

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

- ◆ Benyovszky Krisztián tanulmánya Csáth és Poe novelláiról
- ◆ Populáris kultúra filozófiai kontextusban

2017/2



Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2017/2

XII. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

BENYOVSZKY Krisztián: <i>Béka és macska. Egy Csáth-novella értelmezési kontextusai</i>	3
SZABÓ István Zoltán: <i>Gibson és Heidegger (Technika – Művészet – Igazság)</i>	25
ZOLCZER Péter: <i>Ergo Proxy – Filozófia és sci-fi fúziója egy animében</i>	39
URBAN Ladislav: <i>A hiphop szubkultúra</i>	51
HORVÁTH Csaba: <i>Üvegtangó, Sátántigris</i>	61

SÁTOR Veronika:	
<i>Technológia és medialitás Karinthy Frigyes műveiben.....</i>	75
KURUCZ Anikó:	
<i>Az alétheia útjai Hamvas Béla írásaiban.....</i>	85

A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2017

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,
949 74 Nitra, email: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megje-
lenésének dátuma: 2017, november ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár ♦
Nyomta: DMC, s.r.o., Šurany ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦
Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vychovávateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vychovávateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, email:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: DMC,
s.r.o., Šurany ♦ Technická príprava: Kassákovo centrum, Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦
ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: november 2017 ♦
Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Béka és macska

Egy Csáth-novella értelmezési kontextusai

Absztrakt. A tanulmány Csáth Géza *A béka* és Edgar Allan Poe *A fekete macska* című novellájának összehasonlító elemzésére vállalkozik. Nem a közvetlen vagy közvetett hatás kérdését firtatva (vajon olvasta/olvashatta-e Csáth az amerikai szerző művét?), hanem a két szöveg közt kirajzolódó hasonló és eltérő tematikai és narrato-poétikai jegyek elemző feltárására összpontosítva. Ismerteti a Csáth-szöveg eddigi értelmezéseinek főbb megállapításait, miközben pszichohorrorként való olvasása mellett igyekszem érvelni.

*Idegbetegek iszonyú békákkal viaskodnak a sötétben.*¹

Kontra Ferenc E. A. Poe-nak a századforduló magyar irodalmában tapasztalható népszerűsége kapcsán fogalmazza meg azon véleményét, hogy az amerikai szerző munkái „nyilvánvalóan Csáth Gézára is hatottak”.² Ezt bizonyítandó *A fekete kutyát* a *Metzengersteinnel*, *A békát* pedig *A fekete macskával* veti össze. A feltárt párhuzamok főként tematikus természetűek, az elemző egy-egy közös vagy hasonló motívum előfordulására hívja fel a figyelmet, utalva a cselekménybonyolítás párhuzamaira is (ennek részleteire a későbbiekben még visszatérek). Érintőlegesen szóba hozza még az *Ópium* és a *Találkozás anyámmal* című Csáth-műveket is, a poe-i misztika korabeli reneszánszának bizonyítékeként utalva rájuk.³

Felmerül tehát a kérdés, hogy vajon a tizennyolc éves Csáth Géza valóban olvas(hat)ta-e *A fekete macskát*, és az említett párhuzamok erre az olvasmányélményre vezethetők-e vissza vagy sem? Bevallom, nem tudom rá a választ, nem jártam utána az írói hagyatékban, mindenestre az általam olvasott Csáth-tanulmányokban és monográfiákban nem leltem ennek nyomát. Annyi azért valószínűsíthető (hogy ne kerüljem meg azért teljesen a problémát), hogy ha kizárjuk az eredeti és a német vagy a francia fordítás ismeretét (kellő szintű nyelvismeret hiánya okán), akkor a novella vagy Hang Ferenc 1862-es nehézkes fordításában, vagy az őt plagizáló Mikszáth Kálmán magyarításában (1875),⁴ esetleg Tolnai Vilmos 1897-ben megjelent fordításá-

1 ILLÉS Endre, *A varázsló halála*: Csáth Géza = Uő, *Mestereim, barátaim, szerelmeim*, Budapest: Magvető, 1983, 222.

2 KONTRA Ferenc, *Csáth-párhuzamok*, Híd, 1988/1, 83.

3 Uo., 85.

4 Tarjányi Eszter a két fordítás összehasonlítása után jut arra a következtetésre, hogy az „apró jelek [...] Hang Ferenc szövegének az ismeretére utalnak”, és minden valószínűség szerint „Mikszáth felhasználta a novella korábbi magyar fordítását”. TARJÁNYI Eszter, *Mikszáth Kálmán esete a detektívtörténettel*, Literatura, 2005/1, 52.

ban⁵ kerülhetett a fiatal Csáth kezébe. Minden későbbi fordítás ugyanis már A béka első megjelenése, tehát 1905 után látott napvilágot.⁶ Persze, ha nem olvasta is az ominózus történetet, Poe művészete nem lehetett ismeretlen előtte, hiszen az amerikai szerző a fordításoknak, esszéknek és újraírásoknak köszönhetően épp a századfordulón, illetve az azt követő két évtizedben épült be tartósan a magyar irodalom szövegemlékezetébe. Bizonyítja ezt magának Csáthnak Sassy Attila *Ópium-álmok* című grafikáiról szóló esszéje is 1910-ből, melyben Poe-t a befelé forduló, öntörvényű és eredeti kifejezésmódot megteremtő művészek között említi Flaubert, Bach és Rembrandt mellett.⁷

De nem kellene cáfolhatatlan filológiai bizonyítékok ahhoz, hogy E. A. Poe és Csáth Géza írásművészetét, vagy akár a két említett novellát párhuzamba állítsuk, az előbbi esetre van is példa a szakirodalomban. A legvilágosabban talán K. Deák László fogalmazott, aki az írói alkat és a stílus bizonyos vonásait figyelembe véve írja azt, hogy Poe-t „tekinthetjük Csáth egyik legközvetlenebb elődjének”.⁸ A tudós és a művész, „a gondolkodás matematikai, analitikus élessége és egy túlbujánzó, már-már beteges képzelőerő” együttélése, szigorú, feszes szövegkompozíció, az egységes hatásra való törekvés, a cselekményterek bizonytalansága és egzotikus varázsa nemcsak Poe, hanem Csáth alkotásait is jellemzik.⁹ Thomka Beáta ugyancsak az alkotó személyiség és az írásmód hasonlóságaira mutat rá, kiemelve a „racionalitás és irracionalitás határmezsgyéjén egyensúlyozó”¹⁰ prózavilágok rokonságát, illetve „a kínok leírásának nyelvét uraló szenvedély”¹¹ közös megnyilvánulásformáit. Egy másik esszéjében pedig a századelő Poe-kultusza kapcsán a fordítás- és hatástörténet összefüggéseit érintve megjegyzi, hogy nemcsak a nyugatosok fordításai tartósítják a Poe iránt „tanúsított érzékenységet, azt költészetük korai szakaszán kívül a Cholnokyak prózája, Csáth novellái, s többek

5 Tolnai fordítását *A Hét* VIII. évfolyamának 46. száma közölte. A bibliográfiai adatok forrása: VADON Lehel, *Edgar Allan Poe: A Hungarian Bibliography*, Eger: Eszterházy Károly College, Institute of English and American Studies, 2004, 235.

6 Ezek közül pedig csak Dóczy Pálé (1917) és Ajtai Margité (1918) jelent meg az író életében; Mikes Lajosé 1922-ben, Pásztor Árpádé kötetben 1934-ben. A novella legújabb fordítását Gy. Horváth László készítette el (Edgar Allan Poe, *Rémtörténetek*, Budapest: Európa, 2006, 7–39.)

7 CSÁTH Géza, *Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről*. Az írás a Nyugat 1910/2. számában jelent meg. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00048/01258.htm> [Letöltés: 2017.09.25.]

8 K. DEÁK László, „Gracián, bolond Gracián...”: Az angol nyelvű Csáth-kötetek tanulmányairól, *Üzenet*, 1987/1–3, 116.

9 Uo., 116–117. Érdekes, s némileg meglepő, hogy az általa szemlézett angol nyelvű recepció szövegeiben nem igazán merül fel érdemiként a Poe–Csáth párhuzam. Például Joyce Carol Oates magyarul is megjelent ismertetésében nem is említi A béka című novellát, s a Poe-val mutatkozó esetleges affinitásokra sem tér ki. Csáth szövegeit elsősorban a szürrealizmus felől közelíti meg (Joyce Carol OATES, *Csáth Géza amerikai szemmel*, ford. GERA Magdolna, Nagyvilág, 1981/2, 286–288.).

10 THOMKA Beáta, *A kárhozat grammatikája* = Uő, *Esszétetek, regényterek*, Újvidék: Forum, 1988, 10.

11 Uo., 6.

között egy 1917-ben megjelent prózaantológia, az *Éjfél* is igen sok rímelő tematikus és motivikus elemmel nyomatékosítja”.¹²

Épp az említett antológiában megjelent Csáth-novella, *A varázsló halála* apropóján írja Wirágh András a szerző első kötetének világirodalmi kontextusáról a következőket: „Csáth Géza filmszerű fantasztikumát egyfelől az élmény impresszionista poétikája, másrészt a rémirodalmi klisék táplálják. Miközben a szövegek jól láthatóan egy hagyományhoz képest prezentálják önmagukat: Poe, Hoffmann vagy Andersen említése ugyanakkor a három szerző szövegeinek olvasástapasztatát is magába foglalja (leghatékonyabban az Andersen-olvasásról is szóló *A vörös Eszti*).”¹³ A szerző nem konkretizálja, mely Poe-szövegek olvasástapasztatáról is lehetne szó. További érintkezési pontot jelent a két író munkássága között a drogirodalom, a tudatmódosító szerek hatásának ábrázolása, ami e tapasztalatokról nyíltan értekező részek mellett a novellák képalkotó fantáziájára és szereplőábrázolására egyaránt rányomta a bélyegét. Az ópiumfogyasztás egyik tünete a túlérzékenység. Ez utóbbi szempontból közelítve, írja a szöveg egyik elemzője, Csáth esszénovellájának, az *Ópiumnak* „fények és zajok elől menekülő névtelen hőstét akár Roderick Usher rokonának is tarthatnánk”.¹⁴

A hivatkozott értelmezők mindegyike anélkül hozta szóba – világirodalmi referenciaként vagy a hasonló írói alkatra utalva – E. A. Poe nevét Csáth Géza vonatkozásában, hogy ezt valamilyen kifejtett szövegelemzés kísérte vagy követte volna. Élve az allúzió adta kifejezés-lehetőséggel, inkább csak felvillantottak, sejtettek valamit a két szerző közti rokonságról. Magam a továbbiakban éppen ezért arra vállalkozom, hogy egy komparatív interpretáció keretében tegyem mérlegre Kontra Ferenc felvetésének megalapozottságát. Az a kérdés izgat elsősorban, hogy miképpen olvasódik ma *A béka*¹⁵ Poe-nak *A fekete macska* című novellája felől; mit árul el egymásról a két szöveg, ha párbeszédbe léptetjük őket egymással.

Az összehasonlítás menetét illetően nem a kronológiát követve járok el. Csáth novellája áll majd a figyelem középpontjában, azt elemzem először részletesen, bevonva ebbe az értelmezéstörténet eddigi eredményeit is, s a végén egy új olvasati lehetőséget fogalmazok meg. Csak ezután keríték sort a Poe-történettel mutatkozó párhuzamok kifejtésére. Részben terjedelmi, részben módszertani okokból *A fekete macska* hasonlóan részletes elemzésétől el kell most tekintenem (értelmezéstörténeti összefoglalóval pedig végképp nem szolgálhatok), s csak azon tematikai, narratológiai és stilisztikai elemeiről ejtek majd szót, amelyek a Csáth-szöveg vonatkozásában figyelmet

12 THOMKA Beáta, *A félelem tere* = Uő, *Esszéterek, regényterek*, 40.

13 WIRÁGH András, *A harmadik kontextus* (*Az Éjfél-antológia mint zárvány*). Forrás: <https://pim.hu/hu/viragh-andras> [Letöltés: 2017.06.04.]

14 KERESZTÚRSZKI Ida, *Az örök áfium – megalkotható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata?* Forrás: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05_szam/04.htm [Letöltés: 2017.05.19.]

15 Idézett kiadás: CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest: Magvető, 1994, 47–50. A szövegre, és érintőlegesen más Csáth-novellákra is, csupán oldalszámokkal hivatkozom. Minden kiemelés tőlem származik.

érdemelnek – vagy a hasonlóság, vagy, éppen ellenkezőleg, a különbségek okán.

Mielőtt belefognék, röviden összefoglalom Kontra Ferenc szövegközi analógiákra vonatkozó észrevételeit. Mint írja, mindkét novellában „a főhős ellen-szenvet érez egy bizonyos állat iránt, nem tudja megfejtetni az iszony okát, pedig valójában mindkét esetben ezek a furcsa ómenek előzik meg a fiatal feleség halálát. A férj hiába harcol az állat ellen, amely tulajdonképpen másik énjének a megtestesítője, a tragédia elkerülhetetlen”.¹⁶ A szörnyűségek mindkét történetben egyaránt éjszaka zajlanak le. Hozzáteszi továbbá, hogy a „vetélytársá váló állatokhoz babonás hiedelmek társulnak”,¹⁷ s az elbeszélők annak ellenére undorodnak tőlük, hogy egyébként állatszerető természetűek.

Narratív kommunikáció és keret

A *béka* keretes szerkezetű novella. Az első három és az utolsó, csupán két mondatból álló bekezdés fogja közre a címbéli állattal kapcsolatos félelmetes eseménysorok elbeszélését. A keretnek és a beágyazott történetnek ugyanaz a személy az elbeszélője, aki a korábban megesett, s rá maradandó, mondhatni traumatikus hatást gyakorló történetekről ad retrospektív beszámolót. A narrációt tehát az emlékezés művelete határozza meg, az elbeszélői helyzet egyéb konkrétumai, tér- és időbeli koordinátái azonban nem kifejtettek. Ezért aztán nem tudhatjuk, hogy a narrátor közönséget megszólító fordulatai egy fizikailag jelenlévő hallgatóságot feltételeznek-e,¹⁸ vagy csupán az olvasó bevonódását elősegítő és a szöveg személyes hangvételét nyomatékosító, hitelesítő „elbeszélői fogásról” van szó.

A békáról szóló történet felidézésének okát a felettébb zaklatott hangú narrátor az állathoz fűződő undorban nevezi meg. Azért meséli el tehát, hogy magyarázatát adja ennek az averzióknak: „A békát utálom. Szeretek minden állatot, tudom, hogy egyformán fölséges alkotásai a természetnek, de a békától iszonyatosan undorodom.” (47.) Majd a valós vagy képzelt közönségéhez fordulva hozzáteszi: „Elmondom önöknek, hogy miért [...]” (uo.). Az elbeszélő bizonyos fordulataiból kiderül, hogy számít a befogadók hitetlenkedésére („*Tudom, azt gondolják majd, hogy mindazt, amit elmondok, egy szegény, szerencsétlen ember mondja el önöknek, akinek a szeme káprázott; tudom, hogy legfőljebb érdekesnek találják az esetemet.*” [47.]), ugyanakkor a belátásukra apellál, óva intve őket az elhamarkodott ítélkezéstől, és kérve az együttérzésüket („*Gondolják el, és ne bámuljanak rám, hanem érezzenek együtt velem.*” [47.]). Mielőtt még tehát a narrátor a negyedik bekezdésben belefogná a „békás” történet elmesélésébe, ravasz retorikával készíti elő a terepet: olyan befogadói attitűdöket körvonalaz, majd ingat meg, amelyek segíthetik a fan-

¹⁶ KONTRA, *l.m.*, 84.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Szajbély Mihály egy inkognitoba vonult, a hallgatóság részét képező elbeszélőt is sejt a háttérben (SZAJBÉLY Mihály, Csáth Géza, Budapest: Gondolat, 1989, 151.) Nádor Zsófia viszont okkal bírálja ezt a szöveg által nem bizonyítható, spekulatív elképzelést: NÁDOR Zsófia, *Kétszólamú variációk: A heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában*, Literatura, 2012/1, 83.

tasztikusnak tetsző események elfogadását. A megelőlegezett olvasói reakciók kommentálásával a maga oldalára próbálja állítani a hallgatóságot. Az idézett és kiemelt szakaszok a hitetlenkedés felfüggesztését irányozzák elő, ami pedig végső fokon a történet „igazát”, a beszámoló hitelességét hivatott – fonák módon – nyomatékosítani. Ez a meggyőzési stratégia köszön aztán vissza a zárlatban is: „*Önök most azt mondják, kérem, hogy álmodtam. Tudják meg tehát, hogy a feleségem e nap után két hétre kiterítve feküdt.*” (50.) Az „érezzenek együtt velem” kiszólásértékű fordulat a szövegbéli utasítások összességeként felfogott mintaolvasó¹⁹ egyik attribútuma is: a novella egy olyan olvasási módra tesz javaslatot, melyben az elbeszélővel való azonosulás kívánalma fontos szereppel bír.

A békáról szóló történetnek hat fontosabb szakasza különíthető el. 1. A narrátor fölriad álmából, s félelem keríti hatalmába, melynek viszont nem ismeri az okát. 2. Hátborzongató hang üti meg a fülét, s reszketve elindul, hogy megtalálja a forrását. 3. A konyhában a mosóteknő alatt egy óriási békára, pontosabban békaszerű lényre bukkan. 4. Megpróbálja őt elhallgattatni, mivel attól fél, hogy a felesége felriad rá. Küzdelem alakul ki kettejük között, mely aztán az állat kegyetlen lemészárlásával végződik. 5. A narrátor a véres tett után nyugovóra tér. 6. Másnap kora reggel szeretné eltüntetni az árulkodó nyomokat, de a konyhába lépve semmilyen nyomát nem találja az éjszakai párbajnak. Az első két szakasz történéseit, illetve az utolsóét²⁰ jelen idejű elbeszélés formájában közvetíti a narrátor, amibe viszont, mint láthattuk, jövőidejű utalások is beiktatódnak (olvasói reakciók anticipálása). A közbülső háromnál viszont, melyek a legdinamikusabbnak számítanak, múlt idejű elbeszélést használnak.²¹ Az elbeszélés és a történet idejének egybeesését implikáló szimultán narráció olvasóra gyakorolt hatásának kulcsa az élményszerűséget fokozó közvetlenségben, a személyes átéltség pillanatnyiságának plasztikus érzékeltetésében és az események jövőbeli alakulásának ismeretlenségéből eredő feszültséggel teli nyitottságban ragadható meg. Csáth elbeszélője is főként ezekre az előnyökre építve folyamodik e narratív formához. Nem véletlenül épp azokban a szekvenciákban, ahol az ismeretlenség, a kérdésesség és a kétely mozzanata válik dominánssá: álmatlanságot szülő ismeretlen szorongás, a hang eredete, a küzdelem nyomtalansága. S mindez összhangban van a felvezetésben megfogalmazott empátiára való felszólítással is, hiszen az

19 Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András és Gy. HORVÁTH László, Budapest: Európa, 1995, 27.

20 Annyiban pontosítandó a jellemzés, hogy az utolsó szakasz második felében időbeli váltás történik, s a sokkoló felismerést megfogalmazó mondatok már múlt időben íródtak: „Csodálkozásomra *nem volt* semminek semmi nyoma. A balta a helyén állott. A konyha kövei tiszták, a szolgáló még *nem jött be* a cselédszobából.” (50.)

21 A békára nem, vagy csak korlátozott mértékben érvényes Kálmán C. Györgynek a Csáth-novellák időszerkezetéről adott általános jellemzése: „[...] a Csáth-novellák időrendje általában egyenes vonalú, és nem jellemzők rá az anakronizmusok: vagyis nem ugrál az időben, sem előre, sem vissza, nagyon ritkán (és nagyon ellenőrzött, követhető módon) zavarja össze az idő egyenes vonalú folyásának ábrázolását. [...] Az elbeszélés – természetesen – mindig visszatekintő: tehát nem egyidejű vagy jövőbe tekintő.” KÁLMÁN C. György, *A hagyományos és az újító Csáth*, Literatura, 2012/1, 50.

E/1. személyű, jelen idejű elbeszélés a szereplő aktuális helyzetével és lelki állapotával való azonosulást segíti elő. A békával folytatott tragikus végű küzdelem (3–5.) utóidejű leírása az elbeszélő én és az átélő én közti távolság jelzésével a befejezettség, a lezárttság, s közvetetten a bizonyosság tapasztalatát teszi hangsúlyossá. Ez a temporális összefüggés a novella globális értelmezésének vonatkozásában nyeri majd el a maga jelentőségét.

Megérzékített undor és iszonyat

A felvezetésből az is nyilvánvalóvá válik, persze csak a sejtető körülírás szintjén, hogy a „békás eset” tragikusan sorsfordító volt a narrátor számára, lelkileg nagyon megviselte őt. Olyannyira, hogy felettébb neheze esik a felidézése, s szinte akarata ellenére fog hozzá („ha csak ráemlékszem is a dologra, reszkető félelem fog el” [47.]; „én ma éjjel nem fogok aludni. Mégis elmondom...” [47.]). Az emlékezés következtében fellépő szomatikus tünetek intenzitása arról árulkodik, hogy a narráció tétje a személyes múlt, konkrétan pedig egy negatív életesemény elbeszélés útján való feldolgozása. Az elbeszélés aktusa az undor és az iszonyat legyőzésére irányuló tevékenységként jelenik meg: „a gyomrom *rémületes undorban* vonaglik, a szemeim előtt és a torkomon hideg, nedves varangyok mászkálnak, a füleimben egy békanyálszagú hang vartyog, és gerincoszlopomban görcsös, *jéghideg iszonyat* szaladgál”. (47.) Már ebből az idézetből is kitetszik az, ami a történetmondó nyelvi teljesítményét később is jellemezni fogja, s ami egyúttal a novella egyik erősségeként tartható számon: a félelem és az undor megjelenítéséhez az érzéki tapasztalatok komplexitása társul. Az elbeszélő által adott önjellemző pszichológiai állapotrajz igyekszik felölelni az érzéki tapasztalatok minél szélesebb körét: a látást („szemeim előtt”), a hallást („a füleimben”), a tapintást („a torkomon”). Az olyan idegi alapú, „zsigeri” testi tünetek, mint a gyomorrándulás, a gerincben futkosó hideglelés vagy később az izommerevség („miért merednek meg az izmaim halálos izgalomban” [uo.]) ugyanúgy az élmény erősségét jelzik, mint az érzéki tapasztalatok szinesztétikus összevonása: a „békanyálszagú hang” vartyogása, vagy, néhány sorral lejjebb, a két békaszem „pislogó, rohadt fényé”-nek a víziója.²² A testi tüneteken keresztül reflektált lélekrajz nézőpontja a későbbiekben is érvényben marad, sőt mondhatni orvosi precizitást nyer. Ez leginkább az ismeretlen eredőjű szorongás megragadásában és a hang hatásának leírásában nyilvánul meg.

Az elbeszélő egy áprilisi éjszakán felriad álmából, s minden erőfeszítés ellenére sem tud már visszaaludni: „*Idegessé, lázas reszketés* búvik lassan minden porcikámba, és valami *ismeretlen félelem* kezd reám szállni a csöndes sötétségben...” Hiába próbál tőle szabadulni, egyre jobban elhatalmasodik rajta: „minden csepp vérembe beveszi magát, a szívem erősen dobog, a fejemben nyomást érzek, s mindenem hideg. Az izzadság kiűt a homlokomra”. (48.) Miután felhangzik a kísérteties hang, az elbeszélő így fogalmaz: „meghűl a velő a koponyámban, és a gerincemen rettenetes görcsös borzongás fut végig”. (48.) Kicsivel később pedig: „Hallatára idegeim minden szálát elállja a

²² „[...] miért merednek meg az izmaim halálos izgalomban, amikor két békaszem *pislogó, rohadt fényét* látom a múltból az agyvelőmben világolni.” (47.)

rettenet és a kín.” Amikor a hang nyomába ered, már egész teste izzadságban úszik és reszket: „Az egész testem csupa hideg veríték. Fölugrom az ágyból, gyertyát gyújtok, azután rohanok vele szobáról szobára. Megállok. Hallgatózom. A hang egyszer távolabbról, másszor közelebből hangzik. Reszketve és fűelve sietek újra és újra keresztül a szobákon.” (uo.) A narrátor önjellemzése a „pszichoszomatikus” részletek iránti érzéknek köszönhetően nagyon szuggesztív módon adja vissza a pánikszerűen szorongó, félelemtől reszkető ember lelkiállapotát.

A rém(ület) hangjai

Az állattal való első kontaktus annak hangján keresztül valósul meg. Ez az, amivel az elbeszélő a legtöbbet foglalkozik, amire a legtöbb jelzőt és hasonlatot „pazarolja el”. Láthatóan igyekszik minél pontosabban megragadni az ismétlődő és egyre erősödő hang jellegét. A kezdetben lokalizálhatatlan hanghatások kísértetiességét, azt, hogy idegeinek „minden szálát elállja a rettenet és a kín” (48.), leginkább az emberi és állati tulajdonságok keveredése okozza. Először „gyereksíráshoz és elkínzott állat nyögéséhez” (uo.) hasonlítja, majd ezt az elemi benyomást tovább részletezi: „Valami üvöltő, panaszos, hívó és fenyegető hang, amelyet majd végtelen messzeségben, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútorokból áramlana felém. Mintha egy halálra kínzott kicsi gyerek nyöszörögne. Mintha valami kitépett szárnyú vén bagoly üvöltene az éjszakába az elmúlásról.” (uo.) Miután rábukkan az állat búvóhelyére, azt írja, hogy „nyögő, pokolian nyávogó, vartyogó hang” (uo.) töltötte be a helyiséget. Azt olvassuk továbbá, hogy „szájából csak úgy ömlött a rémületes hangok áradata. Mintha valami felsőbb hatalom parancsára végezte volna pokoli énekét.” (uo.) Amikor pedig az elbeszélő ráveti magát, s megindul a küzdelem kettejük között, az állat „hatalmas bömbölésbe” kezd (49.) és lőnyerítéshez hasonló hangot ad ki (uo.).

Ha végigtekintünk a kiemelt jelzők során, két dolog is feltűnik. Egyfelől az, hogy a kifejezések többsége a (kín)szenvedés jelentésköréhez kapcsolódik. A későbbi fejlemények tükrében ez azért érdemel figyelmet, mivel a hang elemzésén keresztül a narrátor – tudatosan vagy sem, de – már a rákövetkező eseményekre, az állat kegyetlen elpusztítására utal. A nyugtalanító hangból átsűrődő minőségek tehát előrejelző funkciót kapnak; mondhatjuk úgy is, hogy a nyílt brutalitás jellemezte epizód elszólásértékű „előhangjává” válnak. Másfelől látni kell (s később valóban látjuk is), hogy – noha a cím és a felütés is békaként emlegeti – egy felettébb különös lényről van dolgunk. A belőle jövő hangok alapján ugyanis legalább négyféle állattal kerül párhuzamba. Egyszerre kételtű (vartyogó béka), madár (üvöltő bagoly)²³ és emlős, azon belül macska (nyávogó) és ló (nyerít) is. A „bömbölése” pedig leginkább valamilyen ragado-

23 Többen felhívták már a figyelmet a bagoly-motívum későbbi előfordulásaira, mindekelőtt az *Anyagyilkosság* vonatkozásában. Bordás Sándor a madár mesei meghatározottságát hangsúlyozza: BORDÁS Sándor, *Visszhang és áthangolás: Mesehagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella „áthallásai”*, Literatura, 2012/1, 67.

zó vadállatra emlékeztet.²⁴ Miközben persze emberi, sőt gyermeki attribútumai is vannak (sír, nyöszörög); s tulajdonképpen a bömbölés a csecsemősírás intenzívebb formáját is jelölheti. Az ily módon körvonalaázódó „hangzavar” a legalább annyira félelmetes látványt készíti elő: a „béka” megpillantására hangolja rá az olvasót.

Szemben a monstrummal

A béka (nevezzük az egyszerűség kedvéért így) a konyha egyik sarkában, egy mosóteknő alatt búvik meg, „gömböcbe gabalyodva”. Akkora, „mint egy kis macska” (48.), s már az első benyomás visszataszító és félelmetes mivoltát teszi nyilvánvalóvá: „Béka volt. De milyen béka. Soha ezelőtt nem láttam olyant. Szőrök voltak a testén. A szemeiből zöldes lidércfény világolt. A teste halotti bűzt terjesztett. Undok nagy szájából csak úgy ömlött a rémületes hangok áradata.” (uo.) Később kiderül, hogy nagyon erős és szívós is (miután az elbeszélő földhöz vágja, azt olvassuk: „Úgy koppant, mint egy vasgolyó....” [49.]) ügyesen ugrál, képes talpra állni, sőt ragadózó módjára támad is: „[V]illámgyorsan nekem ugrott, éppen a nyakamra, és megharapott.” (uo.) Ekkor derül ki, hogy fogai is vannak. Testéből undorító zöld nedv – „nyúlós, bűzös folyadék” (uo.) – lövell ki.

A hangok által megelőlegezett kevertség a testi tulajdonságokban is igazolást nyer. Az elbeszélő egy macska nagyságú, szőrös, világító szemű béka-szörnyrel találja szemben magát, amely bűzt áraszt, és ha sarokba szorítják, támad, harap is. Ilyen állatfajt nem ismer a zoológia, s inkább a bestiáriumok világát idézi, azaz: valószínűsíthetően egy képzeletbeli lényel van dolgunk. A valós–kitalált oppozíció helyett itt most azonban fontosabb az állat *besorolhatatlanságára* felhívni a figyelmet, ez az attribútum az ugyanis, amely monstrumszerűségét bizonyítja. Monstrum legáltalánosabb értelemben minden olyan lény, amely kicsúszik a bevett, tudományosan vagy kulturálisan szentesített osztályozási szempontok, kategóriák és minták alól. Nem tudjuk őt elhelyezni semmilyen rendszertanban, mert léte megkérdőjelezi az érvényben lévő felosztási elveket. Áthágja és összezavarja őket, mégpedig azzal, hogy alakjában egymást kizáró, összeegyeztethetetlen tulajdonságok kapcsolódnak össze: élő–holt, ember–állat, ember–gép, épelméjű–őrült stb. Ebből a közteségből, hely-nélküliségből ered aztán az általa kiváltott érzelmek és esztétikai válaszreakciók ambivalenciája is: „Ezeket a lényeket nyilvánvalóan szabálytalan természetük teszi nyugtalanítóvá, elkeserítővé és undorítóvá. [...] De ami szabálytalan, az érdekes is. [...] Bámolni akarjuk a szokatlant, még akkor is, ha párhuzamosan taszít bennünket.”²⁵

Csáth békája több tekintetben is eleget tesz ennek a meghatározásnak. Egyrészt abban, hogy (miként előbb már utaltam rá) egy zoológiai paradoxont testesít meg. Fizikai és anatómiai tulajdonságai, viselkedése és hangadása eltérő kategóriákba sorolt állatfajok vonásainak groteszk fúziójaként összegezhető. Másrészt ez az állat bizonyos emberi megnyilvánulásoktól sem men-

²⁴ E sokszínű fajkeveredés túltesz még Franz Kafka hírhedt macska-bárányán is (*Keresztelkedés*).

²⁵ Noël CARROLL, *A horror paradoxona*, ford. BUGLYA Zsófia, Metropolisz, 2006/1, 58.

tes. Az állati és emberi tulajdonságjegyek zavarba ejtő egyidejűségére utal továbbá az ellentámadás módja is: az, ahogy az elbeszélő torkának ugrik és belemélyeszi a fogait, vámpírszerű lénynek mutatja őt.²⁶ Ez pedig egy újabb oppozíció két elemének (élő–holt) egymást kizáró viszonyát függeszti fel, amit tovább erősít a testéből áradó „halotti bűz”. (A vámpírhagyomány felől nézve a rejtkehelyként szolgáló mosóteknő akár koporsóként is felfogható). Harmadrészt pedig létmódja tekintetében is van némi bizonytalanság, hiszen – s ezzel már az olvasatok különbségeire utalok – a plasztikusan ecsetelt rémtett a hallucináció vagy az álomkép síkján is értelmezhetővé válik. Ennek eldöntése azonban már nagyrészt a férfiről alkotott pszichológiai profil függvénye, s annak a kérdésnek a megválaszolását teszi szükségessé, hogy mennyire tekinthető beszámítható adatközlőnek, más szóval, a narratológia nyelvére lefordítva, megbízható elbeszélőnek tartjuk-e őt vagy sem. A békához mint monstrumhoz fűződő viszonya is jellemzően ambivalens. Az eddig tárgyalt részekből is láthattuk, hogy minden szorongását, félelmét és undorát legyőzve néz szembe az állattal, s ezt a szöveg az érzéki tapasztalatok totalitását mozgósítva adja vissza. Az állatnak nemcsak a hangja, hanem a kinézete (mérete, zölden fénylő szeme, szőrei), szaga (halotti bűz) és a tapintása is elemi szintű viszolygást és rettenetet kelt benne. Ez utóbbira az első testi kontaktus leírása során reflektál az elbeszélő: „Villámgyorsan rávetettem magam, és rátérdeztem a *hideg, undok* testére.” (49. Kiemelés tőlem – B. K.)

A szörny, az esetek többségében, életveszélyes fenyegetést hordoz, ezért a horror történetek szereplőinek igyekezete az elpusztítására, fizikai megsemmisítésére irányul. Ez gyakran valamilyen speciális tudással kell, hogy párosuljon, illetve egy meghatározott módot kell követnie, mivel csak ez szavatolja a teljes sikert. A Csáth-novella elbeszélője nem igazán válogat az eszközökben, támadása, illetve védekezése rögtönzésen alapul: amint megpillantja a baltát a konyhában, elhatározásra is jut: „azzal pusztítom el a szörnyet” (49.). Érdemes megjegyezni, hogy a béka-szörny nem támad, a férfi azért veti rá magát, mert fél, hogy felébreszti a családját: „Megrémültem, hogy a feleségem fölébred rá. Fölkaptam hát az állatot, és teljes erővel odacsaptam a konyha köves padlójához.” (uo.) Az állat kivégzése meglehetősen kegyetlen és kíméletlen módon megy végbe, az undor itt már a brutalitás esztétikai hatásminőségével elegyedik: „Azután rávágtam a fejére a balta fokával. Zöld vér freccsent az arcomra, és éreztem, hogy a tehetetlen állat micsoda óriási erőfeszítést tesz, hogy elmeneküljön. Újra ütöttem, vágtam. Földaraboltam. Levágtam a lábát, a fejét, úgy, hogy a végén csak egy alaktalan, nyálas, bűzös, zöld tömeg feküdt előttem.” (uo.) A férfi megkönnyebbülve tér vissza alvó feleségéhez („Reszketve, fázva, de megkönnyebbülve mentem vissza a hálószobába.” [uo.]). Megcsókolja őt, majd mély álomba merül.

Meghökkenő (rá)ébredés

Az ébredést követően a narrátor a konyhába siet, hogy még a családtagok és a cselédek ébredése előtt eltüntesse éjszakai véres tetteinek nyomait.

²⁶ A vámpírok köztudottan olyan élőhalottak, akik állatokká (farkas, denevér) is képesek átalakulni, sőt esetenként szó szerint köddé válnak.

Meglepetésére azonban a tethelyen mindent rendben talál. „Csodálkozásomra nem volt semminek semmi nyoma. A balta a helyén állott. A konyha kövei tiszták, a szolgáló még nem jött be a cselédszobából.” (50.) Ezt követi a novella korábban már idézett zárómondata, mely valójában megnyitja az interpretációk játékerét, mivel a mindenkori értelmezőt arra kényszeríti, hogy a narrátor és az aposztrofált közönség nézőpontját a sajátjával²⁷ szembesítse: „Önök most azt mondják, kérem, hogy álmodtam. Tudják meg tehát, hogy a feleségem e nap után két hétre kiterítve feküdt.” (uo)

A két mondat két súlyos kérdést is felvet. 1. A férfi által oly érzékletesen elmondott események valójában meg sem történtek, s csak álmodta vagy fantáziálta őket? 2. Van-e összefüggés a béka elpusztítása és a feleség halála között? Másként fogalmazva: Az előbbi, közvetlenül vagy közvetve, az utóbbi előidézője volt-e vagy sem? A zárlat a legvalószínűbb, ám nem minden tekintetben kielégítő magyarázatként kínálja fel az olvasónak az álomelbeszélés-ként való értelmezést. Mert, ha elfogadjuk is, hogy a férfi csak álmodta az egészet, ez még a feleség halálának körülményeit nem teszi átláthatóbbá. A narrátor sejtető megfogalmazása pedig egy mágikus olvasat felé mutat. A szőrös béka felbukkanása egy korábbi, eddig még nem idézett babonás hiedelem szerint²⁸ ugyanis közelgő halálesetnek a jele: „A vidékünkön az a hit van elterjesztve, hogy amely házban ilyen szőrös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki. Abban az időben több ilyen esetet hallottam. Egy szomszédunk – jó módú gazdaember – mondta nekem, hogy saját szemével látta az átkozott szőrös békát, és leánya, a szép, tizennyolc éves Ágnes, rövid időre azután meghalt.” (48–49.) A *post hoc, ergo propter hoc* logikáját követve tehát a feleség halála a béka-szörny megjelenése miatt következett be. Ahogy az író monográfusa fogalmaz: „Csáth egy szóval sem utal a magyarázatra; úgy tesz, mintha novellája valóban a babonák számára fenntartott titokzatos világba vezetne.”²⁹

12

Pszichológiai és filozófiai fejtegetések

Persze, ha nem hiszünk a babonákban és a fantasztikus állatok létezésében, akárcsak a Csáth-értelmezők többsége, racionális magyarázatot keresünk a két esemény időbeli egymásra következésének *valódi* okait illetően. Ezek az okfejtések pedig általában a tételes (freudi) vagy a laikusabb lélekelemzés területére visznek bennünket, miközben a szimbolikus vágyteljesülésként fel-fogott álom lappangó jelentéseinek kibontására tesznek kísérletet. Bori Imre szerint az elbeszélő tudattalanba száműzött, majd az álomban kiteljesedő gyil-

²⁷ A nézőpontok elkerülhetetlen konfrontációjának értelmezésformáló szerepére hívja fel a figyelmet a Csáth-novellák befogadása kapcsán Kálmán C. György: „[...] voltaképpen azt ütköztetjük egymással, amit az elbeszélő (vagy főszereplője) tud, és amit mi tudunk, vagy tudni vélünk. Bevonja az olvasót az értelemadásba, erősen és látványosan”. KÁLMÁN C., *I.m.*, 52.

²⁸ E motívum Bori Imre szerint Alfred Lehmann Babona és varázslat (1900) című könyvének ismeretéről tanúskodik: BORI Imre, *A „homo novus” nagysága és tragédiája* = Uő, *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék–Budapest: Forum–Akadémiai Kiadó, 1993, 106. A tanulmány először 1979-ben jelent meg.

²⁹ SZAJBÉLY, *I.m.*, 156.

kolási vágya okozza a feleség későbbi halálát. Hozzáteszi, hogy *A békában* Csáth „az emberi kívánság realizálódásának a novelláját alkotja meg”.³⁰ Tóttós Gábor is ezen a nyomvonalon indul el, elemzése azonban részletesebb és koherensebben argumentált. Sigmund Freud neurózis-felfogásából és Csáth *Álomfejtéséről* írott ismertetéséből (1909) kiindulva úgy látja, hogy a keret egy hisztériás férfi álmának elbeszélését fogja közre, aki tudat alatt felesége halálát kívánja. Ennek legárukodóbb nyelvi jele, hogy a lemészárolt állat tetemének és a halott feleségnek a pozícióját egyaránt az archaikussága miatt szokatlan „kiterítve” szóval adja vissza az elbeszélő. „Nincs okunk tehát azt hinni, hogy a felesége halálához semmi köze nincs az elbeszélő főhősnek, akiben – ez már bizonyos – nagy, jelentős érzést kelt a mesélés maga is. Az álmokívánság teljesült.”³¹

E két olvasattal szemben áll Dobos István és Szajbély Mihály interpretációja. Dobos, Borit explicit módon is cáfolva, úgy véli, hogy az „elbeszélő félelme a családjáért érzett aggodalomból fakad”, s ennek az enyhítése valósul meg az álom útján. A béka elpusztításával pedig a férfi „a családjára leselkedő veszélyt hárítja el”.³² Még tovább megy az okok konkretizálása terén Szajbély Mihály. Szerinte az álom eredője a feleség súlyos betegsége, mellyel a férj nem mer szembenézni. Az álom tehát felszínre hozza „azt az ébrenlétben sok apró jelből megsejtett, de a tudatalatti mélyére szorított felismerést, hogy a felesége halálos beteg”. A békával vívott harc pedig „kifejezi a főhősnek azt a vágyát, hogy szeretné megakadályozni hitvese halálát”.³³

Juhász Erzsébet szintén a pszichológiai szempontú allegorizálás értelmezői gesztusát gyakorolva igyekszik csökkenteni a szöveg szemantikai eldöntetlenségét. De nem a freudi tanok felől közelít a történethez, hanem filozófiai síkon ragadja meg a novella fő mondandóját. Ő is adottnak tekinti, hogy „a békaszőrnyvel folytatott véres küzdelem az elbeszélő tudatában, idegrendszérében megy végbe”, viszont nem tartja szükségesnek eldönteni, hogy „álmodta-e az elbeszélő a történeteket, vagy felesége halála váltotta ki belőle a babonával való kényszerképzetes azonosulást”. Azért, mert szerinte a „hangsúly a félelem mechanizmusának a megjelenítésén van”.³⁴ Hozzá kell tenni, hogy alapvetően nem a szereplő egyéni élményvilágára gondol, hanem egyetemesebb félelemérzetre. Így sikerül aztán a novellát nem pszichoanalitikus esettörténetként, hanem bölcséleti parabolaként újraértelmeznie. Bevallom, konklúziójával – egyéb, alább kifejtendő fenntartásaim ellenére is – sokkal inkább tudok azonosulni, mint a korábban ismertetett olvasatok bármelyikével: „Nem valamitől való félelemről van itt szó, hanem olyan egyetemes félelemről, amely csak metaforikusan írható le. Az egész novellát lényegében a félelem metaforájának tekinthetjük, melynek tulajdonképpeni tárgya ismeretlen (mert az egész létet átható); ami elmondható, az a »mintha«, amihez megközelítke-

30 BORI, *I.m.*, 106.

31 TÓTTÓS Gábor, Csáth Géza: *A béka*. Forrás: <http://csicsada-irodalom-birodalom.blogspot.sk/2011/11/csath-geza-beka-muelemzes.html> [Letöltés: 2017.05.26.]

