

„Egy kőműves, aki a saját házát építette.”

– szerző és hős viszonya Hajnóczy Péter
A halál kilovagolt Perzsiából című művében –

A szerző és a hős azonosságából, az önéletrajzi jellegű hősből adódó problémákat Hajnóczy Péter „mestere”, Malcolm Lowry egy, a *Nagyvilágban* 1975-ben megjelent (és természetesen Hajnóczy által is ismert) elbeszélésében az alábbiakban látja: „Mihelyt egy művész hozzálát anyaga megformálásához – főként, ha ez az anyag saját élete! –, megmozdul egy mágikus kapcsolókar, és mozgásba hoz egy égi gépezetet, mely aztán olyan eseményeket, vagy véletleneket produkál, amelyek bebizonyítják a művésznak, hogy ez az ő vélt megformálása: képtelenség, hogy semmi sem statikus, semmi le nem szögezhető, minden átfordul vagy átalakul más jelentéssé, vagy visszavonja régi jelentését; történik pedig ez az alkotószemély értés-szintje fölött.”¹

Lowry itt lényegében egy Bahtyin által is elemzett problémára tapint rá igen pontosan. Az önéletrajzi hős szerző általi megragadásának nehézségeiről van szó.² Az ilyen hőst nagyon nehéz lezárni, mert ennek aktusa csak a szerző tudatában mehet végbe, így elveszti azt a hőséhez viszonyított külső pozíciót, aspektust, amit a lezárás előkészítéséhez korábban már fölvetett. Abban a pillanatban ugyanis, amikor épp megvalósulna e lezárás, megváltozik a hőshöz, mint általa lezárni szándékozott személyhez való viszonya, a hősről (önmagáról) alkotott összképéhez óhatatlanul hozzáadódik ennek az aktusnak az eredménye, és legközelebb már csak e megváltozott összképhez viszonyítva, annak figyelembevételével hajthatja végre a lezárást. Az önéletrajzi hős ilyen értelemben tehát csak nagyon nehezen lezárható, és a lezárás is csak a szerzőnek az aspektusok közötti folyamatos oszcillációjaként képzelhető el. A szerző kénytelen megtapasztalni, hogy „ez az ő vélt megformálása: képtelenség, hogy semmi sem statikus, semmi le nem szögezhető, minden átfordul vagy átalakul más jelentéssé, vagy visszavonja régi jelentését”. Ez a hétköznapi életben is így van: mások véleményének fürkészésével próbáljuk magunkat kívülről megpillantani, ám a véleményükből levonható tanulságokat csak önmagunkba visszalépve értelmezhetjük.

Bahtyin szerint „a szerző tudata a tudat tudata”. A szerző „nem csupán azt látja és tudja, amit a hősök külön-külön és együtt látnak és tudnak, hanem náluk többet is, valami olyat lát és tud, ami számukra elvileg megközelíthetetlen, [...] a szerzői tudásnak éppen ebben a [...] szilárd többletében rejlik az egész [hősök, események] lezárásának valamennyi mozzanata. [...] A szerző tehát kívül áll a hőson, önmagát gyönyörködve eltávolítja a hős életmezejétől, az egész életmezőt megtisztítja a hős és a hős léte számára”³. Az önéletrajzi hős esetében ez a szerző tudásában elvileg meglévő „szilárd többlet” lesz kétséges, épp a hőson, mint lezárt karakteren kívüli álláspont megtalálásának nehézségei miatt. Mert még ha rá is bukkanna a szerző erre a külső pozícióra, ahonnan – mintegy fedezékből – nyugodtan szemlélhetné hőset, annak összefoglalása csak önmagába visszatérve válik lehetségessé.

A fentiek értelmében Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című regénye kapcsán több megkülönböztetést célszerű tennünk. Először a szerzőt kell leválasztanunk hősről, túl az alább szintén tárgyalandó, az Élet és az Irodalom tényeinek összekeveréséből keletkező kritikus problémák leleplezésén. Másodszor a két elbeszélésréteg „főszereplőit” (férfi-fiú) a jobb megközelíthetőség érdekében kell elválasztanunk egymástól. Így a szerző-önéletrajzi hős bahtyini dilemmáját a regény terén belülről is „kiterjeszthetjük”. A fiú-férfi különbségtevés azért fontos, mert így megfigyelhetjük a regénybeli férfi-író lezáró gesztusait „önéletrajzi hősével”, a fiúval szemben. Így válik nyilvánvalóvá, hogy mennyire sikeres a férfinak (mint kvázi-szerzőnek) a fiún (mint kvázi-életrajzi hősnő) való kívülhelyezkedése.

„Milyen jó alakja van a barátodnak!”

Aki Hajnóczyról beszél, gyakran „Hajnóczy-jelenséget”⁴, „Hajnóczy-legendát”, „mondakört”⁵ említ. Ilyen értelemben nem tesz jót a recepció a szerzői személyiség erejétől, túlzott hangsúlyától való megtisztulási folyamatának az *„Emlékezet”*-kötet, ahol a felelevenített írások nagy része képtelen leszámolni ezzel a masszív legendával, sőt – egy-két írás kivételével (Bán Zoltán András, Kálmán C. György) – naiv módon bedől neki.⁶

Mégis mit kezdünk, mit kezdhetünk a legendával? Legjobb lenne elfeledni. E legendát nemcsak a még élő Hajnóczy építette szorgosan – a neves ősökre való hivatkozással és a Malcolm Lowry életével, életművével való analógiás viszony feltételezésével és fenntartásával, illetve azzal az eljárással, például a *Perzsiában*, hogy alig leplezetten önmagát helyezte a mű középpontjába –, hanem az utókor elemzői, kritikusai is elfogadták ezt a szerzőhöz vezető egyszerű fogódzót, bedőltek a legendaépítő tevékenységnek. Józanabbnak tűnik viszont Németh Marcell megállapítása, aki a Hajnóczyra emlékező Nádas Péter azon kijelentéséből indul ki, mely szerint az Irodalomban maga az alkat jelenti a megmunkálandó tárgyat. „Hajnóczy bizonyos értelemben nem is tett mást, mint hogy folyamatosan munkálta ezt a tárgyat és dolgozott alkatán: így állított elő Irodalmat. A Legenda természetesen ugyanebből a munkából él”⁷.

Az élményeken alapuló, alanyi próza gyanúja nem jogosít fel arra, hogy azonosítsuk a hőst az íróval, ekkor ugyanis a szerző személyét tagadnánk le, spórolnánk meg, és azt mondhatnánk, hogy egy emlékiratot, egy naplót vagy egy önéletrajzot olvasunk. Ebben az esetben természetesen erről szó sincs. A művet épp az különbözteti meg az előbbi műfajoktól, hogy a szerző, akármilyen életrajzi alapozása legyen is a cselekménynek, rekonstruálja a múlt eseményeit (mérlegeli, kiválogatja, tetszőleges sorrendbe rendezi, hangsúlyviszonyokat alakít ki közöttük), ezzel a rekonstrukciós eljárással pedig azt fejezi ki, hogy valamennyire eltávolodott az eseményektől, és kívül helyezkedett hősnőn. A rekonstrukció csak külső aspektusból lehetséges. Az elénk tárt történet lehet, hogy megtörtént, lehet, hogy a szerzővel történt meg, de a szöveget az interpretáció módja, az emlékezés technikája megkülönbözteti az önéletrajztól, a naplótól vagy az emlékirattól. Természetesen nem kell teljesen „elfelednünk” a főhős önéletrajzi jellegét, csak nem szabad összekeverni a dolgokat: a főhős által kiváltott reakciót ne a szerzőnek címezzük, és a szerzőnek szánt reakció, kritika ne a főhősben megjelenített karakteren alapuljon.

