

Thiel Katalin

Hamvas Béla a személyességről

Gondolatok Hamvas Béla halálának 40. évfordulóján

1.

Hamvas Béla 1968. november 7-én, ma 40 éve halt meg agyvérzésben. Az utolsó néhány évben igen intenzíven dolgozott, olyan jelentős munkákat vetett papírra, mint a *Patmosz* második és harmadik kötete, a *Scientia Sacra* második, kereszténységgel foglalkozó fejezete, illetve a *Karnevál* szellemében fogant három kisregénye, a *Szilveszter*, a *Bizonyos tekintetben* és az *Ugyanis* című.

Az említett írások mindegyike korábbi munkák folytatásai, mindre érvényes, hogy érett, átgondolt művek.

Ezekben az írásokban Hamvas rendre elvarrja a szálakat, kiteljesíti vagy éppen megerősíti korábbi gondolatait. Tartalmilag nincs éles választóvonal a kései művek és a korábbi írások között, de ezekben a Karnevál utáni években észrevehetően bőszültebb, radikálisabb, még a korábban megszokottaknál is szenvedélyesebb.

Az említett kései írásokhoz kapcsolódik egy tanulmánycsokor is, amelyet az 1964-ben induló *Látóhatár* című folyóirat felkérésére írt Hamvas. Ezek az írások azonban, *Az egzisztencializmus után* című kivételével, nem jelenhettek meg. A Kiadói Főigazgatóság akkori vezetője, Köpeczi Béla Hamvas többi tizenkét – egy egész kötetet megtöltő – irásának közlését nem tartotta kívánatosnak, s a hírhedt harmadik „T” – tiltottak – körébe számúzta. (Ezeket a nemrég utólag kiadott írásokat a *Szarepta* című kötet tartalmazza. [Hamvas Béla művei, 14. kötet, MEDIO Kiadó, é. n.]) Annak ellenére történt mindez, hogy eredetileg a folyóirat e tematikus számát „a nyugati világban aktuális szellemi áramlatok kritikus hangvételű elemzéseinek” szánták. Úgy látszik, Hamvas szokatlanul őszinte stílusa, a nyugati és a keleti világra egyaránt radikálisan reflektáló kíméletlen kritikája megrémítette a szerkesztőséget. Ezzel az addig eltelt majd két évtizedes szilencium után további két évtizedre vált lehetetlenné Hamvas írásainak publikálása.

2.

Felmerül a kérdés: mi kapcsolja össze a kései írásokat? Mi az a közös mondanivaló, amely zsinórmértékül szolgál a látszólag különböző témák és tartalmak kifejtésében? Változik-e a stílus? A kérdések jogosnak tűnnek, hiszen Hamvas életének utolsó éveiben az írások között találhatunk politikával, társadalmi problémákkal, filozófiai kérdésekkel foglalkozó esszéket éppúgy, mint szenvedélyesen megfogalmazott, konfesszionális tar-

talmú írásokat, vallomásszerű elemzést a kereszténységről s a Karneválnál még radikálisabban megformált regényeket.

Mint már szó volt róla, a kései írások nem választhatók el élesen a korábbi évtizedek műveitől. Mi hát a lényegi összeköttetés?

Véleményem szerint az összefüggéseket és a szoros kapcsolatot az biztosítja, hogy az írások tartalmát egyetlen fő téma jelöli ki.

Az egész életmű tengelyében végig az a személyes törekvés áll, hogy miként élhető tiszta, igaz emberi élet, miként realizálható az autentikus egzisztencia, Hamvassal szövege: a status absolutus.

Ezzel magyarázható az, hogy újra felbukkannak régi témák, hogy új meg új oldalról nyernek megvilágítást már elemzett kérdések. Hamvast haláláig feszítette a fő kérdés, szinte önterápiás jelleggel helyezte újabb és újabb kontextusba. Ezért kutat tovább a hagyomány irodalmában, ezért találunk írásai között éles kultúrakritikát, korkritikát, tudománykritikát és társadalomkritikát egyaránt. Ezért keresi a legautentikusabb kifejezési formákat, s ezért bukkannak fel újra és újra az önfeltáró-önleplező, helyenként önapoteózisba hajló, kinyilatkoztatásszerű írásai.

Elemi erővel vágyik a normális emberi életre, az ép, defektusmentes létezésre. A *Patmosz II.*-ben így ír erről: „Az idill elsősorban rend. Mindenesetre mérték, emberről, műről, dologról.” Majd így folytatja: „Életemnek minden bizonnyal legnagyobb eredménye, hogy erről a rendről tudomást szereztem. Nem ösztönzés nélkül.” (Hamvas Béla művei 4., *Életünk Könyvek*, 1992. 11.)

A *Patmosz II.*-ben rendre szóba hozza azokat a tanításokat, illetve autoritásokat – *Plótinosztól, Jakob Böhmétől és Russeltől* kezdve *Pascalon, Kierkegaard-on, Nietzsche*n át egészen *René Guénonig* –, akik építőleg hatottak rá, s akik éberségre tanították. A leltár igen figyelemreméltó, s lenyűgöző olvasottságról tanúskodik. Ezek a *Patmosz*-béli szintézisszerű, meditatív, szövegrészek leginkább egy naplóhoz hasonlítanak. Mintha valaki önmagának jegyzetelne tudományról, politikáról, nyelvről, faszizmusról, kommunizmusról, diktatúráról, komédiáról, nyárspolgáriságról, pszichológiáról, filozófiáról, vallásról, életről, szeretetről, egy pillanatra sem feledve az eredeti kérdést: miként lehet realizálni a normális emberi alapállást?

3.