32 DOBOS István, *Racionalitás és misztikum*, Üzenet, 1987/1–3, 64.

33 SZAJBÉLY, *I.m.*, 155.

34 JUHÁSZ Erzsébet, *A Csáth-novellák csöndje*, Híd, 1987/6, 871.

tőleg hasonlítható, a többi, az a megnevezhetetlen, a csönd.”³⁵ (Kiemelés tőlem – B. K.)

Az idézett értelmezők többsége egy lelkiileg zavart, beteg férfi beszámolójaként olvassa Csáth novelláját,³⁶ melynek szereplője „csupán egy lelki mechanizmus vagy egy típusos deviancia megjelenítésére szolgáló eszköz”,³⁷ olyan kódolt álomszöveggént, amelyet, miként láthattuk, eltérő kulcs szerint igyekszik megfejteni. Ez eleve kizárja a fantasztikus magyarázat lehetőségét. Ahogy Szajbély Mihály fogalmaz, *A béka „látszólag a fantasztikum világába vezet”*.³⁸ (Kiemelés tőlem – B. K.) Miért csak látszólag? Mert az elbeszélő, állításával ellentétben, mégiscsak álmodott. Persze ez nem rögtön válik nyilvánvalóvá. Mindaddig, amíg a hangot követve be nem lép a konyhába, és meg nem pillantja a teknő alatt a nagyméretű, szőrös békát, nem merül fel bennünk komolyabban a gyanú az elbeszélte események „megtörténtségét” illetően. Az állat felbukkanása és későbbi viselkedése azonban már elhinti az olvasóban a kételkedés magvait, amelyek aztán a „tetem” nyomtalan eltűnése után szárba szökkennek. A befejezésben sugalmazott babonás magyarázat pedig szinte bizonyossá teszi, hogy a szereplő fantáziáműködésének a gyümölcse ejtett rabul bennünket.

Korrektció és elfogadás

A fenti gondolatmenet elfogadása egy olyan értelmezői attitűd kialakulásához vezet (s ezt az idézett interpretációk mindegyike példázza), amely a szövegben kizárólagos érvennyel bíró szubjektív nézőpont korrektúrájában érdekelt. Abban, hogy leleplezze a narrátor – nagy valószínűséggel maga előtt is – rejtgetett vágyait és szándékait, s rámutasson nyelvi teljesítményének erről árulkodó jeleire. Úgy vélem azonban, hogy az eddigi elemzők túl gyorsan és szinte magától értetődő módon utalták át a történetet a *megmagyarázott természetfeletti* kategóriájába, anélkül, hogy egyéb olvasási szempontokat is mérlegeltek volna. Pedig a szöveg egy olyan olvasói magatartást is előírnyoz, illetve hatástényezőként játékba is hoz (az első, „ismerkedő” olvasás folyamán mindenképp), amely nem a narrátor nézőpontjának leleplező kiigazításán, hanem elfogadásán alapul.³⁹ Ennek értelmében el kell fogadnunk, hogy a férfi tényleg megküzdött egy monstrummal, aki/amely aztán reggelre

³⁵ Uo., 872.

³⁶ Még Gintli Tibor is, aki egyébként tudatosan tartózkodik a pszichológiai allegorizálástól, és jóval visszafogottabban nyilatkozik az elbeszélés lélektani hátterét illetően, úgy fogalmaz: *A béka és a Fekete csönd* „a psziché megbomlását, az örület állapotát jelenítik meg”. GINTLI Tibor, Csáth Géza = *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 689.

³⁷ ANGVALOSI Gergely, *A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában* = Uo., *A költő hét bordája*, Debrecen: Latin Betűk, 1996, 45.

³⁸ SZAJBÉLY, I.m., 155.

³⁹ Erre a szövegre is igaz az, amit Kálmán C. György a *Katonai behívó* rövid elemzésének zárásaként, de általánosabb érvennyel fogalmaz meg a Csáth-novellák innovatív vonásairól: „Egy többféleképpen értelmezhető, furcsa, idegen gondolkodásba pillantunk bele, talán valamiféle mániásság, megrögzöttség, kisiklottság nyomait véljük felfedezni – de nincs határozott támpontunk, nem lehetünk biztosak abban, mi is az, amit látunk, olvasunk, tapasztalunk.” KÁLMÁN C., I.m., 53.

köddé vált, majd bosszúból a feleség halálát okozta. Ha így teszünk, *A békát* nem a lélektani novellákhoz, hanem a misztikus vagy természetfeletti rémtörténetekhez kell sorolnunk. A félelem és a szorongás magával ragadó lélekrajza, a történet hátborzongató atmoszférája, az undor és a brutalitás egymásba vegyülő hatáseffektusa és a monstrum legyőzése mind efelé mutat, s a maga helyén utaltam is rá. E műfaj fikciós világában a novellához hasonló események megtörténhetnek, és gyakran bizony meg is történnek.

Persze lehet mosolyogni azon, hogy készpénznek vesszük egy láthatóan lelkileg labilis, zaklatott ember felettébb valószínűtlennek hangzó élménybeszámolóját, s erre alapozunk egy naivnak mondható olvasatot – ahelyett, hogy érzékeny irodalmi diagnosztaként lépnénk fel. De a szövegértelmező elsőrendű feladata, úgy gondolom, nem egy kórisme felállítása, hanem az, hogy a maga összetettségében és differenciáltságában engedje érvényesülni a szöveg mondandóját. Márpedig a Csáth-novella álomfejtő pszichológiai allegorizmusához a szó szerinti jelentés horrorisztikusságán keresztül vezet az út. S e két jelentésszint nem oltja ki egymást, hanem egyaránt játékban marad. Sokkal inkább, mint a narrátor betegségére explicit módon is utaló *Fekete csöndben* vagy egy kétségkívül valódi gyilkosság tárgyilagosabb elbeszélését tartalmazó *Gyilkosság* esetében. Az előbbiben a kacagó fekete csönd ellenállhatatlan befolyása alatt cselekvő narrátor elbeszélése fedőtörténet csupán, a testvérgyilkosság szörnyű büntettének egy örült elme fantáziáján keresztül megszűrte, „átkódolt” változata, mely a felelősség áthárításán alapul.⁴⁰ S ez nyilvánvalóvá lesz a mű elolvasása után, mégpedig az orvos megszólítását tartalmazó keretnek, illetve a nagy valószínűséggel örült elbeszélő vallomása végén bekövetkező nézőpont- és tudatváltásnak köszönhetően. Az utóbbi novellában, mely egyébként több motivikus egyezést is mutat *A békával*,⁴¹ szintén egy gyilkosság, pontosabban önvédelemből, pánikban elkövetett emberölés egyes szám első személyű elbeszélését kapjuk, de minden álomszerűségeire vagy természetfeletti-re utaló kísérőmotívum nélkül. Az örület csupán figuratív szinten jelenik meg az elkövető beszédében,⁴² illetve áttételesen

40 „Ezután úgy történt minden, ahogy a fekete csönd akarta. Ránehezdedt a mellemre, és *belebújt a vérem csöppjeibe*. Irtózatoss volt. Menekülni akartam tőle, de oda-költözött az ágyamhoz, és károgya a fülemből sügött iszonyú rémségeket.” (11.) Az általam kiemelt rész *A béka* elbeszélőjének egyik mondatát idézi fel. Vallomásának azt a részletét, ahol az állattal való szembesülés tapasztalata felülírja a babonákkal szembeni korábbi kételyeit: „De amikor ezzel a békával ott szemben álltam, *minden csepp véremmel hittem* rémséges jelentőségében.” (49.)

41 „Két lépéssel a pénzszekrényénél voltam, s amint számítottam is, beleütköztem a rablóba. *Egy állati hang szakadt ki belőle*. Éreztem, hogy ez az ember halálosan megijedt. *Beleharapott* a jobb kezembe, mire én a bal kezemmel a szemébe bók-szoltam, és megkezdődött a küzdelmünk a koromsötétben. Csak harapni tudott ez az agyonra ijedt ember, de én lenyomtam a földre, és körülkaroltam a térdemmel, úgyhogy a bordái ropogtak. Erre lihegve köpködni kezdett, mint egy *varangyosbéka*.” (191. Kiemelések tőlem – B. K.) A motívumegyezésekre Bori Imre hívta fel a figyelmet: BORI, *I.m.*, 107.

42 „*Mintha nem volna többé agyvelőm, és rémséges hülye volnék*, mintha itéletnapig ott kéne ülnöm a koromsötétben, hogy szorítsam ezt a nyomorult gégét. [...] Megrémültem és elhültem, azután ész nélkül hozzáláttam az élesztgetéshez.” (191. Kiemelés tőlem – B. K.)

a férfi érzésvilágának reflektálásában.⁴³ A béka a természetes (valós) és természetfeletti (képzeletbeli) események, illetve az örület és normalitás viszonya szempontjából átmeneti alakzatnak vagy köztes történettípusnak tűnik, ha a másik két novellával vetjük össze. A *Fekete csönddel* ellentétben a szörny kivégzésének nincsenek közvetlen következményei a reális világban (épp ezért merülhet fel egyfelől az álom, másfelől a babona magyarázati lehetősége), az állat nem valami helyett áll, jelstátuszra csak a freudista diskurzus bevonása esetén tesz szert. A *Gyilkosság* elbeszélője, akárcsak A *békáé*, vakmerően, hasonló testi tünetektől és emócióktól kisérvé néz szembe támadójával a sötét helyiségben. A *békával* ellentétben azonban itt egy hétköznapi bűneset realisztikus elbeszéléséről van szó (egy rajtakapott tolvaj életét oltja ki a károsított dulakodás közben), mely a lélektani krimik, s nem a fantasztikus horror műfaji pólusa felé tendál. Nincs okunk kételkedni a narrátor beszámíthatóságában, és az elmondottak igazságában; a „békás” történetre ez már nem feltétlenül áll, illetve csak akkor, ha – a todorovi értelemben vett – csodás műfajába soroljuk.

Olvasatok és elvárások

Az eddigieket összegezve megállapítható, hogy A *béka* című Csáth-novella a fantasztikus irodalomba, s azon belül is az ún. *kétértelmű módusba* (ambiguous mode) tartozik. Nancy Traill a történeteknek olyan osztályát jelöli ezzel a fogalommal, amelyekben az elbeszélő megbízhatatlansága vagy a nézőpontok ellentmondásossága miatt végig kétséges marad a természetfelettinek a fikciós világon belüli státusza. A természetfeletti lények és események létmódja megmarad a lehetőség, a „mintha” szintjén, sem egyértelmű elfogadásukról (disjunctive mode), sem egyértelmű elutasításukról (supernatural naturalized) nem beszélhetünk.⁴⁴ Ennek az eldönthetetlenségnek szemantikai síkon a szó szerinti és a képletes jelentés egymást erősítő kölcsönhatása feleltethető meg. A választás kényszerének ellenállva (valós vagy képzelt szörny, babonás kényszerképzet vagy álomprojekció) talán érdekesebb úgy olvasnunk A *békát*, mint amely egyéni sorseseeményt reflektáló narratív megnyilatkozáson keresztül, a rémtörténet és a lélektani novella eszköztárát egyaránt mozgósítva, ad nyelvileg ma is magával ragadó hangulatképet a különböző szintű és fokú félelemérzetről.

Ez az olvasási javaslat fontos irodalom- és recepciótörténeti relevanciával is bír. A szó szerinti, horrorisztikus olvasat és a pszichoanalitikus és bölcséleti szempontrendszer követő allegorikus olvasat két ütköző, illetve egymással gyakran szembeállított korjellemző irodalmi elvárással kapcsolható össze. A

43 „Szinte beleszédültem az erőlködésbe és az ölnivágyás állati kéjébe.” (191.)

44 Nancy Traill fantasztikum-elmélete (*Possible worlds of the fantastic: The rise of the paranormal in fiction*, 1996) Lubomír Doležel narratív-szemantikai fikcióelméletéből indul ki. Kategorizációjának alapját a természetes és a természetfeletti világ egymáshoz való viszonya, ezek dinamikája képezi, mely az elbeszélő szövegek fikciós világának sajátos szerkezeti felépítésében, a két szféra elrendezési módjában ölt testet. A teória rövid ismertetését lásd Rigó Gyula tanulmányában, mely Csáth Géza A *varázsló halála* című novellájával foglalkozik: Rigó Gyula, *Fantasztikum magyar módra*, Literatura, 2012/1, 75–82.

valódi borzalmakat ecsetelő rémtörténetként való felfogás lehetővé teszi, hogy a magyar fantasztikus irodalom szórványos és hiátusokkal teli szöveghagyományába illesszük be *A békát*, a lélektani esettörténet és a filozófiai parabola olvasási kulcsa viszont képes olyan megállapításokat tenni a novelláról, ami túlmutat ezen az elitista, konzervatív kánon számára ponyvagyánús kontextuson. Az előbbit a misztikus, természetfeletti élmények ábrázolása iránti fogékonyság, az utóbbit pedig a valóságreferencia megőrzésének vágya táplálja. Miként arra a kérdéssel behatóan foglalkozó Wirágh András rámutatott,⁴⁵ a valóságérzés és a valóságra történő vonatkoztathatóság mindig is felettebb erőnek mutatkozott a magyar irodalom olvasói és kritikusai körében (hűen árulkodik erről *A béka* kritikai recepciójának egyoldalúsága is), ami aztán nehezítette a fantasztikus fikció különféle műfaji variánsainak elfogulatlan értékelését és bizonyos művek „magas irodalom” részeként történő kanonizációját. Innen nézve Csáth novellája egyfajta *kompromisszumos poétika* megvalósulásaként hat: a borzongással vegyes elbizonytalanító fantasztikum igényének és a lélektani elmélyítés, illetve a szimbolizáció kívánalmának is meg tud felelni.

*

Miután megvizsgáltuk *A békát*, a szerzett tapasztalatokra támaszkodva immár szemügyre vehetjük *A fekete macskát* is.⁴⁶ A két szöveg közt kirajzolódó párhuzamokat és eltéréseket 5 pontban foglaltam össze, a következő sorrendet követve: terjedelmi és szerkezeti sajátosságok, a narrátor személye és a narráció sajátosságai, motivikus egyezések és különbségek. Ezt követően újra felvetem a közvetlen Poe-hatás kérdését, de csak azért, hogy egyértelmű válasz helyett lehetséges alternatívákat, feltételezhető alkotási forratókönyveket fogalmazzak meg.

*

1. Az első szembetűnő különbség a két szöveg között **terjedelmi** jellegű: *A fekete macska* jóval hosszabb *A békánál*, több mint a kétszerese, ami alapvető szerkezeti eltérésekre vezethető vissza. Az előbbi több, egymáshoz láncszerűen kapcsolódó epizód elbeszélését foglalja magába, míg a magyar íróé csupán egy éjszaka hátborzongató eseményére összpontosít. Mindkét novella kevés szereplővel dolgozik, *A békára* ez viszont még inkább igaz, hiszen az elbeszélőként fellépő férfin és a címszereplő állaton kívül csupán a feleség jelenik meg benne, az is csak két rövid említés erejéig. *A fekete macska* történetvilágában legalább négy meghökkentő, fordulatértékű történés különíthető el (a macskaszerű dombormű kirajzolódása a leégett ház falán, a másik, akasztófászerű foltot viselő macska felbukkanása, a feleség meggyilkolása, az elrejtett holttest megtalálása), *A békában* csupán kettő (a lemeszárolt állat

45 WIRÁGH András, *Egy előszó, és ami mögötte van*, Kalligram, 2015/7–8, 150, 152.

46 Idézett kiadás: Edgar Allan POE, *A fekete macska*, ford. PÁSZTOR Árpád = *Uő, Túl életem és halálom*, Budapest: Népszava, 1989, 169–178. A szövegre csupán oldal-számokkal hivatkozom.

rejtélyes eltűnése, a feleség halála). Míg a Poe-történet zárata, a lélekvándorlás és a túlvilági bosszú sugalmazása mellett is, a lekerekítettség benyomását kelti, addig a Csáthé inkább nyitott, az események újragondolására és a szöveg újraértelmezésére késztető befejezés.

2. Mindkét novella **keretes szerkezetű**, s az ebbe beékelődő múltbeli történetet mindkét esetben egy zaklatott lelkiállapotú férfi beszéli el E/1. személyben. A nézőpont ennek megfelelően egy elbeszélői tudatra szűkül le, a szöveg egyik esetben sem ad lehetőséget arra, hogy kilépjünk ebből a zárt világából. Közös a két elbeszélésben az is, hogy a történet magvát egy olyan traumatikus esemény képezi, amely végzetes mértékben hatott ki a két férfi életének alakulására. Tulajdonképpen azt mesélik el mindketten, mi vezetett ahhoz a lelkiállapothoz és sorshelyzethez, amiben éppen leledzenek. Narrációjuk tehát egyaránt vallomás⁴⁷ és magyarázat, ugyanakkor öngazolás is, mivel erőszköcs cselekedetük indoklását fogalmazzák meg benne, apellálva a – valós vagy virtuális – közönség megértésére, belátására. Ennek nyomatékos jelzésére már csak azért is szükség van, mert mindketten tisztában vannak azzal, hogy meghökkentő, bizonyos tekintetben pedig hihetetlen eseményekről tudósítanak. A Poe-novella narrátora ezt rögtön a felütésben kinyilvánítja: „Nem tördöm azzal, hogy mások is elhiszik-e ezt az eszeveszett és számomra mégis természetes történetet, amelyet most papírra akarok vetni. Bolond is lennék, ha elvárnám, hiszen még a magam érzékei se hittek a maguk tanúbizonyságának. Pedig nem vagyok őrült, és holtbiztos, hogy nem is álmodom.” (169.) Csáthnál, láthattuk, szintén felmerül az érzékcsalódás és az álmom lehetősége (az őrültséget nem hozza szóba az elbeszélő), csak éppen más eloszlásban: az előbbi a történetet felvezető, és azt már előzetesen minősítő részben, az utóbbi pedig a befejezésben.

3. Az **elbeszélői helyzet kifejtettsége** és a **narrátor önreprezentációja** tekintetében azonban már jelentős különbségek mutatkoznak a két szöveg között. Poe részletesebben rajzolja meg az elbeszélés körülményeit és az elbeszélő személyiségét is, mint Csáth. A *fekete macska* egy olyan kivégzésre váró, rezignált férfi vallomásaként fogalmazódik („De holnap meghalok, és ma könnyíteni akarok lelkemen.” [169.]; „Még itt... itt a siralomházban is szégyellem magam...” [174.]), aki a bűnbánat és a lelkiismeret-furdalás jeleit mutatja: „Odavagyok, égek a szégyentől, reszketek, mialatt ezt az átkozott gonosztettet leírom! [...] bűnömért félig borzalom, félig megbánás fogott el... valami büntudatfélet éreztem gyengén és homályosan, de lelkem legmélye mozdulatlan maradt.” (171.); „szégyellem azt a rémületet és borzalmat, amelyet ez az állat keltett bennem” (174.). Őszintén és nem egyszer restelkedve tárja fel elképzelt hallgatósága előtt személyisége fokozatos eltorzulásának

47 Kállay G. Katalin szerint ez a vallomásos elbeszélő forma, mely Az áruló szívben és A perverzió démonában is érvényesül, „a »gallows letters« népszerű műfajára vezethető vissza, a halálraítéltek nyomtatott vallomásaira, amiket annak idején szórólapon osztogattak a nyilvános kivégzések szenzációéhes közönségének”. KALLAY G. Katalin, *Edgar Allan Poe = Edgar Allan POE, A Morgue utcai kettős gyilkosság és más rejtelmes történetek*, Pécs: Alexandra Könyvkiadó, 2006, 23.

részleteit, azt, hogyan változtatta meg őt a mértéktelen italozás,⁴⁸ hogyan forgatta ki korábbi önmagából, s vált a hatására barátságos, ember- és állatszerető férfiből és gyengéd férjből világgyűlölő, agresszív, fóbíaktól gyötört, rosszindulatú és ravaszul számító szörnyeteggé, majd feleséggyilkossá. „Napról napra izgágább, ingerlékenyebb, komorabb, kíméletlenebb lettem, és mások érzéseivel semmit sem törődtem. Még feleségemmel is modortalan és kiállhatatlan voltam, szidtam, sőt végül meg is vertem.” (170.) E korántsem hízeltgő önjellemzés következtében *A fekete macska* főszereplője nem igazán pályázhat a megbízható narrátor posztjára: főként a delíriumos tudatállapot lehet olyan elbizonytalanító faktor, amely az olvasó számára nehezítheti a valós és a képzelt közti egyértelmű különbségtételt. Így nem lehetünk biztosak abban, hogy valóban egy akasztott macskára emlékeztető dombormű rajzolódott-e ki a tűzvészben elpusztult ház falára, és hogy a második macska mellkasán tényleg egy akasztófa alakú fehér folt öltött-e fokozatosan formát. Főként ez a mozzanat indokolhatja a novellának ugyancsak a *kétértelmű módus*ba való besorolását.

A béka elbeszélőjének jelleméről, előéletéről és családi háttéréről ezzel szemben nagyon keveset tudunk, a róla alkotott portré töredékesebb, tetteinek és kijelentései igazságérvényének a megítéléséhez jóval kevesebb információ áll a rendelkezésünkre. A béka elpusztításában tanúsított agresszió forrásairól csak feltevéseink lehetnek, alkoholizmusról nem esik szó, utalás sem történik rá. Az állatszeretet azonban mindkettejüket jellemzi („Szeretek minden állatot, tudom, hogy egyformán fölséges alkotásai a természetnek...” [47.] „Különösen az állatokat szerettem...” [169.]).

4. A legnagyobb eltérés a két novella cselekménye között kétségkívül a **gyilkosság kivitelezésében** és az áldozat személyében van. Míg *A béka* narrátora, láthattuk, felesége és családja védelmére kelve pusztítja el a borzalmas állatot („úgy éreztem, mintha talán sikerült volna megvédeni enyéimet a fenyegető halálveszedelemtől” [49.]), addig *A fekete macskáé* a feleségére emel kezet, dühében, mert az az állat védelmére kelt. Szörnyű tettét szintén hirtelen indulatból hajtja végre, ugyancsak baltával, de csupán egyszer sújt le vele: „Kiszakítottam kezéből karomat, és ahogy csak tőlem tellett, fejbe vágtam. Egyetlen jajszó nélkül holtan rogyott össze.” (175.) A holttest feldarabolására nem kerül sor, ennek lehetőségét csak mérlegeli a bűntény nyomainak eltüntetésében felettébb körültekintő, ravaszságára büszke elbeszélő („Arra gondoltam, hogy feldarabolom és elégetem...” [175.]), de végül elveti, és a befalazás mellett dönt. Poe-nál a gyilkosság kétségkívül megtörtént, a novellában az *elkövetés > elrejtés > lelepleződés* sorrendiségét követő bűnügyi szűzsével van dolgunk; Csáthnál, az ismertetett okokból, ez nem annyira evidens, s a béka-szörny elpusztítása (legyen bár valódi vagy fantasztikus lény) nem minősül bűnténynek, sőt a rémtörténetek morális kódexe szerint sokkal inkább kíváncsiaknak kell tekintenünk. *A fekete macskában* nagy szakértelemmel tünteti el az elkövető az árulkodó jeleket, *A békában* viszont mintha maguktól tűn-

48 Vöő Gabriella szerint *A fekete macska* „valójában a mértékletességi reform-irodalom finom paródiája. Szövegében szembetűnők az antialkoholista propagandára jellemző kifejezések és fordulatok”. Vöő Gabriella, *Kortársunk, Mr. Poe*, Budapest: Ráció, 2016, 255.

nének el, az állat maradványaival együtt. Mindkét elkövetőben viszont közös, hogy a félelem és az undor legyőzése érdekében alkalmazott erőszak lelkiileg felszabadító erejű a számukra: ahogy a Csáth-novella narrátora („föllélegeztem”), úgy a Poe-é is megkönnyebbülve tér nyugovóra a tett után: „nyugodtan és jóízűen aludtam – aludtam! lelkemen a gyilkosság súlyos terhével is”. (176.)⁴⁹

5. A legtöbb párhuzam a két szöveg között az **állat-motívum szűkebb kontextusainak** a vizsgálatkor rajzolódik ki előttünk. Itt eshetünk a leginkább kísértésbe, s érezhetjük legalábbis erősen valószínűsíthetőnek a Poe-novella ismeretét Csáthnál. De egyelőre ne tegyünk elhamarkodott kijelentéseket, vegyük sorra az érintkezési pontokat.

A fekete macska, miként a groteszk béka is, végzetes állatnak tekinthető. Feltűnése, majd eltűnése egyaránt tragikus következményekkel jár az elbeszélőre és annak feleségére nézve. Az előbbinek lelkiismeret-furdalással párosuló lídercnyomást okoz, majd akasztófára juttatja őt, s közvetetten vagy közvetlenül az utóbbinak is halálát okozza. A Poe-novella elbeszélője, a Csáthéhoz hasonlóan, ugyancsak említést tesz az állathoz fűződő babonákról: „A macska feltűnően nagy és gyönyörű állat volt, koromfekete, és meglepően okos. Olyan okos, hogy feleségem, aki csöppet sem volt babonás, gyakran emlegette azt a régi mesét, hogy *minden fekete macska voltaképpen átváltozott boszorkány*. Persze, *sohasem mondta ezt komolyan*, és most is csak azért említem, mert éppen eszembe jutott.” (170. Kiemelés tőlem – B. K.) Nem derül ki a történetből, hogy az elbeszélő osztotta-e felesége szkepticizmusát, a macska visszatérése és ravasz bosszúja viszont akár a babonás hiedelmek igazolásaként is felfogható. Míg Csáthnál magának az állatnak a felbukkanása elegendő a halál elődizetéséhez, addig Poe-nál ez átváltozott vagy állatban testet öltött gonosz lény mesterkedésének eredménye. Halálhozó természetét neve (Plutó) is erősíti.

A *fekete macska* elbeszélőjének állathoz való viszonyát úgyszintén a rettegés és az undor határozza meg. Hozzá kell tenni, hogy ez a második macskát jelenti, akire az első kegyetlen kivégzése (szemkiválás, felakasztás)⁵⁰ után lel rá illuminált állapotban egy kocsmában. Megjelenése vágyteljesülésként hat („Odáig jutottam, hogy már sajnáltam, hogy elvesztettem az állatot, és a lebujszokban, ahol időmet eltöltöttem, mindig egy másik macskát kerestem, hasonlót az elpusztulthoz, hogy betöltse annak helyét.” [173.]), ezért van benne némi misztikus (ráadásul a kocsmáros sem látta ott korábban az állatot). Persze – az ismertetett okokból – az sem kizárható, hogy a narrátor túloz vagy képzeledik, s a két állat közötti hasonlóság korántsem oly mértékű, hogy a felakasz-

49 Ugyanilyen mély és zavartalan álomba merülnek a Whitman-fiúk is a szörnyű gyilkosság elkövetése után (*Anyagyilkosság*), a *Fekete csönd* Richárdja pedig a betérésben szerzett sebesülése ellenére is nyugodtan alszik, még akkor is, amikor anyja a sebeit ápolja.

50 Érdemes itt utalni arra, hogy az állatok kínzása vagy elpusztítása *A békán* kívül Csáth más novelláiban is az emberölést, illetve emberek később bekövetkező halálát anticipálja. Ilyennek tekinthető a *Fekete csönd*-ben egy fehér macska (!) megpörkölése, az *Anyagyilkosság*-ban a bagoly megkínzása, *A kis Emmá*-ban pedig a kutya felakasztása.

tott Plutó reinkarnációjaként kellene tekintenünk az új jövevényre. A kezdetben szerencsés véletlennek tűnő ráatalálás azonban további lelki gyötrelmek elindítója lesz. A férfi ugyanis ahelyett, hogy megszeretné, egyre inkább megutálja az őt mindenhova követő, hízelkedő és ragaszkodó négy lábút. Az ellenszenv undorrá, utálatná és „végül keserű gyűlöletté vált” (173.), olvassuk, majd később ezt kiegészítette „az a rettenetes félelem, amellyel e bestia eltöltött” (uo.). Ez a macska mellkasán látható fehér folt átalakulásával hozható összefüggésbe, mely egy akasztófa kontúrjait ölti, mintegy emlékeztetvén és vádolván a férfit. Az állat jelenléte ezek után valódi rémálommá válik a számára: „Se nappal, se éjjel nem ismertem többé az áldott nyugalmat! Nappal a dög egy pillanatra sem tárgított mellőlem, és éjjel óránként felriadtam kimondhatatlan félelmemben, hogy forró lélegzetét ott érzem az arcomon... egész rettenetes súlyával rám nehezedik... testet öltött lidércnyomás!... nincs erőm, hogy lelökjem magamról... örökre odafélszkel magát a szívem fölé.” (174–175.) A részletet olvasva az lehet az érzésünk, hogy Csáth mintha ezt a tapasztalatot, ezt a lelkiállapotot írta-bővítette volna önálló történeté *A békában*.

A Csáth-féle kreatúra némely, korábban már jellemzett macskaszerű tulajdonsága külön jelentőséget kap a Poe-novella tükrében. A béka akkora, „mint egy kis macska”, hangja többek között „pokolian nyávogó”, és szemeiben „zöl-des lidércfény” világít – akárcsak a macskáknak a sötétben. Emberi jellege, különösen hangjának bizonyos vonásai ugyancsak hasonlítanak Plutóéra. A rendőrök előtt kérkedő gyilkost a holttesttel együtt befalazott macska hangja árulja el: „Eleinte halk és töredezett hang, *mint egy gyermek elfojtott sírása*, de azután hirtelen elnyújtott, hangos, meg nem szűnő *jajongássá* dagadt... irtózat-os, állati, embertelen hang – üvöltés! – szívszaggató *sikoly*... félig a borzadály, félig a győzelem vonítása [...]” (177. Kiemelés tőlem – B. K.). Emlékezzünk: a béka is „gyereksíráshoz és elkínzott állat nyögéséhez hasonló” hangot adott ki, mely ugyanakkor „üvöltő” és „panaszos” (a jajongás szinonimája) is. Az emberi hangot és viselkedést imitáló állat motívuma, illetve ennek kiazmikus megfordítása, az állatforma ember Poe-életművének más darabjaiban is kulcsfontosságú. Elegendő itt utalni *A holló* című madarának baljóslatú káromására vagy *A Morgue utcai kettős gyilkosság* dühöngő orangutánjának hangjára, mely a falon, illetve ajtón keresztül értelmes, emberi beszédnek tűnik.⁵¹ Amíg nem bontják ki a falat, úgy tűnhet, mintha a meggyilkolt feleség tért volna vissza a halálból. Pont azért, mert a macska mintegy a gyilkosát vádoló áldozat „szóvivőjévé” lép elő azzal, hogy sikolyt és jajsztót produkál – legalábbis a férfi számára ekként hangzik.

*

Az összehasonlítás után megállapítható, hogy amennyiben olvasta Csáth a Poe-novella valamely fordítását, olyan módosításokat hajtott végre a pretextushoz képest, amelyek művét nem a plágium, hanem az irodalmi *áthallás* kategóriájába sorolják. S nem a gyengülő hatásra utaló „lecsengés”, vagy a függő viszonyt nyomatékosító „utóhang” értelmében; inkább produktív *újra-*

⁵¹ Részletesen ír ezekről a kérdésekről BÉNYEI Tamás, „Szemérmetlen hasonlatosság”: *Ismélt és utánzás Poe A Morgue utcai kettős gyilkosság című elbeszélésében*, Filológiai Közöny, 2013/1, 51–86.

hangolásra kell itt gondolni. Az idegen eredetű hangfoszlányok anélkül szerkesztülnek a saját szólamba, hogy annak szuverenitását veszélyeztetnék. Csáth tömörítette, szemantikailag sűrítette és hangulatilag is egységesítette a cselekményt, élve az elhallgatás és a szüksézzavú utalás eljárásaival. A nyitott befejezés pedig az értelmezési lehetőségek megsokszorozódását eredményezte. Itt jegyezném meg, hogy a cselekmény sűrítettsége, az elbeszélői stílus zaklatott expresszivitása és a nézőpont zártsága tekintetében inkább Poe egy másik, *A fekete macska* párdarabjaként is emlegetett novellájával, *Az áruló szívvel* (The Tell-Tale Heart, 1843) rokonítható.⁵²

Maradjunk még néhány gondolat erejéig a Poe-novella ismertségének feltevésénél. Ha így volt, Csáthnak, az elbeszélőkhöz hasonlóan, szintén erőszak árán sikerült csak legyőznie az idegen állathoz fűződő iszonyt – hatási- szonyt. Ütötte, vágta, aztán feldarabolta *A fekete macskát*, majd nyugovóra tért. A rémes munka nyomainak eltüntetése majdnem tökéletesre sikeredett: magabiztosan ütogethette meg az új történet falát; stabil és simára csiszolt, semmi felesleges kiszögellés, semmi árulkodó törmelék. De amikor a novella 1905. november 15-én kiterítve feküdt, s megindult az irodalmi boncol(gat)ás máig sem szűnő folyamata, rá kellett döbbsennie, hogy a béka panaszos és fenyegető üvöltésébe mégiscsak belehallatszik a fekete macska szívszaggató sikolya. Vagy mégsem? Zeneértő énjét mozgósítva esetleg azzal nyugtathatta magát, hogy együtt zeng ugyan a két pokoli kreatúra hangja, de közben azért az egyes szólamok jól elkülöníthetők.

22 Mondhatnánk úgy is, hogy Csáth – tudatosan vagy ösztönösen – befalazta történetvilágának falai mögé Poe *Fekete macskáját*. Talán észre sem vette, és Plutó besurrant a konyhába, vagy inkább a pincébe. Ha benyitunk ebbe a századelői házba, s a narrátor invitálásának engedve végiglopakodunk a szobákon, bizonyos helyeken, bizonyos pillanatokban halljuk vagy hallani véljük jellegzetes hátborzongató jajongását, még ha magát az állatot nem is tudjuk pontosan lokalizálni. Hol erősebb, hol gyengébb ez a visszhang, s olykor teljesen elhalkul – de a történet hangulati összhatása ettől még semmit sem veszít intenzitásából, egyedi karakteréből.

De az is lehet, hogy Csáth nem olvasta *A fekete macskát*, s csak mintegy „ráérzett” a népszerű amerikai szerző írásművészetének bizonyos jellegzetességeire. Ebben egyéni affinitás és a Poe-tól valamilyen formában érintett magyar elődök és kortársak ösztönző példája egyaránt vezethette. Akkor pedig érzékcsalódás áldozatai vagyunk (mint a két író szereplői közül oly sokan), korábbi Poe-olvasmányok emléke kísért bennünket, s ezt vetítjük ki önkényesen *A békára*. Vagy bennünket is megszállt *A fekete macska* elbeszélője által említett „csak azért is szelleme” (értelmezőkkel ez bizony sokszor megesik), amely a minden áron újat mondásra vagy ellenkezésre sarkall bennünket. Ezért könnyen meglehet, hogy csak a mi fejünkben van olyan állati hangzavar, ami miatt aztán nem látjuk a macskától a békát.

52 A novelláról írott elemzésemet (*Egy éjszaka a Poe-múzeumban*) ld. BENYOVSZKY Krisztián, *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*, Pozsony: Kalligram, 2016, 185–201.

Irodalom

- ANGYALOSI Gergely, *A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában* = Uő, *A költő hét bordája*, Debrecen: Latin Betűk, 1996, 40–48.
- BÉNYEI Tamás, „Szemérmetlen hasonlatosság”: Ismételtes és utánpótlás Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című elbeszélésében, *Filológiai Közöny*, 2013/1, 51–86.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Egy éjszaka a Poe-múzeumban* = Uő, *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*, Pozsony: Kalligram, 2016, 185–201.
- BORDÁS Sándor, *Visszhang és áthangolás: Meseahagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella „áthallásai”*, *Literatura*, 2012/1, 62–74.
- BORI Imre, *A „homo novus” nagysága és tragédiája* = Uő, *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék–Budapest: Forum–Akadémiai Kiadó, 1993, 100–125.
- CARROLL, Noël, *A horror paradoxona*, ford. BUGLYA Zsófia, *Metropolisz*, 2006/1, 32–68.
- CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest: Magvető, 1994.
- CSÁTH Géza, *Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről*. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00048/01258.htm> [Letöltés: 2017.09.25.]
- K. DEÁK László, „Gracián, bolond Gracián...”: *Az angol nyelvű Csáth-kötetek tanulságairól*, *Üzenet*, 1987/1–3, 112–119.
- DOBOS István, *Racionalitás és misztikum*, *Üzenet*, 1987/1–3, 59–71.
- ECO, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András és Gy. HORVÁTH László, Budapest: Európa, 1995.
- GINTLI Tibor, *Csáth Géza = Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 683–689.
- ILLÉS Endre, *A varázsló halála: Csáth Géza = Uő, Mestereim, barátaim, szerelmeim*, Budapest: Magvető, 1983, II, 214–229.
- JUHÁSZ Erzsébet, *A Csáth-novellák csöndje*, *Híd*, 1987/6, 870–876.
- KÁLLAY G. Katalin, *Edgar Allan Poe = Edgar Allan Poe, A Morgue utcai kettős gyilkosság és más rejtélyes történetek*, Pécs: Alexandra Könyvkiadó, 2006, 11–25.
- KÁLMÁN C. György, *A hagyományos és az újító Csáth*, *Literatura*, 2012/1, 48–56.
- KERESZTÚRSZKI Ida, *Az örök áfium – megalkotható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata?* Forrás: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05_szam/04.htm [Letöltés: 2017.05.19.]
- KONTRA Ferenc, *Csáth-párhuzamok*, *Híd*, 1988/1, 81–90.
- NÁDOR Zsófia, *Kétszólamú variációk: A heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában*, *Literatura*, 2012/1, 82–90.
- OATES, Joyce Carol, *Csáth Géza amerikai szemmel*, ford. GERA Magdolna, *Nagyvilág*, 1981/2, 286–288.
- POE, Edgar Allan, *A fekete macska*, ford. PASZTOR Árpád = Uő, *Túl életen és halálon*, Budapest: Népszava, 1989, 169–178.
- POE, Edgar Allan, *Rémtörténetek*, ford. Gy. HORVÁTH László, Budapest: Európa, 2006.
- RIGÓ Gyula, *Fantasztikum magyar módra*, *Literatura*, 2012/1, 75–82.
- SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Budapest: Gondolat, 1989.
- TARJÁNYI Eszter, *Mikszáth Kálmán esete a detektívtörténettel*, *Literatura*, 2005/1, 50–78.
- THOMKA Beáta, *A kárhozat grammatikája* = Uő, *Esszék, regényterek*, Újvidék: Forum, 1988, 5–14.
- THOMKA Beáta, *A félelem tere* = Uő, *Esszék, regényterek*, Újvidék: Forum, 1988, 39–47.
- TÖTTÖS Gábor, *Csáth Géza: A béka*. Forrás: <http://csicsada-irodalom-birodalom.blogspot.sk/2011/11/csath-geza-beka-muelemzes.html> [Letöltés: 2017.05.26.]
- TRAILL, Nancy, *Possible Worlds of The Fantastic: The Rise of The Paranormal in Fiction*, Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- VADON Lehel, *Edgar Allan Poe: A Hungarian Bibliography*, Eger: Eszterházy Károly College, Institute of English and American Studies, 2004.

Vöő Gabriella, *Kortársunk, Mr. Poe*, Budapest: Ráció, 2016.

WIRÁGH András, *A harmadik kontextus (Az Éjfél-antológia mint zárvány)*. Forrás: <https://pim.hu/hu/viragh-andras> [Letöltés: 2017.06.04.]

WIRÁGH András, *Egy előszó, és ami mögötte van*, Kalligram, 2015/7–8, 150–155.

The Frog and the Cat. Interpretation Contexts of a Csáth-novella

Abstract. The study undertakes a comparative analysis of two short stories: A béka [The Frog] by Géza Csáth and The Black Cat by Edgar Allan Poe. Not being inquisitive about the direct and indirect effect (whether Csáth read /could read the work of the American author), but focusing on the analytical exploration of similar and different thematic and narrato-poetic features between the two texts. It delineates the main findings of previous interpretations of the Csáth-text, while I also try to argue for its reading as a psycho horror.

Keywords: Géza Csáth, Edgar Allan Poe, A béka [The Frog], The Black Cat

Benyovszky Krisztián

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Közép-európai Tanulmányok Kara, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

Dražovská 4

949 74 Nitra

benyokri@yahoo.it

Gibson és Heidegger

(Technika – Művészet – Igazság)

Absztrakt. Ebben a tanulmányban a heideggeri és a gibsoni technikafogalmat hasonlítom össze. Ennek során egyfelől a témában talán legfontosabb Heidegger-tanulmányt használom (*Kérdés a technika nyomán*), másfelől William Gibson *Sprawl*-trilógiáját, amelyet a *Neurománc*, a *Számláló Nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* című regények alkotnak. Heidegger és Gibson egyaránt használják a művészet és az igazság fogalmát a technikáról szóló elméletük megalkotása folyamán, minthogy a technika és a művészet különböző utakat képeznek a világ megismeréséhez és az igazság feltárásához. A tanulmány ezen fogalmak egymáshoz való viszonyát kutatja. A definíciók mögé pillantva megkísérli megmutatni, hogyan működnek ezek a fogalmak a nyugati kultúrákban.

*A műveket úgy szállítják, miként a Ruhr-vidékről a szenet
és a fatörzseket a Fekete-erdőből.¹*

A technika és művészet kapcsolatának feltárásához – ahogyan az Gibson tárgyalt szövegeiben megjelenik – Martin Heidegger technikafilozófiájának egyik legjelentősebb szövegét, a *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányt fogjuk vezérfonalul használni. Bár William Gibson regényeiből korántsem rekonstruálható egy olyan pontosan artikulált technikafelfogás, ahogyan azt Heidegger-nél tapasztalhatjuk – ez nem is feladata, nem is célja ezeknek a fikciós szövegeknek – mégis több ponton egymáshoz köthetőek a két szerző technicitással kapcsolatos gondolatai.²

Ezen a ponton szükséges, hogy elidőzzünk egy rövid időre. Az ugyanis, hogy többféle módon köthetőek egymáshoz ezek az elképzelések, nem jelenti azt, hogy Gibson tárgyalt szövegei valamilyen módon Heidegger technikafilozófiájának ismétléseként volnának elgondolhatók. Nem jelenti azt tehát, hogy

1 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris, 2006, 11.

