

KURUCZ ANIKÓ

Hamvas Béla humormisztikája és a *Karnevál* szövegjátékai

1 HAMVAS Béla,
Karnevál I-III.,
MEDIO, Editio M,
Szentendre, 2005.

2 HAMVAS Béla,
*Regényelméleti
fragmentum* = uó,
Arkhai, MEDIO,
Szentendre, 1994,
265–341.

Bevezetés

Hamvas Béla gondolkodásában a humor elsősorban nem nyelvészeti vagy pszichológiai, hanem poétikai aspektusokkal bővülő egzisztenciálfilozófiai vonatkozásban jelenik meg. Anélkül, hogy részletes elméleti vagy történeti fejtegetésekbe bocsátkozna, két esszéjében is problematizálódik sajátos humorelmélete, melyet *Karnevál*¹ című regényének metanarratív függönybeszélgetéseiben humormisztikának is nevez. A történetfilozófiai és részben művészetszociológiai irányú kérdések horizontjában megalapozott regényteóriai munkája és a XX. század traumáit plasztikusan dramatizáló esszéje egyaránt tartalmaz a perszonalontológiával és a dialógus-filozófiával való párbeszédből származó produktív belátásokat. A tanulmány első része *humormisztikájának* bölcseleti téziseit és konzekvenciáit vizsgálja, második része pedig annak megmutatására vállalkozik, hogy az így megnyitott értelmezés során Hamvas hogyan valósítja meg az irodalom közegében a humornak a személylé válás dimenziójában elengedhetetlen működését, illetve, hogy ez a transzfiguráció miként válik leírhatóvá a *karnevalizáció* és az *iseri szövegjátékok* alkalmazásával.

Regényelméleti fragmentum

A *Karnevál* írásának idején született Hamvas *Regényelméleti fragmentum*² c. munkája, mely sajátos teoretikus megfogalmazása a regényről, mint műfajról és formáról vallott nézeteinek, egyidejűleg a *Karnevál* egy lehetséges értelmezési közegét is kínálva ezzel. E regényelméleti munka explicit kiindulópontját az a váltás képezi, amely az újkori történelem három nagy „khimérajával” (a modern tudománnyal, a modern állammal, a modern kapitalizmussal) a realitás fogalmában előidézett skizmatikus hasadás ontológiai és nyelvi következményeit posztulálja. A realitás obligát formáját hirdető, hivatalos fő- és államtörténettel párhuzamosan egy más természetű valóságértés bontakozik ki az ellentörténetben, a regényben, illetve annak par excellence iskolapéldájában, a *Don Quijotéban*. A regény formája egy egészen új szubjektumkonceptiót körvonalaz: a Hamvas által szcientifikus fogalomnak minősített *individuum* helyett a regény

a személy hordozójává válik. A regény által létrehívott új alanyiség meghatározhatatlan a sors és a végzetszerűség, az *ananké* szűkösnek bizonyuló létkategóriáival, mivel a szabadság és az archaikus törvényt felváltó *üdv történet* lesznek a személy specifikus jellemzői. S ezen a ponton, a személlyé válásnak ezen az állomásán kerül bevezetésre a humor funkcionális értelmezése. A humor lesz ugyanis az a médium, érvényt megszabó közeg, amely a hivatalos realitás „mérgeinek” ellenszere lesz. Azt írja Hamvas, hogy:

[...] a humor az egyetlen sav, amely a realitást oldja. Ez az üdv tudat oly vívmánya, amely ettől a pillanattól kezdve a regényben nélkülözhetetlen. Most már tudjuk, hogy ahol valaki sorsának szükségszerű hatalmaival sikerrel küzd, azt csakis humorral teheti. A humor a személy ismertetőjele, sőt a szabadságé. A humor győzelem az extérier fölött.³

A humor a személlyé fejlődés eseményének iniciatív, azaz a kezdeményezés potenciáját mindvégig fenntartó eszköze. S mindezt érzékletesen így fogalmazza meg Hamvas:

A regényben követni lehet azt az eljárást, amelyet a humor alkalmaz, amikor a realitást elkezdi átlukasztani és felmorzsolni és feloldani és olvasztani, amikor a kezdeményt végül kezébe kapja és a hatalmat önmaga fölött átveszi.⁴

Óda a XX. századhoz

1945-ben írta Hamvas az *Óda a XX. századhoz*⁵ című esszéjét. Ebben a századközepi tudat egzakt természetrajzát örökíti meg úgy, hogy közben egy dramatizált kísértetjátékot visz színre. „Kísértet mivoltuk”, szubtilitásuk ellenére plasztikus alakokká, elevenen tapinthatókká formálódnak az esszé terében azok az emblematisz figurák, amelyek a 19. század közepétől a létezés modern időkre kimért, legmeghatározóbb gondolati irányait jelezték előre, így szerepet kaptak ebben a drámában a *hegeliánus*, az *antihegeliánus*, a *neurotikus*, a *pszichoanalitikus*, a *reálpolitikus* stb. Hamvas szerint kísérteteink teljes „halálnagyságban” való felismerése csak humorral történhet, méghozzá az általa – a szókratészi fekete humorral ellentétben – *fehér humornak*⁶ nevezett evangéliumi derűvel. A XX. század irtózatóra és szenvedésére csak a valóságra kinyíló, a világszemléleteket és dogmatikus különállásokat felszámoló, gúnytól és iróniától mentes tudomásulvétel válaszolhat, amely a korszerű általános tudat megszerzésére egyedül alkalmas magatartás Hamvas értelmezésében. A XX. század alkalmat nyújt nekünk arra, hogy ezeket a kísérteteket ne hagyjuk többé szétszóródni, hanem egyetlen „kolosszális minotaurusszá”⁷ összegyúrva őket, szembenézzünk velük. A szembenézés minden ünnepélyességtől és tragikus pátosztól megfosztott affirmatív aktus, s ez az affirmáció a humor participatív, részt vállaló magatartásává válik.

