

sem vált irracionalista vallomássá, és *A kiközösítő* sem utasítja el radikálisan az emberiség történelemjobbító törekvéseit. Az író racionalizmusa ezúttal is akadályt jelent a „semmi” csábítása előtt. Ambrus, noha halálos ágyán kételkedve tekint vissza küzdelmes életére, végül is a jó cselekvés hitében hal meg, igaz, nem nagyszabású történelemformáló cselekedetekre gondol, hanem csak az „aprómunkára”, a köznapok emberi kötelességeire. Ezeknek a szerény kötelességeknek az elvégzésében találta meg Déry is az emberiség reményét és a történelmi haladás esélyeit. Ez a vigasz persze meglehetősen korlátozott; Béládi Miklós helyesen állapította meg *A kiközösítő* kereső-szorongó írójáról: „Valami elviselhetlent próbált elviselhetővé tenni anélkül, hogy az elviselhetlentől teljesen szabadulni tudott volna.”⁴ Ambrus történetében így az a küzdelem folytatódik tovább, amely X. víziójában kezdődött, s amely Déry Tibor minden újabb írói vállalkozásának értelmet adott.

JEGYZETEK

1. *Olvasónaplómból*, Nagyvilág, 1963, 1705–1706.
2. *Tiszteletadás*, Kortárs, 1966, 784–787.
3. Örkény István, *A kiközösítő*, Új Írás, 1966, 7. sz., 115–119.
4. Béládi Miklós, *A kiközösítő*, Kritika, 1967, 2. sz., 48–50.

HOVÁNYI MÁRTON

Világok közt padnak lenni

HAJNÓCZY PÉTER *A PAD* CÍMŰ NOVELLÁJÁNAK ÉRTELMEZÉSE

A *Jézus menyasszonya* című kötet tizenhatodik írása 1979. március 12-én készült a Hajnóczy-hagyaték kéziratosa tanúsága szerint. Kötetbeli helye kiemelt, mivel megelőzve a könyvbeli kisregényeket a novellák utolsó darabjaként olvasható. Amint arra még visszatérünk, éppen ezekkel a kötetzáró regényekkel, illetve a kötetindító *Temetéssel* hozható szöveggözi kapcsolatba *A pad*, amely kapcsolatok ismételtén a könyv írásainak koncepcionális összefüggése mellett szólnak.¹ A novella narratológiai sajátossága az egyes szám második személyű szövegalakítás, amely Hajnóczy Péternél kizárólag a *Jézus menyasszonya* kötetben jelenik meg, azon belül is *A pad*, az azt közvetlenül megelőző *Embólia kisasszony* és *A vese szörp* című írásokban találkozhatunk ezzel a megoldással.² Ez az életműbeli különállás figyelemfelhívó, amit megalapoz a második személyű elbeszéléseknél amúgy is felvetődő két kérdés: ki az, aki narrátorként így beszél és kihez szól egyes szám második személyben?

Három lehetőséggel is számolhatunk: 1. A második személyű elbeszélés pusztán áldialógus. Ebben az esetben az elbeszélő az aposztrophé alakzatát felhasználva látszólag az olvasóhoz beszélve valójában másához, például önmagához szól. Saját, egyes szám első személyű történetét az aposztrophéval távolítja el, hogy ez által más perspektívából nézhessen távolra került önmagára. 2. Valódi dialógussal

állunk szemben, amely *teként* szólítja meg a novella művészt, ezzel közelebb hozva annak alakját a mindenkori befogadóhoz. 3. Az iménti lehetőség változataként úgy is olvashatjuk a második személyű elbeszélői megszólítást, hogy az közvetlenül az implicit olvasóhoz szól. Ebben az esetben az olvasót bevonó szándék radikális az elbeszélő részéről: a szereplővé tétel gesztusa Calvino hasonló poétikai eljárásait idézi fel, a művészet befogadója így azonos lenne az ábrázolt művésszel, akit a szövegbeli beszélő fest le. Ez a harmadik olvasati lehetőség az, amelyben az ironikus hangnem a legtisztábban érvényre juthat.

