

Csillag Lajos

Bolyongás a mustársárga falak előtt

Értelmezési preferenciák Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című regényében

Absztrakt. A tanulmány Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című regényének sajátosságait kísérli meg elemezni és értelmezni, figyelembe véve azokat az aspektusokat, amelyeket a szakirodalom is a leginkább vizsgál. A tanulmány négy fő szerkezeti egységre tagolódik. Elsőként a regényben szereplő, szakrális mozzanatként értelmezhető alkoholfogyasztás és dohányzás tevékenységét, továbbá a bibliai motívumokat vizsgálja. Ezt követően a regényt átszövő víziók jelentéstartalmára igyekszik választ találni, ezen belül is kiemelt figyelmet szentel a címadó halott perzsa város látomásának. A továbbiakban a mű szövegébe beépülő intertextualis elemeket vizsgálja, s azok lehetséges funkciójára kérdez rá. A negyedik fejezet Szádeq Hedáját *A vak bagoly* című regényének komparatív megközelítésével foglalkozik, a két regényben végigkövethető identitáskeresés és az egyes motívumok tükrében. Megkísérli megtalálni azokat a kései modern paradigmákat, amelyekben belül szóba hozható mindkét regény. Végezetül pedig összegzi, melyek is lehetnek Hajnóczy regényének sajátosságai.

„...*Jaj nekem! Hogy Perzsiába megyek, avagy másüvé, messzi vidékre,
S reggel elhagyom ezt a gonosz várost, ahol annyit szenvedék*”

Füst Milán: *Nyilas-hava*

121

Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* (a továbbiakban: *Perzsia*) szövegkorpusza egy olyan stabil és masszív anyagot alkot, amelynek vizsgálata, értelmezése ritkán tapasztalt nehézségekbe ütközik. A regény időszerkezete nem lineáris, különböző látomások váltják egymást, közben pedig abszurd módon megjelenő „szövegpanelekkel” találkozunk. Meg kell bontanunk ezt a szövegtestet, hogy azután minden alkotóelemét egyenként értelmezzük. Jelen tanulmány amolyan útleírás-ként fogható fel, amelyre a *Perzsia* narrátora kataluzolja a tanulmány íróját és befogadóját.

Kérdés, hogy milyen regénnyel is állunk szemben. Mindenképp szükséges ezt megválaszolni, hiszen Hajnóczy írásaiban legtöbbször az író életútját vélik felfedezni. Az, hogy a *Perzsia* esetében önéletírásról, vagy esetleg önéletrajzi regényről van-e szó, a tanulmány további részében nem kerül terítékre, mivel csakis a mű szövegére összpontosítunk. Éppen ezért ezen a ponton kíséreljük meg ezt tisztázni. Gyuris Gergely Philippe Lejeune-re támaszkodik, amikor azt állítja, az önéletírás műfaja kizárható a mű kapcsán, mivel ez esetben valamilyen azonosság feltételezhető a szereplő, az elbeszélő és a szereplők nevében.¹ Ez azt jelentené a *Perzsia* esetében, hogy az elbeszélő

¹ GYURIS Gergely, *Az olvasó Perzsiába lovagol = Hová lettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006, 122.

ugyanazt a nevet viseli, ami a könyv borítóján is fel van tüntetve. Lejeune elmélete azonban nem teljesen stabil, mivel élesen elhatárolja az önéletírást és az önéletrajzi regényt, és nem számol bizonyos határesetekkel. Példának okáért ott van Krisztinának a *fiúhoz* írt születésnap üdvözlő levele, amelyben a szerző és a levél címzettjének születésnap dátuma azonosságot mutat, noha az évszámra nem derül fény. Továbbá, hogy a szerző és az elbeszélő szereplő neve, ha nem is teljesen, de monogramyszerű olvasatban hasonlóságot mutat. A regényben azon történések, amelyekben megemlítődik a nagypapa, a *fiú* iskolai végzettsége, a *férfi* visszaemlékezése rákoscsabai munkahelyére, a *fiú* állása a Geodéziai Intézetnél, olyan életutat sejtet, amelyből akár rekonstruálható egy fikcionalizált önéletrajzi és családtörténettel kombinált elbeszélés is. Ugyanakkor az erre a vázra épülő történetképzések gátat vetnek a regény önéletírás felőli olvasatának, és az értelmezés más csatornáik felé terelik azt.

A halott város „rémképeit” a *férfi* útjának végállomásaként és egyben a keresés motívumának kezdeteként is értelmezhetjük, ahová az olvasó magával a narrátorral és a *férfival* együtt jut el az alkohol – pontosabban a *férfi* lerészegedése – által. Ez az út tulajdonképpen az a mértéktelenség, amelybe a *Perzsia* elbeszélője beleesik, és az ihletadó bor nem lesz más, mint katalizátor a mélyebben megbúvó félelmeinek. A történet során elfogyasztott mennyiség meghaladhatja akár az ember fizikai befogadóképességét, így az olvasóban ellentmondások merülnek fel. Ez elidegenítő hatásként is működik, ami gátat vet a mű referenciális értelmezésének.

Az alkohol olyan szerepet tölt be a műben, amit a következő kiragadott mondat az értelmezés szempontjából kulcsfontosságúnak mutat: „Ami engem illet: az első pohártól rúgom be és változom más emberré.”² A kontextus tehát értelmezhető a *férfi* átszellemülésének eszközeként. Maga az ivás mintegy szertartásos mozzanatként jelenik meg, kapcsolatteremtésként a szellemi és anyagi világ között. Így az alkohol fogyasztásának szakralizációjára a mű folyamán többször is történik kísérlet. Az egyik ilyen lehet az emlékek formájában felidőződő strandjelenetek sora, amelyekben a *fiú* több megelőző cselekvést folytat, mielőtt megiszik egy üveg sört: „Napozott egy kicsit, kiballagott a stégre, és elsétált a sört és pogácsát áruló emberhez. Vett egy üveg sört, megitta, és elfogyasztotta a töpörtyűs pogácsát is. Ismét tízperces napozás következett a kiszemelt fűzfa mellett, aztán megint úszás, sör, pogácsa.”³ A kontextus, amely nemcsak azt a funkciót látja el, hogy lazítson a szöveg feszességén, hiszen semmilyen lényegi cselekmény nem bontakozik ki benne, hanem ciklikusságával a négy őselemhez – föld, víz, tűz, levegő – is kapcsolódhat. Ezt a körforgást Odorics Ferenc valamilyen transzcendens létnek, energiának a befogadásaként értelmezi.⁴

2 HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, összeállította és a jegyzeteket írta MÁTIS LÍVIA – REMÉNYI József Tamás, Budapest: Osiris, 2007, 169. A továbbiakban: *HP*

3 *HP*, 208.

4 ODORICS Ferenc, *A részegség szakrális felajánlása = Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009, 136.

Másféle kísérletnek tekinthetjük magát a füst motívumát, amely szorosan összekapcsolódik az írásban az alkoholfogyasztással. Maga a füst a cigaretázás tevékenysége során jelenik meg. A felfelé szálló füst több bibliai vonatkozásban, továbbá vallási aspektusban valamilyen istennel való kapcsolatteremtésre szolgál. Maga a szöveg ekképpen magyarázza a dohányzás funkcióját: „A férfi cigarettára gyújtott, mint aki a felszálló füstből ezeknél elviselhetőbb képeket akar látni.”⁵ Azonban, mint kiderül, az alkohol és a cigaretta ketőssége még inkább fokozza a látomások lidérces attitűdjét, így nem valósul meg szakrális esemény. Továbbá elmondható, hogy a *férfi* magában az írás folyamatában látja ezeket a lehetőségeket, hiszen munkaártalomként hivatkozik az iszákosságra. Ebből az ártalmas tevékenységből létrejövő szöveg valamilyen átlényegülése az író démonikus látomásainak.