3 Uo., 334.

4 Uo., 336.

5 HAMVAS Béla, *Óda a XX. századhoz* = uő, *Arkhai...*, 343–428.

6 Uo., 347.

7 Uo., 412.

8 Mihail BAHTYIN,
Dosztojevszkij poétikájának problémái,
Osiris, Budapest,
2001.

9 *Uo.*, 138.

10 *Uo.*, 139.

A bahtyini karnevalizáció ismertetése. A szókratészi dialógus

Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* c. könyvében⁸ részletesen elemzi a karnevál ünnepét, rituális gyakorlatát, a karneváli világszemléletet tematizáló szövegeket és elsősorban a karnevalizált irodalmat, annak gyökereit, kialakulását. Bahtyin megfigyelési szempontjainak és eredményeinek felhasználását Hamvas regényével kapcsolatban a paratextuális jelzéseken és a motivikus összefüggérendszeren túl a regény szövetét szétbontó, dialogizáló, egymásra épülő és egymást ellenpontoszó szövegeinek, valamint a függönybeszélgetések esszényelvének karnevalizáltsága is indokolja.

A regény és a széppróza karneváli ágának kifejlődésében az antikvitás idejéből Bahtyin két műfajt nevez meg: a *szókratészi dialógust* és a *menniposzi szatírárt*. A szókratészi dialógus az igazság dinamikus feltárására szakosodott műfaj. Platón *szókratészi dialógusai* beszámolnak Szókratész szülést segítő „bába-módszeréről,” melynek célja a provokált viták során világra hozni a sosem egyszemélyes igazságot. „A műfaj alapja az igazság és a róla való emberi gondolkodás dialogikus természetéről alkotott szókratészi elképzelés. Megütközött benne az igazság keresésének dialogikus módozata a hivatalos monologizmussal, amely a kész igazság birtoklására tartott igényt.”⁹ Igaz, történetének későbbi szakaszában (például már Platón munkásságának utolsó részében) a *szókratészi dialógus* már csak formális kerete volt a különböző dogmák, iskolák, tanok monologikus tartalmának, illetve e monologikus igazság kifejtésének.

A *szókratészi dialógus* két, alapvető szövegmódja: a *szünkriszisz* és az *anakriszisz*, megfelelnek az igazság dialogikus természetéről vallott elképzeléseknek. „A szünkriszisz alatt az egy tárgyra irányuló, különböző nézőpontok szembeállítását értették [...]”, az *anakriszisz* alatt pedig azokat a módszereket, „melyekkel provokálni lehetett a beszélgetőtárs szavait, arra lehetett kényszeríteni, hogy kimondja a véleményét, és ne hallgasson el semmit.”¹⁰ Az *anakriszisz* tehát a *szünkriszisz* létrejöttét állandóan elősegítő-provokáló eljárás. A *Karnevál* függönybeszélgetéseiben a replika két szereplője: (a dialógust elbeszélő) *agent spirituel* és Bormester Mihály közösen építik, majd le is bontják szövegépületüket, vagy másként fogalmazva a szöveget uraló labirintus képzet fokozódását, elmélyülését segítik elő pergő párbeszédek látszólagos kiúttalanságával, parttalanságával. Folytonosan megbontják a másik beszédének egységét, megtorpanásra kényszerítve ezzel őt, ugyanakkor ennek a tevékenységnek ellenpontjaként a legnagyobb készségességgel állnak a másik rendelkezésére a történet folytatásában. A szöveg megbontását, egységülését, egy irányba tartásának „ellehetetlenítését” példázzák az *agent spirituel* ellenvetései az elmesélt történetrész megkomponáltságát illetően. Új szereplők felvonultatását javasolja, hiányolja az elbeszélés leíró részeit (például a szereplők hangjának és járásának

alapos bemutatását, amely a jellemrajzokat árnyalta volna), saját regénykoncepcióval áll elő, az élettörténet bizonyos részeit és generisét is módosítaná stb.

11 HAMVAS, *Karnevál* I., 364.

12 Uo., 368.

Más poént fogok ajánlani [...]. Egyébként is az ön részéről azt az eljárást, hogy új korszak elbeszélésébe kezd, inkorrektnek tartom. Mi lesz a regénnyel? Ez önnek regény? Az alakokat felsorolja, s aztán faképnél hagyja. Új alakokat készül előszedni, anélkül, hogy ezeket rendszeren kidolgozná.¹¹

13 Uo., 184.

14 Uo., 389.

15 Uo., 420.

Bormester Mihály válasza pedig: „Felhatalmazom arra, hogy adott alakokból olyan regényt, amelyet csak óhajt.”¹²Az idézett mondatok az elbeszélő szövegét ellenpontozó beszédtevékenységet mutatják, ugyanakkor a közös munkára, a regényhez fűzött magyarázataik „szót szóba” öltő, szinte kontaminatív működésére is találunk példát:

Úgy van, szólok erre én, de az egész dologról hadd fejezzem ki a véleményemet most, amíg még meleg. Tessék. Én, mondom erre, az egész elbeszélésnek nagy előnyét abban látom, hogy experimentum. Sejttem, hogy mire gondol, szól ő vigyorogva és elégedetten [...] Nos, kérem, folytatom én, experimentumnak nevezem azt a műformát, amely az összes ajtókat nyitva hagyja, és az embert nem kényszeríti valamely kuckóba, és nem terrorizálja, és nem ijeszt rá, hogy márpedig ebben a kuckóban élni és halni kell. Az experimentum ellentéte, szólt ő, a skandalum. Ez az én véleményem is, mondom én.¹³

