

Jobb volna élni

Szönyeg

Jobb volna élni

„Jobb volna élni. Ámde túl a fák már
aranykezükkel intenek nekem.”
(Kosztolányi mek.niif.hu)

Esszémben Hajnóczy Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából* c. kisregényét vizsgálom. Elemzésemet függőség-, és irodalomelméleti szövegek segítségével végzem. A műben fellelhető paradoxonokat Jacques Derrida pharmakon elméletével kívánom meg feloldani, továbbá Nietzsche apollói-dionüszoszi analógiáját mintegy keretként használok a kontroll, illetve a mámor megjelenésének értelmezéséhez. Férfi és fiú síkon haladva mutatom be Gerda Reith függőségelméleti szövegeinek segítségével az én reprezentációjának kontextusát.

Kiemelt hangsúlyt kapnak az adott síkon megjelenő nők utáni (be nem teljesült) vágyak, illetve a kontroll, a szabadság (illúziójának) megléte a függőség tekintetében, melyet Reith mellett Gadamer játékelméletén keresztül is megközelítek. A két sík külön elemzése után a férfi és fiú sík átfedéseit, a rémképeket vizsgálom, különös hangsúlyt fektetve a címben is szereplő perzsa város látomására.

„Á. ma reggel elfelejtette bevetetni vele az Anticolt. És tegnap is” (Hajnóczy 122). A narrátornak az Anticol hiánya ad lehetőséget rá, hogy elérjen egy olyan létformát, melyben „egyszerre hitt mindenben és az ellenkezőjében is” (Hajnóczy 143). Németh Marcell szerint az Anticol paradoxon: egyszerre stimuláló és destruktív. (Németh 115) Az Anticol azonban az írás szempontjából csak méregként jelenik meg, jelenléte nem engedné, hogy a szöveg létrejöjjön. A mű az Anticol hiányából jön létre, a józanság a mű hiányát jelentené. Paradox viszont maga az írás, az alkohol és cigaretta; ezek egyszerre jelennek meg méregként és ellenméregként.

E paradoxon vizsgálatához segítségünkre lehet a Jacques Derridával készült interjú, a *Drogok retorikája*. Az interjúban Derrida a pharmakon problematikáját a drogok kontextusába helyezi, és a következőképpen érvel: „A pharmakon, az írás, nem a jó, nem az autentikus memóriát szolgálja. Több köze van a felejtéshez, a bálványhoz, a rossz ismétléshez, mint az emlékezőképességhez, az igazsághoz. Ez az emlékezés butává, és nehézkessé teszi a lelket, s ahelyett, hogy segítené, gyógyítaná a memóriát, pusztítja azt. Az írás rossz drog, mely felejtéshez, felelőtlenséghez vezet. Nem pusztán drog, hanem rossz játék

is egyben, melyet nem a filozófiai igazság vezérel. A rossz pharmakon mindig elősködik a jó pharmakonon. A parazita egyszerre van kívül és bent – a belsőt emészt fel kívülről. Ilyen szempontból hasonlít a drogokhoz, melyeket általában „fogyasztani szokás.” (Derrida 24)¹

Derrida szerint éppen ezen (logocentrikus) logika alapján ítéli el a társadalom a droghasználó élvezetét is: élvezete egy igazság nélküli tapasztalat. (Derrida 26) A droghasználó azonban azt állítja, hogy éppen a drogokon keresztül jut el az igazsághoz. Csak a drogok nyújtotta eksztázis teszi lehetővé a valódi emlékezést, csak így mutathatja meg magát az igazság. Ezért állíthatja Derrida, hogy a drog egyszerre „ellenméreg és méreg” (Derrida 25) A drogok a társadalmi megítélésben azonban csak abban az esetben válhatnak méregből ellenméreggá, ha használatukat az elkészült műalkotás (esetünkben az írás) legitimálja: a művész a műalkotásával „visszaállítja a termelés normális rendjét. Ő létrehoz, és az ő produktuma értéket alkot.”² (Derrida, 26)³

Milyen igazság van a szövegben, mire kíváncsi a férfi, az író, mit próbál felfedezni az alkoholon és az íráson keresztül? A következő Babits Mihály idézettel kezdődik a kisregény: „Mert ne gondold hogy annyi vagy, amennyi látszol / magadnak” (Babits, idézi Hajnóczy 117) A férfi énjét, identitását készül felépíteni, megkeresni cselekedetein keresztül. A keresés a férfi és a fiú összjátékán keresztül valósul meg, miközben mindketten külön-külön is egy sajátos játékba bocsátkoznak, amely határokat bolygat meg (Hajnóczy 193).

Urbanik Tímea *A mámor turista-kötele* c. esszéjében a szöveg rémképeivel foglalkozik, rávilágítva a rémképek tulajdonságaira és fontosságára. Mészöly Mikós nekrológjával támasztja alá vélekedését:

Ha volt és marad „ködlovagja” a 70-80-as években kibontakozó irodalmunknak, Hajnóczy Péter mindannyiunk közül az élen fog maradni. A tudat metszet-hüvös szakadékaiba ez időben ő ereszkedett le a legvakmerőbben, leggyümölcsözőbben és legkilátástalanabban. Eleve olyan határok közé internálta magát, ahol kis eséllyel lehetett a szakadékok magas mélységeivel találkozni. Ő „egyszerűen” e mélységek felületébe ásta be magát és ott rendezkedett be hideglelős következetességgel, kartéziánus fegyellemmel. S mintegy kivilágítva hagyta magukra a tényeket, a képeket, a repedésekben megnyilatkozó abszurdot, a megmutatkozni tudó igazságok kietlenül alacsony égboltját. A mánornak (gondolhatunk itt a nietzschei-görög értelemben vett dionüszoszinak egy kibernetizált világba való száműzetésére) – olyan magát boncoló józanságával nézett farkasszemmel, ami nélkül az apollói is halványabb, hiteltelenebb. (Mészöly, idézi Urbanik, „Mámor” 86)

Az apollói és dionüszoszi világ nietzschei megkülönböztetése fontos támpontot nyújthat a határvonalak és játékterek értelmezéséhez. A férfi is fiú is határokon járnak: az apollói (a reprezentáció és az önkontroll), valamint a dionüszoszi (a mámor és az eksztázis) világának tulajdonságai, határai egyaránt megjelennek a fiú és férfi síkon.⁴

Gerda Reith, *A játék tapasztalata (The Experience of Play)* c. esszéje további szempontokat nyújthat az apollói-dionüszoszi ellentét kibontásához. Reith a szerencsejátékosok világát vizsgálja, a tér és az idő megváltozott tapasztalatára koncentrálna. Reith szerint a játékosok számára az idő „egy múlandó jelen folyamatos ismétlése”⁵ (Reith, „Play” 140). A szerencsejátékokban ugyanis csak a jelen számít. A játékos figyelme egy pillanatra van kihegyezve, például arra, amikor a kocka leesik. Mivel a jövőnek és a múltnak nincs semmiféle súlya a jelenre nézve, nem is releváns. Ebben a befagyott, közvetlen pillanatban, melyben a játékos él, az idő elveszti artikulációját. (Reith, „Play” 140)⁶ A szerencsejáték, mint dionüszoszi tapasztalat tehát kitörli a múltat, és a derridai „rossz pharmakon” mintájára az emlékezést is: „A múlt soha nem tudja magát ’aktualizálni’ a szerencsejátékban, mert ez megkívná a memória működését, s a szerencsejátékban az idő eltörlése a memória eltörlését is jelenti.” (Reith, „Play” 141) A tér az időhöz hasonlóan összeszűkül, hiszen a „játékosok térbeli tapasztalatát megszabják a játék paraméterei, melyet játszanak.” (Reith, „Play” 143)

Az idő és a tér tapasztalatának átalakulását Hajnóczynál is megfigyelhetjük. A férfi idő- és térérzéke egyaránt megváltozik, minél többet fogyaszt, annál mélyebbre hatol a dionüszoszi örvényben: nem képes többé visszaidézni a dionüszoszin kívüli teret és időt:

Bement a szobába, kissé remegő térdekkel, az íróasztalán a négy üveg termelői bor állt, és négy üveg gyógyhatású szikvíz, mellettük a pohara, spirálfüzete, tolla....semmiképp nem tudta megállapítani, hogyan került a bor és a szikvíz az íróasztalára. (Hajnóczy 118)

A külvilág a férfi számára annyiban létezik, amennyiben alkoholt szolgáltat neki, vagyis a boltig, vagy borozóig. De egy bizonyos idő után már erre sem emlékszik. Ahogy elvész tér és idő, s csak egy pillanatban él a függő, úgy elvesznek emlékei is. Minél jobban halványodik az apollói kontroll, annál inkább vész el az idő, tér, és majd az ok-okozatiság érzéke is. Ezért lehet az, hogy sem időben, sem térben nem tudta érzékelni azt, hogy borért ment.

