

## Triboulet, a groteszk reprezentánsa

*A groteszk ontológiai lényege a diszkrepancia. Ez a műalkotásokban többféle formában manifesztálódhat. A komikumban a legszélsőségesebben ellentétes elemek (általában a rút és a bájos) összekapcsolása kelthet nevetséges hatást, de a fenséges és alantas motívumok keveredése (amennyiben a fenséges valamilyen mértékben tartalmazza a félelmetesség mozzanatát) és a naturalisztikus ábrázolásmód misztikus elemei is diszkrepanciaként írhatók le. (1)*

A művészet történetében az összenem-illőség kezdetektől fogva jelen van, de a különböző művészeti korok „szellemétől” függően mindig más formában objektíválódott a műalkotásokban. Azokat a műalkotásokat, amelyek a fent említett formában magukon viselték a formai, tartalmi „egyenetlenséget”, a reneszánsztól kezdve groteszknak nevezik. (2) Római ásatások során ekkor találtak olyan barlangdíszítéseket (ezek az ornamentek indák, maszkok, karikatúraszerű emberalakok és állatfigurák összefonódásából álltak), melyek a görög stílusra épülő római és barbár elemeket ötvözték (3) (a groteszk terminus ennek megfelelően az olasz grotta, azaz barlang szóból ered).

A groteszk széleskörű elterjedése a reneszánszhoz kötődik. Első tudatos megvalósítójaként két itáliai művész, a rézmetező *Agostino Veneziano* és *Luca Signorelli* említhető. (4) Az általuk kialakított ábrázolásmód később szinte az európai reneszánsz művészet egészét meghódította. (5) Ennek oka abban rejlik, hogy a reneszánsz esztétikai tudata a növényi, állati és emberi világ tárgyaiból álló fantasztikus mintában a művészi géniusz alkotó lehetőségeinek bizonyosságát látta, valamint egyetemességének és fantáziájának kifejeződését. A művész így fantáziája segítségével a tárgyak új formáját alkothatja meg, és mintegy újratermetheti a természetet. (6)

A klasszicista esztétika a reneszánszsal ellentétben élesen elutasította a groteszket. A racionális gondolkodással, a műfaji tisztaság elvével összeegyeztethetetlennek tartották a fantázia önkényét. Németor-

szágban *Gottsched* a „jó ízlés” szellemében támadta a művészet groteszk képeit (többek között *Hanswurst* figuráját), *Winckelmann* pedig különösen a barokk művészetben megjelenő diszkrepanciát bírálta. A franciáknál *Boileau* jelentkezett az alantas burleszk, a népi ábrázolások kritikájával. (7) Az ő áldozatait, a 17. században a klasszikus irodalom szabályos útjáról letért írókat nevezte *Théophile Gautier* „Groteszkek”-nek (*Les Grottesques*). (8)

A groteszk második virágkorát a *Sturm und Drang* írói készítették elő. A klasszicista kánon kritikusaként elsőként *Möser* lépett fel a groteszk-komikus védelmében. „*Harlequin*” című írásában a lenézett *commedia dell’arte*-t állítja szembe az akkor divatos vígoperával és *vaudville*-el. A groteszk-komikus műalkotás szerinte az élet nevetséges és komikus voltával függ össze. A groteszk ennek megfelelően a nevetséges legmagasabb rendű formája. Ahogy a klasszicista esztétika *Arisztotelész*t félreértelmezve megalkotta a fenséges ábrázolásának szabályait, úgy határozta meg *Möser* a *Sztagirítát* átértelmezve a nevetséges megjelenítésének módszerét. Mint írja: „Ha királyokat, filozófusokat, költőket és hősöket képzelek el groteszk figuráimban, akkor a szabályok szerint annyira nevetségesnek kell lenniök, amennyire csak lehetséges; butaságukról kövér arcuk, hibáikról kecskelábuk tanúskodik, s mindez azért, hogy nevetést keltsen”. (9)

Míg *Möser* főként szatirikus erőt látott a groteszkben, a német romantikusok a fantáziával kapcsolták össze. (10) *Friedrich*

Schlegel 'Levél a regényről' című írásában Richter (Jean Paul) regényeit a „beteges elmeél tarka egyvelegeinek” nevezi. (11) A romantikus művészetnek szerinte a tiecki szentimentális anyagot kell Jean Paul fantasztikus (groteszk) formájában ábrázolnia. (12) A groteszk megjelenítés központja, a fantasztikus ábrázolás igazi mestere elgondolása szerint Shakespeare volt. (13)

A groteszk kategóriát Victor Hugo esztétikája tette egyetemes fogalomká. 'Cromwell' című drámájához írt előszava a francia romantika kiáltványa, a groteszk

apológiája. Ez az esztétikai minőség szerinte a szép és a rút tudatos egyesítéséből született (az antik művészetben ennek ábrázolása még öntudatlan volt). A groteszk révén tárul ki a szépség megnyilvánulásának szférája, mert általa válik megragadhatóvá a lét formáinak sokfélesége. A szép mellett ugyanis megjelenik a rút, a fenséges mellett a nevetséges, „s a rossz keveredik a jóval, az árnyék a fényvel”. (14) A groteszk így az élet tel-

jességével áll kapcsolatban, ezért annak legmegfelelőbb művészi megjelenítését kínálja. Erre pedig a történeti valóságok által meghatározott világkép fejlődése alapján a romantikus kor reprezentatív műneme, a dráma a legalkalmasabb (a művészet ugyanis nyilvánvalóan mindig világhoz való viszonyt objektívál).

Mivel a groteszk ontológiai lényegeként a diszkrepanciát határoztam meg, a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy ezt az hugoi látásmód talán legjellemzőbb objektivációjában, 'A király mulat' című drámában, s reprezentáns alakként Triboulet jellemében kimutassam.

'A király mulat' műfaját Hugo tragédia-ként adta meg. Jóllehet a 'Cromwell'-előszóban leírtaknak megfelelően a groteszk arra is hivatott, hogy a fenségest kiemelje, ezáltal nagyszerűbbé, egyszerűsmind életközeli tegye a tragédiát, a komikus elemek beemelése miatt nem lehet a tragédiában megjelenő meghatározó esztétikai minőség, s a groteszk jellemű alak sem lehet tragikus hős. A tragédia ontológiai lényege ugyanis olyan életviszony-változás, mely a tragikus hőst jósorsból balsorsba taszítja (a tragikus hős

*A groteszk széleskörű elterjedése a reneszánszhoz kötődik. Első tudatos megvalósítójaként két itáliai művész, a rézmetsző Agostino Veneziano és Luca Signorelli említhető. Az általuk kialakított ábrázolásmód később szinte az európai reneszánsz művészet egészét meghódította. Ennek oka abban rejlik, hogy a reneszánsz esztétikai tudata a növényi, állati és emberi világ tárgyaiból álló fantasztikus mintában a művészi géniusz alkotó lehetőségeinek bizonyosságát látta, valamint egyetemességének és fantáziájának kifejeződését. A művész így fantáziája segítségével a tárgyak új formáját alkothatja meg, és mintegy újraterezheti a természetet.*

az a drámai alak, akinek életviszony-változása a tragédia viszonyrendszerének módosulásával jár együtt). (15) Arisztotelész megállapítása szerint pedig „sem derék embereket nem szabad úgy bemutatni, amint a jószerencséből balszerencsébe váltanak át, mert ez sem félelmet, sem részvétet nem kelt, hanem felháborító, sem az alávalókat, amint balszerencséből jószerencsébe, mert ez mindenek közt a legkevésbé tragikus, lévén, hogy semmi

sincs meg benne, aminek meg kell lennie, hiszen sem emberi szálnalmat, sem részvétet, sem félelmet nem kelt, de másfelől a teljesen elvetemült embert sem, amint jószerencséből balszerencsébe hull, mert az ilyen szerkezet emberi szálnalmat ugyan ébreszt, de sem részvétet, sem félelmet nem, mert az egyik azzal kapcsolatos, aki méltatlanul balsorsú, a másik, aki hozzánk hasonló – a részvét azzal, aki méltatlanul, a félelem azzal, aki hozzánk hasonló – úgy, hogy a kifejlet sem szálnalmat, sem félelmet nem kelt”. (16) 'A király mulat' tragikus hőse tehát nem Triboulet, de nem is a király (akinek jelleme ugyancsak nem

tragikus, ugyanis Arisztotelész szerint az éthosz az erkölcsiséget kifejező választástól függ); Blanka lehet az egyetlen, akinek sorsában az említett életviszony-változás megjelenik. Triboulet jellemének grotesksége ennek megfelelően a potenciális tragikus hős (Blanka) jellemének fenségességét emeli ki. Ez a groteszk vonás több szinten jelenik meg, így Triboulet éthosza megfelel a jellem komplexitására vonatkozó meghatározásoknak. (17)

Mindenekelőtt jellemző Triboulet társadalmi helyzete. A bolond egyik típusának – mely a reneszánszban terjedt el – jellegzetessége, hogy bármely társadalmi állású embernek büntetlenül mondhat bármit. Ez általában olyan dolog, amit más nem mer kimondani (ez lehet az igazság, sértés, vicc stb.). Ezzel kompenzálja szellemi vagy testi fogyatkozását, adott társadalmi rendben kívül állását. Ennek megfelelően a bolond igazi népi alak, s mint ilyen a nevetséges kategóriájához, a komikumhoz köthető.

A bolond típusa – mint minden társadalmi típus – nyilvánvalóan megfelel valamilyen külső formátípusnak. (18) Ezt rendszerint, mint fentebb utaltam rá, a testi rúttság határozza meg. A bolondot, mint alacsony állású, hátrányos társadalmi helyzetű embert a művészettörténetben ennek megfelelően ábrázolják (általában elfogadott a rút, vagy nevetséges jellemű alakot testileg is rútnek leírni, mint tette ezt például Shakespeare a „III. Richárd”-ban). Parzival esetében nyilvánvalóan fordított a helyzet, az ő testi szépsége kitűnt a bolondruha alól, amibe anyja, Herzeloide öltöztette. Triboulet esetében a rúttság púpjában manifesztálódik. Ez a fogyatkozás a Tribouletre vonatkozó szerzői instrukciókból nem derül ki egyértelműen (lásd az I. felvonás második jelenetében például: „Triboulet bohócmaskarában, ahogy Boniface megfestette”) úgy, mint akár Cossé úr bemutatásánál (lásd uo. „Cossé úr alacsony és nagy hasú, Brantôme szerint Franciaország négy legkövérebb főúranak egyike”). Triboulet púpjáról így csak az alakok szövegeiből tudunk (ő maga ironikusan említi). Testi hibája és alacsony tár-

sadalmi állása erkölcsi hitványsággal is párosul, mikor nevetségessé teszi Saint-Valliert és az udvaroncokat (lásd I. felvonás), sőt a felbőszült öreg bebocsátásával a királyi mulatságra magát Ferencet hozza kényelmetlen helyzetbe.

E jelenetekben a komikum egyik határjelenségére, az invektív komikumra látunk példát, mely akkor fordul elő, mikor a komikum sértésbe csap át (a „nevetés öl”), ha a tréfacsináló túllő célján és a nevetségessé tett személy érzékeny pontjait veszi célba. Az ilyen tréfa mindig ugyanazon az etikai defektuson alapul: az óvatlanságon, a mások gyengéivel üzött könnyelmű játékon. (19) Ez váltja ki azt a védekező hatást, ami Saint-Vallier részéről átok, az udvaroncokéről pedig Blanka elrablásának formájában manifesztálódik. Triboulet esetében tehát annak lehetünk tanúi, mikor a groteszk komikum túlcsap a tréfacsinálón és ellene fordul, ez váltja ki a bohóc sorsfordulatát (mivel azonban Triboulet életviszonyainak módosulása, miként az egész drámai viszonyrendszer-változás Blankához kötődik, ő lesz a tragikus hős). Ahogy Triboulet a rút (groteszk) esztétikai minőség reprezentánsa, úgy reprezentálja Blanka a bájost (azaz az erkölcsi és testi szépet (20)), a király pedig a kettőt ötvözi (testileg szép, morálisan viszont rút). A hármas viszonyrendszer alakjai (Blanka – király – Triboulet) között ilyen módon erkölcsileg meghatározott és testi interakciók is létesülnek. Az első felvonásban az erkölcsileg rút Triboulet és Ferenc orgiát tart a kastélyban, melyen a testileg szép király a nemesek asszonyainak udvarol, a testileg is rút bohóc pedig az apákat, férjeiket és udvaroncokat sértegeti. A második felvonásban Triboulet Saint-Vallier átkának hatására megváltozik, Blankával szemben már ő a gyengéd atya. Meghatóan beszél halott feleségéről, aki épp oly szép volt, mint leánya most. A Triboulet és Blanka közti testi és erkölcsi diszcrepancia a bohóc feleségéhez való viszonyát is meghatározta.

„Ne bolygasd, amire fáj emlékezni nékem,  
ne hozd eszembe, hogy találtam rég, de rég  
– kit, ha te nem vagy itt, álomnak tartanék –,

egy nőt, a többinél jobbat, ki e világban, hol nincs, mi lelkeket összekötne, irántam, látva, mily elhagyott, beteges, nyomorult, útált és torz vagyok, szerelmi lángra gyúlt.”

Triboulet valójában a második felvonástól kezdve kezd emberként viselkedni. Megjelenése is megváltozik (lásd II. felvonás első jelenet egyik instrukciója: „Triboulet csuklyás köpenybe burkolódzva, bohóca semmiben sem emlékeztetve, befordul az utcába...”), innentől jellemének rútsága megszűnik. A diszkrépancia tehát a bohóc jellembeli változásában is megjelenik. Vele ellentétben a király és Blanka jelleme állandó (lásd II. felvonás negyedik jelenet). Kettejük szerelmi jelenete a dráma kontextusából kiragadva idillként hat, a király erkölcsi rútsága, a naív lánnyal szembeni hátsó szándéka (mely az olvasó elől az első felvonás orgia-jelenetét figyelembe véve nem maradhat rejtve) azonban megtöri az idillt. Ferenc morális hitványosságát tükrözi udvaroncainak cselekedete is, akik Triboulet-t lóvá téve – így megbosszulva az őket ért sértést – szöktetik meg Blankát.

