

Gyuris Gergely

A MAGÁRA HAGYOTT OLVASÓ (HAJNÓCZY PÉTER: PÓKFONÁL)¹

„De hát ezekről a dolgokról igazat vagy annak ellenkezőjét mégsem lehet elbeszélni.”
(Hajnóczy Péter: A kopt nők)

A dolgok állása

A Hajnóczy-recepció kezdettől fogva egy igencsak képlékeny életrajz felől igyekezett megközelíteni az életművet, melynek során az egyes szövegeknek tulajdonított aktuális irodalomtörténeti jelentőség többnyire a szerző szalonképességének és hitelességének függvényében alakult. Persze a szövegközpontú(bb) alapokra helyezkedő kutatás képviselői sem tétlenkedtek (habár Németh Marcell kötete² – főként a kisregényekre koncentrálna – távolról sem elégíti ki a monografikus teljesség elvárását, lényegében mindmáig az egyetlen nagyobb lélegzetű kísérlet, amely az életmű összefüggéseit textuális szempontok alapján vizsgálja), mégis, a közelmúlt Hajnóczyval kapcsolatos megnyilatkozásainak döntő hányada szemmel láthatóan továbbra sem tudott (vagy akart) a szövegekhez férközni. Ugyanakkor e recepcióból nem is annyira azok a szokványosnak mondható esetek az érdekesek, amikor a kritikus kizárólag etikai dimenzióban érvelve hozza meg esztétikai ítéletét³ – sokkal több tanulsággal szolgálnak azok a

¹ A dolgozat először az *Árgus* 2004/11. számában jelent meg (66-77.). A némiképp önkényesnek tűnő korrektori beavatkozások kiküszöbölésén túl a szöveg egy új fejezettel bővült, további részek pedig újabb magyarázatokkal egészültek ki. Itt szeretném megjegyezni azt is, hogy az általam kurzivált primér és szekundér irodalmak szöveghelyeit félkövér kiemeléssel jeléztem.

² Vö. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter*. Pozsony: Kalligram Kiadó 1999.

³ A példákat hosszan lehetne sorolni, itt most megelégszem az e tekintetben az egyik legrepresentatívabb CZIGÁNY Lóránt-írás megemlékezésével (Uő: Pé mint prózairó portréja. Hajnóczy Péter. In: Uő: *Nézz vissza haraggal!* Államosított irodalom Magyarországon 1946–1988. Budapest: Gondolat Kiadó 1990. 171-184.); míg szöveg és élet mimetikus viszonyát ÁCS Margit egy 1999-es válogatáskötet utószavában sugallja (Uő: Hajnóczy Péter. A véradó. [Utószó] In: HAJNÓCZY Péter: *A véradó*).

dolgozatok, ahol a szerző látszólag tudatában van az író körül hajdan kialakult és azóta is burjánzó (burjánztatott) legenda tudományos hátulütőivel.

Bán Zoltán András, aki 1993-as kritikájában már az első mondatával figyelmeztet arra, hogy „[a]ki Hajnóczyról szól, annak számolnia kell az író legendájával”⁴, mindjárt fittyet is hány saját intésére. Miközben tudniillik azt rója fel Hajnóczynak, hogy „tragikus módon megfélemedezett arról, hogy a távolságtartás hiánya szakmailag, művészileg éppoly megformálандó anyag, mint a határok betartása személyiség és mű között”⁵, érvelésében nem a szövegek retorikai, narratív, szintaktikai stb. gyengeségeire hivatkozik, hanem arra, hogy Hajnóczynak „csak nagy ritkán sikerült zárt formában artikulálni **élete** csődjét”⁶. Azzal, hogy a szerzői szándékot a szerzői élet reprezentálásában találja meg, Bán Zoltán visszakanyarodik a hitelesség kérdésköréhez. ahhoz a problémához, hogy a szövegek milyen pontosan tükrözik a szerzői életet. Később még világosabbá válik, hogy a kritikus korántsem a legenda és az életmű viszonyát szeretné megérteni, mint ahogy azt korábban célul tűzte ki maga és mások elé, hanem csupán a legenda létmódjára kíváncsi: indoklásában a legendát egy jelentős kor- és kartársi segédlettel létrejött „közös vágyképzetként” érti, amelyre szerinte az író környezetének mindmáig szüksége van. Bán Zoltán eképp nem csupán egyetlen érvényes megközelítési módként legitimizálja a legenda felőli olvasást (holott ez csak az ő befogadásának a kondíciója), hanem még rá is olvassa Hajnóczy fejére, hogy ez a legenda rossz (a művek a formátlanság ködképei között oldódnak fel; a szerző önmaga emlékszobájának teremőreként beledermedt az önsajnálát mézébe; a nyers valóság feltárása és ábrázolása a művek gyors elavulását okozza; az író visszavonul rémületében, még mielőtt valami jóvátehető és beláthatatlan dolog történe a szövegben és a szöveggel etc.⁷) Így nem is csoda, hogy a Hajnóczy-szövegek befogadását a lehető legkevesebb eredménnyel kecsegtető megoldás felé terelő kritika révén (amely egyúttal a korszerűség és a

Válogatott elbeszélések. Budapest: Osiris Kiadó 1999. 169-174). A REMÉNYI József Tamás által összeállított emlékkönyvben megoszlanak a világszerűen referenciális, azaz a legendára építő, illetve a szövegcentrikus értelmezések. (Uő [szerk.]: *Hajnóczy Péter emlékezete*. Budapest: Nap Kiadó 2003.)

⁴ Vö. Uő: Babérből tövisszozorú. 292. In: Uő: *Az elme szabad állat*. Budapest: Magvető 2000. 292-299.

⁵ Vö. Uo.

⁶ Vö. Uo.

⁷ Vö. I.m. 292., 296., 298., 299.

tudatosság szerepében is tetszeleg) ismételten létrejön az a pozíció, ahonnan az életmű csak mint torzó szemlélhető.

Dolgozatomban egy olyan szöveg értelmezésére vállalkozom, amely áttételesen felkínálja az irodalom és az élet közötti határok – többek között Bán Zoltán által is kárhozottat – elmosásának tanulságát; elemzésem azonban nem annyira e tanulság felmutathatóságára (és az ebből levonható következtetésekre) lesz tekintettel, hanem sokkal inkább arra összpontosít, hogy *hogyan* is artikulálódik ez a toposz, elsősorban azokat a szempontokat szem előtt tartva, amelyeket az eddigi irodalomtudományos érdeklődés is fontosnak tartott.

A fűtő (1975) című kötetben⁸ szereplő *Pókfonál*⁹ narratívájának problematizálhatósága révén keltette fel a kíváncsiságomat. Csak később vetődött fel az az ötlet, hogy a Hajnóczy-írás intertextuális dimenzióit is szemügyre vegyem, annál inkább, hiszen korábbi és párhuzamos kutatások jelentésben gazdag rétegeket tártak fel azáltal, hogy *A halál kilovagolt Perzsiából-t*¹⁰, vagy épp az *M-et*¹¹ Malcolm Lowry regényével, kisregényeivel olvasták össze, *A fűtő*¹² és Heinrich von Kleist *Kohlhaas Mihály* közötti kapcsolatról nem is szólva. A *Pókfonál* címmel, illetve a címben megelőlegezett motívummal sugallta Akutagava Rjúnoszuke *A pókfonál*¹³ című elbeszélésével való összevethetőséget, de már jóval nagyobb interpretációs izgalommal kecsegtetett a *Pókfonál* és a szintén Akutagava tollából származó *A bozót mélyben*¹⁴ közötti hasonlóságok és különbségek számba vétele.¹⁵

Igy tehát elsődleges célom – az autobiografikus referenciák buktatóit elkerülve bebizonyítani, hogy a szövegszerű megközelítés eredményesebben működtethető – kiegészült egy másodikkal: ennek tétje egy olyan történeti,

⁸ In: HAJNÓCZY Péter: *Hajnóczy Péter művei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1982. 5-113.

