

# TANULMÁNY

SZERDAHELYI ZOLTÁN

## „Született egy virág – megöljük a gyereket...”

GYERMEKHÓSÖK\* HAJNÓCZY PÉTER MŰVEIBEN

„... a feleségem mosolyogva rám nézett: SZÜLETETT EGY VIRÁG... *Szünet.* Igen, akkor, amikor azt mondta, már készen volt az ítélet: megöljük a gyereket...” (707.)

A Hajnóczy Péter életművét bezáró drámának, a „Dinamit”-nak önéletrajzi ihletésű megrázó vallomása – mely egy kortárs művésznak a *gyermek*hez való tragikusan ambivalens viszonyán nyugszik – a konkrét oeuvre-n belül betöltött szerepén túl kortárs prózánk egyik általánosan is érvényes jellemzőjét emeli ki.

A gyermeket a virággal – a természeti megújulás, szépség, üdeség esszenciájával – azonosító metafora arra az ősi, humanisztikus beállítottságú kultúrkörre utal, mely a gyermeket minden jó forrásának, egy jövőre vetülő optimisztikus célképzet kiindulópontjának tartja. Idézetünk második része azonban mintha az európai civilizáció ama lehetséges következményét előlegezné meg, mely *e* gyermeket mint nemkívánatos tekinteti, s ezért halálra ítéli. *Ugyanaz az alany* tehát itt a legnagyobb rettenet, a jövő kilátástalanságának hordozója; így a megidézett szülői szándék is *e* szempontból inkább egy előretekintő gesztusként fogható fel, s nem annyira gyilkossági hajlandóságként értékelődik.

KITEKINTÉS (a téma felvetésének jogosságát megokolandó):

„A gyermekhős, a gyermekmotívum [...] archetipikus jellegű, a legősibb, a legzadagabb jelentésű képek egyike. Kultúratörténeti toposznak tekinthető” – állítja Lőrinczy Huba, joggal.<sup>1</sup> A gyermek mindig az emberi érdeklődés középpontjában állt. Már a görögöknél és rómaiaknál fontos szerepet töltött be, s már akkor létezett a hozzá fűződő viszony sajátos ambivalenciája is. A felnőtt ész hiánya miatt ugyanis nem vették emberszámba egészen,<sup>2</sup> másfelől viszont egyben földöntúli lénynek is számított, s privilegizált helyzetben volt: a vörös-fehér toga praetexta jelölte ezt.<sup>3</sup> (Horatiusnál például az ártatlanság – mely általában a gyermek jelzője volt – csupán a szexuális érettségig tart, annak utána elvész. Az éretlenség itt tehát nem az észnélküliségben nyilvánul meg.<sup>4</sup>)

\* E dolgozat egy készülő munka első állomása, mely a gyermekalakok szerepét vizsgálja az író nemzedék társainak műveiben is: Esterházy Péternél, Nádas Péternél, Lengyel Péternél, Bereményi Gézánál és a többi, a gyermekfigurát középponti szerephez juttató alkotónál. A gyermekkort természetesen tágan felfogva: a csecsemőkortól egészen a felnőttkor küszöbéig.

Természetesen a Bibliában is – mind az Ó-, mind az Újtestamentumban – fellelhetjük a gyermektisztelet jeleit. Például: „És a gyermek Sámuel szolgál vala az Úrnak Éli előtt.” (Sám. I. 3.) „Istenek vagytok ti és a felségesnek fiai ti mindnyájan.” (Zsoltárok, 82:6.)<sup>5</sup>

Jézus szavaival: „... ha meg nem tértek és olyanok nem lesztek mint a kis gyermekek, semmiképpen nem mentek be a mennyeknek országába.” (Márk, 18:3.)

A gyermeki tökéletesség, ártatlanság vélelme aztán azáltal, hogy Augustinus az eredeti bűn fogalmát doktrínává teszi, összeomlik. Habár a gyermek e minősítéssel immáron a keresztény dogmatika középpontjába kerül – hisz egyenrangú lesz a felnőttel, kinek bűnét ő is hordozza –, még korántsem jut irodalmi szerephez. Ez idő tájt inkább csak hitviták tárgyákként jelenik meg.

Mintegy a Biblia gyermektiszteletet sugárzó vonásaitól vezetve Pelágius – a korai kereszténység szószólója – az isteni teremtés tökéletes (akarattól, vágytól nem kísértett) példányaként tekint a gyermekekre: „... mi valójában erény és bölcsesség nélkül születünk, és saját személyes akarátának aktivizálódása előtt semmi más nincs az emberben, csupán mit az Isten belé táplált.”<sup>6</sup> A gyermek egyébként a középkor folyamán végig az öröm forrásának számított: a középkor embere így elvesztését is a legnagyobb tragédiaként élte meg. Irodalmi megjelenése is e korszak végére tehető: gyakoribb szerepeltetését a reformáció idején regisztrálhatjuk.

A XVIII. században, a „természetelvűséget” valló Rousseau-nál („Emil, avagy a nevelésről”) is újra az éteri gyermek jelenik meg. Nem pusztán mint az elvesztett és felismerhetetlenné vált gyermekkor és az abban rejlő elfeledett tisztaság megtestesítője, szimbóluma, hanem mint konkrét ’nevelésügyi hivatkozási alap’ is. A gyermek itt (hasonlóan az antikvitás, ill. a Biblia bizonyos vonatkozásaihoz) ismét *önmagában* lesz érdekes, nem csupán mint ’parányi felnőtt’. Mindezek alapján – immáron újra és egy magasabb szinten emancipálódva – válik az emberi magzat a XIX. században az érzelmesség tárgyává is. (Mindenképpen megemlíthető a szentimentalizmus ritka praktikus hozadéka: Shaftesbury 1847-es – gyermekeket is védő – gyártörvénye ugyanis e mozgalom egyenes ági leszármazottjának tekinthető.) A gyermek fogalma azonban ezzel egy időben – ha ettől némileg különböző szemléleti alapon, az angol romantika talaján is – kettéválik: ki a természet és az ártatlanság (Wordsworth), ki az elvesztett Éden és az apokaliptikus hordozóját látja benne (Blake).

