

MB
126.595

FABÓ KINGA
A határon

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

AK
füzetek
31

*Ak
füzetek
31*

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

FABÓ KINGA

A határon

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Magvető Könyvkiadó

Budapest

MB 126.595



1987

Nyelvhasználat és önazonosítás

(Az újabb magyar irodalom egy jellemző tendenciájáról)

1. A JELENSÉG

A mai magyar irodalomban feltűnően sok a nyelvcentrikus, a kifejezetten a nyelvről szóló mű (Tandori, Nádas Péter, Mészöly, Esterházy, Somlyó stb. prózái és versei). Ez a tény természetesnek tűnhet, hiszen a nyelv az irodalom közege. Ilyen értelemben minden megnyilatkozás, tehát minden irodalmi mű is „nyelvcentrikus”, nem is lehet más. Viszont lényeges különbségek lehetnek a nyelv konkrét felhasználási módjában, a nyelv kezelésében, illetve a nyelvhasználat fogalmának értelmezésében. Szemléletileg sem mindegy például az, hogy a nyelv segítségével tételelesen megtett állítások közölnek valamilyen tartalmat (ahol a nyelv tehát csak *eszköz* ennek elmondására), vagy maguk a nyelvi formák, a nyelv használatának *módja* hordozza a közlendőt. Ez utóbbi esetben maga a nyelv válik tartalommal.

A nyelvet ez utóbbi értelemben középpontba állító alkotásoknak három további közös sajátossága és újdonsága van azokhoz a művekhez képest, amelyekben a nyelv szerepe nem ilyen kiemelt. Ezek a következők: (1) A nyelv használatát (=beszédtevékenységet) lehetővé tevő, illetve a már kész nyelven működő szabályrendszerek valamelyikének megsértései; (2) A korábbi irodalmi gyakorlattal szemben, amely a kommunikációs folyamat tényezői közül csak magára a közleményre és/vagy a kontextusra irányult, és ezzel a nyelvnek csak a poétikai és/vagy a referenciális funkcióját valósította meg, a szóban forgó művek általában a kommunikáció más tényezőinek (feladó, címzett, kontaktus, kód) valamelyike köré szerveződnek, és ezzel a nyelvnek más funkcióit (emotív, konatív, fatikus, metanyelvi) valósítják meg; (3) Ezek az alkotások a saját és a mások énjének azonosítási kísérletei, a személyiségről szólnak, és a nyelv,

illetve annak használata a személyiség megnyilvánulásának, azonosításának közege. A nyelv hangsúlyozásának, gyakori szerepeltetésének, vagy sokszor a mű kizárólagos tárgyává tételének ez a közvetlen oka.

A nyelv irodalmi témává válását már több kritikus megállapította. A jelenség okait azonban eddig még senki sem elemezte. Dolgozatomban erre teszek kísérletet. – A kérdéses művek három kiemelt sajátossága alapján a vizsgálat első lépése a nyelvhasználat, illetve a nyelvhasználatot irányító, a nyelven működő szabályrendszerek elemzése, a nyelvhasználat mibenlétéről szóló gondolatok rendszerezése. Ez azért szükséges, mivel egyrészt a nyelvhasználat fontosságának felismerése magán a nyelvtudományon belül is egészen új jelenség. Másrészt a nyelvhasználat fogalmának vizsgálata körülbelül azonos időben vált tárgyává a nyelvtudománynak, a filozófiának és közvetetten az irodalmi műveknek. A különböző tudományágak egy irányba mutató megállapításainak az összegzése még nem történt meg. – A mai magyar irodalomban jelentkező nyelvi tendencia értelmezéséhez viszont szükséges látnunk a nyelv működésének általános szabályait. Csak a köznyelv működéséről való tudásunk lehet az a viszonyítási keret, amelyhez képest az eltérések leírhatók és értelmezhetők.

2. A NYELVHASZNÁLATRÓL (A NYELVI SZABÁLYOKRÓL)

Mi a nyelv? Mire használjuk a nyelvet? Mit jelent egy nyelvet helyesen használni? – Az ilyenfajta kérdések mögött az az előfeltevés húzódik meg, hogy a nyelvnek van egy és csak egy funkciója, használatának egyetlen célja, és egyetlen helyes (a célt biztosító) módja. A XX. századig valóban az a nézet uralkodott a nyelvről gondolkodók körében, hogy ezekre a kérdésekre egyértelmű, kizárólagos és abszolút érvényességű válasz adható: a nyelv a gondolkodás közege és eszköze; használatának egyedül az a célja, hogy biztosítsa az igazság megismerésére vezető gondolkodást. Az egyetlen szabály-

szerű nyelvhasználati mód ezért a referenciális. Ehhez képest a nyelv összes többi szerepe, használata (mindennapi, költői, emotív stb.) másodlagos, levezetett, vagy éppen félrevezető, „szabálytalan”, ezért káros és kerülendő.

A XX. századig nyelvészek és filozófusok a nyelvet elsősorban referenciális funkciójában vizsgálták. A filozófusok azért, mert ez a nyelvhasználati mód alkalmas megbízható ismeretek szerzésére és rögzítésére. A nyelvészek pedig egyáltalán nem foglalkoztak a nyelvhasználat általános problémájával. Elemezték egyrészt a nyelv belső szerkezetét, és ez a referenciális funkcióban végezhető el a legjobban (legalábbis az „elemzés” szó hagyományos értelmében). Másrészt ettől teljesen függetlenül állítottak fel normatív nyelvhelyességi szabályokat, követelményeket.

A XX. század elejétől a nyelvészek és a filozófusok figyelme egyre inkább a nyelv nem-referenciális használatai felé fordult. Ezt a következő felismerések tették lehetővé:

(1) A nyelv nemcsak arra eszköz, hogy segítségével gondolatokat formáljunk meg és közöljünk, hanem nagyon sok más dologra is használható: elhallgatásra, felszólításra, parancsolásra, ígérettételre, célzásra, leírásra, meggyőzésre, sértegetésre stb. A referenciális funkció tehát *csak egy a sok között*. – A nyelv használata társadalmanként, kultúránként és esetenként is más-más funkciót tölt be. Van, ahol és amikor például a tudás és a megismerés nélkülözhetetlen feltétele; van, ahol éppen ezek gátja. Ezért nem lehet általánosságban beszélni „a nyelv” funkciójáról. Ahogy Dell Hymes írja: „A nyelvben levő különbségeket csak akkor tekinthetjük a kognitív orientációban fennálló különbségek mutatóinak, ha föltesszük, hogy valamennyi kérdéses nyelvnek ugyanaz a szerepe, nevezetesen a kognitív orientáció kialakítása (vagy kifejezése). Nos e szerep maga is problematikus.”

(2) A nyelv „lényege”, a nyelvi struktúrák milyensége a nyelvhasználat célszerűségének igényével, a nyelvhasználattal szemben támasztott követelményekkel függ össze. A rendelkezésünkre álló

nyelvi eszközökből, a nyelv anyagából is a nyelvhasználat céljának megfelelően válogatunk.

A mai nyelvész számára tehát már nem az a cél, hogy megtalálja a nyelv használatának *egyetlen* célját, hanem az, hogy a sokféleséget vizsgálja és írja le. A kérdés ezért a következő formában vetődik fel: rendszerezhető-e a nyelv funkciói valamilyen szempont alapján? Eleve adottak-e, egyszer s mindenkorra rögzítettek-e a nyelv lehetséges használatai? Vagy ahány megnyilatkozás, annyi funkció?

– Ez utóbbi felfogást vallja Wittgenstein.

A nyelv funkcióit, a nyelv lehetséges használatait adottnak és rögzítettnek tekintő leírások közül a legismertebb és a gyakorlatban a leginkább használható a Jakobson-féle modell. Jakobson a kommunikációs folyamat hat tényezője (feladó, címzett, kontaktus, kód, közlemény, kontextus) alapján rendezi el a nyelv funkcióit, a különböző nyelvhasználatokat. A kommunikáció mind a hat tényezőjének megfelel a nyelv egy-egy funkciója. (Ezek, a fenti sorrendnek megfelelően, a következők: emotív, konatív, fatikus, meta-nyelvi, poétikai, referenciális.)

A nyelvhasználatot szabályrendszerek teszik lehetővé. J. R. Searle érdeme az a felismerés, hogy nemcsak a nyelv szabály által irányított viselkedésforma, hanem a beszéd, a beszélés is. Ennek a felismerésnek az alapján tehető fel a kérdés: milyen szabályokhoz igazodik a nyelvhasználat?

Úgy tűnik, hogy a nyelv használata legalább két konstitutív és két restriktív (regulatív) szabályrendszerhez való igazodást jelent. A kétféle szabálytípus általános megkülönböztetése Searle-től és a Bence-Kis szerzőpárostól származik, akik kb. egy időben, egymástól függetlenül jutottak azonos eredményre. Megállapításaik, valamint az újabb társadalomtudományi kutatások alapján felsorolhatók és egységes képbe foglalhatók a beszédtevékenységet létrehozó, illetve a beszédtevékenységen működő szabályrendszerek. Ezek az említett újabb kutatások a közös emberi tevékenységeket mint konfliktus-szituációkat (ezek típusait) elemzik. Ilyen konfliktus-típus a beszélés is.

A nyelvhasználatot két konstitutív szabályrendszer teszi lehetővé. Az egyik a grammatika. A beszélő és a hallgató ennek alapján tud különbséget tenni jó mondat (=grammatikailag helyes) és rossz mondat között. A másik a megnyilatkozások cselekvésértékének szabályrendszere. Ez a szabályrendszer irányítja azt, hogy mikor, milyen körülmények között milyen beszédcselekvéseket lehet végrehajtani, illetve hogy egy adott szituációban kimondott megnyilatkozás *milyen tettnek számít*. Tulajdonképpen ez az a szabályrendszer, amit Dell Hymes helyénvalóságot biztosító szabálynak nevez. Egy megnyilatkozás csak akkor „helyénvaló”, csak akkor lehet a szituációra vonatkozóan releváns, a kommunikációs célnak megfelelő, ha a beszélő figyelembe veszi, hogy kihez szól, milyen körülmények között, mit mondhat az illetőnek stb. Ezek a helyénvalósági szabályok magyarázzák, hogy miért nem fordulnak elő bizonyos grammatikailag lehetséges megnyilatkozások.

A konstitutív szabályok maguk hozzák létre, „teremtik” szabályozásuk tárgyát. Aki nem igazodik hozzájuk, az nem az adott tevékenységet végzi.

A konstitutív szabályrendszerek által létrehozott tevékenységek gyakorlására vonatkozóan kialakulhatnak másodlagos restriktív szabályozó rendszerek is. Így a már „kész” nyelv használatára vonatkozóan is. A nyelvi tevékenység egyik restriktív szabályrendszere a nyelvhelyességi szabályok gyűjteménye, amely azt írja elő, hogy milyen nyelvi formákat használjunk, használhatunk, illetve melyeket nem. A nyelvhelyességi szabályok léte *logikailag* másodlagos a nyelvi tevékenységhez képest. Aki például vét a nyelvhelyességi szabályok ellen, az attól még beszél, legfeljebb nem elég „szépen”. Ez a szabályrendszer tehát a már kialakult nyelvi rendszeren működik, a már meglévő nyelvi formák közötti válogatásra szolgál, normatív jellegű.

A másik, szintén a már kész nyelven működő restriktív szabályrendszer a társalgási szabályok gyűjteménye, amelyeket a nyelvi együttműködés normájának is nevezhetnénk. A társalgás lényegében nem más, mint cselekvések, szándékok összehangolása a közös érdek

alapján. Olyan együttműködési szituációként, játszmaként modelálható, amelyben az egyén is csak akkor járhat a legjobban, ha maximálisan figyelembe veszi a közösség (az adott szituációban résztvevők, jelenlevők közössége) érdekeit, a többiek tevékenységének általános menetét. Minden egyén közös érdeke tehát, hogy viselkedését bizonyos szabályszerűségekhez igazítsa. Ugyanazokhoz a szabályszerűségekhez, mint a többiek. – A társalgásnak vannak bizonyos íratlan szabályai, amelyeket a résztvevők önmagukra és egymásra nézve is kötelezőnek tekintenek.

3. A SZABÁLYVÁLTOZTATÁS LEHETŐSÉGEIRŐL

A nyelvhasználat tehát többféle és bonyolult szabályrendszerhez való alkalmazkodás. Ezek a szabályok persze megsérthetők, illetve megváltoztathatók. Ha nem így lenne, nem beszélhetnénk nyelvi változásokról. A nyelvtörténet végső soron nem más, mint szabályváltozások története. Megváltoznak a szó vagy a mondat alkalmazásának feltételei, szabályai, egy megnyilatkozás cselekvésértéke: az, hogy adott körülmények között egy mondat kimondása pl. milyen tetteknek számít stb.

Szabályváltozáson (szabályváltoztatáson) alapulnak a művészi alkotások is, pontosabban: szabályváltoztatás valósul meg bennük. Károly Sándor említi, hogy a művészi alkotásokban a szerző éppen a szabályváltoztatásoknak *azonos irányba* történő alkalmazásával éri el a hatást.

Fokozottan így van ez a mai magyar irodalom számos alkotása esetében, ahol sokszor konkrétan is tetten érhető, hogy a mű a mindennapi nyelvhasználat melyik szabályát, normáját sérti meg.

A grammatikai szabályok megsértése viszonylag ritka, bár elképzelhető, mert a közlemény még érthető a grammatikai szabályok bizonyos fokú megsértése ellenére is. Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetében több példa található erre. A következő grammatikailag „hibás” mondatok *A lélek és a test – nagy ének és kis ének* című verséből valók:

Sós a kékje, a rajzok.

s nagy kezdőbetűvel
folytatódik a mondat, valamiképp
riverrun, past Eve and Adam's: máris
érthetőbbé tettük (tettük + válik): összeadás,
semmi semmivel nem lett
több *riverleli részeit*,
aki elveszti egészét, megrun:

Áldozunk a fentebb, nak is;

nt a (mikor volt ez! mikor!) mögül

nt a karsztos hegy mögül,

dító lenne kimondani;

Le

lták az

(ablako) (tárgy)

stb.

Grammatikai szabálysértésnek tekinthető a szóegész (a szó mint egység) megszakítása, folytonosságának megszüntetése is, mivel a magyarban nincsenek nem-folytonos morfémák. Azaz az adott szót alkotó morfémák közé nem ékelhetők más szavak. Csak egy példa a szó egységének széttördelésére, szintén Tandoritól, a már említett verséből:

(csak ezt ne mond – bizonytalan személyrag – tuk volna).

A beszédaktus-szabályok (a megnyilatkozások cselekvésértéke szabályrendszerének a) megsértése már gyakoribb. Ide tartozik például az az eset, amikor a beszélgetésben részt vevő személy nem számol azzal, hogy a konkrét szituációban kimondott szavai milyen

tettnek számítanak, vagy hogy a hallottak alapján milyen tettet kellene végrehajtania. Szigorúan az elhangzottak szó szerinti jelentésére reagál, „naivan” őszinte és tudatlan. Nem veszi figyelembe, hogy például a kérdező valójában mire kíváncsi, hogy az elhangzott kérdés milyen jelentést sugall, milyen szándékot tartalmaz. Vagy szándékosan félreérti. Erre példa a következő párbeszéd-részlet Örkény István *Idegen föld* című novellájából: „Hogy hívnak?” – „Fomin.” – „Mi a mesterséged?” – „Beteg vagyok.” – „Mi a bajod?” – „Nem tudok járni.” – „Kocsigyártó vagy?” – „Szántalpat tudok csinálni.” – „Ez a mesterséged?” – „Nincs mesterségem.” – „Hát mit csináltál azelőtt?” – „Patkoltam a lovakat.” „Kovács vagy?” – „Nem vagyok kovács, de tudok patkolni.”

Szintén Örkény párbeszédjeiben gyakori, hogy a beszélő a szó és a szó által jelölt dolog (a jel és a denotátum) között valamiféle természetes, természetadta kapcsolatot feltételez. Azt, hogy a szó nem is jelenthetne mást, mint amit jelent. Számára a szó jelentése ezért *önmagá magyarázata*:

Peti tovább nyűgösködött.

– Mikor vagyunk Amerikában?

– Ötkor – felelte Marika.

– Mikor van öt óra?

Marika úgy vélte, hogy öt óra ötkor van, mint délben dél vagy karácsonykor karácsony. (*Gyerekjáték*)

Vagy:

– Mi az, hogy törve?

– Törve, az törve. Vagy nem? (*Egy lelkiismeretes olvasó*)

A leggyakoribb nyelvhasználati szabálysértés talán a nyelvi együttműködés normáinak a megszegése. Szintén Örkény novelláiban gyakori, hogy a szereplők szándékosan nem akarják megérteni egymást, azaz nem hajlandók a *nyelvi* együttműködésre. Például: a *Sokszor*

a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egyszerű kérdésekben nem című egyperces novella arról szól, hogy az egyik szereplő gumimatracot akar bérelni, a másik pedig pont azzal foglalkozik, hogy gumimatracokat ad bérbe, a csere, a nyelvi megegyezés azonban mégsem sikerül, mert az egyik fél (a bérbeadó) nem akarja a megértést.

Tandori *Miért élnél örökké?* című regényének két főszereplője (D'Oré és unokaöccse) ugyancsak a hallgatólágos társalgási szabályokat, stratégiákat, a nyelvi együttműködés bevett normáit sértik meg. De egyben új normákat teremtenek. Ezért esetükben a szabályszegés nem vezet a kommunikáció megszakadásához, mert új, saját, közös nyelvet alakítanak ki, amelynek a használati szabályait és elemei jelentését csak ők ismerik.

A szabályváltoztatás azonos irányú módosításának megvalósulása az az eset is, amikor a mű a nyelv egy meghatározott funkciójára épül. Heller Ágnes írja, hogy a köznyelvben nem létezik olyan szituáció, amely például pusztán érzelemkifejező, tényközlő, utasító stb. lenne, amelyben tehát a nyelv használata csak egy funkció megvalósulását jelentené. (A fenti példáknál maradva: például az emotív, a referenciális vagy a konatív funkcióét.) Azaz a nyelv különböző funkciói nem képeznek önálló egynemű közeget, hanem ugyanannak az egynemű közegnek (=köznyelvnek) a különböző funkciói.

Az egyes művészi alkotásokban azonban lehetséges, sőt igen gyakori eset az, hogy a nyelv valamelyik funkciója egyneműsíti a heterogén szférákat. A kommunikáció *egyik* alkotóeleme, illetve a neki megfelelő nyelvi funkció kap kiemelt szerepet. A többi ennek rendelődik alá, ennek keretében értelmezhető. A mű így *elsősorban* vagy érzelemkifejező, vagy tényközlő, vagy utasító stb. – Ennek konkrét megnyilvánulási módjait fogom vizsgálni a következőkben.

4. A NYELV KONTAKTUSFUNKCIÓJÁRA ÉPÜLŐ MŰVEK: A MEGSOKSZOROZOTT KÖZLEMÉNYEK

A nyelvtudomány alakulásával párhuzamos képet mutat az irodalom változása is. Legalábbis a nyelvhasználat, a nyelvi funkciók sokféleségének felismerése, valamint a referenciális funkció viszonylagos háttérbe szorulása és ezzel párhuzamosan más funkciók előtérbe kerülése szempontjából. Körülbelül a XX. századig az irodalmi művek (egy-két kivételtől eltekintve) általában a nyelv referenciális és/vagy poétikai funkciójára épültek. A kommunikációs folyamat tényezői közül egyedül a közlemény (üzenet) és a kontextus volt hangsúlyos. Az újabb irodalmi művek esetében azonban a közlemény (üzenet) átadásához már nem elég az üzenetre való koncentráció és/vagy a kontextusra utalás. Pontosabban: az üzenetre való koncentráció más módokon valósul meg. Elsősorban úgy, hogy a szerzők a kommunikációs folyamat többi alkotóelemét („önmaguk”, azaz a feladó; a címzett, a kontaktus, a kód) is bevonják a közlési folyamatba, mégpedig úgy, hogy sokszor magukat ezeket az elemeket teszik meg közleménnyé.

A kontaktus (csatorna) hangsúlyossá tételével valósul meg a nyelv kontaktusfunkciója. Ennek tipikus esete a közlemény (közlendő) megsokszorozása: a szerző több csatornán közvetíti ugyanazt az üzenetet. Ilyen megsokszorozott közlemények a *képversek*: a szöveg és annak rajza, elrendezési módja ugyanazt mondja.

Például Somlyó György *Ember és lant* című versének *Ajánlása* a kavargás érzését nemcsak úgy közvetíti, hogy egyszerűen leírja magát a szót a betűk megszokott, lineáris rendjében, hanem „kavarogva” írja le azt. Szétszórja a szó betűit. A hangalak (jel) vizuális képe (a kavargó betűk rajza) megismétli a szó jelentését (*kavarog*). Egy másik verse, a *Hat bagatell* szintén megkettőzi a közlendőt: beszél valamiről és egyben *teszi is azt*:

Zene
enez
neze
ha elmozdítom a betűket
a szóból zene lesz
vagy nelesz ze
vagy szele nez

Tandori *Még így sem* kötetében ugyancsak több, két csatornára írt vers található. Néhány példa: 1976715/e – *Még játszatsz ilyet! akkor milyen jó ötlet lenne! egy kis változatosság* című verse szonett-formában elrendezett e-kből (amelyek egyszerre betűk és hangok) áll. Lábjegyzet utal arra, hogy az e hangot sajnos nem jelöli pontosan az e betű, ezért a költemény hangos olvasásra szánt, jambikus lejtéssel olvasandó. – Az 1976715/f (csupa „f”-ből) című vershez mellékelt használati utasítás szintén javaslatokat tesz a hangos olvasás mikéntjére vonatkozóan. Ezek a versek tehát egyszerre próbálnak vizuális és auditív élményt kelteni.

A képvers általában gyakori mai költészetünkben. Nagy László *Árvácska sírverse* című költeményének látványa: csúcsaikon érintkező háromszögek. – Hasonlóan háromszög rajzát adja a szöveg elrendezési módja Bodnár István *Emlékét megőrizzük* című versében is.

Két különböző csatorna szerepel Mészöly Miklós *Film* című regényében is. A közlemény megkettőzése itt úgy valósul meg, hogy a regénybeli filmesek egyrészt kamerájukkal képek formájában rögzítik az eseményeket, másrészt amit filmre vesznek, azt szavakkal is elmondják. Olyan ez a regény, mint egy feliratos film, azzal a különbséggel, hogy itt a szöveg többnyire nem a látvány kísérlője, hanem annak pontos megfellelője.

A kontaktus-funkció kiemelésének oka általában a bizonytalanság. A szerző több különböző csatornán közvetíti ugyanazt a tartalmat, hogy az biztosan eljusson a címzethez.

Ha a közlemény középpontjában a kód áll, a nyelvhasználat metanyelvi. A mai magyar irodalomban a nyelv lehetséges funkciói közül talán a metanyelvnek a használata a leggyakoribb és a legjellegzetesebb. Nagyon sok mű kizárólagos tárgya önmaga, önmaga megvalósíthatósága; a nyelv; a kifejezhetőség vagy a közlés nehézségei. Ennek a ténynek egyik oka valószínűleg az, hogy a nyelvnek ez a használata teszi lehetővé, hogy nyelv és valóság kapcsolatának kérdését egyáltalán vizsgálhassuk. A valóságról nyert ismereteinket a (tárgy)nyelv segítségével rögzítjük. De a (tárgy)nyelv és a valóság viszonyáról (mennyiben felelnek meg a nyelv segítségével rögzített ismeretek a valóságnak stb.) csak egy metanyelven lehet valamit mondani. – Nyelv és megismerés összefüggése (pl. mennyiben teszi lehetővé, illetve mennyiben akadályozza a nyelv a megismerést) pedig egyre inkább tárgya lesz az irodalomnak is.

Ez a folyamat közvetve vagy közvetlenül nyilván szoros kapcsolatban van azzal a ma már tudománytörténeti ténynek tekinthető fordulattal, amely a XIX. század végén, XX. század elején kezdődött el. Az egyes tudományágak ekkor kezdik el vizsgálni és felülvizsgálni saját előfeltevéseiket, lehetőségeiket, illetékességi körüket, módszereiket, eljárásaikat. Ekkortól alakulnak ki tehát az úgynevezett „metatudományok”, amelyeknek tárgya önmaguk. – Az irodalom anyaga, közege, sőt egynemű közege a nyelv. Természetes tehát, hogy az említett fordulat az irodalomban úgy jelentkezik, hogy az alkotók a nyelvet (mint a valóságról való ismeretek rögzítését és közlését biztosító vagy azt akadályozó eszközt) teszik vizsgálat tárgyává.

A nyelvi anyag tudatos felhasználásának, a nyelv tudatos alakításának igénye nálunk először a múlt század nyolcvanas éveiben mutatkozik, Komjáthy Jenő félbemaradt kezdeményezéseiben. Komjáthy nyelvi törekvéseire Németh G. Béla egyik tanulmánya mutat rá. Egyrészt Komjáthy verseiben feltűnő a nyelvújítási szavak túlsúlya. Ennek oka: a szembenállás a népnemzeti iskola nyelvkorlá-

tozó, nyelvszűkítő hatásával. Másrészt tudatosságát mutatja az a tény is, hogy írt nyelvészeti témájú cikket a *Nyelvőrbe*. – Sikabonyi Antal monográfiájából tudjuk, hogy a költő megírandó tervei között szerepeltek többek között ilyenek is: Nyelvészet és filozófia. És: A bölcsészeti műnyelvről. – Végezetül ide kívánczik Somlyó György egy megállapítása: az, hogy a magyar irodalomban Komjáthynál válik először költői tárggyá a költő szerepének és a költészet feladatának újrafogalmazása.

A művész alakjának és az alkotásfolyamatnak fokozatos művészi témává válása (összeurópai viszonylatban a romantikától, nálunk a századvégtől kezdve), és az alkotásfolyamatra vonatkozó ismeretek fokozatos beépülése magába a műbe tehát a nyelv metanyelvi használatához vezetett, illetve már maga ez a folyamat a metanyelvi funkció fokozatos megvalósulásának tekinthető. – Ebben az összefüggésben érthető, hogy fontossá válik egy-egy, a kifejezendő tartalommal adekvát, azt megkönnyítő, vagy éppen gátoló nyelvi egység: szó, mondat, szerkezet, műfaj stb. vizsgálata. – Somlyó György *Még egy talizmán: Déry* című versének a tárgya a mondat: a vers egy befejezetlen mondat a befejezetlen (befejezhetetlen) mondatról. Dobai Péter egyik verse, a *Szavak* pedig a *soha, senki, sehol* szavakról szól. Parancs János egyik verseskötetének címe: *A versírás természetrajza*. A kötet versei a versírásról, a versről szólnak.

A kódról (nyelvről) való beszéd, azaz a metanyelvi nyelvhasználat elsődleges célja a köznyelvben annak megállapítása, hogy azonos kódot használnak-e a beszédpartnerek, akik egy köznapis beszélgetés során akkor folyamodnak a metanyelv használatához, ha *akarják* a kölcsönös megértést („Mit mondasz?“, „Érted?“ stb.). – A metanyelv funkcióinak az irodalmi művek középpontjába állítása ezért egyrészt a bizonytalanság, esetlegesség, lezáratlanság, közlésképtelenség adekvát kifejezője, másrészt lehet az ellene való küzdelemé is. – A metanyelv fogalmának bevezetése a nyelvleírásba egy végtelen regresszust nyit meg.

Wittgenstein írja, hogy nyelv és valóság viszonyát csak egy metanyelven lehetne megadni; a metanyelv és a meta-metanyelv viszo-

nyát egy következő metanyelven stb. Így metanyelvek végtelen sorát kellene megadnunk, azaz egy végtelenbe nyúló folyamatot kapnánk.

Valóság, tárgynyelv, metanyelv viszonylatában értelmezhetők Nádas Péter elbeszélései (*Leírás* kötet). Az elbeszélések hősei számára a nyelvi kifejezés (szó) éppen nem azt garantálja, hogy a szónak megfelel egy dolog a valóságban. Mert a szavak olyasmikről is beszélhetnek (olyasmikre is utalhatnak), amik nem léteznek, sőt éppen a „nem-létezés” kudarcát álcázzák. Mégis a szó a biztonság; a valóságtévesztés állapotában a nyelv az egyetlen támasz, menedék (*Szerelem* című elbeszélés).

Hasonló koncepciót tükröz Tandori egyik fontos verse, az *Egy vers vágóasztala*, amely többek között arról szól, hogy mi történik azalatt, amíg eljutunk egy vers elejétől a végéig. Sokminden, köztük sok esetlegesség is. Miért nem lehet mindezt így elmondani? – kérdezi a szerző. Mert minden egyes szó magyarázatot kívánna (mit jelent az *így* és mit a *másképp*?), aztán magyarázni kellene a magyarázó-szavakat és így tovább. Nincs tehát végső bizonyosság és biztonság.

6. AZ EMOTÍV FUNKCIÓ ÁTALAKULÁSA.

SZUBJEKTUM ÉS NYELVHASZNÁLAT

A lírai „én” vagy a címzett kiemelése, azaz a szöveg egészének az emotív, illetve a konatív funkció köré való szervezése önmagában nem új. Új jelenség azonban ezeknek a nyelvi funkcióknak az átértékelődése, és ezzel együtt a lírai én szerepének, a művészi alkotások személyességének a megváltozása.

A személyesség (a lírai én jelenlétének mikéntje), a személyiség (a műben ábrázolt szubjektum és/vagy *én* mibenléte, a kettő egymáshoz való viszonya), és a nyelv fokozott előtérbe kerülésének folyamata kölcsönösen összefüggenek. A *nyelv* ebben az összefüggérendszerben alapvetően fontos. Egyrészt mint a szubjektummal kapcsolatos problémák vizsgálatának egyetlen lehetséges terepe, közege, a szubjektum

azonosításának-megkülönböztetésének eszköze; másrészt mint a személyesség (vagy személytelenség) megnyilvánulásának területe. Ezt a két problémakört röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy a személyesség és a szubjektum egyaránt a nyelvhasználatban mutatkozik meg. – Harmadrészt a fentiekből következően a nyelv középpontba kerülése a szubjektum-értelmezés és a lírai személyesség alakulásával párhuzamos, illetve ezek megváltozásának a következménye.

A szubjektum fogalmának és a személyes azonosság problémájának értelmezésében Wittgenstein gondolatai hoztak döntő változást a filozófia történetében. Két szempontból: (1) Wittgenstein a szubjektummal kapcsolatos hagyományos kérdéseket nyelvi közegbe helyezte, és ennek megfelelően fogalmazta újra. (2) Az *én* grammatikai névmást elválasztotta a szubjektum fogalmától. Az *én* névmásnak kétféle jelentése (használata) van: (a) a test; (b) a szubjektum. Ez utóbbi *határfogalom*, azaz nem része a világnak, hanem határa. (A szubjektum fogalmának megvilágítására használja Wittgenstein a látótér analógiát.) A szubjektum fogalma nem definiálható, de *megmutatkozik* abban a módban, ahogy a nyelvet használjuk, vagyis a nyelvhasználatban. Ezeket a gondolatait *Logikai-filozófiai értekezésének* következő része összefoglalja:

„*Nyelvem határai* világom határait jelentik.

...

Az, hogy a világ az *én* világom, abban mutatkozik meg, hogy a nyelv határai (nyelvé, amelyet egyedül értek) az *én* világom határait jelentik.

A világ és az élet egyek.

Én vagyok az *én* világom...

...

Ha egy könyvet írnék: »A világ, ahogy én találtam«, akkor ebben be kellene számolnom testemről, és meg kellene mondanom, mely tagok engedelmeskednek akaratomnak s melyek nem stb. Ez ugyanis módszer a szubjektum elkülönítésére, vagy inkább annak megmutatására, hogy bizonyos lényeges értelemben nincs szubjektum: ugyanis egyedül róla *nem* lehetne szó e könyvben.

A nyelv szerepét hangsúlyozó irodalmi művek szubjektumfelfogása egyrészt analóg Wittgenstein gondolataival, másrészt éppen szubjektum és nyelvhasználat összekapcsolása miatt ezek a művek a wittgensteini gondolatrendszer segítségével értelmezhetők. A nyelvhasználat mikéntje, a nyelvi jellemzés azért olyan hangsúlyos és fontos ezekben a művekben, mert ebben mutatkozik meg a személyiség. A szereplők a nyelvre támaszkodnak önazonosítási kísérleteik során.

Nagyon világos ez az összefüggés Tandorinál. *Miért élnél örökké?* című regényének szereplői például kizárólag nyelvhasználatukon keresztül ismerik meg és azonosítják egymást és önmagukat (kedvenc mondásaik, szóhasználatuk, szavajárásuk, nyelvi kliséik, szóviccek stb. alapján).

A wittgensteini szubjektumfelfogással közvetlenül analóg Somlyó György egyik verse, a *Kondor Béla két sorozatához I. Valaki önarcképe*. Itt az én-meghatározás kísérlete két különböző módon jelenik meg, két szinten folyik. Egyrészt az „én mint test” fogalmából kiindulva a másoktól való elhatárolás testi ismérvek (haj, száj, szem, fül, orr, homlok, „Goethecsont”) alapján történik. Másrészt végig jelen van az én mint szubjektum meghatározásának igénye is, de „csak” kérdés formájában.

Örkény István *Rózsakiállítás* című regénye arról szól, hogy bár saját halálunk számunkra nem az élet eseménye, azt nem lehet megélni, de a mások halála már az én életének az eseménye. A halál és a szubjektum fogalmának összefüggését nem kell különösebben bizonygatni. Wittgenstein szerint a szubjektum határfogalom-voltának bizonyítéka éppen az, hogy a szubjektum saját halálát nem tudja elgondolni.

Szubjektivitás, szubjektum és a nyelv középpontba kerülésének összefüggéseit a fentiek alapján a következőképpen összegezhethetjük: Az „én” felfedezése a költészet (az irodalom) számára a romantikus lírával kezdődik. A romantikus versek az én-tudat örömről szólnak, a romantika utáni költészet viszont már egyre inkább az én-tudat tragikumáról, az én-azonosítás lehetetlenüléséről beszél. A romantikus líra *monológ*: a költő (lírai én) önmagáról beszél egyes szám első személyben. Az egyes szám első személyű *én* és a szubjektum azonosak.

(Az *én* azonos önmagával.) – Az *én*-tudat örömeivel jár együtt a pátosz, a lírai *én* felnagyítása, a költő személyének középpontba állítása. A téma csak annyiban fontos, amennyiben az *én*-re vonatkoztatható, vagy alkalmas az *én* belső állapotainak kifejezésére. Itt és ekkor kezdődik a nyelvi kérdések előtérbe kerülése, ekkor válik először problémává a kifejezhetőség, a közölhetőség, éppen a személyiség érvényesítésének túlzott igénye miatt. Mert az *én* gazdag belső világának a kifejezésére a nyelv elégtelen. A nyelv elégtelenségére való reflektálás és panaszkodás, az alkotás nehézségeire (köztük: a „nyelvi nehézségekre”) való utalás kezdetben még csak véletlenszerű, néha művön kívüli (esetleg csak a költő személyes nyilatkozataiban szereplő) mozzanat, később egyre inkább tárgya lesz magának a műnek is, végül szinte egyedüli tárgyává, témájává válik. A személyiség ekkor még harmonikus, önmagával azonos, ezért jelenlétének természetes megnyilvánulási formája az egyívű, töretlen monológ, az egyes szám első személyű beszéd.

A művek ilyen személyiség-értelmezésének felel meg a hagyományos filozófia álláspontja. A hagyományos filozófia az *én* névmást azonosította a szubjektum fogalmával. Sőt nagy jelentőséget tulajdonított az egyes szám első személy használatának. Például Aquinói Tamás vagy Descartes szerint az egész kérdéskör egyes szám első személyben tárgyalható igazán.

Az irodalomban ezzel a felfogással analóg az önmagával azonos személyiség, az egyes szám első személyű lírai *én* szerepeltetése.

A változás kb. a XIX. század közepén kezdődik. Ekkor jelenik meg és lesz uralkodó műfaj egy időre a *drámai monológ* (Browning, Tennyson, Hebbel; nálunk: Arany). Ez a műfaj a személyiség belső (erkölcsi, gondolati, érzelmi) vívódásainak kifejezője, de a belső konfliktus (például személy és szerep ellentéte) itt még nem vezet személyiségfelelődhöz, tudathasadáshoz, önelvesztéshez. A személyiség itt még azonos önmagával, bár ez a viszony már nem olyan problémamentes, mint volt az előző típusnál, ezért a közvetlen személyesség megszűnt.

A drámai monológtól már egyenes út vezet a *belső monológok* és az *önmegszólító versek* különböző típusaihoz. Az önmegszólító versek

az *én* és a szubjektum tragikus, jóvátehetetlen szétválását tükrözik. Az *én* többé már nem azonos önmagával, és ezt *tudja* is. Keresi önmaga azonosításának lehetőségeit, és ezt csak a nyelvben találja meg. Ezért önmagával azonos egyes szám első személyű hősként többé nem léphet fel.

Az önmegszólító versnek számtalan különböző típusa lehetséges. Egy sajátos típus például az, amikor az *én* egyik fele, a *te* egyben egy konkrét másik személy megszólítására is szolgál. Egy másik érdekes változat, amikor az *én* harmadik személyben szól önmagához-önmagáról vagy valaki másához.

A különböző belső monológok az újabb magyar prózában Déry Tibor műveiben gyakoriak. A *Pop-fesztiválban* például négyfélet lehet megkülönböztetni: (1) Kérdés-felelet típusú monológ: egy szereplő párbeszédje önmagával, a monológ dialogizálása, például József önmagával folytatott beszélgetése az úton. – (2) Lírai belső monológ: egy jelen nem levő harmadik személy megszólítása. Ez a fajta monológ és általában a lírai viszonyulás csak Eszterrel kapcsolatos. József és Beverley szólítja meg őt így: például József: „Hova menekültél, Eszter, erről a földről, Jiuntemal Cakchiquel Axcaplik király egykori birodalmának földjéről, amelyen kis fehér lábad, tiszta kis lábad, minduntalan vérben és gennyben kénytelen tapodni?” – (3) Önmegszólító monológ: ennek két nagyon szép példája Eszter „de kérted-e” és Beverley „esik az eső” monológja. – (4) Két személy közös monológja: Manuel és József; Bill és József; Eszter és Beverley közös monológjai. Ez tulajdonképpen az első típus ellentéte, a dialógus monologizálódása. Ott egy személy tudata bomlik kettőre, itt két személy tudata válik eggyé.

A személyiség ilyen, önmagával meghasonlott (Eszter esetében önmagát elpusztító) értelmezésének Dérynél is kísérőjelensége, következménye a nyelv hangsúlyozása. – A nyelv használatának módja általában is többnyire már maga tartalom. Például a regény körkörös, szimmetrikus szerkezete a dolgok ismétlődésének, megváltoztathatatlanságának jelentését hordozza. *Pusztán* a nyelvhasználat (és nem egy tételesen kifejtett gondolatmenet) érzékelteti a bizonytalanságot

és az ebből eredő felelősségelhárítást is. (A megnyilatkozásokat kezdő személytelenítő bevezető szócskák és a hasonló jellegű közbevetések: *állítólag, lehet, tudtommal, talán, bizonyára, nem hiszem, nem tudom, mondják* stb).

A személyiségproblémák nyelvi közegbe helyezésének, a nyelv segítségével történő értelmezésének a következménye a hagyományos fejlődésregények vagy lírai fejlődésrajzok bizonyos fokú átalakulása is. A személy megváltozásának kérdése ma többnyire így merül fel: miért azonos valaki (illetve azonos-e egyáltalán) önmagával, a vele és a körülötte történő változások ellenére? Erről szól Dobai Péter verseskötete, az *Egy arc módosulásai*.

A személyiségváltozás problémáját több oldalról közelíti meg Somlyó György verseskötete, az *Épp ez*. A kötetnek szinte minden verse arra a kérdésre keresi a választ, hogy hogyan lett az *én* *énné*, miért éppen *az, ami*. Az önazonosítás közege és a személyiség kifejezője legtöbbször a nyelvhasználat módja.

A személyiségkép aszerint módosul, hogy az *én* mivel szembesül, illetve hogy milyen közegbe kerül, hogy *kik és hogyan látják*. Valószínűleg az *én* szembesítésének, megörökítésének az igénye az oka annak, hogy a mai magyar irodalomban gyakori motívum a *kép*: fénykép, tükörkép, festmény, képmás, filmkocka formájában egyaránt. Jellemző ebből a szempontból Somlyó *Képmutogató* című verse. A személyiségből darabok szakadnak ki és darabok épülnek bele. Élete folyamán szinte minden darabja kicserélődik. Mi az akkor, ami miatt mégis ugyanúgy nevezheti magát, mint azelőtt? A tárgyak és a tárgyasult emberi cselekvések (pl. a nyelv) őrzik az *én* darabjait. De a mások *énjének* darabjait is. A tárgyak és az objektivációk világa tehát egyszerre őrzi a saját *ént* és a mások *énjét* is.

A folyton alakot cserélő, de önmagával valamiképpen mégis azonos *én* ősi szimbóluma a színész (Somlyó *Még egy talizmán: színész* című verse). – Az önelvesztés lehetőségét hordozza a szerelem és a művészet: annyira önmagunk fölé emelnek, hogy a szerelmi vagy a művészi élmény elmúlta után sem önmagunkat, sem másokat nem találjuk és nem állíthatjuk többé (*Változatok egy Chagall-képre*).

A gesztusok, szavak, emberek, szituációk esetlegességét, helyettesíthetőségét, de ugyanakkor egyediségét és megismételhetetlenségét érzékeltetik az *Hommage à Trakl* című vers alapegységei. Ezek egyszerre mondatok és nem-mondatok, egyszerre lezártak és nem-lezártak. (Az egyes egységek végén nincsenek pontok, de az újabb egységek kezdetét nagybetűk jelzik.) – Hasonló témájú a *Cezúra-kombinációk*. A kezdet és a vég két különálló egység, de *az a pillanat, amikor átváltanak egymásba*, amikor átértékelődnek, megfoghatatlan. Mindegy, hogy hol a szünet, és mégsem mindegy. Ezt a jelentést hordozza a versszünetek (sormetszetek) ide-oda tologatása. – A *Tükör intarzia* azt a kérdést fogalmazza meg, hogy hogyan változik az én, ha mással történik valami.

Az önmegismeréshez, önazonosításhoz vezető egyik elvileg lehetséges út az lehetne, ha léteznének az énre odafigyelő más szubjektumok. Ellenkező esetben az én csak (torz) olvasatokra esik szét. A mások tudatában élő torz (torznak ítélt) énkép önelvesztéshez, tudathasadáshoz vezet(het). Ennek egyik legteljesebb megfogalmazása József Attila pszichoanalitikus naplójában olvasható:

„mindegy itt vagyok
és nem vagyok, csak mások látnak”

És:
„általában gondolkodj úgy,
hogy nézd magad
második személynek – ami-
vé ő tesz magaddal
szemben –”

Ezek a szavak, amelyeket a megéltség hitelesít, bizonyítják a legjobban személyiségértelmezés és nyelvhasználat összefüggését. Az önmagával szemben második személlyé tett én védekezése, hogy ennek a helyzetnek a tudomásulvételére szólítja fel önmagát.

Esterházy Péter kisregényében (*Fancsikó és Pinta*) a személykettőzés szintén önvédelem, de nem tragikus és nem végleges. Mire a fő-

szereplő kisfiú (az *én*) felnőtt, a benne élő két figura eltűnik (háttérbe szorul), mert már nincs rájuk szükség.

Spiró György *Kerengő* című regényének szereplői önmaguktól még jobban eltávolodott, elidegenedett, önmagukkal szemben harmadik személyé *tett* emberek. Önazonosításuk lehetetlenülésének egyik oka és következménye is egyben a nyelv kiüresedése.

A regény egy nem-valós (szimbolikus) síkon játszódik. A nem-valóságosság képzete nagyrészt abból adódik, hogy egyfelől kétségkívül *van* a város és *vannak* lakói, másrészt sem a város, sem az emberek nem azonosíthatók, nem ismerhetők meg. Őrült város ez, tele őrültekkel. A megismerhető és normális valóság, az emberek nélküli havas város csak mint vágy van jelen.

Az őrült város emberei óriási apparátussal, lázasan csinálják a semmit. Porházy értelmetlen, nem létező szervezetet szervez. Nincs cél, nincsenek kapcsolatok, de *van* a szervezet. Egyszer valahogy beindult, és már nem lehet megállítani.

Minden szereplő kap egy bemutatást és egy monológot. Egyes szám első és egyes szám harmadik személyű monológok váltakoznak. Az emberek nemcsak önmagukkal, hanem egymással sincsenek kapcsolatban. *Nincs második személy.* Mert az emberek összejönnek ugyan, kedd és péntek este körbesétálnak az aranytükrös szobában, de sem a tükörbe, sem egymásra nem néznek. Nincsenek is emberek, csak fél-emberek, vagy ember-olvasatok. Ugyanannak az egésznek a két fele (Sas Béla és Vincze Aladár, a Vítnyédy- és a Keveházy-szalón, a Fekete Sas és a Fehér Holló) nem tud összeilleszkedni. Egy férfi és egy nő sem. A szereplők sem önmagukra, sem egymásra nem tudnak rájönni. Személy szerint senki sem fontos, legfeljebb az, amit képvisel. Ezért még a pletyka is nagyon általános szinten folyik. Bárki, bármi, bárhova, bármikor behelyettesíthető. Mert minden, mindenki, mindenhol, mindenkor egyforma. A sablonná vált formák beindítják önmagukat. Elég ennyit mondani: „Hogy ki hol kivel és hányszor.” – A folytatás már *automatikus*. „Hogy ki kinek a kicsodája. Hogy a micsodának a kicsodája hová micsoda.” A kiüresedett, túláltaláno-

sodott, automatikussá vált nyelvi formák a nyelvet használó emberek fölé nőttek, ellenük fordultak, akárcsak a Porházy-szervezet.

A túláltalánosított nyelv mint a cserélhető, helyettesíthető, jelentésüket és jelentőségüket veszített dolgok (események, emberek stb.) adekvát megfelelője és kifejezője – így foglalhatnánk röviden össze Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetének tartalmát. „Ugyanez elmondható bármiről” – mondja az egyik vers, ami ritka kivétel, mert a kötet verseiben éppen a közlési céllal összhangban *tételesen* szinte semmi sem hangzik el. Mindent a nyelvkezelés, a nyelvhasználat *módja* érzékeltet. A tartalom formává vált, a forma pedig tartalomává.

A nyelv általánosításának több konkrét módjával találkozunk a versekben. De mindegyik módon közös, hogy nagyon általános kereteket ad meg, amelyek bizonyos (tág) határok között tetszés szerint kitölthetők konkrét nyelvi anyaggal. Például *A szonett* című vers egy szonettváz, a szonettforma rímképletét tartalmazza. Az olvasó akár meg is írhatja a verset. Hasonló *Az innenső és a túlsó part*; ebben a versben nyelvtani kategóriák (szófajkategóriák) alkotják a kitölthető (kitöltendő) vázat. Azt jelölik ki, hogy milyen szófajokból kellene állnia a versnek, ha meg lehetne írni. Vagy: az *N. A.* vers:

Beléptünk – és nem tikk-takkolt a lakás.*

* (Vagy más, hasonló értelmű hasonlat. *A szerz.*)

A szavak (jelek) eleve valamik helyett állnak, valamit helyettesítenek, ettől jelek. Ezért már önmagukban is alkalmasak a dolgok helyettesíthetőségének érzékeltetésére. Ebből a szempontból azonban a szavakon belül is kiemelt helyzetűek és szerepűek a névmások. A névmások (bizonyos) szavakat, szócsoportokat helyettesítenek, ezért jelek jelei. Nyilván ezzel a sajátságukkal függ össze gyakori szerepeltetésük a Tandori-versekben. Néhány példa:

Most, mikor ugyanúgy, mint mindig,
legfőbb ideje, hogy.

(*A damaszkuszi út*)

Ott leszek
hol nélkül,
te is,
mikor nélkül.
(Egy találkozás megbeszélése)

A kevesebb-mint-ugyanaz
holnyi helyet se kér egészen;
semelyikfelől oldalaz
maga s más egyenesszögében.
(Vízjel W. S.-nak)

Az általánosító nyelvi kifejezések, a szavakat helyettesítő szavak fontosságának felismerésével függhet össze a Tandori-versek egyik nagyon érdekes sajátossága: a toldalékmorfémák (képzők, jelek, ragok) szavasítása, általános névmássá tétele. – A különböző toldalékmorfémák és a szófajiság kapcsolata bonyolult és vitatott kérdés. Részletes vizsgálatuk nem tartozik szorosan a tárgyhoz. Annyi azonban mindenképpen biztos, hogy ezek a morfémák (legalábbis a jelek és a ragok) szófaj-jelzők olyan értelemben, hogy egy adott jel vagy rag mindig egy adott szófaj jele vagy ragja, egy adott szófajra jellemző. Ezáltal a szófaj jelzője; pl. „– – – *ban*”. A *-ban* rag jelzi, hogy előtte főnévnek kell állni. Az egyes toldalékmorfémáknak ebből a szófajhoz kötöttségéből, szófaj-specifikus voltából következik, hogy adott esetben szófajok helyettesítőivé is válhatnak. Ezt a tulajdonságukat vette észre és használja fel Tandori: pl. *Horror* című versében a *-gat/get* képző (személyragozva) az általános igehelyettes („igemás”) szerepét tölti be:

Akkor inkább
el
gat-getek

Rémületemben

Tandori itt azt is észrevette, hogy a *-gat*-tal ellátott szavak a mai magyar nyelvben már nem „gyakorító” igék (ahogy a nyelvtan tanítja), hanem olyan általános, elmosódott jelentést hordoznak, mint például a *ciki* vagy az *izé*. Ezek a szavak szavakat helyettesítenek, szavak szavai (jelek jelei). A *-gat* jelentéséhez ezenkívül még a céltalanság, tengés-lengés képzetköre is társul. Ezek alapján érthető általános ige-helyettesként való használata a versben.

