

Ludmán Katalin¹

„EGYETLEN MÉTER FILMET NEM TUDTAM CSINÁLNI ARRÓL, HOGY BOLDOG VAGY”²

– Filmes vonatkozások Hajnóczy Péter és Esterházy Péter műveiben –

Hajnóczy és a film

Hajnóczy Péter szerzői hagyatéka máig feldolgozatlan.³ Jóllehet, a Hajnóczy Hagyatékgondozó Műhely munkájának eredményeként a paksaméták közül jó néhány kézirat megjelent különböző folyóiratokban az elmúlt tizenöt évben. Egy-egy újabb töredék felfedezése időről-időre megtermékenyítően hatott a Hajnóczy-értelmezők szűk körére. A szerzőt övező folyamatos figyelem dokumentumaiként létrejött tanulmánykötetekben⁴ vegyesen szerepelnek dolgozatok a kiadásban megjelent szövegekről és hagyatéki fragmentumokról is. Utóbbiak a vizsgálódások egyik legmarkánsabb törekvésévé tették a Hajnóczy-próza filmes párhuzamainak részletes elemzését. Sőt, a szerző filmhez való viszonyának feltárását is: „Tehát tény, hogy P. tényleg vonzódott a FILM-hez (a filmesekhez nem annyira), ugyanakkor paradox módon szívből utálta a Filmet mint művészeti kifejezőt, hordozót, médiumot. Ezt többször is kifejtette előttünk, éspedig heves haraggal.”⁵ – írja a *Partizánok* című hagyatéki szöveg apropóján tett visszaemlékezésében az egyik barát és kortárs értelmező, Dobai Péter. (Egyúttal válasz nélkül hagyva az olvasót a miérteteket illetően.)

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

² HAJNÓCZY Péter, „A bajnok”, *Tiszatáj*, 10. sz. (2019): 61–79.

³ A több mint 8000 lap terjedelmű anyag jelenleg a Hódmezővásárhelyi Németh László Városi Könyvtár egyik szobájában van. Doktori disszertációm e dokumentumok részletes megismerésére vállalkozik.

⁴ A teljesség igénye nélkül: *Hová lettem: a párbeszéd helyzetébe kerülni...*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok (Szeged: Lectum Kiadó, 2006); *Da capo al fine: folytatódó párbeszédben...*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok 2 (Szeged: Lectum Kiadó, 2008); *Tudom. De: tudom-e? A párbeszéd kiterjesztése – az újraolvasás lehetőségei. Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2008. november 20–21.*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Hajnóczy-tanulmányok 3 (Szeged: Lectum Kiadó, 2009); *Énekelt, és táncolt mint egy szatír: Nem szűnő párbeszédben. Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2011. október 27–28.*, szerk. CSERJÉS Katalin és NAGY Tamás, Hajnóczy-tanulmányok 4 (Szeged: Lectum Kiadó, 2012); *Hajnóczy a könyvtárban ... a kékből kell kiindulni... – vége/láthatatlan párbeszédben – Országos Hajnóczy-konferencia. Szeged, 2015. május 7–8.*, szerk. CSERJÉS Katalin, HOVÁNYI Márton és NAGY Tamás, Hajnóczy-tanulmányok 5 (Szeged: Hódmezővásárhely-Szegedi KÉP-SZÖVEG Testvérület, 2016).

⁵ DOBAI Péter, „Kommentárok a *Partizánok* című hagyatéki szöveghez”, in *Énekelt, és táncolt...*, 91–93.

