

SZŐKE DÁVID SÁNDOR

Identitáskeresés és szimbolikus kasztráció

IRIS MURDOCH A LEVÁGOTT FEJ CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Iris Murdoch világa

Iris Murdoch (1919–1999) a háború utáni angol irodalom egyik legjelentősebb alakja, akinek nevét a hazai közönség jobbra csupán az 1971-ben magyarra fordított *A háló alatt* (1954) című regényből, valamint az író nő Alzheimer-kórral való küzdelmét bemutató Oscar-díjas filmből ismeri. Murdoch regényei és filozófiai írásai ugyanakkor világszerte közmegbecsülésnek örvendenek. Ezt jelzi a hazájában és Japánban megalakult Iris Murdoch Society, a regények széleskörű népszerűsége szinte valamennyi európai nyelven, illetve az *1001 könyv, amit el kell olvasnod, mielőtt meghalsz*-válogatás, amely a legjobb huszadik századi szépirodalmi művek között említi az író nő öt regényét (*A háló alatt*, *A harang*, *A levágott fej*, *A szép és a jó* és *A tenger, a tenger*).

Murdoch kritikai elismertségére némileg árnyékot vet a vád, amely szerint Murdoch regényei bármiféle műfaji kategóriának ellentmondanak, s hogy a regényekben fellépő kapcsolatrendszerek barokkos bonyolultsága sokszor a cselekmények morálfilozófiai mélységének rovására megy. Ennek ellenére a kritika Murdoch érdemeként tartja számon, hogy az angol regénypoétikától tudatosan távol tartva magát, regényeiben az európai – „mentorai” között említendő Sartre, Kafka és Thomas Mann –, illetve a tizenkilencedik századi orosz realista mintákat követve egy olyan narratíva megalkotására törekszik, amely a modernista szépprózával szakítva a háború utáni emberi állapotról igyekszik hű képet alkotni. Murdoch regényeinek és filozófiai írásainak egyik kulcskérdése, hogy milyen támpontot nyújthat az irodalom és azon belül a regény egy olyan európai civilizációban, amelyet a háború és a holokauszt traumája teljességgel atomjaira bontott. E kérdéskör, ha csupán közvetve is, de felfedezhető *A háló alatt* hőségének pikareszk utazásaiban, *Menekülés a varázslótól* (1956) szörnyetegekről való elmélkedésében, *A harang* (1958) szereplőinek spiritualitás iránti sóvárgásában, valamint *A levágott fej* (1961) hőségének freudi értelemben vett szimbolikus kasztrációjában.

*A levágott fej*et sokan, többek között Deborah Johnson (1987), Bran Nicol (2004) és Peter J. Conradi (2001) Murdoch zárt szerkezetű, restaurációs komédiákra emlékeztető regényeként szokták jellemezni. Ahogy e szerzők megjegyzik, a regény szerkezetében és felütésében azon társadalmi modor felszíne alatt rejülő bonyolult lélektani mozzanatokat szólaltatja meg, amelyek folyamán a szexuális- és önösztönök ellentétpárját az élet- és a halálösztön helyettesíti, és amelyek látszólag könnyed és bohózszerű portréja mögött egy komoly és megfontolt írói szándék rejlik. Ennek értelmében a regény egyes szám első személyű narrátor-hőse, Martin Lynch-Gibbon, egy olyan háború utáni maszkulinitás megtestesítője, amely saját gyökértelenségében vergődve próbál értelmet adni identitásának. Ebben az értelemben a freudi pszichoanalízisnek a regényben

való alkalmazása egy olyan háború utáni maszkulinitás ábrázolására szolgál, mely a háború, valamint a háborúból adódó halálfélelem traumatikus léttapasztalata miatti szimbolikus kasztráció ment keresztül, e lélektani állapotot egy, a normatív nemi szerepekről szóló elgondolásokat teljességgel átrendező pszichológiai tünetegyüttesként fogva fel.

„Szárzság ellen” (1961) című filozófiai esszéjében Murdoch egy olyan háború utáni világ képét rajzolja meg, melyben „a dogmák, szerepek és vallásos előírások már nagyrészt elveszítették erejüket”,¹ s melyre a felvilágosodás és a romantika az emberi egyéniség és az általános emberi állapot felszínes és hamis képét hagyományozta. E dilemmából kivezető utat mutatva, az irodalom feladata, hogy az „emberről” és a „férfiről” nyert hagyományos elgondolásokat újjaszervezve az emberi állapotról igaz hangon beszéljen. Hogy Murdoch ezen elgondolásait megfelelően alátámasszuk, a következőkben szólnunk kell a klasszicizmusból eredő ideális férfiképről, rövid áttekintést adva arról, hogy a huszadik század nagy történelmi tragédiái és a két világháború miként írták át „az emberről” és a „férfiről” alkotott hagyományos elgondolásokat. Ezt követően elemzésünkben vizsgálat tárgyává kell tennünk, hogy az említett kasztrációs folyamat és a tradicionális férfikép megbontása hogyan lép érvénybe Murdoch regényében, s hogy a hatalom fogalomköre hogyan relativizálódik az író prózájában.

