

**A MŰVÉSZET MINT REFLEXIÓ IRIS MURDOCH A *HÁLÓ*
ALATT ÉS A *FEKETE HERCEG* CÍMŰ REGÉNYEIBEN**

SZERZŐ: PIROS86

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	2
2. Művészet és reprodukció <i>A háló alattban</i>	5
3. Dionüszosz és Apollón harca <i>A fekete hercegben</i>	21
4. Konklúzió.....	32
5. Felhasznált irodalom	33

1. Bevezetés

Iris Murdoch regényírási technikája egyedülálló jelenség a huszadik századi angol irodalomban. Egyedülálló nemcsak abban a tekintetben, hogy az irodalmi szintéren való fellépéséig kevesen akadtak, akik a morálfilozófiát bámulatos könnyedséggel ötvözték volna a regénypoétikával, hanem abban az értelemben is, hogy nem született még egy olyan angolszász író, aki a francia egzisztencializmus szárnyai alól kibújva, a gótikus regény követelményeit és témáit a morál, a szexus, a mítoszteremtés és a művészetfilozófia problematikus kérdéseinek vetette volna alá. Ennek másik, nem elhanyagolható aspektusa az a fajta műfajkeveredés, vagy inkább „műfajok hullámmzése” egyetlen művön belül, amely az 1958-as, *A harang* című regénytől kezdődően egyre nagyobb hangsúllyal jelen volt a murdochi életműben, s amelynek betetőzése az 1978-ban Booker-díjat elnyert *A tenger, a tenger*.

Iris Murdoch kritikai megítélésében tehát kulcsfontosságú szerepet játszik az író filozófus volta, hiszen ennek fő termékei azok a filozófiai és esztétikai problémák, amik a regényekben egyre-másra előtérbe kerülnek. Mindennek némileg ellentmond az író az irodalom és a filozófia kapcsolatáról tett abbéli nyilatkozata, mely szerint, „a gondolkodás e két ágazata egymástól különböző célzattal, különböző stílusokkal rendelkezik”¹, s ennek megfelelően közöttük különbségjelet kell tenni. Ezen megállapítását Murdoch azzal indokolja, hogy míg a filozófia egyfajta tudományként tartandó számon, addig „az irodalomnak sajátos szabályai, fogásai vannak”², s míg a filozófia dolga a problémák tisztázása, az irodalom, mindamellett, hogy mulattat, szórakoztat, és lényegesen több rétegből épül fel, mint a filozófia, nagyon gyakran misztifikálja a problémákat. Ugyanakkor, mint ezt egy másik, Frank Kermode-dal készített interjú során egyértelművé tette, „a filozófia, főként a morálfilozófia és a fizikai filozófia, valamint esetleg kissé a morálfilozófiában előforduló szituációk, a szabadság és a morális döntések stb. problémájának elgondolása hatással bír arra a folyamatra,

¹Magee, Bryan: „Iris Murdoch on Philosophy and Literature – In Conversation with Bryan Magee; Section 1”; URL: <http://www.youtube.com/watch?v=m47A0AmqxQE>; 2012.08.24. Eredeti szöveg: „These two branches of thought have such different and such different styles.”

² Uo. E.sz.: „Literature, of course, has its own rules, and has its own tricks.”

melynek során az író felépít egy karaktert.”³ Ekképp, mondja Murdoch, a jó regény alapkövei a filozófia által felvetett problémák és ideák, amelyek helyzeteket teremtenek, s a cselekmény dinamikájául, valamint a karakterek és a karakterek közti kapcsolathálók forrásaiként szolgálnak. Murdoch szerint ezek tökéletesítői a tizenkilencedik századi orosz realista nagyregények mesterei, Dosztojevszkij és Tolsztoj voltak, de nyomokban felfedezni ezeket az angol romantikus tradíciók megalapozóinál, a huszadik században pedig Sartre, Camus és Kafka műveiben.

Murdoch regényvilága abban a tekintetben nagyszerű követője a realista példaképeknek, hogy a regények sokszor zsúfolásig teltek a különböző karakterek egy sémán belüli kapcsolatrendszerével. Ugyanakkor a realistákkal való párhuzam az író nő abbéli törekvésében is megfigyelhető, hogy bár látszólag a szerző néhány mű erejéig „belebújik” egyes szereplők személyiségébe,⁴ valójában el is határolja magát tőlük az által, hogy narrációjuk megbízhatóságát kétségessé teszi az olvasó számára, s a hatvanas évektől jelentkező írásokban a pszichoanalízis jegyeit egyre szuggesszívebb erővel építi bele szereplői személyiségrajzába. Ennek a szerkesztési elvnek eszközei az egy sémarendszeren belül mozgó, archetipikus karakterek; ilyenek *A háló alatt*, *A levágott fej*, *Az olasz lány* és *A fekete herceg* egzisztencialista-jellegű hőstípusai, a *Menekülés a varázslótól* és az *Egy igen tiszteletreméltó vereség* sátáni varázslói, a negatív archetípusként megjelenő idegenek *Az olasz lányban* és *Az angyalok idejében*, a női mesealakokat idéző, totális terror alatt tartott szereplők *Az egyszarvúban* és *Az angyalok idejében*, valamint a környezetüket félelemben tartó, szexuális dominanciával bíró alakok a *Menekülés a varázslótól*, az *Igen tiszteletreméltó vereség*, *Az olasz lány*, *Az egyszarvú* és *Az angyalok ideje* című regényekben. E szerkesztési technikának kellékei továbbá még a könyvekben újra és újra

³ Kermode, Frank: „Modern Writers - Iris Murdoch and Frank Kermode”;

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=nLi0c2HqAKY>; 2012.08.24 E.sz.: „My interests in philosophy are chiefly in moral philosophy and physical philosophy. Possibly, to some extent, thinking about situations in moral philosophy, thinking about problems of freedom and problems of moral decision, and so on, may affect the way one portrays a character.”

⁴ Ebben a kontextusban megemlítenők többek között *A háló alatt*, *A levágott fej*, *Az olasz lány*, *A fekete herceg* és *A tenger, a tenger egyes szám első személyű narrátorai*.

megjelenő állati szimbólumok, úgymint Mrs. Tinckham macskái és a Hugo lakását ellepő madarak *A háló alatt*ban, vagy a pókok a *Bruno álmában*. Nem elhanyagolandó továbbá a víz és az úszás szimbóluma a Murdoch-regényekben (*A tenger, a tenger; A homokvár*), melyek egyrészt morális dilemmák központi megjelenítői, másrészt a regényvilágban fellépő érzelmi állapotok és a szereplők életében bekövetkező változások (Titus halála *A tenger, a tengerben*) terepei, s a bizonyos homályba vesző, rejtélyes alakok szerepeltetése sem (ilyen a cigány tarokk-kártyás *A homokvárban*.)

Murdoch a regényekben fellelhető művészetfilozófiájának egyik lényeges kérdése a jó és a rossz közötti viszony problematikája: Mikor jön létre a jó művészet? Hogyan reprezentálható a valóság az irodalom nyelvén? Milyen módon választható szét, ha szétválasztható egymástól, a jó művész és a jó művészet? Mi a morál szerepe a művészetben? S vajon a szeretet és az Erősz mely részpontjai állnak egyenes arányosságban azokkal a morális problémákkal, amelyek a művészetet mint etikai rendszert reprezentálják?

Dolgozatomban a fentebbi kérdéseket két kiváló Murdoch-regény, az 1954-es *A háló alatt*, és az 1972-ben keletkezett *A fekete herceg* alapján kívánom értelmezni. E két művet abban az értelemben szokás a Murdoch-kánon ikerdarabjainak tekinteni, hogy mindkettő központi kérdése a nagy művészet létrejöttének mikéntje, két olyan hős szemszögéből, akik erre sajátosan felépített, hamis szolipszizmus szerint működő világrendszerük miatt nem képesek. *A háló alatt* és *A fekete herceg* párhuzamát a szent és a művész, az igaz, forma nélküli és a formateremtő alak konfliktusa adja. Mind *A háló alatt*, mind pedig *A fekete herceg* hőse az ihletét veszített, alkotásra képtelen, morális igazságot kereső regényíró, aki a jó és a rossz művészet problémájában őrlődik. Morális mozgatórugója a „nagy” művészet megalkotása, illetve azok a lépések, amelyek ennek érdekében elkerülhetetlennek bizonyulnak.

2. Művészet és reprodukció *A háló alatt*ban

I.

A háló alatt Iris Murdoch 1954-ben publikált, első regénye. Fogadtatásának megosztottságát jelzi, hogy a korabeli angol irodalmárok a társadalmi kalandregény műfajának köpönyegét ráhúzva, tévesen, a „dühös fiatalok” irodalmi kánonjába kategorizálták Murdoch könyvét. Ennek a besorolásnak Báti László szerint némileg ugyan alapot szolgáltatna a regény, mégpedig úgy, hogy a benne fellelhető „bolyongások, bizarr kalandok és váratlan események”⁵ valóban tükröznék valamit a háború utáni fiatal, talajvesztett generáció életérzéséből. Azonban, mint ahogy erre Báti és Peter Conradi is rámutat, a „bohémhistória”⁶ álarca alatt valójában Murdoch világa — ahogy ez a következő, *Menekülés a varázslótól* című regényben már egyértelműen kiütközik —, sokkal inkább eltér a dühöngő ifjak szocialista realizmusától. A fordulatokban gazdag cselekmény ugyanis alternatív módon a főhős létre, morálra és a művészi nagyságra vonatkozó dilemmáinak a nyoma.

A regény és Murdoch írói pályafutásának előjátékaul három kiváló irodalmi ideál, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett és Raymond Queneau munkái szolgálnak. Hatásuk a regényvilágon többszörösen érzékelhető. Peter Conradi, Iris Murdoch egyik legközelebbi életrajzírója például így ír a *The Saint and the Artist* című, Murdoch életművével foglalkozó tanulmánykötetében: „Iris Murdoch egyszer *Az undort* a sartré-i mű »tanulságos nyitányának« nevezte. *A háló alatt* (1954) illik ugyanezen leírás. A regényt annak idején Kingsley Amis *Szerencsés flótásával* együtt (melyet Murdoch azelőtt nem olvasott) a »dühöngő« szocialista realizmusként könyvelték el, s ez egy olyan rátekintés, mely – a drydeni epigráf (»Hisz vége már az ó-időknek/S újaknak kell jöniük«) ellenére kevés vizsgálódásnak esett tárgyául. Azóta a könyvet Murdoch Sartre,

⁵ Báti László: „Iris Murdoch”; in.: Murdoch, Iris: *A háló alatt*; Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971, 5.

⁶ Báti: 6.