Az említett ellentmondásos viszony felismeréséhez egyébként elegendő szemügyre venni olyan szövegeket, mint az 1980-as *Jézus menyasszonya* című hosszú elbeszélés, vagy a *Dinamit* és *A herceg* című drámák. E két utóbbi másképpen ugyan, mint a leíró próza bizonyos eljárásai, de mégis a performativitás és medialitás kérdéseit feszegetik. Amíg a *Jézus menyasszonyában* inkább témaként kerül elő a film, helyesebben a mozi, addig a két dráma, mintegy versengve a mozgókép nyújtotta vizualitás lehetőségeivel – a késői Hajnóczy-prózára jellemző narratív megoldással élve – például kollázsokkal dúsítja fel, egészíti ki a textust. Hajnóczy 70-es években megjelent prózaszövegeiben repetitív sorok és szikár képleírások biztosítják a „filmszerűséget”, az említett drámák pedig inkább műnembeli és elbeszéléstechnikai kísérletezéssel igyekeznek feltérképezni a szövegszerűség határhelyzeteit. Ha tetszik, a pályaszakasz bizonyos művei épp a film némely eljárásait igyekeznek – egyébként eredményesen – adaptálni (vágás, szűkebb vagy tágabb beállítás, stb.), akár anélkül is, hogy bármilyen filmes kapcsolatot szövegszerűen tematizálnának. Mások viszont, alcímbe vagy műfajmegjelöléssel deklarálják a filmmel való lehetséges vagy szükségszerű kapcsolatot, majd adaptálhatatlanságukkal nyilvánítják ki a szöveg hegemoniáját. Mintha e hiányaival is teljes⁶ életmű minden felvonását uralni látszana a film és a szöveg műfaja között megképződő feszültség. Bár, ahogy láttuk, ebből a feszültségből a filmművészet nem, egyedül az irodalmi életmű profitált azzal, hogy a film narratív megoldásait átfordította, vagy inkább átvezette saját, kísérletező prózavilágába. A sor, e tárgykörben, a 70-es évek derekán kiadott *A fűtő* és az *M* című kötetek sokat elemzett „filmes” novelláival kezdődik és kiadástörténeti sorrendben nézve olyan hagyatéki szövegekkel zárul, mint a *Ló a keramiton* című forgatókönyv, a *Partizánok* című filmvázlat, vagy a jelen tanulmány címét szolgáltatató *A bajnok* című filmnovella. Ebben eredetileg egy színdarab ötletével áll elő a főhős, ám a történet végül egy forgatáshoz szolgáltat majd ideális muníciót a cselekmény szerint. A film(szerűség), illetve azzal szoros összefüggésben a színház, a „színpadiság” tehát egyszerre téma, (pszeudo)műfajmegjelölés és szerkesztésbeli (narratív) eljárás Hajnóczy számára. Mikor melyik aspektusból citálja e közegeket, már-már kínosan ügyelve arra, hogy közben a próza mindezeket szintetizálni képes koordináta-rendszerében maradjon. Drámaként megnevezett szövegekísérletei is inkább prózaként olvasható nagymonológok, avantgárd gondolatfutamok. Film(szerűség) és szöveg(szerűség) összekapcsolódásáról a Hajnóczy-szövegvilágban Cserjés Katalin tett érzékeny észrevételt *A kéz* című kispróza jellemzésekor: „[...] rövid, tömör, koherens és abszolút filmre kívánczik, miközben benne van az írott szöveg mély líraisága is. A »szerzői utasítások« is az olvasói élmény részévé válnak, akár

⁶ Kabai Csaba Hajnóczy-recepciót áttekintő tanulmánya szerint a kritika visszatérő eleme az a vád, hogy az életmű túlságosan alanyi és fragmentált. KABAI Csaba, „A siker: bűn» – A Hajnóczy-recepció néhány kérdése”, *Új Forrás* 39, 1. sz. (2007): 101–104.

Beckett drámáiban.⁷ Ez az effektus azonban nem csupán a nyelvet példátlan módon uralni látszó írószöveg akarattalan megnyilvánulása, hanem olyasvalami, ami a Dobai által elbeszélte ellentmondásos viszony poétikai értelemben is kifejeződik. Csak e néhány példát látva könnyű lenne további érveket találni amellelt, hogy az oeuvre inkább a hagyományos prózai műfajok irányába elkötelezett, a filmmel szemben. Hogy megértsük ennek a választásnak a természetét, érdemes más kísérletekkel összevetnünk a már előkerült szövegek némelyikét.

Néhány kísérlettől eltekintve tehát, Hajnóczy Péter drámáit ritkán játsszák a magyar színházak, deklaráltan filmes szövegeiből (*Partizánok, A bajnok*) és egyetlen forgatókönyvből (*Ló a keramiton*) pedig sosem lett kész filmalkotás.⁸ Nem úgy, mint Esterházy Péter esetében, akinek nyelvi közleményei konkrét képi közleményé transzformálódtak, például az *Idő van* című 1986-os alkotás vagy a szintén Gothár Péter rendezte, 1987-es *Tiszta Amerika* című film képkockáin. E kísérleteket látva úgy tűnik, film és szöveg közötti át- vagy át-nem-fordíthatóság Esterházyt is foglalkoztatta. De írásaiból – Hajnóczyval ellentétben – konvencionális(abb) adaptációk is születtek. Jóllehet, azokat feltehetően nem, vagy nem mindenképpen filmre szánta.⁹ Esterházy szövegvilágát tehát a Hajnóczyra is különösen jellemző kísérletezés és a filmmel való érintkezés teszi elemzésünk tárgyává.

Érdekes adalék, hogy az *Idő van* keletkezéstörténete egyébként szorosabb együttműködést feltételez Esterházy és Gothár szerzőpárosa között, mint amilyen közös munkában Hajnóczy valaha részt vett volna egy rendezővel. Legalábbis a Hajnóczy-recepció nem tudósít hasonló esetről. A párhuzamok és ellentétek megértéséhez érdemes figyelmet fordítani a *Tiszta Amerika* és különösen az *Idő van* két „létmódjára”: a filmre és a szövegre.

