

HOVÁNYI MÁRTON

„Sötét volt, mint a Szivárvány moziban”ADALÉKOK HAJNÓCZY PÉTER A PARANCS CÍMŰ REGÉNYÉNEK ÉRTELMEZÉSÉHEZ¹

A *Mozgó Világ* 1980. januári számában jelenik meg elsőként Hajnóczy Péter *A parancs* című kisregénye. A kéziratos füzetek arról tanúskodnak, hogy a szerző 1979. március 14-én kezdi el írni *A parancs* szövegét, a már 1978. május 10-től kidolgozás alatt álló *Jézus menyasszonya* kisregénnyel egyes periódusokban párhuzamosan is alkotva. A keletkezéstörténeti adatok azért érdekesek, mert a két regény publikálása a megíráshoz képest fordított sorrendben történik: a szövegek véglegesítését is eszerint alakítva *A parancs* után hét hónappal, 1980. augusztusában jelenik meg a *Mozgó Világ* hasábjain a *Jézus menyasszonya*. Miért döntött úgy Hajnóczy, hogy ezt a publikálási rendet választja? A *Mozgó* 1980-as évfolyama arról tanúskodik, hogy az ugyanebben az évben elnyert Aszú-díj birtokosa szinte korlátlan publikálási lehetőséggel bírt ennél a lapnál, hiszen a *Jézus menyasszonya* augusztusi feltűnése után két hónappal a novemberi számban kilenc rövid próza jelenik meg a tollából, ebből mindössze kettő olyan írás, amely a bő félévvel ez után megjelentetett *Jézus menyasszonya* kötetbe nem került be. 1980 decemberében pedig a mai napig sokat hivatkozott kritikai figyelem összontosul a *Mozgó* tematikus Hajnóczy-blokkjában az életmű legújabb állomásaira.² Ily módon Hajnóczy Péter a *Mozgó* 1980-as évfolyamának, túlzás nélkül, emblematikus szerzőjének nevezhető, aki valószínűsíthetően megtehetette, hogy szövegeinek kiadási sorrendjét, illetve pontos megjelenési formáját befolyásolja.³ A kortárs kritikusok közül Szegedy-Maszák Mihály az, aki felfigyelt a több hónapnyi eltéréssel megjelent *A parancs* és a *Jézus menyasszonya* közötti kapcsolatok közül a legfeltűnőbbre: a második világháborús traumába beleőrülő nőnek és orvosának betéttörténetére, amely mind a két regényben megjelenik, igaz, a kifejtettség mértéke eltérő (278, 317).⁴ Amint azt a későbbiekben látni fogjuk, elsősorban motivikus szinten a novellák (pl. *Rakaszolás*, *Kétezer*) és akár *A parancs*, akár a *Jézus menyasszonya* szövegei között is kimutathatók különféle kapcsolódási pontok. Ezeket a belátásokat megelőlegezve, az első lényeges megállapítás ez lehet: az 1980-ban megjelenő *Mozgó Világ*beli közlések ugyan a publikálás időpontja alapján három különálló egységet alkotnak, összeolvasásuk

¹ Jelen tanulmány egy *A parancs* című regényről szóló hosszabb dolgozat első fele, illetve a *Jézus menyasszonya* című kötetéről íródó tanulmánygyűjtemény részét képezi majd a későbbiekben.

² A következő cikkek tartoznak ide: Szegedy-Maszák Mihály *A továbblépés nehézségei*, Szörényi László *Előképek és víziók*, Erdődy Edit *Kipreparálva*, Hekerle László *Átokföld*, Alexa Károly *(Re)konstruált (olvasó)napló*.

³ Erről tanúskodik *A véradó* című megemlékező kötetben a szerkesztőségi szokásokban járatos Alexa Károly, Reményi József Tamás nyilatkozatainak több megjegyzése is.

⁴ A primer szövegekre történő hivatkozáskor a legújabb kiadását veszem alapul, zárójelben a gyűjteményes kötet lapszámait tüntetve fel. Hajnóczy Péter, *Összegyűjtött írásai*, szerk. Reményi József Tamás, Budapest, 2007, (Osiris Klasszikusok).

mégis arra utal már a kortársak számára is, hogy a művek kapcsolatban állnak egymással, elsősorban a *Jézus menyasszonya* regényben megjelenő utalások alapján.

A szövegek publikálásának sorrendje, amely vélhetően Hajnóczy tudatos döntését tükrözi a keletkezéstörténet tanúsága szerint, valamint a szövegek egymásra utaltsága megelőlegezik a már említett utolsó Hajnóczy által előkészített kötet kiadásának a koncepcióját, amely túlnyomórészt a *Mozgó Világ* 1980-as publikációiból áll össze. Ez az 1981 augusztusában megjelenő kötet a *Jézus menyasszonya* regényről kapta a címét és tulajdonképpen az egy évvel korábbi közlési rend képezte a kötet, meglátásom szerint, elvszerűen végiggondolt megszerkesztettségét is. Minthogy a kötetben szereplő írások tematikájukban, motívumrendszerükben, poétikai-retorikai sajátosságaikban vagy adott esetben szövegszerűen is kapcsolódnak a *Jézus menyasszonyához*, a szerző ezt helyezte a kötet végére, közvetlenül elé a *parancs* című írása került, akárcsak a folyóiratbeli közlésrendben, ezt előzik meg az 1980 novemberében publikált novellák sorából nyolcnak a szövegei.⁵ Pontosan kimutatható a kötet keretezésének és szinte ritmikusan ismétlődő tematikus egységekbe rendeződésének a ténye, amint erre részben a jelen dolgozat során is utalni fogunk a *parancs* kötetbeli szövegekkel kimutatható rokonságának feltérképezésekor. Tézisem szerint Hajnóczy 1980 januárjában publikált regényének értelmezése elsősorban úgy vezethet releváns olvasatokhoz, ha kötetbeli kontextusában vizsgáljuk. Magát a *Jézus menyasszonya* kötetet hol lazább, hol szorosabb utalások teszik alapvetően egyetlen egységként olvasható, mégis sokszínű alkotássá. Ebben a kontextusban több, másként nehezen érthető momentum is világossá válhat, jóllehet, szükségszerűen más olvasatot eredményez, mintha mindenféle kontextus nélkül közelítenénk ehhez a regényhez. (Persze, éppen a *parancs* állandóan önmagán túlmutató gesztusainak is ellentmond bizonyos szempontból az, ha kontextus nélkül szeretnénk olvasni a művet.)