⁹ Uo: 95-103.

¹⁰ Uo: 257-361.

¹¹ Uo: 235-256.

¹² Uo: 75-94.

¹³ AKUTAGAVA Rjúnoszuke: *A pókfonál* (ford. GERGELY Ágnes) In: Uő: *A vihar kapujában*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992. 35-41. (Válogatta és az utószót írta Gergely Ágnes)

¹⁴ AKUTAGAVA Rjúnoszuke: *A bozót mélyben* (ford. GERGELY Ágnes és VIHAR Judit) In: Uo. 5-22.

¹⁵ AKUTAGAVA és HAJNÓCZY összevetésében többek között Dr. CSERJÉS Katalin 2001-es szemináriuma inspirált, köszönet érte.

szövegek közötti hatás lehetőségének a kimutatása lett, amellyel lényegében az a tétel igazolható, hogy az intertextualitás Hajnóczy kapcsán sem szorítkozik kizárólag a jelölt vagy a jelöletlen idézés (pl. újsághírek az *M*-ből), illetve a parafrázis (pl. *A fűtő*) eseteire, de a narratív struktúrák egymásra gyakorolt hatása is ide sorolható. Röviden: a komparatív aktusok végrehajtásával szeretném alátámasztani azt az állítást, hogy az intertextualitás az irodalom alapvető létmódja.¹⁶

A bozótmélyben (a polifónia¹⁷ alkalmazása)

Akutagava Rjúnoszuke *A bozótmélyben* című elbeszélésében már egy hagyományra visszatekintő – a huszadik század húszas éveiben járunk – írói eszközt használ fel: egy adott eseményt (egy gyilkosságot) több szereplő mutat be oly módon, hogy az egyes szereplők által elmondottak kölcsönösen kizárják egymást, illetve a szerző sem közvetlenül (egy szerzői-beleértett szerzői szólam formájában), sem közvetett módon (egy elbeszélő, vagy pedig egy olyan szereplő ‘alkalmazásával’, aki a szerző-beleértett szerző szócsövének minősül) nem foglal állást az elmondottak igazságtartalma mellett. A szerzői instancia – az értelmezésben betöltött – kizárólagos szerepének ilyenén meggyengüléséről elsőként Mihail Bahtyin nyújtott átfogó vizsgálatot, aki Dosztojevszkij poétikai újdonságát abban látta, hogy műfaji értelemben nem tézisregényekről beszélhetünk írásai kapcsán, azaz „Dosztojevszkij nem valamely eszme illusztrálására írt regényeket, művei nem a XVIII. század szája íze szerint formált filozófiai regények, hanem *regények magáról az eszméről.*”¹⁸ Hős és eszme elválaszthatatlanul összefonódnak, mint ahogy Bahtyin máshol írja: „A hőst az eszmében és az eszme révén látjuk, az eszmét pedig csak a hősből és a

¹⁶ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? 8. In: Uő: *Hagyomány és kontextus*. Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1998. 5-58. Kulcsár-Szabó az intertextualitást nem annyira a posztmodern szövegek ismertetőjeleként gondolja el, mint inkább Roland Barthes-tal és Michael Riffaterre-rel egybehangzóan azon paradigmaváltás fontos állomásaként érti, amely „a szerző-szöveg viszonyról az olvasó-szöveg viszonyra helyezte át érdeklődését.” Uo: 9.

¹⁷ A polifónia fogalmát Mihail BAHTYIN Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében című tanulmánya alapján használom (ford. KÖNCZÖL Csaba) In: SZÖKE Katalin (szerk.): *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. (ford. KÖNCZÖL Csaba et al.) Budapest: Gond-Cura – Osiris Kiadó, 2001. 9-61.

¹⁸ Vö: l.m. 33. (ENGGELGARDT-tól idézi BAHTYIN.)

hős által.”¹⁹ A polifónia legfőbb kritériuma a szerzőtől független tudatokon keresztül dialógusba lépő eszmék megléte lesz²⁰, amelyek egymáshoz való viszonya (a dialogicitásból következően) egyrészt az egyidejűségen, másrészt az egyenrangúságon alapul. Akutagava szövegében viszont hiába is keresnénk ilyen eszmé(ke)t; mégis, a fokalizációt alkalmazó narratíva nem egyszerűen több nézőpont közvetítésére lesz alkalmas, hanem olyan nézőpontokat teremt, amelyek eltérő, egymással – igaz, nem közvetlenül – vitatkozó tartamokat jelenítenek meg, illetve a vitát lezáró megoldás (alapvetően ez a klasszikus irodalomtudomány által kondicionált olvasó elvárása, igénye²¹) ellenében maga a dialogicitás kap nagyobb hangsúlyt. Röviden tekintsük is át *A bozótmélyben* nézőpontjait, amelyek közül feltevésem szerint három képes szólamként működni. (Bár Bahtyin főleg Dosztojevszkijre vonatkozóan tárgyalja a polifónia fogalmát, az a gesztus, hogy megnevezi lehetséges elődeit²², már önmagában feljogosít bennünket arra, hogy rámutassunk a lehetséges utódokra.)

A bűnügyi jegyzőkönyv keretében kibontakozó történet hét, a gyilkosságban többé-kevésbé érintett személy közvetlen (E/1-es) elbeszélésében, retrospektív módon elevenedik meg. Az első négy személy vallomásában a gyilkosság előzményeiről, a helyszínről, valamint a három főszereplő (az áldozat, az áldozat megerőszkolt felesége és a gyanúsított) tulajdonságairól tudunk meg fontos információkat. Ezek utalnak a gyilkosság tényére, a gyilkosság körülményeire, de a gyilkosság menetéről nem tudunk meg semmit: nyomok alapján történő *rekonstrukció* révén alakul ki az olvasó előzetes tudása és a végkifejletre (a gyilkosság hogyanjára) irányuló elvárási

¹⁹ Vö: Mihail BAHITYIN: Az eszme Dosztojevszkijnél 110. In: I.m. 99-127.

²⁰ Vö: „Ha az eszme az ábrázolás tárgya és a hősalakok megkonstruálásának domináns mozzanata, ez azzal jár, hogy a regény világa széthullik a hősök világaira, melyeket az őket rabul tartó eszmék szerveznek meg és öntenek formába.” I.m. 33.

²¹ Ld. Catherine BELSEY megállapítását *A szubjektum megszólítása* című tanulmányban: „A klasszikus realizmusban a történet-séma szintjén leggyakrabban a gyilkosság, a háború, az utazás vagy a szerelem a bonyodalom forrása. Majd a történet elkerülhetetlenül a lezárás felé halad, ami egyben feltárulás is: az enigma feloldódik, s helyreáll a rend, melyet a történet eseményeit megelőzőnek hitt rend újraalkotásként vagy továbbfejlődésként értelmezünk.” 25. In: *Helikon* 1995/1-2. (ford. PETE Klára) 14-41.