Bármelyik lehetőséget részesítjük is előnyben, kiemelkednek a második személyű dikcióból a novella geminált, záró tagmondatai: „*visszanéz reád, visszanéz reád.*” (VI.).³ A befejezés és az ismétlés mellett felhívó jellege van a „reád” kifejezés archaizáló és/vagy előkelő stílusának.⁴ Mi szükség van erre a stilisztikai eltérésre a novella egyébként egységes regiszteréhez képest? Ki mondja, hogy visszanéz a pad és ki az, akire visszanéz? A repetíció mechanikus vagy van jelentésbeli különbség az első és a második ütem között? Ennek alapján milyen mértékben tekinthető performatívna az ismétlés gesztusa? A *vissza-* igekötő mihez képest érvényes: térbeli vagy időbeli viszonyra utal? Azért érdemes ekként faggatni a szöveg záróakkordját, mert a kínálkozó válaszok, remélhetőleg, a novella egészének értelmezéséhez is hozzájárulnak majd.

A „*visszanéz*” kifejezés második tagja figyelmünket az érzékelésre irányítja. A narrátor látással kapcsolatos megjegyzései a következők: „Dunára néző” (I.), „vízszalag látszik” (II.), „A part közelében látható” (III.), „kinézel az ablakon” (IV.), „megszemléled a padot” (IV.), „tükröződik” (V.), „Tehát visszanézel” (VI.) és az inkriminált befejezés igéi. Ehhez képest a többi érzékszervre gyakorolt benyomás legfeljebb egy-egy alkalommal fordul elő a szövegben: a „kopognak” (V. a halláshoz), „büdös van” (V. a szagláshoz), és az olaj kiöntésének aktusát (V. tapintáshoz) sorolhatjuk ide. Az ízlelés érzékelésére nem találunk példát a szövegben. A halló, szagló és tapintó érzékelésben közös, hogy a művészt kizökkentik ihletett állapotából és az alkotásról elterelt figyelmét az öreg szolga cselekvéséhez tapasztalják. Ezzel szemben a látvány érzékelését kifejező mozzanatok az ihlet és ezen keresztül az alkotás felé orientálják a művészt. Ezek szerint az alkotás szempontja a látást és a többi érzékelésmódot egymással ellentétes pozícióba rendezi. Az ízlelés szövegbeli hiánya éppen azért lehet tüntető jelentőségű, mert Hajnóczy más írásaiban a művészi ihlettség forrása következetesen összekapcsolódik az ivással, amely a kulináris élvezetek addiktív túlzásaként is felfogható. A *pad* szövegében az alkoholfogyasztás inspiráló hatásának a helyén a látvány érzékelése áll.

Ezt fejezi ki a narrátor, amikor megállapítja, hogy „*Ha éppen írnál, és nem jut eszedbe semmi, kinézel az ablakon.*” (IV.) A megállapító hangnem egyrészt olvasható rideg leírásként, másrészt éppen az egyes szám második személyű alak sugallhat agressziót is, amely a hatalmát gyakorló elbeszélőtől a szinte robotként kezelt hős felé irányul, akinek a kreativitás hiányában sincs más lehetősége, mint végrehajtani a kijelentő módon megfogalmazott direktívákat. Akár egyik, akár másik olvasati lehetőséget támogatjuk, annyit megállapíthatunk, hogy a narrátor pozíciója, ahonnan le- vagy előírja a szereplő cselekvését az ige száma és személye miatt személyes, bizalmas/bizarr közelségét sugall, mintha egészen közelről,

aprólékosan figyelné a művészt, ami a kiszolgáltatottság érzetét keltheti az ábrázolt szereplőben, főként abban az esetben, ha a művészt önmagával azonosítja a befogadó.