1960 és '64 között a kereszténységgel foglalkozik. A kereszténységet a hagyomány kitüntetett formájának tartja, amely épp a személyesség és az autonómítás okán kitüntetett. Mint írja: „Először az újkorból a kereszténységbe tértem vissza anélkül, hogy az újkorral való közösséget és nehézségeinek vállalását megtagadtam volna [...]. Aztán a kereszténységből a hagyományba tértem vissza, oda, ahol a kereszténység is otthon van, a héberék és hinduk, a kínaiak és az egyiptomiak, az indiánok és a görögök közé, oda, ahol a kereszténység is megszületett, ahol minden gondolat és szokás, rítus és eszme,

törvény és tudás annyira hasonló, hogy felcserélhető, és mindaz, ami van, még egymáshoz egészen közel áll.” (Hamvas Béla művei 4., 88.)

A kereszténységgel kapcsolatos alapvető kérdése is az ember autenticitásával függ össze, s így fogalmazható meg: miben áll a valódi keresztényi magatartás lényege? Az intézményesült formák, illetve maga a vallás eleget tesznek-e a követelményeknek?

Mindezekre a kérdésekre a *Scientia sacra* öt fejezetből álló tanulmányában keresi a választ.

Mint már jeleztük, a kereszténységet a *metafizikai hagyomány* egyik kitüntetett formájának tartja, ahol a hagyomány fogalma az egyes kultúrák fundamentumát képező egységes tanításra utal. Hamvas *Guénon* nyomán vallja, hogy az egyes szent könyvek, vallási tanítások tartalma egybecseng, s az egybecsengő üzenet a *normális emberi alapállásról*, az úgynevezett *status absolutusról* tudósít.

A kereszténység fogalmát igen sajátosan határozza meg. Megkülönbözteti az úgynevezett „*történeti kereszténységet*”, illetve az eredeti evangéliumi kereszténység alapján meghatározott, „*preegzisztens kereszténységnek*” nevezett formát. A történeti kereszténység alatt azt érti, amikor már megjelentek a vallás intézményesült formái. A preegzisztens kereszténységet – mint a kereszténység elsődleges alakját – az eredeti evangéliumi kereszténységgel azonosítja. A két formát – bár egymásból következnek – egymással ellentétesnek véli, mivel, mint írja: „a vallás már igen korán saját forrásával szembefordult, ezt a szembefordulást századokig táplálta, végül sűrű válságok közepette saját alapjait megsemmisítette, és az emberiséget abba a szcientifikus pszeudoszemléiségbe sodorta, mely pszeudoszemléiség korlátoltságánál és immoralitásánál csak ízléstelensége nagyobb.” (Hamvas Béla művei 10., MEDIO Kiadó, 1996. 32.)

A kereszténység (történeti kereszténység) modernítésben elfoglalt helyét Hamvas Kierkegaard-hoz és Nietzsche-hez hasonlóan látja, hiteltelennek tartja, s a problémák egyik forrásának véli, amely ellentétes az eredeti evangéliumi kereszténységgel (preegzisztens kereszténység). Kierkegaard nyomán vallja, hogy a „kereszténységnek külső útja nincs, csak belső”. Szerinte a történeti kereszténység gyakorlatában a „belső út” szerepe háttérbe szorult, s a külsőségek, azaz a „külső út” dominanciája révén elveszett a kereszténység igazi lényege, a *személyesség*. A Nietzsche Antikrisztusában megfogalmazottakhoz hasonlóan sorakoztatja fel a torzulásért felelős három fő problémát: „A keresztény hagyománynak Európában három ellensége volt: először a belülről való ellenség, a klérus (nem az egyház!), másodszer a politikai hatalom, harmadszor a szcientifizmus” – írja. (Hamvas Béla művei 10. 33.)

Hamvas megközelítésében az a kierkegaard-i gondolat jelenik meg, amely szerint a kereszténység modern formája, az úgynevezett „racionalizált kereszténység” eltért az eredeti célkitűzéstől, eltért az úgynevezett evangéliumi kereszténységtől.

Hamvas egyház- és valláskritikájában inkább a nietzschei hatás dominál, míg a kiütéskeresés vonatkozásában inkább a kierkegaard-i gondolatok éreztetik hatásukat. Némi

túlzással az mondható, hogy a kereszténység témakörében összegződik, involválódik leginkább a kierkegaard-i és nietzschei hatás, hiszen ez az a témakör, ahol az emberi élet értelmére és lehetőségeire irányuló kérdés terítékre kerül.

Hamvas a *Scientia sacra* kereszténységgel foglalkozó fejezetében hangot ad radikális nietzscheiánus véleményének. Az *Antikrisztus* című fejezetben – amelynél nem lehet nem észrevenni, hogy a címet Nietzsche-től kölcsönözte – azt elemzi, hogy miként torzult el az eredeti evangéliumi kereszténység. Hamvas szóvá teszi, hogy az emberek az „*egyetlen azonosság*” gondolatát nem értik, s „ha Európában az egyetlen azonosság tudata néha áttört, abból csak bonyodalom és botrány támadt.” (Hamvas Béla művei 10. 81.) Az egyetlen azonosság gondolata itt arra a bibliai mondatra reflektál, amelyben Jézus önmagát Istennel azonosítja. („Aki engem lát, látja az Atyát.” „Én az Atyában vagyok, az Atya énbennem.” [János evangéliuma, 10. rész. 30–38. pont.]) Ez az azonosság azonban Hamvas értelmezésében nem valamiféle kisajátítása egy viszonynak, hanem kijelentése annak, hogy Isten valósága és a lélek valósága egy, s hogy „Istennel az embernek minden fia azonos.” (Hamvas Béla művei 10., 78.) Hamvas szerint az egyetlen azonosság gondolata a keresztény hagyomány legfontosabb, fundamentális mondanivalója, de ez a gondolat a vallásból nézve maga a rettenet.