Nincs történet

„Az élet elmúlik anélkül, hogy történetté kerekedne.”¹⁰ – hangzik az *Idő van*, az 1986-ban készült, egyúttal kánonon kívül rekedt (legalábbis Gothár Péter mindmáig keveset méltatott filmjei közé tartozó) budapesti pikareszk önleplező tételmondata. A sommás igazságot a filmben sokat keresett, végül a semmiből felbukkanó Edelborn professzor fogalmazza meg a végkifejlethez közeledve. Jóllehet, bármiféle te-

⁷ CSERJÉS Katalin, „Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: *A szertartás*; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: *Film*”, in *Hová lettem...*, 9–41, 14.

⁸ *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény viszont filmes és színházi adaptációkat is megért. Jóllehet, ilyen intenciót nehéz lenne kitapintani az elbeszélésben vagy annak paratextusaiban.

⁹ *Anna filmje*, magyar játékfilm, rend. MOLNÁR György, 79 perc, 1995; *Érzékek iskolája*, magyar filmdráma, rend. SÓLYOM András, 86 perc, 1996.

¹⁰ ESTERHÁZY Péter, „Idő van”, in ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest: Magvető Kiadó, 1986), 543–557, 556.

tópont bekövetkeztére a cselekményt követve aligha számíthat a néző, inkább csak a filmidő elteltéből következtethetünk arra, hogy lassan a lezárás jön. Ez a mondat mégis egyszerre irányítja a figyelmet egy a korszakra jellemző, általánosabb értelemben vett társadalmi közérzet alapélményére és a film saját dramaturgiájára.

Halassi Mihály nyaralni viszi a családját a Balatonra. Ám az időközben beszerzett műhímtaghoz nem hoznak megfelelő elemet, a felesége arcára pedig hirtelen makacs szőrszál nő. Mivel ezt többszöri próbálkozásra sem sikerült eltávolítani, a főhős Trabantba pattan és kórházba viszi a kétségbeesett Ilonát. Az autót út önmagában figyelemre méltó metszete a műegésznek, hiszen az itt zajló beszélgetés egyrészt a házaspár kapcsolatának érzelmi és szexuális értelemben vett kudarcáról tudósít érzékenyen, másrészt amikor Mihály arra kéri az asszonyt, táblázatban összegezze, mi volt jó és mi rossz az életben, a felindult nő csodálkozva azonosítja a két minőséget, mondván, milyen érdekes, hogy „sokszor ugyanaz jó, ami rossz”¹¹ is. Nagy a csábítás, hogy mindezt egyúttal *ars poeticaként*, vagy az esztétikai állításokra is érvényes referenciapontként értsük. (Nem is beszélve az etikai horizontról.) De Halassi Mihály igazi „kalandjai” még csak ezután kezdődnek.

Amíg felesége kórházi kezelésre szorul, Halassi a szado-mazo kultúra elemeit sem nélkülöző, futó viszonyt létesít egy színesbőrű jegyellenőrrel a BKV Örs vezértéri létesítményében, de ugyanezzel a lendülettel bejárja gyerekkora helyszíneit is. Felkeresi az öccsét és az anyját, akivel stílszerűen a játszótéren történik meg végre a találkozás, ahol a sakkozó öregemberektől kezdve az éneklő hajléktalanokon át a homokozó gyerekektől mindenkinek szentel egy kis figyelmet a kamera. Testvérével pedig egy gyufásdobozból előbújó revüénekesnő rögtönzött magánszámát figyelik, lakonikus nyugalommal. Az apa alakja nem jelenik meg. Az anyával folytatott párbeszéd azon a ponton szakad meg, ahol az apa figurájáról bármit is megtudhatnánk. A felsorolt jelenetek persze nehezen értelmezhetőek anélkül, hogy tudnánk azokról a *filmközi* kapcsolatokról, melyeket Gelencsér Gábor figyelmesen rekonstruált a *Filmkultúra* hasábjain.