II. Idealizált maszkulinitás a felvilágosodástól a második világháború utáni időszakig

A felvilágosodás szerte a világon a polgári hatalom szellemi mindenhatóságának megszilárdulását jelképezte. A klasszicista művészet és filozófia középpontjában az ember állt, alapja a fantázia helyett a tapasztalatokon nyugvó józan ész volt. A klasszicizmus embereszménye az igazságkereső harmonikus ember, olyan hősi és magasztos erényekkel rendelkező férfiideál, aki – Arisztotelész szavaival élve – az átlagos lények szintjéről felemelkedve az istenekhez legközelebb áll, s ezáltal példát szolgáltat a közember számára.² Ez az elképzelés, amelynek gyökere a reneszánsz humanista emberfelfogásából fakad, az antik doktrínák és a görög és római irodalomban megjelenített hőstípusok ötvözetéből eredeztethető. A harmonikus ember kívánatos szerepe és boldogságának alapja az ésszerűsége alulról helyes érvelés képessége volt. Az ember mint eszes, illetve következetesen érvelő lény elgondolása válik alapjává Descartes karteziánus filozófiájának, amelynek kiindulópontját az érzékelési tapasztaláson nyugvó világtudat képezi.

A romantika ennek az emberképek határozott ellentétjét teremtette meg. A romantika illúzióvesztettségének, a teljesség iránti vágyának és szabadságeszményének háttérben a felvilágosodás racionalizmusának kritikája, a francia forradalom lesújtó tapasztalata, valamint az ipari forradalom és a polgárosodás új perspektívák felé való törekvése, illetve ennek illúzióromboló hatása áll. Ennek értelmében a romantika embere saját benső törvényei szerint élő és cselekvő lény, akinek személyiségét eredetiség és a zseni kultusza hatja át. Különc természetéből adódóan a romantikus ember a világ dolgaitól távol, a maga teremtette magányban tevékenykedik és alkot. A romantika emberfelfogását jellemzi továbbá az ellentmondásosság, a jó és a rossz olykor egyetlen személyiségen belül való keveredése és harca, valamint a felvilágosodás által hirdetett tiszta ész helyett a szenvedélyesség és irracionális. A romantikus életfelfogás alapelve az ember és a természet egysége, az ember természeti lététől való eltávolodása, valamint az univerzum titkainak ösztönök által való újrafelfedezése.

¹ Iris Murdoch, *Szárzság ellen*, ford. Ferencz Sándor, in *Világosság* 1992/8–9, 705–710.

² Arisztotelész, *Nikomachoszi etika*, ford. Szabó Miklós, Budapest, Európa, 1987.

Egymással való szembenállásuk ellenére azonban mind a felvilágosodás, mind pedig a romantika egy olyan elképzelt és idealizált maszkulinitást feltételeznek, amelynek értelmében „az ideális ember” fogalma „az ideális férfi” fogalmával egyeztethető, és amely a női szerepeket – a maguk idealizált formájában is – csupán a társadalom privát szférájában, a férfiúi kreativitásnak és hatalomnak alárendelten gondolja el. Ezt a felfogást erősítették az ipari forradalmak, a vasút és a nemzetközi hajózás fellendülése, a 18. századtól végbemenő technikai újítások, valamint a brit és német gyarmatosító és imperialista nagyhatalmak létrejötte és megszilárdulása, amelyek a romantika minden törekvése ellenére alátámasztani látszottak azt a közfelfogást, hogy az ember képes uralni a természetet és a világegyetemet. Rudyard Kipling szavaival élve „a fehér ember terhe”,³ tehát a brit imperialista hatalom feladata és törekvése volt meghódított birodalmak szempontjait és igényeit semmibe véve „az emberi haladás”⁴ olyan elsődleges feltételeinek biztosítása, amely feltételek csupán az anyaország számára bizonyultak kedvezőnek, és amelyek tovább erősítették az elnyomók és az elnyomottak között fennálló hatalmi hierarchiát. Ennek eredményeként a polgári és technikai fellendülés nem csupán az európai civilizáció sérthetetlenységét mutatta, hanem olyan álságos eszmeiséget hordozott magában, amely új hatalmi viszonyokat teremtett gyarmatosító és gyarmatosított, férfi és nő között.

A huszadik század fordulója olyan változást hozott a klasszicista és a romantikus alapokon nyugvó emberképbe, amely teljességgel átrendezte az ember és a gépek, valamint az ember és a természet viszonyáról alkotott képet. A boldog békeidők gondtalanságát az 1910-es években két tragédia is megrendítette: 1912-ben a Titanic elsüllyedése megingatta a technikai fejlődésbe és a technika teljhatalmába vetett hitet, s az ember felsőbbrendűségének bizonyosságát az első világháború és a háború okozta félelem és bizonytalanság váltotta fel. A háború tragédiája világszerte egy olyan társadalmi és politikai összeomláshoz vezetett, amely a tradíciók megkérdőjelezését és az általánosan elfogadott társadalmi szerkezetekkel való szembenállást vonta maga után. A modernista szépprózában, s főleg D. H. Lawrence regényeiben, az ember a kapitalista gépezet rabszolgájává vált, ahol a pénz és a társadalmi rang jelentették az emberi élet legfőbb értelmét. Ennek eredményeként az emberi lét lényege és az egyén „benső élete” a nagytőkés hatalom áldozatául esett, amelynek során az ember a kapitalista termelőgépezet működtető tömeg részévé vált.