Az egyén és az Isten distancia nélküli kapcsolatának problematikájáról Hamvas Kierkegaard szellemében ír. Ez a vágyott, *közvetlen kommunikáció* Hamvasnál sem tanítható, nem tűr nyelvi közvetítést, nem szorítható szigorú értékrendbe, nem prédikálható. Isten és ember viszonya személyes én-te viszony, amelynek lényege a *Scientia sacra*-ban az isten-azonosság, az alázat tudata, az önmegtagadás (áldozat) erejének és hatalmának felismerése. S hogy a kései írásokban mennyire jelen van a kereszténység ilyen szellemű felfogása, arról a Patmosz III. is tudósít: „A kereszténység nem vallás” – írja. „A vallás történeti és társadalmi és szellemi eredetű, dogmatikával, papi szervezettel és szertartásokkal. A kereszténység a normális létben való magatartásról szóló tanítás.” (Hamvas Béla művei 4., 239.)

4.

Az életmű egészén átívelő fő problémát, a normális emberi alapállás, a status absolutus realizálásának problematikáját azonban Hamvas nem csak a kereszténység felől gondolja végig. Ahogyan a kereszténység igazi lényegét a személyességben látja, úgy az írás vonatkozásában is megtalálja a személyességet leginkább kifejező formát, a regényformát. Az 1948-ban írott *Regényelméleti fragmentum* című írásában a regényforma történeti és elméleti kérdését taglalja, sorra veszi a regény nagy korszakait és a kiemelkedő regényírókat. Arra a következtetésre jut, hogy számára attól a pillanattól kezdve érdekes a regényforma, amikor megjelenik a személyesség, s ezzel együtt a konfesszionális tudat. Szerinte ettől kezdve „a regény az ember személyes sorsra való igényét mondja ki”. (Hamvas Béla művei 7., MEDIO, 1994.)

A személyesség áttörését – mint sokan mások, például később Kundera (Kundera: A regény művészete, Európa, Bp., 2000) – Cervantes Don Quijotéjének megjelenéséhez köti. „Mi európaiak csak egyet tudunk biztosan – írja Hamvas – hogy szabadok vagyunk, személyek. Ezért az, amit meg kell valósítanunk, az a tökéletes személy és a tökéletes szabadság.” (Hamvas Béla 7., 298.) Hamvas itt persze a klasszikus német filozófia, illetve a romantika abszolútumkeresésének előfeltétel-rendszerét fogadja el, hiszen ma joggal kérdezhetnénk tőle: miért kell az embernek törekednie a tökéletes személy realizálására? S egyáltalán: mit jelent az, hogy tökéletes személy? Azzal együtt azonban, hogy a személyesség az európai ember számára megjelent, egy skizoid kettősség tételeződött. Hamvas meg is fogalmazza ezt. Dupla sorsunk lett: egy „macbethi és egy hamleti, illetve egy Don Quijote-i és egy Sancho Panza-i”, azaz egy hivatalos/nyilvános és egy privát „szélmalom-történet”. Ezt a skizoid állapotot jeleníti meg Hamvas a Karnevál több fejezetében is, például Bormester Mihály kettős történetében. Ebben a kettős történetben Bormester Mihályból két külön karakter lesz, Mike és Michail, akik egyszerre indulnak el katonaként az északi és a déli frontra. Ez a dupla tudat – amelyen Hamvas szerint „az egész addigi államvezetés csődött mondott” – a szent és a bolond, az aszkéta és az arlequin regénybeli megjelenítése, ami valójában a 20. század emberének skizoid állapotát hivatott bemutatni. A kettős tudat másik gyakori példája a szövegben a zárójeles megjegyzések alkalmazása. A zárójelbe tett „hátsó gondolatok” zavarbaejtő őszinteséggel mintegy ellenpontozzák a szavak maszkírozottságát.

A személyesség ugyanakkor nem lehetséges konfesszió nélkül, ezért Hamvas számára az egyetlen lehetséges forma mindahhoz, amit el szeretne mondani, a regény. Ennek fényében tanulmányozza az európai regényt, s azt állapítja meg, hogy a személyesség megjelenése szempontjából *a regénynek három történeti szakasza van: az első a cervantesi, amely révén visszavonhatatlanul a személy üdvtörténete került a középpontba, a második a Sterne-i, „az emberi sors feloldása a szubjektumban”, a harmadik pedig a Kierkegaard-i.* Kierkegaard Hamvas szerint „*pseudoregényeket*” írt. „Kierkegaard volt az – írja – aki a gondolkozást teljes egészében személyessé tette.” (I. m., 305.) Ő mondta először, hogy a történet középpontja a személy, és a személy középpontja az üdvtudat. Visszafelé ily módon nyer értelmet Hamvas számára Don Quijote és Hamlet, „így válik világossá Pascal, Sterne, Rousseau és Goethe”. (I. m., 306.) Hamvas a Karnevál írásakor alapul vette a *Regényelméleti fragmentumban* megfogalmazottakat. A *Karnevál* főszereplője, Bormester Mihály úgy egzisztál a regény hét fejezetén keresztül, hogy a személyiség formálódása szempontjából felvetődő minden lényeges kérdés – legyen az filozófiai, etikai, szociológiai vagy politikai természetű – megfogalmazást nyer. Bormester Mihály mindvégig azon fáradozik, hogy „új létet alapítson”, hogy helyreállítsa az úgynevezett „eredeti egységet” vagy másképpen fogalmazva: a „*normális emberi alapállást*”. Mindeközben bonyolult élethelyzetek – háború, nősülés, álmos polgáriság – szülte tragikomikus történetek sokaságának lehetünk tanúi, amelyek gyakran az abszurdig fokozódnak. Hamvas „*tripla örületnek*”, illetve „*humorisztikai alapállásnak*” nevezi ezeket az élet szülte paradox helyzeteket.

