

A regény mint filozófiai kaland (Hamvas Béla: Karnevál)

Hamvas Béla Karnevál című művét azok is elismeréssel illetik, akik egyébként gyanakodva tekintenek a Hamvas-jelenség egészére, az ezoterizmusba ájult hívek corpus-rontó megnyilvánulásaira, s az egyoldalú beskatulyázási kísérletekre. Hamvas persze szinte felkínálkozott mindennek, hiszen magányos teljesítménye majdhogynem idegen attól a szellemi klímától, amelyből kinőtt. S miközben távoli szellemi tájakon barangol, gyakran saját ellentmondásainak és szenvedélyes kinyilatkoztatásainak is áldozatává válik.

A Karnevál azonban lenyűgöző eredetiségével, költői megformáltságával, életszerűségével, paradoxitáson alapuló különös humorával az életmű egésze fölé magasodik. Olyan műalkotás, amely mentes Hamvas más írásainak buktatóitól, az embert lehengerli, „leveszi a lábáról”, s arra készíti, hogy titkának nyomába eredjen. Földényi F. László hasonlóképpen vélekedik a műről: „A könyvet nem tudtam letenni, s mire befejeztem, már tudtam, hogy a magyar irodalom egyik legélvezetesebb regényét olvastam el. Az élvezet forrása a könyv törésmentes, átlátszó, hamisítatlan egysége volt.”¹

Felmerül tehát a kérdés, miben áll a Karnevál eredetisége, egyáltalán miről szól, milyen értelemben állítható róla, hogy költői megszólalás filozófiai mélységű kérdésekről?

Hamvas Béla Karnevál című műve egy hét részből álló háromkötetes regény, amely végső soron egy *monumentális vallomás*, Hamvassal szólva, a „*modern ember spirituális fejlődésregénye*”. A mű 1948 és 51 között született, amikor Hamvasnak minden oka meg lett volna a gyűlölködésre, hiszen frissen érte a beláthatatlan következményekkel járó „B” listázás. Gyűlölködés helyett azonban a Karnevált humor és bölcsesség hatja át, egy nyomasztó, s egyúttal mulattató felismerés jegyében, miszerint egyedül megfontolásra érdemes probléma maga az élet lenne, de az élet mint tudjuk paradox, ráadásul az „életet megszokni” teljesen lehetetlen. Az életről Hamvas szerint annyi tudható, hogy nincsen célja, pontosabban célját önmagában hordozza, de mi mégis úgy teszünk, mintha lenne. Hamvas e felismerés jegyében hét nagy fejezeten keresztül keresi ÉN-jét, nevét vagy ha úgy tetszik a „végső megváltást”. Naplójában a Karnevált egy tükörhöz hasonlítja, „amelyben – mint írja – a derű és a humor jegyében önmagam teljességét megnézem és lemérem”.²

A műnek azonban figyelemreméltó az előzménye. Hamvas egész életműve felfogható a fő mű, a Karnevál előtanulmányának, hiszen számos korábbi írásában felvetett probléma, megközelítés nyeri el méltó helyét a regényben. Már a '30-as években *A tükör* című esszében leírja, miként gondolja azt, hogy „a világ