A kapitalista túltermelés eredményeként bekövetkező gazdasági világválság, majd a náci hatalom térhódítása és a második világháború egy olyan általános paradigmaváltáshoz vezetett, amelynek során megszűnni látszott a liberális humanizmusba és az európai civilizáció eszméjébe vetett bizalom, és amely egyúttal „megannyi művelt és 'kulturált' ember hitleri hatalommal való lepaktálásának velejárója volt”.⁵ A felvilágosodás racion alapuló embereszményét a holokauszt és a hidegháború alapjaiban ingatta meg. Egy olyan általános bizalmatlanság vált közkeletűvé, amely számára a nyelv többé nem szolgálhatott hiteles eszközként az igazság

³ Rudyard Kipling, *100 Poems – Old and New*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 111–113.

⁴ David Gilmour, *The Long Recessional: The Imperial Life of Rudyard Kipling*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 310.

⁵ Frances White, *Jackson's Dilemma and 'The Responsible Life of the Imagination'*, in Anne Rowe – Avril Horner (szerk.), *Iris Murdoch and Morality*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, 133. E.sz.: „Heidegger, exemplifies the problem so fully articulated by George Steiner: the loss of confidence in liberal humanism, and in the very idea of European 'civilization', concomitant on the collusion of so many educated and 'cultured' people with Hitler's genocidal regime.”

megragadásához. Ezzel egyidejűleg kétségessé vált az eszme, amely az „embert” és a „férfit” a természet és a gépek urává avatta. Ember és gép viszonyát a háború teljességgel felülírta – ennek megfelelően a felvilágosodás és az ipari forradalom vezérmotátát, amely szerint az ember a gép és a kapitalista fejlődés ura, az az általános nézet váltotta fel, hogy ugyanaz a gép, ami az embert szolgálja, ugyanúgy elpusztítani is képes. A holokauszt borzalma során emberek milliói tűntek el koncentrációs- és munkatáborokban, és a jóról és rosszról alkotott etikai fel-fogást a náciizmus alapjaiban rázkódtatta meg. Egy új „férfitípus” lépett színre, amely magán hordozta a háború testi és lelki sebeit, amelynek sérthetlenségébe vetett hitet a harcok és a koncentrációs táborok pokla alapjaiban zúzta szét, és amely a létbe vetett feltétlen bizalom elvesztésétől szenvedett.

A háború utáni regényt a háború traumájából következő gyökértelenség, az identitásvál-ság valamint a hitleri terror utáni új utak keresése jellemezte. E légkörben nyert széleskörű elismertséget Sartre egzisztencialista etikája, a proletariátus győzelmét hirdető marxizmus, valamint Freud az emberiség a civilizáció felszíne alatt lapuló ösztönlétét központba helyező pszichoanalitikus elmélete. A korszakot jellemző művek között említhető Sartre *Az undor* és Camus *Az idegen* című regényei, Samuel Beckett *Godotra várva* és Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámái, és erre a korszakra tehető olyan nőírók (Iris Murdoch, Monica Dickens, valamint Stella Gibbons) színrelépése, akik férfi hőseiken keresztül kívánták kérdéssé tenni, hogyan állítható helyre a háború utáni létállapot, valamint „mit jelent embernek és férfinak lenni egy háború utáni közegben”.⁶ Ennek megfelelően e nőírók regényeinek hősei által megélt pikareszk kalandok, utazások és szerelmi viszonyok a múltra való reflexióként, egyúttal a mű-vészet szerepéről való elmélkedésként szolgálnak egy erkölcsileg átrendeződött világban. Amint e művekből kitűnik, a háború utáni talajvesztettség és a rezignált életérzés mélyén egy alternatív valóság megteremtésének szükségessége fogalmazódott meg, amelynek értelmében „a fikció lehetőségeinek kitágításával”⁷ a regény feladatává a valóság esetleges és bevégzetlen voltában való megragadása vált.

III. A kasztrációs folyamat *A levágott fejben*

A levágott fej Iris Murdoch ötödik regénye. Keletkezésének körülményeit tekintve a regény annak a korszaknak a terméke, amelyet a tradíciók megkérdőjeleződése és a nyugati világot egyre nagyobb erővel meghódító szexuális forradalom jellemezett. Erre a korszakra tehető to-vábbá a freudi pszichoanalízis iránti esztétikai és irodalmi érdeklődés újjáéledése, amit talán a D. H. Lawrence *Lady Chatterley szeretője* (1928) című regényének – melyet a Penguin kiadó

⁶ Deborah Philips, *Women's Fiction*, London, Bloomsbury, 2014, 15. E.sz.: „The immediate period after the Second World War experienced a sharp transition in gender roles in the aftermath of war service for men and women, which necessarily impacted on women's relationships with men. Women writers from across the spectrum of literature, from Barbara Cartland to Iris Murdoch, are preoccupied with what it means to be a man in the post-war context.”

