

VARGA RÉKA

Az intermedialitás hálójában

FILMNYELVI ELEMELK HAJNÓCZY PÉTER DRÁMAKÍSÉRLETEIBEN

Hajnóczy Péter teljes életművében intenzív kapcsolódás figyelhető meg a filmnyelvi eszközökkel. Markánsan érvényesülő és sokat kutatott téma ez a novellisztikájára vonatkozóan, azonban kevésbé érvényesült a kérdésfeltevés a drámái esetében. A továbbiakban ezeket a filmre jellemző narratív vonásokat kísérem meg feltárni Hajnóczy drámatrilógiája (*A herceg, Dinamit, Last Train*) keretein belül, nem feledkezve meg azok erősen prózai vonatkozásairól sem. Így próbálom megragadni azt az intermediális hálót, mely egyszerre implikál irodalmi szöveget, mozgóképes, forgatókönyvszerű szerzői utasítást, vetített képben érvényesülő intertextust, mindezt pedig drámában interpretálja, színpadon kivitelezzi.

Érdekes először azonban a prózai szövegek filmnyelvi aspektusairól szólni pár szót, hiszen a drámák esetében a mediális váltás csak látszólagos, egyazon problémahalmaz mentén vizsgálhatók.

Hajnóczy maga is kísérletet tett arra, hogy a tényleges mozgóképpel foglalkozzon, amikor, a szentgotthárdi elmeszociális otthonban készült riport nyomán – *Az elkülönítőről*¹ beszélünk – forgatókönyvet szeretett volna írni a stúdióknak. Egy munkásfilm-sorozat terve is felmerült, a hetvenes évek végén pedig a Balázs Béla Stúdió kislejtékfilm-pályázatára is beküldött egy tervet *Akna a presszóban* címmel. Film ebből sem született, mint ahogy a hagyományban megtalálható több hasonló szövegből, a *Partizánokból* és *A bajnokból* sem, melyek esetében a „filmvázlat” mint alcím sejteti, hogy hasonló célkitűzései voltak ezekkel a munkákkal is.

A legnagyobb volumenű filmes kísérlete a '73-as *Ló a keramiton*² című szöveg, mely az 1993-ban megjelent posztumusz kötetben vált először olvashatóvá. Itt már valóban forgatókönyvről van szó, ami magába sűríti mindazt, amit Hajnóczy a filmről gondolt. Nem véletlenül helyezi gyakorta a szakirodalom Samuel Beckett *A film*³ című forgatókönyvével párhuzamba, hiszen nála is hasonlóan furcsa egyvelegét kapjuk a forgatókönyv technikaközpontú narratívájának és egy szépirodalmi szövegműnek, implikálva azokat a transzavantgárd jegeket, melyek Hajnóczy filmnyelvet imitáló prózamunkáiban is felsejlenek.

Ezekben a prózai szövegekben kétféle filmnyelvi elbeszélésmód használatára lehetünk figyelmesek. Egyrészt klasszikusnak mondható, snittekre bontott, vágásokkal elkülönített látványt, montázs technikát, plánokat alkalmaz a szerző, melyeknél a *külső szem*, vagyis a kamera is megjelenik. Mindezt a legmarkánsabb módon Hajnóczy a *Ló a keramiton*ban alkalmazza,

¹ Hajnóczy Péter, *Jelentések a süllyesztőből*, szerk. Nagy Tamás, Magvető, Budapest, 2013.

² Hajnóczy Péter, *Összegyűjtött írásai*, szerk. Mátis Lívía, Reményi József Tamás, Osiris, Budapest, 2007, 399.

³ Samuel Beckett, *Film*, In *Uő: Összes drámái*, ford. Bart István, Európa, Budapest, 2006, 369.

de ugyanez a technika érvényesül például *A halál kilovagol Perzsiából*⁴ rémképei vagy *A szerék* című elbeszélés esetében is.