„Az *Idő van* című, eleve intertextuális játékokkal teletűzdelt film látványos hommage-okkal hívja fel a figyelmet ezekre a kapcsolatokra, még hozzá igen koncentráltan, két, egymáshoz kapcsolódó jelenetben. A parkbéli klosár-pár azon civódik, ki és mikor nevezte a másikat Párizsban »Kizs Valentinónak«, a sakkozókhoz pedig kuruc lovasok léptetnek, az *Álombrigád* ’üzemlátogató’ hun harcosait idézve. A Jeles-idézetek után közvetlenül egy Bódy-utalás következik: a főhős útja a *Kutya éji dala* üldözéssel záró szekvenciájának egyik helyszínén, a Felszabadulás téri aluljáróban folytatódik, ahol egy menekülő férfival fut össze. De már korábban, a rémkastélyszerű üdülő távlati képe

¹¹ „sokszor ugyanaz jó, ami rossz, például veled vagy a fejtett bableves” Esterházy szövegében ez a gondolategység kurzívával szedett. Ebből is arra következtethetünk, hogy jelentéssel szöveghelyről van szó. Uo., 553.

láttán eszünkbe juthatott a *Psychéből* Zedlitz báró birodalma (mindkét film díszlettervezője Bachman Gábor volt).¹²

Ez a néhány példa is remekül illusztrálja, hogy a film számtalan jelentésszinten kínál újabb és újabb olvasatokat nézőjének. A hagyományos értelemben vett, lineáris történet lehetőségét viszont minden kétséget kizáróan elutasítja. A záró képsorok apa-fia jelenete is csak az anyával történt beszédhelyzet „apahiánya” felől olvasva kap drámai színezetet, illetve csak így értékelődhet fel a főhős saját fiával való kapcsolata. De kijelenteni, hogy a film tétje éppen abban áll, hogy ennek a viszonynak a fontosságát ábrázolja, talán túlzás lenne. Hiszen ez a szál is csak egy a sok közül. A figurák életéről, cselekedeteik logikai rendjéről, személyiségéről, törekvéseiről és azok eredményességéről múltó impresszióink lehetnek csupán, nem megkerülhetetlen állításaink: „[A]z élet elmúlik anélkül, hogy történetté ke-
rekedne.”¹³

Az elbeszélhetetlenség kérlelhetetlen (és egyetlen érvényes) valósága mellett ugyanakkor egy biztos: *Idő van*. Amit „komolyan kéne venni” – éneklí a filmben Cserhádi Zsuzsa a Gothár Péter által írt dalszöveget. A szereplőket mintha mégis hidegen hagyná a már-már anyai feddéshez hasonló unszolás. Helyesebben az idő múlása helyett, mintha a folytonos jelen időt (időtleniséget?) látnánk, ahol a fiktív idősíkok felcserélődnek, és ezzel csakúgy, mint a különböző filmes zsánerek megidézésével, szabad átjárást engednek a karaktereknek múlt és jövő vagy éppen a western, a romantikus dráma, a zenés vagy a családi film és a pornográfia műfaji keretei között. A figurák ironikus kiszólásai és a film saját eljárásait minduntalan megnevezni igyekvő hoaxok sorozata mégis leginkább a satíra irányába tolja az *Idő van* megszólalásmódját. De implicit módon erre erősít rá az Evelyn Waughtól kölcsönzött mottó is: „Én nem én vagyok: / te sem vagy ő / ő nem ezek.”¹⁴ A személyes névmásokkal űzött játék a szubjektum saját magára adott reflexióinak lehetőségeit, tágabb értelemben az önazonosság, az autonómia, és a másokhoz, a társadalomhoz való viszony milyenségét állítja a műalkotás középpontjába. Az „idő van” mint kifejezés ugyanakkor nem pusztán az örökös jelenidejűség allúzióit hordozza, de sürgető felszólítást is jelent(het). Mire akarja rábírní nézőit Gothár? Mi olyan sürgető a film univerzumában? A 80-as évek Magyarországnak univerzumában? Talán éppen az identitáskeresés örök érvényű kihívása foglalkoztatja? Gelencsér Gábor azt írja: „[...] a társadalmi-történelmi körülmények közé szorított, folyamatos és kilátástalan szabadság/szerlem-közelharcot vívó emberekről és élethelyzetekről mesél, amely a szereplők oldaláról groteszkül megejtő, míg a körülmények szempontjából

¹² GELENCSÉR Gábor, „Kor és szellem”, <https://filmkultura.hu/regi/2006/articles/essays/gothar.hu.html>.

¹³ ESTERHÁZY, „Idő van”, 556.

¹⁴ Uo., 543.

hideglelősen abszurd képet fest a »megállt időről«.¹⁵ Noha Gelencsér egy másik film, a *Megáll az idő* apropóján jut erre a megállapításra, az *Idő van* esetében mindez legalább ennyire érvényes. Ahol a megállt idő, vagy éppen a jelen idő (ami *van*) egyúttal a film történeti idejét, a korszakot (is) jelentheti, összekapcsolva ezzel a 60-as évek nagy ívű tablóját és az egy évtizeddel későbbi fridsider-szocializmus kisszerű mindennapjait, ahol a nyugati kultúra legfeljebb egy használhatatlan műpénisz alakjában jelenhet meg.

