

BIBLIOTEKA FILOZOFISKOG FAKULTETA

C Ć

104/1983



200018696,16

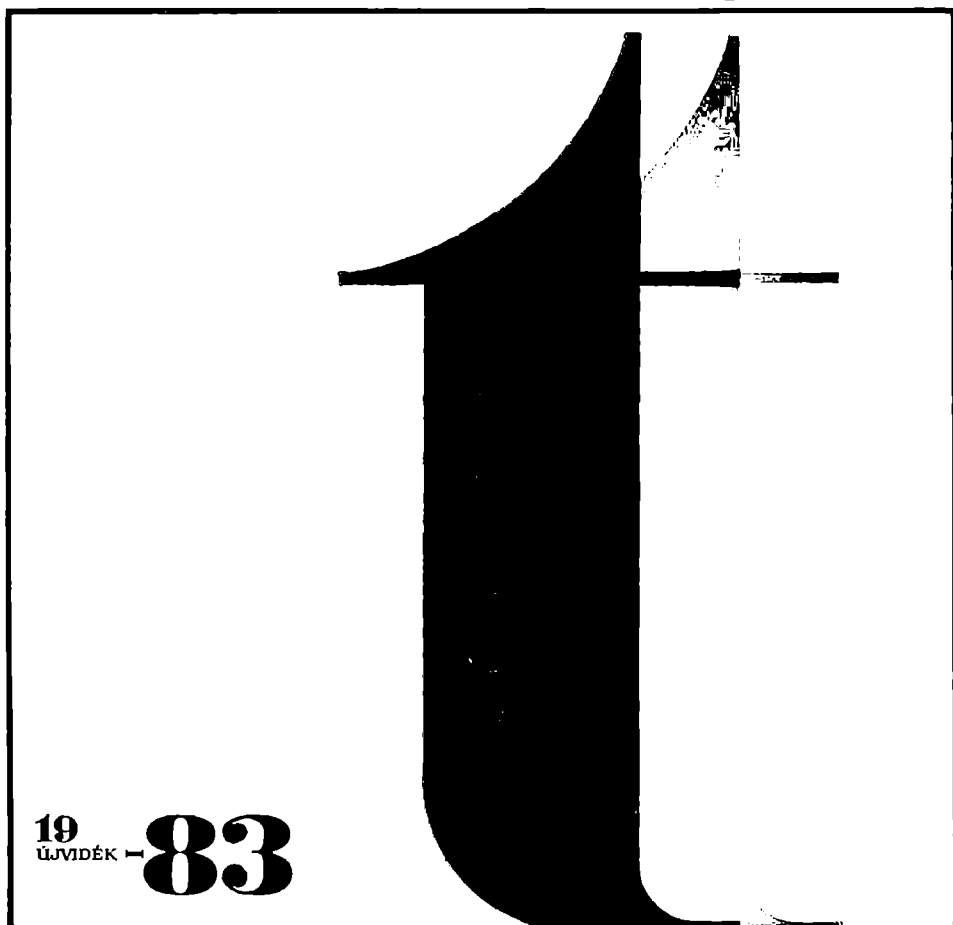


OSI ISON

COBISS

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

# Tanulmányok



19  
ÚJVIDÉK — 83

Szerkesztette  
*Penavin Olga*  
*Thomka Beáta*

(főszerkesztő)  
*Utasi Csaba*

Felelős szerkesztő  
*Bosnyák István*

Műszaki szerkesztő  
*Slavko Milentijević*

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete a Tartományi  
Tudományügyi Öngazgatói Érdekközösség támogatásával

Készült a szabadkai Birografika nyomdájában  
Szabadka, 1983.

Tanulmányok  
■  
Studije

A MAGYAR  
NYELV,  
IRODALOM  
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK  
INTÉZETE

(16. füzet)  
Újvidék, 1983.

INSTITUT  
ZA MAĐARSKI  
JEZIK,  
KNJIŽEVNOST  
I HUNGAROLOŠKA  
ISTRAŽIVANJA

(16. sveska)  
Novi Sad, 1983.

18696



# **IRODALOMELMÉLET**



## TZVETAN TODOROV

**POÉTIKA**  
**(részletek)**

A poétika és az interpretáció között par excellence komplementaritás áll fenn. Az a poétikai elmélet, amely nem a létező művek megfigyeléséből táplálkozik, meddőnek és használhatatlannak bizonyul. Ezt a szituációt a nyelvészek jól ismerik; és Benveniste joggal jelenti ki: „a reflexió a nyelvről csupán akkor gyümölcsöző, ha a valóságos nyelvekre épül“. Az interpretáció egyszerre megelőzi és követi a poétikát: az utóbbi fogalmai a konkrét analízis szükségletei szerint kovácsolódnak és ez az analízis a maga részéről csupán akkor haladhat előre, ha felhasználja az elmélet által kidolgozott eszközöket. Egyik tevékenység sem elsődleges a másikhoz viszonyítva: mindkettő „másodlagos“. Ez a belső egymáshatás teszi, hogy a kritikai mű gyakran szüntelen ingamozgás a poétika és az interpretáció között; ez azonban nem akadályozhat meg bennünket abban, hogy elvontan megkülönböztessük célkitűzéseiket. Ezzel szemben a poétika (legalábbis első pillantásra) összeférhetetlen az egyéb tudományokkal, amelyeknek az irodalmi mű még tárgyát képezheti. Igaz, az „irodalmárok“ között oly nagy számban előforduló eklektikusok legnagyobb sajnálatára: ők inkább képesek lennének egyforma jóindulattal elfogadni egy nyelvészeti inspirációjú irodalomelemzést, azután egy pszichoanalitikus inspirációjút, harmadiknak egy szociológiára, negyedikként egy eszmetörténetre alapozott analízist. Ezen eljárások egységét, mondják, tárgyuk: az irodalom azonossága teszi. Az ilyen kijelentés azonban ellentétes a tudományos kutatás elemi elveivel. A tudomány egysége nem tárgyának egységéből jön létre: nem létezik a „testek tudománya“, csupán fizika, kémia geometria, noha közös és egységes tárgyukat a testek jelentik. És senki sem óhajtja azonos jogokkal felruházni a „testek tudományán“ belül a „kémiai analízist“, a „fizikai analízist“ és a „geometriai analízist“. Hivatkoznunk kell-e a közhelyre, hogy a módszer alkotja a tárgyat és hogy egy tudomány tárgya nem a természetben adott, hanem a módszer kidolgozásának eredménye? Freud elemzett irodalmi műveket is: ezek az elemzések nem az „irodalomtudományhoz“, hanem a pszichoanalízishez tartoznak. A többi humán tudomány felhasználhatja az irodalmat elemzése anyagául; ha jók is ezek, az illető tudomány részét képezik és nem pedig valamilyen megfoghatatlanul általános irodalmi kommentárhoz tartoznak. Ha egy szöveg pszichológiai vagy szociológiai analízise nem ítéltetik méltónak arra, hogy a pszichológia vagy a szociológia részét képezze, nehezen érthető, miért kellene automatikusan befogadnunk az „irodalomtudomány“ kebelébe.

Az irodalomról való tudományos gondolkodás eszméje annyi gyanakvásba ütközik, hogy a poétika problémáinak tárgyalása előtt szükséges feleleveníte-

nünk néhány érvet, amelyet ellene fel szokás hozni. Ezen érvek ellen harcolva a poétika talán könnyebben el tudja kerülni azokat a veszélyeket, amelyekre minduntalan figyelmeztetik.

Ezen érvek mindegyike sokszorosán elhangzott; választanunk kell tehát a különféle megfogalmazások között. Íme egy lap, amelyet Henry James híres cikkéből ragadtunk ki (*The Art of Fiction*): „Minden esély megvan rá, hogy a regényíró olyan lelki-szellemi beállítottsággal rendelkezzen, hogy a leírás és párbeszéd, leírás és cselekmény közötti bizzar és betű szerinti különbségtetés értelmetlennek és kevésbé megvilágító erejűnek tűnjék számára. Az emberek gyakran úgy beszélnek ezekről a dolgokról, mintha határozottan meg lehetne őket különböztetni, mintha nem keverednének össze minden pillanatban, mintha nem kapcsolódnának belsőleg össze a kifejezés érdekében tett általános erőfeszítésben. Nem tudom elképzelni, hogyan lehetne megírni egy könyvet egymástól elszigetelt blokkokban; sem bármely említésre érdemes regényben elgondolni egy leíró részletet minden narratív szándék nélkül, egy dialógusrészletet leíró szándék nélkül, bármilyen reflexiót, amely nem része a cselekménynek, és cselekményt, melynek érdekességét egyébbel, mint valamennyi műalkotás sikerének általános és egyedüli indokával lehetne magyarázni: hogy illusztrációul szolgálhat. A regény élőlény, egységes és folyamatos, mint minden más organizmus, és úgy vélem, látni fogjuk, hogy csak abban a mértékben él, amennyiben minden részében megjelenik valami az összes többiből. Félek, hogy az a kritikus, aki egy befejezett mű zárt textúrájából kiindulva akarja megrajzolni egységeinek földrajzát, ugyanolyan mesterséges határokat von majd, mint amilyen az összes többi, amelyet a történelem kialakított.“

James tehát egyidejűleg két hiba elkövetésével vádolja azt a kritikust, aki megengedi magának olyan fogalmak használatát, mint a „leírás“, „narráció“, „dialógus“, stb.: 1. Azt hiszi, hogy ezek az elvont egységek tiszta állapotban létezhetnek a műben; 2. Elvont fogalmakat merészel használni, amelyek feldarabolják ezt az érinthetetlen tárgyat (eme „élőlényt“), a műalkotást. Figyelembe véve azt a perspektívát, amelyen belül a poétika elhelyezkedik, az első szemrehányás érvényét veszti: a poétika éppen nem az egyedi művön, hanem az irodalmi diszkurzuson belül helyezi el ezeket a fogalmakat; kijelenti, hogy csupán ott létezhetnek, miközben a műben mindig egy többékevésbé „vegyes“ megnyilvánulással van dolgunk; a poétika nem egy műnek ezzel vagy azzal a részletével, hanem azokkal az elvont struktúrákkal foglalkozik, amelyeket „leírásnak“, „cselekménynek“, „narrációnak“ nevez.

