

# Esendő testek – Filmre vitt Hajnóczy-olvasat

(Szász János: Temetés)

Hajnóczy Péter 1977-es *Temetés* című novellájának cselekménye viszonylag szűk idő- és térbeli koordináták közt zajlik. A fiú néhány órával apja szívroham okozta halála után, anyja hívására hazaérkezik a szülői házba, ahonnan másfél éve elköltözött. Hazatér, de sem a hallban telefonáló anyjával nincs kedve találkozni, sem apja hálószobában fekvő holttestével nem mer szembesülni. A halottas ágyhoz – a hallon és az ebédlőn át – vezető egyenes út helyett az előszoba–spájk–WC–előszoba körutat járja be: rágyújt egy cigarettára, vizel, iszik a spájkban talált sóborszeszből, majd az előszobába visszatérve végigszívja és elnyomja a cigarettát. Magányos körútja elején és végén saját arcát tanulmányozza a tükörben.

Az önszembesítés első tükrös aktusa több mint saját, elhanyagolt külsejének szemügyre vétele; mind a történet, mind a narratíva síkján egyfajta határátlépést szimbolizál. Egyfelől kilépést abból a valós tér-időből, amelyben apja már nem személy, csak pusztá test, már nem valaki, csak „valami”: egy „paplannal betakart test, az ágyon súlyosan fekvő kéz, aztán a mozdulatlan, sápadt, borostás arc, a behunyt szem, a félig nyitott szája”<sup>1</sup>. Kilépés tehát és egyszersmind átlépés abba a külön-valóságba, az emlékezés térédejébe, ahol és amikor apjával, az „Öreggel” még személyként, sőt meghatározó személyiségként lehetett találkozni. Az apa személyes tárgyai – a kisámfázott borjúbőr cipők, a súlyos elefántcsont szipka, a borotvakés, a szekrényben védővászon alatt lógó zsakett, frakk és a becsomagolt cylinder, az arany kezelőgombok vagy a tizenhét bambusz sétabot – sorra a fiú emlékezetébe idéződnek, s az emlékképekből gondolatban megalkotja a szertartásosan régmódi, rendszerető és – nem utolsósorban – a szerethető apa képét. Metaforikus értelemben arcot ad az apának, akinek valódi, halott arcával nincs ereje szembesülni.

Szász János 1998-ban készült *Temetés* című, 29 perces, fekete-fehér kisjátékfilmje megtartja ugyan a Hajnóczy-novella címét, de szinte minden más elemét – szereplőit, cselekményét, térédejét, narrációját és metaforáit – átértelmezi és újraalkotja az által, hogy a történetet új médiumba helyezi, a kinematográfia nyelvére fordítja át. Szász filmje nem reprezentációja Hajnóczy szövegének, nem helyettesítője annak távollétében, hanem a szó eredeti értelmében vett illusztrációja, vagyis megvilágítója, amely feltételezi, hogy a szöveggel együtt,

1 HAJNÓCZY Péter,  
*Temetés = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, Budapest, Osiris, 2007, 234.



viszonyukat mindenkor aktualizálva szemléljük. Dolgozatomban a szöveg és a film intermedialis feszültségében, a különbségek teremtette szemantikai térben megképződő jelenléteket veszem szemügyre, különös tekintettel a test-reprezentáció alakzataira.

A film elején – ellentétben a novella fabulájával – az apa még él, s a nézőben csak a film vége felé bekövetkező halálakor, melyre az ébresztőóra váratlan megállása metaforikusan utal, illetve a halott állának felkötésekor tudatosul, hogy az addig látott jelenetek az apa életének utolsó napjába engedtek bepillantást.