A művész az alkotóházban ülve ihlet híján képtelen az alkotásra. Ahhoz, hogy megindulhasson az alkotás folyamata, az ablakon keresztül ki kell néznie és meg kell szemlélnie a padot környezetével együtt, amely látvány, vészjóslóan egy akasztás képéhez hasonlít a negyedik bekezdés elbeszélése szerint. A látvány – amely a padot és az ostorlámpát egy ködbe burkolt, jégvirágos fával tárja a művész szeme elé – a bekezdés végén a „hasonlít” jelölő segítségével átváltozáson megy keresztül: a hasonlítás nyelvi aktusa megszemélyesíti a ködöt és a jégvirággal borított fát kivégzőeszközzé alakítja át. A prózaritmus szintjén ezt a váltást a gondolatjel egyszeri, páratlan használata készíti elő, amely lassítva az olvasást, a várakozással megteremti a szemantikai váltás lehetőségét az érzékelés két szintje között.⁵ Ekkor már nem látványról, hanem képről beszélhetünk. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a fokozatosan ihletre találó művész az ablakon ezek után már nem kinéz, hanem az ablak keretét a kivégzést ábrázoló kép kereteként, az üveget pedig vászonként látja maga előtt. Amíg a bekezdés elején tájleírást ad, addig a bekezdés végén ekphrasziszt olvashatunk a narrátortól, ami az elbeszélő és a szereplő nézőpontjainak közelsége miatt akár azonos is lehet a művész érzékelésével. Az alkotásra szánt belső világ az inspirációra alkalmas külső világgal így válhat a kétféle tér határfelületén, az ablakon olyan egységgé, amely az írás imaginatív forrásaként szolgál.⁶ Ez az ihletett állapot, amely a romantika látomásos alkotói mechanizmusával rokon, nem példa nélküli Hajnóczy írásművészetében.⁷

Ezt az írásra kész állapotot zavarja meg a szolga kopogása az ötödik bekezdésben. Az eredeti kiadásban mindössze 38 sorra tördelt szövegből 17-et tesz ki ez a bekezdés. Amíg a hallás, a szaglás és a tapintás érzékelésmódjai kizárólag ebben a bekezdésben szerepelnek, addig a novellában olyannyira fontos látás eleme csupán egy mozzanatban tűnik fel: „*az öreg érzéseit félelmei tükrözik.*” (V.) A mondat meglehetősen enigmatikus, sőt, ha kritikusan akarunk fogalmazni tautologikus, hiszen a félelmek maguk is érzések, amelyek érzéseket, azaz önmagukat kell, hogy tükrözzék. Ebből a vélhetően jogosan kialakítható interpretációs zsákutcából ismételtlen a látás érzékelése vezetheti ki az olvasást. Az *ézés* és a *félelem* szavak többes számú alakjának nyelvi egyeztetése a *tükröz* igének szó szerinti értelmében vett alakjával olyan megsokszorozódást fejezhet ki, amelyben az érzések félelmekként tűnnek fel a narrátori szövegben. Így egymást kölcsönösen felerősítve, nyomatékosító funkcióval bírnak az érzések és a félelmek, amelyek a megjelenésükkor még eldönthetetlen előjelűek és sokfélék, de befogadásukkor már kizárólag félelmekként, tehát negatív töltéssel mutatkoznak.

Mintha az érzékelés tükörvonala húzódná végig ezen a bekezdésen, ahol mind a négy tapasztalási mód egyszerre jelenik meg. Ahogy a negyedik bekezdésnél az alkotás érdekében a külső és belső terek közötti felcserélhetőség szükségszerűségével találkozhattunk, úgy az ötödik bekezdés belső terében megjelenő szolga alakját is tükrözhetjük a külső térben hullámzó Duna motívumával. Az öregember attribútumai (olajtól mocskos, búzló, idős, locsol) feltűnően rímelnak a novella elején ábrázolt Duna-képpel (mocskos, szürke, lomhán hullámzó).⁸ A művész, aki

