

HOVÁNYI MÁRTON

Művészi áruulás

Hajnóczy Péter *Áruulás* című novellájának vezérmotívumáról

Induljunk ki a cím kétféle olvasási lehetőségéből: a hazugság és igazság fogalma között elhelyezkedő *áruulás* az egyik iránya a jelentéskeresésnek; a pénzbeli ellenszolgáltatás fejében történő *áruulás* mint hétköznapi cselekvés pedig a másik kiindulási lehetőség. Amint látni fogjuk, ez a két szempont a novella végén érintkezik, de addig is sorvezetői lehetnek értelmezésünknek. Másként szólva, ahogy Hajnóczy életművében számos példával találkozhatunk a karakterisztikus címadás jelenségére, itt sem csupán egy elbeszélés cselekményének magvas leírásaként, sokkal inkább interpretációs kulcsként funkcionál a cím.¹ A kérdés tehát az, mi minden nevezhető *áruulás*nak a szövegben.

Az *Áruulás* története valószínűleg az 1960 és 1965 közötti Budapesten, annak is pesti belvárosában játszódik; egyik fontos ismertetőjegye az első bekezdésben megjelenő ruházatkodási kitérő: „*Csíkos ing volt rajta és durvaszövetű trapéz nadrág...*” A farmer használata a szocializmusban közismerten a lázadásnak volt a jelképe, amely a Nyugatra irányuló vágyak, később a '68-as események szimbólumaként vonult be a köztudatba. Ennyiben megjelenik a Hajnóczy által kedvelt rendszerkritikai momentum is, akárcsak az életmű egyik párhuzamosnak tekinthető szövegében, a *Meghalt a trikómban*, ahol a trapéz nadrág helyett a T-shirt szerepeltetése értékelhető az öngyilkosságba menekülő szabadságeszmény által kimondott sajátos rendszerkritikaként.² A rendszer bírálata a rezsim oldaláról *áruulás*nak tekinthető, ahogy a megújuló rendszerkritikának is valahol az igazságtalanság, ezen keresztül pedig az egyén *eláruulása* képezi az alapját. Az *áruulás* a lázadás gesztusában már itt megkezdődik, majd ugyanebben a szakaszban találkozhatunk a kifejezés másik lehetséges jelentésével: Rui szembesül vele, hogy nincs pénze. A pénz hiánya és a hazugság általi pénzszerzés kényszere ettől kezdve vetül a szöveg egészére. Itt azonban megtorpan a hős: „*És ha valóban visszafordulna? - Tétovázott.*” Lényeges a *visszafordulás* gesztusa, amely egy gyónást is tematizáló alkotásban önkéntelenül felidézi a keresztény megtérést, a *metanoiát*, amely eredetileg éppen 180 fokos fordulatot jelent. Ezen a ponton tehát kiélesedik a döntéshelyzet, amely felmutatja a fiún elhatalmasodó kognitív disszonancia lélektani jelenségét: az én eltávolodik a saját magáról elképzelt ideáltól. Ha továbbmegy, saját énképét kell elárulnia; ha visszafordul, a Levendulával való kapcsolatát teszi kockára.

Azt a kapcsolatot, amelyről mindent elmond a harmadik bekezdés első mondata: „*Levendula kilépett a kapun, a kézfogás helyett megemelte a jobb kezét.*” Rui az alá-fölérendeltség ellenére példaképként tekint (vö. ruházatkodási szokások) a valószínűleg idősebb fiúra. Jóllehet a partnerséget elutasítja Levendula non-verbális kommunikációja, a jobb kéz megemelése a gyóntató pap feloldozáskor használatos liturgikus mozdulatát is megidézi, ami lényeges utalásként azonosíthatja a bűnre sarkalló Levendula és a kizsákmányolásra szánt, feloldozásra képes pap személyét, felvetve ezzel a bűn és büntelenség állapotának egyidejű jelenlétét egy személyen

belül. Levendula első érdemi közlése pedig, az *ámulás* szó másik jelentéskörében mozogva, anyagi helyzetükre vonatkozik: pénzt kell szerezni.

Amikor a következő „ámulás” színhelyét az Egyetem téri templomot választják a fiúk, a szöveg megidézi *A híd* című Hajnóczy-novellát, annak is kiemelten a második bekezdését, melyet az *Ámulás* fényében akár úgy is olvashatunk, mint egy más szempontból ugyanazt a szituációt feldolgozó történetet. Aki *A híd*-ben kisleányként ministrál, és a szentségtörés bűnét az *Ámulás* narratívájához hasonlóan gyermeki nézőpontból értelmezi (egyikben az eukarisztia, másikban a bűnbocsánat szentsége lesz a bűn tárgyává), és a templomi hazugságokkal, valamint a kommunizmus retorikájával összevetve súlytalannak értékeli cselekedetét, az *Ámulás* szövegében serdülő képében tér vissza az Egyetemi templom falai közé.