A másik, filmnyelvi elemeket implikáló szövegtörzshöz a repetitív technikát alkalmazó alkotások sorolhatók. Ezekben az elbeszélő automatikus írásra emlékeztető módon rögzíti az epizódok nélküli, felbonthatatlannak tűnő folyamatos jelen *kvázi-történezeit*. A csoportba tartozó írások az 1970-es évek első felében születhettek, tehát Hajnóczy korai munkáihoz sorolhatók. Ránézésre igen hasonló narratív mechanizmust működtetnek, mint a modern próza iskolapéldájának számító joyce-i tudatfolyam-technika, de különbséget jelez, hogy itt nem az elmében lejátszódó folyamatokat kívánja a narráció rögzíteni, hanem magát a valóságot, méghozzá kínzó, monomániás pontossággal. Tulajdonképpen egy lelassított sorozatba rendeződik, merevedik a jelen, melynek képszerűségében túlélesen rajzolódik meg a realitás. A következő pillanatban pedig már a vízió is elkezdődik, így lehetetlen elkülöníteni a két síkot. A szöveg ezáltal kicsúszik a kezeink közül. Szembesülnünk kell tehát a ténnyel, hogy nincs történet, csak a lecsupaszított mozgássor, mely a vízió keresztül mégis valamilyen szertartásos dramaturgiát sejtet. A hátrahagyott írások közt olvasható hét darab, melyek ezen írástechnikára példák: *A kavics*⁵, *Keringő*⁶, *A kút*⁷, *A sas*⁸, *A tűz*⁹, *Gyűrűk*¹⁰, *A kéz*¹¹. További Hajnóczy-írások, mint *Az unokaöcs*¹², *a Pókfonál*¹³, *A Fűtő*¹⁴ és *A szertartás*¹⁵ is vizsgálhatók ezen írástechnika kontextusában.¹⁶

A *Pókfonál* című elbeszélés, mely a két említett technikát ötvözi, remek példája annak, hogy miként lépnek működésbe a filmnyelvi elemek Hajnóczy prózájában. A műben az ekphrasis „bemozdul”, és az eltérő szereplők nézőpontja külön-külön kezd el érvényesülni a mozgássoron keresztül.

Hajnóczy korai munkáihoz képest ugrunk az időben, amennyiben a drámakísérleteiről beszélünk. A '80-as évek elejére datálható szöveghármas műfaji besorolására a monográfia szerzője, Németh Marcell a *multimédiás etűd* és a *performansz* fogalmakat használja a *dráma* megnevezés helyett,¹⁷ utalva a szövegek intermedialis minőségére. Ezen jelenségek és jellegzetességek felismerése és értelmezésben való érvényesítése nélkül, úgy véljük, ezek a darabok talán nem is vihetők színpadra.

⁴ Hajnóczy Péter, *Összegyűjtött írásai*, im., 167.

⁵ Uo., 443.

⁶ Uo., 453.

⁷ Uo., 474.

⁸ Uo., 484.

⁹ Uo., 500.

¹⁰ Uo., 501.

¹¹ Uo., 503.

¹² Uo., 41.

¹³ Uo., 62.

¹⁴ Uo., 49.

¹⁵ Uo., 137.

¹⁶ Vö. Cserjés Katalin, *„a lebegő orgonagyökér”, Egy Hajnóczy prózakalauz első fejezetei*, szerzői kiadás, Szeged, 2001, 24.

¹⁷ Németh Marcell, *Hajnóczy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1999, 159.