Raymond Queneau, a regény dedikáltja, és Beckett iránti fogékonyságához is kötötték. A hős Queneau és Beckett könyveit⁷ dédelgeti... A művészet szerepe iránt, annak megváltó esetlegességével együtt való elkötelezettsége szempontjából, *A háló alatt* egyértelműen *Az undor* tükre, ugyanakkor a regény Sartre-tól eltérő módon vág egzisztencialista hőse-narrátora alá.”⁸ Conradi megállapítását azzal a feltevéssel – vagy inkább felvetéssel – egészíti ki, mely szerint Murdoch a Szajna-parti merengések által, Anna alakjának álomszerű felbukkanásával, a lét kérdéseinek szüntelen áramlatával tulajdonképpen az angol romantikus tradíciót eleveníti fel.⁹

Sartre, Beckett és Queneau alakja a murdochi életrajz és a murdochi regény elemzésében további érdekes egybeesésekre ad lehetőséget. Murdoch a II. világháború alatt a Brit Nemzeti Kincstár Főasszisztenseként hosszabb időt töltött Franciaországban, ahol személyes közelségbe került Raymond Queneauval. Ebből az – erotikát sem nélkülöző – kapcsolat eredményei a csaknem harminc évig tartó hosszas levélváltások, melyekben Murdoch hosszasan ecsetelte az irodalom és a karakterrajzok, a regényírás és a regényvilág hiteles manifesztációja körüli kételyeit. Mi több, egyes levelek alapján világosan látható, *A háló alatt* és a novellista Murdoch Queneau biztatása, sugallata nélkül valószínűleg soha nem született volna meg.¹⁰ A Murdoch-műveknek életrajzi utalásait még figyelembe véve, Jake-et akár a húszas éveiben lévő, a háború forгатagában saját egzisztencializmusával

⁷ Ezek a *Pierrot mon Ami* és a *Murphy*.

⁸ Conradi, Peter J.: *The Saint & the Artist – A Study of the Fiction of Iris Murdoch*; Harper Collins Publishers; London; 2001; 33. E.sz.: „Iris Murdoch once called Sartre’s *La Nausée* the ‘instructive overture’ to his work. The same description fits *Under the Net* (1954). It was at the time placed with novels such as Kingsley Amis’s *Lucky Jim* (which she had not read) as new ‘Angry’ social realism, an ascription which, despite the Dryden epigraph (‘Tis well an old age is out/And time to a begin a new’) bears little scrutiny. It has also been related to Murdoch’s interest in Sartre, to the dedicatee Raymond Queneau, and to Beckett. The hero cherishes books by Queneau and Beckett... In its concern with the role of art in redeeming contingency it clearly echoes *La Nausée*, but it is also a novel which differently undercuts its existentialist hero-narrator.”

⁹ Murdoch és az angol romantika viszonyának ebben a kontextusban való, legszembetűnőbb reprezentánsa az 1962-es *Nem hivatalos rózsza* című regény.

¹⁰ vö. Conradi, Peter J. (ed.): *Iris Murdoch, A Writer at War – Letters & Diaries 1939-1945*; Oxford University Press; 2009; 1268.

sodródó, Queneau *Pierrot mon Amijának* fordításán, s a nagy regény létrehozásán fáradozó Iris Murdoch alteregójaként is értelmezhetjük.¹¹ *A háló alatt* azonban több, mint szimpla életrajzi reflexió, és Murdoch nem egyszer hangot adott azon megközelítésekkel szembeni ellenvetésének, miszerint író és regényhőst, író és regényvilágot egymás tükörképeiként kellene azonosítani, hiszen ennek alapján Virginia Woolf *Orlandója* sem lenne egyéb, mint egy regényformába öltöztetett, olcsó biográfia.

Sokkal közelebb járunk az igazsághoz, ha *A háló alatt* a három előd iránti tisztelgésnek fogjuk fel. Stílussteremtő alkotói atmoszférájuk a regényen át szinte észrevétlenül olvad össze a sajátos murdochi hanggal. A beckett-i világ a nyelvi korlátok kérdéskörében, a francia és az angol nyelv különbözőségeiben elevenedik fel (Jake mint amatőr fordító többször is eltűnődik az angol nyelv korlátoltságán). Queneau-t és Sartre-ot idézik az abszurd szituációk (kutyarablás, a Sadie ajtaja előtt hallgatózó Jaket az épületben lakók elmebetegnek nézik) humoros, pamfletszerű leírása, s ténylegesen kijelenthető: a mű teljes egészét nézve *Az undor* angol mása, középpontban egy Roquentin-szerű figurával, aki elégedetlenségét, a másra, a többre való képesség vágyát a szerelem, a természet és a szépség szürrealista eszményképeiben teljesíti ki.

Ahogy arra a Conradi-tanulmány utal, Murdoch érdeklődése és szkepticismusa a sartre-i egzisztencializmus irányában annak azon aspektusán érhető tetten, „amely a *tapasztalattal* kapcsolatos gondolkodásnak és ábrázolásnak elsődleges helyet adott.”¹² Ekképpen *A háló alatt* megjelenése előtti évben publikált Sartre-tanulmányában Murdoch korántsem mentes a kritikus szemlélettől. Elmélete szerint az egzisztencialista irodalom és az angol nyelvfilozófia egyenes ági leszármazottai a romantikának, abban a tekintetben, hogy „a személyiséget és annak titkos, töredékes, átlátszatlan, megszállott belső életének hatalmas és rémítő erejét teljességgel semmibe véve”¹³, túl nagy hangsúlyt fektet az akaratra, „elválasztva a morális ágenst mindattól, ami azt körbeveszi, és az akaratról akként beszélve, mintha az könnyűszerrel szabad

¹¹ vö.: Conradi: *The Saint & the Artist*; 34. & Conradi: *Iris Murdoch, A Writer at War*; 1364-67.

¹² Conradi: *The Saint & the Artist*; 14. E. sz.: „What excited her about it was the primary place it gave to a consideration and depiction of experience...”

¹³ Conradi: *The Saint & the Artist*; 22.

lenne vagy lehetne.”¹⁴ Ennek erejét Conradi szerint tovább fokozza az a tevékenység, amelyet Murdoch az „önvizsgálat” fogalmával illet. Ezt csak annak a felismerő tevékenységnek folyamata segíthet „szétmarni”¹⁵, amelynek során a művész a valami „más” felismerésének birtokába jut. Ez a magyarázat *A háló alatt* kiragadja az egzisztencializmus műfajának szűk keretei közül, s arra az olvasatra ösztökél, mely a regényt az egzisztencialista művészet és filozófia paródiájaként értelmezi. Ennél is pontosabb megközelítésben: *A háló alatt* az egzisztencializmus szülte szolipszista¹⁶ önreflexión át az attól való tényleges és végleges elszakadásig tartó folyamat szemléltetője. Murdoch hőse így válik gyökértelen, önmagát függetlennek vélő, magányos és lázadó kalandorból érett és a problémákra figyelmes, felelősségteljes művészi egyéniséggé.

II.

Flaubert *Bouvard és Pécuché*jének mintájával élve, *A háló alatt* története *A háló alatt* című regény keletkezése. Típusát tekintve akár egzisztencialista fejlődésregényként is definiálhatjuk, hiszen Jake Donaghue története az örök nyughatatlan, tartós megélhetés nélküli művészé, akit folytonos válaszkeresései a szerelem és saját magának a világban való elhelyezkedése iránt egyik kalandból a másikba sodornak, mígnem „elég erős lesz felismerni egyéni korlátait és azt, hogy eddigi élete folyamán szívesebben élt a jobbára félrevezető látszatok körében, és inkább került a fájdalmasabban megragadható, igényesebb követelményekkel jelentkező valóságot.”¹⁷ A. S. Byatt jellemzése szerint Jake „korunk nagymértékben irányadó regényhőse”¹⁸, s ez elsősorban társadalmi, ideológiai és érzelmi talajtalanságából fakad. Byatt G. S. Fraser

¹⁴ Uo. E. sz.: „Both separate the moral agent from all that surrounds him and, in speaking of the will as if it were or could easily be free, wholly ignore the personality and the huge and daunting power of its secret, fragmentary, opaque and obsessive inner life.”

¹⁵ Uo. E. sz.: „Willed acts of imaginative attention to what lies outside it can help erode it.”

¹⁶ A szolipszizmus lételméleti definíciója, hogy az egyedüli valóság az „én” valósága, minden más lét pedig ehhez van hozzárendelve. Minden egyéb létező tehát a tudat által alkotott szubjektum, a tudat egy terméke.

¹⁷ Bati: 6.

¹⁸ Byatt, A.S.: *Degrees of Freedom – The Early Novels of Iris Murdoch*; Vintage, London, 1994, 13. E. sz.: „, Jake, it has been remarked, is to a great extent a standard fictional hero of our time.”

elméletét alkalmazva Jake-nek ezt a talajvesztettségét egyfajta „negatív szabadságként”¹⁹ könyveli el. Ez leginkább abban nyilvánul meg, hogy bár független mindenféle társadalmi, politikai és érzelmi normától, döntéseiben inkább a morál, semmint a társadalmi osztály a mérvadó szempont.

Báti szerint Jake válsága a valóság és a képzelet azon szintézise, ahol „a szigorúbb és kíméletlenebb valóságban ingatagnak bizonyul az érzelmi viszonyok eddigi rendszere, és szétszakadozónak az az értelmi kör is, amelyet a képzelet látszólag logikusnak tűnő szálai tartottak össze.”²⁰ Ez az oppozíció, ahogyan az a többi szereplővel való különféle kapcsolatokban mindinkább megmutatkozik, Jake-et a neurotikus csavargó szimptomáival ruházza fel. Ennek tudatában, magyarázza Byatt, világossá válik, hogy Jake „elkülönülése inkább zaklatott, valamely ösztönös védekezés az élet ellen, mintsem a »szabadság« szándékos keresése.”²¹ Volker Rieger *Iris Murdochs 'philosophischer' Romane* című írásában Byatt e kijelentését azzal a nézettel toldja meg, hogy Jake egy afféle „kulturális parazita”²², akinek létkrízise a szolipszisták tipikus problémája. Nevezetesen, hogy ez a „magamnak elég vagyok” felfogás az „ich”, a „mich” és az „alle anderen”, az „én”, a „személyem” és a „mindenki más” között lévő egyensúlyhiány. Ez különösképpen a második fejezet narratív monológjában érzékelhető, ahol a narrátor Jake az Annával való házasság ötletének elhárítását a következőképp magyarázza:

„Ha egy nő felmerül, a házasság legfeljebb megvilágosító hipotézis számomra, amely semmiképp sem oldja meg a tényleges helyzetet. Anna esetében azonban közel álltam ahhoz, hogy komolyan gondoljak a dologra. És, bár bizonyos vagyok abban, hogy sohasem mondott volna igent, mégis épp ez késztetett arra, hogy végül is elsodródtam tőle. Irtózom a magányosságtól, de félek a bizalmasságtól is.

¹⁹ Uo. E. sz.: „He has, that is, a kind of negative freedom.”

²⁰ Báti: 7.

²¹ Byatt: 13-4. E. sz.: „And it becomes clear from his relationships with the other characters that his detachment is nervous, a kind of instinctive protecting himself from life, rather than a purposive search for 'freedom'.”

²² Rieger, Volker: *Iris Murdochs 'philosophische' Romane*; Fotodr. Präzis; Tübingen; 1969; 11. E. sz.: „... gesellschaftliche Parasit...”

Életemet lényegében magammal folytatott beszélgetés tölti ki, magamat pusztítanám el, ha a párbeszédre térnék át.”²³

Már ebben a kontextusban is világosan látszik, mondja Rieger, hogy Jake a sartre-i individuumok azon osztályának tagja, „akik a szabadságért és az önmegtartóztatásért lévő állandó küzdelemben örlődnek.”²⁴ Ez az egyensúly-nélküliség érhető tetten Jake további kapcsolatában és a társadalomhoz, mint egységes, masszív gépezethez való viszonyulásában is. Mint kiderül, egykor a Kommunista Ifjúsági Szövetség tagja volt, de csalódva az angol szocializmusban, melyre inkább jóléti kapitalizmusként tekint, hiszen „hozzá sem nyúl a kapitalizmus igazi átkához, ahhoz, hogy a munka szörnyű állapot”²⁵, vonakodik a politikus szerepkörétől, mint a társadalmi rendszerbe való beilleszkedés nyújtotta lehetőségtől. Madge állásajánlatát Párizsban „zavaros bágyadsággal”²⁶, bármiféle racionális érv nélkül utasítja vissza. Dave felvetését, miszerint ki kellene lépnie az önjelölt, szűkölködő művész szerepéből, ugyanilyen bizonytalansággal löki el.