tükör”, s hogy „a tükör nem egyéb, mint a világgal szemben fölvelt álláshelyek szöge”.³ A különböző álláshelyek azonban soha sem az ÉN-t mutatják, hanem csak a látszatot, s ami látszik, az a maszk. A maszk igazsága a maszk alatt van, s ezért mondja Montaigne-nyel együtt, hogy „az emberek és a dolgok álarcát le kell venni”. A Karnevál úgy veszi le a dolgok és az emberek álarcát, hogy mindig a paradoxitása a végső szó. Az egyszerre nyomasztó és szórakoztató jelenetekben feloldás csak egy-egy pillanatra lehetséges a szarkasztikus humorban és a nevetésben. A szereplők sűrögnek, forognak, megszállottan képviselik rögeszméiket, de ebben az örült karneválban mégis minden zűrzavarossá fajul. Az egyes jelenetek kaotikussága ellenére azonban *a regény egésze nagyon is kozmosz-szerű*. A mulatságos, szánalmas és helyenként megható bábeli zűrzavar e műben a létezés alapvető állapotának tűnik, amelyből csak az nem vonhatja ki magát, aki még meg sem született. A szereplők monomániái a kierkegaard-i „csendes elveszettség”, az értelmetlen vegetálás és az unalmas egyhangúság megtestesítői. Hamvas ebben a vonatkozásban egyértelműen követi a modernitás nagy kritikusaik narratíváit. Kankalinné például egész életében ezüstlakodalomra készül, a nagy esemény külsőségeire koncentrál, mániákusan kuporgat, miközben Kankalin fáradhatatlanul vezeti naplóját. Naplójának nagy témái; a borotválkozás módszertana, az eszményi cipő, a zsebek funkciója, az eszményi fiók, és saját járásának akkurátus megfigyelése. Csupa-csupa érdektelen és felesleges téma. Hamvas a karneváli „karakteriológiában”, az én-keresés procedúrájaként az emberi tulajdonságok Noé-bárcáját vonultatja föl. Az elképesztő gazdagságú monomániák több száz imaginált szereplőhöz tartoznak. A szereplők többkarakterűek, de még akkor is elbeszélnek egymás mellett, ha látszólag dialógusban vannak. A monomániák „absztrakt párhuzamosok egymás mellett” – írja. Hamvas hasonlata szerint minden szereplő olyan, „mintha egy oszlop tetején állna”, fél lábon, s mindegyik szentül meg van győződve, hogy csak neki van igaza, a többi mind bolond. Az abszurditás, a jelentéktelenség, a felcserélhetőség és az érdektelenség bemutatására fölvonultatott számos figura közül például ott találjuk Episztemont, Don Quijote modern változatát, aki azért bújjik el, hogy az egész emberiséget próbára tegye. „Meg akartam tudni, lesz-e valaki, egyetlen ember, aki észreveszi, hogy eltűntem. Milyen különös! És talált ilyen embert? Nem találtam, szólt Episztemon igen lassan. [...] Eltűnésemet senki sem vette észre”.⁴

A sok szereplő azonban nem marad meg végig egyazon monománia mellett. A maszkok, vagy ahogy Hamvas nevezi, a „lárvák” cserélődnek, s ellentétükbe csapnak át. A zűrzavar a tetőfokára hág. A főszereplő Bormester Mihály – alias Hamvas – egy fejezetközi, úgynevezett „függönybeszélgetésben” tudunkra is adja, hogy ez a karneváli zűrzavar nem véletlen. Ez a maszkabál hordoz egy tudatosan kigondolt belső dinamizmust. „Az egész történet már készítése alatt belülről elkezd forogni.” – írja.⁵ Minden statikus helyzet fölborul, hiszen ebben a játékban, ebben a karneválban, aminek valójában élet a neve, mindenki benne van. „Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van. Ennek következménye az a felháborító paradoxon, hogy valaki magát minél inkább kinnlevőnek

tünteti fel, annál mélyebben benne van,..."⁶ Hamvas figyelmeztet bennünket, hogy ez a mű nem önéletrajz, még a sterne-i értelemben sem. Nem pusztán konfesszió, s nem holt panoptikum. Itt az általános és az egyes egymásban van. „Az egyes ember annyi, mint minden ember együttvéve. Minden emberben az egész emberiség [...] állandóan jelen van” – írja.⁷ Ezt nevezi J. Böhme nyomán egybejátszó kiegyenlítődsnek, *inqualieren*-nek. Az emberek az egybejátszó kiegyenlítődsben szerepeket (maszkokat) váltogatnak. Ebben az értelemben a maszkok a pszeudo-egyediség megtestesítői, s így a személytelenség hordozói. Felvehető, és ha nem viseltük túl sokáig őket, lecserélhető. A maszkot viselők esetében azonban egymás megértéséről, megismeréséről, valódi kritikáról és önkritikáról sem beszélhetünk. Ebben az esetben a nyelv is maszkként funkcionál.