Ezekhez a műhelytitkokat, szövegmagyarázatokat is tartalmazó, replikává változtatott tételekhez hozzájárul még a közönségre való „kikacsintásnak”, az olvasóra való állandó reflektálásnak metanarratív aktusa:

Nézze, mondom, ennek előbb vagy utóbb úgy is ki kell derülnie, az ostoba olvasó pedig magától úgyse jönne rá, meg kell neki magyarázni. A fene egye meg az olvasót, kiáltotta Bormester¹⁴ vagy az olvasó (elsősorban a női olvasó) közvetlen megszólítása: „Madame, ön bizonyára meg van sértve, mint mondja, joggal, és neheztel, amiért nemét oly kedvezőtlen színben tüntettem fel [...]. Madame (Mademoiselle), talán szívesen venné, ha ebben a történetben ön is szerepelhetne.¹⁵

Láthatjuk tehát, hogy miként játszanak egymásba a gondolatot dialógizáló szövegei, megnyilatkozásai. Bár egymástól stílusosan nem megkülönböztethető a két hang, összemosódnak határai, s inkább kompozíciós eljárásról van szó a „párbeszédben levők” mondatainak egymásra halmozásában, mégis nyilvánvaló az egy téma, a fő téma körüli „szervezett bolyongás”, az igazsághoz való közelebb érkezés szándéka, ami az *anakriszisz* szó szót provokáló eljárásának feleltethető meg. Az ügyvivő (*agent spirituel*) monológjában pontosan meg is nevezi ezt az eljárást:

16 Uo., 409.

17 BAHTYIN, I. m.,
142.

a történet elbeszélőjének és írójának külön sorsa van, külön hangja, s az enyém az övének diszharmonikus felhangja (groteszk ellenpont), amely Bormesterével néha összekeveredik, néha azon áthangzik [...]. Ennek a dialogikus (ellenpontozott) szerkezetnek rendkívüli előnye van [...]. Ha a történetnek fix, úgynevezett írója, vagyis szerzője van, akkor az kénytelen dialogikus kapcsolatba lépni az olvasóval (kritikussal), és ilyen módon a regényen kívül mindjárt két (három) fix pont is keletkezik [...]. A dialogikusan felépített történetben ilyen fix pont nincs. Sőt azáltal, hogy az elbeszélő és a közvetítő egymást állandóan ellenpontozza, az olvasó és a kritikus is ellenpontozódik, és a történet témája körül négyyszólamú fúga alakul ki (vonósnégyes).¹⁶

Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy csak az elbeszélői megjegyzések, kommentárok és instrukciók (*monda ő; erre én; szólok; szólt* stb.) teszik számunkra világossá az éppen megszólaló kilétét, de nem is különböző tudatok vagy ének ütköztetéséről van szó, hanem inkább az önmagát dialogizáló beszédről. A hangsúly a dialogikusságon van, amely ha nem is „hozza világra” az igazságot, a regénnyel szólva, nem is rántja le az összes maszkot (azaz nem ad biztos receptet, és ezzel talán hatástalanná is válik a Hamvassal kapcsolatban oly sokat emlegetett didaktikusság), mindenképpen kísérletet tesz rá.

A menippea

A menipposzi szatíra, vagy *menippea*, a karnevalizált irodalom másik antik forrása talán még produktívabb analógiát, összehasonlítási lehetőséget kínál. A *szókratészi dialógus* felbomlásakor keletkezett egyik új műfajként konstituálódik, ám Bahtyin felhívja arra is a figyelmet, hogy a *menippea* mégsem pusztán a szókratészi dialógusból eredeztethető, mivel népi-karneváli gyökerekkel is rendelkezik. Bahtyin sorra veszi a *menippea* megkülönböztető műfaji jegyeit, s e katalógizálásra azért is van szükség, mint mondja, mert ez a változékony, próteuszi műfaj megtermékenyítette azután nemcsak a középkor, reneszánsz és a reformkor irodalmát, hanem még az újkori műfajok határait feloldva ma is érezteti hatását, elsősorban a regényirodalomban.¹⁷

A *menippea* egyik megkülönböztető, a *szókratészi dialógushoz* képest új elemét a *karneváli nevetésben* határozta meg Bahtyin. Hamvas regényében a nevetés mindvégig jelen van: elsősorban nem a szereplőknek a többihez és a világhoz való viszonyában nyilatkozik meg, hanem az olvasói magatartást meghatározó „kapcsolati formává” válik. A regény első részében a monomániás alakok nyüzsgő sokasága jelenik meg a színen, ki-ki az „odakozmásodott” magánvalóságával, hermetikusan zárt magánmitológiájával. Gondoljunk csak a koldusszólamokat gyűjtő Kesző Bertalanra, az időnként szerepeket és betegségeket váltó Episztemonra (kinek beszélő neve feltehetően az ismeretelmélet aporetikus metódusaira is utal), az identitást és nevet cserélő Schnoen Alajosra, s leginkább a Dosztojevskij pojáca-figuráit idéző Hoppy Lőrincre, a *Karnevál* legmulatságosabb szereplőjére, kinek familiáris és profanizáló szólamai a karnevalizált szó szemantikai terének kijelölésében-felmutatásában a legszignifikánsabbak.