⁷ Bran Nicol, *Murdoch's Mannered Realism: Metafiction, Morality and the Post-War Novel*, in Anne Rowe – Avril Horner, *Iris Murdoch and Morality*, Basingstoke: Palgrave, 2010, 19. E.sz.: „The years from 1964 to 1973 in particular saw a concentration of talented young writers trying to expand the possibilities for fiction – more, in fact, than there had been at any time in Britain since the high-point of modernism in the 1920s.”

cenzúrázatlanul bocsátott közre – megjelenését követően terjedő, a szexualitást nyíltan ábrázoló, jobb-rosszabb regények példája is szemléltet.

A korszellemnek megfelelően Murdoch könyvének témái a házasságtörés, a vérfertőzés, az erőszak és az öngyilkosság, valamint a különböző formában megnyilvánuló hatalmi harcok egy látszólag civilizált és felsőbb középosztálybeli közösségen belül. Szerkezetét és hangulatát tekintve a regény a restaurációs komédiákat idézi, ugyanakkor stílusában felfedezhető a tizenkilencedik századi gótikus regény, az orosz realisták, valamint – Peter Conradi állításával ellentétben, aki Shakespeare hatását Murdoch ’70-es évektől írt regényeire helyezi⁸ – William Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjának hatása. A regény komikus fordulatait a szerelem különféle változatainak és illúzióinak, az emberi kapcsolatok bonyolult rendszerének és a túlélésnek bemutatása adja, a Shakespeare-i hatás pedig a túlrajzolt cselekménybonyolításban, valamint a szerelmi bonyodalmak permutációinak és variációinak szövevényes megjelenítésében érződik.

Etikai értelemben a regény belső problémáját a világot működtető egyéni tudattól a Simone Weil-féle értelemben vett *másikra* való figyelem felé való elmozdulás alkotja. Ez az egyéni tudat a regényben maszkulin öncsalásban fejeződik ki. Martin Lynch-Gibbon, a regény narrátor hőse a cselekmény kezdetén szeretője, Georgie Hands kanapéján önelégülten elnyújtóva abba a hamis képzelgésbe ringatja magát, hogy egyszerre képes feleségét és szeretőjét irányítani. Ennek során Martin önámítása a század során fokozatosan átértékelődő patriarchális öntudatot tükrözi, amely a nőt a férfi feltétlen kiszolgálójaként, a ház angyalaként, tehát egy passzív és erőtlenségre, ugyanakkor jámbor és önfeláldozó emberi lényként minősíti. A Martin által közvetített patriarchális énközpontúságot erősíti, hogy míg az első fejezetben Georgie terhességét egy nemkívánatos eseményként írja le, amit csupán az abortusz volt képes helyrehozni („Nem volt mit tenni, mint megszabadulni a gyerektől.”⁹), a második fejezetben gyermektelen házassága felett kesereg („Házasságom Antoniaival, attól a tényről eltekintve, mely szüntelen gyászt jelentett számomra, hogy gyermektelen volt, boldog és sikeres volt.”¹⁰). Martin személynében így összpontosul az a sérthetetlennek vélt patriarchális világkép, amelynek ténylegesen törékeny volta a háború és a holokauszt traumatikus léttapasztalata által sejjik fel. Murdoch regénye e tekintetben a heteronormatív maszkulin életideál lerombolásaként is olvasható: rögtön a harmadik fejezetben az olvasó és Martin tudomására jut a feleség, Antonia viszonya a pszichoanalitikus Palmer Andersonnal, s ezzel Martin számára egy olyan pokoljárás veszi kezdetét, amelynek során Murdoch hőse kénytelen lesz felismerni aényt, hogy eddigi életét a sokkal kényelmesebbnek ígérkező, hamis látszatok árnyékában töltötte, kerülve a ke-

⁸ Franz Baermann Steiner Iris Murdochra tett hatásáról szóló írásában Conradi azzal a megjegyzéssel él, miszerint *A szép és a jó* (1968) című Murdoch-regénnyel kezdődik a Shakespeare-komédiák és románcok által ihletett művek sora. Alapos vizsgálat alá vetve azonban *A levágott fejben* ábrázolt kusza szerelmi kapcsolatokat, valamint a komikus cselekmény tragédiába való áthajlásait és a regény kétértelmű lezárását, már itt nyilvánvalónak mutatkozik a Shakespeare-rel való párhuzam. Peter J. Conradi, *Franz Baermann Steiner's Influence on Iris Murdoch*, in Jeremy Adler – Richard Fardon – Carol Tully, *From Prague Poet to Oxford Anthropologist: Franz Baermann Steiner Celebrated – Essays and Translations*, München, Iudicium, 2003, 122–129.

⁹ Iris Murdoch, *A Severed Head*, London, Vintage, 2001, 9. E.sz.: „There was nothing to be done but to get rid of the child.”

¹⁰ Murdoch, *SH*, 11. E.sz.: „My marriage with Antonia, apart from the fact, which was a continuing grief to me, that it was childless, was perfectly happy and successful.”

servesebben megfogható, sokkal nagyobb tétellel rendelkező valóságot. Pokoljárása ennek megfelelően a háború utáni, traumatizált maskulinitás szimbolikus kasztrációjaként is felfogható: míg a cselekmény kezdetén Martin egy, a környezetében élő nőknél uralkodó túlélőként azonosítja önmagát, a regény végére a nők által dominált áldozat szerepkörébe kényszerül. A regény ironikus hangvételét jelzi továbbá, hogy míg a Martin által képviselt férfiasság a szerelem és a sexualitás mélységeiben őrlődik, az egyedüli szerelmi harmóniát a leszbikus párkapcsolatban élő Miss Hernshaw és Miss Seelhaft képviseli.