A két cím tehát rokonítja a két filmet. Megszólalásmódjuk azonban egymás el-
lentéivé is teszi e párdarabokat. Amíg a *Megáll az idő* elbeszélésmódja konvencionálisabb, sőt műfaji mintákat is követ, addig a két évre rá, 1986-ban megjelent *Idő van* – mint láttuk – felbontja a hagyományos narráció linearitását és kauzalitását. A műfajok közti átjárhatóság, behelyettesíthetőség, illetve írás és film kölcsönhatása foglalkoztatja. Az avantgárd dráma teljes megvalósíthatatlansága és a dada kaotikus mintázatai sejlenek fel a cselekmény esetlegességében. De hogy néz ki mindez Esterházy „forgatókönyvében”? Mihez ad instrukciót a szerző, illetve – Hajnóczyhoz hasonlóan – ad-e egyáltalán megvalósíthatatlan utasításokat?

Adaptáció és interpretáció

A forgatókönyv előtt szereplő „irodalmi” jelző önmagában arra enged következtetni, hogy amit olvasunk, sokkal közelebb áll a próza hagyományaihoz, mint a film létrejöttéhez mankóként szolgáló *script* alkalmazott művészeti műfajához. Mintha a film látszólag széttartó narratíváit is egyedül annak a kivételes nyelvi gépezetnek a működése tenné befogadhatóvá, amelyet Esterházy dialógusai megidéznek. A fentebb már citált autóút jelenetét is a kivételes szöveggönyv teszi felejthetlenné. A már emlegetett önleplező gesztusok is csak a nyelvi megnyilatkozások által teremtenek termékeny feszültséget a film megformáltsága és gondolatisága között. Képzeljük el, milyen lenne ez a film enélkül. Talán nem lenne hiábavaló elidőzni annál a kérdésnél, hogy a számtalan emlékezetes beállítás és filmtörténeti utalás önmagában, Esterházy párbeszédei nélkül is megállna-e kerek egészként.

Film és forgatókönyv közti egymást feltételező, kényszerű kapcsolat persze evidencia, de mintha a szöveg dominanciája különös hangsúlyt kapna az *Idő van* filmes adaptációjában. Hiszen például a *Megáll az idő*vel való nyilvánvaló kapcsolatot épp a szöveggönyv, az irodalmi fogatókönyv és a cím teremti meg a legközvetlenebb módon. De a film – fentebb már tárgyalt – önértelmező gesztusait is épp a textus hordozza leginkább. Jóllehet, a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötet részeként, vagyis irodalmi műként olvasni az *Idő vant* szintén hagy(hat) némi hiányérzetet maga után. Különösen az első szakasz, amely pusztán leíró jellegű módon, a film technikai megoldásait sorolja fel. Mintha egy minimalista képleírást olvasnánk,

¹⁵ GELENCSÉR, „Kor és szellem”.

központosítás nélkül: „kettős makro közeli szőr kikockázva nő”¹⁶ vagy „tág second second fárt lassú fárt előre kettős second”.¹⁷ Leginkább talán egy rendhagyó drámához hasonlít így a szöveg, amelyben mintha a darab egészére vonatkozó minden instrukció (csak ebben az esetben a kamerának adott instrukciók) valamiért a műegész élére került volna, hogy utána a második, *Függelék* „alcímet”¹⁸ viselő szakaszban számozott pontokba szedve táruljon fel a színészeknek szánt néhány mondat (a cselekmény?). És valóban csak néhány, mindössze ötven pontba szedve. Az egész estés mozifilm minden nyelvi megnyilatkozását (ideértve a helyenként feliratként megjelenő reklámokat is) alig néhány oldalra redukálta a szerző, ami még így is több, mint a kamerának szánt instrukciók. Ráadásul ez a helyenként megdöbbentően szikár („31. PORTÁSORSZÁG”¹⁹), másutt pedig indokolatlanul részletező írásmű (a 30. pontban az autóúton elhangzó teljes párbeszéd) minduntalan saját, a címében is deklarált *irodalmisságát* tolja előtérbe. Egyúttal kimondva-kimondatlanul versengve is a film(nyelv) eszközeivel. Az alábbi részletet olvasva könnyű belátni, hogy nehezen versenyezhetne bármilyen képkihágás a nyelv fogalmisságával:

„7. Jellemzés:

- a) 35 éves
- b) 18 éves kora táján volt egy félév, amikor mi is szépnek tartottuk volna. Most még csak nem is csúnya. Mégis olykor eszünkbe jut az a félév...
- c) ő az ártatlanság, a tiszta ellenpont végig; arca az a sziget, ahol otthon érezhetnénk magunkat; ő a remény, hogy másképpen is lehetne
- d) Lolita-szerű boszorkány, flegmája mintha azt a jövőt jelentené, amely az ártatlanságra vár; de még nincs elveszve, illetve tudhatjuk: minden rajta múlik – csak ő tudja, mennyire nincs ez így.²⁰