A *Karnevál* megírása előtt nagy hatást gyakorolt rá Cervantes és Kierkegaard mellett Sterne és Joyce is. Sterne Tristram Shandyjének melankóliával átszőtt kacagató humora, a regényben alkalmazott, úgynevezett „tudatfolyam-technika”, a nyelv fogyatékosága okozta emberi problémák ábrázolása, a mérhető és a megélt idő közötti szakadék következményei mind-mind hatással voltak Hamvasra s így a *Karneválra* is.

Joyce *Ulyssese* még tovább fokozta ezt a hatást. A *Regényelméleti fragmentumban* Sterne mellett Joyce jelentőségét is méltatja. Hamvas felismeri, hogy Joyce *Ulyssese* minden korábbi regényírás tagadásaként kijelöli a műfaj új határait is. A modern világ értékválságának olyan krónikáját látja a műben, amely fittyet hányva a szerkezeti kötelmekre szürreális tudati állapotokat és hangulatot képes nyelvi formában közvetíteni. Hamvast meghihlette Joyce írói szabadsága, kihívó normasértése. A *Karneválban* számos jelét láthatjuk mindennek. Hamvas szabadon társítja hőseinek képzeit, elmélkedéseket iktat közbe. A *Karnevál* dinamikája sok tekintetben hasonlós az Ulysses Valpurgis-éjszakájának pokoli kavargásához. A monomániák felvonultatásával Joyce-hoz hasonlóan ő is sorra veszi az emberi létezés majd’ minden eseményét és formáját: születés, halál, szerelem, barátság, közöny, hit, unalom, kétely, vágy, bűn, ostobaság, felszínesség, tudálékosság, fontoskodás, érdektelenség, önzés stb. Mindezt Hamvas is a hagyományos nyelvi formák felrobbantásával írja le.

A kései kisregények – s közülük is leginkább az *Ugyanis* című – még tovább feszítik a *Karnevál* mondanivalóját és hangulatát, az irracionálisig fokozva az emberi gyarlóságok tárházát. Hamvas nem vázol perspektívát, nem kínál kiutat, hanem úgy láttatja a „realitást”, hogy az általa bemutatott erkölcstelen, minőségtelen világban már a humor sincs jelen. Nem mutat föl alternatívát, nem oldja föl humorral a világról festett iszonyatos képeket. Eltűnnek a morális értékek, csak tömegtájékoztató van, reklám, manipuláció. Érzékletes képekben írja le az erkölcstelen csöcselék (a „szamojédok”) viselt dolgait, a hatalom és az irányítás abnormális módszereit. A történelem „fullasztó bűze” mindent beborít. „A modern társadalomban minden eladható és megvehető” – írja. (Hamvas Béla művei 2., *Életünk Könyvek*, 1991. 475.)

A regény egésze úgy van megszerkesztve, hogy még kapaszkodó sem marad. Kommentátorfejezetek és fikciós fejezetek váltogatják egymást, a narrátor belekerül mondanójának szövegébe, maga is az elmondott események részévé válik. Olvasóként magunkra maradunk, eltűnik a realitás és a fikció közti szakadék, a regényben a kommentár és az idézet már nem különíthető el.

Úgy tűnik, hogy Hamvas öntudatlanul is az elsők között írt Magyarországon posztmodern regényt, halála előtt egy évvel, 1967-ben. A végső konklúzió igen lehangoló. Hamvas, akinek az írás volt a lételeme, aki bevallotta az írásban realizált, s aki a regényben megtalálni vélte a személyességet leginkább kifejező autentikus formát, *Ugyanis* című legutolsó kisregényében a púpos zongorista szájába adja egyik – az 1956-os események után – papírra vetett saját gondolatát: „Most tudom, hogy nem írni több, mint írni.” (Hamvas Béla művei 2., 488.)

Reichmann Angelika

Viktoriánus esztétizmus és magányos karnevál

J. C. Powys: *Wolf Solent*

Fölöttébb nehéz – talán szinte reménytelen – egy Magyarországon gyakorlatilag ismeretlen regényíró egyetlen magyarul megjelent regényéről beszélni. Kétségbeesésemben hadd hagyjam hát, hogy mások beszéljenek helyettem. Először Hamvas Béla. A *Wolf Solent* első, 1929-es megjelenését követően mélyeséges csodálatról tanúskodó recenziót jelentetett meg a *Nyugat* 1931. évi első számában, mely szerint

A modern regénynek három fázisa van, írja Ortega [...]; Dosztojevszkij, Proust és Joyce. [...] A regény egyetlen feladata: a teremtő pszichológia. [...] Aki beletartozik abba a sorba, amelybe a három óriás útmutató, az korszerű, modern, fejlődésképes, gyökeres, igaz. Aki nem tud teremtő pszichológiát csinálni, visszavonhatatlanul elavult, hiábavaló munkát végez, időszerűtlen, fölösleges és jelentősége – semmi.

Azok közé a kevesek közé, akik modernnek, korszerűek, igazak, fejlődésképesek, tartozik: John Cowper Powys. A *Wolf Solent* Ortega értelmében teremtő pszichológia. (Hamvas)