Az elrabolt lány a palotában szembesül azzal, hogy kedvese (Gaucher Mahiet) maga I. Ferenc, aki udvarlásával megtévesztette őt – ez ugyancsak a király jellemének morális rútságát igazolja. A lányáért érkező apán az udvaroncok ismét bosszút állnak, ahogy az első felvonásban az öreg Saint-Valliert Triboulet tette nevetségessé, most rajta derülnek a király csatlósai. A meggyalázott Blanka és apja kettőse (lásd III. felvonás harmadik és negyedik jelenetei) a dráma legjobban sikerült része. Az öreg Saint-Vallier újbóli megjelenítése Hugo egyszerű dramaturgiai megoldása. Triboulet ekkor határozza el, hogy a saját fegyverével győzi le a királyt, ennek esz-közéül a bérgyilkos Saltabadilt szánja (a cigány jelleme testileg és erkölcsileg is megfelel a királynak).

Blanka szerelme Ferenc iránt – meggyalázása ellenére – megfelel a romantikus női szerelem-ideálnak, ennek értelmében kéri apját, hogy ne vegyen bosszút a királyon. Triboulet azonban hajthatatlan és megegyezik Saltabadillal, aki megígéri,

hogy hullaként, zsákban adja át neki a megölt Ferencet. A kocsmában Maguelonnénak udvarolva a király saját erkölcsét jellemezve kimondja:

„Több nő boldogtalan miattam csakugyan. Szörnyeteg vagyok.”

Blanka is látja a szeretett férfi és a cigánylány évődését (a ház fala ugyanis erősen hézagos), s most már helyesli apja tervét. Saltabadil a gyilkosságra készül, amiről húga sikeresen lebeszéli, mondván, hogy öljék meg inkább az első betérő vendéget, és azt dugják a zsákba. A gyilkos ennek megfelelően a királyért életét feláldozó Blankát szúrja le. Az utolsó jelenetekben Hugo a tragikus groteszket mutatja meg, az olvasó ugyanis tudja, hogy a zsákban, amit Triboulet ütöget, és a Szajnába akar dobni, Blanka van. A bohóc így módon maga is hozzájárult lánya halálához. A tragikus groteszk eleme továbbá, hogy a leszúrt, a zsákban összevert Blanka csak apja kezei között hal meg, mint a seb orvos megállapította.

„A király mulat’ cselekmény-elemeiben tehát a groteszket meghatározó diszkrépancia a tragikus és komikus elemek ötvözésében manifesztálódik. Triboulet jellemében ugyanezt a testi és lelki rútságnak az a fordulata jelenti, amelynek nyomán az a kategória jelenik meg, melyet Arisztotelész hozzánk hasonlóként határozott meg. A tragédia központi alakja – akinek életviszony-változása a drámai viszonyrendszer módosulását meghatározza – Blanka, Triboulet jellembeli grotesksége az ő éthosznak bájos, az életviszony-változásban fenséges minőségét emeli ki.

## Jegyzet

- (1) Vö. Szerdahelyi István – Zoltai Dénes (1979, szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Kossuth, Budapest. 261–262.
- (2) Vö. Loszev, A. F. – Sesztakov, V. P. (1982): *Az esztétikai kategóriák története*. Gondolat, Budapest. 363.
- (3) Vitruvius (1988): *Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti, Budapest. 188–190.
- (4) Vö. Pór Péter (1965): A groteszk és története. *Filológiai Közlöny*, 1–2.
- (5) Ld. Victor Hugo példait a *Cromwell-előszóban*.
- (6) Vö. Loszev – Sesztakov, i.m. 364.

(7) Uo. 364–365.

(8) Vö. Marafkó László (1968): A groteszk. In: *Éle-tünk*, . 3. 55.

(9) Möser, Justus (1843): Harlequin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen. In: Möser, J.: *Sämtliche Werke*. Band IX., Berlin. 88.

(10) Már a XVIII. században Wieland a groteszket a karikatúra felosztásának egyik csoportjaként úgy értelmezte, mint olyan ábrázolást, „ahol a festő, nem törődve igazsággal és hasonlósággal, – valamilyen vad képzelőerőnek engedi át magát és – agyrémeinek természetfölöttsége és ellentmondásossága által – rettenetes műveinek merészsége okán csupán nevetést, iszonyt, és meglepődést óhajt felkelteni”. Idézi: Pór, i.m. 259.

(11) Schlegel, Friedrich : Levél a regényről. In: Schlegel, A. W. – Schlegel, F. (1980): *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest. 371.

(12) Uo. 375.

(13) Uo. 378.

(14) Hugo, Victor: Előszó a Cromwell című drámához. In: Victor Hugo (1962): *Válogatott drámái*. Európa, Budapest. 640. (A Victor Hugo-tól származó szövegrészeket ebből a kiadásból vettem át).

(15) Vö. Szemes Péter (2003): A tragédia ontológiai lényege. In: *Pro Philosophia Füzetek*, 1. 105–111.

(16) Arisztotelész: *Poétika* 52b34–53a6

(17) Vö. Arisztotelész: *Poétika* 54a16-28, illetve Hegel, G. W. F. (1980): *Esztétikai előadások III*. Akadémiai, Budapest. 383.

(18) Vö. Hartmann, Nicolai (1977): *Esztétika*. Magyar Helikon, Budapest. 218.

(19) Uo. 674.

(20) Vö. Loszjev – Sesztakov, i.m. 195–207.

**Szemes Péter**

*Irodalomtudományi Doktori Iskola,  
BTK, PTE*

## Forgatókönyv vagy partitúra?

**Hajnóczy Péter: ‚A szertartás‘; Samuel Beckett: ‚Film‘**

*‚A szertartás‘, melynek szövegét most figyelmesen el szeretnénk olvasni, az ‚M‘ című, 1977-es kötetben található. Dolgozatomban megkísérlem összevetni a Hajnóczy-szöveget Samuel Beckett ‚Film‘ címet viselő filmforgatókönyvével.*

A szertartás’ az utána következő ‚A kék ólomkatona’ című írással együtt sajátos filmes-repetitív, vágásos montázstechnikával készült. E megoldás Hajnóczy korai formai kísérleteinek egyike. Repetitív darabjai, melyekben az automatikus írásra emlékeztető módon rögzíti a folyamatos jelent – az 1970-es évek első felében születhettek. (Az automatikus vagy önműködő írásnak egy olyan fajtájára gondolok itt, amely éppen nem a szabad asszociációk korlátlan áradására épít, hanem szinte monomániás aprólékos-sággal – „automatikusan” – akarja a látott/percipiált, de végső törvényszerűségében megragadhatatlan valóságot rögzíteni.) A gesztusok mechanikus ismétlését, szertartásos dramaturgiáját látjuk ezekben a kínzó és önkínzó írásokban: ahogy kimerednek a jelen, és ahogy összeolvad realitás és álom, vízió. Feszültség teremődik itt azáltal, hogy lehetetlen elkülöníteni a két szférát, s a kíméletlen, mániákus pon-

tosság ellenére kicsúszik kezünk közül a szöveg, nem válik történetté.

A hátrahagyott írások közt olvasható még hét darab, melyek ilyen technikával készültek (‚A kavics‘; ‚Keringő‘; ‚A kút‘; ‚A sas‘; ‚A tűz‘; ‚Gyűrűk‘; ‚A kéz‘). Ezek valószínűleg korábbiak ‚A szertartás’-nál és ‚A kék ólomkatona’-nál. Közülük ‚A kéz’ és a ‚Gyűrűk’ hamarabb is megjelent már: 1980-ban a *Mozgó Világ* 11. számából kivették Hajnóczy ‚Ösztönző elem’ című írását, mely – állítólag – a nyomdában dolgozó kollektíva érzékenységgel sértette. Hajnóczy ekkoriban kapta meg a *Füst Milán*-díjat, így szokatlanul engedékeny volt. Elfogadta, hogy az eredeti novella helyébe ‚A kéz’ című írás kerüljön, feltűnően más betűkkel szedve, hogy mindenki láthassa: belenyúlt a ‚Kéz’. (1) A ‚Gyűrűk’-et az Új Írás publikálta 1981-ben. (Hajnóczy nem datálta pontosan szövegeit. Megjelent írásai közül a ‚Ki a macska?’ című novellát keltezte legkorábbra, 1962-re.

A hatvanas évekből nem maradtak fenn kéziratok, bár több forrás utal arra, hogy Hajnóczy folyamatosan írt, kísérletezett már ebben az időben is. Első publikációinak szövegei jóval hamarabb keletkezettek megjelenésüknél.) A filmes-repetitív technika jellemzi még a ‚Pókfonal’ és ‚A szekér’ szövegét, illetve mintegy részmegoldásként találkozhatunk a módszerrel ‚Az unokaöcs’ és ‚A fűtő’ című elbeszélések lapjain. Mind a négy szöveg ‚A fűtő’ 1975-ös első kötetéből való: e formai kísérletek tehát Hajnóczy első korszakához, a hetvenes évek első feléhez kötődnek. Az egyetlen elkészült forgatókönyv, a ‚Ló a keramiton’ is 1973-ban jött létre.

A fent megnevezett Hajnóczy-szövegekben a filmes nyelvezetnek legalábbis két fajtáját látjuk elkülönülni. Vannak egyszer a repetitív technikával készült monoton, kataton jelenbe zárt szövegek, lecsupaszított, kegyetlenül ismétlődő, apró változásokban előrehaladó valóság-fényképek, melyeknek legelviselhetetlenebb,

legszélsőségesebb darabjai a hagyatékban maradt hosszúsúvegek (melyek türelmesen várnak egy nagy teherbírású és szintűgy türelmes elemzőre). A másik filmes módszer szintén a jelenről ad számot annak snittekre bontott, vágásokkal elkülönített látványaiban. E forma legteljesebb kidolgozást a ‚Ló a keramiton’ című tényleges forgatókönyvben kap. Ez a szöveg azonban ugyancsak rendkívül nehéz, az értelmezhetetlenség határáig széttartó, már-már szürreális. Jóval egységesebb – és sokkal rövidebb – ‚A szekér’ című kispróza vagy ‚A kéz’ című írás. A ‚Pókfonal’ a két filmes technikát ötvözi.

Csalog Zsolt tesz említést a ‚Beszélések’-ben (2), hogyan vélekedett Hajnóczy egy adott pillanatban repetitív kísér-

leteiről. (Ugyanazokról az írásokról lehet szó, melyeket Hajnóczy 1971 körül vitt el Domokos Mátyásnak 60–80 gépelt oldal formájában, és amelyeket Domokos az ‚Emlékezések’-beli nyilatkozata szerint ‚A szertartás’-sal rokonított; számára ezek a szövegek a nouveau roman világát idézték. Domokos úgy vélekedett, hogy ezeknek a munkáknak a kiadása az adott viszonyok közt reménytelen. (3)) Csalog Zsolt valamikor Hajnóczy második kötetének megjelenése után találkozott az íróval, és épp ‚A szertartás’ című szövegre kérdezett rá, mert azt tartotta „esszenciálisan gyönyörűnek”, olyannak, melyben a forma „a belső műszerűség, egyfajta mesebeli artisztikum fe-

lé mozdul el”. Hajnóczy az érdeklődésre a maga keresetlen őszinteségével ezt válaszolta: „Ugyan! Te szereted ezt a szart?! Na várjál, hát akkor adok még belőle, van itt egy bálával – én úgyis utálom őket!... Maradjon csak nálad, őrizd meg őket, majd ha meghalok, csinálj vele, amit akarsz!” És Csalog Zsolt eszerint is járt el: a

*A neoavantgárd – mint Szabolcsi Miklós írja – a kétségbeesés és a magány jegyében születik. Háború Algéria ellen, amerikai megszállás San Domingóban, majd még nyilvánvalóbban a vietnami háború, Kuba példája, a „harmadik világ” problémája, észak-amerikai négerlázadások, az amerikai diákmozgalmak, 1956 nálunk, majd az 1968-as események: ebből a történelmi talajból nő ki az egészen új utakra lépő neoavantgárd.*

szerző kívánságához híven megőrizte az írásokat, majd átadta őket Mátis Líviának, aki valamennyit beszerkesztette a posztumusz kötetbe. (Úgy gondoljuk, Hajnóczy túlzott, mikor ilyen félvállról minősítette formai kísérleteit, hisz az általa jóváhagyott kötetekben is fellelhetők az ilyen típusú szövegek. Szkárosi Endrének is van egy emléke ‚A szertartás’ hatásáról: „Ahogy olvastam, hirtelen megéreztem, hogy a szöveg állandó, hajszálpontosan felépített ismétléseiben elementáris erő, érzékiség rejlik: ugyanaz, ami a repetíciós zenében. Némán figyeltem, s meghallottam benne a zenét, ami megdöbbentett. Ismét valami olyannal talákoztam, amit még senkinél sem tapasztaltam korábban: megszólaló irodalommal...” (4))

Visszajutottunk elemzendő olvasmányunkhoz, „A szertartás”-hoz.

Időt visszapergető, múltat megidéző rítust láthatunk a novella színpadán. Mintha ősi hiedelemvilágunk kultikus rendje támadna fel: a varázsénekek, ráolvasások, bájoló imádságok (5) – a mítosz világa, ahol az elmondás közös ismertetőjegye a szó szerinti, illetve az apró variációkban előrehaladó ismétlés –, a gondolatritmus. Ugyanakkor nagyon modern is ez a szövegmondás: a zenei minimal art repetitív technikájával rokon. Ezért is komponálhattott rá *Melis László* 12 perces zeneművet, mely a kétszer 8 (7+a keret) részben ismétlődő novellaszerkezetet „emelkedő verzióban”, az utolsó képben felröppenő sirály mozgását követve jeleníti meg. (6) *Melis* kompozíciója kíséri *Mátis Lilla* „In memoriam H.P.” című rövidfilmjét.