Aligha lenne mód egy szereplő ilyen nagyvonalú, mégis pontos leírására más-hogy, mint nyelvi eszközökkel. Talán ugyanezt a lényegi különbséget ismerte fel a film és más művészetek (esetünkben az irodalom) összefüggésében Erdély Miklós is, amikor a 60-as években keletkezett *Montázs-éhség* című teoretikus szövegében így írt: „Egyrészt tehát az összes művészet a film hatalmas jelenlétének hatására mintha omladozni kezdene, szétesne alkotóelemeire, hogy részt vehessen az új filmművészet együttesében. Másrészt a legjobb film után is marad olyan érzésünk, hogy a hagyományos műfajok még ebben a bomlott állapotukban is több

¹⁶ ESTERHÁZY, „Idő van”, 545.

¹⁷ Uo., 543.

¹⁸ Felmerül a kérdés, lehet-e egyáltalán ilyen kategóriákról beszélni ennek a szövegnek az esetében.

¹⁹ ESTERHÁZY, „Idő van”, 553.

²⁰ Uo., 547.

művészi esszenciát hordoznak.”²¹ Anélkül, hogy igazságot kellene tennünk ebben a kérdésben, az *Idő van* „kettős létmódja” is, mintha Erdély megállapításait erősítené. De erre példa a fentebb már megemlített *Tiszta Amerika* című alkotás egyik korabeli kritikája is. Ehhez a filmhez is kapcsolódik egy Esterházy-szöveg,²² azzal a különbséggel, hogy a műfaja nem irodalmi forgatókönyv, hanem – ahogyan a *Jelenkor* online archívuma is jelzi – esszé. A filmmel való kapcsolatra viszont a szöveg címe tesz egyértelmű utalást: *Egy filmforgatókönyv életéből*. Ahogyan erre a cím is érzékenyen utal, mintha nagyobb tér keletkezne szöveg és film között, mint az *Idő van* esetében. Az említett recenziót jegyző Arday Zoltán szerint itt már nem pusztán arról van szó, hogy Esterházy mondatai megemelik, támogatják az önmagukban talán gyenge lábakon álló, vagy nehezen hozzáférhető képsorokat, hanem arról, hogy ami a szövegben esztétikai értékkel bír, az egyedül saját közegében autentikus: „A bonmot-k szövedéke ugyanis az egész film rosszul szervülő stílusrétegévé duzzad, különféle szellemességek halmaza marad anélkül, hogy bármi kirajzolódna belőle. Ellenpéldaként éppen Esterházy prózáját hozhatjuk fel, amelynek aforisztikus vonásai és hulladék-szövegelemei a szöveg egészében személyessé válnak, így maguk is a trivialitáson való túlemelkedés eszközeivé lényegülnek. A filmben azonban »jó beköpések« módjára, darabosan csikorognak-súrlódnak az amúgy szép mondatok is, mint valami poén-kiárusításon; kapcsolódásuk azzal, amit látunk, sokszor lehangolóan mesterkelt.”²³

Hadüzenet vagy status quo

Az *Idő van* atmoszférája, színterei, karakterei és a depoetizáltság látszatát keltő önfelszámoló-önleplező eljárásai mindenképpen rokonítják a filmet és az írásművet is Hajnóczy Péter szövegvilágával, ahol ugyancsak olyan pszeudoműfajokról beszélhetünk tehát, amelyek szintén nem, vagy csak nehezen olvashatók saját műfajuk, nevezetesen a forgatókönyv vagy a színmű (dráma) horizontja felől. Azzal a különbséggel, hogy az *Idő van* irodalmi forgatókönyve mégis fenntart valamiféle egymásrataltságot film és szöveg között. Érdekes megjegyezni, hogy Hajnóczy egyébként az *Idő van* magába foglaló kötet, a *Bevezetés a szépirodalomba* „hivatkozási listáján” is szerepel. Kérdés, hogy Esterházy ezt a gesztust főhajtásnak szánta, vagy esetleg – a filmmel összeforrt művei felől nézve – inkább polemizál Hajnóczy film iránt tanúsított attitűdjével.

²¹ ERDÉLY Miklós, „Montázs-éhség” in ERDÉLY Miklós, *A Filmről* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995), 95–104, 97.

²² ESTERHÁZY Péter, „Egy filmforgatókönyv életéből”, *Jelenkor* 31, 3. sz. (1988), 197–215.

²³ ARDAY Zoltán, „Oda azért még elmegyek: *Tiszta Amerika*”, hozzáférés: 2020.10.30, http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5085.