A Holl István által hitelesen megformált karakter nem hasonlít a Hajnóczynál szereplő apafigurára. Az elbeszélés emlékképeiből kirajzolódó régimódi, szertartásosan pedáns öregúr képe és a hatalmas, súlyos bútorokkal teliszűfolt nagypolgári lakás látványa helyett a filmbéli Öreg: idült alkoholista, aki bizonytalan léptekkel, szennyes pizsamára húzott zakóban rója a lakótelepi utcákat, egyik italméréstől a másikig támoogva. (1. kép)

A fiú szerepét játszó Székely B. Miklós szintén nem emlékeztet a novellából megismert tizenkilenc éves, lázadó ifjúra. Ötven körüli, barázdált arcú, kiégett alkoholista ő is. A film első snittjében tehetetlen, kiszolgáltatott testként látjuk, amint a kamerának háttal, félmeztelenül fekszik, majd embriópózban, fejét védve kuporog a detoxikáló csempézett padlóján, miközben oldalról erős vízszöglet irányít rá egy arc nélküli kéz. A jelenetbeli erőszak kontrapunktjaként a vízszöglettel veretett testet hátulról-oldalról gyengéd súrlófény érinti, „simogatva” mintegy a megalázott embert. (2. kép)

Ezt követően, a főcím felvillanása után, a film egy párhuzamos montázssá alakul: apa és fia más térben, de vélhetően azonos időben kezdődő útját követhetjük figyelemmel. (3–5. és 6–8. kép) A két út a film közepén metszi egymást, apa és fiú mégsem találkoznak, mert a térbeli egybeesés exponálja az időbeli elcsúszást, amely kettejük filmbéli jelenléte között van. (9–11. és 12–14. kép) Érdemes lehet megfigyelnünk út és találkozás motívumának kölcsönviszonyát a novella és a film elkülönöződésének terében. Mint arra már korábban utaltam, a novellabeli fiú nem képes megtenni az előszobából – a hallon és az ebédlőn át – az apja halottas ágyához vezető egyenes utat, helyette jár be (látszólag időhúzás céljából) az előszoba–WC–spádz–előszoba körutat, hogy ez idő alatt gondolatban, az emlékezet terében jöjjön létre kettejük találkozása. A filmben az apa jár be körutat (a lakástól a kocsmáig és vissza), fia ezzel szemben az apa stációit is érintve teszi meg az utat a detoxikálóból hazáig, s bár a montázstechnika azt sugallja, hogy találkozhatnak, mégsem találkoznak.

A párhuzamos montázs, amely konvencionálisan az üldözéssel jelölt leggyakoribb filmnyelvi eszköze, Szász filmjében az *ugyanaz másként* ismétlődésének visszatérő mozzanatává válik. A közel azonos kameraállásból és azonos plánban, hasonló fényviszonyok között felvett, azonos cselekménysort végrehajtó két test *déjà vu* érzést kelt a nézőben, s fokozatosan a párhuzamos sorsok, illetve a sorsismétlődés képzetét vési bele az értelmezésbe. Az ismétlődő helyzetek, mint a felkelés után a szórt szembefényben hátrafelé kocsizó kamerát követő, másnaposan imbolygó testek látványa (15., 16. kép), a csapból ivás vagy a tükörbe nézés jelenete, azt a filmi gondolatot hangsúlyozzák, már-már sulykolják, hogy a fiúban újra és újra megismétlődik az apa sorsa, hogy nem tud kitörni abból a sorsspirálból, amit apja örökölt. A párhuzamos montázs filmnyelvi gesztusa ily módon az örökös ismétlődés, a mindig magához visszatérő körkörösség metaforájává válik. Ezt a metaforikus jelentést aktivizálja a második kocsmajelenetet követő rövid snitt is, amelyben egy furcsa, szokványosnak semmiképp sem mondható játszótéri játék látványa tárul elénk. A gyerekek éppen egy óriási mókuserékhez hasonló, hintaként és libikókaként egyaránt használható eszközön játszanak, amikor egy belső vágás keretében az előtérben elhalad a kocsmakörutat bejáró apa. (17. kép)