Hajnóczy életművében visszatérő motívumként jelennek meg bibliai utalások és a keresztény hagyomány elemei. Ilyen írások közé tartozik a *Rorate, Szertartás, A Híd, Temetés* vagy az időrendben később megjelenő *Jézus menyasszonya*. Így válhat a *Perzsia* recepciója is tulajdonképpen egy újraírt, átértelmezhető motívummá. A felsorolt művekben, beleértve a *Perzsiát* is, mind tematikájukban, retorikájukban, szövegkorpuszaikban visszatérő elemként van jelen valamilyen adalék a katolikus vallás és a Szentírás hagyományából.⁶ Hoványi Márton tanulmányában⁷ a *Perzsia* előszövegeit vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy ezek a bibliai utalások maguknak az előszövegeknek az ismerete nélkül csak nehézkesen fejthetők fel. A mű alkotástörténetét végigkövetve megtudhatjuk, hogy Hajnóczy nagy valószínűség szerint egy újabb szociográfiát szeretett volna írni *Alkohol* címmel. Az írás közben történt egy erős irányváltás, amelyből az író gyötrelmeit taglaló kontextusok megírásával született meg az a *Perzsia*, amelynek végleges formája publikálásra került. A már meglévő strandjelenetek és egyéb bekezdések egy szintén alkoholproblémákkal küzdő, *Jézus* nevezetű főhős történeteiről szóló szövegből lettek átemelve. Az írás befejezetlen maradt, de szintén adalékként szolgált a *Csütörtök* és a *szakács* szövegeihez, amelyek ugyan publikálatlanok maradtak, de teljesen kapcsolatba hozhatóak a *Perzsiával*.⁸ Ennél a pontnál különösképpen a szakács karakterét tudjuk párhuzamba hozni, akinek személyisége jelen van mind a *férfi*, mind pedig a *fiú* karakterében, tehát maguk a szereplők is valamilyen módon „átöröklődnek”.

A továbbiakban érdemes a várankozás motívumára koncentrálni. A mű szinte minden egyes szereplője várankozik. A *férfi* és a *fiú* várankozik a feleségére, vagy épp a városon való túljutásra. Á., a *férfi* felesége és Krisztina az alkohorról való leszokásra várankozik. Klárka maga Krisztinára, mint ahogy a mű egy mozzanatában a *fiú* maga is Krisztinát várja, sőt maga az édesanya a kórházban is órá vár. Kijelenthetjük tehát, hogy a mű egyik „archéja” a várankozás,

5 HP, 205.

6 HOVÁNYI Márton, *Az alkoholtól a delíriumon át a jelenések könyvéig = Tudom. De: Tudom-e?*, 141.

7 Uo., 141.

8 REMÉNYI József Tamás, *Szétszórom, majd felépítem magam = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003, 224–227.

amelynek Krisztinára irányuló formája kulcsfontosságú szerepet is betölthet. Krisztina az egyetlen olyan főszereplő, akinek a nevét az olvasó ismeri. De karaktere épp olyan ismerős lehet *A szakácsból*, vagy a *Nórából*. Mindegyik említett írás adott női szereplői egyrészt egy fennálló házasságból való menekülés alternatíváját töltik be.

Az, hogy ezek a nevek megváltoztak az írás keletkezésének folyamán, éppen jelentőségüket hangsúlyozza, ahogyan maga a *Krisztina* név a *Krisztus* névhez való majdhogynem teljes szóalaki azonosságot mutatja. Maga a lány személye is úgy íródik körül legtöbbször, mint egy tejhatalommal rendelkező, a környezetére erős hatást kifejtő, karizmatikus személyiség. „Jó háromnegyed óra várakozás után megjelent Krisztina [...] A fiú bizonytalan mozdulattal, kissé remegős térdekkel felállt, és megpróbált zárt ajkakkal visszamosolyogni. [...] Riadt szemekkel nézte a lányt, mint valami csodás jelenséget, egyik lábáról a másikra állt, bal kezébe vette a folyóiratot, és szerette volna legalább megérinteni ez a csodás jelenséget.”⁹ Ezt az azonosságot erősíti az is, hogy a karakter zsidó származású.¹⁰

A nyolc látomásból háromban szerepel fátyol, amely elfed valamit. A *Jelenések könyve* – tartalmából eredendően – az apokalüpszisről kapta a nevét, amelynek jelentése „felfedés”. Az első – lila – fátyol letakar egy női arcot, melyből csak a száj látható. Később pedig már egy félig letakart órát látunk. A látomások előrehaladtával egyre kisebb felületet fed le valamilyen sötétlila fátyol, vagy kelme, tehát végbemegy bizonyos feltárás. Hoványi Márton tanulmányában azt az álláspontot képviseli, miszerint ezek a mozzanatok ismételtelen olyan pontok, amelyekben a bibliai motívumok összefutnak a *Perzsia* egyes elemeivel.¹¹

Szintén jelentős szerepet tölt be az alkohol szakrális jelenléte. A *férfi* szempontjából, mint az írói tevékenység egyik feltétele van jelen, azonban ez az állandó delíriumszerű állapot pusztító hatású. Maga az „alkohol” szó, eredetét tekintve, a „kuhul” (lélek) jelentést hordozza magában. János próféta a *Jelenések könyvében* többször írja azt, hogy „elragadtatásba estem”, és a háta mögül hallja a következő utasítást: „Amit látsz, írd le egy könyvbe...” Tulajdonképpen ezeket tekinthetjük a történések lejegyzése kiindulópontjának, tehát itt is az alkohol „áldásos-káros” kettősége van jelen, mint a *férfinál*. Hasonlóan a *delirium tremens* megemlékezéséhez: a delírium bekövetkezésekor megjelenő látomások szakrális szintre emelik az írást.¹²

A város látomásának egyik értelmezése a *Jelenések könyvéből* kiindulva is lehetséges. A városra mint a halál metaforájára kétszer is történik utalás labirintusként. Urbanik Tímea itt Paolo Santarcangeli *A labirintusok könyve* című művére hivatkozik: „Aki átmegy a labirintuson, annak keresztül kell haladnia a sötétség bonyolult, csalóka útjain, hogy legyőzze a halált.” Ez azt a metaforikus utalást erősíti, amely már a címben is megtalálható. A *Jelenések könyvében* a halál a negyedik lovon ül, amely sárga színű, mint maga a város.¹³ „És

9 HP, 194.

10 HOVÁNYI, I. m., 144.

11 Uo., 145.

12 Uo., 146.

13 URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hoválettem*, 115.

mikor felnyitotta a negyedik pecsétet, hallám a negyedik lelkes állat szavát, a mely ezt mondja vala: Jöjj és lásd. [...] És látám, és ímé egy sárgaszínű ló; és a ki rajta üle, annak a neve halál, és a pokol követi vala azt; és adaték azoknak hatalom a földnek negyedrészn, hogy öljenek fegyverrel és éhséggel és halállal és a földnek fenevadai által.”¹⁴ Ugyanakkor a szöveg felkínál egy másik alternatívát a város képének értelmezésére. A fény-árnyék oppozíciója egy ambivalens jelentésre ad lehetőséget. A városon belüli bolyongásban a *férfi* számára választási lehetőség kínálkozik fel a fényes út és az árnyékos kapualj között. A fény és a nehézség párosítása és az árnyékos kapualj a camus-i abszurdot sejteti, a fénybevetettséget.¹⁵

Perzsia látomása a regény záró részeként is visszatér a *fiú* idősíkjában: „A fiú ott feküdt a strand gyepén, szemben a tűző nappal, Krisztina kezét fogva. Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvízű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben.”¹⁶ Egyben ez az utolsó olyan mozzanata a regénynek, melyben a *férfi* és a *fiú* karaktere egymásra rétegződik, szereplő-összemosódás jön létre. Erre az összemosódásra maga Hajnóczy is utal néhány sorral feljebb: „[a] fiúnak (férfinak?) az volt az érzése: nem is annyira a pénz miatt hagyta futni őket [...]” Ehhez hasonló összemosódások figyelhetők meg Szadeq Hedáját *A vak bagoly* című regényében is, amellyel a *Perzsia* párhuzamba állítható.

2. Út Perzsiába – a rémképek vizsgálata és a halott város látomásának értelmezése

A *Perzsia* eddigi értelmezői többféleképpen rétegezték a művet. Gáll István a regényt két idősíkra osztja, amelyek viszonya meghatározza a történet „regényszerűségét”. Az elsőben a *férfi* írásra tett kísérletét és a közbeni agóniáját láthatjuk, a másodikban pedig a *fiút*, aki mint a *férfi* visszaemlékezése jelenik meg az írás közben. A *Perzsiát* e két narratív szint egymáshoz való közelítése teszi regénnyé.¹⁷

Fontos azonban kijelölnünk egy harmadik réteget is, amely a vízióké. A rémképek és látomások leírásai szövegtestként épülnek be a *Perzsia* textusába, és nem csupán a mű valódi cselekményét redukálják, hanem megteremtik a fentebb említett narratív szintek közötti kapcsolatot. „A három réteg fokozatosan szűkülő mederben közeledik egymáshoz, és egymásra vonatkoztatásuk megteremti a regény történelmi látomását.”¹⁸ A látomások legtöbbször kimerevített, statikus jellegű és kollázsszerű képsorozatok, vagy csak „bevillanó” képek, szövegek. Összesen tizenhét bukkanak fel a *Perzsiában*. Ezekhez többször kapcsolódnak a narrátor megjegyzései, mintegy keretbe foglalva azokat. Az alábbiakban feliratoknak nevezzük azokat a vizualitásokat, amelyek szöveg formájában jelennek meg a *fiú* és a *férfi* idősíkjában, rémképeknek pedig az alkohol által megidézett látomásokat.