²² Vö: „Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Dosztojevszkij a regény történetében elszigetelt helyet foglal el, és az általa megteremtett polifonikus regény elődök nélkül való.” I.m. 12.

horizont.²³ Tadzsómaru (a gyanúsított) vallomása még igazolja a rekonstruált eseményt: „*Na jó, nem bánom, én öltem meg azt a férfit.*” (11.), de a főszereplőkről kialakult benyomásaink tovább differenciálódnak, hiszen az áldozatot, aki anyósa szerint „*szamuráj*” és „*jótét lélek*”, mohósága és kapzsisága téríti le újtjáról; Tadzsómaru viszont, aki az őt lefülelő járőr szerint „*közismert útonálló*”, „*bidtang*”, akinek a mostani eseten kívül több bűn is terheli a lelkét, valóságos hősszerelmesként, mint a becsület és a férfiasság mintaképe tündököl saját előadásában. („*Hogy elvegyem feleségül – ez az egyetlen vágv töltötte be egész valómat. Nem valami hitvány testi vágy volt ez, ahogy hiszitek. nem.*” 15. és „*Meg akartam hát ölni azt a férfit, de nem alávaló módon. Először levágtam róla a kötelet, aztán odaszóltam neki, verekedjünk meg.*” 16.) A fordulatot, amely a gyilkosságról alkotott nézeteinket teljes mértékben felforgatja, az asszony bűnvallomása hozza meg, aki azt állítja, hogy férjét ő ölte meg szegyenében, illetve az áldozat beleegyező kérésére, míg ő képtelen volt eredeti szándékát kiteljesítendő, magával is végezni. A két, egymástól homlokegyenest különböző vallomás mellé felsorakozik a harmadik visszaemlékező, aki nem más, mint az áldozat médium közvetítette lelke. Az újabb történetvariáns szerint az áldozat öngyilkosságot követett el felesége becstelensége miatt. A halálesetnek három eltérő változatát kapjuk. Mivel a történet során végig néma rendőrfelügyelő ítéletét nem ismerjük meg (bár Tadzsómaru például nem kételkedik abban, hogy akasztófán végzi), és más felsőbb tudat sem nyilatkozik a történet valódi menetéről (a narrátor – a vallomások jegyzője? a rendőrfelügyelő? – csupán az érzelmi reakciók tárgyilagos közlésére szorítkozik), megindul a konstruálva értelmező tudatok dialogicitása. (A főszereplők előadását alapvetően a konstruálás aktusa választja el a többi vallomástevőtől, hiszen míg utóbbiak különböző *nyomokból* kiindulva *rekonstruálják* az eseményeket, addig a gyanúsított, az asszony és az áldozat *megkonstruálják* azt, amely aktust mindaddig fel kell tételeznünk mindhárom részről, amíg eldönthetővé nem válik, hogy melyikük hazudik — vagy még tovább, ha elfogadjuk, hogy a hazugság szintén történetkonstruálás.) Sorra véve a motivációkat, a lehetséges magyarázatokat arra nézve, hogy ki mi miatt mond igazat vagy hazudik, arra kell rájőjjünk, hogy lényegében egyik változat sem valószínűbb a másiknál. A szöveg (a jegyzőkönyv) ugyanannyi cáfolatot, mint igazolást szolgáltat a három elbeszélés szüzségének

²³ A szövegben éles határ húzható azok között, akik jelen voltak a gyilkoságnál, és akik nem. Ez a struktúrában is megjelenik: először az utóbbiak, majd az előbbiek töltenek be elbeszélői funkciót.

valószínűségére. Még az is lehet, hogy egyik sem igaz: így ezek a lehetőségek megnyitják az utat az olvasó interpretációs képességei, szándékai és hajlamai előtt. Az értelmezés, pontosabban annak eldöntése, hogy mi is történt valójában és hogyan, ezért nem annyira a (szerzői intenciót mellőző) szövegtől, mint inkább az olvasótól függ.

Ezzel lényegében a történet és a múlt rekonstruálhatatlansága tételeződik, vagy másképp megfogalmazva, el kell fogadjuk, hogy egy esemény narratívába rendezése mindig konstrukció és mindig már értelmezés, azaz az esemény felmutatása a maga *eredeti* állapotában lehetetlenné válik, mert eldönthetetlen, hogy az aktuális értelmezések közül melyikkel azonos, vagy legalábbis melyikhez áll a legközelebb. Nyilvánvaló, hogy mindez kapcsolatba hozható a posztmodern középpontnélküliségről vallott felfogásával, a jelentés rögzítettségét garantáló abszolutizált instancia (pl. a szerzői igazság) létezésének megkérdőjelezésével, most azonban elégedjünk meg azzal, hogy Akutagava Rjúnoszuke szövege annyiban viszi előre ezt az írói poétika-hagyományt, amennyiben szereplői egyenes beszédben, egyes szám első személyben maguk beszélnek el, konstruálják meg, értelmezik újra a történetet, és nem egy omnipotens narrátor révén szerzünk tudomást a történet polifonikus potenciáljáról (mint Dosztojevszkij esetében). Ennek jelentősége, hogy a szereplők álláspontjainak egyenrangúsága, hierarchizálhatatlansága még inkább kitűnik, azaz megnő a történetekkel kapcsolatos értelmezések közötti feszültség, mivel nincs egy olyan 'külső', a történethez a szövegben kívülről közelítő felsőbbség, aki leírással, jellemábrázolással stb. mégiscsak megkönnyítené az olvasó helyzetét a nézőpontok közötti választásban.

Láthattuk, hogy Dosztojevszkij polifóniája az egyidejűség és az egymásmellettség (a szólamok egyenrangúsága) jegyében alakul, Akutagavánál viszont már az egyidejűség kritériuma nem teljesül: a szereplők szólamai reflektálatlanul hagyják a másik kettő szólamában megjelenő (a retrospektív vonás miatt már: értelmezett) történetvariánsokat, azaz elbeszélésükben nyoma sincs a cáfolat, a vita beszédaktusának, hiszen bár hallgatóságuk (a rendőrfelügyelő) közös, vallomásuk nem egyidejű, így a szüzsék összeegyeztethetlensége csupán az olvasó előtt válik nyílttá. Az, hogy Akutagavánál nem ideológiai tartamok, hanem történetkonstrukciók ütköznek, eredményezik, hogy a szólamok dialogicitása nem a szövegben, hanem az olvasó értelmezésében (mintegy többlet befogadói erőfeszítés eredményeképp) valósulhat csak meg.



A Pókfonál (további alkalmazás)

Áttérve Hajnóczy elbeszélésére, kijelenthetjük, hogy a téma (a gyilkosság), a helyszín (a bozót/cserjés; az országút) és a narratív technika (a több nézőpont alkalmazása) hasonlósága ellenére ez a szöveg *A bozótmélyben*-hez mint teljesen autonóm textus viszonyul, hiszen a *Pókfonál* már a polifonikus struktúra elbeszélői nézőpontok alapján megkülönböztetett változatainak a kombinációját adja, a szöveg 'keretében' (az idézőjelet később még megmagyarázom) E/3-as, a többi, szereplőnként felosztott részben E/1-es elbeszélés érvényesül.

A két szöveg éles elhatárolásának másik oka a cselekmény és a nézőpont egymáshoz való viszonyának eltérő kezelésében rejlik. *A bozótmélyben* 'sztoriját' három eltérő változatban – illetve négyben, ha az 'eredetiként' rekonstruáltat is ide vesszük – ismerjük meg, hét szereplő vallomásán keresztül, míg a *Pókfonál* hat fejezetben ötféle nézőponttal szembesít. Az első a festőé, aki „*mozdulatlanul nézi a képet.*” (95.) A nyitó bekezdésben arról szerzünk tudomást, hogy mi látszik a képen (tehát mit lát a festő). Ugyanakkor már a második mondattal némi nehézségbe ütközünk: a szekér *csikorog*, a lópaták *dobbannak* a képen; perceptuálisan a látás mellett a hallás dominál a festő élményében. Ez egy festmény (festmény, gondolhatnánk, hiszen egy festő nézi, bár...) esetében azért meglehetősen különös, és még annál is különösebbé teszi az, hogy a két hangra utaló ige egyúttal mozgást is implikál: általában egy *mozgó* szekér ruházható fel azzal a tulajdonsággal, hogy csikorog, általában egy *mozgó* lóhoz társítjuk a paták dobbanását. Valóban, a következő bekezdés végképp megerősít bennünket abbéli elképzelésünkben, hogy egy kép (festmény) megelevenedéséről olvasunk. Bár e mozzanat többféleképp is értelmezhető (a festő hallucinál; a festő egy film nyitó képsorait nézi stb.), most maradjunk mégis annál a lehetőségnél, amelyik a legközelebb áll evilági tapasztalatainkhoz, és amely a legtöbb interpretációs haszonnal kecsegtet, jelesül, hogy itt egy omnipotens elbeszélő révén nyerünk betekintést a festő tudati tevékenységébe. Ebből következően a narratív struktúrában érdemes megkülönböztetni a szerzőtől nemcsak a mindentudó elbeszélőt, aki a festő tudatában megjelenő történetet meséli el, hanem a festőt is, aki mint a képbe sűrített sztori avatott ismerője és valószínűleg alkotója, természetesen szintén rendelkezik szerzői funkcióval. A festő (mint nézőpont) egyúttal elválasztandó a többi szereplőtől, lévén nem csupán a kép szemlélője, de – feltételezésünknel maradva – a kép birtokosa, formálója is, mely pozíció rálátást és 'hatalmat' biztosít számára a kép szereplői felett. Ez azzal is jeltett.