A második érv a fontosabb és egyébként a sokkal elterjedtebb is. Egy *noli me tangere* súlyosodik még ma is a műalkotásra. Az elvont gondolkodás ilyesfajta visszautasítása bizonyos vonzerővel bír. Jamesnek mégis csupán tovább kellett volna vinnie már eleve kétértelmű hasonlatát a regényről és az élő organizmusról, hogy beláthassa annak korlátait: testünk minden „darabjában“ egyszerre található vér, izom, nyiroknedv, ideg; ez azonban nem akadályoz meg bennünket ezeknek a terminusoknak a használatában, alkalmazzuk őket anélkül, hogy bárki is tiltakoznék. Mondják: nincsenek betegségek, csak betegek vannak; szerencsénk az azonban az orvostudomány nem követi ezt a szabályt. Ki kockáztatna azonban emberéletet azzal, ha abszurd álláspontot védelmez az irodalomtudományban? Mi több: senki,



még maga Henry James sem képes elkerülni ezeknek a leíró terminusoknak a használatát, tehát az őket megalapozó teóriát sem; magyarul mondva, implicit módon megőrizhetjük, vagy explicite vitathatjuk ezt a teóriát.

Jelen esszé a strukturalizmusnak szentelt egységhez tartozik, ami újabb kérdést vet fel: milyen jellegű kapcsolat áll fenn az utóbbi és a poétika között? A válasz nehéz, a „strukturalizmus“ terminus poliszemiájának megfelelően.

A szó tágabb értelmében minden poétika, s nem csupán ez vagy az a változata strukturális: hiszen a poétika tárgya nem az empirikus tények (az irodalmi művek) összessége, hanem egy elvont struktúra (az irodalom). Ez esetben azonban egy tudományos nézőpont bevezetése bármely területre már strukturálisnak számítana.

Ha ellenben ezzel a szóval egy történelmileg datált, leszűkített hipotézis-együttest jelölünk — amely a nyelvet kommunikációs rendszerré, a társadalmi tényeket egy kód produktumává redukálja —, a poétika, legalábbis ahogyan itt bemutatjuk, semmiféle különös strukturális vonást nem mutat. Még azt is mondhatnók, hogy az irodalmi tény és az irodalmi tényt felvállaló diszkurzus (a poétika) pusztá létezésénél fogva ellentmond bizonyos intrumentalista nyelvkoncepcióknak, amelyek a „strukturalizmus“ kezdetekor fogalmazódtak meg.

Ez a nyelvészet és a poétika kapcsolatainak pontosabb meghatározására ösztönöz bennünket. Sok „poétikus“ számára a nyelvészet játszotta a közvetítő szerepet a tudományos tevékenység általános metodológiája felé; a szabatos gondolkodás, az érvelési módszer, az eljárások protokolljának (többé vagy kevésbé látogatott) iskolája volt. Semmi sem természetesebb ennél két olyan diszciplína vonatkozásában, amelyek ugyanannak a területnek, a filológiának az átalakulásából jöttek létre. De valószínűleg általános az egyetértés afelől, hogy ez a kapcsolat tisztán járulékos és egzisztenciális: más körülmények között bármely más diszciplína betölthette volna ugyanezt a módszertani szerepet. Más vonatkozásban azonban szükségszerű ez a kapcsolat: az irodalom ugyanis a szó legszorosabb értelmében a nyelv terméke („A könyv a betű totális kiterjedése. . .“ — mondta Mallarmé). E tényből következően minden nyelvi ismeret érdekli a poétikust. Az így megfogalmazott kapcsolat azonban nem annyira a poétikát és a nyelvészetet, mint az irodalmat és a nyelvet fűzi össze: tehát a poétikát és az egész nyelvtudományt. S ahogyan nem egyedül a poétika választja tárgyául az irodalmat (legalábbis jelenlegi formájában), a nyelvészet sem a nyelv egyedüli tudománya. Tárgyát képezik a nyelvi struktúrák bizonyos (fonológiai, grammatikai, szemantikai) típusai, mások kizárása mellett; ezekkel az antropológián, pszichológiai analízisen vagy „nyelvfilozófián“ belül találkozunk. A poétika mindeme tudományokban ugyanannyi segítségre lelhet, mint a nyelvészetben, amelyben tárgyukat a nyelv képezi. Legközelebbi rokonai a *diszkurzust* tárgyazó egyéb diszciplínák lesznek, amelyek összessége a *retorika* mezejét alkotja, a legtágabb értelemben véve, mint a diszkurzusok általános tudománya.

Ezáltal illeszkedik bele a poétika a szemiotika általános tervébe, amely minden olyan kutatást egyesít, amelynek kiindulópontja a *jel*.

A poétikának szükségképpen meg kell határoznia pályáját két véglet: a nagyon egyedi és a túlságosan általános között. Ezredéves tradíció súlya nehezedik rá, amely igen különböző érvelésekkel, mindig ugyanarra az eredményre jut: le kell mondani minden elvont reflexióról, csupán a sajátoshoz és a különöshöz tartva magunkat. Látruk a két eljárás közötti szükségszerű komplementaritást, mely megakadályoz minden hierarchizálást; ha most mégis a poétikára helyezük a hangsúlyt, az pusztán stratégiai okokból történik: egy Lessingre, aki leírja a mese általános törvényeit, hány egzegéta jut, aki elmagyarázza ennek vagy annak a mesének az értelmét! Az irodalom tanulmányozásának történetét óriási egyensúlyeltolódás jellemzi az interpretáció javára: nem az interpretáció elve, hanem ez ellen az egyensúlyeltolódás ellen kell küzdenünk.

Az utóbbi években ezzel szimmetrikus és fordított irányú veszély tűnt fel, a túl-teoretizálás veszélye: a poétika mind formalizáltabb változataira születnek javaslatok; kialakul egy diszkurzus, amelynek egyetlen tárgya önmaga. E mozgás iránya megfelel a poétika elveinek, azonban némileg „elsiet” a dolgokat. Figyelmen kívül hagyja, mennyire halvány ismeretekkel rendelkezünk az irodalmi tényről, mennyire tökéletlenek és vaskosak a megfigyeléseink, mennyire részleges érvényűek az adalékok, amelyekkel bannunk. E tényállás arra késztet bennünket, hogy inkább a teória, mintsem a metodológia mellett döntsünk; tárgyunk az irodalomról, nem pedig a poétikáról folytatott diszkurzus lesz; és mielőtt formalizálnánk, konceptualizálni próbálunk. Magunkévá tesszük egy amerikai szociológus gondolatát a közelmúltból, amely hasonló helyzet kényszerítő erejének hatására született: „Szembekerülve a viselkedés egy alapvető területével, előnyben részesítem a bizonytalan spekulatív megközelítést a rigorózus vaksággal szemben.”

A poétika pillanatnyilag csak a kezdeteknél tart és felvonultatja e stádium minden jellemző hiányosságát. Még vaskosan és inadekvát módon osztja fel az irodalmi tényt: az első, túlzott és mégis szükségszerű leegyszerűsítésekről van szó. Az itt következő ismertetés ráadásul csak egy részét mutatja be azoknak a kutatásoknak, amelyek jogosan iktathatók a poétika keretébe. Szeretnénk, ha ezeknek az új irányba tett első lépéseknek az ügytelenségeit nem az irány helytelenségének bizonyítékaként kezelnék.

## 2

### **Az irodalmi szöveg elemzése**

#### *1. Bevezetés. A szemantikai aspektus*

Olvasunk egy könyvet. Beszélni kívánunk róla. Milyen típusú tényeket figyelhetünk meg, milyen jellegű kérdések vetődnek fel?

A tények és a problémák sokfélesége oly mértékű, hogy első pillantásra képtelenedünk bármiféle rend létezésében. De ne színleljünk ártatlanságot: az irodalomról folytatott diszkurzus együtt született magával az irodalom-

mal és nem egyfajta rend kiötléséről, hanem számos kínálkozó lehetőség közötti választásról van szó; arról, hogy választásunk a lehető legkevésbé legyen önkényes.

Mindenekelőtt két nagy csoportra osztjuk az irodalmi szövegekben megfigyelhető számtalan kapcsolat összjátékát: az egyidejűleg jelenlévő, *in praesentia* és a jelen nem lévő, *in absentia* elemek kapcsolataira. E kapcsolatok természetük és funkcióik tekintetében egyaránt különböznek egymástól.

Mint a többi általános felosztás, ez sem tekinthető abszolútnak. Vannak olyan hiányzó szövegelemek, amelyek oly mértékben jelen vannak az olvasók kollektív tudatában, emlékezetében, egy bizonyos korszakban, hogy gyakorlatilag *in praesentia* kapcsolatról van szó. Fordítva, egy elég hosszú könyv szegmensei olyan távol eshetnek egymástól, hogy kapcsolatuk nem különbözik egy *in absentia* kapcsolattól. E szembeállítás mindazonáltal lehetővé teszi számunkra az irodalmi műalkotás elemeinek első csoportosítását.

Minek felel meg ez a szembeállítás olvasói tapasztalatunkban? Az *in absentia* kapcsolatok értelmi és szimbolizációs kapcsolatok. Ez és ez a jelentő ezt és ezt a jelentettet „jelenti“, ez és ez a tény ezt a másikat idézi föl, az egyik epizód egy eszmét szimbolizál, a másik egy pszichológiát. Az *in praesentia* kapcsolatok *konfigurációs*, *konstrukciós* kapcsolatok. Itt egyfajta kauzalitás (és nem a felidézés) erejével kapcsolódik egyik tény a másikhoz, a szereplők fokozást és ellentétet (vagyis nem szimbolizációt) hoznak létre egymás között, a szavak jelentő kapcsolatban kombinálódnak, — röviden, a szó, a cselekmény, a szereplők nem jelentik és nem szimbolizálják a többi szavakat, tetteket, szereplőket, mivel a lényegük az, hogy mellérendeltek. Ez a szembeállítás igen változatos elnevezéseket kapott; a nyelvészetben szintagmatikus (*in praesentia*) és paradigmatis (vagy *in absentia*) kapcsolatokról, vagy még általánosabban, a nyelv *szemantikai* és *szintaktikai* aspektusáról.