Ám nemcsak az olvasót keríti hatalmába a nevetés, a függönybe-
szélgetésekben az ügyvivő is foglalkozik a panoptikumban felvonul-
tatott alakok mozdulatlanságával (hiszen a maszk, a szerep megme-
revíti hordozójának arcát) és komikumával, a karikírozást törvényszerűen előhívó tulajdonságaik hiperbolikus láttatása közben. A neveltség azonban nemcsak az ábrázolt világra, hanem az elbeszélőre, a kritikusra és az olvasóra is vonatkozik. Ezt a végig fenntartott önkritikai magatartást *humormisztikának*, vagy *humorisztikai alapállásnak* nevezi az ügyvivő. A *humormisztika* morálja az egyetlen olyan erő ugyanis, amely képes ellensúlyozni, megszentelni a létezés tragédiáját. Hamvas humormisztikája így az ambivalens karneváli nevetéssel kapcsolatos, amelyet a rituális nevetéssel rokonít Bahtyin.

„Genetikailag a rituális nevetés legősibb formáihoz kapcsolódik. [...] A karneváli nevetés [...] a magasabbrendűre irányul- a hatalom és az igazságok váltására, a világrend megváltozására. A nevetés átfogja a váltás mindkét pólusát, hiszen magához a váltás folyamatához, magához a válsághoz viszonyul. A karneváli nevetés aktusa összeköti egymással a halált és az újjászületést, a tagadást (gúny) és az állítást (ujjongó nevetés). Ez egy olyan univerzális nevetés, amely meghatározott világszemléletet tükröz.”¹⁸ A *Karneválban* a humor, az irónia leleplezi a hősök makacs monomániájában az ismétléskényszerben megrekedt sors értelmetlenségét, ugyanakkor rámutat az élet értelemmel ellátható, magasrendű minőségére, a monomániákat és fixa ideákat felszámoló létezésre is. Az önkritikai aspektus és az irónia feltételezik a paródia alkalmazását is, amely jellegzetesen karneváli természetű mód. „Az antikvitásban a paródia szorosan kapcsolódott a karneváli világszemlélethez. A parodizálás a leleplező hasonmás megalkotása, ez ugyanaz a világ, csak a »visszájára« fordítva.”¹⁹ Ilyen parodizáló hasonmásokkal találkozunk a *Karneválban* is: a „szent” Michael és a „pojáca” Mike (Bormester megkettőződött személye, sorsvonala) tükrözik, parodizálják egymást. A zanzibári találkozáskor Michael és Mike egymást (vagyis önmagukat) felismerve, véget vetettek a tükörhelyzetnek és a párhuzamosan futó élet-helyzetek igazi értelmét felismerték: „Én most hét évig kerestem, és kit kerestem? Kitalálja? Önt. Ön nem keresett, és megtalált engem. Én megtaláltam a szentet, ön megtalálta a bolondot. Ez a különös. A látszat szerint a bolond, és a szent én vagyok. De ez nem igaz. Mi ketten azonosítottuk magunkat egymással. Végeredményben, azt hiszem, a kettő egy [...]. De a bolond én vagyok [...]. Bolond, aki önmagát úgy meg akarja találni, hogy megfoghassa és alkalomadtán le is fényképezhesse, és önmaga képét zsebében hordja, és időnkint előszedje [...]. Hét évig kerestem. Amit találtam, az valamiképpen mindig én voltam, karikatúrában, vagyis ténylegesen. A tükörkép mindig megjelent.”²⁰ Ilyen párt alkotnak a regényben még Ugorluk és Ulexer, Bormester Virgil és Herstal Raimund is.

A *menippea* specifikumaként említi Bahtyin a „szüzsébeli és a filozófiai fikció kizárólagos szabadságát”²¹, különleges helyzetek megteremtését az igazság vagy eszme próbára tétele miatt. A *menippea* e

18 Uo., 158–159.

19 Uo., 159.

20 HAMVAS,
Karnevál, II., 370.

21 BAHTYIN, I. m.,
143.

sajátosságaiban a *Karnevál* is bővelkedik. A változatos és váratlan fordulatokkal tarkított történet, miközben lineárisan halad előre az időben, a kontingencia és a fikció kiszámíthatatlan terében mozog. Ez a karneváli tér felöleli az egész világot és – a katabázisz kötelező topozsának köszönhetően – a túlvilágot is. Ha a történet eseményeit vizsgáljuk, valóban a legkülönösebb helyzetekkel találkozhatunk:

- a levéltár új igazgatójának furcsa viselkedése miatt (aki egyidejűleg állította magáról, hogy ő Ursinus ellenpápa, Themisztoklész, Shakespeare, Alba herceg stb.) a vöröshajú segédfogalmazó elindul, hogy megkeresse önmagát, hiszen amint az új igazgató személye nem „állapodott meg” egy én határain belül, úgy benne is bizonytalanná vált (még meg sem fogalmazott, mert kérdőre sem vont) identitása.
- A vöröshajú segédfogalmazó egy meg nem nevezett városba utazik, ahol nem kap választ kilétét érintő kérdéseire, illetve származásának legképtelenebb történeteit gyártják: a fiktív eredetmondák halmozódnak ebben a részben; ráadásul letartóztatják egy nem létező község (Licsipancs) nem létező pástétomsütőjének feltételezett meggyilkolása miatt. Virgilnek az életében megjelenik Mihály arkangyal. Négy év börtön következik.
- Börtönből való szabadulása után megnősül. Gyermekeit elcserélik a kórházban Herstal Raimund ugyanabban a percben megszületett csecsemőjével. A másik sorsvonalához tartozó életet élik a szereplők.
- A háborúban Bormester Mihály személye megkettőződik és két, egészen különböző életút és ezzel együtt különböző életrend bontakozik ki, egészen a zanzibári találkozásig, a kölcsönös felismerés pillanatáig.
- Beavatás: túlvilági utazás Henoch és Keresztelő Szent János vezetésével. A *szókratészi dialógusban* és a *menippeában* is számontartott küszöbhelyzet megvalósulása.