A szerelem és a hatalom ezernyi színe és árnyalata sorakozik fel a műben, így a társadalmi konvenciók keretei között működő szerelem, a hatalom és a hatalmat megtettesítő uralkodó iránti szerelem, valamint a freudi értelemben vett „drive”-ok szintjén megjelenő szerelem változatai. Ahogy arról Bran Nicol beszél, Martin személyiségének hajtóerejét a hatalom szeretete és a hatalom iránti megszállottság adja.¹¹ A történet kezdetén Martin saját házának, saját és mások életének és sorsának uraként tetszeleg. Majd miután feleségének a pszichoanalitikus Palmer Andersonnal, valamint a regény végére Martin bátyjával való viszonyára is fény derül, Martin maga köré épített egotisztikus rendszere megdőlni látszik. „Freud egójához hasonlóan”, mondja Nicol, „Martin kénytelen rádöbbenni, hogy többé nem ura a saját házának.”¹² Ezzel a felismeréssel egy olyan maskulin hanyatlás veszi kezdetét, amelynek során a cselekmény a szerelem és a szexuális ösztönök sötét harcának játékerévé válik, és amelynek folyamán Martin mesterségesen felépített benső világa atomjaira hullik, amint megszállott szerelembe esik Palmer húgával, a női kísérteties megtettesítő Honor Klein-nal.

A levágott fejben csakúgy, mint Murdoch többi zárt szerkezetű, egy közösségen belüli hatalmi harcokat ábrázoló regényeiben a cselekmény drámaiságának egy jelentős részét a szerelem két fajtája, a sötétséget képviselő szexuális ösztön és a spirituális szerelem között fennálló küzdelem nyújtja. Martin harca ennek megfelelően beleillik az Erósz két fajtájának platonista felfogásába, amelynek értelmében Platón filozófiájában a kétféle Erósz a kétféle Aphrodité tagja, az egyik az égi Aphroditéhoz tartozó spirituális Erósz, a másik a közönséges vagy földi Aphroditéhoz köthető testi Erósz. A két Erósz ellentétének magva, hogy míg az égi Aphrodité tekintetében a szerelem a féktelenséget megtagadó spirituális, ezért isteni gyökerű és tiszta elemet képviseli, a közönséges Erósz a testi ösztönre irányuló, buja és féktelen, ezért értéktelen és nyomasztó földi elem. E platonista dichotómia párhuzamba állítható Freud felfogásával, aki az Erószot, tehát az életösztönként bíró élvezetet a halálösztönként ható Thanatosszal állítja szembe, az emberiség történetét e két alapelv szüntelen küzdelmének következményeként értelmezve.¹³

Ugyanennek a felfogásnak egy másik oldalát vizsgálva, a két Erósz harca az apollóni ésszerűség és rend és a dionüszoszi féktelenség, erőszak és káosz konfliktusaként is értelmezhető. Freud szerint az emberiség és a civilizáció e kettősség állandó szélsőségei között gyötrődik – az egyik oldalon ott a teremtés és a gyógyítás, valamint a világbékét hozó politikai rendszerek kialakításának vágya, a másik oldalon a pusztítás és a féktelenség irracionális ösztöne lapul.

¹¹ Bran Nicol, *Iris Murdoch: A Retrospective Fiction*, Basingstoke, Palgrave, 2004, 115. E.sz.: „A close look at Martin’s character reveals that he is driven by an intense desire to control his world and the people around him.”

¹² Nicol, *IMRF*, 115. E.sz.: „Martin is forced, like Freud’s ego, to accept that he is no longer master in his own house.”

¹³ Sigmund Freud, *A halálösztön és az életösztönök*, Budapest, Belső Egészség, 2011.

Ez az ösztön, amelyet Freud a személyiség strukturális modelljében az „id” fogalmával lát el, az emberi psziché legprimitívebb részeként az ösztönök állandó kielégítésére törekszik, s ezért abból a bűntudatból adódóan, amelynek alapja az ember ösztönös vágya lázadni a társadalom által megszabott korlátokkal szemben, így az ember a neurózis egy fajtájától szenved. Mivel ösztönei kielégíthetetlenek maradnak, megmarad benne a teljesség iránti vágy, miközben számára minden elértéktelenedik, közönyössé válik az etikával szemben, és kielégíthetlensége haragot, frusztrációt és állandó boldogtalanságot kelt. A két erő harca állandó, s mivel a harcban egyikük sem képes végérvényesen győzelmet aratni a másik felett, ezért folytonos mozgásban van a világmindenséggel. Freud ezen, az ismétlési kényszer fogalmán alapuló elmélete összeegyeztethető a túlélés egy sajátos magyarázatával. Ennek értelmében a múlt traumatikus léttapasztalata az emberi ösztön kielégítésének vágyán és a kín által okozott feszültség csökkentésén alapszik. E folyamat során a traumatikus esemény ismételt lejátszásával az ember célja annak hatalmába kerítése, feldolgozása, és a trauma által okozott feszültség ilyen mértékű csökkentése. Ez a fajta ismétlési kényszer ugyanakkor az életösztönrel szembeni halálösztönt feltételezi, amelynek értelmében az élet céljává a halál mint egy inorganikus állapotba való visszatérés válik.