Ugyancsak a vég nélküli ismétlődés jelentésére játszik rá a filmvégi dalbetét is, azzal a különbséggel, hogy Hernádi Judit *Sohase mondd, hogy vége* kezdetű slágerének váratlan felcsendülését a vég (vagyis a halál) előszobájában üldögélő, és az „apja kenyerét” evő fiú képét elnézve, már nem lehet nem ironikusan felfogni. A dalbetét egyszer korábban is elhangzik a filmben, a kocsmai kerthelyiségben, apja helyén ülve dúdolja csendben maga elé a fiú, miközben tárgy nélküli tekintete és halvány, alig észrevehető mosolya az önreflexív, befelé forduló tekintet külső megnyilvánulásaként értelmezhető. A kocsmába való betérés előtti snittben egy telefonfülkében látjuk, s bár a beszélgetést nem halljuk a környezet zajától, ismerve a novellát, emlékezhetünk rá, hogy a fiú anyja a telefonban a következőképpen mesélte el fiának az apa halálát: „Háromnegyed hatkor csörgött az ébresztőóra. Hirtelen felült az ágyban, a szívéhez kapott, és visszasaesett az ágyra. Vége volt.”<sup>2</sup> A *Sohase mondd, hogy vége* kezde-

2 Uo., 234.



Challenger Program, 1999

3 BÓDY Gábor,  
*Jelentéstulajdonítá-  
sok a kinematográ-  
fiában* = Uő.,  
*Végtelen kép. Bódy  
Gábor írásai*, szerk.  
PETERNÁK Miklós,  
Budapest, Pesti  
Szalon, 1996,  
16–17.

4 Uo., 15.

tű sláger dúdolgatása önironikus gesztus, melyben a fiú megéri, hogy az apja életének soha sincs vége, mert szimbolikus értelemben ő az, aki folytatja, tovább éli azt, szemben a novellával, ahol inkább benne, emlékezetében él tovább az apja.

Ugyanennek a film közepén játszódó dúdolás-jelenetnek a közvetlen előzménye, hogy ugyanaz a kiszolgálónő, ugyanolyan szó nélkül, egy ugyanolyan itallal megtöltött poharat tesz le elé, mint korábban az apja elé. A fiú pár másodpercig mereven ül, maga elé bámul, mintha hezitálna, hogy igyon-e, majd mégis a pohár után nyúl, s miközben kiissza a szeszt, a kamera apja asztalon maradt poharát mutatja. Elsőre talán fel sem tűnik, hiszen a kisfilm tele van ehhez hasonló, mozdulatlan testeket vagy tárgyakat hosszabb-rövidebb ideig mutató, statikus beállításokkal, de a többszöri újranézés (vagy kikockázás) után azt tapasztaljuk, hogy ha alávetjük magunkat a kamera, illetve a film intenciójának, s tekintetünkkel mindvégig (15 másodpercen keresztül) az apa asztalon maradt poharát nézzük (18. kép), a kép triviális jelentése (asztalon álló, üres, virágmintás pohár) felfüggesztődik, s kipattan – Bódy Gábor szavával élve – az elvont, filmi jelentés.

„A triviális – aktuális – jelentések tagolatlan meghatározottságából egyes jegyek (indexek) az ismétlődés és egymásra vonatkozás által kiemelkednek, szériákat alkotnak. A film *affirmáció-áramlása* (az »igenlés« előrehaladása az időben) ezekhez, a gyakran párhuzamos vagy egymást keresztező szériákhoz kötődik. Egy imaginárius jelentésmező jön létre a szériák vonatkozásába lépő jegyek kölcsönös feszültségében, amely olykor egy beállításon (vagy annak egy részletén) belül, közvetlenül, *elvont* jelentésként pattan ki. Ilyen értelemben beszélhetünk *szériális jelentésről*, amely megszűnteti a jelentés aktuális, nulla fokát, bár belőle táplálkozik.”<sup>3</sup>