A *Változatok homokórára* című vers mottója:

„A leg, a legbb – nincs!
De a leg, a legbb – sincs.”

Itt a melléknévjelző *leg-* és *-bb* vált melléknévhelyettessé.

A csupasz, szófajukról levált jelek és ragok a hiányt érzékeltetik. Jelzik ugyanis, hogy előttük valamikor volt (lehetett volna, lehetne) egy szó, lennie kellene egy szónak, de az a szó nem mondható ki. A lényeghiány éppen a kijelölt keretek miatt nagyon hangsúlyos.

Néhány további példa:

Vajmi keveset
tudtam meg a **-ról*, **-ről*.
(*Magányűjtés*)

Mindig
nünk kell valami
íránt, nehogy
hessünk valami íránt.
(*Lépcsők se föl, se le*)

Egy
-ból, -ből;
egy
(évszáma ismeretlen) –
(*Sem-jelek*)

Az említett jelenségek gondolati hátterét alkotja az *Egy vers vágóasztala*, amely a *Rimbaud a sivatagban forgat* című vers magyarázata, „meta-verse”. Arról szól, mi maradt ki abból a versből és miért. Egyszersmind arra is bizonyíték, hogy Tandori milyen nagy felelősségnek tartja a versírást, tehát versei nem tekinthetők pusztán szójátékoknak vagy jó ötleteknek. A gazdag világú versből most csak egy-két gondolatot emelek ki. A kötet többi versének, valamint a személyiség és nyelvhasználat összefüggésének megvilágításához fontosak a következő sorai:

Igényelhet-e bármi,
ami a kezünk alól kikerül,
olyasféle teljességet,
amiben nekünk magunknak
(még hozzá: önmagunkként)
sincs részünk?

Az önmagunkként átélt teljesség csak nyelvi-formai eszközökkel, sőt: trükkökkel teremthető meg. Pontosabban: nem is maga a teljesség az, ami ábrázolható, hanem annak csak *igénye* kelthető fel. Kijelölhetők a keretek, a határok, megadhatók a kellékek. A nagy apparátus a semmit fogja közre. Annál feltűnőbb a teljesség hiánya. Ezt és a személyiséghiány-élményt adják a versek.

Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik az *Egy vers vágóasztala* egy másik fontos megállapítása arról, hogy miért és meddig kellenek a versek: addig, amíg el nem jutunk valami fontosabbhoz. Van valami, ami több és fontosabb, mint a vers, de ahhoz, hogy odáig eljussunk, hogy túlléphessünk a versen, kell maga a vers, amely tehát csak segédeszköz, „törlendő segédegyenes”. Ha túljutottunk rajta, már nem érdekes, eldobható. És az a jó, ha már nem kell.

7. A NYELV EGYÉB FUNKCIÓIRÓL (LEÍRÁS, ELHALLGATÁS)

Röviden szólni kell még a nyelv egyéb funkcióiban rejlő közlési lehetőségek felismeréséről-felhasználásáról az újabb irodalomban. Legáltalábbis a legjellegzetesebbekről. Ilyen például az *elhallgatás*. Az a felismerés, hogy a nyelv vezet el a nyelven túli, a nyelvvel már nem közölhető lényeghez, a csöndhöz, nem új. (Egy esetleges példa a csönd, a közös hallgatás fontosságának felismerésére: Lermontov: *Korunk hőse*). De a csönd csak a XX. századi gondolkodóknál vált központi kategóriává. Elég csak Balázs Bélának *A lírai érzékenységről* című tanulmányát vagy George Steiner nagyhatású gondolatait említeni. – A szavakon túl kezdődő lényeghez, a csöndhöz való elvezetésnek jellegzetes példája Tandori egész eddigi életműve*. Más összefüggésben már idéztem néhány versét, amelyek többek között egyben erre a törekvésre is példák. Ugyancsak erre példa *Miért élnél örökké?* című regénye.

Új jelenség a nyelv *leíró* funkciójának az átértékelődése is. Nádas Péter elbeszéléseiben (*Leírás* kötet) és Mészöly Miklós regényében (*Film*) az a felismerés van jelen, hogy a valóságot nem lehet egyféleképpen leírni, hogy minden szituációnak, embernek stb. *többféle helyes* leírása, megközelítése, értelmezése lehetséges, hogy „A dolgoknak nincs a priori rendjük”. Nádas *Élveboncolás* című novellája pl. arról szól, hogy a leírás a legkevésbé hiteles leírás, a valóság a nyelv leíró használatának alkalmazásával ismerhető meg a legkevésbé: a novella második része (a második leírás) pontról pontra cáfolja az elsőt. Tényeket tények cáfolnak, akárcsak Mészöly regényében.

* A tanulmányt 1979-ben írtam.

A dolgozatomban bemutatott és elemzett „nyelvi tendencia” csak a magyar irodalomban új jelenség. Az európai irodalomban már régóta megfigyelhetők a nyelvnek, a tipográfiai eszközöknek, sőt magának a könyvnek mint technológiai ténynek a tartalomra tételét, a közlési folyamat középpontjába állítását célzó igények és kísérletek. Például Bryan Stanley Johnson könyvvel kapcsolatos kísérletének (*A szerencsétlenek*) a közvetlen mintája Mallarmé *Livre* című befejezetlen műve lehetett. Közismert (régebbi és újabb) példák James Joyce, Virginia Woolf, Karl Kraus, André Gide, Anthony Burgess, B. S. Johnson, John Berger és mások „kísérletei”. Formailag kevésbé kísérleti, de a nyelvkezelést és a nyelvszemléletet tekintve ide sorolható Peter Marshall regénye, a *Nincs helyed a temetőben*. Benne megjelenik a nyelv mibenlétével kapcsolatos összes lényeges kérdés.

Ezek a regények a legkevésbé sem tekinthetők öncélúaknak, mert céljuk kimondva-kimondatlanul a valóságban zajló folyamatok pontosabb megközelítése, visszaadása. Nyilvánvaló például, hogy a valóságban nagyon ritkán fordulnak elő olyan szép kerek történetek, mint amilyeneket egy klasszikus XIX. századi regény szokott ábrázolni; többnyire a történetek sem úgy kezdődnek és végződnek; a beszélgetések vagy a történetek esetlegesek, töredékesek, sokszor kuszák; az emlékezés folyamata asszociatív jellegű stb.

Ezt a kísérletinek nevezett tendenciát (beleértve a nyelvi kísérleteket is) a mai angol irodalomban Takács Ferenc vizsgálta. Az angol irodalomban ezeknek a nyelvi törekvéseknek hagyománya van. Az említett írók közül sokan tudatosan kapcsolódnak például Sterne-höz (*Tristram Shandy*).

A magyar irodalomban ez a tendencia nem ilyen folyamatos, nincsenek ilyen konkrétan megnevezhető elődök. Legalábbis a köztudat nem tart számon ilyeneket. Ezt a vonulatot, hagyományt tehát rekonstruálni kellene. Ide sorolható például az ebből a szempontból már említett Komjáthy Jenő, a nála kevésbé ismert Szentkuthy Miklós, tovább-

bá Karinthy Frigyes. Karinthy nyelvszemléletéről, nyelvhasználatáról Szabolcsi Miklós írt nemrég tanulmányt.

További vizsgálatok tárgya lehetne a hasonló irányba mutató magyar és európai jelenségek közötti kapcsolódási pontok vagy közvetlen hatások elemzése is.

(1979)

„Nyelvi fordulat” az irodalomban

1. A JELENSÉG

A „filozófia nyelvi fordulata” kifejezés azt a lényeges változást jelöli a filozófia történetében, hogy a nyelv kb. a 20-as évektől kezdve a filozófiai vizsgálódás eszközéből a vizsgálat tárgyává vált. Ezzel analóg jelenséggel találkozhatunk a legújabb magyar irodalomban, amelynek egyik legszembevetőbb sajátossága a nyelv hangsúlyozása, középpontba állítása, és az a tény, hogy az irodalmi mű közege, nyelve gyakran a mű témája lesz.

A nyelv bizonyos mértékű hangsúlyozása (kulcsszavak és -motívumok következetes alkalmazása, egy-egy nyelvi-stilisztikai eszköz kiemelése vagy funkcionális hiánya, a jelölt és a jelölő konvencionális viszonyának megváltoztatására irányuló szándék, a nyelv relativizálásának igénye stb.) nem új jelenség sem a magyar, sem a világirodalomban. Ez természetes is, hiszen a nyelv az irodalom közege.

A legújabb magyar irodalomban azonban feltűnően sok a kifejezetten nyelvcentrikus vagy a nyelvről szóló mű. Ez a nyelvcentrikusság a lehető legkülönbözőbb módokon nyilvánul meg: nyelvi játékok, szó-játékok, bizonyos metanyelvi jelenségek előtérbe kerülése, a leírás nehézségeinek részletezése, kísérlet az alkotásfolyamat reprodukálására stb.

A már megnyilvánulásaiban is sokféle és bonyolult jelenség egyik legfőbb oka a nyelvi kommunikáció bizonyos funkcióinak problémává válása és ezzel együtt más funkcióinak előtérbe kerülése. Ennek a változásnak a háttérében pedig a közölhetőséggel szembeni kétely áll. Így szorult háttérbe a nyelv referenciális és került előtérbe emotív és különösen metanyelvi funkciója. – Az alkotók vizsgálják saját lehetőségeiket, a nyelv által adott lehetőségeket. Nemcsak az a fontos, hogy *mit* tudnak mondani, hanem az is, *hogyan* teszik ezt. Keresik a

megfelelő nyelvi-formai megoldásokat, a közlés és a kifejezés lehetőségeit, és közben állandóan reflektálnak saját nyelvhasználatukra. Így válik a tárgynyelv metanyelvvé; a forma maga tartalomává.

A nyelv konatív (a címzettre irányuló) funkciójának a művészi közlési folyamat középpontjába állítására érdekes és ritka példa Ördögh Szilveszter *Koponyák hegye* című regénye. A konatív funkció legtisztább grammatikai kifejeződése a megszólítás és a felszólítás. A regény szinte csupa közvetett felszólításból és felkiáltásból áll. Rendkívüli felfokozottsága (az indulatok, érzelmek és a nyelv intenzitása) a nyelv és a nyelvvel kifejezhető értékek devalválódására utal. *Jézusnak valótlanságokat, ál-csodákat kell produkálnia ahhoz, hogy az emberek elhiggyék és éljék az igaziakat, meg kell halnia, hogy egyáltalán odafigyeljenek rá;* életét és halálát pedig felkiáltó mondatokban kell elmesélni, hogy egyáltalán meghallja, megtudja valaki.

Arra a jelenségre, hogy a nyelv valamilyen módon fontos helyet foglal el a mai* magyar irodalomban, többé-kevésbé felfigyeltek a kutatók is. Vizsgálták, elmarasztalták Tandori, Weöres, Esterházy stb. műveinek bizonyos „formai” („formalista”) újdonságait. Pedig a nyelvi fordulat lényege, a nyelvhez való új viszony nem elsősorban és nem feltétlenül formai újításokban nyilvánul meg. Ami új Mészöly Miklós és Tandori Dezső egy-egy regényében, az az, hogy náluk a nyelv, a nyelviség, a nyelvi probléma egy sokkal mélyebb, rendező- és struktúraszervező elv. A lényeg mindkét esetben a regények mögött álló (ösztönös vagy tudatos) nyelvfelfogás, a következetesen végigvitt nyelviség, amely az egész művet meghatározza. Ennek a mélyebb nyelvi megalapozottságnak csak következményei a mű szövegében megjelenő nyelvi-formai újdonságok. Természetesen *nincs csak nyelvi probléma*. Sőt: a nyelv ilyen meghatározó jelleggel általában a filozofikus, világmagyarázatra igényt tartó művekben szerepel.

Ilyen mű Mészöly Miklós *Film* és Tandori Dezső *Miért élnél örökre?* című regénye. Mészöly műve az általam vizsgált probléma szempontjából azért érdekes, mert nincsenek benne feltűnő nyelvi újdonságok.

* A tanulmányt 1978-ban írtam.

ságok. Tandorié pedig azért, mert benne meg éppen feltűnően sok van belőlük. A nyelvi-formai elemek jelenléte vagy hiánya mindkét mű esetében egy *rendszerezett* nyelv- és világszemlélet következménye.

2. A LEHETŐSÉGEK RENDSZEREZÉSE

I.: MÉSZÖLY MIKLÓS: FILM

*„Mindaz, amit látunk, másképp is lehetne.
Mindaz, amit egyáltalán leírhatunk, más-
képp is lehetne. A dolgoknak nincs a priori
rendjük”*

(Wittgenstein)

1972. augusztus 23-án délután 6–8 között filmet forgatnak a Csaba utcában. Pontosabban egy kísérlet céljából filmszalagra rögzítik egy Öregember és egy Öregasszony minden mozdulatát, gesztusát, cselekedetét. – Így kezdődik Mészöly Miklós regénye.

A filmesek kísérletéhez egy 1912-es esemény szolgál alapul: 1912. május 23-án, a véres tüntetés napján Silió Péter vajtai paraszt egy városmajori szőlőskertben megölte Sax Simon kötélverőt. A filmesek a fennmaradt adatok, dokumentumok, fényképek alapján és a film mindent rögzítő pontosságával azt próbálják kideríteni, hogyan történt az eset, és azt, hogy az Öregember azonos-e Silióval. Ez utóbbit nagyon könnyen kideríthetnék máshogy is, de nekik nem maga a kérdésen kapott igazság a fontos, hanem az *igazság megismerésének módja*. Az igazság, általánosabban: a *világ megismerhetőségének kérdése* foglalkoztatja őket. Amennyiben a Silió-ügy tisztázódik, az igazság általában is megismerhetővé válik.

Vizsgálódásuk során kipróbálnak minden lehetséges módszert: feltárnak, megszereznek, ismertetnek minden olyan adatot, ami kapcsolatban van a korral, a kérdéses helyszínnel és Silió Péter személyével. Számba veszik a valamikori eset szemtanújának vallomását, Silió egykori védőjének visszaemlékezését és az esetről tudósító újságcikkeket is. Minderről folyamatosan tájékoztatják az Öregembert. Időnként eljátszatják vele Silió (önmaga?) egykori tetteit. Időnként

pedig szembesítik egy-egy dokumentummal. Nemcsak szavakban, hanem a kamera segítségével képileg is rögzítik az Öregek minden mozdulatát, mert a film a lehető legpontosabb, legegységelműbb adat-rögzítő, és bármikor kinagyítható, visszajátszható. Ezt a lehetőséget sem hagyják kihasználatlanul: egyszer levetítik visszafelé az Öregekről készített filmet, és a következmények felől próbálják megközelíteni az előzményeket. Hátha ez többet mond. Figyelembe veszik a legapróbb tény is, ami megtörtént, vagy *megtörténhetett volna*. Filmre veszik a legjelentéktelenebbnek látszó történést is, ami az adott pillanatban látható. Nem szelektálnak, mert nem lehet előre tudni, mi lényeges és mi nem. Nincs előre kiválasztott szempontjuk: úgy tartják, hogy bármilyen nézőpontválasztás csak tetszelgés egy szerepben. Nem minősítenek, sőt még a határozott állításoktól is tartózkodnak. Ezzel nemcsak az elfogulatlan ítéletalkotást próbálják biztosítani, hanem tudomásul veszik/feltételezik a gesztusok, a szavak egyértelműsíthetetlenségét is. A vizsgálódás során követett alapállásukra, tárgyukhoz fűződő viszonyukra világít rá az a mód, ahogyan az Öregember arcrángására reagálnak: „Gondolhatunk rá, hogy a hirtelen arcrángás a szaglást jelzi, valami erősebb szag jelenlétét, *de ugyanígy jelezhet mást is. S mi ehhez tartjuk magunkat.*”

Az abszolút objektivitásra való törekvés és ezzel párhuzamosan minden értékelő vagy szelektáló mozzanat elhagyása, bármiféle előfeltevés, határozott szempont hiánya egy olyan feloldhatatlan ellentmondást rejt magában, ami szükségszerűen vezet a teljes megoldhatatlansághoz. A dönteni nem tudásból eredő bizonytalanság következménye az, hogy mindig minden lehetőséggel, vagyis végtelen számú lehetőséggel kell számolni. – Erre kényszerülnek a filmesek is, és ezért a múlt és a jövő irányában egyaránt a végtelenbe vész a Silió-Öregember-ügy. Ezért nem tudják befejezni még a filmforgatást sem, pedig többször gondolnak rá. Például akkor, amikor az Öregember és az Öregasszony egymásba karolva távolodnak: „Ezt a lehetőséget úgy hagyjuk nyitva, mint egy lehetséges befejezést. (Persze, hogy minek a befejezését és milyen értelemben, milyen célzattal és milyen megfontolt céltalansággal – kérdések, amelyeket nem vetünk fel...)”

Máskor meg az az ötletük támad, hogy egyszerre rögzítsék az Öregket előlről és hátulról. De ez sem lehet megoldás. A történeteket nem lehet befejezni, mert minden elkezdett cselekvéssor rákényszerül végzőjére, mert mindig újabb és újabb lehetőségek adódnak, amelyeket végig kell járni. Bármilyen végeredmény, befejezés csak mesterséges és erőszakos lezárása az események menetének, és értelmetlenné tesz minden előző cselekvést. Ezért ragaszkodik mindenki rögeszmésen a „feladat”-hoz, ami csak annyit jelent, hogy bármilyen áron folytatni kell azt, amit egyszer elkezdünk. Ezért nem fejezik be a filmek a vizsgálatot az Öregember halála után sem.

A filmeknek az objektivitáshoz való mániákus ragaszkodása rákényszerül személyiségükre, magatartásukra, emberi kapcsolataikra, és eltorzítja ítélőképességüket is. Nem tudnak mit kezdeni önmagukkal, mert nem mernek cselekedni: sem irányítani, sem végrehajtani. Így érznek ők maguk, és ilyenek látják és láttatják Siliót és az Öregket is. Félnek. A kiszolgáltatottság tudata állandósult bennük, mert tudják, tapasztalták, hogy bármikor bármi megtörténhet; nem tudni, miért. „... miért történhetik meg *ez vagy más*, egy kis állat idő előtti halála, például, amit senki nem kíván” – mondja az Öregasszony arca a filmeknek az aranyhórcsög feltételezhető halálakor. Miért és hogyan történhetett meg sok ezer ártatlan ember halála a második világháborúban? – kérdezik a filmek. Egyben a lehetséges válaszokat is felvetik, célozva a felelősséget nem vállalókra, a be nem avatkozókra, a parancsokat gondolkodás nélkül végrehajtókra.

A regény szereplői érzelmileg teljesen üresek. Az érzelmi üresség a kiszámíthatatlanságból eredő félelem következménye. Legalábbis Silió esetében ezt tudják a filmek kikövetkeztetni a rendelkezésre álló dokumentumokból.

Az Öregembernek az Öregasszonyhoz, illetve kettőjüknek a filmekhez való viszonyából hiányzik minden emberi jelleg. Az Öregasszonynak az Öregemberhez való viszonyát a „részvétlenségig odaadó segítőkészség” jellemzi, amiben van valami „számonkérhetetlen csendes fasizmus”. Az Öregembernek a filmekkel való kapcsolatát pedig a gépies alkalmazkodás. A filmek azonosulni tudnak az Öre-

gekkel, mert képesek beleélni magukat minden lehetőségbe. („Igyekszünk magunkat is olyan helyzetbe hozni, hogy az Öregember rohamát úgy éljük át, mintha magunk is fulladnánk, fulladhatnánk, vagy nem fulladnánk.”)

A vizsgálat félbeszakadásakor még nem derült ki semmi. A vizsgálatot az állítja le, hogy a filmesek a kimerültségtől nem tudnak tovább ébren maradni. A folyamat mégsem szakad meg. A filmesek elalszanak ugyan, de a kamera könyörtelenül működik tovább, felveszi az Öregasszony halálát, és ezzel újabb számtalan lehetőség végigjárására kényszerít.

A regény végén az a paradox helyzet áll elő, hogy az *abszolút objektivitásra való törekvés az objektivitás abszolút lehetetlenségét eredményezi*. A jelenségeket filmre lehet venni, de a teljes valóságot így nem lehet megismerni. Minden bizonytalan marad, sőt az idő múlásával csak fokozódik a bizonytalanság. A filmesek lemennek a Moszkva térre (ahol a forgatást elkezdték), talán, hogy folytassák vállalkozásukat.

A mű mégsem a világ megismerhetetlenségéről szól, hanem egy *bizonyos vizsgálati módszer, alapállás csődjéről*. Még a filmesek számára is világossá válik, hogy a tények *önmagukban* elfedik a valóságot, gátjai a világ megismerésének. Még az adatoknak sem lehet hinni. Adatokat adatok cáfolnak. Kiderül, hogy végig egy rosszul rekonstruált helyszín alapján nyomoztak. Rájönnek ugyanis, hogy a régi fiúárvaház már 1886-ban állt, és ezt nem kalkulálták bele feltételezett helyszínrajzukba.

Azért sem általában van szó a megismerés lehetetlenségéről, mert a regényben közvetlenül csak a filmesek nyilatkoznak. A regény végig az ő kollektív monológjuk. Megszakítatlanul csak ők beszélnek: hol az Öregekhez (tájékoztatják őket, javaslatokat tesznek nekik, közölnék, ismertetnek velük egy-egy adatot), hol pedig az általuk látottakról beszélnek, és a látottakkal kapcsolatos feltételezéseiket mondják el.

Általában is amit kimondanak, feltételeznek, azt egyben *teszik is*. Beszélnek a bizonytalanságról, a kételyekről, a tanácstalanságról, a

nézőpontválasztás kockázatáról, arról, hogy a dolgoknak nem egyetlen oka van stb., és mindazt, amiről beszélnek, érvényesítik a forgatás közben. *És mindez egyben magának a regénynek a formája is.* A regénybeli filmeseknek és az íróknak a módszere egybeesik. Nemcsak a filmforgatást, hanem a regényt sem lehet befejezni, lezárni, csak abbahagyni valahol. Ilyen módon a lényeges dolgok közlésének módja megsokszorozódik. Ami a regényben tételesen elhangzik, az megjelenik a formában is, illetve pontosan ugyanazt hordozza a forma is. Például: a filmek feltételezik, hogy nincs egyetlen végérvényes igazság, ezért semmit sem lehet röviden elmondani, lényegest és lényegtelenet megkülönböztetni, mert a látszólag lényegtelen is fontos lehet. Végig ennek a feltételezésnek a jegyében tevékenykednek, így láttatják az eseményeket. Amikor például Silió mentőtanúját, Vajtó Dánielt a bíró figyelmezteti, hogy fogja rövidebbre mondókáját, Vajtó így válaszol: „*Nem tudom... Akkor már hazudni kell.*” Ugyanez az alapállás tükröződik az egész regényben; minden pillanat, esemény, személy *összes lehetséges tartozékával szerepel*: múltjával, jövőjével, tényleges vagy potenciális lehetőségeivel együtt. Látható tehát, hogy a műben tartalom és forma lehető legtökéletesebb egysége valósul meg. A tartalom: forma, a forma: maga tartalom. A regény tartalma: egy vizsgálati módszer lehetetlensége; formája: maga ez a módszer. A mű jellegzetessége tehát az, hogy *ahogyan, amilyen módon közöl valamit, az maga a közlemény.*

Mészöly regénye egyedülállóan új kísérlet a magyar irodalomban. Újszerűségének felismerésében és egyáltalán a regény értelmezésében a nyelvi megközelítés segít.

3. A LEHETŐSÉGEK RENDSZEREZÉSE

II.: TANDORI DEZSŐ: MIÉRT ÉLNÉL ÖRÖKKÉ?

„Megoldódik-e bármiféle rejtély azáltal,
hogy örökké életben maradok? Végül is
nem éppen annyira rejtélyes-e ez az örök
élet, mint a jelenlegi?”

(Wittgenstein)

A regényt a címben feltett kérdés, az *Epilógus* helye és az *Epilógus* mottója együtt indítják el, és a végén minden ide tér vissza. Már itt megjelenik minden lényeges motívum, és a továbbiakban ezek variálódnak, indítanak el újabb asszociációs lehetőségeket. A regény a címben feltett kérdésre adható lehetséges válaszokat „rendszerezi”. Az *Epilógus* helye és mottója maguk is részei ezeknek a válaszoknak:

- 1. Kiléphetünk az élet végtelen és ismétlődő körforgásából akkor, ha egyszer azt éreztük, hogy valóban képesek voltunk valamire, ha egyszer életünkben olyasmit csináltunk, amit valóban nekünk kellett, csak nekünk lehetett megcsinálni. Senki másnak. Ha egyszer fontosak voltunk. D’Oré ezeket a pontokat, ezeket a megélt vagy elszalasztott lehetőségeket keresi saját múltjában. Ilyen volt számára például a sakk, a gombfoci, egy-egy beszélgetés. Részben erre a válaszlehetőségre utal Krapp utolsó tekercse, a „Búcsú a szerelemtől” is.
- 2. „Még életünkben el kell kezdenünk úgy élni, ahogy élnünk kell.” (Tandori: *Itt nyugszeek stop e ... e ... cummings.*)
- 3. Jó, hogy nem tudjuk, melyik napunk az utolsó ...
- 4. Tényleg, minek is.
- 5. „Megoldás sosincs.”
- 6. „Vannak esetek, ... amikor bizonyos végkövetkeztetés napnál világosabban adódik, mégsem szabad levonnunk. Mert az előzmények csak tévesen értékelhetők.” (Ezt a válaszlehetőséget, mint az 5.-et is, a regényből vett idézettel jelzem. Pontos helye nem érdekes, mert nem az a fontos, hogy *tételelesen* hol hangzik el. Ez is, mint az összes többi válasz, az egész mű alapján adódik.)
- 7. A Charlie Parker-történet. A „már késő” esete. *Mire lehetne valaki, addigra már nincs értelme.* Ehhez is kapcsolódik Krapp története, aki későn ismeri fel, hogy életének egyetlen értelmes és fontos pillanata volt, és utána még harminc évet élt hiába.
- 8. A kérdésre adható egyik lehetséges válasz

az a tény is, hogy a regény szerkezete önmagába visszatérő kör: az epilógus egyben prolókus is, egyszerre kezdet és vég, vagyis nincs sem kezdet, sem vég. – 9. „Most beszélgetünk. Ez épp az ellenpólusa annak, amit tulajdonképpen tennünk kellene. De hogy az humánus legyen, tisztáznunk kell a lehetetlenségét.” (Tandori: *Itt nyugszeek stop e ... e... cummings.*) Erről szól tulajdonképpen az egész mű: tisztázza bizonyos dolgok lehetetlenségét. És így szól róla: amikor a lényeg kimondása következne, elhallgat. – 10. „... megtalál valami lehetőséget, amely nem egyszerűen lehetőség, hanem a lehetetlenség megőrizve-felszámolása, amikor is a kettőből együtt lesz valami; ez már kimondhatatlan, ezt már csak érzelemmel, megbánással lehet megközelíteni: bizonyos kétségbeeséssel.” (*Itt nyugszeek...*)

A lehetőségek ilyenfajta rendszerezése közben egyszerre van jelen a lehetőségek eleve-adottságának tudomásulvétele és az ellene való küzdelem. „Meghatározódsz – mondja még D'Oré –, olyasvalamikor, hogy még azt se tudod, megéred-e azt az időt, amikorra. De már meghatározódsz: és aztán nem vagy másmilyen.” Máskor meg éppen ennek az ellenkezőjét vallja. Ezzel vitatkozik beszélgetőpartnere: „Csak abban nincs igaza, hogy itt alternatívák lennének; nincs másik megoldás;”.

Az Epilógus mottója Mme de Lafayette *Clèves hercegnő* című regényéből való, bizonyos változtatásokkal. A Lafayette-féle és a Tandori-féle változat közti kapcsolat jellege kb. ugyanaz, mint ami Jan Kott interpretálása szerint a Shakespeare-féle Lear király és a Beckett-féle Lear király (*A játszma vége*) között áll fenn. Tandori is a végsőig redukál egy alapszituációt (két ember kapcsolatának lehetősége), elhagy minden külsőséget, marad csak a lényeg. A Lafayette-regényben Madame de Clèves és Nemours herceg nagyon szeretik egymást, úgy, ahogy még egyikük sem szeretett soha senkit. Ezt mindketten tudják magukról, és sejtik egymásról. Clèves mégis „erényes” és hűséges marad férjéhez még annak halála után is. Menekül Nemours és saját érzelmei, szenvedélye elől. Egyszer életükben először és utoljára négy szemközt maradnak, és nyíltan is megvallják érzéseiket egymásnak. Clèves mégis végleg elutasítja Nemours-t. A beszélgetésüket bevezető írói kérdés a leírás nehézségére utal, arra, hogy milyen nehéz szavakkal

ábrázolni, azt, amire nincsenek szavak: „Hogyan írjuk le Nemours és Madame de Clèves érzelmeit, hogy így egyedül maradtak, és először életükben, nyugodtan beszélhettek egymással?” Beszélgetésüket Tandori *újraírja*, úgy, ahogy ezt tényleg le kellett volna írni a lehetőségek határainak figyelembevételével. Két fontos változtatást hajt végre a szövegen: *töredékké* teszi és *monológgá*. Az eredeti szöveg „teljes”, legalábbis olyan értelemben, hogy formailag teljes megnyilatkozások hangzanak el, és *párbeszéd*, mert a szereplők egymáshoz beszélnek. De a teljesség is és a kommunikációs kapcsolat megléte is csak illúzió. Tandorinál kimaradnak a szövegből Clèves „indokai” a visszautasításra. Mert mindegy, mit mond. Kifogásai csak ürügyek. A lényeg nem ez, hanem az, hogy Nemours a *más*, a *másik*. Clèves csak úgy őrizheti meg ezt a szerelmet, ezt a kapcsolatot, amely számára nagyon fontos és amelytől mégis szenved, ha nincs semmilyen kapcsolatban Nemours-ral. Se vele, se nélküle nem tud élni, *illetve inkább nélküle él, hogy igazán vele lehessen*. Ezért igazán nagy ő; tudomásul veszi és vállalja, hogy az emberek mások, hogy mindenki, aki más: az más. Ezért igazán nagy D'Oré is, mert ezt felismeri: „Örökké másokkal találkozik. És ezeket a *másokat* összehozom újra másokkal. Mondhatni: folyton *másolok*.” Vagy: éppen Clèves és Nemours kapcsolatának elemzése közben mondja: „... de valahogy az emberek másképpen élnek, mint mi, és hiába ugyanaz minden, minden más! más!” – Az emberi kapcsolatok csak bizonyos fokig lehetségesek, és csak bizonyos távolságból, a „rá-kívüllevés” pozíciójából: „Még ma is gyakran azon kapom magam, hogy ülök egy erkélyen, verébraj húz el odafönt, lassan esteledik, a szemközti házakban már »élnek« a hazaérkezők, de úgy érzem, nem vagyok egyedül, ahogy ezt az egészet *nézem*” – mondja D'Oré. „De ha megőrizheted magad, közösnek is *megmaradsz*.” Ugyanezeket a gondolatokat fogalmazza meg Tandori egyik alapműve, az *Itt nyugszeek stop e... e... cummings*, amely kulcs ennek a regénynek és sok más művének a megközelítéséhez is: „De a mondatoknak okvetlenül távolról kell jönniök. Ti csak legyetek szépen együtt. Mint régi szombatokon, amikor az volt a legjobb, hogy az ember kiment a társasérintkezés fő színteréről a fürdőszobába. Az ak-

kor az ő fürdőszobája volt. Kintről behallatszott az egyenletes, egészséges moraj; folyt a nagyszerűnek, kedvesnek, természetesnek, *mindennek* hihető élet. S neki mégis úgy volt ott a legtöbb: a rálátás, a ráhallás a dolgokra; a rá-kívüllevés, de csak, hogy nagyon velük lehessen. Úgy, ahogy köztük soha. S még mindez: élve. És persze nem *csak* így. De *így is*. Még életünkben el kell kezdenünk úgy élni, ahogy élnünk kell. Ez volna – divatszóval az »üzenet«? Nincs üzenet; a vers van, a vers mindenkori kivétel-helyzete. Kizárólagosság-igényének máris elmentmond bizonyos tarkasága. Mintha a vers révén lenne a személy egyszerre itt is, ott is. Amikor még több lehetőség kínálkozik. Amikor még semmi el nem szalasztott; legalábbis még nem minden.”

A kihagyott részekkel tehát Clèves és Nemours beszélgetése töredékké válik. „*Életem legjobb beszélgetése, sajnos, csak töredék*” – mondja D'Oré. Ez a nagyon fontos mondat illusztrálja legjobban a regény mögött meghúzódó nyelvfelfogást, amely a wittgensteini privát nyelv koncepcióhoz áll közel.

„*Nyelvem határai* világom határait jelentik.” „Az, hogy a világ az *én* világom, abban mutatkozik meg, hogy a nyelv határai (nyelvé, amelyet egyedül értek) az *én* világom határait jelentik.” „A világ és az élet egyek.” – „*Én vagyok az én világom.*” (*Wittgenstein*)

D'Oré tudja ezt. Tudja, hogy a másokról nem alkothatunk fogalmat, és a mások sem rólunk. De ezt a mások nem tudták, csak ő, ezért maradt egyedül. A verbális és nem verbális kapcsolatteremtést és a kapcsolat fenntartását az nehezíti meg/teszi lehetetlenné, hogy az emberek nem veszik tudomásul: csak egy nagyon leszűkített értelemben és meghatározott korlátokkal lehetségesek egyáltalán kapcsolatok. Egy ilyen korlát például az, amit D'Oré vállal: „*És én soha nem is akartam fogalmat alkotni senkiről. Aki már nem én vagyok...!*” D'Orénak és feleségének saját külön nyelvük van, amit csak ők ketten értenek. „... annyira *így*, hogy mással, ez rettenetes, tudom, de: *nem akarunk igazán beszélgetni...*” De nemcsak nekik van személyes nyelvük, hanem a regény többi szereplőjének is. A nyelv, amit valaki használ, azonos azzal a személlyel, aki ő, jellemzi őt. „Amikor kitalálsz valamit; saját magadat használod” – mondja D'Oré. D'Orét első-

sorban közhelyei, „lemezei”, kliséi, kedvenc szavai alapján ismerjük meg. Szereti például az ilyen kifejezéseket, mint: *elemi tisztesség kérdése, hasznos ügyért a szívügyet*. Kedvenc mondása: *Én soha senkiről se gondolok rosszat, mert nekem soha senki nem jut az eszembe*. Egyik kedvenc szava pedig a *bonyolódik*. Unokaöccse nagyon figyel D'Oré nyelvére, és minden új nyelvi fordulatát azonnal észreveszi, reagál helyes vagy helytelen használatukra, sőt szinte csak ezekre reagál, mert tudja, hogy az ember = nyelve. Például D'Oré egyik beszélgetésük során a következő fordulatot használja: „... és már arra gondolok, hogyan tegyem treffre magam.” Partnere reagálása: „Ezt a kifejezést D'Oré mostanában hallhatta; talán a taxistól; és nem biztos, hogy egészen helyes a használata.” Vagy máskor: „Az *eltaknyolás* szó speciális használatát nem értem pontosan.”

Aramisra szóvicc jellemző: „Bemutatom a keresztfiamat a keresztyanyjának. Keresztkérdés?”, a hármassugróra „zseniális” mondása: „Mindenki szereti a maga taknyát.” Mazaren apjára pedig jellegzetes szavajárása: *lassikán*.

Arra a tényre, hogy a nyelv privát, hogy csak beszélője számára érthető igazán, a nyelvhasználók kétféleképpen reagálhatnak: 1. Elfogadják, és ezzel tudomásul veszik, hogy beszélgetéseik töredékek. 2. Nem akarnak belenyugodni, és mindent megtesznek annak érdekében, hogy mások számára is világossá tegyék mondandójukat. Ezt minél pontosabb nyelvhasználattal vélik elérhetőnek. Ezért nagyon figyelnek saját nyelv- és szóhasználatukra is. Állandóan reflektálnak nyelvükre. Például: ... „»Habozva«! Így gondoltam, »habozva«.

A legmarhabb szó, itt; gondoltam aztán.” (D'Oré unokaöccse) Vagy ugyancsak ő: „– Őszintén megvallva – felelem, és sandán mosolygok szóhasználatomon –.” Ha beszélniük kell valakivel, hallatlanul pontos nyelvhasználatra törekednek. Így D'Oré is. Annyira pontos akar lenni, hogy beszélgetései éppen ezért lesznek töredékek. Egyszer arról panaszkodik, hogy amit mondani akar, az nem fejezhető ki idézőjelek nélkül, majd „... kétségei támadnak bizonyos sonmás összefoglalásait illetően. De hát ki tudna akkor egy szót is leírni. . .!” „*Miről lehet akkor egyáltalán szó!*” – kérdezi máskor. „... megengedhetek

magunknak ilyen szavakat!” (mint a „városnegyed”) — írja egyszer. Felismeri, hogy a létigét bizonyos helyzetekben nem kell, sőt nem lehet kimondani. Többször kijavítja, átírja szövegeit, betold egy-egy szót, vagy kihúz bizonyos szavakat szóbeli vagy írott közleményeiből.

Általában rendkívüli fontosságot tulajdonít annak, hogy a dolgokat és a személyeket adott esetben megnevezze-e vagy sem; és ha igen, hogyan. Ennek oka a küzdelem a kifejezhetetlennel, az elmondhatatlannal, annak tudata, hogy egy dolog, személy vagy szituáció mást jelent neki és mást a többieknek. Feleségét például mindig aggályoskodó pontossággal nevezi meg. Azt pedig, ha mások mondják felesége nevét, magánélete megsértésének tartja. Feleségének több különböző neve van a különböző emberek és szituációk számára: Madame Maigret, F., a L. Az a L. megnevezést csak ő maga, férje és a mackók használják. Van ebben önvédelem is. D'Oré védi azt, aki hozzá tartozik, és ezzel önmagát.

Nyelv, világ, kapcsolatteremtés és önmagunk töredékes közölhetősége összefüggéseiben kapnak jelentőséget és jelentést a regényben szereplő különféle léttelen „lények”: a mackók és a tárgyak. Arra, hogy ők valami fontos igazságot bizonyítanak, a regény elején tételen is figyelmeztet a szerző. Ezt az igazságot a mackók mondják ki a regény végén: „Tudjátok, hogy bennünk mi a csodálatos? Hogy amit ti ki se mondtok, azt is tudjuk!”

Az igazi kapcsolat, a tökéletes megoldás a *csönd*. Amikor már semmit sem kell kimondani, amikor már szavak nélkül is értjük egymást; mert a szavak mindent elrontanak. Nem véletlen, hogy D'Oré egyik legjobb, legkedvesebb barátja éppen Aramis: „Alig beszélgettünk! Csináltuk a dolgunkat...” A beszéd, a beszélgetés mindig kínos kötelesség D'Oré számára. Kényszernek érzi azt is, hogy ha valakivel érintkezik, annak valamit mondani kell. A beszéd csak járulékos kísérője az érintkezésnek, a lényeg úgysem a beszéd szférájában fejeződik ki. Példa erre D'Oré és Aramis kapcsolata, valamint D'Orénak feleségével (a L.-l) folytatott egyik telefonbeszélgetése: „... szeretné rávezetni a L.-t, hogy szó nélkül értsen valamit. Ez viszont csak a dolog néma része, beszélni is kell; ő volt a hívó fél.” Ő maga sem a

szavakból ért. Füzetébe írja például: „Mindent megértettem! Persze, egy szót se ... szót, azt nem.”

Általában a lényeket mindig úgy akarja megértetni az emberekkel, hogy *elhallgat*, hogy csendben marad, amikor mondania kellene vagy lehetne valamit. A csöndre, a szavak nélküli értésre akarja megtanítani, rávezetni az embereket. Például egy, a gombozással kapcsolatos élményéről így ír: „Szégyelltem magam a házbeliak előtt, akik pedig odavitték; hogy nekik nem ízlenek annyira az új szabályok, és én egészen könnyen idomulok. Sőt, megtalálok végre egy ... nem, azt a szót azért *nem* mondom ki; jobb, ha csak *elgondoltatom*.”

D'Oré számára a fogalmak sokkal fontosabbak annál, hogy ki-mondja őket. Ami számára igazán fontos, arról nem szeret beszélni. Unokaöccse jól látja ezt: „D'Oré szereti ezeket az általa se sokra tartott fogalmakat és kifejezéseket: »elemi tisztesség kérdése«; »hasznos ügyért a szívügyet«; és nem is a fogalmukat nem tartja sokra, hanem úgy véli, ha már így említik, oda a dolog komolysága; ezek némáiban *vannak* neki valóban”. Ha mégis *mondja* ezeket a kifejezéseket, annak oka van. Unokaöccse nyolc különböző okot lát, és a nyolcadik ok szerinte maga D'Oré (mert ő használja).

A szavak vagy kifejezések jelentésénél fontosabb az a tény, hogy adott esetben elhangzanak-e vagy sem. Nem annak van jelentése, amit valaki mond, hanem annak a ténynek, hogy nem mondja (amikor mondhatná), vagy mondja (és akkor ennek speciális okai vannak). Így jön létre D'Oré és unokaöccse között egy saját közös nyelv. Ennek a nyelvnek az elemei szavak és kifejezések, de az elemek használati szabályai csak a két partner számára érvényesek. Mert például azt, hogy ebben az esetben nyolcféle ok lehetséges, azt csak az unokaöcs tudhatja.

D'Orénak és unokaöccsének sikerült eljutnia arra a szintre, hogy néha már szavak nélkül is értik egymást. Sőt akkor értik igazán egymást, ha nincs szükség a szavakra, ha nem kell semmit mondaniuk. „Most én nyújtózom, mintha jelölni akarnám a beszélgetés jó közegét, tapintatomat, hogy ezúttal nem vágok közbe, nem mondom, hogy

»értelek«, de ez a nyújtózás valami mélyebb értést jelez mégis...» – mondja az unokaöcs.

A D'Oré és az unokaöcs között kialakuló *közös nyelvnek* van egy másik érdekes sajátossága is. A megnyilatkozások megértését a nyelvben az teszi lehetővé, hogy a beszélőnek is, a hallgatónak is bizonyos stratégiái vannak. Ezek közül a stratégiák közül a leglényegesebb a következő: ha a beszélő kimond egy megnyilatkozást, ezzel azt akarja elérni, hogy a hallgató higgye el, hogy maga a beszélő is hiszi azt, hogy amit mond, az igaz. D'Orééknál fordított a helyzet. Nekik saját külön stratégiáik vannak. Ők azt akarják elérni, hogy partnerük higgye el, hogy annak, amit mondanak, épp az ellenkezője igaz. Például első beszélgetésük során (a *Sakk* című fejezetben) az unokaöcs tudja, hogy D'Oré tudja, hogy ő „hazudik”, amikor azt mondja, hogy szívesen tölti vele az idejét. Éppen ezért mondja. Vagy: ugyancsak az az unokaöcs: „– A beszélgetés nincs megcsinálva, – válaszolom, fölbátorodva, hogy beszélgetésünk már eddig is ilyen jól alakult;” Szintén ő: „– D'Oré... – mondom; és azt akarom megjegyezni, hogy »azért nem mindenki gondolkozik így« és ebből az lesz hogy: – Te teljesen olyan vagy, mint bárki.” – A gondolat és a szó elvált egymástól. Elsődlegesen van az, amit adott szituációban *mondani kell*, függetlenül attól, hogy a beszélő gondolja-e ezt, vagy sem.

A nyelv és a szavak részben azért alkalmatlanok a lényeg kifejezésére, mert túlzottan általánosítanak. „Aztán, persze, azt se tudom, ezek a régi írók, már ha Charles-t mégis közéjük soroljuk, mire gondoltak, mikor így általánosságokban törtek ki. Mit *nem* írtak meg?” Ugyanerre a problémára utal D'Oré kételye a sommás összefoglalások érvényességével szemben. És ezért nem szereti az olyan túl általános szavakat, mint a *manhatnám*, amely egyszerre jelenti önmagát (*emberezhethnék*, vagyis 'szükségem van emberekre'), és önmaga ellenkezőjét (nincs szükségem rájuk). Ezzel szemben nagyon nagy mondásnak, illetve szónak tartja a *vanás*-t, mert az teljesen egyedi és egyszeri érvényességű. Ezzel kapcsolatban mondja: „Kitalálsz valamit, *de nem azért, hogy használják*. Mert amit egyszer... nem is így mondom.

Szóval: ami egyszer *vanás*, az csak *egyszer* van úgy. Utána el van ásva. *Neked.*"

D'Oré itt a nyelvi jel egyezményessége, a jel jel volta ellen lázad. Mert a jelek az emberek közé állnak, és még inkább közvetetté teszik azt, ami eleve közvetett.

A regénynek is, és az egész Tandori-életműnek is ez a lényege: a szavak nélküli, a rávezetéssel, a csönddel való közlés, illetve annak tudatosítása, hogy bizonyos dolgokat nem lehet, vagy nem érdemes kimondani. Minek akkor a regény? – kérdezhetné valaki. De itt nincs ellentmondás: a csönd a szavakon túl van, el kell jutni odáig. Ezt próbálja megvalósítani D'Oré a regényben, Tandori pedig a regénnyel. A regény nyelvi-formai megoldása teljesen azonosul a benne közölt gondolatokkal. (Mint ahogy Mészölynél is.) A cím azt sugallja, hogy itt nagy végső kérdésekről lesz szó, a regényben viszont látszólag csupa „jelentéktelen” dolog történik: bevásárlás, telefonálás, olvasás, írás, gépelés, beszélgetés, sörözés, tévézés stb. Ezek között a „jelentéktelen” események között van elrejtve néhány nagyon fontos gondolat, amelyeknek fontosságát Tandori úgy jelzi, hogy elhallgat. Elvezeti az olvasót a lényeghez, de magát a lényeget már nem mondja ki.

Tandorinál tehát az összes nyelvi-formai megoldás egy mélyebb nyelvi-filozófiai koncepció következménye. Láthattuk, hogy ezeknek a megoldásoknak (a nyelv feltűnő hangsúlyozása, az egyéni nyelvhasználat fontossága, szójátékok stb.) önmagukon túlmutató szerepük van. Mind a közölhetőség-közölhetetlenség, a kapcsolatteremtés, a csönd, a nyelv privát volta, a „nyelvem határai világom határait jelentik” problémakörre vezethetők vissza.

Ezeket a nyelvi „leleményeket” általában úgy szokás elemezni, mintha teljesen önkényes és funkciótlan, a műhöz szervesen nem tartozó elemek lennének, amelyek bizonyítják ugyan, hogy a szerző „jól tud magyarul”, találékony és kísérletező kedvű, de egyébként nincs semmi értelmük. Pedig „Az író... sosem kísérletezik” – vallja maga Tandori is. (*Itt nyugszeek...*)

Az egész regény rendkívül pontosan szerkesztett, összefogott, minden mozzanatnak (mottók, címek, visszatérő motívumok stb.) nagyon

pontos helye és funkciója van. A „*Néhány megjegyzés (Idézetek, mottók, Clèves hercegnő, Krapp) II*” című fejezet összegzi és kiegészíti az eddigieket. A regény három (mottóval is) kiemelt fejezete (amelyekben a fő motívumok sűrűsödnek): az *Epilógus*, a *D'Oré kis ábécé-rendje; szemelvények* és a *Néhány megjegyzés (Idézetek...)*. Ez utóbbi fejezetben is megjelenik az összes lényeges motívum és kérdés: a Krapp-tekercs, Clèves hercegnő alakja (hozzá kommentárok is), az örök élet, a lehetőségek, a csönd. D'Oré itt egy lazacokról szóló filmet néz, amelynek a szövegét magnóra veszi. Közben eszébe jut Krapp, és felteszi „*Az utolsó tekercs*”-et. Krapp neki egy ugyanolyan fontos emlék, mint amilyen fontos Krappnak az a harminc évvel korábban készült tekercs, a „Búcsú a szerelemtől”, amit a drámában hallgat. Krapp először nem érti, vagy *nem akarja érteni* azt a megvilágosodást, azt a nagy pillanatot, amelynek élményét a tekercs rögzíti. Pedig az a pillanat valóban nagyon szép volt: éjszaka, egy tavon, egy bárkában szerelmesével: „A fenék deszkáin feküdt, feje a karján, a szeme csukva. A nap lángolt, leheletnyi szellő járt, a víz halkán csobogott, ahogy szeretem. Észrevettem, hogy a combján karcolás van, s megkérdeztem, hol szerezte. Azt felelte, hogy egest szedett. Ismét elmondtam, hogy reménytelennek látom, hogy nem érdemes folytatni, ő bólintott, de nem nyitotta ki a szemét. Kértem, hogy nézzen rám, és néhány pillanat múlva... néhány pillanat múlva valóban rám is nézett, de a nap miatt a szeme olyan keskeny maradt, mint egy rés. Föléje hajoltam, hogy árnyékot vessek rá, erre kinyitotta. A szeme befogadott. A nádasba sodródtunk, a bárka a nád közé szorult. Ó, hogy sóhajtott, hajladozott a nád, ahogy a bárka orra közibe fúródott! Rátapadtam, az arcom a melle közt, a kezem a testén. Úgy maradtunk, fekve, mozdulatlanul...” – Krapp másodszor is meghallgatja ugyanezt a tekercs-et, de most már végig. Ebből kiderül, miért nem bírta először végighallgatni; és hogy mit jelentett számára az az élmény. Azt, hogy akkor és ott valóban képes volt valamire, és akkor kellett volna abbahagynia az egészet. Utána már nem jött semmi, de ezt akkor még nem tudhatta.