Erre az olvasásmódbeli preconcepcióra utal tanulmányom címe is, amely a kötetben az utolsó előtti és utolsó helyen álló regények nyitó képének hasonlóságára utalva köti össze a írást. A *parancs* és a *Jézus menyasszonya* is sötétbe helyezi szereplőit, amely az utóbbiban mesterséges besötétítés eredménye (308), az előbbiben pedig megindítója a szürreális sötétség uralta ország leírásának (272). A százados első cselekedete egy mérlegelő pillantás a sötétségben, ennek eredményeként pedig a narrátor hirtelen olyan információkat oszt meg az olvasóval, amelyek éppen a „fasírt-sötétben” láthatatlanok szabad szemmel, hiszen sem az öltöny szabása, illetve anyaga, sem pedig a zsebóra számlapja nem lehet a látószerv számára informatív egy ilyen helyzetben. Ezek után érthető, hogy az óra kézbevitelét követően fénygyújtást is kezdeményező manuális cselekedetet hajt végre az ezt megelőző szellemi tevékenység ellenpontjaként, amit azonban ironikusan ellehetetlenít, hogy a gyufa lángja fekete, így a cigaretta meggyújtása nem hoz fényt a sötétségbe. Ebben az idegen országban semmi sem úgy történik, ahogy történnie kellene a valóságban. A cigaretta motívuma mintegy cezúraként hat egyenlőtlen részre vágja a regény szövegét. A motívum felbukkanásának (275, 276, 282, 284, 305, 306–307) kontextusa mindig egy elméleti, szellemi történést vezet be vagy zár le a százados fejében, például a kertész-képzés memoritáereinek vagy más emlékeknek a felidézése által. Ez a poétikai eljárás felidézi a kötet nyitányaként álló *Temetés* című elbeszélés szüzséjét, amely az apjára emlékező és sajátos identitáskereséséről gondolkodó

⁵ A *kéz* című novella helyén a cenzúra által korábban nem engedélyezett *Ősztönző elem* kerül a kötetbe, ezzel együtt számolható tehát a kilencből nyolcnak az ebből a csoportból származó írásoknak a sora.

fiúnak a történetét a cigarettázások mentén szeldeli részekre. A *Temetés* keretező párjának tekinthető *Jézus menyasszonya* a mozi sötétjében veszi kezdetét, ugyanakkor a „nagy film vetítése” miatt elsőként a fiú, *A parancs* századosához hasonlóan a látását használva cselekszik, amikor nézi a filmet. Ezt egészíti ki a tapintás érzékelése, amely a mellette ülő nő kezének megfogásában és simogatásában mutatkozik meg. A látást, tapintást kiegészíti a hős belső beszédét összefoglaló, idézőjeles mondatok sora, a gondolkodás kifejezőjeként. Az érzékelés sorrendje egyezik a két regény kezdetén. A *Jézus menyasszonya* azonban a hős szellemi fázsát nem cigarettázással töri meg, ez a motívum nem is bír olyan jelentőséggel, mint amennyire *A parancs* vagy a *Temetés* szövege kapcsán utaltunk erre. A cigaretta-motívum szövegrendező eljárása itt a vadászatnak és az azt jelző lövéseknek a képében jelenik meg (311, 312, 319, 321, 330–331, 336). A vadászat motívuma ugyanúgy a regény elejétől a legvégéig fel-feltűnik, és akár a szereplők szólamában, akár a narrátor által leírt történések sorában jól elkülöníthető változást, fordulatot idéz elő, ennyiben tehát a két motívum poétikai funkciója azonos a két regényben és a *Temetés* című novellában is.

Ha a kötet kontextusában olvassuk *A parancs*ot, kötetbeli helyét minden más előtte álló elbeszéléssel együtt úgy is értelmezhetjük, mint a kötetkompozícióba írt, implicit utalást sajtószerű előkészítő, preparátum szerepükre a *Jézus menyasszonya* regényhez képest. Mivel a kötet címét adó „Jézus menyasszonya” szókapcsolat enigmatikus kérdésfeltevésenként a kötet minden írása előtt áll azzal, hogy paratextuálisan fölérjük rendelt eleme a kötetnek, egyszerre vetődik fel az a szempont, hogy egy-egy szöveg, így *A parancs* is, milyen módon értelmezi a homályos kötetcímet, illetve arra is rá kell kérdezni, hogy az egyes írásoknak milyen viszonya van a kötetcímmel, az intratextuális kapcsolatok és a kötetzáró hely miatt kiemelt szerepet magáénak tudó *Jézus menyasszonya* regényével. Ezen a ponton értékelődik fel az a tény, hogy *A parancs*ot már a folyóiratbeli publikáláskor is a *Jézus menyasszonya* „el helyezte” Hajnóczy, amint arra fentebb utaltunk már. A két regény sorrendje kétszeresen is arra hívta a befogadókat, hogy ebben a sorrendben olvassák őket. Amint arra Szegedy-Maszák Mihály is felhívta a figyelmet, az időbeli sorrenden túl a metszet-történetként olvasható világháborús betétírás explicite is szoros kapcsolatot teremt és feltételez a két mű között, amely kapcsolat az iménti aprólékosabb vizsgálatok eredményeként tovább erősíthető. Mindez azt támasztja alá, hogy *A parancs* más, a kötetben szereplő, elbeszélésekhez képest tehát közvetlenebb elő(készítő)szövege a *Jézus menyasszonyának*, összevetésük és egyfajta Hajnóczy-diptichonként történő szemlélésük ezért lehet a kölcsönös megértés forrása. Néhány további példán keresztül vegyük szemügyre, hogy milyen sűrűn fonódik össze a regények szövegvilága és ezek a kapcsolódási pontok mennyire meghatározó jelleggel bírnak az önálló értelmezési kísérletek szempontjából.