E probléma Murdoch több regényének magvát képezi. Jelen van egyrészt az író egy szám első személyű férfi narrációval ellátott regényeiben, a kései regényekben végigvonuló, a jó és a rossz dilemmáját a holokauszt etikai kérdéseivel összekötő problémakörében, valamint a gótikus színezetű regényeket átszövő lélektani mozzanatban, amelynek értelmében a traumatikus múlt gonosz szellemként uralkodik a regény szereplőinek életén és egymással való kapcsolatain. A kétfajta szerelem harca, illetve az apollóni és dionüszoszi ellentét *A levágott fej* több pontján érzékelhető. Az apollóni-dionüszoszi párhuzam figyelhető meg Martin foglalkozásában (borkereskedő), s a regényben több helyen is utalás történik Martin „dionüszoszi alkatarára”. Nevének kettőssége (Lynch-Gibbon), a boksszal és a hadviseléssel kapcsolatos érdeklődése egyszerre utal a közönséges Erősz és a dionüszoszi alapelv ösztönös féltelenségére és annak erőszakos, sötét voltára. Ugyanakkor, ahogy arra Bran Nicol rámutat, az ismétlési kényszer fejeződik ki Martin anyai fixációjában, az anyja halálát követően öt évvel idősebb Antoniával való házasságában és a köztük fennálló anya-fiú kapcsolatban, e fixációnak Honor Kleinra való továbbvetítésében, valamint Martin készítésében, hogy az általa megélt rémálomszerű eseményt egyes szám első személyű narrációban elbeszélje.¹⁴ Ugyanakkor az események folyamatos felidézése, valamint az anyaméhbe való visszatérés ösztönös vágya a Martin által megtapasztalt kasztrációs folyamat eredményeként is értelmezhető, amelynek folyamán Martin, oldalán az anyát helyettesítő Honor Klein-nal, az események leírás általi felidézésével képessé válik az általa feldolgozandó kasztrációs folyamatot a fikció keretei közé ágyazva saját maskulin létének helyreállítására. Amennyiben tehát Martin elbeszélését trauma-narratívaként olvassuk, úgy ez az elbeszélés egy olyan létállapotról tesz bizonyosságot, amely a holokauszt-narratívákhoz hasonló módon a múlt létélményét annak minden feszültségével a beszéd és a szavak felelős használata által hatástalanítja.

A Murdoch regényében központi szerepet kapó apollóni-dionüszoszi harc ugyanakkor beilleszthető abba a hatalmi diskurzusba, amely szerint a két alapelv harcában minden hatalmi pozíció megfordíthatóvá, instabillá válik. A hatalom e relativizálható voltát erősíti Murdoch

¹⁴ Nicol, *IMRF*, 116.

pszichoanalízis-kritikája, valamint az alárendeltség és a hatalom viszonylagos kapcsolatrendszeréről alkotott problémafelvetése. E problémakör alapgondolata, ahogy azt a regény elején Georgie megjegyzi, hogy „bárki, aki jól ért az emberek felszabadításához, ugyanúgy képes rabságba dönteni őket, ha hihetünk Platónnak.”¹⁵ E probléma jelentős hátteréül Elias Canetti hatalomról való elgondolásai szolgálnak. Ahogy arra Pamela Osborn és Elaine Morley felhívják a figyelmet, Canetti tömegpszichózisról, a hatalomról és a túlélő eufóriáról szóló nézetei már Murdoch első regényétől fontos problémaként tételeződnek.¹⁶ Bár írásában a holokauszt tragédiáját nem említi, Canetti *Tömeg és hatalom* (1960) című művét mégis a holokausztra és a holokausztot előidéző totalitárius hatalmi rendszerre adott válaszként szemlélhetjük. Canetti számára a náciizmus egy olyan tömegpszichózis következménye, amely szerint a tömeg egy bizonyos történelmi helyzetben önként válik a totalitárius rendszer kiszolgálójává. Mi több, művében Canetti a túlélésnek egy olyan elméletét adja, amelynek értelmében a túlélés a mindenkivel túlélő, a halálon és a halottakon felülkerekedő zsarnok győzelmének tudható be. Canetti elmélete szerint csupán a zsarnok személyiségével és mentalitásával bíró hatalmi figurák képesek sérthetlenségüket mások áldozata által biztosítani, s a túlélő büntudat traumájától szabadon győzelmet aratni a világ felett. Ebben az értelemben a holokauszt és a holokausztot előidéző náci hatalom egy olyan tömegpszichózis eredménye, amelynek során a tömeg önszántából hajtja végre a rajta uralkodó totalitárius rendszer parancsait. Ennek az önkéntes rabszolgaságnak feltétele Canetti szerint az ígéret, amely egyet jelent a szabadság és a halhatatlanság ígéretével. Ennek eredményeként válik a rabságba taszító rendszer egyben a felszabadulás lehetőségét magán hordozó hatalmi formává. E nézetből kiindulva a vallás és a pszichológia ugyanúgy egy olyan hatalmi pozíciót állít fel, amelynek értelmében a tömeg Isten és az őt képviselő papok, valamint az isteni szereppel felruházott pszichoanalitikusok alárendeltjévé válik. E szerepkörnek jelképe a vallomás és a gyónás testi helyzete, amely fizikai pozíciójából kiindulva is egy alárendelt szerepkört feltételez.