Másik oldalról, a racionalizmus felől nézve a gyermekkor mindig is a csodálat tárgyának számított. Főképp amiatt, mert megfigyelhető, tanulmányozható volt. Bár ez a gondolat még valójában Wordsworth-tól származik („Óda: A halhatatlanság üzenetei kora gyermekkori visszaemlékezésekből”), természettudományos alaposággal majd Darwin, s később Lewes térképezi fel a gyermeki emlékezet és a felnőttkori viselkedés közös alapjait. (J. S. Mill szerint az így szerzett tapasztalatok fölhasználhatók a világmegjavítás folyamatában: a „kicsiny felnőtt”-ként tekintett gyerekekből a racionális iskolarendszer fejleszt majd „szabályozott felnőtt”-et.)

Az eddigiekből már kikövetkeztethető, hogy *a gyermek mint irodalmi téma* majd legmarkánsabban a XIX. századi izoláció, elidegenedés, kétség és intellektuális konfliktus tudatosulása során bukkan fel.<sup>7</sup> A haszonelvű értékek és a Gép korszakában ugyanis ő lesz a művész társadalommal szembeni elégedetlenségének szimboliztikus kifejezője: a Képzlet és Érzékenység szimbóluma (I. Dickens Copperfield Dávidját). A Természetnek a szimbóluma, melyet e korai, meghasonlott időszakban többen szembehelyezni vágnak a külső társadalom erőivel, azaz a jövő emberiség eltorzítóival. A gyermeki ábrázolásával a század gondolkodóit kínzó bizonytalanság, az izoláció, a

félelem és zavarodottság mellett megjeleníthető a sebezhetőség és a vérengzés lehetőségének képzete is. A gyermekén keresztül ilyenformán a művésznek az emberi Ártatlanságba vetett hite válik kifejezhetővé e korban – a társadalmi Tapasztalat minden negatív nyomása ellenében. S a mi szempontunkból kifejeződő általános tanulság: a XIX. század legtöbb irányzata az eredeti bűn keresztény doktrínájától a gyermek eredeti tisztaságának kultuszához fordul vissza.

Ez akkor is igaz, ha a polgári fejlődés ellentmondásait, az elidegenedést végletesebb formában felvető dekadensek (miként a romantika apokaliptikus válfajához tartozók) – már ezzel ellentétben – ember és természet együttpusztulását sugallják. Mely alól, ebben az összeomlott világban, a gyermek sem kivétel: itt ő is szükségszerűen bukott lény. A századvégen ilyenformán kifejeződésre jutó negativisztikus képzetek mintegy megelőlegezik Freud fellépését is, ki szintén kivételes jelentőséget tulajdonított a gyermekkoraknak. Az ő kutatásai ugyanis a gyermeki ok-okozat kérdés felvetésével – azaz, hogy a felnőttkori eltévelyedések a meg nem haladott gyermekiből származtathatók – voltaképpen egy kedvezőtlenebb gyermekképet igazoltak, s ezzel ismét csak az ártatlanság koncepciója ellen hatottak. (Ezért az ő elmélete tulajdonképpen az ágostoni szemlélet kvázi-tudományos interpretációjának is tartható.) Bírálói meg is jegyzik, hogy Freud, azáltal, hogy a gyermeket mint a felnőtté válás akadályát tekintette (ahol a gyermek csupán egy primitív formája az összetettebb és magasabb rendű felnőttnek), végül is egy olyan hipotetikus gyerekmódellet hozott létre, melynek csekély köze volt a valóságoshoz: azaz a gyermek önmagában lévő fogalmához.<sup>8</sup> Mindezek ellenére a figyelem gyermekre irányításában Freud érdeme vitathatatlan, hisz az ő kutatásai ösztönzőleg hatottak az önéletrajzi regény kialakulására is, ami ismét csak a gyermek-kultusz továbbfejlődésének egyik állomását jelenti, a középpontban álló gyermek figurájával. (Ide számítható – a határ feltétlen meglétét nem állítva – Gorkij *Gyermekkorom* c. művének szigorúan önéletrajzi ihletettségétől kezdve a kvázi-biografikus *Jean-Christophe gyermekévei* Romain Rolland-tól, de a Proust-opuszban megnyilvánuló gyermekkor-mítosz is. Hogy csak néhányra, s azokra is csupán a változatosság érzékeltetése céljából hivatkozzunk a hosszú sorból.)

Alain-Fournier és Jean Cocteau egymással ellentétes értelmű gyermekvilágaitól (*A titokzatos birtok*, ill. *Rettenetes gyerekek*) már csak egy ugrás a francia új hullám, amelynek egyik vezéralakja, Michel Butor ismét csak a bennünk nyugvó, s a családrtság és feledés vastag takarójával borított gyermeknek követel „figyelmet és csendet”.<sup>9</sup> Ez a (Freuddal) ellentétes értelmű, *adekvát odafigyelést* parancsoló, s a gyermeket középpontba állító attitűd természetesen válik a 68-as mozgalmak egyik vezéreszméjévé aztán: e nemzedéket úgyis a megvalósíthatatlan, elérhetetlen gyermekkor naiv nosztalgiaja jellemzi. Ezzel rokon indíttatású az amerikai beatirodalom, melynek úttörő alkotása, Salinger *Zabhegyezője* szintén egy gyermeki nézőpontra áttételtől idegen, konformizálódott értékvilág fölött. (E gondolatosság az egész ÉN romantikus filozófiájához való közeledést is eszünkbe juttathatja, hisz célul az egyénnek egy emberibb társadalomba való visszaintegrálását tűzi ki, azaz az elidegenedés megszüntetését.)