hogy a karakter E/3-ban van felvezetve, míg a képen belüli szereplőket összeköti és egyenrangúsítja az E/1-es elbeszélés. Ezért valószínű, hogy a festő kontemplatív pozíciója felel meg leginkább az olvasó lehetséges azonosulási igényének. Mindenesetre kijelenthető, hogy a festő személye áll a legközelebb az olvasóéhoz (az E/3 ellenére!), mert ugyanazt 'láthatják', annyi különbséggel, hogy az olvasó közvetett módon: a festői tudat részeként értett történet – a férfi, az asszony és a fiú által elkövetett rablógyilkosság – számunkra már *közvetített* a narrátor által (még ha e közvetítettség okozta távolság élet a többi szereplőhöz rendelt E/1 némiképp tompítja is), ezért az olvasó horizontján az alkotó és műve (festő és képe) közötti viszony ismerete többlettudásként adott. A továbbiakban ezt a különbséget irányadónak tekintve, először a kép történetét, majd a festő és a kép viszonyát tárgyalom.

A cselekmény és a nézőpontok közötti kapcsolatra rátérve érdemes idézni Németh Marcellt: „Az egyes monológok mást-mást adnak vissza az 'öselbeszélésből' (a rablótámadásból), de a valóság, a történetek teljes rekonstrukciójára egyik sem alkalmas: a perspektívák pluralitása, megszüntethetetlen szóródása tehát a képsort **értelmező** szövegekben (is) működik. Az eltérő perspektívák feloldanak minden valóság-vonatkozást és a rekonstruálhatatlan 'történet' a végén a hamisítvány sorsára jut.”²⁴ Eszerint ugyanaz a struktúra valósulna itt meg, mint amiről *A bozótmélyben* kapcsán már volt szó.

Ezen a ponton – az öselbeszélés kapcsán – azonban az az eshetőség merülhet föl az értelmezőben, hogy Németh Marcell egy szövegromlás áldozataul esett *Pókfonál-változatról* értekezik könyvében. Mielőtt túlságosan komolyan vennénk egy ilyen szövegvariáns létét, s lelkes filológiai kutatásba kezdenénk, javasolom, vegyük inkább szemügyre az általunk ismert 'változatot'. Az első fejezet (*A szekér*), túl az elmondottakon, a rablótámadás történetét tartalmazza; a fiú, a férfi és az asszony egy összehangolt akció során törbe csalja a kocsist. A férfi lelövi a kocsist, lemészárolja a lovat, majd mindhárman „*Sarkukra kuporodva fálnak.*” (96.) Tiszta sor: a gyilkosságot a hús reményében követik el. A második bekezdés legérdekesebb momentuma a szereplők határozott névelős színre 'eresztése': „*A kocsis mellére hukott fejével horkol a bakon*”, „*A ló megáll a fiú előtt.*”, „*A férfi kiront a cserjésből*”, „*Az asszony már ott áll a tetemnél.*”, ami arra utal, hogy a festő számára nem ismeretlenek a figurák, megerősítve korábbi elképzelésünket, hogy a leírtak a festő képzeletének reprezentációi lennének, azaz hogy a kép a festő műve. Az

²⁴ Vö. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter* Kalligram, Pozsony, 1999. 66.

ezt követő szövegegységekben már mi is ismert figurákként látjuk viszont – külön-külön és E/1-es elbeszélésben! – az egyes szereplőket; a keretfejezetek és a közbeeső részek alakjainak azonosítására kondicionálnak ugyanis a fejezetcímek (*A férfi, Az asszony, A fiú, A kocsis*). Kérdés, hogy a címek és keretfejezetekben feltűnő szereplők megnevezésének egyezésén kívül milyen alapon végezzük el ezt az azonosítást. Annál is inkább, hiszen a későbbi fejezetek beszélői közül egyik sem tesz említést a rablásról, az áldozatról vagy a tettestársakról. Így Németh Marcell tévedése abban nyilvánul meg, hogy az egyes monológok nem a rablótámadásból adnak vissza mást és mást, hiszen a rablás eseményének elbeszélése nem ismétlődik meg újabb és újabb változatokban. mint Akutagavánál. Az „*ős-elbeszélés*” kifejezése ezzel érvényét veszíti: a fejezetek nem egy történetmag elemeivel kombinálnak (amit a kategória sugall), hanem legfeljebb további adalékokat (a rablótámadás vélhető előzményeit és következményeit) rendelnek hozzá. A fő probléma tehát egy eredetinek hitt „*ős-elbeszélés*” (a rablógyilkosság) rekonstruálhatatlansága helyett a történet eseményeinek időbeliségét érinti, felvetve azt a kérdést, hogy egyáltalán hány történetről is van szó; vagy ha feltételezzük, hogy a szöveg szegmensei egy nagy narratívába rendezhetők, kérdéses, hogy mi a történet menete. Innentől kezdve a célunk annak kimutatása lehet, hogy az azonosítás aktusát előnyben részesítő értelmezés milyen feltételek mellett őrzi meg legitimitását, illetve, hogy van-e a történetnek egy megkonstruálható időbeli sorrendisége, azaz a történeteszmensekből összeállítható-e egyáltalán valamiféle egész.

A szereplők fejezeteiről általánosan elmondható, hogy egyetlen mikronarratívára koncentrálnak. E minimális állapotváltozásokkal járó 'történetecskék' kitágítása, hiperreális 'túlírása' (részben az egyes mozzanatok repetíciójánál fogva) jól példázza annak a hagyományos elképzelésnek a totális csődjét, amely az irodalmi műalkotásban a valóság – teljességet célzó – leképzését látta/látja: a *Pókfonál* adott jelölői például számtalan részmozzanatra bomlanak, amelyek aztán – ezt a stratégiát követve – szintén tovább oszthatóak még kisebb szegmensekre. Ugyanakkor bármilyen nagyfokú pontosságra is törekszük mondjuk aktuálisan a *Pókfonál*, nem állítható tiszta lelkiismerettel, hogy a valóság tökéletesen megképződött volna a szövegben. (Valóságban itt akár csak a szöveg lehetséges világának azt a terét és idejét értve, amely a fejezetekben megjelenik.) A férfi fejezetében egy fészekrablást a narrátor 49 (!) soron át, 32 (!) mondatban mesél el, holott a fészek kifosztása 4 mozzanatban megragadható (a környezet leírását, a narrátor–szereplő saját állapotára

vonatkozó reflexióit teljes mértékben mellőzi).²⁵ Szigorúan olvasva, a szöveg egyébként egyetlen motívumot mutat fel – az éhség csillapítása rablás útján –, amelynek révén a keretben elmondott sztorihoz köthető ez a rész.