Az irodalom azonban mégsem „primér“, hanem „szekundér“ szimbolikus rendszer (az előbbire a festészet vagy bizonyos értelemben a nyelv szolgálhat például); alapanyaga egy, már létező rendszer, a nyelv. A nyelvi és az irodalmi rendszernek ez a különbsége nem egyformán figyelhető meg minden irodalmi instanciában: minimális a „lírikus“ vagy a bölcséleti jellegű írásokban, ahol a szöveg mondatai közvetlenül egymás között szerveződnek meg, maximális a fikciós szövegekben, ahol a tettek és a szereplők a maguk részéről viszonylag függetlenül konfigurációt alkotnak azokhoz a mondatokhoz képest, amelyekből az utóbbit megismerjük. A különbség azonban bármennyire halványan is, de mindig fennáll; ebből a problémák harmadik sorozata következik, amely a fikciós rendszer verbális ábrázolásával függ össze (s ami végső soron egy másik médium, mint a film révén is elképzelhető); ez arra kötelez bennünket, hogy fontolóra vegyük a szöveg verbális aspektusát.

Így az irodalmi elemzés problémáit három csoportra oszthatjuk aszerint, hogy a verbális, a szintaktikai vagy a szemantikai aspektusra vonatkoznak-e. Ezek az alosztályok, noha különböző neveken és különféle szempontok

szerint, hosszú ideje jelen vannak szakterületünkön. Így osztódott három részre a régi retorika mezeje: *elocutiora* (verbális aspektus), *dispositiora* (szintaktikai aspektus) és *inventiora* (szemantikai aspektus); így osztották fel az orosz formalisták a irodalmi tanulmányokat stilisztikára, kompozícióra és tematikára; és ugyancsak így választja el egymástól a jelenlegi nyelvészeti teória a fonológiát, a szintaxist és a szemantikát. Ezek az egybeesések ugyanakkor ményreható különbségeket rejtenek és az itt javasolt terminusok tartalmát csupán leírásukat követően ítélniük meg.

Az irodalmi szöveg három aspektusát nagyon egyenlőtlenül ismerjük; a poétika történetének különböző periódusai szinte aszerint jellemezhetők, hogy a specialisták figyelme a mű melyik aspektusára irányult elsősorban.

A legelhanyagoltabb a szintaktikai aspektus volt (amelyet Arisztotelész a tragédia esetében „rész-kiterjedéseknek“ nevezett), egészen addig, míg az orosz formalisták igényes vizsgálatnak nem vetették alá e század húszas éveiben. Azóta a kutatók figyelmének középpontjában állott, s ez különösképpen azokra vonatkozik, akiket a „strukturális“ irányhoz szokás sorolni.

Az irodalom verbális aspektusa több kritikai irányzat figyelmét vonta magára a közelmúltban: tanulmányozták a „stílust“ a stilisztika keretében; a narráció „modalitásait“ a németországi morfológiai kutatások során; a „nézőpontokat“ Henry James nyomán Angliában és az Egyesült Államokban.

Kissé különbözik a helyzet arra vonatkozólag, amit itt a szöveg szemantikai aspektusának hívunk. Bizonyos értelemben ezt minden interpretáció előtérbe helyezi, tehát a legbőségesebben tárgyalták. De szinte sohasem a poétika szemszögéből: az érdeklődés ennek vagy annak a műnek az értelmére, nem pedig az értelem születésének általános feltételeire irányult. Jelen ismeretünk keretében nem változtathatunk ezen a helyzeten: invencióra lenne szükség ott, ahol célunk csupán a bemutatás és a rendszerezés. De hogy elkerüljük a túlzott egyensúlyhiányt, és mivel a későbbi fejezeteket a szintaktikai és a verbális aspektusok leírásának szenteljük, a következőkben megkíséreljük röviden bemutatni az irodalmi szöveg szemantikájának problémakörét.

Ha az irodalomszemantika elmélete jelenleg zsákutcába jutott, annak az az oka, hogy igen különböző, noha „szemantikai“ jellegű tényeket sorolnak együvé. Feladatunk tehát mindenekeelőtt a probléma rendszerezése, mintsem megoldása lesz.

A kortárs nyelvészet nyomán először is a szemantikai kérdések két típusát kellene megkülönböztetnünk: a formális és a szubsztanciális típust; vagyis: *hogyan jelent egy szöveg?* és *mit jelent?*

Az első kérdés a nyelvészeti szemantika érdeklődésének középpontjában áll. A helyzet azonban az, hogy a nyelvészeti megközelítés két vonatkozásban is korlátozott: részint egyedül a szigorú értelemben vett „jelentéshez“ tartják magukat, mellőzve a konnotáció, a játékos nyelvhasználat, a metaforizáció valamennyi problémáját; másrésztől ritkán lépik túl a nyelvészeti

alapegység, a mondat határait. Nos, a formális szemantika e két vonatkozása, a „másodlagos“ értelem kérdése és „diszkurzus“ megszervezése szempontjából, különösképpen pertinensek az irodalmi elemzés számára; és hosszú idő óta magukra vonták a specialisták figyelmét. Mit tudunk erről ma?

A „tulajdonképpen“ értelmén kívüli értelem tanulmányozása hagyományosan a retorika részét képezte, pontosabban, ez alkotta a *trópusok* fejezetét. Jelenleg már nem állítjuk szembe a tulajdonképpen és a származtatott, a történeti eredetű vagy normatív értelmet; de megkülönböztetjük a *jelentés* folyamatát (ahol egy jelentő felidéz egy jelentettet) a *szimbolizáció* folyamatától, ahol az első jelentett egy másikat szimbolizál; a jelentés megtalálható a szótárban (a szavak paradigmájában), a szimbolizáció a közlésben (a szintagmában) történik. Az első és a második értelem között működő kölcsönhatás (amelyet néha I. A. Richards nyomán „hordozónak“ és „tartalomnak“ /vehicle and tenor—ford. megj./ hívnak) nem egyszerű helyettesítés vagy predikatív viszony, hanem egy sajátos kapcsolat, amelynek modalitásait csak most kezdjük tanulmányozni.<sup>1</sup> Viszonylag jobban ismerjük a két értelem közötti kapcsolatok elvont változatait: ezeknek a klasszikus retorika a *szinekdoché*, *metonímia*, *antifrázis*, *hiperbola*, *litotesz* nevet adta; a modern retorika e kapcsolatokat az inklúzió, exklúzió, interszekció stb. logikai fogalmainak segítségével akarta interpretálni.<sup>2</sup>

Ami a mondatnál magasabb rendű szegmentumok szimbolikus tulajdonságait illeti, először is tudnunk kell, hogy a szimbolizmus intratextuális-e vagy sem. Az első esetben a szöveg egyik része jelöl egy másikat: egy szereplőt tetteivel vagy leíró részekkel „jellemeznek“; a bonyodalom egésze egy elvont gondolatot „illusztrál“ (az Anna Karenina első mondata bizonyos értelemben sűrítve tartalmazza a könyv további részét). A második esetben exegézisről van szó, a szokványos értelemben, vagyis az irodalmi szövegből a kritikai szövegbe való átlépésről (az interpretáció globális aktusát erre szokás visszavezetni): magát az exegézist különböző *hermeneutikákkal*, vagyis elvont szabályokkal írják körül, amelyek annak folyamatát vezérlik. A nyugati hagyományban a legkidolgozottabb az, amelyik a Biblia olvasása körül alakult ki. A hermeneutikák nem mindig gondoskodnak eljárásaik leírásáról, lehetséges, hogy ezen a transzfrasztkus (mondaton túli — ford. megj.) szinten ugyanazokat a topikus kategóriákat, ugyanazokat az értelmi kölcsönhatásokat fedezzük majd fel (az allegória figura volt, mielőtt műfajjá vált volna); de csak részleges ismeretekkel rendelkezünk mindarról, ami a diszkurzusok szimbolikus struktúráját illeti.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>) Az úttörő ezen a területen W. Empson, *The Structure of Complex Words*, London, Chatto and Windus, 1950. Kutatásainak elméleti részét franciául ld. „Assertions dans les mots“, *Poétique*, 1971/6, 239—270.o.

<sup>2</sup>) A tropikai háló számos újraértelmezése közül a legteljesebb: Jacques Dubois és mások munkája: *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, ld. különösen a 91-122.o. A trópusok grammatikai megközelítéséhez ld. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.

<sup>3</sup>) R. M. Browne kísérte meg a trópusok elméletének kiterjesztését a diszkurzus struktúrájára. Vö. „Typologie des signes littéraires“, *Poétique*, 7, 1971, 334-353.o. Nevetséges dolog lenne, ha bármiféle bibliográfiát akarnánk adni az „interpretációra“ vonatkozólag. Fogalmat alkothatunk a kritikai megközelítések sokféleségéről e területen, ha fellapozzuk a *New Literary History* két különszámát: III (1972), 2 és IV (1973), 2.

A második nagy kérdés, amely meghatározza a szubsztanciális szemantikát: milyen jelentést hozunk létre? Itt is fontos elválasztani a gyakran együtt tárgyalt problémákat.

Először is feltehető a kérdés, hogy az irodalmi szöveg milyen mértékben írja le a világot (a referensét); másként fogalmazva, felvethetjük igazságának problémáját. Azt mondani, hogy az irodalmi szöveg egyfajta valóságra vonatkozik, hogy ez a valóság alkotja a referensét, valójában annyit jelent, hogy felállítunk egy *igazság*-összefüggést és felhatalmazzuk magunkat arra, hogy igazolási eljárásnak vessük alá, vagyis, hogy igaznak vagy hamisnak mondhassuk. Nos, ezen a ponton elég furcsa konvergencia és oppozíció figyelhető meg a logikusok, az igazság problémájának specialistái és a regény első teoretikusai között. Ezek szokás szerint szembeállították a történelmi tudományt a regénnyel, vagy egyéb irodalmi műfajokkal, mondván, hogy ha az előbbinek mindig igaznak kell lennie, az utóbbiak akár teljesen hamisak is lehetnek. Így például Pierre-Daniel Huet azt írta *Értekezés a regények eredetéről* című művében, hogy a regények, egészükben és részleteikben, lehetnek teljesen hamisak. Innen már csak egy lépést kellett tennie ahhoz, hogy észrevegye a regények hasonlatosságát a hazugsággal, az álságos beszéddel; ugyanez a Huet az araboknál leli meg a regény eredetét, mivel véleménye szerint az arab a hazugságban különösen élenjáró faj. . .