a folyó felé nézve, a külvilág vizualitásából merítve nyerheti vissza alkotói identitását, az alkotóház belső terében szolgáló öreg „művész úr” megszólításával akusztikus megerősítést kapja ugyanennek az önazonosságnak. A sokat látott folyó ily módon a sok művészt kiszolgáló öregember analogonjává válik.⁹ Ahogy a Duna magáénak tudhatja a partján vélhetően felé néző pad megszemélyesített tekintetét, úgy az öreg is figyelemben részesíti a művészt. A külső világ képéből nyert ihletet a cseléd kopogása öli meg, ami pedig felidézheti a szöveg végén szereplő akasztás képét, amelyben a köd halála után az ihletet adó pad kivégzését is kilátásba helyezi a narrátor. Amennyiben az összevetések nyomán úgy olvassuk a szöveget, hogy a Duna és az öreg cseléd alakját megfeleltetjük egymásnak, felvetődik a pad és a művész párhuzama is, ami ahhoz a gondolathoz vezet, hogy a pad kivégzésének lehetősége a művész kényszerű halálának lehet a szimbóluma. Ezen a ponton térünk ki arra, hogy a novella 1981-es kötetbeli kiadása a novella utolsó másfél bekezdését az 56. lapon közli, ami megnyithatja értelmezésünket egy kontextuális, történeti olvasat felé. Az 56-os kivégzéseket a *Vízilabdázók és versenyűszók* című írásában explicite szóba hozó Hajnóczy Pétertől nem állt távol a paratextusok főszöveggel történő összejátszatása. Szembetűnő példa erre *A latin betűk* közlése ugyanebben a kötetben. A novella témája az enigmatikus 33 latin betű meggyilkolása és vérző feltámadása, amely történet a kötet 33. lapján kezdődik. Ehhez hasonlóan *A padban* megjelenő kivégzések képét is érthetjük utalásként az 1956-os karhatalmi megtorlásokra.

Az öreg szobába lépésével egyúttal működésbe lép az a hatalmi struktúra is, amit az elbeszélő korábban csak sejtetett a külvilág leírásával. Az idős férfi a helyett, hogy nyugállományban lenne, megfélemlítve végzi azt a cselédmunkát, amit szenilitása és remegő kezei érdemben már nem tesznek lehetővé. Rettegése a művész úr vélt önkényességétől kényszeredett tiszteletet erőszakol a viselkedésére, ami az életkori különbségből természetesen következő fiúi tisztelet kifordításaként funkcionál. Az, hogy éppen a szeszélyességben megnyilatkozó önkénytől tart, feltár valamit a nagymarosi alkotóház diktatúrabeli működtetésének történeti kontextusából is. Ahogy az önkényuralmi államtól félhet a nép, úgy retteg most az öreg a tekintélyi szerepben lévő „művész úrtól”. Ennek önkéntelenül is részévé válik a művész, hiszen az öreg viselkedése, úgy tűnik, lehetőséget sem ad, hogy kilépjön a hatalommal bíró szerepéből, ami ahhoz vezet, hogy az alkotóházban éppen hivatásának gyakorlásával válik a diktatúra éltetőjévé. Miközben az ihletétől és így éppen az öreg jelenléte által magától az írói szerep gyakorlásától esik el a művész, aközben alkotói létének *szerepre* redukált megléte azt eredményezi, hogy a másik számára a diktatúra közvetlen megtestesítője lesz, akkor is, ha ezt szégyenkezve éli meg.

Az öreg a művész úrnak és a diktatúra hatalmi struktúrájának, a művész pedig az ihletnek és annak a „szerencsének” a kiszolgáltatója, amely mögött névtelenül a pártfunkcionáriusok döntése áll (I.). A távollétében is jelen lévő államhatalom észrevétlenül teremt meg azokat a szituációkat, amelyek a személyes felügyelet nélkül is működtetik a félelem kultúráját. Legfeljebb nyomokat hagy. Például a padot vagy még inkább az eltűnt padok hiányjeleit (III.). A cseléd és a művész nem tudnak önmaguk lenni, hanem automatikusan belekényszerülnek a hatalmi működésmódba, a helyi hatóságok pedig féltik a padokat, nehogy ellopják azokat