Ha mindezek mellé odavesszük, hogy szépszámú példát találhatunk nem pusztán a dekadenciához köthető gyermekfölfogás továbbélésére, hanem magának az eredeti bűn dogmájának ortodox interpretációjára is (l. William Golding: *A legyek ura*), nyilvánvalóvá válik: századunk irodalmában a kétféle gyermekfölfogás egymás melletti, párhuzamos együttléte a jellemző. Vagy, ha a napjainkra leginkább hatást gyakorló romantikus szemlélet felől próbáljuk megragadni e dichotómia hozzánk legközelebb eső

eredetét, akkor a romantikus image-nak abból a jellemzőjéből kell kiindulnunk, melynek nem csupán az életkultusz, de a halál (és tudatlanság) kultusza is fontos összetevője. Eme két, egymással belső feszültségben élő szemlélet egyesül a gyermek művekben megjelenített alakjában is: mint az élet irányába ható ösztönzés, ill. mint a menekülésnek és a halál felé vezető útnak a kiindulópontja.

*Magyar vonatkozások.* Nem lehet feladatunk századunk hazai, gyermekvonatkozású prózairodalmának – gondoljunk csak Csáthra, Kosztolányira, Karinthy Frigyesre, Móriczra s másokra – még csupán érintőleges felemlítése sem: csupán a szakirodalom nyomon követésére vállalkozhatunk.

A – sajnálatosan – gyér számú hazai vonatkozások közül Olasz Péter<sup>10</sup> irodalomtörténeti munkája egyféle vallásos, ortodox alapon – s pedagógiai szempontból – vizsgálja a század hazai regényirodalmában föllelhető (főként kamaszkorú) hősokeket, s szomorúan regisztrálja: „A legtöbb regényhős már kamaszkorában elbukik, hite vagy erkölcsé menthetetlenül megrendül.” Tágabb vonatkozási kört fog át, szélesebb nézőpontot érvényesít Mándy Stefánia munkája, amely jószerével a magyar regény születése óta követi nyomon a gyermekalakok sorsát: a típusos hősokek (mint a „nomád”, a „szerzetes és reformátor” és a „forradalmár”) alakjára koncentrálna. Könyve végén a szerző bizton állapíthatja meg, hogy bár a magyar regényirodalomból (más népekével összevetve) talán „egyes megjelenítési módok és jellegzetes tényezők hiányzanak, [...] irodalmunk a gyermeki lélek fejlődésének mégis gazdag és változatos képét adja.”<sup>11</sup> Nagy Sz. Péter dolgozatában<sup>12</sup> – az általa vizsgált Nyugat második nemzedékével kapcsolatosan – már a gyermekkor mítoszáról beszél. Ő Márai, Szerb Antal, Pap Károly és mások műveiben a gyermekábrázolást mint a társadalommal – s egyáltalán: a polgári léttel – szemben kialakuló kritikai attitűd megnyilatkozási formáját kezeli. Másrésztől viszont arra figyelmeztet, hogy a „gyermekkor világa a művészetben menekülés is.” (150–151.) E művekre ugyanis az jellemző, hogy a „gyermekmítosz a polgár irracionális menekülésének terepe, a különvilágok gazdag menedéke.” (153.) Nagy Sz. Péter figyelemre méltó nézőpontbeli megkülönböztetést is tesz. Egyfelől elkülöníti azokat a műveket, ahol „az író az impassibilité hűvösével magát a menekülés folyamatát, a tudatos mítoszeremtést mechanikusan írja le” (Szerb Antal: Utas és holdvilág, Márai Sándor: Zendülő) azon esetektől, ahol „maga a polgári író menekül a maga alkotta műmítoszbba, maga is eltűnik mitizált világában” (Komor András: A varázsló). (158.) Jelenünkhöz érve F. Komáromi Gabriella<sup>13</sup> megállapításai a leginkább felhasználhatók. Szerinte ugyanis a „gyermekvilág a nem ifjúsági irodalomban gyakorta szerepel »örök emberi« jelentések kifejezőjeként, vagy úgy, mint az ún. ösztönességélmény lehetségszférája. Az utóbbiról van szó a legújabb magyar próza fiatal nemzedékének írásaiban.”

Mindezen – általános – fejlődési sornak az irodalmi ábrázolásban megmutatkozó sajátosságai (R. Pattison, ill. R. Kuhn alapján) a következőkben foglalhatók össze:

#### I. A gyermekszemlélet szempontjából:

1. A gyermek csupán kicsi mása az ő bűnös és felnőtt szüleinek (Augustinus nyomán).

2. A gyermek önmagában lévő sajátos értéke a meghatározó, mely szerint ő „önmagában, önmaga által és önmagáért létezik. Ilyen értelemben erős autonómiája átalakító erőt jelent, mely hatással van nem csupán arra, amit mi róla gondolunk, de arra is, hogy miként lássuk magunkat, felnőtteket.”<sup>14</sup> (Ugyanez a szerző azonban könyve summázatában kifejti, hogy szélsőséges és naiv minden olyan nézet, mely a gyermeki világot különállónak, különbnek mutatja a felnőttekenél, csak azért, mert az 'ártatlan',

'közelebb áll a természethez' stb. Kuhn szerint a gyermek csak a felnőttesség vonatkozásában értelmezhető, csak azzal szoros kapcsolatban valósíthatja meg önmagát, őrizheti meg sajátosságait. Azaz: a gyermek és a felnőtt egy összhangon belüli különböző – de mégis egybetartozó – hangskála két részeként fogható fel.)

## II. A műbeli narrátor szerepe szempontjából:

1. A műbeli viszonyok az érett (nem feltétlenül egyes szám 3. személyű!) narrátor nézőpontjának vannak alárendelve, kinek feladata úgy alakítani a gyermeki perspektívát, hogy az a felnőtt olvasó számára is érthetővé váljék (pl. Copperfield Dávid).