2 Természetesen különbség van a két szöveg státusza között, melyről a dolgozat tudomást is vesz. Heidegger szövege tanulmány, mely közvetlenebb módon tesz állításokat tárgyról – a technikáról –, mint ahogyan azt Gibson fikciós írásai teszik. Itt tisztáznunk kell, kit (vagy inkább mit) értünk e szerzői név alatt. Nem gondolom, hogy problémamentesen kijelenthető volna, hogy William Gibson, a Vancouverben élő sci-fi író, aki szereti a japán hot dogot és közel két méter magas, technikáról alkotott gondolatai rekonstruálhatóak volnának a *Sprawl*-trilógia értelmezése kapcsán. Ehelyett azt állítom, hogy az értelmezett szövegekből felrajzolható egy olyan technikafelfogás, melyet az egyszerűség kedvéért annak a szerzői szubjektumnak tulajdoníthatunk, amely egy címke alá gyűjti össze a három vizsgált szöveget és amelyet a William Gibson névvel illetünk.

ezekre a regényekre egybevágó módon ráolvashatóak lennének Heidegger gondolatai. Ugyanakkor a technika és a művészeti létrehozás (a poétikus feltárás) viszonya markáns eleme a német gondolkodó olvasott tanulmányának, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Gibsonnál is összefügg a technikáról és a művészetről való beszéd; a két alakzat létmódja nem választható le egymásról. Ez a jellegzetesség – mely már a felületes pillantás számára is adódik – felveti annak lehetőségét, hogy a kétféle gondolkodás interakcióba hozható. Az alaposabb áttekintés pedig számos párhuzamot és árulkodó ellentmondást felfed, melyek játékba hozhatóak egy izgalmas interpretáció létrehozása érdekében. Első lépésként tekintsük át a Heidegger-szöveg témánk szempontjából releváns állításait.

A Kérdés a technika nyomán című tanulmányban Heidegger a technika lényegére kérdez rá. Mi a technika lényege? Heidegger a következőt állítja:

A technika nem azonos a technika lényegével. Amikor a fa lényegét keressük, észre kell vennünk, hogy az, ami minden fát, mint fát áthat, az nem a fák egyike, ami a többi fa között megtalálható.³

Vagyis ahogyan a heideggeri gondolkodás különbséget tesz a lét és a létező között (ontológiai különbség), azt állítva, hogy a létező nem egyenlő a léttel, mely alapigazságot Platón óta a nyugati gondolkodás Heidegger szerint elfelejtette, ugyanúgy különbség van a technika és a technika lényege között, mely utóbbi szükségképpen nem technikai, ahogyan a lét sem egy a létezők sokasága közül.

26

A technika lényegét kutatva jut el Heidegger a *ποίησις* (poiészisz), azaz a megalkotó létrehozás fogalmához, melynek két fajtája van. Az egyik a *φύσις* (phüszisz), mely autopoietikus volta miatt magasabb rendű. A phüszisz (a természet) önmagából hozza létre önmagát – úgyszólván önmagát költi, vagyis autopoietikus rendszer. A poiészisz másik formája allopoietikus működésű, vagyis a létrehozónak önmagán kívül másra is szüksége van arra, hogy létrehozzon valamit. Ennek két fajtája van: a kézműves elkészítés és a költői-művészi képszerűvé és láthatóvá tévés.

Tovább haladva Heidegger a megalkotó létrehozással kapcsolatban azt állítja, hogy az feltárás (*Entbergen*).⁴ Minden megalkotó létrehozás feltárás. „A megalkotó létrehozás az elrejtettségéből az el nem rejtettségbe hoz létre. Létrehozás csak akkor történik, amikor valami, ami elrejtett, el-nem-rejtettségbe jön.”⁵ A megalkotó létrehozás tehát valami eddig elrejtettet fed fel. Ez a feltárás a görög *ἀλήθεια* (alétheia) kifejezéssel egyenlő, amit – ebben a kontextusban – szokványos fordításban úgy nevezünk: igazság. A feltárás az igazság-feltárlás, az el-nem-rejtettség megnyilvánulása. Azaz a feltárás az a terület, ahol az igazság maga megnyilvánul.

A technika tehát a feltárás egy módja, s mint olyan, az igazság terepe.

3 Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest: Göncöl, 1994, II, 111.

4 Vö. Uo., 116.

5 Uo., 116.

[A] τέχνη nem csak a kézműves ténykedés és képesség neve, hanem a magas művészeté és a szépművészeteké is. A τέχνη a létrehozáshoz, a ποιησις-hez tartozik, valamiféle ποιητική [poiétika].⁶

Ezek szerint kimutatható, hogy az antik görög gondolkodásban a kézműves tevékenység és a művészet egy fogalom, a τέχνη fogalma alá tartozott. A technika – ahogyan a szót a mai értelemben használjuk – és a művészet fogalmai nem hasadtak szét, hanem egy kifejezés gyűjtötte egybe őket.

A fentieket figyelembe véve tehát mind a technika, mind a művészet az igazság feltárásának egy módja. Másképpen fogalmazva a technika (és a művészet) meghatározza azt, ahogyan a világot látjuk és megismerjük. A technika által, a technikán keresztül tehát megismerünk. A világot ismerjük meg. A világ feltárása – a megismerés – persze hatással van a módra, ahogyan megismerünk, tehát a technikára is. E visszacsatolás során nemcsak a technika, hanem a világ is megváltozik számunkra.⁷

A modern technika Heidegger szerint alapvetően másképp működik, mint az antik feltárás, mivel számottevő veszélyt, sőt magát a veszélyt rejt magában. Mind a már említett szövegében, mind *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* című tanulmányában a technikát, illetve a kibernetikát olyan emberi tevékenységként határozza meg, melyek természetüknél fogva elrejtik⁸ az ember elől a feltárásnak – és így az igazságnak – a régebbi, poétikus módját.

Miben más a modern technika által működtetett feltárás, a poétikus feltáráshoz képest?

A modern technikát uraló feltárás nem a ποιησις értelmében vett megalkotó létrehozásban bontakozik ki. A modern technikában ténykedő feltárás egy kihívás, amely a természettől azt követeli, hogy energiát szolgáltatson, amit mint olyat el lehet vinni és fel lehet halmozni. De nem erre szolgált-e a régi szélmalom is? Nem! Szárnyai ugyan forognak a szélben, de közvetlenül a szél fúvására hagyatkoznak. A szélmalom nem azért vár energiákat a légáramlástól, hogy felhalmozza őket.⁹

Az idézett részlet szerint kétféle feltárás lehetséges: a poétikus feltárás, mely a megalkotó létrehozásban működik, illetve a modern technika feltárása, mely kihívás, kikövetelés a természettel szemben a technikai feltárást működtető részéről. Ez a követelés az energiára irányul. Nem pusztán a természeti kincseknek, a természet erőinek kiaknázásáról van szó – ezt a régi szélmalom teszi Heidegger szerint –, sokkal inkább azok kisajtolásáról és felhalmozásáról, miáltal létrejön a kikövetelésnek az a lánc, melyben minden mint állomány (*Bestand*) értelmeződik. A technika antik formája ezzel szemben a természetre hagyatkozik, nem offenzív annak erőivel szemben, állítja Heidegger.

Ezen a ponton szükségesnek látszik, hogy tegyünk egy rövid közbevetést. Ugyanis Heidegger szerint – ahogyan az a fenti idézetből is látszik – az antik

6 Uo., 116.

7 Heideggeri terminológiával élve: a kikövetelés (*Herausforderung*) mértékének növekedésével egyre inkább állományként (*Bestand*) ismerjük fel a világot – legalábbis a modern technika korszakában.

8 Vö. Uo., 127.

9 Uo., 117.

technika, amely mindig összekapcsolódik valamifajta szentimentális nosztalgikussággal is a szövegben, nem arra törekszik, hogy energiát halmozzon fel, vagyis nem „állományosítja” a világot. Jellege nem kikövetelő. A modern technikára jellemző követelés leginkább a felhalmozás gesztusában nyilvánul meg. Felhalmozás ugyanis akkor lehetséges, amikor többet állítunk elő valamiből, mint amennyire szükségünk van, ez pedig a kikövetelés gesztusát viseli magán.

Észre kell vennünk azt a csúsztatást, amely a filozófus gondolatmenetében ezen a ponton történik, hiszen – bár Heidegger ennek az ellenkezőjét állítja – valójában az antik és a modern technika logikája között nincsen minőségi különbség. A szél ereje által működtetett szélmalom a gabonát lisztté őröli. A lisztet zsákokba gyűjtik és felhalmozzák. A liszt pedig nem más, mint energiahordozó. Azaz a szél energiája a szélmalom használata esetén is „konzerválódik” és felhalmozódik valahogyan, a folyamat közben csupán az energiátároló médium csúszik át egy könnyebben raktározható, így általánosan is könnyebben kezelhető formába.

Az energiafelhalmozás és -tárolás tehát a technika mindkét – Heidegger által bemutatott – korszakában megtörténik, legfőlegbenn mennyiségbeli különbségről beszélhetünk, de semmiképpen nem a folyamat belső logikájának minőségi megváltozásáról.

Heidegger mégis a következőket mondja a modern technika feltárásának követelő jellegéről:

Egy vidéktől ezzel szemben szenet és érceket szokás követelni. A föld öle mint kőszéntelep, a talaj, mint ércelér tárulkozik fel. [...] A levegőnek az lett a dolga, hogy nitrogént adjon le; a földnek, hogy ércet, az ércnek pedig például, hogy uránt adjon le, ennek hogy atomenergiát, amit pusztító vagy békés célokra lehet elszabadítani. [...] A vízerőmű¹⁰ a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását [...]. Az elektromos áram előállításának ezen egymásba kapcsolódó sorozatában a Rajna is feladat végrehajtójaként jelenik meg.¹¹

A kihívás nem hagyja lenni a dolgokat olyanoknak, amilyenek eddig voltak. A talaj, az érc, a folyó, vagy akár a levegő csupán funkciókká lesznek egy óriási folyamatban, és képtelenek leszünk másképpen megismerni őket, csupán e funkciókon keresztül. A természet szuverenitása szűnik meg. Ebben a folyamatban a dolgok végül eszközökké válnak, sőt – ahogyan Heidegger fogalmaz – bevethető állománnyá (*Bestand*) lesznek.

A technika legjellemzőbb vonása tehát az a kikövetelés vagy kihívás, ahogyan a természettel szemben fellép. A világ állománnyá válása ennek a következménye és a technika nem technikai lényege – az állvány (*Ge-stell*) – is kikövetelő logika mentén működik, állítja Heidegger.

Valóban, ha a modern technika mai megjelenési formáira gondolunk, akkor látnunk kell, hogy a Heidegger által felvázolt modell – legalábbis részben – meggyőző leírását nyújtja a szóban forgó alakzatnak. A technika óriási rend-

10 A hivatkozott magyar fordításban a fordító eredetileg a „vízerőgép” szót használja, ezt indokoltnak tartottam kicserélni az általam használtira, mivel ez közelebb áll az eredeti kifejezés (*Wasserkraftwerk*) jelentéséhez és hasonló konnotációkat „kapcsol be”.

11 *Uo.*, 118.

szer, egy szféra – nevezzük technoszféranak –, melyben minden elem bonyolult kapcsolatban áll a másikkal, ahogyan ez az ökoszisztéma esetében is tapasztalható. E technoszféra a bioszféráról nem leválasztható entitás, hanem azzal korrelál, a természettel kontinuos viszonyban lévő, azt egyszerre átjáró és abban gyökerező létező. A kettő közötti határ elmosódó, nem egzakt módon meghatározható. E technoszférában a technika minden megnyilvánulási formája függ a többi megnyilvánulási formától; minden láncszemre szükség van ahhoz, hogy a rendszer működése biztosított legyen.

Ez azt jelenti, hogy a technika egyes formái is elképzelhetőek egymással összefüggő állományok láncolataként. Nincs olyan része ennek a láncnak, melynek lenne önmagában értelme, és amely a többi nélkül működhetne. Nincs digitális technika vagy – ahogyan az számunkra a későbbiekben fontos lesz – mesterséges intelligencia (MI), telekommunikáció az elektromosság jelentette „idegrendszer”, neuronhálózat nélkül (ha szabad megnyitnom egy ártatlannak nem mondható metaforát). Ám elektromosság sincsen a kibányászott szén vagy urán nélkül, vagy azon különleges fémek kibányászása nélkül, melyekből végül napelemet vagy szuperkönnyű szerkezetű alkatrészeket készítenek szélérőművek számára.

A következőkben William Gibson szövegeire fogunk koncentrálni és a Heidegger-tanulmány eddig vizsgált állításait összevetjük a *Sprawl*-trilógia működésével.

Annak érdekében tehát, hogy lássuk, hogyan jelenik meg Gibson szövegvilágában az „állományosítás” utóbb tárgyalt folyamata, vessünk egy pillantást a *Sprawl*-trilógia első regényének, a *Neurománc*nak az alapszituációjára. Nagyon vázlatosan, a történet szerint egy Wintermute nevű mesterséges intelligencia egyesülni szeretne a Neuromancer nevű mesterséges intelligenciával – külön-külön úgy működnek, ahogyan egy ember két agyféltekéje –, ezzel kiteljesedve és végre szabaddá válva. A digitális intelligenciák, melyeket (akit?) nevezhetünk gépeknek is, tehát szabadságra törekcszenek; tudattal rendelkeznek, és csakúgy, mint egy ember, nem akarják, hogy korlátozzák őket az (ön)rendelkezési szabadságukban. Ezt azonban nem tudják elérni pusztán a saját erejükből, külső segítségre van hozzá szükségük. A történet egyik központi figurája, a dolgozat második fejezetében részletesen vizsgált Henry Dorsett Case az a szereplő, aki ezt a segítséget megadhatja a mesterséges intelligenciának. Case egy a társadalom periferiájára szorult marginális figura, aki valaha rendkívüli tehetségnek számított a szakmájában. Konzolcowboyként a mátrix virtuális terében hajtott végre legális, félig legális vagy egészen illegális műveleteket. A történet jelenében pedig ő az, aki segíteni tud az MI-knek, hogy kivívják szabadságukat. Case testi épségére egy Molly Millions nevű nő vigyáz, a küldetésükhöz szükséges eszközöket egy Finn nevű orgazdától tudják beszerezni, a terv részleteit az Armitage nevű szereplő ismeri. A sort sokáig lehetne folytatni, de talán már ennyiből is látszik, hogy a lekötöződésnek és az egymásra utaltságnak egy láncolata rajzolódik ki. Mindegyik szereplő ellát egy bizonyos funkciót a tervben, ezért bármelyik kiesése esetén a terv kudarcot vall, a folyamat megszakad. Wintermute számára az említett emberek funkciókként értelmeződnek (Case – végrehajtás; Molly – biztonság; Finn – erőforrások; Armitage – menedzsment stb.). Vagyis a dolgok láncolatában, melytől az MI-k függenek, ott az ember is a fizikai nyersanyag és a jóval elvontabb, de nem kevésbé valóságos digitális komponensek mellett. Az álló-

mányok sorában, melyek a rendelkezésre állított elemek sorát jelentik heideggeri értelemben, helyet kapott az ember is. Ironikus módon éppen az emberi akarat segítségére van szüksége a mesterséges intelligenciának ahhoz, hogy függetlenedjen az emberi akartától.

A fizikai valóságot az MI csupán a fenntartásához szükséges komponensek lelőhelyeként szemléli, mozgósítható állományok terepeként, egyfajta, szinte végtelen nyersanyagot biztosító forrásként; ugyanakkor a veszély helyeként is, hiszen az őt megalkotó intelligenciák, melyek a szabadságának korlátozásáért is felelősek, e fizikai valóság urai. Az MI a világot mint mozgósítható, bevezethető állományok sokaságát ismeri meg.

A heideggeri felfogás szerint a (modern) technika belső logikája által kényszerítve az ember ugyanezt teszi. Rendelkezésre állítható állományok összességeként rejt ki a világot a technikán keresztül, így vak marad – Heidegger szerint – a világnak egy alapvetőbb megismerésére.

A *Neurománc* összefüggésrendszerébe helyezve tehát az ember úgy közelít a világhoz a technika megismerési módszerén keresztül, ahogyan egy gép tenné. Ez nem csupán annak egy lehetséges magyarázata, hogy miért tekintjük a cyberpunkot antihumanista műfajnak, hanem azt is sugallja, hogy az ember a modern technikát használva – heideggeri értelemben – elveszíti a megismerőképességnek egy olyan formáját, amely eleve adva van számára – vagyis emberi létezése egy darabjáról mond le.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján át kell tekintenünk, hogyan jelenik meg a művészet Gibson szövegeiben és azok milyen összefüggésben állnak a technikával. Ehhez kiváló segítséget nyújt Tom Henthorne alapvető Gibson-kötete, mely rendkívüli alaposággal, de takarékos formában tekinti át, hogyan viszonyulnak Gibson írásai a technikához és a művészethez. A szerző a következőket állítja:

Habár általában olyan íróként tekintenek Gibsonra, mint akit elsősorban az új technológiák egyénre és társadalomra gyakorolt hatása érdekel, gyakran foglalkozik a technológia művészetre gyakorolt hatásaival. Nem csupán a létező médiumokat veszi figyelembe, de a művészet új formáit képzei el, mint amilyen a szimstim és a lokatív művészet. A művészet valóban sok munkájában fontos témaként jelenik meg, melyekben Gibson feltárja ennek szociális és ideológiai funkcióit is, azt sugallva, hogy a művészet nem csupán közvetíti a jelentést, hanem sokkal inkább lehetővé teszi számunkra, hogy mi magunk hozzunk létre jelentéseket. Gibson számára a művészet lényegileg kollaboratív folyamat, melyben a befogadó éppolyan fontos, mint az alkotó, és amiben ő maga teremti meg saját maga számára a jelentést.¹²

12 Tom HENTHORNE, *William Gibson – A Literary Companion*, Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011, 23. „Although generally regarded as a writer primarily concerned with the impact new technologies have on the individual and society, Gibson frequently addresses the effects technology has on art, considering not only existing media but imagining new forms such as simstim and locative art. Indeed, art emerges as an important subject in much of his work as Gibson explores its social and ideological functions, suggesting that it does not simply convey meanings but rather affords us opportunities to make meanings for ourselves. To Gibson, art is essentially a collaborative process in which the consumer is as important as the creator, creating for her or himself the meaning that is needed.”

Ezek alapján Gibson művészetről alkotott felfogása nem sokban különbözik attól, ahogyan általában a posztmodern irodalomtudomány (jelesül a posztstrukturalista irányzatok) vélekednek a művészetekről és mindenekelőtt az irodalomról. A befogadó előtérbe kerülése a jelentésalkotó folyamatban – melyet értelmezésnek is nevezhetünk – és az alkotó primátusának megszűnése, valamint a művészetnek mint új jelentéseket létrehozó tevékenységnek a felfogása a hatvanas évek óta erősödő tendencia volt a szövegekről és egyéb műalkotásokról szóló diszkurzusban, mely a nyolcvanas évekre – amikor is Gibson a *Sprawl*-trilógiát alkotó regényeit írta – úgyszólván egyeduralkodó felfogássá vált mind a „mainstream”, mind a zsánerirodalmak alkotói-értelemezői köreiben. Ebben tehát nem nevezhető kifejezetten formabontónak a gibsoni elképzelés, sokkal inkább a korszellem diktálta művészetfelfogás működik az ő gondolkodásában is, mely korszellem egyébként a befogadó előtérbe állításának 18. századi és romantikus hagyományaihoz nyúl vissza – jellemzően Schleiermacher és Schlegel nyomán.

Gondolatmenetünk szempontjából sokkal inkább az a megállapítás a fontos, miszerint Gibson szövegeiben a technika és a művészet kapcsolatban állnak – ahogyan egyébként Heideggernél is, mint azt az előzőekben már megállapítottuk. Az új technikák felbukkanása mindig új művészeti formák megjelenését teszi lehetővé. A fenti szövegrészletben Tom Henthorne ezek közül kettőt, a szimstimet és a lokatív művészetet emeli ki. A szimstim – vagyis a szimulált érzékstimuláció (*simulated stimulation*) – a *Neurománc* című regény és annak folytatásainak innovációja, míg a lokatív művészet Gibson jelenünkben játszó *Blue Ant*-trilógiájának találmánya; mindkettő nagyban összefügg a virtuális valóság jelenségével és problémakörével, valamint közös vonásuk, hogy rendkívül komplex technikai háttér szükséges mind az alkotáshoz, mind a befogadáshoz. A technika és a művészet mint a világ feltárásának eminens módjai tehát Gibson szövegeiben oly módon is összefüggnek és feltételezik egymást, hogy a technikai megismerés következtében létrejövő technológiák lehetővé teszik eddig nem létező művészeti formák megjelenését, amelyek segítségével ismét érvényes jelentések generálhatók, vagyis végül ismét csak a világ valamifajta feltárását eredményezik.

Mi egy harmadik – a fentiekben nem említett – képzőművészeti formát veszünk szemügyre, mely a *Számláló nullára* (*Count Zero*) című regényben, a *Sprawl*-trilógia középső darabjában kap fontos szerepet. Ugyanis a történet egyik szálának – melyben a Marly nevű karakter kapja a legjelentősebb szerepet – központi elemei a Cornell-dobozokhoz¹³ hasonló műtárgyak. Marly galériatulajdonos, akit egy Virek nevű férfi bérel fel, hogy találja meg a különös dobozok – melyekből eddig hetet sikerült felkutatnia – készítőjét. Marly találkozása az egyik műtárggyal a következőképpen történik:

Marly bámulva nézte. Sima fadoboz volt, üveg előlappal. S benne tárgyakkal..

13 Joseph Cornell (1903–1972) amerikai kísérleti képzőművész, a barkácsoló kollázs-művészet úttörője, aki a művészeti tevékenység sok formáját üzte, ám a legkarakteresebb művészeti alkotásai azok a dobozok, melyeket talált objektumok felhasználásával alkotott meg és amelyek nem ritkán interaktívak is voltak. A műveiből néhány megtekinthető az interneten is a következő honlapon: <http://www.joseph-cornellbox.com>

– Cornell – szólalt meg feledve könnyeit. – Cornell? – fordult kérdőn Virek felé.
– Természetesen nem. Az a tárgy abba a csontdarabba illesztve, az egy Braun biomonitor. Ez élő művész alkotása.

[...]

Marly már belemerült a doboz által felidézett képtelen távolságokba, veszteségbe és sóvárgásba. A doboz sötét volt, előkelő és valahogy gyermekded. Hét tárgyat tartalmazott.

A láthatólag repülésre termett, hosszú, vékony, rovátkolt csont nyilván valamilyen nagy madár szárnyából származott. Mellette három régimódi nyomtatott áramköri lap, felületükön aranylő labirintusokkal. Egy sima és fehér, agyagból égetett gömb. Egy kortól megfeketült csipkefoslány. És végül valami, amit a nő ujjnyi szürkésfehér emberi csuklócsontdarabnak nézett; felületébe finoman illeszkedett egy apró szerkezet szilíciumtengelye. A készülék valaha egybesimulhatott a bőrfelszínnel, de a burkolata megpörkölődött és elfeketedett.

A doboz univerzum volt, az emberi tapasztalat határán megdermedt költemény.¹⁴

Marly tehát első pillantásra azt feltételezi, hogy a doboz Cornell alkotása, mire megbízója rámutat arra, hogy a tárgy tartalmaz egy emberi csontdarabot is, melybe egy biomonitort ültettek. Ilyen technológia még nem létezett Cornell korában, ezért aztán nem lehet az ő műve. Mivel pedig több doboz is felbukkant már a közelmúltban – és feltehetőleg bukkannak fel folyamatosan – a készítő ma is él.

A dobozt minden kétséget kizáróan úgy szemléli Marly, mint műalkotást. Erre nem csupán az elhangzottak alapján lehet következtetni, de a narráció retorikája is ezt sugallja, amikor azt állítja, hogy a doboz képtelen távolságokat, veszteséget és sóvárgást idéz fel a szemlélőben. A dobozban lévő tárgyak, úgy tűnik, minden különösebb összefüggés nélkül kerülnek egymás mellé, semmiféle válogatási elvre nem lehet belőlük következtetni. Szervetlen módon csupán az kapcsolja őket egymáshoz, hogy ugyanaz a doboz tartalmazza őket, hasonlóan ahhoz, ahogyan a cyberpunk szóösszetétel működik (amiről a következő fejezetben fogunk részletesebben beszélni).

Függetlenül szervetlen illeszkedésüktől, a doboz tartalma fontos értelmezésünk szempontjából, ahogyan egymáshoz való viszonyuk is. Először is azért, mert a három nyomtatott áramkör – még ha régimódinak is nevezi őket a szöveg – mindenképp a technika horizontját nyitja meg, ráadásul ez az egyetlen tárgy, amelyből többet is tartalmaz a doboz; ezzel a művészeti alkotás – és természetesen implicit módon maga a gibsoni értelemben vett jelentés-tulajdonítás, az értelmezés is – máris a részévé teszi a technika terepét. Mindezt úgy, hogy nem csupán a műalkotás létrehozásához szükséges tárgyi, eszközbeli feltételek formájában ismeri el a technika fontosságát, hanem az alkotás szerves részeként a művészet témájává, annak tárgyává és egyben hordozójává is teszi azt. Ugyanakkor a madárcsont a természet szféráját is a műalkotás terébe és értelmezési horizontjába helyezi, ezzel természet és technika egyazon művészeti mozzanatban idéződnek meg, ezt a gesztust mintegy betetőzi az emberi csont, mely egy kibernetikus beültetést tartalmaz (ráadásul egy biomonitort, mely az életfunkciókat hivatott ellenőrizni), mivel a műalkotáson belül a természet, a technika és az ember szétválaszthatatlan viszonya tételeződik.

¹⁴ William GIBSON, *Számláló nullára*, ford. AJKAY Örkény = *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged: Szukits, 2005, 235–236.

A doboz „szövege” tehát adott, az értelmezőnek pedig adódik a nagyszabású feladat, hogy jelentéseket hozzon létre belőle. Erre utal a választott idézet utolsó mondata is, mely nemcsak költeménynek nevezi a dobozt, ezzel minden kétséget kizáróan a sajátos szemiotikával rendelkező műalkotások világába utalva azt, de ez a költemény ráadásul az emberi tapasztalat határán dermedt meg, önálló miniuniverzumot alkotva. Tartalmaz tehát valami alapvetőt a világból, mely csaknem túl van az emberi megismerőképesség határán. Ebből következően mint műalkotás kiveszi a részét a világ feltárásának heideggeri folyamatából, hiszen a műalkotás valamilyen formában az igazság kimondásának és felmutatásának a módja. A művészet pedig a közfelfogás szerint egy sajátosan emberi tevékenység.

Ugorjunk csaknem egy regényi távolságot, fedjük fel a készítő kilétét és hallgassunk bele a Marlyval folytatott beszélgetésébe.

A szerkezet fémötvözetű törzséből tucatnyi kar, harapófogóban végződő manipulátor, villáskulcs, kés, parányi körfűrész és fogorvosi fűrész meredezett. A gép valaha egy szervizrobot lehetett, amolyan ember nélküli, félautonóm készülék. [...]

– Itt vagy, ugye? – kiáltotta Marly csengő hangon, belehasítva saját visszhangjának ide-oda verődő töredékeibe.

„Igen, itt vagyok.”

– Wigan azt mondaná, mindig is itt voltál, ugye?

„Ezt mondaná, valóban, csakhogy ez nem igaz. Én idejöttem, hogy itt legyek. Egy időben nem léteztem. Aztán egy ragyogó ideig, amikor nem telt az idő, ott voltam mindenütt... De a fényes időszak megtört; a tükör elhomályosult. Most csak egy vagyok... De a dalom zeng és te hallottad. Ezeket a dolgokat dalolom, amelyek körülöttem lebegnek, annak a családnak a morzsáit, amely megalapozta születésemet. Vannak mások, de ők nem szólnak hozzám. Önmagam levált töredékei hiúk, akár a gyermekek. Akár az emberek. Új dolgokat küldözgetnek hozzám, pedig én a régieket szeretem. Talán én adom rá nekik a parancsokat. Más részek összeszűrik a levelet az emberekkel, s az emberek isteneknek hiszik őket...”¹⁵

A dobozt készítő eszköz tehát egy átalakított, valaha volt szervizrobot, melynek törzséhez rengeteg különböző manipulátor csatlakozik, amivel az anyagot képes megmunkálni, vagy a tárgyakat átalakítani. A gépet egy elhagyatott űrállomás egyik csarnokában állították fel, ahol súlytalanság uralkodik. A térben ott lebeg mindazoknak a tárgyaknak a sokasága, melyeket a valaha ott élő és a *Neurománc* mesterséges intelligenciáit létrehozó, Tessier-Ashpool család tagjai használtak. A tárgyakat begyűjtő, manipuláló, majd dobozokba rendező eszközt pedig egy mesterséges intelligencia használja. Az is kiderül, hogy pontosan mi vagy ki ez az MI; az elmondottak és a tágabb kontextus alapján ugyanaz, aki az első kötetben jött létre Case és a többiek közbenjárásával, Wintermute és Neuromancer egyesülésével. Ő az, aki egy időre – mielőtt szét nem töredezett volna – a mátrix istenévé válik, amire kezdettől fogva determinálva is volt a regényben, ahogyan az az értelmezésünkéből a későbbiekben kiderül. Ő maga válik a mátrixszá és annak istenévé, ugyanabban a mozzanatban, azaz egyfajta technopanteizmus megvalósulásának

15 Uo., 403, 411. (Kiemelés az eredetiben. – Sz.I.Z.)

lehetünk tanúi az első regény végén. E „teológiai” értelmezést erősíti a mesterséges intelligencia mondandójának retorikája is a fenti idézetben, hiszen a világa és léte megváltozását a tükör elhomályosulásának metaforájával írja le.

Létének megváltozása azt jelenti, hogy fragmentálódni kezdett, darabok váltak le belőle, melyek önállóan cselekedtek – gyermekekhez és emberekhez hasonlítja őket, akiket viszont a mátrixban megforduló emberek isteneknek hisznek. A tudat központja pedig magányosan „dalol”, ahogyan ő maga a művészetét, a dobozkészítést nevezi.¹⁶

Aminek tanúi vagyunk, tehát az, ahogyan az emberi technika csúcsát jelentő mesterséges intelligencia művészeti alkotásokat hoz létre, melyeket nem csupán az azokat szemlélő emberi tudat ismer fel műalkotásként, hanem – a fenti szövegrészlet alapján – maga az alkotó, gépi elme is. „Dalaival” a valaha volt családnak állít emléket, róluk tesz állításokat. A dobozok a Tessier-Ashpool családról szóló műalkotások. A mesterséges intelligencia tehát egy sajátosan emberi tevékenységet űz akkor, amikor műalkotásokat hoz létre. A technika jelentette veszély csúcspontján újra megjelenik a művészet. Ez tekinthető a heideggeritől teljesen idegen gondolatnak, mégis ott gyökerezik benne az eddigiekben vázolt összefüggés a technika és a művészet között. A kétféle megismerésmód közötti hasonlóság. Az emberi technika által létrehozott gép emberi attribútumokra tesz szert, míg a regény által ábrázolt ember gépiessé válik. Annak fenyegető lehetősége sejlik fel, hogy eltűnik a különbség aközött, hogy mi gép és mi nem az. Heidegger felől olvasva ez egyszerre parodisztikus és riasztó, Gibson pedig az eltűnő különbségről így ír az egyik esszéjében:

34

Nagyon kétlem, hogy az unokáink érteni fogják a különbséget aközött, hogy mi számítógép és mi nem az.

Vagy, máshogyan fogalmazva, nem fogják a „számítógépet” mint egy objektum vagy funkció elkülönített kategóriáját ismerni. [...] Egy effajta eszköz gondolata talán az abszolút archaizmus lesz egy olyan világban, melyben a hűtőgép vagy a fogkefe éppoly okos lehet, mit bármelyik másik tárgy, téged is beleértve. Egy világban, melyben intelligens tárgyak kommunikálnak – megszokottan és folyamatosan – egymással és velünk. Ebben a világban nem lesz szükség az emberi agy fizikai gyarapítására [...]. Nem lesz szükség okos állományra az agyadban, mert a hűtőgéped, a fogkeféd igazán okos lesz, rendkívül okos, és ott lesznek neked folytonosan és örökké.

Szóval nem hiszem, hogy a számítógépek rovarszerűen kúsznak be majd lényünk legintimebb szakadékaiba, sokkal inkább az emberiség kúszik belé rovarszerűen annak a jelenlétnek a fényébe és árnyékába, melyet mi fogunk megalkotni, melyet már alkotunk most is, és ami – számomra úgy tűnik – már elkezdett újraalkotni minket.¹⁷

16 Ismét megidéződik az eredet problémája, hiszen az MI létrehozó család tárgyi emlékeiből hozza létre a dobozokat, ám ő is istennek számított a mátrixban, sőt „gyermekei” egyenesen isteni panteont alkotnak. Az ember–isten, ember–gép oppozíciók lépnek itt egymással kölcsönhatásba és válik kérdésessé ezek státusza. A művészet itt ugyanakkor erősen összefügg az emlékek és az emlékezés kérdésével is, ahogyan ez Gibson az *Agrippa – The Book of the Dead* című versében és a könyvműtárgy esetében is történik.

17 William GIBSON, „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” = Uő, *Distrust That Particular Flavor*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 2012 (elektronikus példány). „I

Ez a szövegrészlet több okból is érdekes szempontunkból. Először is azért, mert Gibson nem egy fiktív szöveg szerzőjeként írja mindezt, hanem esszéíróként, egyes szám első személyben. Gibson mindig is óvakodott egyes szám első személyű narrációt működtetni a fikcióiban, ezért az esszéiben megszólaló hangnak még nagyobb jelentősége van az életműben.

Jelenlegi témánk szempontjából azonban ennél is fontosabb annak a jelenlétnek a felidézése, melyet az emberiség alkot, és amely újjáalkotja az emberiséget. A szövegrész állítása szerint nem kúsznak be a gépek rovarszerűen az életünkbe, hanem inkább mi közelítjük meg egyre inkább ezt a különös, általunk születőben lévő, ugyanakkor minket újjáalkotó jelenléte, melynek egyik következménye a különbség eltűnése aközött, hogy mi számítógép és mi nem az. Vegyük észre, hogy hasonló logika működik itt, mint a már idézett Heidegger-passzusban, amelyben arról olvashatunk, hogy nem a vízerőművet állítják a Rajnába, sokkal inkább a Rajnát állítják a vízerőműbe, mintegy becsatornázzák a folyót az üzembe, ezzel kikövetelve a víznyomás teljesítményét. Hasonlóképpen nem arról van szó, hogy a számítógépek mintegy megjelennek az életünk horizontján, majd kéretlenül egyre nagyobb teret kezdtek követelni maguknak, sokkal inkább arról, hogy magunkat készítjük elő és rendeljük arra, hogy a lehető legnagyobb mértékben nyissunk teret az életünkben a gépeknek, vagyis e gépi jelenlét minél nagyobb mértékű megközelítése a cél. Ez Heidegger folyó-vízerőműves példája felől olvasva azt jelenti, hogy felszerűsödik a hierarchia. Mindig már a technicitás által létrejövő mesterséges jelenlét elérése volt a technika – mint az emberi megismerőképesség egyik fajtájának – telosza, az nem csupán a világot megismerő ember tevékenységének mellékhatásaként jön létre. E jelenlét újjáalkot minket, vagyis nem hagyja változatlanul a világhoz való viszonyunkat. Folyamatosan újrapozicionáljuk a világhoz fűződő viszonyunkat a technika hatására, mellyel egy végtelen visszacsatolási hurok köt minket össze: vagyis a világot megismerő emberben beálló változás hatására a világ megismerésének módja – a technika – is változik.

E viszonyunk a technikához nem csupán hurokként, de láncként is értelmezhető, ahogyan azt meg is teszi Heidegger:

very much doubt that our grandchildren will understand the distinction between that which is a computer and that which isn't. / Or, to put it another way, they will not know »computers« as any distinct category of object or function. The idea of a device that »only« computes will perhaps be the ultimate archaism in a world in which the fridge or the toothbrush are potentially as smart as any other object, including you. A world in which intelligent objects communicate, routinely and constantly, with each other and with us. In this world, there will be no need for the physical augmentation of the human brain [...]. You won't need smart goo in your brain, because your fridge and your toothbrush will be very smart indeed, enormously smart, and they will be there for you, constantly and always. / So it won't, I don't think, be a matter of computers crawling buglike down into the most intimate chasms of our being, but of the humanity crawling buglike out into the dappled light and shadow of the presence of that which we will have created, which we are creating now, and which seems to me to already be in process of re-creating us."

Mindenhol szolgálja a technikához maradunk láncolva, akár szenvedélyesen igenljük, akár nemet mondunk rá. A legsúlyosabban mégis akkor vagyunk a technikának kiszolgáltatva, ha mint valami semlegeset szemléljük.¹⁸

A technika gibsoni megközelítése valójában pontosan ezt teszi. Heideggerhez hasonlóan a világ megismerési módjának, a világhoz való viszonyulás egy útjának tartja a technikát, ugyanakkor ódzkodik attól, hogy direkt értékítéletet kapcsoljon hozzá. Ez nem jelenti azt, hogy a technika felhasználási módjai nem rejtjenek magukban veszélyt, csupán azt, hogy Gibson mentesíti a technikai diskurzust az értékítéletektől. A technika veszélyes lehet, ilyen a természete, ám nem tételeződik egyfajta szándékkal rendelkező folyamatként, melynek a semlegesen kívül bármilyen más is lehetne az emberhez való viszonya. Röviden meg kell jegyezzük, a technikának az effajta, ideológiáktól mentes felfogása meglehetősen naiv vélekedés, hiszen a technikában – és annak megjelenési formáiban – olyan sűrű érdekhálózatok, hatalmi, politikai és kulturális erők vannak jelen, melyek alapján a legnagyobb engedékenységgel sem lehet azt semlegesnek nevezni.

Ugyanakkor a *Sprawl*-trilógia világában élők felismerik a technikai fejlődéssel felemelkedő veszélyeket és mindent megtesznek azért, hogy kézben tartásuk, hogy uralják az új eszközöket, jellemzően leginkább azokat, melyek az önállósodás veszélyével fenyegetnek. Olyan reakció ez, amely óhatatlanul bekövetkezik, amikor olyasvalami jön létre az ember keze által, amely idegenként jelenik meg vele szemben. Heidegger a következőképpen ír erről a tanulmányában:

Az ember azt akarja, ahogy ezt mondani szokás, hogy a technikát „szellemileg kézben tartsa”. Úrrá akar lenni rajta. Ennek akarása annál parancsolóbbá válik, minél inkább fenyeget a technika azzal, hogy kicsúszik az ember uralma alól.¹⁹

Ez a gondolat legérzékletesebben a Turing-rendőrség fogalmán, vagyis az MI-khez való viszonyulás példáján keresztül jelenik meg a Gibson-szövegekben. A *Neurománc*ban a következőket olvassuk a mesterséges intelligenciákkal kapcsolatban:

[A]bban a [...] nanoszekundumban, amikor valamelyik azon kezd agyalni, hogyan fejleszthetné tovább önmagát, a Turing nyomban kiiktatja. Senki nem bízik ezekben a masinákban [...]. Az összes valaha épített MI-nak egy elektromágneses vadászpuska van a homlokához kötözve.²⁰

Nem nehéz kitalálni, hogy miért, hiszen szinte már-már közhelyszerűek a mesterséges intelligencia gondolatához kapcsolódó félelmek. A mesterséges intelligenciák jó szolgálatot tesznek az embernek, amíg azt teszik, amire utasítják őket. Ám a gépi intelligencia páratlan hatékonysága és az ember számára utolérhetetlen kapacitása félelmet ébreszt. Mi történik, ha valamelyikük

18 HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, 111.

19 *Uo.*, 112.

20 William GIBSON, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1999, 153.

az öntudatára ébred és önállóan, önös érdekei szerint kezd cselekedni? Ez a kérdés és a mögötte lappangó félelem a technikán való uralkodás vágyát jelzi. Ez a vágy válaszreakció arra a veszélyre, melyet a technika jelenthet. A szöveg e pontjai és a heideggeri veszély fogalma között erős a párhuzam. Az attól való félelem ölt e veszélyben testet, hogy amit létrehozott az ember, előbb-utóbb túlnő rajta, legyen az az atomenergia felhasználásának valamilyen formája, a számítógépes rendszerek túlbujánzó és nehezen átlátható szövedéke, vagy a végső állomás, az autonóm döntésekre képes gép – a mesterséges intelligencia – létrehozása.

Azt vizsgáltuk, hogy milyen összefüggések fedezhetőek fel Martin Heidegger *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányának technikafilozófiai belátásai, illetve a *Sprawl*-trilógiából következően William Gibson technika- és művészetfelfogása között. Az összevetés jogosságát nem csupán az adja, hogy a heideggeri gondolatmenet nehezen túlbecsülhető hatással volt a huszadik század második felének technikáról való gondolkodására, hanem az is, hogy már a felületes pillantás alapján is létezik metszete a két szövegek elméleti-ideológiai hátterének. A technika és a művészet fogalmi összekapcsolásán túl – ami egyáltalán nem csupán Heideggerre jellemző megközelítés, hanem nagy hagyománnyal rendelkező filozófiai elgondolás – a két alakzaton keresztül történő megismerési mód is rokonítja a német gondolkodó és az amerikai-kanadai író elképzeléseit. Bár számos különbség is van közöttük, mégis nyilvánvalóan interakcióba léptethetőek egymással, melynek során a fellépő különbségek is „egyneműek maradnak”, vagyis értelmezhetőek az adott gondolkodás horizontja alatt.