Hamvas tehát James Joyce-szal egyenrangú szerzőként, a regény műfajának egyik megújítójaként mutatja be az angol író. Ezzel olyan értékítéletet fogalmaz meg Powysról, amely a kevés pozitív kortárs angol kritikában is fel-feltűnt, ám mindamellett – bármennyire is hízelgő – a közben eltelt idő távlatából nem feltétlenül védhető (vö. Lock, „*Wolf Solent*” 119). Nem is ezt hangsúlyoznám hát. Sokkal fontosabbnak tűnik számomra, hogy a sokszor „excentrikusnak”, a modernizmus fő csapásvonalától távol álló különnek, vagy éppen „kuffernyi méretű” és a felszínen narratológiai szempontból tradicionálisnak tűnő regényei miatt „anakronisztikusnak” bélyegzett Powyst (vö. Lock, „John Cowper Powys” 23) Hamvas itt, és a jóval később írott *Karnevál* egyik regényelméleti fejtegetésében is (Hamvas, *Karnevál* I/321) a világirodalom és az európai irodalom hagyományába szervesen illeszkedő modern(ista) íróként mutatja be. Értékelésének egyik kulcsfogalma a regény „teremtő pszichológiája”, mellyel a főhős, a címben szereplő *Wolf Solent* „fejlődését” követi nyomon a szöveg az „érettség” elérésének pillanatáig. Ezzel Hamvas mintegy öntudatlanul a fent említett viktoriánus-modernista dilemmát fogalmazza újra, hiszen a viktoriánus korszak egyik kulcsfontosságú műfajának,

a Bildungsromannak a kontextusába helyezi a regényt, s egyúttal azt is megjelöli, hogy mely aspektusa mutat túl a viktoriánus korszak irodalmának korlátain. Hadd kíséreljek meg én is valami nagyon hasonlót: Wolf Solent „fejlődésének” állomásait egy, a késő viktoriánus költészet és az esztéticizmus talaján gyökerező, ám az érett modernizmus gyakran groteszk, karneváli világa felé mutató és Joyce-hoz hasonlóan nyilvánvalóan Hamvas *Karneválját* megelőlegező művészi látásmódnak a megnyilvánulásaként szeretném bemutatni. Mivel azonban Powys regénye az 1959-ben megjelent magyar fordítás ellenére is kevésbé ismert, s ráadásul a szerző hömpölygő, ám képekben rendkívül gazdag szövegei gyakorlatilag idézhetetlenek, tenném mindezt a cselekmény rövid ismertetése után kortárs (és néha kevésbé kortárs) festészeti párhuzamok felvonultatásával – magam helyett ismét csak másokat beszélgetve.

A *Wolf Solent* nyitóképe a harmincöt éves címszereplő magányos utazása Dorsetbe – vissza halott apja szülőföldjére és viharos gyermekkorának huszonöt éve elhagyott színterére. Bár a regény a Bildung hagyományát folytatja, nem véletlenül kezdődik a főhős „életútjának felén”: egyrészt a szürke történelemtanár eddigi londoni élete lényegében eseménytelen volt, másrészt hazaútjának egyik célja a halott apa és ezzel az elveszett gyermekkor megtalálása, saját bizonytalanná váló identitásának újradefiniálása. Ezen identitás központi fogalmai a későbbiekben tárgyalandó „élet-illúzió”, illetve „mitológia”. A cselekmény által felölelt egy év Powysra jellemző módon eseményekben gazdagnak éppen nem mondható, viszont meglepő rövidzáratokban és antiklimaktikus fordulatokban igen. Dorsetben Wolf Solent látszólag kiszabadul anyjához fűződő, nyilvánvalóan ödipális felhangokkal terhelt kapcsolatából és hamar – túl hamar – beteljesíteni látszik a Bildung célját: elveszi a Szép Helénához hasonlatos, ám sokszor gyermeki és okosnak éppen nem mondható Gerdát, állást vállal és önálló életet kezd. Mind házassága, mind munkája hamar belső konfliktus forrásává válik: Gerda mellett vonzalmat érez a kevésbé nőies, ám annál izgalmasabb szellemi partner szerepét betöltő Christie iránt is, munkája pedig nem más, mint egy trágár, bahtyini értelemben vett karneváli „nem hivatalos” történelem, a *Dorseti krónika* megírása. E belső feszültségek Solent mélységes identitásválságának forrásai, hiszen úgy érzi, hogy ha fizikailag is megcsalja feleségét, és/vagy eladja a lelkét az ördögnek, és pénzt fogad el a krónika megírásáért, akkor megszűnik korábbi önmaga lenni. Énképének csorbulásához alapvetően hozzájárul az is, hogy sikerül felkutatnia apja botrányokban gazdag múltját, s – nem alaptalanul – úgy érzi, hogy saját élete apja történetének ismétlése, ő maga pedig önnön nemzőjének hasonmása. Noha Christie-t az utolsó döntő pillanatban visszautasítja, az összeomlás elkerülhetetlen – Wolf saját szavaival „mitológiája halott” (II/404). Meglepő módon a potenciálisan tragikus végkifejlet keserű komédiába fordul (vö. Hughes 103-112): az öngyil-

kosság gondolatával foglalkozó Solent túléli személyes integritásának széthullását és megkezdi „posztumusz életét” (II/321), immár belenyugodva, hogy szerelmi dilemmája közepette maga vált felszarvazott férjjé. A Bildung valódi végkifejletét jelentő érettséget egy új, tragikomikus énkép és karneváli elemeket is integráló személyes filozófia megformálása jelenti.