Az elbeszélte eseménysorban ezek a fantasztikus történések nem öncélúan sorjáznak egymás után, legalábbis nem egy eszme, vagy elvont igazság illusztrációjaként áll elő ez az (ügyvivő szavával kifejezve) „világcirkus” és nem is a hős *menippeában* vagy eposzban „előírt” klasszikus próbatételeként. Pontosabban, a próbatétel itt a személylé, normális emberré való válásban, a *név* megtalálásában rejlik. Virgil számára megfogalmazódik az önértést sürgető kérdés, hogy „vajon tudja-e az ember, hogy kicsoda? [...] Nem kell-e útnak indulni, mint a régi bölcsék tanították, és addig nem nyugodni, amíg az ember önmagát megtalálja?”²² A személy (az emberi lét) bázisának megtalálása a létforogatásban a megkettőződés, majd megsokszorozódás útján történik. Az átvalósulás karneváli útja ez, amely a mássá (másikká) levésben tapasztalja meg e transzformáció szükségességét. Virgil a koncentrálttá vált létezés forrpointján kettéválik: a vöröshajú segédfogalmazóra és Mihály arkangyalra. Gyermeke, Bormester Mihály, a regény tulajdonképpen „főszereplője” folytatja a hatványára emelt sorsok számbavételét úgy, hogy nemcsak a Mike-kal és Micháillal, hanem az egész „menaszériával” azonosítja magát: „ezek az emberek mind szavak. Ez itt, ahogy az imént már mondtam, az én személyes sorskatalógusom,

az én létem tulajdonságai, mondjuk énem vegyelemei, amelyeknek konglomerátuma az ember, de tulajdonképpen szó, szó, szó [...].”²³ Ez a karnevál tehát utazás lényünk középpontja felé, s mint ilyen a mítosz és a mese hagyományos toposzait eleveníti föl, a hajóra szállás, vándorlás, pokoljárás stb. képeiben. S ráadásul nemcsak az eposz elevenedik meg ezekben az alakzatokban, hanem a különböző regénytípusok szerkezeti-kompozíciós váza, struktúrája is: a *Karnevál* megidézi például a hagyományos családrégény, a fejlődésregény / bildungsroman, a detektívregény cselekményszövéését, ugyanakkor ez a besorolás, meghatározási kísérlet nem meríti ki e szöveg maximális körülírhatóságát. Bormester azonosulása az „örültek kastélyának” minden alakjával nem más, mint a Hamvas által gyakran idézett hindu „*tat tvam aszi*” és „*neti neti*”, vagyis az „*ez vagy te*” és „*ez sem, az sem*” módszertani eljárása. Az emberi konglomerátumot alkotó szerepek mindegyikét lehetséges identifikációs bázisnak remélő történeti és narratív viszonyulás, majd a karakterektől való eloldódás a beavatás rituáléjának, azaz a regény, az írás megszüntető-teremtő aktusának, bizonyos értelemben figuratív-retorikai potenciáljának folyamatát példázza: „az írás technikai reménytelenségével tisztában vagyok. Mialatt az egyiket megírom, a másik hármát, tizenötöt, harminckilencet okvetlenül ki kell hagynom, vagy el kell kennem. Liebermann, a festő azt mondta, rajzolni annyi, mint kihagyni. Írni is annyi.”²⁴ A szerep/álarc ambivalenciájának megmutatása (hiszen a szerep egyszerre eltakar, ugyanakkor valamit nyilvánvalóvá is tesz viselőjének lényéből) az írás nyomokat eltörlő, szövegépületet is emelő játékában konkretizálódik.

Bahtyin ismertetésében megemlíti még a *menippeát* jellemző *küszöb-helyzetet* és az ún. filozófiai univerzalizmust is. A filozófiai univerzalizmus számot vet az emberi létezés és kulturális emlékezetet tematizáló gondolkodástörténet valamennyi paradigmájával. „A *menippea* a »végső kérdések« műfaja. A végső filozófiai pozíciók próbatétele megy végbe benne. A *menippea* mintha arra törekedne, hogy az utolsó, döntő szót és tettet mutassa fel, melyek mindegyikében az ember életének teljes egésze rejlik.”²⁵ A *Karnevál* (és általában a hamvasi írások) sokat emlegetett szinkretizmusa éppen ebben a felmutatásban rejlik. Kemény Katalin is utal erre az „utolsó szóra”: „a *Karnevál* a világértelmezéseket legyezőként szétjárja, de csak azért, hogy elégtelenségüket felmutassa. Nem a világ elégtelen, értelmünk elégtelen a végső szó kimondására.”²⁶ A *Karnevál* függönybeszélgetéseiben a modern pszichológia, szociológia, filozófia, teológia, történet-és irodalomtudomány emberszemléletének különböző olvasatait tárgyalja a két elbeszélő, a szereplők cselekedeteit vizsgálva felhasználják e területek új megállapításait és interdiszciplináris belátásait. Ezeket az egymást is olvasó diszciplinákat, tudástartalmakat a „végső pozíciók szünkrisziszeként”²⁷ is lehet értelmezni.

A katabázisz (pokoljárás) nagy múltú hagyományának megelevenítésével a *Karneválnak* természetesen része a *menippeabeli küszöb-helyzet*, a túlvilági utazás, mely egyszerre teszi láthatóvá a hős számára az ismétlésben megrekedt, s ezért még megváltatlan világot, ám az

23 Uo., 379.

24 Uo., 379.

25 BAHTYIN, I. m., 145.

26 KEMÉNY Katalin, *Az ember, aki ismerte saját neveit. Szélfegyzetek Hamvas Béla Karneváljához*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990, 93.