A játék tapasztalatának egyik legmeglepőbb és legkiemelkedőbb szempontja a játék feszültsége, a borzongás (Reith „Play” 131)⁷. A játék ezen örvénye vagy szédülete szintén a dionüszoszival állítható párhuzamba, és a férfi, az alkoholon keresztül újra és újra átéli a mámor és a borzongás és a félelem együttes érzését. Ám a játékban egy kör izgalma, feszültsége nagyon rövid életű. Egy ilyen intenzitású érzékelés csak egy pár elröppenő pillanatig tartható fent.

„Hoztál egy pohár bort. Pontosabban: egy háromnegyed pohárral; azt hitted, ennyi alkohol segíthet valamit. Megittam a bort, és éreztem, ahogy rohamos gyorsasággal ürül

ki a sejtjeimből az életet fenntartó szesz, és percről percre rosszabbul lettem” (Hajnóczy 119)

„A szédülés és az izgalom hamar elmúlik, a valóság pedig unalmas, színtelen és fájdalmas.” (Reith, „Play” 134) „A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződne, hanem állandó ismétlődésben újul meg” (Gadamer 89). Következésképpen a játékos állandó ismétlésben él: mivel a játéknak, a mánornak gyorsan vége lesz „muszáj gyorsan megismételni” (Reith, „Play” 136)⁸ Ez az ismétlés köti a játékot a pharmakonhoz, amely jó és rossz ismétlés is egyben.

Titkon, úgy remélte, ő nem hal meg alkoholmérgezésben, nem örül meg, és nem lesz öngyilkos, talán ő az, aki a sors által kiszemeltetett, akinek az a küldetése, hogy éljen és írjon, és kizárólagos tulajdonai: rémképei, látomásai előtt tanú legyen, hogy hűvös, kissé kopár, száraz hangon – megtartva tárgyától a három méter távolságot – elbeszélje, leírja őket munkáiban. (Hajnóczy 204)

Az idézetből jól látható, hogy bár a férfi aláveti magát dionüszoszinak, a tanúságtételhez szüksége van a kontrollra, a mánortól való távolságra is: a reprezentáció, vagyis az elbeszélés tehát az apollóival állítható párhuzamba. A narrátor az íráson keresztül szeretné megtartani az apollói három méter távolságot, ahogy személyiségének értelmezésekor is vágyik erre. Rémképei azonban csak akkor jelennek meg, amikor az alkohol segítségével elszakad a valóságtól, és feladja a kontrollt

Az írást, az alkoholt és a cigarettát tehát joggal nevezhetjük pharmakonnak. Egyszerre jelennek meg méregként és ellenméregként: az igazság melletti tanúságtétel feltétele az írás, az apollóni kontroll, ám ez az igazság nem tárulna fel a dionüszoszi mánor örvénye nélkül, mely a narrátort magával ragadja.

Ebből a szempontból érdemes párhuzamot vonnunk Gadamernek a műalkotással mint játékkal kapcsolatos gondolatai és Reith játék-értelmezése között, hiszen mindkettő köthető Hajnóczy regényéhez. Ez utóbbi az alkoholmánor (mint játéktér) apollói reprezentációja, miközben maga is reprezentációja a műalkotásnak. Gadamer szerint „a játék léte nem a játszó tudatában vagy magatartásában van, hanem épp ellenkezőleg: a játék vonja be a játszót a maga birodalmába, és tölti el a maga szellemével. A játszó maga fölött álló valósággént tapasztalja a játékot” (Gadamer 93). A férfiról, mint a dionüszosziban résztvevő játékosról és a kisregény olvasójáról egyaránt elmondható, hogy amíg ezek a játékosok benne vannak a játékban, időben fel vannak szabadítva a valóság alól, mely amúgy meghatározná tetteiket. Ily módon megszabadítva mindenféle szokástól, képesek elképzelni magukat más identitásban, és így a létezésnek alternatív módjait tudják átélni. Általában minden játék arról szól, hogy időlegesen új karaktereket vesz fel az ember. Ezek az új identitások a játék adott időtartamáig

maradnak meg. Tehát, amikor az emberek belevetik magukat a játékba, s hátrahagyják a világot, önmagukat is hátrahagyják. (Reith, „Play” 133)⁹

Hajnóczy narrátora esetében a személyiség feloldódása, az identitások játéka mégis bonyolultabb probléma. „Kiment a vécére, és elfelejtette a nevét. Amikor aztán eszébe jutott, az a téveszméje támadt, hogy bezárták.” (Hajnóczy 198) Nem tudja magát teljes mértékben hátrahagyni. Az apollói, az írás az, ami a valóságban tartja, s amin keresztül keresi az igazságot, vagyis énjét. A dionüszoszi viszont alkohol és cigaretta formájában folyamatosan a mámor örvényébe vonja bele, s ez a két pólus alkotja ennek a „játéknak” a dinamikáját.

Felmerül a kérdés, hogyan alakult ki ez a játéktér? Ahogy már korábban említettem, a mű létrejöttének lehetősége az Anticol hiányában értelmeződik. Éppen felesége, Á volt az, aki elfelejtette vele bevetetni a gyógyszert. A férfi legfőbb vágya, hogy felesége jelen legyen, s tanúja legyen szenvedésének. Á. tehát úgy is tekinthető, mint maga az Anticol. Felesége lenne függőségének ellenszere, de sem Á. sem az Anticol nincs jelen. Mivel felesége nincs jelen, ezért is jöhet létre ez a szituáció. Ilyen szempontból minden visszavezethető hiányára, melyből a férfi vágya születik. A feleség hiányában a férfi végül az (időleges) önkontrollt választja, amelyhez viszont elkerülhetetlenül társul a dionüszoszi iránti vágy. „Már háromnegyedig kiitta a bort az üvegből. Á.-t várta, minden sejtjével, ugyanakkor az is megfordult a fejében, hogy jó lenne meginni még egy üveg bort.” (Hajnóczy 127). Jól látszik, hogy míg a játéktérben egy sajátos értékrendszer működik, a valóságban, amit maga mögött hagy, a férfi egy függőségi lánc rabja: a felesége tehát az alkoholt is helyettesíti. A férfi hozzá van láncolva feleségéhez. Feleségének hiányából születik a jelenléte utáni vágy. Hogy ne unatkozhasson várakozás közben, írni kezd. A férfi viszont rémképeit írja le, melyek előhívásához kell az alkohol. A férfi kihívja a szerencsét az alkohollal vívott játékban, vagy már inkább párviadalban. És ez a férfi egy kitűnő játékos. Teljes valójával beleveti magát a játékba.

A következőkben a játéknak egy újabb aspektusával, a szerencsével kívánok foglalkozni. A szerencse kihívása lehetőséget ad arra, hogy a játékos demonstrálhassa, kinyilváníthassa énjét, hogy a kockázattal szemben bátorságot tanúsítson. Ilyen szempontból a szerencse kihívása és jóváhagyása egyszerre az én kihívása és jóváhagyása. (Reith, „Play” 154)¹⁰

Nietzsche szerint a jó játékosnak annyira nélkülöznie kell a racionalitást, mint Zarathustra-nak, meg kell tagadnia az észet, a logikát, és állandóan udvarolnia kell a szerencsének. Az a játékos, aki mindent kockára tesz, és kihívja a szerencsését, az a jó, az erős

játékos. Aki egy kicsit hátrál, és szem előtt tart valamiféle anyagi hasznot, az alá van vetve egy szolgai mentalitásnak, s így egy gyenge játékosnak minősül. (Reith, „Play” 153)¹¹

A férfi számára kell ez a játéktér, hogy személyisége, identitása kinyilatkozhasson. „A játékfeladat vállalása valójában önmaguk játékba hozása. Így a játék önmegmutatása azt idézi elő, hogy a játszónak úgyszólván önmagát sikerül bemutatnia, amikor valamit játszik tehát bemutat.” (Gadamer 92)

Érdemes megvizsgálni, hogy a férfi ebben a játékvilágban milyen mércének akar megfelelni, milyen kihívásnak és képességnek akar megfelelni, s kinek, minek akar bizonyítani azzal, hogy fejest ugrik ebbe a párbajba.