14 Jel. 6, 7-8

15 URBANIK, I. m., 114.

16 *HP*, 119.

17 NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999, 101.

18 SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, 139.

Az első felirat még nem tudatosan előidézve, szöveg formájában jelenik meg. A feliratok kurzivált, idézőjelbe tett alakjai azonosságot mutatnak a szövegben olvasható dialógusokkal, épp ezért összefolynak és nehezen megkülönböztethetők a szereplők gondolataitól.¹⁹ „A porladási idő 25 év.”²⁰ Ezzel szemben a második látomás már tudatosan megidézett, és már rémképnek is betudható: a *fiú* arra a füzetre gondol, amelybe brutális gyilkosságokat ábrázoló képeket ragasztott. „A kép egy géppisztolyt vagy más lőfegyver csövét megragadó egyenruhás katonát és egy civil öltözetet viselő férfit ábrázolt, amint hajánál fogva egy levágott emberi fejet tartanak.”²¹ A tudatosan és nem tudatosan előhívott rémképek közötti különbség tehát abban fedezhető fel, hogy a tudatos rémlátások mindig a halál valamilyen extrém formáját jelenítik meg, s hogy a *fiúnak* a halállal való szembenézéseként funkcionálnak. De mivel ezek a víziók a földi lét megszűnésének túlságosan is általános megfogalmazásai, illetve szélsőséges formái, nem enyhítik a *fiú* haláltól való félelmét, mint ahogy az alkohol sem a *férfi* esetében. A harmadik látomás már a *férfinél* jelenik meg, továbbra is felirat formájában, groteszk kicsengéssel. „Jogtalan, rosszhiszemű sírhasználat.”²²

A *férfi* első rémképe már jóval részletesebb, egy egész oldalon keresztül tart. „Az öreg hunyt szemű arca előtt egy lezárt üvegben két fiúcska volt: az egyik egy vigyorgó, hatalmas karikatúrához hasonló archoz támasztott létrán állt, a másik, kezében egy festékesvödörrel, a létrán álló fiút nézte.”²³ A rémképek legtöbbször úgy hatnak, mint egy kimerevített filmjelenet. Legegyszerűbben talán „filmprózaaként” jellemezhetnénk ezt az eljárást. A víziók szövegtestei beépülve a regény cselekményének szövegtestébe eklektikus szövegkompozíciót hoznak létre. Érdekes megfigyelnünk a kiragadott szövegrészletben azt, ahogy a statikus jelenet kirajzolódik. Az olvasóban azt az érzetet kelti, mintha egy kamerán keresztül látna. Ezt a „kameraritást” leginkább Mészöly Miklós *Film* című könyvével lehet párhuzamba hozni, ahol a kamera ugyanúgy nem szelektál, csak „rideg” narrációval törekszik arra, hogy minél pontosabban írja le azt, amit lát. „Az Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt egyéb zajokból is kiszűrve, mellékesen is felerősítjük. Az Öregasszony fején matt csillogású fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos.”²⁴ Mészöly „kamerája” pásztáz, leír mindent, és követi az *Öregembert* és az *Öregasszonyt*. Ezzel szemben Hajnóczyé a nyakig betemetett *öregember* fejétől távolít, és a kép többi mozzanatát, szereplőinek helyét hozzá viszonyítva lokalizálja. A narrátor úgy manipulál a képsíkokkal, a premier plánokból indulva egészen a kistotalokig, mintha azt a befogadó nemcsak olvasná, de látná is.

A hunyt szemű öregember látomásától kezdődően egyre sűrűbben jelennek meg víziók a *férfi* szeme előtt, ahogyan az ivás is egyre kontrollálhatatlannabbá válik.²⁵ A következő rémkép már új bekezdést sem kap, összefolynak az

19 URBANIK Tímea, *A mámor turista-kötele = Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008, 81.

20 HP, 174.

21 HP, 184.

22 HP, 187.

23 HP, 188.

24 MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976, 6.

25 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 82.

azt megelőző gondolatmenettel, mintha teljesen természetes jelenség lenne. Három részletből álló képsorozatról van szó, amelyek egymásra épülve jelennek meg. Ez a rémképsorozat már pornográf elemet is megjelenít, sokkoló hatást vált ki az olvasóból. Ahogy egymást követik a rémképek, úgy kerülnek előtérbe hedonista vonások, a feminim testiség. „lvott a poharából, és egy lila fátyollal félig letakart női arcot látott: a nő fején piros levelű koszorú volt; a lila fátyolon át éppen őrá meredt a két rezzenéstelen szem. A fátyol csak vöröstre festett száját és az arc egy csikját hagyta szabadon [...] És az a másik hunyt szemű női arc! Ovális, arányos, szép arc volt; a kissé csücsörített ajkakon egy vérpiros cseresznye nyugodott zöld szárral [...] Aztán egy bangkoki nő, szétvetett combokkal, mezítelenül ült egy fehér férfin, magába fogadva a férfi merev hímtagját egy masszírozóágyon.”²⁶ A következő rémképsorozat a *fiú* narrációs szintjének beékelődése miatt várta magára. Ebben azonban már sokkal inkább a halál megjelenési formái dominálnak. „Először egy döglött sakált látott, amely egy fának ütközött autón feküdt, félig nyitott pofájából lassan csöpögött a vér.”²⁷ A vízió többször is megszakad, először a kép háttérének leírásakor, amikor a *férfi* tudatosítja magában a látottak eredetét. Ekkor felüti az asztalon heverő *Delta* című folyóirat 1973/5. számát, és az olvasó előtt is megjelenik a sportpuska-hirdetés. Ezután ismét folytatódik a rémkép megélése, ez utal arra, hogy a *férfi* elméjében ekkorra már teljesen „elraktározódott” a vízió, talán irányítani is tudja, bármikor előhívható, mint a füzet az újságkivágásokkal. Majd Közép-Afrika császára, Bokassa tábornok képét látja maga előtt. „[...] talán Bokassa lenne, gondolta, Közép-Afrika császára, aki önmagát koronáztatta császárrá? Az első képen, amit az üres borospohár alján látott, Bokassa mosolygott.”²⁸ Az ilyen és ehhez hasonló mozzanatok körülírásai keretbe foglalják a víziókat, ezekben a keretekben pedig gyakran jelenik meg az ivás vagy a dohányzás.²⁹ A fentiekben a *Perzsia* legösszetettebb víziójáról van szó, erre még két képsorozat épül, majd hosszú ideig nem jelennek meg a *férfi* előtt látomások. Ekkor már utalás történik a funkciójukra is. Az írás központjává válnak, egyúttal az ivás legitimizálásaként értelmeződnek, továbbá az írás és a részegség kettős viszonyaként. A *férfi* megpróbálja leírni mindazt, amit látott, hogy azután felhasználhassa egy elbeszélés megírására.

A hatodik képsorozat előtt a részegség mélyebb szintjeire lépünk, a *férfi* elsápad és a homlokára nyirkos verejték ül ki. Érzékelhető tehát, hogy már nem jár messze a teljes deríliumos állapottól. Az, hogy milyen közel is lehet ehhez az állapothoz, a vízió dekódolhatóságán is látszik. A képek egyre absztraktabbá válnak, viszont eltűnik a szexualitás. „Egy fiatal koreai férfit látott, haja csaknem kopaszra nyírva, trikóját jobb kezével felhúzza. Fedetlen, telt, női mellei vannak. [...] Egy ugyancsak majdnem kopaszra nyírt fiú vagy lány tejet szív a bal melléből.”³⁰ Urbanik Tímea „metaképként” definiálja ezt a rémképet, amely magára a regény alaphelyzetére utal.³¹

26 HP, 189.

27 HP, 204.

28 HP, 205.

29 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 83.

30 HP, 213.

31 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 84.

Az eddig felsorolt és bemutatott látomásokkal szemben különbözőséget mutat az utolsó két képsorozat. A halott város képe megjelenik a *fiúnak* és a *férfinak* is egyaránt, előbbinél nem tudatosan, az utóbbinál pedig tudatosan. A sokadik olvasás után már azt is mondhatnánk, hogy: „Megérkeztünk!” A perzsa város látomása nem fokozatosan bontakozik ki előttünk, hanem mintegy természetességgel jelenik meg. „Végül a halott várost látta.”³²

Elmondható tehát, hogy a rémképek a *férfi* szempontjából nemcsak a halál elől való menekvést jelentheti, hanem az azzal való szembenézést is: „csatatér, ahol akár a legkomolyabb és legvalóságosabb harcok folynak.”³³ Ezek a terek a valóság és a fikció mezsgyéjén realizálódnak. Talán Mészöly Miklós fogalmaz Hajnóczy Péter temetésén elmondott nekrológiájában e terekről a leginkább lényegre törően: „A tudat metszet-hűvös szakadékaiba ez időben ő ereszkedett le a legvakmerőbben, leggyümölcsözőbben és legkilátástalanabban.”