27 BAHTYIN, I. m., 145.

28 KEMÉNY, I. m.,
105.

29 Uo., 85.

30 Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Osiris, Budapest, 2001.

„igazak és tisztaszívűek” utolsó ítéletet (a második eljövetelet) váró mennyei városát is. Bormester a város kapuja előtt találkozik angyalával, Antenisszel, aki „feloldja a varázslatot.” Az alászállás élményét követően (ez a mű V. fejezete) befejeződnek Bormester Mihály „tanulóvei.” Már mindent látott. „Bormester Mihály, akár a mesehős, a próbákat kiállta, azaz a regény szereplőinek bőrét (maszkját) magára vette, de miután találkozott Antenisszel, többé nincs szüksége semmilyen részazonosulásra, átalakulásai véget értek. Érthető, hogy ezután, a regény további részében nem látjuk aktivitását, nem halljuk szavát. [...] Bormester Mihály a háború után visszatérve oda, ahonnan a cselekvés, a kaland, a világ-, önmaga- és az Istenkeresés labirintusába elindult, megérett a megnyílásra.”²⁸ Kemény Katalin a küszöbhelyzet, vagyis a beavatás funkcióját a labirintus-létezés megszüntetésében látja. A labirintus, mint „a regényépület szerkezete” a modern regényirodalom sajátja, mondja Kemény Katalin, utalva többek között Proust időlabirintusára és Joyce nyelvlabirintusára.²⁹ A labirintus és a tükör – az „őrültek kastélyához” és a varázsbárányhoz hasonlóan – a szöveget metaforizáló, objektiváló képek. Bormester útja a tükrökkel kirakott labirintuson, azaz az imagináción át vezet saját magához. A tükör a másik ember (a *Karnevál* összes szereplője), a tükör a szó. A szólabirintus áthatolhatatlanságát példázza a nyelvek egymásra rétegzettségének és egymás mellettségének szinkron izolációja.

Az iseri szövegjátékok Karneválra alkalmazása

Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* c. művében³⁰ Caillois játékosztályozását alapul véve a szövegjátékok irodalmi műveket strukturáló fajtáit tárja fel. Ezeket a „játékokat”, pontosabban iseri szövegre alkalmazásukat a *Karnevál* szemantikai és kompozíciós eljárásait vizsgáló szempontokként hívjuk segítségül. A játék négy caillouis-i típusa: az *agon*, *alea*, *mimikri* és az *ilinx*. Az *agon* az egymással szemben álló felek versengését jeleníti meg, az *alea* pedig azt a kiszámíthatatlan mozdulatot, történést, amely a versengés eredményét nem a szembenálló felektől, hanem rajtuk kívül álló erőktől, például a sorstól teszi függővé. Úgy is mondhatnánk, hogy az *alea* teszi az *agon* kettősségen alapuló világát dinamikussá, öntörvényűvé. A *mimikri* a mássá levés illúziójának vagy illúziókeltésének önfelelt játéka, melyben a szubjektum egy „képzeletbeli világegyetemben”, a játékos által kijelölt játéktérben „önmagán túl adhat.” A negyedik kategória az *ilinx*, a szédület keresése, a karneváli-záció állandó forrása, a határok anarchikus felszámolása.

Az *agon*nál „a játszás ellenáramai [...] szakításként, törésként jelennek meg, melyen keresztül a referenciális valóságok antagonisztikusan, a szövegen belüli pozíciók pedig antitetikusan rendeződnek el, vagyis a szövegvilág összeütközésbe kerül az olvasói elvárásokkal.”³¹ A meghatározásból következik, hogy az *agon* elsősorban a „régiség irodalmának”, az elbeszélő prózának magvát alkotta (gondoljunk csak az eposzokra vagy lovagregényekre). A *Karnevál*ban a szüzsébeli fikciót végignézve, jellegzetesen az *agont* létrehozó-megjelenítő epizód Mike

déli kalandsorozata. Mike és Josiah Pen a huruchi-karaki háború megrendezésével, Mandarru meghódításával könnyűszerrel imitálták az eposz harci cselekményét. (Eposzparódiájukat fikciójuk tetszőleges módon irányította: kidolgozták a háborúra okot adó politikai-vallási szembenállás elméleti alapjait, nyelvet „írtak”, helyreállították az ősi kultuszt stb.) Tulajdonképpen Mike (Bormester megkettőződött valóságának egyike) *agon* jegyében álló kalandjainak egész fejezete a karnevalizáció szinte minden (bahtyini) elemét is felvonultatja: különös helyzetek, botrányos jelenetek (például Mr. Ecqtre „szent excrementumának” kultikus tisztelete), karneváli nevetés (Josiah Pen, van Hoop és Mike dialógusait jellegzetes, egymás szavait is kitaláló humor hatja át), filozófiai univerzalizmus (Josiah Pen elmélete a világot működtető kenyőcsről, mint a nagy elbeszélések magvát alkotó, totalizáló világmagyarázatokról) kódolják e karneváli-vásári forgatag szubverzív rendjét.