„[...]Jegy felvétel aktuális jelentéstartalma ritkán fogható át tudatosan a készítés pillanatában. Ez az oka, hogy a fénykép vagy film készítője rendszerint izgalommal, meglepetésre készen várja a kép előhívását. A legalaposabb előkészületek után is számolnia kell azzal, hogy valami »olyan« nyom jelenik meg a képen, amely készítés közben elkerülte a figyelmét, vagy egyszerűen értelmileg realizálhatatlan volt. [...] Együtt elgondolva a nyomszerűség e túldeterminációjában sejtett lehetőségeket, mondhatjuk, hogy az *aktuális jelentés* bár (forrásban) *meghatározott*, de (értelmezési tartományában) *végtelen*.”<sup>4</sup>

Az üres poháron, a kitarított tekintet eredményeként kirajzolódó, szemantikusá váló nyom, meglátásom szerint nem más, mint az apa arca, amely poharáról visszanez a fiúra. Ez a visszanezés kényszeríti ki azt az önreflexív gesztust, amely majd a tükörbenezés ismétlődő jeleneteivel a film szintaxisát felépítő egyik szériális jelentésblokkot alkotja.

A szereplőre visszanező, arcként refigurálódó tárgyi elemek metaforája a novella WC-epizódjában is megjelenik: „Lábujjhegyen kilopózott a spájzból, és benyitott a WC-be. Vízelés közben a WC-tartályt rögzítő két konzolt nézte; a konzolok talpa három csavarral erősítettett a falba, mint két kis csúfondáros arc: két csavar a két szem, egy száj, s a hosszú manóorr maga a konzol, s a kis arc rajta neve-

tett, erőfeszítéseit, hogy legalább a rend látszatára szert tegyen – fodrászhoz megy – megkérdőjelezte és reménytelennek ítélte.”<sup>5</sup>

Az arcadás novellabeli aktusa egyértelműen a fiú önreflexív gesztusa. Önreflexív és egyben önironikus gesztus, amelyben az ironikus nyelv megkettőző természete képi létmódba is átfordul. Ebben az átfordulásban az autentikus önismeret nyelve az antropomorfizált, arccá összeálló tárgyi elemekhez kapcsoltan a fiú inautentikus létmódjára nyit perspektívát. Természetesen nem a csúfondáros kis arc az, aki rajta nevet (ez csak *prosopopeia*), ő maga az, aki kineveti magát kínjában, mert a rend, vagyis apja legfőbb attribútumának önmagában való újraalkotására irányuló erőfeszítéseit reménytelennek látja. Ugyanez az egyszerre fájdalmas és komikus, önironikus mosoly látszik a filmbéli fiú arcán is a poharat s a pohárban az apa arcát mutató beállítást után, a metafiktív jelentéssel bíró dalbetét dúdolása közben. A csúfondárosan nevető WC-konzol-arc és az átható tekintetű vizespohár-arc a testet öltött irónia műalkotásbeli önprezentációi. A köztük és a magányos hős között létesülő viszonyban egyszerre van jelen a világban való lét ártatlanságának vagy autentikusságának megkérdőjelezése és – ahogy Kierkegaard írja – az a „végtelenül könnyű játék, amely nem rémül meg ettől”<sup>6</sup>. Míg a novellabeli fiú öniróniája annak belátásából ered, hogy nem képes olyanná vagy azzá válni, aki az apja volt, addig a filmbéli fiú és a párhuzamos montázs révén a néző azt érti meg, hogy a fiú nem képes *különbözni* apjától, hogy ugyanazt az utat kell bejárnia, mint neki.