A perzsa város víziója nem csupán erős vizuális jellegével hatva és leg-hosszabb időtartamával emelkedik ki a többi látomás közül, hanem azzal is, hogy a többtől eltérően kétszer is megjelenik a szövegben, továbbá, hogy maga a cím ráirányítja a figyelmet. Míg a halott várost megelőző „rémképek” csupán kimerevített, ám sokkalta részletgazdagabb képek, addig Perzsia víziója már egy permanens kereséstörténetnek a színtere és kezdete. „Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig, és teljesen összeomlott labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste.”³⁴ A szóban forgó vízió tehát magában foglal egy történetet, és önálló cselekménnyel rendelkezik, amelynek főszereplője maga a látomás életre hívója és megálmodója, a *férfi*, aki ez idáig egy rémképnek sem volt a szereplője, csupán külső szemlélője. A látomás így egy újabb cselekményszálát eredményez, amely egyidejűleg pozicionálja a *férfi* helyzetét a várakozás és a keresés mitikus szintre emelésének függvényében. Lehetséges párhuzamként mutatkozik Orpheusz és Eurüdiké mítosza, amelyben Orpheusz feleségét, Eurüdikét a folyóparton megmarja egy mérges kígyó. Orpheusz ezek után csakis a lantjában leli örömét, és bármerre jár, csakis Eurüdikéről énekel. Bolyongásai során így eljut az alvilág torkának tátongó mélységéhez. Ott énekelve kéri vissza Hádésztől, az alvilág urától felesége életét, aki a zene hallatára meglágyul, és azzal a feltétellel engedi szabadon mindkettőjüket, hogy tilos visszanézniük a kifelé vezető úton. Már majdnem kiérnek, mikor Orpheusz nem tudja türtőztetni magát és visszanéz. E meggondolatlanság miatt pedig örökre elveszíti feleségét, és büntetésül havas tájakon kell bolyongania.³⁵

A *férfi* helyzetét a városban folyamatos nézőpontváltások szemléltetik. A romok közti botladozás, a különböző gátló tényezők leírása, valamint a város felülnézete és a városon túli táj látványának a leírása, amely elérhetetlennek minősül a *férfi* perspektívájából, együtt teremtik meg a tér végtelenségének és bezártságának kettősségét. „A férfi hol a sárga porban botladozott a sárga

32 HP, 224.

33 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 86.

34 HP, 224.

35 *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Budapest: Balassi Kiadó, 2001. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Orpheusz> [Letöltve: 2013. 04.15.]

kövek között, hogy átjutva a városon, találkozhassek a feleségével, hol ismét felülnézetben látta a várost és önmagát is ahogy botladozik a romok labirintusában; ilyenkor látta túl a városon, a bokrok vagy fák zöld síkját.³⁶ Urbanik Tímea *Bolyongás a halott városokban* című tanulmányában Walter Benjamin *Tárgyak hivatala* című írásán keresztül utal erre a kettőségre, e két perspektivikus nézet természetét vizsgálva: „Elhagyott tárgyak. Ha egy falut vagy egy várost a tájban megpillantunk, a látványt az teszi oly egyszerűvé és visszahozhatatlanná, hogy benne a messziség a legszorosabb kötés jegyében lüktet együtt a közellel. A megszokás nem végezte el még a művét. Ha tájékozódni kezdünk, s valamelyest már kiismerjük magunkat, egy csapásra eltűnik a táj, akár egy ház homlokzata, ha kapuján beléptünk. E homlokzat még nem került túlsúlyba a szüntelen, megszokássá vált vizsgálódás által. Mihelyt megkezdjük az eligazodást, a hely első kora-képe soha nem áll helyre.”³⁷ Tehát a cselekvésre és a cselekvő énrre való rálátás közti pillanat megragadása a cél, az igazi tét pedig a már a városról kialakult korakép határára való eljutás.³⁸ Ugyanezek a rálátások jelennek meg a régény időszerkezetében korábban a *fiúnál* is. A kórházi látogatás után a Krisztinával való ebéd közben a *fiúban* az fogalmazódik meg, hogy mindig képes volt önmagára kacsintani három lépés távolságból. Ez az a morális magatartás, amely a *fiú* etikai rendszerében a valamivel való szembenézést jelenti. Ez az életszemlélet szembe találja magát Krisztina és a családja életszemléletével. Ennek a konfrontációnak az eredményeként szerez az olvasó tudomást arról a füzetéről, amelybe erőszakról, gyilkosságról, halálról szóló, kivágott újságcikkek, fényképek vannak ragasztva. A *fiú* erre a füzetre gondol, amikor Krisztina előtt kell boldognak mutatnia magát.³⁹ A füzetben lévő képek és cikkek a fentebb felsorolt dolgokkal való szembenézésként funkcionálnak. „Mert a fiú többek között félt az éjszakától és a haláltól; talán ez volt az ok, hogy ezeket a képeket akkor ott-hon, albérleti szobájában tartotta, mint aki ilyen módon akar megszabadulni a félelmeitől, szembenézni velük, tudomásul véve azt: ilyen dolgok is megtörténnek a világon.”⁴⁰ Ebből kifolyólag a művet nem csupán kereséstörténetként, hanem identitáskeresésként is értelmezhetjük, hiszen a *fiú* ebben az életszemléleti konfrontációban olyan ősökre támaszkodik, akikre erkölcsi mintaképként tekint. „Az öreg citoyen segítségét érezte – ha nem is gondolt mindig erre a segítségre, de nem is volt rá szükség; miként a ház a betonból készült alapjaira sem gondol az ember a fűtött szobában.”⁴¹

Érdeemes megvizsgálni, hogy milyen funkciót tölt be a *férfi* idősikjában a halott város látomása. Mint már említettük, a distancia ugyanúgy jelen van, mint a *fiúnál* a „három lépés önmagától” jegyében. Ezeket jelen esetben a közel és a távol perspektívaváltásán keresztül érzékeljük. Felülnézetből láthatóvá válik a városon túli táj, ahol fák, bokrok zöld síkja húzódik – amely magá-

36 HP, 224.

37 Walter BENJAMIN, *Egyirányú utca* = Uő, *Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980, 507.

38 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 111.

39 Uo., 114.

40 HP, 185.

41 HP, 220.

ra az életre asszociál –, így a kereső és az olvasó figyelme is efelé irányul. A korábbi leírásokból már kiderült, hogy a *férfi* látomásában valahol a halott város szélén botladozik, a kereső célja tehát kijutni a halott városból az életbe.⁴² „*Talán édesvíz is van ott, gondolta, mert ajka cserepes volt, toroka száraz, s nagyon szomjazott, talán ott vár rám a feleségem.*”⁴³ Urbanik Tímea szerint a szerelem és a szomjúság egybefonódása egyfajta szakrális szimbólum.⁴⁴ Az alkoholizmus tematizálásával azonban a szomjúság mind az elbeszélő *férfi*, mind a *fiú* szemszögéből más értelmet nyer. Míg az alkohol iránti szomjúság kényszeres tevékenységként jelenik meg, és egyben az egyik térkonfiguráló eszköz, addig a víz és a feleség lokális és szakrális kapcsolata az életre mutat. A vízió mégis vészjósló kicsengéssel, halálképpzettel zárul.⁴⁵ „De valami azt súgta: soha át nem jut a halott városra. Ott botladozik majd a sárga falak között, míg összeesik és meghal. [...] Tudta ezt, s ez némi könnyebbséget jelentett számára. Könnyebbséget ahhoz, hogy méltósággal haljon meg. Mert azt is tudta, nem lesz könnyű és gyors halála. Repedezett, véres újakkal, szakadt ruhában, vérző térdekkel mászik meg újabb és újabb falakat, hogy közelebb kerüljön a vízhez, a fákhöz, a feleségéhez. Nyelve száraz, és megdagad a szájában. Szeme sarkából sárga váladék folyik az arcára. Tátott szájával, egyre nehezebben lélegzi be a poros, forró levegőt. Ismét átkapaszkodik egy falon, ismét belebotlik egy sötét kapualjba, ahol legalább árnyékban van. De kilép a sárgán villogó utcára, átkapaszkodik egy falon; közelebb kerül néhány méterrel a zöld levelű fákhöz, a feleségéhez. Menni és kapaszkodni fog, amíg csak tud állni a lábán.”⁴⁶ A városban való bolyongás metaforája így párosul a halállal és az attól való félelemmel, ez pedig úgy realizálódik a *férfi* síkjában, hogy a feleséghez való el nem jutás jelenti magát a halált, a valós térben pedig a feleség meg nem érkezésére utalhat.