A szerző és főhőse kvázi-szétválasztására egyébként maga Hajnóczy is tett néhány „képmutató”, látszat-kísérletet, mind a regény terén belül, mind pedig azon kívül, a már kész műhöz való viszonyulásában. Előbbi illusztrálásaként nézzük meg a regény első mondatát („Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta.”), ami mindjárt három távolságteremtő mozzanatot is magában rejt: az egyik az írás „rettenetes” aktusa, az ebben foglalt kihívással együtt (később a téma-választás során is megfigyelhető ettől a processzustól való tartás: végig ott a bizonytalanság, hogy választott témái vajon elég jók-e), a másik elidegenítő momentum az írás kényszere (bármennyire is önként, önterápiás célzattal vállalt a feladat: „írnom kell”). A harmadik pedig a harmadik személyű, múlt idejű elbeszélésmóddal megvalósított „distanciális szemlélet”⁸. Az objektivitás-imitáció előbbi eszközeivel Hajnóczy eléri, hogy úgy véljük, egy kíméletlen pontossággal, a tárgy felé tanúsított könyörtelen ridegséggel megírt művel állunk szemben. Az eljárás így reflektálódik a szövegben: „...talán ő az, aki a sors által kiszemeltetett, akinek az a küldetése, hogy éljen és írjon, és kizárólagos tulajdona: rémképei, látomásai előtt tanú legyen, hogy hűvös, kissé kopár, száraz hangon – megtartva tárgyától a három lépés távolságot – elbeszélje, leírja őket munkáiban” (357–358).⁹ Ám ezek az eljárások a hős távolban tartására csak formális eredményt hoznak: az elválasztó grammatikai, tehát pusztán formai gesztusok (múlt idő, harmadik személy) ellenére a kívülhelyezkedés csak látszólagos: „néha [...] a szerző megelégszik hősen kívüli esetleges támpontokkal, amelyek tisztán technikai jellegűek, az elbeszélés, a mű kompozíciójának szűken formai mozzanatai”¹⁰.

Ezek az eltávolító gesztusok a szerzőnek a művére adott későbbi reakcióiban is makacsul feltűnnek: egy interjúban Hajnóczy arra a kérdésre, hogy szereti-e azt a figurát, akit megírt a *Perzsiában*, így felel: „Nem én. Semmi közöm hozzá”¹¹. Ez a hozzáállás egyéb tanulságokat is rejthet. Egyrészt: mert a már lezárt művet értékeli így, tehát épp mert nem magának a regénynek egyik mozzanata ez a különbségtevés, annak részeként sem értelmezhetjük, csak úgy, mint az írónak egy kritikus reakcióját a kész művére: „amikor viszont szerzői vallomásaiban [...] hőseiről kezd beszélni, akkor hozzájuk, a már létrehozott és meghatározott figurákhoz fűződő jelenlegi viszonyát fejezi ki, azt a benyomást adja át, amelyet a hősök, mint művészi alakok most gyakorolnak rá [...], a hősök függetlenné váltak tőle, és ő maga is [...], mint ember, kritikus, pszichológus vagy moralista nyilatkozik meg”¹². Másrészt Hajnóczy e mondatában egyik kedvenc filozófusát, Epiktétoszt idézi. A rossz dolgoktól való távolságtartás módszeréről szólva az ókori bölcs fontosnak tartja, hogy határozottan és pontosan el tudjuk magunkat különíteni tőle: „minden kellemetlen képzet felmerülésekor nyomban jegyezd meg: »Te csak képzet vagy, és egyáltalán nem az, aminek látszol.« Ezután vizsgálj meg és ítéld meg a képzetet elveid alapján: legelőször és legfőképpen abból a szempontból, vajon oly dolgokra vonatkozik-e, amelyek hatalmunkban vannak, vagy pedig olyanokra, amelyek nincsenek hatalmunkban. S ha valami olyanra vonatkozik, ami nincs hatalmunkban, mindig kéznél legyen ez a mondás: »Semmi közöm hozzá!«”¹³ Ha Hajnóczy szavait ebben az összefüggésben értelmezzük, akkor ez két következtetést enged meg. Először is Hajnóczy betegségét, anómiáját rajta kívülállónak, általa nem koordinálhatónak ítéli, olyannak, ami nincs „hatalmában”. A második következtetés az

előzőn alapul: e megnyilvánulásban az eltávolító mozzanat iránya az első ránézésre nyilvánvaló helyett ekképpen módosul: Hajnóczy e kijelentése az önmagától, nem mint konkrét személytől, hanem mint a rossz forrásától való eltávolítását jelenti, és mint ilyen nem tekinthető valódi különbségtételnek a szerző és a főhős között, csupán a rossznak önmagától való távolban tartására tett kísérletnek. Egyébként maga a regény is szolgálhatja ezt a célt, hasonlóan a benne megjelenő fényképekhez, melyeket a fiú azért tart magánál, hogy a rajtuk megnyilvánuló kegyetlenséget épp ily módon, állandó *jelenlétiükkel*, a velük való szembenézés segítségével tegye elviselhetőbbé.

Az életrajzalapú értelmezésre, az említett – látszatoműveleteknek ítélt – eltávolítások ellenére, Hajnóczy több ponton is egyértelműen rájátszik: a Krisztina által írt levelek címzettjének a kezdőbetűje: P.; születésnapja: augusztus 10.; a fiú által a kórházban Krisztina édesanyjának előadott *curriculum vitae* tényei; a férfi (és Hajnóczy) felesége: Á. stb.

A regény szerkezete a férfi-fiú pólus által meghatározott. A mű három elbeszélésréteg, illetve két meghatározó idődimenzió felszabdalt és összemontázsolt „eseményeiből” épül fel. Egyszerűbb felosztás szerint egy keret-, és egy betételbeszélésre tagolódik.¹⁴ Az első elbeszélésréteg és az első idődimenzió az alkotás jelene, a mű születésének szenvedése (grammatikailag múlt idejű narráció – keretelbeszélés); a második réteg a felidézett történetet foglalja magában (betételbeszélés), ez a második idődimenzió; a harmadik elbeszélésréteg a víziók leírásait jelenti, mely az első idődimenzióhoz tartozik. A két idősíkból számos kiágazás, az időben előre-, és visszautalás bonyolítja az időszerkezetet. Az időkezelés, illetve a különböző idősíkok váltogatása nem öncélú; az ezzel operáló szerkesztés Hajnóczy esetében a gondolat-emlékezet szétforgácsolódását, darabokra esését, berepedezését, töredezését jeleníti meg; de nem hagyható figyelmen kívül, hogy ami egyfelől a szétesés állapotát mutatja (mert a csapongás gyakran önkényesnek tetszik), az másfelől kiszámított, egyéni ritmust ad a szövegnek. „Ez a ritmus egyszerre érzékelteti a zaklattottságot és az önfegyelmzésre tett erőfeszítéseket. [...] egy pszichés stádium ilyen hatásokkal meg nem fogalmazható érzelmi jellegű konnotátumait érzékíti meg: a megkapaszkodás kétségbeesett kísérletét.”¹⁵

A múlt felidézése a mű – a férfi által a keretelbeszélésben megtervezett – programja; a megvalósulás tétje, hogy némileg enyhítse a borfogyasztás miatti lelkiismeret-furdalását: „Most már szikvízzel kevert bor mellett folytatta feljegyzéseit. Talán futja belőle egy elbeszélésre, gondolta. Igen, talán Rákoscsaba, a tél a fűtetlen konyhában, aztán a Geodéziai Intézet és Krisztina.” Akár egy eposzi témamegjelölés, úgy áll előttünk a mű terve. A posztmodern kompozíciós, szövegalkotási sajátosságok egyike a szöveg születési folyamatának magában a szövegben való reflektáltsága, „a jelképzés válságának, a nyelvi közölhetőség dilemmájának műbeni jelenléte”¹⁶. A *halál kilovagolt Perzsiából* című regényben ez a reflektáltság igen erőteljesen jelen van, ám elsősorban nem mint a jelképzés válsága, hanem inkább – bár ez olcsó tréfának tűnhet – mint a szövegalkotó válsága. A mű megvalósulásával az alkotó szenvedése nyer „értelmet”.