Novella és film feszültségteli összjátékát vizsgálva röviden érintenünk kell még a narráció és az emlékezés kérdéseit. A heterodiegetikus, egyes szám 3. személyű elbeszélésmódban megírt novella, a történet és az elbeszélés távolságát tekintve, majdnem tiszta diegézisnek mondható. Párbeszédnek nem szerepelnek benne, hőse a külső történet síkján mindvégig egyedül van. A fő cselekmény azonban nem is itt, hanem – ahogy arra korábban már utaltam – az emlékezet terében zajlik. Hajnóczy a tudatfolyamatok narratív ábrázolásának három alapmódusza közül az elbeszélt monológot alkalmazza a *Temetés*ben, vagyis azt a narratív technikát, amelynél a hős mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének képében exponálódik. Ennél a narrációnál – bár a hang formai egységet mutat – hol a narrátor, hol a szereplő nézőpontjából láttatnak az események. Mihail Bahtyin metalingvisztikai megközelítésmódjában ezt a narrációtípust nevezük közvetített (nem tulajdonképpeni) egyenes beszédnek, s az ehhez tartozó megnyilatkozás-típust *hibrid konstrukciónak*, amelyben két megnyilatkozás, két beszédmód, vagyis két nyelv értelmi- és értékhorizontjai kontaminálódnak és itatódnak át egymással. A *Temetés* narratívájában azonban nemcsak elbeszélő és hős nyelve keveredik, de a fiú ábrázolt tudatfolyamataiban, vagyis az emlékeiben egyre újabb és újabb idegen szólamok türemkednek be, kezdve az anya ironizált megnyilatkozásain, az apa nyelvének frazémáin át, egészen Mari, a „konzumnőből” lett gyűrűs menyasszony nézőpontját tükröző beszéd-szekvenciáig. A fiú emlékeinek téridejében nyelv-

5 HAJNÓCZY, 236.

6 Søren KIERKEGAARD, *Szókratész iróniája = Uő., Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor, 2004, 271.

7 „Ami az alkoholt illeti, voltak egyéb emlékei is, amelyekre – ha eszébe jutottak – nem szívesen emlékezett, és soha, senkinek nem beszélt róluk. Egyszer például másfél liter szilvapálinka elfogyasztása után bevitték az egyik detoxikálóintézetbe, ahol hajnali fél háromkor ébredt fel. Kegyetlenül szomjas volt, de a kórteremben nem volt mosdókagyló és vízcsap. [...] a fiú bement a kórterembe, a WC-be, meghúzta az öblítő láncát, és a WC-kagylóból ivott.”

HAJNÓCZY Péter, *Jézus menyasszonya = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, Budapest, Osiris, 2007, 327.

8 Vö. FARAGÓ Kornélia, *Dialogikus várakozások. A kérdésprobléma Hajnóczy Péter prózájában = Tudom. De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése – az újraolvasás lehetőségei*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged, Lectum, 2009, 11–18. (Hajnóczy-tanulmányok III.)

vek sokasága folytat egymással belső dialógust, színre víve ez által a fiú életét befolyásoló értékhorizontok „harcát”, illetve a hős karakterének az idegen szóra való állandó, feszült beállítódását.

Ez a nyelvi sokféleség a filmből teljességgel hiányzik. Szász János alkotását kis túlzással némafilmnek is nevezhetnénk, tekintve, hogy a 29 perces játékidő alatt mindössze négy mondat és egy dal-betét hangzik el. Az erős környezeti zajok, illetve a szereplők – főként az apa és az orvos – által kiadott, artikulálatlan hangok (nyögések, szuszogás, lihegés) miatt természetesen nem sorolható a klasszikus némafilmek közé, de az emberi beszéd majdnem teljes hiánya miatt a néző figyelme a néma testekre és azok helyváltoztató mozgására, mozdulataira vagy arcuk apró rezdüléseire irányul. Ezt a figyelmet fokozzák a félmeztelen testtájokról készült képek, illetve a különböző testrészekről (főleg az arcról és a kézről) adott premier plánok. Nézőpontváltásokkal, illetve a belső fokalizáció ábrázolásával azonban a film is operál, például azokban a beállításokban, melyekben a kameramozgás a részeg ember szédülését vagy imbolygó járását imitálja. Szász tehát rendezőként többet bíz a film-nyelvre, mint a szavakra, s ez által nagyobb teret enged a befogadó jelentéstulajdonító aktivitásának, a néma, esendő testek olvasásának.