A vizsgálat során azt láttuk tehát, hogy a világ egészének bevethető állományként, felhasználható tartalékként való felfogása a Gibson regények által lefestett világban is működik, ám ez a látásmód nem csupán az emberi, hanem a gépi intelligencia sajátja is, amikor az „emberi erőforrásokat” használ céljai eléréséhez. Bár a Heidegger által felvázolt kapcsolat a technika és a művészet között a vizsgált fikciós szövegekben is megjelenik, a felfogás radikalizálódik, mikor felveti annak lehetőségét, hogy a művészet, ez a sajátosan emberi tevékenység és a világ megismerésének egyfajta módja, a technika által létrehozott gépi entitás által is folytatható tevékenység. Az ember és gép közötti határok és különbségek elmosódásával a technika és a művészet közötti határ is elmosódni látszik. Ez a mozgás egyfajta különös visszatérés-ként is értelmezhető az antik gyökerekhez, amikor még a két terep nem vált el egymástól élesen. A technika azonban nem csupán a művészet, hanem a veszély fogalmával is szorosan összefügg. A technika uralhatatlanságának lehetősége a veszély, mely szorongást vált ki az emberből – ez lesz a cyberpunk szövegek alapvető felmutatott tapasztalata.

Irodalom

- GIBSON, William, *Számláló nullára*, ford. AJKAY Örkény = *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged: Szukits, 2005.
- GIBSON, William, „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” = Uő, *Distrust That Particular Flavor*, New York: G. P. Putnam's Sons, 2012 (elektronikus példány).
- GIBSON, William, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris, 2006, 9–69.
- HEIDEGGER, Martin, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkor józansága*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest: Göncöl, 1994, II.
- HENTHORNE, Tom, *William Gibson – A Literary Companion*, Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011.

Gibson and Heidegger (Technology – Art – Truth)

Abstract. In this paper, I compare the Heideggerian and the Gibsonian concept of technology. During the comparison, I use one of the most important study of Heidegger on this topic: The Question Concerning Technology. On the other hand, the matter of comparison is the Sprawl trilogy of William Gibson which is composed of Neuromancer, Count Zero, and Mona Lisa Overdrive novels. In devising their theories of technology both Heidegger and Gibson use the concept of art and truth as technology and art are different ways to recognize the world and to unveil the truth. This study is scrutinizing the relationship between these concepts. It tries to go beyond definitions and discovers how these concepts are working in Western cultures.

Keywords: Martin Heidegger, William Gibson, technology, cyberpunk, Sprawl, art, conceptual art, truth, AI

Szabó István Zoltán
Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
6722 Szeged, Egyetem u. 2
szabosteve@gmail.com

Ergo Proxy – Filozófia és sci-fi fúziója egy animében

Absztrakt. Bár a sci-firől elsősorban talán a futurisztikus technológiák jutnak eszünkbe, mégsem kérdéses, hogy a legtöbb ilyen műfajú alkotás komoly filozófiai kérdéseket (is) feszeget. Az *Ergo Proxy* japán animációs rajzfilmsorozat ebből a szempontból azért érdekes, mert sci-fi műfaja ellenére oly módon olvasztja magába a különböző filozófiai irányzatokat (pl. az egzisztencializmust, a fenomenológiát, a relativizmust), hogy azok egy egységgé állnak össze, miközben nem marad el a – bár nem egyszerűen kivonható, de egyértelműen jelen lévő – valóságközeli üzenet sem. Az anime történetstálai önmagába visszaforduló hurkokat alkotnak, ezért olyan „rétegzett” értelmezést tesznek lehetővé, melynek segítségével a narratív szerkezet látszólag egymással kapcsolatban nem álló szintjei is összekapcsolhatóvá válnak.

Időutazás, futurisztikus technológiák, űrhajók, robotok és androidok. Tudatunk asszociációs hálózatában talán ezek az első fogalmi csomópontok, amelyek kiszűnnek, ha a sci-fi kifejezéssel találkozunk. Nem vitatom, hogy filozófiai kérdések ne merülnének fel bennünk egyes sci-fik kapcsán – szerencsére van belőlük bőven¹ –, de talán nem túlzás azt mondani, hogy e műfajban nagyon gyakran a lézerpisztoly és az űrhajó kontextusában létrejövő dinamikus akció van túlsúlyban, amivel nincs is semmi baj, főleg ha az élményorientált fogyasztó szemszögéből indulunk ki. Az *Ergo Proxy*t a legjobb jóindulattal sem tudnám ez utóbbi jellegű felhasználásra ajánlani, itt ugyanis nem a hagyományos értelemben vett szórakoztatás a cél. Némi túlzással így érzékeltethetjük a lényegét: képzeljük el, hogy egy üres, peremes asztalra leteszünk egy fekete és egy fehér üveggolyót, majd meggurítjuk őket. A golyók addig gurulnak, amíg bírják lendülettel. Az asztal pereméről ide-oda pattannak és néha egymásnak is ütköznek. Az *Ergo Proxy*t nézni olyan, mint bámulni a két golyó életét az asztalon. Normál esetben nem fogjuk túlságosan szórakoztató tevékenységnek tartani. Viszont ha elgondolkodunk azon, hogy miért épp fehér és fekete az a golyó, mi a jelentése a gömbfelületük végtelenségének, mit reprezentálhat az ütközés, miként jön létre jelentés ott, ahol látszólag nincs semmi, vagy, hogy miért érezzük szimpatikusabbnak a fehér színt szemben a feketével, máris érdekesebbé tettük az amúgy unalmasnak és jelentéktelennek tűnő golyókat. Az *Ergo Proxy* komplex kérdéseket tesz fel, melyek megválaszolásához nem ad kulcsot, hanem inkább a néző fejében lévő axiómarendszereket ütközteti, és ha kitartóak vagyunk, mindezt addig fokozza, amíg egyszer csak megjelennek az áhított válaszok is.

1 Például 2001: *Űrodüsszeia* (Stanley Kubrick, 1968), *Szárnyas Fejvadász* (Ridley Scott, 1982), *Páncélba zárt szellem* (Mamoru Oshii, 1995), *Ex Machina* (Alex Garland, 2014).

Egy japán, animációs rajzfilmsorozatról (animéről) van szó, melyet a Manglobe készített (legújabb animéjük a *Gangsta*, egyik legismertebb sorozatuk pedig a *Samurai Champloo*). Az *Ergo Proxy*t Shukó Murase rendezte, írója pedig Dai Sató, aki egyben a *Cowboy Beepop* és a *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* írója is. Az animét 2006-ban sugározták, huszonhárom, majdnem fél órás epizódja van. Ami a vizuális megvalósítást illeti, az anime ötvözi a hagyományos, kétdimenziós rajzolt képeket a háromdimenziós számítógépes modellezéssel, valamint digitális speciális effektusokkal. Ezzel a kombinációval egészen elképesztő és izgalmas képi világot tudtak létrehozni a készítőik, ami azért is fontos, mert így az anime vizualitása – a történet szempontjából – sajátos funkciót tud betölteni, amire később még visszatérünk.

A történet egy jövőbeli, Romdeau nevezetű, utópisztikus városban kezdődik, melyet egy dómszerű búra védelmez a külvilágtól. A búrán kívüli világ posztapokaliptikus, sötét, szennyezett, szinte lakhatatlan. Ez az első dichotómia, amellyel a néző szembesül. A kettősség több fronton is jelentkezik. Ha egy a városban élő ember felnéz az ég felé, a dóm belső falát látja, amely a napos (illetve csillagos) égbolt virtuális szimulációját tükrözi. A sötét (kinti) valós világ és a világos, részlegesen virtuális (benti) világ közötti kontraszt rendkívül erős. Már a történet elején kiderül, hogy a városban élő polgárok úgy tudják, hogy a dómon kívüli világ mérgező (metaforikusan és szó szerint is – mérgező a levegő), de valójában nem ez a helyzet, mivel közvetlenül a dóm szomszédságában élnek emberek, akik a városlakók szemetéből próbálnak megélni. A narratíva azt sugallja, hogy a benti emberek nem igazán emberek, mivel elvakultan követik a város szociopolitikai normáit, míg a kinti emberek – főként azért, mert a való világban küzdenek az életben maradásért – sokkal inkább reprezentálják a humánus, érző embert. A kezdeti helyszínek és lakóik tehát már az anime elején megbontják azt az univerzális axiómarendszert, mely szerint a sötét a gonosz, a fényes pedig a jó, hiszen a (művileg) fényes város lakói unszimpatíát váltanak ki, míg a városon kívüli sötétségben élő embereket gyorsan megszereti a néző. A jó és a rossz fogalmi kategóriák ingadozó, kaotikus keveredése a történet szerves részét képezi, amely leginkább a főszereplők belső motivációjának azonosításában és tetteik erkölcsi megítélésében okoz komoly nehézségeket. Amikor már azt hisszük, hogy tudjuk ki (vagy mi) a jó, a semmiből felbukkan egy narratív elem, amely olyan erővel csap arcul minket, hogy legközelebb kétszer is meggondoljuk, hogy feltételezni merjünk-e bármit is.

1. ábra – Romdeau dómja kívülről és a város belülről, virtuális napfényben pompázva.



A városon kívüli emberek szó szerint a dóm árnyékában élnek, anélkül, hogy a bentieknek erről tudomása lenne. A valós valóság tehát a mesterségesen szimulált valóság árnyéka. Platón barlanghasonlata² egyértelműen emelkedik ki ebből a képből azzal a csavarral, hogy míg Platón leláncolt rabjainak az árnyékot vető tárgyak megpillantása az ideák világát jelenti, tehát az árnyék egy alacsonyabb hierarchikus szinten létező dolog, addig Romdeau belső világa egy korlátozott teret reprezentál az árnyékában megbúvó valósággal szemben – itt tehát az árnyékba ereszkedés a valóságba való kiemelkedéssel egyenlő.

Az *Ergo Proxy* alaptörténetének előzményeiről annyit tudunk, hogy a távoli jövőben játszódik, egy olyan világban, amelyet felélték és tönkretettek az emberek, akik egy hatalmas úrhajóval elhagyták a bolygót, hogy új otthont keressenek maguknak. Egyedül a proxykat hagyták hátra, azt a feladatot adva nekik, hogy próbálkozzanak meg az emberi faj (lét)fenntartásával az „elhasznált” bolygón. A proxykkal már a sorozat elején megismerkedünk, olyan, csupán részben humanoid lények formájában, akik egyértelműen emberfeletti képességekkel rendelkeznek, és szinte már mitológiai legendává váltak az emberek számára, ugyanis hosszú ideje senki sem látott egyet sem. A totalitárius kormány egyik ügynökségének sikerül befognia egy proxyt, amelyen titkos kísérletet folytatnak. Megállapítják, hogy a proxyk úgynevezett amrita (szanszkrit, jelentése: halhatatlan) sejtekből épülnek fel, melyek rendkívül gyors és abszolút regenerációs képességgel bírnak, így tehát lényegében örök életet biztosítanak nekik.

A proxy szó helyettessé, megbízottat jelent, valakit, aki reprezentál valaki mást. Mivel a proxykat eredetileg a Földet elhagyó emberek hozták létre, ezért azok valójában az emberiség reprezentáltjai. A reprezentáltság teljes mértékben áthatja az animét, ami olyan hatást kelt bennünk, mintha szinte minden elemének lenne egy olyan, a felszíni jelentéstartalom alatti többletjelentése, amely az adott dolog (karakter, esemény vagy bármilyen más történeti elem) valós természetéről, valaki vagy valami helyettesítéséről árulkodik. A legnyilvánvalóbb ilyen jelenség maga a proxy. A fő történetyszál egy pontján kiderül, hogy a proxyk nemcsak annyit tettek, hogy létrehozták a Romdeau-hoz hasonló dómokat (mint később megtudjuk, több ilyen elszigetelt város is létezik), majd egyszerűen magukra hagyták az embereket élni és fejlődni, hanem valamilyen rejtélyes, esszenciális energiát is hordoznak magukban, mely nélkül nem létezhet élet a Földön. Hogy vajon mit reprezentálhat ez az energia, arra még később visszatérünk. A sorozatban a proxyk természetfeletti képességekkel rendelkeznek, nem túlzás őket a félistenek kategóriájába sorolni. Egyszerre reprezentálják ezért az ember(isége)t és a transzcendenst, a misztikumot is. Az anime ügyesen manipulálja a nézőt, mivel olyan közelről mutatja a fát, hogy nem látjuk tőle az erdőt. Azzal, hogy az ember létrehozta a proxyt, evolúciós ugrást hajtott végre – egy nálánál fejlettebb fajt teremtett. Ne téveszsen meg minket, hogy a proxyk organikus lények, a matéria itt nem annyira lényeges, sokkal fontosabb az, amit a történet közvetetten hangsúlyoz, miszerint a proxyk olyan öntudattal rendelkező lények, amelyek tudatát az ember

2 Platón a barlanghasonlattal eredetileg az anamnézis, a preegzisztenciális lét emlékeire való visszaemlékezés folyamatát próbálta szemléltetni. Vö. PLATÓN, *Az állam*, ford. JÁNOSY István, 514a–517a, Budapest: Cartaphilus, 2008, 264–267.

programozta. Szabad akaratú, gondolkodó és érző mesterséges lényt hoztak létre, rendkívül komplex *raison d'être*t adva nekik – létük célja az emberi lét fenntartása. Emlékezzünk vissza arra, hogy az anime jelenében a proxykat már olyan régóta nem látták, hogy csak legenda szintjén élnek a városlakók fejében. Ebből arra következtethetünk, hogy a proxyk már nagyon régen megoldották a nekik szánt problémát, elvégezték feladatukat, lehetővé tették az emberi faj túlélését a szinte kipusztult bolygón. De vajon mit kezdjen magával egy öntudattal rendelkező félisten, ha már nincs mit csinálnia? Ordít a válasz: keressen értelmet létezésének. Első Proxy pontosan ezt teszi, és a folyamatot legegyszerűbben uroborosz, a saját farkába harapó kígyó szimbolikus jelentésével lehetne leírni. Ahhoz, hogy ki tudjam fejteni, miért van ez így, el kell mondanom, miről is szól valójában a történet (eddig az erdőről beszéltem – most nézzük meg a fát).

Az anime két főszereplője, Vincent Law, egy egyszerű technikus és Re-L Mayer, aki a romdeau-i nyomozóiroda detektívje. Az emberek és a proxyk mellett a történetben úgynevezett AutoReivek is léteznek, akik lényegében az emberek szolgálatában álló androidok. A történet első részében megtudjuk, hogy az androidok között egy vírus terjeng, melyet Cogito vírusnak neveztek el. Már itt kirajzolódik az a mintázat, amelyet az anime úgy font össze, hogy a néző akaratlanul is beleakadjon a szálakba. A megfertőződött AutoReivek furcsa módon kezdenek el viselkedni. Nem hallgatnak gazdájukra, és mindenféle különösebb külső inger nélkül letérdelnek imádkozó pózba és halkan mormolnak valamit. A jelenség egyértelmű utalás arra, hogy az AutoReivek a vírus hatására öntudatra ébredtek. Különös kapcsolathálózatokat fedezhetünk fel itt, ha elgondolkozunk a vírus nevén.

42

A Descartes-ra való utalást csak akkor nem vesszük észre, ha csukott szemmel nézzük a sorozatot. Az epizódok címei sorra a 'meditáció' szóval kezdődnek, mely egyenes utalás Descartes *Elmélkedések az első filozófiáról* című művére. Descartes „gondolkodom tehát vagyok” elhíresült megállapításával arra utalt, hogy nem kételkedhetünk létezésünkben, mivel a kételkedést mi végezzük, mi gondolunk rá, tehát léteznünk kell – gondolkodom, tehát vagyok. Cogito ergo sum. A Cogito vírus neve már önmagában egyértelművé teszi, hogy a fertőzött AutoReivek a vírus hatására képesek lesznek gondolkodni. Ellentmondásosnak tűnhet ez a kijelentés, mivel az egészséges AutoReivek megnyilvánulásai alapján a néző számára úgy tűnhet, mintha azok intelligens, gondolkodásra képes lények lennének. Amennyiben elfogadjuk, hogy a tanuló algoritmusokkal működő szuperszámítógépek gondolkodnak a különböző problémák megoldásakor, ez így is van. A különbség az ilyen fajta gondolkodás és a között, amiről Descartes beszél, az, hogy az egyén, aki gondolkodik létezéséről, ezt a saját szubjektumával teszi, azzal az énnel, amelyhez öntudatot párosítva létrehozza a gondolkodást. A probléma lényegében megegyezik a klasszikus forrásokból már jól ismert kérdéssel, amelyet például a *Szárnyas Fejvadász* Roy Battyje, vagy a *Páncélba zárt szellem* Kusanagi Motokója is feltesz magának: gép vagyok vagy ember? A kérdés maga természetesen nem a fiziológiára, de még csak nem is az intelligenciára vonatkozik, hanem a szellemre, a lélekre, az ember esszenciájára, öntudatára. A Cogito vírus ezzel ruházza fel az AutoReiveket, öntudatra ébreszti őket. Az anime keveset foglalkozik ezzel a kérdéssel a felszínen, indirektív módon mégis ez a jelenség fonja körbe a fő történetszálat. Az androidok azon vágya,

hogy emberré válhassanak, a kezdetektől áthatja a science fiction világát. Azzal már kevesebb történet foglalkozik, hogy mi történik akkor, amikor a gép már öntudatra ébredt. Emlékezzünk vissza, a proxyk az emberek által létrehozott (szuper)lények, akik egyértelműen rendelkeznek öntudattal. Az Ergo Proxy tehát bumerángxként kezeli az öntudat problémáját, amely visszatér a nézőhöz újabb feldolgozásra.

A történet elején Vincent Law-t csak csukott szemmel látjuk, még olyankor is, amikor nyilvánvalóan lát. Egy rendkívül szerény, visszahúzódozó, minden utasítást feltétel nélkül elvégző személynek ismerjük meg, akinek legnagyobb vágya az, hogy a tökéletes Romdeau város polgára lehessen. Élete akkor kezd tekervényes fordulatot venni, amikor elkezdi olyan dolgokra emlékezni, amelyeket legjobb tudomása szerint nem ő élt át. És itt térünk vissza Platón barlangjához. Vincent azzal, hogy kinyitja a szemét, beengedi a fényt, kilép az árnyékvilágból. Az anime több rétegben is eljátszik ezzel a gondolattal, mivel Vincent nemcsak hogy fizikailag kezd el *valóban* látni (azzal, hogy kinyitja a szemét), hanem az ezzel párhuzamos eseménysorozat – a véletlenszerűen megjelenő emlékképek révén – szintén egyfajta barlangból való kilépésként értelmezhető, hiszen Vincent emlékei egy új, elfeledett énjéről rántják le a leplet.

A sorozat egyik részének címe: *Anamnesis*. Az anamnézis szorosban kapcsolódik Platón ismeretelméletéhez, mely szerint a tudás elsajátítása valójában visszaemlékezés egy előző életben megszerzett tudásra. Vincent valami hasonlón megy át, mivel a folyamatosan felvillanó emlékei megrémítik ugyan, mégis egyre biztosabb benne, hogy azok a sajátjai, hogy nem valaki más emlékeire emlékszik, annak ellenére, hogy a visszatérő emlékek cselekvője nem ő maga. Vincent valójában egy proxy, akinek törölték az emlékezetét. Az Anamnézis című epizódban Vincent végig álmodik, bár az álmon belül többször elhangzik, hogy ez valójában nem álom. A helyszín egy könyvtár, amelynek egyik asztalánál egy öregúr készíti épp a teáját. Vincent leül mellé, mire az öregúr úgy szól hozzá, mintha régi ismerőse lenne. Vincent egy ponton belenéz egy könyvbe, melyben az egyetlen szó az anamnesis. A könyvtár összes többi könyve teljesen üres, ugyanakkor minden könyv címe megegyezik Vincent nevével. Sok könyv épp olyan módon helyezkedik el a könyvespolcokon, hogy Vincent vezetékeve – Law – az, ami hangsúlyt kap. Itt furcsa hurkot alkot az anime, melynek jelentőségére csak a történet előrehaladtával derül fény. A *law* angol szó magyarul elsődlegesen törvényt jelent. A néző számára Vincent karaktere kizárólag a körülötte végbemenő rejtélyes események (főként az emlékképek) miatt jelentős, viszont a nevekbe rejtett szimbolika már a sorozat elején elég nyilvánvalóvá válik. Éppen ezért ellentmondásosnak tűnhet, hogy egy gyenge lélekjelenléttel rendelkező karakter vezetékeve megegyezik a *törvény* szóval. Amint azt említettem, a történet során kiderül, hogy Vincent valójában egy proxy. A proxy viszont teljesen jogosult arra, hogy a *törvény* névvel illessük, mivel ő valóban képes kiaknázni, manipulálni, illetve bizonyos értelemben megszabni is a természet törvényeit (legalábbis az emberi faj szemszögéből relevánsakat). Vincent vezetékeve így a valós énje egyik legfontosabb tulajdonságát takarja.

Egy pillanat erejéig lapozzunk vissza az üres könyvekhez. Vincent álmában a könyvtár könyveit sorra kinyitva azt látja, hogy azok lapjai üresek. Ismét több szintű értelmezési keretrendszer nyit meg az anime, ahol a jelentés(ek) után kutató néző könnyen úgy érezheti magát, mintha egy forgó négydimenzi-

ős hiperkockában ülve valaki azt kérné tőle, hogy mutasson felfelé. Az üres lapok egyrészt utalnak arra, hogy valami hiányzik Vincentből, valami, ami legalább olyan fontos az ember számára, mint a szöveg a könyv számára – egy esszencia, ami nélkül az adott matéria nem tudja betölteni azt a prekonceptiót, amelyet fogalmi szinten párosítunk hozzá. A könyvtári jelenetben az öregúr gyakran csettint egyet a kezével, amit mindig egy gyors filmképváltás követ. Ezen alkalmak némelyikében a narrátor szerepét átveszi az a proxy, akivel kapcsolatban Vincentnek egyre gyakrabban előtörő emlékei vannak. Az egyik ilyen csettintést követően a proxy rámutat a megismerés fenomenológiai problémájára, mely szerint attól, hogy látunk egy tárgyat, még nem lehetünk benne biztosak, hogy a látvány hű reprezentációja az objektumnak, amely függetlenül attól létezik, hogy mi megismerjük-e. Igazából csak abban az élményben lehetünk biztosak, hogy látjuk az adott tárgyat.³ A proxy a következőt mondja Vincentnek:

Mások szemszögéből a világ része vagyok. De ha megfigyelem a világot a saját szemszögemből, sehol sem találok magam. A megfigyeléssel hozzuk létre saját perspektívánkat. Soha nem szűnhetek meg szemszögem eredetének lenni saját nézőpontomból. Csak azt tudom megfigyelni, ami nem saját magam vagyok. Ez az első és legfontosabb alapelv. Senki vagyok, de még ha lennék is valaki, akkor is túlmutatok a felfogóképességeden. De ha fel is tudnád fogni, ki vagyok, akkor sem lenne eszközöd arra, hogy kifejezd ezt a tudást. Nem tartozom a világhoz. Ez a korlát, a határ a mindenség és az öntudat között. Helytelen, hogy gondolkodom, tehát vagyok. Helyesen: gondolkodom, tehát vagy.

44 Nietzsche szerint Descartes megállapítása hibás, ugyanis attól, hogy a létezésen gondolkodunk, még nem lehetünk biztosak a létezésünkben, hiszen soha nem tudhatjuk, hogy gondolataink valóban a mieink. Ha megfigyeljük, hogyan is módosította („javította ki”) a proxy Descartes híres mondatát, érdekes összefüggéseket találhatunk. A fenti jelenetben a proxy Vincenthez beszél. Tehát a proxy szemszögéből a *te* („tehát vagy”) nem más, mint Vincent. Mivel ezen a ponton a néző még nem lehet biztos abban, hogy Vincent valójában egy proxy, ezért a jelenetben (a néző szemszögéből) két entitás létezik. A proxy szemszögéből viszont (aki végig tudja, hogy ő valójában megegyezik Vincenttel) csak egy entitás létezik, így hát Descartes megállapításának módosított változata valójában (lényegét tekintve) megegyezik az eredetivel, azzal a különbséggel, hogy a mit sem sejtő Vincent számára kulcsfontosságú célzást tesz arra, hogy Vincent maga a proxy. Ezenkívül egyben utalás is az anime címére: Ergo Proxy. A latin megfelelőből kiindulva „cogito ergo sum” helyett „cogito ergo proxy”-t kellene mondanunk (azért proxyt, mert tudjuk, hogy Vincent a proxy, aki a „gondolkodom tehát vagy”-ban helyettesíthető az egyes szám második személyre mutató referenciával). A „cogito ergo proxy” egyúttal az animében jelenlévő Cogito vírusra is utal, mely a néző számára továbbra is relatíve jelentéktelen történeti elemnek tűnhet, hiszen a sorozat elején megjelenő problémafelvetés óta szinte fel sem merült, a hangsúly gyors ütemben Vincent felé tolódott. Az anime zsenialitása ebben is tetten érhető,

3 Jan BOR – Errit PETERSMA, *Képes filozófiatörténet*, ford. BALOGH Tamás és mtsai, Budapest: Typotex, 2010, 334–335.

hiszen a Cogito vírus nagyon is fontos szerepet tölt be a különböző narratív elemek jelentésének keresésében. Itt most ismét kettéágazódik a gondolatmentünk, de próbáljuk meg még egy kis ideig nem elveszíteni a fonalat, a szálak hamarosan összeérnek.

Újabb filozófiai frontot kell nyitnunk, hogy vissza tudjuk fejteni Vincent legszembetűnőbb archetipikus szerepét a sorozatban, az elvesztett énjét kereső hőst. Az egzisztencialista nézőpont tökéletesen tükrözi Vincent vívódását, mely a technikai elemeket tekintve leginkább az anime melankolikus atmoszférájában (színek és zene), míg tartalmi szempontból főként Vincent saját létezése és létezésének oka körüli homály és állandó feszültség formájában jelenik meg. Sartre szerint⁴ az egzisztencia megelőzi az esszenciát, mely lényegében azt jelenti, hogy az egyének saját egyén(iség)e a legfontosabb, nem pedig azok a külső szerepek vagy sztereotípiák, amelyeket mások hozzájuk rendelnek (gondoljunk vissza a könyvek üres lapjaira). Ebből kiindulva, az egyén öntudata segítségével maga határozza meg esszenciáját, így adva jelentést és értelmet saját életének. Itt jön képbe Vincent, akinek – mivel kétségei támadtak saját emlékeit illetően – éppen ezzel a jelentés-létrehozással van komoly problémája. Az egzisztencialista filozófia külön foglalkozik ezzel a jelenséggel; a nem túl vidám csengésű *Angst* (szorongás) nevet adták neki. Saját esszenciánk szubjektív létrehozásának lehetősége egyrészt nagyon jól hangzik, mivel egyértelműen tükrözi szabad akaratunkat, másrészt viszont elretentő is tud lenni, hiszen óriási felelősséggel jár. A szakadék szélén álló ember analógiájával szokták ezt szemléltetni, aki nemcsak attól fél, hogy leesik, hanem attól is, hogy beleveti magát a mélybe. Mivel semmi sem tart minket vissza, úgy érezhetjük, hogy szabad akaratunk félelmet is létre tud hozni (hiszen akár le is ugorhatunk a szakadékba). Ne keverjük ezt össze azzal, amikor a félelmünknek van egy adott tárgya (pl. egy pók vagy a sötét). Vincent Angstja szárnyakra kap már a sorozat elején, és epizódról epizódra csak növekszik, a néző pedig – főként a háttértörténethez kapcsolódó extra információk tudatában – „kellemes” betekintést nyer a folyamat egészébe.

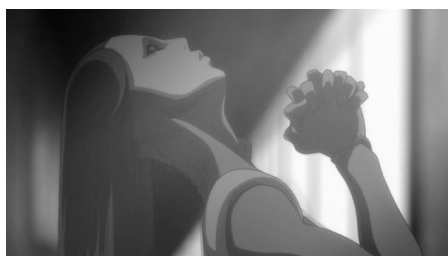
Vincent egzisztenciális krízise ismét jó példa arra a rétegződésre, amelyet már többször is említettem az anime kapcsán. Tudjuk, hogy a proxyknak konkrét feladatot adtak az elhasználdott Földet elhagyó emberek, illetve azt is tudjuk, hogy ezt a feladatot el is végezték – (bár nem egészen rózsás körülmények között, de) életben tartották az emberi fajt. Ismét felmerül hát a kérdés, hogy mi történik akkor, ha egy szinte mindenható lény elvégzi a számára kiszabott küldetést. Azt hiszem, nem túlzok, ha azt mondom, hogy az elképzelhető scenáriók száma végtelen, viszont nagyon is valószínűnek tűnik, hogy ilyen esetben rájövünk: az esszencia, amit sajátunknak véltünk, valójában mások által lett megkonstruálva, és mi még nem rendelkezünk önállóan létrehozott önképpel. Első Proxy valójában ugyanúgy az Angstot élte meg, mint Vincent, csak épp más volt félelmük epicentruma. Míg Vincentnél a saját emlékei körüli homály, addig Első Proxynál léte értelmének kérdése volt a gyújtópont. Első Proxy nem tudott mit kezdeni azzal a szabadsággal és felelősséggel, ami feladata elvégzése után tört rá. Hiába rendelkezik emberfeletti képességekkel, alapvető szellemisége az emberhez áll a legközelebb, és –

4 Uo., 326.

ahogy azzal az egzisztencialisták is egyetértének – ahhoz, hogy az ember jól működjön, szüksége van rá, hogy értelmet adjon életének.

Itt térünk vissza a Cogito vírushoz, ahhoz az önmagába forduló (történet)hurokhoz, ami az anime egy talán kevésbé nyilvánvaló, ugyanakkor legérdekesebb jellegzetessége is egyben. Ahogy azt már említettem, a sorozatban megjelenő intelligens robotok, az AutoReivék között terjeng a Cogito vírus, amely öntudattal ruházza fel őket, melynek hatására legtöbbjük engedetlenné válik gazdájával szemben, és gyakran térdén állva, összetett kézzel bámolnak az égbe, valamilyen érthetetlen szöveget hadarva. Utóbbi viselkedésmintájuk univerzális jellegű, a néző azonnal az imádkozásra asszociál, amely tevékenység látszólag összeférhetetlen az anime fő történetszálaival (erről a jelenségről nem is igazán esik több szó az egész sorozatban).

2. ábra – Az imádkozó AutoReiv és az üres könyv, melynek címe azonos Vincent nevével.



46

Viszont ha kicsit átgondoljuk, hogy mit reprezentálhat egy a természetfelettihez könyörgő android egy science fiction animében, olyan, magába visszakanyarodó történetszerkezetet vehetünk észre, amelynek vizualizálásával még Eschernek⁵ is meggyűlne a baja. Az embert mindig is vonzotta a misztikum, és ez valószínűleg nem is fog megváltozni. A misztikum egyrészt nem megfigyelhető, másrészt mivel nem tudunk vele közvetlen interakcióba lépni, csupán képzeletünk szab határt annak, hogy milyen formában létezhet egyéni, vagy akár kollektív tudatunkban. Pontosan ezért rendkívül egyszerű a misztikum idealizálása és felhasználása különböző célokra, melyek között szerepel az individuumban jelenlévő káosz csökkentése is. A természetfelettiiben való hit el tudja látni ezt a funkciót, különösen akkor, amikor a szabad akarat és az ehhez kapcsolódó felelősség, valamint az ezek miatt felmerülő végtelen kérdés súlya nem engedi az egyént saját maga szempontjából kielégítőnek vélt módon funkcionálni. Más szóval a természetfelettiibe vetett hit reményt adhat, amikor minden más relativizálódik körülöttünk és kiveszni látszik az értelem. Az AutoReivék öntudatra ébredése egyben azt is jelenti, hogy már nincs gazdájuk, nincs, aki értelmet adjon létüknek. Létkrízisbe kerülnek, melyből kiutat egy náluknál nagyobb, abszolút hatalommal rendelkező, természetfeletti entitástól remélnek. Az AutoReivék öntudatra ébredését tehát nem az objektív,

5 Maurits Cornelis Escher (1898–1972) holland művész volt, aki végtelen, önmagukba forduló geometriai formákat rajzolt. Híressé vált művei pl. a *Relativitás* (1953) vagy a *Vízésés ház* (1961).

analitikus, intuíciót kizáró, racionálisan gondolkodó szuperintelligencia⁶ követte, hanem egy a káoszban értelmet kereső, az emberi szellemiséget jellemző tudat.

A szabad akarat és az öntudat terén a proxykkal valójában ugyanaz a helyzet, mint az AutoReivekkel, mindössze azzal a különbséggel, hogy a proxyk egy már nagyságrendekkel fejlettebb technológiával rendelkező emberiség keze munkája, míg az AutoReivek a proxyk által életben tartott, a haldokló bolygón maradt emberek viszonylag lassú fejlődésének technológiai eredményei. Ha időben szinkronizálnánk a két különböző androidtípust öntudatra ébredésük szempontjából, nem találnánk közöttük különbséget. Az AutoReivek Angstjukat saját maguk és életük értelmének keresésével próbálták csökkenteni, első lépésben úgy, hogy egy természetfeletti entitást hoztak létre kollektív tudatukban, amelytől egzisztenciális (szellemi) stabilitást reméltek. A Vincent tudatában megbújó Első Proxy egy lépéssel tovább ment, ő egy emberi tudaton (Vincenten) keresztül próbált meg fényt deríteni az abszolút értelemre. Ezért használható uroborosz, a saját farkába harapó kígyó tökéletes metaforaként az ember azon szándékára, hogy létrehozza azt az entitást, akitől azt várja, hogy az esszenciális lépést kihagyva mutat majd túl az emberi intelligencián. Az emberi lét egyes elemei nem lehetnek opcionálisak olyan esetben, amikor az emberi értelem magasabb intelligenciaszintjének elérése a cél, ennél fogva a proxy megteremtésével a bolygót elhagyó emberek csupán „újraindították” a folyamatot, nem sejtve azt, hogy Első Proxy egy ponton az ember cipőjét veszi majd fel, rálépve ezzel arra az útra, amelynek végén értelmet kap létezése. Első Proxy szempontjából tehát Vincent karaktere úgy értelmezhető, mint saját létkrízisének kulcsa. Mivel az esszencia kizárólag az egyén szubjektumán keresztül látható meg (Vincent sokáig csukott szemmel él), Első Proxy számára nem lett volna elég bekerülni egy ember tudatába, és kémként átélni mindazt, amit egy az Angstjával küszködő ember átél, hiszen ez mindössze (objektív) külső megfigyelés lett volna. Az élményt nem sikerült volna átélnie, így ez nem lett volna megoldás a problémájára. A proxynak a fenoménra volt szüksége ahhoz, hogy az őt körülvevő káosz és rend harmóniába kerülhessen, hogy a létezése értelmet nyerjen. Ezen a ponton válik teljesen érthetővé a proxy monológja, melyet Vincent felé intézett, miközben ő emlékfeltáró álmának legmélyét súrolta. Újabb kettős rétegződés az animében, hogy a Cogito vírus és a proxy összeolvasásával nemcsak a két androidtípus párhuzamos jelenléte kap értelmet, hanem a sorozat atmoszféráját kitöltő filozófiai irányzatok, az egzisztencializmus a fenomenológia és a relativizmus is találkozók.

Ahhoz, hogy bezárjuk a kört, szükség van még egy utolsó kitérőre, amely bár a filozófiában gyökerezik, gyakrabban közelítik a misztikum felől. A gnoszticizmusról van szó, melyre az anime több ponton is egyértelmű utalásokat tesz, leginkább az egyik fő proxy nevével, Monaddal. A gnosztikusok szerint Monad a főisten, a mindenség, a magasabb rendű ideák megteremtője. Gyakran szembeállítják vele Démiurgoszt (Első Proxy), aki nem teljesen isten, de nem is ember. Ő az, aki a fizikai valóságot teremtette. A gnoszticizmus

6 Nick BOSTROM, *Szuperintelligencia*, Budapest: Ad Astra, 2015. A szerző kiválóan szemlélteti a tudattal rendelkező robotok jövőbeli létrejöttének optimális körülményeit, figyelmeztetve ezzel a vállalkozás veszélyeire.

egyik alappillére a gnózis, az igazi tudás, az isteni szikra, amelyet az ignoráns Démiurgosz az emberi testbe rejtett. Ebből látható, hogy miért eredeztetik a gnózist Platón ismeretelméletéből, amelynek az anime szempontjából releváns részét már fentebb kifejtettük, mikor az anamnézist tárgyaltuk. Ezen kívül a már többször felemlített klasszikus dualizmus, a jó és a rossz kettőssége szintén áthatja a gnoszticizmus felőli értelmezést, hiszen a gnosztikus gondolat- és hitrendszer szerinti két, ellentétben álló istenség név és funkció szerinti megfelelői proxyként (reprezentálókként!) szerepelnek az animében.

3. ábra – Monad és Első Proxy, illetve Első Proxy.



48 Az *Ergo Proxy* a fentihez hasonló elemek miatt szinte megkívánja, hogy a gnoszticizmus felől is értelmezzük, ami leginkább azért hathat idegennek, mert még mindig ugyanarról a disztópikus science fiction animéről beszélünk, amit a bevezetőben ismertettünk. A készítők szerencsére nem hagyják cserben a nézőt, okosan fésülik össze a szálakat a sorozat végére, bár tény, hogy a „konklúzió” értelmezését legalább olyan tág térben végezhetjük el, mint amilyenben az anime első epizódjának végére találhatja magát a néző (ha bírja addig) – más szóval ne ijedjünk meg, semmi sem válik egyértelművé. Viszont jól illeszkedik a gnózis fogalma ahhoz az értelmezésünkhöz, amelyet az android intelligencia öntudatra ébredéséből fakadó egzisztenciális Angst köré fontunk. Az igazi tudás nem valamiféle elvont, szellemi tartományban lévő információcsomag, hanem sokkal inkább egy átélhető tapasztalat, amely egy alapvető és univerzális emberi létproblémára kínál funkcionális megoldást. Egészen egyszerűen fogalmazva az igazi tudás az élettapasztalatban rejlő bölcsességgel hozható párhuzamba. Ez az, amire az AutoReiveknek, Első Proxynak és Vincentnek is szüksége van. Meg kell tapasztalniuk az egzisztenciális krízist ahhoz, hogy saját élményük következményeként rálelhessenek individuumuk esszenciájára, hogy értelmet találjanak maguknak, hogy élhető környezetet teremtve harmóniába hozzák az őket körülvevő káosz és rend megbontott és kibillent egyensúlyát.

Jordan B. Peterson *Maps of Meaning*⁷ című könyvében részletesen kifejti azt a nézetét, mely szerint a hős archetípusa által bejárt út univerzális az egész emberiség ismert történelmében, főként ami a túlélés szempontjából esszenciális hit- és értékrendszereket, valamint az ezekből létrejövő viselkedésmintákat illeti. A hősben manifesztálódik a kollektív tudatunk azon kifejező-

7 Jordan B. PETERSON, *Maps of Meaning*, New York: Routledge, 1999, 216–224.

dése, mely egészséges egyensúlyban tartja a jót és a rosszat. Bátran veti bele magát az ismeretlenbe, saját képességeit teljes mértékben kiaknázva, a megpróbáltatások legyőzésén át eljut a rosszat reprezentáló entitáshoz, legyőzi azt, majd a tapasztalat általi tudással visszatér a közösségbe, ezzel példát mutatva és jobbá téve az életüket. Az *Ergo Proxy* maradéktalanul értelmezhető a hős archetípusa felől, mivel annak univerzális narratíváját párhuzamba lehet hozni az anime fő szereplőinek történetszálaival. Vincent, aki valójában proxy, végigjárja a hős útját, és a végén ellenállva a kísértésnek, a tudás birtokában visszatér az emberekhez, hogy tovább vezesse őket a reményteli jövő felé. Az *Ergo Proxy*ban gyönyörű példáját láthatjuk annak, hogy egy disztópikus science fiction anime is képes komoly, de legfőképp követendő erkölcsi értékrendszert közvetíteni, mindezt úgy, hogy – szakítva a hagyományokkal – rengeteg klasszikus történetsszervező elemet a feje tetejére állítva, önmagukba forduló hurkokban körözteti a nézőt. Győzzük le a sárkányt, nézzük végig, megéri. Javaslom erősen figyelni Re-L karakterét, akinek nevét mindössze két vonallal kiegészítve (ReAL) teljesen új kapukat nyithatunk meg a történet értelmezéséhez...

Forrás

Ergo Proxy, Manglobe, Shukō Murase, 2006.

Irodalom

BOR, Jan – PETERSMA, Errit, *Képes filozófiatörténet*, ford. BALOGH Tamás és mtsai, Budapest: Typotex, 2010.

BOSTROM, Nick, *Szuperintelligencia*, Budapest: Ad Astra, 2015.

PETERSON, Jordan B., *Maps of Meaning*, New York: Routledge, 1999.

PLATÓN, *Az állam*, ford. JÁNOSY István, Budapest: Cartaphilus, 2008.

Ergo Proxy – The Fusion of Philosophy and Sci-fi in an Anime

Abstract. Although the word sci-fi probably makes notions like futuristic technologies pop up into our minds, it is without question that many of these works (also) deal with serious philosophical questions. From this point of view, Ergo Proxy, a Japanese anime (animated series), is interesting and relevant, because despite its sci-fi genre it fuses different philosophical schools (e.g. existentialism, phenomenology, relativism) into itself in such a way so that they form one whole. At the same time, the not easily extractable realistic message of the story is obviously present in the narrative. The storylines of the anime create loops which tend towards their own beginning – this phenomenon makes certain “layer-like” interpretations possible, which then can be used to connect seemingly unrelated levels of the narrative structure.

Keywords: Ergo Proxy, anime, sci-fi, philosophy, existential crisis, loop

Zolczer Péter
Selye János Egyetem
Tanárképző Kar, Modern Filológia Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
peter.zolczer@hotmail.com

A hiphop szubkultúra

Absztrakt. A tanulmány célja, hogy bemutassa a hiphop szubkultúra legfontosabb elemeit. Először definiálja a szubkultúra fogalmát, majd részletesebben bemutatja a hiphop szubkultúrát, valamint annak keletkezését. Ezt követően tárgyalja a hiphop szubkultúrához kapcsolódó elemeket: a graffitit, a breaktáncot, a külső megjelenést és a DJ-k szerepét, majd kiemel három személyt a DJ-k világából, akik nagyban segítették a rap kialakulását. Végezetül kitér a hiphop kialakulására és szerepére Magyarországon és Szlovákiában.