Az elbeszélésrétegeket a „főszereplő”, „főhős” (időben változó) személye – fiú-férfi – és e személy időbeli változataihoz fűződő (azokat mintegy definiáló) attribútumok

kötik össze. A regény az *idő, életkor, név, nő, alkohol* bináris változók (azaz: múlt – jelen, nyár – tél, fiú – férfi, Krisztina – Ágnes, sör – bor) mentén szerveződő – tipográfiailag is elkülönülő – szövegrészekből áll össze. Ezen túlmenően a betételbeszélés „cselekményesebb”, mint az emlékezés körülményeit rögzítő keretelbeszélés. A fiút a teljes regény komplex terében értelmezhető viszonylagos aktivitás jellemzi; ezzel szemben sokkal passzívabb a szobában magányosan emlékező férfi: az ő aktivitása az olvasó-befogadó szemszögéből nézve mindössze annyi, hogy feltárja a fiú aktivitását: megírja, rekonstruálja a történetet. Az életkor változó (fiú-férfi) tehát jellemezhető az aktív-passzív attribútumokkal is.

A fiú történetének viszonylag nagyobb cselekményességéből következik a realitáshoz való szorosabb kötődés, míg a vízióival gyötrődő, olykor saját tetteire sem emlékező férfihoz egyfajta megélt, a szó szoros értelmében megszenvedett „szürrealitás” kapcsolódik. A két idősíkot jellemző bináris változók sorát tehát a következőkkel egészíthetjük ki: *mozgalmasság-, vagyis aktivitás-fok, illetve realitás-fok.*

A jelen, a regényírás szenvedésének jelene, a szöveg keletkezésének, illetve összeszerkesztésének az ideje, magának az írásnak a története. Arról szól, hogy hogyan születik meg a mű, miközben tárgyilagos, pontos leírását adja az alkotó állapotának is. Ezt a kreatív folyamatot állandó jelenlevőként ambivalens módon, sajátos „dialektikájával” határozza meg az alkohol, a maga materiális kikerülhetetlenségével. A regénybeli író szenvedéstörténete, és a szenvedés, ha nem is közvetlen okokat kutató, de mindenképpen megvilágító erejű indoklása a regény végső célja. Annak kutatása, hogy hogyan lehetséges az identitás megőrzése kezdetben az alkohol által (betételbeszélés), később pedig épp az alkohol ellenében (keretelbeszélés). A jelen folyamata kettős és két alanya van: a mű születése, *felépülése*, és a férfi pusztulása, *leépülése*, *lerészegedése*, ami az előbbi ellenében hat. Hatására egyre szűkül a regény tere, egyre kevesebb lehetősége, kiútja marad a főhős-írónak és művének; a végkifejlet egyértelmű. Ezek az egymással fordított arányban lévő erők valamelyest, a létrehozott próza által meghatározott mezőben mégis egyensúlyban maradnak, mert – paradox módon – a mű megszületésének nélkülözhetetlen feltétele ez a pusztulás. Ám ami kezdetben hajtóerő, gyújtó tűz, inspirátor, az egy idő után kerékkötő, akadályozó tényező lesz – itt nem is feltétlenül az elfogyasztott alkohol mennyisége a meghatározó („ami engem illet: az első pohártól rúgok be, és változom más emberré” [262]) –, a kezdeti lendületadás után az alkohol egyszerűen a mű útjába áll, és saját jelenlétével teszi kérdésessé a megírhatóságot. A férfi íráskészsége ennek megfelelően bizonytalanodik el: „megpróbálta leírni látomásait; a keze hideg volt, mint a jég. Majd később folytatom az írást, gondolta” (336). Az alkohol végül szétzilálja a koncepciót, oly módon, hogy tulajdon megvalósulása, „hatása” válik az elkészült művön láthatóvá: egyre rövidebb szövegrészek, szakadozó mondatok, „kilógó drótok”¹⁷.

A dolgok részekre esése és új együttállásban megmutatkozása, és ezen új konstellációk rögzítése csak egy határig vihető úgy, hogy a referencialitás még kibontható legyen, ezután a részeiből újraalkotott egész már nem jelent semmit, a részek felaprózódása, az egymáshoz közeli elemeknek az elválása miatt. Az összeomlott sárga épület romjaiból még felismerjük a valaha volt egészt, ám ugyanannak az épületnek homokfinomságú örletével már nem boldogulunk. A szerzőnek a homok,

a kavics és a téglá közötti átmenet pontját kell megtalálnia. Hajnóczy e feladatot, ha úgy vesszük, sikeresen oldotta meg, ám adott némi előnyt is magának: a dolgokat nem hagyta teljesen kifolyni a kezéből, a munka során bizonyos rögzített pontokhoz ragaszkodott, előre megalkotott részletekhez kötötte és így biztosította a jelen elbeszélhetőségét. A régebbi szövegrészek ily módon a stabilitást szolgálják: viszonyítási alapként tűnnek fel, amelyek – alkotójuk állapotától függetlenül – nem engedik széthullani a regényt.

Az egyes tipográfiaileg elkülönített szövegegységek – összesen tizenhárom van – bizonyos megfelelési pontok, szituációbeli analógiákban megtestesülő átkötések segítségével illeszkednek össze, fűződnek egybe. Ezt az eljárásmodot részletesen elemzi Csányi Erzsébet.¹⁸ (A szövegegységeket *szólalomok*nak, a szólalomok közötti átkötő elemeket *gócpontok*nak nevezi.) Gócpontot képez minden „szólamegység” vége és az azt követő másik történetiszál eleje. Ezek az átkötések általában az ivás aktusával vannak összefüggésben.