Az első és máig leginkább mérvadó felfejtését *A parancs* beláthatatlanul tágas utalásrendszérének Cserjés Katalin végezte el Hajnóczyról frott doktori értekezésében. Itt szerepel elsőként a szakirodalomban többek között *A parancs* egyetlen lokalizációs jelének a beazonosítása is, amely az idegen országban álló P. Szathmáry Károly mellszobra alapján Magyarországot és azon belül is Budapestet kínálja fel az olvasó számára, minthogy Budán található a 19. századi irodalmár emlékműve.⁶ Valamivel több utalást találunk a *Jézus menyasszonya* szövegében arra vonatkozóan, hogy ugyanígy Budapesten játszódik az embervadászat és a fiú szerelmének a története. Ezek közül azt érdemes megemlíteni, amelyik filológiai többle-

⁶ Cserjés Katalin, „*a lebegő orgonagyökér*”. *Egy Hajnóczy – prózakalauz első fejezetei*, h. n., 2009, 119.

tet is hordoz magában, ez pedig ismét a regény első mondatában található Szivárvány mozi. A regény első kéziratában látszik, hogy Hajnóczy először a Szivárvány helyett a Puskin mozival kezdte volna regényét, amit aztán átfírt a ma is olvasható verzióra. Minthogy a Szivárvány mozi Hajnóczy idejében közismert volt a budapesti lakosság számára, valószínűleg nem azzal számolt, hogy elbizonytalaníthatja olvasóit a helyszín azonosításakor, az viszont levonható következtetésként, hogy a regény címének és a kötet szimbolikájának is sokkal inkább megfelelő variáns kiválasztásával valóban kitérítette az első mondat szimbolikáját. Emellett a szivárvány sokszínűsége, valamint a fasírt sokféle összetevője újabb összeérítése és egyszersmind eltávolítása is a két regény kezdetének. Ennél fontosabb viszont arra felfigyelni, hogy a szürreális és rendkívül kegyetlen világok megteremtésének helyszínt kereső Hajnóczy tudatosan fordul Magyarország és azon belül Budapest felé. Mindez tovább erősíti a regényekben és a kötet, sőt az életmű egészében is vörös fonalként végighúzóódó társadalomkritikát. Egyúttal a referenciális olvasatok legalitása is növekszik, hiszen a kiválasztott, de álcázásra vagy erőszakra és szenvedélyekre szoruló hős megjelenése a pokolivá változott Budapesten, amint arról még szót ejtünk az alábbiakban, Hajnóczyra és még inkább az általa vizionált alkoholista képre is ráillik.

A *La Marseillaise* eredeti szövegének egy része és a magyar fordítás egészének együttes szerepeltetése miatt – a terjedelemből fakadó hangsúlyosság olvasói szempontját is figyelembe véve – a százados számára lényegesnek bizonyuló emlékről van szó, amely azon kevés jelenségek egyike, amelyik az idegen ország hangszórójából megszólalva az otthonosság érzetét kölcsönzi *A parancs* hősének, aki felismeri a szöveget (282–284). A Marsziliai ének küzdelmes szabadságszerzésre buzdító sorai a *Győzelem* betéttörténetre is visszautalnak, erősen ironikus felhangot kapva azáltal, hogy az ember győzelméről milyen képet fest le a százados meséje. E tekintetben a *Dies irae* részlet ellenpontjaként is olvasható a *Marseillaise* szövege. Amíg egy koromsötét utcán haladva hallja a hangszóró hangján az éneket a százados (282), addig a másik regény főhőse részeges álmában egy tavaszi éjszaka kocsmái mulatozásakor saját maga énekelte a francia szabadság dalát (325). Miután felesége barátaival befejezte az ivászatot, az egyik kocsmá cigányait bízta meg némi borralaló fejében azzal, hogy játsszák a *Marseillaise*-t neki. A részegen tántorgó fiú és az őt követő zenekar a győzelmi induló hangjai közben arra lesz figyelmes, hogy a virágzó akácfákra nőket és gyerekeket akasztottak fel, akiket a szél hintáztat (326). Ennek az álomnak a *Jézus menyasszonyán* belül nem találunk kontextust. Amennyiben viszont *A parancs* szövegével vetjük össze, könnyen találhatunk kapcsolódási pontot, amelynek az ének képezi az alapját, de a regénytől függően éjszakai vagy nappali sötétségen túl a halál és a kivégzési módok is egymásra vonatkoztatják a két művet. *A parancs* végén azt olvassuk, hogy „*Itt nem a golyó járja. Akasztanak.*»” (305) Ehhez képest a százados leginkább is azért hordja a szíve fölött a Bibliát, hogy megakadályozza az esetleges golyótámadásokat. A hírszerző elővigyázatosan kerüli a halált és az idézetek sorjázásakor nem tudjuk eldönteni, hogy a fentebbi mondatnak ki a szerzője, az viszont biztosnak látszik, hogy a százados nem ad hitelt neki, mert éppen a golyó általi haláltól fél, jóllehet, a regény végén bekövetkező halálakor oldalt csuklik a feje, miután még utoljára hegedűszót hall valahonnan (307). Ez a fejmozdulat az akasztásos halál képét is megidézi, ahogy a hegedűszó felveti azt a lehetőséget is, hogy éppen a *Jézus menyasszonyában* szereplő *Marseillaise*-t játszó cigánymuzsikát hallja életében utoljára a százados. Ahogy a százados sorsának inverzeként a *Jézus menyasszonyában* szereplő fiú halálát éppen egy golyó okozza a