Az, ahogy Levendula a templom és azon belül a gyóntatószék felé vezető úton Rui vívódásait tudatosan elfojtja – méghozzá arra hivatkozva, hogy Rui cserbenhagyná, ha nem cselekedne soron következőként a megbeszélte játékszabályok szerint –, utalás lehet a szerző által nagyra tartott goldingi életmű és szerzőjének dedikált *Ki a macska?* novella szövegére. A romlatlan ifjúság eszméjével szemben megsemmisítő erővel jelentkezik az *Ámulás*-beli realitás: a rendszerben bírálható kegyetlenség az áldozatok gondolkodásában is ott lehet. A játék és a bűn közötti kapcsolatot nyomatékosítja Levendula szóhasználata: „*De most nem fogod megjátszani magad. Most te jössz. Ha buksz, bukom én is.*”

Ezek után két, egymás mellett vezetett motívum-bontakozásra lehetünk figyelmesek: a szemekére és a beszédére. Rui mondatai és az általa elkövetett verbális ámulás összefüggésben van a füttyülés mozdulatával, amellyel hívta otthonából Levendulát, valamint a lelkiismeret, lélek, lélegzet(vétel), megnyilatkozás, bűnvalóadás fogalomsor szemantikai és etimológiai kapcsolatának nyelvi megformáltságával a novellában. Ehhez a fiziológiai-szellemi kapcsolathoz tartozik az is, amikor a narrátor azt mondja az álgyónás legelején majdnem lebukó Rui ámulkodó szavaira, hogy azok *kicsúsztak* a száján. Minden nyelvi megnyilatkozás materiálisan is belülről fakadó marad, tehát szinte Rui részéről. Ez, Levendulával szemben, mégis Rui ártatlanságát igazolhatja, nem feledve a tényt, hogy a novella végén a fiú feljelenti társát is, ezzel megszegve a betyárbeccsület íratlan törvényeit.

Ahogy a lelkiismeret szavával szembeszegülő álvallomás kapcsolatban van a kimondás aktusának biológiai tényezőivel a lélegzet és a lélek motivikus és nyelvi összekapcsolása révén, úgy a szemek és a szemkontaktus motívuma is végrehajtja ezt a játékot. A gyóntatószékbe térdeplő Rui és a fiatal pap többször is elnéznek egymás mellett. A fiúban többek között az gerjeszt bizalmat a pap iránt, hogy az lesütött szemekkel várja. A vallomásában megakadó fiúra vetve tekintetét, a pap csak a szegyenkező lecsukott szemhéját látja. Amikor azonban a pap befejezi hosszabb monológját a kereszténység és a kommunizmus párhuzamairól, egyszercsak összevillan a szemük. A tekintetek találkoznak akkor is, amikor Rui előadja volta-képpen kérését és „szemtelenül” (sic!) néz a papra, aki visszanéz rá. Végül pedig megismétlődik mindez a pénz átnyújtásakor is, amikor utolsó párbeszédüknél a fiú merev, bámuló tekintetbe hatol a pap pillantása. Ez a hármas szembenézés, amelyek közül az utolsó már az *ámulás ámulása*, tehát a váratlanul mégis bekövetkező gyónás után történik meg, felidéri Péter apostol hármas tagadását és Jézus visszanéző tekintetét.³ Ezt erősíti, hogy a pap „szomorúan” néz Ruira az utolsó alkalommal.

Azt a lehetőséget viszont, hogy péteri karakterként értékeljük Rui magatartását, egyetlen mondatnyi különbséggel felfüggeszti a narrátor, amikor a hatvan zsák-mányolt forintból harmincat dug Rui zsebébe a cinkosa. Ez a júdási jutalom,⁴ amellet, hogy a tanulmány elején említett kétféle *árulni* értelmet egybekapcsolja, úgy tűnik, szimbolikusan a bűn megbocsáthatatlansága felé irányítja az értelmezést mindkét résztvevő viszonylatában, hisz Levendulánál is harminc forint marad. Az viszont, hogy Levendula a korábbi gyakorlathoz híven elfecsérli a pénzt, Rui pedig a rendőrségen színt vall, megint lehetővé teszi a kétféle magatartás megkülönböztetését. Rui „tisztségét” viszont a kihallgató rendőrtiszt teszi nevetség tárgyává, ezzel egyrészt megerősíti az általa képviselt rend és az egyének közötti árulkodó távolságot, másrészt elbagatellizálja a lelkiismeret szavának működését a hősben és általa, közvetve, a társadalomban is.

Innen visszatekintve tehát a rendőr képviseli a szocialista éra árulását a felé az egyén felé, aki maga is árulásának elárulásával keresi fel. Akit Rui elárul, maga is áruló, sőt, Levendula bizonyos mértékben, passzivitása ellenére is, intenzívebben vesz részt az árulásban, mint társa. Nem szabad megfélemlkezni a papról sem, aki ugyan megindítja a bűnbánatot a fiúban, azonban monológjában több helyen egyértelművé válik, hogy a „*béke országa*” iránti vágya, valamint a kommunista ideológia és a kereszténység közötti bölcs kibékíthetőség propagálásával a hatvanas évek elejére már kiterjedtnek mondható békepapi mozgalom tagja, és mint ilyen, *árulója* az Egyháznak. Erre vonatkozóan a narrátor megjegyzése is értesít, aki a pap végső következtetését közlő szabad függő beszédben így szól: „*azt a merész elképzelést kockáztatta meg...*”. Ennek kapcsán felfigyelhetünk arra, hogy maga a narrátori szólam is, amely ilyen megnyilatkozásokkal leplezi le saját hőseit, *áruló* bizonyos értelemben. Ha pedig mindezt a novella egészére és ezáltal magára a művészetre értjük, azon kaphatjuk magunkat, hogy ez az *ars poetica* akár saját magára is vonatkoztathatja az igazság és esztétikum speciális, poétikai értelemben vett (el)árulását.

Jegyzetek

- ¹ A témában alaposabban eligazít Cserjés Katalin tanulmánya: CSERJÉS Katalin: *A szakács, aki soha nem főzött. Hajnóczy „referencia nélküli” címeiről*. In: Uő (szerk.): *Tudom. De tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése – az újraolvasás lehetőségei*. Szeged: Lectum (Hajnóczy-tanulmányok, 3), 2009. 159–176.
- ² A trikó az *Árulás* szövegében is megjelenik később, Levendula ugyanis *trikó*ban találkozik Ruival.
- ³ Lk 22, 61.
- ⁴ Mt 27, 3–9.