A szöveg első – grafikailag elkülönülő – része az emlékezés kezdetének, szándékosságának, „programosságának” jegyében, az írói terv ismertetésének aktusa által is mindkét idősíkot megérinti, minden – később következetessé váló – elhatárolás nélkül: a szöveg első mondata a keretelbeszéléshez tartozik: „Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta”; majd a betételbeszélés egyszerűen elkezdődik: „A Gellért strandján történt...”. A szerző témákat keres, így kezdődik az emlékezés. Ennek a résznek a végén (a harmadik tipográfiaileg elkülönített rész, a 272. oldalon) a fiú a strand sörözőjében „amúgy csak állva, megissza sörét”, a következő szólalom kezdete: „Már háromnegyedig kiitta a bort az üvegből”. A vége: „ismét töltött a pohárba bort és szikvizet, de nem itta meg, csak nézte a poharat”. Az ötödik rész első mondata: „ott állt a Gellért söntéspultja előtt, és egy darabig nézte és nem itta meg a korsó sört”. A következő szövegegység nem hoz térbeli ugrást, az időbeli váltás pedig az előző rész végén megtörténik (a fiú és a lány közös jövője), most csak belső, „tudati” szintváltás történik: az előző rész végén a fiú megtapasztalja Krisztina „iszonytató” éneklését, és e részben (egy hosszabb zárójeles szakaszban elmesélve), „hogyan elviselje valahogy Krisztina éneklését”, felidéz egy képet. E részleteket a narrátor-elbeszélő veti közbe: ő osztja meg velünk, mint a fiú *jövőjének* részleteit, tehát egy új, árnyaltabb, az eddigiek fölé rétegzett, a betételbeszélésből kinyúló, vagyis inkább a keretelbeszélés felől a narrátor által abból kihúzott idősíki tűnik fel a műben: a betételbeszélés okán, a fiú jövőjét előre vetítő részek, amelyeket a fiú még nem tapasztalt meg, de a férfi, a keretelbeszélés emlékező írója természetesen már igen, az ő aspektusából ez is a múlt. A férfi-narrátor tetszelgése ez a „mindentudó elbeszélő” szerepében; beavatkozás az addig tulajdonképpen rajta kívüli, érintetlen (mert csak *általa* elbeszél, külön időbe helyezett, eltávolított és eddig nem megbontott) elbeszélésbe. A zárójel bezárul, nincs grafikai törés: a történet folytatódik a strand fűvén napozó pár képével.

Itt ismét az italnembeli váltások szolgálnak majd a szólalomok közötti átkötésül, egészen a nyolcadik szövegegységig, ahol egy egészen másfajta – nem az alkohol által determinált – kapcsolódás van: a kórházi epizódban a fiú „kinézett az ablakon”, a következő rész elején: „A férfi ott ült az asztalánál és kinézett a *másik* ablakon” [*kiemelés tőlem, K. Cs.*]. Vajon miért kerülhetett ide ez a határozatlan névmás,

amikor részint felesleges, hiszen a szólam-, és dimenzióváltás a „férfi”, „fiú” megnevezésekkel itt is nyilvánvaló? Mifajta dimenziókeverő, egyesítő (?) mechanizmusok lépnek itt közbe? Úgy tűnhet, hogy a kórházablakon kinéző fiúval a lakása ablakán kinéző férfi – a beleélés, az átképzés erőteljessége révén – valamiképpen azonosul. A szobába idézett múlt ereje a következő bizonyosságokat teszi: a szoba *egyik* ablaka a kórházi ablak lesz, tehát a múlt egy ablaka, amelyen a fiú, mint a jövőbe (?) bele-, és kinéz. A szoba *másik* ablakán a férfi néz ki: zöld levelű tujafákat lát; ez a látvány egy későbbi látomást, a regény kulcsvízióját, a halott perzsa város falain túl *tudott* zöld levelű, ismeretlen nevű növények képét készíti, vetíti előre. Az ablak ebben az értelmezésben nem (csak) térbeli, hanem időbeli „átjárót” is jelent. Ráadásul: a kórház ablakán kinéző fiút „eddig nem észlelt nyugalom fogta el”; a másik ablakon kinéző férfi: „cigaretára gyújtott, és hirtelen úgy érezte, hogy meghalt” (318). (A regény utolsó víziójában pedig: a férfi tudta, hogy „ott botladozik majd a sárga falak között, míg összeesik és meghal” [354].) A még nem észlelt nyugalom és a meghalás képe kísértetiesen emlékeztet egymásra, meglehet, hogy a kettő azonos. Majd pedig a fekete humor, az ironikus-cinikus öngúny, a halál szemberöhögése¹⁹: „Akkor már mindegy, gondolta, lemehetnek még egy üveg borért” (318–319).

Ennek a közönynek analogikus megfelelője a másik időszólamban: a fiú „nem gondolt a lányra, sem az anyjára...; mit árthatnak nekem, gondolta, semmi közöm hozzájuk” (318). A kilencedik grafikailag elkülönített szövegegység tehát tartalmaz egy, a „két” személy, a fiú és a férfi közötti átjárót. A műnek ez a leghosszabb összefüggő szövegrésze magában foglal egy másik, a fiú-férfi, mint személyiségfejlődési végpontok között félúton lezajló esetleírást is, ami tükörelbeszélésnek is felfogható. A helyszín ez esetben is egy strand, csak épp a fiú itt már nem Krisztinával, hanem leendő feleségével, Á-val van. Majd leírja aznapi, elválásuk utáni lerészegedésének történetét, ami akár az életút tükréként is értelmezhető. A szövegrész zárlata, és egyben a tér-idő dimenzió átvezető megfelelési pontja, momentumuma az utolsó tagmondata: „rágyújtott egy cigaretára”. Ez az egyébként hétköznapi, szokásos tett a következő részben egy hangsúlyos konvencióértéssel emelődik ki. A fiú többszörösen tiltott helyzetben való dohányzása (mert a helyszín egy kórterem, a társaság pedig Krisztina és az anyja) az előbbi megalkuvó, gyenge jellemét eláruló és önmaga előtt is lelepleződött viselkedésének („észrevette, hogy önkéntelenül átvette Krisztina anyjának beszédmodorát, sőt a madárhangú csivitelést is utánozza”) reflexiója, a szuverenitás-megőrzés vágyának deklarációja. E szövegegység végén a büszkén vállalt ő, Hajnóczy József és kivégzése idéződik fel (vendégszöveg Kazinczy *Fogságom naplójából*), a kilencedik rész szintén egy idézettel kezdődik, amely (szintén) egy kivégzés menetét és módszerét tárja elénk (jelöletlen vendégszöveg Szász Béla *Minden kényszer nélkül* című – Hajnóczy korában egyébként feketelistás – könyvéből). E résznek utolsó mondata („kezében tollal spirálfüzete fölé hajolt”) is analóg a következő rész elejével, mint arra Csányi Erzsébet rámutat: a „Krisztinával való összesimulás” ugyanilyen „kényszerű, végzetszerű ölelést jelent”²⁰.

„Kiment a vécére, és elfelejtette a nevét.”

„A jellemzés legegyszerűbb módja a névadás. Minden »megnevezés« valamiféle életadás, átlelkesítés, egyénítés.”²¹ Ám Hajnóczy hősenek nem teszi meg ezt a primitív gesztust, a főhős „neve” egyszerűen *férfi*, vagy *fiú*. (Egyedül a fiúnak címzett, Krisztina által írt levelekből derül ki a főhős nevének kezdőbetűje: P.) Ugyanakkor ez a „névadás” bizonyos szempontból tartalmasabb, kifejezőbb, mert a főhöst – az időmozzanatot a „megnevezés” aktusában elhelyezve a legegyszerűbb, primer módon – ráfeszíti az időtengelyre.

A szerző azon eljárása, hogy hősenek nem ad konkretizálható nevet, a regény betételbeszélésében más viszonyok közé helyezve megismétlődik, tükröződik. A regény szereplői közötti tükörviszonyok egyik példája: Krisztina apjának karaktere, aki a fiú-férfi tükörszereplője. Alakjának a szövegbe való bevonása, sematikus bemutatása, a fiú egyik lehetséges jövőjének a felvillantása is egyben. E megállapítást támasztja alá Krisztina megjegyzése is: „Ha tudnád, hogy dohányzásoddal apámra emlékeztetsz, akiből nem lett semmi az életben, akkor nem dohányoznál” (341). Krisztina apjának sincs neve: „Egyébként nem szoktam apámnak nevezni, édesanyám sem a volt férjének: »az az ember«, így nevezzük”.