Valamivel könnyebb a dolgunk *Az asszony* esetében. A kelését ápoló, tisztálkodó nőről sem tudunk meg több konkrétumot, mint a férfiről (kérdéses például, hogy honnan-kitől menekül a nő: „*Elszököm, a városba megyek, fiatal vagyok, kellek még a férfiaknak.*” 98.), lehangsúlyosabb ismertetőjele („*Nagy, mérges kelés van az arcomon.*” 98.) nem említődik *A szekér*-ben. Az viszont, hogy hallja „*az úton a távolodó szekér zörgését*” (99.), mégis indokoltá teszi, hogy e rész narratíváját a keret első felében megjelenő sztorihoz kössük. A bokor mellett heverésző fiú szövegében ugyancsak az út lesz a kapcsolódási pont: „*Nézem a lombrészen át a földutat.*” (100.)

A kocsis fejezete két szempontból is fordulatot hoz a textusban. Egyrészt a beazonosítás révén módosítja *A szekér* narratívájának végpontját, ahol a kocsis a rablás áldozataként végzi, „*lábait megragadva, a cserjésbe vonszolják a hullát.*” (95.) A meglőtt kocsis, úgy látszik, mégsem kapott halálos sebet; a két kocsis azonos voltára pedig állapotuk enged következtetni: „*Széles csikot tépek az ingemből, a vízbe mártom a vászoncsikot, lemosom, óvatosan bekötözöm a sebet.*” (100.) Még egy közvetlen megfeleltetés tanúskodik erről: *A szekér*-ben a férfi lövéseit követően „*A kocsi [...] melléhez rántja a kezét [...]*” (95.), míg *A kocsis*-ban „*Széthajtom a mellemen a bekecset, a kötésre sandítok.*” (100.) Azzal párhuzamosan, hogy az olvasói elvárás nem teljesül, pontosabban kiderül, hogy a történetről kialakított tudása (*A szekér* alapján konstruálható szüzse) közel sem teljes, egyrészt a festő saját alkotásával kapcsolatos illetékessége kérdőjeleződik meg, másrészt felvetődik, hogy a kép történetét elbeszélő narrátor korántsem annyira stabilan megbízható, mint amennyire az ilyen grammatikai pozícióhoz általában automatikusan hozzárendelt omnipotenciából az következne.²⁶

²⁵ Vitatható FARAGÓ Kornéliának az a megállapítása, miszerint „*A valós világban az ilyen mozzanatok tényleges cselekvésként nem ismétlődnek.*”, mivel nem tűnik túl szerencsésnek a mi aktuális világunk törvényszerűségeit számon kérni semmilyen irodalmi szövegen, amelyben – mint azt az angolszász fiction–non-fiction felosztása is sugallja – lehetséges világok jelennek meg. FARAGÓ Kornélia: *Ismétléshalakzatok* Hajnóczy Péter prózájában 171. In: *Új Symposion*, 1978. 156. sz. 170-172.

²⁶ Miroslav DROZDA utal finoman arra, hogy az orosz irodalomtörténetben némiképp mesterségesen gerjesztett és fenntartott Dosztojevszkij (dialogikus) – Tolsztoj (monologikus) kizárólagos ellentéte miatt a kritikusok többnyire megfélekednek arról, hogy az elbeszélő és a hős nézőpontjának egybeesése, vagy legalábbis közelsége nem

Az utolsó előtti fejezet másrészt a korábban bizonytalan lábakon álló szövegkohéziót is megtámogatja, felidézve két korábban már szerepeltett tárgyiasságot: a *patakot* és az *ágdarabot*. Visszafelé olvasva a következő eredményt kapjuk: ha elfogadjuk, hogy *A szekérben* szereplő kocsis alakja megegyezik *A kocsis* elbeszélőjével, megállapíthatjuk, hogy *Az asszony* és *A kocsis* patakja ugyanaz, hiszen az asszony hallja a távolodó szekér zörgését, ami az események közös terére utal. Ugyanerre a konklúzióra – hogy a szereplők egy viszonylag jól behatárolható, közös térben (bár annak más pontján és a fejezetek szerint más időpontban) helyezkednek el – juthatunk *Az asszony* és *A fiú* összehasonlításával, melynek során a két út egyezését az időpont közelsége támasztja alá (*Az asszony*: „*Arcomba tűz a nap, elfordítom a fejem.*” 98.; *A fiú*: „*Arcomba tűz a nap.*” 99.; ahol mindkét deskripció a déli órákat implikálja).

A szövegkohéziót leginkább megbontó férfi történetét szintén *A kocsis* fejezete felől olvasva illeszthetjük szerves részként a cselekmény menetébe. Az eddigiekhez hasonlóan azt tapasztalhatjuk, hogy a két szöveg között minimális a kapcsolatot megteremtő pontok száma. Az egyik a fa; *A kocsisban* „*leülök a patakparton egy fa mellé*” (100.) (a kontextus az 'egy' szóalakot határozatlan névelőként értelmezi, azaz nem zárja ki azt, hogy a kocsis több fa közül választ ki egyet), *A férfiban* az elbeszélő pedig egy *fára* kapaszkodik fel, hogy megszerezze a fészekből a tojásokat. Sőt, a kocsis egy vékony, a vízen lebegő *ágdarabot* dobál kavicsokkal, amely akár ugyanaz is lehet, amellyel a férfi üzte el a fészket védő madarat, amelyet aztán elhajított. (Talán még az is megkockáztatható, hogy a férfi ugyanarra a fára mászik fel, mint amelyik mellé később a kocsis telepszik.)

A szövegegységek koherenciáját, az egyes fejezetek kapcsolatát *A szekér* sztorijával tehát nem állíthattuk addig, míg nem szolgáltatunk megfelelő bizonyítékokat az alakok egyezésére. A szereplők nem a cselekményben elfoglalt helyzetüknél fogva tartoznak igazolhatóan a történethez, hanem tulajdonságaik, illetve a nézőpontjukban feltűnő tárgyiasságok lesznek a bizonyítékok arra, hogy a külső elbeszélő által említett személyek, valamint az E/1-es narrációjú szövegek elbeszélői azonosak.

zárja ki automatikusan az adott ideológiai tételnek a szerzői elbeszéléstől eltérő, alternatív megítélését; a cselekmény variatív értelmezhetőségét biztosító „narrációs maszk” így nem csupán a dosztojevszkiji polifónia sajátja, mégha Bahtyin kutatása nyomán nyilván az utóbbi eset könnyebben belátható is. Vö. Uő: A narrációs maszk a szépprózában. 18. In: GORETITY József (szerk.) *Komparatistikai szöveggyűjtemény*. (ford. BERTA Erzsébet et al.) Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 1-20.

Ugyanakkor a teljes, feltételezett történet időbelisége továbbra is kérdéses. A *Pókfonál* tipografikus elrendezése által sugallt linearitástól (*A szekér — A férfi — Az asszony — A fiú — A kocsis — Az éjszaka*) tér el a következő, a fejezetek történéseinek egy lehetséges időbeli viszonyát szemléltető modell:

A férfi — Az asszony — A fiú — A szekér — A kocsis — Éjszaka

A legnagyobb időbeli távolság *A férfi* és *Az asszony / A fiú*, illetve *A kocsis* és az *Éjszaka* között tételezhető. Ugyanakkor egy másik sorrend is védhetőnek tűnik:

A férfi — Az asszony — A szekér — A fiú — A kocsis — Éjszaka formájában.