Mielőtt a Hajnóczy-szöveg „szoros olvasásához” kezdenénk, talán nem haszontalan *Grabócz Márta* okfejtéséből kiindulva egy pillantást vetni a zenei minimal art-ra, melynek építkezési törvényei oly rokonnak tűnnek Hajnóczy bizonyos szövegeinek – így „A szertartás”-nak – szerkezetével is. A cikkíró szerint a zenei minimal-nak három alapszabálya van. Először is: a minimal art szerzői nagy tudatossággal nyúlnak a szükséges legkisebb számú elemhez mind motívumban, mind hangszerelésben, dinamikában, tempóban és szerkezetben. Ebből hozzák ki aztán a maximumot az elemek variálása, sajátos arányrendszere, elrendezése révén. *Grabócz Mária Tom Johnson*-nak, a minimal opera-komponistának egy cikkére hivatkozik a második alapszabály megfogalmazásánál: íratlan követelmény, hogy a minimal art-művész valamiképp újító legyen. Stílust teremtő új, eredeti ötlet kell a technika igényes továbbviteléhez. Végül a harmadik alapkövetelmény: „...a legnagyobb minimal-művek már nem minimalok. A minimal-művészethez való tartozásukat csak a kiindulásuk jelzi, de a korlátok közé zárt alapanyaggal az igazi művész...»teljes zenei világot« épít...” Alkalmazzuk a fent leírtakat Hajnóczy művére (nyugodtan megtehetjük)! Ez az ötoldalas szöveg is teljes világot épít.

Az, hogy a zene az aleatorika, a kombinatorika, a szerialitás felé indul el, kapcsolatban áll a neoavantgárd hatvanas évekbéli megjelenésével. *Steve Reichet* hallgatva egyrészt azt érezzük, hogy a zene szabadon vagy mesterséges szabályok szerint variálható elemek halmazává vált; másrészt egy misztikus, csaknem irracionális elem jelenlétét is észleljük, mely a zene szövetében örökké ott lévő, változatlan erőket tételez fel. Akár Hajnóczynál. Elengethetetlen hát még egy kitekintés a hagyományra: a hatvanas évek neoavantgárdjára.

„Történelemszünet” – *Rózsa Endre* „Önarckép” című költeményének utolsó sorából lett már-már szállóigévé ez a találó szóösszetétel. Azt a korszakot jellemzi, melyben Hajnóczy is indult, s mely, témáit tekintve a hatvanas évek végén a „Naponta más” (7) című antológiában jelentkező fiatal prózáiró nemzedéket indította útjára. Köztes lét, valami-után-lét, súlyos, nemzetrendítő történelmi katalizmák után, már éppen békében, viszonylagos konszolidációban, de hogy még mi – mi minden előtt – nem átlátható... Hajnóczy nemzedékére két szöveggyűjtemény volt nagy hatással: a *Konrád György*-válogatta *nouveau roman*-kötet (8), illetve a *Sükösd Mihály* által kiadott „Üvöltés”-antológia (9), mely a beat-nemzedék írásából válogatott. Az európai neoavantgárd ideje ez, amelyet *Szabolcsi Miklós* árnyaltan jellemez tanulmányaiban. (10, 11) A hatvanas években kibontakozó irányzat hatással van Hajnóczyra is, aki a művelődési intézményeket mintegy megkerülve, magánolvasó- és tájékozódóként jut el a legjobb irodalmakhoz.

A neoavantgárd – mint *Szabolcsi Miklós* írja – a kétségbeesés és a magány jegyében születik. Háború Algéria ellen, amerikai megszállás San Domingóban, majd még nyilvánvalóbban a vietnami háború, Kuba példája, a „harmadik világ” problémája, észak-amerikai négerlázadások, az amerikai diákmozgalmak, 1956 nálunk, majd az 1968-as események: ebből a történelmi talajból nő ki az egészen új utakra lépő neoavantgárd.

A művész egyre kevésbé lát határt valóság és művészet közt. (Az arisztotelészi tükrözéseméletet a modernizmus rég maga mögött hagyta. *Csontváry*nak a maga *Demiurgosza* azt parancsolta már a századelőn: „Eredj, fiam, csináld utánam!” „A Nagy Tarpatok” több centi festékréteggel felvitt sziklacsúcsai nem a természeti látvány tükröképei többé, hanem azoknak egyenrangú párjai. Teremtő munka eredményei: valóságárgyak.)

Szabolcsi, a neoavantgárdot analizálva, több áramlatot különböztet meg. A Hajnóczyra való vonatkoztatás szempontjából az első két típusnak van jelentősége. A „jel”-típusú neoavantgárd a mű alapanyagát elemeire bontja, ezeket az elemeket izolálja, majd modellszerűen újra összerakja. A mű alapvetően nyelvi szöveggé válik. A hős helyére az „új regényben” a passzív szemtanú lép. Elvész a történelem, a mű tere a végsőkig korlátozódik, akár egyetlen szobába szorul vissza. Felbomlik a kronológia, a szöveg az örök jelenbe záródik. A tárgyi világ egyre intenzívebben van jelen: leírások monotoníája, köznapi tárgyak kinagyított képei, akár a tárgyak árnyéka, az elmozdított dolgok portól kijelölt üres helyének rögzítése veszi át a cselekmény szerepét (*Robbe-Grillet*: „A féltékenység; Radírok”). „Hideg és kiszámított neoszürrealizmus ez”, ahol egymásnak ellentmondó nézőpontok ütköznek, eltűnik a fikció, és semmifajta logikával nem fejthetjük meg az előttünk pergő képek értelmét. Az irányzat alapfilmje *Allain Resnais* „Tavaly Marienbadban” című alkotása, melynek forgatókönyvét *Robbe-Grillet* írta. *Béjart* új balettje a mozgást szedi szét alapelemeire s rakja össze a tánc új modelljévé. *Arno Schmidt* megírja a „Zettel's Traum”-ot, a közel 5000 oldalas tudatfolyam-regényt, a „hiper-Ulysses”. „Beszéljen a világ, szóljon a tárgy!” A mű elemi részek szabad kombinálásából jön létre, a struktúra fölényre jut a kifejezés felett.

Az irányzat második vonulataként Szabolcsi a „kiáltás”-típusú neoavantgárdot nevezi meg. Az első csoport is – erős megszorításokkal bár, de tagadhatatlanul – rajta hagyta nyomát Hajnóczy prózáján.

Ugyanezt mondhatjuk el a „kiáltás”-ról is. Az expresszionizmust és a dadát ősenek vallva, anarchista indulattal tör fel az „üvöltés”, a tiltakozás a művészből.

A mű létrehozója sokszor már nem is akar alkotóként megjelenni, csak jelenlétét igyekszik dokumentálni. Az egyik leglényegesebb elem itt a „spectacle” (ceremónia!); gondoljunk *Ginsberg* „How to make a March Spectacle” című versére! A realizmus legtávolabbi pólusa, végpontja jön így létre, mely akartan csak a felszínit ragadja meg, lenyomatokat rögzít, észlel. E felületi jeleket avatja aztán mágikussá a sajátos rend és a rituális ismétlés által. Olyan jelölők jöhetnek így létre, melyeket később lehet és kell csak jelentéssel felruházni.

Megkíséreltük felvázolni a választott szöveg életműbeli környezetét és hagyományba ágyazottságát; lássunk most már a „szoros olvasás”-hoz!

### A szertartás (12)

A gyanakvó olvasó először is a szöveg létmódja felől szeretne tájékozódni: novella? forgatókönyv? partitúra? munkavázlat...?

Van egyszer a „kint” és van egyszer a „bent” világa. Odakint, ebben a háttérinformációk nélküli, emberek és épületek ismeretsége híján létesülő városban – melyben mintha csak ez a templom, az előtte elfutó utca s az esőverte kockakövek lennének: hely a banyának s a fiúnak, nem-hely az asszonynak – most esik az eső, „kopog, suhog”. Az első mondatból ennyit tudunk meg; az utolsó bekezdés ide tér vissza.

Ebből az első mondatból még nem gondolhatjuk biztosan, hogy forgatókönyvről lesz szó (arról lesz szó?); csak a történetmondásnál kevésbé tipikus jelen időt érzékeljük. A két igei állítmány, mely a mondat alanyához fűződik, túl színes, érzékeltető, hangutánzó és hangulatfestő egy „werkszöveghez” képest. A filmforgatókönyv csak jelez, nem fest. „Festeni” majd a film operatőr-megformálta képei fognak. Gyanakodni kezdünk, hogy köztes szövegről lesz szó, valami olyasmiről, mint Beckett színpadi művei egy részénél, amiket ha



kötetben olvasunk, azt érezzük, a szerzői utasítások is beletartoznak az „olvasandó”-ba: kiegészítik, aláfestik vagy éppen negálják a primer szövegben mondottakat.

Valami afféle lesz tehát „A szertartás” szövege, ami forgatókönyv is, meg nem is; lírai novella is, ugyanakkor elidegenítő cselekvésvázlat. Erre a kettősségre az első mondatból egyrészt a két jelző, másrészt a jelen idő utal. Mi mindent fejez ki a jelen idő a prózában? Aktualitást, személyes ottlétet – s ezáltal feszültséget, drámaiságot, mivel az epika ideje hagyományosan a múlt, de a drámáé és a líráé a jelen. A szöveg első mondatában ott vagyunk már mi magunk is.

A „kopogás” és „suhogás” egyébként érdekes, szűkszavú, de frappáns jellemzőse az erősen, folyamatosan verő, aszfalra zuhogó esőnek; annak, amelyik pillanatok alatt csurrom vízre áztat, nem lehet védekezni ellene. Talán, ha behúzódnunk valahová... A keret következő mondatával már bent is vagyunk a történet második helyszínén, a templomban.

Előbb egy kimerevített állókép a rézkorszort tartó szolgáról, majd a kép megmozdul, s a férfi „óvatosan a kőlapra helyezi a korsót”. Az előbbi suhogó esőt hát kívülről hallottuk, a vastag templomfalakon át (lehetőség ez?). Forgatókönyv, mely a legelső filmes képet egy hanginformációval egészíti ki, a megvalósítást a rendező-operatőrre bízta: lesz-e esős kép az utcáról, vagy csak a templombelső s odakintről a zuhogó eső hangja? Az olvasó tudatában nem kell hogy mindez elemeire bomoljék, egy képen belül is átfut agyunkon a két mondat. Vagy csak oly gyorsan követik egymást a sebesen dolgozó tudat képei és asszociációs mezői, hogy egybemosódik a két helyszín? Kint szakad a tartós, vad eső – bent csend, félhomály, a templomszolga egyelőre áll, kezében a vízzel teli korsó.

Látványokkal teli ez a bekezdés, meg-elevenítésre váró képekkel. Anyagában is jelenítsük meg, tapintsuk az oltár nyerskő lapját; nézzünk bele a korsó átlátszó, friss vizébe; érzékeljük az edény üvegnél, porcelánnál stb. szokatlanabb anyagát, a vöröszret; lássuk, hogy virágból három szál is van benne! Érdekes, hogy a virágnak pillanatnyilag nincs még színe. *Heinrich von Ofterdingen* virágjának kékjét majd csak két jelenettel később kapja meg. (Kék-e mindhárom virág? Vagy csak az kék, amelyik „megremeg”?) Az oltár – mert amellet állunk – a templom hátsó traktusában van, az apszisban, ahol a hajó mély homályát a magas ablakon beszűrődő fény oldja. De odakint most „kopog, suhog az eső” – a templomban árnyék, mint mély kútban. A

*A holt anyagból kellene előcsalogatni az ízt, meleget, hangot és az illatot, hogy megelevenedjék a múltbéli jelenet. A képet kiegészítő képzelet nem elég. A jelet hordozó fénykép halott papír, egyfajta kitarató és kízó mechanizmussal kellene belőle előhívni a vérző és egyszeri életet. Ritus ez is: érintés, tánc a kép – az ikon, az idol – körül.*

szolga örömét leli templomdíszítő feladatában: nyelvét kinyújtva igyekszik jól elrendezni a virágokat, előbb figyelmesen, majd bizonyára elégedetten nézi munkája eredményét. Gyors, nesztelen léptekkel tűnik el egy oldalhajóban. Arc, életkor, jellem, kedély nem adatott

neki ebben a történetben, tiszte az, hogy elhelyezze a kibontakozó esemény sor néma, de érzékeny tanúját, a virágcsokrot.

A templom ajtaja nyitva lehet (ezért hallhatjuk az eső suhogását?), legalábbis nincs szó róla, hogy az asszony nyitná ki. Mivel a novella végén, az eseményeket és a színhelyet lezárandó, a szolga becsukja az ajtót, itt az elején egy előzetes, el nem mondott, de tudottnak vélt esemény sort: az ajtó kinyitását feltételezzük. Eddig két film-képet tartunk lehetségesnek: egyet a zuhogó kinti esőről, amint veri a templom falait, tetőit (mekkora templom lehet? nem kicsiny, falusi plébániatemplomot képzelünk! többhajós, magas belső terű, vastag falú, masszív építményt inkább); a második kép a szolga rendezkedését mutatja.

Most az asszony következik. Névtelen, arctalan, koráról nem esik szó. De mivel vele egy mondatban a „vénasszony” kifejezés áll, őt fiatalabbnak, valahogy szépségnek, ifjúnak, magányosnak és meghajszoltnak képzeljük. Ez túlzás! Itt még nem képzelhetjük ennyi mindennek! (Érdekes volna egy kísérlet, mely a szöveget sorról sorra, az elkövetkező részeket egyelőre letakarva olvastatja. Hogy ne rohanhassunk végig a történeten, hogy bontakozó élményünkről pontról pontra kényszerüljünk számot adni.) Ha ezt a kísérletet modellezzük most is, nem tudhatjuk, az öregasszony és a fiú, akiket az asszony néz – a templomban vagy odakint állnak-e. Hogy esik, amellel szól, hogy behúzódtak a megázás elől; a szituációegész – az előbb üres templombelsőt érzékeltünk – a kinti tér mellett. Állókép – a mondatban. A film – s a képzelet – számára viszont már meg is mozdult a látvány: a két alak a fal mellett lépked, elől a vénség („vénasszony”; később megkapja a „banya” minősítést is), mögötte lépdel a fiú. Őt mennyi idősenk gondolja az olvasó? (A potenciális nézőnek nem kell semmit gondolnia: a megvalósuló képen adva lesz.) Kamasznak véljük, nem kisfiúnak; ha az lenne, biztos úgy is írná a szerző: „kisfiú”. Egy öregasszony, botjára nehezedve, mögötte leszegett fejű fiú, külön-külön, de súlyos egymásrautaltságban. Igazán külön a nő van, aki feszülten előredőlve figyeli őket.