A modern logika (legalábbis Frege óta) bizonyos értelemben megfordította ezt az ítéletet: az irodalom nem olyan beszéd, amely lehet hamis, vagy éppen annak kell lennie, szemben a tudományos beszéddel; éppenséggel olyan beszéd ez, amely nem vethető alá igazság-próbának; sem nem igaz, sem nem hamis, magának a kérdésfeltevésnek nincs értelme: és ez határozza meg a „fikció” státusát.

Logikailag tehát az irodalmi szöveg egyetlen mondata sem igaz vagy hamis. Ami egyáltalán nem gátolja meg, hogy az egész mű bizonyos leíró képességgel rendelkezék: bár igen különböző] fokon, a regények felidéznek „az életet”, ahogyan valójában lezajlott. Amikor tehát egy társadalmat tanulmányozunk, egyéb dokumentumok mellett tanulmányozhatunk irodalmi szövegeket is. De a szigorú igazság-összefüggés hiánya igen óvatossá kell hogy tegyen: a szöveg éppúgy „tükrözheti” a társadalmi életet, mint pontosan az ellentétét. Az ilyen látásmód teljességgel jogosult, de kivezet minket a poétika területéről: ha az irodalmat minden egyéb dokumentummal azonos síkra helyezzük, magától értetődően lemondunk annak a számbavételéről, ami irodalomná teszi.

Az irodalomnak és az irodalmon kívül eső tényeknek ezt a problémáját gyakran összekeverték — „realizmus” néven — egy másikkal, az egyedi szöveg és a rajta kívül eső szövegnorma megfelelésének problémájával; ez a megfelelés hozza létre a realizmus *illúzióját* és ez minősített velünk egy ilyen szöveget *valószerűnek*.

A múltból ránk maradt viták tanulmányozása közben észrevesszük, hogy a művet két nagy normatípusra vonatkoztatva ítélik valószerűnek. Az elsőt a *műfaji szabályok* típusának nevezzük: hogy egy művet valószerűnek ítélik

hessünk, meg kell felelnie ezeknek a szabályoknak. Bizonyos korokban csak akkor ítélnék valószínűnek egy komédiát, ha az utolsó felvonásban a szereplők felfedezik, hogy közeli rokonságban vannak egymással. Egy szentimentális regény akkor lesz valószínű, ha a megoldást a hős és a hősnő házassága adja, ha az erény megtulmaztatik és a bűn elnyeri méltó büntetését. A valószínű ebben az értelemben a mű összefüggését jelöli az irodalmi diszkurzussal, pontosabban annak bizonyos alosztályaival, amelyek egy műfajt alkotnak.

Létezik azonban egy másfajta valószínű is, amelyet még gyakrabban fogtak fel a valóssággal való kapcsolatként. Arisztotelész világosan kimondta, hogy a valószínű nem a diszkurzus és referense közötti összefüggés, vagyis nem igazság-összefüggés, hanem a diszkurzusnak és annak a kapcsolata, amit az olvasók igaznak hisznek. Az összefüggés tehát a mű és egy homályos diszkurzus között húzódik, amely részben minden individuum sajátja egy társadalomban, de amelynek tulajdonjogát egyikük sem követelheti magának; más szóval, a *közvéleményről* beszélünk. Ez magától értetődően nem a „valóság“, hanem egy harmadik, a műtől független diszkurzus. A közvélemény tehát olyan műfaji szabályként működik, amely mindegyik műfajra vonatkozhat.

A valószínűség e két típusa közötti ellentét csak első látásra kiküszöbölhető. Amint történelmi nézőpontra helyezkedünk, valami mással: a műfaji szabályok egymást követő, folyamatos sokféleségével találkozunk. A közvélemény olyan műfaj, amely az összes többit maga alá akarja rendelni; ezzel szemben a tulajdonképpen műfajok elfogadják a sokféleséget és a koegzisztenciát.

Hasznos, ha ebből a szempontból vetjük össze a klasszicizmus és a XIX. századi naturalizmus doktrínáját. Egyrészt a klasszikus poétika kifejezetten műfaji szabályokra hivatkozik, anélkül, hogy az illető szabályoknak való megfelelést azonosítani akarná az igazsággal. A költőnek „inkább meg kell másítania az igazságot“ — írja Chapelain — „mintsem bármi olyast meghagyjon belőle, ami összeférhetetlen művészetének szabályaival.“ Másrészt a klasszicizmus teoretikusai szívesen elfogadják többféle műfaj létezését és ebből kiindulva többféle valószínűt is. A költő rendelkezésére álló különféle eszközök mindegyike hozzájárulhat a valószínűséghez, de különféle műfajokban. Már Horatius megírja az *Ars poeticában*, hogy a jambus a szatírának, a disztichon, az „egyenlőtlen-hosszú verssor“ a panasznak és a hálaadásnak stb. felel meg. Ami a közvéleményt illeti, a különféle műfajokon belül különböző jogokkal rendelkezik: a költemény, „noha mindig valószínű“, mondja majd Huet, mégis kevésbé az, mint a regény. Más kifejezéssel, bizonyos műfajok törvényei egybeesnek a közvéleménnyel; ez utóbbi azonban nem rendelkezik abszolút jogokkal.

A naturalizmus doktrínája az ellentétes pólusra helyezkedik. A naturalisták nem fogadják el, hogy műfaji szabályokra referálnak; írásaiknak *igaznak*, nem pedig valószínűeknek kell lenniök. Ez tulajdonképpen annyit jelent, hogy az egyedüli elfogadott szabály a közvélemény. Ennek az elvnek a közvetlen következménye, hogy az összes műfajt egyre redukálják; a naturalis-

ta doktrínában a (lírai) költemény számára nincs hely. Szaltikov-Scsedrin, az orosz realista ezért jelenti ki a költészetről szólván: „Nem értem, miért muszáj egy kötélen járkalni és ráadásul még minden harmadik lépésnél lekuporodni.“ E hasonlatból arra következtethetünk, hogy a naturalizmus, legalábbis elméletileg, elutasítja a diszkurzusok sokféleségét; nos, ennek az elvnek az elismerése és ezt követőleg egy igazi tipológia kidolgozása szükségszerű feltétele a szöveg megismerésének.<sup>4</sup>

Végül egy harmadik területhez tartozik az, amit egy általános irodalmi tematika hipotézisének nevezhetnénk. Igen régóta felmerült már a kérdés, miképpen lehet az irodalom témáit nem nyitott és rendezetlen sorként, hanem strukturált egészként bemutatni. Pillanatnyilag ezen kísérletek többsége egy irodalmon kívüli, szerveződést választ kiindulópontul: a természet ciklusait, az emberi psziché strukturáját stb.; felvetődik a kérdés, vajon nem helyesebb-e ezt a hipotézist a nyelven és az irodalmon belül megalapozni. Minazonáltal egy ilyen általános tematika létezése távolról sem tekinthető bizonyítottnak.<sup>5</sup>

## 2. A beszéd regiszterei

„Az irodalmi mű szavakból készül“ — mondaná a legszívesebben az a kritikus, aki elismerni igyekszik a nyelv szerepének fontosságát az irodalomban. Az irodalmi mű azonban nem szavakból készül, mint ahogyan más nyelvi közlések sem; mondatokból épül fel és ezek a mondatok a beszéd különféle *regisztereihez* tartoznak (ehhez a fogalomhoz közelít némelykor a „stílus“ szó használatmódja). Első feladatunk ezeknek a leírása lesz, hiszen annak a fölmérésével kell kezdeni, hogy milyen nyelvi eszközökkel rendelkezik az író, meg kell ismernünk a beszéd tulajdonságait a műbe való integrálódása előtt. Ezt követően kezdünk hozzá az irodalom-előtti anyag nyelvi tulajdonságainak tanulmányozásához, amely szükséges magának az irodalmi diszkurzusnak a megismeréséhez; annál is inkább, mivel nem létezik átléphetetlen határ közöttük.

Nem fogjuk megkísérelni, hogy néhány szóban összefoglaljuk a „stílusokról“ szóló számos munkát; csupán néhány kategóriát igyekszünk világossá tenni, amelyeknek jelenléte és hiánya nyelvi regisztert alkot. Emellett azonban hozzá kell tennünk, hogy nem abszolút jelenlétről vagy hiányról van szó, hanem egy kvantitatív predomanciáról (amely egyébként nagyon nehezen mérhető: hány metaforának kell szerepelnie egy oldalon, hogy egy stílust „metaforikusnak“ minősítsünk?): ezek nem valóságos oppozíciók, hanem fokozati és kontinuuus jellemvonások.

<sup>4</sup>) A realizmus problémájáról ld. „Le Discours réaliste“, *Poétique*, 1973/16.

<sup>5</sup>) Mintavétel gyanánt felsorolunk néhány, e hipotézist kutató könyvet a közelmúltból: N. Frye, *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum, 1967; (első kiadás 1957; a francia fordítás használhatatlan); G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (1960, 1. kiadás); R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.



1. Az első, nagyon kézenfekvő kategória az, mely lehetővé teszi annak a regiszternek a jellemzését, amelyet a mindennapi szóhasználatban a „konkrét“ vagy „absztrakt“ természetének neveznek. Ennek a kontinuumnak az egyik végletén helyezkednek el azok a mondatok, amelyeknek alanya egyedi, anyagi és diszkontinuus lényt jelöl; a másikon azok az „általános“ reflexiók, amelyek egy minden térbeli vagy időbeli referencián kívüli „igazságot“ közölnek. A két véglet között végtelen számú átmeneti eset található aszerint, hogy a felidézett tárgy mennyire elvont. Az olvasó intuitív módon mindig reagál a diszkurzusnak erre a tulajdonságára, különféleképpen valorizálva azt: a realista regény például a materiális részletek bemutatására specializálja magát (mindenki emlékszik Léon körmeire a *Bovaryné*ből vagy Anna Karenina karjára); a romantikus regényhez ezzel szemben az „elemzés“ áll közelebb, a lírikus ömlengések, az elvont gondolatok (ez utóbbiaknak egyébiránt bármiféle keveréke elképzelhető).