A monomániák eredményeképpen az lesz a realitás, ami valójában irreális. A Karnevál szereplői fiktívek ugyan, de ez a fikcionalitás olyan illúziót eredményez, amely az olvasót küzdelemre, továbbolvasásra csábítja. A Karnevál fiktív szereplőinek parodisztikus jelentését azért érthetjük meg, mert a monomániák leírása által mindvégig osztozunk az „ismerős dolgok tárházában”, ami a témát, a körülményeket, a társadalmi illetve történelmi kontextust illeti. Hamvas ugyanakkor mesteri módon alkalmazza az „ismeretlenné tevés stratégiáját” is, ami miatt az olvasó tovább olvas, hiszen úgy tapasztalja, valami vonzza, valami figyelemreméltó történik ebben a játékban. A műhöz képest kialakul az az „optimális távolság”, amelyben az élmény és az illúzió hol ellenállhatatlan, hol elviselhetetlen lesz. A két indulat nem jut nyugvópontra, így a Karnevál olvasóját folytonosan eleven élményhez juttatja. Olvasóként észrevétlenül „beleiktatódunk” a történetbe, s a regénybeli konkretizáció számunkra olyan illúzióvá válik, amely lehetővé teszi az elfogadást és az értelemadást is. Az olvasót ekkor már nem fogja „zavarni”, hogy mellette megszólal az elbeszélő, a narrátor és a kritikus is különféle értelmezési síkokat, szempontokat és távlatokat képviselve. Így felszínre kerülhetnek a különböző értelmezési lehetőségek, érvényesülhet az író rábeszélési stratégiája is. A Karnevál kompozíciója ugyanis a fentiek miatt olyan, hogy meg tud szólalni az író legrejtettebb gondolata is, de egyúttal hangot tud adni saját szkepszisének is. Az elbeszélő mellett ott a narrátor és ott a kritikus is. Ezek a gyakran dialogikus-filozofikus betétek rendre megjelennek a Karneválban, többnyire a kurzívan szedett már emlegetett „függönybeszélgetésekben”. Ezek szervesen illeszkednek az adott fejezetekhez, s ezekben a függönybeszélgetésekben sorra megfogalmazást nyernek Hamvas elméleti alapvetései is. A függönybeszélgetésekkel így látszólag megtöri az örült forгатag lendületét, ad egy szusszanásnyi időt a töprengésre, de valójában épp ezzel az ellenpontozással kap további lendületet a mű. A függönybeszélgetések dialógusaiban megfogalmazott kérdések és válaszok játékból adódó horizontváltások eredményeként, illetve a fiktív szereplők monomániáit felvonultató részek fokozódó dinamikája által egyfajta totalizációs hatás ér minket. A paradoxonok persze nem nyernek feloldást, erre szándékosan nem törekszik Hamvas, de különféle irányból megvilágítást kapnak.

A Karnevál egyszerre vet fel filozófiai problémákat, és reprezentál múltbéli történelmi eseményeket. A megtörtént események tanúsága alapján elég ha utalunk arra, hogy miként szerves része a világháború Bormester Mihály történetének, s milyen félreérthetetlen utalások találhatók a szövegben a két világháború közötti, illetve a második világháború utáni Magyarországra. Hamvas ösztönösen „ráérez” arra a későbbi Ricoeur-i tételre, amely megfogalmazza, hogy a „múlt valósága” és a „fikció irrealitása” között tökéletes asszimetria áll fenn.⁸ Ezt az asszimetriát Hamvas nem is kísérli meg eltüntetni, nem rekonstruál, inkább analogizáló megközelítéseket alkalmaz, felvállalva a fiktív szereplők és a történetek általi reprezentáció lehetőségét. Hamvas a Karneválban szándékosan enged utat az olvasó alkotó kedvének, hiszen a mű egyáltalán nem didaktikus, Ingarden kifejezésével élve telis-tele van „*meghatározatlan helyekkel*”, azaz összeilleszti az össze nem illőt, frusztrálva ezzel bennünket.

Az össze nem illő összeillesztésére számos példát találunk a műben. Ezt teszi akkor is, amikor konkrét fizikai tereket tesz egymás mellé, amikor proust-i értelemben váltogatja a múlt és a jelen idősíkjait, de akkor is, amikor váratlanul idegen kifejezéseket, versikéket, mondókákat iktat közbe, vagy saját maga által kreált szavakat használ. A kitalált szavak és kifejezések lehetnek igék, de főnevek és melléknevek is. Ilyenek például: mászolyog, kajd, kencse, epedékeny, gyanóca, hundrabancs, csernec, szamotor, iglinc stb. Vannak szándékosan áltudományos, latinus vagy éppen görögös szókreációk is bőven. Például: „a difficilizmus csak a konszciens reperkusszióknál hatásos, egyébként a pseudo-nihilizáció veszélye fennáll.”⁹

A váratlan helyzetek megteremtése, az erőltetett meghatározottság, illetve ennek ellenpontjaként az egyértelműség hiánya azonban többletet hordoz. Ironiája és humora által úgy von be bennünket a történetbe, hogy miközben úgy érezzük, rólunk szól az egész, egyúttal óhatatlanul felfed számunkra egy meg nem írt szintet is. Ricoeur-rel szólva: „ez az a szint, amelynek elképzelésére mintegy privilégiumként az olvasás törekszik. A szöveg tehát egyszer kevesebb, egyszer meg több az olvasáshoz képest. [...] az ismeretlen ismerőssé válik és az olvasó egyenrangúnak érezve magát a művel, hinni fog benne, mégpedig olymértékben, hogy bele is iktatódik.”¹⁰