A férfi körülbelül tisztában volt azzal, hogy ebben az országban, talán öt ember kivételével, senki soha nem csinál semmit, és nem is fog; az öt dolgozó közé viszont odasorolta önmagát, aki éppen megfeszített munka következtében került *ilyen* állapotba. Hiszen íróasztalán a bizonyíték: vajon nem igyekezett-e tüzetesen lejegyezni látomásait, rémképeit és a rákoscsabai telet, s az utána következő eseményeket?! Igen, a spirálfüzete lesz a bizonyíték a felesége előtt is, hogy munka közben tört reá a betegség. Elvégre az iszákosság az ő esetében munkaártalom: minden valamire való író részeges volt, és ha éppen nem írt, ivott, mint a gödény, csak kapásból, a példa s az önigazolás végett felemlítve néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F. S. Fitzgerald, O'Neill, Jack London (*A Sárga sátor* szerzője). Ken Kesey és *A vak bagoly* perzsa szerzője: Szadek Hedaját; mindkettő kábítószeres, és folytathatná a sort, folytathatná a szomorú névsort, de mi értelme volna... (Hajnóczy 203-204)

Ragaszkodnék ahhoz, hogy ne az önigazolás, vagy az alkohol legalizálásának szempontjából értelmezzem most ezt a részletet. Ebben a játéktérben, egy függő számára a külső szubsztanciák nem szorulnak legalizációra. A játék tere ad lehetőséget a férfi számára az önmegértésre és személyiségének megnyilvánulására. Az alkohollal vívott párbajban a felsorolt írok vetélytársakként, vagy talán még inkább bajtársakként jelenek meg, akikkel a férfi, s akik a férfivel sorsközösséget vállaltak azzal, ahogy éltek és alkottak.

Ahogy Gadamer írja: „hozzátartozik a játék lényegéhez, hogy egy végső értelemben egyáltalán nem lehetséges egyedül játszani” (Gadamer 90). Ehhez nem kell feltétlenül valakinek fizikailag jelen lennie, de valami másnak ott kell lennie, mely a játékban lépésekre ellenlépésekkel válaszol. (Gadamer 90) De a játéknak egy másik fontos aspektusa is van. „A játszás legeredetibb értelme a mediális értelem.” (Gadamer 89) Ez a medialitás úgy jelenik meg, ahogy a játékban feloldódnak a személyek, s ahogy a játék játszatja ezeket a benne már feloldódott személyeket. Így a játék létmódja az önmegmutatás. (Gadamer 92) De teljesen „nem oldódnak fel abban, amit bemutatnak, hanem túlmutatnak önmagukon, azok felé, akik

nézőként vesznek részt bennük”(Gadamer 92). A férfi vágya, hogy feleségének megmutathassa magát, hogy tanúja legyen szenvedésének.

„A játszott játék az, ami a megmutatás révén megszólítja a nézőt, mégpedig úgy, hogy a néző a szemléléshez szükséges távolság ellenére is hozzátartozik.” (Gadamer 97) De felmerül a kérdés, hogy ki a néző? A férfi folyamatosan feleségének tanúságára vágyik, de felesége nincs jelen. Végso soron a férfi az olvasónak akarja megmutatni magát, vagyis az olvasónak is el kell fogadni annak a játéknak a szabályait, melyek abban a játéktérben működnek, melybe a férfi belevonódott.

...jó lenne meginni még egy üveg bort, természetesen ásványi anyagokat bőségesen tartalmazó, gyógyító hatású szikvízzel, amelyhez képest a bor csak amolyan kísérő és tulajdonképpen a szervezetre ártalmatlan folyadék...Mert: nem holmi kotyvalékról vagy lőréről van szó, de igenis nemes borról, és az mértékkel fogyasztva mindenképp áldásos hatással van arra, aki fogyasztja. (Hajnóczy 127)

Ilyen szempontból is értékelheti a néző, vagyis az olvasó a szöveg humorát, melyet, ha nem fogadja el a szabályokat és nem lép be a játékba, játékrontóként talán nem érthet vagy félreérthet. Bár meg kell jegyezni, hogy ami a szöveg elején még humor, és ami a férfi számára is humor és mámor, annak „áldásos hatása” majd feloldódik a játékban, ahogy a borban is feloldódik a szikvíz.

„Amit a műalkotásban valóban tapasztalunk, s amire voltaképpen irányulunk, az az, hogy a műalkotás mennyire igaz, tehát mennyire tudjuk benne magunkat és valami mást újrafelismeri.” (Gadamer 95) A férfi elindul identitásának feltérképezése, az én keresés útján, s miközben leírja a játékot, a műalkotását, az igazságnak (újra)értelmezését részben önmagán, részben a fiún keresztül kísérli meg.

Lesz olyan rész a regényben, ahol a férfi és fiú sík majd összetekint, összekacsint, viszont mielőtt rátérnek erre a témára, először áttérnek a fiú síkra.

A következőkben azt fogom vizsgálni, hogy a felépített diskurzus szempontjából, milyen játékosnak tekinthető a fiú.

A fiú is vágyik az apollói önkontrollra, s arra, hogy „három méter távolságból” lássa önmagát. Erre a fiú elméletileg képes, de a fiút kizökkenti Krisztina, egyrészt azzal, hogy lépésről lépésre közli vele terveit, másrészt azzal, hogy néha viszont hirtelen, kiszámíthatatlanul cselekszik. Nem utolsó sorban pedig azért, mert a lány nem tudja elfogadni a fiú függő identitását, ami, paradox módon, éppen a fiú szabadságát jeleníti meg:

Ottfelejtettem valamit az öltözőszekrényben, mondta Krisztinának, azonnal jövek. Nem felejtett a szekrényben semmit, mire szüksége lett volna – a lánynak, úgy emlékezett, napolajat említett –, egyszerűen meg akart inni egy korsó sört, és nyugodtan elszívni egy vagy két cigarettát (Hajnóczy 127)

Hogy e paradoxont és Krisztina viselkedését megértsük, érdemes megvizsgálni, hogyan alakult ki, és mit is jelent a függőség fogalma a 20. században, Gerda Reith *Consumption and its discontents: addiction, identity and the problems of freedom* c. esszéjében a következőképpen érvel: „a mai fogyasztói társadalom jellegi a szabadság, autonómia és választás lehetőségének megléte. Mindez magában foglalja, hogy az egyén (látszólag) szabad a választásában, s ezzel szemben egy függő személyiség ezeknek az értékeknek nincs birtokában, sőt, ez az egyik fő ismertetőjele.” (Reith, „Addiction” 283-284)¹² Vagyis a függőség a neo-liberális társadalomban a szabadság ellentétéként tételeződik. Ugyanakkor leggyakrabban az önkontrollra való képtelenséggel társítják, és legfőbb jellemzője éppen az „általános irányítás elvesztése” (Reith, „Addiction” 284)¹³

Reith Michel Foucault nyomán a következőképpen mutatja be a „függő” fogalmának megjelenését, ami a 19. század végére tehető

A 19. századi [függő] azonban már személyiség: van múltja, nem is akármilyen, gyerekkora, van jelleme, életmódja; és van morfológiája is, csakis rá jellemző anatómiával és – meglehet – titokzatos fiziológiával. Egész lényének része van abban, hogy a [függősége] olyan, amilyen. A [függősége] személyiségének minden ízében jelen van: ott van minden cselekedete mögött, alattomban ható és meghatározhatatlanul aktív vezérelvként; [függősége] szinte az ábrázatáról, sőt, egész testtartásáról is leolvasható, mivel bármennyire szégyellni való is, sohasem sikerül teljesen titokban tartani. A [függőség] valójában egy lényegű vele, e [függőség] nála nem is annyira bűnös szokás, mint inkább sajátos természet. (Foucault 46)

A „függő” egyedüli és kizárólagos tulajdonsága az, hogy függő. Ez az esszencializmus erősen megjelenik Krisztinák világképében is.