D'Oré ebben a fejezetben buzgón hallgatja a lazacokról szóló tu-

dományos beszámolót: hogyan élnek, szaporodnak, vándorolnak stb. Mint ahogy korábban ugyanilyen buzgón olvasott és jegyzetelt a koalákról. Ezekről a dolgokról lehet beszélni, de ezek nem mondanak semmit. És nem véletlen, hogy mindig tudományos kérdések olvasása vagy hallgatása közben jut eszébe Krapp és az örök élet. Mint ahogy nem véletlen az sem, hogy Krapp is mindig akkor állítja le a magnót, amikor a lényeg kimondása következne. Például: „Akkor hirtelen ráészméltem, hogy a hit, amely egész életemet irányította, vagyis... a nagy gránitsziklák és a tajték, mely a világítótorony fényében kibuggyant, a szélmérő, mely úgy forgott, mint a légszavar, szóval világos előtttem, hogy a homály, amellyel mindig makacsul szembeszálltam, voltaképp az én legjobb...”

És ez a végső válasz a címben feltett kérdésre. Wittgensteint idézem: „Érezzük, hogy még ha feleletet is adtunk valamennyi lehetséges tudományos kérdésre, életproblémáinkat ezzel még egyáltalán nem érintettük. Akkor persze nem marad egyetlen további kérdés sem, és éppen ez a válasz.” „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”

(1978)



A nyelv emotív funkciója

A dolgozat a fontosabb és a gyakorlati elemzésben felhasznált érzelmelméleteket tekinti át és interpretálja. A későbbiekhez különösen fontos Heller Ágnes koncepciójának ismertetése és Gilbert Ryle fel fogásának értelmezése.

A nyelvprobléma a vizsgálat minden szintjén felmerül. Nemcsak azért, mert az érzelmek (is) csak a nyelv segítségével konceptualizálhatók, s így lépten-nyomon a kifejezhetőség kérdésébe ütközünk; és mert az egész kérdéskör elhelyezhető egy laza beszédaktus-elméleti keretben (is), hanem mert az érzelmek kifejeződése és ennek megváltozása a nyelv emotív funkcióján, illetve ennek megváltozásán keresztül mérhető és ragadható meg egyáltalán. (Az emotív funkció pedig, mivel a feladó, vagyis a lírai én köré épül, a személyiségproblémához vezet el.) Ezért, és mivel a kérdésnek egyáltalán nincs szakirodalma, vizsgálom a nyelv emotív funkciójának a mibenlétét általában is (a vizsgálat kiindulópontja Jakobson meghatározásának értelmezése), és ennek kapcsán olyan kérdéseket is, hogy például egynemű közeget jelent-e az emotív funkció megvalósulása. A kifejezhetőség és az „érzelmesítés” kérdéseinek kapcsán szóba kerülnek olyan kifejezetten nyelvészeti vonatkozású dolgok is, mint amilyen az indulatszók problémája.

A nyelviség, a nyelvszerűség meghatározó továbbá olyan okból is, hogy érdekes módon az érzelmileg hatástalanított (mai) irodalmi művek általában mind a személyiségről, az önazonosításról és a nyelvről szólnak (így kapcsolódik bennük össze az érzelem-, személyiség- és nyelvprobléma). Tehát mind kifejezetten nyelvcentrikusak: feltűnő jellegzetességük a nyelv tudatos előtérbe állítása, hangsúlyozása, szervezőerővé tétele. Sőt: a nyelv sokszor az önazonosítás terepe, közege,

eszköze, például Mészöly Miklós, Tandori Dezső, Esterházy Péter, Petri György, Oravecz Imre stb. műveiben.

Mit jelent az, hogy *érzés*, hogy *érzelmes*? Vagy, mivel az *érzelmes* szó ma eleve pejoratív, kérdezzük inkább úgy, hogy mit jelent az, hogy *érzékes*, *érzékeny*, *fogékony*, *szenzitív*? A felsorolt szavak szinonimák, de nem *pontosan ugyanazt jelentik*. Azt mindenesetre mutatják, hogy az érzelmeket, érzéseket csak körülírni tudjuk. Vagy még azt sem. Beszélünk érzelmi rendellenességekről, *érzelemhiányról*, érzelmi felfokozottságról stb., de tulajdonképpen nem egészen világos, hogy minek a rendellenességéről, hiányáról, felfokozottságáról van szó. Ezért először azt kell számba vennünk, hogy mi mindent *nem tudunk* az érzelmekről. Ezt Buda Béla a következőképpen összegzi: „Igen valószínű, hogy az érzelmek nem egymástól elkülönülő alakzatok, hanem a belső feszültség és élménymód folyamatos minőségei, amelyek átmenet nélkül folynak egymásba, és ebből az egybefolyó egészből nehéz kiragadni egy-egy elemet. Egyébként az érzelmek természete, sőt lélektani funkciója sem ismeretes még, nem tudjuk pontosan, hogy mi történik akkor, amikor érzünk valamit. Az érzelmek nagyon nehezen különíthetők el az indulatoktól, amelyek különösen heves és cselekvésre serkentő érzelmeknek látszanak, és a késztetésektől, amelyeket – ha tudatosulnak – ugyancsak érzelmek formájában élünk át.”

Mint bármiféle elmélet, az érzelemelméletek is csak olyan hipotézisrendszerek, amelyeknek a segítségével a meglévő ismeretek (vagy: azok hiánya) valahogy rendszerezhetők.

Honnan következtetünk saját érzéseink és mások érzéseinek a meglétére, milyenségére? Az érzelmek milyenségét – mint közismert – a limbikus rendszer határozza meg. De hogyan és honnan tudunk ezekről? Csakis egy adott, feltételezett konszenzus alapján. *Megtanuljuk*, hogy azt, amit éppen „*érzünk*”, ami bennünk lezajlik, hogyan kell elnevezni és kifejezni. Tehát nem is maguknak az érzéseknek, hanem megnevezésüknek és kifejezésüknek a területén létezik egy bizonyos konszenzus.

Érzés és érzéskifejezés *kapcsolatáról* a legtöbbet még ma is Charles

Darwin tanulmányából tudhatjuk meg. Az egyszerű érzések esetében Darwin közvetlen kapcsolatot tételez fel az érzés és annak kifejezés-módja között, hiszen a kifejezésnek eredetileg érzéskönnyítő funkciója volt. Később ez a kapcsolat a megszokás következtében megszilárdult és rögzült. Nem áll azonban mindez a bonyolultabb, az összetett érzésekre. Az összetett érzések és érzéskifejezések leírásának nehézségeit (vagyis a metanyelvi nehézségeket!) Darwin a következőképpen foglalja össze: „*Féltékenység, irigység, fősვნყség, bosszúérzés, gyanakvás, csalárdság, alattomoság, bűnösség, hiúság, önteltség, nagyra-vágás, büszkeség, alázatosság* stb. Kétséges, hogy az említett bonyolult lelkiállapotok zömét elárulja-e valamely megszilárdult kifejezés, amely annak leírására vagy jelzésére eléggé világos lenne. Amikor Shakespeare az irigységről mint *aszott-ról, feketé-ről* vagy *sápadt-ról* szól, a féltékenységről pedig mint *zöldszemű szörnyről*, és amikor Spenser a gyanakvást ocsmánynak, visszataszítónak és kegyetlennek írja le, érezniük kellett ezt a nehézséget.” Az idézett rész mutatja azt is, hogy sok érzésfajtáról csak metaforákban tudunk beszélni.

Az érzéskifejezésnek ez a bonyolultsága, illetve az érzéseket és a kifejezéseiket leíró nyelvi nehézségek vetik fel azt a kérdést, mennyiben jogosult az érzelmeket egy nyelvelmélet keretén belül és annak terminusaiban vizsgálni. Annyiban feltétlenül, hogy egy érzelem mikéntjét befolyásolja az, hogy nyelvileg hogyan tudjuk kifejezni. A nyelvi kifejezés módja visszahat magára az érzelemre is. Továbbá: mind az érzéskeltetés (érzelmi hatás keltése), mind az érzéskifejezés: nyelvi aktus, beszédaktus. A nyelv emotív használata pedig *nyelvi* funkció. A különböző érzelmek, hangulatok kifejezése is mind egy-egy beszédaktus. Ahogy G. Ryle írja, a *levertnek érzem magam* beismerés pl. egy beszélve csinált dolog, a beszédes szomorkodás esete. Másrészt, mint Gazo írja, az *emotív (beszélgetés)* kifejezés nem pusztán emocionálisan telített beszédet jelent, hanem egy *emotív aktust*, egy olyan beszédaktust, amelynek célja a morális egyetértés vagy egyet nem értés elérése.

Az érzelemkiváltásról maga J. L. Austin is azt sejteti, hogy az perlokúciós aktus: „Érzelmek kiválthatók egy megnyilatkozás kibocsá-

tásakor vagy a révén, például mikor káromkodunk; itt sincs módunk azonban performatív formulák s az illokúciós aktusok más eszközeinek használatára. Azt mondhatjuk, hogy a káromkodást érzéseink könnyítésére használjuk.” Austin tehát itt amellett érvel, hogy az érzéskiváltás több, más, mint egy illokúciós aktus. Az illokúciós aktus mindig egy konvencióhoz alkalmazkodva végrehajtott aktus. Lehet lényegileg vagy nem lényegileg konvencionális. Ez a két szélsőséges típus. Ami mindkettőben közös, vagyis az illokúciós aktusok sajátja: a hallgatóra orientált szándék. A perlokúciós aktus pedig hatáskeltés egy megnyilatkozás segítségével. A beszélő cselekvése ez is, de nem konvencionális.

A perlokúciós *aktus*, vagy röviden *perlokúció*, tehát a beszélőnek az a cselekvése, amikor azzal, hogy kimond egy megnyilatkozást, valamilyen hatást tesz mások vagy saját maga érzéseire, gondolataira, cselekedeteire. Perlokúciós aktus például a nyelv meggyőzésre, megijesztésre, figyelmeztetésre, idegesítésre, megnyugtatóra stb. való használata. A perlokúciós *hatás* pedig a hallgatóban a megnyilatkozás révén keletkezett hatás: öröm, félelem, ijedtség, megnyugvás, izgalom stb. Perlokúciós hatást kiválthat perlokúciós vagy illokúciós aktus is. Ugyanis néhány illokúciós aktusnak lényegi feltétele az, hogy valamilyen hatást, következményt akar elérni, azaz a hallgatót valamilyen aktus megtételére akarja rávenni. Tehát van perlokúciós hatása. De ez az illokúciós aktus intézményes követelménye. Például az ígérettétel intézményének része az ígérő elkötelezettsége. A fentiekből látható, hogy a perlokúciós aktus és az érzelemkiváltás két egymást nem teljesen fedő kategória, de részben fedik egymást. Így az érzelem kérdésköre elhelyezhető egy laza beszédaktus-elméleti keretben. Talán nem véletlen, hogy egyes kutatók a mai magyar irodalom „nyelvi” vonatkozásairól és a művekben megnyilvánuló érzéstelenítésről beszélve önkéntelenül is a beszédaktuselmélet kategóriáit használják, vagy hogy egyes művek, pl. Mészöly Miklós *Film* című regénye valóban jól jellemezhetők ezeknek a kategóriáknak a segítségével.

Végül az érzelmek kifejezetten nyelvi vonatkozásai közül említsük meg az indulatszókat és az intonációt. Ezek ugyanis a nyelv par

excellence érzelm kifejező eszközei. Ennek ellenére a nyelv érzelm kifejező eszközei azok, amelyekkel nem szokás foglalkozni. Az emocionális szempontok szinte mindig kimaradnak a nyelvreírásból. A nyelvészek általában csak futólag említik meg, hogy ennek vagy annak a jelenségnek van érzelmi funkciója is, vagy hogy az illető elem használata pl. a beszélő érzelmi állapotától is függ.

1. AZ ELEMZÉS ALAPJÁUL SZOLGÁLÓ ÉRZELEM FELFOGÁSOK

Az érzelmek mibenlétének vizsgálatakor két megállapításból célszerű kiindulni. Mindkettő Heller Ágnestől származik: 1. érezni = involválva lenni valamiben; 2. az érzelmek (= emóciók) minden vonatkozásban idioszinkretikusak. – Ez a kiindulás azért hasznos, mert: 1. Hellernek ez a két megállapítása összhangban van egymással (egymásból következnek); 2. összhangba hozhatók (nincsenek ellentétben) más érzelemelméletek ide vonatkozó megjegyzéseivel; 3. úgy tűnik, hogy ez egy olyan kellőképpen laza elmélet, amelynek keretében az érzelmekről való tudásunk minden lényeges része jól elhelyezhető.

Heller két állításából néhány olyan dolog következik a leírásra nézve, amelyeket maga a szerző nem vesz figyelembe. Például az, hogy az érzelmek minden szempontból teljesen egyedi bánásmódot igényelnek. Vagyis: általános érzelemelmélet (amelynek az igényével Heller fellép) nem lehetséges. Ahogyan egy igazi személyiségelemzés nem lehet más, mint egyedi esetleírások (személyiségelemzések) összessége, úgy egy „érzelemelmélet” is csak végtelen sok egyedi érzelm elemzése lehet. Ami bennük közös, az nagyon kevés. Ez következik nemcsak abból az explicit állításból, hogy az érzelmek (Heller terminológiájában: az emóciók) idioszinkretikusak, hanem a másikból is, abból, hogy az érzés = involváltság, érzelmi érintettség. Ez ugyanis azt jelenti, hogy bárhonnan próbálunk meg közelíteni az érzelmekhez, mindenhonnan valamiféle végtelenbe nyitottságot találunk. Végtelen pl. maguknak az érzelmeknek a száma, mivel érzelmi viszonyulás tárgyává válhat bármi. Vagyis nem elemeknek egy jól körülhatárolt, lezárt,

beskatulyázható csoportjával van dolgunk, hanem egy laza, kusza, minőségileg is heterogén elemekből álló, nyitott halmazsal. Bármilyen tárgyhoz, cselekedethez, élményhez, fogalomhoz, személyhez, sőt érzéshez kapcsolódhat valamilyen sajátos, csak neki megfelelő érzelem. Ezek közül persze nem mindnek van neve. Ahogy Nemes Nagy Ágnes írja: „A költő az érzelmek szakembere. Mesterségem gyakorlása során tapasztaltam, hogy az úgynevezett érzelmeknek legalábbis két-féle rétegük van. Az első réteg hordozza az ismert és elismert érzelmeket; ezeknek nevük van: öröm, rémület, szerelem, felháborodás. A közmegegyezés nagyjából ugyanazt érti rajtuk, múltjuk van, tudományuk, irodalomtörténetük. Ők a szívünk honpolgárai. – A második réteg a névtelenek senkiföldje. Ha este hatkor megállok a Kékgyólyó utca sarkán, s látom, amint a Várba egy bizonyos szögben esik a napfény széle, és a Vörösméz olajfái egy bizonyos módon vetik az árnyékot: mindig és újra megrendülök. Ennek az indulatnak nincs neve. Pedig mindenki állt egy-egy Kékgyólyó utca sarkán. – Hányszor vagyok kénytelen a névtelen érzelemnek konvencionális nevet adni! S nemcsak azért, hogy a közmegegyezés srófra-járó logikáját olajozzam. Nem. Én magam rontom el értetlen zavaromban a dolgot, s loccsantom bele a Kékgyólyó utcai Névtelent egy tócsányi őszi mélabúba vagy egy kád történelmi lelkesedésbe. No, persze, hiszen az őszi mélabú, meg a történelmi lelkesedés már a szívünk honpolgára.” – A költőnővel ellentétes véleményen van McLean, aki szerint az érzelmek száma pontosan meghatározott.

Mivel az involváltság tárgya lehet érzés is, lehetek egy érzésben is involválva (örülök, hogy örülök), vagyis minden érzéshez kapcsolódhat újabb érzés, az érzelmek keletkezésének a lehetősége itt is a végtelen felé nyitott. Egy tárgyhoz vagy emberhez fűződő érzelem a keletkező érzelmek végtelen sorát nyithatja meg.

Az érezni = involválva lenni megállapítás végül azt is implikálja, hogy az érzelmi szféra nem külön szféra, mert bármivel kapcsolatban lehet involváltság-ézés. Nincs tehát önmagában emotív szituáció. Ez mindig a mindenkori szubjektum minőségétől függ. Nincs külön érzelmi cselekvés sem. A hangulatok nevei érzelmeket neveznek meg,

de az érzelem nem valami olyasmi, amit külön lehet választani a gondolkodástól, az ábrándozástól, az önként végzett cselekvéstől –, írja Ryle.

Heller számos megállapítása, és az érzelmekről vallott felfogása sok ponton egyezik más szerzők véleményével. Valószínű, hogy Heller támaszkodott is ezekre a korábbi szerzőkre, elsősorban Magda Arnoldra, Max Schelerre, Gilbert Ryle-ra, P. M. Jakobszonra.

Magda Arnold szerint az emóció mindig valamilyen tárgyra irányul, egy tárggyal kapcsolatos attitűdünket jelöli (akarok *valamit*, félek *valamitől*, vágyom *valamire* stb.). Az érzelmek nemcsak tárgyra irányulnak, hanem őket magukat is mindig valamilyen tárgy kelti fel. Az egyén érzékel és értékel valamilyen tárgyat a hozzá való viszonyában. A következő kérdés így az, hogy hogyan lesz egy percepcióból emocionális élmény, azaz hogyan keltődnek fel az érzelmek. *Értékelés* útján. A folyamat tehát a következő lépcsőfokokból áll: percepció – értékelés – emóció. Látható, hogy az értékelés, a minősítés itt is, mint általában, *konstitutív* jelentőségű. Ennek kapcsán Arnold J. Dewey-re is hivatkozik (érdekes módon nem mindenben egyetértően, holott szemléletéből ennek kellene következnie), aki szerint az érzelem, érzelmi szituáció csak elnevezés és minősítés kérdése. Nincs pl. *önmagában* intellektuális vagy *önmagában* emocionális élményfolyamat. Ez kizárólag a mi *értékelésünk*től függ.

Az emóció tehát mindig azon az értékelésen alapul, hogy valami jó vagy rossz a személy számára. Ahhoz, hogy egy érzelem felkeltődjön bennünk, az kell, hogy a tárgyat úgy értékeljük, mint ami *ránk* hat, *minket* érint, *nekünk* jó vagy rossz. De, és ez fontos, nem maga az értékelés az érzelem. Az érzelem nemcsak azt az említett értékelést foglalja magába, hogy ez vagy az a dolog hogyan érint minket, hanem egy határozott irányulást is feléje vagy ellene. Az értékelés, amely érzelmeket kelt, sohasem absztrakt és reflektált, hanem mindig közvetlen és azonnali. A szituáció ilyen értékelésével jár együtt egy cselekvési tendencia (irányulás valami felé vagy averzió vele szemben), amit emócióként élünk meg. Magát az emóciót pedig cselekvési tendenciaként, motívumként éljük át. Így tehát az emóció mindig egy

érezett cselekvési tendencia, amely a szituáció *értékelésének* a következménye. Az értékelés mindig a megfelelő érzelmet kelti fel. (Természetesen a *szubjektív* értékelésnek, nem pedig az „objektív helyzetnek” megfelelő érzelmet.)

Az érzelem lényegének P. M. Jakobszon is azt tartja, hogy az érzelem emocionális *viszony*, amelynek mindig van tárgya. – Max Scheler különbséget tesz érzésállapot és intencionális érzésfolyamat között, és szerinte csak az intencionális érzések sajátossága az, hogy van tárgyuk, hogy irányulnak valamire. Az intencionális érzések (= valaminek az érzései) azok az élmények, amelyek mindig valamilyen tárgyra vonatkozhatnak, és amelyeknek a létrejöttében mindig valamilyen tárgyiasság jelenhet meg. Például: szeretet, gyűlölet.

Kardos Lajos szerint is az ún. érzelmi viszonyulás egy különálló, speciális, jelölt eset vagy kategória, vagyis nem minden érzelem sajátja az, hogy viszonyulás is egyben, nem minden érzésre jellemző az, hogy tárgyra irányul. Csak az érzelmi viszonyulásnak van tárgya. Az „érzelmi viszonyulást” ezért külön definiálni kell mint olyan beállítódást, amelynek következtében mindaz, ami valamivel (veszéllyel, dologgal) kapcsolatos, különleges jelentőséget nyer és érzelmileg fokozottan érint. Például: szeretet, szerelem, rajongás, tisztelet, gyűlölet, részvét, együttérzés, hála, rokonszenv stb.

Heller felfogásából, mint említettem, az következik, hogy nincs inherensen emocionális, érzelmek keltésére alkalmas vagy alkalmatlan helyzet. Ezt vallotta Dewey is. És P. Fraisse: „... emociogén szituáció, mint olyan, nem létezik. Ez a szubjektum motivációja és lehetőségei közötti viszonytól függ.”

Az érzelmek és az őket megnevező szavak kapcsolatáról a legtöbbet G. Ryle-től tudhatjuk meg. Általában is, az egyik leghasználhatóbb és legrokonszenvesebb érzelmelfogás az övé. Már csak azért is, mert nem törekszik mindenáron definíciókra, ehelyett inkább megpróbálja jellemezni, minden oldalról megvilágítani a vizsgált jelenségeket.

Ryle többek között azt a problémát is előlegzi, hogy egyáltalán vannak-e érzések (és érzésfajták) a valóságban, vagy ezt csak nyelvi

illúziók (a megnevezések) sugallják. Például a hiúnak *nevezett* ember sohasem *érzi* magát hiúnak. Vagy: ugyanaz a szó több különböző érzésfajtát (izgalmat, hajlandóságot) jelölhet; jelölhet érzédiszpozíciót vagy érzéstörténést. Ezért félrevezető a nyelv. Ugyanakkor az érzelmek az ő fogalmi keretén belül mégis nagyon szorosan összefüggenek a nyelvhasználattal, sőt azonosak vele. Még pontosabban: Ryle a dolgok és a szavak között szoros, majdhogynem szükségszerű kapcsolatot tételez fel. Nem magukkal a dolgokkal, hanem mindig *a dolgokat megnevező szavakkal végez műveleteket*. (Ezért lehet alkalmas keret a mai irodalmi művekben megjelenő érzésmódok, nyelvhasználat és szubjektum leírására, ugyanis ezekben is szavakon végzett műveletekkel találkozunk. Csak az irodalmi művekben a dolgok és a szavak megfelelése épp fordított: a szavakon végzett műveletek azért jelennek meg, mert a szavak *elszakadtak* a dolgoktól.) A nevek tehát Ryle-nál abszolút mértékben helyettesítik a dolgokat. Az érzelmeket a velük kapcsolatos, a róluk szóló nyelvi kifejezések, a mindennapi nyelvszokás és nyelvhasználat tanulmányozásán keresztül elemzi. Tehát kifejezetten *nyelvi műveleteket* végez. A vizsgálat nem maguknak a vizsgált jelenségeknek, hanem a róluk szóló nyelv elemzésének a szintjén folyik. Példa erre az izgalomról adott definíciója. Az izgalmak olyan felindulások, mondja, amelyek esetében az érzelmi egyensúlyból való kibillenés fokát általában a hevesség fokával *jellemezzük*. A definíció tehát „meta-definíció”, nem azt mondja, hogy milyen az izgalom „önmagában” (nincs ilyen), hanem hogy *hogyan látjuk és jellemezzük* azt mi, leírók. És az, ahogy *látjuk*, egyenlő magával a jelenséggel. Az „objektív dolog” helyett tehát csak annak *olvasatai* léteznek. (Megint egy olyan probléma, ami a mai irodalmi művekben gyakori, és ami az önazonosításra nézve tragikus következményekkel jár, betegséghez vezethet.) Ennek a fajta vizsgálatnak talán egyik első kezdeményezője Edmund Burke volt; már könyvének címe is sokatmondó: *A fenségesről és a szépről kialakult eszméink eredetének filozófiai vizsgálata*.

A nyelvi műveletek végzése során Ryle különbséget tesz használat

és jelentés között. A használat – az a mód, ahogy alkalmazzuk a szót – lehet pontos vagy pontatlan, helyes vagy helytelen. Ettől függően Ryle a nyelvhasználatra hol pozitíve, hol negatíve hivatkozik. Ez tehát nem ellentmondás. A nyelvhasználat ugyanis sokszor pontatlan, és ez a tény tévedésekhez vezethet az érzelmek mibenlétének megítélésekor vagy csoportosításakor. Sokszor viszont éppen a nyelv hívja fel a figyelmet a vizsgált jelenség lényegére. Nézzünk meg néhány példát!

Ryle például, pozitíven hivatkozik a nyelvre, amikor a lelkesültségről, elragadtatásról, meglepődésről és megkönnyebbülésről beszél. Azt, hogy ezek izgalmak (nem pedig hajlandóságok), ezzel bizonyítja: *mondhatjuk azt*, hogy valaki túlságosan fellelkesült, elragadtatott stb. ahhoz, hogy összefüggően cselekedjen vagy gondolkodjon.

Néhány negatív hivatkozása: a hangulatokat az érzések közé sorolni, pedig valójában nem érzések. A rossz besorolás, minősítés oka az *érezni* szó többértelműsége, többféle használata. Vagyis: a nyelvhasználat pontatlansága. Például a „Betegnek érezte magát”, „Hülyének érezte magát” és más ezekhez hasonló mondatokban az *érezni* ige olyan használatairól van szó, ahol az ige tárgya *nem* érzés neve.

Ryle a nyelvi, sőt nyelvtani érvelésben még tovább megy, és az *érez* szó különböző jelentéseit *grammatikai* szempontok alapján elemzi tovább, konklúzióit pedig grammatikai érvekre, megfontolásokra alapozza. Például akkor, amikor a „Viszketést érzek” és a „Betegnek érzem magam” mondatokat hasonlítja össze. A „Viszketést érzek” mondatban a *viszketés* szó az *érezni* ige *belső tárgya*, mondja, vagyis az ige és tárgya ugyanannak a dolognak a két kifejezése. Így a *viszketés* szó érzelmet jelöl, és ez a tény *grammatikailag* szükségszerű. A „Betegnek érzem magam” mondatban viszont a *beteg* nem *belső tárgya* az *érez* igeének. Így *grammatikailag* nem szükségszerű, hogy érzést jelöljön.

A *belső tárgy*, *külső tárgy*, – mint ez közsímert, – par excellence grammatikai fogalmak. Zsilka János nyelvelmélete például egyenesen

a belső tárgy – külső tárgy megkülönböztetésére épül. Rendszerének kiindulópontja ugyanis a következő mondatpár (transzformációs csoport):

(1) Ken zsírt a kenyérre.

(2) Keni zsírral a kenyeret.

ahol az (1) belső tárgyat tartalmaz, amit az ige és a főnév szoros kapcsolata mutat: a *ken zsírt* kifejezés verbalizálható: *zsíroz*. Itt tehát teljesen világos, hogy mit jelent az, hogy az ige és tárgya ugyanannak a dolognak a két kifejezése.

Ryle egy másik, kifejezetten nyelvtani természetű észrevételének a bizonyításához pedig *grammatikai* eljárásokat: egy mondatkiegészítési és egy transzformációs tesztet használ. Ezekkel azt bizonyítja, hogy a fejfájás = érzés, de a boldog(ság), beteg(ség), képes(ség), a fa megmászására nem az. Mert: 1. a „fejfájást érzek” mondat ekvivalens azzal, hogy „fejfájásom van”, de az nem mondható, hogy „*beteg van”, „*boldog van”, „*a fa megmászására képes van”. Vagyis a „... van”-t nem lehet egész mondatká kiegészíteni a „beteg...”, „boldog...”, „a fa megmászására képes...” kifejezésekkel. 2. Ha a kérdéses kifejezéseket (*betegnek, boldognak* stb. *érzi magát*) a megfelelő elvont főnevekkel helyettesítjük (*boldogságot érez, betegséget érez* stb.) ezek egészen mást jelentenek, mint az eredeti mondatok.

Ryle végső konklúziója az, hogy az *érzelem* szót sokféle jelentésben használjuk. Jelenthet testi érzeteket, motívumokat, viszonyulást, érzelmi állapotot, érzelmi állapotra való fogékonyságot. A leírónak ezért két lehetősége van: 1. vagy azt mondja, hogy ezek közül csak egy, csak az egyik kitüntetett csoport jelöl érzelmeket, és a többieket elnevezi máshogy; 2. vagy belenyugszik abba, hogy az *érzelem* szó több különböző dologot fed. A lényeg az, hogy *mindegy*, melyik leírásmódot fogadjuk el, mert mi, leírók teremtjük a tényeket.

2. AZ EMOTÍV FUNKCIÓ

A nyelvi funkciók, a nyelvhasználati módok egyik legismertebb statikus felosztása a Jakobson-féle hattényezőös modell, illetve ennek módosított változata, a Dell Hymes-i. A jakobsoni modellben a nyelvi kommunikáció hat tényezője mindegyikének (feladó, címzett, kontaktus, kód, közlemény, kontextus) megfelel egy-egy nyelvi funkció (emotív, konatív, fatikus, metanyelvi, poétikai, referenciális), a hat tényező mindegyike tehát a nyelv egy-egy funkcióját határozza meg.

A nyelv emotív funkciójáról Jakobson a következőket mondja:

„A feladóra irányuló úgynevezett érzelmi jellegű EMOTÍV vagy »expresszív« funkció arra van hivatva, hogy közvetlenül kifejezésre juttassa a beszélő magatartását azzal szemben, amiről beszél. Az a rendeltetése, hogy egy bizonyos emóciónak akár igaz, akár színlelt benyomását keltse, ezért a Marty által kezdeményezett és javasolt *emotív* terminus kifejezőbbnek bizonyult, mint az *emocionális*. A tisztán emotív réteget az indulatszók képviselik a nyelvben. Ezek az utaló (referenciális) nyelvi eszközöktől különböznek mind a hangzás síkján (sajátos hangsorok, sőt másutt egyáltalán nem használatos hangok), mind szintaktikai szerepük tekintetében (nem összetevői a mondatoknak, hanem ekvivalensek velük). (...) Az indulatszavakban feltáruló emotív funkció bizonyos mértékig valamennyi megnyilatkozásunkat színezi a hangzás, a grammatika és a lexika síkján.”

Elemezzük ezt a meghatározást részletesen!

1. A meghatározás alapjául az egyik legismertebb és leggyakoribb érzelmedefiníció-típus szolgál. Ez található meg a legtöbb pszichológiai tankönyvben és kézikönyvben is. Sz. I. Rubinstein megfogalmazásában így hangzik: „Az ember környezethez való *viszonyának* az átélése alkotja az emóciók szféráját. Az emberi érzelem az ember viszonya a világhoz, ahhoz, amit közvetlen *átélés* formájában tapasztal és cselekszik.” „... az emóciók a szubjektum állapotát és az objektumhoz való viszonyát fejezik ki.”

2. Az emotív funkció a beszélőre irányul, a feladó, az *én* köré szer-

veződik. Nem egyszerűen érzelmi hatáskeltés, inherens érzelmesség tehát, hanem a *beszélő* szubjektív viszonyulásának a kifejeződése: a beszélő érzelmi állapotát, szándékát fejezi ki, az ő hozzájárulása az üzenethez. Az emotív tehát \neq érzelmkifejező, nem csak ennyi, hanem a *beszélő beszédaktusa*. Így ez a funkció a személyiségproblémán keresztül ragadható meg.

Itt merül fel az a kérdés is, hogy vajon egységes és homogén szerveződést jelent-e, jelenthet-e az emotív funkció, a szövegnek a beszélő köré való szerveződése. Általánosabban fogalmazva: alkothat-e a nyelv egy-egy funkciója önálló egynemű közeget? Heller Ágnes szerint nem. A mindennapi élet és gondolkodás egynemű közege, mint írja, a köznyelv. A köznyelv a maga közegeiben egyneműsíti a különböző heterogén (nyelvi) szférákat, (nyelvi) tevékenységeket (is). Viszont a nyelv egyes különböző funkciói, az egyes nyelvhasználati módok (parancsolás, utalás, tényközlés, sértegetés stb.) nem alkotnak önálló, saját egynemű közeget, hanem ugyanannak az egynemű közegnek (köznyelv) a különböző funkciói. Ezek a funkciók ugyanis a köznyelvben sohasem jelennek meg önmagukban, elszigetelten. Nincs olyan helyzet, amelyben a nyelv csak utasításokból vagy parancsokból állna, nincs tiszta érzelmkifejező vagy tényközlő szituáció sem. Nincs tehát olyan helyzet, amelyben a nyelv használata *csak egy* funkció megvalósulását jelentené.

Kérdés, hogy nem lehetséges-e az, hogy néhány különleges esetben, egy-egy műalkotásban a nyelv egyik vagy másik funkciója mégis önálló egynemű közeget alkot (tehát *azon túl*, hogy a művészet nyelve már eleve az), azaz, van-e például mégis olyan szituáció, amely tisztán csak érzelmkifejező. „A nyelv emotív funkciója”, „az érzelmek nyelve” stb. kifejezések ezt sugallják, ezen a feltételezésen alapulnak. Ezt implicálja az is, amit Károly Sándor mond a művészi alkotásokban megvalósuló szabályváltoztatás lehetőségéről és irányáról.

A (köz)nyelv használatát, a beszédtevékenységet bizonyos (grammatikai, beszédaktus- stb.) szabályok teszik lehetővé, illetve maga a nyelvhasználat ilyen szabályokhoz való igazodást, tehát szabálykövetést jelent. A művészi alkotások azonban sokszor éppen bizonyos

szabályok megsértésén, megváltoztatásán alapulnak. A (köz)nyelvi tevékenység kreatív jellege szabály által irányított, a művészi kreativitás szabályváltoztató. Károly Sándor azt írja, hogy a művészi alkotásokban a szerző éppen a szabályváltoztatásoknak *azonos irányban* történő alkalmazásával éri el a hatást. A szabályváltoztatás azonos irányú módosításának egyik megvalósulása az az eset, amikor a mű a nyelvnek egy meghatározott funkciójára épül. Ez azt jelenti, hogy a szabályváltoztatások egy irányba való eltolása speciális egyenemű közeget hoz(hat) létre. Ez azonban már egy másodlagos szövegszerveződési eljárás eredménye a köznyelv egyeneműsítő funkciójához képest. A műalkotások ugyanis mind a poétikai funkció megvalósulásai, elsődlegesen tehát mindenképpen a poétikai funkció, azaz a közlemény köré épülnek. Ugyanakkor egy másodlagos szövegszerveződési eljárás során *ezen túl* is mindig megvalósul(hat) még valamilyen más nyelvi funkció is: az emotív, a konatív, a fatikus, a metanyelvi vagy éppen a referenciális. Kettős áttétellel van tehát dolgunk: egyrészt a köznyelv a jelöletlen eset a poétikai funkció megvalósulásához képest, másrészt egy következő (meta) szinten a poétikai funkció megvalósulása tekinthető „köznyelvnek”, vagyis jelöletlen alapesetnek, kiindulópontnak egy másik megvalósult nyelvi funkcióhoz képest. Így tehát *elvileg* lehetséges, hogy a művészi alkotásokban a nyelv valamelyik funkciója egyeneműsíti a különmemű szférákat, a kommunikáció egyik alkotóeleme, illetve a neki megfelelő nyelvi funkció kap kiemelt szerepet. A többi ennek rendelődik alá, ennek keretében értelmezhető. A mű így *elsősorban* vagy érzelemkifejező, vagy tényközlő stb.

Ahhoz, hogy megválaszolhassuk azt a kérdést, hogy létezik-e a gyakorlatban tisztán érzelemkifejező szituáció, azt is meg kell néznünk, hogy mi az, hogy érzelemkifejezés, -kifejeződés. Mit jelent az, hogy egy érzelem kifejeződik? Ezt vizsgálom majd a továbbiakban.

3. A meghatározás azonosítja az emotív és az expresszív funkciókat. Ezzel nem tudok egyetérteni, mert a két fogalom még a mindennapi nyelvhasználat szerint is egészen mást jelent. Péter Mihály, az érzelemkifejezésről és az expresszivitásról szóló egyik legfrissebb cikk szer-

zője pl. így értelmezi az expresszivitás fogalmát: „Nyelvi expresszivitáson általánosságban a nyelvi eszközöknek olyan használatát (illetve: olyan nyelvi eszközök használatát) értjük, amely a kommunikáció hatékonyságának fokozása érdekében a jelenlévő(k) figyelmét magukra a nyelvi eszközökre, a nyelvi megformálás módjára is vonja.” „... a nyelvi expresszivitás a kifejezés hatékonyságának (affektivitásának) növelését szolgálja.” Az emotivitás, emotív funkció nyilvánvalóan nem azonos ezzel.

Péter Mihály tanulmánya már az érzés és érzéskifejezés problémaköréhez vezet át bennünket. Az, hogy „egy érzés kifejeződik”, többfelét jelenthet: egyrészt valami (vers, regény, zene, beszélgetés, festmény stb.) lehet tartalmában érzelmi: érzelmekről szól higgadt, közömbös, tárgyyszerű, felindult, érzelmes stb. módokon. Másrészt lehet formájában érzelmi: érzelmesen, érzelmekkel szól valamiről. Az érzelem ugyanis rögzülhet (szavak, zene, kép, vers stb.), sőt grammatikalizálódhat (intonáció, indulatszavak; l. később). Mind a két típus lehet funkciójában is érzelmi (érzelmi felhívás).

A két esetre együtt példa T. P.-né, skizofrén beteg *Érzelmek* (!) című verse (Ez és az itt következő versek saját gyűjtéseim):

Ordítani szeretném Germánia mindig
élni fog.

Női szabású vagyok de férfi.

Igába hajtanak mint a lovat az
emberek.

Most érzem csak, hogy van egy más-
sik lét is. Igaz nem a létről a-
karok írni, hanem a nem-létről
ami nincs ami most egy percre
észretérített, ahogy szeretném é-
rezni magam.

A versnek már a címe is jelzi, hogy itt érzelmekről lesz szó. Több különbözőről: az elfojtott feszültségről (ennek maradványa azért

éződik), a higgadt tudomásulvételtől, a szomorú beletörődésről és még sok másról. Mindezek összegződése valamiféle melankolikus és „szentimentális” hatás. Szentimentális, a szónak nem pejoratív értelmében. A szentimentalizmus perspektívája a „már nem te vagy, csak aki nem lehetsz”. (A sor Ferenczi László egy verséből való.) Vagy Déry Tibor megfogalmazásában: „Attól vagy most szebb, drága szerelmes kis Elzám, hogy már nem lehetsz többé olyan szép, amilyen voltál” (*G. A. úr X-ben*). Ferenczi és Déry írásában a „már nem lehet” érzés a múltra vonatkozik, T.-né versében a jövőre. Ettől olyan tragikus és olyan szép. A beteg tudja, hogy beteg, és hogy számára az „ahogy szeretném érezni magam” már nem lehetséges soha többé.

A védtelen és kiszolgáltatott ember szól itt az egészségesekhez, kér segítséget azoktól, akiknek ez csak egy szavába kerülne. Hogy ne bántsák, hagyják őt élni a másik-létben. Megtehetnék, ha megtennék. Ezért a beletörődés, de nem teljesen. Ordítani *szeretném*, mondja, de azért ordítja is. Vagy legalábbis mondja. A betegség döbbsenti rá az embert arra, hogy van másik lét is, sőt *egyszerre* többféle. Kitágítja tehát a világot. Bár ne tenné. Ne *így* tenné. De a kettős lét (női-férfi) és a különböző létmódokban (lét, nemlét, máslet) való szabad mozgás, az egyikből a másikba való szabad átjárás egyben a teljesség is. Tragikus teljesség, mert az egyik létből nagyon nehéz visszatérni a másikba, és mert bizonytalan. Az egész versben az egyetlen biztos pont az, hogy Germánia *mindig* élni fog. Az *élni fog* nagyon hangsúlyos, hiszen külön sorba van kiemelve. Miért pont Germánia? Valahonnan nagyon mélyről jön ez a szó, s itt fenyegető csengése van. A biztonságvágy kifejeződése a vers keretes szerkezete; két *szeretném* fog közre egy *akarov*-ot. Az *akarov* mellett a beteg jelzi, hogy *ír*, vagyis hogy versről, alkotásról van itt szó, nem magáról a valóságról. Az írás egy újabb létmód. Miért jelzi ezt? Hogy annál feltűnőbb és tragikusabb legyen abbamaradása: „ahogy szeretném érezni magam” – mondja, és itt hagyja abba a verset. Mindannyian tudjuk, hogy ez a vágy mire vonatkozik: hogy ne vegyék el tőle a betegséget, vagy vegyék el teljesen.

Érdekes, hogy ennek a nagyon szép és pontos versnek a szerzője írt egy érzésközhelyekből, közhelyérzésekből építkező verset is. Ez a címtelen vers a magány és a szeretetvágy explicit és higgadt kifejeződése, tehát a tartalmilag érzelmi típusba tartozik. A *gondos kertész* munkájának emlegetése, vágyása arra utal, hogy az *én* ösztönösen tisztában van azzal, hogy az érzelmeket ahhoz, hogy egyáltalán kialakuljanak és megmaradjanak, ápolni, kultiválni kell. Ehhez pedig kell lenének az *énre* szeretettel odafigyelő más emberek.

E sorok írójának több jutott az élet viharos tombolásából
Mint a meleg téli esték melegéből
Több jutott a fagyból mint a nap sugaraiból
Mert az hagyta el álnokul,
Kinek szívének egész forróságával hitt.
Egy gazdátlanul maradt szív keres gazdát
s egy gazdátlanul maradt szeretet várja
a gondos kertész munkáját egy életen át.

Látható, hogy ez a vers is ellentétekre, kettősségekre épül, alapszerkezete tehát azonos a másikéval, csak a megfogalmazásmód kevésbé egyéni, kevésbé hatásos. És, hasonlóan ahhoz, ebben is valami tragikus véglegesség, megmásíthatatlanság van.

Nem ennyire tragikus, de T. P.-né *Érzelmek* című versével némiképpen rokon érzelmeket tartalmaz E. E. depressziós nőbeteg ? című verse (a kérdőjel a verscím):

Ordítani szeretnék fájdalmamban
De nem tudom mi fáj
A vigasztalando mellé állnék
De nem tudom hol áll
Zokogni szeretnék hangtalan
De nem tudom mi ennek az oka
El szeretnék tűnni örökre
De nem tudom kitől s hova

Ez a vers is ellentétekre épül: párhuzamosan és ellentétesen szerkesztett sorpárokból áll, de érdekes módon a sorpárok első felében megfogalmazott erőteljes érzések intenzitását minden esetben gyengítik a második sorok ismétlődő *nem tudom*-jai.

4. A Jakobson-féle meghatározás következő pontja, amely az érzéskifejezés kérdésköréhez is közvetlenül kapcsolódik, az indulatszavak nyelvi státuszával foglalkozik. Két dolgot állít róluk; e két szempontból különböznek az indulatszók a referenciális nyelvi eszközöktől: 1. sajátos hangsorok; 2. nem összetevői a mondatoknak, hanem ekvivalensek velük.

Az indulatszavaknak a nyelvi érzéskifejezés szempontjából való fontosságát szinte minden kutató hangsúlyozza. A tisztán emotív réteget az indulatszók képviselik a nyelvben, írja Jakobson; az indulatszók a nyelv par excellence érzelemkifejező eszközei Péter Mihály szerint. Péter is említi az indulatszók sajátos hangalakját és grammatikai jellegüknek a referenciális eszközöktől eltérő voltát. Az indulatszók érzelemkifejező szerepét hangsúlyozzák a kifejezetten nyelvészeti leírások is (Deák, 1936; Kelemen, 1961; 1970; Tompa, 1970; Bencédy és mások, 1971).

Visszatérve Jakobson megállapításához, igaza van abban, hogy az indulatszók hangalakja sajátos. De mit ért azon, hogy ekvivalensek a mondattal? Funkcionálisan azok? Mert egyébként nem végezhetők el rajtuk ugyanazok a műveletek, mint amelyek elvégezhetők egy mondaton. Nem állíthatók vagy nem tagadhatók például, vagy nem lehet kérdéssé alakítani őket. Nincs propozicionális tartalmuk sem. De az is igaz, hogy viselkedésük eltér a szavak viselkedésétől is: pl. nem ragozhatók, nem lehetnek mondatrészek. Úgy tűnik ezek alapján, hogy az indulatszó kategóriája nem értelmezhető azokban a nyelvreírési keretekben, amelyek csak a nyelv deskriptív (referenciális) funkcióját veszik figyelembe (hagyományos, deskriptív, generatív), és amelyeknek alapegysége a szó vagy a mondat. Az ilyen típusú rendszerekben nem tudunk az indulatszóról lényegében semmit sem mondani.

Viszont értelmezhető a nyelvi funkciók sokaságára épülő beszédaktus-elméleti keretben, amely szerencsés módon eleve lazább, mint

a szorosan vett grammatikai rendszerek. Ebben a keretben mondható például az, hogy az indulatszók, hasonlóan pl. az üdvözléshez, olyan beszédaktusok (illokúciós aktusok), amelyeknek a végrehajtási feltételei közül hiányzik a propozicionális tartalmi feltétel (szabály). Viszont van őszinteségi feltételük. J. R. Searle írja, hogy az őszinteségi feltétel mindig valamilyen pszichológiai állapotot fogalmaz meg, az aktus végrehajtása pedig ennek a pszichológiai állapotnak a kifejezésével egyenértékű. „Az előbbi törvény mind őszinte, mind őszintétlen aktusokban érvényesül, azaz attól függetlenül, hogy a beszélőnél ténylegesen fennáll-e a megjelölt pszichológiai állapot” (Searle). Az indulatszavak esetében ez a pszichológiai állapot egy érzelm megléte, illetve a beszélőnek az a szándéka, hogy valamilyen érzelm színlelt vagy igaz benyomását keltse (vö. a jakobsoni meghatározással).

Mindebből látható, hogy az indulatszók valóban szoros kapcsolatban vannak bizonyos pszichológiai állapotokkal. A leírás szintjén fogalmazva ez azt jelenti, hogy ezen a területen valóban érintkezik egymással a nyelvészet és a pszichológia. Feltűnő, hogy az indulatszók meghatározása, csoportosítása és általában tárgyalásmódja az említett szerzőknél nyelven kívüli (=pszichológiai) és soha nem nyelvi-grammatikai szempontokon alapul. Az indulatszók osztályozása megegyezik a lelki jelenségek hagyományos felosztásával (érezlem – akarat, illetve a nekik megfelelő érzelm- és akaratkifejező szók). Amikor pedig a szerzők már az úgynevezett érzelmkifejező indulatszókat sorolják további még kisebb alcsoportokba, valójában az érzelmek (általuk) leggyakoribbnak vélt típusait adják meg (főleg: Tompa, 1970; Bencédy és mások, 1971).

Ennek a fajta leírásnak a nehézségeit Deák István, a máig egyetlen indulatszó-monográfia szerzője a következőképpen összegzi: „Lehetne az indulatszókat azok szerint az érzelmek szerint is osztályozni, amelyeket kifejeznek, tehát jelentésük alapján. Ez a felosztás nagyon nehéz, mert alig húzható határvonal az egyes érzelmek között, az egyik érzelm szinte észrevétlenül átcsap a másikba.” Jellemző, hogy az indulatszók osztályozásával kapcsolatos problémák emlegetésekor nem nyelvi-nyelvészeti nehézségekre panaszkodik, hanem arra, hogy

*magukat a valós érzelmeket nehéz egymástól elkülöníteni. Érzelem és indulatszó között tehát közvetlen viszonyt, leképezést feltételez. Végül mégis csoportosít; szerinte a leggyakoribb indulatszavak 12 különböző érzelem kifejezésére szolgálnak. Ez a szám azonban nem reális, mert egy-egy csoport így fest nála: a kellemesség, a fájdalom, a szenvedés kifejezésére szolgálnak: *ah, jaj, ó*. Egy kategóriába kerülnek továbbá a lehangoltság, szomorúság, csalódás, gyász érzelmei is, illetve az őket kifejező indulatszók: *aj, haj, hej, istenem* stb.*

Még jellemzőbb ebből a szempontból Kelemen József tanulmánya, amely a lelki jelenségek említett hagyományos felosztását egy az egyben követi: érzelekm kifejező, akaratkifejező és gondolati vonatkozású (hangutánzó, mutató, töprengő, kérdő, felelő) mondatszókról beszél (ő a *mondatszó* kategória alatt tárgyalja az indulatszókat). Az ezek közötti különbségtétel nagyon világosan *nem nyelvi*, mert annak, hogy egy szó érzelmet fejez-e ki, vagy gondolatot, nincs nyelvi-grammatikai következménye. *Nyelvi eszközökkel* a kettő között nem tudunk különbséget tenni. (Úgy tűnik, hogy pszichológiaiakkal sem nagyon.)