Ha pedig a *fiú* és a *férfi* párhuzamát tekintjük, az ezzel a félelemmel való szembenézés hívja életre a halott város képét adekvát módon. Egy másik lehetséges és valószínűbb értelmezés szerint Perzsia városa a víziót követően fellépő szövegrész – „»Delirium tremens?!«”⁴⁷ – magára az alkohol által kiváltotta lázalomra utal, amely esetünkben egy élet-halál közti állapotot jelent, így maga Perzsia látomása az élet és a halál közötti mezsgyén való bolyongás képzetét erősíti. A fenti szövegrésszel pedig a *férfi* helyzete visszakerül abba az alappozícióba, amelyből a történet kiindul, vagyis a feleségre való várakozás szituációjába.⁴⁸

42 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 113.

43 HP, 224.

44 Az értelmezés szempontjából Nemes Nagy Ágnes 1981-ben megjelent *Között* című kötetében megtalálható *Szomj* címet viselő versével hozható párhuzamba a fenti motívum, amelyben a szerelem és a szomjúság kettőségére történő utalás hasonló formában szerepel.

45 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 113.

46 HP, 225.

47 HP, 225.

48 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 114.

3. Idegen szövegtek a regényben – a regény mottója, intertextusai és szövegadalékai

Öt olyan altípus különíthető el a transztextualitáson belül, amelyeket Gérard Genette azonos című tanulmányában kategorizál.⁴⁹ Elsőként az intertextusok, melyekhez az idézeteket soroljuk. A szerző kurzívval vagy idézőjellel emeli ki, utal az idézet eredetére, ez a módszer pedig kizárja az plagizációt. A *Perzsia* esetében ilyen intertextusként tekinthetünk a táncdalszövegekre, amelyek közismertek, az olvasó szempontjából azonosíthatóak anélkül, hogy az idézett dalszövegek eredetére utalás történne. Érdemes megfigyelni, hogy mindig csupán a refrént közli a regény. A részletek Krisztina jellemének behatárolásaként, vagy hangulatára való utalásként funkcionálnak, s a *fiú* gondolatmeneteibe, érzéseibe implikálódnak, ami ironikusan is értelmezhető.⁵⁰

Intertextusként tekinthetünk a *Perzsia* mottójára, amely felvezeti az olvasás módját és kiegészíti a szöveg értelmezésének egészét. Amolyan segítségkérés egy ismertebb, elismertebb szerzőtől, feltéve, hogy fel is van tüntetve az idézett személy. Működhet metonimikus kódként, amikor az idézet és az utána következő szöveg között valamilyen lehetséges kapcsolódás áll fenn, de metaforikus kódként is, ha a két szövegi elem egymás kölcsönös olvashatóságából fakad.⁵¹ A *Perzsia* mottója egy Babits Mihály 1920-ban megjelent *Nyugtalanág völgye* című kötetéből származó vers, a *Zsoltár férfihangra* utolsó két versszaka. Az, hogy csupán ezt az utolsó két versszakot ragadta ki az író, valószínűleg annak tudható be, hogy így az értelmezése is módosul. Máskülönb az egész „vigasztalást” szintén ironiaként lehetne felfogni.⁵² A Babits-vers alcíme (*Consolatio mystica*) egy olyan vízióra utal, ahol az én-központúság, a transzcendens lét valamilyen harmóniába torkollik. A szellemet a fájdalomtól kiemelve az ember legtisztább és legnemesebb részének mutatja. Ezzel a gondolatmenettel „vigasztalódhat” (*consolatio*) a *Perzsia* főhőse, amikor hosszas agóniája megkezdődik. A versrészletben megfogalmazódó életszemlélet ugyanis ellentéte a *férfiről* alkotott első benyomásnak. Habár Genette *paratextusként* definiálja a mottókat, Cserjés Katalin „mindennemű intertextusoknak” nevezi azokat. Feltehetően abból indul ki, hogy a *Perzsia* esetében a fentebb említett metaforikus és metonimikus kódként egyaránt működő idézet gondolatmenete teljesen beépül a regény szövegébe.

Második ilyen típusként említhetjük meg a *paratextusokat*, amelyek közé a mű címét sorolhatjuk. Elsőre nem eldönthető, hogy a cím – *A halál kilovagolt Perzsiából* – valójában mire is irányítja a figyelmet, és ez a bizonytalanság egészen a halott város látomásáig „motoszkál” a befogadóban. Akkor azonban már nyilvánvalóvá válik, hogy a metaforikusan értelmeződő címadó jelenség tárgya a város. Hiszen az olvasó is végig az egykor perzsák lakta várost látja a vízióban, nem pedig a lovagló halált. Elképzelhető, hogy Hajnóczyt nem

49 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1-2. <<http://irodalomelmelet.atw.hu/genette.pdf>> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

50 KÁRI Viktória, „Csak egy tánc volt?” = *Tudom. De: tudom-e?*, 53-54..

51 CSERJÉS Katalin, *Hajnóczy mottóiról* = *Da capo al fine*, 142.

52 *Uo.*, 147.

pusztán *A vak bagoly* könyv változata ragadta meg és emiatt rajzolódik ki ennyire élesen a város a *Perzsiában*, hanem a Hedáját művéből készült 1974-es filmváltozat is.

A regény szöveggörpuzsában fellelhetők azonban más, egyebek között idegen nyelvű feliratok, szöveg-intarziák, szakszerű leírások, plakátok. Néha ezek a „szövegpanelek” abszurd módon épülnek be a regény textusába. A Shakespeare *Hamletjéből* való eredeti idézet akár metatextusként is értelmezhető, minthogy az idézet olvasható *A szakács* szövegében is. A *Perzsia* gondolatmenetébe első olvasatra talán nehezen illeszthető be. Szükséges megvizsgálni a citációt, hogy milyen jelentéstartalommal rendelkezik. Figyelembe véve Fortinbras szavait, az olvasó ezt a karaktert Hamlet fordított tükrként értelmezheti. Mindazt, amit Hamletnek nem sikerült megtartania apjának tett fogadalmaiból, Fortinbrasnak sikerült.⁵³ A drámarészlet tehát ugyanúgy az író vigasztalásként funkcionál, de már sokkalta áttételesebben. Hamlet, aki mindent elveszített, mégis hős, aki halálával felemelkedett.

Idegen nyelvű szövegek a fenti szövegen kívül igencsak elszórtan olvashatóak a *Perzsiában*. A FÉG BLOCK sportpuska szakszerű leírása, vagyis a *Delta* folyóiratban található hirdetés megjelenése hasonlóságot mutat a *fiú* újságcikkkel és képekkel teleragasztott füzetével. Hajnóczy mintha kollázs-szerűen illesztené be a fenti szövegrészt. Amikor a férfi kimegy az illemhelyre, értetlenül olvassa a vécépapíron található „»KISS ME!«”⁵⁴ feliratot, egy pillanat erejéig úgy véli, ez is csupán látomás. A két szövegtest tehát felfogható úgy is, mint a valóság és a látomások mezsgyéje. Cserjés Katalin a fenti szövegrészeket a regény egyes kulminációs pontjaiként értelmezi. Hajnóczy többször dolgozik olyan írástechnikával, amelyben nem csak egy tetőpont van.

Végezetül a Brasch Izidor gyártotta cipőkanál megkerülhetetlen a textusok szempontjából. A tárgy részletes leírásával és a rajta található gyártó feliratával gyakorlatilag képi és nyelvi narratíva összpontosul, így akár ekphraszisznak is betudható. Mindenesetre a cipőkanálról alkotott kép egy ritka jelenség formájában rajzolódik ki. A narrátor mint a képi mű interpretátora a fenomén nyelvi megragadására törekszik.⁵⁵

4. Identitáskeresés és motívumegyezések a *Perzsiában* és *A vak bagolyban*

Németh Zoltán a posztmodern irodalom értelmezését a modernizmustól elkülönítve véli tárgyalhatónak.⁵⁶ Ezen belül vázolja fel sémáját, mely szerint a posztmodernizmus három olyan korszakra bontható, amelyek egyikébe Hajnóczy szövegei is besorolhatóak. Ezek a korszakok pedig a korai, az are-

53 CSERJÉS Katalin, *Applikációk a Hajnóczy-körpusz szövetén (doktori disszertáció)*, Szeged, 2007, 114. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1264/4/Cserjes_dolgozat.pdf> [Letöltve: 2013. 04. 22.]

54 *HP*, 205.