A névadás dilemmája Malcolm Lowrynak, a már említett, egyébként erősen reflektált novellájában is megjelenik. Meggyőződésünk, hogy Hajnóczy Lowry megoldását is a szeme előtt tartotta, amikor hőseit megalkotta: „és hát saját becsületos nevét is el kell ejtenie. Végül úgy határoz: főhősét nem nevezi sehogy. A főhős először »én« lesz, aztán mégis »ő“²².

A regény olyan, mintha egy klasszikus fejlődésregénynek a kezdő és a végpontjából készült metszetek ütemes váltakozása, egymásba csúsztatása volna. Ezt a két pontot toltta egybe, dolgozta össze Hajnóczy a maga sajátos montázstechnikájával, „megspórolva” ezzel a főszereplő terjedelmesebb szöveget, kiterjedtebb valóságábrázolást követelő diakron portréját. Ám a két végpont önmagában sem lehet statikus, kimerevített, azok is rejtenek apró, de talán épp a lényegét érintő, azt illető változásokat. Jelesül a fiúnak a lánnyal szembeni kiszolgáltatottsága, megalázottsága okozta kényszerű megalkuvásában rejlő változásokat, illetve a férfi alkohollal szembeni kiszolgáltatottságának átalakulását a megfelelő elbeszélésrétegek előrehaladtával. A végpontok tehát két, a fiú-férfi autonómiáját fenyegető veszteséget, illetve „csatavesztést” jelenítenek meg. A végpontok közötti „üres helyet” az olvasó tölti ki az idősíkokban megjelenő – a komplex, a regényt átfogó szemlélet szerint statikusabb – hős-lenyomatok karakterétől nem függetleníthető támpontrendszer alapján.

A fejlődési regényre való hivatkozásunk, utalásunk egyéb műveletek elvégzését is megköveteli. Hogy magát a „fejlődést” megragadjuk, szükségünk van a különbségtételre, bizonyos meghatározó attribútumok elválasztására a két elbeszélésrétegben; ehhez elkerülhetetlen, hogy hipotetikusán két hősről beszéljünk. Nem mondhatjuk, hogy a fiú-férfi karakter tökéletesen elkülöníthető lenne, mert ezzel a személyiség egységét vonnánk kétségbe (és talán a műét is), mégis bizonyos diszparitások meghatározására szorulunk. Ez az eljárás számunkra azért is különösen hasznos, mert így megfigyelhetjük a regénybeli írónak (férfi) a „hősétől” (fiú) való távolság, a külső aspektus megtalálásáért végrehajtott gesztusait.

Tehát a két fő elbeszélésrétegben a főszereplőket (fiú-férfi), egy fejlődési regény („negatív nevelődési regény”²³) kezdő és végpontjaként is értelmezhetjük. Hogy állításunkat igazoljuk, megkülönböztetjük a „két” szereplőt, mint egy individuum két különböző fejlődési pontján lévő szinkron egységeket, és összehasonlítjuk őket. Ám a két elbeszélésréteg „főszereplőinek” (férfi-fiú) összevetése nem végezhető el a két idődimenzió korábban már ismertetett attribútumainak összevetése nélkül, általában meg is egyezik azzal. A feladatot bonyolítja például az is, hogy a férfit gyakorlatilag nem látjuk személyközi interakció résztvevőjeként, lévén magányos emlékező egy lakásban. A két hős tehát nem azonos nemű cselekvéseket hajt végre, így ebből természetesen nem, csak a bizonyos helyzetekre adott (esetenként eltérő) reakciókból, illetve a férfinak a fiú tetteire adott reflexióiból, valamint a történetmesélés modalitásából – bár itt sincs egyszerű dolgunk, mivel az értékítélet meglehetősen ritka, inkább a már említett távolságtartó, dokumentáló jelleg dominál – vonhatunk le következtetéseket.

„Akkor még bírtam a szeszt.”

A férfi-fiú összehasonlítás egyik egyértelmű pontja lehet az alkoholfogyasztáshoz kapcsolódó attitűd elemzése. A fiú lopva, hamis ürügyekkel álcázottan, sunyin, vagy épp Krisztina ellen lázadva, de lényegében büntudat nélkül fogyaszt (egyedül Krisztina elvesztése miatt aggódik), a férfi viszont halogatva (a halogathatatlant), mentegetőzve (a menthetetlen miatt), védekezve, önhitegetve („és egyáltalán: a badacsonyi szürkebarátot az egészségre hasznos, ásványi anyagokban gazdag szikvízzel iszom” [273]), önmagával egyezkedve („ha inna is egy keveset, alkudozott magával, holnap semmiképpen nem tölt rá, és beveszi az Anticolt” [267]), kiengesztelhetetlen büntudattal. A férfi, hogy az ivás kezdetét késleltesse különböző pótcselekvéseket, játékokat, gondolatkísérleteket, fantázia-gyakorlatokat eszel ki: „megpróbálta húzni-halogatni az időt; nem akarta az egyik palackból tüstént kihúzni a dugót. Figyelmét elterelendő, bekapcsolta a rádiót, [...] Igyekezett gondolatait másfelé terelni a borról. Visszaemlékezett egy rákoscsabai kőműves öngyilkosságára. Eljátszott a gondolattal: milyen módon lehet egy kőműves öngyilkos. (Természetesen pontosan tudta az eseményeket, de ez a játék segítette, hogy ne gondoljon a szobában lévő két üveg borra.) Kitalált embereket, akiknek ezt a kérdést feltehetné volna” (273). De a vágyak, mert erősebbek a férfi akaratánál, alattomban beleíródnak a játékba: a férfi a felidézett kőműves-öngyilkosság körülményeit – a játékba belefeledkezve – próbálja fantáziája segítségével megrajzolni, de a leírás egy helyütt – némi vulgárfreudizmussal – leleplezhető: „tehát, igen, hajnal volt, az égen furcsa, kékesfehér, dugóhúzó alakú felhők vonultak valamerre...” (kiemelés: K. Cs.). És persze a későbbi fejlemények: a férfi akarata ellenére („Töltött a poharába, de csak a fröccs felét itta meg, azzal áztatva magát, hogy képes az önmérsékletre, és nem fog berúgni” [323]) bekövetkezik a paroxizmus („most már mindenképpen berúgok, gondolta, de holnap semmiképpen nem töltök rá, és beveszem az Anticolt” [334]), a mértéket nem sikerül megtartania. Az erre való képtelenségét egyébként előrevetítik, sejtetik a regény első lapjainak ezen mondatai: „Őszintén irigyeltem Á.-t és minden embertársamat, akinek nem okoz gondot,

hogyan isznak-e vagy sem. Ami engem illet: az első pohártól rúgok be és változom más emberré." Ilyen indítás után nem lehet kétséges a keretbeszélés kimenetele.

A betételbeszélésben az ivás *virtus*. A „zugszobrász” cimborájánál lezajló lerészegedés leírásában némi dicsekvő hangot is észrevehetünk.

A keretbeszélésben az alkoholnak két, egymással némiképp ellentétes hatása van: a rémképek előhívásának, és az azoktól való menekülésnek is eszköze; az írás segítője (mert előhívja a víziókat) és – egy idő után – annak gátja is lesz. A részegséghez inherensen csatlakozó jelenségek ezek a látomások. (Persze nem kizárólag a már „kóros” alkoholizmus fázisában, hiszen tudjuk, hogy a fiúnak is vannak látomásai.) A rémképsorozat viszont az írás anyaga, ami az ivással hívható elő. Tehát az alkohol két, egymásnak ellentmondó, egymásnak feszülő, egymás ellenében dolgozó, dialektikus hatást fejt ki.