2. A közvetítő narrátor eltűnik, és az olvasó egy olyan világgal szembesül, mely számára logikátlanok, rendetlenek és irreálisnak tűnik. Ez a gyermekmondókák, tündérmesék és fantáziák műfaja. Ennek a legtisztább gyermeki irodalomnak éppen az a funkciója, hogy demonstrálja: éppen mindennek az ellenkezője igaz. Azaz, a gyermeki fantázia a logikus, és az olvasóé az abszurd; s a rendtelenség, melyet mint gyerekest elutasított, valójában az ő világának a paródiája. (Pattison szellemes példája – éppen a Copperfield Dávid apropóján: a külső narrátor Dávid lelkiállapotát Murdstone úrral történt megbeszélése után úgy írja le, hogy ő, az üres kutyaház láttán, félelmében, abba egy – Murdstone-hoz hasonlító – hatalmas, széles szájú és fekete szőrű kutyát képzel. Mindez pedig valójában a gyermek nézőpontjából – kinek nincs se kedve, se ideje a metaforákra – úgy néz ki, hogy Murdstone egyből fekete kutyává változik.) Mindenképpen aláhúzendő, hogy századunkban ez a *narrátori közelítés* nem pusztán a szó szerinti gyermeki irodalmat jellemzi: szép számmal megtalálható a „felnőtteknek szóló” művekben is.

\*

Iménti tanulságainkkal azonban ellentétesnek látszik a kezdésként idézett Hajnóczy-dráma részlete, mégpedig az abban rejlő dichotómia (látszólagos) sehova nem illeszthetősége miatt. Írásunk második részében tehát, amellett, hogy megkíséreljük rögzíteni e dichotómiához vezető út személyes (s művekkel dokumentálható) állomásait – nem feledkezvén el a konkrét, egyedi tanulságok számbavételéről sem –, magyarázatot keresünk a jelenség okára is.

(Mivel e különböző nézőpontokat egyesítő, s az életművet bezáró drámából vett részlet alapján feltehető, hogy a Hajnóczy-írásokban található gyermekábrázolásokban e fent nevezett irányok már korábban is valamilyen formában képviselve vannak, további kérdéseink arra irányulnak, hogy vajon az író műveire kezdettől fogva e látásmód-e a jellemző, ill. ez, a gyermekhez való ambivalens viszonyulás az egyik alaptípusból fejlődött-e ki? Mindezek mellett érdekes lehet a Hajnóczy-írásokban a hőstípusunkhoz kapcsolódó narrátori közelítés problematikája is.) Elsőül a művek ama csoportját vizsgálva, hol a gyermek alakja nem kap kiemelt hangsúlyt (csupán mellékszereplő vagy esetleg csak utalásként van jelen), azonnal szembetűnik annak kifejezett szimbólumhordozó funkciója. (Nem nehéz ezt a szerzői társadalombíróló szándék gyermekmítosz irányába tartó megnyilvánulásának tartanunk.)

Az első kötetbeli *Kommuna* c. elbeszélésben a villanásra megjelenő lányalak mint az őszinte, szabad szerelem hordozója jelenik meg a valamikori ifjúkor álmait önfeladásba, elvtelen kompromisszumokba ölt főhős, Márai számára. A nouveau romanos technikával alkotott *Pókfonal* egyértelműen mellérendelő, s a körkörös időfogalmat az egyetemes determináció jelzéseként alkalmazó szerkezete már az itt megjelenő fiú szerepét is meghatározza. Ő is e világban megnyilvánuló borzalmak természetes része –

melyek örvényszerű szívóhatásának sem a szemlélőként jelen lévő festő-narrátor, de az olvasó, a befogadó sem képes ellenállni. Ezzel a szereppel némileg azonosítható *A fűtőben* ábrázolt kisfiú alakja is, ki szintén tehetetlen lényként, pusztá hivatkozási alapként van jelen: az anya valamiképpen a családi élet kispolgári zavartalansága jelképeként használja fel, játssza ki őt az igaza védelmében harcba induló 'kötelességszegő' férjjel szemben. Ugyanilyen szerepet kap később *A véradó* kislánya is. (Igaz, itt a férj világmegváltó szándékával perlekedő feleség közhelyes – s a gyermeket egyfajta 'szocialista konformitás' ideája alapján felhasználó – érveivel szemben egy ellenkező irányú gyermekszimbolika is alternatívát képvisel. A véradóplakáton ábrázolt, s véradásra – a mérsáros szerint egyben szerelemre is – buzdító fiatal leány ugyanis éppenséggel egyfajta abszurd önkiteljesedés-önmegváltás célképzeteként funkcionál. E pozitív szimbolika abból a szempontból is figyelemre méltó, hogy a reálisan elérhető szerelmi szabadságot a novellában valójában a „csorba fogú Féldecis Rózi” figurája személyesíti meg.) De még az író első köteténél maradva: *A kiáltás* címet viselő abszurd mese egyetlen fiúalakja szintén szimbolikus jelentést hordoz (a parancsuralmi szokásrend s az embertől idegen bürokrácia ellen lázadó örök emberi igény megszólaltatójaként): „Éljen a szabadság! – kiáltotta a fiú.” (138.)

Az író második kötetében található *A szertartás* fiúalakja egyfajta beteljesülés, végzet tudatosulásának jelzésszintű hordozója. A szimbolikus értelmű szökökkel ugyanis a *szertartás* által újra megidézni kívánt családi idill felbomlásának, a család végleges szétválásának beteljesítője ő. *A kék ólomkatona* című abszurd mesenovellában két rövid villanásra élénk tűnő leányalak viszont a rideg, emberellenes világban még fellelhető tisztaság- s szerelemérzés letéteményese. A fiatal, 17 éves leány a *Mandragórában* azonban már az eddigieknél összetettebb s egyben egy ellentmondásos szimbolikát testesít meg. A főhős, az idős szabómester számára ugyanis ő a vágy, a boldogság titokzatos tárgya (akiért – mint a korábbiakban láttuk – a mérsáros vérért, míg ő egy általa készített ruhát ajánl áldozatul). Már a mindennapok, az ún. 'realitás' tapasztalatai hozzák az 'áldozathozó' tudomására: ideálja valójában egy sajátos, a kispolgári mentalitáshoz kötődő *undor* hordozója, amely számára a boldogság lehetetlenségét, magányának örökkévalóságát szimbolizálja. A *Mandragóra* kettős értelmű figurájával szemben az *M*-ben megjelenő fiúalak – többszörös átváltozása ellenére – egyetlen tartalmat jelenít meg: a külvilág rendetlensége, idegensége miatt szükségszerűen (és újra meg újra) bekövetkező *vereséget*, mely, úgy tetszik, minden ifjúkori önmegvalósítás-igény vagy szabadságvágy szomorú következménye. A vereség stációi: az ifjú Malomnak úszócéljai (munkája) értelmébe, a tiszta (számítástól, kisserűségtől, undortól mentes) szerelem megvalósíthatóságába, ill. a nemzeti szabadság kivívásának lehetőségébe (1956-os harcos indiánként) vetett hit megrendülése.