A két alak közeledik, az asszony várja őket (valóban várja őket? őket várja?). A bekezdés első mondata csak azt tudatja, hogy az asszony a templomajtóban áll, és „nézi őket”. Most látjuk, hogy előtte fognak elhaladni, tehát akár várhatja – bevárhatja őket, kapcsolat létesülhet az egymáshoz közeledők közt. Atomizált, világukba zárt szövegegyedek készülnek a kommunikációra? Aligha. Érezzük: szó itt nem fog elhangozni, emberi érintés nem történik. Kifosztottságunkat, redukáltságunkat érzékeljük, a szövegnek kiszolgáltatva. Valóban, a két alak kontaktus nélkül halad el a kapuban várakozó asszony előtt. Mint ha a két esőben bandukoló (nem illik ide ez a játsszi szó! ez a két ember vonszolja

magát, a banya legalábbis: botjára támaszkodva halad előre, a fiú pedig helyzetéből fakadó tehetetlenséggel követi) nem látná az őket figyelő nőt. Ez aligha lehetséges, hacsak az nem rejtőzik előlük, de erre a szöveg nem utal. „Kopog, suhog az eső”, az asszony haja ehhez mérten csurom víz – mióta lehet idekint? A két közeledő nem látszik ügyet vetni az esőre. Az értelmet, összefüggést kereső tudat történetet próbál (re)konstruálni a szöveg jelei mögé.

A második bekezdés végén azt hisszük, találtunk valamit: „Az asszony hátrasimítja vizes haját, nézi a sántikáló banyát, a mögötte lépkedő fiút, míg csak az esőverte kockaköveken látni vél valamit (kiemelés tőlem Cs. K.)”. A feszült várakozással teli olvasó „rémtát”, új szövegteni elemet, a szöveg továbbvivőjét, esetleges kulcsát véli felsejleni a határozatlan névmás mögött. Az asszony addig követi szemével a két távolodó alakot, míg meg nem pillant valami mást. E várakozásunkat azonban nem igazolja, nem bontja ki a szöveg. Az asszony addig nézi a távolodókat, míg csak lát belőlük valamit. Egy beváltatlan szövegteni ígéret, mely ott hagyja lenyomatát az olvasói tudatban, növelve a várakozást, feszültséget és homályt. (Egy jel árnyéka az esőverte templomfalón.)

A történet az asszonnyal folytatódik. A templomba lépő nő mintha rejtőzködne, félne; homályban akar maradni. Meggyőződik róla, hogy egyedül van. Biztos nem egyszerűen az eső elől húzódott be ide: készül valamire. Megpillantja a virágot, amit épp az imént hagyott itt a templomszolgá. A tekintet, mely észrevétlen – viszonzatlan maradt az öregasszony és a fiú részéről, most visszhangra talál a kék virágnál. Az első képben három virágról esett szó, mostantól csak egy kék (a kék?) említődik: emberi rezdülés fut át a kék növényen az asszony pillantásának hatására. Ez a jelenet a filmnek szól: az asszony lelke rezdülését a szöveg átírja a virág mozdulatába, s ez végig így marad.

Új bekezdés nélkül kezdünk hirtelen a cselekménybe. Az asszony „Táskájába nyúl, fényképet húz elő. Nézi a képet, ajkát beharapja, fejét oldalt biccenti. Arcá-

hoz emeli a képet, ide-oda forgatja az arca előtt, megszagolja a képet. Tászkájába nyúl, tükröt húz elő. Felemeli a tükröt, nézi az arcát. Fiatal lány nevet a képen, az asszony nevetni kezd, kezében remeg a tükör. Abba hagyja a nevetést, nézi a tükörben az arcát és a fényképet. Leengedi a tükröt, a fényképet az oszlop kőszegélyére helyezi. A korszóra pillant a kőlapon – a kék virág kicsit megremeg –, lesüti a szemét.” Ettől kezdve ez a mechanizmusor hétszer fog megisméltódni, pontosan ugyanígy, a legkisebb változtatás nélkül, míg végül elfogynak a képek a táskában, valamennyi az oszlop kőszegélyére kerül, s majd, pillanatnyi szünet érzékeltetése nélkül, ugyanilyen gépies mechanizmussal megkezdődik a fényképek újraszemlélése, hogy a fotók aztán ugyanazokkal a tiszteltkörökkel kerüljenek vissza helyükre, a kézitáská mélyére. Ilyen kimért, visszafojtott alapossággal és egyformasággal rítust hajt végre az ember. Egy szertartás szemtanúi vagyunk. (Képek kerülnek elő a herceg levéltárcájából Hajnóczy (mono)drámájában is: a példatörténet Ábrahámját, Izsákját látjuk a képeken, majd „égi lakosztályukat”, kiegészítve a Színművész „égi lakhelyével” és a herceg „égi palotájával”; a képbemutató funkciója itt egészen más.)

Kegyetlen szöveg „A szertartás”, mint Hajnóczy írásainak legtöbbje: kegyetlen olvasójához, de írójához is. Nagyfokú önkorlátozás, aszkézis kell ahhoz, hogy a teremtó képzeletet, a „gyönyörködtető változatosságot” ennyire lefokozzuk, a „sok” helyett monomániás következetességgel, őrzítő pontossággal csak az „egyet” ismételjük! (Talán ezt érezhette *Piet Mondrian* és *Kazimir Malevics* is, mikor a figurálitásból az aszkézis „sivár csúcsai”-ra jutatta művészetét: „Fekete négyzet fehér alapon” /1913/; és: „Fehér négyzet fehér! alapon” /1919/.) A szöveg fúgaszerűen szívja magába tehetetlen olvasóját, aki – bár számolja a sorokat, nézi a tipográfiát, hogy előreláthatólag hány egyforma blokk lesz még, bekezdésekkel sem megszakítva –, de azért olvas, és várja az újabb képeket, mert érdekli a szöveg s benne a nő történe-

te. Ám itt is csalódik, illetve kicsorbul várakozása. Ahhoz képest, amit ezek a fényképek produkálnak, a Beckett-szöveg „sztereotip”-nak fog majd tűnni (nevezhetjük-e „sztereotipnak a történelem okozta sorstragédiát? mert Beckett-nél az eleve nedik meg a fotókon); Hajnóczynál viszont széthullani látszanak a képek, nem rajzolódik ki belőlük egyértelmű sors-kép.

Előbb vizsgáljuk meg a mechanizmust, mely a fényképek megszemlélését keretezi, s utána térjünk át a képek értékelésére. (Beckett is így jár el forgatókönyvében, ezzel feszültséget keltve a szöveg olvasójában.) Az asszony a táskájából kivett képet előbb figyelmesen megnézi, feszült figyelmét a beharapott ajak, az oldalra biccentett fej jelzi. (Csaknem ugyanígy szemléli „művét” a novella elején a templomszolga is: kidugott nyelvvel, oldalt biccent fejjel.) Ám ez a – bizonyára hosszú másodpercekig tartó – figyelmes vizsgálódás nem elég. Másfajta, sajátosabb kontaktusra is szükség van a képekkel. Az asszony arcához (nem a szeméhez) emeli a fotókat, ide-oda forgatja, végül megszagolja őket. Érinteni kell, érzékszervi közelségbe hozni a halott papírt: a fotokópiát, mely másolat, lenyomat; steril módon őriz egy örökre múlttá lett, érzékien valóságos pillanatot. A holt anyagból kellene előcsalogatni az ízt, meleget, hangot és az illatot, hogy megelevenedjék a múltbéli jelenet. A képet kiegészítő képzelet nem elég. A jelet hordozó fénykép halott papír, egyfajta kintartó és kínzó mechanizmussal kellene belőle előhívni a vérző és egyszeri életet. Rítus ez is: érintés, tánc a kép – az ikon, az idol – körül.

Mikor az első három fázis lezajlott (a kép elővétele; figyelmes megszemlélés; tapintás és szaglás: a fétis birtokba vevésének és feltámasztásának kísérlete), újabb stáció következik (stáció, mert érezhető szenvedéssel jár): a táskából egy tükör kerül elő. Az asszony szembeesíti a képen láttakat a valósággal: önnön hiteles, jelenkori arcával. Egyik kezében egy valaha volt pillanatot megrögzítő fénykép a maga változhatatlan dermedtségében. Másik kezében egy más módon rögzített – nem! fel-

villantott – futó pillanat: a jelené. Fénykép és tükörkép, rögzítettség és mulékonyság, múlt és jelen ütközik. A múlt mozdulatlan, elérhetetlen és sérthetetlen. A jelen megragadhatatlan, „tükör által homályosan” látszik, és gyötrelmet okoz mindkettő, személyesítésükben pedig még inkább. Az asszony nemcsak belepillant a tükörbe, mintegy ellenőrizve az arc jelenbeli állapotát, hanem imitációs mozgássort is végez: ugyanazt próbálja, amit a fényképen lát – nevet, sír, hajtincset igazít homlokába... Parancsszóra, illetve elhatározásból nem lehet sírni, nevetni. (Színészi játék!) Arcmozdulatokat lehet csak imitálni. Itt is ez történik, ám lehetséges: az érzelmi telítettség hőfoka akkora, hogy valóban létrejöhet a sírás mechanizmusa. És figyeljük meg: bár a hideg regisztrálást nem törli meg, Hajnóczy ügyel a hihetőségre. Nevetést jóval inkább lehet széthúzott ajakkal utánozni, mint könnyeket produkálni. Így az 1. kép kommentálásánál csak egy jelzés van. A (2.) síró képnél előbb csak sírásra görbül (görbíti) az asszony a száját, előkészíti arcvonásait, s a kép hatására feltámadó érzés és a beállított vonások hamarosan megszülik a könnyeket is.

Mi marad még a kényszeresen ismételt, belső parancsnak engedelmessé eseményorból? Az imitációs rítus végrehajtása közben a tükör megrepeg az asszony kezében, jelezve a feldúltságot a mechanikus mozdulatok mögött. Az arc visszaváltozik, a nő ismét megszokott önmagával pillanthat szembe. Tekintete a tükörképről a fényképre vált, oda-vissza, hogy mennyi ideig, azt majd a filmből tudhatjuk meg, a rendező beleérező döntése által. (Hajnóczy nem rendel időtartamot az egyes cselekvéssorokhoz, ellentétben Beckett-tel, aki alig valamit – semmit! – nem bíz a véletlenre. És mégis olvasható „novellaként” a Beckett-szöveg is!) Az asszony leengedi a tükröt, a képet pedig nem a táskájába rakja vissza, hanem a köoszlop peremére helyezi. Ha visszatenné, összekeveredne a többi képpel. Mert már a legelső, részletesen kidolgozott képsor után érezzük: hosszabb folyamatra léptünk be, melynek csak a táskában lévő képek száma – a szer-

ző önkénye – szab majd határt. Vagy az, ha nem hagyom gyötörni magam, és becsukom a könyvet.

Az újabb kép elővételét egy ismételt pillantás előzi meg: az asszony tekintete a kék virágot, érzékeny társát keresi. Jelet vár, helyeslést, együttérzést talán? Megkapja: a virág újólaj megrepeg, ám hogy ez milyen irányú reakció, azt aligha dönthetjük el (mi nem; az asszony igen?), hiszen a „remegés” különböző okból, irányból induló feldúltságot jelezhet. Erkölcsei ítélet egy növény útján? Inkább jelentőségtulajdonítás egy magányos szenvedő (az asszony) részéről. Mindenesetre az asszony szemérmesen? szégyenkezve? zavartan? lesüti szemét, majd újra táskájába nyúl. Környezetéből próbál erőt meríteni a szertartás folytatásához. (Hasonló értelemben van jelen a sárga virágcsokor a „Keringő” című hosszúszövegben, és ugyancsak egy asszony szenvedéséhez rendelődik hozzá. A „Pókfonal” asszonya kis kék szirmú virágot tűz a hajába vándorútja közben.)

A fent leírt mechanizmusban nézi végig a nő a 7 képet s helyezi őket a kőlapra. Különbözni csak két dolog különbözhet: a képek tartalma, s mivel a látvány más és más – különbözik a cselekvés is, amit az asszony imitációként a képekhez fűz. A nő tehát először megnézi a képet, koncentrálni, figyelmesen szemlél; utána arcához emeli, megszagolja a papirost, forgatja. Harmadszor a tükröt emeli fel, arcát nézi benne. A fénykép bemutatása az olvasó (néző) számára kétféle kameraállással történik. Először látjuk, ahogy az asszony nézi a képet; majd látjuk – az asszony szemével – magát a fényképet. (Beckett-nél is két nézőpont van: SZ-é /a figyelő szem/ és T-é /a test, amit a szem követ, de ami maga is érzelkel/.) Ezután a fénykép és a tükörkép összehasonlítása következik, végül a tükör leengedése, a kép lehelyezése. A fotót tehát a kínosan pontos processzusnak nem az elején, csak – retardációval – a közepén pillantjuk meg.

Idegtépő olvasni a mechanikus mikro-cselekmények e láncolatát. (Dobai Péter felhívja figyelmünket a „szófukar” szöveg

igéire: „Ha kiemeljük a szöveg nehéz, kötött, ismétlődésekből szervezett ritmusából az igéket, akkor megint a már ismerős érzelem-szomj, együttlét-honvágy szavait szótárazhatjuk Hajnóczy mondataiból: »...mögé húzódik«, »megremeg«, »lesüti a szemét«, »kezében remeg a tükör«, »leengedi a tükröt«, »abbahagyja a sírást«, »kagylóhéjat tart az ujjai között«, »szemét az ujjaira szögezi«, »A korsóra pillant a kőlapon«, »ajkát beharapja«, »fejét oldalt biccenti«, »abbahagyja a nevetést«, »a fényképet a táskájába löki«, »szája sírásra görbül«, »Megremeg a válla, lesüti a szemét«, »lehajtott fejjel lépked a betonon.«” (13) Ön-

kínzó fegyelemmel kényszeríti magát a szerző, hogy ne térjen el, egy kötőszó erejéig sem a panelektől. A minimal art lényegéhez viszont az is hozzátartozik, hogy előbb-utóbb, a szöveg mélyén elrejtve, de megjelenjék egy változás is. Ez fogja előrevinni a monoton gördülő eseményeket, erre vár lélegzet-visszafojtva az olvasó, hogy el ne vétse, ha majd elkövetkezik.