A keretbeszélés a várakozás ürügyén a férfi állapotának egyfajta anamnézist adja: a jelen helyzetet megelőző állapotot mutatja be. A fiúban korai kórképet látunk, a személy majdani végkifejletében csak olvasóként vagyunk majdnem biztosak – és nem csak a keretbeszélésre támaszkodva –, a fiú maga mit sem sejt. Ő még életének, szabadságának szerves részeként, kifejeződéseként éli meg az alkoholfogyasztás lehetőségét. Ám ez a szabadság már ekkor is zuhanás, ha úgy tetszik: szabadesés.

A férfi szenvedése pszichés és szomatikus egyszerre. Az előbbi kronológiailag (betegség-történet!) is megelőzi az utóbbit. A szomatikus tünetek egyike az „alkoholveríték” (a szó a regénynek majdhogynem kulcsszava lesz) is Lowrytól eredeztethető („homlokán mint a víz patakzott az alkoholveríték” – Malcolm Lowry²⁴; „arca sápadt volt, homlokán tapadós nyirok ült ki: az alkoholveríték” – Hajnóczy). Még *fiúként* a személyes sorson keresztül neki jutó elviselhetetlen valóság (melynek szubjektív-egzisztenciális, személyes síkja: a rákoscsabai tél, a magány, a kőművesek közé való beilleszkedés képtelensége; univerzális-globális síkja: az égő buddhistát megdöbbenítő indolenciával szemlélő emberek képe, a fejedelmek Malaysiában, a kőműves öngyilkossága) lehet az ivás „oka”. (Bár – bevallása szerint – ekkor még nem a fent említett tények kiváltotta szorongás miatt iszik: „nem alkoholistá az, aki egy forró júliusi vasárnapon megiszik néhány üveg sört”.) *Férfiként* a nyomasztó magány óráinak leküzdésére, a félelem feloldására (is) használja az alkoholt. A hatására felbukkanó rémképekben a globális történelmi valóság esszencializált kegyetlenségként jelenik meg. A szubjektum oldalán a deviáns viselkedés a beilleszkedés képtelenségének a forrása; de az anómiás tünetek kettős irányúak és öngerjesztők: egyrészt képtelenné tesznek bármilyen közösségbe való beilleszkedésre, illetve eleve kizárnak, másrészt a beilleszkedés kudarcából fakadó csalódás fokozza is őket.

„De mi lesz a feladatom?”

A fiú-férfi összevetés következő lépése a körülményektől, illetve azok determináló hatásaitól való függetlenedés, az ön-függetlenítés képességének mértéke, triviálisan: a „szabadság” foka.

Az már a *Fűtő* és az *M* kötetekről kritikát író Dobai Péternek is feltűnt, hogy Hajnóczy „zarándoktémája” a szabadságérzet, és a szabadságtudat romantikátlan „cementszürkén hétköznapi” elemzése²⁵. Ez fokozottan igaz a *Perzsiára*, ahol tanúi

vagyunk a *fiú* szabadságvágya és kiszolgáltatottsága közötti feloldhatatlan belső küzdelemnek (akkor és ott ihasson és dohányozhasson, amikor és ahol akar – ám a test diktatúrája [az ösztönös szexuális kényszer] ezt mégis elfojtja benne); és a *férfi* rabságának (alkohol) és elesettségének, védtelenségének, gyámoltalanságának, művéért, önnön maradandóságáért folytatott heroikus küzdelmének.

A múltbeli elbeszélte történet főhőse, a *fiú* nem konzisztens személyiség, noha vannak elvei, azokban nem konzekvens. Bár tudja, hogy az egyes esetekben hogyan kellene cselekedjen, a kezdeti ellenállást, az identitás és az autonómia megőrzésének etikai kötelességét végül, ha vívódás, bizonytalankodás után is, de feltöri, felőrli a test, az ösztön követelése, s az annak való „kiszolgáltatottság”. Végül alkalmazkodik Krisztina ostoba szeszélyeihez, a lány anyjának nézeteihez. „Jól tudta, hogy Krisztinának nem ez lesz az egyetlen utasítása, hogy leheljen rá. És azt is tudta; ez az első letérdelés volt a legnehezebb, amelyet a lány törülközője mellett végzett el. »Mint egy utolsó koldus.«”. Ennek a – képletes és megalázó – „vereségnek” stratégiai ellenpontja a kórházban, Krisztina beteg édesanyja meglátogatásakor játszódó jelenet: a fiú nemcsak a család finnyás szabályait, de a kórház igencsak érthető rendszabályait is megszegve gyújt rá a kórteremben („mit árthatnak nekem, gondolta, semmi közöm hozzájuk” [318]). A következő lépés a lányé a vendéglő teraszán: „Felemelte a jó félig telt sörösüveget, a tartalmát a kerítést szegélyező bokrok közé öntötte, aztán a fiú cigarettáját, gyufáját a retiküljébe tette. »Ha majd elválunk este, visszakapod«” (343). Amikor még esélye lenne erősnek lenni, akaratosnak Krisztina akaratával szemben, akkor sem kockáztat. Gyenge, pedig – mint mindjárt maga is belátja – a lány pillanatnyi rosszallásának, sértődésének későbbi rentabilitása miatt igazán sajnálatos e kis súrlódás elkerülése. „Tudta, már elkésett a mozdulattal, amellyel fel kellett volna állnia az asztal mellől. Ha most állna fel, csak nevetségessé tenné önmagát. Ezt a menetet, el kellett ismernie, Krisztina nyerte meg” (343). Viselkedése azonban a jelen körülmények között nagyon is érthető. Azzal ugyanis, hogy Krisztina jelenlétében sörözik, és cigarettázik, a lány szemében már így is hatalmas vétséget követ el. Tovább feszíteni ezt a húrt sem ereje, sem kedve nincs: „Elmehetne a fenébe ez a lány. Egy darabig állt még, mint aki megtagadja az engedelmeskedést, de jól tudta, le fog ülni, és alázatosan Krisztina gyanakodva szimatoló kis orrocskája felé fog lehelni” (278). A pillanatnyi (és kizárólag belső) győzelmeket hamar érvényteleníti a test követelőzése miatti kiszolgáltatottság: „Pattanásos vagy nem pattanásos, de kétségtelenül puha, meztelen női hát volt, amelyet ilyen módon megérinthetett” (281).

A fiú szabadságvágya jelen történetben elég szűk tárgykörre irányul – ivás, dohányzás; talán azért, mert Krisztina ebben állít korlátot elé. Krisztina személye, elvárásai egyértelműen választás elé állítják a fiút. Lehetőségeinek mindkét kimenetele valamilyen belül elszenvedett veszteséggel jár; az alternatíva így fest: iszik és dohányzik, tehát az általa szabadságnak vélt képletet teljesíti, de elveszíti a lányt; vagy szabadságát veszti el, áldozza fel, azért, hogy megtartsa a lányt. Létezik egy harmadik út is, a csak ritkán lázadó, gyakrabban sunyi, lopakodó „bűn”, amely mindkét lehetőség elvárásainak igyekszik – kissé talán kétszínűen – megfelelni: a fiú ezt az utat választja. Ám épp ez a választás nélkülözi a morális tartást, hiányzik belőle a következetesség által biztosítható belső erő; ez az út nem más, mint pusztá vergődés a különböző megfelelési pontok közötti szorításban.