Wolf Solent identitásának kulcsfogalmai tehát a fentebb említett „élet-illúzió” és „mitológia”. Az „életillúzió” fogalma gyakran feltűnik Powys nem szépirodalmi munkáiban és nyilvánvalóan nagyon hasonló értelemben, mint Wolf Solent tudatában. A szerző bevallotta Ibsen *Vadkacsájából* kölcsönzi (Powys, *Pleasures* 298), mégsem egyenértékű a magyar olvasók által vélhetőleg ismert „öncsalás”-sal (Ibsen II/735), mert mentes a negatív konnotációktól. Powys egy 1929-ben írott esszéje szerint az „életillúzió” olyan, a „személyiség nukleuszát” képező „személyes” és „eredeti” filozófiát avagy „életlátást” takar, amelyet az író alapvetően szükségesnek tart „a brutalitás és az ostobaság dzsungelében”, s amely az individuumot védő erődítményként és egyben interpretatív keretként is szolgál (Powys, *The Meaning of Culture* 7–15). Ezen személyes filozófia, a belső és külső realitást interpretáló metanarratíva a regényben Wolf Solent úgynevezett „mitológiájában” testesül meg. A fogalom központi szerepe egyrészt a modernizmus kiemelkedő alkotóival rokonítja Powyst (vö. Lock, „*Wolf Solent*” 117), másrészt gyakran a regény mítoszkritikai olvasatainak kiindulópontjaként szolgál (vö. „Kriszdottir 64–79). Az utóbbi megközelítés problematikusságát sejteti, hogy e „mitológia”, mely Wolf Solent tudatában hangsúlyozottan a szó köznapi értelmétől független jelentést hordoz, első megközelítésben egy belső feszültségektől terhes metafora-komplexum, amely a regény során pszichológiailag tarthatatlannak bizonyul. A regény kezdetén az ábrándozásban, vágybeteljesítő fantáziálásban megtestesülő „mitológia” Wolf Solent identitásának – legalább is saját meggyőződése szerint – az „igazi” narratíváját alkotja.¹ Ebbe a fantáziavilágba, metanarratívába olvassa bele életének minden eseményét és szereplőjét. Ám a „mitológia” értelmező paradigmaként egyre agresszívabban asszimilál minden olyan jelenséget, amelyek

¹ A pszichoanalitikus irodalomkritikai irányzat egyik alaptétele, hogy az identitás csak narratíva formájában képzelhető el (Brooks 33). Peter Brooks az elbeszélés legfontosabb motívójának azt a vágyat tartja, hogy az elbeszélő létrehozza élettörténeke egy jelentéssel rendelkező változatát, s ezáltal saját identitását. Ebből a szempontból természetesen a történet csak a vége, azaz a halál pillanata, illetve az „utolsó szó” felől olvasható, hiszen az zárja le a jelölés megszakíthatatlan láncolatát. Igaz, mint Brooks elemzése rámutatnak, a modernizmus történeteitől kezdve egyre inkább lehetetlen kimondani azt a végső szót, amely a történetet értelmes, átadható üzenetté tenné. Ahhoz viszont, hogy egyáltalán elmondásra érdemes és elmondható történet jöjjön létre, szükség van a „deviancia és a transzgresszió” (Brooks 54) elemeire.

Wolf identitását fenyegetik. A regény cselekménye e hangsúlyozottan heterogén – és önellentmondásos – összetételű komplexum de(kon)strukcióját követi nyomon: a belső feszültségekkel terhes „mitológia” tarthatatlannak bizonyul Wolf új életének „valóságával” ütközve, s ez egyúttal egy új identitásnarratíva létrehozását teszi szükségessé.

A „mitológia” nyitóképe, mely a (víz)tükör motívumán keresztül tudat és valóság viszonyát problematizálja, egyrészt párhuzamba állítható a késő viktoriánus költészet és a századfordulós angol festészet² egyik kedvelt motívumának, az „elefántcsonttorony” koncepcióját (is) megtestesítő *Shalott hölgyének* (Tennyson 51–55, 1. kép: Waterhouse – „*I Am Half-Sick of Shadows*” *Said the Lady of Shalott*) a képi világával. Idézem:

Külső dolgok [...] úgy hatottak rá, mint *halványan ecsetelt tükörképek*, melyeknek igazi valósága egész idő alatt elméjében nyugodott [...].

Most homályos kíváncsiságot érzett, hogy vajon a rá váró események – az új színterek –, az ismeretlen emberek – képesek lesznek-e véghezvinni azt, ami eddig még egyetlen külső eseménynek sem sikerült – feltörni a *félvalóságnak a tükkrét*, és a valódi valóság hatalmas köveit hajítani helyébe – odadobni és felhalmozni – nagy, durva, anyagi köveket – ezeknek a sötét vizeknek a mélyére, erre az elméleti levélzetre (1/29–30, kiemelés tőlem).

Solent, akárcsak Tennyson hősnője, tudatának elefántcsont-tornyába zárva ül, miközben szándékosan határolja el és védi magát a külső eseményektől, amelyek pusztá árnyaknak tűnnek varázslatos tükörében. Félelme is reminiscencia: a hölgy tükkrét valóban megrepesztí Lancelot iránti szerelme (2. kép: Waterhouse *The Lady of Shalott Looking at Lancelot*), mely életébe kerül. Wolf Solentet eddig nem fenyegette hasonló veszély: élete utóbbi huszonöt éve – kamasz- és érett férfikora – monoton és eseménytelen volt. Tudata egyben önmaga ellen is védőfelületként szolgál: mivel „valódi” élete minden eseménye szellemi síkon, azaz „mitológiájában” zajlik, végtelen passzivitásba burkolózva él szellemi csigaházában s ez megkíméli attól, hogy valójában bármit is tennie kelljen. Pontosan „mitológiája” az, ami lehetetlenné teszi számára, hogy a saját narratívájának hőse legyen, és ezáltal saját identitásra tegyen szert. Története – a regény – csak akkor kezdődhet el, amikor akarva-akaratlanul kiköppen passzivitásából, Gerda és Christie hajítják majd a „hatalmas köveket” a „félvalóság tükrébe”, és ez elkerülhetetlenül „mitológiájának”, a „valóság” ellen védő rejtékének összezúzásához, de – Tennyson hölgyével ellentétben – nem Wolf fizikai halálához vezet.

² Powys viszonya a századfordulós esztéticizmusához egyébként némileg ambivalens (vö. Mighall *passim*), de például Walter Pater nagy csodálói közé tartozott (Swift 18).