A ma indulatszónak nevezett elemeknek a nyelvtörténet folyamán kétféle *elnevezése* alakult ki (ezeket Kelemen elemzi igen alaposan): 1. *interiectio*, vagyis közbevetés. Ez az elnevezés egy valóban nyelvészeti jellegű megfigyelésen alapul, azon a már említett tényen, hogy az indulatszók szerkezetileg nem részei a mondatnak, hanem azon belül vagy kívül (?) olyan önálló egységek, mint például a megszólítás. Ez a név tehát a *használaton* alapul. 2. Az *indulatszó* elnevezés alapja a kérdéses elemek „jelentése”: indulatokból fakadó és indulatokat kifejező nyelvi egységek ezek a meghatározások szerint. Ez az elnevezés tehát pszichológiai vagy inkább pszichologizáló jellegű.

Az említett meghatározások általában két dolgot hangsúlyoznak az indulatszavakkal kapcsolatban: 1. hogy azok a beszélő érzelmeit (hangulatát, akaratát) fejezik ki; 2. bennük az érzéskifejezés *közvetlen*.

Az érzelmek közvetett (gondolati, semleges) és közvetlen („ézelmes”) nyelvi kifejezésével Telezdi Zsigmond foglalkozott. Az, hogy egy érzés kifejezése közvetett, két dolgot jelent: 1. a *Fáj a fogam* mondat pl. egy érzést fejez ki, de nem közvetlenül, mert a *fáj* jel tartalma

nem az a fájdalom, amelyet én itt és most érzek, hanem a fájdalom általában. – Ez az állítás azért pontatlan, mert ez nemcsak a közvetett (érzés)kifejezés sajátossága, hanem minden (érzés)kifejezésé általában. Ugyanez érvényes ugyanis az úgynevezett közvetlen nyelvi (és nem nyelvi) érzéskifejezésre is. Az is csak társadalmilag érvényes, konvencionalizálódott jelek segítségével történhet, illetve ilyen aktus. Ha nem így lenne, nem értenénk őket, és nem is mondhatnánk, hogy érzéskifejezések, mert egyszerűen nem tudnánk, hogy azok. Ezt csak akkor tudhatjuk, ha társadalmilag egyezményes módon fejeződik ki.

Közvetlen érzéskifejezés Telegdi szerint a hangszín, a hangmagasság, a beszédtempó; általában a tartalom kivitelezésének módja. Ezek mutatják, hogy a beszélő hogyan viszonyul saját szavainak tartalmához.

2. Másrészt a közvetettség azt jelenti, hogy a jel motiválatlan, azaz a jel és a denotátum közti kapcsolat önkényes, nem ok-okozati. Ezzel szemben a közvetlen érzéskifejezésnél a jel (= beszédtempó, hangmagasság stb.) és a tárgya (=a megfelelő érzelem) közti kapcsolat okozati összefüggést mutat: „Ha egy érzelmet nyelvi jellel fejezek ki (pl. azt mondom, hogy *örülök*), az érzelem kifejezése közvetett: a kettő (a jel és az érzelem) között nincs belső, természetes kapcsolat, a gondolkodás hozza őket kapcsolatba (közvetíti kapcsolatukat), amennyiben felismeri a logikai összefüggést a jel általános jelentése és az egyéni érzelem között, az egyéni érzelmet a jel általános jelentése alá foglalja. Ezzel szemben a beszéd kifejező sajátosságai (a hang alapszínének módosulása, a hangterjedelem magasabb sávjainak használata, a beszédtempó gyorsulása vagy meglassulása stb.) okozati összefüggésben állnak bizonyos kedélyállapottal, azok ennyiben közvetlenül jutnak bennük kifejezésre”, írja Telegdi. – Nem tudom, hogy Telegdi hová sorolná az indulatszót, de pl. a *jaj* és a fájdalom, bánat, meglepetés, öröm, kíváncsiság, szomorúság stb., (vagyis az a 37-féle (!) érzelem, amit Kelemen szerint kifejezhet) közt nincs „természetes” kapcsolat, amit már csak az is mutat, hogy a *jaj*-t ilyen sokféle értelemben használhatjuk. Vagy az is, hogy ugyanannak az érzelemnek a kifejezése nyelvenként más és más hangsorral történik.

Nem tudok egyetérteni Telegdinek egy további állításával sem, mely szerint a nyelvi jelek is kifejezhetnek érzelmeket anélkül, hogy megneveznék őket, ennyiben tehát közvetlenül. Példa erre az *elhunyt* szó. Ez, szemben az érzelmileg közömbös hatású *meghalt*-tal, a hallgató érzelmeire is hat. Tehát affektív jellege van, írja Telegdi. – A hatás fogalmának bevezetése azért nem szerencsés, mert egyáltalán nem biztos, hogy az *elhunyt* szó mindenkire egyformán hat (mindenkiben éppen részvétet vagy tapintatérzést kelt, ahogy azt Telegdi írja; lehet, hogy valakit pl. idegesít túlzottan finomkodó jellege stb.), sőt az sem biztos, hogy egyáltalán kelt érzelmi hatást.

Telegdinek ez a szemléletmódja különben megegyezik a magyar nyelvtanokban és főleg a stilisztikában általános felfogással, mely szerint a szavaknak érzelmi, hangulati hatásuk van: egy adott szónak mindenkire azonos hatása. Úgy kezelik tehát a hatás fogalmát, mint-ha az valamiféle „egyezményes” dolog lenne. Ezen alapul az egész magyar stilisztika, és Péter Mihály tanulmánya is. Szerinte is a nyelv érzelemkifejező eszközei közé tartoznak bizonyos lexikai lehetőségek, vagyis vannak inherensen érzelmi tartalmú szavak, pl. *cica*, *cicus*, *szellő*, *hús*, *viskó*, *piszmog*, *gebe* stb. Véleményem szerint az érzelmi, hangulati mozzanatokat mi, használók tulajdonítjuk a szavaknak, ha egyáltalán tulajdonítjuk (és akkor is mindenki más szavaknak és mást, legfeljebb *megtanulta*, hogy mit kell beleéreznie egy adott szóba), annak alapján, hogy vannak előzetes tapasztalataink arról, kik szokták használni a kérdéses szavakat, vagy éppen milyen emlékünkhöz köti hozzájuk stb. Vagyis: nem a szó kelt bennünk valamilyen inherens módon benne lévő „érzelmi töltet” alapján érzelmi hatást, hanem azt mi „látjuk bele”.

(1985)

Az érzelmi hatástalanítás módjai művészi szövegekben

1. ÉRZELMI VILÁGUNK MEGVÁLTOZÁSA

Korunk sóvárogja a személyiséget – mondta egy tv-interjúban Ve-kerdy Tamás. Ugyanakkor, ha valahol megjelenik, sürgősen elfojtja. Korunkat a túlzott racionalitás követelménye jellemzi – írja Buda Béla, s ennek következménye a valahol mélyen meglévő felfokozott érzelmi igény. – Korunkban az érzelevilág úgy módosult, hogy egyrészt a felszínen, a viselkedésben tapasztalható bizonyos elsivárosodás, kiüresedés, közöny vagy éppen cinizmus; másrészt ennek kompenzációjaként: érzelmi túlfűtöttség, a csúcsművészet kialakulása jelenik meg (ez utóbbi főleg az ellenkultúrákban vagy szubkultúrákban). Már maga az a tény is, hogy érzelmi elsivárosodásról beszélünk, mutatja, hogy több érzelemre vágyunk. Az, hogy a nyelvet, a nyelvhasználatot ma érzelmileg sivárnak *értékeljük*, mutatja, hogy több érzelmi mozzanatot várnánk el.

Amikor érzelmi elsivárosodásról beszélünk, kimondva-kimondatlanul a kognitív-szituacionális érzések (emóciók¹) megváltozására, azaz egyes ilyen érzelmek eltűnésére, mások tartalmának módosulására (= intenzitásuk, mélységük csökkenésére), általában jelentőségük és expressziójuk csökkenésére gondolunk. Tehát két probléma merül fel: 1. esetleg nem is maguk az érzelmek változtak meg, hanem csak kifejezőmódjuk; 2. nem minden érzésfajta változott meg egyformán. Kezdjük az utóbbival.

A nem idioszinkretikus érzések kielégítése és kifejezése nemcsak egyszerűen megengedett, hanem kielégítésük fontossága sokszor nagyon is *hangsúlyozott*, sőt időnként már-már követelmény. A hosszú ideig háttérbe szorított, elfojtott, nemlétezőnek tekintett késztetésérzések (szükségletek) például a figyelem előterébe kerültek, létezésük termé-

szetes, kielégítésük nyíltan vállalható. Igaz ez elsősorban a szexuális késztetésérzésre.

Az affektusok (düh, undor, erotikus vágy, vidámság, szégyen, kíváncsiság stb.) kiélése ma ugyancsak megengedett (nem kell őket elfojtani, nem is kapnak negatív értékelést), sőt néha egyenesen ajánlott is. Nem kell elfojtani a dühből fakadó beszédcselekvéseket, például a káromkodást sem. Csökkent a szégyenérzés és a lelkiismeret-furdalás szerepe. Mindez együtt látszólag a kellemesség, a „jobban érezzük magunkat” irányába hat. De csak látszólag. Példa erre a bűntudat érzése, amelynek sajátos meglétét-hiányát a mai magyar társadalomban Hankiss Elemér elemzi. Eszerint egy furcsa felemás helyzet jellemző: egyfelől szép számban működnek még ma is különböző bűntudatkeltő mechanizmusok, a társadalmat mégis valamiféle bűntudathiány jellemzi, pontosabban: valamiféle megfoghatatlan, általános rossz közérzetként megélt bűntudat. Ennek legfőbb oka az, hogy nem léteznek általánosan elfogadott, az embert tetteiben irányító, vezető objektivációk: érték- és normarendszerek.

Hankiss azt a folyamatot elemzi *egy konkrét érzelem vonatkozásában*, amelyet Heller Ágnes általánosságban úgy fogalmazott meg, hogy ma (szerinte csak a nyugati társadalmakban) az érzésstruktúra konkretizálódott, azaz nincsenek elvont, az érzelmi magatartást, érzelmi viselkedést *általában* szabályozó normák. Így feladat, szituáció és érzés konkrétan, *közvetlenül* kapcsolódik össze, nem érzelmi objektivációk közvetítésével.

Ebből következik, hogy nagyon megnőtt az orientációs érzések szerepe. Ha ugyanis nincsenek a cselekvéseket, az érzéseket előíró és szabályozó, az egyén mozgásterületét behatároló szokásrendszerek, restriktív típusú szabályrendszerek (pl. illemtanok), ha a *sensus communis* szinte minden vonatkozásban teljesen felbomlott, akkor az egyén csak saját megérzéseire, vagyis orientációs érzéseire van hagyva. Amennyire jó és felszabadító hatású lehet ez egyfelől (mindent szabad), annyira megnehezítheti a cselekvést másfelől (nincsenek kész receptek). Akár tragikussá is válhat annak a számára, aki ennek a ténynek összes következményét felismeri. A „mindent szabad” érzése ugyanis

teljes nihilizálódáshoz vezethet. Az, hogy egyre inkább leépülnek a bűntudatra apelláló rendszerek és intézményeik, nem baj. Viszont ennek a leépülésnek a következménye lehet az a felismerés is, hogy nincsenek objektív inherens értékek. Érték az, amit mások (és mindig mások) éppen akkor és ott értékelnek. Más szavakkal: *az értékelés konstituálja az értéket*, és nem fordítva. Ennek a felismerésnek egy további következménye az is, hogy nincs objektív és konstans személyiség, csak személyiségolvasatok. Az értékelés válik a személyiség létezésének egyetlen kritériumává.

Az érzésstruktúra konkretizálódásának és az érvényben lévő hallgatólagos érzéselőírásoknak (szinte csak a kognitív-intellektuális érzések: irónia, gúny stb. vannak megengedve; nem célszerű egyéb érzelmeket nyilvánítani; ma az embernek elsősorban a racionális képességeit honorálják és méltányolják, az emocionális képességeket a társadalom nem is tolerálja), *valamint az érzéskifejezés redukálása, visszazszorítása követelményének* (alig beszélünk érzésekről, alig mutatunk érzéseket; ha mégis, azt „érzelgősnek” minősítjük) *együttes következménye a külső és a belső közötti szakadás*. Nincsenek külső feladatok, vagyis az emberekben felhalmozódott belső érzéseknek nincs tárgyuk. Ezeket tehát nem lehet és nem is szabad kiengedni. Jellemző ebből a szempontból az úgynevezett magaskultúra és a különböző szubkultúrák közötti különbség.

A ma „korszerűnek” tartott viselkedés a magaskultúrában és osztársadalmi szinten az érzelemmentes, a racionális, a praktikus célirányos; a korszerűnek értékelt művek pedig azok, amelyek vagy teljesen érzelemmentesek, vagy csak intellektuális érzelmekről szólnak, illetve írói attitűdjük ilyen.

A különböző szubkultúrákban viszont az érzelmek kifejezése – és egyáltalán: léte – megengedett. Esetenként: kultivált. Ennek az lehet az oka, hogy a szubkultúrák *közösségek* (ez létükből, szubkultúramivoltukból fakad), és így nem jellemző rájuk az a teljes individualizálódás, amely osztársadalmi szinten olyan erős. Így sem az önazonosítás nem probléma (van referenciacsoport), sem a nyelvhasználat (ugyanazt a közös nyelvet beszélik), sem az érzelemnyilvánítás (hiszen

éppen a túlzott racionalitást követelő társadalmat utasítják el *érzelmi*-*leg* is).

Az e csoportokhoz tartozó fiatalok belső érzelmi túltelítettségére mutat az a tény, hogy időnként sokkoló effektusokra van szükség ahhoz, hogy egy személyiség vagy egy műalkotás egyáltalán hatni tudjon. Ezért a hagyományos irodalmi estek ebben a körben teljesen kimentek a divatból, illetve átalakultak irodalmi koncertekké, happeningekké (pl.: Szkárosi Endre, Szilágyi Ákos, Petőcz András és mások estjei).

2. AZ EMOTÍV FUNKCIÓ ÁTALAKULÁSA: AZ ÉRZELMI HATÁSTALANÍTÁS MÓDJAI

Itt térhetünk vissza a kognitív-szituacionális érzésekhez és a korábban feltett kérdéshez: maguk az érzelmek változtak-e meg, vagy csak kifejezőmódjuk? A kettő természetesen nem független egymástól, hiszen például az érzéskifejezési módok elszegényedése vagy megszűnése maguknak az érzelmeknek az eltűnéséhez vezethet.

Általánosságban elmondható, hogy korunkban nincs spontán érzéskifejezés (de van, lehet spontán affektuskifejezés, például dühkitörés). Nincsenek általános érzéselőírások sem, nincsenek az egyes alkalmakhoz egyértelműen hozzárendelt: kötelező vagy tiltott érzések. Az, hogy nem léteznek általános érzelmi viselkedési szabályok, mutatja, hogy érzés és érzéskifejezés között nincs egyértelmű viszony, mert egy bizonyos érzés nagyon sokféle módon kifejeződhet, illetve valamilyen érzésnilvánítás nem egy pontosan meghatározott érzés meglétének a jele.

Megváltoztak a preferált érzéskifejezési módok és az érzések *értékelése*. Általános vélemény például az, hogy a nagy érzelmek és a személyes költészet lehetősége elmúlt, illetve erősen átalakult. Petri György és Szilágyi Ákos ezt egyenesen normatív módon fogalmazzák meg. Nem véletlen, hogy Szilágyi számára Petri költészete a pozitív

példa. Az objektivitás Nemes Nagy Ágnesnél is követelmény vagy legalábbis értékmérő.

A mai* írott és íratlan költészetesztétika szinte *tiltja* a személyeséget, és a személytelenség követelménye mellett az érzelmi hatástalanításnak még számtalan más eszközét „ajánlja”. Mintha megváltozott volna a befogadás módja, illetve az ennek alapjául szolgáló érzelmi érzékenység is: sokkal több áttétel szükségeltetik. Ami közvetítő közegek közbeiktatásával, azaz a közvetettségi szint általános növekedésével jár együtt.

Így a mai szerzők közül azok, akik korunk legkorszerűbb formanyelvein igyekeznek magukat kifejezni, bőven élnek az érzelem hatástalanításának, az involváltság minimálisra csökkentésének a különböző módjaival. Az érzelmi hatástalanítás lehetséges módjai közül néhányat összefoglalóan felsorolok: 1. az olvasó számára biztosan *érdektelen* információk közlése; 2. leírás-leírások (leírás-novellák, leírás-versek), azaz túl aprólékos, precíz, mindent ízekre szedő leírások, „élveboncolások”. Az ilyen típusú művek a szó szoros értelmében szétszedik az érzéseket, és így szüntetik meg őket. 3. Érzelmek neveinek „üres használata”: érzelmekről lehet beszélni érzelmenkéntesen, azaz involváltság, érzelmi érintettség nélkül, tárgyszerűen. 4. Kizárólag intellektuális-kognitív jellegű érzelmi fogalmak és érzelmi viszonyulások használata, illetve az involváltság tárgyához való ilyen viszony. 5. Szigorú személytelenség, objektív líra vagy próza a szónak minden értelmében: tárgyakról szól tárgyias, hűvös tónusban. 6. Reflexivitás: a személyiség reflektáltsága, valamint a nyelvre és a megírásfolyamatra vonatkozó reflexiók – a túlzott tudatosítás.

Az érzelmi hatástalanítás egy vagy több módját megvalósító művek közös sajátja, hogy bennük a hatástalanítás mögött vagy mellett azért valamilyen formában mindig ott a hatástalanított érzés is. Mindezeknek a folyamatoknak a megvalósítója a nyelv, pontosabban: *a nyelvhasználat módja*. Így a nyelv szerepe ezekben a művekben centrális, szemben a sztori- vagy érzelmközpontú prózával vagy verssel.

* A tanulmányt 1984-ben írtam.

Az érzelmi hatástalanításnak vannak történelmileg kialakult hagyományai, eszközei is, például a flaubert-i impassibilité vagy a brechti elidegenítési effektus. Ezek azonban korukban elszigetelt kísérletek maradtak. Az érzéstelenítés eszközei korunkban jelennek meg tömegesen.

Heller Ágnes írja, hogy az involváltság minimális a szokáscselekvések esetében, valamint akkor, ha olyan információkat közölnek velünk, amelyek számunkra teljesen jelentéskélik.

A mai magyar irodalmi művek nagy része olyan, hogy szándékosan minimálisra csökkenti az involváltság lehetőségét. Elsősorban az olvasó számára feltehetően jelentés nélküli és ezért érdektelen, vagy éppen már tudott, ismert információk közlésével. Például: használati utasítások, különféle jegyzékek leírásával, idegen nyelvű szövegek közbeiktatásával. Hajnóczy Péternek *A parancs* című novellája például csupa ilyesből áll. Megtalálható benne Dél-Amerika földrajzi leírása, különböző kaktusz- és más növényfajták leírása, a pajzsporc orvosi leírása, angol, francia stb. nyelvű szövegek, finn étel- és italnevek, egy japán vers, egy kályha használati utasítása stb.

Ugyancsak Hajnóczy írásaiban gyakori az involváltság minimálisra csökkentésének másik eszköze, a különféle *sztereotípiák ismételtetése*. Többnyire egy olyan szereplő ismételteti ezeket a sztereotípiákat, közhelyeket, szólásokat, aki ugyan unja őket, de ez sem érdekli igazán; kívül áll már mindenben. Mindig előre tudja ő is, mi olvasók is, hogy ez vagy az a szereplő ebben vagy abban a helyzetben mit fog mondani vagy tenni (*Temetés*, *Három* című novellák a *Jézus menyasszonya* kötetből). Ezeknek a közhelyeknek a sokszoros közhelyváltat, elhasználtságát jelzi az, hogy magában a novellában is idézőjelben szerepelnek. Az idézőjel egyébként is nélkülözhetetlen kelléke a mai magyar irodalomnak: mintha mindent csak idézőjelek között lehetne elmondani, mintha mindent idézni kellene, mintha mindent hallottunk volna már. Tandorinál nagyon gyakori ez, Fodor Ákosnál pedig egyenesen kötet cím az *Idéző jelek*. De idézőjelek között íródott a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című Esterházy-novella is, és még sok más mű.

A már ismert információ közlésének egy érdekes és speciális esete a *sokszoros túlbiztosítás*, a „redundancia”, vagyis az a jelenség, amikor a szerző egyszerre több különböző csatornán párhuzamosan közvetíti ugyanazt az információt vagy közleményt. Egyik-másik ilyen megsokszorozott közleménynek külön neve, illetve műfaja is van, például a *képvers*nek. A képvers egyik típusa egyszerre nyelvi és vizuális természetű: a szöveg és annak rajza, elrendezési módja ugyanazt mondja. Két csatornára írott közlemények az akusztikus vagy fónikus, hangzó versek is, például Szilágyi Ákos és Szkárosi Endre ilyen kísérletei (*Teremtmények*, illetve *Monológok a határon* című kötetekben). Két különböző csatorna szerepel Mészöly Miklós *Film* című regényében is. A közlemény megkettőzése itt úgy valósul meg, hogy a regénybeli filmesek egyrészt kamerájukkal képek, látvány formájában rögzítik az eseményeket, másrészt amit filmre vesznek, azt szavakkal is elmondják.

A megsokszorozott közlemények eddig említett típusainál az információátadás *azonos absztrakciós szinten belül* történik két művészi közegben, két művészi közeg felhasználásával (szó – látvány, szó – hangzás stb.) párhuzamosan. A közlés, illetve a közlemény megsokszorozásának, a túlbiztosításnak egy másik változata a metanyelvi írásokban valósul meg, ahol a közlés egyszerre folyik két különböző absztrakciós szinten: a tárgynyelv és a metanyelv szintjén. Nádas Péternél és Esterházy Péternél találkozhatunk gyakran ezzel a megoldással, különösen az *Élveboncolás* című novellában és a *Termelési-regényben*, ahol állandó reflexió történik az írás folyamatára és a már megírtakra. Ez a reflexió állandó mozgásban tartja a novellát, illetve regényt, mert állandóan újraértékeli őket (önmagát).

Az érzelmi hatástalanítás egy további tipikus eszköze a túl aprólékos, túl részletező leírás, az „élveboncolás”. Mint például Mészöly vagy Nádas leírás-novelláiban.

Az *Élveboncolás* című Nádas-novella két leírást tartalmaz. A második pontról pontra cáfolja az elsőt. Tényeket tényekkel vagy inkább ellentényekkel: „A modell a paraván mögé vonul. Kilép a szoknyájából, átbújik a blúzán, leveti melltartóját, lehúzza bugyiját.” – „A mo-

dell nem a paraván mögé vonul. (...) A modell nem szoknyában és blúzban volt, hanem ujjatlan nyári ruhában.” Adatokat adatok cáfolnak tehát, mint ahogy a *Filmben* is. Minden igaz, és mindennek a variációi is igazak egy-egy lehetséges világban. Arra, hogy többféle igazság és többféle lehetséges világ van, történnek konkrét utalások. Más a modell világa, az elbeszélő *éné* és a festőé. Más a festő, a modell és a festmény által teremtett, meghatározott világ (ettől lesz például *paraván* a vakkeretbe foglalt vászon), és más az eltorzított, a torzítás és a torzító világa. A cáfolás folyamata befejezhetetlen, lezárhatatlan. Erre utal a novella vége: „A modell ismét megjelent az ajtóban.” Minden kezdődik előlről.

A második leírás egyben metaleírás is: állandó reflexió az első leírásra, illetve *az első leírásra használt nyelv használatára*. Ezek a metaleírások: reflexiók, magyarázkodások, a leírottakhoz fűzött kommentárok időnként az írói „trükkök”-re, „fogások”-ra utalnak, de úgy, hogy közben tudjuk, hogy nem létezhet magyarázat. Így a második leírás egyben az első leírás paródiája is, sőt minden leírásé általában.

A novella az „élveboncoláson” kívül bőven él az érzelmi hatástalanításnak más eszközeivel is. Például a női test torzulásainak, hangsúlyozott csúnyaságainak részletezése (a bütykök, a lompos fenék, a lúdtalpak, a lagymatag mellek) a meztelen test kiszolgáltatottsága, sebezhetősége fölött érzett részvétet van hivatva ellensúlyozni. Itt tehát egyszerre van jelen az érzés és a hatástalanított érzés. (A női test csúnyaságainak szenvtelen leírása Mészölynél is gyakori.)

Hasonló motívumokkal találkozunk Nádas *Leírás*-kötetének *Leírás* című novellájában is. Itt is igaz minden, és mindennek az ellenkezője. A történeteket itt sem lehet befejezni. Csak elkezdődnek: egyre több. Ahogy a szobáknak sincs végük, és ahogy a mellékutcákból sem lehet visszatérni. Felvillan az összes lehetőség, amelyeknek sora a végtelenbe vész. Ezt szimbolizálja a labirintus-motívum, az idegen város vagy a zezugos palota motívuma. Minden mozzanat, tárgy, esemény *összes lehetséges tartozékával együtt szerepel, de a lehetőségek még így sem rendszerezhetők*: „Kétféle módon hozható létre ez a csomó. De nem tudna választani, mert egyszerre kéne kétféleképpen megkötnie.” Itt

is tények állnak szemben tényekkel: „A fürdőszoba ajtaja félig tárva.” ... „De talán nincs is fürdőszoba.” „A kupolában éppen tizenkettőt ütne az óra. Az óra nem tizenkettőt üt a kupolában. A kupolában nincsen óra. Ámbátor lehetséges, hogy van a kupolában óra, de nem üt.” „Az idő begyógyított mindent, de úgy látszik: az idő nem gyógyít be semmit.” „Ebben a palotában minden engem szolgál. Az üres termék csendje, a várakozó kanapék, fotelok. Ha lenne palota.”

Itt sem csak az érzelmek hatástalanításáról, eltüntetéséről vagy szétzedéséről van szó, hanem megmutatkozik az is, milyen lenne mondjuk ugyanaz a leírás-darab „érzelmesen”. Megjelenik az afölött érzett fájdalom, hogy az *énnek* nincsenek érzelmei, hogy csak kognitíven képes viszonyulni a világhoz: „Talán az a baj, hogy minden helyzetbe bele tudom élni magam, de semmilyen helyzettel nem tudok élni. Kitöltöm magammal a világot, de nem azzal, hogy megélem, hanem azzal, hogy elgondolom.”

Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című novellája (*Szárnyaslovak* kötet) egy szeretkezéssorozatnak egyszerre teljesen absztrakt és teljesen konkrét *leírása*. Absztrakt, mert az aktust tárgyak és tárgyak mozgása *közvetíti*; és konkrét, mert ezeknek a közvetítő tárgyaknak és mozgásoknak a leírása nagyon aprólékos. Maga a novella képekről, filmkockákról készült beszámolókból épül fel. Végig domináns a filmes nézőpont, a különböző beállítások próbálgatása, a részletek kinagyítása, egymásra fényképezése. Az első kép a női testről készült közelkép. Erre vetül rá a táj, a különböző szinterek (a rét, a kávézó terasza) és a szeretkezés mozdulatai: a préselődések, visszagyűrődések, csigamozgások. Csupa megmerevedett, lefényképezett mozgás és ritmus minden. Majd a női nemi szerv leírása, körülírása következik *más testrészekkel*: „Csuklói így teljesen szembekerülnek, könyöke viszont kifelé néz: mint két szétroncsolt naspolyaszáj a türemkedve behúzódnó nyílások csigamozgása.”

A novella címe már maga is az érzelmek teljes kiküszöbölésének igényét jelzi; ezt a célt szolgálják az *élesen metszett*, aprólékos képek. És ha lehet, ezt még fokozza az elbeszélő (fényképező) szemléletmódja: mintha minden csak a beállításokért lenne, mintha csak az számítana,

hogy jó képet sikerüljön csinálnia. Például: „Különösen profilból hatásos a kép, beleszámítva az ég háttérkékjét és az oszlop torzószerű vaskosságát.”

Leírás-versek Oravecz Imre az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetében megjelent versei is. Ebben a minőségükben elemzi őket Radnóti Sándor. Ezek a versek helyzet-, eset-, tárgy- és tényleírások, használati utasítások. A leírottak *csak* önmagukat jelentik, és szó szerint veendőek. Maguk a versek is. Azt írják le, ami a tárgyuk, semmi többet vagy mást. Ha egy vers az ülőkalauz-rendszerről szól, akkor arról szól. A szavak egyszerűen azok, amik. Minden más ki van szűrve, az érzelmek különösen. Mindezt egy újfajta nyelvhasználattal, a nyelv pusztá eszközként való használatával, *újra* eszközzé tételével, újra jelrendszerré változtatásával éri el Oravecz. Az *újra* szó a megfogalmazásban azért fontos, mert Oravecz eljárása csak a költői nyelvben kialakult általános gyakorlathoz, illetve a költői nyelvvel szembeni mai elvárásainkhoz, a róla kialakult nézeteinkhez képest más, jelölt eset. Azt szokás ugyanis a költői nyelvről mondani, hogy az sokértelmű, behelyettesíthetetlen; ebben az értelemben nem eszköz.

A nyelv eszközként való használata viszont azt jelenti, hogy a nyelv egyértelmű és közvetlen rendszer. Pontosabban: a nyelv ilyen értelemben vett eszközként való használata *magának a nyelvnek mint jelrendszernek a megszűnését eredményezi*. Ha ugyanis a jel azonos denotátumával, akkor jel és jeltárgy, általánosabban: nyelv és nyelven kívüli valóság (dolgok) különbsége megszűnik. Nincs jel és nincs jelentés, mert a dolog azonos jelentésével, illetve a jelentés maga a dolog.

Ennek a „nyelvnek” a „szavai” egyértelmű, elszigetelt és dezindividualizált dolgok, amelyek *korlátlanul behelyettesíthetők, cserélhetők*. Oravecz a *beszédhelyzetet* építi le úgy, hogy marad a tiszta szó, amely azonos magával a dologgal, amit jelöl.

A nyelv leépítése, eltüntetése Oravecznál így nem egy direkt eljárás eredménye, hanem egy többlépcsős, áttételes folyamaté. Azaz, mögötte áll a valamikori bonyolultság, a többértelműség tudata, stádiuma, emléke. Az „egyszerűség” egy, ezen a stádiumon *túli*, újra megtalált egyszerűség.

„Cooking is cooking” – így hangzik az *Occasional Poem to J. B. or what is cooking* című vers utolsó sora. Ez nagyon nyilvánvaló példája a Radnóti által elemzett módszernek: a dolgok közvetlen néven nevezésének. A módszer egyébként egyáltalán nem eredeti, hanem a modern költészet egyik gyakori eljárása. Azt a célt szolgálja, hogy a szó individualitásától megszabadulva *névvé* váljon.

Oravec eljárása mögött az a felismerés áll, hogy a költői nyelvre, illetve egyáltalán a nyelvre vonatkozó konszenzus vagy konszenzusok elégtelenek, „rosszak”. Ebben rokon más nyelvcentrikus és érzésteleltetett leírásra törekvő alkotók: Tandori, Esterházy, Nádas, Petri stb. műveivel, illetve törekvéseivel, akik mind a fecsegésnek, az elhallgatásnak, a nyelvtisztításnak vagy a nyelvleépítésnek valamilyen módját választják.

A kiüresedett, túláltalánosított, automatikussá vált nyelv alapvető szerkezeti szerepet játszik Spiró György *Kerengő* című regényében is. A nyelv kiüresedése az egyik oka és egyben következménye is annak, hogy a szereplők önazonosítási kísérletei lehetetlenné válnak. – A túláltalánosított nyelv mint a cserélhető, behelyettesíthető, jelentésüket és jelentőségüket veszített dolgok (események, emberek stb.) adekvát megfelelője és kifejezője – ez Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetének tárgya is. Esterházy *Függő* című regényében pedig tételesen is a szavak korlátlan cserélhetőségéről olvashatunk.

A *Termelési-regényben* pedig valamiféle szisztematikus nyelvrontással találkozunk, s e nyelvrontás mögött egy radikális nyelvtisztítás igénye húzódik meg. A nyelvkritika itt társadalomkritika is.

A személyiségkettőződés Esterházynál sohasem tragikus; Nádasnál viszont mindig az. *Homokpad* című novellájában a szubjektum-tartalom egyik része az egyes szám első személyű névmásban, másik része az egyes szám harmadik személyű névmásban jelenik meg. Ez arra mutat, hogy nem lehet folyamatosan, töretlenül egyes szám első személyben beszélni.

Az érzelmi hatástalanításnak egyszerre többféle módjával találkozunk ebben a novellában is. Például a már említett élveboncolással, szétszedéssel. Ennek szükségessége tételesen is elhangzik: „Hiszen

annyi minden halmozódik össze, amit gondosan szét kell rakosgatni.” Szembetűnő tény az is, hogy a főhősnek először csak kognitív viszonyulásai vannak, de ettől szenved: „Pedig tudom, hogy a tenger megindító” – mondja például.

A kötet során itt jelenik meg először tragikus formában az *én* személyes névmás és a szubjektum kettéválása, valamint ezzel együtt az a felismerés, hogy az *én* névmás gátja is lehet a szubjektum kifejeződésének. Itt jelenik meg továbbá az a felismerés is, hogy bizonyos érzelmeket jelölő szavakat nem szabad kimondani: „A szeretet: elnevezés. Igaz, a romok alatt csak ez maradt. De *a szót* nem lenne szabad kimondani!” A nyelvkezelésnek ez a módja, a szavakhoz való ilyen viszony nagyon erősen emlékeztet Peter Marshallnak a *Nincs helyed a temetőben* című regényében megvalósuló nyelvkezelésére. Ott is a dolgok és a szavak végletes elválásáról van szó, olyannyira, hogy ez a szakadás mint *a dolgok vagy szavak, a világ vagy nyelv alternatívájaként* jelenik meg: „És az a valaki, aki felnőtt magasságából lekuporodott magához, valamikor bizonyára szintén kitárt kezekkel csúszott-mászott, egy másik szőnyegen, a világot kutatva. De nem sikerült megtalálnia, szavakat kapott helyette. (...) Igen, mondtam, az egyetlen igaz nyelv a hallgatás, csak a hallgatás ad rá esélyt, hogy olyanak ismerjük meg a dolgokat, amilyenek valójában; de ez is nagyon kis esély.”

Az az érzés fogalmazódik itt meg, hogy a szavak csak nevek, amelyeknek nincs megfelelőjük a valóságban, illetve hogy van ugyan valóság, de nincsenek rá szavaink. *A puszta szavakkal való műveletek végzése* mindkét műben önvédelem; a fentiek ellenére mégis az a naiv elképzelés van mögötte, hogy ha kimondom a szót, birtokolom a dolgot. Nádasnál ez egyben egyfajta elhárító mechanizmus; az érzelmek és a személyiség elhárítására is szolgál.

Nádas egy másik novellájának, a *Szerelemnek* a hőse már végletesen tragikusként éli meg azt az élményt, hogy a szavak mögött nincsenek dolgok. Szavakat gyűjtene, hogy biztonságban legyen, de hiába: a szavak mögött nincs semmi. Pillanatonként elveszti és újraérezkeli önmagát, görcsös és kétségbeesett kísérleteket tesz az önazonosításra,

az önmagával való azonosság és folytonosság megtalálására, fenntartására. Ennek eszközei a szavak. Nem érzi, hogy van, mert az *én* számára kizárólag kognitív fogalom, önmagához való viszonya kizárólag intellektuális. Mint ahogy kezdetben a szerelemhez való viszonya is az. *Túlzott tudatosítási vágya ugyanúgy önelvesztéshez vezet, mint az öntudatlanság, mert áttételeken keresztül, de végül ugyanolyan öntudatlanságot okoz.* Szenved attól, hogy léte tudatára szűkült be, hogy érzékei és tudata elváltak egymástól, hogy csak szavak vannak, tárgyaiktól elszakadt szavak. És logikai üresjárat a fejében, gondolkodás a gondolkodásról. Ez az a posteriori öntudatlanság (ugyanúgy, ahogy az a priori öntudatlanság is) a tárgyak és az emberek abszolút nivellálódását idézi elő. Az *én* névmás, amelynek denotátuma a szubjektum, semmiben sem különbözik a tárgynevektől.

„Milyen világosan működik az agyam! Felméri, élvezi önmaga szenvedését! De még meddig? Most: működik. Induljunk ki ebből! Ami van. Ezek szerint működik valami, ami én vagyok, de részlet belőlem. Tehát valamilyen formában vagyok. Ez azonban semmi más így, mint a működés képlékeny önigazolása. Logikám logikusan igazolja önmaga logikáját; ami az érzékek nélkül illogikus.”

Ugyanez a *gépies kényszeresség* jelenik itt meg, mint például a *Bagoly-folyó* című Bierce-novellában, csak még hátborzongatóbb az egész, mert mintha minden belülről került volna, a hős fejébe. Az önfokozó, idegesítő mozgások, gondolatok, ritmusok. A kényszerszelekvések és a kényszerszorgondolatok. A logikai üresjáratok, az üresjáratfutamok. Mintha látható lenne a fej belseje. Az idegenség. A túléber érzékek, amelyek *annyira élesre vannak fenve, hogy már nem érzékelnek semmit.* Így fordulnak önmaguk ellentétébe.

A Bierce-novellában az agy mechanikus működése, túlébersége, a működés túlfinozottsága az elszenvedett tényleges fizikai fájdalmak következménye. A Nádas-novellában *pusztán tudati, gondolati úton keltődik fel ez az állapot.* Ott fokozatosan lép működésbe minden egyes érzékszerv; itt, egy bizonyos ponton túl fokozatosan lépnek ki a működésből az egyes érzékszervek.

A főszereplő *én* először személyisége széleit veszti el: először a testi

én-érzet válik bizonytalanná. Aztán személyiségének egésze. Végül a valóságban érzékelhető szubjektum-tartalom teljesen eltűnik, marad az üres *én* névmás.

Nemcsak az *én* névmás és ennek denotátuma, a szubjektum válnak el egymástól, hanem a tárgy-*én* és a meta-*én* is: „Egyszerre érzem és látom önmagam mozdulatlanságát és mozgását, mintha lenne egy harmadik is, aki figyelni ezt a kettőt, aki *én* vagyok, de mindhárom *én* lennék. Nem. Csak ez a harmadik vagyok *én*, aki a kettő között figyelni azokat, akik *én* vagyok.”

Az idézett rész többek között azt is mutatja, hogy a személyiség-hasadás élménye hogyan lehet önmaga megoldása. Ez az élmény, illetve állapot hierarchikus személyiség szerkezetet teremt, azaz egy másik létet, egy másik *ént* a meglévő fölé, és ezzel annak a lehetőségét, hogy a meglévő egyáltalán állítható, átlátható, viszonyítható legyen. Saját szintjén belül ugyanis semmi nem értékelhető. A másik lét, a másik *én* viszont metanyelvként, viszonyítási keretként működhet az egyikhez képest. Ez egy lehetséges kiút a teljes nivelláció világából.

(1984)

Végrehajtják és elszenvedik

(Déry Tibor: *Képzelt riport
egy amerikai pop-fesztiválról*)

LEHETETT VOLNA MÁS IS TALÁN...

Az 1968-as, nagy érdeklődéssel és reményekkel várt montanai pop-fesztiválnak több ezer halálos áldozata volt. Az események után nem sokkal egy riporter elment Montanába, hogy megvizsgálja, miért történt mindez így, és hogy *történhetett volna-e máshogy*. Egy lány vallomása rádöbbsentette, hogy itt sokkal többről van szó, mint néhány unatkozó hippi hőbörgéséről.

De ezeknél a baleseteknél és a kábítószeres pusztításánál is nagyobb baj volt a magány, mondta egy másik lány. A többszázezres tömeg kel-
lős közepén az ember magányos volt, s elhagyatott, mondta.

Riportjában arra próbált választ keresni, hogy milyen az a világ, ahol ilyesmi történhetne; szükségszerű-e, hogy így történt, és hogy hogyan lehet egy ilyen világban élni.

Ez a világ kaotikus, átláthatatlan, rend nélküli, s ez az állapot változatlan és változtathatatlan: a maga egy-tömbből-faragott változatlan-ságában halad a pokol felé: ellenséges a természet is, és nemhogy az összefogás, a közös értelmes cselekvés, az egy irányba-hatás lehetetlen, hanem teljesen eltűntek az emberi kapcsolatok is. Két egymást szerető ember sem találhat egymásra. A célok elérhetetlenek, a vágyak beteljesíthetetlenek, nincs előrejutás, mert mindig ugyanazok az élethelyzetek ismétlődnek meg; ugyanúgy. Mindenhol ugyanazok az emberek szerepelnek, csak más-más elrendezésben. Ki a felelős mindeztért, van-e egyáltalán felelős, és hogyan lehet egy ilyen világban életben maradni?

A célok megvalósulásukban eltorzulnak, a következmények a szándékok ellenkezőjébe fordulnak. Az emberek a boldogságot, az üdvözülést keresik, ezért mennek Montanába. Mennek? – Zarándokolnak. Nem élvezetből, hanem belső kényszertől hajtva, eksztázisban (pont

ugyanúgy, mint az X-beli halálmenet), fáradhatatlanul, csontig soványodva, éhezve, vérző lábbal. S helyette boldogtalanságot találnak. Szeretni akarnak, s a szeretetből megmagyarázhatatlan módon gyűlölet lesz. A hippik szelíden gyilkolnak; egymást keresik, s közben egymás elől menekülnek, a szabadságot keresik, s közben nem tudnak vele élni. Senki sem ura szándékainak. Az emberek megváltókat keresnek és megváltandókat. Ki ezt, ki azt. A Montanába özönlő tömeg a Megváltóra vár, Beverley például a megváltandót keresi. A baj az, hogy a megváltók nem találkoznak a megváltandókkal. És, hogy *senkit sem lehet megváltani.*

Minden, hej de minden visszatér önmagába – mondja Frantisek.

Eszter az örök körforgásról beszél. C. úr előadásából kiderül: olyan, hogy jövő, tulajdonképpen nincs is. Hiszen éppen attól jövő, hogy sosem érhető el. A célt-nem-érés, a beteljesületlenség a lét lényegéből szükségszerűen fakad.

A dolgok ismétlődésének, örök körforgásának, a *körkörös erőszaknak*, a megváltoztathatatlanságnak a jelentését hordozza a riportregény szerkezete is. Teljesen körkörös, szimmetrikus. Valójában nem is regény, inkább dráma, három felvonásban, elő- és utójátékkal. Mind-egyik felvonás a három főszereplő (József, Eszter, Beverley) egyike köré épül. A felvonások sorrendje is ez:

1. felvonás: József keresi Esztert.
2. felvonás: Eszter keres.
3. Beverley keresi Esztert.

Beverley útjában József cselekvéssorozata ismétlődik meg. Ugyan-olyan sorrendben találkozik ugyanazokkal a szereplőkkel: Mánuellel, Renével és dr. Marianne-nal, akik mit sem változtak. Marianne például a harmadik napon is ugyanúgy keresi férjét, ahogyan az első napon is kereste.

Ebből az ördögi körből nem lehet kilépni. Eszter halála nem megoldás. Csak rádöbbsent valamire. Már akit lehet.

Még az emberi viszonyulások is ismétlődnek. József is szerelmes Eszterbe, Beverley is. Eszter nem ismeri fel időben a lehetőséget, a szeretet megváltó erejét. Amikor rádöbben erre, és családi jelmondatukat súgja Józsefnek, *már késő.*

Miért éppen Esztert keresi mindenki, egész Amerika? Hiszen Eszter nem különb, mint a többiek. Sőt. Talán önző is: elutasítja a felkínált szeretetet. Mégis lehet szeretni (kicsi, gyenge, törékeny, sokat szenvedett, szép). *És lehet keresni.* A keresés a műben a menekülés egyik formája és emellett az egyetlen értelmes cselekvési lehetőség, emberi gesztus, az emberi jelleg egyik utolsó maradványa. Ebbe az utolsó lehetőségbe mindenki belekapaszkodik. Ezért lesz Eszter fontos Mánuelnek, Renének, dr. Marianne-nak, Billnek, mindenkinek. És ami talán még fontosabb: Eszter valami olyan megnevezhetetlen dolgot keres, amit mindannyian, és ami talán nincs is. Ez a nagyon keresett, nagyon várt dolog azonosul a kereső ember személyével. Valamit várnak Esztertől. Azt, amiért Montanába jöttek. Hogy megvált, vagy legalább *elvezet a Megváltóhoz.* Ezért mondhatja Beverley monológjában: A föld terei megteltek sötétséggel és könnyel, az egyetlen fény, életed fénye, szemed fénye eltűnván róluk. S ha majd újra rátalálsz? Ha Paradicsomod kitátja száját, s még egyszer eléd köpi *a csillagot, amelyről egykor azt hitted, hogy elvezet Betlehembe?*

És ezért mondhatja Mánuel: Ne keresse Esztert, mert Eszter nincs. És Frantisek: Hulló csillagok után futni...?

Eszter a remény volt, a csillag, aki véletlenül választatott ki erre a szerepre. *A kiközösítő* főhősét, Ambrust ugyancsak tudta nélkül választják ki egy szerepre; egy ugyanolyan szerepre, mint amilyenre Esztert. Hogy váltsa meg az embereket szenvedéseiktől, hozzon boldogságot, nyugalmat a földre.

Eszter, éppen mert ugyanolyan megváltó- és csodaváró, mint mások, nem vesz tudomást a neki szánt szerepről. Csak menekül. Pedig tudja, hogy hiába.

Hogyan lehet élni ebben a világban? Pontosabban: viszonyulni hozzá? Az egyes szereplők a különböző lehetőségeket reprezentálják:

1. Frantisek a rend nélküli, kaotikus világ prófétája. (Valóban próféta: oda kell rá figyelni, mert szájából a bibliai özönvíz ömlik megállíthatatlanul; haja, mint az égő csipkebokor; az egész ember egy lángoló szózat.) Ha a világban nincs kiszámíthatóság, nincs kiindulópont és végcél, akkor az egyénnek is szükségtelen az ilyen. Állandó kergetés, állandó cél nélküli futás legyen az élet. Valakit mindig kell kergetni – mondja. Akkor az ember nem érzi, hogy eljutott a lehetőségek határáig, nem érzi, hogy minden visszatér önmagába, nincs beteljesülés, és ezért nincs bűnbánat vagy megbánás sem. Mert semmi sem végleges, semmit sem kell jóvátenni. Ugyanezt a védekező magatartást kényszerítik magukra X lakosai is. Rengeteg például az *elkezdet*, *de be nem fejezett épület*, és tétélesen is ezt a filozófiát vallják az emberek. Például egy férfi a sötét szállodában G. A.-nak: *A torzó híve vagyok. Nem tudunk tökéleteset alkotni.*

2. Beverley magatartása éppen a Frantisek-féle ellentéte. Ő úgy általában nem kerget senkit sem, de egy konkrét helyzetben keresi Esztert. Ezzel nagyon is határozott célja van. Eszter halála rádöbbeneti valamire. A felelősséget keresi. És örök figyelmeztetést akar állítani az embereknek: hogy *máshogy is lehetett volna*. Ez a „*lehetett volna*” Déry egyik kulcsmotívuma. Főleg az általam trilógiának tekintett *A kiközösítőben*, a *G. A. úr X-ben-ben*, és a *Képzelt riportban*. A *G. A. úr*-ban Elza halála a nagy katartikus élmény mindenkinek. A szereplők felismerik a „már nem lehet”-ben rejlő esztétikumot és etikumot. Sándor: Attól vagy most szebb, drága szerelmes kis Elzám, hogy már nem lehetsz többé olyan szép, amilyen voltál.

Erzsébet és G. A. pedig egyszer „másképp is történhetett volna” játékot játszanak.

3. Eszter: ő is keres, kerget, őrzi valamit. Nem tudni, miért szökött meg József elől, kihez szökött, miért éppen Montanába szökött. Állandóan menekül, mert sosem érezheti hogy megmenekült. Talán

az egész élet elől fut, amit nem kért, de kapott, és ehhez a helyzethez öntudatlanul úgy alkalmazkodik, ahogyan Frantisek prófétálta. Végül nem bírja tovább: a regény legtragikusabb mondata, amikor az őt megtaláló Józsefhez így szól: *Elszívтам, mert nem tudok nélküled élni, nem. Mondom, egyetlenegy, hogy végre nevetni tudjak.* És később Beverleyhez: *Szeretek nevetni, úgy szeretek nevetni.*

4. József alapállása a naiv vállalás, a felelős szembenézés. Másoktól is ezt várja. Nem tudja elcsábítani-elbűvölni sem a kígyó, sem a zene, sem a kábítószer: *Én ezen az áron nem akarok boldog lenni. Járjam inkább a poklot, de tiszta öntudattal.* – József X-beli megfelelője a tudat- és öntudatőrző Larra nagypapa: Megőrizni kívánom magamat eleven tiltakozásként az eszméletlenség állapota ellen, mely mind jobban elterpeszkedik földünkön, s maholnap el fogja oltani az utolsó öntudatba zárt, utolsó emléket is arról, hogy valaha emberek éltek, szenvedtek és boldogok voltak.

5. A montanai tömeg az eksztázisba, a mámorba, a léttelen létbe menekül. Ők így próbálnak életben maradni, mások viszont tőlük várják a segítséget: Az ember már-már elhitte, hogy egy új fajta gyermekei készülődnek az emberiség megváltására, virág koszorúzta fejjel. A montanai fesztivál ennek a kiütlehetőségnek (mint az összes kiütlehetőségnek) a csődjét bizonyítja. *Nem tudták, hogy a külvilág bennük van.* – A tábor tele van félresikerült ál-Krisztusokkal, rosszul üdvözültekkel.