Előbbit annak a tiszteletnek a hangján lehet elképzelni, amelyen a Hajnóczy születésének 70. évfordulójára írt Esterházy-visszaemlékezés is szól.²⁴ Utóbbira pedig abból következtethetünk, hogy amíg az irodalmi forgatókönyvet író Esterházynál a film is inkább egy felület arra, hogy a szöveg esztétikai erejét vagy – Erdéllyel szólva – művészi esszenciáját megtapasztaljuk, addig Hajnóczy esetében nyilvánvaló, hogy megfilmesítésről vagy színpadra állításról szó sem lehet. Mintha azzal, hogy Esterházy inkább *homage*-ként kezeli a művet (és a művészetet általában), több teret adna a film és az irodalom közötti szabad mozgásnak is, mint Hajnóczy kísérletei, ahol a szöveg eleve ellenáll bármilyen adaptációnak. Legalábbis könnyű belátni, hogy aligha végrehajtható az olyan és ahhoz hasonló szerzői instrukció, amely hagyományosan, kurzívval és a párbeszédés résztől külön szedve ugyan, de mégis csak arról tudósít, hogy hallani, amint a nézőtérén valaki percet ropogtat a hirtelen beállt csendben.²⁵ Vagy egy másik példa, a *Ló a keramiton* szövegéből, ahol szintén nehezen tudott határt szabni „költői bőbeszédűségének” a forgatókönyvet író Hajnóczy: „A lány olyan, mintha a csöndes, hűvös, kék szeptemberi szél álmodta volna meg, mint aki önmaga totális és ordító hiánya révén van ezen a világon, mint minden, ami létezik.”²⁶ Rendező legyen a talpán, aki mindezt a jellemzést szöveghű módon ábrázolja színpadi környezetben vagy filmes eszközökkel.

Milyen értelmezői stratégiák segíthetik mégis az olvasót, amikor efféle kísérletekkel találkozok? Hajnóczy esetében ezek a művek részint hordozzák az életmű megszokott témáit, kérdésvetéseit, tipikus karaktereit vagy motívumait, de szituált-ságukat tekintve minden referenciális vonatkozástól megfosztva, önmagukban állnak. Különösen *A herceg* és *Dinamit* esetében azt mondhatjuk, hogy a mindent lebontani kívánó prózapoétikai törekvésekben Hajnóczy még az *Idő van* fragmentáltságánál, hiányosságánál és roncsoltságánál is messzebbre ment. És ellentétben az Esterházy-próza filmes érintkezéseivel, ezek a szövegek igazán *magukban állnak*, abban az értelemben, hogy senki nem forgat(hat)ott hozzájuk vagy belőlük filmet, amely az értelmezést támogatná, kiegészítené, ahogyan ezt az egymást feltételező attitűdöt a *Tiszta Amerika* és még inkább az *Idő van* esetében láttuk. Hogy miként juthatott el az olvashatóság szempontjából (és talán az esztétikai érték szempontjából is) ebbe a zsákutcába, arra a hagyatéki töredékek további vizsgálata remélhetőleg érvényes válaszokat tartogat. Annyi mindenképpen bizonyos, hogy Hajnóczy törekvéseit látva szinte elkerülhetetlen volt, hogy mindez bekövetkezzen. Valakiben

²⁴ ESTERHÁZY Péter, „Ha, akkor”, *Élet és Irodalom* 56, 32. sz. augusztus 10. (2012): <https://www.es.hu/cikk/2012-08-10/hajnoczy-70-.html>.

²⁵ „A herceg kimeredő szemmel nézi, feje kócos és nyirkos. Nézi az orgonagyökeret. Csönd van a színen, a nézőtérén valaki sósperecet ropogtat.” HAJNÓCZY Péter, „A herceg” in HAJNÓCZY Péter *összegyűjtött írásai*, szerk. REMÉNYI József Tamás (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 371–398, 383. Egyedül a kurzív szedés emlékeztet arra, hogy egy hagyományos értelemben vett drámai instrukcióval van dolgunk.

²⁶ HAJNÓCZY Péter, „Ló a keramiton” in HAJNÓCZY Péter *összegyűjtött írásai*, 399–426, 412.