31 Uo., 316.

32 Uo., 317.

„Az *alea* nem tömöríti a referenciális valóságokat antagonisztikusan elrendezett pozíciókba, hanem fölnyitja a referenciális világok, illetve visszatérő egyéb szövegek alkotta szemantikai hálózatot [...], az *alea* a szövegen belül mindent saját szemantikájának kiszámíthatatlan szerveződéseibe robbant szét [...], eme különbségek felerősítésén munkálkodik, hogy áthidalhatatlan törést képezzen, s ezzel a játékot a pusztá véletlenre redukálja.”³² Az *alea* a regényt uraló szövegjátékok közül az egyik legmeghatározóbb szerepű. Az I. részben

Újratöltve. Performansz/Happening, Székelyudvarhely, 2016



33 HAMVAS, *Karnevál I.*, 272–273.

34 ISER, *I. m.*, 320.

35 *Uo.*, 319.

az *alea* a Bormester Virgilt börtönbe juttató *valószínűtlenségi mozzanat*: perbe fogják és elítélik a licsipancsi pástétomsütő meggyilkolása miatt, ám mindenki számára világos volt, hogy sem Licsipancs, sem a pástétomsütő sohasem léteztek. Tóbiás nyomozó így határozta meg „kriminálnpraxisának fundamentumát”: „Ismeretelméletem alapaxiómája azt kívánja megállapítani, éspedig egyszer s mindenkorra, hogy a valóság számunkra az elhíhetőség határán túl fekszik [...]. A valóságnak senki az égvilágon hitelt nem ad, de nem is tud adni. Szóval minél valószínűtlenebb valami, számunkra annál hihetőbb, minél valószínűbb, annál hihetlenebb. Ez, kérem, a mi életünk és gondolkodásunk alaptörvénye.”³³ Később ugyanez a *valószínűtlenségi mozzanat* menti meg Patajt (Zorge Salamon valódi gyilkosát) a büntetéstől. Szintén az *alea* működését láthatjuk az elcserélt csecsemők, elcserélt sorsvonalak történetében. Persze itt meg kell jegyeznünk, hogy a szövegvilágot sarkaiból kiforgató, a szövevényes cselekményt behálózó aleatorikus véletlen a regény, illetve az elbeszélő ontológiai koncepciójában egyáltalán nem esetleges, hanem az „én” megtalálása, személyyé válása szempontjából szükségszerű történés.

A *mimikri* a színlelt valóság, illuzórikusság, tükör-oppozíció és a megkettőződés (mássá levés) játéktere, ezért állandó átlényegítést igényel. A *Karnevál* egésze megfeleltethető ennek a szövegjátéknak: a tükör, maszk/álarc, imagináció funkciójának, értelemképző szerepének megfelelően. Szemléletes példaként mégis itt áll előttünk a levéltár új igazgatójának és Episztemonnak figurája. A levéltár új igazgatója mindjárt a regény elején kétségbe ejti Virgilt személyének rejtélyességével: egyszerre állítja magát Ursinus ellenpápanak, Shakespeare-nek, majd Corteznek, a spanyol hódítónak. Episztemon pedig gyermekkorra óta mindenféle betegségbe (szerepbe, mániába) belebújt. Ez a mindenkivé, bárkivé levés, az éndisszemináció ilyen felfokozása a *mimikri* játéka.

Az *ilinx* nagyon szoros kapcsolatban áll a *mimikri*vel (az átlényegülés miatt) és az *aleával* (kiszámíthatatlansága folytán). A kötetlen játék sémákat eloldó, megváltoztató formájaként az *ilinx* a karnevalizációt testesíti meg a szövegben. „[...] a régiségben a Bolond – a par excellence ilinx-játékos – bizonyos mértékig mindig kívül áll a létező társadalmi hierarchián, amelyet általában az agon ural.”³⁴ Bormester Mihály megkettőződésekor a „bolond” és a „szent” útját is végigjárta. A „szent” Michael misztikus útján Szibériától Tibeten és Kínán át egészen Indiáig az élet válságára, sötét origójának felszámolására keresett megoldást, kérdéseire választ a nagy bölcseknél, lámáknál és szerzeteseknél. Bár hosszú és kalandos vándorútja során mindig akadtak útítársai, mégis egyedül volt, „kívül a hierarchián”, csakúgy, mint a vagabundus, „bolond” Mike, aki a magasrendű, kifinomult élettechnikák birtokában (lásd kenyőcs) a körön kívül állt. Bormester hazatérését (majd beavatását) követően – amint már utaltunk rá – egészen elhallkul. Szavát a regényben ezután nem is lehet hallani. Az elhallgatás, egyben (meg)éretté válás szintén kívülre helyezi a szereplők társadalmán.

Iser összegezve elmondja, hogy „az agon, az *alea*, a *mimikri* és az *ilinx* nem külön játékok, hanem a játék alapösszetevői,”³⁵ így a szöveg-

világok felépítésében valószínűleg mindegyik részt vesz, csak nem egyenlő mértékben. „A szöveg játéka [...] minden pozíciót különféle permutációknak vetnek alá: az agon konfliktusként rendezi újra őket, az alea megjósolhatatlanná teszi, a mimikri álcázással kettőzi meg, az ilinx pedig folyvást valami mássá billenti át őket.”³⁶ Ha a *Karnevál* történéseit egyetlen mondatban mind a négy játéktípus felhasználásával szeretnénk rögzíteni, akkor mondhatnánk, hogy Virgil, a vöröshajú segédfogalmazó *agon*ját önmagával szembeni „konfliktusa”, önkérésének vágya teremti meg; a *valószínűtlenségi mozzanat (alea)* felforgatja és kiszámíthatatlanná teszi mindezt, a *mimikri* duplikációk sorozatát indítja el, az *ilinx* pedig karnevalizálja az egészet.

E szövegtételekkel a szót, a diskurzust is lehet csoportosítani, jellemezni. Az *agon* jegyeit is hordozó dialogizált elmélkedések Bormestert és az ügyvivőt – ha nem is antagonisztikus –, de egymást ellenpontoszó, polemikus pozícióba helyezik. Az ügyvivő több esetben is kritikusként lép fel, és egy másik narratíva lehetőségét, illetve az elbeszélés (pre)konceptióinak felülírását ajánlja. S miközben monológjában felveszi az olvasóval a kapcsolatot, nyilvánvalóvá téve, leleplezve saját, az elbeszélőtől különböző szerzői pozícióját, a történet ellenőrizhetetlenségét és minden erre irányuló olvasói számonkérés hiábavalóságát deklarálja.