*A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény múlt idősíkjának fiúja (a főhős-író emlékezései során tárgyiasuló fiatalkori én) koránál fogva hőstípusunk végső határértéke: lévén ő a serdülőkor kijáratí küszöbénél. A gyermekek között történő szerepeltetését azonban – a jelentől egyértelműen elhatárolt múlt idősík mellett – a *felnőtt* hős jelen idejű (ám a *konkrét korbéli* különbségekre végig hangsúlyt fektető), markáns viszonyulása indokolja. A fiú ugyanis a múltban az önmaga szabadságának s identitása megvalósításának feladatát a társadalmi s magánéletbeli nehézségek ellenére célul kitűző *emberi tartást* személyesítette meg. A kisregény ugyanezzel foglalatoskodó felnőtt hőse nyilvánlová teszi: eme ifjúkori ideál vállalása – a mindennapok nyűgje s önmaga testének leromlása ellenére – az egyetlen méltó emberi ábránd.

Hajnóczy utolsó kötetének, a *Jézus menyasszonyának* kezdő darabjában, a *Teremtésben* ugyanez az ifjú vágy az apa elképzelt arisztokratikus múltjához való vonzódás formájában jelenik meg. (A jelen – itt a Kádár-korszak – szűk lehetőségeihez mérten a fiú ebben az esetben is egy szebb, tartalmasabb létet megcélzó vágyképzet hordozójaként szerepel.)

Szintén e pozitív értelmezéslehetőséget köthetjük a *Tengerésztiszt hófehér díszgyenruhában* című lírai elbeszélés fiúalakjához, ki a részvétlen környezetben egyedül nyújt enyhülést, boldogságot egy halni készülő öregasszonynak.

„A vese-szörpnek még a neve sem igazi: egy kisfiú vagy kisleány nevezte el ezt a minden szörptől különböző szörpöt vese-szörpnek” – indít így, mintegy a gyermeket a Teremtő, az első megnevező hatalmával ruházva fel *A vese-szörp* címet viselő novella. (419.) Az, hogy e teremtés már nem az ifjúkori vágyak megvalósulásának terméke, hanem csupán a borzalomba csúszó világ e fogalomban (szimbólumban) megtestesülő megnevezési aktusához kötődik, már önmagában is jelzés értékű. Mutatja, hogy e kötetben a gyermekalakok által képviselt szimbolika (az eddig többnyire pozitív irányultságú gyermekmítosz) egyre inkább a negatív értéktartományba vált át. A gyermek e helyütt már álmaiban sem lehet megmentője többé az idegenné vált világnak, sőt eme (nem pusztán idomuló, tudomásul vevő) megnevezési procedúra révén annak – cselekvő módon – ő is részesévé válik: „Valahol, valamikor elvesztetted az álom fonalát is, meg más fonalakat is. Mindenki tudja: egyedül a vese-szörp a hibás ezekben a dolgokban, mindenki, akiből vese-szörp készül.” (422.)

A *parancsban* Hajnóczy ismét az ambivalens gyerekképhez tér vissza. A kollázs-sorból kibomló egyik jelenet – az egyenruhás gyermekeket és vénasszonyokat csókoló államférfival – mintha a militarizált gyermek és a szeretet megnyilvánulásaként ismert csók groteszk egymás mellé helyezésével a megelőző, negatív jelentésű szimbolikához csatlakozna. Ezzel ellentétben áll azonban a kisregényt befejező vágyképzet leginkább hangsúlyos részeként a gyermekek főlemlítése: kiket a sötétség világában egyedüli áldásként, az Ég áldásaként nevez meg a százados. „Igen. Megnőszülök, és gyerekekkel áld meg az Ég. Mindenki feketének látja az eget, de én látom – talán akkor is?! – a májusi ég kékjét és a bíborszínű felkelő napot.” (479.)

Az író halála után kiadott írások közül *A kút* című novellában felbukkanó leányalak valamiféle ősi összetartozást, szerelemérzést hordoz magában (s később is, immáron anyaként, gyermekeit védi a legyűrhetetlen természet erőivel szemben). A másik nouveau romanos technikájú írásban, *A tűzben* szereplő kisleány – az öngyilkosság irányába tartó asszonnyal szemben – az egyetlen pozitív ellenerő: a tisztaság és az ellentételezést nem váró szeretet megszemélyesítője. *A fűtő* parafrázisaként ismert rövid novella, a *Da capo al fine* szöke kisleánya a kilátástalan igazságküzdelmét épp elkezdő főhős számára jelent egyedüli boldogságforrást.

A drámák közül *A hercegben* már maga a viszonyítási pontul kitűzött ótestamentomi utalás – Izsák története – is az Úrnak Ábrahám adósságáért feláldozott gyermeket állítja a középpontba. Bár a mű egymást váltó monológosorai kezdetben a gyilkos világba ártatlanul odalökött gyermek típusát aposztrofálják, ám a történetszerű vonatkozásokat vizionáló Hercegnek ezt a fajta önfeláldozást szerepjátékként, önmaga sorsában megismételnie nem sikerül. Izsák ugyanis az ő értelmezésében nem vállalja tovább a föláldoztatást – igaz, ártatlanságát sem: „Atyaisten! De kurva nehéz! És még csak nem is a legrosszabb, hogy nehéz, hanem kurvára nyomja a fa a hátamat! Rövid szünet. Le van szárv! Én most Izsák vagyok, aki nem panaszkodott, hogy nyomja vagy szúrja a