2. Egy következő kategória, amely ugyanannyira közismert, de problematikusabb, a retorikai figurák jelenléte által meghatározott (a trópusokat megkülönböztető *in praesentia* összefüggések, *in absentia* összefüggések); ez a diszkurzus *figuralitásának* foka. Mi azonban egy figura? Noha számos teoretikus kereste az összes figura közös nevezőjét, majd mindig arra kényszerültek, hogy néhányat kizárjanak a figurák területéről, hogy aztán a többit az általuk javasolt definícióval megmagyarázhassák. E definíciót valójában nem a figura és valami önmagán-kívüli kapcsolatában kell keresnünk, hanem magában a létezésében; figura az, ami mint ilyen, leírható. A figura nem más, mint a szavak különleges elrendezése, amelyet meg tudunk nevezni és le tudunk írni. Ha két szó között azonosság-kapcsolat van, ez figura: *ismétlés*. Ha szembenállnak egymással, megint csak figuráról van szó: ez az *ellentét*. Ha az egyik a másiknál többé vagy kevésbé nagyobb mennyiséget denotál, ismét figuráról beszélünk: ez lesz a *fokozás*. Ha azonban két szó kapcsolata ezeknek a terminusoknak egyikével sem nevezhető meg, ha továbbra is különböző, kijelenthetjük, hogy ez a beszéd-típus (diszkurzus) nem figurális; egészen addig a napig, amíg egy új retorikus meg nem tanít minket arra, miképpen írhatjuk le ezt az észrevehetetlen kapcsolatot.<sup>6</sup>

Két vagy három jelenlévő szó bármely kapcsolata lehet tehát figura; e virtuális lehetőség azonban csak akkor valósul meg, ha a diszkurzus befogadója észleli a figurát (hiszen az nem más, mint *diszkurzusként észlelt diszkurzus*). Ezt az észlelést nagyon is jelenlévő szellemi sémák biztosítják (innen az *ismétlésre*, *szimmetriára*, *ellentétre* alapozott figurák gyakorisága), vagy valamely verbális összefüggés evidenssé tételére irányuló különös erőfeszítés; Jakobson így azonosíthatott nagyszámú, korábban ismeretlen „grammatikai figurát“ kimerítően elemezve egyik vagy másik költemény nyelvi szövetét.

A figura ellentéte, a transzparencia — a nyelv láthatatlansága — csak határként létezik, (amit valószínűleg csak egy tisztán utilitárius, funkcionális diszkurzus esetén közelítünk meg), amelyet szükséges elgondolni, de amely-

<sup>6</sup>) Vö. dolgozatunkat: „*Tropes et figures*“, in: T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

nek tiszta állapotban való megragadására nem törekedhetünk. Hiába fogjuk fel úgy a szavakat, mint egyszerű öltözéket az eszme testén: ahogyan Peirce mondja, „ez az öltözék sohasem vethető le teljesen, csupán felcserélhető egy áttetszőbbre.“ A nyelv sohasem tűnhet el teljesen, nem válhat pusztá jelentésközvetítővé.

A figurák elmélete a régi retorika lényegi fejezeteinek egyikét alkotta. A jelenkori nyelvészet ösztönzésére több kísérlet is történt arra, hogy koherensebb bázist adjanak e gazdag, de rendezetlen katalógusnak, mely ránk hagyományozódott a múltból. Az egyik legnépszerűbb figura-elmélet (mely egyébiránt legalább Quintilianusig nyúl vissza) a figurában a nyelvi szabályszerűségek valamely elméletének áthágását akarta látni (eltérés-elmélet, *théorie de l'écart*). Ezt az utat követte például Jean Cohen *A költői nyelv struktúrája* című könyvében.<sup>7</sup>

Ilyen definíció bizonyos figurák pontosabb leírását teszi lehetővé; de komoly ellenvetésekkel kell szembenéznie annak, aki ki akarja tejeszteni a terület egészére.

3. Egy további kategória, mely lehetővé teszi a különféle nyelvi „regiszterek“ azonosítását: egy korábbi diszkurzusra való referencia hiánya vagy megléte. *Monovalensnek* nevezhetnénk azt a diszkurzust (s ez szintén csak határként gondolható el), amely semmiféle korábbi „beszédmódot“ nem idéz fel; és *polivalensnek*, ami többé-kevésbé explicit módon ezt teszi.

A klasszikus irodalomtörténet gyanakvással szemlélte az írásnak ezt a második típusát. Az egyedüli engedélyezett forma az volt, amelyik nevetségessé teszi és lefokozza a korábbi diszkurzus tulajdonságait: a paródia. Ha e második diszkurzusból hiányzik a kritikus felhang, az irodalomtörténész „plágiumról“ beszél. Az utánzó szöveget oly módon felfogni, mintha helyettesíthető lenne az utánzóval, vaskos tévedés. Megfeledkeznek arról, hogy a két szöveg közötti kapcsolat nem egyszerű ekvivalencia, hanem igen sokféle lehet; s különösen arról, hogy a másik szöveggel folytatott játékot semmi esetre sem szabad elhomályosítani. Egy polivalens diszkurzus két irányba utal; ha megfosztjuk ezek valamelyikétől, az annyit jelent, hogy nem értjük meg.

Vegyünk egy ismert példát: a sebzett térd történetét a *Tritsam Shandyben* (VIII, 20), amely a *Jacques le Fataliste*-ban megismétlődik. Természetesen nem plágiumról, hanem dialógusról van itt szó. Számos részlet megváltozik, mégpedig úgy, hogy Diderot szövege, noha igen közel áll Sterne-éhez, nem érhető akkor, ha nem vesszük figyelembe a kettő közötti eltérést. Így pl. Jacques-ot megajándékozzák egy „palack borral“ és ő „sietve kortyol belőle néhányat“; ez a gesztus csak akkor nyeri el teljes értelmét, ha arra gondolunk, hogy Trimet „néhány csepp (szíverősítővel)“ kínálják meg „egy

<sup>7</sup>) Paris, Flammarion, 1966. Ennek az elméletnek egyéb változatait megtalálhatjuk S. Levin „Deviation — Statistical and Determinate — in Poetic Language“, *Lingua*, 1963, 276—190.0.; J. Dubois és mások, *Rhétorique générale*, i.m. Nemrégiben újból kiadták P. Fontanier klasszikus értekezését a figurákról: *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

darabka cukron“. E megfelelés teljesen nyilvánvaló volt a korabeli olvasó számára (és Diderot maga is jelzi ezt); nem lehet megérteni a szöveget anélkül, hogy számot ne vetnénk kettős jelentésével: ugyanannyira jelenti magát az asszony gesztusát, mint Sterne szövegét.

Az orosz formalistáknak köszönhetően kezdtek elismerni a nyelv e jellemvonásának fontosságát. Már Sklovszkij ezt írta: „A műalkotást egyéb művekkel összefüggésben és a rájuk vonatkozó asszociációkkal, azok segítségével érzékeljük. . . Nem csupán az utánaot, hanem minden műalkotást valamilyen modellel párhuzamosan és azzal ellentétben alkotnak.“<sup>8</sup> Bahtyin fogalmazta meg azonban elsőnek az intertextuális polivalencia igazi elméletét: „Annak egy bizonyos eleme, amit az előző irodalmi stílusra való reakciónak neveznek, minden új stílusban megtalálható; ez, hogy úgy mondjuk, a másik stílusának belső polémiaját, álcázott ellenstilizációját is jelképezi és gyakran kísérője az őszinte paródiának.“ (. . .) „A próza művésze egy olyan világban fejlődik, amely telített a másik szavaival, melyek között saját útját keresi; egy beszédközösség tagjai nem semleges, „nyelvészeti“, értékektől és irányultságtól mentes, hanem más hangoktól benépesített szavakra lelnek. A másik hangja által, a másik hangjával telítve kapják azokat. Saját kontextusuk minden szava egy másik kontextusból ered, amely magán viseli a másik ember interpretációjának jegyét. Gondolkodásuk csak már foglalt szavakkal találkozik.“ Hasonló szemszögből beszélt Harold Bloom a közelmúltban „a hatás miatti szorongásról“, amelyet minden író átél, amikor beszédbe (ill. tollat) fog; mindig egy másik, már létező könyv mellett, vagy az ellen ír (a mellett és el'en között végtelen számú átmenet képezhető el); diszkurzusát a többiek hangja népesíti be, s így azonnal „polivalenssé“ válik.<sup>9</sup>

Midőn az adott szöveg nem egy másik egyedi szöveget idéz fel, hanem bizonyos diszkurzus-jegyek névtelen együttesét, akkor a polivalenciának egy másfajta változatával állunk szemben. Úttörő művében Milman Parry fogalmazta meg e hipotézist a tradicionális orális költészet vonatkozásában (ez ugyanannyira jelenti a homéroszi énekeket, mint a jugoszláv bárdok költészetét): a jelző itt nem azért kapcsolódik a főnévhez, névszóhoz, hogy pontosítsa annak értelmét, hanem mert a két szó hagyományosan kötődik egymáshoz; a metafora nem azért van, hogy a szöveg szemantikai tágasságát növelje, hanem mert beletartozik a költői ornamentika tárházába, s mert felhasználása révén jelenti a szöveg, hogy az irodalomhoz vagy valamelyik alosztályához tartozik. Parry azonban úgy vélte, hogy ez csupán az orális irodalom sajátossága, melyet a bárdok helyzetéből adódó kényszer, tehát a teljesen kész formulák tárházából merítés szüksége vált ki. Azóta e hipotézist az írott irodalomra is ki tudtuk terjeszteni, s a kiterjesztés magával vonta a „felidézett“ természetének szűkebbre vonását. Az új szöveg nem általában az „irodalomhoz“ tartozó elemek sorozatának segítségével, hanem specifikusabb struktúrákra való referálással jön létre: ilyen, vagy olyan stílus, sajátos tradíció, a szóhasználatnak vagy a poétikai eljárásoknak ez és ez a típusa.

<sup>8</sup>) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965. 50.o.

<sup>9</sup>) M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970; H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford UP, 1973.

Michael Riffaterre-nek köszönhetjük a Parry-hipotézis átformálását a költői nyelv formuláiról. Ez a klisé általános elméletéhez vezet bennünket; a klisé pedig ugyanannyira lehet stilisztikai, mint tematikus vagy narratív és amely meghatározó szerepet játszik egy diszkurzus értelmének konstitúciójában. Ugyanilyen típusú tényeket írt le a modern stilisztika megalapítója, Charles Bally a beszélt nyelven belül „a miliő felidéző effektusai“ néven<sup>10</sup>. Így a flinta, a revolverrel szembeállítva felidéz számunkra egy környezetet, a környezetet (milieu), vagy a szövegeket, amelyek leírják azt. És ezzel a polivalentis diszkurzusnak csupán néhány változatát adtuk meg.