regény végén (336). A kötetzáró regényben a Marsziliai ének szerepeltetése *A parancs* szövegétől függetlenül értelmetlennek, zagyva álomnak tűnik csupán. Ellenben, ha a *Győzelem* betétnovellájának ironikus kontextusában olvassuk ugyanezt az éneket, akkor az a kapcsolat is kiszámíthatóbbnak mutatkozik, hogy a *Jézus menyasszonyában* ugyanezen éneket hallgatva a tavaszi fákon miért kell a természet tél felett aratott győzelmének virág-jelei helyett himbálódzó hullákkal találkoznia a fiúnak. Mindez csak egy delíriumos álom, ez kétségtelen. De ettől még a két regény közti egészen különleges, már-már metaleptikus kapcsolat is elgondolkodtató lehet.

A halál a továbbiakban is alapját képezheti az összevetéseknek, hiszen mindkét regény végkicsengése mellett a szövegek alaptónusát rajzolja meg a visszatérő halál-motívumok sora, hűen a kötet többi elbeszélésének szövegvilágához is. *A parancsban* szereplő *Győzelem* című mese (279–281) eleinte az állatok szintjén, majd a történet utolsó részében az ember gyilkossága által hívja fel a figyelmet a kapcsolatra halál és győzelem között. A győzelem és még inkább a győzelem elismertetésének/megtanításának a vágya a látszatbéke véres felszámolásával képes demonstrálni relatív igazát. Az újonnan megszülető kegyetlenség, amely korábban csak a vérfagyalt jelében emlékeztette az erdőlakókat, ismét elszabadul. A humánum állattá degradálását sugallja a mese, amelyben a tanulságot éppen az a leopárd nem ér(t)heti meg, aki az üzenet címzettje volt (281). A hullára mutató gesztus azonosítja a gyilkolás folyamatát és eredményét a győzelemmel. Ez a gondolat szoros rokonságot mutat a *Jézus menyasszonya* hősné két sokat idézett mondatával is, amelyek *A parancs*-ból származó aforizmához hasonló logikával forgatják egymásba egy-egy konvencionálisan pozitív, emberi tapasztalat és a negatív konnotációjú fogalmak vagy cselekedetek világát: „A siker: bűn.” (319), „Így ölte meg a szeretet harmincöt éves korában.” (326). Utóbbi éppen a francia győzelmi ének és a tavaszi éjszakákon felakasztott testek delíriumos álmában szerepel, így a *Győzelem* utáni vendégszövegek egyik első darabjával hozható kapcsolatba. A siker szokatlan definícióját pedig a *Jézus menyasszonya* szöveg közvetlenül azután hozza, hogy Csillák beszámolójában az emberek kitömése és preparálása először tematizálódik a regényben. Amennyiben a győzelem azonosítását a gyilkosság fogalmával két olyan belső megnyilatkozással állítjuk párhuzamba, mint a *Jézus menyasszonya* hősné megidézt gondolatai, akkor ezek megalapozzák egy további, immár átfogóbb összekapcsolás lehetőségét is, ez pedig a görény és az ember mészáros „győzelmének” a *Jézus menyasszonya* embervadászatába torkollása. Amit *A parancs* szövegében elindít a *Győzelem* és felerősít a *La Marseillaise* idézet, azt teljesíti be és példázza a *Jézus menyasszonyának* alaphelyzete: a fiú embervadászába akar válni, míg végül ő maga lesz a mészáros görény leöléséhez hasonlóan a vadászjelölt lelövése által az áldozat. Ezeket támasztja alá a két regény kiemelt gnómáinak egymásra hajazó paradoxona. Ez a lényeges kapcsolat felidézi az előzőekben taglalt halál tematika, a golyó és/vagy kötél általi halálnemek összefonódását is a két szövegben. Van azonban a százados meséje és a győzelmi ének között – amelyek a visszatérő, láthatatlan hangszóróból, amelyből ezek után egyből a Marsziliai ének hangzik fel, érkeznek a hírszerzőhöz, aki mindkét vendégszöveget nyugtázza – két másik kollázs is (282–282). Az első, *Győzelem* után álló szöveg egy rész Celanói Tamás *Dies irae* himnuszából, a második pedig egy szokatlan kályhához csatolt felszólítás szövege. Szokatlansága abban rejlik, hogy az ideális hőmérséklet beállítására és ezáltal az energiatakarékos, de egyszersmind kellemes érzetet biztosító hőfok megteremtésére szólítja fel a szöveg befogadóját, amely hőmérséklet azonban mínusz húsz fok. A nyil-