hátát a rőzse. Cepelte azt a kurva rőzsét a hegyre, cepelte, de nem zúgolódott. *Rövid szünet*. Ki kell találnom, miért nem." (675.) A töprengés eredménye – Hajnóczy megelőző írásai (főként az ezután tárgyalandó *Jézus menyasszonya*) ismeretében, melyekben már Isten elvesztett minden, hagyomány által szentesített jóságot – nem lehet kérdéses. Századunk tapasztalatai s e mű tanulságai – bár létezését nem kérdőjelezzik meg –, e létezés embernek szóló esélyeit a nemlétnél is szörnyűbbnek ítélik: „Tehát ismétlem – az Úr gonosz volna?! Nincs rá szüksége: közönyös. Igen. Közönyös. Közönyös.” (686.) A velünk, Izsákokkal szemben közönyös Úr (ecuadori) gyermekei aztán az életművet záró *Dinamit* c. drámában nádcukorból készített csontvázakat szopogatnak Halottak Napján. Mindezt még egy archaikus népszokás részeként is felfoghatnánk, ha tudatunkat nem terhelné a dráma előrehaladtával magzatkori csecsemőgyilkosság vagy a Kádár-érában – a főhős 56-os élményeinek tükrében – a megvalósítható lehetőségek kínzó hiánya: „Talán ez a gyerek dobált volna benzinespalackot, vagy lőtt a dinamit közé, akit MI A FELESÉGEMMEL KÖZÖS AKARAT-TAL MEGGYILKOLTUNK?!” (696.) Miként a folytatás következní engedí – a monológos szimbolikus értelmében –, e gyilkos tett felelőssége a Férfié. Akinek léte így maga is elvetélt gyermeklét, melynek lényege a pusztítás-pusztulás, a világ tragédiába hajló tendenciáihoz való hiánytalan igazodás. Mindörökkön érvényes hát már az eredeti bűnre figyelmeztető, Malcolm Lowrytól idecsempészett figyelmeztetés: „TETSIK EZ A KERT, AMELY AZ ÖNÉ? VIGYÁZZON, HOGY A GYEREKEK NE TEGYÉK TÖNKRE!” (708.) Igen, a dráma minden sora rossz előérzetünket erősíti: ez a lét már a születéskor, a gyermekkorban is árnyéklét, dadogás a „Halálhoz!” (709.) E rettenetes konklúziót – más oldalról – a művész-narrátor alkotói csődje is aláhúzza. Hisz neki sem sikerül élő reteklevélhez hasonlatos, organikus művet alkotnia, a *Könyv és Pálcika* illusztrált meséjébe életet varázsolnia. Úgy tetszik, e mese (mely egy hét éves kisfiú munkája!) szomorú végkifejletét fokozza a befejezésül közölt Hernádi Judit-sláger giccsbe oldott reménydala is (mintegy az optimisztikus konklúzió ironikus – ám reális alternatívaként nem létező – ellenerejét fitogtatva).

Végső tanulságaink számbavétele előtt még azoknak az írásoknak az áttekintése van hátra, amelyekben a gyermek-ifjú alakja nem pusztán jelzésszerűen – mellékszereplőként vagy szimbolikus utalás hordozójaként – van jelen, hanem, dominánssá válva, az írói dramaturgia szerinti főszerep alakítására szemeltetett ki.

A *Ki a macska?* című novella esetében e főszereplővé válásra már a William Goldingnak szóló ajánlásból is következtethetünk. Hajnóczy legkorábbra, 1962-re datálható írásának gyermekhősei azonban *A legyek ura* ifjú kannibáljai által 'megcímzett' figyelmeztetést – mely a bennünk szunnyadó, s véglegesen a civilizáció által sem csillapított ősi vadság veszélyét idézi meg – nem általánosságban adják fel. E novellában ugyanis a gyermeki gonoszság, bestialitás nem annyira behatárolt („szigetszerű”) körülmények között tör elő. A *Ki a macskában* lejátszódó rituális gyilkosság hátterében ugyanis egy konkrét nemzeti tragédia személyes konzekvenciái állanak: az 1956-os vérfürdő gyermeklelket próbáló viharai nyomán lesznek a hősök maguk is szenvedő, torz ördögökké.

A *szekér* címet viselő novellájában Hajnóczy a sivár egyhangúságú kockaházakkal jelképezett társadalomban rejlő fenyegetettséget ábrázolja. A történések végpontja az abszurdban találkozik, s az általános katasztrófahelyzetnek nem csupán nemzedéki megerősítője az öregasszonyt elpusztító 'háborús galambok' nyomába lépő militarizált kisgyermek (óvodások) mindentrombolása: tettük önmaga fölé magasodik, s a benne rejlő fenyegetés miatt létük immáron az emberiség jövőjét is beárnyékolja.

Az író utolsó kötetébe válogatta be *A kecske* című novellát, amelyben egy kamaszodó fiú nézőpontján át látjuk a világot. Olyannak, amilyen az ötvenes években volt: feje tetejére állított, értékevesztett, s a létet csak abnormalitásba, pótcselekvésbe menekülve bíró alakokkal benépesítettnek. Az *Ősztönző* elemében érvényesülő fiúi nézőpont a kegyetlen viszonyok között élő munkások hétköznapjaiba visz – ha csak pillanatnyi időre, ha csak groteszk módon elérhető, de: derűt. Boldogságszerző *tet-tével*, „a csakugyan hatalmas szarhurká”-val (395.) így e fiú – abszurd módon – tulajdonképpen a gyermek = csoda pozitív metaforaértelmezés irányába csábítja az olvasót... *A Galoppban* kiemelt fiúi nézőpont szintén egy – a közéleti hamisságok, torzítások ellenére megőrzött – tisztaság- és szeretetigény jelképe.