4. Az utolsó jellemvonást, amelyet itt a verbális regiszterek jellemzése végett megemlítenk, Benveniste nyomán a nyelv „szubjektivitásának lehetne nevezni (szembeállítva „objektivitásával“). Minden közlemény (énoncé) magában hordja közlésének (énonciation), létrehozása egyedi és személyes aktusának nyomait; ezek a nyomok azonban lehetnek többé és kevésbé intenzívek. Hogy csupán egyetlen példát említsünk, a franciában a *passé simple* minimális szubjektivitást kölcsönöz a diszkurzusnak: mindössze annyit tudhatunk, hogy a leírt aktus megelőzi a leírás aktusát (ezt a halvány nyomot hagyja itt a „szubjektivitás“).

Ezek a „nyomok“ számos nyelvi formát ölthetnek, amelyek már nem egy leírás tárgyát képezték.<sup>11</sup> Két nagy sorozatot lehetne megkülönböztetni: a beszédpartnerek azonosságára és a közlés tér-idő koordinátaíra vonatkozó utalásokat, amelyeket szokás szerint speciális *morfémák* továbbítanak (névmások vagy igevégződések); és azokat, amelyek a beszélő és partnere magatartására vonatkoznak a diszkurzus vagy annak tárgya viszonylatában (s amelyek csak *szémákat* alkotnak, vagyis más szavak értelmének aspektusait). Pontosan e kerülőt út révén hatja át a közlés folyamata az összes verbális közleményt: minden mondat utalást hordoz kimondójának diszpozícióira. Aki azt mondja: „Ez a könyv szép“, értékítéletet alkot és ezáltal a közlemény és referense közé kerül; aki viszont azt mondja: „Ez a fa nagy“, ugyanilyen fajtájú, noha kevésbé evidens ítéletet közöl és tájékoztat bennünket például saját országának növényzetéről. Minden mondat értékelést hordoz, de különféle fokon, ami lehetővé teszi számunkra, hogy szembeállítsuk az „értékelő“ beszédet (diszkurzust) a beszéd (parole) többi regiszterével.

Ezen a szubjektív regiszteren belül néhány, szigorúbban meghatározott tulajdonságokkal rendelkező osztályt különböztettek meg. A legismertebb az *emotív* (vagy *expresszív*) *diszkurzus*; a klasszikus tanulmány e regiszterről Charles Ballyé. Azóta számos kutatás során különítették el tulajdonságait fonikus, grafikus, grammatikai és lexikai jegek révén.<sup>12</sup>

Egy másik szubjektivitás-típus valósul meg a szókinccs egy igen elkülönült szektorában: a *modalizáló diszkurzus*. Ide sorolják a modális igéket és hatá-

<sup>10</sup>) M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1971; M. Riffaterre, „Le poème comme représentation“ *Poétique*, 4/1970, 401-418.0.; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève-Paris, 1909.

<sup>11</sup>) A közlés problémáinak áttekintését ld. a *Langages* 17. számában, 1970, *A közlés címen* (bibliográfia)

<sup>12</sup>) Átfogó képet ad erről E. Stankiewicz, „*Problems of Emotive Language*“, in: *Approaches to Semiotics*, szerk. Th. A. Sebeok és mások, Hága, Mouton, 1964.

rozókat (hatni-hetni, kelleni, talán, bizonyára). Ekkor is a közlés alanya és általa az egész aktus válik egyértelművé.

Nem lehet túlhangsúlyozni mindeme regiszterek interpretációjának fontosságát konkrét szövegekben. A jelenkori irodalom új és különösképpen összetett eseteket kínál számunkra. Íme például egy részlet az *Ulysses*ből:

„Mosolya lehervadt járás közben, nehéz felhő takarta el lassan a napot, árnyékba borítva a Trinity mogorva homlokzatát. Egyik villamos ment a másik után, befelé, kifelé, zörögve. Haszontalan szavak. A dolgok ugyanúgy haladnak a maguk útján, nap nap után, rendőrsztagok kivonulnak, bevonulnak, akár a villamosok. Ki, be. Csak a két félhülye szédeleg összevissza. Dignamet elkaparták.“

E közlemény első mondata mintha egy objektív diszkurzushoz tartoznék; de vajon Bloom gondolja „mogorvának“ a homlokzatot, vagy a narrátor, aki elmondja? A következő mondatok a „Haszontalan szavak“-tól kezdve a közlés folyamatát állítják elének: Bloom az, aki gondolkodik; gondolkodása egy „belső monológban“ jut kifejezésre, egy olyan formában, amely elegyíti magában az emotív és az értékelő regiszterek több jellemvonását, így pl. a nominális mondatokat, az ellipsziseket, a jelenidőt, az inverziókat, stb.

A beszédregiszterek e felsorolása nem tarthat igényt a teljességre: célja csupán annyi, hogy képet adjon a fikcióban működésbe lépő változatosságukról. Nem mutathat be egy koherens és logikus rendszert sem: ilyen eredmény eléréséhez számos, nyelvészeti alapozású kutatásra volna szükség. Semmiféle olvasat nem nevezhető azonban igényesnek, ha nem veszi figyelembe az irodalom fenti forrásait. A kortárs irodalom éppen arra készlet, hogy minduntalan figyelembe vegyük őket; nem elégszik meg azzal, hogy a műben való elosztásukat egy másik, a bonyodalom alkotta struktúrával egyeztesse, az utóbbi megerősítése céljából; ez a megosztás adja a mű elsődleges és globális szerveződését és a szöveg egyéb szintjei ennek rendelődnek alá.

### 3. *A szintaktikai aspektus: a szöveg struktúrái*

A továbbiakban fordítsuk figyelmünket az irodalmi elemzés problémáinak utolsó csoportja felé, amelyeket a szöveg „szintaktikai aspektusa“ néven gyűjtöttünk össze. Ezúttal feltételezzük, hogy az egész szöveg minimális egységekre osztható. Ezen egyidejűleg jelenlévő egységek között fennálló kapcsolattípus szolgál majd számunkra kritériumként ahhoz, hogy kezdetnek több szövegstruktúrát különíthessünk el közöttük.

Először is, tekintettel a későbbi különbségtevésekre, szükséges leszögeznünk, hogy kvázi lehetetlen egymástól elválasztva fellelni őket: a műgyéniség egyszerre többféle kapcsolattípust teremt egységei között, így egyszerre többféleképpen rendeződik el. Ha azt mondjuk, hogy egy könyv inkább ilyen, mint olyan struktúrát illusztrál, ez annyit jelent, hogy a kérdéses kapcsolat az uralkodó benne. A *dominancia* vagy a *fontosság* fogalma már többször felbukkant a jelen tanulmányban, de még lehetetlen teljesen explicitté

tennünk. Megelégszünk azzal a kijelentéssel, hogy e dominanciának ugyanúgy vannak kvantitatív (az egységek között leggyakrabban fennálló kapcsolat-típust jelölő), mint kvalitatív vonatkozásai (e kapcsolatok az egységek között kiváltságos momentumokban jelennek meg).

Tomasevszkij sugalmazását követve, a szövegszervezés két fő típusát fogjuk megkülönböztetni: „A tematikus elemek diszpozíciója két fő típus szerint történik: vagy a kauzalitás elvének engedelmeskednek és bizonyos kronológiai sorrendbe rendeződnek; vagy pedig időbeliségük figyelembe vétele nélkül jelennek meg, esetleg egy olyan folytonosság részeként, amely nem vet számot semmiféle belső kauzalitással.“ (*Az irodalom elmélete*) Az első típust logikai és időbeli, a másodikat — amelyet Tomasevszkij negatívan határoz meg — térbeli rendnek fogjuk nevezni.

## 1. A LOGIKAI ÉS IDŐBELI REND

A múltban a fikciók többsége olyan rend szerint szerveződött, amely egyszerre nevezhető logikainak és időbelinek (tegyük rögtön hozzá, hogy az a logikai rend, amelyre általában gondolni szoktunk, az implikáció, vagy ahogyan általában mondják, a *kauzalitás*).

A kauzalitás szorosan összefügg az időbeliséggel: mi több, könnyű őket összekeverni. Forster, aki feltételezi, hogy minden regény mindkettővel rendelkezik, de az első a bonyodalmat, a második az elbeszélést alakítja, a következőképpen illusztrálja különbségüket: „A király meghalt, azután meghalt a királynő is“ — ez elbeszélés. „Meghalt a király, majd a királynő is belehalt *bánatába*“ — ez viszont bonyodalom. (*Aspects of the Novel*).

De ha majdnem minden elbeszélésnek van is időbeli rendje, valójában csak ritkán jutunk el annak érzékeléséhez. Ennek az az oka, hogy egy bizonyos determinista szellemi állapot kapcsolódik, ha nem is tudatosan, magához az elbeszélés-műfajhoz. „A következés (consécution) és a következmény (conséquence) összekeverése maga a narratív tevékenység rugója, ami abból ered, hogy az *azután* az elbeszélésben *ami miatt*-nak olvassuk; ez esetben az elbeszélés a skolasztikától a „*post hoc, ergo propter hoc*“ megfogalmazásban elítélt logikai tévedés szisztematikus alkalmazása lenne“ — írja Roland Barthes. A logikai folytonosság az olvasó szemében sokkal fontosabb összefüggés, mint az időbeli; ha a kettő együtt halad, csupán az elsőt veszi észre.