Ugyanez az egyensúlytalanság az eseményekről és a barátokról alkotott helytelen értelmezésekhez vezet. Kiernan Ryan a regény 2002-es, angol nyelvű kiadásában ezeket a téves koncepciókat „a tévedések bizarrul erotikus vígjátékának”²⁷ nevezte. Jake szerelme és már-már elégikus vágyódása Anna iránt teljesen elhomályosítja előle az igazságot, hogy Anna valójában Hugo után sóvárog. Jake abban a tévhitben él, hogy a filmsztár Sadie erotikus vonzalmat érez Hugo iránt; a valóságban azonban Hugo az, aki Sadie megszállott rajongója,

²³ Murdoch: *A háló alatt*; 46.

²⁴ Rieger: 11. E. sz.: „In diesem Hinweis, der Donaghues früheren Entschluss, die Geliebte Anna Quentin nicht zu heiraten, erklären soll, spiegelt sich Sartres These der Bedrohung der Individuen untereinander, die sich in einem dauernden Kampf um ihre Freiheit und Selbsterhaltung befinden.”

²⁵ Murdoch: *A háló alatt*; 137.

²⁶ Murdoch: *A háló alatt*; 240.

²⁷ Ryan, Kiernan: „Introduction”; in.: Murdoch, Iris: *Under the Net*; Vintage, London, 2002; x. E. sz.: „En route to his recognition of his destiny, Jake entangles himself in a bizarre comedy of errors.”

míg Sadie Jaket szereti.²⁸ Az igazságot a Murdoch-regények első központi filozófus-alakja, Hugo mondja ki, mintegy megdöntve ezzel Jake egész, álrealitásokon, félvalóságokon nyugvó világrendszerét. Ez végül elhozza számára a hőn áhított *igazságot*.²⁹ Jake számára Hugo és Anna keresése tehát az igazság keresése, a jó művészet és a nyelv szemantikai koncepciójú, valamint a metafizikai lételmélet igazságának szüntelen üldözése.

III.

Murdoch regényének központi témája a két művész-alkat, a bohém Jake és a filozófus mentalitással megáldott Hugo kapcsolata. *A háló alatt* negyedik fejezetében Jake ezt a baráti viszonyt, pontosabban a Hugo-jelenséggel szembeni megszállottságát a könyv központi témájának nyilvánítja, s ezt mindjárt egy egészen pontos életrajzi-lélektani bevezetővel toldja meg. E szerint Hugo egy fegyvergyár örököse, a háború alatt „lelkes pacifista”³⁰ volt, aki a háború után megmaradt kisebb vállalkozását rakétagyárrá alakította át, s a gyár bevételeinek ugrásszerű növekedésével a felhalmozott pénzt, a brit filmipar felvirágoztatására, egy filmgyár létesítésébe fektette. Mire a regény végére érünk, világossá válik, hogy „Hugo a jó szereplő általános jellemvonásait birtokolja: a mások az egyéntől való különbözőségének ismeretét, a kreativitást és az önzetlenséget.”³¹ Anna kedvéért színházat alapít, majd miután Anna porig rombolja azt, a helyet a Független Szocialista Pártnak adja át. Mindkét

²⁸ Ha csupán viszonylagosan is, Murdoch matematikai szabályrendszere a szereplők kapcsolatai között itt még viszonylag egyszerűbb. *A harang* című regénytől kezdődik meg az a félreismerhetetlenül murdochi kombinatorikus rendszer, amelynek betetőzése talán az 1974-es *A szent és profán szerelmi gépezet*.

²⁹ Szöllősy Klára kritikáját, miszerint olcsó fogásról van szó, már csak azért sem fogadhatjuk el, mert Murdoch regényében mindennek saját rendszere van. (vö.: Szöllősy Klára: „Könyvekről röviden - Iris Murdoch: *Kelepce*”, in.: *Nagyvilág*, 1965. X. évf. 12. sz. december, 1896.)

³⁰ Murdoch: *A háló alatt*; 75.

³¹ Bove, Cheryl K.: *Understanding Iris Murdoch*; University of South Carolina Press; 1993; 42. E. sz.: „Hugo does, however, possess the general characteristics of the good character: recognition of others as separate from oneself, creativity and selflessness.”

vállalkozását felszámolja, hogy órásnak álljon be „egy jóra való emberhez Nottinghamban.”³²

A regénybeli múltban Jake először egy megfázás elleni gyógyszerkísérlet során találkozik Hugóval, és a művészetről, vallásról, politikáról, tudományokról és a szexualitásról folytatott beszélgetéseik alatt teljesen Hugo bűvöletébe kerül. Jake-t lenyűgözi Hugo ösztönszerű lény, ahogyan jó teoretikusként, természetes elfogulatlansággal leli örömét az élet apró dolgaiban, s számára minden különleges fényben pompázik. Személyiségének kivételessége az általános teóriák tagadásában rejlik, abban, hogy minden problémát és elméletet a maga sajátos módján igyekszik leképezni.

„Amint beszélek, mint most például, nem azt mondom *pontosan*, amire gondolok, hanem azt, ami hat rád, ami reagálásra bír. Még köztünk is így áll a dolog, hát még olyan esetben, amikor a félrevezetés komolyabb okai forognak fenn. Ám annyira megszoktuk ezt, hogy alig vesszük észre. Az egész nyelv a hamis állítások megtételének eszköze.

- Hát akkor mi történnék, ha az igazat *kellene* mondani? Vajon lehetséges volna ez egyáltalán?

- Magamról tudom – magyarázta Hugo -, hogy midőn valóban igazat mondok, holtan esnek ki számból a szavak, és akihez szólok, tökéletes értetlenséggel hallgatja beszédemet.

- Eszerint hát nem létezik valódi közlés?

- Nos – szólt -, azt hiszem, a *tettek* nem hazudnak.”³³

Hugo fentebb idézett tézise egybevág Murdoch *Existentialists and Mystics* című filozófiai értekezésének lényegi elgondolásával, miszerint:

„... Ma sokan, és köztük számos művész is úgy érzi, hogy a művészet hamis méltóságot ölt magára, és hamis vigasztalást kínál, és a műalkotás hamis egység... Sokan a nyomtatott szóra is úgy gondolnak, mint valami lényegét tekintve őszintétlen dologra, s ezért a közvetlen tapasztalat, a részvétel, a happening felé fordulnak, amelyek nem hazudhatnak.”³⁴

³² Murdoch: *A háló alatt*; 309.

³³ Murdoch: *A háló alatt*; 83-5.

³⁴ Murdoch, Iris: „Megváltás – szavakkal”; in.: „Vigilia”, 2001. augusztus. 589.

E fenti két idézet alapján világosan látható Murdoch könyvének központi problémája, amely egyúttal olyan művészetfilozófiai probléma, amelynek, sartré-i mintára, az irodalom, különösképpen a jó irodalom áll a középpontjában. Az író szerint ugyanis egyedül az irodalom és a festészet rendelkezik azon tulajdonságokkal, amelyek dolga a való életre, mint önmagában formátlan jelenségre a formák világában reflektálni.

Murdoch meglátásában a nagy művész és a jó ember közös jellegzetessége, hogy mindketten megkérdőjelezzik a nyelv hegemoniáját, nincs szükségük a folytonos beszédre, a gondolat és a cselekvés elsőrendűségét hangsúlyozzák, és a dolgokat a maguk ősi, természetes módján kívánják megismerni. Mivel érzékeiket a külvilág eseményeire és formai létére önmaguktól elvonatkoztatva összpontosítják, képesek az önreflexióra, s következésképpen a valóság képzelet diktálta, kreatív reprezentációjára a művészetben. *A háló alatt* Hugója tehát egy Zarathusztra-szerű bölcs, aki a világról alkotott nézeteit a hallgatás áldásából nyeri, és a világon mindent új, egyedi formában lát.

Cheryl K. Bove tanulmánya szerint Hugo, mint Murdoch „szócsöve”³⁵, a szépség és az igazság esztétikai és filozófiai oldalait egymással korrelációba állítva, utóbbi tárgyát ösztönszerűen olyan fogalmakba önti, amelyek még maga számára is valamelyest homályba vésznek, így mikor Jake közös beszélgetésüket *A hangtompító* című műben reprezentálja, Hugo teljességgel képtelen az önreflexióra. Murdoch Jake és Hugo, a művész és a szent kontrasztját abban látja, hogy míg Jake, mint az örök formaiságot, az örök igazságot kereső, a valóságot a szavak mintájára leképező író, képtelen kinőni szolipszista árnyékából, addig Hugo, a szavak általi tévutakra rávezető jó ember, „nem ismeri fel magát a Jake alkotta képben. Amíg Jake félelme az, hogy Hugo így szól hozzá: »Kifiguráztál«, Hugo egyáltalán nem ismeri fel magát.”³⁶

³⁵ Bove: 42. E. sz.: [Hugo] is the Murdoch spokesman who marks the correlation between truth and beauty in the novel.”

³⁶ „Iris Murdoch and Frank Kermode, part 1.” E. sz.: „The good person doesn’t have a picture of himself. This was something what I wanted to say about Hugo. Hugo doesn’t recognise himself, when he is presented by Jake in this picture. Jake is worrying in case Hugo says ‘You have caricatured me’. But Hugo doesn’t recognise himself at all.”

A háló alatt egyik legérdekesebb és – témám alapján – legrelevánsabb pontja a hatodik fejezetben szereplő „könyv a könyvben” egység, ahol Jake óvatlan kíváncsiságból belelapoz a maga által írott műbe. E részlet reprezentációja Jake és Hugo párbeszédének, s egyben két célt is szolgál. Egyrészt hűen tükrözi Murdoch felfogását, miszerint az írott szó csupán eszköz, a valóság másolata, ami azonban nem képes teljes egészében megjeleníteni a valóságot. Másfelől a fogás támaszték az író számára az irodalmi alkotás és a valóság, a forma és a formátlan konfliktusáról való meditációra. Ennek alapján Annadine áttételesen Hugo személyiségének, gondolatainak megtestesítője, aki ugyanakkor az író azon elméletét önti formába, miszerint „minden elméleteskedés menekülés. A helyzet uralkodik felettünk, és ez kimondhatatlanul sajátos. Olyan dolog ez, melyhez sohasem jutunk eléggé közel, bármennyire is igyekeznénk elúszni a háló alatt.”³⁷ A háló itt természetesen, ahogy arra Kiernan Ryan is ráirányítja a figyelmet, „a nyelv hálója”³⁸, mely a valóság kétféle aspektusát, nevezetesen az egyéni tapasztalatok által felépített, valamint a misztikus és így a zsarnokok által misztifikálható³⁹ rendszert szét tartja egymástól.⁴⁰ Ugyanakkor, megy tovább a regénybeli Annadine (Hugo), azaz Murdoch, „az elmélet részét képezheti olyan helyzetnek is, amellyel vitába kell szállnunk. De hát mindenféle hazugság és képzelődés⁴¹ is része lehet az effajta helyzetnek.”⁴² A Frank Kermode-dal való interjúban a következőket állítja: „Úgy gondolom, nagyon kevés nagy művészet létezik. Ennek egyik oka, hogy mind a művész, mind a fogyasztó, mondhatni, készségesen a vigasztalásra törekszik. E kielégítő és megnyugtató motívumnak

³⁷ Murdoch: *A háló alatt*; 113.