A lázadó magatartás csődje szükségszerűen vezet a közönyhöz, a székepszishez vagy a teljes nihilhez. Mindegy, hogy az ember gyilkos vagy áldozat, de talán mégis jobb áldozatnak lenni. Valójában mindenki egyszerre gyilkos is, áldozat is. Csak a véletlenül múlik, hogy éppen melyik szerepe realizálódik hamarabb. Az emberek tehetetlenül várnak a halálra.

A fesztivál résztvevői tehetetlenül tűrik, hogy hajtsák őket, mint egy csordát. Miért nem védekeznek? – kérdezi Eszter Beverleytől, majd ő maga válaszol: *Tudni csak én tudhatnám, de én nem válaszolok magamnak.* – A úr, az elidegenedés okait vizsgálva szintén felteszi ezt a kérdést, és szintén nem válaszolja meg: Mi volt az oka, hogy bele-

törődtek munkájuk elidegenítésébe, s alávetették magukat más emberek uralmának?

Nincs válasz. Nincsenek válaszok. Semmit sem lehet biztosan állítani, határozottan kijelenteni. Az egyes szereplők beszélgetése ezért általában közhelyekből áll; önmaguk és egymás ismételtetéséből. A megnyilatkozásokat személytelenítő bevezető szócskák kezdik, és hasonló jellegű közbevetések szakítják meg: *állítólag, lehet, tudtommal, talán, bizonyára, nem hiszem, nem tudom, mondják*. Ez a bizonytalanság és az ebből eredő felelősség-elhárítás megint egy olyan vonás, ami a Fesztivál világát X világához közelíti. Sem Józsefnek, sem G. A.-nak soha nem adnak egyenes válaszokat. Talán nem is értik a kérdés, a kérdés jelentőségét. Nem hiszik, hogy valakinek még fontos lehet egyáltalán valami, pláne, hogy valaki az ő egyéni véleményükre kíváncsi. Vagy hogy egyáltalán kíváncsi. Az emberek bizonytalanság-érzése odáig megy, hogy már a tényeknek sem mernek hinni.

Persze nemcsak egy tény, hanem egy ember sem ismerhető meg. Senkiről sem állíthatom biztosan, hogy ismerem, legfeljebb azt, *hogy megtekintettem egyik-másik szerepében*. De ki ő valójában?

A kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen világban, ahol az emberek idegenek egymásnak, ahol a szándékok ellentétükbe csapnak át a megvalósítási kísérlet, a „műtétek” során, ahol a látszat nem felel meg a valóságnak, ahol az álmok nem szembesíthetők a valósággal, *nem lehet mit kezdeni a szabadsággal*. Beverley önként visszaadja. Önként visszaadja szabadságát, mert nem tudja felhasználni semmire. Különben a montanaiak sorsa is ezt példázza: szabadságuk szabadossággá változik, majd fásult közönnyé, végül teljes tehetetlenséggé.

MIÉRT HAGYTUK, HOGY ÍGY LEGYEN...

A kiszámíthatatlan és ellenséges világban az emberiség állandóan a „már nem” és a „még nem” érzései között hanyódik: az elmulasztott lehetőségek és a hiú remények között. A természet ugyan jeleket küld az embereknek, de ezek a jelek számukra megfejthetetlenek. Mik pél-

dául a Montanába özönlő madarak? Segítők vagy ellenségek? Dögevők, akik a biztos pusztulás utáni lakoma reményében jönnek? – De madarak repültek az Ígéret földje előtt táborozó mózesi nép táplálására is.

Beverley monológjaiban vissza-visszatérő, önmagának szemrehányást tevő, a „már nem” és a „még nem” tragikus voltára utaló kijelentések ismétlődnek: *amelyről egykor azt hitted, még nem tudtad, nem tudtad, így is lehetett volna.* És Beverley mindezek ellenére mégis reménykedik, hogy Eszter síremlékével talán változtathat valamit az embereken.

De nemcsak Beverley ilyen naiv, örök remélő, hanem a riporter is, aki a párbeszédet, egyéni beszámolókat, a szemtanúk vallomását, a kihallgatásokat, a közös monológokat nagyon tudatosan válogatja össze. Rengeteg különböző közlésforma váltakozik egymással: írói leírás, tudományos leírás (például a dögevőkről), előadás (A., B., C. úr előadásai), riporter közlés (például Billről), tanú kihallgatása, (egy pokol angyala és egy szemtanú kihallgatása), tanúvallomás a bíróságon, kinyilatkoztatás, prófécia (Frantisek), valódi párbeszéd (József és a fiú) és a különféle monológok.

Ezeket a különböző típusú megnyilatkozásokat az eksztatikus, szugesztív stílus hozza közös nevezőre: nagyon gyakoriak az ismétlések, kérdések, felkiáltások. Az egyik leghatásosabb fogás a fájdalmasan ironikus, ismétlődő-visszakérdezés:

Mánuel és József közös monológjának a vége: ... az egy gyilkossági eseten kívül, szegény Józsefem...

Egy?

Vagy: József benéz egy sátorba, ahová Marianne vezette el. Szorongának az emberek, mégis hívják őt: A boldogság, mint Laokoon kígyói, kegyetlen szoborcsoporthá szorította össze alélt tagjaikat.

A boldogság?

Vagy: A szél Nyugat felől fúj, elhozta a tenger ödémájának sós szagát, s meg-meglebbentve a völgy meneteles járataiban, tisztulásra hívta fel az embereket.

De kiket?

Végül: Eszter önmegszólító monológjában felsorolja, hogy mi mindent kapott az élettől, és minden bekezdés után refrénszerűen tér vissza:

de kérted-e?

A riporter nemcsak az időt bontja meg, hanem a személyiséget is. S ez itt valóban nem öncélú technikai fogás. Nézzük meg ehhez a műben előforduló *belső monológok* típusait! Négyfélélt lehet elkülöníteni. Ezek a következők:

1. *Kérdés-felelet típusú monológ*: egy szereplő párbeszédje önmagával, a monológ dialogizálása. Például József önmagával folytatott beszélgetése az úton.

2. *Lírai belső monológ*: egy jelen nem lévő harmadik személy megszólítása. Ez a fajta monológ – és a lírai viszonyulás általában is – csak Eszterrel kapcsolatos. József és Beverley szólítja meg őt így. Például József: Hova menekültél, Eszter, erről a földről, Jiuntemal Cakchiquel Axcaplik király egykori birodalmának földjéről, amelyen kis fehér lábad minduntalan vérben és gennyben kénytelen tapcdni?

3. *Önmegszólító monológ*: ennek két nagyon szép példája Eszter „de kérted-e” és Beverley „esik az eső” monológja.

4. *Két személy közös monológja*: Mánuel és József; Bill és József; Eszter és Beverley közös monológjai. Ez tulajdonképpen az első típus ellentéte: a dialógus monologizálódása. Ott egy személy tudata bomlik kettőre, itt két személy tudata válik eggyé.

Mi ez? Tudathasadás vagy kettős szerep? Azt példázná, amit B. úr előadása is sejtet, hogy az emberek biológiai struktúrája alapvetően azonos, s ezért mondhat két ember közös monológot, de az erre az alaprétgre ráakódott másik réteg annyira elfedi ezt, hogy az ember még önmagát sem értheti meg? Beverley is rákérdez erre a személyiséghasadásra, amikor Eszter halálának okait kutatja: Kettéhasadt, s ereje, s gyöngesége párviadalában hullt el? *Mi hasítottá ketté az egyet*, hogy a két fél fölkeljen egymás ellen, s egymást szőröstül-bőröstül elnyelvén még egy hiányt ékeljen hiányaink közé?

A személyiségfeleződés más Déry-művekben is gyakori. Például: Ánis és Kokoró az *Ébredjetek fell*-ben, Diró kettős személyisége a

Kéthangú kiáltásban. A kiközösítőben Ambrus két „fele”: a beilleszkedő, az alázatos, a szükségszerűségekbe belenyugvó, a szerepe(ke)t elfogadó, és a másik, a kétkedő, a kérdező, a kívülálló – konkrétan meg is jelenik Flórián és Timót alakjában.

A regény két legtudatosabb szereplője Beverley és József. Persze az ő tudatosságuk is nagyon korlátozott.

Egyedül Beverley kérdezi meg: *miért halt meg Eszter?* Ki a felelős a haláláért? Teljesen tehetetlenek vagyunk-e? – Az egész világmindenség felelős érte, személy szerint leginkább a szülei, akik a világba kényszerítették. Beverley és Eszter korábbi monológjaiban nagyon is tételesen fogalmazódik meg a perspektíva: a föld örültként száguldozik összevissza. Az emberek el fognak pusztulni. Megbünteti őket a természet. Másrészt maguk az emberek is megbüntetik önmagukat: addig gyilkolják egymást, amíg az utolsó gyilkos is be nem vonul a gázkamrába. És vége.

Az általános pusztuláskép ellenére Beverley Eszter síremlékével örök figyelmeztetést szán az emberiségnek. Akkor is, ha nem lesz már kinek. *Hogy lehetett volna máshogy:* Amire tehetetlenek voltunk élő korában, adassék meg neki az elégtétel: az egyesülés boldogsága, kőben lerakva s tömörítve oly szilárdságban, hogy az idő megbotlik fölötte, s lepje el bár a moha, a mohát a por, a port a föld megégettésének hamuja, kőarcán a mosoly ne szűnjön meg mosolyogni, mondván: *így is lehetett volna.* Csiklójától fölfelé és lefelé minden ránc és pöhöly, melyet a lét orgazmusa valaha megrezzentett, kőbe letéve bizonyítsa: *így is lehetett volna.* Így is lehetett volna: a felhasadó köszem bizonyítsa. Az ínyig felhúzódó, boldogan vérző ajak: bizonyítsa. A megrándult mosoly rajta. A görcsben hátracsavarodó hosszú, karsú nyak: bizonyítsa. A keskeny válla, mely hátrafeszül, az ívbe görbülő gerinc, melyet verejtékcseppek kísérnek a nyaktól a farcsontig, a behorpadó has, az ölelő combok, s alattuk az erőfeszítéstől elfehéredő lábujjak, a két vékonya között szivattyúzós hüvely: bizonyítsák. *Hogy így is lehetett volna, ha ember és ember megérti egymást.*

(1977)

Pluralitás és anekdotaforma

(*Krúdy prózapoétikája*)

Krúdy prózapoétikájának elemzésekor elsősorban *Napraforgó* című regényére támaszkodom. *Választhattam volna* mást is, mert Krúdy írásai szerkesztésmódjukat tekintve teljesen *egyformák*: egy végtelen sorozat variációi. Ez az „egyformaság” szemléletmódjának és az ebből következő anekdotikus szövegformáló elvnek szükségszerű következménye. Különböző regényei, novellái pontosan ugyanolyan módon variációk, lehetőségek, egymás mellé rendelt szerkezetek, mint ahogyan az egyes regényeken belüli cselekvések, személyek, leírások, a legheterogénebb nyelvi-formai eljárások is teljesen azonos státuszúak: nivelláltak. Ahogy variációk a szereplők is: mindenből több van, illetve mindenki valakinek, valakiknek a variánsa, példánya, alteregója. Más szavakkal: Krúdy regényszerkesztési eljárása anekdotikus.

Az anekdotikus szövegformáló elv Krúdynál *variációk és variánsok végtelen sorozatát eredményezi*. Ez az elv írói technikájának minden elemét áthatja, illetve az összefüggést megfordítva: ebből a kiindulópontból technikájának minden jellegzetessége levezethető. Mindezt a későbbiekben részletesen elemezni és bizonyítani fogom.

Az anekdota, illetve az anekdotikus formálóelv fogalmához kialakulásától kezdve negatív előfeltevések és értékelések tartoznak (Tudjuk: az egyes irodalmi eljárások és műfajok általában értékeléseikkel együtt öröklődnek.) A leggyakoribb vád az anekdota ellen az, hogy lekerekített, kizárólag a történet érdekességére és a csattanóra épít (nem elég mély, nem elég modern), hazug módon megszépítő, illúziókeltő, feloldó és feloldozó műfaj.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy van, illetve volt (lehetne) ilyen anekdotatípus is. De nemcsak ilyen. Az anekdotának ez az értelmezése

és értékelése ugyanis a műfajt kizárólag tartalomként, tartalmi elemként kezeli. Nem tesz különbséget továbbá az anekdota szinkrón és diakrón változatai között sem. Pedig már a műfaj kialakulásakor többféle anekdotatípus létezett egymás mellett. Ezen túl az anekdota mást jelent önmagában: mint „egész”, mint szuverén prózaműfaj, és mást akkor, ha „rész”, ha egy nála nagyobb másik műfaj: a novella vagy a regény egyik, vagy éppen *meghatározó szerkezeti, szerkesztési eleme*, elve. Ez utóbbi esetben már végképp nem tartalom, hanem *forma, formálóelv*. Az anekdota, az anekdotikus típusú novella és az anekdotikus regényszerkezet tehát nem azonos fogalmak, így az eredeti anekdota jelenléte, szerepe sem lehet bennük azonos. Különösen akkor nem, ha az már régen elszakadt eredeti alakjától, és formálóelvvé vált.

Az anekdotaműfaj, illetve az anekdotikus forma időben is változhat; változott is. Kezdetben valóban a lekerekített, a sztori érdekességére alapozott és a csattanóval lezárt műfajt jelentette. Később tartalma különböző irányokban módosult: fokozatosan átalakult, majd elmaradt a kedélyesség (mint érzelmi-hangulati velejáró), a megszépítés szándéka, a történet érdekessége, sőt maga a történet is. Ilyen módon az anekdota „kiürült”, megszűnt önálló műfajként létezni. Megmaradt viszont *mint forma, illetve mint szövegszerkesztési elv*.

Az anekdotikus szerkesztésmód és regényszerkezet azt jelenti, hogy nincs egyívű, egyenesvonalú, teleologikusan kibontakozó, hierarchikusan rendezett eseménysor, ahol minden elem egyetlen végső célnak rendelődik alá, és ebben a vonatkozásban kap értelmet.

Ehelyett *sokféleség* van. A prózaszerkesztési eljárások és azok eredményei nincsenek egymással alá-fölérendeltségi (= függő) viszonyban, hanem egymás mellé kerülnek: nincsenek kitéüntetett pontok. Minden esemény, szereplő, hangulat, gondolat, érzület, leírás, tárgy, nyelvi kifejezés (hang, szó, mondat, bekezdés, stilisztikai alakzat, kép stb.) *egyenrangú lehet*. Egyformán fontos *vagy* nem fontos, súlyos *vagy* súlytalan, jelentős *vagy* jelentéktelen. Ilyen módon az anekdotikus formálóelv egy *mozgó*, bármilyen módon összerakható-szétszedhető, bővíthető-szűkíthető, folytatható-abbahagyható, lezárható-lezárhatatlan

regényszerkezetet eredményezhet, amely így a „nyitott mű” egyik lehetséges korai magyar típusa.

Az anekdotikus formálólév tehát éppen nem leegyszerűsít, egyértelműsít, megoldást erőltet, hanem ellenkezőleg: az össze-nem-tartozást, a szervesületlenséget, a *folyamatosság- és folytonossághiányt* reprezentálja a formák szintjén. Mivel lezáratlan, bizonytalanító, eltávolító és távolságtartó szerkezet, az egynemű és egyértelmű *érzésállapotok* (tragikum, komikum, pátosz stb.) helyett vagy mellett a *kevert típusú érzelmi viszonyulások* és viszonyíttató formák (írónia, groteszk stb.) megjelenésének a *lehetőségét* teremti meg. (Amely persze nem mindig realizálódik, de realizálódhat.) Általánosabban fogalmazva: a reflexió, a reflektáltság lehetőségét. A komikum és a tragikum ugyanis, mivel egyértelmű – bevezetett, lezárt érzésállapotok – megjeleníthetők saját szintjükön is. A groteszk vagy az írónia azonban, éppen mivel viszonykategóriák, csak egy metanyelvi szint bevezetésével ábrázolhatók. Azaz, létrejöttükhöz, létezésükhöz *távolság* szükséges.

Látható, hogy az anekdotikus szerkesztésmódot az a szemlélet hozta létre, motiválja és tartja fenn, mely szerint az események többféleképpen (végtelen sok tetszőleges módon) elrendezhetők, amely elrendezések közül egyik sem kitüntetett vagy a priori. Továbbá, hogy az események mindig csak *utólag* rendezhetők el és értelmezhetők egyáltalán valamilyen módon és sorrendben. Mindig máshogy. Ezért egymás mellé kerülésüknek és minősítésüknek *nincs és nem is lehet egyetlen indoka*.

Az eseménysorok elrendezésének, elmondásának, értékelésének az esetlegessége nem jelenti magának a regényformának az esetlegességét. Sőt. Az eseményselrendezés, eseménymondás stb. esetlegességének *felismerésével és tudatosulásával* egyenes arányban nő a *megformáltság mint megformáltság* indoklásának az igénye és szükségessége. Ezzel együtt természetesen a szerepe is. Röviden: a motiváltság igénye áttevődik a formák szintjére.

A *tudatosulás* mindig a közvetettségi (absztrakciós) szintek és a közvetítő közegek („csomagolástechnikák”) számának és szerepének a

növekedését jelenti. Azt, hogy például a regénynek egyetlen összetevőjéhez sem lehet naiv, közvetlen módon viszonyulni, és hogy egyik sem magától értetődő, eleve adott. Így a leírásnak is minden lépését indokolni kell.

Az események hierarchikus elrendezettsége (a hagyományos értelemben vett cselekményesség) általában a formák és a választott formanyelv esetlegességével, megindokolatlanságával, eszköz-szerepével jár együtt. Illetve itt valójában nincs is értelme választott formanyelvekről beszélni, mert a formanyelv megválasztásának a lehetősége és megindokolásának a szükségessége eleve *fel sem merül* mint probléma. A szerzők a köznyelv irodalmi változatát használják. A nyelv itt a cselekmény menetét „követi”. Nincs önálló szerepe.

Az események nivellálása, esetlegességük tudatosulása viszont a formák és a formanyelvek szigorú megindokoltságát, a nyelv tárgy-szerepét eredményezi. Ez a két tendencia *mint tendencia* tehát egymást kizáró jellegű. A közvetlen események (cselekmény) motiváltsága és a megformáltság motiváltsága egymással fordítottan arányosak.

A cselekmény/tartalom-centrikus és a nyelv/forma-centrikus regények így a mindenkori regénytípológia két szélső pólusát alkotják. Az első esetben a nyelv és a forma „láthatatlan”, nem érzékelhető, rejtett, szerény eszköz csupán; a második esetben viszont hangsúlyos és hangsúlyozott, centrális helyzetű és szerepű, gyakran a mű témája.

Az anekdotikus szerkesztésmód, illetve eredménye: az anekdotikus regény fent elemzett sajátosságai miatt mindenképpen a második típusba tartozik, vagy legalábbis tendenciájában ehhez közelít.

Mint ilyen, felfogható lenne formabontásként is, azaz egy újfajta formaképzési elvként, ha időben nem előzné meg a hagyományos értelemben vett formaképzést, formaépítést. (Ami, mint láthattuk, elsősorban cselekményépítés.)

Az anekdotikus regényt szokás a regény ideáltípusához, a 19. századi nyugat-európai és orosz klasszikus regények reprezentánsaihoz mérni. Ebben az összehasonlításban a magyar anekdotikus regény szükségképpen alulmarad. Az értékelés ugyanis kimondva-kimondatlanul a cselekmény vonatkozásában történik. A nagyregény utáni avantgarde-

típusú idő-, cselekmény- és formabontás modernnek minősül, a nagyregény előtti anekdotikus-típusú viszont konzervatívnak.

Pedig különbségük nem a bontások meglétében/hiányában áll, hiszen a cselekmény (meglétével, hiányával, széttöredezettségével stb.) a regénynek elidegeníthetetlen konstituense, amely nem tűnhet el, legfeljebb módosulhat. A „forma előtti” és a „forma utáni” regényekből sem a cselekmény tűnt el, hanem elsősorban *a cselekmény folytonosságának az érzése, illúziója*.

Ez persze a klasszikus regényekben is csak illúzió volt. A folyamatossághiányt, az öröket korábban az leplezte el, hogy az írók az élet „nagy pillanataira”, az „ünnepekre”, és a körük szerveződött ritu-sokra, rutinokra koncentráltak. Ezek voltak a regények csomópontjai: születés és keresztelő, halál és temetés, udvarlás, szerelem, esküvő, estélyek, bálók, találkák stb. (Emögött megint csak a közvetlen, „valós” cselekvések közvetlen, való életbeli indoklásának, motiválásának az igénye munkált. Ilyenformán: egy esküvőt szükségszerűen megelőz egy udvarlási folyamat. Azaz nem a formai megoldások indoklását tartották fontosnak, hanem magukat a mindennapi életbeli cselekedeteket motiválták pszichológiailag, életrajzilag, a hagyományokra való hivatkozás alapján stb.)

A csomópontok közötti „öröket” ki lehetett tölteni ábrándozással, vágyakozással, reménykedéssel, emlékezéssel, képzelgéssel. Az egyes csomópont-eseményeknek tehát előre- és hátrafelé is hosszú kifutásuk volt.

A cselekmény viszont (amelynek megléte, hiánya, fel- és leépülése, széttördelése – úgy látszik – kulcsfontosságú a regényforma és az egyes regények megítélésében), a regénynek bizonyos értelemben valóban a legfontosabb konstituense. Az összes többi elemnek ugyanis a cselekmény a szubsztrátuma. Vegyük például az időt. Cselekmény és idő, ezért cselekmény- és időbontás között is kölcsönös összefüggés áll fenn. A cselekmény *csak* időben kibontakozó, időben ki-nem-bontakozó, időben széttöredezett stb. lehet. Tehát csak az *időhöz képest* ábrázolható egyáltalán valamilyennek. Az idő pedig csak a cselekményben (cselekvésekben) manifesztálódhat: időtlenítés, lassítás,

gyorsítás, pillanatok kiemelése, az idő „eltüntetése” – szóval mindaz, amit az idővel egyáltalán csinálni lehet – csak a cselekmény valamilyen formálásával érhető el.

Az egyes műfajokra jellemző(nek tartott) formák keletkezésük és fontosságuk sorrendjében bomlanak fel: a leépülés a (valamikori) felépülés sorredjét követi. Mivel a cselekmény a regény legfontosabb eleme (volt), a formabontás vele kezdődött. Ahogy a vers esetében is a leginkább meghatározónak *érezett* rímmel és ritmussal.

Krúdynál a cselekménybontás, -megszakítás, -eltüntetés, illetve a cselekmények, események nivellálása, indokolatlansága, motiválatlansága és ezzel együtt a forma indokoltasága, a nagyfokú stilizáltság egyszerre tűnik a klasszikus nagyregény *előtti* és a nagyregény *utáni* törekvésnek, illetve e törekvések összegzésének. Visszafelől nézve *regényei az anekdotikus-típusú és az avantgarde-típusú formabontás (formaképzés) metszéspontján helyezkednek el*. Az előbbi, „forma előtti” formaképzés végpontjának, és az utóbbi, „forma utáni” formaképzés kezdőpontjának tekinthetők. Mivel nálunk nem volt klasszikus, „a márkíz ötkor távozott” típusú nagyregény, az anekdotikus formabontás/formaképzés *közvetlenül*, a „forma” kihagyásával ment át avantgarde típusba. Így a ma legjelentősebb prózaújíttók (Mészöly, Nádas, Esterházy, Hajnóczy) különböző módon és mértékben a magyar anekdotahagyományt folytatják. (Természetesen nemcsak ezt.)

A Mikszáth és Esterházy közötti kapcsolatokat nem kell különösebben bizonygatni, hiszen ehhez maga Esterházy ad szempontokat különböző regényeiben.

Meglepőbbnek tűnhet, de véleményem szerint lényeges hasonlóságok találhatók Krúdy és Mészöly bizonyos regényei (különösen a *Film* és a *Megbocsátás*) között is. A narrátor és a szereplők, illetve az egyes szereplők közötti *távolság* mindkét szerzőnél *konstans*: mindent és mindenkit végig azonos távolságra tartanak (el) maguktól, egymástól, és tőlünk olvasóktól. Nem engedik, hogy bárkivel is azonosuljunk, bárkibe is belelássunk. Nincsenek rokonszenves vagy ellenszenves szereplők. Hiányzik a részvétel és a részvét. Mindenki idegen, zárt,

megismerhetetlen marad. A megismerhetetlen szereplőkről szép, de egykedvű, hűvösen távolságtartó leírások szólnak.

Mészölynél erőteljesebb, filozófiailag tudatosabb az a Krúdynál inkább az érzület szintjén lévő, de mégis koherens ismeretelméleti alapállás, hogy az események sokféleképpen sorbarendeizhetők, hogy – Wittgensteint szabadon idézve – mindaz, amit látunk és leírunk, más-képp is lehetne.

Pontosabban nem is eseményekről kellene beszélnünk, hanem „dolgozról” általában, ahogy Wittgenstein is teszi, mert Krúdynál az események, cselekvések olyan rejtettek, hogy *maga a cselekmény, a sztori az, amit rekonstruálni kell!* A szereplők nem csinálnak semmit. Nem is kommunikálnak; ha véletlenül mégis egymás mellé sodródnak, akkor monologizálnak, vagy „társalgásuk” teljesen inadekvát.

Krúdynál is (mint Mészölynél) *a lehetőségekkel való játék folyik*; a lehetőségek sokféleségének, végtelen sokaságának állandó számon-tartása, számbavétele, rendszerezése. Krúdy végig hangsúlyozza, hogy az, amit leír, nem biztos, hogy megtörtént, nem biztos, hogy *így* történt, vagy hogy *történhetne*, *történhetett volna* máshogy. Ezért viszonylag sok nála az explicit modális kifejezése, mint például a *talán*, *bizonyára*, *esetleg*, *lehetséges* szavak, meg a ható képzős igék.

A lehetőségek sokféleségére való állandó reflexió nyilvánvalóan az értékelhetetlenség, a viszonyíthatatlanság tényének ösztönös felismerésével (Krúdy) vagy tudatos átgondolásával (Mészöly) függ össze.

A szimbólumok is ezt hangsúlyozzák: a füst, az álom, a per: mind olyan *folyamatok*, amelyek folynak, folytatódnak, meg-megállnak, megszakadnak, időnként összegződnek, de mégis befejezetlenek, bizonytalan kimenetelűek. Megfoghatatlanok, mint az egymásra fényképezett, egymásból előlépő, egymást folytató szereplők.

Mindkét szerző kifejezetten „szépen” ír, csak a *szép* fogalma természetesen Krúdy óta nagyot változott. Korunk például már az érzelmi fogalmaknak azt a pusztát, *üres említését* sem igen tűri meg, ami Krúdynál olyan gyakori és jellegzetes. Alapvető paradoxon, hogy a „szép” írásmód nála végül éppen a személyek és dolgok végső redukcióját, kiürülését eredményezi.

Érzelmi fogalmak: érzések, hangulatok *nevei* használhatók érzelmi érintettség, involváltság, átéltség nélkül is, mert nem feltétlenül jelentik az érzés meglétét. Pontosan ez a helyzet Krúdynál. Érzelmekről, álmokról, emlékekről való beszámolóí, vagy ezeknek a fogalmaknak a pusztá említése szinte soha nem jelenti azt, hogy ezek az érzések, állapotok ténylegesen, élményszerűen jelen is vannak.

Talán senki nem írta le annyiszor az *álom* vagy az *emlék* szót, mint Krúdy, paradox módon *szereplői mégis állandó álmatlanságban és amnéziában szenvednek*. Nem tudnak aludni, nem tudnak álmodni és nem tudnak emlékezni sem saját személyes múltjukra, sem a kollektív történelmi múltra. Egyiket sem tudják hasonítani, átélhetővé tenni, *mert valójában sohasem élték meg*. A múltat ugyanúgy nem, ahogy a jelent sem élik. Ezért számukra a múlt is jelentés nélküli, rossz közérzetként manifesztálódó hiány csupán. De még hiányérzetüket sem tudják megfogalmazni, mert nem, vagy alig tudnak beszélni. Így ők sem hasonulnak: mindenki külön vagy „őrült”.

Megintcsak paradox módon (mennyi paradoxon van Krúdynál!) *a távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció nagyon magas fokával és végig azonos szinten tartásával éri el Krúdy*. Ebben különbözik leginkább összes elődjétől és utódjától, ebben utánozhatatlan: *ahogyan nála a felfokozás a lefokozás eszköze lesz, a felfokozottság a lefokozottság kifejezője*. Ahogyan a forma, a stílus, a nyelv túltelítettsége, túldíszítettsége a dolgok, emberek kiürülését, kiüresedését eredményezi és mutatja meg. Nála tehát az üresség, az idegenség, a semmi nem előfeltevés, nem a priori kiindulópont, hanem *végeredmény*. Egy olyan folyamat eredménye, amelynek minden lépését mi, olvasók is végigkövetjük regényeiben.

Stilizáltságának ezzel a nagyon sajátos és egyéni jellegével éri el azt, hogy mindent és mindenkit azonos módon kezel; azonos távolságra tart és *tárol*. Mondhatnám: *használja, működteti szereplőit, és a szereplők is egymást*. Szereplői *operációkhoz* keresnek színtereket és személyeket. (Az *operáció* Pistoli saját szava a *Napraforgóban*.)

Végül még a személyek és a tárgyak, az élők és a holtak közötti különbség is megszűnik, mert minden és mindenki azonos módon

működésekre redukálódik. Ezért nagyon gyakori motívum Krúdýnál az emberek és a tárgyak egymásba való átalakulása, vagy a tárgyak önmozgása, öntörvényűsége: „az üveg minden látható érintés nélkül eltörik”. Az pedig már egészen természetes ebben a közegben, hogy emberek többször meghalnak, feltámadnak, kísértetté változnak, újra meghalnak stb. Így szűnik meg végleg mindenfajta különbség, illetve a különbségtétel *elvi lehetősége* is. Mint látni fogjuk, még a hasonlat, a hasonlítás nyelvi művelete is ezt a végső nivellációt, az üres egyfomság megteremtését célozza. Krúdy hasonlatai nem hasonlítanak, nem megkülönböztetnek, nem besorolnak, nem viszonyítanak, hanem nivelálnak.

Végső soron tehát a stilizáltság magas foka és végig azonos jellege eredményezi azt, hogy Krúdýnál *minden és mindenki üres működésekre és üres jelenlétekre redukálódik.* Ezeken az üres, de működő tárgy-embereken üres műveletek folynak.

Jellemző például, hogy az emléknek, pontosabban *az emlékezésnek csak technikája van, nem tartalma.* Krúdy soha nem az emlékkép tartalmát, hanem mindig kialakulásának mechanizmusát írja meg: *lassú, gyors-gyors* ritmusban. Ez a táncritmusképlet az a folyamat, ahogyan az emlékkép, amely egy lassú, hosszú érlelődési folyamatnak, az emlékezésnek az eredménye, hirtelen *bekereteződik, zárul, formát kap.* Így véglegesül, és lesz tárolható, mint egy üres fényképkéret, amelyből hiányzik a fénykép, illetve amely *bármilyen fényképpel kitölthető.* Az emlékképnek nincs tartalma, illetve *technikája a tartalma,* hiszen a szereplők nem tudnak emlékezni, és nincs is mire. *Így ez a ritmus maga az emlékkép.*

Pontosan ugyanilyen mechanizmussal írható le az álmodásnak, vagyis az álmokép kialakulásának a folyamata is. Mivel nincsenek álomtartalmak, az álmodásnak is csak technikája van, és ez a technika maga az álomtartalom, a lassú, gyors-gyors ritmus pedig az álmokép.

Krúdy, mint Rilke is, szereti azokat a dolgokat, állapotokat, érzelmi és gondolkodási folyamatok végpontjait, amelyek egy lassú érlelődési folyamat eredményeképpen jönnek létre egy hirtelen-váratlan zárással.

Ezért gyakoriak nála a zárulás, a bekereteződés, a függés képei: akasztott emberek a fákön; képek formájában a falakon is.

A *lassú, gyors-gyors* nemcsak az emlékkép és az álmkép kialakulásának a ritmusa (és egyben maga az emlék-, illetve álmkép), hanem annak a szándékosan elnyújtott, késleltetett, lelassított haláltáncnak a ritmusa is, amely Krúdy regényeiben és regényei között is egyfolytában tart. Figyeljünk fel az újabb paradoxonra: hogy Krúdy az *egyik legérzékibb írói technikával, a ritmussal elevenít meg egy mechanizmust; hogy a ritmus egy redukció eredménye.*

A *lassú, gyors-gyors* ritmusképlettel egyben Krúdy lassító-gyorsító írói technikája is jellemezhető. Ez a technika elsősorban és alapvetően lassít: a szándékosan hosszított mondatokkal és a szándékosan hosszított, túlképzett szavakkal. Tudjuk, a mondat bármely nyelvben elvileg végtelen hosszú lehet. A szó pedig a magyarban bizonyos határok között tetszés szerint hosszítható – képzőkkel, illetve a képzés műveletének ismételt alkalmazásával. Krúdy bőven él ezekkel a lehetőségekkel, főleg az „üres szóképzésekkel”, mint például *aludgat, vacsoráztat*. Általában is rengeteg nála a gyakorító képzős ige, a kicsinyítő képzős főnév és melléknév. Ezek nagy része a köznyelvben is „üres képzés”. Krúdynál pedig különösen az: *magáért a képzés kedvéért történik a képzés*. Az az ige például, hogy *alszik*, már önmagában folyamatos, kifejezi, hogy itt egy *lassú*, hosszú folyamatról van szó; a *-gat* képző ehhez pusztán annyit tesz hozzá, hogy még tovább lassítja.

A lassítást célozzák többek között a fölösleges szinonimák is: *némán, hangtalanul* – így együtt; és főleg a nagyon-nagyon sok hasonlat. Ezek között a lassító mechanizmusok között van elhelyezve egy-egy gyors, éles vágás, metszés, zárás. Az a bizonyos hirtelen-váratlan mozdulat. Például egy ilyen hasonlat, mint ez: „Állt a táj, mint egy álom.”

Miért a tájat hasonlítja Krúdy az álomhoz, és nem fordítva? Mondhatnánk például, hogy azért, mert ez így egy tipikus prózamondat. Ha viszont a hasonlat két oldalát felcseréljük, tipikus versmondatot kapunk: Állt az álom, mint a táj. Ez ugyan kicsit konvencionális, de hasonlatként, a hasonlóság alapján értelmezhető. Az eredeti viszont nem.

Az, hogy a táj áll, természetes, magától értetődő lenne, ha Krúdy nem emelné ki, ha nem hangsúlyozná és főleg, ha nem az álomhoz hasonlítaná. Nincs ugyanis mozgó táj, illetve csak akkor érzékeljük ilyennek, ha sokáig nézzük, vagy ha a fák, növények hullámozása kelti a mozgás képzetét, vagy ha emberek, állatok mozognak a tájban.

Az álom ugyanakkor éppen nem állhat, legfeljebb egy álomkép, ha azt valahogy kiemeljük, mint egy filmkockát, tehát ha megállítjuk és megkötjük, rögzítjük valamilyen módon. Így a hasonlat két pólusa nem megvilágítja, hanem megszünteti egymást. Első fele azt jelenti, hogy „nagyon állt” a táj. Az egész pedig ezt: úgy állt a táj, ahogy egy álom, azaz nem állt. A hasonló és a hasonlított (a *táj* és az *álom*) önmagukban is túl általános fogalmak, illetve szavak ahhoz, hogy érzékletessé tegyenek egy képet. Ráadásul elcsépeltek is, túlhasználtak.

Ez tehát egy *üres hasonlat*, Krúdy leggyakoribb és legjellegzetesebb hasonlattípusa, ahol a hasonlítás eljárása, *művelete* fontosabb az összehasonlított dolgoknál, illetve a hasonló vagy a hasonlított tartalmánál, sőt: magánál a hasonlóságnál is. Röviden: *a hasonlítás kedvéért van a hasonlat*. Tehát kizárólag a hasonlítás műveletének mint *műveletnek* van jelentősége: teljesen mindegy, hogy mi hasonlít mihez. Így a hasonlatnak, a hasonlításnak nála pontosan ugyanúgy *csak technikája* van, ahogy az emlékezésnek vagy az álomnak.

A hasonlat általában is bonyolult nyelvi-poétikai-gondolkodási-lelki művelet. Ráadásul elnevezése sem pontos, mert végeredménye, azaz egy folyamat (a hasonlítás) eredményeképpen létrejött állapot (a hasonlat) felől nevezi meg magát a műveletet, illetve az egész mechanizmust. Mindenesetre a hasonlítás úgy azonosít, hogy megkülönböztet (és fordítva); ezzel egyszerre kapcsol össze és választ szét, sorol be és emel ki két dolgot. Így el is helyezi őket a többi között. Krúdynál viszont a hasonlat „lebeg”, azaz semmilyen értelemben nem rögzített.

A hasonlatnak bármelyik eleme: a hasonló, a hasonlított vagy a hasonlóság lehet centrális, és közülük bármelyik önállósulhat is. Krúdynál viszont annak a nagyon ritka esetnek vagyunk tanúi, hogy ezen elemek mindegyike lényegtelen, meghatározatlan, és a hasonlatnak

a negyedik eleme, a szerkezete: *magam a hasonlítás művelete mint művelet önállósul: az „olyan mint”*.

Említettem már, hogy Krúdy üresen használja az érzéskifejezéseket is, mint ahogy az *álom*, az *emlék* szavakat, valamint a szó- és mondatképzés és a hasonlítás nyelvi műveleteit. Teszi ezt azért, mert maguk a szereplői üresek: *érzéseik szinte kizárólag külsődlegesek és reaktívak*. Az érzéstörténetek kizárólag a külvilág éppeni, esetleges állapotára adott válaszok, nem belső érzésszopozíciók megfelelői, „folytatásai”, következményei. Mivel a szereplőknek nincsenek belső érzésszopozícióik, mindig a környezet, a külvilág vált ki belőlük valamilyen közvetlen, azonnali, rövidrezárt érzéstörténetet. Ezek az érzéstörténetek csak addig állnak fenn, amíg az őket előhívó inger fennáll.

Röviden: *az érzelmi élet az inger-reakció sémára redukált*. Innen adódik az az érzésünk, hogy a szereplők „üresek”, hogy „nincs bennük semmi”. Mintha egyáltalán nem vennének részt abban, amit gondolnak, éreznek, csinálnak, helyesebben: amit gondoltatnak, éreztetnek, csináltatnak velük. Nemcsak amnéziások tehát, de anesztéziások is. *Nem tudnak sem érezni, sem élvezni*. Gondoljunk például Szindbádra, akit nem vigasztalt az a százhet nő, aki viszonszerette.

Az érzések így „külsődlegesek”, nem a személyekben vannak, hanem az író rendeli hozzájuk, tulajdonítja nekik. (Mondja róluk.) Ők maguk mindig a mindenkori környezet hangulatait veszik át, illetve a környezet az a háttér, amelynek alapján egyáltalán érzés tulajdonítható nekik. Ha az érzelmet közvetlenül indukáló közeg eltűnik, az érzés is megszűnik *nyomtalanul*. Álmos Andor például Evelint, aki miatt pedig minden évben meghal egyszer, *csak addig szereti, amíg látja is*.

Ezért van az, hogy a személyek teljesen érintetlenül, sértetlenül, változatlanul kerülnek ki minden helyzetből. Abszolút nincs közük ahhoz, ami velük történik. Mondhatnám úgy is, hogy nem érzik jól magukat a regényekben, még pontosabban: egyáltalán *nem érzik magukat*. Nem vesznek részt az életben; voyeurök csupán. Önmaguknak is voyeurjeik. Maszkerádi: „Úgy nézem minden cselekedetemet, mint ha ötven év múlva olvasnám, látnám egy naplóban.” Álmos Andor „Lehet, hogy egy halott vagyok, aki lát, néz, semmin sem csodálko-

zik és mindent megvet, amit az élők csinálnak. Vagy talán pipás török voltam azelőtt Munkácson, egy boltcégären és most szabadságon vagyok.” Rizujlett férje, a kapitány: „Én úgy nézem, hogy mindenki részeg az országban, csak én vagyok vízió, mert sohasem szerettem senkit.”

Véleményem szerint a *Napraforgó* cím ezeket a tendenciákat sűríti egy szóba. Elsősorban az instabilitás, a *puszta reaktivitásra, mechanizmusokra redukált személyiség szimbóluma*. Mindig oda fordul, ahonnan fényt kap, és addig, amíg fény esik rá. A fénytörő közeg viszont hiányzik. Nincsenek közvetítők. Ez a nivelláció következménye.

Egy példa az érzések reaktív és redukált mivoltára. Maszkerádi kisasszony így jellemzi egyik alteregóját, a francia hercegnét: „Előkelő hölgy volt; lelketlen kultúrbestia; tevehajcsárokkal és piroskabátos tisztekkel szeretkezett; *csak annyiban volt szomorú, amennyiben a szállodai zenekar játéka a szomorúságra felhívta a figyelmét; csak annyira volt jókedvű, amennyire a kairói élet, a mindennapi táncestély, a különböző életunságok ellen való szórakozások, a díszruhában elköltött ebédek, a sivatagba való kirándulások kényszerítették azzal a szuggesztív erővel, amelynek aláveti magát minden jómódú céltalan utazó. Oly kegyetlen, lelketlen, bensőség nélkül való életet élt, mint többnyire a nagyvilági nők, akik ott a fehér hoteleket lakják és a papagáj csőrét ütögetik az ujjukkal, amelyről fiatal férfiak álmodoznak. Talán érzékei is csak akkor ébredtek fel, midőn telefalta magát fűszeres ételekkel, táncolt a bálon, a viasz-nyugalmú férfiak hideg szájával vérbeborító szavakat dörmögtek a fülébe. Egyébként oly közömbösen foglalt helyet a színházban, mint a kócsagtoll a gyémánthajtűben.*” (Kiemelések tőlem. F. K.)

Mindez nemcsak a francia hercegnére érvényes, hanem kivétel nélkül mindenkire, mert a *Napraforgó* című regényben mindenki (részben) Maszkerádi alteregója (is), azaz a regény összes szereplője variáció többek között a Maszkerádi-kisasszony-témára, illetve személyre. (Meg más személyekre is.) Még a két legtöbbet szereplő *férfi-figura*: Pistoli és Álmos Andor is a Maszkerádi-sorozat egy-egy tagja, variánsa!

Krúdynál minden szereplő több sorozatban, végtelen sok variánsként létezik. Ugyanis mindenki egyszerre tagja, variánsa az összes többi sorozatnak, és ugyanakkor egyben saját sorozatának, variánsainak a típusa is. Így egyszerre típus és példány. Erre utal az a tény, hogy egy személynek több különböző neve van (Rizujlett például minden szereplője számára más nevet és személy-variánst használ), illetve, hogy ugyanaz a név több különböző személyre illik (Álmos Andor anyját Evelinnek hívták, „szerelme” is Evelin). A szerelmeknek különben ezért nincs jelentősége: mindegy, hogy ki kit szeret, mert mindenkiben ugyanannak a típusnak egy példányát szereti. (És egyben önmagát.)

Ráadásul ezek a variánsok vagy példányok nemcsak egyidőben léteznek, hanem időben egymás után is. Egyszerre szinkrón és diakrón, szimultán és szukcesszív sorozatokban. Pistoli három, különböző időszakból származó örült felesége időnként egyszerre, egyidőben jelenik meg. *Aki egyszer létezett, az visszavonhatatlan.* Tudjuk: a halottak bármikor feltámadhatnak.

Így a Krúdy-regények potenciálisan végtelen sok szereplőt tartalmaznak: személyek keletkezésének, egy típus megsokszorozódásának a lehetősége minden oldalról nyitott. Ennyi szereplő természetesen nem fér el egy regényben. Így a szereplők (ahogy a témák, motívumok is) átnyúlnak az egyes regényeken, megteremtve ezzel a végtelen regényt, a minden oldalról nyitott, végtelen sok lehetőséget magába foglaló szerkezetet. A Krúdy-regények „egyformasága” ezt jelenti. A regény így lép túl saját formáján. Sokkal több van benne, mint amennyi keretei közé szorítható.

Álmos Andor például abból a szempontból variánsa Maszkerádinak, hogy ő is kétnemű, vagy legalábbis (meg)osztott nemű, akárcsak Maszkerádi. Mint minden őse, a jelenlegi Álmos Andor is fél-kedvvel és fél-nemmel született, mégpedig olyan osztásban, hogy férfiasságát hagyta a túlvilágon, ide csak nőiességét hozta magával. Bár férfiassága azért aktualizálható. Figyeljünk fel arra is, hogy a túlvilágról jön, kísértetként; ebben is Maszkerádira hasonlít.

Maszkerádi kisasszonyban viszont tagadhatatlanul vannak maszkulin vonások. A tipikusan szerelemre-használt Krúdy-hősnők mind

húsos, puha, lusta, lágy, kövér *asszonyok*. Maszkerádi viszont *kis-asszony* és férfias nő: gyors, vékony, feszes, fürge. Nem akar férjet, nem akar gyereket. Nem emberek folytatása és nem emberként folytatódik. Kísértetektől származik, s végül kísértet lesz maga is.

Jellemző, hogy amikor egy éjjel éppen Pistolit kísérti, Pistoli férfikísértetnek nézi őt. „Termettem, mint a jégcsap az ereszen” – mondja magáról. Íróilag is hideg, kemény, fagyos, éles tárgyakkal jellemzett: teste acélrugóból való, arca dércsípte, szemei acélfényűek; máshol: pengeszemű, kés szeme penge módjára villan; szavai késélesek.

A regénynek két villanó, éles, pontos hasonlata is róla szól (összesen nem sok ilyen van, hiszen a legtöbb hasonlat üres): „Sugár volt a teste, mint egy magános kard, amelyet hegyénél fogva a vívóterem padlójába szúrtak.” „Fekete harisnyája feszült, mint a fiatal vágý.” Ez utóbbi a férfi-vágý asszociációját kelti. És valóban: Maszkerádi egy alkalommal női testtel, de *férfimódra* szeretkezik egy fával. (Érdemes megjegyezni, hogy a fával való szeretkezés motívuma Michel Tournier *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* című regényében is felbukkan, csak ott egyértelműen egy férfi az, aki egy nő-fát szeret.) Maszkerádi is szereti a fáját, mert mosolytalan, szenvedélytelen, emléktelen, közömbös, hideg. Befelé néz és befelé él, érzelmet kifelé nem nyilvánít. Külső hidegsége abból fakad, hogy van belső élete. Az viszont ábrázolhatatlan.

Maszkerádi veszélyes alteregói a regényben sorra meghalnak. Először a francia hercegné. Őt Maszkerádi közvetve tünteti el. Legveszélyesebb alteregóját, Pistolit viszont személyesen öli meg egy csókkal. Pistoli volt az, aki valamennyire belelátott, aki Szonett kisasszonynak nevezte. Az is: saját formájának foglya, önmagára záruló csapda.

Maszkerádi és Pistoli kölcsönösen egymás és önmaguk csapdái, vagy hogy egy, a regényből vett szót használjak: patkányfogói. Ezért kölcsönösen tisztelik is egymást. Mindkettőjükhöz a patkány meg a kígyó képei társulnak.

Az írói motívumszervezés így hasonlóságukat hangsúlyozza. Ők azok, akikkel Krúdy észreveteti az ember, az emberi test vagy a nemi aktus gusztustalan vagy éppen undorító részleteit is. Amikor például

Evelin, a butuska, naiv lány hosszadalmasan ömleng Maszkerádinak közhelyes és készen-kapott ábrándjairól, Maszkerádi csak ennyit mond tömören, tárgyszerűen: „Rossz szaguk van a férfiaknak.” Erre a motívumra rímel egy későbbi, Pistoliról szóló leírásrészlet: „Annyi nőnek az illata maradt meg emlékezetében, mint egy nagyvárosi hímkutyának a szaglószervében, ...”.

Az inger-reakció sémára való redukció egy sajátos, még nem említett variánsa tükörkép és tárgy közvetlen és azonnali viszonya: az, ahogy a tárgy mindig *automatikus*an és rögtön előhívja tükörképét *a tükör, azaz a közvetítő közeg kihagyásával, kiiktatásával. Így a tárgy és a tükörkép mechanikus viszonya ugyanabba a sorba tartozik, mint az érzelmeknek, az emlékképnek, az álomképnek, a hasonlatnak, a képzésnek és maguknak a személyeknek technikai (üres) műveletekre való redukciója.* Láthatjuk, hogy még *a technikákra való redukciók is variánsokban, sorozatokként léteznek.*

A másik oldalról úgy fogalmazhatjuk meg a tárgy és a tükörkép közötti sematizált és redukált viszonyt, hogy a regény tele van tükörökkel, *amelyek nem tükröznek.* Ennek következménye az, hogy a szereplők léte is megkérdőjeleződik, hiszen nincsenek, nem lehetnek olvasataik.

Maszkerádinak és egyik sokat emlegetett alteregójának, a francia hercegnének a viszonylatában például nem tudni, hogy melyikük tükörképe a másiknak, azaz melyik az „eredeti”. Álmos Andor egyik meghalásakor pedig (tudjuk: minden évben meghal egyszer), ezt olvashatjuk: „A tükör elhalványul a falon, ...”. Így vész el végleg az önismeret lehetősége.

Az inger-reakció séma emberek és tárgyak, tárgyak és emberek viszonylatában egyaránt érvényes. Egy tárgy is csak „addig él”, amíg ránéznek. A következő, erre utaló hasonlat *A vörös postakocsi*-ban olvasható: „Az énekesnő kitartó, konok szomorúsággal függesztette rá a tekintetét, mint aki addig akar nézni egy képet, amíg az meg-elevenedik.”