Miután meggyőződünk róla, hogy a fényképekhez láncolódnó cselekménysor teljesen egyforma – 9 nyomdai sort tölt ki – a képek különbözőségén lélegezhetünk csak fel. Úgy hiszszük, egy élet fog a 7-es (Beckett-nél is 7!) képsorozatból kirajzolódni, és bizonyára nem is tévedünk. Csak épp a megpillantott képek nem alkotnak világos történetet, szaggatottak, esetlegesek és legtöbbszörön nincs esemény. Szereplő is kevés akad. Némelyik kép impresszionisztikusan indokolatlannak tűnik. Másikuk szíven üt metaforikusságával. Mit tegyünk? Nincs narrátor, nincs 8. kép; ennyi adatot az olvasónak.

Fiatal lány nevet az első képen. Biztosra vesszük, hogy a nő saját ifjúkori képmását nézi, pedig lehetne a képen más: az anyja, a lánya stb. is. Ha az anyja – igen régi kép lehet; ha a lánya – jelenkori. Mivel a nő leutánozza, amit a képen lát, a mosolyt, még inkább saját fiatalkori arcképeére gondolunk. Fiatal és nevet – nem túl eredeti ötlet: egy elrontott élet mögé nosztalgikus múltat támasztunk általa. Akkor biztos a többi képen is az asszony történetét fogjuk látni; talán őt magát, későbbi időpontokban, egyre romló állapotban. (Most milyen lehet?) De miért hordja valaki saját korábbi fotóit a készitáskájában? Ez

*Beckett, Film'-je valódi forgatókönyv, efelől nem marad kétségünk. Hajnóczy novelláját is meg lehetne filmesíteni, ez bizonyos, bár eddig nem történt meg. Talán 10–12 perces lírai klip lehetne belőle. Beckett munkája a vázlat szerint összesen 40 perces (8+15+17). A Beckett-szöveg mely vonásai értetik meg, hogy forgatókönyvről van szó (holott a műszó nincs a cím alá írva)? A 14 oldalas szövegben a „werk-jelleg” dominál, nem olvasható úgy-mond folyamatos novellaként, mert például a fényképek témáját csak utólag, mintegy a függelékben ismerjük meg.*

nem nevezhető megszokottnak. Szeretteink képét szoktuk magunkkal hordani (banális? képmágia?), a magunkét aligha. Minek? Saját régi arcképeink odahaza pihennek egy dobozban, s csak ünnepeken, egy-egy vendég vagy gyermekünk kedvéért kerülnek elő, esetleg a ránk törő magány perceiben, de leginkább estlegesen, a véletlen hozta alkalmal szemléljük újra őket (hogy aztán, ha elkezdtük, ab-

ba se bírjuk hagyni, közben pedig a szívszorító fájdalom...). Csakhogy itt nem hétköznapi a helyzet: egy rítust látunk végbemenni, s az asszony táskájában sem véletlenszerűen vannak épp e képek – gondoljuk. Életének egy döntő helyzetében, határhelyzetben, összeroppantó terhek alatt húzódott ide, hogy múltjával szembeálljon. De mennyire lehet épp ezek által a speciálisan válogatott képek által egy múlttal szembeülni? Saját múltunkkal egy képből is lehet; az asszonynak nyilván sikerülni fog. És nekünk, olvasóknak (nézőknek) mi jut? Forgácsok és cserepek egy ismeretlen életből.

A második képen a lány (ugyanaz; a névelő határozott) „lehajtja fejét, ajka sírásra görbül”. Érzelmi pillanatképek, egy emlék, egy múltbéli esemény lenyomata, amit csak a hős ismerhet. Miért fényképez valaki síró lányt, minden más motívum nélkül? Művészi fotó? Olyannak készül, aki egy életen át tudni fogja, miért hullottak azok a könnyek?

A harmadik képen végre új motívum tűnik fel a már ismert lányarcon kívül. A kagylóhéj a tengert idézi. Változatlanul cselekmény után kutató elménk egy régi vakáció emlékét vetíti a papirosra egy lányról, aki csinos, fiatal, boldog, haja vidáman, rendetlenül hull a homlokába. („Álmodtam valaha egy leányról, ki boldog lett és megérdemelte a boldogságot”). „Hair” (14) Az asszony a maga ázott hajtincsét úgy kell, hogy odaigazítsa a homlokára. Másrészt a lány nemcsak tartja a kagylóhéjat: a kép azt mutatja, hogy ujját is végighúzza rajta. A kagylóhéj pedig éles, sebet tud ejteni. Erre azonban már nem történik utalás, és az olvasó megint magát, hogy megszorult helyzetében ne keressen mindenütt baljós jeleket.

A negyedik kép még nehezebb eset. A világ leghétköznapibb epizódja leütni, elhessenteni egy legyet: meg sem éri a rá pazarolt film árát. Minek ilyen lefényképezni? Hacsak nem a lány csinoska arca, a karakteres arckifejezés miatt. „A lány kidugja nyelvét a fogai közül.” (A figyelmenek és készülődésnek ugyanazzal a jelzésével él, mint a templomszolga a virágok rendezetése közben. Egy mozdulatsor átlépett a keretből a belső történetbe.) Furcsa képek ezek. Talán nem is az asszonyéi, hanem a szöveget író szerzőéi, s a mi számunkra készítették ide?! Egy illanó, könnyű felhők futtatta eseménytelen és derűs ifjúkor lenyomata – ha mégis mondani akarunk valamit. Annyi viszont bizonyosnak látszik, hogy a fényképeken látszó könnyed mozdulatok, impressziók imitációja jóval nehezebb, tudatos, erőltetett és szenvedést okozó cselekvés a nő számára. Az asszonynak erőnek erejével sírnia kell; a hajtincset a homlokába kell igazítania; a kabátujját fel kell húzkodnia... stb. A

nagykábát alól bizonyára védtelenül és fázva tűnik elő mezítelen karja a templom homályában. A fénykép készültekor nyár volt és meleg...

Az ötödik kép következik, amin először jelenik meg más személy a lányon kívül. Ha meggondoljuk (és van még erőnk figyelni a sztereotip sorozatok által megvisselteni), most egy tükör-jelenetet láthatunk. Az ötödik kép egy percipiáló, a szemlélés állapotában lévő alakot mutat: „(az asszony) felemeli a tükört, nézi az arcát. A lány nézi a férfi arcát, a férfi szemét az abroszra szögezi, ujjai dobolnak az asztalon.” A mi tekintetünk a nőre, az övé a képre, a képen lévő lányé a képen lévő férfiera szegeződik, aki pedig mereven nézi az asztalt. Körtörös, tükörszerű a szerkezet: a képek labirintusában egyre beljebb haladunk a szereplők tekintetét követve, az ingerült passzivitásig, a dermedt magányig. A férfi nem a lányt nézi és nem is bennünket (azaz ki a képből); ehelyett saját gyötrelmes bensejébe mered, öntudatlanul. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a rítusszerűen ismételt mozdulatsor második felében az asszony újra belenéz a tükörbe, de ott már nemcsak az arcát, hanem azzal együtt a fényképet is nézi – olyan „kép a képben”-t, olyan áttét-sort kapunk, amely mind a gondolat, mind a látvány szintjén megdöbbenő. (Michael Snow „Autorizáció” című műve juthat eszünkbe: öt darab, tükörrre ragasztott fotó, melyekről leolvasható a képek elkészültének folyamata. A művész szembeáll a tükörrel, lefényképezi magát, aztán az elkészült fotót a tükör közepén lévő keret sarkába ragasztja, és így tovább, míg a „kép a képben” meg nem telik. Hajnóczy egyik visszatérő technikája ez a körtörös- vagy tükörfelépítés. Megfigyelhető ez az írásmód „A fűtő”-ben és a hozzá kapcsolódó „Da capo al fine” című szövegben; „Az elkülönítő” témáját variáló „Karosszék kék virággal” című írásban; a „Pókfonál”-ban, de magában „A halál kilovagolt Perzsiából” című nagyszövegben stb. is. A végtelen sorozatok, áttételek, a mese megragadhatatlansága, az újabb és újabb keretezettségek Hajnóczy egy nemrég felfedezett előszövegét, Akutagawa

*Rjúnoszuke* prózáját („Őszi hegyoldal; A cserjésben’ stb.) is eszünkbe juttatják. A percipiálás láncolata „A szertartás’ képsorát ismét Beckett „Film’-jéhez köti.

A történet szintjén (melyet nagy valószínűséggel csak a sóvár olvasó fest a fukarud adagolt látványok mögé) is fontos az ötödik kép: a gondtalan fiatal lány életébe belépett valaki – apja? fivére? kedvese? férje? – akivel, ha hihetünk a képnek, kapcsolata nem felhőtlen, feszült, egyoldalú. Ó figyel, míg amaz ingerülten magába mélyed, terhére van a lány figyelme. De miért fényképez le valaki egy ilyen pillanatot? (Beckett képei jól generáltak, kis számuk ellenére határozott életutat, sorsot képesek felvillantani. Hajnóczynál ez aligha mondható el. Másrészt Beckett-nél ugyancsak található egy kép, ahol egy harmadik, nem szükségszerűen az ábrázolni akartakhoz tartozó alak is megjelenik: az 5.! képen a fotót készítő férfi is rajta van. Az ott-lét oka más lehet, de az eredmény: a tekintetek keretébe zártság mégis hasonló.)

A hatodik képen tovább nő a bennünk lévő feszültség: a kerettörténet, azaz a jelen alakjai tűnnek fel a kópián, sajátos összefüggésben: „A vénasszony az alvó fiú fölé hajol, megcsókolja az arcát.” Őket látuk az imént a templom előtt ellépkedni, őket leste az asszony. Akkor egymástól elkülönülve, egymás mögött vonultak. Most a szeretet és pihenés megnyugtató gesztusai kapcsolják össze őket. Az asszony kirekesztett; néző, mint mi. Ennél a képnél (és majd a hetediknél) az asszony nem imitálja a fényképen létesülő szituációt. Nem remeg meg kezében a tükör, hanem rögtön leengedi azt. Amúgy minden változatlanul történik, a kék virág most is megrebber...

A hetedik képen viszont már egyáltalán nincs ember. Lezáró darab mindenképpen: szépségében, ember-nélküliségében, metaforikusságában. Rejtelmességén és kapcsolhatatlanságán már nem csodálkozunk. Lassan elengedjük a még ki sem bontakozott történetet. Az elénk tárt hetedik képen gondolkodunk inkább. A távoli hegyek fölé sikló hullámok. („A sas’ című szövegben érzékelünk efféle képet: „kék, sima, csillogó víz”, távol, a túlparton hegycsúcs.) Fo-

lyó? tó? tenger? – nem tudjuk meg. A kép kiváltotta érzeteink nagyobb, tágabb síkú állóvíz mellett szólnak, de például a tengernek a másik partja túl messze van. A hullámok a part felé – felénk – szoktak siklani, nem el tőlünk, a másik part felé. Ennek tudatosulása furcsává, megfoghatatlanná teszi a képet. Hátulról fújó szél esetén mindez lehetséges, de mégis... A kép csendesen kisiklik látóterünkől, a folyton percipiáló ember szüntelen, könyörtelen világából. Hajnóczy nem engedí, hogy történet rekonstruálódjék a szöveg mélyén. Az utolsó mozzanat, amivel a képek búcsúznak: „A víz fölött sirály köröz.” Az asszony érzései, gondolatai megfegtetlenek maradnak, lassan elkezdí viszarakni táskájába a képeket.

### A „Film’

A Samuel Beckett drámáit tartalmazó vékony kötet 1970-ben jelent meg az Európa Könyvkiadó gondozásában, többek közt *Kolozsvári Grandpierre Emil*, *Mihályi Gábor*; *Tandori Dezső* fordításában, *Almásy Miklós* utószavával („Tragédiák a szemétkosárban”). A „Film’ című forgatókönyv a kötet utolsó darabja, *Bart István* fordításában olvashatjuk.

Hajnóczy Péter tehát olvashatta – és mint hasonló beállítottságú nemzedéktársai valamennyien: bizonyára olvasta is ezt a kötetet. *Szegedy-Maszák Mihály* írja *Ottlik*-monográfiájában a *Musil*-Ottlik kapcsolatról gondolkozva: „Szokás emlegetni, hogy az „Iskola a határon’ a nevelődési regény évszázados hagyományán belül különösen a „Törless iskolaévei’-vel hozható összefüggésbe. Talán nem is az a lényeg, olvasta-e Ottlik Musil korai kisregényét, vagy nem. Inkább arról érdemes gondolkodni: van-e rokonság a két mű között.” (15) E sorokat vonatkoztathatjuk most a Hajnóczy-Beckett párhuzamra.

Beckett „Film’-jének cselekménye röviden: 1929 táján egy kora nyári reggelen, külvárosi gyárnegyedben egy feketébe öltözött férfi (T) menekül a kamera megtestesítette fürkésző-üldöző tekintet (SZ) elől. Valószínűleg anyja üresen maradt la-

kásába igyekszik, hogy ott, végleg megszabadulván üldözőjétől, nyugodtan átgondolhassa fényképekben megtestesült múltját, s leszámolhasson azzal. Ennek a futásnak és célbaérésnek a történetét láthatjuk, és a kudarcét, hiszen ha más tekintetek elől sikerülhet is elrejtőzni, az ön-szemlélet elől soha. A képre rögzített tudathasadás szemléelőivé válunk.

Ami miatt *„A szertartás”* című Hajnóczy-szöveg elemzőjének eszébe jut Beckett *„Film”*-je, az egyrészt a Hajnóczy-mű forgatókönyv-jellege, de még inkább a fényképek átnézésének kulcsfontosságú szerepe mindkét írásban. E két vonás összeköti a befogadóban a két művet, holott a különbségek legalább ilyen nyilvánvalóak. A kapcsolódási pontok tehát: a két történet főhőse fényképek (! mind a két helyen) kétszeri (mindkét helyen) átnézése során szembesül múltjával, és ez a „story” a filmszerűség folyamatos jelenébe zárva közvetítődik.