Kiderült azonban, hogy Krisztina társaságában tilos a dohányzás és bármilyen szeszes ital fogyasztása; ő maga ugyan ritka alkalmakkor iszik egy fél deci bort vízzel, ebéd után, de azt, aki ennél többet és rendszeresen iszik, alkoholistának tartja. Az az igazság, mondta, hogy az apja is dohányzik, s nincsenek vele beszélő viszonyban, sem az édesanyja, sem ő, s természetesen a nagynéni sem; az apja egyébként szoba-konyhás lakásuk konyhájában lakik, és még nem is köszönnek egymásnak. (Hajnóczy 126)

Krisztinák világából olyan személyek, aki külső szubsztanciáktól függenek, ki vannak zárva. Dohányzó édesapjuknak még csak nem is köszönnek, elhatárolódnak tőle. Az édesapáról más információ vagy tulajdonság nem is derül ki, a dohányzása ő maga. Egy későbbi szövegrészletből kiderül, hogy a fiút is így látja és határozza meg magának Krisztina, miközben mindent megtesz azért, hogy kontrollálja őt:

„Nem ittál, és nem cigarettáztál?” ... ”Gyere, ülj mellém, és lehelj rám!” ... ”Ittál sört, és cigarettáztál is!” ... ”Meg kell nevelni téged.”” (Hajnóczy 132-134)

A fiú egyetlen, és kizárólagos tulajdonsági Krisztina számára, hogy iszik és dohányzik, vagyis hogy függő, és következőképpen meg kell „nevelni”. Ez az a kontroll, amit a fiú képtelen elviselni.

Ahogy a férfi feleségének tanúságára vágyik, úgy vágyik a fiú szexuális vágyainak kielégítésére s és a kontroll visszaszerzésére, vagyis a szabadságra: „Mert „tárgynak érezte magát Krisztina kezében” (Hajnóczy 156). A sör és a cigaretta tehát paradox módon a szabadság, a kontroll visszaszerzésének és a vágyak azonnali kielégítésének eszközévé válik, vagyis a „függőség” itt nyilvánvalóan „függetlenségként”, és egyben identitásképző elemként jelenik meg. Krisztinától való elhatárolódás egyik kiemelkedő momentuma, amikor az elbeszélő visszaemlékszik Krisztina elviselhetetlen éneklésére és klimpírozására, majd rémképek jelennek meg előtte. A szabadság a valóságból való kiszakadásba, a valóságtól való függetlenedésbe fordul, és egyesül a dionüszoszi mámor szédületével.

Minden bizonnyal fényképezés céljából álltak ott, és úgy viselkedtek, mint akik tudják, hogy lefényképezik őket; a civil ruhás férfi még mosolygott is, várva a fényképezőgép kattánását. Mindketten „viselkedtek” a fényképezőgép előtt állva; ez, a képet szemlélve, nyilvánvaló volt. (Hajnóczy 140)

Krisztinák ugyanakkor nem csak mások, hanem saját maguk fölött is állandó kontrollt gyakorolnak, és csakúgy, mint az elbeszélő, ők is mindenáron fenn akarják tartani a szabadság illúzióját:

Én viszont nem akarok emlékezni a rosszra, mert abból újabb rossz lesz a szívben. Megtanultam mosolyogni, nevetni, és az élet derűs oldalát nézni. Így neveltem az én egyetlen kislányomat is...Sok szörnyűség történik a világban, de mi nem veszünk tudomást ezekről a szörnyűségekről, nem fogadjuk őket a szívünkbe. (Hajnóczy 163)

Az elszenvedett traumára való reakció nyilvánvalóvá teszi, hogy Krisztinák a múlttól való „függetlenségük” illúziójához ragaszkodnak, mintegy kimerevítve azt a jelen világot, amiben élnek. Paradox módon tehát ők is elvesztették, vagy legalábbis el akarják veszíteni az emlékezetüket, akár csak a későbbiekben játékos. A múlt mégis mintha beszűrődne az apa képében, aki „nem volt zsidó származású”:

Apám, aki egyszer édesanyámhoz akarta vágni a cipőjét, nem zsidó származású. Egyébként nem szoktam apámnak nevezni, édesanyám sem a volt férjének: ’az az ember’, így nevezzük. Tehát *annak az embernek* semmi köze sincs a mi családunkhoz. (Hajnóczy 189)

Ezzel párhuzamosan különös hangsúlyt fektetnek rá, hogy az elbeszélő egy „magas, szőke fiú”:

Először is, mintha ennél mi sem lenne természetesebb, kézen fogta, és felvezette a lépcsőkön a meleg vizű medencék felé, ahol bemutatta a nagynénjének.
„Nézd csak, Klárka, milyen szép, magas, szőke fiút fogtam!”

Krisztina, te mindig ilyen dolgokat művelsz, mondta a nagynéni, kissé restelkedő mosollyal, ami az ismeretlen fiúnak szólt; a feszélyezett hangulatot Krisztina túl hangos, éles kacagása törte meg. (Hajnóczy 124)

A szép szőke fiú szintén dohányzik, mint az apa, s ez talán még vonzóbbá teszi. Mintha az apa semmibevétele és a fiú „nevelése” a kontroll visszaszerzésének az eszköze lenne számukra. A nagynéni reakciója is, aki képes arra, hogy „három lépés távolságra a háttérben” (Hajnóczy 156) maradjon, implikálja, hogy Krisztina önkényes „viselkedését”. Krisztinának a kontroll mellett állandó önkontrollt is gyakorolnak, folyton „viselkednek”. Krisztina, akárcsak a fényképen az alakok, pózol:

...valami azt súgta benne hidegen és tárgyilagosan, ez az ölelés és a csók – ha egyáltalán megtörtént – nem neki szólt, hanem a közönségnek, amely nézi őket. Krisztina egyszerűen fel akarta hívni magára a figyelmet, azt akarta, hogy mindenki őt nézze és csodálja (Hajnóczy 156).

Krisztina szerepjátéka mintegy a múlt kitörléséből fakad, a fiú pedig elszenvedőjévé válik a boldogság és a jókedv Krisztinának által diktált imperatívuszának.

Az apa által az édesanyához vágott cipőhöz még hozzátartozik, hogy egyrészt megjelenik a fiú síkján, de ugyanakkor a férfi síkon is megjelenik a cipőkanál problematikájánál. (Hajnóczy 197).

Van egy pont a szövegben, amikor a fiú és a férfi sík találkozik. A kórházban, mikor meglátogatják Krisztina édesanyját, történik a fiúval egy furcsa dolog:

A fiú kinézett az ablakon, amelyen besütött a nap. A félig tárt ablakon túl nézte a napsugarakat; furcsa, eddig nem észlelt nyugalom fogta el. Nem gondolt a lányra, sem az anyjára, sem a nagynénire, egyszerűen nem voltak fontosak számára. Tehát kinézett az ablakon; mit árthatnak nekem, gondolta, semmi közöm hozzájuk. (Hajnóczy 168)

A következő bekezdés pedig így kezdődik: „A férfi ott ült az asztalnál, és kinézett a másik ablakon” (Hajnóczy 168). Ez az a pont, ahol a két sík összekacsint.