³⁸ Ryan: xi. E. sz.: „The net under which we try to crawl is, of course, the net of language...”

³⁹ vö.: Murdoch: „Megváltás – szavakkal”

⁴⁰ Ezek fényében nyilvánvaló, hogy Murdoch Hugo figurájában áttételesen Ludwig Wittgenstein alakját kívánta reprezentálni, aki Derridával egyetértve kimondta, hogy „amennyiben nem létezik egy világtól elvonult ismerő (mivel az ismeret és a jelentés egyaránt a nyelv fogalmi hálózatain nyugszik), úgy valójában semmiféle ismerő nem létezik, csupán a jelentések hálózata (magának a nyelvnek egy végtelen hatalmas hálója), mely alatt nincs semmi.” (Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*; 187.) E. sz.: „... if there can be no solitary knower (since knowledge and meaning depend on conceptual networks, that is language) then there can, really, be no knower, only a network of meanings (the infinitely great net of language itself) under which there is nothing.”

⁴¹ Az eredeti regény alapján itt alkalmasabb lett volna a „fantáziálás” kifejezést használni.

⁴² Murdoch: *A háló alatt*; 113.

ugyanakkor létezik egyfajta szentimentális oldala, ami akadályozza az egyént abban, hogy olyan dolgot hozzon létre, amely azt a szigorúságot és igazmondást birtokolja, mint amit a nagy művészet birtokol.”⁴³ Ebben a meglátásban csupán a legnagyobb művészek képesek arra, hogy a művészetet, megfosztva a fantázia hamiskás és félrevezető manipulációjától, a képzelet kreatív hatalmának vessék alá a csendes meditáció útján. Ahogy Annadine (Hugo) szól: „... a legtöbb ember számára, csaknem valamennyiünk számára, az igazság csak a hallgatásban elérhető. Az emberi szellem csak a hallgatásban ér el az istenihez. A régiek megértették ezt. Psychének megmondták, ha szót ejt terhességéről, halandó gyermeket szül; ha azonban hallgat róla, istennek ad életet.”⁴⁴

IV.

Iris Murdoch szinte minden regénye a fantázia és a képzelet, a valóság és a látszat-valóság, illetve a misztikus és a kézzelfogható között lavíroz. Világában az ezek között húzódó határvonalak azonban korántsem egyértelműek, és ez a regények recepciótörténetében gyakran vezetett félreértésekhez. Hazánkban Szöllősy Klára és Zentai Éva fordítók egyaránt a regények műfaji besorolhatatlanságáról, a cselekmények klisébe hajló félmegoldásairól, a karakterábrázolások felületességéről panaszkodtak. Előbbi – az író *A háló alatt* cselekményébe szőtt kontingencia elméletét teljességgel semmibe véve – olcsó detektívpárodiaaként kategorizálta Murdoch első regényét, míg utóbbi *Az egyszarvú* metafizikai terében játszó, a valóság és a felséges közötti színteret egy hamis atmoszférának bélyegzi, ahol „a valóság és a valótlan eggyaránt valótlan, a természetes és természetfeletti eggyaránt fiktív.”⁴⁵ Boris Ford *Pelican Guide*-ban ugyanezen érvek alapján Murdoch-ot a közepszerű művész

⁴³ „Iris Murdoch and Frank Kermode, part 1.” E. sz.: „I think there is very, very little great art. One reason for this is that both the artist and of course the consumer too, as it were seek to be readily consoled. Some kind of appeasing, consoling patterns – sentimentality would be one aspect of this - are those pictures, which then prevent one from producing something, which has got a kind of hardness and truthfulness, which great art has got.”

⁴⁴ Murdoch: *A háló alatt*; 114.

⁴⁵ Zentai Éva: „Iris Murdoch: *The Unicorn* (Az egyszarvú)”; in.: Nagyvilág; 1965.12. 1896.

jellemrajzával illeti, aki túl nagy teret ad a színtér és a karakterek külső jegyeinek részletezésére, a szerelem és a megszállottság, a transzcendens és a metafizikától megfosztott valóság feltárására, ugyanakkor a karakterek egytől egyig papírizűek maradnak, tetteik motivációja pedig nem csupán érthetetlen, de egyben értelmetlen. Így szól a kritikus: „Miss Murdoch regényeinek különbségei nem az élet furcsaságaiból adódnak, és ezzel nem szándékunk az író ellen azt az otromba panaszt tenni, hogy »az emberek nem cselekszenek így«, egy olyan téveszme ellen, melyet a *The News of the World* gondos átolvasása gyorsan eloszlatna. Az ember inkább abban leli kifogását, hogy ilyenfajta dolgok valóban nem ekképp történnek meg.”⁴⁶

A murdochi metafizikai világban zajló véletlenszerűségek sajátos mozzanatai és – egyes kritikai felhang szerint – okszerűtlen következményei valóban megkérdőjelezik a regények realista hitelességét.⁴⁷ Azonban az író kritikusainak többsége elmegy amellett a lényeges mozzanat mellett, amely Murdoch egész regényfilozófiáját meghatározta. Nevezetesen amellett, hogy Murdoch moralista felfogásában a regény valósága, csakúgy, ahogyan az élet valósága, nem más, mint egymástól függő, társadalmi és morális lények döntéseiből és akaratából eredő metafizikai tér. Ennek a metafizikai térnek teremtője az ember, a kierkegaardi „létező” és a „tudat”⁴⁸. Kierkegaard ennek megfelelően a szolipszista lét elkerülését a létezés három - esztétikai, etikai és vallási - stádiumában látja. Az esztétikai létezés az érzéki szükségletek, az erotikus szerelem útján a világba való bekapcsolódást nyújtja. Az etika azokat a kompromisszumokat és döntéseket foglalja magában, amelyek során az ember ráébred önmagára. A kierkegaardi tan szerint a vallás egy olyan lehetőséget

⁴⁶ Boris Ford: „Iris Murdoch: The Limits of Contrivance” ; in.: *The New Pelican Guide to English Literature*. Vol. 8. *The Present: From Orwell to Naipaul*; Penguin Books; 1984. 230. E. sz.: „The oddities of Miss Murdoch’s novels are not the strangeness of life, and this is not to enter against her the vulgar complaint that ‘people don’t do such things’, a delusion which a perusal of *The News of the World* would quickly dispel. What one rather finds oneself objecting is that such things don’t happen like that...”

⁴⁷ Murdoch regényfelfogásában inkább Dosztojevszkij és Tolsztoj világához tartozónak vallotta magát.

⁴⁸ vö.: Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*; 147-158.

kínál az ember számára, hogy kilépjen a szolipszista ideák keretei közül, mely a létező szubjektumán kívül eső örökkévalóságot, univerzális létezést kínálja.⁴⁹

A létezés, amennyiben a kierkegaardi tanokkal szemben kritikus marad, és az egzisztencialista eszme esetlegesség-fogalmában reked, mely szerint az ember a világba vetett lény, aki „cél nélküli lehetőségek halmazaként születik, neki magának kell megválasztania létezésének kereteit”⁵⁰, képtelenné válik magáról levedleni a szolipszizmus veszélyesen álságos bőrét,⁵¹ a téveszmék és illúziók álvalóságát kínálja csupán, és mintegy bilincsbe veri az objektív döntést és az objektív akaratot. Murdoch hőse, bár maga is annak zavaros folyamában sodródik, a következő módon „intézi el” az egzisztencialista ember esetlegességének tagadását: „Ki nem állhatom a véletleneket. Azt szeretném, ha életemben kellően indokolva lenne minden.”⁵²

Murdoch írja: „A platonista filozófia és egyes vallási pozíciók az általános egoista tudatot egyfajta fátyolnak tekintik, amely elválaszt bennünket a való világ rendjétől és igaz sokféleségétől: higgadtan felfogva, mindez nyilvánvalóan igaz.”⁵³ Egy Murdochról szóló írásomban már szót ejtettem az író nő regényvilágát allegorikus formában átszövő platonista ideákról.⁵⁴ *A háló alatt* esetében Platón barlanghasonlata a színház és a film tere által keltett illúzióban testesül meg. A színház sötét és mágikus illúziójában a közönség nem lát mást,

⁴⁹ Berkeley ez utóbbi elgondolásnak határozottan szembeszegül, amikor a szolipszista ideológiára támaszkodva azt mondja, hogy „Isten ugyanúgy a magányos lélekben lakozik, és e a vitathatatlan jelenvalóságnak együtt kell járnia az igazságnak és a döntésre való képességnek ideájával, mely szerint „valószínűleg ez a helyzet”. (Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*; 149.) E. sz.: „God too is inside the lonely soul, and this indubitable presence must involve the idea of truth and of ability to judge ‘what seems to be the case’.”

⁵⁰ Szabadbölcsezet: „Fogalomtár etika szakosoknak – *Esetleges ember*”; URL: http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=464&tip=0; 2012.09.13.

⁵¹ Gondoljunk csak *A háló alatt* medvebőr-szimbólumára, amelyben a színházi öltöző zárt ajtaja mögött Jake szépen elalszik.

⁵² Murdoch: *A háló alatt*, 36.

⁵³ Murdoch, Iris: *Metaphysics as a Guide to Morals*, Vintage, 2003, 165. E. sz.: „Platonic philosophy and some religious positions take ordinary egoistic consciousness to be a veil which separates us from the order and true multiplicity of the real world: reflectively understood this is obviously true.”

⁵⁴ vö.: Szőke Dávid Sándor: „A művészet mítosza – Iris Murdoch: *Az angyalok ideje* (1963)”; in.: *ÚjNautilus* Irodalmi és Társadalmi Portál; 2012. szeptember 6.

URL: <http://ujnautilus.info/a-muveszet-mitosza-iris-murdoch-az-angyalok-ideje-1963/>

csupán a maszkot viselő színészek keltette fátyolvalóságot.⁵⁵ Kulcsfontosságú a jelenet, amikor Jake az Annával való beszélgetést követően magára marad a félhomályos, ezerszemű maszkokkal és fátyollal letakart lámpákkal zsúfolt öltözőben.

„Valamennyi maszk egy kissé nagyobb volt a természetesnél. Meghökkenőnek találtam őket, és egy pillanat múlva ideges mozdulattal raktam le a maszkokat. Tompán megzörrentek, ahogy elengedtem őket, ettől magamhoz tértem, és visszamerültem a csendbe. Ekkor megláttam, hogy a szoba telis-tele van szemekkel: ott volt a hintaló üresen bámuló, nagy szeme, a teddimackó üveges szeme, a kitömött kígyó vörös szeme, babák, marionettek és groteszk figurák szemei. Roppant kényelmetlen érzés fogott el. A többi fátylat is leszedtem a lámpáról, de még így sem volt nagyon erős a fény. A távolabbi szegletben valami megereszkedett. Keresztbe vetett lábakkal leültem a padlóra, és megpróbáltam valami reális dologra gondolni.”⁵⁶

Az antik Rómát életre keltő forgatási díszletek között pedig az Új Szocialista Mozgalom dicső illúziója keveredik az ókori város forgatagának álvalóságával.