Canetti tömege alkalmazott elméletét *A levágott fej* mikroközegébe helyezve megállapítható, hogy a hatalom és a rabság fenti felfogása összeegyeztethető a regényben megjelenő relatív hatalmi struktúrákkal. Ennek megfelelően, míg Martin és Georgie kapcsolatában Martin egy domináns apafiguraként lép fel, ezzel is erősítve patriarchális státusát, önmaga előtt felépített hatalmi rendszere rögtön szertefoszlik, amint egy infantilis és passzív állapotba kerül az anyai és apai szerepet önkényesen magára öltő Antoniával és a pszichoanalitikus Palmerrel szemben. Martin hatalomfosztottsága a Honor iránt érzett megszállottsággal éri el tetőfokát, amelynek folyamán legyőzötté válik a fej – tehát az ész – uralma a test – az ösztönök és a féktelen érzelmek – felett. A hatalmi mechanizmus e variációjában azonban ugyanúgy benne rejlik a szabadság lehetősége. Ennek megfelelően a Palmer által képviselt rabsorba döntés, ahogy azt A.S. Byatt megjegyzi, Martin és Antonia számára ugyanúgy a házasság szerelmi konvenciói alól való felszabadítást jelenti.¹⁷ Ugyanakkor, mondja Byatt, Martin áldozati szerepköre már

¹⁵ Murdoch, *SH*, 3. E.sz.: „Anyone who is good at setting people free is also good at enslaving them, if we are to believe Plato.”

¹⁶ Osborn, *Another country: bereavement, mourning and survival in the novels of Iris Murdoch*. (Kiadatlan doktori értekezés). Kingston University, Egyesült Királyság, 2013, 106.

¹⁷ A.S. Byatt, *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*, London, Vintage, 1994, 120.

önmagában is egy fordított hatalmi pozíciót tételez fel, amelynek értelmében Antonia és Palmer szabadságának feltételévé Martin áldozati bárány pozíciója válik.¹⁸ Amint az látható, már itt hangsúlyos elemmé válik Murdoch *Az egyszarvú* (1963) című regényében központi témává avatott hatalom és az áldozati szerep viszonylagos volta, minek értelmében az áldozati szerep maga is a hatalom egy forrásának tudható be.

A hatalom e megfordíthatóságát jelképezi a regény színterén a Medúza-motívumként fellépő Honor Klein. Az e regényben szimbolikus formában értelmezendő levágott fej a freudi és Sartre-i értelemben vett Medúzafejre utal. Martin öccse, a szobrász Alexander a regény hatodik fejezetében, a regényben szimbolikusan megjelenő Medúzafejre „a tiltott és tökéletlen kapcsolat” és a megszállottság jelképeként utal: „Freud a Medúzáról. A fej a női nemi szerveket ábrázolja, amelyeket félünk és nem kívánunk.”¹⁹ „Medúzafej” (1922) című rövid esszéjében Freud a Medúza-mítosz fő motívumaként szolgáló fejlevételt a fiúgyermekben felkeltett kasztrációs félelemmel hozza összefüggésbe, amely szerint a kasztrációs komplexus a női nemi szerv látványában gyökerezik, valamint az igazság azon megnyilvánulásában, hogy a nő nem rendelkezik pénisszel. A női nemi szerv látványa okozta rettenet a kővé válás mozzanatát és az erekciót is jelképezi, Medúza feje pedig a kísérteties nőiség, az anya nemi szervét testesíti meg. Freud a kísérteties anyáról alkotott ezen elmélete egy olyan nézőpontot tükröz, amely szerint a kasztrációs félelem nemek különbözőségében, a női nem „másságában” és kiismerhetetlenségében, ezért félelmet keltő szexuális erejében rejlik. Ez az erő, az anya ereje egy olyan hatalmat feltételez, amely magában foglalja a kasztráció által okozott traumatikus létállapotot, a patriarchális és fallocentrikus hatalom meggyengítésének fenyegetettségét, valamint az anyaméh által jelképezett védelmet. A Medúza-mítosz által megjelenített levágott fej freudi értelmezésben egy olyan tabu, amely szerint a Medúzafej keltette csábítás és borzalom kettőssége a férfi szubjektum számára láthatóvá teszi saját veszélyeztetettségét. Sartre értelmezésében ugyanakkor Medúza szeme a „másik” megsemmisítő tekintetétől, a kiismerhetetlen, isteni tekintettől való rettegést is magában hordozza.

A Medúza-mítosz és a kísérteties nőiség motívuma figyelhető meg *A levágott fej* kapcsolatszerkezetének permutációiban és variációiban. A kísérteties anya alakja tükröződik Martin és Antonia kapcsolatában, valamint a Martin, Antonia és Palmer által kialakuló szimbolikus szülői hármasságban. Az anyai karakter áthelyezése és a Medúza-motívum érzékelhető továbbá Martin bátyjának, Alexandernek az anyához fűződő képzettársításában, amikor a regény elején a szülői házba való visszatérése során Martin azon mereng, hogy bátyja mindig az anyja szerepét töltötte be, s ezért „ő a család igazi feje.”²⁰ Az anyai motívum figyelhető meg továbbá a regény elején Antonia anyjára mint Virginia Woolf távoli rokonára tett utalásban, s az anyai méhbe való visszatérés jelenik meg a regényben, amikor Antonia anyjához, majd az anyjától Alexanderhez menekül.