Végül az emlékezés témájáról szólnék röviden. Korábban említettem, hogy a novella valódi cselekménye, maguk a találkozások, az emlékezet téridejében történnek meg. Ezen túlmenően az emlékezés gesztusa szövegemlékezetként is megjelenik, amennyiben a novella több, a *Jézus menyasszonya* című kisregényre tett szövegszerű utalást tartalmaz. (A tékozló fiúról szóló újszövetségi példabeszéddel való intertextuális kapcsolatát mint emlékezet-típust most nem is említem, mert ez külön dolgozat témája lehetne.) A *Temetés* és a *Jézus menyasszonya* közti szoros szövegekői kapcsolatra Szász János filmje is rájátszik, először csak kevésbé feltűnő módon, a film elején, a detoxikáló-jelenetben, amikor a fiú ivóvíz híján a WC-kagylóból kényszerül inni.<sup>7</sup> (19. kép)

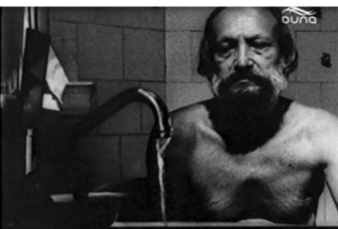
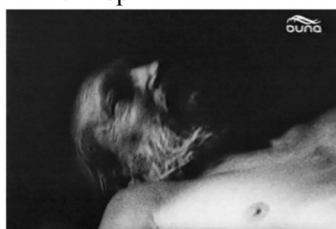
Második alkalommal, az embervadászat-jelenetben (20–22. kép) az intermediális emlékezés gesztusa igen erősen hívja fel magára a befogadó figyelmét. Egyrészt azért, mert a párhuzamos montázs folyamatába egy másik, belső párhuzamos montázssor ékelődik, másrészt a beékelte epizódnak a történet felőli teljes motiválatlansága miatt. Szász filmje az emlékezés rendhagyó módját választja ezzel: nem a szereplők múltjába lép vissza különféle filmnyelvi megoldások által, hanem saját intermediális pretextusának intertextusát idézi fel az embervadászat-jelenetében. Az elvont filmi gondolat kibontása itt messzire vezetne, s talán nem is volna célravezető. Ez az a pont, ahol a film, illetve a film értelmezője is felveheti céljai közé – Faragó Kornélia ajánlatát elfogadva – a Hajnóczy-próza kérdés-poétikájában rejlő szövegélt: vagyis a *nyitva tartani a nyitottat* feladatát.<sup>8</sup>



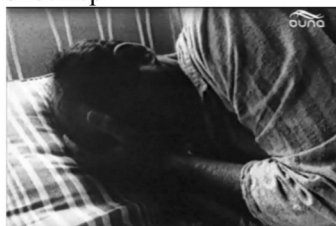
1. kép



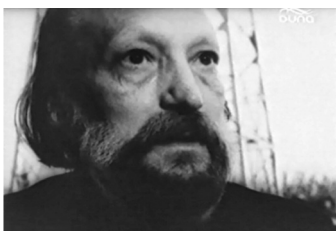
2. kép



3–5. kép



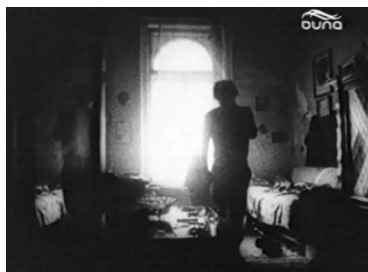
6–8. kép



9–11. kép



12–14. kép



15. kép



16. kép



17. kép



18. kép



19. kép



20–22. kép