Ennek a különös szolipszizmussal betöltött világnak szerves alkotója a szerelmi illúzió, melynek tárgya – érdekes módon – maga is szüntelenül sóvárog az állandóság és az egyetemes igazság iránt. Jake tehát annak az Annának vágyálmát kergeti, aki talán önmaga női reprezentánsa. Anna színésznő, annak a pantomim színháznak alapító tagja, amelyet Hugo az ő kedvéért építtetett, így része és megtestesítője is egyben annak a szolipszista ideának, amelyet Jake képvisel. Ugyanakkor Anna, Jake-hez hasonlóan, kitörni kíván az esetlegesség csalóka ábrándjából, az igaz eszményeket hajszolja (ahogyan Hugo iránti szerelme is ezt tükrözi), s végül, lemondva saját szolipszista ábrándjairól, lerombolja a színházat, és Párizsban próbál új életet kezdeni.⁵⁷

⁵⁵ Érdekesség, hogy angol „veil” („fátyol”) igei változatának („eltakar”) tagadó főnévi igenévi formája az „unveiling”, („leleplezés”) szó, melynek görög jelentésbeli megfelelője a görög *alethea* (igazság). (ld. még: Burns, Chirsty L.: „Re-Dressing Feminist Identities: Tensions Between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando”, in.: *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, No. 3 Autumn, 1994. 343. – „Woolf plays on a twentieth-century conception of truth, derived from the Greek notion of *alethea*, unveiling...”)

⁵⁶ Murdoch: *A háló alatt*, 67.

⁵⁷ vö.: Murdoch: *A háló alatt*, 307-8.o

Jake reflexiója Annáról a szerelem szolipszista illúziójának vagy érzéksalódásának tükörképe, és ezt a talajtalan fantazmagóriát leginkább a párizsi jelenet adja vissza, amelyben Jake szinte elvakult megszállottsággal kergeti Anna képét.

„Most már sötét volt és üveges a folyó az éjszakai ég alatt, a lámpák fénypóznát tűztek ki e fekete tükörbe, és az égi alakzat időnként egy-egy aranypénzt hullatott rá. A vízen tisztán tükröződtek a másik oldalon lévők. Anna képe egészen nyugodt volt, ott látszott közvetlen alatta. Azon gondolkoztam, vajon ugyanilyen élénk-e az én tükörképem is a folyóban, amely a bal part e pontján egész a kociút faláig emelkedik fel.”⁵⁸

Anna természetesen nem veszi észre Jake-et a víz tükrében, alakja vágyideál marad, egy kép, amely a regény végére véglegesen semmivé foszlik. A szerelmi kapcsolatok fantazmagóriája nem egyedülálló jelenség Murdoch regényeiben. Erre kitűnő példa mind *A fekete herceg*, mind az író legkiemelkedőbb regényének tartott *A tenger, a tenger*. Mindkét regény főszereplői olyan, a történetet egyes szám első személyben tálaló értelmiségiek, akik a szolipszizmus átkától sújtva a szerelem olyan vak és tévutakra vezető én-központúságát élik meg, amely szélsőségesen irracionális lépésekre ragadtatja őket. Következésképpen *A fekete herceg* ötvennyolc éves hőse egy nálánál majdnem negyven évvel fiatalabb lánnyal „szöki meg”, míg *A tenger, a tenger* rendezője a murdochi regények „leghosszabb és legintenzívebb szerelmi kapcsolatába”⁵⁹ bonyolódik fiataalkori kedvesével. Mindkét regény közös vonása a főhős olthatatlan tévképzete a másiktól; Bradley abba a hazug álomba ringatja magát, hogy Julian a szerelem teljességéért feladná függetlenségét, míg Charles nem tudja elképzelni, hogy Hartley ne cserélné fel a házasság és az otthon meleg nyugalma régmúlt fellángolásuk újratapasztalásáért.

Jóllehet *A háló alatt* záró szakaszában az elérhetetlen szerelmi képet az elégikus felismerés dönti romba, mely szerint a másik ember arca csak abban a pillanatban válik élethűvé, amint „rájöttünk a megismerés lehetetlen voltára,

⁵⁸ Murdoch: *A háló alatt*, 259.

⁵⁹ Franková, Milada: *Human Relationships in the Novels of Iris Murdoch*, Masarykova Univerzita, Brno, 1996.

miután feladtuk vágyunkat is iránta, és végül már a szükségét sem érezzük”⁶⁰, a későbbi regényekben mindez csak elképesztő tragédiák árán⁶¹ lehetséges.

A háló alatt végére Jake jutalma a felismerés, hogy a nagy művészet, tehát a látás képessége kizárólag a szolipszista ideák, az ezekből fakadó egzisztencialista lét feladásával, egyszersmind a Simone Weil-értelmezésben használt figyelem és a „mátság” megtapasztalásával jár együtt. Az utolsó fejezetben, útban Mrs. Tinckham csendes menedéket nyújtó boltja felé, Jake ekképp elmélkedik magában:

„Az események úgy hullámszerűen el mellettünk, mint a tömegek, és csak egy percig láthatjuk az arcukat. Ami sürgős, nem örökre az, hanem mulékonyan. Minden munka és minden szerelem, a gazdagság és a hírnév keresése és az igazság keresése, mint maga az igazság is, pillanatokból tevődik össze, amelyek elmúlnak, és semmivé válnak. Mégis, e semmik tengelyén hajtunk előre azzal a csodálatos vitalitással, amely bizonytalan létünkről gondoskodik a múltban és jövőben.”⁶²

Jake útkeresése, igazságvágya, az állandóságra való rendíthetetlen törekvése kiemeli őt a kortárs irodalom gyökértelen egzisztencializmusban céltalanul lődörgő, szolipszista hősei közül, és a Murdoch-kánon első regényalakjaként azoknak a tipikusan murdochi hősöknek – mint Bradley Pearson - támpontjává válik, akik az esetlegesség tévútjai helyett az állandóság apollóni rendjét választják, ezáltal képessé válnak a „nagy” művészet megteremtésére.

⁶⁰ Murdoch: *A háló alatt*, 321.

⁶¹ E két említett regény esetben ezek a halálesetek.

⁶² Murdoch: *A háló alatt*, 328.

3. Dionüszosz és Apollón harca *A fekete hercegben*⁶³

I.

Iris Murdoch regényírói pályafutásának védjegyei a különböző műfajok és műfaji atmoszférák közötti keveredések. Így, míg a korai regények szinte kivétel

⁶³ A hatvanas évektől Murdoch regényeinek morális világát át meg átszövi a nietzschei Dionüszosz-Apollón analógia. Nietzsche értelmezésében e két ikeristenség önmagában hordozza a világ formaiságát. Nietzsche értelmezésében e két ikeristenség önmagában hordozza a világ formaiságát. Apollón jelképezi a tiszta és átlátható formát, míg Dionüszosz a tudat előtt formátlanság hordozója. Kettejük összecsapásában jön létre az igazi tragédia, az az „esztétikus öröm, amelynek fényében egyaránt ragadható meg az egyéni törekvés gyengesége és az életerő szilaj hatalma” (Conradi: *The Saint & the Artist*, 175.o.) E. sz.: „...The issue of their union is the aesthetic joy in whose light we can apprehend the vulnerability individual aspiration, as well as the savage strength of life-force itself.”)

nélkül magukba olvasztották az abszurd komédiák és a Henry James világát idéző társadalmi kalandregények összes ismertetőjegyét, a hatvanas évektől az írók regényvilága egyre sötétebb árnyalatokban mutatkozott meg. Ez a fajta pesszimizmus már erősen érzékelhető a gótikus románcokat és a tündérmeséket idéző *Egyszarvúban*, a freudi ihletésű *Olasz lányban* és a nietzschei *Angyalok idejében*.

A hetvenes években indul útjára az a murdochi vízió és a regényekben megmutatkozó alkotói világlátás, amely a pesszimizmus feloldásaként a szatíra egyes jellegzetességeit oltja bele a cselekményszálakba. Ennek megfelelően mind az *Egy igen tiszteletreméltó vereség*, a hetvenes évek murdochi regényfolyamának nyitó darabja, mind *A fekete herceg*, mind pedig *A tenger, a tenger* bővelkedik a nagy Shakespeare-i tragédiák között feloldásként alkalmazott humoros jelenetekben, szituációkban, illetve karakterrajzokban. Azonban tévúton jár az irodalomtudós, amennyiben Murdoch művészetét a komédia és a tragédia ellentmondásaira próbálja építeni. Murdoch szerint a regényvilágnak, amennyiben mintáját a való életből próbálja nyerni, ösztönszerűen ki kell vetnie magából a csak feketén-fehéren komikus vagy a csak feketén-fehéren tragikus formákat. Ahogy a *Metaphysics as a Guide to Morals* című munkájában írja:

„A komikumot szokás a tragikum ellenpontjaként párosítani, bár e két fogalom természetében egymással aszimmetrikus és különböző. Nem mintha a komikum komolytalan lenne, a tragikum pedig komoly. A komikum mind az életben, mind a művészetben képes a legnagyobb komolyságra, míg a megkísérelt tragikum vagy rossz tragikum elbizakodott is lehet, bevetve a komolyságra abszolút képtelen badarságot. Mi több, az emberi faj szerencséjére, a komikum mindenütt jelen van, benne létezik a levegőben, amelyet – minthogy mindannyian művészek vagyunk – belélegzünk. A tragikum nem egyenlő a szomorúsággal – a szomorúság és a gyász, természetesen, szintén benne van a levegőben, amit belélegzünk. A tragédia csupán a művészethez tartozik, ahol meglehetősen kis területet foglal el.”⁶⁴

⁶⁴ Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, 92. E. sz.: „The comic is often paired as an opposite with the tragic, but the two concepts are asymmetrical and different in kind. It is not that the comic is unserious and the tragic serious. The comic is capable of the highest seriousness, in life and in art; whereas the attempted tragic or bad tragic may be pretentious lying nonsense not capable of seriousness at all. Indeed, fortunately for the human

A Michael Bellamyval készített interjúban Murdoch továbbmegy, a tragikum és a komikum közötti átfedéseket a regényre terjesztve ki, amikor azt mondja, hogy a regény egy nyitott világhoz, a tudatlanság világához tartozik, teli a legkülönbébb képtelenségekkel és elvarratlan szálakkal.⁶⁵ Ennek megfelelően a regény valósága egyszerre hordozza magában a komikus és a tragikus formákat, ellentétben a való élettel, amelynek borzalma nem tűri meg a művészi ábrázolást. Murdoch e megállapítása rokonítható *A fekete herceg* hősének és narrátorának, Bradley Pearsonnak előszavában kifejtett látásmódjával, miszerint:

„Tudom, hogy az emberi élet borzalmas. Tudom, hogy életünk a művésztől teljességgel különböző. Nincs vallásom, csupán saját életcélom. A hagyományos vallások csupán álmok. A félelem és a borzalom világa ettől csupán egy milliméternyire fekszik.”⁶⁶

A fekete herceget Murdoch méltatói az író pályafutásának egyik csúcspontjaként értékelik, egy olyan letisztult és ragyogó kísérletként, amely korai munkáinak báját és lágy tónusát Shakespeare, Dosztojevszkij és a görög mitológia sötét és borzalmakkal teli világával váltotta fel. Ahogy Kum Kum Bajaj nagyon okosan megjegyzi, a regény – bár látszólag a szerelem és a megszállottság démoni és mindent elsöprő erejéről szól – a felszín alatt a nagy művészet szenvedések, fájdalmak és veszteségek árán történő megvalósulásának hű krónikája.⁶⁷

A fekete herceg egy minden tekintetben összetett mű, ahogy Conradi fogalmaz, „alkotójának legleleményesebb és bonyolultabb irodalmi

race, the comic is everywhere, it is in the air which, as being every one of us an artist, we breathe. The tragic is not the same as sorrow – sorrow, grief of course is also in the air we breathe. Tragedy belongs only to art, where it occupies a very small area.”