Beckett *„Film”*-je valódi forgatókönyv, efelől nem marad kétségünk. Hajnóczy novelláját is meg lehetne filmesíteni, ez bizonyos, bár eleddig nem történt meg. Talán 10–12 perces lírai klip lehetne belőle. Beckett munkája a vázlat szerint összesen 40 perces (8+15+17). A Beckett-szöveg mely vonásai értetik meg, hogy forgatókönyvről van szó (holott a műszo nincs a cím alá írva)? A 14 oldalas szövegben a „werk-jelleg” dominál, nem olvasható úgymond folyamatos novellaként, mert például a fényképek témáját csak utólag, mintegy a függelékben ismerjük meg. (Ettől aztán, olvasmányként – mert mégiscsak olvassuk – a retardáció okozta ismerős izgalmat érezzük.) A Beckett-szövegben a technikai rész, a „megcsinálás”-ra vonatkozó gyakorlati elemek uralkodnak. Az író az operatőrnek és a rendezőnek igyekszik elmagyarázni a maga pontos szándékait, kétélyeit a kivitelezhetőség felől. Beismeri filmszakmabeli ismereteinek hiányosságait, e helyeken az operatőr szakértelmére bízta magát. A szöveg első bekezdéséből pedig mintha az derülne ki, hogy Beckett akkor adja közre a *„Film”* eredeti vázlatát, mikor a film *Buster*

*Keaton*mal már elkészült (és sok vonásban egészen más lett, mint a forgatókönyv).

Hangulatkeltő vagy -érzékeltető, irodalmias mozzanatok nem találhatók a *„Film”* vázlatában. (Bár a „férfi testét zihálás rázza” és az „Isten képének elpusztítása” mondatokat nehéz pusztán „werk-szöveggént” olvasni.) Beállításokról, szövegekről, kameramozgásokról olvashatunk: SZ és T elkülönítését, mozgásait, egymáshoz való helyzetét nagy igyekezettel, fáradságos munkával kell követnünk. (Ettől aztán ez a szöveg is gyötrelmessé válik, tartalmán túl is, akár a Hajnóczyé.) Belső címek tagolják a szöveget, számozás, vázlatolás, pontokba foglalás, nyilvánvaló szerzői utasítások („T a kikötés szerint nem érzi a tekintetet.”) figyelmeztetnek a forgatókönyvjellegre. A megrázó erejű filozofikus mondatokat technikai fogássá téve negálja a szerző az olvasás szintjén:

„Amikor minden külső érzékelés – állati, emberi, isteni – megszűnik, az önérzékelés továbbra is fennmarad.

A nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén meghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen.

A fentieknek igazságértéke nincsen, mindössze szerkezeti és dramaturgiai fogásnak tekintendő.”

A szöveg végén pedig, a jegyzetek 11. pontjánál olvasható „bolondos javaslatok”-nál végképp elvesztjük a szövegfolytonosságot. Beckett írása forgatókönyv tehát, mi azonban – a hetvenes évek Hajnóczyjával együtt – mégiscsak írott szöveggént szembesülünk vele. (És mikor aztán megnézzük *Buster Keaton* filmjét – az valami más.) Mitől lesz a *„Film”* olvasmányként is hatásos? Egyrészt, mert jó „werk”-ként lehetővé teszi (és arra is készíti), hogy pontosan elképzeljük, látványra tegyük át a leírtakat. Másrészt, főleg az azóta kialakult (Hajnóczy számára pedig tehetsége okán korán megérzett) posztmodern olvasási szokások miatt – nem idegen tőlünk az efféle bonyolult és szikár, erősen megvágott szövegvilág sem. Olvastunk mi már azóta ennél cudarabbat is! Vagyis: érthető és beleélő olvasójává válhatunk a *„Film”*-nek mint írott szövegnek is.



Állítsuk hát párhuzamba a két szöveget! „A szertartás”, „szoros olvasását” korábban elvégeztük; olvasatunkban már elhelyeztünk Beckett-szövegvonatközléseket. Most, a drámaíró forgatókönyvét olvasva, részletesebben eredünk a párhuzamok nyomába.

A légkör mindkét olvasmány esetében valószínűtlen és szorongató. „A film légköre komikus és valószínűtlen” – írja Beckett jegyzeteiben, majd hozzáteszi: „Mozgásával T minduntalan nevetésre ingereljen.” Ha ez is Beckett szándéka, és a filmen ez a groteskség valósul is majd meg Buster Keaton rezzenéstelen, fa-arcú („cölöparcú” – a jelző ismét csak Hajnóczytól való (16)) előadásában – az olvasó aligha tud derülni.

Ahol a fent idézett mondatok elhangozhatnak az „Esse est percipi” alcím alatt, és ahol T-vel együtt mi is üldözöttnek érezhetjük magunkat – aligha támad komikum-érzetünk. Az öreg házaspár és a virágárusnő jelenete, elképzelt leírhatatlan arckifejezésük a szorongás múlhatatlan érzését varázsolja Beckett színpadára:

„A férfi lecsapva csiptetőjét, ismét megfordul, hogy utánanézzon T-nek. Felesége megérzi SZ tekintetét, és szeméhez emelve lornyóját, megfordul, hogy megnézzze. Könyökével megböki férjét, aki feléje fordul, visszahelyezve csiptetőjét, tekintéssel követi felesége pillantását, aztán leveleszi csiptetőjét, és SZ-re néz. Miközben mindketten SZ-re bámulnak, arcukat fokozatosan betölti ugyanaz a kifejezés, mely majd a lépcsőjelenetben a virágárusnő, a film végén pedig T arckifejezése lesz, és amely csakis a fürkésző tekintet okozta gyötrelmes kifejezéseként írható le. A majom közönyösen bámul úrnője arcába.” A sarokba szorítási jelenet s a beálló halál végül aligha tűri meg képzeletünkben a

*Beckett-nél teljes történetet, pontosabban egy emberi út utolsó stációit követhetjük nyomon több képben, miközben a fényképeken egy sors tragédiája körvonalazódik előttünk. Események lenyomatáival, emlékekkel szembesülünk, lélektani, gondolati következmények részeseivé válunk. Hajnóczynál minden sokkal homályosabb, ha tetszik, líraibb, költőibb. A fényképek által megélevenedő sors sokkal kevésbé konkretizálható/állítható össze.*

komikum levegőjét. Minek tudjuk be hát a szerzői instrukciót? Talán abban keressük a magyarázatot, amit *Kafka* század eleji novella-felolvasásairól hallottunk: bizalmas baráti köre, akiknek bemutatta munkáit, kacagott a hallottakon. *Csehov* pedig, pár évvel korábban, komédiának szánta fájdalmas-bús, töprengő színműveit. Minden az intenciótól függ? Ez esetben a filmes-filmszínészi megvalósítástól? Hajnóczy novellájának világa úgy valószínűtlen, hogy máigikus és szimbolikus egyszersmind. Szürreális, ha tetszik, templomban felröppenő sirályával; szorongató a vén banyával, az állóképbe dermedt futó fiúval és a megmagyarázhatatlan árnyékkal.

Mindkét „film”: néma. Emberi beszéd nem hangzik fel, az egy „Psszt!” felkiáltást leszámítva a *Beckett-forgatókönyvben* sem. Hogy aztán a háttérbe a) teljes némaságot; b) a cselekményből következő reális hangokat; c) valamifajta aláfestő zenét képzeljünk el – az ránk van bízva.

Beckett-nél az időpont és a hely jóval konkrétan adott.

1929 körül járunk, a fényképek közül a 6. és a 7. egyértelműen utal a világháborúra mint a hős sorsának beteljesítőjére. (Ugyanakkor nagyban leegyszerűsíténénk a Beckett-szöveg jelentéstartományát, ha „csak” a háborús sors-tragédiát olvasnánk ki belőle. Épp filozófiai tartalmaitól fosztanánk meg ezáltal a szöveget.) A helyszín Beckett-nél egy nagyváros gyárnegyede, kora reggel van, az utca tele munkába sietőkkel. Mégsem tudjuk ezt a nyüzsgő jelenetet valószínűsnek elképzelni: kimerevített, szürreális montázs inkább az állandó „percipi” és „percipere” állapotába illeszkedő figuráival. A főhős ezen a mozgalmas háttéren tűnik fel: külsejéről, ruhájáról, mozgásáról, tartásáról stb. folyamatos jelzéseket kapunk. (Arcát kivé-

ve, melyet a legutolsó drámai jelenetig nem láthatunk. Hogy a férfi szemén fekete kötés van, arról is csak a szoba-jelenet végén értesülünk, mikor a karosszékből leve-szi kalapját, s hátulról láthatjuk gyér hajú koponyáját.) Mindez nincs meg Hajnó-czynál. A templomszolgának és az as-szonyoknak csak a cselekvéseit látjuk, a vén-asszonyt és a fiút is csak 1–1 képsorban. Külső leírás, kommentár nincs. A nő arctalan marad, holott több fényképen nézi ré-gelbi énjét, tükörben pedig – 14-szer is! – saját mostani arcát.

Beckett-nél teljes történetet, pontosab-ban egy emberi út utolsó stációit követhet-jük nyomon több képben, miközben a fényképeken egy sors tragédiája körvona-lazódik előttünk. Események lenyomataival, emlékekkel szembesülünk, lélektani, gondolati következmények részeseivé vá-lunk. Hajnóczynál minden sokkal homá-lyosabb, ha tetszik, líraibb, költőibb. A fényképek által megelevenedő sors sokkal kevésbé konkretizálható/állítható össze.

Hajnóczy írásában a főszereplő nön ki-vül még négy szereplőről olvashatunk. A templomszolga arctalan, figyelmes munkálkodás közben a novella kerettörténetében jelenik meg: nyitja és lezárja a történe-tet. Az öregasszony és a fiú három ízben tűnnek fel: kétszer a kerettörténetben, egy-szer a 6. képen látjuk őket meghitt helyzet-ben. Ők a nő múltjának és jelenének is ré-szesei. De még ez sem biztos: kontaktus nem jön létre a főhős és a pár között. Egy férfi szerepel még Hajnóczy elbeszélésé-ben: az 5. képen látjuk, amint együtt mutatja őt a fotó a lánnyal. Beckett szövege tele van élőlényekkel. Emberek, állatok sokasodnak a képsorokon, valamennyinek arcát, tekintetét is hangsúlyozottan látjuk, kivéve az egy főszereplőt. Először is a munkába sietők mozgalmassága az utcán, néhány kiemelt epizodistával („két kerékpározó férfi lányokkal”; „konflis, vágatózó lovacska, kocsis állva suhogtatja az ostort”). A következőkben az idős házaspárral és a nő karján a kismajommal találkozzunk. Arckifejezésük SZ (a kamera; a Szem) fürkésző pillantása hatására eltör-zul. Ugyanez történik a törékeny öregasz-

szonnyal is, aki virágait tálcán nyakába függesztve hozza lefelé az ominózus lép-csőházban, ahová T hazatalálni vél.

Az anya lakása (ez is kérdőjeles, ez is csak „munkahipotézis”; a jegyzetek 9. pontjában hallunk róla, de Beckett egy megjegyzéssel mintegy semmissé is teszi az információt: „Ez nyilvánvalóan nem lehet T szobája. Feltehető, hogy édesanyja szobája, ahol már hosszú évek óta nem járt, és most ideiglenesen beköltözik, hogy gondoskodjék az állatokról, amíg anyja kijön a kórházból. Ennek nincs jelentősége a film szempontjából, és nem szükséges tisztázni.”) tele van állatokkal. Egy nagy macska, bizarrul kicsi kutya, papagáj kalit-kában, aranyhal üveggömbben. Percipiáló tekintetek. Isten figyelő képmása a falon egy igénytelen olajnyomaton. Utolsóként pedig a végre szemből is megpillantott fér-fi tekintete, illetve ugyanő – SZ-ként, vizsgá-ló, üldöző Szemként, T szemszögéből láttatva. Ugyanez az arc két arckifejezés-sel. (Megjegyzés: „öregasszony”, láttuk, Hajnóczynál is szerepel; „Isten” helyett pedig „Isten háza”, de mindkettő egészen más előjellel, asszociációs körrel.)

Beckett-nél több helyszínt látunk, három képsorban kapjuk az eseményeket. Az első 8 perc az utcán játszódik; utána egy hosz-szabb, 15 perces egység a lépcsőn; végül a leghosszabb – 17 perces – rész a szobában zajlik. Ha fontolóra vesszük a megadott időegységeket, valószínűleg sokallani fog-juk őket. Erősen retardált, kényszeresen és kíméletlenül megnyújtott jeleneteket kell elképzelnünk, „a látvány elviselhetőségé-nek határáig” (hogy Hajnóczy „A kéz” cí-mű, szintén valószínűleg forgatókönyvnek készült szövegében lévő „szerzői utasítást” idézzem). A fényképek aztán termé-szetesen újabb helyszíneket idéznek fel.

Hajnóczynál egy „kint” és egy „bent” van: az utca a templomkapu előtt és oda-bent a templom homálya, az oltár, az osz-lop kőlapja; továbbá itt is a képek felidéz-te helyszínek. Szűkebb is, a 7. kép szélfút-ta vize, hegyei, a novellakeretbe átröppenő sirálya által tágabb is Hajnóczy téri világa. Szobabelső/templombelső: a két legfonto-sabb téregység zárt, hermetikusan rejtett

terület. De ez is csak látszat. SZ végül is bejut T után a biztonságosnak hitt szobába. Az asszony pedig, a szertartást elvégezve, elhagyja a templomot; a kaput a szolga Kafka órára emlékeztető módon csukja be.

Rokonítja a két szöveget az elalvás/álmotívumának megjelenése is. T végül, kínzó emlékeit – múltját – megsemmisíteni vélvén, elalszik, hogy aztán SZ tekintete áttörje az álmot szövetét és végezzen vele. A „Szerartás”-ban a (keretbeli vonatkozásai miatt) talán legfontosabb 6. képben (öregasszony, fiú) kap szerepet az álmot: a vénasszony az alvó fiú fölé hajol.