Indoklásul azt mondhatjuk, hogy a fiú az asszonnyal ellentétben nem hallja – itt: már nem is hallhatja – a szekér zörgését, feltételezve, hogy a fiú a bokrok közé a férfi jóvoltából került (*A szekérben „A férfi lassan feláll, a bokrok közé löki a fiút.”* 96.). További finomítások, variációk elképzelhetőek (például kevés sikerrel lehetne cáfolni egy olyan olvasatot, amely *A férfi* idejét az *Éjszaka* után tenné), hiszen *Az asszony — A szekér* (ez már csak azért is, mert a nő hallja a szekér zörgését, ami csak *A szekérben* rablótámadása előtt lehetséges, hiszen a lovat felfalják) és *A kocsis — Éjszaka* egymásutánosságán kívül a sorrend, valamint a történetsezmensek közötti időbeli távolság teljesen bizonytalan, az egyes olvasatok függvénye marad. A két utóbbi szegmens szoros egymásutánossága is csak azért tartható, mert az elbeszélői szűkszavúság, amely meglehetősen korlátozott számú információt bocsát az olvasás rendelkezésére (egyszerre lehatárolva és kitágítva az értelmezés lehetőségeit) itt inkább megerősíti a „*Szedni kell a lábam, hogy napvilágnál hazaérjek.*” és a „*Hosszú utat kell megjárnom alkonyatig – semmi okom a nevetésre.*” (mindkettő 101.) grammatikai értelmét. Ha ugyanis azt feltételeznénk, hogy a szekér kihagyása az itt szereplő tárgyiasságok közül még nem jelenti egyértelműen a szekér elvesztését, valamint az idézett mondatokat sem szó szerint értenénk, akkor időben e szegmenst egyértelműen *A szekér* fejezete elé kellene helyezni, ami viszont érvénytelenítené azt a korábbi eljárást, melynek során a külső elbeszélőtől megtagadtuk a bizalmat: a kocsis az első fejezet állításaival egybehangzóan így mégsem élte túl a rablótámadást. (Vagy esetleg éppen ellenkezően, ezt a narrátort azért lenne szükséges a továbbiakban is megbízhatatlan elbeszélőként kezelni, mert hol megbízható, hol pedig nem.)

Az E/I-es szövegekben érvényesülő szólások tehát nem egymással ellentétes ideológiákról közvetítenek (mint Dosztojevszkijnél), és nem is egymással összeegyeztethetetlen történetkonstrukciókról, amelyek a szereplők eltérő értékrendjeiről árulkodnak (mint Akutagavánál), hanem a teljes történet temporális struktúrájának manipulálhatóságát engedik: azaz a történet, az olvasó által megképzett szüzsé összerakhatóságának mikéntje módosul az újabb és újabb szólásokként értett mikronarratívák révén. Az értelmezés nem a szereplői nézőpontok közötti választás függvénye lesz (akkor nem is lehetne szó szólásokról), hanem az újabb és újabb szólások által, az idő aspektusából variálódó történetek lejegyzése.

A szerző kiszáll

A szereplők identitásának – a tárgyiasságok azonosításán keresztül történő – taglalása után végül a festő pozícióját vizsgálom meg. A festőnek (emlékeztetőül: az ő tudatában lezajló folyamatnak tulajdonítottuk a rablótámadás előzményeivel és / vagy következményeivel teljes történetét) két részben találkozunk, az elbeszélés keretét alkotó *A szekerben* és az *Éjszakában* tűnik fel, látszólag mint a szöveg alfája és omegája. Híján a narratívák között megképezhető sorrendiség egyetlen legitim változatának, a szöveg története úgy képződik meg, mint ami jól reprezentálja a festő tudatműködésének asszociációs jellegét, amelyet egyúttal – akár – az olvasó befogadásának egyik alapvető jellemzőjeként is aposztrofálhatunk.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az elemzés tárgya nem csupán a festő számára is ekként konstituálódó kép, illetve a kép története, hanem a mű és alkotója (de: legalábbis alkotó értelmezője) közötti viszony. Annál is inkább problematizálható e kötődés, hiszen a festő az utolsó szövegegységben részévé válik annak, aminek nem szokás: a szemlélődés szükséges távolsága szemlélő és szemlélt között olyannyira lerövidül (a szemlélő olyan hihetetlen energiákat mozgósít a megismerés folyamatakor?), hogy végeredményben semmissé válik.²⁷ Fikció és valóság (a fikcióban) nem összemosódik (amely esetleg még

²⁷ Vagyis az a Jauß által vázolt szélsőséges olvasói – ha elfogadjuk, hogy a festő ebben az esetben már inkább olvasóként, mint szerzőként viszonyul képéhez – viszonyulás valósul meg, amikor a művel szemben tartott túl kicsi távolság az identitás elvesztésével fenyeget. Vö. „Identification in and through the aesthetic attitude is a state of balance where too much or too little distance can turn into uninterested detachment from the portrayed figure, or lead to an emotional fusion with it.” (Az esztétikai magatartásban megvalósuló és a rajta keresztül végbemenő identifikáció

szolgálhat a hajdani különbség nyomaival), hanem *eggyé* lesz, az addig keretként működő szövegrész pedig saját tárgyának részévé transzformálódik. Hogyan értelmezhető ez az aktus az alkotói intenció felől? Az elmúlt évtizedek egyik felszabadító tétele szerint a szerzői szándék nem rekonstruálható, és ezért az olvasónak ez nem is kötelező penzuma egy műalkotás befogadása során. Félreértés azonban ne essék: e tétel nem a szerzői szándék *létét*, csupán felidézésének és realizálásának olvasói kompetenciáját kérdőjelezi meg. Mielőtt szembesülnénk a történettel, egy olyan pozícióban találjuk a festőt, amely még mentes bármiféle értelmezői akarat megnyilvánulásától, ugyanakkor kétségünk sem lehet afelől, hogy létezik egy ilyen akarat, amely mozgósíthatja potenciáljait. Az első ilyen, a műalkotásra (a képre) irányuló akarat – megelőzve a *Pókfonál* olvasóit – a festőé. Az ő olvasatában azonban csak a történet interpretálódhat; a műhöz való viszonya, bár erről tájékoztat fikció és valóság egyneműsödése (a festő gesztusa), olvasatként már csak az olvasó értelmezői horizontjában jelenhet meg.²⁸

Azáltal, hogy az addig csak szemlélődő festő az utolsó fejezetben „*Belép a képbe*”, és „*lassan lépked az ösvényen a cserjés felé*” (102.), az olvasatunkban a festőhöz rendelt funkciók finoman szólva dekonstruálódnak. (Ha netán kételyeink támadnának, hogy *ez* a festő *az* a festő-e, illetve, hogy *ez* a helyszín *az* a helyszín-e, végső érvként elég meggyőző lehet az immár felébredő *pók* látványa („Az egyik levélen apró, szürke pók alszik.” 95., olvashatjuk még a keret első felében, ahol a pók a kép részeként tételeződik). A kívülálló részese lesz saját történetének, ami a festő és a történet kapcsolatából adódó metonimikus viszony elemeinek a felcserélődésével írható le: az, amit korábban a szubjektum részeként definiáltunk (a tudati folyamatok), a szubjektum fölé kerekedik. Így nem jelölhető ki a szövegnek egy – értelmezés alapjául szolgáló – középpontja: vagyis inkább a középpont folytonos áthelyeződését konstatálhatjuk. A fikció és az élet közötti határok törlődésének tematizálása ellenére a téma maga nem problematizálódik, hiszen az átlépés nem okoz különösebb erőfeszítést a festőnek, és az elbeszélés sem jelzi, hogy

olyan egyensúlyi állapot, ahol az ábrázolt figurától való túl nagy vagy túl kis távolság közömbös elkülönüléshez vagy érzelmi összeolvadáshoz vezethet. [Saját nyersfordítás.] Vö. Hans Robert JAUSS: Interaction Patterns of Identification with the Hero 152. In: Uő: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. (ford. Michael SHAW) Minnesota: University of Minnesota, 1984. 152-188.