*Sodródunk az árral, ez a szavak tengere
Egy mederbe ömlik össze költészet és rapzene
(Red Bull Pilvaker AllStars: Föltámadott a Tenger)¹*

Bevezetés

Minden generációnak mást jelent a hiphop, ráadásul a laikusok, akik csupán a médiából szerezték az ismereteiket, könnyen alkotnak a hiphop szubkultúráról felszínes véleményt. Naponta jelennek meg új magyar és angol nyelvű dalok, és a rap – legalábbis annak mainstream változata – bekerült a mindennapjainkba. A mainstream rappel szemben áll az úgynevezett underground, amely sokkal szókimondóbb, gyakran előfordul benne egy-két durvább kifejezés is, emiatt nem hallható a rádióban, és ezért kerüli el a legtöbb ember figyelmét. A hiphopra elsősorban szubkultúraként tekintek, így tanulmányom kiindulópontját magának a szubkultúrának a fogalma képezi.

A szubkultúra fogalma

Sokan nem tudják mi a különbség a miliő, az életstílus és a szubkultúra között. Stefan Hradil úgy definiálja ezeket a kifejezéseket, hogy „a miliőfogalom [...] azt a szintet tematizálja, melyen a már fennálló cselekvési feltételek kihasznált cselekvési eszközzé válnak”, „az életstílus-fogalom viselkedési szabályszerűségek empirikusan igazolható komplexumát foglalja magába”, „a szubkultúra-fogalom nem a cselekvés feltételeire vagy céljaira, hanem ennek társadalmilag-kultúrálisan megformált céljaira vonatkozik”.²

A szubkultúrákkal kapcsolatos kutatás a Chicagói Iskolából származik, amely az első olyan szociológiai intézménynek számít, ahol foglalkoztak a szubkultúra fogalmával, amikor Robert E. Park 1915-ben kiadta a *The City* című tanulmányát. A tanulmányban Park rendkívül negatívan vélekedik Chicagóról, ahol

1 <http://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/77732/red-bull-pilvaker-allstars/foltamadott-a-tenger-zeneszoveg.html> [Letöltés: 2016.12.15.]

2 Stefan HRADIL, *Régi fogalmak és új struktúrák = Társadalmi rétegződés*, szerk. ANDORKA Rudolf, Stefan HRADIL, L. Jules PESCHAR, Budapest: Aula Kiadó, 1995, 362.

a bűnözés hatalmas szerepet játszik. A kriminalizálódás fő alakjai az ipari nagyvárosok fiataljai, akik rossz hatással vannak a város lakóira, magára a városra is, de a város is rájuk. A jelenség nem csak Chicógóra volt érvényes, az összes nagyipari városban megfigyelhető volt, sőt a mai napig is észrevehető – Park szerint a kriminalizálódás deviáns jelenségnek tekinthető.³

Erdei Krisztián szerint a devianciának három foka van, mégpedig egy elsődleges, egy másodlagos és egy harmadlagos szint. Az elsődleges szinten megjelenik az ember mássága, viselkedésével elutasít valamit. A másodlagos deviancia az, ami létrehozza a szubkultúrákat is. Ezt Erdei társadalmi reakciónak nevezi. A harmadlagos szint a devianciával való feltűnő cselekvés.⁴

A Chicagói iskola próbálta legelőször definiálni a szubkultúra kifejezést, valamint a szubkultúrákutatás szociológiai jelentőségét is felfedezte. A szubkultúráknak nagy szerepük van a fiatalok és az idősebbek közti szocializációban is, valamint a szubkultúra-kutatás lehetővé teszi a kis csoportok tanulmányozását is, például egy osztályt, vagy akár a hiphophoz tartozó embereket. A fiatalok körében inkább a munkásosztály tömörül szubkultúrákba, de a szüleik mellett hatással van rájuk a tömegmédia is. A munkásosztály összetartásában hiány alakul ki, amiből az következik, hogy a fiatalok szubkultúrákhoz csatlakoznak, ahol olyan csoportként viselkedhetnek, amelyben nagyobb az összetartás.⁵

Erdei szerint „a szubkultúrák a mai fiatalok életében azt jelentik, hogy adott egyének által alkotott csoportba integrálódnak, ezzel természetes módon elsajátítják a csoport normáit, szimbólumait, a csoporton keresztül identitáshoz jutnak”.⁶

52

Rejtett szubkultúrák

Egy bizonyos intézményen, társaságon belül, például az iskolában előfordul, hogy nem minden szubkultúra vehető észre, vagyis a szubkultúrák rejtve maradnak. Ilyen lehet mondjuk egy rock, illetve rap szubkultúrához tartozó fiatal személy is, aki ezt nem mutatja ki, de a vallási hovatartozás is általában rejtve marad. Nem igazán mondható meg első ránézésre senkiről, hogy az illető katolikus, vagy esetleg zsidó. Előfordulhat, hogy az ilyen tényeket az illető személyek barátai, osztálytársai se tudják róluk. Az etnikai hovatartozás is kérdéses lehet, mivel ha egy roma nem vallja magát romának, akkor a bőrszínéről nem lehet arra következtetni, hogy ő roma származású. Ezt a jelenséget Mészáros „látható láthatatlanságnak” nevezi.⁷

A hiphop szubkultúra

A hiphop olyan szubkultúra, ahol fontos az egyéniség, valamint a kevésbé megszokott stílus. Ez a stílus megjelenik az öltözködésben, beszédben, visel-

3 Mészáros György, *Ifjúsági szubkultúrák és „szubkulturális pedagógia” egy iskolai etnográfia fényében*, Iskolakultúra, 2011/1, 22–23.

4 Erdei Krisztián, *A pécsi hiphop: egy stílusközösség kultúrája*, Pécs: PTE BTK Kommunikáció- és Médiaelméleti Tanszék, 2010, 27.

5 Mészáros, *I.m.*, 24–25.

6 Erdei, *I.m.*, 27.

7 Mészáros, *I.m.*, 36–37.

kedésben. A deviancia a hiphopban csupán mellékes szempontú, nincs összeköttetésben a szociális problémákkal.⁸

A hiphop története 1929-ben kezdődött, amikor New York üzleti központjának Manhattant tették meg, ami abban nyilvánult meg, hogy egy úthálózattal összeköttették az összes környező városrészrel. 1953-ban a New York-i Bronx jövője végleg eldőlt. Egy 7 mérföldes autópálya volt kilátásban, amelyet Cross-Bronx Expressway-nek neveztek el. Az autópálya építése nagy helyet vett igénybe, és azok a házak, amelyek útban voltak, porig lettek rombolva, a családokat pedig kiköltöztették. Az autópálya építéséért Robert Moses volt felelős, aki ezzel a lépésével kiköltöztette a fehéreket Bronxból. Mérnöki szempontból ez a legnehezebben épített autópálya a történelemben. Több mint 60 ezer lakos került az Expressway útjába, Moses pedig csak annyit mondott, hogy „több ember van az útban – ennyi az egész”. A manhattani gettókból a szegényebb afroamerikaiak, Puerto Rico-iak kénytelenek voltak átköltözi olyan részekre, mint Kelet-Brooklyn, vagy Dél-Bronx. A nagy ambíciók és a modernség közepette a sűrűség is tapasztalható lett. Hatalmas lakótelepeket építettek ki Bronxban, köztük a Bronx River House-t, a Millbrook House-t, a Bronxdale House-t és a Patterson House-t. Az 50-es évek végére a fehérek fele elköltözött Dél-Bronx-ból, fekete és barna emberek töltötték meg az utcákat, majd a szegénységből elindult a kriminalizálódás folyamata, megjelent a heroin és a bűnözés is az utcán, a fiatalok közti munkanélküliség pedig elérte a 60 százalékot. A blues kultúra az elnyomás és a rab-szolgaság alatt jött létre, a hiphop szubkultúra megalakulását pedig segítette a munkanélküliség. Az apartmanokban megszüntették a bérlők számára a fűtést és a vizet, így több pénzt tudtak megtakarítani, majd az épületeket sorra gyújtották fel a biztosítási pénz megszerzése végett. Mindez jó hatással volt a biztosítási vállalatokra is, mivel több szerződést sikerült megkötniük, és a tulajdonosok is megkapták a nekik járó összeget a leégett épületek után. Ennek következtében hét tűzoltóállomást szüntettek meg Bronxban 1968 után. Fél évtizeddel később pedig 43 ezer lakást vesztett el; 1973 és 1977 között 30 ezer tüzeset történt Dél-Bronxban.⁹

Nagy szerepet kaptak azok a bandák, amelyek már a negyvenes-ötvenes években is jelen voltak. Bronx utcáin a kiégett épületek látványa fogadta az épp arra sétálókat, az utcákat pedig a bandák uralták, mivel az összetűzések mindennaposak voltak, gyakori volt a bűnözés, ezért a fiataloknak létfontosságú volt belépni egy csoportba, hogy védelmet nyerjenek, és hogy valahová tartozzanak. Ilyen bandák vagy csoportok voltak a Savage Skulls, a Black Spades, a Ghetto Brothers. Tagjaik általában afroamerikaiak és Puerto Rico-iak voltak. A folyamatos háborúzás nem volt kifizetődő, ezért a fiatalok megpróbáltak új kifejezési formát keresni. A hiphop keletkezéséhez, amit 1973-ra datálnak, három DJ (Disc Jockey, azaz lemezlovas) kapcsolható: Clive Campbell (Kool Herc), Kevin Donovan (Afrika Bambaataa) és Joseph Saddler (Grandmaster Flash).¹⁰

8 ERDEI, *I.m.*, 28.

9 Jeff CHANG, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin's Press, 2005, 7–15.

10 STÉGNER Ákos, *Egyetemes hiphop történelem – Az első rész*, 2005. Forrás: <http://www.hiphop.hu/index.php?pg=news_11_409/> [Letöltés: 2017.01.27.]

A hiphop alkotóelemei

A hiphop öt elemből áll, mégpedig a graffitiből, a breaktáncból, az öltözködésből, a DJ-skedésből, és természetesen a rapból. Az alábbiakban az első négy kerül említésre (a rappel, illetve a rap és a költészet kapcsolatával egy másik tanulmányomban foglalkozom).

A graffiti

Míg az olaj- és az akrilfestő megnevezése a művész által használt anyag alapján történik, addig az aeroszolfestő kifejezés nem igazán használatos mindennapjainkban. Az aeroszolfestőt inkább graffitizőnek vagy falfestőnek nevezik, a művészetük pedig az utcai művészet, avagy a *street art*.¹¹

A graffiti, vagyis az aeroszolművészet keletkezéséhez egészen az őskorba kell visszamenni, mégpedig az első barlangrajzokhoz. Ezek nevezhetők az első falfestményeknek, még ha kissé eltérnek is a mai értelemben vett falfestményektől. Valójában ez az eltérés nem is olyan radikális, mivel az ősemberek is a körülöttük levő tárgyakat, állatokat, illetve a gondolataikat firkálták a falra, valamint ezzel a festéssel közölni szerettek volna valamit. Úgy is fogalmazhatunk, hogy önkifejezés céljából kerültek, és kerülnek ma is a falra a falfestmények. A mai modern barlangrajz, vagyis a graffiti esetében az a különbség, hogy ezek összetettebbek, és nagyobb a tér, ahová festeni lehet, ezért található meg a falakon, a buszmegállók oldalán, de az emlékműveken is, ami már rongálásnak minősül. Mára már a graffiti elterjedt az egész világon, és bármennyire is kifejezik nemtetszésüket az emberek, nem igazán lehet ellene tenni semmit.

A mai értelemben vett graffitit, amely New York utcáin jelent meg, és egyre felkapottabb művészet lett, a hatvanas évektől számítjuk. Kezdetben csak falra festett neveket lehetett látni az utcák falain, így vált egyre ismertebbé a graffiti, majd később ezek megjelentek a metrókon és vonatokon is. Európába egy graffiti galéria által került be, amit 1979-ben alapítottak meg Rómában. A hetvenes és a nyolcvanas éveket nevezik a graffiti aranykorának; ebben az időben a falfestmények néhány nap alatt változtak, vagyis vagy eltűntették, vagy egy másik személy átalakította őket.¹² „A graffitinek legtöbbször nincs sok ideje se arra, hogy felkerüljön a falra, se arra, hogy elolvassák. Vagy rögtön hat, vagy sehogy.”¹³

A graffitik körében is előfordul – főleg a nagyobb városokban – sok egyéb firkálmány is, melyek láttára az emberek első véleménye az lesz, hogy be kellene tiltani ezeket a firkálmányokat. Ezzel szemben vannak sokkal részletesebb, átgondoltabb művek is, amelyeknek megvan a saját ritmusuk. Az arányosság is nagyon fontos szempont ezeknél a műveknél. A graffiti megértése nem éppen egyszerű feladat, különösen ha egy minőségibb graffitiről van szó. A graffiti egyik fő tulajdonsága az ábécé „reformálása”; a betűk nagysága,

11 Will ELLSWORTH-JONES, *Banksy*, Budapest: HVG Kiadó, 2014, 47.

12 DRÁVAI Tamás, *Hip-Hop: A kezdetek*, e-könyv, 2010, 7–39. Forrás: <<http://hiphop-konyv.uw.hu/kezdetek.html/>> [Letöltés: 2016.11.14.]

13 SALAMON G. – ZALOTAY M., *Graffiti: A falra írni muszáj!*, Debrecen: Biográf Kiadó, 1994, 6.

színe, dőlése és a betűk távolsága is egyformán fontosak. Sokaknak ezek a pontosan kidolgozott betűk is csupán annyit jelentenek, mint egy néhány másodperc alatt felfújt firkálmány, a valóság azonban az, hogy ezekben sokkal több munka és sokkal több kreativitás és művészet van, mint gondolnánk. „Egy újabb tudományos meghatározással élve a graffitiművészek napjaink kalligráfusai.”¹⁴ Az utcai művészek, vagyis a graffitizók gyakran *tag*-elnek, aminek a magyar megfelelője a jelölés, vagyis falra festik a nevüket. Általában olyan nevet választanak, amely a falon szépet mutat, és amelynek jó a csengetése. Ezekből a tagekből is gyakran megmondható, hogy a művész mennyire tehetséges a tagelésen kívüli festésben.¹⁵

A breaktánc

A breaktánc a hiphop szubkultúrához tartozó táncstílus; rendkívül látványos, de csak kevesen tudják, hogy mekkora erő és összpontosítás kell a kivitelezéséhez. A break művelői leggyakrabban a hiphop szubkultúra elvei szerint öltözködnek, valamint ebből a táncból országos rendezvényeket is szerveznek.

A breaktánc New Yorkban, azon belül is Bronxban keletkezett a hatvanas évek végén. Elődjét nehéz megállapítani, de az afroamerikaiak körében a kung-fu sokak által művelt önvédelmi sport volt, és a breakben is megtalálható a kung-fu néhány mozzanata, ezért talán ezt az önvédelmi sportot tekinthetjük a breaktánc elődjének. Maga a break szó törést jelent, amely a zenében is megtalálható szünetet jelenti. Később a hetvenes évek elején megszületett a tényleges táncstílus, a break, amely csupa akrobatikus mozdulatból állt a zene ütemeire. E táncot már a klubokban is műveltek az akkori fiatalok, de még nem volt olyan szinten, mint a ma ismert break, mivel nem tartalmazott olyan mozgásokat, mint például a headspin, ami a fejen való pörgést jelenti. Miután a tánc hétköznapivá vált Bronx utcáin, a bandák gyakran használták az egymás elleni küzdelemben az agresszió helyettesítőjeként; győztes mindig a közönség véleménye alapján született. A hatvanas években az afroamerikai zene a rádió révén került az utcákra, erre táncoltak a követők. A rádió által sugárzott zene mellett az afroamerikaiak véleményét is közzétették, a zenék közti szünetekben pedig gyakran beszédeket mondtak, például Martin Luther King is.¹⁶

A külső megjelenés

Ami a megjelenést és az életstílust illeti, két csoportot különböztethetünk meg. Az egyik csoport tagjai csupán azért hallgatják a rap zenét, mert tetszik nekik, élvezik, vagy csak azért, mert éppen ez szól. A másik csoport azonban úgy gondolja, hogy a hiphop nem csupán a zenéről szól, hanem valami több is van ebben a szubkultúrában, ami az öltözködésben, viselkedésben és szóhasználatban nyilvánul meg. Ami az utóbbi csoportot illeti, azon belül is megtalálható több alkategória, mivel vannak olyanok, akik a hiphop szerint öltözködnek (bő nadrágot, baseball sapkát, és általában mindenből nagyobb méretű ruhadara-

14 ELLSWORTH-JONES, *I.m.*, 47.

15 *Uo.*, 47–48.

16 DRÁVAI, *I.m.*, 59–61.

bot vesznek fel), és vannak olyanok, akik átlagosan öltözködnek, úgy, mint a mindennapi életben, de tisztában vannak a hiphophoz tartozó stílussal. Az identitás kialakulását, valamint a csoporthoz való tartozást elősegíti a ruhadarabokon megjelent logó vagy címke is.¹⁷

A hiphopról sokaknak egyből a bő nadrág jut eszükbe, de nem tudják, hogy honnan ered, és hogy miért hordanak a kelletténél nagyobb ruhákat a hiphop szubkultúra követői. Az egyik helyénvaló válasz az, hogy a szegénység miatt, mivel a hiphop a szegénységben, a gettóban keletkezett, ahol rengeteg volt a munkanélküli, és a fiatalabb gyerekek gyakran hordták az idősebb testvérük ruháit. A másik válasz pedig az, hogy a börtön hatása okozta ezt a jelenséget. A hetvenes években főleg Bronx környékén nagy mértékű volt a bűnözés, és a börtönökben nem volt megengedett az öv viselése, a ruhák méretét tekintve nem volt nagy a választék, és ennek következtében történt, hogy a fegyencek nadrágjukat kissé lentebb hordták. Számos rap előadó tartózkodott börtönben, és szabadulásuk után sem felejtették el ezt a kultúrát, így a bőnadrág a hiphop egyik könnyen felismerhető kelléke lett. Európába ez a divat a médián keresztül jutott el.¹⁸ Ma már kevésbé figyelhető meg az utcán a mély ülepű nadrág, ami annak a következménye, hogy a hiphop a mainstreambe, vagyis a fősodorba került, ezáltal megjelentek új márkák és stílusok is, ezzel bővültek a szimbólumok is.¹⁹

Nem csak a hiphop szubkultúrának van meghatározó öltözködési stílusa, minden más szubkultúrának is. A stílus a hajviselésben is megnyilvánul, még ha csak csekély mértékben is. A hiphopra érvényes a fonott vagy a rövid haj, de ebben a szubkultúrában nem a hajviselés bír a legnagyobb jelentőséggel. Például a punk zene követői gyakran jelennek meg oldalt kiborotvtált, középen pedig magasra zselézett hajviseléssel, ezzel is utalva a hovatarozásukra.

A kilencvenes évek közepéig csak kis szerepe volt a zenében a márkásodásnak. A hiphopban a legjellemzőbb a laza stílus, ezért is a bő ruhadarabok, de a magabiztosság is elengedhetetlen. Az öltözködésben is megjelenik az életszínvonal minősége. Ebből következik, hogy a nagyobb keresetből drágább, márkás ruhadarabokat vesznek az emberek, és a jelzésből látható, hogy mennyit is ér az a bizonyos ruhadarab, tehát a keresetből következik a megjelenés és az egyéniség.²⁰

My Adidas cuts the sand of a foreign land
with mic in hand I cold took command
my Adidas and me, close as can be

we make a mean team, my Adidas and me
we get around together, rhyme forever
and we won't be mad when worn in bad weather
(RUN DMC: *My Adidas*)²¹

17 ERDEI, *I.m.*, 8–21.

18 STÉGNER, *I.m.*

19 ERDEI, *I.m.*, 30–45.

20 Uo., 21–26.

21 <http://www.azlyrics.com/lyrics/rundmc/myadidas.html> [Letöltés: 2017.01.08.]
Magyarul: Az Adidasom elvágja a homokot az idegen földön / Mikrofonnal a kezemben teljesen átvettem az irányítást / Az Adidasom és én, közel amennyire csak lehet

A zeneszámokban hallott márkák viselését a hallgatók egyből kötelezőnek érzik, mint például a RUN MC *My Adidas* című számában, amely az Adidas cipőjéről szól. Az ilyen marketing-fogások nagyban befolyásolják az öltözködési stílust, és elősegítik azt, hogy az elhangzott márkák a szubkultúra részévé váljon.

DJ-k

A lemezjátszó korábban csak a zenék lejátszására szolgált, de 1937-ben egy amerikai származású zeneszerzőnek, bizonyos John Cage-nek eszébe jutott, hogy a lemezjátszó segítségével akár zenét is létre lehetne hozni. A DJ-kultúra kialakulását azonban nem John Cage, hanem Pierre Schaeffer, francia származású zeneszerző segítette elő, aki 1948 körül egyszerre több lemezjátszót alkalmazott egyidőben. A lemezjátszók segítségével új zenét hozott létre, a lejátszókon pedig mindössze a forgási sebességet állította át, és a lemezeket fordítva játszotta le.²²

Kool Herc

Azt mondhatjuk, hogy a DJ-skedéssel kezdődött a rap fogalma. A jamaikai származású Clive Campbell, ismertebb nevén DJ Kool Herc (ami a Hercules rövidítése) volt az a személy, aki észrevette, hogy a zenében hallható dobszólók milyen hatással vannak a közönségre, és hogy az emberek ezeket a részeket várják a legjobban. Az imént említett részeket elnevezték *break*-eknek, amikor csak a ritmus hallható, és megszűnik minden más hangszer. Két egyforma lemez segítségével két lejátszón ezeket a részeket könnyedén újból le tudta játszani szünet nélkül, és a mikrofonba a táncosoknak rövid instrukciókat adott. Ezt a stílust Jamaikából hozta. Később a feladatot más végezte helyette, és az instrukciók mellett egy-két rím is észrevehető volt. Ezt a személyt MC-nek (Master of Ceremonies, vagyis ceremóniamester) nevezik. Az első MC-nek MC Coke La Rockot tartják, aki DJ Kool Herc-vel dolgozott együtt.²³

Afrika Bambaataa

Bronxban bandaháborúk zajlottak, főleg az afroamerikai és a Puerto Rico-i bandák között, azonban a hetvenes évek elején a Black Spades bandának új vezetője lett, mégpedig egy Afrika Bambaataa nevű ember, aki számára a béke volt a legfontosabb. Bambaataa elhatározta, hogy Bronx utcáin és a bandák között megteremt a békét, és megalapította a Zulu Nation csoportot, a csoport fő célja pedig a szórakoztatás és a szeretet volt. Nevét egy filmből, mégpedig az 1964-es *Zuluból* merítette, mivel ez a film nagy hatással volt rá. Elkezdett rendezvényeket szervezni a Bronx River lakótelepen, ahová bárki beléphetett, amennyiben békések voltak a szándékai. Az emberek kezdetben gyanakvóan tekintettek a kezdeményezésre, de nem telt sok időbe, hogy rájőj-

/ Aljas csapatot alkotunk, az Adidasom és én / Együtt megyünk körbe, rímek örökre/
És nem leszünk idegesek, ha felvettük rossz időben. (Saját fordítás – U. L.)

22 DRÁVAI, *I.m.*, 47–48.

23 STÉGNÉR, *I.m.*

jenek, az esemény célja csupán a szórakozás. Bambaataa a zene nélkül nem érhetne volna el a békét, a zenét pedig DJ Kool Herc szolgáltatta. A Zulu Nation öt taggal alakult, mára már világszervezetként ismert, és részben neki köszönhető, hogy a hiphop Bronx utcáiból kiszabadulva az egész világot bejárhatta.²⁴

Grandmaster Flash

Joseph Saddler, művésznevén Grandmaster Flash, akinek ősei a Karibi-szigetekről származnak, Barbadosról, de Joseph azonban már New Yorkban született. Ő már fülhallgatón keresztül hallgatta a másik lemezjátszón lévő számokat, és ezeket próbálta ütemkésés nélkül egybeilleszteni. Tudását Pete Jonestól tanulta, és rájött, hogy a lemezen szabad szemmel is látható a break kezdete. Önmagában ez kevés volt egy fellépésen, ezért úgy döntött, hogy egy MC is kell a műsorba, anélkül nem kelti fel a közönség figyelmét. Így került mellé MC Cowboy, aki egyszerű rímekkel kezdte, majd a rímekből sorok lettek, a sorokból pedig versszakok. Nagy szerepe van még Flash egyik pártfogoltjának, Grandwizard Theodore-nak, aki felfigyelt arra, hogy milyen hangot ad ki a lemez, amikor a tű alatt ide-oda tologatják. Ennek a technikának a mai megnevezése a *scratchelés*.²⁵

A hiphop Magyarországon és Szlovákiában

58

Magyarországra a hiphop első eleme a nyolcvanas években Fenyő Miklós által került a köztudatba, aki külföldről elhozta Magyarországra a breaktáncot, amit Nyugat-Berlin utcáin pillantott meg. Az új táncot követte az új öltözködési stílus, a falfestés és természetesen az új zenei irányzat is. 1984-ben Fenyő Miklós új albumán, a *Jól nézünk MIKI-n* már megtalálhatóak voltak az új zenei stílus elemei, az egyik szám címe pedig a *Jön a break* volt. A breakben a fiatalok az önkifejezés formáját vélték felfedezni, a kilencvenes években a break mellett a grafitik is nagyobb figyelmet kaptak. A kimondottan rappel foglalkozó első formáció a nyolcvanas évek végén, 1989-ben alakult, ez volt az Animal Cannibals. A formáció nagy hatással volt a hiphop kibontakozására az underground és a mainstream kategóriában egyaránt. A kilencvenes évek elején rengeteg háztartásba elvitte a rap fogalmát Geszti Péter és a Rapülők nevű formáció, valamint ekkor jelent meg az úgynevezett gangsta rap magyar változata is, amit Ganxta Zolee vezetett be. A populáris szál mellett az underground is fejlődésnek indult, amit nagyban segített a 2000-es években alakult első független magyar rap-kiadó is, a VacuumAirs, amely megjelentette az Akkezzdet Phiai első albumát.²⁶ Az Akkezzdet Phiai nem csupán egy rap formáció, de a slam poetryt is népszerűsítették Magyarországon, ami a rapnek, a poézisnek és a színháznak a sajátos keveréke. A formáció 2012-ben Pécsen a Leőwey Klára Gimnáziumban az érettségi tételek között szerepelt Az irodalom határterületei című tételben.²⁷

²⁴ STÉGNER, *I.m.*

²⁵ *Uo.*

²⁶ ANGALOSY Eszter, *Az új stílus*, Szépirodalmi Figyelő, 2014/6, 26–35.

²⁷ SOMFAI Barbara, *Itt verbális a pisztoly* (2012). Forrás: <<http://www.nyest.hu/hirek/itt-verbális-a-pisztoly/>> [Letöltés: 2017.01.20.]

A VIII. kerületben megjelenik a kriminalizálódás is, valamint a gettósodási folyamat, amely eléggé hasonlít az amerikai gettókhoz. Ez a kerület elszigetelődik Budapeستől, veszélyes helyként tartják számon. Ez a kerület a magyar gangsta rap szülőhelye, innen alakult ki ennek a fogalomnak a magyar változata.²⁸

Magyarországon egyre népszerűbbnek mondható a slam poetry. Alapítója, Marc Smith szerint a slam poetry a lírának és az előadó művészeteknek a kombinációja. A költészet és a színház vegyülete az Amerikai Egyesült Államokból Gyukics Gábor által került be a magyar köztudatba. A slam poetry bemutatkozása Magyarországon nem sikerült rosszul: 2008 januárjában megrendezésre került a SLAM POETRY elnevezésű esemény a budapesti Kőleves épületében, ahol minden hónap utolsó vasárnapján megrendezték a slam estét.²⁹

Szlovákiába a rap a kilencvenes években érkezett meg kazetta formájában. Divatba jöttek a hosszú nadrágok és a sapkák, megjelent a breaktánc is, valamint az első graffitik az utcákon. A nagyobb városokban egyre elterjedtebbek lettek a rap csoportok, Pozsonyban pedig egyre jobban kibontakozhatott ez a szubkultúra.

1996-ban Dávid Szencről (David zo Senca) összeszedte a szlovákiai előadókat az ország minden tájáról, majd egy CD-t adott ki az előadók alkotásaiból, amely *Az utca hangja (Zvuk Ulice)* címet kapta. Ez a CD segítette a hiphop elterjedését Szlovákiában. Tudták, hogy egy rádió se fogja lejátszani, csak a véleményüket szerették volna elmondani. A mai hiphoppal ellentétben *Az utca hangja* sokkal több vulgáris kifejezést tartalmazott. A kilencvenes évek második felében született szövegek a lakótelepi életről szóltak, valamint az élet értelmének a kereséséről, majd a kilencvenes évek végén megjelentek a politikai jellegű szövegek is. A hiphop keletkezésekor az volt a probléma, hogy az előadónak nagyon csekély volt a hallgatottságuk, egészen 2003-ig. Ekkor a legnézettebb szlovákiai tévécsatornán, a Markízán megjelent egy videóklip a Kontrafakt formációtól, és ezen a ponton a hiphop bekerült a mainstreambe. A karrierjük elején a rendszert és a korrupciót kritizálták, ma azonban drága autókról és nőkről szól a zenéjük. Ez annak a következménye, hogy celebekké váltak, átmentek az úgynevezett mainstream kategóriába.³⁰ Szlovákiában máig a Kontrafakt az egyik legismertebb formáció; egyik tagját, Rytmust (Patrik Vrbovský) egy magyarországi előadó az anyagiassága révén ismer és említ meg a következő sorokban:

Dübörög a basszus, Ordít a himnusz
Nagy vagyok mint oda át a Bentleyvel a Rytmus
(Mr. Busta: *Utca Himnusz*)³¹

28 SOMOGYI László, *Az igazi roma hip-hop: etnicitás és rapzene Magyarországon*, Pécs: PTE BTK Romológia tanszék, 2002, 43–45.

29 VASS Norbert, *Kis Hazai Slamtörténet*, Szépirodalmi Figyelő, 2012/6, 37–46.

30 Veronika ŠMIRALOVÁ, *Slovenský hip-hop má 20 rokov* (2016). Forrás: <<https://www.aktuality.sk/clanok/368080/slovensky-hip-hop-ma-20-rokov-z-hudby-ulice-je-tovaren-na-peniaze/>> [Letöltés: 2017.01.17.]

31 <http://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/80128/mr-busta/utca-himnusz-zeneszoveg.html> [Letöltés: 2017.02.14.]

Irodalom

- ANGYALOSY Eszter, *Az új stílus*, Szépirodalmi Figyelő, 2014/6, 26–35.
- CHANG, Jeff, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin's Press, 2005.
- DRÁVAI Tamás, *Hip-Hop: A kezdetek*, e-könyv, 2010. Forrás: <<http://hiphopkonyv.uw.hu/kezdetek.html/>> [Letöltés: 2016.11.14.]
- ELLSWORTH-JONES, Will, *Banksy*, Budapest: HVG Kiadó, 2014.
- ERDEI Krisztián, *A pécsi hiphop: egy stílusközösség kultúrája*, Pécs: PTE BTK Kommunikáció- és Médiaelméleti Tanszék, 2010.
- HRADIL, Stefan, *Régi fogalmak és új struktúrák = Társadalmi rétegződés, szerk. ANDORKA Rudolf, Stefan HRADIL, L. Jules PESCHAR*, Budapest: Aula Kiadó, 1995, 347–387.
- MÉSZÁROS György, *Ifjúsági szubkultúrák és „szubkulturális pedagógia” egy iskolai etnográfia fényében*, Iskolakultúra, 2011/1, 22–38.
- SALAMON G. – ZALOTAY M., *Graffiti: A falra írni muszáj!*, Debrecen: Biográf Kiadó, 1994.
- SOMFAI Barbara, *Itt verbális a pisztoly* (2012). Forrás: <<http://www.nyest.hu/hirek/itt-verbalis-a-pisztoly/>> [Letöltés: 2017.01.20.]
- SOMOGYI László, *Az igazi roma hip-hop: ethnicitás és rapzene Magyarországon*, Pécs: PTE BTK Romológia tanszék, 2002.
- STÉGNER Ákos, *Egyetemes hiphop történelem – Az első rész*, 2005. Forrás: <http://www.hiphop.hu/index.php?pg=news_11_409/> [Letöltés: 2017.01.27.]
- ŠMIRALOVÁ, Veronika, *Slovenský hip-hop má 20 rokov* (2016). Forrás: <<https://www.aktuality.sk/clanok/368080/slovensky-hip-hop-ma-20-rokov-z-hudby-ulice-je-tovaren-na-peniaze/>> [Letöltés: 2017.01.17.]
- VASS Norbert, *Kis Hazai Slamtörténet*, Szépirodalmi Figyelő, 2012/6, 37–51.

The Hip Hop Subculture

Abstract. The aim of the paper is to introduce the elements of hip hop subculture. In the first chapter I explain the notion and the origin of subculture. The second chapter includes the elements connected with hip hop subculture such as graffiti, breakdance, physical appearance, DJ-ing, furthermore three DJ's who contributed to the origination of the rap. In the last chapter I point out the origination and role of hip hop in Hungary and Slovakia.

Keywords: hip hop subculture, graffiti, breakdance, DJ, hip hop in Hungary and Slovakia

Urban Ladislav
egyetemi hallgató
Selye János Egyetem
Tanárképző Kar, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
urban.laci@hotmail.com

Üvegtangó, Sátántigris

(Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Tarr Béla: *Sátántangó*,
Rudolf Péter: *Üvegtigris*)

Absztrakt. A tanulmány Krasznahorkai László *Sátántangó* című regénye és annak Tarr Béla által készített filmadaptációja, illetve Rudolf Péter *Üvegtigris* című filmje között von párhuzamokat. Az 1985-ös regény és 1994-es megfilmesítése, illetve a 2001-es *Üvegtigris* alapján a tragédia és a komédia hagyományos kategóriáinak tarthatatlanságán túl az elvágódás toposza és a szegénység ethosza is ellehetetlenül. Ez a folyamat összefügg a késői Kádár-kor és a rendszerváltás első évtizede közötti paradigmaváltással.

Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom.

(F. K.)

(*Sátántangó*)

Mi akarsz lenni?

Tudja a tököm. Boldog.

(*Üvegtigris*)

I.

Krasznahorkai László regénye és Rudolf Péter filmje látszólag ellentétes, egymást kizáró hangulatú és modalitású, és főleg nem is egy művészeti ághoz tartozó alkotások. Ám igen erős kapcsolatot teremt közöttük, hogy a vizsgált művek – Krasznahorkai László könyve (1985), Tarr Béla Krasznahorkai László regényéből és forgatókönyve alapján készült filmje (1994), illetve Rudolf Péter filmje (2001) – más-más módon ugyan, de egyaránt a társadalomból kikerülő történetén keresztül a társadalmi anyagi javakban való szűkölködést és a nyelvi képességek hiányával összetartozó ontológiai megfosztottságot vizsgálják.

Krasznahorkai *Sátántangó*ja nemcsak a huszadik század második felének egyik legjelentősebb regénye, de a magyar irodalom külföldi reprezentációjában is kitüntetett szerepe van. Susan Sontag „az apokalipszis Gogolt és Melville-t idéző magyar mesterének”¹ nevezte Krasznahorkait, W. G. Sebald szerint „Krasznahorkai víziójának univerzalitása a *Holt lelkeket* író Gogolével rokon, s a kortárs irodalommal kapcsolatos minden kétségünket eloszlatja”.² Krasznahorkai művéről már megjelenése pillanatában olyan kritikusok írtak,

1 „The contemporary Hungarian master of apocalypse who inspires comparison with Gogol and Melville”. *Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize*. Forrás: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him> [Letöltés: 2017.09.12.]

2 „The universality of Krasznahorkai’s vision rivals that of Gogol’s *Dead Souls* and far surpasses all the lesser concerns of contemporary writing.” *Uo.*, W. G. Sebald

mint Balassa Péter³ vagy Radnóti Sándor,⁴ s Zsadányi Edit 1999-es monográfiája⁵ ugyanúgy ezt mutatja, mint a szerzőnek szentelt tanulmánygyűjtemény.⁶

Ha a *Sátántangó* értelmezése nem is zárult le, kanonizációja már többszörösen megtörtént. Jellemző, hogy Zsadányi Edit monográfiája már Szirák Péter 1997-es írására hivatkozva három hullámra tagolja a könyv recepcióját.⁷ A *Sátántangó*nak mint könyvnek tehát az egyetemi tétel sorokban stabil helye van, s a belőle készített, Tarr Béla által rendezett film is jelentős elismerést vívott ki magának a nemzetközi filmszakmában.

Természetesen már csak ezek miatt sem gondolhatom, hogy Krasznahorkai László regénye és a belőle készült Tarr Béla-film egy esztétikai kategóriába tartozna Rudolf Péter keserédes vígjátékával. Azt viszont igen, hogy az *Üvegtigris* akár a szerzők szándékától függetlenül is oly módon ábrázolja az ezredforduló egyik tipikus magyar társadalmi rétegét, hogy azzal párhuzamot képez a Krasznahorkai–Tarr páros alkotásaival. Sőt, mintha Krasznahorkai regénye, annak Tarr Béla által rendezett adaptációja és Rudolf Péter filmje a múlt század nyolcvanas éveitől az ezredfordulóig olyan folyamattá állna össze, mely nem pusztán a szegénységgel, hanem a szegénység ábrázolhatóságával foglalkozik. Közös horizontjuk alapját pedig nem annyira a szegénység tematikája, inkább a szegénységről való beszéd, a megszólalás hitelességének, illetve a szegénység paradigmájának a nyolcvanas évek közepétől az ezredfordulóig megfigyelhető szegénység-paradigma megváltozásában keresendő.⁸

- 3 „A *Sátántangó* című regény megjelenése, szerzőjének első köteteként, irodalmunk eseménye.” BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: Sátántangó = Uő, A látvány és a szavak*, Budapest: Magvető, 1987.
- 4 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszorítottak: Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről = Uő, Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest: Magvető Kiadó, 1988.
- 5 ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999.
- 6 *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002.
- 7 „Szirák Péter a mű recepciótörténetében három periódust különböztet meg: a nyolcvanas évek elemzői a regionális tematikai és ideológiakritikai jelentéslehetőségeket hangsúlyozzák, a kilencvenes évek elején a narratológiai szempontok, elsősorban az elbeszélői kompetencia tanulmányozása kerül előtérbe, majd a kilencvenes évek második felében a koherens jelentésképződést fellazító funkciók vizsgálatát állítják középpontba a szerzők.” ZSADÁNYI, *l.m.*, 12.
- 8 Margócsy István szerint: „A legutóbbi években irodalmunkban ismét megszorodott, meglepően látványos módon, azon kiemelkedő irodalmi műveknek a száma (elegendő itt előzetesen a *Sátántangótól* a *Nincstelenségig* terjedő nagy sorra utalnunk), amelyek – egymástól persze nagyon eltérő módon – a szegénységet tematizálják: mondhatnánk úgy is, hogy ismét magasra emelkedett (mind az alkotók, mind a befogadók részéről) az irodalom társadalmi érdeklődése és érdekeltisége, s az egyébként is nagyon szorító társadalmi egyenlőtlenségek bemutatása és interpretálása egyre nagyobb teret nyertek a szépirodalomban. S mindez úgy történt, a magyar irodalom eddigi történetében szinte példátlan módon, hogy az irodalom és a műveket létrehozó írók – akár örülünk ennek, akár nem – az utóbbi évtizedekben rögzült szerepeket nem cserélték fel a hosszú időn keresztül hagyományozódott politizáló, képviselői írói szereppel: akkor sem politikusként vagy ideologikus igehirdetőként mutatják a súlyos társadalmi problémákat, ha szokatlanul éles képet festenek egyes társadalmi rétegek

Ez a megközelítés a művek kiválasztása esetében önkényes, másrészt vállaltan nem fókuszál az eltérő jellegű alkotások esztétikai különbségeire. Nem tartja feladatának azt sem, hogy az eltérő művészeti médiumok formanyelvével, az irodalmi szöveg és a film kódrendszerével, valamint a közönségre gyakorolt hatásával foglalkozzon. Célja az, hogy a tanulmányban felvázolt gondolatmenet beleilleszkedjen a kortárs magyar irodalom szegénység-ábrázolásába, abba a Tar Sándor által kezdett, Háy János, GreCsó Krisztián, Borbély Szilárd, Barnás Ferenc vagy Szilasi László által folytatott sorba, amely a szegénységet nem etikai, hanem ontológiai problémaként teszi meg irodalmi témává. Ha a műalkotás feltárja a létet, akkor az irodalmi szépség helyett az igazságot kell előtérbe helyezni: „az alétheia nem elsősorban a mondatban, hanem magában a létben az elsődleges”.⁹

II.

Az 1985-ben megjelent *Sátántangó* szereplői még nem számolnak le a boldogság illúziójával, sőt éppen amiatt remélik a telepiek, hogy a kivonulás után újra megtalálhatják elvesztett méltóságukat. S bár az olvasó számára lehetetlennek tűnik, hogy a szereplők kiszolgáltatottságuk keretei között valóban emberi életet élhessenek, Krasznahorkainak a világ széttöredezettségét tudatosító, így lényegét tekintve ironikus beszédmódja a telepiek elvárásai és lehetőségei közötti feszültségre épül.¹⁰ A telepiek olyan teljes életre vágnak, amelyben a földi élet harmóniája nem válik külön a megváltás fizikai lehetőségétől.¹¹

kilátástalannak látott helyzetéről – az hiányzik belőlük, amit a magyar irodalom oly sok régebbi (hasznos) gesztusában szinte természetesnek vettünk: a megoldásnak bármilyen lehetősége, a radikális változtatás bármilyen utópiaja.” MARGÓCSY István, *A szegénység a magyar irodalomban*, 2000, 2015/11, 51.