⁶⁵ Bellamy, Michael O.: „An Interview with Iris Murdoch”, in.: *Contemporary Literature*; XIII, 1977, 129-140.o.

⁶⁶ Murdoch, Iris: *The Black Prince*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1985, 19. E. sz.: „I know that human life is horrible. I know that it is utterly unlike art. I have no religion except my own task of being. Conventional religions are dream stuff. Always a world of fear and horror lies but a millimetre away.”

⁶⁷ Bajaj, Kum Kum: *A Critical Study of Iris Murdoch's Fiction*, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, 2001. 38.

gyakorlata.”⁶⁸ A regény műfaját több kritikus, figyelembe véve Murdoch fentebb ismertetett filozófiai tézisé, fekete komédiaként határozta meg, még többen pedig – nem minden alap nélkül – egyfajta „idea-darabként”⁶⁹ próbálták műfaji keretek közé szorítani. Ez utóbbi kísérlet azon a szikár tényen nyugszik, hogy a regény struktúráját tekintve igen jelentős hasonlóságot mutat a drámával. Két bevezetője egy szerkesztői és egy szerzői drámai előhang. Az ezt követő, majd kétszáz oldalas expozícióban az elbeszélő szinte pszichoanalitikus pontosságú betekintést ad a szereplők lélekrajzába, azokon a viszonyrendszereken keresztül, amely Bradleyt és a női karaktereket (Rachel, Priscilla, Julian és Christian), Bradleyt és a vele versenyre kelő, ambivalens érzésű férfiakat (Arnold, Roger, Francis), illetve Bradleyt és a kezdetben a háttérben meghúzódó, elvont szereplőt, magát a művészetet egymáshoz kapcsolja. A második szcénában, amely egyúttal a regény második fejezete is, Bradley Juliannal szemben felébredő szerelmi illúziója szolgál táptalajul a különféle konfliktushelyzetek számára, amelynek következménye a katasztrófába torkolló késleltetés, a szerelmes férfinak és a vágy elérhetetlen tárgyának szökése, Priscilla öngyilkossága, majd Julian váratlan eltűnése a regény színteréről. A drámai struktúrára mintegy ráerősít a könyv végén szereplő „drámai személyek” utószava, akik – ahogyan azt végső nagymonológjában Bradley előre megjósolja – mintegy a saját önelégült jellemükből adódóan egytől egyig a történet háromfajta szolipszista értelmezését találják az olvasóközönség számára.

II.

A regényben kétféle mitológiai alak is jelen van, mégpedig a marszüaszi *Hamlet*, pontosabban maga a marszüaszi Shakespeare, illetve Apollón, Erósz fekete arca. A regény „fő szálának sötéten komikus visszhangja”⁷⁰ a marszüaszi mítosz, valamint ennek áttéteként a Dionüszosz-Apollón küzdelem allegóriája. Marszüasz a görög mitológiában Apollón riválisa volt, aki vakmerőségéért, hogy Apollónt zenei versenyre hívja, az életével és a bőrével fizetett. Ehhez

⁶⁸ Conradi: 235. E. sz.: „... [The Black Prince is] its author’s most inventive and involuted literary exercise.”

⁶⁹ vö.: Conradi: *The Saint & the Artist*, 38.

⁷⁰ Conradi: 238.o. E. sz.: „... a darkly comic echo of the main plot...”

hasonlóan, e mítosznak mintegy sötét paródiájaként Bradley és Arnold rivalizálása a végső jelenetben éri el kataklizmáját, amikor a főhős ártatlanul kénytelen bűnhődni barátja haláláért. Paradox módon azonban a börtönélet megpróbáltatásai és maga Apollón, tehát Loxias⁷¹ sugallata által Bradley végül képessé válik a nagy művészet megteremtésére.

Apollón és Erósz jelenlétére utal a regény alcíme, *A Celebration of Love*, amely, Loxias szavaival, a bölcsességért és az igazságért való emberi küzdelem szerelmi története. Ez a fajta küzdelem, az igazságért való engesztelhetetlen áhítozás valamelyest párhuzamba állítható Jake művészfigurájának igazságkeresésével, hogy a szolipszizmusból, a szolipszista vízióból kiutat nyerve, felszámolja egzisztencialista létét, a platóni barlang mélyéből a fény és a tisztaság világa felé törjön. Míg Jake világa a reményteljes optimizmus világa, addig *A fekete herceg* a borzalom és a halál sötét birodalmában játszódik. Ugyanakkor e két véglet, a tiszta fény, illetve a végtelen sötétség, nem kizárói egymásnak, hiszen – amint ezt Loxias és az elbeszélői hang egyaránt tanúsítja –, sokszor az elme fénye a legnagyobb sötétségben gyullad fel. Ez az ellentmondás idéződik fel Loxias szavában, amikor a következőket mondja:

„Az ember keresései és küzdelmei zavarosak és titkos utakra esküdtek. Azok, akik ennél a sötét fénynél élnek, érteni fogják. És mégis: mi lehet egyszerűbb, mint a szerelem meséje, és varázslatosabb? Hogy a művészet varázst kölcsönöz a borzalmaknak, talán dicsőség, talán átok. A művészet balsors.”⁷²

Apollón jelenléte a regényben a szerelem és a halál fogalmát összekötő erőként tartja egyben. Ennek értelmében a szerelem és a halál egymás részei és előfeltételei. A szerelem, mint arról már az előző fejezetben szóltam,

71 A görög mitológia tanúsága szerint a Loxias Apollón mellékneve, amely a loxon (homályos jóslat) szóból ered. ld. Aiszkülosz: *Oreszteia* (ford.: Devecseri Gábor): „Nem csal meg Loxiász erős nagy jóslata, /mert az vezérelt vállra vennem ily veszélyt;/fennen kiáltva, sokszor szólt, és álnokul/viharzó kínnal rémítette májamat,/ha üldözőbe apám ölőit nem veszem,/s iker-halállal őket meg nem büntetem/azért, amit meg nem válthatni kincseken.” URL: <http://mek.oszk.hu/00300/00307/00307.htm>; 2012.09.18.

72 Murdoch: *The Black Prince*, 9.o. E. sz.: „Man’s searchings and his struggling are ambiguous and vowed to hidden ways. Those who live by that dark light will understand. And yet: what can be simpler than a tale of love and more charming? That art gives charm to terrible things is perhaps its glory, perhaps its curse. Art is a doom.”

Murdochnál a „másság” felismerése, az egzisztencialista lét feladása, az éntől való elvonatkoztatás, valamint ebből kifolyólag a „nagy” művészet megteremtésének előfeltétele.⁷³ A halál a murdochi világban ennek a „non-egzisztens” megnyilvánulásnak egy formája, amikor a létező kilép önmagából, és tapasztalatot szerez azokról a transzcendens formákról, melyeket egoista léte eladdig egy fátyollal takart el előle.⁷⁴ Az *egyszarvú* című műben Effingham Cooper előtt például így jelenik meg a szerelem és a halál reflexiója a lóp félelmet keltő éjszakai világában:

„Halandó volta miatt egy semmi volt, s mivel egy semmi volt, minden, ami nem ő maga volt, a végletekig megtelt a létezéssel, amelyből aztán a fény özönlött. Ez volt akkor a szerelem, figyelni, figyelni, ahogy az ember megszűnik létezni, a szerelem ez volt, egyenlő a halállal. Figyelt, és a növekvő fény tisztaságával tudta, hogy az egyén halálával a világ automatikusan a tökéletes szerelem tárgyává válik.”⁷⁵

A *fekete herceg*ben a halál és a szerelem összeolvadása hangsúlyozottan jelen van. Bradley a nővérenek, Priscillának halálhírére, szolipszista illúziójától megrészegülve fájdalmas és erőszakos szexuális aktust kezdeményez a Hamletnek öltöző, kezében egy bárány koponyáját tartó Juliannel. A. S. Byatt szerint azonban Bradley, önnön vágyaitól hajtva, ekkor még képtelen felfogni a halált. Szolipszizmusából – ahogy ez történt Jake Donaghue esetében is – a

⁷³ Mindez egybevág azzal a Foucault-féle elgondolással, amely a szexualitást egy öröklődési folyamatként írja le. Ebben a kontextusban a mérsékelt szexuális aktus az egyén számára a halhatatlanság, illetve a múlandó léten átnyúló művészet alkotásának vágyában jelenik meg. (vö.: Foucault, Michel: „Az aktus, a ráfordítás és a halál; in: *A szexualitás története II.*; Atlantisz Könyvkiadó; Budapest; 1999. 128-145.)

⁷⁴ Bradley létének és művészetének tétje a foucaulti posztmodernista filozófia „másságról” alkotott nézeteit visszhangozza. Foucault szerint a „mássá” való törekvés olyan eljárás, amely az egyént nem csupán önvizsgálatra, saját identitásának átértékelésére készíti, hanem alapvető identitásváltozással is jár. Ez az eljárás azonban a korábbi értékek viszonylagos feladását vonja maga után. Ennek során minden lappangó képzet, elv és meggyőződés előbb vagy utóbb felszínre kerül, vitathatóvá válik, majd a feledés homályába vész. Ez a folyamat azonban veszélyes, hiszen a tétek sokszoros ismétlődésével „önmaga ellen fordulhat az a szándék is, hogy mássá legyünk: önmagába záródhat, és olyan mozdulatlanúságba dermedhet, mely egyszerre lesz önmaga tagadás és beteljesülése.” (Marcelli, Miroslav: *Foucault, avagy Mássá lenni*; Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006. 22.)

⁷⁵ Murdoch, Iris: *The Unicorn*; Vintage Classics, 2000, 167.

szerелеm hazug illúziójának, a szerelmi tárgy önreflektív képének megsemmisülése rángatja ki. Bradley küldetésének előjátékai, hogy rátaláljon az igazságra, és Apollónnak, a szerелеm és a művészet istenének oltalmazó szárnyai alatt kísérletet tegyen a nagy mű létrehozására.

III.

„Természetesen”, mondja Murdoch, „*A fekete herceg* nem a *Hamlet*, de ez igazán mellékes. Nem vagyok Shakespeare-szakértő, bár az igaz, hogy Shakespeare jelenlétét a darabban egyfajta remegő érzelmi izgalomként érzem, amely valójában inkább egy merész darabbá teszi azt.”⁷⁶ A Shakespeare-re való hivatkozás többszörösen érvényesül a műben. Mindenekelőtt létrejön a karakterek transzfigurációja révén: Bradley magát Shakespeare alteregójaként azonosítja, míg Shakespeare alakja az ő értelmezésében *Hamlet* karakterének pontos mása; a mű harmadik részében pedig Bradley kizárólag a hamleti jelmezbe öltözött, androgén⁷⁷ Juliannal képes önfeledten szeretkezni. Egy másik nézőpont alapján *A fekete herceg* maga az epikus *Hamlet*. Ezt az állítást alátámasztják a cselekményeket több ponton félbeszakító hamleti nagymonológok, illetve a nagy elődre való hivatkozások („Nem kell több házasság”; „Vonulj kolostorba”; „Ó, mely dicső ész bomla össze itten”⁷⁸) a drámai helyzetekben, kapcsolatokban és a szereplők pszichológiájában. Shakespeare Bradley számára – és Murdoch számára is – egy oltalmazó istenség a művészet felett, mind közül a legnagyobb művész, a „mazochisták királya”⁷⁹, egyben egy marszűaszi figura, akinél csődöt mond minden elemzés, „nem azért, mert annyira fenséges, hanem mert annyira emberi.”⁸⁰ Ennek következtében Bradley keserűen jegyzi meg: a művészet, még a legnagyobb

⁷⁶ Bellamy: 132. E. sz.: „The Black Prince isn't Hamlet, of course, but that's by the way. I'm not a Shakespeare critic, but I do feel the presence of Shakespeare in that play as a kind of trembling emotional excitement, something that makes it, in fact, a rather dicey play.