Krúdy-elemzésemet azzal kezdtem, hogy prózája az anekdotikus-típusú és az avantgarde-típusú formálódó metszéspontján helyezkedik

el. Összegzésként ugyanezt mondhatom. Kibővítvé azzal, hogy nála együtt, egységben van meg a későbbi „avantgarde” két szélsőségesen elkülönült típusa: a redukált és a túltelített, az alulbeszélt és a túlbeszélt, az aszketikusan szikár és a pompázatosan túldíszített leírás-mód, a lassító és a gyorsító tempó, dinamika. Később fog élesen elkülönülni egymástól az a két eset, hogy a szöveg vagy nem tölti ki a regény kereteit (túl kevés), vagy túllép, túlcordul rajta (túl sok).

Krúdy stílusa, nyelve túltelített, viszont ez a stilizáció, mint láthattuk, éppen a redukció és a távolságteremtés, -tartás eszköze. Így technikája egyszerre a *túltelítés és a kiűrités együttes* folyamata, illetve a túltelítődés és a kiűrés együttesét eredményezi. Nevezhetném ezt *elidegenítő-visszacsalogató mechanizmusnak* is.

A túltelítettséget mindenekelőtt hasonlatai hordozzák: ezek a hasonlatok tele vannak képekkel, dallamokkal, fényekkel, ízekkel, szagokkal, színekkel. Önmagában mindez csupa érzékiség. Ám ezek a hangok, fények, illatok a semmiben keringenek: forrásukról leváltak, visszaverődni pedig nem tudnak. Így az érzéki benyomások eredményei a távolság, az eltávolodás, az érzéketlenedés megteremtői, megtartói.

Az anekdotikus-avantgarde formálóelv, mint láthattuk, egyrészt a „lehetőségek filozófiájának”, a sokféleség tudatosulásának és állandó számontartásának adekvát leképezője és megfelelője a formák szintjén. De ugyanennyire adekvát megfelelője a nem-szervesült magyar valóságnak is: annak, hogy a történelem és az egyéni élettörténet össze-nem-függő, csak kívülről-felülről, mesterségesen összekapcsolt események sora, sorozata. Ezért az ilyen típusú regény nemcsak a formák fejlődése felől közelíthető meg, hanem szociálpszichiátriailag is értelmezhető. Láthattuk, hogy ez a formálóelv, illetve szerkezet Krúdy esetében mennyi ambivalenciát, paradoxont sűrít, azaz a hasadásokat „fedi le”.

A társadalmi vagy egyéni szintű skízis véleményem szerint mindig egy kettős, de egymással ellentétes követelményeket támasztó szabályrendszerhez való sikertelen, mert eleve lehetetlen alkalmazkodási kísérlet szükségszerű következménye. Mint ilyen, elszénvedői vagy

elszenvedője részéről nem tekinthető „betegségnek” vagy „devianciának”. Az alkalmazkodás ugyanis nem deviáns vagy inadekvát reakció. Ezesetben azért eleve reménytelen mégis, mert két egymással ellentétes követelményrendszernek *egyszerre* nem lehet eleget tenni. A két szabályrendszer működése ugyanis a gyakorlatban annyit jelent, hogy amit az egyik explicit módon *előír vagy hangoztat* (elvár, kötelezővé tesz, javasol, parancsol stb.), azt a másik *hallgatólagosan* tiltja. A két szabályrendszer együttese tehát úgy támaszt követelményeket, hogy egyben azok teljesítését lehetetlenné teszi. Jellegükből (hogy az egyik explicit, a másik implicit) már következik, hogy ez a helyzet szubordinált személyek vagy társadalmak esetében áll elő.

Egy ilyen helyzetnek egyszerre okozója is, következménye is a személyi függőségek és a dologi függőségek felemás, kusza volta. Egyik sem tud megjelenni tiszta formában: emberek (egyes személyek) intézményesülnek, egyszemélyes intézményként, hatalomként funkcionálnak, az intézményeket pedig valójában személyes kapcsolatok működtetik. Általában is túl sok minden van a véletlenre, illetve a hallgatólagos konszenzusokra bízva.

Ugyanezért sem a valódi személyesség (autonóm szubjektum és szubjektivitás), sem a valódi objektivitás (tárgyszerűség, tárgyiasság, tárgyilagosság – a szó minden értelmében) nem alakulhat ki. Így az objektivációk sem képesek betölteni szerepüket. Valódi személyesség helyett a személyeskedés vagy a személyi függőségek torz formái jelennek meg: túlzott intimitás, bizalmaskodás, pletyka, belterjesség, bennfentesség, protekció stb. Valódi objektivitás helyett pedig egy bürokratikus gépezet. A személyes és a személytelen kialakulatlansága, felemássága, a kettő torz aránya, egyik vagy másik abszolutizálása stb. ezért a mindenkori magyar irodalomnak és az irodalom értékelésének is állandó problémája.

(1986)

Esszé a versről és Marilyn Monroe-ról

Sokféle verstípus és versszervező tényező létezik. Ezek közül néhány közismert, vannak azonban ismeretlen vagy feltáratlan versszervező erők és elemek is. A következőkben két ilyenről szólok. Az egyik a sorképzés (módja), a sorkitöltés jellege, a másik a vágás(technika), a tördelés, a metszés, a metszetképzés.

A sorképzés – mint ez közismert – nem mindig esik egybe a mondatképzéssel: ezen a lehetőségen alapul az enjambement. Az viszont már kevésbé közismert, hogy a sorkitöltés sem feltétlenül azonos a mondatkitöltéssel. Egy sor ugyanis egy önmaga által kijelölt üres keret, kitöltetlen, de rögzített üres helyek magányos sorozata, amely többféleképpen tölthető ki.

Alapvetően háromféle módon. Ebből a szempontból lényegi különbségek vannak költők és költészettípusok között. Lehet egy sort abszolút pontosan kitölteni (ez nagyon ritka eset); ilyenek például József Attila versei.

A klasszikus magyar versek nagy része nem abszolút pontosan, hanem inkább precízen kitöltött. Ezért ezek a versek lassúak, nehézkesek, cammogóak, statikusak. Nincs menetük, ívük, dinamikájuk. Állnak. Nincs bennük semmi váratlan, hiszen a kötött, szabályos rímek, ritmus és a verssor – versmondat egybeesése miatt többnyire előre kiszámítható, hogy mi fog történni. Ha egy vers teljesen szabályos, és még ráadásul örökölt, készen-kapott formákat használ, akkor az általában komótos mederben hömpölyög, és unalmas.

Lehet továbbá egy sort túltölteni; ennek példája Pilinszky vagy Rilke költészete (telten zengő, túlcsonduló; a mondat minduntalan kilép a sorból, túlcsap rajta).

Végül lehet egy sort kitöltetlenül is hagyni; ilyenek Sylvia Plath versei. Ez utóbbi típusnál általában vagy egyszerre sejlik fel egy adott forma (emléke?, lehetősége?) és az attól való eltérés, vagy teljesen új, egyéni, saját formát teremt a költő. Egy ilyen vers többnyire könnyedén sikló, suhanó, levegős, elegáns, gyors és biztos lefutású.

Ehhez a hatáshoz persze hozzájárul a jól alkalmazott tördelés és vágástechnika is.

Két közvetett adalék a tördelés és a vágás fontosságához: 1. Egyetlen önmagában álló sorról (mondatról) nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy az milyen műfajú: prózamondat, versmondat, esszémondat, köznyelvi mondat stb. Csak a *szokás* alapján értelmezzük (általában versnek). Műfaját pontosan eldönteni azért nem lehet, mert nem a sor, a ritmus vagy a rím a versszerűség legkisebb (minimális) egysége. Hanem a vágás és ezzel összefüggésben a sorkitöltöttség *milyensége*. Más szavakkal: egy *művelet* (és persze annak eredménye is) a minimálisan műfajmeghatározó, és nem a már kész, előre-gyártott bármilyen típusú rím, ritmus vagy egyéb nyelvi kifejezés. Ezeknek mindig művelet és működés közben kell *létrejönniük*.

2. A töredék mint *önálló műfaj*, amely nem azonos sem a befejezetlenséggel, sem a rövidséggel. (Vannak hosszú és befejezett töredékek is.) Töredék az, ami verssorokból áll és nem versmondatokból. Alapegysége tehát a verssor és nem a versmondat; a *sorképzés* a meghatározó itt a mondatképzéssel szemben.

A különféle tagolások (tördelési lehetőségek és módok) adnak alkalmat a különféle vágásokra: sorképzés, versszakképzés, rím-, ritmusképzés, illetve vágás. Egy kettévágott szó, mondat, néhány váratlanul és szabálytalanul (!) elhelyezett rím, amely egyszerre vág előre-felé is, meg hátrafelé is, egyben a feszültséget is növeli. Keménnyé, élessé, metszővé teszi a verset, direkt hatások nélkül. Így lehet például ijesztő, kihívó, gépies nyugalommal, tényszerű, sőt akár csevegő stílusban, már-már éneklő hangon beszélni a legszörnyűbb dolgokról is. („Nem kiabálunk; beszélünk.”)

A vágás, a tördelés, a metszés tehát sorok vagy versszakok között lehetséges. Egyik fontos hatása az, hogy olyan jelleget ad a szövegnek,

mintha egyszerre több vers íródna és rendeződne el benne, illetve mintha egyszerre többféle ritmusban lenne írva ugyanaz a vers. Így az egyszerre ritmikus és aritmiás, két szálon futhat: egy összefüggő, sima, megszakítatlan, folytonos, könnyed szálon és egy, az előbbit megszakító-keresztelő, nyers, erőszakos szálon. A ritmus általában is a vers érzékiségének a hordozója, a rím pedig ezt érzékietleníti és érzésteleníti. (Persze csak ha jól van megcsinálva.)

Arra, hogy egy költészet milyenségét mennyire a sorkitöltés jellege és a vágás határozza meg, példa lehet a 20. század három nagy hallgató és elhallgató költője közötti különbség. Rilkére, Pilinszkyre és Sylvia Plathra gondolok, akik egészen máshogy és másért hallgatnak. Mást tudnak és mást hallgatnak el, vagy máshogy tudják (hallgatják el) ugyanazt, és ehhez a tudáshoz (elhallgatáshoz) a viszonyuk is más.

Pilinszky tud valamit (ami megnevezhetetlen), és ehhez egyértelmű a viszonya; Rilke valamit nem tud (a névtelen), de ehhez egyértelmű a viszonya (ő még tud állításokat tenni, mindenfélét állítani a dolgokról – mondja Nemes Nagy Ágnes); Sylvia Plath pedig valamit tud, de ehhez nem egyértelmű, hanem ambivalens, sőt polivalens a viszonya.

Minden költészetnek van valamilyen fénye, sugárzása vagy csillogása: a vers szelíden fénylik vagy ellenségesen csillog; sugárzik, izzik, lobog, lángol; kristálytisza és áttetsző vagy kristálykemény; nap-sütötte vagy holdsütötte; hidegen és vékonyan ezüstös vagy telten aranybarna, őszi, nyárvégi, túlrejt, súlyos és nehéz.

Ez utóbbi Rilke. Nála a tárgyakon átragyog, átfénylik valami nagyon mélyről, talán egy más világból hozott meleg és mély aranybarnaság. Ő általában is azokat a tárgyakat, dolgokat szereti, amelyek egy lassú, hosszú érlelődési folyamat eredményeképpen súlyosodnak-sűrűsödnek (gyümölcs, bor, illat; gyümölcsben a bor ígérete). A *szinesztéziák* titkos és titokzatos költője ő (zenével átjárt, átítatott színeivel és színekkel átítatott zenéjével), szemben Sylvia Plathszal, aki az *anesztéziák* költője, a kiüresedéseké, a mesterséges érzéstelenítettségeké, fagyasztottságoké. Tárgyai hidegen, ezüstösen, közönyösen és mégis (vagy talán ezért?) fenyegetően csillognak. A fényt vissza-

verik. Üresek. Távoliak. És bennünk vannak. Énünk hideg, kemény, fagyott pontjai.

A belső túltelítettség, intenzitás, erő, erőszak vagy meglágyítja és megolvasztja a tárgyakat, érzéseket, elmossa körvonalaikat (Rilke), vagy éppen nagyon is élessé metszi, visszafagyasztja őket is, önmagát is (Sylvia Plath). A vers ettől lesz egyszerre monoton és mégis intenzív, amely állapot a visszafojtottságból adódó intenzitás engesztelhetetlensége. A konok, kitartó, indulatmentes, személytelen, precíz erőszak képmása ez (egyszerre *kép* is, *más* is), a tanúk nélkül dolgozó pokolé. Ahogy az elfojtott erőszak áttör a ceremóniális formákon, a rítus a ritmuson és a rutinon. Flagellánsok önostorozása ez, vagy gladiátorok pontosan kiszámított, megtervezett mozdulatsora, amely belőlük árad, és amellyel szemben tehetetlenek.

Végtelenített tánc ez, kegyetlen körkörös erőszak, melyet a hiány működtet. *A gonoszság egyenletes adagokban*. A körkörös tehetetlenség. Mint a tüköré, amely csak megfigyel, csak rögzíti a dolgokat semleges tárgyilagossággal, de nem tud velük mit kezdeni. Parancsra tesz, s közben kínzottja irányítja őt. Konok, megfeszített, sértő és sértett, s mégis oly törékeny és sérülékeny akarát ez, mint Boldog Margité, Kárász Nellié, egy germán királylányé, akiknek megalázkodása gőg, és gőgjük megalázkodás: a visszafojtottságból adódó, kihívó intenzitás, a felfűtött és lehűtött érzékiség.

Míg Pilinszky versei súlyosak, tömörszerűek, mozdulatlanok és mozdíthatatlanok, addig Sylvia Plathra éppen nem a dús anyagszerűség (Mándy) a jellemző, hanem a légritkítottság, a ritka anyagszerűség. Lírája tárgyias és mégis anyagtalan, szubsztanciális és szubsztancia nélküli. Tárgyai távol állanak egymástól, ellenségesen, hidegen, fenyegetően. Mondhatni, nem is maguk a valós tárgyak vannak jelen verseiben, hanem azok párlatai, lenyomatai, absztraktumai, képmásai. Általában is a tárgyak elkülönültségét érzékeli. Azoknak csak *befelé* van mélységük. Így nála a *tükör* nemcsak verscím, hanem műfaj is. *Tükör* című verse példa minderre: látszólag sima, lapos felületű, de befelé végtelen és feltárhatatlan mélységű; mélységét viszont attól kapja, hogy belenéznek. Ilyen Sylvia Plath minden verse: abszolút semleges, egy-

szerű, szinte semmitmondó szavak takarnak végtelen mélységeket, óriási belső, mozgósítható erőtartalékokat.

Szemben az öntudatos objektív lírikusokkal, Sylvia Plath nem szeret- te a tárgyakat sem. Verseivel kapcsolatban nincs is értelme külön tárgyakról és külön emberekről beszélni, mert nála az ember is üres tárgy, és minden ember és minden tárgy mélyén egyformán ott lapul a visszafojtott, mesterségesen (vegyileg) féken tartott, de bármikor ki- törni kész erőszak. Ezt a visszafojtott intenzitást, sistergő-sziszegő gyűlöletet a sorok és a versszakok vágásával, valamint a rövid, éles, kemény, zárt szavakkal, szótagokkal és verslábakkal éri el. (Kemény verslábak általában azok, amelyek rövid szótagra végződnek.)

Sylvia Plath tárgyai különben nem is valós tárgyak, hanem a meg- semmisülés és a transzcendencia fokozatain átszűrt tárgyak. Nem is saját eredeti helyükön állnak, hanem mintegy *visszahelyezve*, vissza- szelidítve oda, ahonnan elmozdították őket. De így már nem ugyan- azok.

Ariel című verse már nem is a tárgyakról szól, hanem a tárgyakba zárt-fojtott szubsztanciákról. A vers azt az ujjongó örömet érzékelteti, amelyet akkor és aközben érez, amíg és mialatt elveszti önmagát, amíg fokozatosan megszabadul testétől és minden anyagszerűségtől. Ahogy az érzés, az élmény, szűrődik, tisztul, távolodik, párlódik, úgy lesznek a szavak is, maga a vers is egyre áttetszőbb, tisztább, véko- nyabb, könnyedebb. Végül felszívódik, eltűnik, de jelenléte *ittmarad; érződik* párlatok, árnyékok, lenyomatok formájában; megszabadulva minden földi köteléktől, kötődéstől. Mint maga Ariel, Isten oroslán- ja, aki ember számára láthatatlan és érinthetetlen. Számunkra is csak zene, hang vagy képmás: anyagi eredetű, mégis anyagtalan.

Nem sugárzás van ebben és ezekben a versekben, hanem hideg fény: olyanok, mint kiporciózott ezüsstel telerakott fémtálcák. Soha nem a nap süt rájuk és belőlük, hanem mindig a hold: hidegen, élesen, brutálisan, száját gúnyosan lebiggyesztve, ahogy egy nő néz az őt kívánó férfira: kéjesen, kihívóan és megvetően. Mégis megadásra készen.

Sylvia Plath verseiből ugyanaz a lázas skizoid üresség árad, mint

annak a Marilyn Monroe-nak a szeméből és lényé egészéből, aki szőke volt, és gyönyörű (Mailer – Bart), és aki ugyanúgy nem tudott aludni, ahogy Sylvia Plath sem, aki festett szőkeségével ugyanúgy nem tudott mit kezdeni, mint ahogy Marilyn Monroe sem a magáéval.

Mindkettőjük művészete egyformán a gyűlöletből meríti kiapadhatatlan vitalitását, erejét, tomboló energiáját és azt a halálbiztos és halálpontos érzéket, amelynek a segítségével mindig tévedhetetlenül tudták, hogy igazuk van. („Ha száz hollywoodi szakemberből ötven azt mondaná, hogy tehetségtelen vagy és menj más pályára, akkor te mit csinálnál?”)

„Ha százból száz mondaná is, én akkor is tudnám, hogy mind a százan tévednek.”) És közben időnként mérhetetlen kisebbségi érzésekkel küszködik.

A gyűlölet tehát egy ideig vitalitásuk éltetője, nélküle gonosz játékuk üres és élettelen lenne. Akkor pedig nem tudnák *eljátszani* (illetve – ami ugyanaz – megírni) a lélektelenséget, a könyörtelenséget, az ürességet, a fásult és tehetetlen (telhetetlen!) közönyt. Művészetük ettől egyszerre naiv-ártatlan-kislányos és rafináltan megcsínált; túlfűtöten erotikus és gépies közönyt árasztó; karnyújtásnyira tőlünk és mégis elérhetetlenül távol. Ettől olyan vonzó.

A gyűlölet, mint a legintenzívebb energiaforrás a játékos gyors és biztos, tényleges kiürüléséhez vezet. 1962 karácsonyán, halála előtt körülbelül másfél hónappal, Alvarez meglátogatja a magányos Sylvia Plath-t: „Olyan volt, mint papnő, akinek kiüresedését saját kultuszának rítusai okozták.”

Sylvia Plath és Marilyn Monroe művészetük megszállottjai, sötét erőknél kiszolgáltatott és sötét erőket megidéző médiumai, akik magától értetődő természetességgel merítkeznek meg saját szadomazochizmusukban. Egyre többször és egyre mélyebben.

A fényképeken mindig mosolyognak. Magabiztosan, teli szájjal. Hollywoodban és New Yorkban kötelező a mosoly, amely mögött ott érezzük a szájjizmok és a bénuló rekeszizom görcsét és a sok elhasznált mosoly-hurkot.

A művészetnek ezt a démoni, gyötrő és öngyötrő jellegét korábban

Sztavrogin és Doktor Faustus érezték és élték meg a legmélyebben. Sztavrogin – éppen mert nem tud szenvedni – sokkal jobban szenved, mint az a kislány, akit megerőszakol. Sokkal mélyebben és mélyebbről utasítja el az életet – ezért hal meg később. Zseniális, mert ördögi, és ördögi, mert zseniális. Ő az, aki felismeri, hogy a kivételes szellemi képességekkel nem lehet mit kezdeni. Ő az, aki pontos jele valaminek, de őt magát már nem jelöli, nem jelölheti semmi. Övé a totális szabadság szörnyűsége és kegyetlensége. *Ő az, aki végrehajtja és elszenvedi.*

Ő az, aki unalom ellen kitalálja a gyilkos, gonosz játékot. Ezt a gyilkos játékot folytatja majd Sylvia Plath és Marilyn Monroe.

Sylvia Plath csöndje az üresség csöndje. („Nyomasztott a csend. Nem a csend csöndje volt. Énbennem volt ez a csend.”) Pilinszky csöndje viszont a túltelítettség csöndje, amely gögből-alázatból fakad. A hallgatás fölénye, illetve a fölényhelyzet kötelező némasága. A dosztojevskiji értelemben: hogy a hallgató fogoly igazsága nem igényel és nem is tűr magyarázkodást. Krisztus igazsága nem szorul bizonyításra.

(1987)

Skizofrénia és nyelv

(Személyiségvázlat Sylvia Plathról)

Az első kérdés, amely a cím kapcsán felmerülhet, valószínűleg az, hogy mennyiben jogosult egyáltalán skizofrénia és nyelv kapcsolatáról beszélni. Annyiban feltétlenül, hogy a skizofrénia nyelvi, vagy általánosabban: kommunikációs úton alakul ki; két, egyszerre kiadott, de egymással ellentétes parancshoz (beszédaktushoz) való alkalmazkodás szükségszerű következménye. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a hagyományos értelemben vett, az orvosi gyakorlatban szokásos nyelvi úton, azaz a beteg beszéltetésével vagy rábeszélésével (terápiával) gyógyítható lenne. Legfeljebb a két parancs egyikének a „visszavonásával”, érvénytelenítésével, ez viszont nem az orvos kompetenciájába tartozik.

Az elmondottakból már következik, hogy a skizofréniát, szemben az orvostudomány standard álláspontjával, nem endogén pszichózisnak tartom, hanem a körülményekhez való alkalmazkodás egy, a beteg részéről adekvát, de eredményében sikertelen típusának. Ebből az is következik, hogy nem a beteget önmagában kell megváltoztatni, hanem azt a közeget, mechanizmust, amely ezt, a beteg részéről – hangsúlyozom – adekvát reakciót előidézte, fenntartja és állandóan újratermeli.

Az endogén-exogén megkülönböztetést általában sem tartom szerencsésnek, mert szerintem eredetileg minden pszichés megbetegedésnek (neurózis, pszichózis) egyformán van a külvilág történéseiből és a beteg élettörténetéből levezethető oka. Csak amennyiben ez az ok, valamint az általa kiváltott reakció tartósan fennáll, a tünet fixálódik és önállósul: függetlenedik eredeti okától. Ez a függetlenedés pedig nem más, mint egy lehetséges spontán öngyógyítási kísérlet: a szerve-

zet és a személyiség lelki-biológiai alkalmazkodása, védekező reflexe. Nézzük most meg a betegséget kiváltó mechanizmust részletesebben!

A társadalmi vagy egyéni szintű hasadás szerintem mindig egy kettős, de egymással ellentétes követelményeket támasztó szabályrendszerhez való sikertelen, mert eleve lehetetlen alkalmazkodás szükség szerű következménye. Mint ilyen, elszenvedője részéről nem tekinthető betegségnek vagy devianciának. Az alkalmazkodás ugyanis nem deviáns vagy inadekvát reakció; ellenkezőleg. Ezesetben azért eleve reménytelen mégis, mert két egymással ellentétes követelményrendszernek *egyszerre* nem lehet eleget tenni. A két szabályrendszer működése ugyanis a gyakorlatban annyit jelent, hogy amit az egyik explicit módon *előír* vagy *hangoztat* (elvár, kötelezővé tesz, javasol, parancsol stb.), azt a másik *hallgatólagosan* tiltja. A két szabályrendszer együttese tehát úgy támaszt követelményeket, hogy egyben azok teljesítését lehetetlenné teszi.

A beszédaktus-szemantika terminusaiban ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a megnyilatkozás (= a beszédaktus-típus, ezesetben: parancs) explicit performatív és implicit performatív komponense nem esik egybe: sőt ezek pontosan egymás ellentétei: más a deklarált és más a sugallt jelentés. Körülbelül így: tedd, de közben tudd, hogy mégsem szabad. Vagy fordítva. Ken Kesey könyvének (*Száll a kakukk fészkére*) az ajánlása pontosan ezt fogalmazza meg: *Vik Lovellnak, aki arra tanított, hogy sárkányok nincsenek, aztán elvezetett a barlangjukhoz. Az előíró-tiltó mechanizmusnak ebből a jellegéből már következik, hogy ez a felemás helyzet általában szubordinált személyek vagy társadalmak esetében áll elő.*

Egy ilyen helyzetnek egyszerre okozója is, következménye is a személyi függőségek és a dologi függőségek felemás, kusza volta, amely a társadalmi nyilvánosság hiányával függ össze. Egyik sem tud megjelenni tiszta és egyértelmű formában: emberek (egyes személyek) intézményesülnek, egyszemélyes intézményként, hatalomként funkcionálnak, az intézményeket pedig valójában személyes kapcsolatok működtetik. Általában is túl sok minden van a véletlenre, illetve a hallgatólagos konszenzusokra bízva.

Ugyanezért sem a valódi személyesség (autonóm szubjektum és szubjektivitás), sem a valódi objektivitás (tárgyszerűség, tárgyiasság, tárgyilagosság – a szó minden értelmében) nem alakulhat ki. Így az objektivációk sem képesek betölteni szerepüket. Valódi személyesség helyett a személyeskedés vagy a személyi függőségek torz formái jelennek meg: túlzott intimitás, bizalmaskodás, belterjesség, bennfenteség, protekció stb. Röviden: a kiszolgáltatottság és a tehetetlenség. Valódi objektivitás helyett pedig egy bürokratikus gépezet.

A hasadási állapotok (skizofrénia, skizoidia, egyes neurózisok) az orvosok egy csoportja verbális, vagy általánosabban: kommunikációs úton, azaz különféle egyéni és csoportos pszichoterápiás módszerek alkalmazásával megszüntethetőnek, enyhíthetőnek tartja. E módszerek alkalmazóinak szubjektív jószándékában nem kételkedem. A módszerek eredményességében annál inkább. Ezek ugyanis a beteget akarva-akaratlanul egy elviselhetetlen állapot elviselésére kényszerítik vagy beszélnek rá. Ezért ugyanúgy a represszív típusú kezelési módokhoz tartoznak, mint a hagyományosabb, nyílt erőszakot alkalmazó módszerek.

A *skizofrénia* szót „hasadási elmezavar”-ként fordítják magyarra. A *hasadás* szót nyilván képletesen kell értenünk (helyette inkább ambivalenciákról, paradoxonokról, egyszerre meglévő ellentétes késztetésekről, vágyakról, feloldhatatlan ellentmondásokról stb. kellene beszélnünk), mint ahogy a személyiség szerkezetéről szóló általános elképzelések is pusztán teoretikus konstruktumok, modellek. A továbbiakban én is ilyen értelemben használom a *hasadás* szót, illetve fogalmat, és így próbálok meg különbséget tenni a személyiséghasadások két, tendenciájában elkülöníthető típusa (neurózis – skizofrénia) között.

Az a tény, hogy a neurózis és a skizofrénia azonos fogalmi keretben vizsgálható, és hogy van közös fölérendelt kategóriájuk, mutatja, hogy a neurózisok és a pszichózisok között általában sincs olyan éles különbség, mint ahogy azt a hagyományos orvostudomány tanítja. A két betegségcsoport (szemantikai) közelítésére újabban történtek kísérletek; fogalmi szinten például ez a törekvés fejeződik ki a *borderline* (pszichiátriai határeset) diagnózisok gyakorivá válásában.

A személyiség belső megosztottságának élménye, illetve állapota hierarchikus személyiség- és létszerkezetet teremt, azaz egy másik létet, létmódot, egy másik *ént* a meglévő *főlé* (neurózis) vagy *mellé* (szizofrénia). Ezzel együtt annak a lehetőségét, hogy a meglévő egyáltalán *állítható*, átlátható és viszonyítható, azaz értékelhető legyen. Saját szintjén belül ugyanis nyilvánvalóan semmilyen jelenség nem értékelhető és nem értelmezhető, így maga a személyiség sem. Más szavakkal: az önértékelés és az önismeret lehetősége eleve csak hierarchikus személyiség szerkezet esetében adott. Így a hasadás önmagában nem is feltétlenül betegség, sőt az önértékelés feltétele.

A „másik én”, a másik lét tehát mintegy metanyelvként, viszonyítási keretként működik a meglévőhöz képest.

A személyiséghasadások típusai között tendenciaszerűen a hasadás iránya szerint tehetünk különbséget. Kérdés tehát, hogy a hasadás, a megosztottság milyen irányú: vízszintes-e vagy függőleges; hogy a két *én* és a körük szerveződő két létmód, létszféra rétegzett-e, azaz egymás fölötti; vagy párhuzamos, egymás melletti, egyenrangú. (A *vízszintes, függőleges* kifejezések természetesen metaforikusan értendők: egy tendenciát jelölnek.)

Ha a két *én*, a két ellentétes erő, törekvés mintegy „függőleges” helyzetű, azaz hierarchikusan rendezettek, egymással alá-főlé rendeltségi viszonyban annak, akkor az egyik a másik irányítója, kontrollálója. Az egyik szerkezeti összetevő tehát a „felettes én”: a konform, konvencionális, túl-racionális, csiszolt, sima. A másik az „ösztön-én”: a szabálytalan, vad.

Az az állapot pedig, amikor a hasadás „vízszintes” jellegű, azaz a két *én* egymással egyenrangú, a szizofrénia. Itt tehát két egyenrangú, de egymással ellentétesen működő személyiség-összetevő van jelen, mégpedig *egyszerre*, azonos hierarchikus szinten. Ez a személyiségen belüli állapot pontos leképezése a korábban elemzett egyszerre előíró és tiltó szabályrendszerek meglétének.

A neurózisoknál tehát az „ösztön-én” a „felettes ének” alárendelt, így a személyiség egészét a *tiltó* mechanizmusok túlsúlya uralja, *tartja össze*. (Ez fontos. A kérdést ugyanis rosszul szokták feltenni.

Nem az a probléma, hogy miért hasad meg egy személyiség, hanem fordítva: hogy mi tartja össze. Így a tiltó mechanizmusok totális uralma a személyiség fölött sokszor önvédelem: a neurotikus személyiség-hasadás *szándékos, választott* a pszichotikussal szemben. Ezt részletesen Sylvia Plath élettörténetével fogom bizonyítani.)

A tiltó mechanizmusok túlsúlyának megfelelően egy tipikusan neurotikus személyiség belülről egysíkúvá szabályozott, törekvései, személyiségének egésze egyirányúsított. Így egy-irányba mutató tulajdonságokkal jellemezhető: félnék, félszeg, gátlásos, szorongó, fóbias, kényszeres, rigid.

A skizofrén személyiséget az előíró/tiltó mechanizmusok kettőse uralja, „hasítja szét”, mert a skizofréniánál a két *én* egyenrangú. Így nincs olyan erő, amely a személyiséget összetartaná, mert mondjuk, aminek a megtételét az egyik szabályrendszer előírja (sugallja), azt a másik megtiltja, érvényteleníti. Azaz, az ugyanarra a cselekvésre vonatkozó ellentétes parancsok, utasítások kioltják egymást, ezért teljes mértékben dezorganizálják a személyiséget. Ez vagy „kuszasághoz” vezet, vagy másodlagosan depresszióhoz, illetve mániás-depresszióhoz. Itt jegyzem meg, hogy szerintem maga a mániás-depresszió is egy lehetséges spontán öngyógyítási kísérlet. A hangulati labilitásnak eredetileg mindig van oka. Az, hogy a hangulat, illetve annak szélsőséges ingadozása egy idő után függetlenedik a külvilág történéseitől és periodikus jelleget ölt, másodlagos fejlemény.

A vízszintes irányú személyiségmegosztottság fölé teremthető egy hozzá képest újabb, eggyel absztraháltabb szintű személyiség- és létszféra, amely a másik kettő közös fölérendelt kategóriája, „metanyelve” lehet. Azaz, egy olyan magasabb elvonatkoztatottsági szint, amelyhez képest, a megosztott személyiségösszetevők *értékelhetők*, ellentétes működésük átlátható, ezért az ellentétek feloldódhatnak. Így a skizofrénia önmagában hordhatja megoldását.

A neurotikus és a pszichotikus jellegű, tendenciájú, irányultságú személyiségmegosztottság, személyiségkettőződés között, mint mondtam, nincs éles különbség. Ezek az állapotok nem is minden esetben tekinthetők betegségnek. Példa erre Sylvia Plath élettörténete, öngyilkossági kísérlete és halála. Életének lényeges eseményei természe-

tes módon, azaz a misztifikált betegségfogalom kikapcsolásával magyarázhatók.

Sylvia Plath 1963. február 11-én öngyilkos lett: gázzal mérgezte meg magát. 1953 augusztusában pedig öngyilkosságot kísérelt meg, gyógyszerrel. Csak a véletlenül múlt, hogy mégis életben maradt. Ami a két esetben közös, az szerintem az, hogy Sylvia Plath *a hirtelen-váratlanul rászakadt és számára szokatlan szabadsággal nem tudott mit kezdeni*: megszűnt a külső kényszer, a tiltó mechanizmusok uralma és ezzel együtt a személyiségét összetartó erő.

Az első esetben az történt, hogy a kollégium védett, zárt világából hirtelen kikerült az „életbe”, azaz New York számára szokatlanul, ijesztően tágas világába. Talán itt szembesült először azzal a ténnyel, hogy végtelen sok lehetőség van, és hogy ezek közül *neki kell* választania. Az „élet élése” meg a döntés mindig problémát jelentett számára, amelyet korábban a különböző iskolák megszerveztek, megtettek helyette.

A kollégium a maga nyomasztó követelményeivel együtt mégis egy biztonságos életkeretet jelentett, mert ott *mindig pontosan és egyértelműen tudni lehetett a feladatokat*, a jogokat és a kötelezettségeket, a cselekvések következményeit. A külső nyomás, fenyegetettség, kényszer, feladatok, kötelezettségek, követelmények – legyenek bármilyen nyomasztóak, fárasztóak vagy terhesek – mégis a személyiséget szervező-összetartó erők. Ilyenkor ugyanis *vannak* érvényes és egyértelmű szabályok, normák, ezért biztonságosan lehet mozogni.

Ez az állításom összhangban van azzal a statisztikai adatokkal alátámasztott megfigyeléssel, hogy társadalmi vagy természeti katasztrófák, csapások idején a pszichés megbetegedések száma csökken. És nem azért, mert ilyenkor a személynek – úgymond – nincs ideje sajátmagával foglalkoznia, hanem azért, mert kiélezett helyzetekben mindig egyértelmű, hogy mit kell csinálnia.

New Yorkban Sylvia Plath végtelen sok új lehetőséggel került szembe; egyszerre és túlságosan hirtelen szabadult fel összes addig elfojtott vágya, gátlása. Ez a túl gyors és váratlan felszabadultság-érzés aktivitását teljesen megbénította, majd ténylegesen cselekvés-

képtelenséget, depressziót, dezorganizáltságot eredményezett. Az *üveg-burában* olvashatjuk a következőket: „Mikor Doreen elment, elgondolkodtam, miért van, hogy már nem vagyok képes végigcsinálni, amit tennem kellene. Ettől elszomorodtam, elfáradtam. Majd azt kérdeztem magamtól, miért nem vagyok képes legalább arra, hogy fejest ugorjak abba, amit nem szabadna tennem, úgy, mint például Doreen, és ettől még szomorúbb és még fáradtabb lettem.”

Ugyanez a reakció sok más betegen is megfigyelhető: ha valakinek összes gátlása túl gyorsan és váratlanul szűnik meg, ha a hosszú ideig elfojtott vágyak, késztetések egyszerre és hirtelen szabadulnak fel, az mindig káoszt, dezorganizáltságot, pánikot eredményez. Hasonló a hatása, illetve a következménye annak is, ha valaki váratlanul kap cselekvési teret, lehetőséget addig parlagon tartott, mesterségesen elfojtott képességei számára.

Sylvia Plath személyiségét alapvetően két ilyen gátló-tiltó-elfojtó mechanizmus határozta meg és fogta össze. Az egyik a perfekcionizmus vágya, vagyis a külső, kívülről kapott feladatoknak és a belső igényeknek való megfelelés *gőrcsős kényszere*. Egyszerre akart eleget tenni költői, tudományos és társadalmi, „női” kötelezettségeinek, ambícióinak. „Még a gondolatát is gyűlölöm annak, hogy középszerű legyek...” – írja anyjának 1950. október 31-én. „Talán a legnehezebb dolog, amit az életben el kell fogadnom, hogy nem vagyok mindenben »tökéletes«...” – írja mentorának, Mrs. Proutynak 1955. december 13-án.

A másik a szexualitás. Naplójából tudjuk, hogy milyen erős szexuális késztetésérzései voltak, amelyeknek természetes kiélését – puritán neveltetése, környezete és neme miatt – lehetetlennek érezte. A szexualitáshoz egyébként is ambivalens módon viszonyult.

Szexuális viselkedése szélsőséges. Öngyilkossági kísérlete előtt általában is visszahúzódo, félénk. Szüzességét viszont „koloncnak” érzi, amelytől minél előbb meg akar szabadulni. A defloráció pedig – úgy látszik – egy életre szóló traumatikus élmény volt számára. Ezt nemcsak *Az üvegbura* című regényéből tudjuk, hanem 1959-ben készített naplójegyzeteiből is, ahol a deflorációt legnyomasztóbb élmé-

neyei, problémái között említi. (A többi: az öngyilkosság; Ted Hughes testvére: Olwyn Hughes, akire nagyon féltékeny volt, időnként természetellenes kapcsolattal vádolta a testvéreket; az, hogy nem megy az írás; az, hogy nincs megfelelő társadalmi élete és ezt nem is bánja; hogy nincsenek gyerekei.)

Öngyilkossági kísérlete után viszont a korábbiak teljes ellentétéként promiszkuitásos életmódot folytat. Valószínűleg orvosi tanácsra teljesen megváltozik: haját szőkére festeti; általában is egy vállalkozóbb, merészebb személyiséget próbál ki, ahogy anyja kommentálja a változást. Szintén anyja írja, hogy nemcsak 1953, hanem 1954 nyara is igen viharos volt. Sylvia viselkedése ekkor teljesen kiszámíthatatlanná vált (vagy csak anyja érezte így?): hol túlságosan közlékeny és bizalmas volt, hol pedig ezt megbánva, teljesen zárkózott. A szeretetet cinikusan adta-vette. Mindenben a mögöttes, hátsó szándékokat kereste. Nekem úgy tűnik, hogy az öngyilkossági kísérlet és az azt követő hosszas pszichiátriai kezelés hatására veszítette el végleg azt a képességét, illetve annak a lehetőségét, hogy bármihez vagy bárkihez is *egyértelműen tudjon viszonyulni*.

A szexualitáshoz való viszonya csak házasságában oldódik meg. Érdekes módon házassága előtt szinte kizárólag a szexualitással és a férfiakkal foglalkozott naplójában. Házassága után férfiakról, szexualitásról szinte szó sem esik. (Ennek persze oka lehet az is, hogy a szerkesztők ezeket a „kényes” részleteket esetleg kihagyták, hiszen a megjelentetett napló a kéziratos naplójegyzeteknek csak egyharmada, a kéziratok egy része pedig elveszett, illetve Ted Hughes, a férj megsemmisítette őket.)

Akkoriban érdeklődését inkább a nők, a női beszélgetések és a női dolgok kötik le. (Meg írásai és azok sorsa.) A nők ugyan korábban is érdekelték, de akkor irányukban dominánsabb volt a féltékenység érzése. Talán Ted Hughes feleségeként biztonságban érezte magát, így zavartalanul foglalkozhatott a nőkkel (is). A nők iránti érdeklődéséről egy korai, még a Smith College-ban készült naplójegyzet tanúskodik:

„Részben férfi vagyok, és olyan hideg számítással nézem a női csí-

pőket és melleket, mint egy férfi, aki szeretőt akar választani magának, ... de ez a művész és az elemző viszonyulása a női testhez... mert azért több bennem a nő, mint a férfi; bármennyire vágyom is a telt keblekre és a szép női testre, legalább annyira undorodom az érzékiségtől, amelyet nyújtanak... Azokra a dolgokra vágyom, amelyek végül tönkretesznek...”

Amikor 1962-ben házassága megromlik Ted Hughes-zal, és Ted végül elköltözik, *a szabadság, a „mindent szabad” érzése ugyanolyan hirtelen-váratlanul szakad rá, mint tíz évvel korábban.* Túlságosan kötődött Tedhez, olyan mértékben, hogy önmagát teljesen feladta, háttérbe szorította, szinte Ted függelékeként élt. Ez a függőségi viszony számára mégis összetartó erő volt, megint csak *egyértelműsége* miatt.

Ekkor Sylvia Plath sokkal több szál köti az élethez, mint első öngyilkossági kísérletekor. Elsősorban két gyereke meg a kivételesen termékeny alkotói periódus. Tudjuk, ebben az időben két-három verset is megírt naponta, és újabb regényén dolgozott. Ezért lépett működésbe a spontán öngyógyító reflex: a magasabb, „békéltető”, kiegyenlítő szint megteremtése dezorganizált személyisége fölé. Ez a békéltető szint a halál gondolata, illetve a halálba való beavató rítusok tényleges gyakorlása volt. Hangsúlyozom: ez megint csak nem irreális vagy beteges gesztus volt, hanem helyzetéből és élettörténetéből következően egy lehetséges reális lehetőség. Alvarez, aki halála előtt nem sokkal, 1962 karácsonyán látta őt utoljára, ezt írta róla: „Olyan volt, mint papnő, akinek kiüresedését saját kultuszának rítusai okozták.”

A halál perspektívájára Sylvia Plathnak egész életében szüksége volt. Csak így volt képes arra, hogy személyiségét összefogja, és egyetlen külső pontból, rálátással, egységes egészként szemlélje. Mindent a halálhoz viszonyított. Ez természetes, magától értendő volt számára. Azt viszont, hogy élt – úgy érezte – állandóan bizonyítania kell. Az élet, az élés, az életbenmaradás általában is egy állandóan *újra-megoldandó feladat* volt számára.

Öngyilkossági kísérletének és halálának ez a magyarázata összhangban van azzal az alapvető és feloldhatatlan dilemmával, amely Sylvia

Plath egész életét végigkísérte: egyszerre akart függő és független lenni, szabad és szabályozott, önálló és önállótlan. Azt a „jó hatalmat” kereste, amelynek totálisan alárendelhetette volna magát. És ettől menekült.

Azt, hogy Sylvia Plath beteg volt-e, és ha igen, milyen mértékben és jelleggel, utólag és adatok híján nem tudjuk pontosan rekonstruálni. Ezért ehhez a kérdéshez csak néhány megjegyzést fűzök. Az anya – Aurelia Schober Plath – lánya kiadott levelei közé beleválogatta Olive Higgins Prouty néhány levelét is, többek között azt a kettőt, amelyből kiderül az orvosi szakvélemény: Sylvia Plath betegségét nem tartották skizofréniának vagy bármilyen egyéb pszichózisnak, hanem neurózisnak, „idegösszeroppanásnak” (nervous breakdown). Hogy az amerikai orvosi gyakorlatban az idegösszeroppanás vagy az idegkimerülés pontosan mit jelent, nem tudom. A magyarban ez fedődiagnózis.

■ Anyjához írott levelei alapján (amelyek válogatottak és eleve stilizáltak) alapvetően neuraszténias vagy pszichaszténias személyiségnek tűnik: hangulatilag labilis, mondhatni szeszélyes, egyik végletből a másikba esik (ekszztatikus ujjongás – teljes levertség); tépelődő, túlérzékeny, perfekcionista, testileg-lelkileg fáradékony, ingerlékeny, szorongó, tele van gátlásokkal, önvádításokkal. A kudarcokat rosszul tűri. Nagyon hamar kimerül; letöri, megviseli, teljes személyiségét igénybe veszi bármilyen külső vagy belső hatás, egyáltalán: bármilyen változás. Például verseinek, személyiségének vissza-, illetve elutasítása, egyéb sikertelenségek, enyhébb betegségek, mint a sinusitis (arcüreggyulladás), amely állandóan visszatérő betegsége volt, vagy kellemetlen testi-lelki állapot, mint a menstruáció. Ilyen alkalmakkor teljesen kilendül nehezen megszerzett-fenntartott egyensúlyából. Nagy az alvásigénye: napi tíz óra. Ha nem alussza ki magát: fáradt, ingerlékeny, letört, munkaképtelen. Erre feltűnően sokat panaszkodik leveleiben. Rossz alvó volt, gyakran szedett altatót. Általában kora hajnalban ébredt fel (ez depresszióra mutat). Tudjuk, élete utolsó hónapjaiban hajnali négykor, ötkor kelt; ekkor írta verseit.

Érdekes, hogy mennyire érdekelte az orvosok, kórházak, betegek

és betegségek világa. „Ezek alapvetőek a verseimben”, írja; tényleg azok. Az orvosoktól és az orvosi beavatkozásoktól mégis nagyon félt. Ilyenkor mindig vele kellett lennie valakinek, vagy el kellett őt kísérni; egyáltalán: elvárta, hogy intézkedjenek helyette. Nancy Hunter Steiner, aki Sylviával töltötte 1954 nyarát az amerikai Cambridge-ben, két ilyen esetet is megörökít a róla szóló könyvében (*A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*). Az egyik *Az üvegburából* is ismerős: „Irwin” megerőszakolja, és azután annyira vérezni kezd, hogy orvoshoz kell mennie. A másik esetben pedig a feje fáj annyira, hogy orvost kell hívni. Sylvia mindkét esetben teljesen pánikba esik, sír, hisztérikus rohamot kap. Nancy telefonál és intézkedik helyette. Sylvia hisztérikusan követeli, hogy Nancy minden egyéb programját (professzorával való konzultáció, vizsga) félretelve maradjon vele, amíg jobban nem lesz.

Az elmondottak között kétségkívül sok az eltúlzott reakció, az irreális, infantilis elvárás, általában a személyiségzavarra utaló jelzés. Ám Sylvia Plath nem tűnik pszichotikusnak. Általában más közelebbi vagy távolabbi ismerősei is „normálisnak”, átlagosnak látták őt. Az alkalmazott gyógymód viszont ellentmond ennek: az inzulin- és elektroosokk, a hathónapos kórházi kezelés súlyosabb betegséget sejtet.

Érzelmi életét a végletes ambivalenciák jellemzik. Szűkebb környezete tagjait (apja emléke, anyja, öccse, férje, gyermekei, Olive Higgins Prouty stb.) egyszerűen gyűlölte és szerette.

Apjával kapcsolatos érzéseiről például a következőket mondta Nancy Hunter Steinernek: „Autokrata volt. Imádtam és gyűöltem, néha talán a halálát kívántam. Amikor megtette nekem ezt a szívességet és meghalt, azt képzeltem, hogy én öltem meg.”

Egyik állandó problémája önmaga, illetve önmaga érzelmi-értelmi megítélése, értékelése volt. Csak önmaga érdekelt. Naplójából tudjuk, hogy legnagyobb hibájának az egoisztikus önszeretetet és a féltékenységet tartotta. Valóban: a naplóban kizárólag önmagával és az őt közvetlenül érintő eseményekkel, személyekkel foglalkozik. Mások sikereit pedig egyszerűen nem bírta elviselni. A költőnők közül különösen Adrienne Cecile Richre volt féltékeny. Egyébként más emberek

csak annyiban érdekelték, amennyiben magára vonatkoztathatta őket. Ezért nem ment neki a prózaírás, ahogy ő maga mondta magáról, novellák helyett csak pszichológiai fantáziálások születtek. Szerintem már maga a naplóírás ténye is a nárcisztikus önmegörökítés vágyát mutatja.

Sylvia Plath nagyon tudatos ember volt. Felsorolt „hibáit” sem én olvasom a fejére, hanem ő maga írja-elemzi őket. Változtatni akart volna rajtuk. Ezért időnként megpróbált alárendelődni egy másik embernek vagy ügynek (*tragédiája, hogy nem volt kinek-minek*); mint-ha személyiségétől kívánt volna megszabadulni. Ilyenkor totális éntelenségre, önfeladásra vágyott.

Azt hiszem, hogy az egoizmus vagy a nárcizmus nem azért alakult ki benne, mert eleve annyira szerette saját magát, hanem, *mert nem volt kit-mit szeretnie*. Nem volt méltó szellemi partnere. Fiatalán korában még Isten akart lenni. Később valószínűleg rájött, hogy nincs annál szörnyűbb; *Istené a végső magány*, mert nincs mellette-fölötte senki.

Általában a teljes érzéketlenség és a túlérzékenység periódusai között ingadozott. Naplója szerint gyakran rettegett az elszemélytelenedéstől, a gépszerűvé válástól, a kiürüléstől, a kiszáradástól, a befagyástól (saját szavait idézem). Emberileg-költőileg egyaránt. Időnként mégis kifejezetten vágyott ezekre a semleges, személytelen állapotokra. Mérhetetlen kisebbségi érzések, önvádások és túltengő öntudat, eksztatikusan nagyzásos, magabiztos tendenciák váltakoztak benne.