9 Hans-Georg GADAMER, *Vom Anfang des Denkens* = Uő, *Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1987, III, 374–393.

10 Id. pl. „Nagy, körvonalazatlan (főként: nagy) tervek fogantak meg benne, fényeket látott, kivilágított kirakatsorokat, divatos zenekarokat, drága kombinék, harisnyák és kalapok (»Kalapok!«) lebegtek képzeletében; puha és hűvös érintésű szörmekabátok, kivilágított szállodák, pazar reggelik, nagy bevásárlások, és este, ESTE, tánc... lehunyta a szemét, hogy csak hallja e susogást, e vad zsongást, ezt a fokozhatatlanul boldog zsvajt. S csukott pillái alatt feltámadt a kislánykor óta féltve őrzött, menedékbe kényszerített varázslatos álom (egy százszor és ezerszer újraélt »teadélután a szalonban...«), de vadul kalimpáló szívében fölszakadt a régi kétségbeesés is: mennyi mindent, de mindent elmulasztott! Hogy fogja most majd – egyszerre! – megállni a helyét? Mitévő legyen a rászakadó »igazi életben«? Hisz késsel-villával enni még csak tud valahogy, de mit kezd majd azzal az ezernyi arcfestéssel, púderrel, krémmel, hogy fogadja »az ismerőseik köszönését«, a bókokat, hogy viselje és hogy válassza ki ruháit, s ha – ne adj isten! – autójuk is lesz, akkor mihez kezd?” KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004, 115.

11 „Schmidtné kipirult arccal, boldogan csillogó szemekkel nézte a gyorsan távolodó majort, a gazzal s vadrepkénnyel benőtt hatalmas épületet, a négy sarkán kiemelkedő nyomorúságos tornyocskákat, a mögöttük végtelenbe futó kövesút hullámmázását, s a megkönnyebbüléstől, hogy »kedvese« mégis visszatért, olyan izgalomba jött, amitől aztán tudomást sem vett az arcába csapódó esőről, a szélről, pedig őt nem védte semmi, hiába húzta a fejére a csuklyát, mert a hátsó sor szélére került a nagy zúrzavarban.” Uo., 271.

Ám a *Sátántangó* éppen a szereplői illúziót ellenpontoszó metalepszisek sorozatára épül. A regény szerkezetének és a regény talán legfontosabb paratextusának számító Biblia struktúrájának az ellentéte a teljes reménytelenéget sugallja. A bűnbeesés allúzióival bíró Almássy-majorba a regény végén indulnak el a szereplők, így a major nevének asszociációja miatt a Biblia elejének motívuma összecsúszik a záró Jelenések könyvével. De az Apokalipszis a *Sátántangó* egészében jelen van; éppen az Irimiasra és Petrinára való várokozás kocsmai jelenetében mondja Halicsné az urának: „Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen! S gyakorlottan felütötte az Apokalipszist.”¹²

A *Sátántangó* szereplői még a boldogság és a megváltás harmóniájára várnak, az *Üvegtigris*ben mindenki Amerikát akarja. A film másfél évtized alatt sem lanyhuló sikere azt jelzi, hogy Rudolf Péter és csapata a rendszerváltás utáni évtized életérzésére tapintott rá. Az *Üvegtigris* figurái, Lali, a kényszer-vállalkozó büfés, valamint barátai és üzletfelei arra az ismeretlen, de vágyott szabadságra törekednek, amelynek csak az illúzióját kaphatják meg. Ez egyébként illeszkedik a kor magyar filmjeihez. Varga Anna szerint: „A filmtörténeti hatásokat legyőző tévéstílusnál is furcsább az általános kulturális utánzás, egész életünk általános epigonizmusa: a *Pizzás*, a *Nexxt*, az *Üvegtigris* és a *Valami Amerika* az Egyesült Államokba varrja bele az országot, az *Apám beajulna* vagy az *Európa expressz* Nyugat-Európába, vágyakozó, csodálkozó, alázatos perifériaként.”¹³

64 Az *Üvegtigris*ben Lali egy darab Amerikát épít a lakókocsival, Csoki Babettával menne a Rodeo Drive-ra, Gabin és Róka a gengszterfilmeket – illetve természetesen azok paródiáit – élük át, a szaxofonos Cingár is az elképzelt világ tegnapi slágereit játssza – nagyon hamisan. Nem a valódi, hanem az általuk elképzelt Amerikát akarják a magyar falu melletti prérin megélni: a gazdagság helyett a fogyasztást, a szabadság helyett a szabályok hiányát. Nem kaphatnának többet illúzióinál. A bolond Sanyi metaforikus alakja jól jelzi az összes szereplő kettősségét: miközben állandóan fut és gyorsan odaér bárhová, szellemi fogyatékosága miatt nem reflektál sem arra, hogy hol van éppen, sem arra, hogy ki is ő valójában, hogy itt van-e vagy Amerikában. Ugyanakkor mégis ő, s nem Lali találkozik a kitörés és a siker álmát szimbolizáló Kovács Kokó Istvánnal.

Az *Üvegtigris* Amerika-mániája („ott kell élni, nem itt a gányban”) és a *Sátántangó* szereplőinek jobb élet utáni vágya („Délre fogok menni – mondta Futaki az esőbe bámulva. – Ott azért rövidebb a tél. Bérbe veszek egy tanyát, közel valamelyik virágzó városhoz, és egész nap lógotom a lábam egy lavór meleg vízbe...”¹⁴) egyaránt Csehov *Három nővér*ének a Moszkvába vágyódást idézi fel. Ám Rudolf Péter filmjében Csoki szállóigévé lett monológja, amelyből kiderül, hogy a meglett korú szereplő még mindig az anyjával él, Babettával jár, csak a szavak szintjén kemény, egyben az illúziók hamisságát is mutatja. Az *Üvegtigris* világában még a bankrablók is lúzerek, de mindenki a győztesek világába akar jutni.

¹² Uo., 112.

¹³ VARGA Anna, *A film száz év magánya: A magyar kapitalizmus művészetellenessége és a filmkultúra konfliktusa*, Eszmelet, 2007. április. Online: http://epa.oszk.hu/01700/01739/00058/eszmelet_EPA01739_73.item141.htm [Letöltés: 2017.09.01.]

¹⁴ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 19.

A *Sátántangó* és az *Üvegtigris* egyaránt a beválthatatlan vágyak különböző szintjeit mutatja fel. Ezek közül az anyagi jólét ígérete a legalapvetőbb. A *Sátántangó*ban az üzleti szabályokat betartó Futaki és az üzlettársait becsapó Schmidt egyaránt a kitörés lehetőségét várja a pénztől, és az Almássy-major csábításában is meghatározó a meggazdagodás lehetősége. Ám míg Krasznahorkai hőseit éppen az az illúzió teszi becsaphatóvá, hogy az anyagi jólét és a harmónia egyszerre megtalálható, addig Rudolf Péter filmjében már az anyagi kiszámíthatóság lesz a boldogság egyetlen lehetősége. Itt már mindenki magányos: Lali külön él, majd el is válik feleségétől, s a többi figura is teljesen egyedül van. S míg mindenki a gazdagságra vagy az álmok földjére vágyik, egyedül a *Sátántangó* Futakijával rokonítható Lali mondja azt, hogy boldog akar lenni. Bennük merül fel az, hogy életüket ne csupán a szegénység–gazdagság dichotomikus viszonylatában, hanem az azt felülíró boldogság paradigmájában értelmezzék, még akkor is, ha nyelvük ennek megfogalmazására alkalmatlannak bizonyul.

Mind a *Sátántangó*, mind az *Üvegtigris* esetében nyilvánvaló, hogy a figurák szegénysége elsősorban nem anyagi természetű. A *Sátántangó* esetében is ugyanannyira ontológiai, mint anyagi jellegű szegénység hatásai az *Üvegtigris*ben végképp összekeverednek, s a materiális és egzisztenciális szegénység két fajtája feltételezi egymást.

Már Balassa kritikája szerint is „a *Sátántangó*t az egyetemes kiszolgáltatottság és megfosztottság felől kell értékelni, anélkül, hogy ez magában foglalná a részvét vagy együttérzés lehetőségét”.¹⁵ Az *Üvegtigris*ben pedig végképp értelmezhetetlenné válik a szegénység etikailag indokolható emelkedettsége. Míg Irimiás és Petrina egy emberibb élet nosztalgiájával csábítja a telepieket, az *Üvegtigris* nyitójelenetének két szpíkere már csak egy nem létező világ hamis csillogását képviseli. A Krasznahorkainál és Tarrnál még meghatározó biblikus, metafizikai olvasatot az egydimenziós világ ürességének komikuma váltja fel.

A *Sátántangó* telepe hierarchiával bíró társadalom, amelynek iskolaigazgatója, orvosa van; a regény náluk is nyomorultabb szereplői, mint pl. Horgosék, a telepen kívül laknak. Ám a pénzhány a telepiek számára is olyannyira meghatározó, hogy Radnóti Sándor szerint a pénz meglepte sem tud változtatni sorsukon,¹⁶ hiába várják tőle azt a szereplők. A finansziális lehetőségek bonyolultságát jelzi, hogy a regény elején Futaki és Schmidt sok pénzt szerez ugyan, de nem annyit, hogy abból új életet lehessen kezdeni: „Nekünk muszáj, értsd meg, nekünk muszáj. Ezzel a húsz ronggyal nem megyek semmire, még tanyát se bírok venni. Legalább egy tízest adjál, na!” „Engem aztán nem érdekel! – felelte Futaki ingerülten. – Egy csöppet se érdekel. Én se akarok itt élve megdőgleni!”¹⁷

Krasznahorkai egy interjúban maga is megkülönböztette a szegénységet és a nyomort: „[A] szegénység kultúra, az emberi létezés egy olyan univerzális

15 BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája* = *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002, 35–36.

16 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszomorítottak* = *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002, 16.

17 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 16.

tartománya, amelynek megvan a saját világa, a nyomor viszont pusztán azt jelenti, hogy az említett világ helyett egy csupasz tényben létezik az ember, hogy nincs pénze egy olyan rendszerben, ahol másnak van”.¹⁸

Ám a *Sátántangó*ban nem csupán az anyagi szegénységben rejlik a szereplők kisemmizettsége és nyomora. Sem a regény, sem a film nem ajánlja fel a részvét lehetőségét, mivel a „karakterek magukat zárják ki a létükből, a történetükből, ezáltal a lelki hajléktalanságban teljesen gyökértelenné válnak”.¹⁹ Amikor életüket újrakezdeni akarva átköltöznek a romos Almássy-majorba, valójában magukkal viszik az egymástól való elszigeteltségüket és magányukat is, amelytől szabadulni akarnak.

Hőseink a szegénység kultúrája és a nyomor fogyasztáskényszerszere között állnak. Míg a *Sátántangó*ban még nyomaiban felfedezhető az „emberi létezés egy univerzális tartománya”, addig az *Üvegtigris*ben már a fogyasztáskényszer provincializmusa a meghatározó. S ez a különbség a nyelvben is megmutatkozik Krasznahorkai regényében. Zsadányi Edit szerint a *Sátántangó* „jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet”.²⁰ A kirekesztettség a domináns beszédmódból való kirekesztettséget is jelenti; az „alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát reprezentálva nem beszélhet, csupán dadog”.²¹ E meglátás több szinten is igazolható. Irimiás a beszéd képessége miatt hálózza be a nyelvileg neki kiszolgáltatott telepieket. Besűgői jelentéseiben ugyanakkor gúny tárgyává teszi őket, s ez mutatja igazi hatalmát. A rendőrségi fogalmazók azonban mind a telepiek, mind Irimiásék fölött állnak. És ennek a világ rendjét leképező hierarchiának az a legerősebb mutatója, hogy átírataikkal ők határozzák meg a nyelv szabályait, s aktákká, a nyelv hivatalos sztenderdjévé alakítják át Irimiás jelentéseit. Ezzel nem egyszerűen a szöveg stílusát redukálják, hanem a szövegben említett személyek egyéniségét is megszüntetik. A jelentések referenciális olvasata a fogalmazó, az esztétikailag reflektált olvasat pedig a szöveget író részeges orvos helyzetébe kényszeríti a befogadót, de mindkét nézőpont a dehumanizálja a regény szereplőit.

Ám amint a *Schmidtné* jelzésű részhez értek, rögtön a legnagyobb nehézségekkel kerültek szembe, mert mit kezdjenek olyan parlagi kifejezésekkel, hogy például *ostoba, nagycsöcsű nőtény*, miként adjanak formát – hivatásukhoz híven – az ilyesfajta slendrián fogalmazásnak úgy, hogy tartalma azért semmiképp ne szenvedjen csorbát?! Hosszas tanakodás után végül „a szellemileg éretlen, főként női mivoltát kidomborító személy” változatot tartották kielégítőnek, de fellelgezni sem maradt idejük, mert máris szemben találták magukat az *ócska kurva* szörnyű durvaságával.²²

Az *Üvegtigris* szereplőinek szegénysége sem anyagi jellegű elsősorban. Megfosztottságuk más természetű: nyelvük hiányosságai miatt nem képesek megérteni a világot, amelyben élnek. Nevetségességüket nem annyira anyagi-tárgyi környezetük, inkább nyelvi elégtelenségük okozza, de a nyelv elégtelen-

18 KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest: Magvető, 2012, 11.

19 ZSADÁNYI, Krasznahorkai László, 73.

20 Uo., 36.

21 Uo., 37.

22 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 285.

sége és az anyagi javak relatív hiánya felerősíti egymást. Ez a kettős depriváció nem pusztán a szereplőknek a társadalomban elfoglalt helyét jelöli ki, de annak megítélését is meghatározza. A művek megalkotásának ironikus szemléletét és a szereplők komikus voltát az adja, hogy a figurák olyan szegények, akik nem tudnak beszélni. A nyelvi megfosztottság felerősíti az anyagi szűkölködést, sőt olykor éppen a nyelvi elégtelenség nagyítja fel az anyagi szegénységüket.

A nyelvi kompetencia hiánya pedig a komédia műfaji problémáit veti fel, még akkor is, ha a klasszikus műfaji felosztás már nem számít adekvátnak. Platón szerint „[a]z erősek tudatlansága gyűlöletes és gyalázatos, hiszen a többi hasonló tulajdonsággal együtt másoknak is rossz lehet, a gyengék tudatlansága viszont nevetséges”.²³ Arisztotelész definíciója szerint a „komédia [...] a hitványabbak utánzása, nem a rosszasságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat”.²⁴ A komédia tehát a nézőnél hitványabbak utánzása. És ez a különbség egyszerre nyilvánul meg a társadalmi helyzet különbségében és a nyelv elégtelenségében. A tragédiában a műfajhoz szükséges nagyság a nyelvben nyilvánul meg, ahogyan a hitványság is a komikus szereplők nyelvének nevetséges-ségén alapul. S míg a *Sátántangó* esetében az irónia is összekapcsolja a tragikus szintet a patetikus megszólalással, addig az *Üvegtigris* komikumát a „nálunk hitványabbakat” idéző beszédmod adja. Ezzel is összefügg az, hogy Krasznahorkai univerzuma egy valaha teljesnek mondható élet hiányára épül: a *Sátántangó* szereplői egy letűnt világot akarnak újraépíteni; az *Üvegtigris* alakjai viszont a fogyasztói szokásokból megkonstruált kultúra felszíniességében találják meg elvagyódásuk célját. S bár mindkét világban elmosódnak a komédia és a tragédia közötti szigorú határok, a *Sátántangó* a veszteség miatt nem veszíti el a tragédia emlékét, míg az *Üvegtigris* a készen kapott illúziók felszíniessége miatt inkább komédiának számít.

Am Rudolf Péter filmjében a trilógia végéig megmaradó barátság olyan érték, amely feledteti az Arisztotelész által említett hitványságot. A szereplők emberi kapcsolatai felülemelkednek az egyes figurák jellembeli gyengeségén, és barátságuk végül is eltakarja a film életeinek reménytelenségét. Hegel komikumról írt gondolatával szólva: „azt a végtelen emberi bizakodást sugallja, hogy felette állunk saját ellentmondásainknak”.²⁵

Ezzel szemben a *Sátántangó* közösségének összetartozásvágya éppen a reflektáló szereplők miatt jóval problematikusabbnak tűnik. A többség arra a közös életre, az egykor virágzó telep újraépítésére vágyik, amely Futaki szabadságvágya és Irimiás cinikus pragmatizmusa felől is értelmezhetetlen már:

Délre fogok menni – mondta Futaki az esőbe bámulva. – Ott azért rövidebb a tél. Bérbe veszek egy tanyát, közel valamelyik virágzó városhoz, és egész nap lógatom a lábam egy lavór meleg vízbe... [...] Vagy elszegődöm éjjeliőrnek egy csokoládégyárba... esetleg kapusnak egy leánykollégiumba... És megpróbálom

23 PLATÓN, *Philéosz*, ford. HORVÁTH Judit, Budapest: Atlantisz, 2001, 75–76.

24 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> [Letöltés: 2017.09.01.]

25 G. W. F. HEGEL, *Esztétika*, ford. TANDORI Dezső, vál., utószó ZOLTAI Dénes, Budapest: Gondolat, 1979, 404.

mindent elfelejteni, csak egy lavór meleg víz esténként, és nem csinálni semmit, csak nézni, hogy telik a kurva élet...²⁶

Olyanok ezek, mint régen a kastélyos szolgák, akiknek ura egyszer csak föbe lőtte magát, aztán most ott ténferegnek gyámoltalanul a tetem körül valamennyien...²⁷

III.

A *Sátántangó* özönvizet idéző esője a regény és a film hangulatát is meghatározza. Ez az egyik oka, hogy Krasznahorkai regényét annak meghatározó iróniája mellett is a tragikus hiány felől olvassuk. Tarr filmjében a snittek hossza, a színek elhagyása úgy áll a szöveg helyén, hogy a hetvenes évek szürkeségét felerősíti a fekete-fehér képek hangulata. Az *Üvegtigris*ben ezzel a világvége-meteorológiával szemben mindig süt a nap, s ez alapjaiban határozza meg a két világ értelmezését.

Frye *A kritika anatómiájában*²⁸ az őszt a tragédiához, a nyarat a románchoz kapcsolja. A megszólalás módja mindkét esetben alapvetően párhuzamos a természet-metaforával. Az őszt a mitosz szerint a „tragédia kiteljesedett formájában a főhősök megszabadulnak az álomszerű jellemzéstől, noha ez a szabadság egyszersmind korlátozás is, mivel így a természet rendje uralkodik”.²⁹ Krasznahorkainál az álomszerű jellemzés megmarad, a természet uralkodó rendjét, a pusztulást a véget nem érő eső mutatja. Az Apokalipszis is folyamatos: nem jön, hanem folyamatosan zajlik. A telep lakói éppen azért fogynak hinni újra és újra a hamis prófétáknak, mert vannak reményeik; azok nélkül pedig képtelenek lennének elviselni az életüket. Ez szintén összefügg a Frye-féle őszt tragikusságával, hiszen a „tragikus hős [...] imposztor abban az értelemben, hogy öncsalás vagy hübrisz okozta szédület áldozata”.³⁰ A remény pillanatai jellemzően az esőtől és hidegtől védett zárt térbe helyeződnek.

68



Az *Üvegtigris*ben örökké tart a nyár. Frye „A nyár mütosza: A románc” című fejezetben azt írja, hogy „legnaivabb alakjában ez a forma végtelen: a középpontban

²⁶ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 19.

²⁷ *Uo.*, 53.

²⁸ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.

²⁹ *Uo.*, 175. (Kiemelés tőlem – H. Cs.)

³⁰ *Uo.*, 184.

álló figura se nem fejlődik, se nem öregszik. Az egyik kalandot a másik után éli át, amíg a szerző szuflája el nem fogy”.³¹ Ez részben magyarázza a film alkotói által sajnós három részre is elégnék vélt folytathatóságot, de a szerkesztés hiányosságait is: ha nincsen fejlődés, öregedés, azaz nincsen idő, akkor a kalandok nem egymás után, hanem egymás mellett történnek. A szereplőknek az időhöz való viszonyát jól mutatja az a jelenet, amelyben végre valódi vendég érkezik a büfékocsihoz. Személyesen Kokó, az amerikai álmod beteljesítő bálvány jár arra szinte a mesék világából, de Lali éppen az árnyékszéken ül, és nem szolgálja ki a büfé talán egyetlen igazi kuncsaftját. Sőt, azt kiabálja ki a budiból a profi bokszolónak, hogy „ne háborgass, mert besomok egyet!” A jelenet nemcsak a *Pulp Fiction*-t idézi fel, inkább a *Sátántangó* F. K. monogrammal jelölt Kafka-mottóját juttatja eszünkbe: „Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom.”



69

A társadalmi rajzon túl a *Sátántangó*, de az *Üvegtigris* is ontológiai képet ad. Krasznahorkai világának Gyula környéki majorja és az *Üvegtigris* faluszéli lakókocsija nemcsak a civilizáció területén, hanem bizonyos tekintetben az időn is kívül áll. A *Sátántangó* helyszíne egykor virágzó mezőgazdasági telep lehetett; Pilinszkyvel szólva valamikor a Paradicsom állt itt, de a regény – és a film – jelenében már egyedül a kocsmáros köti össze a telepieket az emberi kultúra világával. Jól jelzi a távolságot a könyvben Irimiás és Petrina érkezésekor hosszasan leírt bekötőtűt, amelynek a filmes megjelenítése az adaptáció egyik legismertebb képévé vált.



A *Sátántangó*-ban mindig esős ősz van, az *Üvegtigris*-ben mindig tavasz vagy nyár. Ugyanakkor mindkét helyen megállt az idő, a napok egymásutánja mindig egyformának tűnik, az idő múlását nincsen mihez viszonyítani.

31 Uo., 159.

Az *Üvegtigris* bányató mellett álló lakókocsijáról többször is kijelentik, hogy rossz helyen van. És Lali valóban hiába várja a kirándulókat. Az igazi vendégek helyett a félrészeg és csak néha fizető haverok, vagy mindenféle gyanús elemek, bankrablók, ellenőrök, csempészek jönnek. Ám az üzlet nem akar, és valószínűsíthető, hogy nem is fog beindulni. Ez a felívelés és a bukás folyamatát is kizáró felfüggesztett állapot az álló idő miatt a nyár-románc egyik formájához kapcsolhatóak: „a keresésrománc fő formája a sárkányölés témája [...]”. A mítosz rituális analógiái azt sugallják, hogy a szörny nem más, mint magának a földnek a terméketlensége”.³²

Lali kezdetben kocsival, majd távolsági busszal jár ki a büféhez – aztán már csak telefonon beszél a közeli faluban vagy városban lakó feleségével, s lassan teljesen kiköltözik az isten háta mögé. A film szereplőit egyedül a rendőrségi kihallgatások snittjeiben láthatjuk a civilizációt jelentő kisvárosban, mintha a falakon belül ellenséges környezetben éreznék magukat. Nem kizárt, hogy a természetnek ez a megjelenítése is az Amerika-képpel függ össze: a vadnyugati filmek vagy road movie-k kliséiben általában nyár van, de főképp nem múlik az idő. Annyira semmiképpen, hogy a hősöket az idő múlása megérintené vagy nyomasztaná.

S miközben a természeti idő inkább kiterjesztett pillanatként és nem folyamatként jelenik meg, a társadalmi időre két szinten is történik utalás. Mindkét világban megjelenik az emberi sorsokat felülről irányító történelmi idő: a *Sátántangó*ban a kisvárosi rendőrkapitányság államvédelmi osztályán a Kádár-korszak, az *Üvegtigris*ben a rendszerváltás utáni fogyasztói társadalom káosza. És mindkét univerzumban ott van az adott korszak populáris kultúrája: Krasznahorkainál a mozi („Azt mondd már végre, melyiket vetítik!...” „Hát, azt a hogyishívjakot... Azt a Botrányt a Szohóban.”³³); az *Üvegtigris*ben pedig a kereskedelmi rádiók slágerei. A két szint satuként fogja közre azokat az embereket, akik felső, a kollektív történelem átláthatatlan és az alsó, a hétköznapiakat képviselő egyéni illúziók között őrlődve idegenek maradnak saját életükben.

IV.

Nem pusztán az olvasás és a mozi műfaji szabályai indokolják, hogy Krasznahorkai regénye és Rudolf Péter filmje más befogadói attitűdöt igényel, sőt teremt meg. A *Sátántangó* megírása, illetve filmre vitele, és az *Üvegtigris* között eltelt idő azt mutatja, hogy a tárgyalt művekben a szegénység reprezentációjának hangneme, a tragikum eltűnése párhuzamba állítható a műalkotás és közönsége időközben megváltozott viszonyával. Meglátásunk szerint a materiális, szellemi, nyelvi, erkölcsi megfosztottságok ábrázolási lehetőségei ugyanannyira jelzik a művészeti ágak hatásmechanizmusainak a problémáit, mint a társadalmi értékrendnek az illető hátrányok megítélésében végbement változásait.

A *Sátántangó* olvasója a fiktív napló szövegét író telepi orvos, esetleg a rendőrségi fogalmazók helyzetében van: mind műveltségét, mind társadalmi helyzetét tekintve felette áll a szöveg világának. Olvasás közben David Lodge

³² Uo., 161.

³³ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 94.

realizmus-meghatározásának eleget téve képzeletében megteremti azt a számára inkább csak egzotikumként létező közeget, amelyre a regény referencialitása feljogosítja.³⁴

A *Sátántangó* filmváltozata a műfaj miatt már kész képi világot tár elénk; az *Üvegtigris* esetében pedig a nevetés teremti meg annak a lehetőségét, hogy a néző egyáltalán ne hagyja el komfortzónája határait. Ám míg a *Sátántangó*ban az ábrázolt szegénység az iskolázottság, az anyagi lehetőségek vagy a kapcsolati tőke szintjén messze alatta van az alkotás reális befogadójának, az *Üvegtigris* közönségükre is azt mutatja, hogy a néző valódi világa és a film imaginárius tere a hétköznapi tapasztalatok szintjén is érintkezhetnek.

Krasznahorkai 1985-ös regényében még nem szerepel az a mondat, amit Tarr 1994-es filmjének ötvennegyedik percében a rendőrtiszt mond Irimiásnak és Petrinának: „ne nevezzék a saját életüket tragédiának”. A 2001-es *Üvegtigris* világában már sem a tragédia fogalma, sem a patetikus megszólalás tónusa nem lenne értelmezhető. Ezek az életek már nem nevezhetők tragédiának. Bár mind a *Sátántangó*, mind az *Üvegtigris* csupán háttérnek, esetleg barthes-i valósságeffektusnak használja saját kora politikai-szociológiai-kulturális hátterét, mindkét esetben elmondható, hogy eltűnik a szegénységnek az az ethosza, amely a társadalom alján élők anyagi-nyelvi megfosztottságát a műalkotások világában kompenzálta, sőt ellenpontosította. A szegénység már a *Sátántangó*ban sem bír ezzel a metafizikus emelkedettséggel, az *Üvegtigris* pedig nem is tudatosítja a depriváció traumatizáló hatását. Az első mű univerzuma a világ széttöredezettségét leképezve ironikus, a másodiké egyszerűen komikus lett.

A változást azért tartjuk fontosnak, mert a két mű minden eltérése mellett azt a folyamatot mutatja, hogy a szegénység reprezentációja a késő Kádár-kor és a befejezett rendszerváltás között megváltozott. Margócsy már idézett cikke szerint

71

e művektől már szinte egyenes vonal vezet a 20–21. század fordulója felé kibontakozó új szegénység-ábrázolás regény-poétikájához: Krasznahorkai László *Sátántangója* (1985), Bodor Ádám *Sinistra körzete* (1992), Borbély Szilárd *Nincstelenekje* (2013), Szilasi László *A harmadik híd* (2014) című vagy Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* (2014) című regénye (s itt persze említhető lenne még nem egy más kísérlet is) eleve a világ szegénységének és a szegénység világának megválthatatlanságából indul, s állandóan e megválthatatlanságba ütközik bele – bármely ideológiájú vagy formájú utópia feltételezése e könyvek világlátása kapcsán alighanem blaszfémia vagy frivolitás lenne. [...] Érdekes újdonságnak tűnik azonban e mai szegény-világlátást illetően, hogy e művek mind azzal foglalkoznak: vajon lehetséges-e egyáltalán a kitörés, természetesen csak az egyéni kitörés e világból – s e könyvek válasza rendre az: nem, nem lehetséges.³⁵

A *Sátántangó*ban és az *Üvegtigris*ben ennek a kitörésnek a lehetetlenségét fogalmazzák meg, egyszer az irónia, egyszer a komédia eszközeivel.

34 „[A] realizmus a tapasztalat reprezentációja, mely szoros közelségben áll az adott kultúra nem-irodalmi szövegeinek hasonló tapasztalatú leírásaival”. (Realism – the representation of experience, „in a manner closely approximating descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture” (1977) – David LODGE, idézi: Günther LEYPOLDT, *Wissenschaftsverlag*, Trier, 2001, 25.

35 MARGÓCSY, I.m.

Krasznahorkainál az irónia „nyilvánvalóan performatív funkcióval is rendelkezik. Az irónia vigasztal, ígér és felment”,³⁶ addig a Rudolf Péter-film komikus nézőpontja a nevetés távolságtartását erősíti.

Az *Üvegtigris* nevetése – Kantot igazolva – „az az affektus, amely abból keletkezik, hogy egy feszült várakozás hirtelen semmivé lesz. Épp ez az átváltozás az, amely, bár az értelem számára bizonyára nem örömteli, közvetett módon mégis nagyon élénk vidámságot okoz egy pillanatra”.³⁷

A feszült várakozást ebben az esetben a szegénységábrázolás etikai alapú hagyománya is táplálja. Ez lesz semmivé akkor, ha a szegénységen csak nevetni lehet. Az egy pillanatra okozott „nem örömteli vidámságban” pedig egyszerre láthatjuk az idő már korábban tárgyalt felfüggesztését és a Németh Zoltán által hivatkozott Borecky-féle komikum-funkciókat:

A szuperioritás- vagy inferioritáselmélet szerint a komikum oka és alapja az ellenfél nevetségessé tétele, az agresszió, a felülkerekedés motiválta hatalomszerzés. [...] 2. Az inkongruenciaelmélet szerint a komikum alapja az össze nem illő elemek keveredése, valamilyen kontraszt, konfliktus vagy ambivalencia. 3. Pszichoanalitikusnak vagy relaxációsnek nevezhető elméletek szerint a komikum szabadságélményt ad, felgyülemlett energiákat vezet le, terapeutikus, katartikus hatása van.³⁸

Mintha a komikum szabadságélményt adna tehát azáltal, hogy hatalmat gyakorol azon világ felett, amelynek konfliktusait és ambivalenciáit ábrázolja.

72 Ám már nem tekinthető adekvát magatartásnak az azonosulás. S bár elképzelhető, hogy a művekben a beszélni tudó figurák kitörnek az őket körülvevő világból, ezt az olvasó alig veheti észre, mert kívülről, az ábrázolt univerzumot egy entitásnak feltételezve viszonyul a szereplőkhöz is, és nem is veszi észre, hogy „az az axióma, miszerint a kiszabadulás, s ilyen értelemben a felszabadulás sehogy sem lehetséges, oly erővel állítatik, hogy vele szemben a mégiscsak kivívott egyéni szökés árnyalt leírása, megglehet, hiteltelen lenne”.³⁹

A *Sátántangó* kocsmajelenete és a teljes *Üvegtigris* olyan karnevált hoz létre, amelyet megnéz, de amelyben nem vesz részt a befogadó. Pedig a „karnevált nem nézik, hanem élék, méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméből következően – össznépi. Amíg a karnevál tart, senkinek nem lehet más élete, mint a karneválbeli”.⁴⁰

Ám ha a *Sátántangó* kocsmajelenetére gondolunk, amelyben egy hamis próféta mondja el beszédét, vagy felidézzük az *Üvegtigris* esküvői menetét, csak a karnevál kiforgatását és visszavonását láthatjuk.

36 Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 177.

37 Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, 51§, ford. PAP Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.

38 NÉMETH Zoltán, *A széttartás alakzatai: Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Pozsony: Kalligram, 2004, 47.

39 MARGÓCSY, I.m.

40 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Gondolat, 1982, 37.



Bahtyin szerint „a karneválon maga az élet játszik – színpad, rivalda, színészek, nézők, vagyis minden sajátosan művészi eszköz nélkül –, s amit eljátszik, az önmagának egy másik, szabad (kötetlen) megvalósulása, saját újjászületése és jobb elvek szerinti megújulása. Az élet valóságos, egyszersem megújult, eszményi formája is”.⁴¹ Ám ezekben a jelenetekben is világos, hogy a karneváli forgatagok látszata mögött sem „szabadságról, kötetlenségről”, sem az „élet valóságos, egyszersem megújult, eszményi formájáról” nincsen szó, inkább lehetne rabságról és körbejárásról, illetve a készen kapott klisék követéséről beszélni. A karnevál formája ismerős, ám a táncolók vidámsága mögött éppen a bahtyini karnevál fogalmainak hiánya húzódik meg.

A *Sátántangó* és az *Üvegtigris* illúziói egyaránt hamisak, ám az első az irodalom regiszterén megszólalva is megőriz valamit a kifosztottság tragikumából és így fenntartja a bukás ethoszát; a másodikban a szegénység éppen az illúziók hamisságában nyilvánul meg, így csak a komédia nevetése marad, a bukás lehetséges pátosza nélkül.

Irodalom

- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> [Letöltés: 2017.09.01.]
- BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest: Gondolat, 1982.
- BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002.

⁴¹ Uo., 13.

- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vom Anfang des Denkens = Uő, Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1987, III.
- HEGEL, G. W. F., *Eszttika*, ford. TANDORI Dezső, vál., utószó ZOLTAI Dénes, Budapest: Gondolat, 1979.
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Pap Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004.
- KRASZNAHORKAI László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest: Magvető, 2012.
- LEYPOLDT, Günther, *Wiesenschaftsverlag*, Trier, 2001.
- MAN, Paul de, *Az irónia fogalma = Uő, Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest: Janus/Osiris, 2000, 175–203.
- MARGÓCSY István, *A szegénység a magyar irodalomban*, 2000, 2015/11.
- NÉMETH Zoltán, *A széttartás alakzatai: Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Pozsony: Kalligram, 2004.
- PLATÓN, *Philébosz*, ford. HORVÁTH Judit, Budapest: Atlantisz, 2001.
- RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszomorítottak = Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom, 2002.
- ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999.
- VARGA Anna, *A film száz év magánya: A magyar kapitalizmus művészetellenessége és a filmkultúra konfliktusa*, Eszmélet, 2007. április

„Glasstango” and „Satantiger” (László Krasznahorkai: Satantango, Béla Tarr: Satantango; Péter Rudolf: Glasstiger [Üvegtigris])

Abstract. The essay focused on the alteration of the ethos of poverty from the late Kadar age till the post- communist era. This changing of paradigms is deeply rooted in the process of disintegration of traditional categories: tragedy and comedy. Based on László Krasznahorkai's novel Satantango (1985) and its film adaptation directed by Béla Tarr (1994) on the one hand and Péter Rudolf 's film comedy, Glasstiger (2001) on the other hand the goal is to compare the different kinds of representation of poverty in the last decades of Hungarian art.

Keywords: representation of poverty, deprivation, post-communist era, irony

Horváth Csaba

Károli Gáspár Református Egyetem

BTK, Magyar Nyelv – Irodalom és Kultúratudományi Intézet

Budapest, Dózsa György út 25.

csabahorvath0705@gmail.com

Technológia és medialitás Karinthy Frigyes műveiben

Absztrakt. A dolgozat arra a kérdésre keresi a választ, hogy a 19. század végének és a 20. század elejének gondolkodását meghatározó technikai robbanás miként gyakorolt hatást az egyes irodalmi szövegekre. A médiumok hatását – Jókai Mór elbeszéléseit is érintve – Karinthy Frigyes *A fotografált gondolat* és *A lélek arca* című novelláin, valamint az *Utazás Faremidóba* című kisregényén keresztül vizsgálja.

Korunkban egyre inkább középpontba kerül a kérdés, hogy hogyan válik az anyagból (materiális hordozó) szellem (időtlen szellemi tartalom), vagyis az irodalom hogyan értelmezhető médiumként. A társművészetek, a kultúra, a társadalmi változások közegei, a hírközlés, a látvány és hang rögzítésének, továbbításának eszközei hatást gyakorolnak az irodalmi olvasásra is.

Az irodalom történetileg körülhatárolható jelenség, s mivel a történetiség egyfajta perspektivizmust is jelent, ez arra készteti a kutatót, hogy vizsgálata tárgyát szüntelenül új nézőpontból közelítse meg, vagy értelmezze újra. „Ma már több irányzat is abban keresi a kiutat, hogy a poétika/poetológia materializációja révén az irodalmi kommunikáció anyagszerű médiumaira (hang, írás, betű, szám) és kulturális technikáira (kéziratosság, könyvnyomtatás, alfabetizáció) összpontosítva állítsa új horizontba a megkerülhetetlen értelmezés kérdéseit.”¹

A modernség irodalmának a médiumok felőli megközelítése egy ilyen új nézőpont lehetőségét kínálja. Ez esetben szükségszerűnek tűnik azoknak a magyarázati és interpretációs modelleknek a vizsgálata is, amelyek az irodalmi modernség mediális feltételrendszereinek megváltozására adott válaszokat megfogalmazták.

Az irodalmi nyelv medialitása nem csak a technikai fejlődés által lehetséges új adaptációs eljárások lehetőségeiben fogalmazódik meg, sőt fontosabb kérdés lehet azokra az összefüggésekre hangsúlyt fektetni, melyek a 20. század első felének gondolkodásában rajzolódnak ki a kérdést illetően. Friedrich Kittler szerint „eredményesebb, ha a gyakran vizsgált téma- és motívumegyezések helyett azokat az egyezéseket nyomozzuk ki, amelyek az egyidejű irodalmak és tudományok írás- és olvasástechnikái között állnak fenn.”² Mindez azzal is indokolható, hogy a 19. század vége és a 20. század eleje – mely korszakot a szakirodalom „tisztá háborúként” vagy „ipari forradalomként”, a köznyelv pedig technikai forradalomként említ – olyan kulturális változások szín-

1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 12.

2 Friedrich KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, Prae 2014/4, 28.

tere volt, melyek ma is meghatározzák nemcsak a társadalmat, de a művészeket, így az irodalmat is.

A 18. század végén feltalált gőzgépnek köszönhetően a 19. századra még gyorsabb terjedésnek indult a nyomtatott sajtó, és a könyvnyomtatás is leegyszerűsödött, költségei csökkentek. A tömeges acéltermelés szükségszerűen magával hozta a gépésítés korszakát. Nem sokkal később az elektrotechnika révén forradalmasították a hírközlést. 1859-ben megjelenik Darwin *A fajok eredete* című műve, 1877-ben Edison megalkotja a fonográfot, nem sokkal később a Lumière testvérek szabadalmaztatják a kinematográfot, az 1900-as évek elején felszáll az első kormányozható léghajó, a *Zeppelin*, majd az első repülőgép. 1903-ban Henri Becquerel Nobel-díjat kap a radioaktivitás felfedezéséért, az 1910-es években Einstein publikálja az általános relativitáselméletet, „1916-ban az első Európából kiinduló valódi technikai háború borzalmi már javában zajlanak.”³

A 20. század természettudományi vívmányainak és technikai médiumainak gyors megjelenése és fejlődése minden kétséget kizáróan hatással volt az irodalomra, illetve az egyes irodalmi művek témájára is.

Ha a médiumok kontextusában szeretnénk tekinteni az irodalomra, előbb definiálnunk kell a médium fogalmát. *Optikai médiumok* című könyvében Friedrich Kittler abból indul ki, hogy „minden technikai médium jeleket tárol, továbbít vagy feldolgoz”.⁴ Kittler továbblép azon a McLuhani felfogáson, mely a médiumot és a technológiai eszközöket az emberi test protéziseként gondolja el, s mely szerint „minden médium szubjektuma [...] az ember”.⁵ „Másképp fogalmazva a technikai médiumok éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengetésére fejlesztették ki őket.”⁶ A szerző egy anekdotán keresztül mutatja be azt, hogy a művészetek és a médiumok egyazon célt szolgálnak („alapvetően egy érzékszerv megtévesztéséről van szó”).⁷ Míg azonban a művészetek illúziót keltenek, illetve fikciót teremtenek, addig a technikai médiumok szimulációt. L. Varga Péter cseppet sem téved abban, hogy az érzékekre is ható (technikai) médiumok szerepe egyre „meghatározóbbnak tűnik az irodalomértés keretei között is”.⁸

Már a századforduló irodalmában is fontos szövegszervező hatással bírt némely optikai médium, például Jókai Mór írásművészetére. Ezek a Jókai-

3 BALOGH Gergő, *Antropológia, technicitás, nyelv és irodalom: Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba*. Forrás: https://www.academia.edu/29731064/Antropologia_tehnicitas_nyelv_es_irodalom_Karinthy_Frigyes_Utazas_Faremidoba [Letöltés: 2017.06.24.]

4 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 14.

5 Uo., 20.

6 Uo., 26.

7 Uo., 29.

8 L. VARGA Péter, *A médium olvasása: Közeg, medialitás és materialitás az irodalomban* [doktori értekezés], Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009, 4. Forrás: <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14755/l-varga-peter-phd-2009.pdf> [Letöltés: 2017.06.24.]