Ugyanakkor a víztükör motívumára épülő identitásfogalom felfogható egy, első-sorban az európai szecesszió és szimbolizmus művészetében ugyancsak központi szerepet betöltő, az előbbinél tágabb körben ismert toposzra is: Narcissus történetére (3. kép: Waterhouse *Echo and Narcissus*). Narcissusszal ellentétben Wolf nem a külsejében gyönyörködik: végtelen elragadtatással szemléli a „mitológiájában”, azaz fantáziájában megjelenő hősies, óriás és alapvetően mitikus dimenziókat öltő énképét. Mint azt a regény szereplői többször is hibájául róják fel, életének eseményeit csak végtelenül önközpontúan képes értelmezni – saját nézőpontján kívül másikat nem ismer. Hamvas szavaival: „Végleg intravertált (sic). A világ már nem is érdekli, csak önmaga. Regénye végeredményben napló [...]. Pontos, részletes, őszinte, becsületes és illuziótlan. Olyan ember önvallomása, aki komolyan szereti önmagát, annyira, hogy nem tudja elviselni az áltatásnak, felületességnek, homálynak, vagy zavarnak gyanúját sem” (Hamvas). Ezt a tendenciát látszik alátámasztani a regény elbeszéléstechnikája is: bár egyes szám harmadik személyű elbeszélésről van szó, minden információ Wolf tudatán szűrődik keresztül (Coates 48), sokszor a jamesi nézőpont-technikához (Lock „Wolf Solent” 117) vagy éppen a tudatfolyam-regényhez hasonló (Coates 55) benyomást keltve.

Wolf Solent „mitológiájának” halála mind ok-okozati összefüggéseiben, mind képiségének tekintetében az avantgarde művészetben újra hatalmas teret kapó karnevál, pontosabban a „karneváli alvilág” (Bahtyin *Dosztujevszkij* 146) groteszk megjelenítését idézi. Solent összeomlásának egyik legfontosabb oka az, hogy tudatában az őt körülvevő világ leginkább karneváli alvilágként tükröződik, melyet „mitológiájának” keretein belül egyre kevésbé képes feldolgozni. Apja múltjának felderítése azt eredményezi, hogy Dorset egyfajta ellenvilágként lepleződik le: olyan nem hivatalos, alternatív és „rabelais-i” perspektívából (46) ábrázolt világként, amely hangsúlyozottan a hivatalos, konszolidált társadalom ellenpontja, a házasságtörés, törvénytelen gyermekek nemzése, homoszexualitás és vérfertőzés – Dante *Poklába* illő – fejezeteiből írt történet tere. Wolf összeomlását az öngyilkosság gondolatának majdhogynem rögeszméssé válása, illetve víziószerű – groteszk, fragmentált testeket és exkrementális motívumokat is magában foglaló – látásmód kíséri. A történet egyik kritikus pontján az öngyilkosságot fontolgató Wolf képe ismét csak a *Narcissus*-mítosz komorabb megjelenítéseit (4. kép: Caravaggio *Narcissus*) idézi: a főhős azon tanakodik az éjszaka sötétjében, hogy belevesse-e magát a Lenty-tóba. A vízparton önmagába merülő férfialakon kívül e párhuzamot az a metaforikus kapcsolat is alátámasztja, amelyet a szöveg már korábban megalapoz Wolf tudatának metaforikus víztükre és a Lenty-tó között: ha Wolf a tóba vetné magát, az a nárcisztikus beteljesülést, az önmagával való képtelen egyesülést jelentené. „Mitológiájának” szertefoszlását megváltozott látásmód jelzi: nem csak anyja jelenik meg előtte fragmentált, „szörnyű”

állati testként (akiben talán az a legszörnyűbb, hogy öregsége és az őt körülölelő enyészet ellenére elválaszthatatlan Wolf önnön születésének gondolatától) (I/401–402), hanem önmaga is (5. kép: Bosch *A gyönyörök kertje* triptichon jobb oldali szárnya: *A pokol*, 6. kép: részlet: madárfejű szörnyalak). Válságának mélypontján víziószerű élményében „egyetlen élő emberi fejé vált, mely visszataszító dolgok szörnyeteghalmazából emelkedik ki. A ronda massa nem csupán rothadék- és ürülékszerű volt, de rejtélyes módon *komikus* is. Ő, a kimondhatatlan test feje, a szakadékos mély játékszere volt, a nagyképű sarlatán bohóc, akin az ördögök visongva kacagtak” (I/383). E látásmód párhuzamai Bosch képein kívül talán leg-tisztábban a XX. századi expresszionista és még inkább a szürrealista festőknek a képein lelhetőek fel (7. kép: Salvador Dalí *Narcissus metamorfózisa*).

Wolf Solent újjászületésének központi eleme a motívumok szintjén az Aranykor idilli képének és a karneváli groteszk elemeinek együttes megjelenítése és egyensúlyban tartása. A groteszk, fragmentálódott testek – köztük elsősorban az anyatest – víziójának rettenetét írja felül a mitikus újjászületést jelző aranykor látomása: „a túlfekvő mező elképesztő aranya csillant szemébe. Persze, a mező csordultig tele volt arany gólyahírekkel! A szó szoros értelmében a *folyékony, csillogó arany tengerévé vált!* [...] *Az arany garmadája [...] körülvette*” (II/401–403). Wolf tudatában a látvány Wordsworth híres halhatatlanság-ódájának sorait idézi fel, s ezzel a romantika természetszemléletének kontextusában mutatja az *anyatermészetet* transzcendens tapasztalat forrásaként. Ezt követi, és ezáltal válik elviselhetővé a „disznóól mögött” emblémájával jelölt ellentétes tapasztalat: a visszataszító testiség, az ürülék, az oszlás, végső soron a halál képe. A hangsúlyozottan csak együtt értelmezhető két kép a karneváli ambivalencia (Bahtyin *Rabelais* 46–51) tipikus megtestesítőjeként lepleződik le: mint Meletyinszkij is rámutat, a karneváli lent, a halál és a szaturnuszi aranykor ugyanannak az érmének a két oldala, amelyek kölcsönösen feltételezik egymást, és nem létezhetnek egymás nélkül (Meletyinszkij 183). Wolf „fejlődését” e belátás zárja, mely lehetővé teszi, hogy idilli „mitológiájának” pusztulása után egyfajta karneváli világszemléletet felelevenítve elfogadja a körülötte lévő világot és önmagát minden groteszkségével, tragikomikumával, változékonyságával egyetemben. „Ha nem tudok örülni az életnek – gondolta –, tökéletesen beleolvadva gyermekként legegyszerűbb elemeibe, akkor inkább sose születtem volna!” (II/405)