A *Dinamit*¹⁸, a *Herceg*¹⁹ és a *Last Train*²⁰ tulajdonképpen köztes helyet foglalnak el a színmű, a film és a prózai szöveg között. Nincs bennük lineáris cselekmény, sőt maga a cselekmény hiányt képez. Monodramatikusan irodalmi szövegekről van szó, a *Last Train* kivételével, bár tulajdonképpen itt is egyetlen manifesztálódott szereplő van a színen, a többiek csupán hangként jelennek meg, így a monodráma sajátosságai ebben az esetben is tetten érhetők. Klasszikus drámái történése és konfliktusok híján a hős kihangosított tudata uralja a színpadot. A szöveg ennyire erős fókuszú mediális váltást eredményez, a hagyományos prózai elbeszélés monologikus aspektusait idézi. Nem feledkezhetünk meg a dráma kettősségéről sem, hiszen írott és színpadon előadott változatban egyaránt beszélhetünk róla. Az utóbbi esetben a filmmel erős rokonságot mutat, ugyanis korlátozott időintervallumban valósul meg, egy-egy jelenet/felvonás a rendező által behatárolt térdarabban játszódik, tehát térben és időben is sűrítés történik, emellett mindkettő a látvány mentén rendeződik.²¹

A dráma mint írott mű, sokszor egyfajta nyersanyagként van jelen, vázlatként, mely akkor válik tényleges műalkotássá, mikor színpadra kerül, ilyen szempontból rokonítható a forgatókönyvvel. Itt azonban számolnunk kell egy új aspektussal, a *külső szemmel*, azaz a kamerával. Bár az effajta rendezési elv/szerzői útmutatás a drámából általában hiányzik, Hajnóczy drámái esetében ez mégsem igaz. Sokszor rendezői látványt snittekbe, montázsokba, emellett mindhárom drámában megjelenik a filmes apparátus, a kamera, a vászon és a vetítógép formájában. Ezek szerzői utasítás szerint a szükséges kellékek, egyúttal pedig a színmű motívikus felépítésének is szerves részévé válnak. Ugyanazt a transzcendens pozíciót képviselik, mint a közönség, vagyis az eleven külső szem.

Mindezen írástechnikai jellegzetességek, eljárások a *Herceg* című mű esetében ragadhatók meg a legadekvátabb módon. A szövegben mindegyre olyan vetített képek szabdalják a narráció linearitását, melyeken zömével korabeli reklámfotók láthatók. A vetítés egy semmi-be vezető lépcső tetején zajlik, isteni magaslatban, mintegy olyan pontra helyezkedve a színpad terén belül, mely a közönségnek járó transzcendentális látószög megismétlésének tekinthető. A képek és az azokon szereplő tárgyak szakralizálása egyébként nem egyedi jelenség Hajnóczynál, gondoljunk csak Brasch Izidór cipőskanalára a *Perzsiában*, amely mint egy újabb külső szem, generációk váltakozását figyeli végig, és persze mindannyiunkat túl fog élni. A *herceg* reklámfotói között egyszer csak megjelenik a kamera/fényképezőgép, mint tematizált eszköz, a következő felirattal ellátva; „Az élet megismételhetetlen, de megörökíthető. Fényképezzen vakuval!”²² Barthes paradoxont formázó megfigyelése értelmében a foton szereplő egyén a képbe zárva tulajdonképpen halott, miközben a pillanatban konzervált képmása mégis a túlélés lehetőségét ígéri.²³ A létezés, az istenkeresés, a halál, a romlandó testhez fűződő viszony, a betegség, az elmúlás mindhárom drámában kulcskérdés. Az élet konzerválásának lehetősége a kamerareklámon finom könnyedséggel fejeződik ki semmibe tartó kőlépcső végére vetítve. Mindez párhuzamba állítható a dráma kerettörténetével, itt

¹⁸ Hajnóczy Péter, *Összegyűjtött írásai*, im. 385.

¹⁹ Uo., 371.

²⁰ Uo., 611.

²¹ Vö. Étienne Fuzellier, *Film és irodalom*, ford. Sallay Gergely, Magyar Filmtud. Int. és Filmarchívum, Budapest, 1971, 153–154.

²² Hajnóczy Péter *Összegyűjtött írásai*, im. 386.

²³ Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 2000, 19.

egy fiktív orvos-beteg értekezés fültanúi lehetünk, ahol a romlandó, beteg test konzerválhatósága a tét.