És végül: mennyire értelmezi a két szöveg önmagát, mennyire „beszél ki” a narrátor az adott szövegből? Hajnóczynál aligha: az ő szokása amúgy is, hogy magára hagyja olvasóját, nem ad kalauzt, „lélekvezetőt” cudar írásaihoz. Beckett műve filmforgatókönyv, és mint ilyen – természetesen – „eligazít”. Mint írtuk, Beckett története jóval érthetőbb; egyáltalán: van történet, kialakul egy sors a képek háttérében. Hajnóczynál a hézagok csak nagy erőfeszítéssel és erős olvasói beavatkozással pótolhatók. Beckett írásműve filozófiai alapvetéssel indít: „Esse est percipi”, ami annyit tesz: „Létezni annyi, mint érzékelni”. És bár a szöveg harmadik mondata mintegy technikai utasítássá degradálja s ezzel megszüntetni látszik a filozofikumot, a „Film” egésze mégis a tudat megketőződésének kínzó problémájáról, az önmagára irányuló rettenetes, csillapíthatatlan figyelemről szól. Egy „egyenes labi-

rintusról”, melyből nincs menekvés.

A Beckett-szöveg végére csapdába kerülünk a hőssel együtt; Hajnóczy asszonya talán feloldozást talált a maga szertartásában.

### Jegyzet

(1) Veress Miklós, a Mozgó Világ akkori szerkesztője idézi fel az emléket Szerdahelyi Zoltán interjúkötetében. (Sz. Z. [1995]: *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 45–46.

(2) Uo. 104–105.

(3) Uo. 10.

(4) Uo. 137.

(5) *Szerdahelyi Zoltán doktori értekezése*. Szeged, (1988) (Témavezető: Ilia Mihály) 39.

(6) Grabócz Mária (1983): A szerartás. Zenemű egy Hajnóczy-novellára. *Mozgó Világ*, 2.

(7) Gáll István (szerk., 1968): *Naponta más (Fiatal prózairók antológiája)*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

(8) *A francia „új regény”*. Vál. és jegyz. Konrád György. Európa Könyvkiadó. Budapest. (1967)

(9) *Üvöltés. Vallomások a beat-nemzedékről*. Szerkesztette Sükösd Mihály. Európa Könyvkiadó, Budapest. (1967)

(10) Szabolcsi Miklós (1981): *A neoavantgarde*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

(11) Szabolcsi Miklós (1971): *Jel és kiáltás (Az avantgárd és a neoavantgárd kérdéseihöz)*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

(12) *HPÖM*, 212–218.

(13) Dobai Péter (1977): Honvágy a bátorságra, az odaadásra és az igazságra. Hajnóczy Péter. *Valóság*, 11. 89–90.

(14) *HPÖM*, 658.

(15) Szegedy-Maszák Mihály (1994): *Ottlik Géza*. Kalligram, Pozsony. 93.

(16) *HPÖM*, 175.

**Cserjés Katalin**

*Modern Magyar Tanszék, SZTE*

## Tény-kép

### *Dokumentumfilmek a 2005-ös Magyar Filmszemlén*

**E**gy dokumentumfilm, vagy annak akár csak egy részlete bármelyik tantárgy oktatásakor segítségül hívható. Lehet a közvetett szemléltetés, a motíválás eszköze, szolgálhatja a tananyag elmélyítését, komplexebb módon való megközelítését.

Nemcsak ismeretterjesztő dokumentumfilmek illeszthetők be a tanmenetbe, hanem ezek mellett egy sor más, nem közvetlenül ismeretek átadását szolgáló műfaj segítheti tanár és diák munkáját. Ezt a szempontot – az iskolai oktatásban való felhasználhatóságot – figyelembe véve

vesszük szemügyre a 36. Magyar Filmszemle nem fikciós alkotásait.

A mezőny két filmje (*Kocsis Tibor* 'Új Eldorádó' és *Papp Gábor Zsigmond* 'Az ügynök élete') már előzőleg közbeszéd tárgya volt és mozi-forgalmazásba is került. Ez egyáltalán nem általános jelenség a mai magyar dokumentumfilm-gyártásban, így nagy sikerként könyvelhető el. Nagy előrelépésnek tekinthető, hogy a Filmszemlén immár két éve külön napokon futnak a nem fikciós alkotások, így nem fenyegeti őket az a veszély, hogy a játékfilmek árnyékába kerülnek. Ennek a rendszernek a hatását mutatja az idei kiemelkedően magas nézőszám is. A nevezett filmek száma is rekordot döntött, kétszázhet alkotásból az előzsűri negyvenkettőt engedett tovább a szemlére. Ezeknek az adatoknak a tükrében úgy gondolhatnánk, hogy a magyar dokumentumfilm virágkorát éli, vagy legalábbis felfelé ívelő ágban van. Azonban a szakmabeliek elkeseredett nyilatkozatait és az alkotások zömének minőségét megvizsgálva, úgy tűnik, ez még sincs így.

A magyar dokumentumfilm eddig két nagyobb felfutási periódust élt meg. Először a hatvanas-hetvenes években virágzott, amikor formailag magas színvonalú, stílusosan sokszínű és tematikailag újszerű alkotások születtek. Másodszer a rendszerváltáskor nőtt meg az érdeklődés a műfaj iránt. Ekkor a tematika került az első helyre, a dokumentumfilm tabutémák döntögetésével vált sikeressé. Mára azonban, úgy tűnik, a témák elkoptak, a formáról pedig már régen elfeledkeztek az alkotók. Természetesen a filmek mögött gyártási-finanszírozási problémák is állnak. *Sára Sándor*, az idei zsűri elnöke pedig az alkotóműhelyek meglétét hiányolta. A legtöbbször emlegetett gond az, hogy az elkészült alkotások a Filmszemle után gyakorlatilag láthatatlanná válnak. Néha egy-egy televízió levetíti őket az éjszakai műsor-sávban, de hatásukat nem tudják kifejezni. „A dokumentumfilm a mozikban már nem, a tévékben még nem talált igazi helyet magának.” (*Varga*, 2004)

Az idei szemle mezőnye is inkább a fenti problémákat támasztotta alá. Bár a szín-

vonat nem volt rossz, kiemelkedően jó alkotásokkal idén nem igazán találkozhatunk. Azonban még a szakmailag közepesnek tekinthető filmek között is számos olyan akad, amelyik témájánál, megközelítésmódjánál vagy valamely egyéb jellemzőjénél fogva az oktatásban kiválóan alkalmazható.

A szociográfiai, néprajzi és antropológiai kategória filmjei nagyon változatos képet mutattak, tematikai és stílusi szempontból egyaránt. Hibáktól nem mentes, de nagyon szép alkotással jelentkezett a mindössze huszonkét éves *Csik Juci*. 'Tollas' című művében egy orosházi cigánytelepre kalauzol el bennünket, ahol a lakók legnagyobb része tollfosztással foglalkozik. Bemutatja az ott élők nyomorúságos helyzetét, néhány szereplőt közelebbről is megismerhetünk. A narrátorhang pedig adatokkal támasztja alá a munkanélküliséget, a nincstelenséget mértékét. A tollfosztásról készült álomszerű jelenetek *Alekszandr Petrovic* 'Találkoztam boldog cigányokkal' is című alkotásának stílusában készültek (a film egyébként meg is jelenik a 'Tollas'-ban). Ezeket a gyönyörű képeket ellenpontozzák a telep lakóival készült riportok, melyekben tizenéves lányokat is hallhatunk, amint ennek a munkának kímeletlenségéről és egészségre ártalmas voltáról beszélnek. Ők azonban mégis folytatják ezt a tevékenységet, mert más lehetőségük nincs. *Csik Juci* műve a téma súlya ellenére nem válik patetikussá, sőt még a humor is megjelenik benne. Sablonoktól mentesen, egyedi nézőpontból, őszinte odafigyeléssel mutatja be szereplőit. A szerző a Fekete Doboz Roma Médiaiskolából került ki; érdemes az iskola többi tanulója által készített filmekre is odafigyelni.

*Tölgyesi Ágnes* 'Az álmodni úgysem tudod...' című filmje egy szintiszta cigány kislány három évét követi nyomon. Izgalmas láttelepe ez a mű egy olyan kisközösség életének, amelyben ugyan megálmodják az álmokat, de nem tudják azokat megvalósítani. A film középpontjában nem a cigány identitás áll, hanem a falu fejlődése érdekében tett kez-

deményezések sora. Sokan próbálnak tenni valamit az előrehaladás érdekében, de egyrészt az állami gépezet, mely nem lát el ilyen messzire, másrészt a közösségen belüli konfliktusok, intrikák több rokonszenves ötletet meghíúsítanak, a haladás érdekében tett erőfeszítést semmissé tesznek. Talán nem túlzás az egész ország helyzetének kicsinyített mását is fölfedezni Tölgyesi filmjében.

Iskolások, de felnőttek számára is példaeértékű *Moharó Attila* 'Székelyföldi szolgasorsok' című művének főhősei. A magával ragadó és egyben megrendítő alkotás négy, a szülőktől elhagyott testvér mutat be. Egy lány és bátyja nevelőszülőkhöz kerülnek. A két legidősebb fiú azonban nem ilyen szerencsés, ők cselédnek állnak, hogy biztosítani tudják megélhetésüket. Visszaemlékezésekből megismerjük, hogy miképpen működött néhány generációval korábban a székelyföldi szolgaság. Ezután elképedve tapasztaljuk, hogy ez a hagyomány tovább él, többen ma is szolgasorban élnek a gyerekkorukat. A rendező jó érzékkel beszélteti hőseit és mutatja be mindennapi munkájukat. Levente, az egyik testvér, csodálatos, számunkra mesebelinek tűnő dialektusban tárja elénk érzéseit és terveit. Egyszerű és tiszta gondolatai, kitarása, testvérei iránt való önzetlensége már-már hihetetlen a mai ember számára. A néző nem szánja, sajnálja, hanem tiszteli ezeket a gyerekeket. *Körtési Béla* operatőr tiszta képei, a tágas külső terek, végtelenombok, mezők aláhúzzák a fiúk természetétől fakadó tisztaságát. Ugyanakkor sajnos nem teljesen egységes a film képi világa,

akadnak benne zavaróan kimódolt, feleslegesen „túlkomponált” beállítások. De még ezeknek sem sikerül kivonnia a nézőt az alkotás letaglózó hatása alól. A két nagyobb fiú a film végére lassan felnő, szebb jövőről álmodozik, és mi, nézők csak reménykedhetünk a vetítőtől kilépve, hogy teljesülnek vágyaik, s az utolsó képek derűje sem ellensúlyozza azt a szomorúságot, amelyet már soha semmi nem fog tudni kitörölni a tekintetükből.

Szintén Erdély a helyszíne Kocsis Tibor már korábban is említett, nagyszerű 'Új Eldorádó' című dokumentumfilmjének, de témája egészen más. Környezetvédő-, zöld-dokumentumfilmmel van dolgunk. Kocsis a tiszai ciánmérgezésről kezdett filmet forgatni, eközben jutott el Verespatakra, és a kész mű már az azóta (jórészt a filmnek köszönhetően) nagy nyilvánosságot kapott készülő aranybánya ügyét tárgyalja. A rendező a filmet mint médiumot felhasználva hallatta a hangját, és kívánta felhívni a figyelmet az aggályokra okot adó beruházásra. A technikailag tökéletesen kivitelezett, filmnyelven megszólaló 'Új Eldorádó' már több nemzetközi fesztiválon sikert aratott, és méltán érdemelte ki a Filmszemle dokumentumfilmfesztiváljának is. A szerző kiválóan adagolja az információt, filmje feszes, dramaturgiailag jól szerkesztett.

A portré-, riport- és interjúfilmek sokszor nem tudták elkerülni a „beszélő fejek” csapdáját. Ez a módszer azonban csak akkor működik, ha az alany és a téma igazán lebilincselő. Az idei Filmszemlén nem találhattunk erre példát. Másféle

*A kollektív emlékezésben nemcsak a társadalomra, a történelmi eseményekre, hanem egymásra is reflektálnak az alanyok. Erre példa Papp Gábor Zsigmond egyedi hangulatú alkotása, a 'Hamvazószerda', amely a Budapesti Műegyetem tanárainak és diákjainak németországi kitelepítéséről szól. A film négy ember visszaemlékezéseiből áll össze. A kitelepített diákok egyik része Breslauba, másik része Drezdába kerül, ahol 1945. február 13-áról 14-ére virradó éjjel, Hamvazószerdán tanúi lesznek a város bombázásának. Papp Gábor filmje egy különös sorsú értelmiségi réteg szemszögéből mutatja be az adott történelmi tragédiát.*

módszerrel készültek azonban kiemelkedő portréfilmek.