vánvalóan embertelen és közel sem ideális hőmérséklet elsősorban azért meglepő a regény olvasásakor, mert megszoktuk a vendégszövegek realitását és beazonosíthatóságát a kollázstechnika eddigi alkalmazásai során, ami azt is jelenti, hogy ez a tipográfiailag a többi vendégszöveghez hasonlóan elkülönített rész is egy létező, külső forrás irodalomba emelése kell, hogy legyen. Ezt a befogadói elvárást rendíti meg a regény, amikor ezt az elképzelhetetlen vendégszöveget adja elénk. A hagyatékban megtalálható források között szerepel ez a vendégszöveg is, amelyen az eredeti „20°C” elé Hajnóczy kék tollal egy mínuszjelet húz. A szerző ezen, egyébként nem egyedi,⁷ eljárása a filológusok számára intő jel, a vendégszövegek egyszerű, változtatásoktól mentes (be)azonosítására vonatkozóan és bátorítás az olvasó felé, aki a regénynek ezen pontján már valószínűleg feladta az összefüggések megtalálására és az értelmezésére törekvő magatartását. A szerzői intenció rekonstrukciója, amely ezen a ponton meglehetősen bizonyossággal jellemezhető, arra utal, hogy a regényben szereplő szövegek tudatos kiválasztása, elrendezése és szükség szerinti átalakítása a klasszikus történetmondásnak és egy laza értelmi hálónak az örököse marad annak ellenére, hogy mindezek felhasználására is egyidejűleg egyértelműen törekszik a regény szövege. Ennek alapján sajátos jelentőséget kap az alacsony hőmérséklet feltüntetése a szövegben. Egyrészt a kályha képzele, amely mínusz húsz fokot teremt egy helyiségben, mintegy folytatása „a győzelem szükségyszerű mézárás” paradoxonnak, illetve megelőlegezője a kötetzáró regény már említett ellenpontozásainak. Másrészt a vendégszöveg szűkebb és tágabb kontextusát figyelembe véve a halál és az ember gyilkosságban megvalósuló elállatiasodásának következménye lehet *A parancs* vallásos kollázsainak és a kötet cím alapján a pokolnak megjelenése ebben a felszólításban. A hagyományos, keresztény elképzelés a gyehenna tűzének mint a kárhozat helyének evangéliumi elgondolása⁸ alapján a poklot elsősorban az örök, mindent elemészto lángok birodalmaként ábrázolja. Van azonban egy ettől radikálisan eltérő pokol-ábrázolás is a világirodalomban, ez pedig Dante poklának kilencedik körében, a poklok mélyén található jégbefagyott világ.⁹ A kályha, amely fagyos hideget áraszt és mindez mint az idegen ország, amelyet Szörényi László tanulmánya ugyan más jegyek alapján, de szintén a pokol vidékeként ír le,¹⁰ természetes és ideális hőmérsékletét adja, felidézi a halál utáni kárhozat helyét is, ezúttal Hajnóczy sajátos szintézisébe foglalva a keresztény és az irodalmi hagyomány pokol-képét. A halálhoz kapcsolódik azáltal is ez a vendégszöveg, hogy az ideális hőmérsékletet, amelyet a kályha segítségével tud elérni a használó, tavasznak nevezi a hangszóróból elhangzó szöveg: „Állítsa tavaszra a kályhát!” (282) A tavasz motívuma azáltal, hogy a következő vendégszöveg a *Marseillaise* lesz – amely korábban már a *Jézus menyasszonya* szövegéhez utalt minket, ahol a tavasz éppen a kivégzések áldozatai miatt a feltámadás és az élet toposztát állítja félre – immár sokadszor ismétlődő kapcsolódási pontot mutat a regények halál-

⁷ További példaként hozhatjuk fel a *Jézus menyasszonya* magnetofonról lejegyzett preparálási vendégszövegét, amely eredetileg „Egy emberszabású majom preparálása” címen szerepel a kéziratos füzetben, amelyben Hajnóczy következetesen kihúzza a „szabású” utótagot és a „majom” szót, ugyanígy a szövegben az „állat” szót „ember”-re cseréli stb. Emellett itt érdemes kitérni arra is, hogy a regény második mottójában szereplő „Isten” szó Hajnóczy hagyatékban maradt Auden könyvében kisbetűvel szerepel, amit kék tollal szintén átjavít nagybetűs alakra, ezzel is többértelművé téve az eredetileg csak a görög mitológia világára szűkülő isten-fogalmat.

⁸ Pl.: Mt 5, 22

⁹ Dante Alighieri, *Isteni színjáték*, ford. Babits Mihály, Budapest, 2002, 222.

¹⁰ Szörényi László, *Előképek és víziók*, Mozgó Világ, 1980/12, 104–105.

képzeteivel. A felszólítás kötődése a halálhoz ennek alapján belátható, azonban hátravan még a pokolra való utalás adekvátságának a megmutatása, amelyet leginkább is a kályhával kapcsolatos szövegrész előtti, már említett *Dies irae* idézet tesz lehetővé. A *Győzelem* meséjét követő egyházi himnusz 16. strófájában konkrétan is beszél éppen az örök lángok birodalmának titulált pokolról, de az egész vers, minthogy a végítélet napjáról énekel, folyamatosan a mennyország és a pokol pólusai között oszcillál. Ennek a szövegekörnek a megidézése teszi lehetővé elsődlegesen azt, hogy az ezután szereplő szövegekben a halál és az örök kárhozát képeinek az allegóriáját fedezhessük fel.