A fiút a napnak a látványa nyugtatja meg. A nap és az ég először a férfi síkon, az öngyilkos kőműves esetének boncolgatása kapcsán jelenik meg: „És az ég! És az ég! Sütött-e a nap akkor, hajnal volt-e” (Hajnóczy 129). Érdekes megvizsgálni, hogy amikor a szöveg visszatér a fiúhoz egy nagyobb megszakítás után, milyen képeken keresztül tér vissza. Mielőtt visszavált a férfisíkról a fiúra, a férfi rágyújt egy cigarettára, a fiú pedig:

Újra szabadnak, erősnek és függetlennek érezte magát, akinek édes mindegy, magatartását az illem javára írják-e vagy sem. És hihetetlen dologra vetemedett; zsebébe nyúlt, elővette cigarettáját, gyufáját, és rágyújtott. (Hajnóczy 185)

Tehát a cigaretta, ha Krisztinával van, egyértelműen az elhatárolódás szimbóluma, viszont a férfi és fiú szempontjából egy összekötőelem. S nem csak a cigaretta, hanem az alkohol is ilyen funkciót fog majd betölteni a későbbiekben a narráció szempontjából:

„Cigaretára gyújtott, és csak félig itta ki borral telt poharát.” (Hajnóczy 204) A következő bekezdés már a fiú síkon fog továbbbindulni.

Amikor a két sík összekacsint, onnantól kezdve fog a fiú hasonló módon viselkedni, mint a férfi. Itt érzi először igazán, hogy kialakíthat magának egy olyan világot, mint a férfi. Összeér a két sík, s a fiú elkezd bevonódni abba a játéktérbe, amiben a férfi is van.

Itt érzi a fiú először a függőség által felkínált szabadságot. Megtehetné, hogy nem gyújt rá, de ő szabad abban, hogy ezt eldöntse. Így a cigaretta képében (ugyan egy függőségi viszonylatba zárj be magát vele), a szabadság és az irányítás képe jelenik meg. Ahogy az alkohol is egyszerre szolgál méreg és ellenméregként, úgy a cigaretta is a fiú szabadságának szempontjából szintén egyszerre szolgál méregként és ellenméregként is, mint farmakon.

Eddig, a fiú a játék tekintetéből úgymond kispályás volt az igazi nagy játékoshoz, a férfihez képest. Itt kezdi átengedni magát a játék szellemének. Eddig a fiú ki akarta használni Krisztinát, s vágyának beteljesüléseit vetítette az ő személyébe. Most már nem csak vágyai beteljesülését szeretné. Kihívja a szerencsáját Krisztinával szemben. Ahogy a férfi a szerencsáját az alkohollal szemben hívta ki, úgy lép bele most a fiú a szerencséjének egy párbajába Krisztinával. Ahogy a fiú cigaretára gyújt, úgy mélyül a játék, a párbaj Krisztina és a fiú között: „A fiú hirtelen megértette: most vált Krisztina számára igazán érdekessé” (Hajnóczy 186), sőt, „szemei, ha lehetséges, még jobban csillogtak” (Hajnóczy 186-187).

A fiú szerint egy lehetősége lenne Krisztinával szemben, hogy győzhessen játékukban, az pedig az el nem szívott cigaretta. Az el nem szívott cigarettával vehetné át az irányítást, mert azzal szemben Krisztina válik tehetetlenné, s így Krisztina lenne az, aki nem tudná a fiú következő lépéseit, s nem tudna irányítani. A fiú szabad abban a döntésében, hogy rágyújt-e, s a játék szempontjából úgy is dönthet, hogy nem gyújt rá. Viszont Krisztina lesz az első, aki először kikökkenti apollói kontrolljából: „Igen, mert pillanatnyilag elfeledkezett arról, hogy életében eddig mindig képes volt három lépés távolságot tartva önmagára kacsintani.” (Hajnóczy 193)

A fiú már túl későn lépett bele ebbe az örvénybe, Krisztina már kikökkentette őt: „Tudta, már elkésett a mozdulattal, amellyel fel kellett volna állnia az asztal mellől. Ha most állna fel, csak nevetségessé tenné önmagát. Ezt a menetet, el kellett ismernie, Krisztina nyerte meg.” (Hajnóczy 191)

Arra, hogy belebocsátkozott valamilyen örvénybe, hogy átlépett valamiféle határt, hogy rájött arra, hogy másképp is tehet, a fiú maga is reflektál: „Igen, turkált a tányérján a fiú, van, amit megtehet az ember, és van, amit nem. Én ezen a határvonalon lépkednék most, vagy már átlépek a határvonalat?” (Hajnóczy 193)

Hogy ezt a határt pontosan értelmezni tudjam, előbb szemügyre kell venem a síkok váltásának mechanikáját a rémképek szempontjából is. „A vízió, a látomás Hajnóczynál nem a menekülést adó terület, hanem az a csatatér, ahol akár a legkomolyabb és legvalóságosabb harcok folynak.” (Urbanik, „Mámor” 86)

A narráció szempontjából mind az alkohol, mind a cigaretta szolgálhat arra, hogy egyik síkból a másikba vezessen át. Továbbá mind a kettő kell ahhoz, hogy a férfi abban a világban, melyben él, jobban elmélyíthesse a mámor érzését. Ahogy erősödik a dionüszoszi mámor, úgy válnak a rémképek is egyre szürreálisabbá és egyben egyre félelmetesebbé is.

A nietzschei analógia szempontjából bonyolult a rémképek természete. A dionüszosziban a borzalom és mámor összekeveredik s a félelemnek és mámornak együttes megjelenése erőteljesen érezhető a férfi rémképeiben

Egy üveg bor és egy üveg szikvíz állt most az íróasztalán, miután a három üveg szikvizet kivitte a kamrába,; pohara a spirálfüzet és a toll mellett állt. Jöhetnek a rémképek, gyújtott cigarettára, de most már csakugyan félt tőlük. (Hajnóczy 198)

Nietzsche szerint csak egy nem képszerű művészet képes közvetíteni veszteséget, s ezért választja a dionüszoszi példajaként a zenét. (Youngquist 96)¹⁴ „Csak akkor lehet hallani, amikor elmúlik, az elveszés a médiuma megjelenésének.” (Youngquist 96)¹⁵ Ez két dolog miatt is érdekes. Hajnóczy szövegében a rémképek süketek, nincs hangjuk, sőt, erősen kép és álomszerűek, mint az apollói művészet. De a dionüszoszi zenéhez való viszonyulással fogadja ezeket a képeket. Hirtelen tollad ragad, s leírja, mielőtt eltűnnek. Tehát a rémképekben az apollói-dionüszoszi analógiának egy furcsa fúziója jelenik meg. Egy idő után ez a hozzáállás meg fog változni, minél jobban átengedi magát a dionüszoszi mámor örvényének.

Ivott egy fröccsöt, és székében hátra dőlve várt, hogy megjelenjenek előtte rémképei, amelyeket, jól tudta, egyedül felesége megjelenése űzhet el. Ismét töltött bort és szikvizet a poharába, de most csak óvatos, lassú kortyokkal itta a fröccsöt. És a rémképek, mint egyetlen kizárólagos tulajdonai, lassan megjelentek előtte. (Hajnóczy 169)

Ekkor a „férfi rémképei már sajátként jelennek meg...”(Urbanik, „Mámor” 83), identitását alkotják. Érdekes, hogy miután egyre jobban belefeledkezik a férfi ebbe a dionüszoszi örvénybe, a rémképek egyre erősebben fedik át a két síkot. A fiú be nem teljesült szexuális vágyai, melyeket Krisztinától várt volna, reciprokszerűen átcsúsznak a férfi rémképeibe, ahol a halál és szexualitás, mint elválaszthatatlan egység jelenik meg. Ilyen például az utolsó előtti rémképek sorozatában megjelenő almacsutka, melyet egy nő tart kezében szeretkezés közben: „jobb kezében egy műanyag almacsutkát szorongatott, amelybe rágasnyomokat préseltek” (Hajnóczy 199). „A fiú történetében mint lehetséges ajándék jelenik meg a műanyag almacsutka.” (Urbanik, „Mámor” 110) Továbbá a rákoscsabai

öregasszonynál megjelenő bűdös, sebekkel borított papagáj is megjelenik a fiú síkján, és a férfi egyik rémképében is. (Gyuris 126)

A következő rémkép szimbolikájában az alkoholhoz való viszonya is szépen kirajzolódik:

Már nem nevetett. Arca sápadt volt, homlokán tapadós nyirok ült ki: az alkoholveríték...Aztán egy hosszú, széles öblű, kehelyhez hasonló poharat látott; a pohár talpát lefűrészelték. A pohár mégis egyenesen állt a levegőben a lefűrészelt ólomkristály száron. Öblébe valami vöröses italt öntöttek, az italból egy hatalmas, vöröses jégkocka emelkedett ki (Hajnóczy 183-184)

Az ital, a pohár, az alkohol, mint egy kehely – s gondolhatunk itt akár a krisztusi kehelyre is – mint az oltári szentség jelenik meg, melynek szentélye a rémképek birodalma, csak éppen Krisztus vérében egy vöröses jégkocka jelenik meg, s ilyen szempontból a férfi szimbolikusan rémképén keresztül egy egyetemes szenvedéstörténeté emeli a maga szenvedését, alkoholfüggőségét. Ám erre a szenvedéstörténetre emlékezni kell:

...mintha a lerészegedés holmi csínytevés vagy kedélyes férfiszórakozás lenne, nem pedig kín gyötrelem és rettegés, s ami talán a legfurcsább: ezt a kedélyeskedő hangvételt maguk az alkoholisták szítják és ápolják, akikből valami különös kielégülést vált ki a szenvedéseikre való aprólékos visszaemlékezés, miután szerencsésen elmúltak. (Hajnóczy 118)

Az utolsó két rémképek sorozatában jön létre a fiú és a férfi sík közötti legerősebb átfedés.

A következő kép az éggel egybemosódó vizet ábrázolta, a mozdulatlan vízen egy fehér csónak lebegett. Felül, mintha a nap átsütne a zöld égen...A ladikhoz hasonló motorcsónakban két kés-piros sapkát és kék inget viselő férfi ült egymással szemben a csónak két végében...A csónak és a benne ülő két férfi vízszintes csíkokban megtört árnyképe mozdulatlan volt a mozdulatlan csónak alatt. Látszott a csíkokra szakad kék ing és a kék-piros sapka árnyéka is. (Hajnóczy 184-185)

A csónakban ülő két férfi úgy is értelmezhető, mint a regényben szereplő két sík karaktere, a férfi és fiú én (Urbanik, „Mámor” 85). Sőt, fontos kiemelni, hogy a csónak képe felidézi a valahonnan valahova jutás eszközt és lehetőségét, viszont ezen a képen a két férfi és a csónak legfőbb jellemzője a statikusság (Urbanik, „Mámor” 85). Ez hasonló ahhoz az abszurd szituációhoz, ami például Samuel Beckett *Godot-ra várva* c. drámájában jelenik meg, ahol a két karakter egy út mentén van és folyamatosan vár. Ez szintén implikálja a valahová haladást, de a két férfi mégsem megy az úton, hanem maradnak. A férfi és a fiú jelenlétét a képben megerősítheti az is, amit már korábban említettem az ég és nap motívumával kapcsolatban. Ahogy a kőműves halálát, az első összekacsintást és a kórházi jelenetet is összeköti, a nap szolgálhat itt is kohéziós elemként.

Sőt, a nap motívuma vezet tovább az utolsó képhez is, melyben a kisregény címe is szerepel. A férfi és fiú itt fog egyértelműen összetalálkozni, tehát már az én jelenik meg ebben az utolsó képben:

A fiú ott feküdt a strand gyepén, szemben a tűző nappal, Krisztina kezét fogva. Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl tudta – édesvízű patak folyik, és zöld, ismeretlen fák levelei remegnek a nyugati szélben. (Hajnóczy 207)

A férfi síkon pedig a következő történik:

Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig és teljesen összeomlott házak labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste...A naptól mustársárgán villogó házak romjai a legkülönbözőbb geometriai formákat öltötték. A férfi hol a sárga porban botladozott a sárga kövek között, hogy átjutva a városon, találkozassék a feleségével, hol ismét felülnézetben látta a várost és önmagát is, ahogy botladozik a romok labirintusában; ilyenkor látta, túl a városon, a bokrok vagy fák zöld síkját. Talán édesvíz is van ott, gondolta, mert ajka cserepes volt, torka száraz, s nagyon szomjazott, talán ott vár rám a feleségem. (Hajnóczy 199-200)

Sok következtetés levonható ebből a perzsa város képében megjelenő átfedésből. Egyrészt, a férfi és a fiú itt találkozik össze. A rémképet és az egész szöveget, gyakorlatilag átfedi a nap, az ég, s az ezzel járó sárga szín, mint összefonó elem.

A férfi belevetette magát a dionüszoszi örvényjáték világába. Ez az a pont, ahol ez őt teljesen bevonja, Gyakorlatilag itt oldódik fel és egyben itt válik önmagává, hiszen a fiú és a férfi találkoznak ebben a képben. Viszont még itt sem vész el teljesen az apollói, hiszen kívülről látja magát végig. Fontos ez a különállóság, ami már egy a valóságtól való elszakadást is jelent. Ebben a különállóságban a játékosok sokszor testetlennek érzik magukat, vagy valahogy kívülről érzik magukat. Ez egy transzszerű élmény, ahol akár még egy játékos odáig is eljuthat, hogy kívülről, felülről látja magát, ahogy játszik. (Reith, „Play” 130)¹⁶ A férfi itt válik a játék szerves részévé.

De mit jelent az, hogy az én végül egy halott városban tudja értelmezni magát, s hogy egy ilyen szituációban lesz végre képes értelmeznie magát?

Izzik a levegő, a Nap ragyog.
Szent Isten! – hol vagyok?
(Márai 348)

A férfi felesége, Á megjelenik a látomásban, s vele kapcsolódik össze az édesvíz utáni vágy, mely a szerelem egybefonódását is szimbolizálhatja (Urbanik, „Bolyongás” 113), s ez sugallhatna valamiféle reményt. Á. és az édesvíz valóban összekapcsolódik, de túl a városon, így véleményem szerint a remény lehetősége Á. felől nézve ki van zárva.

A romantikus halott perzsa város képe feltűnően kilóg a szövegből. Bár romantikus mivolta miatt keltheti fel a remény érzését, éppen ezzel a romantikus mivoltával akar

becsapni. Komolyan kell venni, hogy ez egy halott város. A két én egy halott városban találkozik, az én egy halott városban válik önmagává. A férfi és a fiú itt találkozik össze, az én ebben a képben oldódik fel az eddigi játékokban és örvényben. Ezért érdemes itt most a címmel foglalkozni. A halál *kilovagolt* Perzsiából, tehát a halál vagy magával vitte ezt az ént, vagy magára hagyta. Ez pedig egy borzalmas magányt jelent, amit egy ember, akármilyen világba csobbant bele, akármilyen világba vontatta be magát, egy ekkora teher súlyát valószínűleg nem képes elviselni.

A szöveg a vége felé a férfi és fiú különbségre is reflektál: „ekkor a fiú (inkább már férfi) szénlehordóként dolgozik”(Hajnóczy 206), picit később pedig „a fiúnak (férfinak?) az volt az érzése” (Hajnóczy 206). Ez is implicálja, hogy az én az a fiú és a férfi, melyek összekapcsolódik az utolsó vízióban. Az én szempontjából ez a gesztus progressziót is jelent, de véleményem szerint ez nem lineáris fejlődés.

A férfi és fiú sík körbeér. A fiúnak itt jelenik meg jövője (a férfi), a férfinak pedig a múltja (a fiú), tehát gyakorlatilag, a kép temporálisan ily módon egyfajta jelenben van, de mivel a perzsa város képe egy záró kép, s a férfi elveszítette időérzékét, én ezt úgy értelmezném, mint egy bezáruló, folyamatos jelen, mely körszerű mozgást alkot.

A férfi legelső motivációja is itt ér körbe: feleségére vár, kinek hiányából született minden. Feleségének jelenléte utáni vágya sokszor megjelenik a férfi síkon. Ugyanígy itt is, de ahogy a férfi síkon sem érkezik meg felesége, úgy a perzsa városban feloldódott én sem fog hozzá eljutni, ehhez át kéne jutni a városon.