Elgondolhatunk olyan eseteket is, amikor a logika és az időbeliség tisztán, egymástól elválasztva lépnek fel: de ekkor el kell hagynunk azt a területet, amelyet irodalomnak szokás nevezni. A tiszta, minden kauzalitástól mentes kronologikus rend az uralkodó a *krónikában*, az évkönyvekben, a személyes vagy a „hajó“-naplóban. A tiszta okság az uralkodó az axiomatikus diszkurzusban (vagyis a logikus nyelvhasználatában), illetve a teleológikus diszkurzusban (az ügyvéd, a politikai szónok beszédében). Az irodalomban a tiszta kauzalitás változatát a *portré* műfajában vagy más leíró műfajokban találhatjuk meg, ahol az idő felfüggesztése kötelező (jellegzetes példa Kafka: *A kicsi*

nő című novellája). Néha a fordítottja történik, amikor is az „időbeli“ irodalom, legalábbis látszólag, nem hajlandó magát alávetni az okságnak. Ezek a művek határozottan egy krónika vagy egy „saga“ formáját ölthetik, mint a *Buddenbrook-házban*. Az időbeli rend uralmának legfrappánsabb példája azonban Joyce *Ulyssese*. Itt az egyedüli, vagy legalábbis a legfőbb kapcsolat az egyes cselekedetek között a tiszta folytonosság; percről percre beszámolót kapunk arról, hogy mi történik egy bizonyos helyen, vagy a hős tudatában. A klasszikus regény felfogásában vett kitérők itt nem lehetségesek többé; egy nem-időbeli struktúrára utalnának; az egyedüli forma, amelyben még elfogadhatók: a szereplők álmai és emlékei.<sup>13</sup>

Ezek a kivételes esetek csak egyértelműbbé teszik az időbeliség és az okság szokványos összetartozását, ahol az utóbbi játssza a főszerepet. De a kauzalitásnak is több fajtáját különböztethetjük meg az elemzés során. A mi szemzőgünkből az egyik oppozíció az összes többinél fontosabb: tudnunk kell, hogy az okság minimális egységei közvetlen kapcsolatban vannak-e egymással, vagy ez a kapcsolat csupán egy általános törvény közvetítésével jön létre, amelynek ezen egységek csupán az illusztrációi. Lévéen, hogy mindkét típusú kauzalitás használatos, az elsőt uraló elbeszélést *mitológikusnak*, ahol pedig a második a döntő, *ideológikusnak* nevezzük.

a) A *mitológikusnak* mondott elbeszélés ösztönözte elsőként a „strukturalista“ inspirációjú munkákat. Vlagyimir Propp, az orosz folklorista tette közzé 1928-ban az első szisztematikus tanulmányt erről az elbeszéléstípusról, átvéve kortársai, az orosz formalisták elgondolásait.<sup>14</sup> Igaz ugyan, hogy Propp érdeklődése egy meghatározott műfajra, a tündérmesére irányul, s hogy csak orosz példákon tanulmányozza azt; sokan azonban minden ilyen típusú elbeszélés alapelemeit vélték megpillantani e műben és a számos tanulmány, amelyet Propp könyve sugalmazott, az esetek legtöbbszörében az általánosítás irányába tart.<sup>15</sup> A következő fejezetekben részletesen visszatérünk erre az elbeszélés-típusra.

A közvetlen okságot nem szabad csupán a *tettek* közötti kapcsolatra korlátozni (amire Propp is hajlamos): lehetséges, hogy a tett egy állapotot vált ki, vagy idéz elő; vagy pedig magát a tettet váltotta ki egy állapot. Ez a „lélektaninak“ mondott elbeszélésekhez vezet bennünket (noha, mint látni fogjuk, a terminus valóságátartalma sokféle lehet). „*Bevezetés az elbeszélések strukturális elemzésébe*“ című tanulmányában Roland Barthes rámutatott, mennyire árnyaltan

<sup>13</sup>) A referenciális időbeliségnek ez a formája nem az egyetlen, amelyet az elbeszélés ismer. A közlemény időbelisége mellett létezik a közlés időbelisége is, amelyet a „diszkurzus-*instanciák*“ láncolata alakít ki, vagyis azok az időbeli koordináták, amelyekkel a diszkurzus saját közlését meghatározza; ugyanez az instancia határozza meg a jelenidőt a közlés idejeként; a mű, alávetve magát ennek az időbeliségnek, szüntelen jelenidőben van. E második időbeliséget az „írás idejének“ nevezhetjük, szemben az ábrázolt idővel. Néha kifejezetten a kétféle időbeliség játéka alkotja a művet. Ilyen pl. Michel Butor *Időhasználat*, ahol az írás végén szétzúzza az ábrázolt időt, a kétféle időbeliség végső egybeesésében: a narrátornak nincs ideje arra, hogy tovább mesélje a történetet.

<sup>14</sup>) Propp: *A mese morfológiája*, Budapest, Gondolat, 1975.

<sup>15</sup>) Ezeknek áttekintését ld. Cl. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; és Ph. Hamon: „Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit“, *Le Français moderne*, 10 (1972), 200—228 p.

kell alkalmaznunk az okság fogalmát: az okozatot kiváltó, vagy más hasonló egységek által okozott egységek mellett (amelyeket „funkcióknak“ nevez), létezik az alapegységeknek egy másik, „indexeknek“ (indices) nevezett típusa is, amelyek „nem egy komplementer és következményjellegű aktusra utalnak, hanem egy többé-kevésbé zavaros, azonban a történet értelméhez mégis szükséges fogalomra: a hősök jellemére utaló indexek, ön-azonosságukra vonatkozó információk, „atmoszféra“-jelzések, stb.“.

b) Az *ideológikus* elbeszélés nem alakít ki közvetlen kapcsolatot az őt alkotó egységek között; ezek azonban a mi szemünkben úgy tűnnek fel, mint ugyanazon eszme, ugyanazon törvény mindmegannyi megnyilvánulása. Néha elég messzemenően kell absztrahálnunk ahhoz, hogy felfedezhessük az összefüggést két cselekedet között, amelyeknek együttes jelenléte tisztán véletlenszerűnek tűnik.

Vegyünk szemügyre közelebről egy példát: Constant *Adolphe*-ját. Itt lényegében két szabály irányítja a szereplők viselkedését. Az első a vágy logikájából ered, ahogyan az a könyvben kifejezésre jut és a következőképpen lehetne megfogalmazni: azt kívánjuk, amink nincs és attól menekülünk, amink van. Az akadályok következképpen felerősítik a vágyat, míg minden segítség gyengíti azt. Az első csapás akkor éri Adolphe szerelmét, amidőn Ellénore elhagyja p\*\*\* grófot, hogy vele éljen. A második csapást az jelenti, amikor a nő feláldozza magát azért, hogy sebesülését követően gondozza őt. Ellénore minden újabb áldozata elkeseredésbe taszítja Adolphe-ot, mivel így még kevesebb dolog után vágyhat. Amikor viszont Adolphe atyja úgy dönt, hogy kiprovokálja kettejük válását, ez éppen az ellenkező hatást váltja ki és Adolphe világosan kijelenti: „Azt híven, hogy elválaszt tőle, örökre hozzáláncolhat.“ Ennek a helyzetnek a tragikuma abban áll, hogy a vágy nem szűnik meg vágy lenni azért, hogy e sajátos logikának aláveti magát: vagyis továbbra is szerencsétlenül teszi azt, aki nem képes kielégíteni.

Ennek a világnak a második törvényét, amely szintén erkölcsi jellegű, így fogalmazza meg Constant: „Az élet nagy kérdése a fájdalom, melyet másoknak okozunk és a legzséniálisabb metafizika sem igazolja azt a férfit, aki összetöri a szívet, mely őt szerette.“ A jó keresése nem szabályozhatja életünket, lévén, hogy egyesek boldogsága mindig mások boldogtalanságát jelenti. De megszervezhetjük életünket abból a követelményből kiindulva, hogy a lehető legkevesebb fájdalmat okozzuk másoknak: ez a negatív érték éri el itt egyedül az abszolútumot. Ennek a törvénynek a parancsai győzedelmeskednek az első törvény parancsai fölött, mikor a kettő összeütközésbe kerül. Ezért esik olyan nehezére Adolphe-nak, hogy közölje „az igazságot“ Ellénore-ral. „De míg így beszéltem, láttam, hogy arcát elborítják a könnyek: abbahagytam, visszakoztam, cáfoltam, magyarázkodtam.“ (4. fejezet) A hatodik fejezetben Ellénore mindent végighallgat; ájultan esik össze és Adolphe nem tehet mást, mint ismét biztosítja szerelméről. A nyolcadik fejezetben akadna rá ürügye, hogy elhagyja, de nem használja ki az alkalmat: „Megbüntethettem-e őt egy olyan meggondolatlanágért, amelyre én készítettem és kereshettem-e az ürügyet, hideg álszentként, ezekben a meggondolatlanágokban arra, hogy könyörtelenül elhagyjam?“ A szánalom felülkerekedik a vágyon.



Így revelálják egymástól független és elszigetelt, gyakran különböző szereplők által végbevitt tettek ugyanazt az ideológikus szerveződést.

A XX. századi irodalom jelentős mértékben módosította az okságról korábban kialakított képet. Igen gyakran arra törekedett, hogy teljesen kivonja magát uralma alól; de még amikor alá is vetette magát a kauzalitásnak, akkor is nagy mértékben átalakította azt. A múlt század vége óta egyrészt az írók erősen csökkentették a leírt események abszolút jelentőségét: míg azelőtt a hőstettek, a szerelem és a halál jelentették az irodalom kedvelt területét, most Flaubert-rel, Csehovval és Joyce-szal a jelentéktelen, a mindennapi felé fordul; és a benne létrejövő kauzalitás az igazinak valamilyen utáztatára emlékeztet. Másrészt egy kezdetben fantasztikusnak induló irodalom a józan ész kauzalitását, hogy úgy mondjuk, az irracionalitás okságával helyettesítette; ezzel az anti-kauzalitás mezejére léptünk, amely azonban még a kauzalitáson belül helyezkedik el. Ez Kafka és Gombrowicz elbeszéléseire, és más módon az újabb „abszurd irodalomra“ egyaránt érvényes. Ez a kauzalitás magától értetődően eléggé eltér a boccacciótól.

A kauzalitás tárgyalásánál el kell kerülnünk, hogy azt az ún. *explicit* kauzalitásra redukáljuk. Nagy a különbség a „János elhajt egy követ. Az ablak betörik“, illetve „Az ablak betörik, mert János elhajt egy követ“ — mondatok között. Az okság ugyanúgy jelen van az első, mint a második esetben, de csak az utóbbiban explicit. Gyakran arra használták ezt a megkülönböztetést, hogy megállapítsák, ki a jó és ki a rossz író, mivel, úgymond, az utóbbiak előszeretettel alkalmazzák az explicit kauzalitást; ez a tétel azonban alaptalannak tűnik. Így például azt mondják, hogy a tömeg-irodalom (a krimi, sci-fi, kémregény) az evidens és vaskos kauzalitás által jellemezhető; láttuk azonban, hogy Hammett tipikusan az az író, aki minden oksági utalást elhagy.