A Nagy Fazekas „reteklevele” a *Dinamit*-ban és a „lebegő orgonagyökér” a *Herceg*-ben rokonítható motívumok, tulajdonképpen mindkettő a tökéletes, isten által teremtett, organikus műalkotás (ön)referens, művön belüli megjelölésére szolgál. „Az ember a műúúvészetben vagy bármely alkotó tevékenységében – a mű akár ötezer éves akár öt – a Nagy Fazekas munkáját utánozta, amely mindig élő, organikus, ellentétben az ember munkájával. Az ember munkájával, amely – mit tegyünk! – mindig csupán kreatív lehet. (...) Valami élő akarunk alkotni, valami mozgót és elevent, tisztelt hölgyeim és urraim, igen élő és változó dolgot létrehozni, teszem azt: egy élő reteklevelet.”²⁴ Az tehát, ami ember által teremtett, csak az alkotási folyamat során lesz jelenvaló, az elkészült műalkotás már a fénykép szereplőjéhez hasonlóan: halott. A *Herceg* legvégén a színpadi térben lebegő orgonagyökér szintén az, mégis magában hordozza egykori organikus létezésének emlékezetét, egyúttal pedig a feltámadás lehetőségét. Ahogyan az orgonagyökér a dráma szerzői utasítása szerint felnagyított formában, lassan a színpad fölé lebeg, abban tulajdonképpen ismét leginkább egy filmes montázsokkal megvalósítható narráció érvényesül. A *Herceg* távolodni látszik, a semmibe vezető kőlépcső felé mozdul, majd elsötétül körülötte a tér. Mindeközben a hatalmas orgonagyökér premier plánja veszi át – a szövegtérbeli – uralmat a színpadkép felett.

A színdarab ember által alkotott, mégis magában hordoz valami hasonlóságot a *Nagy Fazekas reteklevelével*, hiszen mindig élő és megismételhetetlen, legalábbis teljesen azonosan soha nem előadható egyazon darab. Bizonyos értelemben a film szereplője is halott – hasonlóan a fényképéhez –, hiszen ugyanúgy a múlt egy darabjához rögzítve létezik. Az általa véghez vitt mozgássor, bár újra játszható, mégsem emelhető át a jelenbe mint annak elidegeníthetetlen darabja. Ezzel szemben a színpadon alakító színész nem csúszik át egy másik idő-síkba, pillanatnyi jelenje azonos a nézőjével. Élő test, ezáltal tulajdonképpen semmiben sem különbözik a Nagy Fazekas reteklevelétől, maga is a transzcendens által teremtett műalkotás. A mindig jelen idejű játékon keresztül nem csupán a végleges műalkotásnak vagyunk szemlélői, hanem magának az alkotó teremtés folyamatának is.

Hasonlóan erőteljes intermedialitás érvényesül a *Dinamit* végén a hétéves kisfiú, Bognár Botond képregényében, mely a szerzői utasítás értelmében ismét a színpadra vetített formában jelenik meg. A képregény ugyancsak köztes médium, hiszen a kép és a szöveg tulajdonosságainak, hatásainak összegzésén keresztül funkcionál. Ez a paratextus tulajdonképpen a dráma kicsinyítő tükréként értelmezhető, melynek kerettörténete, hogy a Könyv és a Pálcika találkoznak, majd hirtelen meghalnak. A képregény kockái közötti narratív cselekményben nincs átmenet, váratlan képváltás történik. Mindez leképezi a monodráma felépítését, hiszen a *Narrátorra és a Férfira* szakadt szubjektum két szólama csap át az egyikből a másikba, hogy aztán ismételen egyesüljenek.