tűzifának a helyiek. Ez a féltés oda vezet, hogy a lakosság helyett maguk a hatóságok fosztják meg a padokat használatuk lehetőségétől. A két megfosztási lehetőség említésekor ezt a mondatot olvashatjuk: „Közlemben lévő társairól már eltűnt a faanyag: Isten tudja, hivatalos rendelkezésből vagy egyszerűen ellopták.” Eldöntöhetetlen, hogy az államhatalom által kizsákmányolt parasztek vagy a parasztoktól óvó államhatalom tehet arról, hogy a padok is kifordultak saját szerepükből, hiszen nem tudják ellátni rendeltetészerű funkciójukat. A hármas játszmában kizsákmányolók és a közvetlenül (pad), illetve közvetetten (parasztek) kizsákmányoltak között jelenik meg Isten neve. Egy erkölcsi értekezésben helye lenne a transzcendens Isten szerepeltetésének, aki a teremtésben mindhárom fél végső oka és a bűn struktúrái között ítéletet hirdet megfosztó és megfosztottak felett, *A pad* szövegében azonban nem így jelenik meg az Isten. Ahogy a *Jézus menyasszonya* kötet más írásaiban, itt is deszakralizáltan találkozhatunk személyével. A külső és belső világban megjelenő abszurd és kiszolgáltatott helyzetben Isten a legkevésbé sem kínálja fel a megváltást vagy az igazságtételt. Ehelyett ő is része lesz a kiszolgáltatottság mindenre kiterjedő ködének, amikor a közhelyes nyelvi fordulat banalitása őt is megfosztja attól, hogy saját teremtésével kapcsolatba kerülhessen, hogy hatalmát gyakorolhassa, hogy szereplője legyen saját teremtésének. *A pad*-ban szereplő Isten nyelvi klisévé redukált Isten, aki nem élhet erejével.

Gondolatmenetünk végéhez közeledve visszatérhetünk a kiindulási kérdésünkhöz, amely a *visszanézés* utolsó szövegbeli látás gesztusára kérdez rá. Az utolsó, hatodik bekezdést bevezető narrátori „tehát” mintegy visszarántja az imagináció világába a kizökcent művészt és a figyelmével őt követő befogadót is. Miközben a két nézőpont fokozatosan egyre közelebb kerül egymáshoz az elbeszélés során, addig a művész kapcsolata saját alkotói identitásával egyre gyöngülőben van: először csak az alkotásból való kizökkenése, később már a narrátor idézőjelek közé szorított, ironikus „művész úr” megnevezése által, az ötödik bekezdés végére pedig az identitás nyílt megkérdőjelezésével: „Ez pedig művész mivoltából ered, s ha véletlenül afféle is volnál...” (V.). Az utolsó bekezdés elejére a „művészség” erőtlenebb, mint korábban bármikor, a kiszolgáltatottság és a hatalmi játszmák fenntartása elérte célját, az identitásvesztést.

Az elbeszélőnek ezzel szemben a hatodik bekezdés elején teljhatalmú a beszédmódja. Ezt a „tehát” rendreutasító hangvétele mellett az elbeszélés felfokozott üteme is érzékelteti. Az, amit a harmadik és a negyedik bekezdésekben 11 sorban adott elő, most egyetlen bekezdés három sorában elfér. Az igék gyakorisága cselekményben gazdaggá teszik az egyébként állóképként szemlélt világot. A végkifejlet újdonsága miatt a mellérendelések fokozásként hatnak. Mindez az egyes szám második személy használatától hipnotikus hatásúvá válik, mintha az identitása vesztett „művészt” és olvasó(já)t az imaginációba bűvölné a narrátori elő/leírás. A vezetésnek lehetetlen ellenállni, a befogadó az olvasás, a „művész” a szereplői státusa miatt kiszolgáltatottja a sodró narrátori szólamnak. Mindez a *talán*mal bevezetett tagmondatig folytatódik, ahol érezhetően lelassul az elbeszélés tempója. A „talán” bizonytalansága ellentéte a „tehát” bekezdés eleji határozottságnak, a jelen időt felváltja a „holnap” kifejezés jövő idejű, így ismeretlenséget hozó perspektívája. A hatóságok és a lakosság beavatkozásától eddig szabadnak lát-