Ezzel ellentétben a következő írás, az *Alkalmi munka* fiúalakja egy mindenbe – rossz munkába, kilátástalanságba – belefásult, bár környezetét éles szemmel figyelő (s helyenként kritizáló) embertípust személyesít meg. *A Kétezer* című novella pedig már mintha a *Ki a macska?* s *A szekérben* előjelzett másik értelmezést, a gyermek = tragédia (a jövő végzetes eltorzulása) képét fokozná a végletekig. „Mire a pihenődő lejárt, és az óvó néni a gyerekek után nézett, már nem volt semmi pusztítani-, égetnivaló, kivéve magát az óvónőt. Egymást is ugyanúgy meg lehetett égetni, barátoknak a barátot stb.; halálig tartó küzdelem következett, mert az óvoda kis lakói hol az egyik, hol a másik csoportot érezték erősnek, tehát mindig azok ellen harcoltak.” (411.) Az óvodásháború végeztével így a – környezetükből mit sem értő – szülők már csupán „halott, véres csomagok”-at (412.) találnak gyermekeik helyén. A közönyből, gyávaságból, részvétlenségből kiteljesedni engedett totális társadalom, a mindenre kiterjedő militarizáció logikus – s jövőt terhelő – következményeire figyelmeztet itt Hajnóczy a gyermekek szerepeltetésével. A *Viktória* fiú főhőse ismét az ötvenhatos honi megpróbáltatások tapasztalatainak megfelelő közönyös, szerelemre-szeretetre képtelen környezetet pásztáz (szintén közönyös, s elidegenedetten ironizáló) tekintetével.

A szemléket és a kötetet is záró *Jézus menyasszonya* fiú főhőse sorsában Hajnóczy Péter mintegy a korábbi – pozitív irányultságú – gyermekképpével is leszámol. E kisregény ugyanis tulajdonképpen a 'kisfiús', nemes ábrándokkal való szembehelyezkedés, s az idegen környezethez, a gyilkoláshoz elfogadó-aktív módon viszonyuló magatartás kialakulásának sikerült és végletes alaposságú folyamatrajzát adja. Az utolsó, megrendítő jelenet – ahol a pusztulás egyetemességét még egy megengedő értelmű 'vagy' szócska is hangsúlyozza (végül is mindegy, hogy sírunk vagy nevetünk...) – természetesen már korábban is többször megelőlegeződik. Egyfelől a főhősnek az iskolához kötődő gyilkos félelmekről való képzelgésében, akasztott nőkről és gyermekekről vizionáló álmában, másfelől egy születést és halált egybemosó groteszk rádióhír által is: „Megszületett a kis trónüszökös.” (520.) De ugyanilyen előjelzésként értékelhetők a kisgyermekhez fűződő mágikus-borzalmas 'játék' s álmok is: „Azt álmodtam, hogy egy virág megfogta a kezem, és úgy hervadt el.” (528.)

Látjuk: a(z) ilyenformán kellően előkészített) befejező képsorok magára hagyott óvodásfiúja egy Orwellt idéző pusztulás szorításában élő emberiség jövőbeni kiszolgáltatottságának szimbólumaként kap szerepet: „A gyerek felsírt vagy felnevetett álmában. Patkányok futkostak az ágyán, őrajta is; aztán egy belémart, ahol mindig legjobban fázott, fedetlen veséjénél.” (530.)

\*

Megelőző kérdéseinkre – elkerülvén mindenfajta, a tárgy jellegének ellentmondó, sarkított és egyértelműsített választ – Hajnóczy Péter művészetének gyermekvonat-

kozásaira érvényes tendenciák ill. fejlődési jellemzők felvázolásával kísérelünk meg felelni.

Ami az írónak a művek alapján leszűrhető gyermekszemléletét illeti, arra kezdetben az „önmagában, önmaga által és önmagáért” *tisztán* létező gyermekfigura előnyben részesítése a jellemző. A művek atmoszférájának fokozatos elkomorulásával azonban a kezdettől meglevő másik oldal – mely a gyermeket, hasonlóan felnőtt szüleihez, szintén bűnösnek tekinti – mindinkább túlsúlyba kerül (bár az ártatlanság, tisztaság s csoda szimbólumának tekintett gyermek szerepe mindvégig jelentős marad).

Ha a Hajnóczy-írásokban megnyilvánuló narrátor–gyermek viszonyt vizsgáljuk, arra a megállapításra juthatunk, hogy a gyermek még túlnyomórészt az érett narrátor szemszögéből nézetik. Viszonylag ritkán találkozunk gyermeki nézőpontból megalkotott világgal. Inkább csak rövidebb felkiáltásokban, mondókákban bukkanhatunk ezek nyomaira, mint például: „De van ám olyan kisfiú – igen ám! –, aki négy és fél méteres, pofájából kimeredő méregfogait is láttam, kobrakígyóval ugrókötelezik...” (*Jézus menyasszonya*: 527.) A művek fontos jellemzője ugyanakkor, hogy állandóan határozott *narrátori közelítés* érzékelhető a gyermeki nézőpont elsajátítása irányában. Ezt igazolja az első kötetben található állatmesék ártatlanul tiszta, a világot gyermek módra kontrasztáló világlátása, de ez nyilvánul meg a későbbi novellákban a gyermekivel való éles szembeállítások területén is. A gyermeki különállásnak mint szimbólumnak a hangsúlyozása ugyanúgy egy ilyen közelítő – ill. a világot a gyermek szempontjából tekintő – erőfeszítés eredménye. (Szintúgy a gonosz, romboló gyermek ábrázolásánál tapasztalható erős kontúrok, a végletességnek az elviselhetőig fokozása is.) Ez a fent jellemzett narrátori közelítés aztán az életmű záródarabjában, a *Dinamitban* már egy gyermeki alkotás stilizálás nélküli műbe emelését jelenti, azaz a gyermek mint az íróval egyenrangú (vele azonos szinten-véleményen lévő) alkotótárs jelenik meg e drámában.

Mint látható, a *Dinamitban* hangsúlyozott dichotomikus látásmód végigkíséri az egész életművet (s szoros harmóniában áll annak egyéb vonatkozásaival). Oka, eredete pedig az írói életpálya személyes tapasztalataiban,<sup>15</sup> valamint a szélesebb értelmű közviszonyokra történő, sajátosan kielezett fróji reagálásokban ragadható meg. Hajnóczy Péter ugyanis – művei tanúsága szerint – kora problémájának az elembertelenedést, ember és ember, ember és társadalom közti idegenségérzést, ill. ennek háttérben a mind ellenőrizhetetlenebbé váló totális hatalmat, totalitárius államberendezkedést tartotta. S éppen ezért: a mindennapi megalkuvások, félelmek közben elfeledett szerelemre, szeretetre kérdezett rá, s műveiben – a legborúlátóbbaknak épp a kíméletlen rámutatás által – egy igazabb, emberségesebb világ iránti igényért perelt, emberi méltóságunk megtartásának értékét hirdette. S mindezt egy oly korban, hol az ilyen gondolatokkal szembeni intolerancia közönségesnek számított.