A drámatrilógia utolsó darabját, a *Last traint*, Hajnóczy a balatonfüredi szívkórházban kezdte lejegyezni, és sajnálatos módon csak töredékben maradt fent. Ennek ellenére megállapítható, hogy ez a dráma mutatja a leginkább rokonítható jegyeket a filmmel. Egy vonatkozásban vagyunk négy szereplővel, az Asszonnyal, a Férfjével, a Gyerekekkel és a Férfival. Közülük egyedül a Férfi van jelen a színen, mint materiális lény, az Asszony, a Férfje és a Gyerek csu-

²⁴ Hajnóczy Péter, *Összegyűjtött írásai*, im. 373.

pán hangként szerepelnek. A színpadi tér nem statikus, hiszen a vonat úgy mozog, a színpadon egy *görbe vászonra* vetítik a száguldó, viharverte tájat. Az egész jelenet snittszerű mozgásba íródik át: „Olyan gyorsan száguld ez a vonat, hogy mindig PONTOSAN ugyanezt a tájat látjuk?”²⁵ – teszi fel az asszony a metareflexív kérdést, mely az alapvetően mozdíthatatlan színpadkép folytonos elmozdulására vonatkozik. A láthatatlan szereplőkkel a színész tulajdonképpen hiányt hoz létre a színpadon, hiszen pontosan az ő testi jelenléte lenne hivatott végrehajtani a cselekvésben megjelenített narrációt. Ennek köszönhetően a szövegesen megfogalmazott, a színrevitel számára irreálisnak minősíthető elemek ismét átveszik az uralmat, s ezzel a Hajnóczy-féle dramaturgiai elképzelés ismételten a klasszikus dráma műfaji határainak meghaladását viszi végbe.

A férfi moralizáló monológiát követően, a filmes vágás hirtelenségét, szervetlenségét idéző módon pornográf jelenet következik a szövegben. A naturalistán megjelenített leírás olyan közelképekkel dolgozik, mely a filmes műfaj sajátosságának tekinthető. „Az asszonynak csupán az aktushoz szükséges tagjai látszanak”²⁶ A közelképeket nem a színészi játék által létrehozott folytonosság köti össze, hanem a kamera és annak mozgása. A képeken keresztül vizuális, egyúttal verbális hatalomátvétel történik a nézővel szemben, aki ezáltal elveszíti transzcendens pozícióját. A közelkép bekebelezi, részeként azonosítja, nem kínál számára menekülési útvonalat a színpadi térben. Ahogy az a szerzői utasításban elhangzik: „A jelenet gépies, rideg, halott.”²⁷ Később, 1981-ből előkerül még egy beillesztetlen részlet a drámából, ahol az érzem és az érzékelés párhuzama kerül kifejtésre. Az ezt megelőző pornográf betét éppen az érzés nélküli érzékelés lehetőségét emlegeti, így helyezve paradox szituációba egyszerre önmagát és a befogadót.

Az eddigieket összegezve: elfogadhatónak, támogathatónak tartom Németh Marcell „multimédiás etűd/performansz” besorolását Hajnóczy Péter drámakísérleteire vonatkozóan, hiszen ezek a drámák a színpadon valóban kizárólag intenzív intermediális viszonyok között képesek működésképp lépni. Ennek legmeghatározóbb indikációi a filmes apparátusok a színpadon (vászon, vetített kép, vetített háttér, kamera), a diegetikus és nondiegetikus hanghatások, a kameramozgásra emlékeztető mozzanatok szerzői utasításokban, hirtelen vágások, éles metamorfózisok, melyek talán leginkább animációs technikákat igényelnének (gondolok itt többek között a *Herceg* kősziklává alakulására). A monodramáknak nevezhető szövegekben a szubjektum tudata rajzolóódik meg, s ezáltal közelebb állnak a prózai szöveghez, mint a drámához, mely absztrakción, színpadi cselekvésen keresztül bontakozik ki. Mindenesetre a befogadót passzív, transzcendens pozíciója elhagyására és aktív részvételre kényszerítik, párbeszédbe lépnek vele, és éppúgy a jelenbe zárt organikus elemei lesznek a velük együtt születő műalkotásnak, mint az utánozni vágyott Nagy Fazekas „retেকেlevele”.

²⁵ Hajnóczy Péter *Összegyűjtött írásai*, im. 611–612.

²⁶ Uo., 614.

²⁷ Uo., 613.