Bizonyos értelemben a fiú helyzete nem tűnik olyan tragikusnak, mint a férfié, mert van „használható” példaképe. A nagynevű ős morális tartása („Hajnóczy József kezét érezte a vállán” [347]) segít neki később kilépni a Krisztina-kapcsolatból. Ezzel szemben a férfi-író példaképei megannyi fenyegető árny, egy igencsak obskúrus névsor. Ám e névsor tagjai mégis „bátrabbnak” tűnnek fel a – tartásában is meggyengült – férfinál, amikor az így vall: „Titkon, úgy remélte, ő nem hal meg alkoholmérgezésben, nem örül meg, és nem lesz öngyilkos, talán ő az, aki a sors által kiszemeltetett, akinek az a küldetése, hogy éljen és írjon” (357–358). Ez „megfutamodásnak”, az engedmény keresésének tűnik.

„Mint egy utolsó koldus.”

A fiú Krisztina előtt mutatott, és megőrizni vágyott, ám abból mégis, az „ügy” („...és gondolt az úgynevezett »gyakorlati eseményekre« is, mint az elképzelhető legnagyobbra: a Krisztinával való különösebb bajoskodás nélküli szeretkezésre is” [276]) érdekében némi engedményekre hajlandó morális tartása, identitásának féltve építése ellenére később, a Krisztina-kapcsolat után (tehát fejlődésének egy újabb fokán) nem tartja vissza az olyan morálisan, erkölcsileg megkérdőjelezhető tettektől sem, mint a rafinált szimulálás az orvosok előtt, annak érdekében, hogy nyáron ne kelljen dolgoznia, vagy a szénlopás, ami ugyan szociológiai színezetű magyarázatot kap azzal, hogy mintegy az adott társadalom kortünetének állítja be a dolgot (mely mellesleg az is volt), oly módon, hogy úgy tűnik, a „pitiáner” lopások jogosságát a „fejeselek” nagyságrendekkel nagyobb lopásai mintegy legitimálják.

A morális-erkölcsi értelmű dignitás megingásának, elvesztésének veszélyére a fiú is felfigyel. A Krisztinával elköltött vacsora közben a lányhoz fűződő viszonyáról és saját helyzetéről így gondolkodik: „Nem tagadja meg önmagát, mert csak az első lépést nehéz megtenni a hamisság útján, a többi már gyors, ütemre járó, mint a parkett-táncosoké. Igen, turkált a tányérján a fiú, van, amit megtehet az ember, és van, amit nem. Én ezen a határvonalon lépkednék most, vagy már átléptem a határvonalat?” (346).

A betételbeszélésben a fiú vétkei metaforikusan reflektáltak. A keretelbeszélésben folyamatosan vétkező férfi „jussa” már nem a felfejthető, metaforikus tartalmuk miatt könnyedén lefordítható képek, inkább a számára (egy külső szemlélő, az olvasó bármit belemagyarázhat) megmagyarázhatatlan és részben ezért ijesztő víziók sora.

„Pisztolyt rántott a Mikulás” – idéz föl a fiú egy újságcikket egy olyan helyzetben (Krisztina anyjánál a kórházban), amikor magának is bevallva szinte folyamatosan hazudik. Ez a beszélgetés tulajdonképpen a fiú morális züllésének mélypontja – ennek párjelensége a keretelbeszélésben a férfi testi züllésének mélypontja: a *delirium tremens*. A „minden látszat hamis” kijelentést példázó bűntény, a Mikulásnak öltözött bankrabló esetének felidézése értelmezi a kórházi látogatás-, bemutatkozás-jelenetet. Nem csupán a fiú füllentéseit, hanem a Krisztina családjában megmutatkozó kispolgári, felszínes, képmutató magatartást is. Ezen még van esély felülemelkedni. A fiú tesz is egy kísérletet: a látogatás után vacsorázni hívja a lányt és a szavak szintjén megküzd vele, mert szeretné elkerülni a tőle való függés bizonyos

formáit. A keretelbeszéléssel vont párhuzam azért válik itt félelmetessé, mert ezt a menetet, a fiúnak „el kellett ismernie, Krisztina nyerte meg” (343). A lecsúszás és a teljes vereség innentől nyilvánvaló: a fiú szolgamód megkérdezi (magától?): „*De mi lesz a feladatom?*” Érti, hogy nem így kellene tennie, de a kiszolgáltatottság, mely jórészt abból a tudatból fakadt, hogy „nem válogathat a nők között” mégis legyőzi azt a tartást, melyet a fiú, még ősének képzeletbeli felmutatásával is igazolni tud: „Mit tenne helyettem az Öreg? Nem volt kétséges: felállna az asztaltól, udvariasan hazakísérné Krisztinát, s közölné vele, sajnós, nincs módjában többé találkozni vele.” És az Öreg – a fiúval nyilvánvalóan ellentétben: „Nem azért, mert a lány nem akart vele lefeküdni, éppen ellenkezőleg, az Öreg nem lett volna hajlandó lefeküdni Krisztinával” (346).

„semmiféle kapcsolata nem volt senkivel...”

A permanens magányérzet tekintetében nincs különbség a fiú és a férfi között. Bár a személyiség fejlődésének e két állomásán a magány minősége is más. A fiúé kiterjedtebb, mert a szellemi magányon túl fizikai-testi értelmű is (ami esetenként sokkal követelőzőbb). A testi szükségletek szintjén megmutatkozó társtalanság és a „szellemi” egyedüllét egyszerre ható erőként mutatkozik meg, de konkrétan nem definiálható irányú, nem egy bizonyos személy hiánya a tárgya, hanem univerzális igényű. A férfi magánya ezzel szemben konkrét, megfogható: alapját egy bizonyos személy (a feleség: Á.) hiánya képezi.

A regényből szinte teljesen hiányoznak a párbeszéddek. Ez a tény is – talán nem önkényes belelátás – a kapcsolatok hiányát, redukáltságát fejezi ki. Grafikailag, gondolatjellel jelölt párbeszéd csak a betételbeszélésben van. Gyakoribbak az idézőjeles, kurzív mondatok, illetve a függő beszéddel előadott párbeszéddek. A kurzívált, idézőjelek közé foglalt szöveghelyek sem párbeszéd-töredékek általában, hanem egy belső monológ részei, a férfi gondolatainak esszencializált, kiragadott töredékei.

A regény elején a férfi feleségét is „gondolatban” szólítja meg, a meg nem szólító megszólítás gesztusa ez, az elmondás és az elfojtás furcsa keveréke, inkább magának emlékszik (ezt megelőzően, mintegy előreutalva megjegyzi, hogy az alkoholistákból „különös kielégülést vált ki a szenvedéseikre való aprólékos visszaemlékezés, miután szerencsésen elmúltak” [262]), a feleség megszólítása ürügyén. Úgy mondja el a mondhatatlant (előadja egy korábbi részegségére való visszaemlékezését), hogy kettős „zárójelbe” helyezi, kétszeresen „kimondatlanná” teszi: egyrészt, mert az eldobásra ítélt szövegek közül példaként emeli ki ezt a részletet, másrészt, mert Á-t is csak „gondolatban” szólítja meg benne.