Az *alea* működését példázza:

[...] én abba a kényszerhelyzetbe kerültem, hogy az események valószínűsége fölött magam döntsek. De nemcsak az események valószínűsége fölött. Föl kellett tennem azt is, hogy egyes emberi alakok koholtak. Egyesek el vannak rajzolva. Azt is, hogy nevüket ő találta ki vagy elcserélte. Föl kellett tennem, hogy Mirabel neve nem is Mirabel volt, hanem például Krisztina vagy Berta. Ha nevük valódi volt, föl kellett tennem, nem azt mondták, amit Bormester szájukba adott. Föl kellett tennem ezenkívül még egy sereg dolgot, vagyis be kell vallanom, hogy a valószínűség szempontjából én az ő elbeszélését sok helyen, éspedig néhol igen lényeges pontokon kijavítottam, s ezzel igyekeztem a történetet valószínűbbé tenni.³⁷

Az *ilinx* működését példázza:

[...] megszűnt az ellenőrzés lehetősége is. Vagyis, engedelmükkel, az egész dolog, úgy, ahogy van, ellenőrizhetlenné vált. Senki sem formálhat jogot arra, hogy valamilyen mértékkel jöjjön, és azt mondja, ez itt nem stimmel. Először is, nem emberek és nem események és nem történet és nem társadalom és nem tények. Szavak.³⁸

Az *agon* és *mimikri* működését példázza:

Azzal, hogy én, mint Bormester Mihály kontraszsubjektuma, más én vagyok, és kettőnk között állandó dialogikus, ellenpontoszott feszültség van, már maga a történet elkészülése is drámaivá fokozódik [...] Az elbeszélő az író reliefe és az író az elbeszélőé, mind a kettő az olvasóé és a kritikusé és viszont [...], a valóság a feje tetejére áll, a dráma szól, a tükörök mindig mást mutatnak, és sorra minden statikus helyzet felborul.³⁹

36 Uo., 329–330.

37 HAMVAS, *Karnevál* I., 401.

38 Uo., 407.

39 Uo., 410.

Az ügyvivő műhelytitkokat is eláruló „magánbeszédében” egyszerre van jelen a szövegjáték négy típusa, amelyek egyesülve a szöveg karnevalizációjának irányába hatnak, ám a szövegrendezést leginkább megbontó, a szöveg rétegzettségéért, performativitásáért leginkább felelős játékelem közülük az *ilinx*. Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy az *ilinx* természetesen feltételezi a többi játék közreműködését is, hiszen a „kötetlen játék” a „célirányos játékkal”⁴⁰ szemben érvényesíti igazán hatását.

Ám nemcsak az ügyvivő, hanem az elbeszélő is az elbizonytalanítás műveleit hajtja végre (imaginációjának jegyében). Az ügyvivőn (kritikuson) kívül bevon az elbeszélésbe egy harmadik narratív lehetőséget is, a Hangot, amely – a két mesélőhöz hasonlóan – szintén a függöny előtt, és nem a színpadon tartózkodik. Az elbeszélő és az ügyvivő narrációs eljárásainak, a „regény-poutpurrinak” kritikájaként a dialogizált szövegteret kiterjeszti, három pillérűvé teszi. A Hang működése a szöveg karnevalizációját fokozza, az elbeszélhetőségnek újabb határokat szabva. Ehhez hasonló művelet Olachaj ben Shybreeth fiktív középkori héber szerző *Rakoncátlan masamódok* c. művének „beillesztése” a harmadik fejezetbe, amely elbeszéli Bormester Mihály és Angela házasságának tragédiáját.

Az írás párbeszédet teremtő dinamizmusát példázza a Bormester-szövegek architektúrája: Virgil, azaz Mihály arkangyal *Tépelődéseit* fia, Mihály látja el kommentárokkal és kiegészítésekkel, így az apa emlékiratai a fiú széljegyzeteivel (két oszlopsorba szedve) sajátos szöveghálót hoznak létre, amelyet aztán Vidal (a Látó) fejt meg az utolsó fejezetben szószedetet készítve az egymást olvasó, értelmező írásokhoz. Vidal egy pillanatig foglalkozik a Mű folytathatóságának gondolatával, a végtelen regény megalkotásának eszméjével. Az emlékiratba önmagát, történetét beleírva a szöveggé válás végtelen sorát megnyitná ezzel: az olvasás szöveg(élet)sorsot feltáró folyamatával az írás történetet szövegesítő aktusát összekapcsolja. Az egyetlen nagy könyv vagy emlékirat kizárólagos létmódja ebben az értelemben a szövegközöttség, az intertextusok egymásra nyíló horizontjában formálódó, dinamikus potenciálját a textuális és imaginárius határok lezárhatatlanságából nyerő szövegvilág.

Összegzés

Hamvas Béla esszéírásában a humor teorémájának perszónálonológiai megalapozása mindvégig jelen van. A humor által „előírt” magatartás a szellemi lényegkeresés és a realizálás fundamentális módszere, s mint ilyen Hamvas antropológiai rendjének etikai pillére is egyben. Az esszéikben elméletileg körvonalazott humormisztika a szubverzív karneváli kód prózapoétikai felhasználásával *Karnevál* című regényének irodalmi-nyelvi dimenziójában autentikusan valósul meg. Hamvas Béla szövegvilága ebből adódóan a bahtyini karnevalizáció és az Iser által szövegre vonatkoztatott caillois-i játékok szempontjából is leírható komplexumnak minősül.