Wolf Solent a regény végén újjáformált, ám leginkább ígéretként megjelenő identitásának egyik központi eleme a fluiditás, melyet a nevében rejlő folyó(víz) metaforikája is alátámaszt, s melyet egy kortárs festő, Tim Hyman Powys művésze által inspirált képével szeretnék illusztrálni (8. kép: Timothy Hyman *Mid-River: The Bearer*). A karnevál határokat elmosó, ambivalenciát és hibriditást kedvelő groteszk világa által lehetővé tett folytonos alakváltoztatás, szerepjátszás,

metamorfózis tökéletes összhangban áll Wolf egy korábban megfogalmazott metaforikus öndefiníciójával:

...mennyre különbözik egy folyó személyisége a tengerétől. [...] a folyó vize minden elkövetkező pillanatban teljesen más test. [...] Wolf igyekezett felidézni a Lunt egész folyását, hogy összefüggő személyiséget formáljon belőle. Ha *együtt gondol minden csepp vizére*, forrástól torkolatig, létrejön az egység; mert a közt a víz közt, amelybe itt bemárthatja kezét és a kis, közép-dorseti dombok közt eredő csermely vize közt a térben nincsen megszakadás. Az egyik folyamatosan áramlik át a másikba. Olyan teljesen egységesek, mint a kígyó teste a farkával (I/144–145).

A fenti részlet közvetlenül és áttételesen is Wolf identitásának egyik metaforájaként jelöli meg a folyót: egyrészt az itt megfogalmazódó identitás-folyó-kígyó metaforikus sor kapcsolódik „mitológiá”-jához, melyben Wolf – többek között – „csuklyáskígyó”-ként (I/24) szerepel. Másrészt Wolf nevében hordozza a folyó metaforáját: a Solent a Wight-sziget és a szárazföld között húzódó csatornának a neve, amelyet azonban általában folyóként emlegetnek. A folyó az identitás fent definiált metaforájaként nyitott olvasatot, folytonosságot, a folyamatos változás ellenére fennálló változatlanságot és Wolf „mitológiájánál” sokkal ironikusabb és játékosabb megközelítést sugall az egész regény szövegéhez.

A *Wolf Solent* végére kikristályosodó – ha tetszik, rabelais-i, ha tetszik, karneváli – látásmód ígérteit a későbbi Powys-regények teljesítik be: az *A Glastonbury Romance* groteszk farce-szá váló misztériumjátéka, a *Weymouth Sands* vásári komédiája, a *Maiden Castle*-tól megjelenő, alakjuk és identitásuk megváltoztatására képes hősök. A konvencionális felszín alatt Powys világában nincsenek fix pontok: a szerepjáték, a keserédes bohóckodás, a végletesen nárcisztikus hős magányos karneválja a „valóság” elviselésének egyetlen módja (vö. Powys *Pleasures* 298). S innen már csak egy lépés Hamvas mindent felölelő s ugyanakkor minden korlátot áthágó *Karneválja*.

Felhasznált irodalom

Bahtyin, Mihail. Dosztojevszkij poétikájának problémái. Szerk. Szőke Katalin. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István et al. Budapest: Gond-Cura/Osiris, 2001.

---. François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.

Brooks, Peter. Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard UP, 1984.

Coates, C. A. John Cowper Powys in Search of a Landscape. London: Macmillan, 1982.

Hamvas Béla. Karnevál. Köt. I-II.

---. „Wolf Solent – John Cowper Powys regénye.” Nyugat 1 (1931): 63–65.

Hughes, Ian. „Allusion, Illusion, and Reality: Fact and Fiction in Wolf Solent.” John Cowper Powys’s Wolf Solent – Critical Studies. Szerk. Belinda Humfrey. Cardiff: University of Wales Press, 1990: 103–116.

Ibsen, Henrik. Henrik Ibsen színművei. Köt. I–II. Ford. Hajdu Henrik. Budapest: Magyar Helikon, 1966.

Krissdottir, Morine. John Cowper Powys – The Magical Quest. London and Sydney: Macdonald General Books, 1980.

Lock, Charles. „John Cowper Powys and James Joyce.” In the Spirit of Powys – New Essays. Szerk. Denis Lane. Lewisburg: Bucknell UP, 1990: 23–42.

---. „Wolf Solent: Myth and Narrative.” John Cowper Powys’s Wolf Solent – Critical Studies. Szerk. Belinda Humfrey. Cardiff: University of Wales Press, 1990: 117–130.

Meletyinszkij, Jeleazar. A mítosz poétikája. Ford. Kovács Zoltán. Budapest, Gondolat, 1985.

Mighall, Robert H. „The Reluctant Aesthete: John Cowper Powys and the ’Nineties Context.” The Powys Journal II (1992): 28–48.

Powys, J. C. Wolf Solent. London: Penguin Books Ltd., 2000.

---. Wolf Solent. Köt. I-II. Ford. Vajda Endre. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1959.

---. The Meaning of Culture. London: Village Press, 1974.

---. The Pleasures of Literature. London, Toronto, Melbourne and Sydney: Casell and Company Ltd., 1938.

Swift, Subi. “The Eternal Epicene – Images of the Androgyne in John Cowper Powys.” The Powys Journal VIII (1998): 16–50.

Tennyson, Alfred Lord. “The Lady of Shalott.” Poems of Tennyson. London: Henry Frowde, 1907: 51–55.