Az összehasonlítás végezetéül elmondható, hogy a fiú, mint a férfi „fejlődésének” egyik állomása elveszített, lezárt valaki, akire a férfi visszagondolni csak mint lezárt hősre, önálló entitásra tud a jelen tükrében; a férfi alakját a fiú akkori cselekvése, gondolkodása, „állapota” értelmezi, ugyanakkor a férfi alakjának a fiú alakja biztosít bizonyos távlatot. A feltárt különbségek a férfi által csak nagyon ritkán reflektáltak. (Kivételt képez például: „Akkoriban még bírtam a szeszt”.)

A szöveg „kíméletlen” távolságtartásának, távolításának grammatikai eszközei a múlt idő használata, a harmadik személyű elbeszélés és a főhős megnevezésének konkretizálatlansága, ridegsége (*férfi, fiú*). A harmadik személyű elbeszélés csak egy helyen vált át egyes számba: a regény elején, amikor a főhős korábbi szövegei között lapozgat, „amelyről tudta, hogy el kell dobnia”, kizárólag egy ilyen, eldobásra ítélt írás idézésében találunk első személyt. E szövegrész a regény leglíraibb részlete, a maga plasztikus, kegyetlen és – paradoxon – kíméletlenül *józan* leírásával, de talán az első személyű narráció miatt is. A részegség szenvedése mélyen átélt, átszenvedett (ám ebben a formájában a „nem értőknek” át nem adható) tapasztalata nyer megörökítést. A szenvedést a főhős legfőbb bizalmasa, a feleség sem érti meg; képtelen felé nem a testi-fizikai, hanem a lelki-pszichikai szempontokat hangsúlyozó altruizmussal fordulni, amire pedig a férfinak igazán szüksége lenne. Ennek értelmében, és természetesen a férfi érdekében vonja meg tőle az alkoholt. Utóbb a tények által az ő igaza látszik igazolódni, de ez pusztán „ápolói” jócselekedet eredménye, hiányzik mögüle a részvét, a mélyebb, lélektani empátia: „Aludtál, és én nem mertem felkelteni, pedig tudtam, hogy eldugtál előlem egy üveg bort, nem mertem megérinteni a vállad, hogy odaadd az üveget, rettegtem a kudarctól, hogy nem érted meg, mennyire szükségem van rá. [...] Meg kellett volna érezned, mennyire szenvedek, mert talán épp ez volt szenvedésem célja, hogy megértsd, és ne legyek egyedül, a részvéted hiányzott, hogy helyeseld szenvedésemet, hogy tanú legyél előtte” (263–264). Ehhez hasonló jelenetet a *Perzsia* előképében, az *M* című elbeszélésben is találunk, még tömörebben és talán érzékletesebben megfogalmazva: „Mindenesetre: Ágnes ellökte a kezét, amikor megsimogatta éjjel a vállát. A részvét hideg vágyát érezte volna meg, azt, hogy mentegetőzik a keze?” (256)

Hajnóczy – a mű záró mozzanataként – „mindkét” hősét „ottfelejt” a perzsa város labirintusában, magára hagyja őket. Az onnan való kikerülésük az „előtörténet” ismeretében kétséges. Ezt a harcot már nem látjuk.

JEGYZETEK:

1. Malcolm LOWRY: *Kieshaertetoer*. Nagyvilág, 1975/4, 571–588. (Tandori Dezső ford.)
2. Mihail BAHTYIN: *A szerző és a hős viszonyának problémája*. Holmi, 1996/1, 100–110.
3. Uő., Uo., 104–106.
4. Pl.: SZIRÁK Péter: *Folytonosság és változás – A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 8-9.; RÁCZ Péter: *Képek a sötétből. Élet és Irodalom*, 2003. jún. 13.; továbbá: „a Hajnóczy-életmű egyik legégetőbb góca: a Legenda és az Irodalom nem problémátlan (és nem is csupán irodalomszociológiai) kölcsönviszonya” (BAZSÁNYI Sándor: *A „klasszikus nyugalom” és az „újundok kánon”, valamint Hajnóczy Péter. Beszélő*, 2001/3).
5. „Aki Hajnóczyról szól, annak számolnia kell az író legendájával. Nem leszámolnia vele, de legalább számba venni létmódját, megismerni természetét, felvázolni és megérteni, hogy miféle kapcsolatban áll magával az életművel. Hisz ez a mondkör, mely az író életében is kiterjedtnek volt mondható, mind a mai napig nő és tenyészik, hogy már-már elfedje az alkotó könyvekben publikált epikus tevékenységét.” (BÁN Zoltán András: *Babérból töviskoszorú*, Holmi, 1993/3; valamint *A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*. szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 193-199. (Emlékezet).

6. „Bármilyen módon közelítsünk is Hajnóczy Péter műveihez, bármiféle gondolati, poétikai, műfajproblematikai íveket, csomópontokat és fordulatokat különböztetünk meg, egy biztos és rendíthetetlen tartóoszlopot egyetlen interpretáció sem kerülhet meg. Ez maga az alkotói személyiség (persona).” JÁNOSSY Lajos: *Az irodalom, mint sorseseemény – Hajnóczy Péterről = A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 208. (Emlékezet).
7. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1999, 7.
8. DÉRCZY Péter: *Esély és lehetőség – Arcképvázlat Hajnóczy Péterről = A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 109-118. (Emlékezet).
9. A Hajnóczy-szövegekből vett idézetek forrása: HAJNÓCZY Péter: *A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából – Jézus menyasszonya – Hátrahagyott írások*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
10. Mihail BAHTYIN: *I.m.*, 107.
11. A rádióbeszélgetés szövege megjelent: *A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 124–126. (Emlékezet).
12. Mihail BAHTYIN: *I.m.*, 101–102.
13. EPIKTÉTOSZ: *Kézikönyvecske*. ford. Sárosi Gyula.
14. NÉMETH Marcell: *I.m.*, 103.
15. CSÍKVÁRI Gábor: *A reménytelenség poézise*. Irodalomtörténet, 1990/1, 7.
16. SZERDAHELYI Zoltán: *Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben*. *Tiszatáj*, 1990/11, 73–84.
17. KÁLMÁN C. György: *Hűlt hely = A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*. szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 199–203. (Emlékezet).
18. CSÁNYI Erzsébet: *Világirodalmi kontúr, Valóságidézetek, szövegidézetek, Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából*. <http://www.zetna.org/zek/konyvek/100/csanyi42.html>
19. Hajnóczy *A fűtő* novellái után való továbbfejlődésének egyik lehetséges irányát Balassa Péter, akkor, 1976-ban a „kegyetlenség iróniájá”-nak művekben való kiművelt alkalmazásában látta. Íme a későbbi igazolás. (BALASSA Péter: *Hajnóczy Péter: A fűtő*. Jelenkor, 1976/2; vagy: *A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*. szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 64. (Emlékezet).
20. CSÁNYI Erzsébet: *I.m.*
21. René WELLEK – Austin WARREN: *Az irodalom elmélete*. Bp., Osiris Kiadó, 2002, 224.
22. Malcolm LOWRY: *Kieshaertetoer*. *Nagyvilág*, 1975/4, 571–588. (Tandori Dezső ford.).
23. CSÍKVÁRI Gábor: *I.m.*, 6.
24. Malcolm LOWRY: *Vulkán alatt*. Kriterion Könyvkiadó, 1980, 133. (Göncz Árpád ford.).
25. DOBAI Péter: *Honvágy a bátorságra, odaadásra és az igazságra. Valóság*, 1977, 11. sz.; vagy: *A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Nap Kiadó, 2003, 76–87. (Emlékezet).