Nem meglepő ezek után, hogyha az írónkra jellemzésül elmondottakat összevetjük századunk kísérleti törekvéseivel, azonnal szembeötlik az azokkal való hasonlóság.

A gyermek ugyanis századunk prózai műveiben is gyakorta mint felnőtt világtükör funkcionál, kinek perspektívájából a világ *mégis mint egész* érthető meg. Ebből a nézőpontból az is következik egyben, hogy a gyermek nem csupán kedves, hanem gonosz is lehet. (A II. világháború után különösen felszaporodó 'gonosz gyermek'-ábrázolások amúgy is mintha egyféle – történelmi ősműltből vett – *démon-szerepet* kölcsönöznének a gyermeknek. S mindez korunk alkotója számára – a történelem előtti formák iránti erős affinitása miatt – tán a leginkább megfelelő *költői* perspektíva is.)

A narrátor által leképezett 'gonosz gyermek' típusa (egyáltalán: a problémás, „viselkedészavarokkal” küzdő gyermek léte – s főként bizonytalan jövője) természet-

szerűleg megkérdőjelezi a létező társadalmi értékskálát is. Azokat az áldatlan (s perspektívátlan) viszonyokat, melyek a XIX. század realista regényeiben még csupán passzívan szenvedő gyermekhősöket később agresszívvá és rombolóvá teszik.<sup>16</sup>

Huszedik századi irodalmunk érzékenyen jelzi, hogy korunkban a gyermek mindinkább az ember és világ közti viszony egyetemes szimbólumává lépett elő. S a róla alkotott kép nem csupán a művésznek saját körülményeire adott válaszát segít megfogalmazni, hanem egyúttal elének tárja a társadalomnak önmagáról való vélekedését is. Vélhetően a mindezekből levont szomorú konklúzió jele már, hogy egyre ritkább (s már-már természetellenesnek tűnik), ha a művész a gyermeket mint a növekedés, az élet és a termékenység hordozóját tekinti. S ezekkel szemben mindinkább előtérbe kerül – s inkább ezt érzékeljük realitásnak! – a gyermek mint a pusztulás szimbóluma. (Itt említhető meg, hogy egyenes ágú kapcsolat fedezhető fel a gyermeket egy elnyomó moralitás szemszögéből kezelő hozzáállás és a „haldokló gyermek” képe között is.)<sup>17</sup> Századunk vége felé az is mindinkább nyilvánvalóvá lesz, hogy a gyermekkel szembeni bármely ellenséges indulat mint az emberiségnek a léttel kapcsolatos ellenséges attitűdje jelenik meg. A művekben megjelenő „problémás gyermek” alakja tehát mindig azt az állapotot képezi le, amikor az ember önmaga számára válik problematikusává.

#### JEGYZETEK

A Hajnóczy Péter műveire vonatkozó lapszámozás az alábbi kiadást idézi: Hajnóczy Péter művei; Szépirodalmi, Budapest, 1982.

1. *Lőrinczy Huba*: A gyermek toposza Csáth Géza novelláiban. In: Tiszatáj, 1988. 1. sz. (32–33. p.)
2. *Robert Pattison*: The child figure in English literature. Athens, The University of Georgia Press, 1978. (2. p.)
3. *Reinhard Kuhn*: Corruption in Paradise. The child in western literature. Brown University, 1982. (8. p.)
4. *Horatius*: De finibus 2. 10. 32. Odes 2. 5. Idézi: R. Pattison, id. mű (7–9. p.)
5. Idézi: R. Pattison, id. mű (10. p.)
6. *Pelagius*: Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 2. vols.; Paris: Gallimard, 1969. I: 535. Idézi: R. Pattison, id. mű (13. p.)
7. *Peter Coveney*: Poor Monkey. The child in literature. Salisbury Square, London, 1957. (Introduction)
8. *R. Kuhn*: id. mű (12–13. p.)
9. *Michael Butor*: Répertoire. Paris: Gallimard, 1967. (49.) Idézi: R. Kuhn, id. mű (15. p.)
10. *Olasz Péter*: A serdülő fiú a magyar regényben. A Korda R. T. Kiadása, Budapest, 1932. (92. p.)
11. *Mándy Stefánia*: A gyermek a magyar regényirodalomban. Tanulmányok a Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Pedagógiai Szemináriumából 8., Budapest, 1941. (86. p.)
12. *Nagy Sz. Péter*: Citoyen-portrék. A Nyugat „második nemzedéke”. Szépirodalmi, Budapest, 1989.
13. *Fioláné Komáromi Gabriella*: A hetvenes évek ifjúsági regényei. Tankönyvkiadó, Budapest, 1981. (10. p.)
14. *R. Kuhn*: id. mű (4. p.)

15. Erre vonatkozóan l. az íróról Bognár Évával – a *Dinamithoz* rajzot készítő kisfiú, Bognár Botond édesanyjával, ill. magával a fiúval – készített beszélgetést. „Mi nem tapasztaltunk semmit az ő marconaságából...” In: Új Symposion, 1991/6 sz.
16. *Alfred Söntgerath*: Pädagogik und Dichtung. Das Kind in der Literatur des 20. Jahrhunderts W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1967. (147–151. p.)
17. *Ekkehard Spann*: „Problemkinder” in der englischen Erzählkunst der Gegenwart. Tübingen, 1970. (159–161. p.)

\*

Ezúton szeretnék köszönetet mondani *F. Komáromi Gabriellának* és *Olasz Sándornak* a dolgozat kiteljesítéséhez nyújtott szakmai támogatásáért, valamint *Németh Zsófiának*, aki a nehezen hozzáférhető külföldi szakirodalom megszerzésében segített.



PAPP GYÖRGY: MENYASSZONYSZÖKTETÉS