A *Dies irae* himnusz azonban éppen a végítélet tematikája miatt még tovább vezetheti az értelmezésünket, amennyiben a bibliai hagyomány Apokalipszisének is bevonjuk az olvasás horizontjába. Az Apokalipszis mint végpont, amelyet egy felfokozott időszak előz meg a maga csapásaival és kegyetlenségeivel, sajátosan érthető a *Jézus menyasszonya* által megjelenített társadalomban, de a kötet egy korábbi novellája, a *Kétezer* is az apokalipszist megelőző időket juttathatja eszünkbe, ezért a kötet kontextusából nézve, nem izolált jelenség az, hogy akár Celanói himnusza, akár más szöveghelyek alapján a végidőkre vonatkozó bibliai jövendöléseket és *A parancs*ot egymás mellé helyezzük. A keresztény hagyománynak az ismeretéről árulkodik egy, a hagyatékban megtalálható 1978. januári Vigília-szám, amely *A parancs* 1978. májusi kidolgozását megelőzően kerülhetett Hajnóczy tulajdonába, aki rendszeres olvasója volt a magyarországi művészeti és társadalomtudományi periodikáknak is. Ebben a Vigília-számban szerepel Sály Gyulának egy cikke Michelangelóról és a reneszánsz mester életművének egy kiemelkedő művéről.¹¹ A tanulmány elsődleges célja, hogy a cinquecento művészetének egyik csúcscaként számon tartott *Utolsó ítélet*ről adjon beható elemzést, a tanulmány ezen részének a *Dies irae*. Az *utolsó ítélet* címet adta Sály. Minthogy külön bekezdésben foglalkozik Celanói Tamás himnuszával és több bekezdésen keresztül foglalja össze a biblikus, keresztény hagyomány utolsó ítéletre vonatkozó tanítását, amelynek a talaján állt a kép festője is, elmondható, hogy az ezt a szakcikket minden bizonnyal olvasó Hajnóczy a vallási, irodalmi és képzőművészeti kontextus rövid foglatát jól ismerhette, sőt abból valószínűleg merített is egyes motívumok, így például a *Dies irae* beemelésekor *A parancs* szövegébe, amelyet mindössze négy hónappal a cikk megjelenése után kezdett el írni.

A parancs szövegében egy kivonat olvasható a himnusból, ezáltal csak kicsinyítő tükörként olvasva érthetjük hozzá a kihagyott strófákat a versből. Önmagában a *Győzelem* zárásaként szereplő halál motívum kihangsúlyozását jelölheti a gyászmisék szekvenciája, ugyanakkor az üdvösség és kárhozát egyedül az ember számára lehetséges útjainak a központi jelentősége újból a mese egyetlen emberére irányítja a figyelmet. Az emberség és állatiasság hátramezsgyéje rajzolódik ki erősebben, illetve az ember tetteinek következménye válik a kérdésfeltevés tárgyává a *Dies irae* megjelenésével. A Máté evangéliumából és a Jelenések könyvéből származó képet használja fel a himnusz szerzője a „Tuba mirum” említésekor.¹² Az angyali (hírvivői) harsonák travesztikus allegóriájaként értelmezhető *A parancs* láthatatlan hangszórója, amely egyszerre a legközvetlenebb idegen országbeli tudósítója, néha párbeszédese partnere a (hírszerző) századosnak. A hangszóró egyszerre van távol láthatatlansága miatt és közel a felismert és ezért a százados otthonából származó emlékek megidézése miatt. (A hangszóró szerepeltetésében, természetesen, fontos szerepet tölt be az a neoavant-

¹¹ Sály Gyula, *Michelangelo tanulmányok*, Vigília, 1978/1, 25–28.

¹² Mt 24, 31; Jel 1, 11; 8, 2skk; 10, 7.

gárd törekvés is, amely a szöveg szövegszerúségének a határait súrolja, hiszen mindaz, amit a százados hall és esetleg már a dallamáról is felismerhet a narráció szintjén, számunkra diszkurzív szinten csak szöveggként jelenik meg.)

A *Dies irae* szövege egy másik ponton is csatlakozik a Máté evangélium végidőről szóló leírásához, amikor a Hajnóczy által nem idézett 15. strófában a juhok és a kecskék szétválasztásáról énekel Celanói Tamás.¹³ Amire ezen a pontján a regénynek nem tér ki a szerző, arra később nagyon is egyértelműen utal: „A százados gondolatban lapozgatta a golyóálló könyvet: »A megtért bárányt visszafogadja az Úr. A birkákról viszont nem esik szó. Velük ugyan mi lesz, Uram?!«” (305) Ebben a bekezdésben ugyanis két, különálló evangéliumi rész fedezhető fel, mind a kettő a bárány-ember jézusi metaforának a kibontása. A megtérő bárány képe János evangéliumának a tizedik fejezetéből származik, ahol is Krisztus az akollal és a jó pásztorral azonosítja magát. A bárányok és a birkák megkülönböztetése és az egyik csoport vissza nem fogadása – amellet, hogy egyértelműen az emberek szellemi adottságainak ironikus minősítéseként is olvasható – elvezet minket a Máté evangélium említett végidőről szóló jövendöléseihez, illetve a kötetzáró párregény egyik szöveghelyéhez is. Ez a szöveghely pedig retorikailag azonos *A parancs* most idézett részletével, hiszen ez a *Jézus menyasszonyának* a persziflázs jellegű imája. (326–327) Ebben az imában a következőket olvassuk: „És az utolsó ítélet! Az ítélet! Bíró és ügyész akarsz lenni, azok fölött bírászkodni, aki például voltam olyannak, amilyen vagyok, egy tárgyat az asztalon, ahol örök üdvösséggel és kárhozattal sújtod az elébed tuszolt tényrnyalókat. [...] Uram, te fekete kecske, ha volna igazság ezen a földtekén, miért nem vagyok én fehér vadász...” (327) *A parancsban* a bárányoknak és a birkáknak az üdvösségre vonatkozó esélyein a Bibliát lapozgatva gondolkodó százados és a *Jézus menyasszonyában* keserves imádságot álmódó fiú, akinek a szavai a *Dies irae* végítéletének az alaphelyzetét említik fel és Krisztust fekete kecskének nevezik, jól láthatóan polemikus relációban vannak a Máté evangélium eszkatológiai fejezeteivel. Arról, hogy az utóbbi imának és a kötetbeli *A kecske* című novellának milyen összetett, tükröző viszonya van, ebben a dolgozatban nincs lehetőség az említés szintjénél részletesebben szólni.¹⁴ Annyi viszont ettől függetlenül is megállapítható a két kötetben szereplő regény kapcsolatáról, hogy az utolsó ítélet gondolata explicit módon megjelenik mindkét helyen (*Dies irae* és a fiú imája), valamint egy-egy imádság keretében az első regényben a bárány, a másodikban a kecske motívuma tűnik fel a hivatkozott részekben. Nem véletlen a motívumok szerepeltetésének megkülönböztetése, hiszen a sötétség országának mutatkozó környezetben a főkéntésznek álcázott százados a bárányt és vele a fehérséget, a megtérés lehetőségét látja meg. Ezzel szemben a *Jézus menyasszonya* hőse Krisztust, mint a mindeneket ítélő Pantokrátort, fekete kecskének titulálja, miközben azt kéri tőle, hogy ő maga hadd válhasson fehér vadásszá. Amennyiben *A parancsot* és a *Jézus menyasszonyát* nem izoláltan, hanem egyetlen kötetkompozíció tagjaiként, sőt, azon belül párregényként vagy, ha tetszik, diptichonként szemléljük, ismételten úgy tűnik, hogy a két regény értelmezése gazdagodhat. A bárányokról és a kecskebakokról szóló példabeszédben Máté evangélista Krisztusról mint Pantokrátorról is elmond valamit az üdvösség és kárhozat útján túl. Ugyanígy, ha a két regényben külön-külön az üdvösség vagy a kárhozat