esetleg az is felmerülhet, hogy az életrajz felől olvasva e nehezen hozzáférhető, kései szövegek valamiféle mentális zavar eredményei, ám inkább amellett érvelnék, hogy e kísérletek létrejöttenek sokkal inkább lehettek tudatos, elbeszéléstechnikai motívációi. Az már most is kitapintható, hogy amíg az 1980-ban keletkezett drámák (*Dinamit, A herceg*) és a *Last train* című forgatókönyv-töredék (aprólékos kidolgozottságukban is) inkább kakofón zeneműre hasonlítanak, addig a filmes szempontú megközelítésben szintén tárgyalható *A bajnok* című hagyatéki szöveg sokkal inkább mutat konvencionális műfaji jegyeket. És bár keletkezéséről csak annyit tudni biztosan, hogy 1972 után íródhatott,²⁷ megformáltságát tekintve meggyőzően érvelhetünk amellett, hogy az 1980 előtti pályaszakaszban jött létre. Leginkább azért, mert egyértelműen hagyományos novellaként olvashatjuk. A film inkább témaként, metanarratívaként merül fel, miközben az elbeszélés nyilvánvaló játékot űz a műfajiság kérdésével. Az elbeszélő pedig leplezetlenül élcelődik a filmgyártás közegén, célkitűzésein, a megvalósíthatóság lehetőségein.

A *fűtő* novelláinak Márai névre keresztelt főhőse ráadásul egy „neves amatőr színjátszócsoport vezetőjeként” jelenik meg *A bajnokban*, ami egyrészt arra enged következtetni, hogy valóban az első, 1975-ös novelláskötet szövegeivel egy időben keletkezhetett, másrészt arra, hogy színház és film között implicit módon behelyettesíthetőséget, de legalábbis rokonságot feltételez az elbeszélés, amikor az amatőr színjátszók némi rákésülés után filmforgatásba kezdenek. Ebben a fénytörésben különösen ironikusnak hat a szöveg utolsó (de talán nem utolsónak szánt²⁸) „párbeszéde”, amelyben a két főhős, a rendező Márai és a színész S. (eredetileg a cselekmény szerint filmre vitt történet *írója*) vitatkoznak a forgatás sikertelensége miatt, és amelyben világos, hogy a kényszerű módon színésszé avanzsált író felemás érzéseket táplál az adaptáció bármilyen lehetőségével és létjogosultságával szemben:

„Egyetlen méter filmet nem tudtam csinálni arról, hogy boldog vagy.»
 – Szarok a boldogságra – mondta S. Nevetségesnek tartja az ilyen szavakat, tette hozzá, és csak azon csodálkozik, hogyan jutott Márai eszébe egy filmet csinálni, amelyet soha, sehol nem fognak bemutatni a közönségnek.
 Márai azzal érvelt, hogyha megcsinálják a filmet, »végre is minden megtörténhet.«²⁹

²⁷ CSERJÉS Katalin, „Hajnóczy Péter: *A bajnok* (Filmvázlat): Feltárási kísérlet a műfaj és a szerkezet felől – és további etüdök az autotextualitás és a kísérletező eklektika irányából”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum. Új folyam* 2, 33. sz. (2017): 85–107. (*A bajnok*, 1972 körül.)

²⁸ Cserjés Katalin idézett tanulmányában befejezetlen írásműről beszél *A bajnok* esetében. Bár a zárlat kétségtelenül csattanószerű, ez a tény pedig érvényes munícióval láthatja el azokat, akik a befejezettség mellett érvelnének.

²⁹ HAJNÓCZY Péter, „A bajnok”, *Tiszatáj* 73, 10. sz. (2019): 61–79, 79.

Amíg a 70-es évek elején-közepén keletkezett művek tehát főként témaként vetik fel a film kétes státuszát az irodalommal szemben, addig az évtized végére már inkább az adaptáció ad absurdum lehetetlenségében nyilvánul meg Hajnóczy poétikájának film felé tett hadüzenete. E konzekvensen végigvitt törekvés így éppen amellettsé segít érvelni, hogy az utolsó pályaszakasz gyakorta széttartónak nevezett dokumentumait, saját célkitűzéseinek megfelelően, poétikai értelemben sikeresnek lássuk. Még akkor is, ha az olvashatóság szempontja sokszor sérül e szövegkísérletekben. Kérdés, hogy ezzel szemben Esterházy leginkább talán integratívnak nevezhető attitűdje mennyiben törekszik a film és szöveg között meglévő képzeletbeli *status quo* fenntartására. Vagy, talán kevésbé ideologikusan, mint Hajnóczy poétikája, de Esterházy is elfogult a szövegirodalommal szemben. Minden irányba nyitott kulturális univerzuma és szerkesztésmódja mintha épp annyi rugalmasságot biztosítana művészetének, hogy saját határait át nem lépve, mégis (vagy éppen ezért) a nyelvi megnyilatkozások előbbrevalóságát, de legalábbis azok megkerülhetetlen státuszát képes deklarálni a filmmel szemben. Elfogadva Hajnóczy figurájának ironikus credóját: „hogya megcsinálják a filmet, »végre is minden megtörténhet«”.³⁰ Hajnóczy következetessége azonban, ahogy láttuk, *boldogtalan*, már-már önfelszámoló eredményekkel járt.

³⁰ Uo.