²⁸ Kérdésként vetődik fel, hogy a gesztus, noha elbeszélői kommentár nélkül marad, valójában mégis értelmezhető – kifejtetlenül maradó – olvasatként, egy olyan üres helyként, amelynek feltöltése megint csak az olvasó feladata lenne.

az eset különösebb jelentőséggel bírna saját horizontja felől, így nem is kérhető számon a szövegen az artikuláció hiánya. (Más kérdés, hogy ez esetleg ellentmond az olvasó elvárásainak, illetve nem zárja ki, hogy az olvasó ne kezdjen el a saját szakállára interpretálni.) Ez az oka annak is, hogy e szerkezeti egység megnevezésekor a keretet idézőjelbe tettük, amely különösen akkor tűnik szerencsétlen választásnak, ha figyelembe vesszük, hogy az, ami a későbbi elbeszélések kiindulópontjául szolgál (a festő tudata), később az elbeszéltek részévé válik. A *Pókfonál* technikailag nem a keretes elbeszélés megoldásával él (bár a látszat egy ideig emellett szól), hiszen az ehhez szükséges szimmetria felbomlik azáltal, hogy a kép története bekebelezi a fiktív szerzőt.

Középpontként adódik kezdetben a rablógyilkosság, majd a lehetséges variánsok kapnak hangsúlyt, és végül a festő gesztusa következik, amely visszavezet bennünket a történethez. A festő aktuális világa és a kép lehetséges világa közötti kölcsönhatás lezárulásával a birtokviszonyok felcserélődése végső soron a nyelv uralhatatlanságának (a tudat tartalmi nyelvileg artikuláltak, erre a keretek közötti fejezetek szolgáltatnak bizonyítékot) lesz a metaforája. Érdeemes azonban továbbra is szem előtt tartani, hogy mindez a fikcióban zajlik le. A fikción belüli valóság-fikció egyenmősödése egyrészt egy objektív színben feltűnő valóság szubjektív 'elnyelviessülésének' tapasztalatát hordozza, másrészt viszont árulkodó, hogy a szerző-festőéhez hasonló aktus nem valósul meg az ő történetét elbeszélő keretben. Az elbeszélő szerzői viszony (a festőé) és az elbeszélő (Hajnóczy narrátoré) működése egymást ellenpontoszza, hiszen a 'keretben' az E/3 megmarad, a festő nem válik az őt elbeszélő hanggá annak mintájára, ahogy a festő teremtett világa az aktuális világává változik, így a festői azonosulás, noha nyilván az allegória szintjén tanulságként adva van, ám ezt az elbeszélő nem tekinti kötelező érvényűnek magára nézve, vagyis nemcsak, hogy a festő pozíciója nem azonosítható Hajnóczyéval (aki ebben az esetben mintegy megírná az életét, illetve lehetséges világa és aktuális világa közé egyenlőségjelet tenne), hanem még Hajnóczy elbeszélője sem vállalkozik erre. A metafikció nem gyűrűzik be, inkább megmarad a lokális tanulság szintjén, annak ellenére, hogy a festői fikció szintjén történt határáthágás megismétlését a fiktív elbeszélői szinten éppen a közös fiktív eredet támogatná elvileg. A határátlépés, a határok eltüntetése itt csak korlátozott érvényű, vagy még inkább: nem szükségszerű. A középpont megszűnése ezért úgy tűnik, nem a kontrollálhatatlanság, a felügyelhetetlenség, a kétségbeesés jegyében zajlik (mint ahogy a posztmodernitás nagyon gyakran így jelenik meg, még a posztmodern legitim

diszkurzív rendnek elfogadók körében is), hanem ellenkezőleg: világos, áttekinthető, az ellenőrizhetetlenség elvét is valamiféle rendbe szervező, hatásaival számoló módon. Az elbeszélő explicit módon ugyan nem használja ki a létrehozott metafikciós szituációban rejlő lehetőségeket (a lehetséges és aktuális világokkal való játék épp hogy csak kezdetét veszi, és már be is rekesztődik), ugyanakkor nem zárja el egy dialógust vállaló olvasás elől e lehetőségek végiggondolását.

Összegezve az eredményeket, szeretném még egyszer aláhúzni, hogy a *Pókfonal* nem a történet(ek) teljes rekonstruálhatatlanságának kérdését, hanem a cselekmény egyes eseményeinek időbeliséggel kapcsolatos problémáját veti föl, tudniillik több idősíki konstruálását engedi a szöveg, mint a hagyományos történetkezeléssel dolgozó szövegek. Ezzel Hajnóczy egy olyan epikai paradigma sorába illeszkedik, amely kezdetben a szólamok egyenrangú és egyidejű alakulásával megszünteti a szerző kizárólagos monopóliumát a jelentések tere fölött, majd a szerzőre utaló elemek felszámolásával egy felelősségteljes és nagyfokú önállóságot igénylő, dialógus formájában konkretizálódó játékra invitál, és végül az olvasót visszahelyezve történelmi jogaiba. már azt az episztemológiai tételt demonstrálja, amely a megismerést a megismerő tudat működésétől teszi függővé — Magyarországon, 1975-ben. Ugyanakkor vegyük észre, hogy ez a mozgás áttételesen jelen van már a festő műhöz való viszonyulásának megváltozásában is. A festő kezdetben alkotásának végső referenciája, jelentésgazdája és birtokosa; a több idősíki lehetőségének tudatosításával már létrejön a szerzőével (a festőről van szó) egyenrangú történet-konstrukciók egymásmellettsége; míg végül a festő feladja minden illetékességét műve megítélésével kapcsolatban, amely – a barthes-i és foucault-i terminológiát idézve – a szerző(i) funkciót halálát vonja maga után. A klasszikus értelemben vett szerzői funkció tehát felszámolja magát, a pók pedig felébredve talán észre sem veszi, hogy *grammatikus* hálója észrevétlenül az irodalom létmódjává retorizálódott.

A továbblépés nehézségei

Az életmű immár több mint két évtizede lezártnak tekinthető, így a továbblépés nehézségeivel a közeljövőben a kortárs kritika lesz kénytelen szembenézni²⁹, ami a dolgozat bevezetőjében azonosított egydimenziós

²⁹ A *Mozgó Világ* 1980-as évfolyamában három Hajnóczy-írás is szerepelt (*A parancs*: 1980/1., *Jézus menyasszonya*: 1980/8., *Novellák*: 1980/11.). Ezeket a szövegeket a

megközelítések fényében igencsak időszerű feladatnak tűnik. A kutatás első és megkerülhetetlen kérdése az lehet, hogy milyen reményeket fűz a szövegmozzanatok és a biográfiai események egyenes megfeleltetéséből kiinduló, és éppen ezért mindig ugyanarra a néhány untilag ismert következtetésre jutó, egyhangú vizsgálatok leváltásához, illetve a korszerűbbnek elgondolt módszerek alkalmazásához. Ki lehet-e jelölni egyértelmű irodalomtörténeti tétként a Hajnóczy-szövegek megkésést kanonizációját? A természetesen beugratós szándékkal megfogalmazott kérdésre adható válasz egyértelműen nem. Hajnóczy Péter halála után életműve mind teljesebb képet nyújtó kiadásokban és több válogatás-kötetben került a nagyérdemű elé, Szerdahelyi Zoltán interjúk tucatjait készítette el és adta ki, Reményi József Tamás szerkesztésében egy vegyes műfajú emlékkönyv is napvilágot látott, nem szólva a folyamatosan publikált tanulmányokról, esszékről, legutóbb pedig az Árgus szentelt egy külön blokkot a szerzővel és szövegeivel foglalkozó írásoknak. Vagyis egy a kanonizáltság szempontjára koncentráló módszertani megújulás (illetve a meglévő újítási kísérletek folytatása) a legjobb esetben is csupán azt eredményezné, hogy a későbbi irodalmi lexikonok szócikkeiben a modernség-későmodernség, a poszt-avantgárd vagy a posztmodern 'előfutárság' dobozából a Hajnóczy-összes átkerülne a posztmodernség címkéjét viselő dobozba. Nagyjából belátható, hogy egy ilyen célzatú megközelítés egy leendő kortárs irodalomtörténeti munka tükrében ugyanazokat a kérdéseket termelné ki, mint például a Kulcsár Szabó Ernő-féle negyvenöt utáni irodalommal foglalkozó történet, jelesül, hogy miért éppen ő, miért nem más, miért ilyen hangsúllyal, miért ilyen terjedelemben stb. A korszakhatárokkal³⁰ és a modern – késő-modern, avantgárd – poszt-avantgárd, posztmodern – poszt-posztmodern irányzataival operáló szemléletek hátulütője, hogy az egyes életművek esszenciális jegyeiből