55 Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. Rózsahegy Edit = *Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijarat Kiadó, 1998, 20.

56 NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégija*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2012, 15.

ferenciális és az antropológiai posztmodern. A mi szempontunkból most csupán a korai posztmodern ismertetése bír jelentőséggel. Ugyanis ezen szövegek kapcsán mondhatók el azon értelmezési perspektívák, amelyekkel a *Perzsia* is megközelíthető és párhuzamba vonható Hedáját művével, *A vak bagollyal*. A korai posztmodern szövegeiben fellelhető az írás folyamataira tett önreflexió, metafikció, az identitással folytatott küzdelem, a realizmus újraírása, és ami kulcsszerepű, hogy a korai posztmodern elbeszélési módja olyan stílusréteget működtet, amely nagyban hasonlít a kései modern szövegbeli megszólalásokra. Míg a modernizmusban, a kései modernségben az identitás elvesztése és annak keresése tragikumként jelenik meg – ez az, ami teljességgel jellemzi Hedáját művét –, addig a posztmodern alkotó a szövegben újraalkotott egóval, identitással való játékot célozza meg. Hajnóczy Péter műve olyan elbeszélésmódban íródott, amely tulajdonképpen *A vak bagoly*-val rokonítható.

Habár a kilencvenes évek elején már történtek kísérletek Hajnóczy szövegeinek kategorizálására, azonban a szerző alkotásművészetének öntörvényűségéből kifolyólag ezek nagyobb problémákba ütköztek. „Hajnóczy Péter munkái számos, nehezen megválaszolható kérdés elé állítják az elemzőt. Mind a novellákban, de a kisregényekben s a drámákban is több, a hagyományos esztétikai normák felől nehezen megközelíthető, azok alapján kevésbé értékelhető jellemzőt találunk. Ha a szerteágazó avantgárd poétikák segítségével némely sajátosság (pl. automatikus írásmód, kollázstechnika stb.) önmagában talán meg is ragadható, az ilyenformán megfogalmazódó válaszok csak szűk körre érvényesek, csupán a jelenségek egyes konkrét vonatkozásaira szolgálhatnak magyarázatul.”⁵⁷ Szerdahelyi Zoltán ugyanebben a tanulmányában elmondja, hogy azok az öntörvényűségek, amelyekre fentebb már utaltunk, igencsak azonosíthatóak a modernség stílusjegyeivel, stilisztikájával.

A *Perzsia* esetében olyan intertextusokkal átszőtt műről van szó, amelyek első látszatra inkoherensek, mintha a beépülő szövegek idegen testként volnának benne jelen, és voltaképpen nem is kapcsolódnának semmilyen módon egymáshoz. Az egyes szövegrészek olyan intenzív nyelvezeti és stilisztikai különbségekkel rendelkeznek, hogy azokat az olvasónak szinte képtelenség nem észlelnie. A befogadó ily módon cserbenhagyva érezheti magát, azonban a szövegbeli író, azaz a *férfi* egy olyan értelmezési csatornát nyit meg, amely a figyelmet további szövegekre irányítja, így jutunk el *A vak bagoly*hoz is. „[...] az önigazolás végett felemlített néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F. S. Fitzgerald, O’Neill, Jack London (A Sárga Sátán szerzője), Ken Kesey és *A vak bagoly* perzsa írója: Szadek Hedáját; mindkettő kábítószeres [...]”⁵⁸ Az idézett szövegrészből feltűnik, hogy csupán két szerző neve van kiemelve műveik megjelölésével, ezáltal kap a kettős referencia súlyozott jelentőséget, tehát az olvasó szinte utasítást kap a két mű elolvasására a lényegibb értelmezés érdekében.

57 SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben*, Tiszatáj, 1990/11, 73.

58 *HP*, 227.

Először, még 1980-ban, Szörényi László tett rá kísérletet, hogy Szádeq Hedáját *A vak bagoly* című művét párhuzamba állítsa a *Perzsiával*, és egyben kijelölje a mű értelmezésének egyik lehetséges útját. Hedáját műve is egy víziókból felépülő, permanens kereséstörténet, amely magára az elbeszélő énré és annak feleségére irányul. A narráció szintjeinél a regény fikciójában megjelenített valós tér egyes rétegződéseit különböztethetjük meg. *A vak bagoly* elbeszélője már a mű elején megjegyzi, hogy igyekszik „leírni mindent”, vagy legalábbis az életének egy szeletét, hogy egy letisztultabb képet alkothasson önmagáról. Majd az így létrejövő cselekményszálban a főhős szintén leírja a maga történetét és a hozzá kapcsolódó álmokat. Ahogy egyre több a narrációs szint, úgy válik a történet nehezebben követhetővé, a szövegszerkezet „összegubancolódik”, egyre ziláltabb gondolatmenetekkel találkozunk. Jean-François Lyotard nevéhez kapcsolható az a posztmodern felfogás, miszerint a világ csupán egyes fragmentumaiban értelmezhető, tehát többféle világmagyarázat létezik egymás mellett. A regényben megszólaló narrátor úgy véli, ezek önmaga számára is ismeretlen epizódjai az életének, épp ezért bomlasztó hatással vannak a jelenére. „Az én világom önmagamban volt, előttem eddig teljesen ismeretlen világ, és mintha kénytelen lettem volna kikutatni és átvizsgálni annak minden zegét-zugát.”⁵⁹ *A vak bagoly* szövegszerkezete egyben híven tükrözi az elbeszélő szellemi kohéziójának instabil állapotát.

A narrátor egy tolltartódíszítő *festő*, aki minden „művére” ugyanazt a sematikus képet pingálja. Egy ciprusfát, amely alatt egy öregember kuporog, akinek egy fekete ruhás lány meghajolva lótuszvirágot nyújt át, közöttük pedig egy csermely folyik. A kép többször ismétlődik más-más formában a mű során. A képek, történések mintha valamilyen séma alapján, ritmikusan követnék egymást, a regény zárójelenete is egy bizonyos alaphelyzetbe tér vissza, amelyből csupán lehetséges következtetések vonhatóak le az események folytatódásával kapcsolatosan.

Mind a két műben feltételezhető, hogy az Én keresése bizonyos devianciából fakad. *A vak bagoly* főszereplője önmagába fordulva, önként szigeteli el magát a világtól, mivel a szeretett nő, akit feleségül vett, nem fogadja el őt. „Ő utána már végképp búcsút vettem az emberektől, az ostobák, és szerencsések világától, s borhoz, ópiumhoz menekültem, hogy felejteni tudjak.”⁶⁰ Ezzel szemben a *Perzsiában* szereplő *fiú* küzd a társadalomba való befogadtatásért, de az alkoholfüggősége miatt ugyanúgy kívül reked. Az identitás tisztázása tehát az elsődleges szempont, amelyben párhuzamot tudunk vonni a két írás között. A *festő* számára, aki a látomásaiban szereplő halott nő szemét próbálja lefesteni, e tevékenység az énkeresés eszközt jelentheti.

Figyelemre méltó a festésnek az írásba való metaforikus átalakulása. A képi és nyelvi narráció ugyanazon tényezők figyelembevételével strukturálja a képi kompozíciót, illetve a szüzsét. Az elbeszélő helyzete és a festő pozíciója, tehát a fokalizáció és a perspektíva, az olvasó és a néző pozíciója, illetve a két befogadói tudat ugyanazon működési elvén alapszik.⁶¹ Gadamer a befogadó

59 Szádeq HEDÁJAT, *A vak bagoly*, ford. Baranyi Angéla és Kazanlár Emil = *Mai perzsa elbeszélők*, Budapest: Európa Kiadó, 1973, 119. A továbbiakban: VB

60 VB, 79.

61 THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1.*, 10.

szempontjából felismerhető képek újrafelismerését helyezi előtérbe, ez a megközelítés azonban nem jöhet szóba a *festő* által készített rajzok esetében, mivel az olvasó tisztában van a képek ismétlődésével. Érdekes inkább Imdahl művészetelméleti koncepciójára hagyatkoznunk, amely szerint az ismétlődő és az önmagát mindig aktualizáló kép módosulásának az értelmezése szükségszerű a befogadó szempontjából.⁶² A látottak értelmezése lenne kézenfekvő a *festő* szempontjából is, mivel a kép szemlélete lényegében a belső szemlélettel lenne egyenértékű. A meg-megidéződő jelenet – a nővel, a lótuszvirággal, az öregemberrel és így tovább – nem figuratív, hanem narratív olvasatot igényel, annak ellenére, hogy ikonikus ábrázolásokról van szó.