Ez azonban Ricoeur szerint is úgy lehetséges, ha érvényesül a történet „szembesítő és összekötő” funkciója, amely a szöveg képzeletbeli világa, illetve az olvasó tényleges világa között létesül. Mivel az olvasó tényleges világa vagy amit annak szoktunk nevezni, inkább egy *valóság-kontinuum*, amelyet szüntelenül interpretálunk, az író megengedheti magának, hogy sajátos tagolást adjon e valóság-kontinuumnak, hogy különböző interpretációkat és struktúrálásokat, illetve fikciókat alkalmazzon. A Karnevál nyelve szabadon él ezzel a lehetőséggel, így az olvasó számára egy ismerős és egyben ismeretlen, ám mindenképpen izgalmas és tanulságos világ konstituálódik.

A Karnevál poétikus nyelve maga hozza létre saját kódrendszerét, mintegy kényszerítve az olvasót, hogy újra és újra módosítsa saját gondolati horizontját, sőt saját konstitutív világát.

A konstitutív értelemképzés folyamatában a Karnevál szövege gyakran provokál, irritál és nyugtalanít is bennünket, de ez az elidegenítés egyúttal megteremtí az újként való konstituálás lehetőségét is. Anderegg szerint az ilyen „elidegenítő értelemképzés” nyitja meg a transzcendálás megtapasztalásának lehetőségét.¹¹

Hamvas a Karneválban a világot az „*örület kastélyának*” nevezi. De hogy miként lehet az „örület kastélyát” a legmegfelelőbb formában megjeleníteni, azon igen sokat töprengett. Mint az eddigiekből is kiderült, kereste a megfelelő formát és az adekvát stílust. Ezt a töprengését több írása is örzi, de az előtanulmányok közül kiemelkedik az 1948-ban írott *Regényelméleti fragmentum*¹². Ebben az írásban a regényforma történeti és elméleti kérdését taglalja, sorra veszi a regény nagy korszakait és a kiemelkedő regényírókat. Arra a következtetésre jut, hogy számára attól a pillanattól kezdve érdekes a regényforma, amikor megjelenik a személyesség, s ezzel együtt a konfesszionális tudat. Szerinte ettől kezdve „a regény az ember személyes sorsra való igényét mondja ki”.

A személyesség áttörését – mint sokan mások, például később Kundera¹³ – Cervantes Don Quijote-jének megjelenéséhez köti. „Mi európaiak csak egyet tudunk biztosan – írja Hamvas, hogy szabadok vagyunk, személyek. Ezért az, amit meg kell valósítanunk, az a tökéletes személy és a tökéletes szabadság.”¹⁴ Hamvas itt persze a klasszikus német filozófia, illetve a romantika abszolutumkeresésének előfeltétel-rendszerét fogadja el, hiszen ma joggal kérdezhetnénk tőle, miért kell az embernek törekednie a tökéletes személy realizálására? S egyáltalán, mit jelent az, hogy tökéletes személy? Azzal együtt azonban, hogy a személyesség az európai ember számára megjelent, egy skizoid kettősség tételeződött. Hamvas meg is fogalmazza ezt. „Dupla sorsunk lett egy „macbethi és egy hamleti, illetve egy Don Quijote-i és egy Sancho Panza-i”, azaz egy hivatalos/nyilvános és egy privát/”szélmalom-történetet”. Ezt a skizoid állapotot jelenti meg Hamvas a Karnevál több fejezetében is, például Bormester Mihály kettős történetében. Ebben a kettős történetben Bormester Mihályból két külön karakter lesz, Mike és Michail, akik egyszerre indulnak el katonaként az északi és a déli frontra. Ez a dupla tudat – amelyen Hamvas szerint „az egész addigi államvezetés csődött mondott” – a szent és a bolond, az aszkéta és az arlequin regénybeli megjelenítése. Valójában mindez a 20. század emberének skizoid állapotát hivatott bemutatni. A kettős tudat másik gyakori példája a szövegben a zárójeles megjegyzések alkalmazása. A zárójelbe tett, ki nem mondott „hátsó gondolatok” zavarba ejtő őszinteséggel ellentétezzák a kimondott szavak hamisságát, maszkírozottságát.