¹³ Mt 25, 31–46.

¹⁴ Ezt részben már megtettem egy publikálás alatt lévő tanulmányomban: Hoványi Márton, *Hajnóczy Péter A kecske című novellájának értelmezése*, Anyanyelvi Kultúráközvetítés Konferenciakötet, Kaposvár (várható megjelenés: 2011 ősz).

szimbolikus lehetősége hoz poétikai és elbeszélésbeli fordulatot a hősök belső világában, akkor kvázi e fölött a pár fölött paratextuális szempontból a két regényt egybefogó kötet címben szereplő Jézus és az ő menyasszonya foglalhat el a hierarchiában magasabb helyet. Ez a sajátos alá-fölérendeltségi viszony teszi érthetővé azt is, hogy *A parancs* szövegében szereplő biblikus kérdésfeltevések után feltűnik egy menyasszony (305), akivel korábban még nem találkozhattunk a regényben és mint a későbbiekből ez kiderül, a főkertész őt veszi feleségül az idegen országban. (306)

Mielőtt feltennék a kötet minden írásánál megfogalmazható, a címben szereplő menyasszony és Jézus kilétére vonatkozó kérdést, két, eddig nem tárgyalt szempontot kell még kifejtenünk. Elsőként a két regényben szereplő imák és a korábbi kiindulási pontjaink összeköthetőségére kell felfigyelnünk, ugyanis a halál és Isten ezekben a művekben nem elválaszthatók egymástól. Azt olvassuk a századosról, hogy Isten olyannak tapasztalja, mint aki benne van, mint az arzén, amely lassan, de biztosan megöli az embert (287). A párregény hőse pedig a már megidézett imarészletben azzal, hogy az Urat egy fekete kecskével azonosítja, szimbolikusán éppen a végítélet toposzából fakadóan a kárhozattak, vagyis az örökké tartó halálban lévők egyikével, illetve a kecske sátáni jelképisége miatt a bűn fejedelmével azonosítja a transzcendenst. Mindez bizonyosan következik *A parancs* Zarathusztra-idézetének (299–300) kicsinyítőtükröként olvasásából is, hiszen ez a rész játékba hozza az „Isten meghalt”¹⁵ frázist is a könyv egyéb sorainak megemlítése által. Ugyanakkor az, hogy a regény végén meghal a főkertész, anélkül, hogy lelőné vagy ténylegesen felakasztanák, korábbi nyilatkozata alapján mégis azt igazolja, hogy Isten arzénként, tehát lassan ölé halálként működött benne.

Másodikként arra kell kitérni, ami már átvezet a kicsoda Jézus és kicsoda az ő menyasszonya kérdések megválaszolásához is: *A parancs*ban szereplő messiási motívumok. Az egyik vendégszöveg egy Jézus nevű alkoholistát mutat be, aki reggel a delíriumos álmából ébred és az ablakhoz menve mélyen belélegzi a friss májusi levegőt. (297) Ez a bekezdésnyi és még egy mondatnyi idézet Hajnóczy egyik kiadatlan novellájának az első bekezdése, amely a *Jézus* címet viseli és kimutathatóan *A szakács* és *A halál kilovagolt Perzsiából* című alkotásoknak a kezdetleges formája. *A parancs*ban elfoglalt helye kapcsán nehéz elválasztani a százados saját, belső beszédétől, hiszen az idézőjelek kaotikusan jelölnek külső és belső szövegeket egymás után. Egy másik vendégszöveg valamivel később található a regényben, ez egy második világháborús imádság, amit a Klösz nyomda négylapos zsebkártyaként adott ki a háború végén egyházi jóváhagyással (300–302). A regény kéziratából kiderül, hogy Hajnóczy különös műgonddal igyekezett tipográfiailag is hűen visszaadni ennek az imának a szövegét, mintha valami különleges erő lakozna már csak a formában is. Az óvóhelyre menekülő imáját tartalmazó kiadvány beleillik az apokaliptikus végidő várásának korábban elemzett kontextusába, de nem világos, hogy ez az ima kinek a részéről hangzik el és hogy ebben az esetben kicsoda a megszólított isteni vagy emberi személy, aki hol egyes szám első személyben beszél az imában, hol pedig hozzá imádkoznak. Erős iróniát vetít erre a szövegre az a tény, hogy a Zarathusztra szövegrészlet előzi meg egy Radnóti versrészlettel együtt, utóbbi leginkább is az alvás és a nyugalom állapotát tükrözheti kontrasztként a légiriadóval szemben. Végezetül az új megváltó alakját és többszöri motivikus visszatérését is megfigyelhetjük *A parancs* Jézus-utalásainak számbavételekor. Különösen fontos szereplője a történetnek,