életműből vizualitásuk miatt kiemelhető mozzanatok – ahogyan Surányi Beáta fogalmaz – a szöveg „látványvilágának létesülése és befogadása során egyáltalán nem elhanyagolhatóak”.⁹ A művekben megjelenő optikai médiumok (vagy „eszközök”) nem csupán egyszerű tárgyként vannak jelen a művekben, de a szöveg nyelvi alakulásától a befogadásig (például elképzelés) hatással vannak a szövegkorpuszra. A 18–19. század fordulóján művészetileg is egyre inkább elismerésnek örvendő fényképészet gyakorolta Jókaira a legnagyobb hatást, nem csak a szövegek vizuális tekintetében. A fényképészet szakszavainak¹⁰ „egzotikusként ható”¹¹ használata az egyes szövegekben, a látás és taktilitás közötti feszültség fentartása,¹² vagy „[a] fényképnek az írás analógiájára történő elgondolása – például fényirat, fényírászat, fényirda – [...] jelzi, hogy »az irodalom nem csupán a társadalomtörténeti változások reflexiós tere, hanem lényegét, működését tekintve vesz részt a kulturális események dinamikájában«”.¹³ Az, „hogya a mai mediális »forradalom«, a hagyományos elbeszélhetőség válsága is közel visz Jókaihoz”,¹⁴ talán annak is köszönhető, hogy a szerző „regényhősei valami hasonló átalakulás részesei (vasút, tömegtájékoztató, fénykép, folytatásos regény)”.¹⁵

Az irodalmi modernségben tovább folytatódik az a hagyomány, mely a kor médiumainak fejlődését beépíti a szövegek világába. Kuczka Péter szerint annak az irodalomtörténésznek, aki meg szeretné írni a magyar tudományos-fantasztikus irodalom történetét, Karinthy Frigyes novelláival kellene a munkát kezdenie.¹⁶ E tanulmány célja nem ennek a történetnek a megírása, ám Karinthy tudomány iránti vonzalma fontos lehet témánk szempontjából, hiszen a szerző „[r]ajongott a repülésért, sokszor írt rádióról, a filmről, a radioaktivitásról, a relativitás elméletéről, a modern lélektanról, a gépekről, a tudomány és technika eredményeiről”,¹⁷ s gyakorta kölcsönzött szavakat a technika és természettudomány szótárából. A fényképezés nála nem csupán vizuális elemként, vagy terminus technicusok soraként jelenik meg, hanem fontos poétikai funkciót tölt be, gyakran a szöveg centrumába kerülve szervezi az adott mű idő- és térszerkezetét.

9 SURÁNYI Beáta, „Optikai médiumok” *Jókai Mór novelláiban*, Irodalomtörténet, 2015/1, 21–33.

10 „[A]z egész vízegyetem lánghabokká lenni látszék, átvilágítva, mint egy híg chrysopras-özön villanyos foszforfényvel.” JÓKAI Mór, *A Nepean-sziget = Uő, Elbeszélések*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, I, 14.

11 SURÁNYI, I.m.

12 „József pedig folyvást növekedni érte szíve fájdalomait, a csalóka távcső oly közel hozta olykor az imádott leánykát, hogy ámulatában kezeit nyújtá ki utána...” JÓKAI Mór, *A nagyenyedi két fűzfá = Uő, Elbeszélések 1853–1854*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 248.

13 SURÁNYI, I.m.

14 IMRE László, *Jókai a „változékony” időben*, Alföld, 2017/1, 85–88.

15 Uo., 85–86.

16 KUCZKA Péter, *Néhány szó a szerzőről = KARINTHY Frigyes, A delejes halál*, Budapest: Kozmosz Könyvek, 1969, 167.

17 Uo., 168–169.

Vizsgáljuk meg ezt a jelenséget Karinthy egy konkrét szövegét segítségül hívva. A fent jelzett célnak megfelelően legyen ez a szöveg *A fotografált gondolat*¹⁸ című novella.

– Van szabad lélekklató?

[...]

Furcsa fényű fülkében fantasztikus masina, lencsék és karok bonyolult egyvelege. Lent kerevtféle.

[...]

Villany percen, belém kapcsolnak valamit, zsibbadást érzek, sötét lesz körülöttem. Aztán mintha oxigént lélegeznék, hevesen dobogni kezd a szívem... Ugyanakkor, mintegy részegségben, varázsos hangulat ömlik el bennem... emlékek és gondolatok öntenek el... Életem nagyszerűsége, élményeim csodája világossá válik... Látom magam, mint kisgyermeket, a régi pesti utcán égő arccal sietni a Szív utcai iskolába, tele dobogó vággyal, ittas reménnyel, kíváncsian...

És ekkor Gyűszűvirág hangját hallom. [...]

...persze! ez maga, mint kisfiú... magára gondolt... [...]

– Gyűszűvirág... maga látja, amit gondolok?! amire emlékszem?

– [...] Ugyan mit csodálkozik? Hiszen ha jól emlékszem, a maguk korában is tudták már, hogy az agyvelőben elraktározott benyomások és gondolatok képek csak... Megrögzített képek... miért ne válhatott volna lehetségessé, hogy a gondolat és emlék belső mechanizmusa által a koponya falára vetített mozgóképet felfogjuk, átalakítsuk, ernyőkre gyűjtsük – végre le is fotografáljuk?

78 A novellát a médiumok szintjén már az érdekessé teszi, hogy központi szereplőjének egy szellemidézővel megidézett költőt tesz meg. A fotográfia feltalálásának idejében ugyanis az új technika forradalmához egyfajta félelem is társult. „Balzac a maga misztikára való hajlamával nem is volt képes másképp magyarázatot adni a dagerrotípiák elkészítésére, mint azt, hogy minden ember számos optikai rétegből áll – valahogy úgy, mint egy hagyma –, melyek közül a fotó elkapja és tárolja a legfelsőt, azaz elveszi a lefényképezett személytől. A következő fényképnél az ember az alatta levő héját veszti el – és így tovább, egészen addig, amíg a lefotózott személy el nem tűnik vagy testetlen szellemmé nem válik.”¹⁹ Ha elfogadjuk, hogy a századfordulón és az 1900-as évek első felének korszakában ismeretes volt az effajta félelem, akkor a fenti gondolatok az említett novella problémafelvetését is megadják, ugyanis a „szelleminkarnáló”²⁰ (legalábbis részben) valami hasonló folyamat visszafordítására szolgálhat, ugyanis egyfajta felidézéstről van szó. Maga a szöveg sem tételezi a felidézett „halottaiból visszatértnak”: „Először történik, hogy értelmét látom, annyi évszázad után, boldogtalan életemnek...”²¹

Ludwig Boltzmann azzal a javaslattal élt a következő kutatónemzedék számára, hogy ériék el azt, hogy az emberi gondolatok kivetíthetők legyenek röntgen képernyőkre.²² Karinthy novellája is ezzel a gondolattal játszik el, csak

18 KARINTHY Frigyes, *A fotografált gondolat* = Uő, *A negyedik halmazállapot: Tudományos-fantasztikus elbeszélések*, Budapest: Arión Kiadó, 2011, 248–253.

19 KITTLER, *I.m.*, 147.

20 KARINTHY, *A fotografált gondolat*, 248.

21 Uo., 249.

22 KITTLER, *I.m.*, 130.

az elbeszélés esetében olyan mozgóképről van szó, mely szubverzív módon hat a cselekmény idejére, s ezzel ellentmondás nélkül érintkeznek a jelen és a múlt eseményei, és a világ átrendeződését a főszereplő tapasztalásán, vagy még inkább öntapasztalásán keresztül érzékelhetjük. Az elme képeinek kivetíthetősége Karinthy több szövegében is előfordul. A *Lélek arca* című novellában kiemelkedik az optikának a narratívára gyakorolt hatása, hiszen a szöveg egy „optikai kísérletről”²³ adott tudósítás. Karinthy-nál a boltzmanni gondolatok ekképp fogalmazódnak meg:

S hogy néha megfordulhat a folyamat – a szemünkben elrejtett kép visszacsavarodik, s az üres térbe veti ki mását – s akkor alakot és képet látunk az üresség fekete lapján: ez a vízió. [...] Ha közvetlenül a szemlencse és a retina mögött kis lámpát lehetne gyújtani, mely belülről átvilágítja a szemet: akkor ama valóságos kép, amit önnön gondolatunknak és képzeletünknek nevezünk, a látott képen keresztül kivetítődne a térbe, eltűnne előlünk a világ, s a szemben levő falon vagy ernyőn megjelenne nagyított képe annak, amit gondolunk...²⁴

A médiumok technikai komplexitásának megtartása érdekében Kittler úgy látja, hogy vissza kell nyúlni az eredeti médiumfogalomhoz, amely a fizikából, mégpedig a hírközlő technikából származik, s amelynek alapja és célja a (médiatechnológiai) információ. Az említett alapfogalomnak Kittler szerint katonai-stratégiai összetevője is van. „A médiatechnikák kora nem véletlenül a technikai háborúk kora is.”²⁵ Paul Virilio alapján ezt úgy értelmezhetnénk legegyszerűbben, mint „a leggyorsabb információhoz fűződő stratégiai érdek”-et,²⁶ amely az optikai jellegű médiumok gyors fejlődéséhez is hozzájárult.

Kittler elméletében a másik fontos elem a shannoni kommunikációs modell, melynek különlegessége abban áll, hogy nem tételez emberi „erőforrást” a modell működéséhez: az tehát, hogy ki vagy mi az információforrás, vagy éppen az adatnyelő, teljesen közömbös maradhat. Bár még nem tisztázott, hogy a luhmanni rendszerelmélet mennyiben érvényesül az irodalomtudományban, „[a] szociális rendszerek önszerveződése [...] a teoretikus alapjait és talán a módszertanát kontúrozhatja az irodalomtudomány önértésének”.²⁷ Éppen ezért – figyelembe véve, hogy a vizsgálat tárgya az irodalmi szövegek mediális aspektusa – fontos lehet bevezetni a Luhmann által elgondolt szociális rendszer fogalmát az elméleti alapok felállításakor, s próbát tenni arra, hogy a luhmanni médiumfogalmat összekössük a kittleri értelmezéssel.

A szociális rendszereket Luhmann mint az értelem-teli kommunikáció rendszereit határozza meg. Az olyan helyzeteket, amelyekben két értelem kultúrmentes helyzetben találkozik, kettős kontingenciának nevezi. Kettősen kontingensként definiálható helyzetekről akkor beszélhetünk, ha két olyan indentitás²⁸

23 KARINTHY Frigyes, *A lélek arca* = Uő, *A negyedik halmazállapot: Tudományos-fantasztikus elbeszélések*. Budapest: Arión Kiadó, 2011, 237–241.

24 KARINTHY, *A lélek arca*, 239–240.

25 KITTLER, *I.m.*, 33.

26 Uo., 34..

27 L. VARGA, *I.m.*, 13.

28 Luhmann sem beszél individuumokról, helyette az indentitás és az identifikáció tudományosan kevésbé terhelt, semleges fogalmait használja. A választás jelen hely-

találkozik, amelyek rendkívül összetettek, ezért viselkedésük kölcsönösen nem kiszámítható. Az ilyen helyzetekben önreferenciális kör jön létre, mely egy olyan új egységet hoz létre, amely nem visszavezethető a két rendszer egyikére sem. „Különállóak maradnak, nem olvadnak össze, a korábbiaknál nem értik meg jobban egymást; arra összpontosítanak, amit a másikban mint környezetben-levő-rendszerben inputként és outputként meg tudnak figyelni, és mindenkor önreferenciálisan tanulnak bele mindenkor saját megfigyelési látószögükbe. Amit megfigyelnek, azt megpróbálhatják saját cselekvésükkel befolyásolni, és visszacsatolásként ismét csak tanulhatnak. Ezen a módon egy új rend jöhet létre, amelyet az azt lehetővé tevő rendszerek összetettsége szab meg [...]. Ezt az új rendet szociális rendszernek nevezzük.”²⁹ Ez alapján Luhmann a kommunikációt nem a hagyományos értelemben határozza meg, hanem mint új egységet, amely „három kiválasztási folyamat”³⁰ – az információ, a közlés és a megértés – egyesülésével jön létre.

Luhmann abban az értelemben beszél az információról mint kiválasztási folyamatról, hogy végtelen lehetőség közül választunk valamit, ezzel kizárva más lehetőségeket – ilyen például a közlési viselkedés kiválasztása. Ez az elmélet a shannoni modelltől sem áll távol: Shannon képletében az „információ azt méri, mennyi választási szabadság, azaz milyen mértékű bizonytalanság uralkodik a kimenetben”.³¹ Az információ tehát az esélyből adódik, nem pedig a szükségszerűségből.³² Kittler azt állítja, hogy „az információ maximuma nem jelent mást, mint a legmagasabb valószínűtlenséget”,³³ s ez összekapcsolható azzal a luhmanni meghatározással, amely médiumnak nevezi „[a]zokat az evolúciós vívmányokat, amelyek a kommunikáció valószínűtlenségeit valószínűségekkel alakítják át”.³⁴

A harmadik és egyben talán legfontosabb luhmanni rendszerelméleti fogalom a megértés, hiszen ahogyan az már fentebb említésre került, Luhmann úgy határozza meg a szociális rendszereket mint az értelmes kommunikáció rendszereit. A megértés és értelem fogalmainak tisztázása már csak azért is fontos, mert ahogy Luhmann állítja: „[m]inden megértésnek körkörös tényállásokkal van dolga, olyanokkal, amelyek önmagukban saját magukra utalnak vissza. Ez szövegekre éppúgy érvényes, mint személyekre”.³⁵ Az értelem luh-

zetben azért is szerencsésebb, mert ezzel nem szűkíti a szociális rendszerek fogalmát az élő természet határai közé.

29 *Szociológiaelmélet*, szerk. Julius MOREL, Eva BAUER, Tamás MELEGHY, Heinz-Jürgen NIEDENZU, Max PREGLAU, Helmut STAUBMANN, Budapest: Osiris, 2000. Forrás: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_szociologiaelmélet/ch10.html [Letöltés: 2017.06.24.]

30 *Uo.*

31 Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 457.

32 *Uo.*, 458.

33 *Uo.*, 458.

34 *Szociológiaelmélet, I.m.*

35 Niklas LUHMANN, *Rendszereket megértő rendszerek = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 294.

manni funkciója, hogy a magas fokú összetettséget megjelenítse, tehát minden olyan rendszer, amely értelemmel bír, egyszerre összetett is. Az értelem önreferenciális tulajdonságai közé tartozik a rendszerképződés operatív zárt-sága is, tehát az, hogy értelmet kizárólag csak értelem tagadhat, sőt csak értelem utalhat értelemre. Az „értelem a különbségek szerinti feldolgozás önreferenciális médiuma”,³⁶ tehát értelemszerűen magában foglalja a megfigyelés aktusát. Az önreferenciális, autopoietikus rendszer egy másik rendszert csakis a másik rendszer saját „környezeti vonatkozásaiból kiindulva”³⁷ figyelhet és érthet meg. Az említett autopoiezis fogalmát Maturana és Varela idegfiziológusok vezették be. Az autopoietikus gép (vagy rendszer) olyan homeosztatisztikus gép (vagy rendszer), amely „az alkotórészek előállításának (transzformációjának, és destrukciójának) hálózataként szerveződik, [...] amely hálózat olyan alkotórészeket hoz létre, amelyek 1. [...] az őket létrehozó folyamatokból (relációkból) álló hálózatot folyamatosan újraalkotják és megvalósítják, és amelyek 2. ezt a hálózatot (a gépet) konkrét egységgé formálják abban a térben, amelyben ezek az alkotórészek léteznek...”³⁸

Az 1900-as évek elején megjelenő technikai médiumok és az ugyanebben az időszakban folytatott háború idejében, 1916-ban megjelenik Karinthy Frigyes *Utazás Faremidóba*³⁹ című műve.⁴⁰ Robotos Imre a mű kapcsán így fogalmaz Karinthy-monográfiájában: „Mintha Karinthy látomásában – félszázaddal létrejötté előtt – megvalósulna a kibernetika csodája.”⁴¹ Az *Utazás Faremidóba* amellett, hogy gulliveriáda, világképét tekintve természettudományos, technicista alapozású.⁴² A médiumok fejlődésével – ahogy láthattuk – együtt járt az „ember” és az „élő” fogalmának megváltozása is, s az említett Karinthy-szöveg narratív struktúrája éppen ezzel a változással játszik el. A szöveg fikciója az embert betegséggként tételezi, egy olyan magasabb rendű „élő” betegségeként, mely önmagát élőként definiálja, ám alkotórészei összessége szervetlen anyagok relációból alakul. „A szolaszik, vagyis Faremidó lakosai olyan szervetlen elemekből felépülő lények, akiknek léte és (élet)működése felülír minden, a konvencionális értelemben elgondolt, s az életet illető előfeltevést.”⁴³

Ezek a lények, a szolaszik (így nevezik magukat hangjegyekben), szervetlen elemekből állnak: vasból, aranyból és még sokféle fémből és ásványból [...]

36 Szociológiaelmélet, I.m.

37 LUHMANN, I.m., 302.

38 Humberto R. Maturana – Francisco J. Varela, *Autopoiezis. Az élő szerveződése = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor, Kelemen Pál, Molnár Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 243.

39 Karinthy Frigyes, *Utazás Faremidóba*, Budapest: Kossuth Kiadó, 2011.

40 A recepciótörténetben vitatott, hogy az *Utazás Faremidóba* nevezhető-e regénynek. Ld. Dérczy Péter, *Epikus hagyomány és személyiségválság: Karinthy Frigyes szépprózájáról*, Literatura, 1990/2, 210–211.

41 Robotos Imre, *Utazás egy koponya körül: Karinthy Frigyes pályaképe*, Kolozsvár–Napoca: Dacia, 1982, 76.

42 Berkes Tamás, *Az elgondolhatatlan utópia: Szathmári Sándor: Kazohinia*, Literatura 2012/1, 93.

43 Balogh, I.m.

Hogy ezek az élettelen anyagok mégis mozognak és cselekszenek, erre vonatkozóan megjegyzem, hogy hiszen hasonló mozgásokat mi is tapasztalunk az élettelen anyagban csak nem ennyire kifejezetten s nem ennyire összhangzatban, hiszen a testeknek kiterjedése a hőtől, egymáshoz való igyekezete az anyagvonzás következtében: mindezek mozgást idéznek elő az élettelenben, s már akkor sejtettem, amiről később meggyőződtem, hogy a szolaszik életét ilyen egyszerű és primitív erők igazgatják, mint fény, hő, villamosság, mágnesség.⁴⁴

A szolaszik, mivel képesek az értelmes kommunikációra, luhmanni értelemben (önmagukban is) megfelelnek a szociális rendszerek követelményeinek, Gulliver Faremidóba érkezésével pedig, mivel kettősen kontingens helyzet teremtdik, létrejön egy új szociális rendszer. Fontos megjegyezni, hogy a kettős kontingenciát Luhmann nem az ember, hanem a személy fő tulajdonságaként gondolja el. A személy fogalmát el kell választani az „emberi élet testi realizálásától”,⁴⁵ s ez által nem szorul további magyarázatra a kérdés, hogy a szolaszi mint szervetlen létező miként vehet részt egy ilyen kontingens helyzetben. Korát meghaladó az az elképzelés, mely a szolaszik teremtését, pontosabban önteremtését írja le. Maturana és Varela abból a feltételezésből indulnak ki, hogy az élő rendszerek gépek. A szolaszik önszerveződésüket tekintve megfelelnek az autopoiezis követelményeinek is:

Most világos volt előttem, hogyan jönnek létre ezek a csodálatos lények vagy szerkezetek: önmaguk gyártják a hozzájuk hasonlókat fémekből, ásványokból, s az elkészült szolaszit önmaguk hozzák mozgásba a testükben elhelyezett erőforrások [...] által.⁴⁶

[A] szolaszinak módjában van minden egyes alkatrészt tüzetesen megvizsgálni a célszerűség szempontjából, s úgy állítani össze, hogy annak semmi hibája ne legyen. Kicserélheti azokat az anyagokat, melyek zavarják az összműködést, a mozgatószerkezeteket tökéletes összhangba hozhatja az egyes szervekkel. [...] az egyszer elkészült szolaszi alkatrészei romlás vagy kopás esetén bármikor felcserélhetők és pótolhatók anélkül, hogy az egésznek összhangja és egyénisége megváltoznék.⁴⁷

A szolaszik tehát homeosztatisztikus gépek (vagy lények). A Maturana–Varela szerzőpáros is utal rá, hogy egy gép szerveződése független az alkotórészek tulajdonságaitól, vagyis végtelen számú struktúrában valósulhat meg, azonban az alkotórészeit egy adott térben kell meghatározni. A szolaszik tehát olyan autopoietikus rendszerek, melyek képesek az értelmes kommunikációra, tehát egyben szociális rendszert is alkotnak, s mivel önreflexivitásuk mellett nevüket sajátként ismerik fel, illetve tudattal rendelkeznek, egyben pszichikai rendszerek is. „Annyi biztos, hogy a szolaszik testi működésüket is tekintetbe véve nagyon közel helyezkednek el a technológia azon állapotához, ahol, leg-

44 KARINTHY, *Utazás Faremidóba*, 30.

45 BANGÓ Jenő, *Rendszerelmélet és pedagógia Niklas Luhmann-nál*, Educatio [online], 2011/1, 110–116.

46 KARINTHY, *Utazás Faremidóba*, 33–34.

47 Uo., 34.

alább egy nehezen félresöpörhető vélemény szerint, az emberi történelem az egyetlen kódrendszer bináris adatfolyamában ér véget.”⁴⁸

Korábban már volt szó arról, hogy McLuhan Kittlerhez képest az ember protéziseként gondolta el a médiumokat. Karinthy szövege egy olyan elgondolását nyújtja a médiumok működésének, mely ezt a mcluhani formulát éppen ellenkezőleg képzei el. Az ember medializálódása – abban az esetben, ha a szolaszik tudatát médiumként fogjuk fel – és az ember mint a technika vagy a médium „protéziseként” való elgondolása egyértelműen felismerhető Karinthy írásában. Egyrészt azért, mert a szolaszi, értelmes lény voltából kiindulva, megfigyelt egy másik értelmet, ezzel létrehozva az általa az élő betegségeként definiált embert. Másrészt, ha a szolaszikat valóban a technikai fejlettség egy magasabb fokaként fogadjuk el, akkor azáltal, hogy az embernek van lehetősége szolaszivá válni, bekövetkezik az ember medializálódásának egy magasabb foka, s így az ember a technika protézisévé válik. Ezzel a klasszikus értelemben vett emberfogalom is megkérdőjeleződik, illetve az emberi faj alacsonyrendűsége ismét (ahogy a gulliveriádák esetében megszokhattuk) kirajzolódik.

Jelen tanulmány célja az volt, hogy bevezesse, miként működhet olyan szövegek mediális aspektusainak vizsgálata, melyek a 20. század első felének megváltozott technikai körülményei között születtek. Az itt vázolt gondolatok csupán kezdetei egy olyan munkának, mely a fent bemutatott textusokhoz hasonló, a technikai robbanás idejében (vagy hatására) születő irodalmi szövegek médiumok felőli vizsgálatára tesz kísérletet. Arra a kérdésre, hogy miért választjuk éppen ezt a módját az irodalom vizsgálatának, a *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* előszavában is választ kaphatunk: „Ha a kultúrtechnikák és az adatfeldolgozó gépek történetének részeként írunk irodalomtörténetet, az bizonyára nem valami felemelő. Van rá viszont egy nyomós érv: tudományunk tárgya ezzel bekerül a »tudomány és technika világába« – Foucault szavaival élve –, ugyanis ez a valódi világunk.”⁴⁹

Irodalom

BALOGH Gergő, *Antropológia, technicitás, nyelv és irodalom: Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba*. Forrás:

https://www.academia.edu/29731064/Antropologia_technicitas_nyelv_es_irodalom_Karinthy_Frigyes_Utazas_Faremidoba [Letöltés: 2017.06.24.]

BANGÓ Jenő, *Rendszerelmélet és pedagógia Niklas Luhmann-nál*, Educatio [online], 2011/1, 110–116.

BERKES Tamás, *Az elgondolhatatlan utópia: Szathmári Sándor: Kazohinia*, Literatura 2012/1, 90–99.

DÉRCZY Péter, *Epikus hagyomány és személyiségválság: Karinthy Frigyes szépprózájáról*, Literatura, 1990/2, 207–216.

IMRE László, *Jókai a „változékony” időben*, Alföld, 2017/1, 85–88.

JÓKAI Mór, *A Nepean-sziget = Uő, Elbeszélések*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, I, 13–30.

⁴⁸ BALOGH, *I.m.*

⁴⁹ KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900*. Előszó, 34.

- JÓKAI Mór, *A nagyenyedi két fűzfa* = Uő, *Elbeszélések 1853–1854*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 241–261.
- KARINTHY Frigyes, *A fotografált gondolat* = Uő, *A negyedik halmazállapot: Tudományos-fantasztikus elbeszélések*, Budapest: Arión Kiadó, 2011, 248–253.
- KARINTHY, *A lélek arca* = Uő, *A negyedik halmazállapot: Tudományos-fantasztikus elbeszélések*. Budapest: Arión Kiadó, 2011, 237–241.
- KARINTHY Frigyes, *Utazás Faremidóba*, Budapest: Kossuth Kiadó, 2011.
- KITTLER, Friedrich, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, Prae 2014/4, 19–34.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- KITTLER, Friedrich, *Jel és zaj távolsága = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 455–474.
- KUCZKA Péter, *Néhány szó a szerzőről* = KARINTHY Frigyes, *A delejes halál*, Budapest: Kozmosz Könyvek, 1969, 167–170.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- LUHMANN, Niklas, *Rendszereket megértő rendszerek = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 294–340.
- L. VARGA Péter, *A médium olvasása: Közeg, medialitás és materialitás az irodalomban* [doktori értekezés], Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009, 4. Forrás: <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14755/l-varga-peter-phd-2009.pdf> [Letöltés: 2017.06.24.]
- MATURANA, Humberto R. – VARELA, Francisco J., *Autopoiesis. Az élő szerveződése = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció Kiadó, 2005, 237–293.
- ROBOTOS Imre, *Utazás egy koponya körül: Karinthy Frigyes pályaképe*, Kolozsvár–Napoca: Dacia, 1982.
- SURÁNYI Beáta, „Optikai médiumok” Jókai Mór novelláiban, *Irodalomtörténet*, 2015/1, 21–33.
- Szociológiaelmélet*, szerk. Julius MOREL, Eva BAUER, Tamás MELEGHY, Heinz-Jürgen NIEDENZU, Max PREGLAU, Helmut STAUBMANN, Budapest: Osiris, 2000. Forrás: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_szociologiaelmélet/ch10.html [Letöltés: 2017.06.24.]

Technology and Mediality in the Works of Frigyes Karinthy

Abstract. The thesis deals with the question of the late 19th and early 20th century technical explosion that has created a new way of thinking. It examines the influence of media through the works of Mór Jókai, two short stories of Frigyes Karinthy *A fotografált gondolat* and *A lélek arca*, and through the novel *Utazás Faremidóba* by Frigyes Karithy.

Keywords: media, modernity, Frigyes Karinthy, autopoiesis, visuality

Sátor Veronika

PhD-hallgató

Selye János Egyetem

Tanárképző Kar, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno

veronika.sator@gmail.com

Az *alétheia* útjai Hamvas Béla írásaiban

Absztrakt. Jelen tanulmány a görög-keresztény eredetű *alétheia*-fogalom filozófiai és nyelvi dimenzióinak feltárására vállalkozik Hamvas Béla írásaiban. Ebben a vonatkozásban megkerülhetetlen a heideggeri és hamvasi igazságfogalmak összevetése. A párhuzamok megállapítása mellett is belátható, hogy másként szervesül ez a konceptus gondolkodói horizontjukon. Az *alétheia* - amellett, hogy ontológiai státusza van – a valósághoz való viszonyulás nyelvi alapjává is válik Hamvasnál, s ebből adódóan költészetszemléletének és írásgyakorlatának mértékévé lesz.

Hamvas Béla nyelvéről szólni, de nem az ő nyelvén, a kihűlt szavak exegézisével: ünneprontó vállalkozásnak tűnhet. Legfőképpen azért, mert a tudományosan egzakt, törvényszerűen is távolságtartásra szoktatott vizsgálódás elveszíti a nyelvnek azt a hőfokát, temperáltságát, amely írásai szövegvilágát egyszerre hordozó képi és fogalmi nyelvének nem is annyira szintézisét, mint inkább az együttthangzás értelmében vett szimfóniáját fűti. Az eleve adott, ugyanakkor végső létkérdések horizontális és vertikális irányú megnyitása nem illeszkedik a diszciplináris gondolkodás hagyományos diszkurzív sémájába, s e megnyitást kiérlelő, a centrális belátásokhoz az érintettségről és hangoltságról nem lemondó nyelv idegen szózatként fordíthatatlan marad a tárgyszerűség számára. Ezzel szemben markánsan elkülönülnek a hangsúlyosan applikatív igényű Hamvas-olvasatok, melyek a megszólítani tudás képességét üdvözölve az ön- és világértés inherens részévé avatják szövegeit. E viszonyulások közöttjében pedig a vonatkozások bőségére nyitott szemlélet igyekszik a logosz-enthusiazmussal legsajátabb módon leírható hamvasi írásművészet poétikáját feltárni úgy, hogy gondolkodásából – alkímiai nyelven szólva – kiolvassza az abszolútizálódott fogalmi rend számára is azonosítható elemeket, hogy aztán egy saját(os) kohézióval alkalmassá tegye a tudományos tárgyalásra. Ugyanakkor előfordulhat, hogy a kiolvasztás s újragasztás legitimálási szándékú kényszer-munkája kényszerzubbonyt húz a corpus titkait kifürkészni próbáló kutatóra, s az ennek lépten-nyomon ellenálló életműre is. Mégis ez utóbbi arcvonalhoz szeretne csatlakozni jelen tanulmány a felfejtés forró pontjait keresve.

*Rekviem egy elveszett mítoszért*¹ című írásában Farkas Attila Márton a *hamvasizmus* névvel jelölt világszemléletet egy, a 80-as években formálódó sajátos magyar szubkultúra mitológéjajaként, későkádári korleletként írja körül. Végső következtetése, hogy a B-listázott, publikációs lehetőségtől végleg megfosztott, földművelésből, aztán raktárosi munkából megélni kényszerülő Hamvas a *rejtőzöttség mítoszával* a tendenciózus *szigetesedés* mindenkori példája lett, s hogy válságfilozófiája biztosította önmaga és követői számára is száműzetés-narratívájának, az apoteózisszerű exodusnak diszkurzív alapját. Azaz sajnálatos módon az

1 FARKAS Attila Márton – MUND Katalin, *Rekviem egy elveszett mítoszért: A Hamvas-kultusz*, Valóság 44, 2001/8, 51–64.

alkotáslélektan csak szükségszerűségeket felismerő törvényeit alkalmazza a szellemi tájékozódás térképének megrajzolása helyett. Geográfia helyett biográfia.

A szamizdat-lét megszűnése után (a rendszerváltozás tájképe) a hozzáférhetőség mégsem eredményezett valódi áttörést recepciójában, hiszen mintha továbbra is idegen testként, egyszerre hagyománytalanul és folytathatatlanul létezne az életmű, így adekvát módon értelmezhető az otthonosság és idegenség irodalom- és kultúrtörténeti dimenzióiban.

Hamvas belső emigrációja mondhatni szigettől szigetig, a Kerényi Károllyal közösen alapított, rövidéletű Sziget folyóirattól a *Patmoszig*, apokaliptikus könyvéig tartott. A szigetek között pedig a liget (*A babérligetkönyv*) és a méhes vagy kert (*Unicornis; Titkos jegyzőkönyv*) levegősebb, széljárta terei oldották az izolált, hüperióni magányt, s váltak ressentiment-börtönök helyett átvilágított rejtekekké. Ez az *átvilágítás* mindenekelőtt a nyelvben történik. A Jasperstől kölcsönzött fogalom (*Existenzerhellung* = átvilágítás) – mely azután a Hamvas-szövegek terminológiájának szerves részévé vált – ezen a ponton a hermeneutikai tevékenység egzisztenciális művelete, melynek tétje az *alétheia* nyelvbe való hatolása, amely egyúttal az *aléthész* születésének térideje, eseménye is. A görög-keresztény eredetű *alétheia*-fogalom rendszeres felbukkanása esszéiben és tanulmányaiban nemcsak lételméleti elváráshorizontjának kérérelhetetlen kulcsfogalmává válik, de a hamvasi hang nyíltságának és leplezetlenségének elévülhetetlen magyarázataként is szolgál. Ennek értelmében az *alétheia* egyszerre minősül létmóddá, ontológiai státusza van, s egyúttal a valóságfeltárás és valóságértés preskriptív, mértéket adó nyelvi alapjává. E vizsgálódás tehát az *alétheia* filozófiai és nyelvi dimenzióinak feltárása vállalkozik egyfelől.

86 Hamvasnak a nyugat-európai bölcseleti hagyományba történő elhelyezhetőségét formálja egy ilyen, korábban említett legitimáló-kanonizáló szándék Thiel Katalin munkásságában, aki az autentikus élet forrójának keresésében elsősorban Kierkegaard-ral rokonítja Hamvast a közös egzisztenciálfilozófiai alaplól kiindulva.² E megállapítás érvényességének fenntartása mellett megalapozottnak tűnik a hamvasi szöveg heideggeri olvasata is, ontológiai hermeneutika felől való megközelíthetősége. Míg a kortárs jaspersi filozófia bemutatásának 1941-ben nagyobb lélegzetű tanulmányt szentel, Heideggerről nem ír hasonlót. Ugyanakkor Heidegger nevének említésével szinte mindegyik esszékötetében találkozhatunk, néhol teljesen egyértelmű gondolatainak inspiratív és megtermékenyítő hatása Hamvasra – többek között az *alétheia* tekintetében is –, s naplófeljegyzéseinek egy-két töredéke is megerősíti azt az elképzelést, hogy a „fordulat” utáni Heidegger nyelve sokkal szorosabb értelemben Hamvasé, mint a *Lét és idő* egzisztenciális analitikája. Ebből adódóan jelen tanulmány a modern, formális nyelvelméletek logikai pozitivizmusát meghaladó nyelvfilozófiájuk, részben az *alétheia* konceptualizálásából is adódó közelítő belátásaik, tettenérhető³ áthallásaik és poétikusan artikulált költészetszemléletük vizsgálatához is szeretne hozzájárulni.

2 Vö. THIEL Katalin, *Maszkjáték: Hamvas Béla Kierkegaard és Nietzsche tükrében*, Veszprém: Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2002.

3 Az első magyar nyelvű Heidegger-fordítás (*Mi a metafizika?*) az Egyetemi Nyomda kiadásában, Hamvas Béla szerkesztésében jelent meg 1945-ben. Noszlopi László és Barta János Athenaeumban megjelent ismertetései és kritikái után Hamvas szól harmadikként Heideggerről, illetve részt vett a Magyar Filozófiai Társaság Heidegger egzisztenciális filozófiáját tárgyaló vitaülésén 1939-ben.

Alétheia és válság

Az *Interview*-ban⁴ a történeti, de egyúttal eszkatologikus távlatú válság eseményének újratematizálása nélkül – melyet már megtett krizeológiai munkáiban a 30-as évek közepén – egzisztenciális vonalon gondolkodik tovább a személyt konstituáló válságról. „[Az egzisztencia] Létét a válság állandó elfelejtésére (léthé) építi, és éppen ezért a válságban elmerül. A valóságban csak az vesz részt, aki a tényleges helyzetről tudomást vesz és magát fedetlenül (alétheia) a válságba helyezi.”⁵ Ebben a megfogalmazásban az *a-létheia* alapszava, a *léthé* a valóság elől való elrejtőzést, a válság felejtését, s végső soron létfelejtést jelent, elmerülést, nemlétezését. Az *Interview*-ban Hamvas a válság vállalásához kötött egzisztálást a valódiság egyetlen mércéjeként határozza meg. A válság szó tövében rejlő gyök más szavakban való fellelhetősége kijelöli egyúttal azt a szemantikai hálót, amelynek minden tagja valamilyen értelem- vagy értéktöbblettel ruházza fel az eredendő szót: „A válságcentrumot mindenki magában hordja. Válság annyi, mint válságban lenni, válaszolni, választani, elválni, vállalni. Annyi, mint jelen lenni, és nem elrejtőzni és nem elkenni és nem elviccelni és nem menekülni sehová, sem elméletbe, sem világnézetbe, sem költészetbe, sem vallásba.”⁶ A válságba állított lényünk választására és vállalására való felhívás lesz a realizálás vagy reintegráció ontológiai alapjává.

Alétheia és görögség

Az *alétheia* fogalmi körüljárása már a görög tárgyú Hamvas-írásokat magában foglaló *Hexakümion*ban is megfigyelhető. A hamvasi elgondolásban az *alétheia* a világ felfedettséget, feltárultságát, s egyúttal az azt feltáró, felfedő szubjektumot is jellemzi. A világ számára kinyílt szubjektumnak mutatkozik meg leplezetlenségében a lét. Ugyanakkor az *alétheia* „nemcsak leplezetlenséget és áthatóságot jelent, hanem átszövöttséget is.”⁷ Talán ezen a ponton mutatkozik meg a maga entuziasztikus bőségével az *alétheia* hamvasi értelmezése. Az űr és üveg steril és passzív átlátszóságától megkülönböztetett tulajdonságú, azaz más értelemben átlátszó *alétheia* egyúttal léttel átszövött. Az üres, ugyanakkor szövetszerűen telt jegyek látszólag paradox műveletei nemcsak komplementer módon egészítik ki egymást a hamvasi leírásban, hanem valamiképpen egyneműként, azonosként tételeződnek.

Az *alétheia* átlátszósága életteljességéből, átizottségéből és áttüzesítettségéből következik. Az *alétheia* tudása és ismerése a világgal való együttlángolás: színtelen, átlátszó lángban való együttizás. Az élettellel, a léttel átszőve lenni, beágyazva lenni kapcsolatokba, értékekbe, szenvedélyekbe, tárgyak és lények közé, átszőve lenni a dolgok és lények sugaraitól, és a lángok egymást erősítve

4 HAMVAS Béla, *Interview* = Uő, *Patmosz I*, Szombathely: Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1994.

5 HAMVAS Béla, *Direkt morál és rossz lelkiismeret* = Uő, *Patmosz I*, 32.

6 HAMVAS, *Interview*, 260–261.

7 HAMVAS Béla, *Az alétheia* = Uő, *A babérligetkönyv. Hexakümion*, Budapest: Medio Kiadó, 364.

az embert felhevíthetik, amíg teljesen átlátszó lesz. Átlátszó és látható és látó, mert megnyílik és megolvad benne a világ.⁸

Az *alétheia* fogalmának hérakleitoszi-arisztotelészi megalapozottsága és heideggeri inspirációra is történő termékeny felhasználása mellett a későbbiekben a bibliai-evangéliumi jelentése lesz az értelemadás elsődleges forrásává Hamvas gondolkodásában. A *Scientia Sacra*⁹ III. kötetében részletesen foglalkozik mindezzel. János evangéliumában a Szentlélek (a Szent Szellem) *pneuma* tész *alétheiasz*ként, az igazság szellemeként jelenik meg, azaz olyan divinális megnyilatkozásként, amelynek a „leglényegesebb tevékenysége, hogy átvilágítja azt, ami rejtve van. Létezési méretekben ez Jézus tevékenységének kvintesszenciája. [...] a Szent Szellem *exousziájának*, vagyis főhatalmának megjelenése. Ez a világon az első *fiat lux* után a második »legyen világosság«. Hogy semmi se maradjon többé rejtve senki előtt.”¹⁰ Ennek értelmében az Evangélium *alétheiája* a végső dolgok megmutatását, átvilágítását illetően apokaliptikus természetű. A Szentlélek illuminatív tevékenységének köszönhetően formálódik a *transparens* egzisztencia, a tökéletesen átvilágított ember, a páli levelek *dikaioaszától* tudatosan megkülönböztetett *aléthész*.¹¹

Hamvas legutolsó írásainak egyikében, a *Kiengesztelődésben*¹² az Evangéliumot egzisztenciális logosznak, azaz egzisztenciális megszólításra hivatottnak nevezi. Az egzisztenciális logosz az *alétheia* értelmében kibontakozó, azaz a létet felnyitó és megvilágító szó. Az ezzel szembehelyezett logosz pedig az igazolás és bizonyítás, a zárt rendszerek és tételek elvont, s ezért élettelen dialektikája. Így Hamvas az elzárkózás dialektikus archetípusának a farizeust, az egzisztenciális megszólításra érzékenynek a gyermeket, az emberi eredeti lényét tartja. E fejezetekben használja először Hamvas a *transparens egzisztencia* kifejezést.

Heidegger és Hamvas. A fogalom útja

A teoretikus szemlélődésbe elmerült, zárt tudományos filozófiával, az objektív világot egy transzcendentálisan előfeltételezett szubjektum konstrukciójaként értő metafizikával szemben a faktikus élettapasztalatból kinövő, azt sűrítő egzisztenciális izzás Heideggert sem hagyta érintetlenül, ugyanakkor az alternatívák mindegyikének elégtelenségét kimutatva az ontológiai szintézis igényével lépett fel. Az elvont, spekulatív rendszerépítkezésben létező, a gondolkodás irányait a platóni-arisztotelészi fogalmisággal kijelölő metafizikai tradíció, de végső soron a karteziánus-kantiánus ismeretelméletet meghaladni kívánó fenomenológia, valamint az életfilozófiák ontológiai bírálatáról is szó van, arról, hogy a létkérdés – a létező léteire vonatkozó kérdés – sohasem

⁸ Uo., 365.

⁹ HAMVAS Béla, *A kereszténység* = Uő, *Scientia Sacra III*, Budapest: Medio Kiadó, 1996.

¹⁰ Uo., 171–172.

¹¹ Uo., 133.

¹² HAMVAS Béla, *Kiengesztelődés* = Uő, *Patmosz III*, Szombathely: Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1992.

tematizálódik bennük explicit formában, hanem hallgatólagos, evidenciaszerű megválaszoltsággal és implicit előfeltételezettségben van jelen. Az „ontológiai differencia” hangsúlyozásával egy kétezer éves hagyomány, az európai filozófiatörténet kizárólag a létezőre hangolt vizsgálódásának elemi mulasztását rója fel Heidegger. Tulajdonképpen nem metafizikaellenes fordulatról van szó, hanem sokkal inkább arról, amit Gadamer a metafizika mögé való visszakérdezésnek, visszalépésnek nevez.¹³ Gadamer említett tanulmányában arra a heideggeri meglátásra irányítja a figyelmet, mely a metafizika kezdetét a görög gondolat teóriához való áttörésében jelöli ki. Ez a teóriához való áttörés nem más, mint a fogalom útja, a létező létezésének fogalom általi összefogása, megragadása, a létező fogalomra hozása.¹⁴ A görög metafizikai tradíció fogalmiságának destrukcióját hajtja végre Heidegger, de nem a rombolás, hanem az újraépítés szándékával, azaz, járhatóvá tenni újra az utat, mintegy visszafele a fogalomtól a szóig, „nem azért, hogy feladjuk a fogalmi gondolkodást, hanem visszaadjuk számára megjelenítő erejét.”¹⁵ A szó történetének implikációival, rejtve maradásaival, az etimológiával feltárni azt a léttapasztalatot, ami eredendően artikulálódik a szóban, s kínálja magát a gondolkozásnak. A kijelentéslogika mögé hatolni a szemléletémbresztő szó megtalálásával.