Nem feltétlenül értelmezhetőek emlékeként a narrátorok által megteremtett idősíkok és látomások, inkább olyan belső terek kivetüléseként, és az abban való mozgásként, amelyek az Én feltérképezetlen területeinek számítanak. Ezt a feltételezést erősíti, hogy a *festő* nem biztos abban, hogy ismeri az első látomásában megjelenő alakokat, holott számtalanszor lefestette már őket sematikusan. „Akkor már teljesen magamon kívül voltam, és úgy rémlett nekem, hogy még régebről tudom a nevét is. Mindenre emlékezni véltem: szeme ragyogására, arcszínére, teste illatára, mozdulataira. Mintha csak a lelkem egy előző életben, a tökéletesség világában, az ő lelkével rokon, azonos eredetű, azonos anyagú, és bizonyosan egymást kiegészítő lett volna.”⁶³

Felvetődik a kérdés, hogy mennyire megbízhatóak ezek az emlékek. Hasonló problematikával találkozhatunk Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében, ahol a két elbeszélő, Medve Gábor emlékiratai és Both Benedek visszaemlékezései gyakorlatilag többször ellentmondásban állnak egymással. A későmodern és korai posztmodern szövegalkotás kiszögellési pontjai közé tartozik a múlt tapasztalata és az ebből építkező jelen értelmezése.⁶⁴ A *Perzsia* narrátora ugyanezzel a problémával szembesül, például a strandjelenetek kapcsán, hiszen az emlékek „hitelessége” ugyanúgy megkérdőjelezhető, mint Ottlik regényében. Erre a bizonytalanságra utalás is történik még a regény elején, amikor a *férfi* megpróbálja felidézni életének egy korábbi mozzanatát. „»Talán Rákoscsaba?«”⁶⁵ A jelennek a múlton keresztül való értelmezése mindkét műben fellelhető tehát azáltal, hogy az elkülöníthető szövegrészek reflektálnak és párbeszédbe kerülnek egymással, azonban az elbeszélők életrajzra való hivatkozása, vagy épp támaszkodása az emlékek megkérdőjelezhetősége okán megbízhatatlan marad. „Ó, mennyi történet forog közközen a gyermekkoromról, a szerelemről, a közösülésről, az esküvőről és a halálról, és egyik sem igaz.”⁶⁶

Mindkét elbeszélésben fellelhetünk párhuzamos motívumokat, amelyek legtöbbször a narrátorhoz és annak cselekedeteihez kötődnek. Például az *árnyék*, amelyet a *festő* önmagához hasonlónak, belső énje megjelenési formájának vél. „Mintha csak ez az árnyék velem egyidőben született szellem lett volna, amely életem körvonalának határán belül kellett, hogy elhelyezkedjék.”⁶⁷

62 Uo., 10.

63 VB, 83.

64 NÉMETH Zoltán, *l. m.*, 16.

65 HP, 172.

66 VB, 106.

67 VB, 135.

A több jelentéstartammal rendelkező motívum voltaképpen analógiaként is fel-fogható. Az árnyék a természeti népeknél és az irodalomban is a második én vagy a lélek szerepét tölti be: aki elveszíti az árnyékát, az elveszíti a lelkét is.⁶⁸ Hedáját művében nem az árnyék „megragadása” a cél – hiszen az mindig kivétel a falra –, hanem az ismert és ismeretlen identitás közti differencia egymáshoz való viszonyítása. „Őmiatta teszek egy próbát, talán majd jobban megértjük egymást. Mert amióta minden szálát elvágtam, ami a többiekhez kötött, szeretném jobban megismerni önmagam.”⁶⁹

A *Perzsia* cselekménye a temporalitás szempontjából kettéágazik, ugyanazon személy múltbéli és jelenben lévő énjét látjuk. A *fiú* és a *férfi* lényegében ugyanazon személy rétegződése a jelen és a múlt viszonyában. A rétegződések ugyanúgy jelen vannak *A vak bagoly* elbeszélőjénél is, mint Én 1 és Én 2, amely Hajnóczy művében megfelel a *fiú* és a *férfi* karakterének. „Az árnyék feltételezi az egyén jelenlétét, vagyis az Én tükröződésésként fog megjelenni, így az nem csak egy egyénről, hanem az Én 1 és az Én 2 kapcsolatáról is szó lesz.”⁷⁰ Farkas Anita ezen gondolatmenetét követve ugyanerre a megállapításra juthatunk a *Perzsiával* kapcsolatban is, miszerint a *férfi* múltbéli énje tükörképében próbálja megtalálni a jelenben lévő úgy, hogy a már megélt én tudatával szemléli a jelenben lévő. És itt válik nyilvánvalóvá az írás jelentősége. Ugyanis, ha a *festőnek* sikerül megragadnia a nő szemeit, akkor azzal nemcsak annak létét támasztja alá, hanem sikerülhet annak megismerése is. A rögzítés pedig nem egyszerűen az identitás keretek közé szorítását szolgálja. Ehhez hozzá tudjuk kapcsolni a *fej* szimbólumát, amely mind a *Perzsiában*, mind *A vak bagolyban* jelen van. A lenyakló fejű sakál; a vízióban szereplő „hunyt szemű” öregember feje, akinek az egész teste homokba van temetve; a kőműves, aki szöveget vert a fejébe. Hedáját művében pedig a főhős botorkálása a látomásbéli városban, amikor a megmerevedett lakosok feje lehull, ha hozzájuk ér: „De a város lakosai különös módon haltak meg. Ahol éppen akkor voltak, ott dermedtek meg, szájukból két csepp vér buggyant az ajkukra. Bármelyikhez hozzáértem, levált a feje és lehullott.”⁷¹ A *fej* a köztudatban is az, ami irányítja a testet és a szellemet; ha valaki esztelenséget csinál, azt mondjuk rá: „elveszítette a fejét”. Egy olyan princípium tehát, amely a tudatosságot, a bölcsességet jelképezi, a vizsgált szövegekben pedig a tudat elvesztéseként szerepelhet.⁷²

További párhuzamként említhető a *szem* ábrázolása. A szem egyaránt utal a látásra és a vakságra. Legtöbbször úgy definiálódik, mint „a lélek tükre” vagy „ablak a világra”.⁷³ *A vak bagolyban* a látásban megjelenő szem az ihletadó, amely a *festőt* alkotásra ösztönzi, hogy megörökítse a halott nő szemét, amely utalhat ismét a belső világ rögzítésére. Amíg a nő szeme csukva van,

68 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#%C3%A1rny%C3%A9k> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

69 VB, 78.

70 FARKAS Anita, „*A halál Rej városából a Perzsiába lovagol!*” = *Tudom. De: Tudom-e?*, 114.

71 VB, 136.

72 Uo., 114.

73 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

addig a *festő* sem tudja megörökíteni azt, tehát a szem mint „látás” értelmezendő, hiszen a hangsúly nem a nő hunyt szemén van, hanem azon, hogy a festő láthassa azt. A belső én megismerése tehát nehézségekbe ütközik, amelyre a vakság utal. Előrevetíti tehát, hogy az identitás keresése kudarcba fulladhat, hiszen az éjszakában is látó madár képességei hatalmas segítséget jelentenek a *festőnek* a sötétben való tapogatózásban. Épp ezért a vakság mint hátrány és az ezzel járó lehetséges kudarc hasonló, mint a halott perzsa városon való átjutás. Farkas Anita tanulmányában a vakságot és a bagoly metaforáját akként értelmezi, hogy a kifelé való látás hiánya nem gátolja abban az egyént, hogy befelé lássa és vizsgálhassa önmagát.

Talán az egyik legszorosabb, már első olvasatra is szembeötlő összekapcsolódási pont a két mű között maga a város. Mind a két mű főszereplője bolyong egy kihalt városban, amely kísérteties hangulatot áraszt magából. Szörényi László korábban úgy határozta meg a halott város vízióját Hedájtánál, mint a szöveg időbeli és térbeli rétegződéseinek kapcsolódási pontját, amely által egy időfölötti cselekményt hozott létre, és tulajdonképpen erre a mintára épül Hajnóczy perzsa városának megjelenése is.⁷⁴ Míg Hajnóczy művében ezen rétegződések váltakozása nyomon követhető – például maga az alkohol fajtája is támpontot ad: a *fiú* sört iszik, a *férfi* pedig bort –, a *vak bagolyban* ezek a rétegek szinte teljesen összemosódnak, mivel a mű írója ugyanazon történetet mondja el többféle variációban.⁷⁵