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Im-igyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ödön, Budapest, 1908, 11.

egyrészt azért, mert hozzá képest mindig pozícionálható marad a százados és az elbeszélés megfelelő szintje, másrészt azért, mert a regény címének megfelelően valamint a tízparancsolat alternatívájaként is ő az, aki kiadja négy parancsát, amelyek talán éppen részegsége miatt semmiféle koherenciát nem teremtenek egymással (276). Önmagában az „új” kifejezés a megváltó személye kapcsán egyértelműen az apokalipszis előjelének tekinthető, amennyiben továbbra is az evangéliumi tradíciót vesszük alapul.¹⁶ Ugyanakkor, mivel Hajnóczynál a részeges ember mindig kiválasztottnak számít, nagyon is relevánsnak tűnik az az értelmezési irány, amely a társadalomból kivaszított pozitív előítéllettel körbevéve, az új megváltót azonosítja Jézus sajátosan felfogott Hajnóczy-féle magánmitologikus karakterével. Mielőtt rátérnénk a százados alakjának lehetséges értelmezésére, szükséges, hogy a tanulmány második felében egyes narratológiai kérdésekre reflektáljunk és azoknak a meglátásoknak a fényében tovább árnyaljuk *A parancsról* kialakítható képet.

Az életmű egészét vizsgálva úgy tűnik, hogy a szöveg határainak állandó feszegetőjeként és az elbeszélés-technika folytonos megújítójának megismert Hajnóczy Péter ismét új állomáshoz érkezett a *Jézus menyasszonya* kötettel, igaz, nem minden tekintetben. Biztos, hogy a kötet több írásában, de leginkább *A parancsban* eddig még soha nem tapasztalt mértékben találkozunk a kollázstechnika alkalmazásával, az idézetek és az utalások bonyolult egymásutánjával. Ugyanakkor a belső beszéd idézőjeles, kiemelt megkülönböztetések az eljárása már 1975-ben a *Fűtő* kötet elbeszéléseiben is jelentkeznek (pl. 10, 12), ott még egyértelműen beazonosítható, a narrátori szólamtól elkülönülő módon. Az első és az utolsó kötet közötti narratológiai hangsúlyeltolódások közismerten egy sokállomásos prózapoétikai változásnak a két, nemcsak időbeli végpontját jelölik ki. Mivel a recepciótörténet egésze alapján megállapítható *A parancs* tartós ellenállása mindenféle leegyszerűsítő vagy totalizáló olvasattal szemben, tulajdonképpen minden értelmező kénytelen reflektálni a szövegszervező eljárásokra, a regény művészi megformáltságának a mibenlétére. E regény a kollázsok végtelenített sorával állandóan ellöki magától és máshová utalja az olvasót, miközben a kollázsoknak csak nagyon laza, leginkább is csak a befogadóban konstruált kapcsolata a távolságvétellel párhuzamosan kérlelhetetlenül magához is vonja a befogadót, aki kétségbeesetten keresi az összefüggések bármilyen apró jelét a műben. Valószínűleg e nélkül a kettős vizsgálat nélkül egyetlen szépirodalmi művet sem lehet árnyaltan megközelíteni, Hajnóczy pedig ebben a regényében csak egy felkiáltójelet tesz e mellé a szempont mellé minden olvasó figyelmeztetésére.

Ezért is meglepő, hogy számos eddigi megközelítésben partikuláris helyet foglal el a retorikai és narratológiai számvetés, ami nem ritkán ahhoz vezet, hogy pusztán a vendégszövegek vagy szimbólumok vélt utalásrendszerének az elemzése előbb vagy utóbb zátonyra fut és képtelen egyben látni *A parancs* széttartó szövegkorpuszát. Szekeres Szabolcs jegyzi azt a tanulmányt, amely talán a legkomolyabban veszi az elbeszélés-technikai eljárások kihívását.¹⁷ Ebben a cikkben Dorrit Cohn elméletét felhasználva *A parancsban* három vendégszöveg típust különböztet meg Szekeres: pszicho-narrációt, a szereplő saját mentális lexikonában lévő szövegekből felidézett monológokat és harmadikként az úgynevezett elbeszélő monoló-

¹⁶ Mt 24, 23–26

¹⁷ Szekeres Szabolcs, *Adalékok A parancs olvasásához = Da capo al fine. Folytatódó párbeszédben*, szerk. Cserjés Katalin és Gyuris Gergely, Szeged, 2008, 131–137.

got, amely a százados képzeletbeli monológiát az elbeszélői szólammal összemosó szövegtípusként jelenik meg a regényben. A tipológiát relevánsnak tarthatjuk, ugyanakkor a részletes kifejtés híján felvetődik a kérdés, hogy valóban, minden megnyilatkozást le tud-e fedni ez a három kategória. Sajnálatos módon végkövetkeztetésében a tanulmányíró lemond elemzése sikeréről, valószínűleg ezért sem gyakorolt megfelelő szintű hatást a recepció későbbi szakaszára az egyébként termékenynek mutatkozó hármas szövegtipológia.¹⁸



¹⁸ Uo.: 136–137.