szó pad váratlanul másodszor is megjelenik a bekezdésben. Először a negyedik bekezdésből ismerős módon az imaginációt segítő, érzékelhető látványként szerepelt, most pedig az érzékelés másik szintjén, a képben jelenik meg, megtámogatva annak szürreális és ezért fikcionális jellegét. A kopottas, piros pad a történet egyetlen olyan szereplője volt eddig, aki funkcióját el tudta látni és így önazonosságát birtokolhatta. Most az akasztás lehetőségével az ő identitásvesztésének a víziója is megjelenik. Ez a jól előkészített váltás indokolhatja a pad címszerepét is. Mindenki és minden más számára eleve adott a sajátlagosság elvesztése ebben a hatalom alatt görnyedő világban, a pad az a kivétel, aki ezen csak az elbeszélés során megy keresztül. A halál új áldozata egyúttal a narrátor által megszólított személy barátjaként jelenik meg. Ez a szoros kapcsolat az önkényuralmi környezetben felveti a fenyegető kérdést: ha a barátomat, a padot kivégezték, nekem mi lesz a sorsom? Az akasztófán himbálódzó pad halálba hív a tekintetével?

Nem feledjük azonban, hogy ez az akasztás az ablakon kinéző, majd képet alkotó „művész”, befogadó és/vagy narrátor bizonytalan, jövőbeli víziója. Ha pedig ez így van, akkor a vízió történetképző szerzője egyúttal a gyilkosság kitervelője is, hiszen ő hozza létre az akasztás lehetőségét a fantáziájában. A tekintetek találkozására a novella végén emiatt szembesítő kell, hogy legyen. A látvány külső teréből a szemlélő fantáziájának belső terébe átlépő pad tekintete az egyetlen, amely még holtában is hatást gyakorolhat az élők világára. A fiktív áldozat és a fiktív gyilkos nézőpontjai egymás felé fordulnak.

A „*viszsanéz reád*” második tagja, ha a narrátornak tulajdonítjuk, egyszerű ismétlés. Azonban a bekezdés narrációs sebességének megváltozása és az utolsó tagmondatok beékelései, valamint a „*reád*” stilisztikai regiszterváltása lehetővé tesz más értelmezést is. A bekezdés elején még autokratikusan vezető narrátor az imagináció révén azt érheti el, hogy a „művész” végül identitására találjon és a záró tagmondatok között átvéve az elbeszélő helyét, maga írja az utolsó tagmondatot. Ha így olvassuk a szöveget, akkor mégiscsak a művészi írás megszületésének lehetünk a tanúi. Befogadóként pedig a kettőzött, záró tagmondatok ritmusában a novella elején lomhán hullámzó Duna képére ismerhetünk rá. Amely asszociáció a halálból születő művészet újraolvasásának kényszerével szembesíthet: a felakasztott tárgy helyett immár *A pad* mint cím az, ami visszánéz ránk.

JEGYZETEK

1. Tézisemet, amely szerint a *Jézus menyasszonya* nem gyűjteményes kötet, hanem prózacyklus, amennyiben a szövegek egymás magyarázóiként és kiegészítőiként is olvashatóak, elsőként itt fejtetem ki: Hoványi Márton, *A nexustól a textusig. Hajnóczy Péter Temetés című novellájának értelmezése*, Iskolakultúra, 2011/4–5, 90–98.

2. Hajnóczy monográfiája is összetartozónak gondolja a három írást, amikor a kötet „ellenmeséiként” tárgyalja további három kötetbeli novellával: Németh Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, 1999, 125.

3. A tanulmány során zárójelben, római számmal *A pad* aktuális bekezdéseire, arab számokkal pedig a befoglaló kötet lapszámaira utalok a következő kiadásból: Hajnóczy Péter, *A pad = Uő., Jézus menyasszonya*, Budapest, 1981, 55–56.

4. Hasonló jelenséggel találkozunk *A kecske* című kötetbeli elbeszélés első bekezdésében, ahol a később csak „Öreg” kifejezéssel jelölt apa még „Atyám” megszólításban részesül. Vö.: Hoványi Márton, *Hajnóczy Péter A kecske című elbeszélésének értelmezése*, Irodalomismeret, 2011/4, 80–93.