⁷⁷ Egy másik hivatkozási pont Shakespeare-re.

⁷⁸ Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, Harmadik felvonás, 1. szín; URL: <http://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm>

⁷⁹ Murdoch: *The Black Prince*, 200. E.sz.: „... the king of masochists...”

⁸⁰ Murdoch: *The Black Prince*, 240. E. sz.: „... not because he's so divine, but because he's so human.”

művészet is csupán a nyelv és a képzelet zagyvasága, és az ember nem tehet mást, mint a tévutakra vezető teóriák helyett egyszerűen élvezni mindazt, ami ebből a zűrzavarból kitűnik.

A *fekete herceg* központi és legtöbbet elemzett szakasza az első fejezet záró akkordja, ahol a Shakespeare-*Hamlet* párhuzam a regény narratív élet teljesen új megvilágításba helyezi. Eszerint:

„Shakespeare itt saját identitásválságát művészetének legközpontibb anyagává teszi. Személyes megszállottságait úgy formálja retorikává, hogy az bármely gyermek által mormolható. Shakespeare a beszéd megtisztulását alkotja, és mégis, ez egyfajta komikum, valamiféle trükk, mint egy óriási szójáték, mint egy hosszú, majdhogynem értelmetlen vicc.”⁸¹

Amint azt az előzőekben említettem: a regény egy bizonyos ponton a transzfigurációk tárháza. Ennek alapján leszögezhetjük: Bradley Shakespeare művészetéről alkotott felfogása alternatív módon önmaga művészetére ugyanúgy érvényes. Bradley maga a hamleti alak alteregója, amely azonban Shakespeare irodalmi reprezentánsa. Ekképp válik *A fekete hercegben* Bradley „identitásválsága művészetének központi anyagává”, ahogy azt a következő tények is igazolják. Egyrészt jelen van az ambivalencia, mely megkérdőjelezi a hős szexuális beállítottságát. Az említett *Hamlet*-elemzésben Bradley kitér Shakespeare homoszexualitására, amely szerinte sürgető vágyként hívta elő a szerzőből „saját alakjának külső azon szemléletét, hogy ő mind közül a legromantikusabb hős.”⁸² Bradley értelmezésében Hamlet Horatióhoz fűződő barátsága a homoszexuális szerelem legtisztább irodalmi reprezentációja, míg a királygyilkosság a homoszexuális aktus allegóriája. Ennek a megállapításnak tükrözi Francis „utószava”, mely szerint Bradley „személyiségzavara” az Ödipusz-komplexus és a homoszexuális öntudat klasszikus mintája. S ugyan végső

⁸¹ Murdoch: *The Black Prince*, 200. E. sz.: „Shakespeare here makes the crisis of his own identity into the very central stuff of his art. He transmutes his private obsessions into a rhetoric so public that it can be mumbled by any child. He enacts the purification of speech, and yet also this is something comic, a sort of trick, like a huge pun, like a long almost pointless joke.”

⁸² Murdoch: *The Black Prince*, 198.o.E. sz.: „About this urge to externalize himself as the most romantic of all romantic heroes.”

lezárásként Loxias megjegyzi, a négy utószó mindegyike nem több a puszta „önreklamáznál”,⁸³ olyan hazugságok, amelyeket az olvasó, amennyiben eléggé figyelmes, hamar felismer, az önéletrajzi rész, ahogy maga a regény, korántsem nyújt megnyugtató támpontokat. Ennek oka egyrészt, hogy a Bradleyhez fűződő szerelmi viszonyok szálai egytől egyig androgén jellegű asszonyokhoz (Rachel: „nőhöz képest kissé magasabb, férjénél fizikailag átlagban nagyobb méretű;”⁸⁴ Christian: „sokkal ridegebbnek tűnt, mindenesetre idősebbnek és okosabbnak, ahogy azt az egyszerű, egérszürke, világosbarna gyapjúruhát és azt a láncövet viselte;”⁸⁵ Julian: „észrevettem, hogy a fény megcsalt, s hogy valójában nem egy fiatal férfi volt, hanem egy lány...”⁸⁶) és a homoszexualitását nyíltan vállaló Francishez „fűződnek”. Másrészt nem szükségtelen újra felelevenítenünk a regényben azt a részt, ahol Bradley csak a férfialakká transzformálódott Juliannel képes szexuális aktust létesíteni. A hamleti királygyilkosság homoszexuális elmélete szintén leképezhető *A fekete herceg* gyilkosság-jelenetére: habár Bradley gyilkos voltát Murdoch soha nem teszi egyértelművé, mi több, ennek cáfolataként a négy utószó és a gyilkossági jelenet nem teljesen kristálytisztá felidézése egyaránt hagynak sötét foltokat a műben, rejtett utalásaiban („Az érzelmed a nőkön csapódik le, de az érzelmed forrása te és Arnold vagytok, megőrültök egymásért...”⁸⁷) mégis ambivalens jelleget ölt a regény e szakasza.

IV.

A fekete herceg, hasonlóan *A háló alatt*hoz, a szolipszista ideák, a csalfa illúziók, a világba vetett személyiség útjának története az „unselfing”, az ego

⁸³ Murdoch: *The Black Prince*, 413.o.

⁸⁴ Murdoch: *The Black Prince*, 34.o. E. sz.: „... a bit tall for a woman and generally on a larger scale physically than her husband.”

⁸⁵ Murdoch: *The Black Prince*, 93.o. E. sz.: „Now she looked more austere, certainly older, also smarter wearing a simple dress of mousy light-brown tweed and a chain belt.”

⁸⁶ Murdoch: *The Black Prince*, 55.o. E. sz.: „... I realized that the light had deceived me, and this was in fact no young man but a girl.”

⁸⁷ Murdoch: *The Black Prince*, 153. E. sz.: „The emotion rubs off on the women, but the source of the emotion is you and Arnold, you’re crazy about each other –,”

megsemmisülése felé. Ennek eredménye a szerelem ünneplése, a nagy művészet megszületése, pontosabban megdicsőülése. Murdoch itt *A háló alatt*-nál sokkal keményebben fellép az egzisztencializmus azon tana ellen, mely szerint „az önálló akarat, feltételezhetően megfosztva a metafizikai háttértől, egy hősalakká válik, ”⁸⁸ s hogy az akaratával azonosított morális ágens „kizárólag ezen akarat pusztá erejével képes elérni létezését.”⁸⁹ Bradley Pearson harca tehát, ugyanúgy, ahogyan Jake harca, a művész harca a nagy műalkotás létrejöttéért. Azonban, amíg *A háló alatt* optimista hangvétellel bocsátja útra hőst, addig *A fekete hercegben* a művészet győzedelmének ára a halál, a számkivetettség és az örök csend. Mintha Murdoch tudatosan sejtetné: művészet és ego harcában nem létezik kegyelem, a művészi én saját sorsának áldozata, saját művészetének áldozata.

„Ez a történet”, jelenti ki Bradley *A háló alatt* hőséhez hasonló módon „egy kiugró szempontból, Arnoldhoz fűződő kapcsolataim története, és azé a meghökkentő tetőponté, amelyhez e kapcsolatok vezettek.”⁹⁰ A regény ennek megfelelően a két művésztípus, a – Conradi szavaival élve – „best” és a „second-best”⁹¹ párviadalának, a művész és a szent konfliktusának és konfrontációjának lenyomata. A regény cselekményének idején a maga módján mind Bradley, mind pedig Arnold bukott művészek. Ahogy Cheryl K. Bove rámutat, Bradley közepszerűségét jelzi, hogy a történet kezdetéig csupán egyetlen regényt adott ki, „mivel írásai nem tudtak esztétikai színvonalra emelkedni”⁹², míg Arnold a maga kommersz rutinosságával sikert sikerre arat. A regény egy dialógusa remekül adja vissza kettejük professzionális szembenállását:

⁸⁸ Ruokonen, Flora: „Good, Self, and Unselfing – Reflections on Iris Murdoch’s Moral Philosophy”, 212.

URL: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1453/1/ruokonen.pdf>; 2012.09.17. E. sz.: in the existentialist view the solitary will, supposedly stripped from a metaphysical background, is turned into a hero figure. It is affirmed that an agent, identified with her will, can attain an authentic existence by sheer force of that will alone.”

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Murdoch: *The Black Prince*, 29. E. sz.: „... this story is, from a salient point of view, the story of my relations with Arnold and the astounding climax to which these relations led.”

⁹¹ vö.: Conradi: *The Saint and the Artist*, 241.

⁹² Bove: 77.

„- A művészet képzelet. A képzelet változik, eggyé olvad. Képzelet nélkül egyfelől az embernek bárgyú részletezései, másfelől üres álmai lehetnek.

- Bradley, én tudom, hogy...
- A művészet nem csacsogás meg fantázia. A művészet a végtelen önuralomból és csendességből fakad.
- Ha a tudomány végtelen, úgy semmiféle művészet nem létezik! Csak a teremtő képességgel nem rendelkezők állítják, hogy a több rosszabbat jelent.
- Az embernek csak akkor kellene elkészítenie valamit, amikor egyáltalán úgy érzi, rohadt nagy előjoga van ehhez. Azok, akik csak azt teszik, ami könnyű, soha nem részesülnek...
- Marhaság! Én akkor is írok, akár van kedvem hozzá, akár nem. Akkor is elkészítek dolgokat, akár tökéletesek, akár nem. Minden egyéb álszenteskedés. Nincs múzsám. Ez az, ami hivatásos íróvá tesz.”⁹³

Mint e párbeszédből élesen kitűnik, Murdoch e regényében két, egymással ellentétes írói attitűd alapján vizsgálja a jó és a rossz művészet viszályát, illetve azokat a gátakat, amelyek miatt a közepszerűség képtelen a forma nélküli világból a formák világába emelkedni. Ez egy érdekes írói játék, amely a Dionüszosz-Apollón harcát, a „nagy” művészet születésének ütközőpontját a regényalkotás kontextusába emeli. Murdoch így fogalmaz:

„A művészet képes arra, hogy játszadozzon az igazsággal, mert a művészet élvezet. Az emberek kitartanak amellett, hogy művészek legyenek, minden lehetséges csüggedés és csalódás ellenére, hiszen ez egy csodálatos tevékenység, az ego kielégülése, és a forma szabad, korlátlan hatalmú kivetése; hacsak nem bír, hogy úgy mondjam, az igazság értékével, a művészi munka maga nem lehet olyan

⁹³ Murdoch: *The Black Prince*, 50. E. sz.: „- Art is imagination. Imagination changes, fuses. Without imagination you have stupid details on one side and empty dreams on the other.