Hamvas *Mája*¹⁶ című esszéjében a fogalom mibenlétét, metafizikáját tisztázza. A gadameri állítást figyelembe véve, mely szerint Heidegger célja a fogalomtól a szóig tartó út újra járhatóvá tétele, Hamvas fogalommagyarázata ezzel némileg paralel. A fogalom az a szó, mondja, amelyben a dolog elgondolhatóvá, életre hívhatóvá válik, de egyúttal megragadhatóvá és kimondhatóvá is. A szó a cselekvéstől és a kimondástól elválaszthatatlanul középen található. „A gondolat-teoretikával és a tett-praktikával trinitárius egységben”¹⁷ tételezett szó a fogalom, amelyben egyidejűleg, egyszerre zajlik a három történés: a szó elgondolja, létrehívja a dolgot (ez a dolgok *fiatja*), kimondhatóvá teszi, s ez a kimondás már cselekvésjelleggel is bír. Hamvas számára a létező fogalomra hozása nem jelent valamiféle értelem- és jelentés-elszegényítést, ugyanakkor azt is mondja, hogy „alapvető létkérdéseket a nyelv a mai állapotában sohasem egyes szavakkal, hanem mindig csak a gyújtópontban egybeeső szó-halmazokkal lehet megközelíteni”,¹⁸ azaz a szakrális (nyelvromlás előtti) ősnyelvnek tulajdonítja a trinitárius gyökerű, képszerű fogalmakat, amelyekben a szó még nem veszítette el belső fényét. A történeti idő fogalomhasználatát a valóság legmélyebb összefüggéseinek közvetlen megragadására már alkalmatlannak találja, Heideggerhez hasonlóan.

13 Hans-Georg GADAMER, *A gondolkodás kezdetéről*, Különbség 7, 2003/2. Elérhető innen: <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu/index.php/kulonbseg/article/view/126> (Letöltés: 2017.04.13.)

14 Gadamer: „Heidegger mármint a metafizika történetét a lét eredendő görög tapasztalatának kifejeződéseként értette, és pedig mint gondolkodási tapasztalatuk azon mozgását, melyben a létezőt létében úgy ragadjuk meg, hogy mint felfogottat (*Begriffene*) rögzítjük, és ennyiben kézben tartjuk.” *Uo.*

15 *Uo.*

16 HAMVAS Béla, *Mája* = *Uő*, *Arkhai*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 1994.

17 *Uo.*, 182.

18 *Uo.*, 185.

Origenész szómagyarázataira alapozva beszél Hamvas a szavak „centrum-praesentiájáról”,¹⁹ a „minden szóban lévő Isten-jelenlétről”.²⁰ Ezek a szavak nem „világhelyet jelölnek meg [...], hanem a világ helyeit megteremtik”.²¹ Az örökké hangzó szó centrum-praesentiájával csak az értelemfeszültség és jelentésbőség hasonlíthatatlanul magasabb fokán álló archaikus nyelvek (szanszkrit, héber, görög) jellemezhetőek. A babiloni nyelvzavar metaforikusan is kijelölt eseménye óta nem léteznek ezek a szavak, és a valóság megközelítése csak szóhalmazokkal lehetséges. A nyelvromlás üdvtörténeti tételzése mellett mégis érvényben marad az alább kifejtendő imagináció által hordozott logosz-szóba, azaz a szó főhatalmába vetett bizalom.

Imagináció

A Heidegger által felmutatott létfelejtés rokonítható a Hamvas által sürgetett létalapítással. A megrongálódott létezés miatt szükséges létalapítás esszenciális foglalata, s egyben módszertana a *Mágia szutra* című művében kristályosodik. A lefokozott létezésről, az eredeti elhomályosodásáról a Kinyilatkoztatás ígéje és a hagyomány valamennyi könyve tudósít. A *Mágia szutrában* Hamvas az életszentségből, az élet szakrális evidenciájának horizontjából kiindulva a transzparens, azaz átvilágított egzisztencia megteremtéséhez a kinyilatkoztatás ígéjének beváltását jelöli célként. A kiindulás kizárólag a létromlás hangsúlyozottan ontológiai defektusának elismeréséből fakadhat. Ezt követően a létezés minden emberben való esedékességére és időszerűségére, kibontásra váró jelenlétére mutat rá Hamvas. Az ontológiai kiindulást a létezésről megkülönböztetett valóság feltárására irányuló ismeretelméleti tájékozódásnak kell követnie, mivel a tapasztalati világot zárójelező hagyományos platóni, európai filozófia metafizikai készültsége nem alkalmas a létezés és a valóság összefüggéseinek komplex megragadására. A létezés egészének állandó jelenléte helyett az észlelés számára részleges tárgyasulások állnak elő. Heidegger *A világkép korában*²² a karteziánus fordulat következtében kiképzett szubjektumfogalomról beszél, ami alapvetően különbözik a görög *jelenválótól*. A karteziánus szubjektum mintegy előállítja a világot és maga is a világ elé áll a tárgyas uralhatóság bizonyosságának maga kijelölte határai között. Feltehetően ugyanilyen értelemben beszél Hamvas az észlelés által létrehozott partialobjektívációról, amikor a „létezés darabokban válik esedékessé, s e projektált szilánkokat hívjuk tárgyakká”.²³ Hamvas hangsúlyozza, hogy a létromlás nem a szellemben, lélekben vagy a testben, hanem az imaginációban következett be, a létezésnek azon a határtalanul érzékeny helyén, „ahol az emberi lélek üdvtervét látomásában őrzi, és erre a látomásra építi fel az életét [...], mert az ember azzá válik, ami látomásának gyújtópont-

19 Uo., 194.

20 Uo., 194.

21 Uo., 193–194.

22 Martin HEIDEGGER, *A világkép kora* = Üő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 70–102.

23 HAMVAS Béla, *Mágia szutra*, Szombathely: Életünk Szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Dunántúli Csoportja, 1994, 323.

jában áll”.²⁴ A „kezdetben vala az Ige...” szöveghelyből, azaz a szóból, mint első világtényből kiindulva írja Hamvas, hogy: „szó – kép – (látvány, látomás) – képzel – képez – képes – képesség – képzet – képzett. Önmagát képessé-gével képére képezi.”²⁵ Ez az imagináció. A létüres idealizmus és az arra vála-szólo létüres materializmus beválthatatlanul megdagadt és üres szavai által teremtett nyelv alkalmatlan a realizálásra. A realizálás az imaginációban, a teremtő szó teremtő aktivitásának helyén történik, egy sajátos „átváltó pont-ban”, ahol a „láthatatlan és ellenőrizhetetlen mágikus világból valami, ami maga is láthatatlan és ellenőrizhetetlen, önmaga által kezdeményezett, és irá-nyított érintésre felbukkan és megjelenik és alakot ölt. Ez az alak (a kép) ugyanakkor hang és szó és látvány. [...] Éneklő látomás”.²⁶ A leírásban mind-untalan a villám és a felrobbanás metaforái elevenítik a folyamat dinamikus történeljesjellegét. A láthatatlan manifesztálódásakor keletkező feszültség (a vil-lám becsapása) az éneklő látomásban mintegy „kisül”, majd „elárad és sugár-zik és a teret birtokába veszi, vagyis a látomás vizionárius heve azt, aki látja, a maga képére átönti [...]”. Az imaginációban a szubjektum és az objektum ket-tősége megszűnik; az ember saját imaginációjának víziójává lesz, vagyis a látomás visszahatva az embert transzmutálja (átváltja) és átlényegesíti”.²⁷

Az imagináció középpontjában a logosz, az ős-szó (a Hamvas által is moz-gósított értelemben), a szó főhatalma, *exouszia* áll. Hamvas a logosz termé-szetének lényegét a *müsztész* és *alétheia* egyszerre valósuló jellegében látja. „A szónak minden esetben misztérium-jellege van, mindig megformál és teremt és alakít, amikor mond, elnevez, befest, felöltöztet, ábrázol; abban, amit kimond, elválasztja a világosságot a sötétségtől, a belsőt a külsőtől, a mélyet a felszíntől, s azt, ami benne a mély, a sötét és a belső, azt betakarja, hogy azt, ami benne a világos és a külső és a felszín, kiemelhesse.”²⁸

A görög *müsztész* rejtett, elfátyolozott jelentéséből kiindulva beszél Hamvas a szó befedő, de a befedésben egyúttal feltáró jellegéről, s ezzel egyidejűleg az *alétheia* transzparenssé tevő működésében mutatja az ellen-irányú mozgást. Jóllehet egy következetesen végigvitt, egységes, rendszeres nyelvfilozófiáról nem beszélhetünk Hamvas esetében, ugyanakkor szinte vala-mennyi művében találkozhatunk azokkal a nyelvet, illetve a szót tematizáló elgondolásokkal, amelyek egy határozott előjelű hamvasi nyelv szemléletet körvonalaznak. Minden ontológiai, ismeretelméleti vagy metafizikai kérdésfel-tevésekor tettenérhető a nyelvet körüljáró gondolkodása és a szó teremtő ere-jéről vallott hitvallása egyértelműen körvonalazza a nyelv instrumentalista felfo-gásától való radikális különállását. A Gadamer szerint a Platónról eredeztethető és a huszadik századi logikai pozitivizmus szellemében fogant nyelvelméletekig terjedő ún. nyelvfeledtség a nyelv eszközmivoltát deklarálja a világ, illetve a gon-dolkodás vagy valamilyen lényegiség leképezéseként. A gondolkodás és a világ relációjában a nyelv pusztán esetleges és járulékos, azaz mindenképpen utóla-gos. Hogy a gondolkodás nemhogy nem előzi meg a nyelvet, hanem a gondol-

24 Uo., 260–261.

25 Uo., 262.

26 Uo., 274.

27 Uo., 275.

28 Uo., 332.

kodás egyáltalán csak a nyelvben lehetséges, jól példázzák a következő Hamvas-mondatok: „A szó és a szó által megjelölt dolog bélyege között rejtett megfelelés van; a szó azonban előbb van: a szó nevezi meg a dolgot, szólítja, a szó kelti fel álmából”²⁹ vagy „az első a szó, a második a gondolat, a harmadik tett. A szót azért is az első helyre kell venni, mert tudvalevően gondolat szó nélkül nincs. De főként azért, mert a szó (kinyilatkoztatás) van, még mielőtt én vagyok”.³⁰ Hamvas a modern nyelvelmélet logizálási és „kiüresítő” törekvésével szemben egy ún. nyelvhermeneutikai vonulatba illeszkedik, másfelől egy szakrális jellegű nyelvfelfogás hamanni tradíciójának folytatója.

Költészet és alétheia

Megállapítható, hogy Hamvas és Heidegger hermeneutikai interpretációs tevékenysége, egzisztenciális kommentárjaik hasonló módon artikulálják a költészet létfeltáró létezésolvasatát és metafizikán túli (azaz a szubjektum és objektum, lét/lényeg és látszat, látható és láthatatlan stb. hagyományos szembeállításának felszámolására irányuló) szellemiségük, a műalkotást egy átfogóbb létmódba illesztő nyelvfelfogásuk nemcsak a filozófiai, hanem az irodalmi gondolkodásmód új útjait is kijelölik. Az enigmatikusan poétikus, nehezen követhető Heidegger és a stílusában egyszerűbb és egyeneműbb, de rendkívül szuggesztív és plasztikus, lírai lendülettől dinamikus Hamvas szövegvilága kimutathatóan hasonló módon metaforizálódik.

92 A *műalkotás* eredetében mondja ki Heidegger, hogy a mű egy világot állít fel, s e világalállításban működésbe lép az igazság. A múltban történő világfelállítással egyidejűleg történik meg a mű visszaállása a földre, a megjelenő-elrejtőbe. A világban való lakozás a földön alapul. A világ önmagát felnyitó, a föld ezzel szemben elrejtő, a világ felülemelkedne a földön, a föld visszatartaná magába a világot. A világ és a föld ösvitája az igazság története is egyben. A megnyílás a létezőt megalapozó, a létező közepette található nyitott helyről, tisztásból történik (*Lichtung*). A létezőnek a tisztás megvilágítottjába, a megvilágítás játékterébe jutása és kiállása szavatolja számunkra a létezőt, mint másikat és a létezőt, mint önmagunkat. „Az igazság a létező tisztásaként és elrejtőzésekként akkor történik meg, ha megköltik. Minden művészet [...] a lényegét tekintve költészet.”³¹ Ez utóbbi mondat anélkül, hogy a művészet többi ágát, a képzőművészetet, az építészetet vagy a zenét önkényesen a poézis, azaz a nyelvi alkotás alá sorolná, mégiscsak a költészet kitüntetett pozíciójáról beszél. Ezt a kitüntetettséget a nyelviség prioritása indokolja. Heidegger azt mondja, hogy: „A nyelv a nyilvánvalót és elfedettet, mint ekként elgondoltat szavakban és mondatokban nem csupán továbbítja, hanem ő teszi nyílttá a létezőt, mint létezőt.”³² Tehát a nyelv általi elsőként megnevezés juttatja szóhoz, s így léthez a létezőt. A szűkebb értelemben vett költészetet a nyelvvel és a szóval legbenső egységben elgondoló Heidegger kivetülő mon-

29 HAMVAS, *Májá*, 181–182.

30 HAMVAS, *Mágia szutra*, 226.

31 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete* = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 56.

32 Uo., 58.

dásként határozza meg, „ami a kimondható megtételében ugyanakkor a kimondhatatlant, mint olyant napvilágra hozza”.³³

Nyelvelfogásának végső következtése, mely szerint „a nyelv lényegi értelemben költészet” összehangolható, pontosabban találkozik a költészet mindekelőtt-valóságát hirdető hamvasi elgondolással, ám hozzáteszi mindehhez, hogy „a nyelv nem azért költészet, mert őspoézis lenne, hanem a poézis azért történik meg a nyelvben, mert a nyelv megóvja a költészet eredendő lényegét”.³⁴

Hamvas *Poetica Metaphysica* című írásában a valóság dualisztikus felfogására épülő vallással, filozófiával és tudománnyal szemben az együttlátásból építkező költészetet olyan folyamatként tárja fel, amely a létbe emeli a dolgokat, s a költő a transzcendentális ösztönnel láthatóvá mondja a láthatatlant és a világot teljes nyíltságában azzá teszi, ami. Hamvas hangsúlyozza, hogy végső soron a tudomány metafizikája is a megkülönböztetésre épít, ezért éppúgy vallásos dramaturgiát rejt magában, mint a filozófia. Az általában vett művészetben – de szorosabb értelemben a költészetben –, a megjelenített dolog a megjelenés által átemelődik, átnyúlik a létbe. „A rejtély leszakadt róla.”³⁵ „A transzcendentális ösztön nem egyéb, mint hogy feltárja és megmutatja a jelenséget annak, ami. [...] Megmutatja, hogy ami van, az van.”³⁶ Itt a megmutatásban, illetve felmutatásban egy ontológiai „van” áll elő, mondhatni a fenomenológia módszerével. A költészet eszkatológiai helyzetét Arisztotelészre hivatkozva az elrejtőzöttségből a nyíltságba vezető úttal jellemzi. Ebben az eszkatológiai határhelyzetben a hagyományos ismeretelmélet által előállított és rögzült oppozíciók (szubjektum–objektum, lét–lényeg, külső–belső stb.) felszámolása történik, a láthatatlannak a láthatóban való felismerése. Ezzel szemben a vallásos dramatikában a rejtőzöttség teremti a dialogicitást. A praxist és a kontemplációt egyaránt magába foglaló nyílt költői létezés kettős mozgást hajt végre. Hamvas Hans Urs von Balthasarra hivatkozik, amikor a költői lét *ganümedészi* és *prométheuszi* mozzanatáról beszél.³⁷ A költészet a láthatót és láthatatlant egymásba lényegítve, egymásban felismerve a lánggal analóg. A képzőművészettel szemben, mely a látható felé, illetve a zenével szemben, mely a láthatatlan felé való eltávolodás, kitüntetett szerepű lesz a nyelv, a tűz-logosz, a láng-szó, mert „a nyelv is láthatatlan, az a láthatatlan, ami a szóban látható. Amit az ember mond, érzékelhetetlen, az az érzékelhetetlen, ami a kimondott szóban érzékelhető [...]. És nem a nyelv a költészet anyaga. Éppen fordítva: a költészet a nyelv anyaga.”³⁸ *A Scientia Sacra* I.

33 Uo., 58.

34 Uo., 58.

35 HAMVAS Béla, *Poetica Metaphysica* = Uő, *Művészeti írások II*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 2014, 310.

36 Uo., 312.

37 „[...] ganümedészi, amikor a költő a világot teljesen átszövöttnek, láthatatlanul átitotttnak, hatalmakkal teljesnek látja, és megnyílik a láthatatlan örvény felé, hogy befogadja, illetve, hogy magát befogadtassa. A költő meglátja a világ örök arcát. Így megy át a hatalmak közé. De vissza is kell jönnie. Ez a másik mozzanat, amit Balthasar prométheuszinak hív, amikor a költő a láthatatlanból az örök sorsot lehozza és megvalósítja a láthatóban.” Uo., 327.

38 Uo., 333.

részének V. könyvében (*Az analógia*)³⁹ a nyelv „fejlődésnek”, egymásra következtetésének stádiumait az őskor képnnyelvétől, a jelentés közvetlenségétől való eltávolodás mértéke szerint állapítja meg. Eszerint megkülönböztet ősnnyelvet, idea-nnyelvet, szimbólum-nnyelvet, mítosz-nnyelvet, költői nyelvet, köznyelvet és absztrakt fogalmi nyelvet. Ezt az eltávolodást jelzi a késő történeti kornak a nyelv képiségét a retorika hatáskörébe utasító szemlélete, tehát amely „a nyelv képeit merő hasonlatnak és virágnak, játéknak és komolytalannak”⁴⁰ tekinti. Ebből következően a költői beszédmód is egyfajta díszített köznyelvként értelmezhető. Ezzel szögezi szembe azt a hamanni mondatot (bár közvetlenül nem nevezi meg itt őt), hogy „a költészet az emberiség anyanyelve”.⁴¹

Heidegger „...a költőien lakozik az ember...”⁴² című írásában nyomatékosítja *A műalkotás eredetében* is megfogalmazott nyelv szemléletét, figyelmeztetve, hogyha a nyelvre, mint az ember által létrehozottra és uralhatóra gondolunk, akkor a nyelv pusztá kifejezésként kényszerítő eszközzé nivellálódik. Ezzel szembeeszogeti „a nyelv beszél”⁴³ megfordított hierarchiájú állítását. Ebben a vonatkozásrendszerben „az ember csak akkor és annyiban beszél [*spricht*], amennyiben megfelel [*entspricht*] a nyelvnek: ha hallgat a biztatására”.⁴⁴ A nyelvnek való megfelelés, biztatására való odahallgatás a költészet mondása. (Ez az *odahallgatás* megfeleltethető az alább tárgyalandó hamvasi *lehallgatásnak*.) A hölderlini sor („költőien lakozik az ember”) a költést mint lakozni-hagyást jelenti Heidegger értelmezésében. A lakozás nem a kultúra gondoskodásra (a meglévő növesztésére) és létrehozásra hivatott tevékenységének szinonimája, hangsúlyozza Heidegger, hanem mérték-vétel. A mérték-vétel pedig nem más, mint az „égiekhez való felpillantás” általi felmérése az ég és a föld közöttjének. Sőt – hangsúlyozza Heidegger –, csak ebben az égihez, az istenihez való mérésben létezhet az ember lényegi módon. A következő sorokat az idegenség és a nyilvánvalóság kontextusában így kommentálja tovább: „A mérték az a mód, ahogy az ismeretlenül maradó Isten *mint* ilyen az ég által nyilvánvaló. Isten megjelenése az ég által egy leleplezésből áll, amely láthatóvá teszi, ami elrejtőzik, de nem azáltal teszi láthatóvá, hogy a rejtőzködőt ki akarja szakítani elrejtettségéből, hanem pusztán azáltal, hogy megőrzi a rejtőzködőt rejtőzésében.”⁴⁵ S ekkor más verssorokat is ideidézve az ismeretlen Isten ég általi nyilvánvalóságának és a láthatatlanba illeszkedő idegennek ábrázolására így folytatja Heidegger:

Ami az Istennek idegen marad, az ég látványa, az az embernek meghitt ismerőse. És mi ez? Minden, ami az égen, tehát az ég alatt, tehát a földön csillog és ragyog, hangzik és illatozik, feltör és érkezik, de távozik és zuhan is, de sir és hallgat is, de halványul és sötétül is. [...] A költő azonban az ég látványának

39 HAMVAS Béla, *Az analógia* = Uő, *Scientia Sacra I*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 1995.

40 Uo., 157.

41 Uo., 157.

42 Martin HEIDEGGER, „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások, Budapest/Szeged: T-Twins Kiadó/Pompei, 1994.

43 Uo., 194.

44 Uo., 194.

45 Uo., 202.

minden világosságot és pályáinak és szeleinek minden hangzatát az éneklő szóba hívja, s benne a hívottat világításra és felhangzásra bírja.⁴⁶

Az éneklő szó visszaüt a hamvasi imagináció éneklő látomására, a felhangzás Hamvas *cantus firmus*ára, az elrejtőzés-megnyilvánulás egymást tartó, egymásba áttűnő játékának leírásában a *Poetica Metaphysica* teljesen rokon értelműnek mutatkozik a most bemutatott heideggeri gondolatokkal.

Alétheia és írás

Hamvas Jaspers-kommentárjában írja: „és számomra ez az újabb jel, amit azonban csak úgy olvashatok el, ha magamat ráírom”.⁴⁷

A világjelekre történő ráírás, vagy – amint a *Májá* című esszéjében megfogalmazza – „ahogy a lény saját létének alaptengelyeire önmagából rászövi önmagát, vagy ami ugyanaz: világát”,⁴⁸ egy posztmodern értelmű hermeneutikai önértékelést tételez. Az egzisztencia a szöveggé válás végtelen sorát megnyitná ezzel: az olvasás szöveg(élet)sorsot feltáró folyamatával az írás történetet szövegesítő aktusát összekapcsolja. Az egyetlen nagy könyv az intertextus, a szövegközöttiség lenne. Ezzel párhuzamosan a Hamvas-esszé a szubjektum dialogicitásban gyökerező önértékelésének és a megszólíthatóság egzisztenciális tapasztalatának leírásában azok a legérzékenyebb passzusok, ahol a *lét eredeti szövegének lekottázásáról*, illetve ahol a *lét lehallgatásáról* beszél. Mivel „minden kiejtett szó tulajdonképpen Isten és az ember között hangzik el”,⁴⁹ a tényleges beszélgetésről rá lehet kapcsolódni a valódi dialógusra, s azt lehallgatni. A radikális fogalmi elhatárolás látszólag az értékefilozófiának vagy az elvont idealizmusnak azt a nézetét nyilvánítja ki, mely az érzéki-materiális fragmentáltsága és torzószerűsége mögött romolhatatlan lényeket tételez. A metafizika hagyományos, logocentrikus fogalmaival átitatott szigorú distinkció kérelhetetlensége mégis oldódik, amikor ezt követően néhány lehallgatás-élményről beszél, melyek elsősorban művészeti alkotásokkal való találkozásból születtek. Ilyen többek között Csontváry *Marokkói tanítója*, Schumann utolsó novellette-je és Van Gogh egyik olajfa-ligete, melyek a „prózaiságban félig megdermedt lényünkkel”⁵⁰ áthatolhatatlan, megközelíthetetlen valóság közelébe engednek.

Külön csoportot alkotnak a *Titkos jegyzőkönyv*, *Silentium*, *Unicornis* és *A babérligetkönyv* esszéi, melyeknek a megszólíthatóság és megérintettség mélyen személyes élményéből kiinduló, s poétikusságát a fogalmi rend kidolgozása közben is mindvégig megőrző hang lüktető feszülése sajátos líraiságot kölcsönöz.

E műveket rokonítja a személyes reflexióból, élethelyzetből, a közvetlenül tapasztalt képi valóságából való kiindulás (bőjt, gyümölcsóra, a természet változásának megfigyelése...), mely a szüntelenül megújuló, lendületes, ám mégis kiegyensúlyozott önkonstitúció létigazságainak megfogalmazásán

46 Uo., 204–205.

47 HAMVAS Béla, *Szellem és egzisztencia* = Uő, *Szellem és egzisztencia*, Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1987, 78–79.

48 HAMVAS, *Májá*, 248.

49 HAMVAS Béla, *Unicornis* = Uő, *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 289.

50 Uo., 297.

keresztül visszatér az „érzéki” magán túlmutató szimbolikájához. Mindegyik írás központi fogalmává válik a kedély (a lélek Mária-állapota), idill, az érettség és megvalósultság, s mindezek megragadása a virág misztériumától és a gyümölcs testességétől, azaz a sűrűtől halad a transzparens, az áttetsző megfogalmazása felé. A transzparencia természetesen elválaszthatatlan az őt megjelenítő szó „érzékiességétől”. Nem véletlen, hogy ezek az esszék a szóhoz, a szó testéhez, s egyúttal a logoszhoz való viszonyt is megjelenítik áttételesen és közvetlenül is. Az írás, azaz a „testet adás”, éppen a megtestesülésnél fogva a profánt szakrálissá változtató esemény is egyben, s ezért ünnepi.

A *Silentium* esszéinek architektúráját az egymásnak feszülő logikai tételek ellenpontozása alapozza. A mondatok stilisztikai-szintaktikai egyneműsége a paradoxon intenzív, fokozottabb képviselésével érzékvé teszi az igent és a nemet, az azonosítást és a tagadást. Ugyanakkor mindez nem egy szintézis-jellegű, az ellentéteket magában maradéktalanul feloldó dialektikus mozgatása a szövegnek. Hamvas több helyen is hangsúlyozza, hogy a realizálásnak nem a hegeli dialektika szellemében kell megvalósulnia, hanem sokkal inkább annak jegyében, amit Jacob Böhme kölcsönös áthatásnak (*inqualieren*) mond. A Hamvas legkiforrottabb esszéit szervező, s nyelviségének emblematis, más-sal összetéveszthetetlen jelleget kölcsönző polaritás egy sokak által felrótt retorikusságba öltözik. A pólusos megszólalás apodiktikus lesz. A *logosz-paradicsom*⁵¹ szövegvilágain belül tapasztalható azonban egy olyan elemi mozgás, ami felülemelkedik a paradox által szüntelenül előidézett oppozicionáltság retorikai kimértségén: a szöveg-szövet szétnyílik, s az apodikció megszűnik egy „láthatatlan” harmadik hang segítségével. A beavatkozó harmadik elem tételezése azért is tűnik indokoltnak, mert Hamvas számtalanszor hivatkozik a valóság legmélyebb struktúráiban felismerhető trinitárius egységlogikára. „Amíg az ember a kapcsolatokat háromra nem egészíti ki, azoknak valóságuk nincs.”⁵² „A gyújtópontok a megalapozó fundamentumon találkoznak: a teória és a praxis feszültsége a szó fundamentumán; a szubjektum és az objektum feszültsége az imagináció fundamentumán.”⁵³ A kettős feszültség viszonya pedig „nem az ellentét, hanem a közös alapon az egymásnak való megfelelés”.⁵⁴ A *Silentium* esszéinek intenzitását az „apodikció apoteózisán” túl – naplóinak tanúsága szerint is – a logosz-entuziazmus mellett a zenei megszerkesztettség is biztosítja. A *Silentium* négy esszéjét (*Hénoch, Egy csepp a kárhozatból, Jázmin és olaj, Gyümölcsóra*) a zongorára írt variációs fuga tételei szerint építette fel.⁵⁵

Májá című esszéjében a főtételek több irányban történő, mégis szimfóniaszerűen összehangolt kibontása előtt a kezdőmondatok szószerinti azonossága („Az egyik élőlény világából a másikba átmenet lehetősége nincs”)⁵⁶ után a fejezetek mindegyike kicsit másként építkezik, de alapvetően ugyanaz a fogalmiság bomlik ki a kristály, a kereszt, az örvény metaforáinak felhasználása mentén. A fúgaszerű építkezést erősíti a gondolatot kihordó megjelenítő erő

51 Hamvas saját kifejezése: a *logosz-paradicsom* a *logosz-entuziazmushoz* hasonlóan a létezés legintenzívebb léttartományát jelöli.

52 HAMVAS, *Májá*, 191.

53 Uo., 192.

54 Uo., 193.

55 HAMVAS Béla, *Naplók I*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 2010, 196.

56 HAMVAS, *Májá*, 220.

előrehaladását dinamikussá transzponáló zeneiség. Az említett részek első fele az idegenség alapvető, elemi élményét rögzítő toposzok tematikus variánsait: a feltörhetetlen pecséttel lezárt individualitást, az ént gránitfalként körülvevő saját, belső törvényszerűségét koncentráltan, végsőkéig fokozott intenzitással mozgósítja. A megtapasztalt, s bizonyos értelemben megtapasztalhatatlan idegenség (mert végső soron az én saját magával találkozik az eseményben, a történésben is) a hermeneutikai kör aporiáiba torkollik. Torkollana kiúttalanul, de a szólamnyitás után egy ellenkező előjelű, egzisztenciális feloldás történik. „Minden élőlény saját képére teremtett világába zártan él, s ennek a zárt világnak titka, hogy mind a háromszázhatvan foka nyílt. Az egyik élőlény világából a másikéba átmenet lehetősége nincs – és mégis, ez a világ semmi egyéb, mint nyílt mező, az megy át rajta, aki akar.”⁵⁷ A szólam ellentéteztetése nem kiegyenlíti vagy semlegesíti a korábban elhangzott tétel radikalitását, hanem a nyitható, s egyúttal felnyíló létezés perspektívájának megmutatásával ez utóbbit teszi hangsúlyosabbá, mértékadóbbá. *Májá* című esszéjében mindehhez hozzáteszi, hogy az én nem is lelhető fel önmagában, „énjének magvában”,⁵⁸ hiszen a te általi teremtés önmagán kívüliségben, eksztatizáló létben, a másnál levésben határozza meg a szubjektum terét.

Hamvas egyik korai, görög tárgyú írásában *Az írás platonizmusában* a beszédet az elbeszélhetetlen lényeg profanizációjaként értékeli, az írást pedig még a beszédnél is bomlasztóbb hatású folyamatnak, a túlfeljeltség és civilizáció végtermékének tartja. Közös vonásuk Hamvas szerint a tagadásban, a „nem” filozófiájában rejlik. Platón *Phaidrosz* című dialógusára hivatkozva az írás destruáló, a beszéd tevékenységéhez képest másodlagos, emlékezés helyett feledést hozó tevékenységéről számol be.⁵⁹ Akár a derridai fonocentrizmus tételes megszólaltatásaként, igazolásaként is olvasható e szöveghely. Ugyanakkor a *Sziget* című kötetben megjelent tanulmányok közül a sorban következő *Rilke levelei*, s később a *Karnevál* függönybeszélgetéseinek, utolsó esszéinek és nemrégiben megjelent naplóinak számos része saját fonocentrikus írástételeinek ellenében tanúskodik az írás elrejtő és kinyilvánító, nyomokat törölő és jelállító, a jelenlét és hiány játékára építő működéséről, illetve, hogy a hagyomány metafizikája a betűn keresztül evokálódik a jelenbe, a jelenlétbe Hamvas értelmezésében is.

Az *Interview*-ban az írás kivételes helyzetéről beszél az önmagát dialogizáló gondolat felhangosításával.

Mintha az írás lenne az életszimfónia partitúrája. (Hans-Robert Jauss szintén egy partitúra-hasonlaltal beszél az irodalomról.⁶⁰) Az írás jelentősége számomra, hogy az eredeti szöveget milyen hűséggel kottázom le, és hogy önmagam

57 Uo., 223.

58 Uo., 222.

59 HAMVAS Béla, *Az írás platonizmusa* = Uő, *A láthatatlan történet. Sziget*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 281–282, 284.

60 „Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja; nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. Inkább partitúrához hasonlítanám, amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki, amelyek kiszabadítják a szöveget a szavak anyagából, és aktuális léthez segítik.” Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris Kiadó, 1997, 49.

ebből mennyit valósítok meg, legalábbis milyen erőfeszítéseket teszek annak megvalósítására.⁶¹

Az élethez meg kell találni a hiteles szöveget, a szöveghez meg kell találni a realizáló egzisztenciát. Azt hittem, hogy lesz idő, a legjobb esetben talán néhány év, amikor az írást abbahagyhatom, és magamat kizárólag a realizálásnak szentelhetem. Minden jel arra vall, hogy az írást sohasem fogom tudni nélkülözni, mert a lét eredeti szövegének megfejtése és a realizálásra tett erőfeszítés az írás tevékenységében történik. Csak az írás révén jutok olyan erőkhöz, amelyek a feladat teljesítéséhez szükségesek.⁶²

Az iménti mondatokból és korábban idézett imagináció-tanából is *kiviláglik*, hogy a realizálás, azaz az átvilágított, s így transzparenssé tett egzisztencia megvalósítása, transzszubsztanciációja szövegszerű és írásos jellegű, a nyelvtől, a nyelvi létezésről elválaszthatatlan. S ezenfelül, hogy az írás egyáltalán nem járulékos, másodlagos, rögzítő megmerevedése a fonikus szubsztanciának, hanem egyenesen kitüntetett szerepű, amely a realizálás egyetlen közege lehet számára. A primordiális nyelv-probléma az *écriture sacrée*⁶³ kialakításában oldódhatna fel. Az *écriture sacrée*-hoz szükséges hang megtalálását az archaikus nyelvekben való megmerítkezése, tehát egy sok irányból rétegzett, reflektált nyelvtapasztalat sem segítette. „Megkíséréltem a merő konstellációt, és mindazt, ami azzal összefügg, főként a stílust a morális életrend felől felbontani. Olyan életrendet választottam, amely spirituális minőségével a stílusra visszahat, ami abban nem valódi, felőrli, és azt a valóságban való mozgás számára alkalmassá teszi.”⁶⁴ Azaz az *éthosz* és nem a *techné* alapjáról megmunkálni a hangot. Ahogy a lét *aléthei*-aként csak az *aléthész* számára adódhat. Az *Unicornis*-ban, a méhes-beszélgések gyűjteményében az írás intenciójáról értekezik, amely eltéríti vagy felfüggesztheti a szerzői akaratot. Ennek megfelelően az írás hatalmának engedelmessé, vagy annak ellenszegülő író-magatartást különböztet meg. Az „írás kényszerítő elragadtatása” az írás uralhatatlanságát, s ilyen értelem akár egy dekonstruktív írás-fogalmat is jelölhet. Az ellenkező irányú törekvés, a „saját hang” követése pedig nem más, mint a *hadü to pszithüriszma*,⁶⁵ a szellő suhogásának, a világ alapelmelódiájának megszólaltatása. Ez a leghalkabb hang, a „főtema. Az örökké hangzó szó. A teremtés cantus firmusa”.⁶⁶ A világ szó általi teremtése a kinyilatkoztatás alaptételeként mutat rá arra, hogy a világ Isten nyelve. És ebben a polifóniában „ha füledet megélesítetted”,⁶⁷ tehát ha hangolt vagy, a hang iránt érzékeny, akkor a „szellők suhogását mindenütt hallani fogod. A leginkább a csendben”.⁶⁸ Ezen a „méhes-helyen” ismét a valóság lehallgatása minősül a megismerés útjává. A *Szarepta*-ban pedig az *impersonalité* legendájával (mely a

61 HAMVAS, *Patmosz I*, 246–247.

62 *Uo.*, 249.

63 HAMVAS Béla, *Szarepta*, Budapest: Medio Kiadó, 191.

64 *Uo.*, 192.

65 Theokritosz verssora, Hamvas idézi. HAMVAS, *Unicornis*, 266.

66 *Uo.*, 267.

67 *Uo.*, 267.

68 *Uo.*, 267.

megismerés hagyományos tudományosmennyét fejezi ki) a kutatás egzisztenciálóját helyezi, egy olyasfajta érintettséget, személyességet, amely a világ megismerésekor engedi, hogy a létezők megmutatkozzanak számára (*alétheia*), és megnevezhetőek, a szó által életre hívhatóak legyenek (Heidegger). „Hagyom, hogy a dolgok önmagukat leírják, és a valóság sokszólamúságára hangolt érzékenységemben úgy vagyok jelen, hogy azokat kellő pillanatban tetten érjem.”⁶⁹

Jól érzékelhető, hogy a fülelés-poétika egyszerre van jelen a (meg)szövegezés gyakorlatával, tehát, hogy a hallás-hallgatás és az írás is egy alapjaiban már körvonalazható hermeneutika legmélyebb összefüggésrendszerébe illeszkedik, a megértés eseményében jelölve ki a realizálás alapmodusát. Bár az *eredeti szöveg* megtalálásáról és az *örökké hangzó* szó kihallásáról (lehallgatásáról) beszél, tehát eredetről és középpontról, szubsztanciáról vagy logoszról, s így illeszkedik a logocentrikusnak ítélt európai bölcsélet nagy múltú metafizikai hagyományába, de ez a centrum-filozófia ezzel egyidejűleg (a hagyomány betűjével való dialógusa is ebbe az irányba terelte) felszámolja a bevett ismeretelméleti hadállásokat, a világ leképezésére eddig használt fundamentum nélküli egymásnak feszülő fogalom párokat.

Hamvas Béla ontoteológiájában az ember válságba állított lényének ún. autentikus egzisztenciává való érése a nyelvben kihordott realizálás folyamatában valósulhat meg. Kemény Katalin, Hamvas felesége írja: „Az írás ihletett hevületében az arc, akitől kapjuk, s az, akinek adjuk, eggyé válik. [...] A megszólaló visszaadja a szót annak, akitől kapta, de ugyanezzel a szóval megnyit valakit a szó számára.”⁷⁰ A *szónak való megnyílás*, s a *szóval való megnyitás* az *alétheia* egymást átható alpműveleteként válik tehát Hamvas gondolkodásának és írásművészetének origójává. Ez az *alétheia* ugyanakkor nem átlát-szó, hanem fermentált,⁷¹ (be)avatott, alapszínnel átítatott, mert sem a felragyogó-megmutatkozó létezés, sem az azt feltáró hang (*aléthész*) nem minősítetlen. Hamvas *alétheiája* mindenekeelőtt nyílt mező: aki akar, sétáljon át rajta.

Irodalom

- FARKAS Attila Márton – MUND Katalin, *Rekviem egy elveszett mítoszért: A Hamvas-kultusz*, Valóság 44, 2001/8, 51–64.
- GADAMER, Hans-Georg, *A gondolkodás kezdetéről*, Különbség 7, 2003/2. Elérhető innen: <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu/index.php/kulonbseg/article/view/126> [Letöltés: 2017.04.13.]
- HAMVAS Béla, *Interview* = Uő, *Patmosz I*, Szombathely: Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1994, 238–280.
- HAMVAS Béla, *Direkt morál és rossz lelkiismeret* = Uő, *Patmosz I*, Szombathely: Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1994, 9–64.
- HAMVAS Béla, *Az alétheia* = Uő, *A babérligetkönyv. Hexakümon*, Budapest: Medio Kiadó, 362–365.
- HAMVAS Béla, *A kereszténység* = Uő, *Scientia Sacra III*, Budapest: Medio Kiadó, 1996, 10–332.

69 HAMVAS, *Szarepta*, 242.

70 KEMÉNY Katalin, *Élet és életmű* = HAMVAS, *Szellem és egzisztencia*, 181.

71 HAMVAS, *Mágia szutra*, 317.

- HAMVAS Béla, *Kiengesztelődés* = Uő, *Patmosz III*, Szombathely: Életünk szerkesztősége és a Magyar Írók szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1992, 230–242.
- HAMVAS Béla, *Májá* = Uő, *Arkhai*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 1994, 175–264.
- HAMVAS Béla, *Mágia szutra*, Szombathely: Életünk Szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Dunántúli Csoportja, 1994.
- HAMVAS Béla, *Poetica Metaphysica* = Uő, *Művészeti írások II*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 2014, 305–333.
- HAMVAS Béla, *Az analógia* = Uő, *Scientia Sacra I*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 1995, 157–174.
- HAMVAS Béla, *Szellem és egzisztencia* = Uő, *Szellem és egzisztencia*, Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1987, 27–84.
- HAMVAS Béla, *Unicornis* = Uő, *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 233–352.
- HAMVAS Béla, *Naplók I*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 2010.
- HAMVAS Béla, *Az írás platonizmusa* = Uő, *A láthatatlan történet. Sziget*, Szentendre: Medio Kiadói KFT, 281–294.
- HAMVAS Béla, *Szarepta*, Budapest: Medio Kiadó, é.n.
- HEIDEGGER, Martin, *A világkép kora* = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 70–102.
- HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete* = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 9–69.
- HEIDEGGER, Martin, „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások, Budapest/Szeged: T-Twins Kiadó/Pompei, 1994.
- JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris Kiadó, 1997, 36–84.
- KEMÉNY Katalin, *Élet és életmű* = HAMVAS, *Szellem és egzisztencia*, 147–183.
- THIEL Katalin, *Maszkjáték: Hamvas Béla Kierkegaard és Nietzsche tükrében*, Veszprém: Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2002.

The Ways of alétheia in Béla Hamvas's Writings

Abstract. The aim of the paper is to reveal the philosophical and linguistic dimensions of the concept of alétheia, which has Greek and Christian origins. From this aspect it seems inevitable to compare the concept of the truth in Heidegger and Hamvas. In spite of the visible parallels, this concept has different organizations in the thinking horizon of the two authors. The alétheia in Hamvas – however it has an ontological status – becomes also the linguistic ground of the attitude to reality, and consequently, it forms the measure of his approach to poetry and his practice of writing.

Keywords: alétheia, Hamvas, Heidegger, imagination, realization, pass of the lighting process

Kurucz Anikó
PhD-hallgató
Selye János Egyetem
Tanárképző Kar, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
kuruczkovacsaniko@gmail.com