De valami azt súgta: soha át nem juthat a halott városon. Ott botladozik majd a sárga falak között, míg összeesik és meghal. Nem látja többé a feleségét, aki mozdulatlanul, száraz szemmel, ökölbe szorított kézzel áll a fák között, arcát a sárga város felé fordítja. (Hajnóczy 200)

Ez az egyetlen olyan kép, melyben mozgás, dinamizmus van (Urbanik, „Mámor” 85) az én szempontjából, felesége azonban egy statikus, váró pozíciót képvisel, ami implicálja, hogy nem fog megérkezni, ő nem mozog felé.

Tehát a perzsa város és a benne való bolyongás határt állít fel az én számára, s a határjárás gondolata többször meg is jelenik a műben. De milyen ez a határ, és milyen ez a határjárás, és egyáltalán, mit jelent a határ az én szempontjából?

Heidegger gondolatmenete szerint a határ nem olyasvalami, ahol valami megszűnik, hanem a határ éppen az, ahonnan valaminek létezése elkezdődik. (Heidegger 152)¹⁷

A férfi világában, az apollói és dionüszoszi játékában ez a végső pont, ahová eljuthat. Legvégsőig feszítette világának határait. Minden tette, minden cselekedete egy jobb önazonosság, egy jobb önmegértés felépítése végett történt. Eljut a legvégső határig: a határon

van. Ahhoz, hogy egyáltalán értelmezni tudja a határt, hogy egy olyan látószöveget vehessen fel, ahol a határ azzá válik, ami, el kellett jutnia a határig. Ilyen módon tekinthet énjének legbensőbb részéhez és így kerülhet legközelebb önmagának leglényegibb mivoltához. És innentől kezdve, ebben a folyamatos jelenben lesz képes arra az én, hogy értelmezze önmagát, mint a regényben szereplő én, a halott perzsa város, a folyamatos jelen autentikus képviselője.

Ilyen értelemben ér körbe minden, és egy ilyen retrospektív szempontból megint csak megerősítést kap az írás, az alkohol és a cigaretta is, mint *pharmakon*, melyek egyszerre szolgáltak méregként és ellenméregként is a regényben, hogy az én megérthesse magát. Ám mindez oda vezetett, hogy az én teljesen egyedül maradt ebben a perzsa városban, mint függő és író.

A regény utolsó szavai a következők: „ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben” (Hajnóczy 2007), az első sorok pedig Babits Mihály egy verséből valók. Óhatatlanul is felötlenek bennem Babits vélekedései Tóth Árpádnak Percy B. Shelley *Ode to the West Wind* fordítása kapcsán, miszerint „a magyar műfordítás legfelső teauruszába helyezendő.” (Babits mek.oszk.hu), vagy „Shelley *Ódá*-ja *a nyugati szélhez* (a világlírának bizonyosan egyik legcsodálatosabb alkotása)...mindig a legklasszikusabb magyar műfordítások közé fognak sorakozni” .”(Babits mek.oszk.hu). A Shelley vers legfőbb motívuma éppen a levél. De a vers folyamatosan ennek a levélnek a haláláról, leeséséről szól, mely alá van vetve, s mely aláveti magát a szélnek, a segítségét hívja, s ezzel a képpel a költő sokszor azonosítja magát. Így veti alá magát a regényben szereplő én is mindennek, de talán legfőképp játékának, örvényvilágának szelébe, mámorába és félelmébe.

Mindenesetre, a költői kérdés, „késhe a Tavasz, ha már itt a Tél?”(Shelley mek.niif.hu), mint költői kérdés, megválaszolatlan marad Shelley versében is, és a regény végén is nyitva marad az a kérdés, hogy mi történik az énnel.

Én viszont ragaszkodnék ahhoz, hogy érveléseim alapján ahhoz a konklúzióhoz jussak, hogy ugyan lesz tavasz, de ez a természet rendje és módja szerint megköveteli telet. A férfi és a fiú eljut az énhez, az önmegértéshez, de ehhez el kellett jutnia a perzsa városig. Tehát lesz tavasz, de függ a téltől. Lesz önmegértés, de függ a feloldódástól.

Jegyzetek

¹ „I have indeed attempted to link up the problematic of the *pharmakon* with the very disconcerting „logic” of what we usually call „repetition”. In the *Phaedrus*, writing is presented to the king, before they law, before the political authority of power, as a beneficial *pharmakon*, because, as Theuth claims, it enables us to repeat, and thus to remember. This then would be a good repetition, in the service of anamnesis. But the king discredits this repetition. This is not *good* repetition. „You have found a *pharmakon* not for the memory (*mneme*), but rather for recollection (*hypomneis*).” The *pharmakon* „writing” does not serve the good, authentic memory. It is rather the mnemotechnical auxiliary of a bad memory. It has more to do with forgetting, the simulacrum, and *bad* repetition that it does with anamnesis and truth. This *pharmakon* dulls the spirit and rather than aiding, it wastes the memory. Thus in the name of authentic, living memory and in the name of truth, power accuses this bad drug, writing, of being a drug that leads not only to forgetting, but also to irresponsibility. Writing is irresponsibility itself, the orphanage of a wandering and playing sign. Writing is not only a drug, it also is a game, *paidia*, and a bad game if not guided by a concern of philosophical truth. This, in the idiom of the familial scene, there is no father to answer for it, and no living, purely living speech can help it. The bad *pharmakon* can always parasitize the good *pharmakon*, bad repetition can always parasitize good repetition. This parasitism is at once accidental and essential. Like any good parasite, it is at once inside and outside – the outside feeding on the inside. And with this model of feeding we are very close to what in the modern sense of the word we call drugs, which are usually to be “consumed”. “Deconstruction” is always attentive to this indestructible logic of parasitism. As a discourse, deconstruction is always a discourse about the parasite, itself a device parasitic on the subject of the parasite, a discourse “on parasite”, and in the logic of the ‘superparasite.’

Thus, however tempting and instructive it might be, the transposition of this problematic (which for lack of time I have very much simplified) toward what you call ‘modern drug addiction’, together with its theoretical and practical interpretation, requires, as you may well imagine, the greatest prudence.” (Derrida, 24-25)

² Jacques Derrida *The Rhetoric of Drugs* c. szövegének magyarul idézett részei saját fordításomban jelennek meg az esszében.

³ „We cannot trust in the simple opposition of symptom and cause, of repression and the release from repression, no more than we can count on a simple opposition of memory and forgetting, especially considering the paradoxes of repetition and of the rapport to the other. “Good” repetition is always haunted or contaminated by “bad” repetition, so much the better and so much the worse of it. The *pharmakon* will always be understood both as antidote *and* as poison. As you were just saying, the drug addict may seek to forget even as he takes on the job of an anamnestic analysis, may at one seek repression and a release from repression (which may well portend that this is not the important boundary, and that it has other, more twisted forms...). To this end the addict uses a “technique”, a technical supplement which he also interprets as being “natural”... Another way of thinking would bring us to that distrust so common at the site of the artificial, of the instrumentalization of memory, thus at the site of the *pharmakon*, *both* as a poison *and* as antidote, at which point we would also feel that supplementary discomfort inherent in the indecidability between the two...”(Derrida, 25)

⁴ „Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az *apollóni* és a *dionüszoszi* kettősséghez kötődik: hasonlóan, miként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összebékülésüktől függenek.

...

Apollónhoz és Dionüszoszhoz fűződik az a felismerésünk, hogy a görög világban, eredetük és céljaik szerint, roppant ellentét áll fenn a szemléletes, apollóni művészet és a zene, Dionüszosz nem szemléletes művészete között: e két, olyannyira különböző törekvés egymás mellett halad, egymással többnyire nyílt ellentétben és egymást örökön és egyre hathatósabban mind újabb és újabb művekre ösztönözve, hogy állandósítsák e köztük feszülő ellentét harcát, amit a közös ’művészet’ szó csak látszólag hidal át; mígnem, a hellén ’akarat’ metafizikai csodatette folytán, egymással párban jelennek meg, és ez az egyesülés végül létrehozza az attikai tragédia éppoly

dionüszoszi, mint amennyire apollóni művészetét. Hogy közelebb férközhessünk e két törekvéshez, előbb is képzeljük el őket úgy, mint az *álom* és a *mámor* egymástól elkülönített művészi világát.”

...