Valószínűleg a személyiségében egyszerre meglévő *túlérzékenység és érzéketlenség* magyarázza verseinek valóban rendkívül sajátos jellegét. Azt, hogy rendkívül személyes, belső élményeiről, traumáiról írt (csak ezekről tudott írni) rendkívül objektív, hideg, távolságtartó, *egykedvű* tónusban. A megfigyelő pozíciójából. Annyira szuperpozicionált személyiség volt, hogy minden belső, lelki történést azonnal észrevett és regisztrált (olyasmit is, amit mások nem). De ezek a benne zajló történések mintha idegenek lettek volna a számára, vagy (már) nem érdekelték volna igazán.

Sylvia Plath nem szerette a tárgyakat sem. A tárgyakban is csak az ellenségességet, a veszélyt, a rosszindulatot vette észre. Gonoszsa-

gukat. Ahogy az életére törnek, létét fenyegetik. Verseiben a tárgyak horgokká, hurkokká, csapdákká válnak. Időnként van valami gyönyörteli elmerülés, tobzódás a dolgok, emberek, saját maga gonoszságában. *Mindezt abszolút technikai fölényvel és biztonsággal, szinte könnyedén csinálja.* Nem ismerek költőt rajta kívül, aki technikailag ilyen abszolút mértékben ura lenne a versnek. És így: sajátmagáról, „lelki életéről” írva. Sylvia Plathnak megvolt az a nagyon ritka képessége, hogy egyszerre tudott érzékeny-érzéki-fogékony és racionális-tudatos-logikus lenni. Én ezt nevezem tehetségnek.

Ami a költészetben előny, az a magánéletben hátrány. Különösen az ambivalenciák, a kettősségek viselése, az állandó dilemma, döntéskényszer. Sylvia Plath lelke mélyén józannak, gyakorlatiasnak, puritánnak, fantáziátlanak, iskoláslányosan komolynak, félénknek, konvencionális életvitelű jótanuló-típusnak, eminensnek tartotta magát. Ezért a bohémságot, könnyedséget időnként szándékosan „gyakorolta”, mondhatni erőltette. Általában is szinte hihetetlen akaraterővel, szorgalommal, intenzitással „dolgozott” (saját szava) azon, hogy énjét, személyiségét, önmagát átformálja, megváltoztassa, személyisége egészét a kívánt feladat szolgálatába állítsa. Hitt vagy hinni akart abban, hogy „kemény munkával” minden megtanulható, az „élet élése” is. Ez állandó program volt számára: részt venni az életben. Állandóan próbáknak vetette alá magát. Szándékosan kereste a kihívásokat, hogy lelkileg erősödjön. Szeretett (volna?) kockáztatni, de félt is. Kereste is, kerülte is a kockázatokat. Jellemző például, hogy lova, Ariel, amelyet vad, fékezhetetlen, erős, erőszakos állatnak igyekezett beállítani, valójában ártalmatlan öreg jószág volt.

Egyszerre próbált meg eleget tenni a külső elvárásoknak és saját belső mércéinek. Egyforma buzgalommal igyekezett kiépíteni nyilvános énjét és belső énjét. Ezt példázza többek között szerelmi élete. A Ted Hughes közvetlenül megelőző komoly szerelmi partnere Richard Sassoon volt, aki minden belső értéke mellett nem volt szép férfi. Legalábbis Sylvia nem tartotta elég szépnek. Ekkoriban komolyan foglalkoztatta őt a férjhezmenés gondolata, amelyet többször említ anyjának írott leveleiben, naplójában is. Attól fél, hogy Richard

Sassoont külleme és ingatag egészségi állapota miatt nem fogadná be a wellesleyi társaság: „... félek őt kitenni a megítélés »konvencionális« világának, amelynek annyira része vagyok; ő magányos lélek, én adtam neki életet és hitet. Megérted a dilemmámat? Gordoné a test, Richardé a lélek. Én mindkét világban élek. Ez nehéz; a kettő harcol most bennem, és a perfekcionista kombinálni szeretné őket, de ez lehetetlennek tűnik.” (1956. márc. 13-i levél)

A személyiségkettőződés, személyiséghasadás problémaköre Sylvia Plath elméletileg is foglalkoztatta. Tudjuk, James Joyce ikerszimbolikájáról készült záródolgozatot írni a Smithben; végül inkább Dosztojevszkij hasonmás-figuráinak az elemzését választotta. Elkészült záródolgozatának címe: *The Magic Mirror; A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels*, 1955, 69 lap (A mágikus tükör; a hasonmások vizsgálata Dosztojevszkij két regényében). Mivel a kézirat kiadatlan (a bloomingtoni Sylvia Plath Archívumban őrzik), csak leveleiből tudjuk, hogy *A hasonmást* és a *Karamazov testvéreket* készült elemezni. Anyjának azt is megírta, mi mindent olvasott el a témához: E. T. A. Hoffmant, a *Dorian Grayt*, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ot, Freudot, Jungot, Frazert.

Leveleiből úgy tűnik, hogy elsősorban az *én* visszatükröződésének hogyanja, vagyis az *olvasatok formájában való létezés* problémája izgatta. (Olyan vagyok, amilyennek mások látnak.) Ezért foglalkozott tanulmányában a személyiséget megosztó, megkettőző, visszatükröző közegekkel: magával a tükörrel, az árnyékokkal, az ikrekkel, a vízzel. Azzal, ahogy az *én* megoszlik, és két fele egymás ellenségévé válik, vagy az egyik a másiknak figyelmeztető lelkiismerete lesz. Ez nyilvánvalóan személyes problémája volt. Naplójában írta: „És a te, mindenhez elkerülhetetlenül és állandóan kell egy Te. Különben nincs én, mert én az vagyok, amilyennek más emberek értelmeznek, mint létezőt, és én semmi vagyok, ha nem lennének emberek.” Ugyanerről a nyomasztó érzésről anyjának: „Bár nagyon boldog vagyok itt [Cambridge-ben,] és túl sok meghívásom van ahhoz, hogy akár csak a felét is elfogadhassam, minden ismerősöm a rólam való tudás azonos »történelmi fokán« áll...” (1955. nov. 14.) Sylvia Plathnak szüksége volt arra,

hogy életének legyenek tanúi, *akik létének letéteményesei, igazolják azt.*

Halála is felemás, ambivalens volt. Akarta is, nem is. Mintha a véletlenre bízta volna. Alvarez legalábbis azt állítja, hogy egy cédulát találtak a halott Sylvia mellett, amelyre a következőket írta: Hívják Dr. X-et!

Sylvia Plath hangulati labilitásai kétségkívül ciklikus jellegűek. De ezt nem nevezném mániás-depresszióknak vagy ciklofréniának, mert mindig a külvilág történései befolyásolták. Egyszerűen túlérzékenységből, fogékonyságából adódtak. Abból, hogy minden pillanatot, történést *nagyon intenzíven és mélyen élt át.* Mindent komolyan vett.

A hirtelen hangulativáltások, az állandó belső feszültség- és magány-érzés forrása szerintem az volt, hogy Sylvia Plath soha nem engedhette el magát teljesen: mindig erősnek, magabiztosnak kellett mutatkoznia. Minden kapcsolatában ő került fölényhelyzetbe (még akkor is, ha látszólag ő volt az alárendelt). Tőle vártak tanácsot, megértést, empátiát, szeretetet; mindig ő volt az, aki meghallgatott másokat és nem fordítva. Ilyen értelemben állandóan *alkalmazkodnia* kellett, *kiszolgálania mások érzékenységét, énjét, személyiségét.* Miközben ő *egész életében valódi támasz nélkül volt.* Nem, vagy rosszul törődtek vele: „Ellenségeim azok, akik a legtöbbet foglalkoznak velem. Először is: anyám. Szánalmas vágya, hogy »boldog legyek«. Boldog!”

Paradox módon ereje, tudatossága, hihetetlen önfegyelme, kiváló pszichológiai érzéke és képességei okozták az állandó belső feszültséget. Ő könnyen és gyorsan átlátta mások személyiségét, őt viszont nem volt, aki megértse. „Sajnálaton keresztül senkit nem lehet megnyerni” – írta naplójában. Leveleiben is gyakran írt *elviselhetetlennek érzett szellemi fölényhelyzetéről:* „Miért inspirálok a férfiakat mindig arra, hogy a vállamra borulva öntsék ki nekem a lelküket?” – írja 1950. dec. 4-i levelében. „Megdöbbenve jöttem rá ma reggel, hogy sem itteni, sem európai barátaim között nincs egyetlen olyan személy sem, aki érettebb lenne nálam! Az összes lány- és fiúismerősöm vagy fiatalabb, vagy velem egykorú (legyenek egyébként bármilyen nagyszerűek is saját területükön), és én állandóan nővér- vagy anyaszerepre kényszer-

rülök mellettük. Úgy tűnik, hogy csak akkor lehetek én a függő helyzetű, (...) ha beteg vagyok...” (1956. febr. 25-i levél). „Lábamhoz füvek hordják kínjuk, mint Isten elébe” – írta még *A hold és a tiszafa* című versében is. „Érdekes, hogy a legtöbb cambridge-i fiú akkor kedvelt igazán, amikor beteg voltam sinusitisemmel, és gondoskodhattak rólam, mert ez volt az egyetlen olyan helyzet, amikor ők voltak az erősebbek” (1956. május 6.).

Leveleiben is, naplójában is többször említi-hiányolja, mennyire szükségét érezné idősebb, tapasztaltabb, érettebb, okosabb emberekkel való beszélgetésnek, barátságnak, kapcsolatnak. Akikre minden szempontból *rábízhatná* magát. Ted Hughesban ennek a lehetőségét látta: „Találkoztam a világ legerősebb emberével” – írta anyjának lelkendezve, közvetlenül megismerkedésük után.

Sylvia Plath személyisége csak akkor volt egyensúlyban, ha az elfojtó mechanizmusok tökéletesen működtek, ami hosszú távon tarthatatlan. Mégis, a biztonsághoz ez kellett neki. Ha talált egy olyan feladatot vagy személyt, amihez vagy akihez képest *rögzíthette* önmagát, akkor mindent annak az egy célnak (tanulás) vagy személynek (Ted Hughes) rendelt alá. Így viszonylag kiegyensúlyozottan tudott létezni. A pályadíjakat, jó osztályzatokat azért gyűjtögette olyan szenvedélyesen, mert ezek *egyértelmű* célt, feladatot jelentettek, és *egyértelmű* visszajelzések voltak.

Később már nem feltétlen elismerést, hódolatot, sikert várt el, hanem csak megerősítést: hogy jól csinálja, amit csinál. Ezt nem kapta meg. Ted Hughes otthagya; úgy tűnik, elég viharos körülmények között; nagy verseit pedig, amelyeknek későbbi hírnevét köszönheti, sorozatban adták vissza a lapok. Egy ilyen visszautasítást – a másik oldalról – Alvarez is megörökített:

„E hónap végén [1963 januárjáról van szó] találkoztam az egyik nagy hetilap irodalmi szerkesztőjével. Megkérdezte, láttam-e Sylviát mostanában.

Nem. Miért?

Csak kíváncsi voltam. Küldött nekünk néhány verset. Nagyon különösek.

Tetszettek?

Nem, mondta. Túl extrémek az én ízlésemnek. Mindet visszaküldtem. De úgy tűnik, Sylvia rossz állapotban van. Azt hiszem, segítségre lenne szüksége.”

Úgy látszik, ezt anyja is érezte, mert többször hívta őt Amerikába, de Sylvia nem akart visszamenni. Nem tűrte volna, hogy szégyencinek, vélt vagy valós kudarcainak, megaláztatásainak, sikertelenségeinek tanúja legyen, vagy hogy sajnálják. Hiszen egész életében bizonyítani akart – elsősorban anyjának –, hogy méltó a sok anyagi áldozatra, és hogy a költői pálya ér annyit, mint bármilyen más „biztos állás”.

Összes ambivalens érzése közül talán anyja iránti gyűlölete-szeretete a legbonyolultabb. A nagyon mélyen gyökerező kettősség forrása talán az, hogy túl szoros volt a kapcsolat köztük, olyannyira, hogy Sylvia Plath nem tudta saját énjét elhatárolni, illetve állandóan fenyegetve érezte azt:

„Szeretném... , ha biztos lehetnék abban, ami vagyok: akkor tudnám, hogy azok az érzések, amelyek bennem vannak, még ha hasonlítanak is anyám érzéseire, valóban az enyéim. Most nehezen tudok különbséget tenni a hasonlóság és a valóság között” (Napló, 280.).

„MIT VÁROK ANYÁM »SZERETETÉTŐL«? MI AZ, AMIT NEM KAPOK MEG, AMI MIATT SÍROK? Azt hiszem, mindig úgy éreztem, hogy önmaga kiterjesztéseként használ, és hogy ha öngyilkosságot követek el vagy megkísérlem, az neki »szégyen«, vád: és az is volt, természetesen. Vád, hogy nem szeretett eléggé” (Napló, 279–80.).

A felszín persze itt is sima, csillogó. Túlságosan, gyanúsán az. Sylvia Plath leveleiben feltűnően sokszor hangsúlyozza, hogy mennyire szereti, tiszteli, csodálja anyját, mennyire hálás neki önzetlenségéért, a sok áldozatért. Valójában ez inkább nyomasztja. („Áldozat, amit nem kértem.”) A levelekben szó sem esik kényes kérdésekről (szexualitás), vagy bármi olyasmiről, ami Sylvia Plath-t tényleg mélyen foglalkoztatja. Egy-két kivételtől eltekintve a levelek mesterségesen biza-kodóra hangoltak; sikereiről, tudományos és költői terveiről számolnak be. Időnként egy-egy versét is elküldi, felsorolja díjait.

Ez a levelezés mindkét fél részéről hazugságon, vagy legalábbis színlelésen, egymás jószándékú becsapásán alapult. Sylvia Plath soha nem valódi önmagáról írt, hanem arról a tipikus amerikai diáklányról, akinek őt anyja – szerinte – látni szeretne volna. Ezt ő maga írja naplójában:

„Az egyik oka annak, hogy olyan jó levélkapcsolatban voltam anyámmal, amíg Angliában éltem, az volt, hogy mindketten verbálizálni tudtuk az önmagunkról egymás számára fenntartott vágyképet: a kölcsönös érdeklődést és az őszinte szeretetet, és soha nem éreztük, hogy tényleges érzelmeink konfliktusban lennének ezekkel a szavakban kifejezett érzésekkel. Éreztem elégedetlenségét. De azt is, hogy ettől országhatárok választanak el” (280. o.).

Anyja és lánya sűrűn leveleznek, de alig-alig találkoznak. „Különben is elvem volt: egy hétnél soha ne legyek hosszabb ideig együtt anyámmal egy fedél alatt” – mondja Esther Greenwood *Az üvegburában*. Sylvia Plath is így gondolta.

Állandóan attól félt, hogy olyan lesz, mint anyja: józan, puritán, gyakorlatias, frigid(?). De ugyanakkor talán akarta is, vagy úgy érezte, hogy olyannak kellene lennie. Gyakorlati dolgokban teljesen anyjára támaszkodik, de lelki-érzelmi életét nem tudja vele megosztani. Egy egészen korai naplóbejegyzés: „Le kell írnom, mi történt velem ma délután. Anyámnak nem tudom elmondani. A szobámban volt, mikor hazaértem, ruhákkal vacakolt, és még csak nem is érzékelte, hogy valami történt. Csak korholt meg fecsegett egyre. Nem tudtam leállítani és elmondani neki” (5.).

Úgy tűnik, az anyának, Aurelia Schober Plathnak örömtelen, áldozatvállaló élete lehetett. Lánykorában tudományos ambíciói voltak, de miután férjhez ment Otto Plathhoz, a nála jóval idősebb tudóshoz, teljesen a családjának szentelte magát. Amikor pedig férje meghalt, kizárólag a két gyerekéért élt; Sylvia és Warren a legjobb iskolákba jártak. Aurelia részben alkata, részben neveltetése, részben sorsa miatt nyilván soha nem élvezte az életet (ennek talán még a lehetősége sem merült fel benne), hanem kizárólag kötelességtel-

jesítésnek tekintette azt. „Mit tud anyám a szerelemről? Semmit” – írja Sylvia gúnyos-keserű megvetéssel naplójában (267.).

Anyjának ez az életvitele Sylviában ellenérzéseket, lelkifurdalást, önvádolásokat, az ellenérzések pedig mélységes büntudatot keltettek. Érezte, hogy anyja szereti, csak éppen rosszul, azaz, a saját elképzelései, mércéi szerint, ahogy neki volt jó, és nem úgy, ahogy azt Sylvia Plath szeretne volna. Valószínűleg ez a *felemás* helyzet keltett Sylviában ilyen erős indulatokat. Nem szeretett lekötölezett lenni. A hála-érzés hiánya így gyűlöletté alakult benne, amit viszont el kellett fojtania.

„Beccapva éreztem magam: nem szerettek, pedig minden jel arra mutatott, hogy igen: a világ azt mondta, szeretnek, a tényleges hatalmak azt mondták, szeretnek. Anyám feláldozta értem az életét. Áldozat, amit nem kértem. ... Aláírtam vele egy papírt, hogy soha nem megy újra férjhez. Amikor [kilencéves voltam]. Sajnos, ígéretét nem szegte meg.” (268.)

Talán ez nyomasztotta Sylviát leginkább: hogy anyja egyszer benyújtja neki a számlát, ha kiderül, hogy rosszul döntött bármiben is, vagy ha kiderül, hogy ő valójában „más”, mint mások, vagy mint amilyennek anyja elképzelte. Hogy anyja mit érzett valójában, azt nem tudhatjuk, hiszen csak Sylvia Plath személyiségén megszűrve ismerjük őt, illetve csak azokat az érzéseket ismerjük, amelyeket Sylvia Plath tulajdonított neki. Nyilván azt hitte, mindent megtett lányáért. Szubjektíve biztos igaza volt.

„Lehet, hogy gyűlölöm őt, de ez nem minden. Én... szeretem is. Végülis, ahogy mondani szokás, az anyám. »Csak akkor tudja kisajátítani, ha kisajátítható.«* Így gyűlöletem és félelmem saját bizonytalanságomból származik.” (Napló, 277.)

A *bizonytalanság* a kulcsszó itt és általában. Sylvia Plath többek között saját nőiségét is azért nem tudta elfogadni („Szörnyű tragédiám, hogy nőnek születtem”, Napló, 29–30.), mert nem látott maga előtt követhető mintát, járható utat. Nemcsak anyját gyűlölte

* Egy belső idézet: nyilván orvosa szavait idézi szó szerint saját magának.

(ezért), hanem az életében szerepet játszó összes nő- és anyafigurát. Két női életmód-minta lebegett a szeme előtt. Mindkettőtől egyformán irtózott. Az egyik „a feleség”, amelyet elsősorban anyja képviselt, közvetített, sugalmazott neki: a konzervatív, családjának, háztartásának, a társasági életnek élő, biztonságra törekvő, a személyiségét feladó, a férfinak alárendelő nő típusa. A másik „a független nő” életformája, amely Sylvia Plath elképzelésében vagy leszbikus hajlamokkal, vagy vénlányos, szobatudósi magatartással, életidegenséggel társult. Így saját nőiségével egyszerűen nem tudott mit kezdeni.

A nőkkel szemben általában is ellenséges (utálta őket); és nagyon féltékeny volt. Nem bírta elviselni, ha egy másik nőt – bármilyen vonatkozásban – fölébe helyeztek. Jellegzetes példája ennek a paranoid reakciónak *Az üvegbura* egyik jelenete: az, amikor Esther Greenwood találkozik élete első pszichiáterével, dr. Gordonnal. Dr. Gordon íróasztalán egy fénykép áll, amely egy szép nőt meg két kisgyereket ábrázol. Esther *személyes sértésnek, személye elleni támadásnak* veszi, hogy az orvosnak (akit különben első perctől fogva utál) felesége van, és ezt még hangsúlyozza is. Úgy érzi, ezzel nőiségét vonják kétségbe, veszik el, semmisítik meg:

„Ez a fénykép valahogy megőrjített.

Nem értettem, miért áll félig felém fordítva; dr. Gordon így óhajtja netán azonnal a tudomásomra hozni, hogy ragyogó szép felesége van, ezért hát jobb, ha nem is jut az eszembe semmi örültség.”

Félt a nőktől. Ezeket az érzéseit természetesen leplezte. Naplójában viszont félelemmel vegyes ellenszenvvel írt róluk: „Több nő együtt mindig zavart” (33.). „Nő vagyok, és nők között, még anya és lánya között sem lehet loyaltás. Mindkettő harcol az apáért, a fiúért, az ágyért-asztalért” (101.) Gyerekkoráról: „A kis fehér ház a sarkon; egy nőekkel teli család. Olyan sok nő, hogy a ház bűzlött tőlük” (266.).

Férfi-gyűlöletét is elsősorban a féltékenységi motiválta, valamint az az érzése, hogy szexuálisan rájuk szorult. Rendkívül irigyelte a férfiakat, amiért ők szabadon és büntetlenül kiélhetik szexuális, tu-

dományos, költői; egyáltalán: bármilyen vágyaikat, miközben a nőt abszolút eszköznek tekintik: nemi aktusra, szülésre, mosásra használják. Általában is gyűlölte az eszközszerepet, különösen azt, hogy bármilyen szempontból a férfiak kiszolgálója legyen.

1958-ban Bostonban Sylvia Plath újra járni kezd régi pszichiáter-nőjéhez, Ruth Beuscherhez, aki megengedi neki, hogy gyűlölje anyját. Ez az orvosi engedéllyel történő gyűlölet valamit enyhít nyomasztó érzésein: legalább *egyirányúsítja* őket. Anyjáról készült naplójegyzetei is ekkoriban, 1958–59-ben keletkeztek.

A terápia valószínűleg arra irányult, hogy lazítsa az anya és lánya közötti függőségi viszonyt, azaz, hogy Sylvia Plath ne érezze – anyjának minden tettéről számot kell adnia. Tudjuk, mennyire rettegett az elutasításoktól, ha például verseit visszaadták a lapok, mindig szabályszerű dührohamot kapott. Ebben a kétségkívül eltúlzott reakcióban nemcsak hiúság volt, hanem az attól való félelem is, hogy az elutasítások anyját fogják igazolni. Sylvia Plath tudta, hogy a költői státusz csak akkor megbocsátható, ha sikeres.

A szexualitáshoz – úgy tűnik – még házasságában is állandó bűntudat társult. Naplójából pedig kiderül, hogy Richard Sassoon és Ted Hughest kivéve, még csak nem is élvezte a dolgot. Így a promiszkuitás elsősorban anyjával szembeni dac-reakciónak tűnik. A kollégiumban ebből a szempontból kétféle nyomás nehezedett rá. Egyrészt anyja tiltása, másrészt a kollégisták elvárásai, akik lenézték azokat a lányokat, akiknek nincs fiújuk.

Lehet, hogy a terápia eredményeképpen *anyjától* való függőség-érzése csökkent, de maga az érzés, amire szüksége volt, nem szűnt meg, hanem egyre erősebben áttevődött Ted Hughesra. Amikor pedig Ted elköltözött, apjára, illetve apja emlékére.

Sylvia Plathszal kapcsolatban apakomplexust szokás emlegetni, amire ő maga adott alkalmat és okot verseivel, nyilatkozataival. Mégis azt hiszem, hogy az apakomplexus esetében másodlagos, fedő-érzés, illetve öndiagnózis volt. Talán számtalan komplexusa közül ezt érezte a leginkább bevallhatónak. Valójában pedig eredendő és állandó bizonytalanság- és magányérzésére, szorongó, rossz közérzetére, dön-

tésképtelenségére keresett és talált végleges magyarázatot és „bűnbakot” apja személyében, illetve abban, hogy apja „elhagyta”. Ez is jellegzetes paranoid reakció, illetve élménymód, hogy apja halálát így élte meg: magára vonatkoztatva, mint neki szóló ellenséges gesztust. Szándékos rosszindulatot tulajdonított egy véletlen eseménynek. (Apja természetes halállal halt meg, cukorbetegségben.) Ráadásul élete vége felé apja és Ted alakját teljesen azonosította egymással. Az apa-versek Ted-versek is.

Sylvia Plath nyolcéves volt, amikor apja meghalt, így túl sok emléke nemigen maradhatott róla. Mégis, idők folyamán egyre több és egyre mitikusabb tulajdonságokkal ruházta fel. Végül összes kudarcának okát benne, illetve halálában látta. Apja hiányával volt jelen egész életében.

Hogy apja milyen ember volt, azt nem tudhatjuk. Aurelia Plathnak a levelezéséhez írott bevezetője alapján (nyilvánvalóan Aurelia szándéka ellenére) Otto Plath enyhén kényszeres, rigolyás, rigid, hipochonder személyiségnek tűnik.

A kislány Sylvia Plath volt a kedvence, szemben öccsével, a beteges, síró Warrennel. Ezt Sylvia Plathnak az *Among the Bumblebees* (A poszméhek között) című novellájából tudjuk. Anyja ezért, meg talán azért is, mert Warren volt a fiú, Warren pártfogolta.

A kislány Sylviát elsősorban *apja fizikai ereje, nagysága* nyűgözte le. *Ez legmeghatározóbb, talán az egyetlen emléke róla.* (Később minden férfiban ezt keresi.) Ez a tény egy újabb, sajátos kettős érzést alakít ki benne. Egyrészt gyakori vágya, hogy valaki szabályosan, annak rendje-módja szerint erőszakolja meg. Másrészt fél is ettől. *Ezért* akarja. Talán hogy így, mesterségesen, erőszakkal törjék meg saját túlrejét, ellenállását, amivel szemben a leginkább védtelen és tehetetlen.

Ted Hughestól is ezt várta. Talán ezt is kapta. Első találkozásukkor (egy partin) szabályszerűen megerőszakoltatta magát vele. Ezt az érzését – hogy a kínzott imádja kínzóját; őt és csak őt – általánosította is: „Minden nő fasisztát imád.” *Apu (Daddy)* című versében apját a fasiszta alakjával azonosítja: a precíz, megtervezett,

indulatmentes kegyetlenség megtestesítőjeként ábrázolja. Akit – ezért – rajongva gyűlöl.

Gyűlölni azt általában is nagyon tudott. És nagyon szeretett. Az egyetlen, számára pozitív érzés a szenvedésben való tobzódás volt. Rajongott mindenkori kínzójáért.

Nemcsak szerelmi életének vonatkozásában volt mazochista. Általában is, csak azt tudta szeretni, akit gyűlölt, vagy akitől félt. Így a nőket általában, meg a halált. A végletes gyűlölet–szeretet által meghatározott ambivalenciák totális kiélésének és ezzel történő feloldásának a lehetőségét mutatja két, halála előtt nem sokkal írott verse: a *Leszbosz* és a *The Fearful (Ti félelmetesek)*.

Egy homoszexuális kapcsolat a nárcisztikus önimádat és öngyűlölet tökéletes ambivalenciájának szimbóluma és lehetősége. A teljes azonosulás (azonosság) és a teljes távolságtartás (idegenség) együtt és egyszerre csak egy ilyen jellegű kapcsolatban élhető át. A női létezéssel és annak kellékeivel szembeni értékelés kettős: mindez egyszerre tűnik végletesen vonzónak és végletesen taszítónak a vers hősnője számára. A két szélsőséges érzelmi állapot egyensúlya annyira tökéletes, hogy az ambivalencia már-már kiegyenlítődik.

A vers minden lehetséges kapcsolatot elvet. A férfival, a nővel, a gyerekekkel szembeni érzés egyformán a gyűlölet és az undor. (Még a saját gyerekekkel szemben is: „Mondod, ki nem állod, / Mert lány a kis rohadt.”) De mivel a férfi is, meg a nő is önmagában önálló, befejezetlen, képlékeny, kölcsönös gyűlöletük és megvetésük ellenére (vagy éppen azért) mégis egymásra utaltak.

A versben a férfiasság szimbóluma a pénisz, a *megosztott* nőieség szimbóluma pedig a hold és a tenger együtt. A hold kívülről, felülről irányítja, mintegy terelgeti a férfit önmaga felé, a tenger viszont, amely a női testen belül van, visszalöki, köpi, partra veti, kiveti magából a férfiból származó anyagokat, vagy egyszerűen bezárul a férfi előtt.

A holdnak–tengernek is, a pénisznek is az a legfőbb jellemzője, hogy mindkettő állandóan változtatja alakját. Nincs személyiségük, vagy legalábbis nincs stabil énjük. Kettőjük közül mégis a nő az

erősebb. A férfi férfiasságának satnya kis szimbóluma a női elektromosságnak pusztán vezetője (savak gyűjtőmedencéje); szikra nélkül nem képes működni. Hold nélkül használhatatlan, hiába van teli. De a hold sem teljesen önálló: fénye, amivel a férfit irányítja, *nem saját forrásból fakad*.

A vers hősnője állandó szerepváltásokra, sőt szexuális szerepcserékre kényszerül. A férfi önállótlanága, gyengesége, puhánsága miatt ő kénytelen átvenni a férfi-szerepet. (Ez a motívum Sylvia Plath más verseiben is megjelenik, például az *Ariel*-ben: „És vagyok / A nyíl, / Öngyilkos harmat / Szállta, mely maga a vágta.” A homoszexualitás ezért is merül fel mint távoli lehetőség.

A barátnő a versben szintén a hősnő megvetésének tárgya, mert nincs benne elég erő, intenzitás, energia, amivel impotens férjét kompetenssé tehetné. (Másfelől viszont: „Minden nő kurva” – mondja a vers.) De a közös erővel normálissá tett, „kemény” férjet a két barátnő szimbolikusan együtt öli meg, illetve dobja oda egy se'yemfiúnak.

Sylvia Plath gyűlölte a nőket, mert mindenkiben a sikeres vagy potenciálisan sikeres vetélytársat látta, de ugyanakkor azt is tudta, hogy csak egy nő érthetné őt meg igazán. Erős szexuális vágyai voltak, viszont a férfiakat gyengeségük miatt megvetette, és ezzel (velük) együtt önmagát is, hogy mégis rájuk, az akarattalan bábokra szorul.

Ezt az érzését talán még az eddigieknél is intenzívebben tartalmazza a *Ti félelmetesek* című vers. A vers életrajzi háttérét Elizabeth Sigmund visszaemlékezéséből ismerjük (Sylvia in Devon: 1962, in: Edward Butscher, (editor) Sylvia Plath, *The Woman and the Work*, 1977). Assia Wevill, Ted Hughes szeretője felhívja a még együtt élő házaspár lakását. Amikor Ted helyett véletlenül Sylvia veszi fel a kagylót, Assia férfigangot imitál, és végig férfinak hazudja magát. Sylvia felismeri, de hagyja, hogy Ted beszéljen vele. A beszélgetés végén viszont kitépi a telefont. Az eseményt más verseiben is megörökítette, például az *Apuban*: „Kitéptem a fekete telefont, / Hang férge azon föl nem tekereg.”

Assia büntetése ebben a versben az, hogy választott maszkja fő-

léje nő, és már nem tud szabadulni tőle. Férfivá változik, végérvényesen. A maszk így áll bosszút a megtagadott nőiségen.

Assia bűnhődése az életben sem volt ennél kisebb vagy kevesebb. Mintha Sylvia sorsát, személyét kényszerült volna folytatni. Annyira azonosult Sylviával, hogy végül gázzal ölte meg magát (és Ted Hughestól való kislányát is), ugyanúgy, ahogy Sylvia. Assia Wevill mintha nem is Ted Hughesba lett volna szerelmes, hanem Sylvia Plathba. Az ő életét akarta élni, átvenni, elvenni. Ezt sehogy más-hogy nem tudta elérni, csak ha *kisajátítja* Sylvia férjét, sorsát.

Sylvia Plath verseiben a féreg és a maszk, a puhaság és a keménység általában a férfias-nőies tulajdonságok és ezzel összekapcsolódva a halál szimbólumai. Persze, egyáltalán nem ilyen egyértelműen, már csak azért sem, mert nem mindig a férfi az, aki férfias, és nem mindig a nő az, aki nőies. A féreg a maga puhaságával, nyálkásságával a Sylvia Plath által férfiasnak tartott tulajdonságok hordozója. Amelyeket nem feltétlenül férfi testesít meg, de többnyire igen. És főleg a gyávaságé, mert a féreg mindig maszk mögé bújik. Ott „működik” precíz, alattomos, indulatmentes, ezért egyre növekvő kegyetlenséggel. Mindezt tehát a nő védelme alatt állva teszi, mintegy a nő tudtával és beleegyezésével, sőt talán az ő felszólítására. A kínozt így valójában az irányítja, akit kínoz: a maszk, amely kemény, hideg és amelyet ezért a nő kényszerül viselni.

A *Halál és Tsa.* című versben a halál pontosan ebben a két alakban jelenik meg. A vershez fűzött kommentárjában, amelyet a BBC számára készített, Sylvia Plath a következőket mondta:

„Ez a vers – a *Halál és Tsa.* – a halál kettős vagy skizofrén természetéről szól – Blake halotti maszkjának márványhidegségéről, kéz a kézben, mondjuk a férgek, testnedvek és más anyagcseretermékek irtóztató puhaságával. A halálnak ezt a két aspektusát úgy képzelem, mint két jóbarátot, két üzlettársat, akik eljöttek, hogy szólítsanak.”

(1985)

„Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz”

(Ladik Katalin: *A parázna söprű*)

Ladik Katalin költészete általában – így erotikus verseinek ez a gyűjteménye is – paradoxonokkal jellemezhető. Ezek közül a paradoxonok közül néhányat – bár nem nevezte őket így – Csordás Gábor is elemzett az *Ikarosz a metrón* című kötetéről megjelent kritikájában (Életünk, 1982/9.). Nézzük most meg ezeket a paradoxonokat együtt, összegyűjtve és kiegészítve.

1. Ladik szavai, motívumai, tárgyai, sorai, versei egyszerre talált tárgyak (konkrétumok) és konceptek (absztraktumok).

2. Szövegei egyszerre automatikusak és csináltak. Pontosabban: a csináltság érzetét keltik. Csordás írja, hogy Ladik szövegei önmagukban ugyan automatikusak, mégis csak fogalmi áttételeken keresztül közelíthetők meg: létük indoklásához filozófiára (levezetésre) van szükség.

3. Szövegei önmagukban nem érzékiek, mégis – többségükben – erotikusak. Egy szöveg érzékiségét primér szinten a színek és a ritmus adják, illetve hordozzák. Az ő versei viszont se nem ritmikusak, se nem színesek. (Színkezelésének speciális, izoláló jellegét Csordás elemzi.) Verseinek erotikája így nem adódhat magának a szövegnek a megszervezéséből-megszerveződéséből. Miben áll akkor?

4. Maguk a szavak, a motívumok, a sorok (néha még a versek is egy-egy cikluson belül) cserélhetők, helyettesíthetők, variálhatók; viszont elrendezésmódjuk (a szerkezet) kötött és stabil. Ladik *kevés motívumot variál* (ebben a kötetében: üvegfal, csipke, nyílás; néhány gyors, hirtelen, váratlan cselekvés, mint például a sikítás, a felkattintás, a felpattanás; meglepő módon nála a *tavas* is egy ilyen hirtelen-váratlan mozdulat eredménye). Ezeknek a motívumoknak viszont szinte minden lehetséges elrendezésmódját ki- és felhasznál-

ja. A szavak, a sorok, a motívumok csúsztatása, variálása nemcsak az egyes verseken belül figyelhető meg, hanem a versek között is. *Variációs technikájának* jellege legjobban a *Marshall* című versben érhető tetten.

Itt is eleve kevés tárgy, illetve motívum szerepel, és kezdetben mindegyik kapcsolatba kerülhet mindegyikkel: minden és mindenki csinálhatja ugyanazt a dolgot kis változtatással, illetve mindennel és mindenkivel *megtörténhet* ugyanaz. Később a lehetőségek fokozatosan szűkülnek. A szavak első egymás mellé kerülése még esetleges, nem köti őket belső összefüggés, de menetközben kialakul egy olyan rendszer, amely a vers lezárásának a mikéntjét már erősen behatárolja, megköti. Csak egy lehetséges zárás van: az, ami. Így visszafelől nézve a vers egésze is rögzítettnek tűnik, minden a helyére kerül:

Mintha zúgna a teste
Fiatal, hervadt növénykosár.
Ahogy jön-megy naphosszat és parázslík
Hangjától dorombol az este
Reggelre kemény rügybe fakadnak a fák.

Tőle jön-megy a fiatal növénykosár.
Ahogy zúg a teste
Gyönyörű hangjától dorombolnak a fák
Kemény rügybe fakad az este.

Ahogy zúgnak a fák
Hajlong, kosarát rakja
Kemény rügyeivel nekem
Dorombol, parázslík és elég velem.

Láthatjuk: Ladik itt szándékosan leszűkíti a vers terét, és az általa megszabott, kijelölt keretek között minden lehetőséget kimerít. Hasonlóan láncszerű és variációs technikával készült az *önéletrajz*

is, csak mivel ez a vers rövidebb, a variációknak, illetve a variánsoknak nincs elég kifutási lehetőségük: épp csak felvillannak.

5. Ladikkal kapcsolatban szürrealizmust szokás emlegetni, ami részben találó, részben viszont nem teljesen pontos megnevezése annak, amit csinál. Egy igazi szürrealista vers képek váratlan és éles találkozására, ahol a képek azért találkoznak, hogy elkülönüljenek. Ez a tendencia (izolált, élesen metszett képek egymás mellett) Ladiknál is megvan. Viszont nála az éles képkivágatokat – leginkább éppen erotikus verseiben – finom hullámmások, rezdülések kapcsolják mégis össze. Néhány példa erre ebben a kötetében nem szereplő verseiből: „*elengedte testét egyetlen sűrű hullámban.*”; „*Megrázkódott. / Gyenge áram érintésével / melegítette tenyerében a megfagyott bogarakat.*” Ezek a sorok, részletek sokkal lágyabbak, mint egy igazi szürrealista vers.

Ennek a kötetnek a verseiben pedig a sejtelmes, alig megfogható, a kapcsolatteremtési szándékra belülről rezonáló finom *megérzések* tompítják a képek élességét, csökkentik elszigeteltségüket. Az érzékenység. A láthatatlan szálakon át való közeledés a másikhoz, a másik közeledésének az érzékelése-akarása: „*kis piros vonat a szádból / jön felém fehér síneken / én lesben állok, hogy lenyeljem / a vonatot is meg a síneket*” (*kis piros vonat a szádból*).

Eddig a paradoxonok. Mivel a Ladik-versek létének indoklásához valóban filozófiára van szükség (nem lehet hozzájuk közvetlenül viszonyulni), nézzünk most meg egy olyan lehetséges filozófiai keretet, amelyben a versei által prezentált paradoxonok (automatizmus – csináltság; talált tárgyak – konceptek) is értelmezhetők, és amely ugyanakkor maga is *egy működő paradoxon*.

A Ladik-versekben absztrakciós és konkretizációs folyamatok zajlanak. Ez úgy értendő, hogy mivel ma sem a közvetettség, sem a közvetlenség nem eleve adott, természetes, kész és tiszta állapotok, így mindkettőhöz *el kell jutni* egy-egy mesterséges folyamattal, *szemantikai művelettel*: az absztrakcióval, illetve a konkretizációval. Ezeknek a műveleteknek az eredménye az absztraktum (koncept), illetve a konkrétum (talált tárgy). Így Ladik „talált tárgyai” az absztrak-

tum-, illetve konkrétumképzések „eredményei”: többszörös áttétellel jönnek létre, illetve értelmezhetők. Nála tehát a tárgyak nem érhetők el a maguk közvetlen tárgyi mivoltában, ezért – bármilyen paradoxul hangzik is – konkretizálni kell őket. Innen verseinek furcsa kettőssége: automatikus mivoltuk és művi, csinált jellegük, valamint képeinek szürrealisztikus elkülönültsége.

Ez a tendencia azonban nemcsak Ladikra jellemző. A 20. századi művészetek nagyrésze (nemcsak az irodalom) a névtelen, a megnevezhetetlen, a kimondhatatlan felé törekszik. Ezt azonban – megintcsak paradox módon – konkretizációs folyamatokkal teszik. Mivel a dolgokat már és még nem tudjuk elérni a maguk konkrétságában, vagy eleve nem tudjuk őket megnevezni, *a konkrétumokhoz csak mesterséges úton juthatunk el*. Más avantgarde törekvések pedig már szándékuk szerint is eleve „mindent konkretizálnak”.

A mai magyar irodalomban (szemben a néhány évvel korábbi tendenciákkal) nem absztrakciós, hanem konkretizációs folyamatok zajlanak. Úgy látszik, hogy több szempontból is a konkrétum a probléma. Ez azt is implikálja, hogy a dolgok eleve emelt, absztrahált szinten állnak, vagyis nem felemelni kell őket, hanem lehozni. Részben ebből az igényből következik a pátosz- és általában az érzelemellenesség.

A konkretizáció két szélsőséges esete, amikor nyelv és nyelven kívüli valóság (dolgok és szavak) végletesen azonosítódnak, illetve amikor végletesen elszakadnak egymástól. Ha a jel azonos denotátumával, akkor jel és jeltárgy, általánosabban: nyelv és nyelven kívüli valóság (dolgok) – különbsége megszűnik. Nincs jel és jelentés, mert a dolog azonos jelentésével, illetve *a jelentés maga a dolog*. Az ilyen dolog-jelentésekhez viszont nem lehet újabb jelentést rendelni, illetve ami ugyanezt jelenti: végtelen sok különböző jelentést lehet nekik tulajdonítani. (Innen a variálhatóság.) Akár ezért, akár azért, a leírtak csak önmagukat jelenthetik és szó szerint értenődők. (Nem szimbólumok vagy megfejtendő rejtvények.) Viszont ahhoz, hogy önmagukat jelenthessék, kell ez a hosszú levezetés, magyarázat. Ez a helyzet Ladik Katalin verseivel is.

Befogadásesztétikai szempontból a mai költészet általában is egy ellentétes fogalom párral jellemezhető: vagy maga a leírt dolog „bonyolult”, vagy a leírásához/értelmezéséhez szükséges fogalmi apparátus. A Ladik-versek – mint ez már kiderülhetett – önmagukban „egyszerűek” több különböző értelemben és szinten is: vannak közöttük blöffnek tűnő, teljesen esetleges szövegek (ez nem minősítés, hanem egy költői technika megnevezése) és megrendítő „első versek” is (az „első vers” Csordás Gábor kifejezése). Ám értelmezésükhöz bonyolult áttételekre van szükség: a közvetlen, naiv viszonyulást így tesz lehetetlenné.

Ha nem is filozófiai paradoxonokkal, de kettősségekkel jellemezhetőek kifejezetten erotikus versei is: agresszívek és odaadóak, férfiasak és nőiesek, lágyak és kemények. Van köztük néhány játékos-kislányos darab is, például *a lovacska halála*. Már idézett, *Marshall* című verse pedig kifejezetten kétnemű, pontosabban olyan, mintha egyszerre írta volna női- és férfiszemmel. Férfias erotikát sejtetnek a hirtelen-váratlan mozdulatok, cselekvések, történések néhány más versében is: „*Kidugja ruhaujját az ablaknyíláson / Tavasz! Sikít a galagonya.*” (*Ladik Ferenc*)

A direkt erotikus célzás (képileg: nyílások, száj, ruhaujj, ajtó, ablak; vagy mozgások formájában: tágulások – szűkülések) viszonylag kevés, illetve ritka. A Ladik-versek erotikája legtöbbször érzékenységből fakad: az érzékenység hívja elő az érzékiséget. Az *Ikarosz a metrón* kötet egyik darabjában szó szerint is: „*Különös érzékenysége kirángatta a kis halakat.*” Legjobb verseiben pedig (ebben a kötetben: *Androgin a cseresznyéskertben, hintaszékben; Az a nyílás a ruhádon; G. kisasszony; Ül barna tuskón; Ikarosz árnyéka; Szent Teréz barna arca*) egy másfajta elragadtatáshoz is eljut.

(1986)

Érték és modalitás

1. AZ ÉRTÉKELÉS MŰVELETE ÉS AZ ÉRTÉK ÁLTALÁNOS FORMÁLIS DEFINÍCIÓJA

Az érték fogalmát a művészeti alkotásokkal, illetve általában: bármilyen társadalmi jelenséggel kapcsolatban – tartalmilag szokás definiálni. Valahogy így, ilyen általánosan: érték az, ami szükségleteket elégít ki, ami a társadalmi haladás szempontjából fontos, hasznos, ami (a mindenkori értékelő szerint) jó, igaz, szép, etikus, humanus, sőt: humanista. Ez legalábbis az érték általános, deklarált fogalma. Az, hogy a különböző csoportok, klikkek *hallgatólagosan* és valójában kit, mit, miért értékelnek, konkrét értékszociológiai kérdés.

Az érték ilyen típusú meghatározásaival két probléma van: 1. logikai formájukat tekintve tautológiák; 2. nem teszik explicitté, sőt időnként tagadják azt a tényt, amire ugyanakkor építenek: hogy az érték relációs kategória. Ezek a meghatározások ugyanis kimondva-kimondatlanul mindig viszonyítanak: az értékesnek minősített objektumot mindig valamilyen ideálhoz (örök értékek vagy pillanatnyi divatok, érdekek stb.) *viszonyítva* adják meg. Ezért *ez az értékelési gyakorlat soha nem az értékelendő objektumot minősíti, hanem mindig az értékelő személyét*. Azt tudjuk meg belőle, hogy az értékelő milyen ízlés-, érdek-, hatalmi stb. csoporthoz tartozik, illetve szeretne tartozni.

Az érték ilyen típusú meghatározásai logikailag tautológiák. Ugyanis az értékelő kategóriák nem semlegesek, hanem kimondva-kimondatlanul már maguk is eleve értékelték, illetve értékelők, mégpedig pontosan ugyanolyan módon, ahogy az értékelendő kategóriák: ugyanaz a viszonyítási keretük. Tehát a definiálás műveletéhez használt kategóriák is egyszerre értékelők-értékeltek, meg a definiálandók is. Ez az értékelési gyakorlat logikailag ilyen típusú tautologikus kijelentéseket eredményez: érték az, ami érték(es).

Mivel a tautológiák igazak minden lehetséges világban, ez a fajta általánosnak szánt érték meghatározás, illetve konkrét értékelő gyakorlat kijelentéseinek pusztán logikai formájával látszólag az örök és „abszolút értékek” létezése mellett voksol. Viszont róluk, létezésükön túl, nem állít semmit.

Ezek a tautológiák egyrészt mutatják, hogy az érték fogalmának általános tartalmi meghatározása nem lehetséges, másrészt viszont akaratlanul is megragadnak valamit az érték, illetve az értékelés általános formális természetéből. Mert az értékelés és az érték általános formális definiálása lehetséges. Ez és csak ez lehetséges.

Az érték tartalmi definícióiban az a közös, hogy mind *viszonyítások*, bár ez a tény nincs mindig explicitté téve. Ennek alapján első megközelítésben azt lehet mondani, hogy érték az, amit értékel egy bizonyos ember(csoport) egy bizonyos szempontból. Általánosabban: érték az, ami valamilyen szempontból valamilyen. Az értékelés tehát egy *formális művelet*, amely egy tulajdonságot tulajdonít valaminek *valamihez képest*. Így az értékelés és az érték modellelméleti és/vagy szociológiai kategóriák. A modellelmélet és a szociológia *szervezetüket* tekintve hasonlóak.

Az elmondottakból már következik, hogy valójában az *értékelés konstituálja az értéket*, és nem fordítva. Másként fogalmazva: az érték preszupponálja az értékelést és nem fordítva. Az értékelés időben és logikailag szükségszerűen megelőzi az értéket, mivel az értékelés az a *művelet*, amelynek végeredménye az érték.

Nem arról van tehát szó, hogy az érték egy immanens és/vagy transzcendens létező, amely magában az értékelendő objektumban van benne öröktől fogva és változatlanul, és ezt nekünk, elemzőknek mintegy meg kell találnunk (mindenkinek ugyanazt), hanem az objektum kívülről, az értékelés művelete, folyamata, eljárása során kapja meg a *különböző* értékeket (tulajdonítjuk azokat neki).

Így az érték közvetlenül belátható módon szociológiai természetű kategória, mert az értékelések mellé, köré, mögé mindig egy-egy referenciacsoportot lehet megadni, odaképzelní. Az egyes referencia-csoportok (ízlés-, érdek-, hatalmi csoportok, szubkultúrák stb.) is-

meretében általában pontosan *meg lehet jósolni*, hogy ők hogyan értékelnék ezt vagy azt a jelenséget. Ezért ugyanarra a jelenségre időben egymás után vagy egymás mellett *elvileg* végtelen sok különböző értékelő kategória vonatkoztatható. Gyakorlatilag ennek a lehetősége eléggé behatárolt, mert egy bármilyen jelenség nemcsak a rávonatkozó tudással, hanem a rávonatkozó értékeléssel együtt születik, illetve öröklődik. Egy új jelenség már eleve, születése pillanatában valamilyen értékelést kap (beskatulyázás). Így rávonatkozó tudásunknak *eleve* része értékeltsége, értékelése. Ettől a standardizált értékeléstől eltérni vagy azt nem figyelembe venni még ma is „merészség”.

Az értékelés művelete nem más, mint egy függvény hozzárendelése egy entitáshoz. Ez a hozzárendelés mindig valamilyen modellhez képest történik. *Az értékelés tehát egy általános függvényalkalmazási művelet.* Maga az érték pedig a szó szoros értelmében függő kategória. *Így az értékelés a viszonyíthatóság, és ezzel együtt a pontosítás lehetőségét hordozza:* pontosan megadja azt is, hogy kitől, mitől függ az, hogy valamit valaki pozitív vagy negatív értéknek lát-e vagy sem.