A személyesség ugyanakkor nem lehetséges konfesszió nélkül. Hamvas számára az egyetlen lehetséges forma mindahhoz, amit e személyesség jegyében el szeretne mondani, a regény. Ennek fényében tanulmányozza az európai regényt, s azt állapítja meg, hogy a személyesség megjelenése szempontjából *a regénynek három történeti szakasza van: az első a cervantes-i*, amely révén visszavonhatatlanul a személy üdvtörténete került a középpontba, *a második a sterne-i*, „az emberi sors feloldása a szubjektumban”, *a harmadik pedig a kierkegaard-i*.

Kierkegaard Hamvas szerint „*pszeudoregényeket*” írt. „Kierkegaard volt az – írja, aki a gondolkozást teljes egészében személyessé tette.¹⁵ Ő mondta először, hogy a történet középpontja a személy, és a személy középpontja az üdvtudat.

Visszafelé ily módon nyer értelmet Hamvas számára Don Quijote és Hamlet, „így válik világossá Pascal, Sterne, Rousseau és Goethe.”¹⁶ Hamvas a Karnevál írásakor alapul vette a *Regényelméleti fragmentumban* megfogalmazott fenti gondolatokat. A Karnevál főszereplője Bormester Mihály úgy egzisztál a regény hét fejezetén keresztül, hogy a személyiség formálódása szempontjából felvetődő minden lényeges kérdés – legyen az filozófiai, etikai, szociológiai vagy politikai természetű – megfogalmazást nyer. Bormester Mihály mindvégig azon fáradozik, hogy „új létet alapítson”, hogy helyreállítsa az úgynevezett „eredeti egységet” vagy másképpen fogalmazva a „normális emberi alapállást”. Mindközben bonyolult élethelyzetek – háború, nősülés, álmos polgáriság – szülte tragikomikus történetek sokaságának lehetünk tanúi, amelyek gyakran az abszurdig fokozódnak. Hamvas „*tripla örületnek*”, illetve „*humorisztikai alapállásnak*” nevezi ezeket az élet szülte paradox helyzeteket.

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

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

A regényre gyakorolt hatások vizsgálatát azonban nem zárhatjuk le ennyiben. A Karnevál időértelmezését vizsgálva tapasztaljuk, hogy itt Sterne és Joyce mellett Nietzsche, Bergson, Proust és Faulkner egyaránt hatottak Hamvasra. Hamvas egyfelől Faulknerhez hasonlóan gyakran bontja föl a kronológiát, s ezáltal nézőpontok bonyolult rendszerét hozza létre, másfelől Prousthoz hasonlóan váltogatja a múlt és a jelen idősíkjait. Nietzsche visszatérés-gondolata, a „gondolatok gondolata” pedig oly mértékben hatott Hamvas Karneváljára, hogy az a re-

gényben szublimálva mindvégig jelen van, szinte a regény egészét áthatja. Mindez azonban már egy másik dolgozat témája.

Jegyzetek

1. Földényi F. László: Hamvas Béláról. In.: Földényi F. László: A túlsó parton. Jelenkor, Pécs, 1990. 148.
2. Kemény Katalin: Hamvas Béláról. In.: In memoriam Hamvas Béla. Hamvas Intézet, Bp. 2002. 105.
3. V.ö.: Hamvas Béla : A tükör. In.: Hamvas Béla 33 esszéje Bölcsész index Bp., 1987. 159–161.
4. Hamvas Béla: Karnevál I. Medio. Szentendre, 1997. 88.
5. I. m.: 410.
6. I. m.: 414.
7. I. m.: 10.
8. P. Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa. In.: Narratívák 2. Történet és fikció Bp., 1998. 9.
9. Hamvas Béla: Karnevál I. 39.
10. I. m.: 26.
11. V.ö.: J. Andereg : Fikcionalitás és esztétikum. In.: Narratívák 2. Történet és fikció 47–53.
12. Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum. In.: Hamvas Béla : Arkhai. Medio. Szentendre, 1994.
13. Kundera így ír erről: „Ugyanis az én számomra nemcsak Descartes a modern idők megalapítója, hanem Cervantes is. (...) Cervantessel egy nagy európai művészeti ág kezdődik, mely nem egyéb, mint ennek az elfelejtett létnek a vizsgálata.” M. Kundera: A regény művészete. Európa, Bp., 2000.
14. Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum. 298.
15. I. m.: 305.
16. I. m.: 306.