Ugyanitt ecsetelte Schopenhauer a bennünket elfogó *borzalmat* is, ha a jelenség megismerésformáiban hirtelen elbizonytalanodunk, minthogy az okság törvénye ilyenkor meginogni látszik. Ha e borzalomhoz hozzátesszük még az ember legbensőbb mélyeiből, mondhatni: egyenesen a természetből feltörő kéjes elragadtatottságot is a *principium individuationis* illetén széthasadásakor, akkor bepillantunk a *dionüszoszi* lényegébe, mely leginkább még a *mámor* analógiájával közelíthető meg. Narkotizáló italok hatására, amiről minden természeti ember és nép himnuszokban szól, vagy a tavasz, ellenállhatatlan, az egész természetet érzéki gerjedelmekkel átható közeledtére ébrednek fel azok a dionüszoszi izgalmak-indulatok, melyeknek fokozódása közepette a szubjektív elenyészik és teljes önfeledtségbe merül.” (Nietzsche 24-29)

⁵ Gerda Reith *The Experience of Play* c. szövegének magyarul idézett részei saját fordításomban jelennek meg az esszében.

⁶ „In games of chance, the present is all-important. The field of gamblers’ attention is defined by the unfolding of the event on which they have their stake. However long the rate of play, the resolution of the risk is over in an instant. It is the moment when the lottery ball bounces out of the drum; the moment when the dice fall; the moment when the roulette ball slips into the pocket. In an instant, the uncertain becomes known; the future becomes the present. It is this instant that the gambler lives in; the time of the eternal present... Because it has no bearing on the present, the past and the future are irrelevant to the experience of the round being played at any particular moment. In the frozen instant, in which the gambler live only for the moment, time has lost its articulation” (Reith, „Play” 140)

⁷ „One of the most striking aspects of the experience of gambling is the tension or ‘thrill’ of the game: the irresistible seduction of money and chance. This is the experience of what Caillois calls *ilinx*. Derived from the Greek ‘whirlpool’ or ‘vertigo’, it is a governing principle of Dionysian or pre-rational societies, and can also be found in a type of play which consists of an ‘attempt to momentarily destroy the stability of perception and inflict a kind of voluptuous panic on an otherwise lucid mind (Caillois 1962, p. 23)” (Reith, „Play” 131)

⁸ „Their fleeting nature, and their vacillation between excitement and boredom, makes repetition an intrinsic feature of games of chance...because a game ends so quickly, it must be repeated, and this is one of the most essential features of play...For Gadamer, repetition is the essence of play: ‘The movement which is play has no goal which brings it to an end: rather it renews itself in constant repetition’ (Gadamer 1975, p. 93)” (Reith, „Play” 136)

⁹ „From among all this disorientation comes one of the most frequently discussed aspects of gambling – its ability to act as a conduit for the alteration of identity...while engaged in it, individuals are temporarily released from the strictures which usually govern their actions. Freed from habit in this way, they are able to imagine themselves in other identities and to explore alternative ways of being....all games consist in becoming an illusionary character; of temporarily adopting a new identity which endures for the duration of the game...when players leave the everyday world behind they also leave *themselves* behind.” (Reith, „Play” 133)

¹⁰ „The affirmation of chance provides an opportunity to demonstrate character, to display courage and honor in the face of risk. In this way, the affirmation of chance is also an affirmation of the *self*.” (Reith, „Play” 154)

¹¹ “The good player must be as anti-rational as Zarathustra, repudiating reason and logic and actively *courting* chance. Rules and systems must be abolished and chance affirmed in one, single, all-or-nothing throw. In terms of the master-slave dialectic, the gambler who risks all and ‘plunges’, or affirms chance, is the stronger, while the one who holds back and whose object is pecuniary gain is subject to the slave mentality.” (Reith, „Play” 153)

¹² Gerda Reith *Consumption and its Discontents: Addiction, Identity and the Problems of Freedom* c. szövegének magyarul idézett részei saját fordításomban jelennek meg az esszében.

¹³ „Initially, the figure of the addict was constructed as the outcome of an interaction between the properties of specific substances, regarded as dangerous and powerful, and the consumption patterns of certain disruptive social groups. However, along with the development of new techniques and governance associated with the shift

to post industrial, neo-liberal societies, 'addict identities' have increasingly come to be defined in terms of subjective, individual evaluations of a loss of control" (Reith, „Addiction” 284)

¹⁴ „The truth of excess that attends the Dionysian must of necessity exceed images and norms. Only a non-imagistic art can convey this loss, which is why music is for Nietzsche the purest example of Dionysian art. Music, like memory, occurs as strange presence. It can be heard only as it passes away, loss is the medium of its occurrence. And in its interminable loss of presence whispers a bliss born of pain.” (Youngquist 96)

¹⁵ Paul Youngquist *Bad Habits* c. szövegének magyarul idézett részei saját fordításomban jelennek meg az esszében.

¹⁶ “Common to all these states they found a quality of 'seperateness' or 'disconnection from the normal flow of mental life' (Brown 1994, p. 3), in which players often felt disembodies or 'outside' of themselves, as though in a trance, watching themselves play.” (Reith, „Play” 130)

¹⁷ „A space is something that has been made room for, something that is cleared and free, namely within a boundary, Greek *peras*. A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something *begins its presencing*.” (Heidegger 152)

Felhasznált irodalom

- Derrida, Jacques. „The Rhetoric of Drugs.” *High Culture: Reflections on Addiction and Modernity*. eds. Anna Alexander, Mark Roberts. New York: State University of New York Press, (Sunny Series in Postmodern Culture), 2002. 19-43.
- Foucault, Michel. *A szexualitás története: A tudás akarása*. Trans. Ádám Péter. ed. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz, (Veszedelemes viszonyok), 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Trans. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 1984.
- Gyuris, Gergely. „Az olvasó Perzsiába lovagol.” *Hová lettem: a párbeszéd helyzetébe kerülni*. eds. Cserjés Katalin, Gyuris Gergely. Szeged, Lectum, (Hajnóczy-tanulmányok, 1), 2006. 121-137.
- Hajnóczy, Péter. *A halál kilovagolt Perzsiából: válogatott írások*. eds. Domokos Mátyás, Ferencz Győző, Kerényi Ferenc. Budapest, Osiris, (Osiris diákkönyvtár), 2007.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York, Perennial, 2001.
- Márai, Sándor. „Hol vagyok?” *Halotti beszéd: összes versek*. ed. Kiss László. Debrecen, Helikon, 2010.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. Trans. Kertész Imre. Budapest, Európa, (Mérleg), 1986.
- Reith, Gerda. „The Experience of Play.” *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*. London, Routledge, (Routledge Studies in Social and Political Thought), 2002. 127-155.

Reith, Gerda. "Consumption and its discontents: addiction, identity and the problems of freedom." *British Journal of Sociology*. 55.2 (2004): 283-300.

Urbanik, Tímea. „Bolyongás halott városokban.” *Hoválettem: a párbeszéd helyzetébe kerülni*. eds. Cserjés Katalin, Gyuris Gergely. Szeged, Lectum, (Hajnóczy-tanulmányok, 1), 2006. 109-120.

Urbanik, Tímea. „A mámor turista-kötele: A látomás keretei Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című művében.” *Da capo al fine*. eds. Cserjés Katalin, Gyuris Gergely. Szeged, Lectum, (Hajnóczy-tanulmányok, 2), 2008. 79-92.

Youngquist, Paul. „Bad Habits.” *Monstrosities: Bodies and British Romanticism*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2003. 89-108.

Babits, Mihály. „Könyvről könyvre.” *Magyar Elektronikus Könyvtár*, 22 November. 2012.
<<http://mek.oszk.hu/05200/05258/html/03.htm>>

Kosztolányi, Dezső. „Őszi reggeli.” *Magyar Elektronikus Könyvtár*, 22 November. 2012.
<<http://mek.niif.hu/00700/00753/html/vers1302.htm>>

Shelley, Percy Bysshe. „Óda a nyugati szélhez.” Trans. Tóth Árpád. *Magyar Elektronikus Könyvtár*. 22 November. 2012.
<<http://mek.niif.hu/00400/00455/00455.htm#d4152>>