- Bradley, I know you –

- Art isn't chat plus fantasy. Art comes out of endless restraint and silence.

- If the silence is endless there isn't any art! It's people without creative gifts who say that more means worse!

- One should only complete something when one feels one's bloody privileged to have it at all. Those who only do what's easy will never be rewarded by –

Nonsense. I write whether I feel like it or not. I complete things whether I think they're perfect or not. Anything else is hypocrisy. I have no muse. That's what being a professional writer is.”

jó, a művész pedig a művészetet talán csupán az önkifejezés formájaként használhatja.”⁹⁴

Ennek alapján, állítja Conradi, míg Bradley a szolipszista Jake másaként, a sajátos aszkézist és a puritán elveket választva menekül a világ esetlegessége elől, Arnold a maga egyszerűségében nyílt érdeklődéssel szemléli a világot. Conradi e ponton párhuzamot vél felfedezni Jake és Hugo, Bradley és Arnold viszonyrendszerében, mégpedig azáltal, hogy míg Jake írói blokkját Hugo a világ részlegességével szemben érzett tisztelete oldja fel, Bradley korlátait Arnold világának nyílt és esetleges volta szabadítja fel. Természetesen, szögezi le Conradi, Murdochtól mi sem áll távolabb, minthogy a „szent bolond” Hugo és Arnold, a másodosztályú erények apostola⁹⁵ között párhuzamokat vonjon. Arnold személye az önelégült művész reprezentációja, aki a maga nyitottságával mindent olyannak fogad el, amilyen valójában, fejet hajt az esetlegesség előtt, ugyanakkor elveti a csendességet, mint a művészet alappillérét. Ezzel szemben Bradley, aki szinte mániákus félelemmel iszkol az esetlegesség réme elől, egy *Zarathustra* bölcsességével tiszteleg a „nagy” művészet előtt, ami igazi formáját a csendes meditációban nyeri.

A dionüszoszi-apollóni szümpoklé (viszály, ölelkezés) többféle módon kapcsolódik bele a két művésztypus konfliktusába. Apollón a rend, a tisztaság és a művészet istene, azonban létezik egy sötét arca is, amely őt pusztító és vérszomjas istenséggé teszi. Apollón tehát az emberi lélek racionális, fegyelmezett voltának jelképe. Ezzel szemben a dionüszoszi ember az érzékek, a spontaneitás és a mámor alávetettje, aki ellentmond a rendnek. Kettejük erejéből, az apollóni tisztaság és a dionüszoszi sötétség erejéből születik a tragédia azon aspektusa, amely egyúttal Edgar Wind szerint a marszüaszi mítosz analógiája. Ebben a meglátásban Marszüasz megnyúztatása tulajdonképpen nem más, csak a

⁹⁴ Bellamy: 135. E. sz.: „Art can subtly tamper with truth to a great degree because art is enjoyment. People persist in being artists against every possible discouragement and disappointment, because it's a marvellous activity, a gratification of the ego, and a free, omnipotent imposition of form; unless this is constantly being, as it were, pulled at by the value of truth, the artwork itself may not be as good and the artist may be simply using art as a form of self-indulgence.”

⁹⁵ vö.: Conradi: *The Saint and the Artist*, 244.

dionüszoszi rítus egy példája, amelynek eredményül az ember külsődleges rútsága levedli bőrét, és helyet ad a benső szépségnek. *A fekete herceg*ben Bradley egy ilyen átalakuláson megy keresztül: Apollón a művész Bradley védelmezőjévé, mi több, tanítómesterévé lép elő, ugyanakkor felfedi előtte mindazt a fájdalmat, személyisége szolipszista voltának elvesztését, amely egyúttal felkelti a szerelem általi figyelem egy különös, a világ „eseményeire” és a csendesség bölcsességére való reflexióját

4. Konklúzió

Iris Murdoch a háború utáni angol irodalom egyik legjelentősebb alkotója volt. Méltatói között találhatók többek között a Booker-díjas A. S. Byatt, a kanadai Joyce Carol Oates, az irodalomtudós Raymond Mortimer, valamint a nyúl-regényeiről elhíresült John Updike. E szerzők kivétel nélkül csodálták az író azon kreativitását, amellyel a bonyolult filozófiai tartalmat sikerült ötvöznie a szépirodalmi formával.

Bár Murdoch mindig hangoztatta, hogy művészetében a filozófia csupán másodlagos szerepet játszik, a regények szimbolikus vagy materiális közegében – néhol arcátlanul – az olvasó szeme elé vetődő filozófiai objektumoktól nem lehet, vagy nem egészen lehet elvonatkoztatni. Ebben az értelemben Platón, Nietzsche vagy Heidegger szelleme végig átlengi a regényeket hol metafizikai szinten, hol pedig a tárgyak világában.⁹⁶ Továbbá regényírói pályafutásának egyik gyökere, hogy műveinek központi problémáit egytől egyig azok a döntések, félelmek, vágyak és emberi viszonyhálóak adják, melyek ugyanakkor mind a morálfilozófia területére korlátozódnak. Lényeges azt is figyelembe vennünk, hogy bár a regények erőteljesen elhatárolódnak a Sartre-féle filozófiai regény fogalmától, Murdoch karaktereinek dialógusaiban helyenként fel-felbukkannak azok a filozófiai kérdések, amelyeket az író legkorábbi (*Sartre: A Romantic Rationalist*), illetve kései munkáiban (*The Fire and the Sun – Why Plato banished the Artist?; Existentialists and Mystics; Metaphysics as a Guide to Morals*) részletesebben kifejtett.⁹⁷

Murdoch szerint a „nagy” művészet „a valóság teljességet ígérő, mégis tökéletlen”⁹⁸ tükörképe, amely egyúttal képes felismerni saját korlátait. Ezáltal, írja Murdoch, „az igazán nagy művészet, különösen az irodalom, de más művészetek is, magukba építve hordják saját tökéletlenségük kritikáját. Elfogadják és ünneplik a kuszaságot, és azt, hogy a világ kudarcra ítéli a

⁹⁶ Az *angyalok idejének* szolgárolánya például szó szerint felbotlik Heidegger főművében, a *Lét és időben*. (vö. Murdoch, Iris: *The Time of the Angels*, Triad/Panther, Frogmore, St. Albans, 1978, 8.)

⁹⁷ Ezek közé tartozik a nyelv és az irodalom, illetve a nyelv és a beszéd problémája.

⁹⁸ Murdoch: „Megváltás – szavakkal”, 591.o.

szellemet.”⁹⁹ Alázatos szolgálói a valóság fátyla mögött rejlő egyetemes igazságnak, miközben a különféle nyelvi eszközök, így az irodalom esetében a szavak¹⁰⁰ erejével kívánják felfedni tudatunk minden rezdülését.

A háló alatt és *A fekete herceg* témájukban a művészetfilozófia és a morálfilozófia különös egyvelegei. Feladatuk rávilágítani: a „nagy” művészet szenvedés és csalódás árán, a remény és a szerelmi illúziók elvesztése árán jön létre. Amennyiben az egyén képessé válik leválasztani magát az általa megélt világról, képes azt önmaga csodájában szemlélni, ezzel egyszerre kilép önnön egocentrikus létéből, és a csendes meditáció állapotában jut el a megérezéstől a megismerésig.

⁹⁹ Murdoch: „Megváltás – szavakkal”; 590.o.

¹⁰⁰ „... kétségkívül az irodalom az a művészeti ág, amely túlélésünk és megváltásunk szempontjából a gyakorlatban a legfontosabb számunkra. Végso soron erkölcsi lényünk szövetét és anyagát a szavak alkotják, mivel belőlük épül fel a legkifinomultabb, legérzékenyebb, legkidolgozottabb és legegyetemesebben használt és értett szimbólumrendszer, amellyel kifejezzük magunkat a létezésbe. Akkor lettünk szellemi lények, amikor verbális lényekké váltunk.” („Megváltás – szavakkal”, 591.o.)

5. Felhasznált irodalom

a) Primér irodalom:

Murdoch, Iris: *A háló alatt*; Magvető Könyvkiadó; Budapest; 1971;

Murdoch, Iris: *The Black Prince*; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1985;

Murdoch, Iris: *Under the Net*; Vintage, London, 2002;

b) Szekundér irodalom:

Bajaj, Kum Kum: *A Critical Study of Iris Murdoch's Fiction*, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, 2001.;

Bellamy, Michael O.: „An Interview with Iris Murdoch”, in.: *Contemporary Literature*; XIII, 1977, 129-140.o.;

Bove, Cheryl K.: *Understanding Iris Murdoch*; University of South Carolina Press; 1993;

Byatt, A. S.: *Degrees of Freedom – The Early Novels of Iris Murdoch*; Vintage, London, 1994;

Conradi, Peter J. (ed.): *Iris Murdoch, A Writer at War – Letters & Diaries 1939-1945*; Oxford University Press; 2009;

Conradi, Peter J.: *The Saint & the Artist – A Study of the Fiction of Iris Murdoch*, HarperCollins Publishers, London, 2001;

Boris Ford: „Iris Murdoch: The Limits of Contrivance” ; in.: *The New Pelican Guide to English Literature. Vol. 8. The Present: From Orwell to Naipaul*; Penguin Books; 1984.;

Foucault, Michel: *A szexualitás története II.*; Atlantisz Könyvkiadó; Budapest; 1999;

Franková, Milada: *Human Relationships in the Novels of Iris Murdoch*; Masarykova Univerzita; Brno; 1996.;

Kermode, Frank: „Modern Writers - Iris Murdoch and Frank Kermode”;

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=nLi0c2HqAKY>;

Magee, Bryan: „Iris Murdoch on Philosophy and Literature – In Conversation with Bryan Magee; Section 1-5”;

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=m47A0AmqxQE>

<http://www.youtube.com/watch?v=DTSfBj8R3xI>

<http://www.youtube.com/watch?v=maGN8--MhIQ>

http://www.youtube.com/watch?v=ahDWiS-X_nM

<http://www.youtube.com/watch?v=-Wdc7DQv3RA>

Marcelli, Miroslav: *Foucault, avagy Mássá lenni*; Kalligram Kiadó; Pozsony; 2006;

Murdoch, Iris: „Megváltás – szavakkal”; in.: 2001. augusztus.,

Murdoch, Iris: *Metaphysics as a Guide to Morals*; Vintage; 2003;

Murdoch, Iris: *The Unicorn*; Vintage Classics; 2000;

Rieger, Volker: *Iris Murdochs 'philosophische' Romane*; Fotodr. Präzis; Tübingen; 1969;

Ruokonen, Flora: „Good, Self, and Unselfing – Reflections on Iris Murdoch’s Moral Philosophy”;

URL: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1453/1/ruokonen.pdf>;

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*;

URL: <http://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm>

Szabadbölcsészet: „Fogalomtár etika szakosoknak – *Esetleges ember*”;

URL: http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=464&tip=0;

Szőke Dávid Sándor: „A művészet mítosza – Iris Murdoch: *Az angyalok ideje* (1963)”;
in.: *ÚjNautilus* Irodalmi és Társadalmi Portál;

URL: <http://ujnautilus.info/a-muveszet-mitosza-iris-murdoch-az-angyalok-ideje-1963/>

Szöllősy Klára: „Iris Murdoch két regényéről”; in.: *Nagyvilág*; 1961.5.;

Zentai Éva: „Iris Murdoch: *The Unicorn* (Az egyszarvú)”;
in.: *Nagyvilág*; 1965.12.