5. Az írásjel ritmikai jelentőségére Benda Mihály hívta fel a figyelmemet.

6. Az ablak és a kép összekapcsolásának gondolatát Florenszkij az ikonok kontextusában fejti ki, értelmezésünk részben erre a gondolatmenetre támaszkodik: Pavel Florenszkij, *Az ikonosztáz*, ford. Kiss Ilona, Budapest, 2005, 8–24.

7. A legkézenfekvőbb utalást *A halál kilovagolt Perzsiából* delíriumos látomásaira tehetjük. Hajnóczy Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából*, Budapest, 1979, 118–121.

8. A *Jézus menyasszonya* című kisregényben a Duna hasonló jelzőket kap: „*És a Duna! A Duna! A folyóban barokk karosszékhez hasonló bűzös olajtömbök úsztak lassan, méltóságteljesen...*” Hajnóczy Péter, *Jézus menyasszonya*, Budapest, 1981, 135. A tükör és az Öregnek titulált férfi felmenő kapcsolata a *Temetés* kötetnyitó szövegében (7.) központibb jelentőséggel bír, mint *A pad*-ban. A „*Büdös van*” (V.) tömondat egyik kötetbeli párhuzamára Reményi is hivatkozik *A parancs* kapcsán (69.), amely történet aztán kifejtésre kerül a *Jézus menyasszonyában* is (121–123.). Reményi József Tamás, *Egy nyelvi díszlet természetrajza = énekelt, és táncolt, mint egy szatír. Nem szűnő párbeszédben. Hajnóczy tanulmányok IV.*, szerk. Cserjés Katalin et al., Szeged, 2012, 23.

9. Mindezt megtámogatja *A pad* címének fonikus allúziója is, amennyiben a paratextus egészének hangzásvilága magában rejtje az apa névszó és az apad ige szemantikáját is. Kora alapján a narrátor nagyapaként jellemzi az öreget, jöllehet a *Temetés*, *A kecske* és a *Jézus menyasszonya* „öregjei” apafigurák a kötetben. Ezt az asszociációt az apadó életkor és hatalmas potenciál képzete a lassú mozgása miatt vélhetően apadó Duna képével összekapcsolva alkothat a hangzás szintjén is párhuzamot a Duna és a cseléd között.

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Elhalasztott apokalipszis

VÉGIDŐVÍZIÓ ÉS EMLÉKEZET VASADI PÉTER *HA AZ ÁLDOZAT ELSZABADUL* CÍMŰ MŰVÉBEN

„A *Biblia* két nagy minta szerint szerveződik, miként általában a képzeleti irodalom is. Az egyik a természeti ciklus mintája, az utóbbit apokaliptikusnak neveztük.” – állítja *Biblia* és irodalom kapcsolatát vizsgáló alapművének második kötetében Northrop Frye. S habár az idézett szövegrész „képzeleti irodalom” (imaginative literature) alatt vélhetően a költői, írói fantázia működése révén létrehozott szépirodalmat érti, nem indokolatlan a művekben megjelenő apokaliptikus elemek vizsgálata során a valósághoz, a mű saját jelenéhez és elképzelt jövőjéhez való viszony kérdését alaposabban körüljárni. A képzelet szabad működése leginkább a jövődöbéli pusztulást leíró látomások fantasztikus alakjaiban ragadható meg, s aligha szükséges hosszan bizonyítani, hogy az egyébként az ószövetségi apokalipszis történetekhez s azokon keresztül a közel-keleti pusztulás mítoszokhoz szorosan kötődő újszövetségi *Jelenések könyve* mennyire meghatározó forrásszövege a természetfeletti erők működését leíró fantasztikus irodalomnak. Az apokalipszis mint a végidő leírása azonban nem elsősorban a világ pusztulásának nyomasztó látomását jelenti, ami véget ér, az pusztán esendő világunk immanens történelmi ideje, mely átadja helyét az égből alászálló új és örök Jeruzsálemnek, ahol a megigazultak együtt élnek majd Istennel. Frank Kermode feltételezése szint a művészetekről való radikális gondolkodás a modernizmus különböző változataiban jórészt apokaliptikus hangnemben zajlik,¹ melynek alapja, hogy saját modern