A városban való bolyongás víziója mindkét műben jelentős szerepet játszik. Az önmagát kereső, vagy saját élete kisiklásának pontját kutató én ugyanolyan módon megragadható. „Hirtelen láttam magamat, amint szabadon kószálok és nyugodtan levegőzőm egy ismeretlen város utcáin, amelynek házai szokatlan külsejűek, mértani alakzatok [...]”⁷⁶ Különbözőséget mutat ugyan a két „polisz” allegóriája. A *Perzsia* városának metaforikus utalása a halálra könnyebben felfejthető, a *vak bagolyban* már sokkalta áttételesebb. A *festő* még születésekor örököl egy üveg mérgezett bort az édesanyjától, amely kimondatlanul a közeli Rej városából származik. Erre a részeg járőrök dala is utal a műben. „Gyere velem, hogy bort igyunk, / Rej város borából igyunk. / Hogyha most nem, mikor igyunk?”⁷⁷ A *bor* a halál szimbolikus értelmezéshordozójaként jelenik meg Hedájt művében, az ital származási helye pedig metonimikus utalásként funkcionál. A bor szimbólumba így erős ellentétbe ütközik az általános szimbólumként ismerttel. A bor az élet elixírjét, a halhatatlanságot, a vidámságot az életerőt jelképezi.⁷⁸

Egyéb olyan motívumokat, szimbólumokat is fel tudunk sorakoztatni, amelyek jelenlétükkel sokkal inkább terek képzésére és azok átjárására szolgálnak. Ilyenek az ablak, az ajtó és a ház. Az ismétlődéseknek köszönhetően feltelezhetjük, hogy ezek a tárgyak nemcsak a maguk profán matériájában ragadhatóak meg, hanem az énteremtés szimbólumaiként szolgálnak. Az ablak és az ajtó egyaránt szolgálhat a külső és a belső világ közötti kapcsolat

74 SZÖRÉNYI, *l. m.*, 139.

75 FARKAS, *l. m.*, 118.

76 VB, 136.

77 VB, 134, 144, 151, 156.

78 Vö. VB, 113.

kifejezőeszközékként, amely tulajdonképpen vonatkoztatható az evilágra és a túlvilágra is. Míg az ablak involválja a fény többletjelentését, addig az ajtó a házra mint annak alkotóelemére utal. Lehetséges kapcsolódási pontként szolgálhat az ablak a *Perzsiában*, amikor a múlt és a jelen identitása összetalálkozik. A szöveg azt a hatást kelti, mintha a *fiú* és a *férfi* egymást néznék az ablakon keresztül. „A fiú kinézett az ablakon, amelyen besütött a nap. [...] A férfi ott ült az asztalnál, és kinézett a másik ablakon.”⁷⁹

A ház pedig mint feminin szimbólum a védelmet nyújtó anyát, anyai ölt, méhet jelképezi. Ami talán mégis a leghelytállóbb értelmezési lehetőségként fogható fel, az a ház szó szoros értelmében vett belső tere, amely tekinthető az emberi testnek és léleknek, mert ami a házban történik, az voltaképpen velünk történik, mások számára láthatatlanul. Hedáját és Hajnóczy művének tényleges színtere is egy ház, vagy épp egy lakás, az elbeszélők tulajdonképpen csak ebben mozognak. Farkas Anita dolgozatában a házban való mozgást szintén az identitáskeresés egyik lehetőségeként vázolja fel. „Átmentem az egymásba nyíló szobákon, de amikor a legutolsó szobába benyitva szembe kerültem azzal a szajhával, körös-körül maguktól bezárultak az ajtók, és csupán a falakon remegő, elmosódott körvonalú árnyak – mint megannyi fekete rabszolga és rabszolganő – örködtek körülöttem.”⁸⁰ Ezt a mozgást pedig a szoba és fürdőszoba közötti botorkálás jelentheti a *Perzsiában*; hasonlóképpen „zárja be” magát a *férfi* az illemhelyre.

A többször ismétlődő képek, gondolatsorok és történések meghatározzák a szöveg ritmusát, és a *déja vu* hatás mellett a térképzetek elmélyítését is szolgálják „Zsebembe nyúltam, hogy a kocsis bérét kifizessem. Nem volt a zsebemben több, mint két hatos és egy garas.”⁸¹ A fenti mozzanat a cselekményben négyszer jelenik meg. Az első három, amikor a főszereplő a feldarabolt nő testének sírhelyet ásó öregembert akarja kifizetni, negyedszer pedig, amikor a talált korsót vásárolja meg az ócskás öregembertől, attól, aki a lovakat is hajtja a halott nő megásott sírja felé.

Maga a cím is hasonlóan kiemelt szerepet kap *A vak bagolyban*, mint a *Perzsiában*. A bagoly⁸² mint szimbólum kétféle formában fordul elő az irodalomban, mitológiákban vagy éppen az ősi keleti kultúrákban. A kuvikhoz több olyan negatív jelentést tudunk kapcsolni, amely funkcionális jelentéshordozóként szerepelhet Hedáját művében. Szemantikai értelmezései lehetnek a vész- vagy halálhozó madár, bűnözés, gonoszság, és tulajdonképpen maga a vakság. Megállapítható, hogy a mű címe Hedájnál ugyanúgy a halálra irányítja a figyelmet, mint a *Perzsia* esetében. A halál pedig *A vak bagolyban* szintén a lovaglás mozzanatához fűződik. „Ócska, rozoga halottaskocsi állt az ajtóban, két csontvázsovány, silány, fekete gebe volt befogva [...] Az ostor patánt a levegőben, a lovak lihegve útnak eredtek, orrikaikból lélegzetük párája úgy szállt fel a nedves levegőben, mint a kémény füstje. [...] A kocsi rendkívüli sebességgel és nyugalommal siklott hegyen, mezőn, patakon keresztül.”⁸³

79 HP, 203.

80 VB, 123.

81 VB, 96.

82 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04.15.]

83 VB, 95.

A fenti szövegrészben azt az utat írja le a narrátor, amelynek során a fel-darabolt feleséget Rej város közelében temeti el. A regény ezen mozzanata tehát folyamatosságot ábrázol, vagyis magát a városba lovon, szekéren érke-ző halált. A perzsa mitológiában a szekér⁸⁴ a mágusok, istenségek járműve, valószínűsíthető tehát, hogy a halott feleség az, akin keresztül metonimikusan értelmezhető a halál. Ezzel szemben a *Perzsiában* befejezett történet a lovag-lás, felfogható akár *A vak bagoly* történeteinek végkifejleteként is.

Irodalom

- BENJAMIN, Walter, *Egyirányú utca* = *Uő, Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- CSERJÉS Katalin, *Hajnóczy mottóiról* = *Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008.
- CSERJÉS Katalin, *Applikációk a Hajnóczy-korpusz szövetén (doktori disszertáció)*, Szeged, 2007.
- FARKAS Anita, „A halál Rej városából a Perzsiába lovagol” = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1-2.
- GYURIS Gergely, *Az olvasó Perzsiába lovagol* = *Hoválettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006.
- HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából* = *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, összeállította és a jegyzeteket írta MÁTIS Lívía – REMÉNYI József Tamás, Budapest: Osiris, 2007.
- HEDÁJAT, Szádeq, *A vak bagoly*, ford. Baranyi Angéla és Kazanlár Emil = *Mai perzsa elbeszélők*, Budapest: Európa Kiadó, 1973.
- HOVÁNYI Márton, *Az alkoholtól a delíriumon át a jelenések könyvéig* = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- KÁRI Viktória, „Csak egy tánc volt?” = *Tudom. De: tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976.
- NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999.
- NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégija*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2012.
- ODORICS Ferenc, *A részegség szakrális felajánlása* = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.
- REMÉNYI József Tamás, *Szétszórom, majd felépítem magam* = *A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003.

84 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04.15.]

Csillag Lajos

- SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben*, Tiszatáj, 1990/11.
- Szimbólumtár, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003.
- THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hová lettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006.
- URBANIK Tímea, *A mámor turista-kötele = Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008.

Wandering near the mustard yellow walls: Interpretation preferences in the novel *The Death Rode Out of Persia* by Péter Hajnóczy

The paper tries to analyze and interpret the literary work *A halál kilovagolt Perzsiából* written by Péter Hajnóczy, taking those aspects into consideration, that have been researched by others as well. The paper is segmented into four main parts. Firstly it deals with alcoholism and smoking as sacred activities, furthermore it analyzes the biblical motifs. After this it attempts to find an answer to the meaning of the visions that accompany the whole literary work, focusing on the title giver vision. The third part is the analysis of the inter-textual cells, that can be found in the text, dealing with their possible functions in the work. The last part is a comparative analysis between the mentioned literary work and Sadegh Hedayat's *The Blind Owl* comparing the common motifs and the search for identity throughout both works. It tries to find those late modern paradigms that can be found in both novels. At last, the paper sums up the peculiarities of Hajnóczy's novels.

Keywords: inter-textuality, paradigm, text structure, reception

Csillag Lajos
Selye János Egyetem, Komárno
+421908662546
csillag.lali@gmail.com