korábbiakhoz – és különösen az addigi főműnek tekintett *A halál kilovagolt Perzsiából*-hoz – képest SZEGEDY-MASZÁK Mihály főként technikai szempontból nevezte érdekesnek; olyan kísérletező, jelrendszerét megújító írásmód eredményeként elgondolva a fentieket, amelyek ismételten egy fegyelmezett, egészében szerves felépítésű, „nagy” műalkotás ígéretét hordozzák magukban. Vö. Uő: A továbblépés nehézségei. In: *Mozgó Világ* 1980/12. 100-103.

³⁰ Általában az 1975-ös és / vagy az 1986-os évet szokás a posztmodern magyar irodalom születésének megjelölni. Vö. KORCSOG Balázs: Önismeret és öntükrözés. Történeti vázlat az új magyar irodalomról. In: *Iskolakultúra* 2003/10. 61-74. és KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945 – 1991*. Budapest: Argumentum Kiadó 1993.

igyekszik kivonni valami nagyobb, az irodalom egészére érvényes narratívát, amelyet aztán kötelező szempontként eröltet rá minden útjába kerülő korpuszra. Ennek veszélye nem csupán abban rejlik, hogy a modellnek nem megfelelő szövegek mint „hibás” darabok esetleg érintetlenek-értelmezetlenek maradnak (láttuk, ez kicsiben hogyan zajlott-zajlik a Hajnóczy-recepcióban), de így az adott szövegek elsősorban nem önmagukért lesznek érdekesek, hanem mert éppenséggel modern vagy posztmodern regényről van szó, holott ez önmagában még nem szavatolhatja egy szöveg minőségét. Sőt, újabban az is felvetődött, érdemes-e egyáltalán egy saját fogalmi meghatározottsága ellen (is) munkáló terminusra bízni egy közel egész évszázadnyi irodalom totalizálását. Persze ez nem jelenti, hogy innentől kezdve az irodalomtörténet számára teljességgel haszontalanná válna az irányzatokra alapozott periodizáció elve; de vajon a különböző szövegjegyek alapján kidolgozott 'posztmodernizmusok', változatos posztmodern-fogalmak és alirányzatok számba vétele nem az egyéni poétikák felé mutat-e már mindig?

Hajnóczy szövegei esetében az intertextualitás, a metafikció, a különféle ismétléstechnikák, narratív megoldások és retorikai elemek mind-mind egy jellegzetesen posztmodern korpuszá váló olvasás lehetőségét kínálják fel. Ugyanakkor ezen eszközök gyakran visszafogott használata olyan ideiglenesen rögzített jelentések, helyi érvényű igazságok felmutatását teszi lehetővé, amelyek el is választják a hasonló eszköztárral élő korabeli illetve kortárs prózai szövegektől. Úgy hiszem, ezt a kettőséget³¹ nem annyira a korpusz irodalomtörténeti helyét, vagy a kánonban betöltött rangját illető vizsgálatnak (amely az egyes poétikákat eszközként használja egy adott irányzat elméleti kereteinek kidolgozása érdekében), hanem a poétikai alapvonásokra fókuszáló kutatásnak (amely viszont az elméleti problémák segítségével közelít az egyes poétikák felé) lesz érdemes figyelembe vennie.

³¹ Amely a recepcióban is meglehetősen nagy bizonytalanságot keltett, olyannyira, hogy máig nem tudtak közös nevezőre jutni abban, hogy Hajnóczyt milyen irányzat alá osszák be.

Felhasznált irodalom

- ÁCS Margit 1999. *Hajnóczy Péter. A véradó.* (Utószó). In: HAJNÓCZY Péter: *A véradó.* Budapest: Osiris Kiadó. 169-174.
- AKUTAGAVA Rjúnoszuke 1982. *Az éneklő borz* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- AKUTAGAVA Rjúnoszuke 1992. *A vihar kapujában.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics 1976. *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* In: Uő: *A szó esztétikája.* Budapest: Gondolat Kiadó 29-147.
- BARTHES, Roland 1996. *A szerző halála.* In: Uő: *A szöveg öröme.* Irodalomelméleti írások. Budapest: Osiris Kiadó. 50-55.
- BÁN ZOLTÁN András 1993. Babérból tövisz koszorú. In: Uő: *Az elme szabad állat.* Budapest: Magvető. 2003. 292-299.
- BELSEY, Catherine 1995. A szubjektum megszólítása. In: *Helikon* 1995/1-2. 14-41.
- BOOTH, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The University of Chicago Press
- CZIGÁNY Lóránt 1990. Pé mint prózaíró portréja. Hajnóczy Péter. In: Uő: *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946–1988.* Budapest: Gondolat Kiadó. 171-184.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1986. *Bűn és bűnhődés.* Budapest: Európa Könyvkiadó, Uzshorod: Kárpáti Kiadó.
- DROZDA, Miroslav 1977. A narrációs maszk a szépprózában. In: GORETITY József (szerk.) *Komparatistikai szöveggyűjtemény.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 1-20.
- ESTERHÁZY Péter 2003. Egy előszóíró csodálatos élete. In: Uő: *A szabadság nehéz mámore.* Budapest: Magvető Kiadó, 59-69.
- FARAGÓ Kornélia 1978. Ismétlésalakzatok Hajnóczy Péter prózájában. In: *Új Symposium.* 1978. 156. sz. 170-172.
- FOUCAULT, Michel 1979. Mi a szerző? In: SUTYÁK Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez.* Debrecen: Latin Betűk, 1999. 119-147.
- HAJNÓCZY Péter 1999. *A véradó.* Budapest: Osiris Kiadó.
- HAJNÓCZY Péter 1982. *Hajnóczy Péter művei.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- JAUB Hans Robert 1982. Interaction Patterns of Identification with the Hero. In: Uő: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* (ford. Michael Shaw) Minnesota: University of Minnesota, 1984. (második kiadás) 152-188.

- KLEIST, Heinrich von 1995. *Elbeszélések*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- KORCSOG Balázs 2003. Önismeret és öntükrözés. Történeti vázlat az új magyar irodalomról. In *Iskolakultúra* 2003/10. 61-74.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1994. *A magyar irodalom története 1945-1991* (második kiadás). Budapest: Argumentum Kiadó.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán 1998. *Hagyomány és kontextus*. Budapest: Universitas Kiadó.
- LOWRY, Malcolm 1980. *Vulkán alatt*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- LOWRY, Malcolm 1974. *Át a Panamán*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- NÉMETH Marcell 1999. *Hajnóczy Péter*. Pozsony: Kalligram.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1980. A továbblépés nehézségei. In: *Mozgó Világ* 1980/12. 100-103.
- SZERDAHELYI István 1995. *Beszélgetés Hajnóczy Péterről*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.