Kedves alkotás *Czétényi Csilla* és *Nagy-Bozsoky József* „Az utolsó kántortanító” című filmje. A dokumentumfilm-készítők nagy része a világ visszaszűrt dolgait választja témaként. Az élet szépségei mellett a legtöbben gyors léptekkel elsietnek. Ha valaki mégis felfedez egy-egy rejtőző értéket, akkor csodálatos dolgok jelenhetnek meg a vásznon. „Az utolsó kántortanító” alkotói rendelkeztek azzal az érzékenységgel, hogy meglássanak egy ilyen nem hivalkodó, de szépségeket felkínáló történetet. Filmjükben nem egy átfogó, nagyobb témát kísérelnek meg több oldalról bemutatni, hanem egy ember sorsán keresztül ábrázolják az őt körülvevő közösség karakterisztikáját: megidéződik a történelem, majd végül a részletekből kiindulva, az élet egészére ismerhetünk rá. Megjelenik a múlt és a jelen, valamint ezekkel együtt a közelgő elmúlás, miközben folyamatosan jelen van a folytatás is, a reményre okot adó jövő, a következő generáció, amelyik átveszi majd a stafétát. Az utolsó kántortanítót *Seréndi Istvánnak* hívják és immáron kilencvenhat éves. Falujában több emberöltőn keresztül meghatározó személyiség volt, a közösség centruma. Már a mostani nagyanyákat és nagyapákat is ő tanította mindenre. A helyi iskola egyetlen osztályában az elsőtől a nyolcadikosig mindenféle korosztály együtt tanult. Ilyen összevont osztály tanítására kevesen vállalkoztak. István bácsi nyugdíjba menetele után már senkit nem találtak a helyére, így az öregúr jelenleg az üres iskolaépületben lakik, nem tudott elszakadni ettől a helytől. Felesége régen meghalt, ő mégis egyedül. A közeli gyermekotthon egyik lakójával kölcsönösen segítik egymást, pótunoka-pótnagyszülő kapcsolat alakult ki közöttük. A film lírai passzázsokkal és szívből jövő visszaemlékezésekkel mutatja be a volt iskolavezető alakját. A faluban mindenki őszinte tisztelettel és szeretettel beszél róla. Egy elhivatott, szigorú, de mélyen érző Tanító (így, nagybetűvel) figurája bontakozik ki a szemünk előtt. Élete vége felé közeledve úgy érezheti, nem távo-

zik majd nyomtalanul. Több generáción keresztül adta át gyermekeknek és idősebbeknek tudását, szeretetét. Nemcsak oktató, hanem nevelt, közösséget formált és ahol tudott, segített. Szépségén keresztül a történet közvetetten mégiscsak rámutat a mai világ hátulütőire is. Hiszen közösségeinkből hiányoznak a hasonló emberek, sőt gyakran már közösségekről sem beszélhetünk...

Az ismeretterjesztő kategóriában találkozhattunk az „Angelo mester fotografál” című alkotással. *Sólyom András* játék- és dokumentumfilm-rendező ezúttal egy művészi életutat mutat be: a magyar fotóművészet különleges és izgalmas személyiségével, *Angelo mesterrel* ismerteti meg a közönséget. Nem a művész életrajzára, hanem személyiségére és elsősorban az ezzel szorosan összefonódó művészi életútra koncentrál. Arra, hogy miként jut el valaki egyik stílustól egy vele teljes egészében ellentétesig, „a piktorealizmustól az absztraktig”. Az izgalmas szellemi útvonal mellett különleges fotográfiai technikákba is bepillantást nyerhetünk. A gyönyörűen fényképezett dokumentumfilm egyes alkotások kiemelésével és elemzésével nyújt érdekes pályaképet.

Hasonló témát tárgyal *Radó Gyula* „Fény-kép” című alkotása is. A film *Moholy-Nagy Lászlóra*, a 20. század kiemelkedő művészeire emlékezve nemcsak művészetelméleti kalauz, hanem egy művészipoétika bemutatása is. Az alkotás látványosan a mélyebb értelmekig hatol, de egyben megmarad a fényfestés technikájának kialakulását elmesélő dokumentumfilmmé. Időtartalma (36 perc) és iskolás stílusa mindenképpen a tantermi órák diákjait célozza meg. Remekül hasznosítható a 20. század művészetének bemutatásával kapcsolatos beszélgetések során. Radó elidőzik a fény mint esztétikai és konstrukciós elv bemutatásánál. „A fényvel való festés a térben” – mondja Moholy ars poétikájában, aki az optikai teremtmény mibenlétét és határait kutatva érezte, hogy egyvalami rendkívüli forma- és téralkotó képességgel bír, és ez a valami nem más, mint a mozgó fény. Moholy Nagy László összetett stílu-

sa és gondolkodása miatt a film pedagógiailag nemcsak remek művészetelméleti utazás (a film ötletesen interpretálja Moholy alkotásait), hanem bevezetőként használható filmesztétikai kurzusokhoz is. A „Fény-kép” írásos ajánlásában a következőket olvashatjuk: „Ez a film egy szenvedélyes tanár, egy megszállottan kísérletező művész, egy játékos ember gondolkodásmódjának, szellemi életútjának története a festéktől a fényig.” Radó Gyula ezt az utazást kívánja érzékeltetni, tömör, határozott, néhol sajnos hiányos módon. Indokolt volna például egy életrajzi bevezető, amellyel a rendező adós marad. Ennek ellenére Radó munkája igényes stílusú, élvezetes és fontos alkotás. Az „Angelo mester fotografál”, illetve az utóbb tárgyalt mű is hasznos lehet a rajz vagy a mozgókép- és médiaismeret oktatásában.

Bár az ismeretterjesztő filmek között szerepelt, témája miatt mégis inkább átkötést jelent a történelmi kategóriába a moziban is vetített „Az ügynök élete” című film, amelyben az alkotó, Papp Gábor Zsigmond a magyar kommunista rendszer árnyékembereit ábrázolja abszurd stílusban. Filmje egy fiktív illusztrációból és a Belügyminisztérium titkosított oktatófilmjeiből áll össze. Annak ellenére, hogy modernkori forrásokból dolgozik, munkája nem lesz tanulmányos, hanem a mostanság Kelet-Európában élő ügynökmúlt-kutatás divatját idézi meg, vagyis nem történelmi dokumentarizmussal közelít témájához, hanem ismeretterjesztő módon. Hiányosságai ellenére reprezentálja – még ha abszurdan is – a rendszerváltás előtti korszak paranoiás ideológiáját. A tolvajnyelv használata populáris fogás, amely kissé hatásvadászá alakítja a filmet, bízva a nagyobb nézőközönségben. A száraz tényanyagokat fogyasztható formában közli, ezért érdekes illusztrációja lehet egy gimnáziumi történelemóra tananyagának, amely a kommunista Magyarország államhatalmi rendszereinek működését vizsgálja.

A ténylegesen történelmi dokumentumfilmként szereplő alkotások közül több is alkalmazható az oktatás során. A történelem vizsgálata az elemzett korszak auten-

tikus forrásainak felhasználásával és kiértékelésével a leghitelesebb. A történelmi összefüggések, korszak-ideológiák és társadalmi rekonstrukciók gerincét adja a források megfelelő ismerete és ismertetése. Az újkor autentikus forrásai a memoárok, diáriumok, autobiográfiák stb. voltak, míg a modernkorban a rádió és napilapok mellett a film is a történelem autentikus forrásává vált.

A jó történelmi dokumentumfilm első feladata, hogy megfelelő alanyt/alanyokat találjon. Az emlékező (egyén) biztosítja a történelmi múlt és a jelen közti átmenetet. A visszaemlékező véleménye a múlt eseményeivel kapcsolatban változhat, reflektálva ezzel a kortárs gondolkodásra is. Egy múltbéli bűn súlyosbodhat vagy enyhülhet az idők során, attól függően, hogy elkövetője az emlékezéskor milyen érzést társít hozzá. (*Udvarnok*, 2004)

A 20. század történelmét több nemzet kollektív meghurcolása, kultúrájának elvesztése is jellemezte. Hiánypótló *Varga Ágota* „A leszármazottak” című történelmi portréfilmje. Egyéni, autentikus emlékezésben mutatkozik a *Horthy*-rendszer ideológiája. *Endre Zsigmond* nosztalgikusan idézi fel nagyapját és édesapját, aki a magyar zsidóság deportálásának egyik felelőse volt. Zsigmond bácsi elbeszéléséből tanulmányos képet kaphatunk annak az ideológiának a születéséről, amely a II. világháború idején több millió ember életét követelte. Ez a gondolkodás mind a mai napig él a magyar köztudatban. *Endre Zsigmond* csak a „szépet” és a „dicsőt” meséli el édesapjáról, újságcikkkel igazolva. Az idős férfi nem titkolja nacionalista-antiszemita meggyőződését, apja gondolkodását feltétel nélkül elfogadja. *Varga Ágota* stílusa megdöbbentő: ahogy engedi beszélni riportalanyát családjáról és személyes gyermekkori élményeiről; közel viszi nézőjét az egyénhez, hogy aztán később hirtelen elszakítsa tőle. *Endre Zsigmond* tagadja a holokausztot, de konkrétan nem tudja megindokolni, miért. A rendező alanya ideológiájának következményeit is bemutatja. Zsigmond bácsi fia és lánya Argentínában élnek, és nem osztják édesap-

juk nézeteit. Mindkettőjük apjuk akaratával ellentétesen rendezte be életét. Varga Ágota filmje sok olyan iskolai beszélgetésnek témájául szolgálhat, amely a 20. századi gyűlölet ideológiáinak gyökereiről szól. Endre Zsigmondot olyan gondolkodás sodorta száműzetésbe, majd végül magányba, amelyről konkrét emlékei nincsenek, csupán apja múltból jelenig hangzó, „parancsoló”, katonásan merev, hamis hangja maradt rá.

A 20. század európai történelmének másfajta „büne” a passzív népességgyilkosság. Nevezetesen, hogy a különböző diktatúrákban az államhatalom közreműködésével rengeteg etnikum és kultúra korcsosult, vagy tűnt el az európai térképről. A kortárs tudományokban az erről szóló diskurzus hiányos, ezért is fontos Balog Gábor és Hajdú Farkas Zoltán, 'Az árulásról' című filmje, amely a 20. század egyik keveset említett fekete foltjáról, az erdélyi szászok tragédiájáról szól. A II. világháború utáni diktatúrák terrorjai miatt több százezren válassztották a kivándorlást. Egy egész nép indult nyugatnak és költözött vissza Németországba. Ezzel véget ért az erdélyi szászok több évszázados történelme. Balog Gábor dokumentumfilmje a kollektív és az individuális árulást vizsgálja. 'Az árulásról' nemcsak a múlt felidézése, az élmények dokumentálása és az egyének szembeállítása, hanem konkrét üzenet a mai posztársadalomnak. A film szereplője két erdélyi szász író, Hans Bergel és Eginald Schlattner, akik elbeszéléseik segítségével elevenítik fel a történelmet. Az erdélyi szászok exodusát nem tartják árulásnak, mert úgy gondolják, hogy a diktatúrák szorításában az egyént kell menteni, a szülőföld a lélekben él tovább. A film második felében a történelmi

tömegeből kiemelkedik a két író alakja. Bergel egy novellájában szimbolikusan a rendszert kritizálja, emiatt kényszermunkát és börtönt kap. Árulója barátja és író-társa, Schlattner, aki így szeretett volna szabadulni a börtönből. A történetek után Schlattner lelkész lesz, Bergel amnesztiával szabadul. Balogék filmje az éthosz halálának, a széthullásnak egy változatát meséli el. A két író olyan sajátos történelmi helyzetének feltérképezése a mű, amelyben népüket, közösségüket, erkölceiket és családjukat veszítik el. Schlattner nemcsak barátait, de saját magát is elárulja. Árulásának oka az a diktatúra által okozott elidegenülés, amely megoldhatatlan egyenleteiben és a börtön fehér falában maradt meg számára.

*A jó történelmi dokumentumfilm első feladata, hogy megfelelő alanyt/alanyokat találjon. Az emlékező (egyén) biztosítja a történelmi múlt és a jelen közti átmenetet. A visszaemlékező véleménye a múlt eseményeivel kapcsolatban változhat, reflektálva ezzel a kortárs gondolkodásra is. Egy múltbéli bűn súlyosbodhat vagy enyhülhet az idők során, attól függően, hogy elkövetője az emlékezőskor milyen érzést társít hozzá.*

A film nem kíván ítélni, 87 percen keresztül egyszer sem mondják ki a szász nép nevét, úgy beszélnek róla, mint egy eltűnt, felmorzolt etnikumról. Az írók elbeszélésükben egymást sem említik név szerint. Az epilógusban Bergel az árulást a 20. századi társadalom gyermekének nevezi, amely nem bűn, hanem megengedett forma. Komor és lehangoló képet fest korunkról: „Perverz korban élünk, amelyet a kérdésfeltevés, a relativitás és a pszichologizálás pervertálnak.” Schlattner viszont azt mondja: „Nincs olyan hely a világon – még a diktatúrákban se –, ahol nincs nevetés. A nevetés az angyalok ajándéka.”

A kollektív emlékezésben nemcsak a társadalomra, a történelmi eseményekre, hanem egymásra is reflektálnak az alanyok. Erre példa Papp Gábor Zsigmond egyedi hangulatú alkotása, a 'Hamvazószérda', amely a Budapesti Műegyetem tanárainak és diákjainak németországi kitelepítéséről szól. A film négy ember visszaemlékezéseiből áll össze. A kitelepített di-



ások egyik része Breslauba, másik része Drezdába kerül, ahol 1945. február 13-áról 14-ére virradó éjjel, Hamvazószerdán tanúi lesznek a város bombázásának. Papp Gábor filmje egy különös sorsú értelmiségi réteg szemszögéből mutatja be az adott történelmi tragédiát. A rendező főleg az individuumokra koncentrál. A múltidézés borzalmas tragédia képeit eleveníti fel, de aztán érdekes fordulatot vesz a film. A diákokat bajor falvakba telepítik, az itteni élmények pedig már sokkal vidámabbak, ráadásul a szereplők mindig humorosan „megússzák” a fenyegető hadifogságot is. Furcsa kontrasztja ez a műnek, amely nem

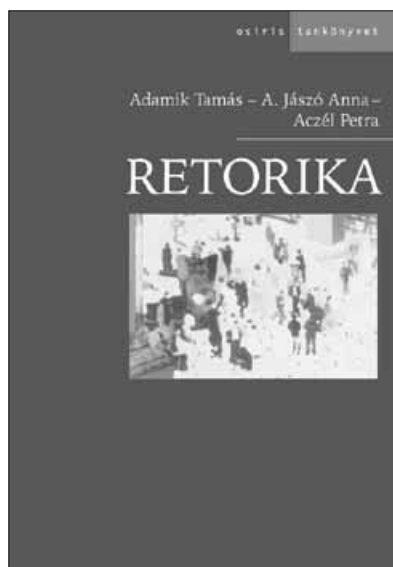
feltétlenül válik a javára. A film a mély, drámai megközelítési mód helyett „könnyedebb” háborús felfogásról tanúskodik, ám ennek ellenére jó kordokumentuma a világháború utolsó időszakának.

### Irodalom

Varga Balázs (2004): A dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2.

Udvarnok Virág (2004): Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. *Metropolis*, 2.

**Ritter György – Egyed Judit**



*A Osiris Kiadó könyveiből*