A kísérteties nőiség másik típusa tör felszínre ugyanakkor a közép-európai Honor Klein alakjában. Honor a görög regények rejtélyes nőalakjaihoz hasonlóan mindig váratlanul jelenik meg

¹⁸ Byatt, 124.

¹⁹ Murdoch, *SH*, 42. E.s.z.: „‘An illicit and incomplete relationship,’ said Alexander. ‘Yes. Perhaps an obsession. Freud on Medusa. The head can represent the female genitals, feared not desired.’”

²⁰ Murdoch, *SH*, 37–38. E.s.z.: „We passed as being, and I suppose we were, a very united family; and though I ruled our financial fortunes and argely played my father’s role, Alexander in playing my mother’s was the real head of the family.”

a cselekményt átfogó ármányok és titkok közepette. Ő válik Martin és Georgie kalandjának leplezőjévé, s szüntelenül éber tekintettel kíséri Martint a regény során. A regény egy pontján Honor önmagára mint a primitív népek és alkímisták által alkalmazott levágott fejre utal.²¹ Szamurájkardja, amellyel a regény egy pontján a fejeket jelképező szalvétákat hasítja ketté, Martin szimbolikus kasztráló eszközévé válik, ahogy Martin egy jelenet során, hogy elúzza a rituálé által előidézett érzést, kénytelen keresztbe vetett lábakkal végignézni azt. Így Alexander számára Antonia képviseli Medúza levágott fejét – erre utal a negyedik fejezetben az Antonia feje alapján mintázott szobor -, Martin kasztrációs félelmét pedig először a Georgie öngyilkossági kísérlete előtt elküldött doboznyi hajtömeg adja, amely alatt Martin Georgie levágott fejét véli felfedezni, majd Martin számára a levágott fej tényleges megtestesítőjévé Honor Klein válik.

A tekintetnek egy másik variációja érvényesül abban az elsöprő megszállottságban, amelynek folyamán Martin akaratlan szemtanújává válik Honor és Palmer vérfertőző szerelmi jelenetének. Az incesztus tabujának e felfedezése által Martint a Medúzafej látványához hasonlító borzongás és csáberő keríti hatalmába, egy olyan érzés, amely a teljes megfosztottság halálszerű élményét viseli magán. Az incesztus-viszony felfedettsége ugyanakkor az igazság megismerésének egy különös hatalmával ruházza fel Martint, amely megismerés a maskulin öncsalás megfosztottságából a világ másságának megismeréséhez vezet. Ennek megfelelően míg Antonia az első csapást méri Martin maskulin önámításán, Honor Martint saját démoni hatalma alá vetve, egyben a szabadság ígéretével kecsegtetve, a kasztrációs folyamat végrehajtójává válik. E szabadság a regény záró fejezetében válik teljessé, amelyben Martin a Medúzafejet, tehát az anyai nemi szervet és az anyaméhet megtestesítő Honor és rajta keresztül a metafizikai értelemben vett megismerést választja. *A levágott fej* záró sorainak ambivalenciáját („... mindennek semmi, de semmi köze a boldogsághoz”²²) a szabadság létmódjának lehetősége oldja fel, amely egyet jelent a maskulin illúzió zavaros álmából való kilépéssel, s a világ másságának megismerésével.

Murdoch regénye mindennek alapján beilleszthető azon háború utáni regények sorába, amelyek kérdéssé tették a háború előtti társadalom és kultúra szilárd alapokon nyugvó emberképét. A háború és a holokauszt rémálomszerű tapasztalata által az emberi racionalitás és az ember egyetemes fogalma jelentőségüket veszítették, s e talajvesztettség a háború utáni regénytől az identitás fogalmának újjárendezését követelte meg. E szemléletről kiindulva megállapítható, hogy bár a kritikusok *A levágott fej*et Murdoch egyik legkönnyedebb regényeként tartják számon, a regényben ábrázolt maskulinitás és annak kasztrációja egy olyan megfontolt írói szándékot jelez, amelynek célja feltárni a háború utáni társadalom hagyományos viszonyai és viselkedési mintái mögött megbúvó nemi szerepek és hatalmi struktúrák működését. Martin Lynch-Gibbon válsága ezáltal egy teljes háború utáni generáció válságának tudható be, amelynek feladata volt a felvilágosodás és a romantika által mértékadóvá vált szerepekkel szemben a társadalom és az egyén viszonyainak és identitásának új útjaira lelni egy erkölcsileg átalakult világban.

²¹ Murdoch, *SH*, 185. E.sz.: „Because of what I am and because of what you saw I am a terrible object of fascination for you. I am a severed head such as primitive tribes and old alchemists used to use, anointing it with oil and putting a morsel of gold upon its tongue to make it utter prophecies.”

²² Murdoch, *SH*, 208. E.sz.: „This has nothing to do with happiness, nothing whatever.”