A természetes nyelvben a modalitások teremtik meg az értékelés, azaz a viszonyítás, a pontosítás, a *relativizálás* lehetőségét. Így a modalizálás művelete az értékelés általánosabb műveletének egy speciális esete.

2. NYELV ÉS ÉRTÉK(ELÉS)

Egy nyelvi rendszer önmagában nem érték, mint ahogy önmagukban a nyelv kifejezései sem tekinthetők értékesnek, kevésbé értékesnek vagy értéktelennek. Szubjektív értékelő kategóriák legfeljebb a nyelv körüli dolgokra, illetve a nyelvi kifejezések ilyen vagy olyan célra való felhasználására vonatkoztathatók.

Ez a különbségtétel a nyelv és a nyelv használata között triviális, mégis szükséges, mert gyakran hangzik el az a panasz, vád vagy védekezés, hogy a magyar nyelv nem alkalmas például filozófiai gon-

dolatok megfogalmazására. Valójában nem a nyelv alkalmatlan, hanem éppeni használói. Egy nyelv ugyanis bármire használható (kérdés, hogy ténylegesen mire használják.) Ez az alapigazság különböző formákban olvasható; a Searle-féle *kifejezhetőség elve* például így fogalmazza meg: bármi, ami elgondolható, az nyelvileg is kifejezhető.

A fentiek alapján nyelv és érték(elés) címszó alatt három különböző dolgot célszerű megkülönböztetni:

1. *Nyelvi értékek*: a nyelvben magában ténylegesen létrejövő, belső értékek: a nyelven belüli értékelés, azaz a viszonyíthatóság lehetőségét a modalitások adják.

2. *A nyelv mint értékhordozó*: az a tény, hogy a nyelv tudást, információt, tapasztalatokat rögzít, tárol, hordoz, továbbít.

3. *A nyelvre vonatkoztatható vagy az eddigiek során ténylegesen vonatkoztatott értékelő kategóriák, szempontok*, például: racionalitás, képszerűség, megfelelés/meg-nem-felelés a nyelv szellemének, tömörség, szabatosság, magyarosság stb. Ide tartoznak a nyelvfejlődés, a nyelvhelyesség problémái, valamint az úgynevezett nyelvkarakterológiai kérdések is.

3. MODÁLIS FILOZÓFIA

A modalitás általános logikai-filozófiai kategóriájának általános definíciója hiányzik. Csak extenzionális meghatározása létezik: a modalitás a logikai szükségszerűségek és lehetőségek tulajdonságaival és fajtaival foglalkozik.

Az egyes modalitásfajtáknak (szükségszerűség, lehetőség, episztemikus szükségszerűség, episztemikus lehetőség stb.) pedig nem „saját”, hanem *rögzített* jelentésük van; jelentésüket igazságszabályok rögzítik, mégpedig mindig egymáshoz képest: a szükségszerű és a lehetséges a negáción keresztül függenek össze.

A modalitás fogalma kétfelől, két különböző filozófiai forrásból és hagyományból eredeztethető: így egymástól függetlenül két különböző időpontban és kétféleképpen került be a filozófiai, a logikai és a nyelvészeti köztudatba.

A (hagyományos) nyelvészeti modalitásfogalom Arisztotelész (majd Kant) *különböző értelmezésein* alapul. A (modern) logikai modalitásfogalom pedig Leibnizen keresztül végső soron Diodórosz Kronosztól származik. Diodórosz Kronosz volt az első, aki összekapcsolta az idő és a modalitás kategóriáit. A modalitásokat az igazság és az idő terminusaiban definiálta, pontosabban az egyes modalitások (nála: szükségszerű, lehetséges, lehetetlen) igazságértékét az időhöz viszonyítva adta meg.

A modalitás tágabb, a hagyományos nyelvészetben szokásos értelmezése a következő: a beszélő bármiféle viszonyulása mondandójához. A modalitások eszerint nagyon általános *szemléletmódok*: egy tényállás, szituáció, mondat vagy megnyilatkozás performatív és/vagy konstantív komponensének a különböző szemléleti változatai. Ez az értelmezés nem precizírozza azt a tényt, hogy a „szemléletmód” kifejezés kétértelmű, hogy úgy mondjam, kettősen modalizált: 1. az a *mód*, ahogy a beszélő szemlél valamit; 2. az a *szemlélet*, ami (éppen) ezen (és nem más) módon jut kifejezésre. – A hagyományos felfogás implicite az előbbi értelmezést tartalmazta, és ezért tekintette a modalitást általában „szubjektív” kategóriának.

A „modalitás” terminusnak egy lehetséges szűkebb értelmezése, hogy az nem akármilyen viszonyulás akármilyenhez, hanem a beszélő *minősíti* 1. egyrészt a kijelentés igazságának/ténybeliségének (= faktivitásának) a *valószínűségét*: azaz azt, hogy valami tény, mennyire (milyen fokban) valószínű; illetve azt, hogy valami valószínű, mennyire tény. Ezt foglalhatjuk össze a „faktuális valószínűség” terminussal. 2. Másrészt minősíti a beszélőnek a kijelentés igazsága melletti *elkötelezettségét*: hogy ő mennyire tartja azt igaznak. Ez utóbbi a precízebb megfogalmazása annak, hogy a modalitás a beszélőnek mondandójához való viszonya.

A modalitás vagy pontosabban a *modalizálás* tehát egy szemantikai művelet, egy minősítő, relativizáló, viszonyítottá tevő, pontosító eljárás. Maguk a modalitások pedig ezek a minősítő operátorok. Minden modális kifejezést tartalmazó (azaz modalizált) megnyilatkozás (mondat) kettősen minősített (relativizált) a faktuális valószínűség

szempontjából: 1. minősített egyrészt a kifejezés propozicionális tartalma = amit a beszélő mond, annak igazsága (faktivitása) mennyire valószínű; 2. minősített a beszélőnek az ehhez való viszonya; ő mennyire tartja valószínűnek, mennyire kötelezi el magát kijelentésének igazsága mellett. Ez a kétféle minősítés pontosan csak az explicit modalitású megnyilatkozásokban különíthető el.

A valószínűségi skála két szélső pontja: a *szükségszerű* és a *lehetetlen*. Köztük végtelen sok átmenet lehet. Ezek közül természetesen nem mindnek van neve. Amit úgy hívunk: valóság – az a faktuális valószínűségi skálának egy, mindig a mindenkori beszélő szempontjából kitüntetett pontja. Formálisan meghatározva: a ténybeli (faktív) és a tényleges (faktuális) kapcsolata.

A modális logikák két központi kategóriája a *szükségszerű* és a *lehetséges*. Ez a két minősítés tulajdonképpen a logikai igazság, illetve egy kijelentés logikai igazságának létmódjait adja meg. Azt minősíti a valószínűséghez mint rendszerhez képest, hogy ami igaz (egy igazság), az hogyan, milyen módon igaz, hogyan, milyen módon létezik: szükségszerűen-e vagy lehetséges módon. A szükségszerűség és a lehetőség közös fölérendelt kategóriája a faktuális valószínűség. A szükségszerű és a lehetséges (azaz a valószínűségnek ez a két, a modális logikákban és a filozófiában is kitüntetett fokozata) *ontológiailag* a faktivitáson keresztül függenek össze: a faktivitás és a valószínűség kategóriájában határozhatók meg.

A modális logika eredetileg csak ezzel a két alapvető modális kategóriával, illetve az ezeket tartalmazó modális kifejezések logikai szerkezetének az elemzésével foglalkozott. Később ismerték fel, hogy többféle szükségszerűség és lehetőség definiálható, azaz a modalitásoknak vannak fajtái annak alapján, hogy a szükségszerűség és a lehetőség *mihez viszonyított, milyen további feltételrendszerhez képest van megadva*, milyen keretben minősített. (Természetesen azon túl, hogy maguk ezek a modalitások már eleve minősítettek a faktuális valószínűség szempontjából.) Tehát, hogy a kijelentés igazsága *mi alapján vagy mi szerint* szükségszerű vagy lehetséges. Így jönnek létre a különböző modalitásfajták: az episztemikus, a doxasztikus, a deontikus, a diszpozicionális, a bulemikus szükségszerűségek, illetve le-

hetőségek. Ezek a modalitásfajták tehát *egy újabb minősítési eljárás* eredményei: ez a minősítés már nem az igazság létmódját általában adja meg, hanem a modálisán már minősített, azaz a szükségszerű és a lehetséges igazság további létfeltételeit.

Ez a viszonyítási keret vagy rendszer lehet a *tudás* (episztémé). Ebben a keretben a szükségszerűség és a lehetőség fogalma úgy merül fel, hogy egy kijelentés igazsága *a világról való tudásunk szerint* mennyire valószínű. Lehet a *hit* vagy a *vélemény* (doxa), amikor a kijelentés igazságának a szükségszerűségét vagy a lehetőségét a hitünk, véleményeink, meggyőződéseink, kételyeink alapján vélhető valószínűség szempontjából minősítjük. Lehet egy *normarendszer*, amelyben a deontikus szükségszerűség (= köteleesség) és a deontikus lehetőség (= engedély) mindig egy adott normarendszer előírásaihoz képest minősített *mint* kötelező, illetve megengedett. Lehet egy *diszpozíció*, vagy lehet a *kívánság*, *vágy*, *óhaj*.

Többféle modális logika konstruálható tehát; a propozicionális attitűdök logikái: az episztémikus, a doxasztikus és a diszpozicionális; a normák logikája: a deontikus; és a kívánságok, vágyak, óhajok stb. logikája: a bulemikus. Ezek a logikák szintaxisukban azonosak, csak szemantikájuk különböző.

Látható, hogy a modalitások és azok fajtái *egyre pontosabban minősítik, és ezzel egyre relatívabbá, egyre több tényezőtől függővé tesz a kijelentés igazságát (faktivitását)*: újabb és újabb feltételrendszereket adnak meg. Ezzel egyre jobban *gyengítik* az állítás erősségét. Minél pontosabb a minősítés (azaz minél pontosabban modalizált a kijelentés), annál relatívabb, annál több feltételhez kötött a kifejezés, azaz annál gyengébb mint állítás. A modalitás, illetve az egyes modalitásfajták megadása tehát olyan *minősítő eljárások sorozata*, amelyek alkalmazása során a kifejezés egyre viszonyítottabbá, egyre pontosabbá válik.

A modalitás a relativizálás eszköze, és fogalmával tehető explicitté a relativizálásnak mint műveletnek és a relativizmusnak mint filozófiának a lényege: az egyre pontosabb minősítés. A modalitás teremti meg (a nyelvben) a viszonyíthatóság lehetőségét. A modális

operátorok alkalmazása függőségi viszonyokat teremt és egy függőségi rendszert (egy egyre függőbb rendszert) hoz létre. De nemcsak a modalitások „külső szerepe” ez, ami abban nyilvánul meg, hogy a kijelentésnek a hatókörükbe eső részét minősítik, hanem „belső lényegük” is a viszonyítottság, azaz, már maguk a modalitások is ilyen „függő” kategóriák.

Mindezek alapján a modalitás fogalma így definiálható: *oppozícióknak a faktivitás és a valószínűség viszonyán keresztül relativizált rendszere*. Röviden: *függőségi viszonyok relativizált rendszere*. Az opozíciók itt: a szükségszerűség és a lehetőség kategóriáiból kiinduló, magukon ezeken a kategóriákon végzett logikai (formális) műveletekkel előállítható 4-es viszonylatrendszer tagjai. Fontos, hogy ezek „mozgó” opozíciók, vagyis mindig egy skála különböző, nem rögzített pontjainak az opponálódásáról van szó. Illetve ezek a pontok az opozíciók által rögzítődnek.

A *modalizálás* művelete pedig így definiálható: a kijelentés igazságának relativizálása (viszonyítottá tétele) a faktuális valószínűség szempontjából, a faktivitás és a valószínűség *viszonyának* a megadásával. Ez azt jelenti, hogy a szükségszerűség és a lehetőség (azaz a modalitások) közös fölérendelt kategóriája nem pusztán a valószínűség, hanem *a valószínűség + a faktivitás viszonya*.

Mindez megfogalmazható a létmódok hierarchiájának (függőségének) a kategóriáiban is: a szükségszerű és a lehetséges az igazság létmódjait a valószínűség + a faktivitás *viszonyához képest* adja meg; a modalitások egyes fajtái (például a propozicionális) a szükségszerű és a lehetséges igazság további létmódjait, létfeltételeit; a propozicionális fajtái: a doxasztikus, az episztemikus és a diszpozicionális pedig a propozicionális szükségszerűségek és lehetőségek még további, még pontosabb létfeltételeit.

A 19. századtól különbséget szokás tenni életfilozófiák („költői” rendszerek) és szakfilozófiák („egzakt”, „tudományos” rendszerek) között. A modalitás fenti értelmezésével az életfilozófiák által megfogalmazott életérzés, hangulat formalizálható.

(1985)

Ontológia és egzisztenciológia

(*A lételméletek és a létköltészet
két lehetséges típusa*)

A legújabb nyelvfilozófiai, szemantikai és logikai szakirodalomban nagyon gyakori az *ontológiai*nak és a *nyelvinek/szemantikainak* a szembeállítás, illetve az erre a különbségre vagy különbségtételre való hivatkozás, ahol az *ontológiai* terminus jelentése nemcsak hogy nem egyértelmű, hanem használatai sokszor éppen egymásnak ellentmondani látszanak. Az *ontológiai* kifejezés főbb használatai a következők:

1. a világról /az univerzumból/ a valóságról való elképzelések összessége. Például az *X ontológiája* kifejezés általában azt szokta jelenteni, hogy *X* elképzelései a világról (a lehető legáltalánosabb és közelebből nem meghatározott értelemben). Ennek bemutatása vagy konstituálása különböző keretekben történhet. A világról való tudás, elképzelések bemutatásának alapjául szolgáló vagy akár azt konstituáló keret lehet például a naív realizmus. Tehát egy teljesen közvetlen viszonyulás a valósághoz, a valóság közvetlenül adott, vagy adotttnak vélt entitásainak felsorolása stb. Vagy lehet ennek az ellenkezője: egy közvetett megközelítésmód, azaz egy vagy több közvetítő nyelv (segédnyelv) által történő elemzés, ahol nem is magukra a valóságbeli entításokra referálnak, hanem a közvetítő nyelvre vagy nyelvekre. Így jönnek létre az egyre „metább” nyelvek. Ez a megközelítésmód tehát magukat a valóságbeli dolgokat csak közvetetten állítja, például a róluk tehető nyelvi kifejezések elemzésén keresztül.

Az *ontológiai* szó további használatai: 2. a *metafizikai* szinonimája; 3. a *valóságbeli*, *világbeli*, a *valóságban*, *világban* létező szinonimája; 4. általában az *elméletben létező* megfelelője; 5. szűkebb értelemben a *filozófiai*, a *filozófiában*, a *filozófiai elméletben létező* megfelelője (szembeállítva például a nyelvi létezővel vagy a nyelvelmé-

letben létezővel); 6. még szűkebb értelemben a *lételméletben létező* megfelelője.

Ezekben a különböző használatokban az a közös, hogy az ontológia valójában minden esetben a nyelvi kifejezések szemantikájának a megadásához szükséges, a nyelvi kifejezések szemantikájának valamilyen korrelátuma. Az a kikötött vagy felfedezett entitáshalmaz, amelyet azok a dolgok alkotnak, amelyekre szükség van ahhoz, hogy a nyelvi kifejezések egyáltalán referáljanak. *Ezért az ontológia valójában a szemantika extenziója.* Mindenképpen a szemantikának van alárendelve, annak része, a szemantika extenzionális komponense.

Az *ontológiai* terminus használata nem egyértelmű abból a szempontból sem, hogy ha szűkebb értelmében csak a létezésre vagy annak elméletére utal, akkor sem világos, hogy melyikre. Véleményem szerint ugyanis kétféle lételmélet van (lehet), amelyeket azonban a filozófusok és a nyelvészek eddig az egyetlen *ontológiai* terminussal jelöltek.

A probléma egyik oka az, hogy a „folyamatos” egésznek érzékelt, tételezett valóság nyelvileg többféleképpen tagolható, különböző mélységekig elemezhető, és ez az elemzés a közvetettség különböző fokozataiban adható meg. Ezért mindegyik nyelvi tagolás a különböző entitások között feltételezett *ontológiai* különbségtételeken alapul, csak *máshogy*. Ugyanazok az ontológiai(nak vélt) különbségek tehát különböző szemantikai vagy grammatikai kategóriákhoz tartozó nyelvi kifejezésekben fejeződhetnek ki. Ezért van az például, hogy adott esetben ugyanazok a különbségtételek és kategóriák jelennek meg a különböző nyelvi szinteken, az osztályozandó és az osztályozó felosztásánál egyaránt. Az ontológiai *különbségeknek* nem felelnek meg egy az egyben a nyelv szerkezete alapján tehető *különbségtételek*. A létezők alaptípusainak feltételezett különbségei nem határozzák meg „nyelvi megfelelőiket”, illetve azok különbségeit.

Elvileg különbséget kellene tenni a jelölt dolgok ontológiai státusza és a nyelvi kifejezések szemantikája között. A hagyományos nyelvészetet éppen elég bírálat érte amiatt, hogy ezt a különbséget nem tette meg. A nyelvi kifejezéseket, pontosabban azok jelentését *köz-*

vetlenül vonatkoztatta a valóságra, illetve a feltételezett valóságbeli különbségeket közvetlenül reprezentálta a nyelvleírásban.

A nehézséget ebből a szempontból az okozza, hogy a valóságról csak a nyelv közvetítésével *tudunk* meg bármit is. A jelölt dolgok ontológiai státuszát és ontológiai különbségeiket csak a *nyelvv*el tudjuk megadni.

Az a kérdés, hogy megismerhetők-e a dolgok önmagukból is, azaz a nyelv közvetítése nélkül, vagy csak a nevekből, azaz a nyelvből, már Platónnál is felmerül, a *Kratylos*ban. Mivel a jól alkotott, helyes név olyan, mint a dolog, amit jelöl, ha a nevet ismerjük, ismerjük magát a dolgot is. Az első névadó viszont csak a dolgokból önmagukból ismerhette meg a dolgokat, hiszen akkor még nem voltak nevek. Tehát mindkét megismerési mód lehetséges, de a dolgokból való megismerés mégis „szebb”.

A hagyományos ontológiák a létezők alaptípusait osztályozták nyelvi kifejezések segítségével. Arisztotelésznél például tíz alaptípus, kategória szerepel: szubsztancia, mennyiség, minőség, viszony, hely, idő, helyzet, bírás, cselekvés, elszenvedés.

A mai ontológiák a létezésnek tisztán formális feltételeit adják meg. Inkább az *egzisztencia* problémájával foglalkoznak: egy létező létezésének logikai lehetőségeivel a (logikailag) lehetséges világokban.

Az elmondottak alapján szükségesnek látom, hogy különbséget tegyek kétféle lételmélet között: 1. Az egyik az *ontológia*. Ez a létről való elmélet/tudás, azaz egy *reflektált* tudás, ami csak nyelviileg adható meg/fejezhető ki. 2. *A másik egy reflektálatlan, azaz a nyelv közbeiktatása nélküli, közvetlen viszonyulás a léthez* – illetve az erről szóló elmélet. Ez a pusztán lét közvetlen feltárulásának aktusa, illetve elmélete, az egzisztencia „ontológiája”. Ezt *egzisztenciológianak* nevezem el. Véleményem szerint Wittgenstein egyik mondata a *Logikai-filozófiai értekezés*ben ezt, a kétfajta lételmélet közötti különbséget fogalmazza meg: „Nem az a misztikum, *milyen* a világ, hanem az, hogy *van*.” (6.44.)

A világ *milyenségének* (a létezők milyenségének) a *leírása* az ontológia tárgykörébe tartozik. Ez tételiesen, nyelviileg kifejezhető. Az vi-

szont, hogy *van*, lehet egy rácsodálkozás is magára a pusztára létre, amely misztikus élmény formájában tárul fel. Erről nem beszélni lehet, hanem valahogy megérezkíteni, megjeleníteni: nyelv nélkül vagy akár nyelvvel is, de ebben az utóbbi esetben *egy nyelvvel közvetített nyelvnélküliségről* van szó. Valójában csak a közvetítő nyelv a nyelv, és az egészen más, mint az, amit közvetít.

Ezt, a léthez való két különböző viszonyulást, és a köztük lévő különbséget legjobban talán egy, a költészetből vett példával tudnám illusztrálni. A léthez való kétfajta viszonyulásnak és a kétfajta lételméletnek megfelelően kétféle létköltészet-típus van. Az egyiket ontológiaiinak nevezem – ez a gyakoribb –, a másikat egzisztenciológiaiinak. Az ontológiai-típusú létköltészet tétélesen, tudatosan, reflektáltan vagy ennek látszatát hordozva fejt ki bizonyos filozófiai gondolatokat. Ilyen például Vörösmarty, Babits vagy József Attila költészete. Egzisztenciológiai típusú líra Pilinszky Jánosé, aki soha *nem beszél* filozófiáról, létről, mégis egész költészete *erről* szól.

Nála a nyelv tehát tulajdonképpen csak egy közbeiktatott „segédnyelv”, amellyel a nyelvnélküli pusztára lét darabosságát közvetíti. Érdekes módon az általa használt segédnyelv egyszerűségében nagyon pontos; gondolatilag is az, időnként már-már szentenciózus. Túlságosan is jól-artikulált tehát, de éppen ezért csak „díz”, „függelék”, szükséges fölösleg vagy fedő-nyelv, amelynek a szerepe elsősorban az, hogy valami *mást* közvetítsen. Körülbelül olyan funkciójú, mint másoknál a szókép.

Ezzel magyarázható az ontológiai-típusú költészet „színessége” és az egzisztenciológiai típusú költészet redukáltsága, eszköztelensége, dísztelensége. *Melléknév nagyon sok van, de léte csak egy.* A milyenség esetleges tulajdonság, ezért belőle végtelen sok tulajdonítható a világnak, amelyekkel a lét végtelen sok módon írható *körül*. De az, hogy valami *van*, „létkérdés”, lényegi „tulajdonság”.

A kétféle létköltészet-típus különbsége felfogható úgy is, mint két ősi, egymással ellentétes világmagyarázat-paradigma különbsége. Ez a két paradigma még a görög filozófiában alakult ki. Az egyik a világ egészét, szerkezetét abból az alapelvből vezeti le, hogy „minden

mozog, változik" (Hérakleitosz), a másik pedig abból, hogy „minden mozdulatlan, változatlan" (Parmenidész). Hangsúlyozom, hogy ezek ma már inkább csak metaforák, nincs tényleges magyarázóértékük, de mintha a két létköltészeti irány mögött ez a két paradigma is kísértene.

Az ontológiai típusú létköltészet színességével, mozgalmasságával a Pilinszky-típusú költészet változatlansága, változtathatatlansága, mozdulatlansága áll szemben. Ezért érezzük olyan természetadtának, súlyosnak, felcserélhetetlennek minden egyes szavát külön-külön is.

Egy mű megalkotása soha nem gondolatoknak valamiféle szándékos kódolása, rejtjelezése; befogadása sem rejtvényfejtés. Mégis, a különféle normatív esztétikák, poétikák, kritikák és egy hosszú ideig érvényben lévő tényleges értékelő gyakorlat alapján, kialakult a művészeti alkotásoknak egy ilyen megközelítése is. Ahol tehát a mű befogadása röviden és leegyszerűsítve annyit jelent, hogy le kell róla hántani a formai burkokat, eszközöket ahhoz, hogy valamiféle elvonható, tételes gondolatrendszeret kapjunk. Pilinszkynél és Wittgensteinnél úgy tűnik, hogy ennek az eljárásmodnak éppen az ellenkezője szükséges. Náluk a túlságosan is precíz gondolati burkot, a szentenciózus vagy aforisztikus nyelvet kell lehántani ahhoz, hogy eljuthassunk valami máshoz, valami mélyebbhez. Ami éppen mélysége miatt *nem gondolatok formájában kommunikálható*. A tételes gondolatok mögé van elrejtve az, ami szerintük lényeges, és amit nem lehet szavakban elmondani. *Náluk tehát a gondolat a formai, mondhatni stilisztikai eszköz.*

Ebből adódik a tényekhez való sajátos, kettős viszonyuk. Pilinszkynél minden, ami megtörtént, s így *tény*, szent. A világ így egy bizonyos szinten tények összessége is. Másrészt, gyakori kedvenc Rilke-hivatkozását idézve, éppen a tényektől nem tudjuk megismerni a valóságot.

A világ Wittgensteinnél is azonos az atomi tények összességével, az összes lehetséges tényállással. Más fogalmi keretben és terminológiával ezek a lehetséges világok (Leibniz, Kripke). Viszont a világ

értelmének a világon, azaz az elemi tények lehetséges kombinációin túl kell lennie.

Wittgenstein nem magát a ténylegesen létező(nek vélt) világot írja le, hanem annak egy lehetséges modelljét. A világ mint tények összessége valójában egy konstruktum. A tények (a szó általa használt értelmében) nem empirikusan létező, valós entitások, hanem egy modell-nyelvnek megfelelő modell-világ konstituensei. Azok az entitások, amelyek szükségesek ahhoz, hogy a nyelvi kifejezéseknek egyáltalán jelentést tulajdoníthassunk. Az „ontológia” tehát nála is a szemantika alárendeltje. Sem a dolgokat, sem a dolgok konkaténációjával képzett atomi tényeket nem tudjuk például rámutatással azonosítani a valóságban, mint ahogy nem tudunk produkálni egyet sem az atomi tényeknek megfelelő elemi kijelentések közül a nyelvben.

Wittgenstein a modell-világot igazítja a modell-nyelvhez, mert kiindulópontja az, hogy milyennek kell lennie a világnak, ha a nyelv olyan, amilyennek ismerjük. Ez a kiindulópont nem is olyan szokatlan, ha meggondoljuk, hogy a mai modelleméleti szemantikában is nagyon gyakori eljárás az, csak más megfogalmazásban. Olyan módon, hogy itt a modell modell-mivolta teljesen explicitté van téve. Nem állítják, hogy a világ olyan, amilyenek ebben a vonatkozásban tételezik, vagy hogy egyáltalán valamilyen, hanem *ha – akkor* típusú feltételek formájában fogalmaznak. Például úgy, hogy milyennek kell lennie a világnak ahhoz, hogy a kijelentés igaz legyen.

A *tény* fogalma Wittgensteinnél egy, a leíráshoz szükséges fogalmi apparátus része. Pontosabban: a tények konstituálása teszi lehetővé, hogy a világ egyáltalán leírható legyen. A dolgok összességeként tételezett világ lenne az igazi atomizmus. A dolgok között ugyanis nem tudunk kapcsolatot teremteni, csak akkor, ha állításokat teszünk róluk. Az állításokat pedig tények verifikálják, a nyelvbeli állítások valóságbeli megfelelői. Legalábbis az igazság korrespondencia-elmélete szerint, amelyet Wittgenstein ebben a vonatkozásban elfogadott. Másik elfogadott feltételezése a kontingensen igaz állítások és a szükségszerűen igaz állítások közötti éles különbségtétel. A világról mint tények összességéről csakis kontingensen igaz állítások

tehetők. A kontingens állítások pedig önmagukban (logikai formájuk alapján) nem tudják garantálni saját igazságukat; ehhez rá kell mutatniuk egy nyelven kívüli tényre, ami őket igazzá vagy hamissá teszi.

Az, hogy Wittgenstein fő problémája valójában a világ egy lehetséges modellálása volt, megmutatkozik szubjektumfelfogásában is. A világban mint tények összességében nincs hierarchia. Minden entitás azonos szinten van. Ha a szubjektum is csak egy lenne ezek közül, nem tudná átlátni és leírni a világot. (Nem tudna reflektálni rá.)

Azt hiszem, Wittgenstein felfogása szerint nem az entitások a reális létezők, hanem a *köztük lévő viszonyok*. A valóság, a nyelv és a logikai forma valójában mind hipotetikus létező. Pontosabban: annyit tudunk, hogy van valóság, van nyelv, és van a logikai forma azonossága, amely kapcsolatot teremt köztük, de ezeknek a jellemzése, megadása konstruált. A köztük lévő *kapcsolatok azonban valóságos(nak tartott) viszonylatokat írnak le*. Ezért tűnik úgy, hogy Wittgenstein a nyelv, a világ és a logika közötti *viszonyokat* akarta vizsgálni, és ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy ezeket a viszonyokat milyen entitások illusztrálják.

A tényekhez való ilyen kettős viszony magyarázza Wittgensteinnél is, Pilinszkynél is írásmódjuk sajátos kettősségét. Egyfelől nagyon konkrétak a kontingens létezők vonatkozásában. Képi, tárgyi világukban is, meg abban is, hogy egyes mondataik, kijelentéseik igazságértéke önmagában vizsgálható. Csak műveik *egésze* nem közelíthető meg tisztán logikai vagy általában tudományos eszközökkel. Maga a szubjektum viszont nem része a világnak, *hanem* határa, aki ezért, Tandori Dezső egyik találó kifejezését kölcsönvéve, a „rá-kívüllevés” pozíciójában van.

A Wittgensteinnél is, Pilinszkynél is meglévő életidegenség, hidegség, sőt: bizonyos fokú természetellenesség a dolgok végletes és végleges elszigeteltségének adekvát hangulati velejárója. Mintha sem a tárgyaknak nem lehetne közük egymáshoz, sem a szavaknak, de a szavak mégis az egymástól elszigetelt tárgyak pontos leképezései. A két

terület, a tárgyak és a tükörképek szférája között éles a határvonal. Önmagában pedig egyik szféra sem alkot összefüggő, folyamatos egészet. Az elszigetelt tárgyak összessége még *ugyanúgy nem* világ, mint ahogy az elszigetelt szavak összessége sem nyelv. A két terület tehát szerkezetileg teljesen szimmetrikus. Együttesük a tökéletesség szörnységét és hiányosságát mutatja.

A tények és a szavak mindkét szerzőnél a maguk elszigetelt teljességében vannak jelen. Minden mondat, szó vagy verssor önmagában teljesen zárt. Mégis folytatódik. Ugyanis a zárt, elszigetelt nyelvi diszkrétumok mögött egy ezzel ellentétes, *folyamatosan* kibontakozó nagyon erős és szuggesztív érzelmi ív és érzelmi töltés van jelen. Ezt a belső ívet törik meg a mondatok, sorok, szavak, amelyek így sajátos kontrasztot alkotnak vele. De maga az artikulálatlan „belső beszéd” folyamatos és töretlen. Ez a furcsa kettősség magyarázza azt, hogy írásaik egyszerre szertartásszerűek és puritánok.

Pilinszky és Wittgenstein írásának egy további közös, másoktól pedig élesen különböző sajátossága az, hogy mindkettőjüknél jelen van egyfajta konzervativizmus és egyfajta ünnepélyesség, amelyek egymással szorosan összefüngenek. Ebből következően lehetséges náluk egy szilárd értékrend, amely *a megoldás igényét és lehetőségét hordozza*. Ezért ennek az alkotói magatartásnak, és egyben mindkettőjük szubjektumfelfogásának adható egy nagyon reális pszichológiai interpretáció.

Pilinszky és Wittgenstein írásaikban egy hierarchikus létszerkezetet teremtettek. Azaz: egy másik létet, létmódot a meglévőhöz képest, mintegy a meglévő köré vagy inkább fölé. Ezzel teremtették meg annak a lehetőségét, hogy a meglévő egyáltalán állítható, viszonyítható és ezzel együtt értékelhető legyen. Ez a másik lét tehát mintegy metanyelvként működik az egyikhez képest. Saját szintjén belül ugyanis semmilyen jelenség sem értékelhető, és ezért nem lehet súlya sem. Önmaguk szintjén a tárgyak és a szavak csak elszigetelt entitások egymás mellett, amelyek egyformán súlyosak vagy súlytalanok; egyikük sem lehet pozitív vagy negatív kitüntetett viszonyítási pont.

Wittgenstein expressis verbis megfogalmazza, hogy az értéknek a világon kívül kell lennie.

Pilinszky-nél ez a magasabb szint általánosságban, vagyis költészete egészét tekintve egy transzcendens és/vagy immanens etikai törvényekből álló világ: az a valóság, amelyet a tényektől nem ismerhetünk meg, ami a tények mögött, fölött vagy alatt van. A tények ugyanis azok, amelyek azonos hierarchikus szinten állnak, és mint ilyenek értelmezhetetlenek és értékelhetetlenek. Csupán léteznek. Néhány nagy versében pedig (pl.: *Apokrif*, *Utószó*, *Félmúlt*) mindig jelen van egy konkrét epikus háttér is, amely szintén viszonyítási keretként szolgál. (Egy mű többértelműségének lehetőségét általában is az adja, ha több viszonyítási pontot tartalmaz.)

Más költők, írók, főleg a fiatalabbak írásaiban szinte kivétel nélkül egy éppen ezzel ellentétes irányú tendencia figyelhető meg: a szándékos, hangsúlyozott nivellálás, az összes lehetőség számbavétele, egyforma kezelése és ezzel a szelektálás, az értékelés lehetetlenségének (önkéntességének) tudomásulvétele.

Végző soron egzisztenciológiai mivolta a magyarázata annak, hogy Pilinszky költészete olyan rokontalan. A „csupasz lét” ilyenfajta *megjelenítése* (és nem *vélt* milyenségének a tételes kimondása) a költészetben általában is nagyon ritka. Különösen ma, amikor a metanyelv az irodalomban is teljesen elborította a tárgynyelvet, sőt sokszor magukat a tárgyakat is, mintegy föléjük nőtt. Ezért a mai költészetben két, egymással ellentétes tendencia figyelhető meg: egyfelől szinte csak magyarázószavak vannak, mert egyre kevésbé van *mit* magyarázni; másfelől pedig ennek az ellenkezője: a lehető legközvetlenebb, legkonkrétabb, szándékosan banális vagy fecsegő költészet. Szavak, mondatok felsorolása, amelyeknek nincs közük egymáshoz, vagy amelyek mögött semmi sincsen.

Pilinszky nem magyaráz, és nem is listáz, hanem a tárgyakat meghagyja a maguk tárgyi mivoltában. Ezért lehetséges, hogy azok létezése a maga közvetlenségében táruljon fel.

(1984)

Jegyzetek

Nyelvhasználat és önazonosítás (Az újabb magyar irodalom egy jellemző tendenciájáról)

1. A szubjektum és a szubjektivitás fogalmát máshogy értelmezi (és sokszor összemossa a kettőt), más szempontokból és másféle kategóriákkal vizsgálja Gnüg (1979).

2. Wittgenstein szubjektumfelfogásával (és más felfogásokkal is) Altrichter Ferenc foglalkozott egyetemi előadás-sorozatában: *A megismerés alaproblémái*, ELTE, 1979.

Felhasznált irodalom

Balázs Béla: A lírai érzékenységről: Halálos fiatalság, Bp., 1974. 329–368.
Bence György–Kis János: A nyelv a mindennapi élet elméletében, Általános Nyelvészeti Tanulmányok 7. kötet, 17–55., 1970.

Black, M.: A nyelvhasználatról, Horányi Özséb (szerk.), Kommunikáció I., Bp. 1977, 251–253.

Gnüg, H.: Mi az új „szubjektivitás”? Nagyvilág 24. 1387–1392. (1979).

Halliday, M. A. K.: Nyelvi struktúra – nyelvi funkció, Rot Sándor–Siptár Péter (szerk.), Új törekvések az anglisztikában és az amerikanisztikában I., Nyelvészet: Szintaxis, ELTE Angol tanszék Bp., 1977.

Hankiss Ágnes: A bizalom anatómiája, Bp., 1979.

Hankiss Elemér: Társadalmi csapdák, Bp., 1979.

Heller Ágnes: A mindennapi élet, Bp., 1970.

Hymes, D.: A nyelv a társadalomban, Szépe György (szerk.), A nyelvtudomány ma, Bp., 1973, 485–505.

Hymes, D.: A beszélés néprajza, Pap Mária–Szépe György (szerk.), Társadalom és nyelv, Szociolingvisztikai írások, Bp., 91–146.

Jakobson, R.: Hang–Jel–Vers, 2. kiadás, Bp., 1972, 229–276.

József Attila: Szabad ötletek jegyzéke két ülésben, kiadatlan napló.

Károly Sándor: A történeti és a leíró nyelvtudomány kapcsolatának újabb fejlődése, Király Péter (szerk.), A nyelvtudomány a haladásért, Bp., 1969, 159–179.

Lewis, D. K.: Convention: A Philosophical Study, Cambridge–London, 1969.

Németh G. Béla: A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez, Irodalomtörténet 38., 265–287., 1956.

Németh G. Béla: Az önmegszólító verstípusról, Mű és személyiség, Bp., 1970, 621–670.

Radics Katalin: Újabb irányzatok a generatív grammatikában, Nyelvtudományi Közlemények, 77., 473–479., 1975.

- Searle, J. R.: *Speech Acts*, Cambridge, 1969.
 Sikabonyi Antal: Komjáthy Jenő, Bp., 1909.
 Somlyó György: A homályból a homályba: A költészet vérszerződése, Bp. 1977, 113–126.
 Steiner G.: Egyre távolabb a szótól, Bp. é. n.
 Szabolcsi Miklós: Halandzsa, *Nyelv és valóság* Karinthy Frigyes művében: *Kortárs* 22., 461–472., 1978.
 Takács Ferenc: T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról, Bp., 1978.
 Takács Ferenc: Az angol „kísérleti” regény. Előadás a Magyar Irodalomtörténeti Társaság felolvasó ülésén, Bp., 1979. november 9.
 Wittgenstein, L.: Logikai-filozófiai értekezés, Bp., 1963.
 Wittgenstein, L.: *Philosophical Investigations*, London, 1959.

„Nyelvi fordulat” az irodalomban

Felhasznált irodalom

- Grice, P.: *Logic and Conversation*, 1967.
 Jakobson, R.: *Hang-Jel-Vers*, 1972.
 Kott, J.: *Kortársunk Shakespeare*, 1970.
 Tandori Dezső: Itt nyugszeek stop e ... e ... cummings, *Kortárs*, 1977/9. 1440–45.
 Wittgenstein, L.: *Logikai-filozófiai értekezés*, 1963.

A nyelv emotív funkciója

1. A lokúció, illokúció, perlokúció fogalmait J. L. Austin vezette be a nyelvleírásba (Austin, 1979). Mindhárom a beszélő cselekvése. A beszélő ugyanis egy megnyilatkozás kimondásával többnyire három különböző aktust hajt végre: 1. lokúció: az, hogy mond valamit (kimond egy hangsort); 2. illokúció: csinál valamit (megigér, állít, fenyeget, parancsol stb.) azzal, azáltal, hogy mond valamit. Ezek a tényleges beszédcselekvések: ezeket semmilyen más módon nem lehet végrehajtani, csak a beszéddel. 3. perlokúció: valamilyen hatást kelt azáltal, hogy mond valamit. – Az érzéskifejezés természetesen nemcsak perlokúciós aktus (nemcsak a természetes nyelv segítségével fejeződik ki), de az is.

Felhasznált irodalom

- Arnold, Magda B.: *Emotion and Personality, Volume I. Psychological Aspects*, New York, 1960.
 Austin, J. L.: Hogyan cselekedjünk szavakkal? In: Pléh–Terestyéni, 1979.
 Ádám György (szerk.): *Pszichofiziológia*, Gondolat, 1972.

- Bencédy József-Fábián Pál-Rácz Endre-Velcsov Mártonné*: A mai magyar nyelv, Tankönyvkiadó, 1971, 82–83.
- Buda Béla*: Az empátia – a beleélés lélektana, Gondolat, 1978.
- Burke, Edmund*: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Routledge and Kegan Paul, London, 1958, 163–177.
- Darwin, Charles*: Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése, Gondolat, 1963.
- Davis, Steven*: Perlocutions, In: Searle-Kiefer-Bierwisch, 1980, 37–55.
- Deák István*: A magyar indulatszók, Pécs, 1936.
- Dewey, J.*: The Theory of Emotions II. The Significance of Emotions. Psychological Review, 2: 21–22. In: Arnold.
- Fraisse, P.*: Les émotions. Traité de Psychologie expérimentale, Vol. 5. Paris. In: Leontyev, A. Ny.: Tevékenység, tudat, személyiség, Gondolat, 1965. 228.
- Gazo, E. M.*: Analytical Ethics and Ethos. An Inquiry into Moral Language and Norms, Bonn, 1974, 27.
- Heller Ágnes*: A mindennapi élet, Akadémiai, 228–229. 1970.
- Heller Ágnes*: Az ösztönök. Az érzelmek elmélete, Gondolat, 1978.
- Hymes, Dell H.*: A beszélés néprajza, In: Pap Mária-Szépe György (szerk.), Társadalom és nyelv, 1975, 91–146.
- Jakobson, Roman*: Nyelvészet és poétika, In: Hang-Jel-Vers, Gondolat, 1972, 229–276.
- Jakobszon, P. M.*: Az érzelmek pszichológiája, Tankönyvkiadó, 1960.
- Kardos Lajos*: Általános pszichológia, Tankönyvkiadó, 1978, 236–282.
- Károly Sándor*: A történeti és a leíró nyelvtudomány kapcsolatának újabb fejlődése, Nyelvtudományi Értekezések 65., 178., 1969.
- Kelemen József*: A mondatszokról, In: Sulán Béla (szerk.), Nyelvtani tanulmányok, Tankönyvkiadó, 1961, 103–114.
- Kelemen József*: A mondatszók a magyar nyelvben, Akadémiai, 1970. 46.
- McLean, Paul, D.*: A limbikus rendszer pszichofiziológiája, In: Ádám, 1972, 288–316.
- Nemes Nagy Ágnes*: Előszó egy verseskötethez, Nagyvilág, 1980/12. 1861.
- Péter Mihály*: Érzelemkifejezés, stílusérték és expresszivitás a nyelvben, Általános Nyelvészeti Tanulmányok 15. kötet, 219–235.
- Pléh Csaba-Terestyéni Tamás* (szerk.): Beszéddaktus – kommunikáció – interakció, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979.
- Radnóti Sándor*: Oraíbi alapítása, Mozgó Világ, 1981/7., 23–32.
- Rubinstein, Sz. I.*: Az általános pszichológia alapjai II., Akadémiai, 1974.
- Ryle, Gilbert*: A szellem fogalma, Gondolat, 1974, 119–168.
- Scheler, Max*: A formalizmus az etikában és a materiális értékética, Gondolat, 1979, 388–404.
- Searle, J. R.*: Az illokúciós aktusok szerkezete, In: Pléh-Terestyéni, 1979, 83.
- Searle, J. R.-Kiefer F.-Bierwisch, M.* (szerk.): Speech Act Theory and Pragmatics, D. Reidel Publishing Company, 1980.
- Szépe György*: Nyelvi funkciók, generatív nyelvészet, népköltészet, Valóság, 1969/6., 20–32.
- Telegdi Zsigmond*: Bevezetés a nyelvtudományba I., Tankönyvkiadó, 1962, 29–32.

Tompai József (szerk.): A mai magyar nyelv rendszere I., Akadémiai, 1970, 291-4.

Zsilka János: Nyelvi rendszer és valóság, Akadémiai, 1971.

*Az érzelmi hatástalanítás módjai
művészi szövegekben*

1. Az érzelmek felosztásában itt Heller Ágnes (1978) követem.

Felhasznált irodalom

Buda Béla: Az empátia – a beleélés lélektana, Gondolat, 1978.

Hankiss Elemér: A bűntudatról mint társadalmi jelenségről, Alföld, 1981/7., 17-33.

Heller Ágnes: Az ösztönök. Az érzelmek elmélete, Gondolat, 1978.

Nemes Nagy Ágnes: Metszetek, Magvető, 1982.

Petri György: Költők egymás közt, Szépirodalmi, 1969.

Radnóti Sándor: Oraibi alapítása, Mozgó Világ, 1981/7., 23-32.

Rubin, Theodore Isaac: A dühös ember, Medicina, 1980.

Szilágyi Ákos: Petri György, Mozgó Világ, 1981/5.

Skizofrénia és nyelv

1. Sylvia Plath személyiségének elemzésekor elsősorban naplójára (*The Journals of Sylvia Plath*, edited by Ted Hughes and Frances McCullough, 1982), levelezésére (*Letters Home, Correspondence 1950-63*, edited by Aurelia Schober Plath, 1975), valamint *Az üvegbúra* című regényére (fordította: Tandori Dezső) támaszkodom. A napló- és levélrészleteket, a *Leszbosz* című vers néhány sorát, a BBC-nek adott nyilatkozatot, valamint Alvarez szövegének részleteit én fordítottam.

2. Alfred Alvarez: kritikus, költő, az Observer munkatársa, S. P. kortársa és életének utolsó éveiben személyes ismerőse is. Sylvia halála után több esszében, tanulmányban emlékezett meg róla, először a Tri-Quarterly 1966-os Sylvia Plath-emlékszámban. Róla szól többek között híres könyvének (*The Savage God*) egyik fejezete is.

3. Nancy Hunter Steiner: A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath, Faber and Faber, 1974.

4. Elizabeth Sigmund: Sylvia in Devon: 1962, in: Edward Butscher (editor): Sylvia Plath, The Woman and the Work, 1977.

5. Assia Wevill: Ted Hughes szeretője, majd későbbi élettársa. A szakirodalomban „Assia G.” vagy „Olga” fedőnéven szerepel. Valójában Assia Wevillnek hívták. Ezt Nora Crow Jaffe levélbeli közléséből tudom.

Tartalom

1. Nyelvhasználat és önazonosítás (<i>Az újabb magyar irodalom egy jellemző tendenciájáról</i>)	5
2. „Nyelvi fordulat” az irodalomban	33
3. A nyelv emotív funkciója	51
4. Az érzelmi hatástalanítás módjai művészi szövegekben ...	73
5. Végrehajtják és elszenvedik (<i>Déry Tibor: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról</i>)	87
6. Pluralitás és anekdotaforma (<i>Krúdy prózapoétikája</i>)	96
7. Esszé a versről és Marilyn Monroe-ról	114
8. Skizofrénia és nyelv (<i>Személyiségvázlat Sylvia Plathról</i>)	121
9. „Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz” (<i>Ladik Katalin: A parázna söprű</i>)	146
10. Érték és modalitás	151
11. Ontológia és egzisztenciológia (<i>A lételméletek és a létköltészet két lehetséges típusa</i>)	159
Jegyzetek	168



Szerkesztette
a JAK-füzetsorozat szerkesztő bizottsága

Csapody Miklós
Dérczy Péter
Elek István
Gyurácz Ferenc
Parti Nagy Lajos
Körmendy Zsuzsanna

A kötet felelős szerkesztője
Dérczy Péter

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

MAGVETŐ KÖNYVKIADÓ

FELELŐS KIADÓ JOVÁNOVICS MIKLÓS

PÉCSI SZIKRA NYOMDA 87-2187 PÉCS, 1987

FELELŐS SZERKESZTŐ KÖRMENDY ZSUZSANNA

MŰSZAKI VEZETŐ SEBESTYÉN LAJOS · MŰSZA-

KI SZERKESZTŐ HORVÁTH PÉTER · A FEDELET

PÓCS PÉTER TERVEZTE · KIADVÁNYSZÁM 8702

MEGJELENT 11 (A5) ÍV TERJEDELEMBEN,

TIMES BETŰTÍPUSBÓL SZEDVE

MA 5404

ISBN 963 14 1242 3

ISSN 0231-1593

Több műfajú alkotó kötetét tartjuk a kezünkben: Fabó Kinga neve költőként ismeretebb, de mostani tanulmánygyűjteménye meggyőző bennünket arról, hogy a teória és az esszé területein is otthonosan mozog. A módszertani eltéréseket, a megközelítésbeli differenciáltságot mindig a vizsgálandó tárgynak rendeli alá. Adott esetben pedig a különböző tanulmányokban kirajzolódó elemzési módszerait eredeti módon elegyíti. Teheti, mert írásai mögött szuverén személyiség rejlik, aki Krúdy prózájára éppoly érzékeny, mint mai irodalmunk stiláris újdonságaira vagy éppen Sylvia Plath különös egyéniségére, alkotói világára. Nemcsak módszertanában van tehát „a határon”, hanem abban az értelemben is, hogy szubjektívizmus nélkül tud nagyon személyes lenni (Esszé a versről és Marilyn Monroeről), de teoretikus írásai sem filozófiá-szerűségeik.

A sorozatban eddig megjelent füzetek

Fasírt avagy viták a „fiatal irodalomról”

Ver(s)ziók

Bókay A.–Jádi F.–Stark A.: „Köztetek lettem én bolond”

Nádas Péter: Nézőtér

Török László: Módosulások

Esterházy Péter: Daisy

Kamarás I.–Varga Cs.: Reformvár

Petőcz András: Önéletrajzi kísérletek

Varga Imre: Ember/Világ rapszódia

Molnár Miklós: Processzusok

Zalán Tibor: Opus N³: Koga

Lélegzet

„Mű? Munkás”

ká! ká! ká!

Balaskó Jenő: Mini ciklon

Bálint B. András: Mint a szarvas a folyóvizekre

A mindentudás igézete

Székely Ákos: Verbafrodita nász

Körmendi Lajos: Boldog emberek

Garaczi László: Plasztik

Üdvözlét

„kováts!” – Jelenlét-revü

Varga Vera: Történet és háttér

Endrődi Szabó Ernő: Lelet

Lábass Endre: Az ünnep

21 fotográfus

Géczi János: Vadnarancsok II.

Glauziusz Tamás: Pajkos nő az árnyas utcán

Mészáros Sándor: A kék hegyeken túl...

Bódy Gábor: Tüzes angyal