Ha egy elbeszélés egy kauzális rendet követve szerveződik meg, azonban megőrzi implicit kauzalitását, ezzel éppen arra kényszeríti a virtuális olvasót, hogy elvégezze az író által szándékosan végezetlenül hagyott munkát. Amennyiben a mű befogadásához nélkülözhetetlen kauzalitásról van szó, az olvasónak kell azt pótolnia: ez esetben az olvasót sokkal inkább determinálja a mű, mint az ellenkező esetben; valójában reá hárul a mű rekonstrukciójának feladata. Azt is mondhatnók, hogy minden könyv megkövetel egy bizonyos kauzalitás-mennyiséget; ezt a narrátor és az olvasó biztosítja egymás számára — erre irányuló erőfeszítésük fordítottan arányos.

## 2. A TÉRBELI REND

A térbeli rend szerint szerveződő műveket általában nem „elbeszélésnek“ hívjuk; a szóban forgó struktúratípus a múltban inkább a költészetben, mint a prózában volt elterjedt. Ezért elsősorban a költészetben belül tanulmányozták. E rend általánosságban úgy jellemezhető, mint a szöveg egységeinek többé-kevésbé szabályszerű elrendezettsége, diszpozíciója. A logikai vagy időbeli összefüggések a háttérbe szorulnak vagy eltűnnek, a szerveződést az elemek térbeli összefüggései alkotják. (Ez a „tér“ nyilvánvalóan sajátos értelemben értendő és szöveg-immanens fogalmat jelöl.)

A térbeli struktúra egyik változatát a következő költemény illusztrálja:

liliomliliomliliomliliomliliom  
 liliomliliomliliomliliomliliom  
 liliomliliomliliomliliomliliom  
 liliomliliomliliomliliomliliom  
 liliomliliomliliomliliomliliom  
 liliomliliomliliomliliomliliom<sup>16</sup>

Ez a szöveg, amelynek elrendezését a betűk rendje alkotja, csupán a költészet egyik alapelvének némileg naív illusztrációja. Utalhatunk itt minden betűből álló rajzra; gondoljunk az *Egy kockadobásra*. . . , vagy Apollinaire *Kaligrammáira*. Fontosabbak az anagrammák, az olyan szövegek, amelyeknek bizonyos betűi nem csupán egymás mellett adnak ki egy szót, hanem akkor is, ha kiemeljük őket a helyükről és más sorrendbe állítjuk őket. Ezek a betűkre utaló betűk, vagy hangokra utaló hangok a jelentő síkján teret alkotnak.

Az irodalom térbeli rendjét a legszisztematikusabban Roman Jakobson vizsgálta. Költészet-elemzéseiben megmutatta, hogy a közlemény valamennyi rétege, a fonémától és annak megkülönböztető jegyeitől egészen a grammatikai kategóriákig és a trópusokig egy komplex szerveződés részét képezhetik, hogy a szimmetriák, gradációk, antitézisek, paralellizmusok együtt igazi térbeli struktúrát alkotnak. Nem véletlen egyébként, hogy Jakobsonnak a párhuzamosságra vonatkozó fejtegetéseit egy geometriai utalás követi, sem az, hogy a „poétikai funkció“ legabsztraktabb megfogalmazása a következő módon történik nála: „A költészetben a művészi technika lényege a nyelv minden szintjén az ismételt visszatérésekben rejlik“.<sup>17</sup> „Minden szinten“ — ez jól jelzi, hogy a térbeli kapcsolatok mindenütt jelen vannak: az egész elbeszélés is követheti ezt a rendet, a szimmetriára, a fokozásra, az ismétlésre, az ellentétre stb. épülve. Proust szintén térbeli hasonlathoz folyamodott művének leírásakor: a katedrális képéhez.

Ma az irodalom az idő- és térbeli elbeszéléseket részesíti előnyben, a kauzalitás rovására. Egy olyan könyv, mint Philippe Sollers *Drámája* ezt a két rendet hozza játékba egy komplex kölcsönviszonyban, kihangsúlyozva az írás idejét és váltogatva az „én“ és az „ő“ által folytatott diszkurzus-típust. Más művek a verbális regiszterek, a grammatikai kategóriák vagy a szemantikai hálózatok váltogatása körül szerveződnek.

Valójában csupán a fenti rend-típusok keverékével találkozhatunk az irodalomban. A tiszta kauzalitás az utilitárius diszkurzushoz vezet, a tiszta időbeliség a történelem (tudomány) elemi formáihoz, a tiszta térbeliség a lettrista „logatom“-hoz. Nem ebben rejlik-e azon nehézségek egyik oka, amelyek akkor merülnek fel, ha a szöveg struktúrájáról próbálunk beszélni?

<sup>16)</sup> I. és P. Garnier, „Poemes architectures“, *Approches*, 1965/1; a fenti csupán a szöveg egy részlete.

<sup>17)</sup> R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 234.o. Ugyanezen elvek által inspirált kutatásokat találunk N. Ruwet-nál, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

#### 4. A szintaktikai aspektus: narratív szintaxis

A következő két fejezetben a szintaktikai szerveződés egyetlen fajtájának bemutatására szorítkozunk: a „mitológikus“ elbeszélésre jellemző szintaxisról fogunk beszélni.

Kezdetől fogva tételeztük, hogy tárgyunkat a narratív egységek egymás közötti kapcsolatai alkotják. Most közelebbről is szemügyre kell vennünk ezeknek az egységeknek a természetét. E célból három egység-típust határozunk meg, amelyek közül az első kettő analitikus konstrukció, míg a harmadik empirikusan adott: nevezetesen a *mondat* (proposition), a *szekvencia* (séquence) és a *szöveg* (texte). A *Dekameron* néhány novelláját választottuk példaként e fogalmak illusztrálására.

1. A legkisebb narratív egység megállapítása olyan probléma, amely már felmerült az orosz formalisták egyik előfutára, az irodalomtörténész Alekszandar Veszelovszkij előtt is. A *motvum* terminust használja ama egység jelölésére, amelyet a folklór poétikájából kölcsönöz és amelyről a következő intuitív meghatározást adja: „Motívumon a legegyszerűbb narratív egységet értem, amely képszerű választ ad a primitív mentalitás vagy az erkölcsök megfigyelése által felvetett kérdésekre.“ Motívum lenne például, ha a sárkány elrabolja a király leányát. De már Propp, noha maga is Veszelovszkij nyomdokain haladt, bírálta ezt a látásmódot: egy ilyen mondat nem jelent oszthatatlan egységet; nem kevesebb, mint négy elemet tartalmaz: a sárkányt, a leányt, a királyt és az elrablást! Ezt az akadályt elhárítandó, Propp bevezet egy pótlólagos szelektív kritériumot, az állandóságot és a variabilitást; észreveszi például, hogy az orosz tündérmesében a stabil elem az elrablás, míg a többi három az egyik meséről a másikra változik; és kijelenti, hogy csupán az első illelhető a *funkció* névvel, ami azután alapegységként szerepel nála a továbbiakban.

Az állandóság és a variabilitás kritériumait bevezetve azonban Propp arra kényszerül, hogy elhagyja az általános poétika mezejét és belépjen egy különös műfaj (a tündérmese, ráadásul az orosz tündérmese) területére. Nos, tökéletesen elképzelhető egy másik műfaj, ahol az állandó a „király“ lenne, a többi „motívum“ variabilitása mellett. Hogy elkerüljük a szemrehányást, amelyet Propp tett Veszelovszkijnek, anélkül azonban, hogy valamilyen „generikus“, „műfaji“ poétikába lépnénk át, a legjobb megoldás az lenne, ha a kezdeti „motívumot“, logikai értelemben, néhány elemi mondatból álló sorra redukálnánk; például:

X fiatal leány.  
Y X apja.  
Z egy sárkány.  
Z elrabolja X-et.

Ezt a minimális egységet *narratív mondatnak* nevezzük. A mondat magától értetődően kétféle alkotórészből áll, ezeket *aktánsoknak* (X, Y, Z) és *predikátumoknak* (elrabolni, fiatal leánynak vagy sárkánynak lenni, stb.) nevezzük, a szokásnak megfelelően.

Az aktánsok kétoldalú egységek. Egyrészt lehetővé teszik a diszkontinuous elemek azonosítását tér- és időbeli helyzetük szerint; ez a „referenciális“ funkció, amelyet a természetes nyelvben a tulajdonnevek töltenek be (valamint a mutató névmások kísérte kifejezések): az előbbi felsorolás rendjének megváltoztatása nélkül „Máriát“ tehetünk X helyébe, „Jánost“ helyébe, stb.; a valódi mesékben ténylegesen is ez történik, ott az aktánsok általában (noha nem mindig) egyedi, mi több, emberi lényeknek felelnek meg. — Más részről egy bizonyos helyzetet foglalnak el az ígéhez viszonyítva: pl. a fenti utolsó mondatban Z alany, X tárgy. Ez az aktánsok *szintaktikai* funkciója; az aktánsok ebből a szempontból nem különböznek a nyelv sajátos szintaktikai funkcióitól és számos nyelvben az esetek fejezik ki őket (innen ered egyébként az „aktáns“ terminus). Claude Bremond kutatásai szerint a két legfontosabb aktáns-szerep az ágens és a páciens („l’agent et le patient“), s mindkettejüket több paraméter határozza meg: az előbbi a befolyásoló és a jobbító (vagy megrontó), az utóbbi pedig az, aki ennek hasznát látja, vagy ennek áldozata.

A predikátumok a szókincs teljes tárházának megfelelően bármely fajtájúak lehetnek; azonban régen egyetértés jött létre arról, hogy a predikátumok két nagy osztályát különíthetjük el, amennyiben diszkriminatív kritériumként a predikátumnak az előző predikátummal való kapcsolatát választjuk. Tomasevskij így fogalmazta meg ezt a megkülönböztetést, amely az ő szóhasználatában a motívumokra vonatkozik: „A fabula (vagyis az elbeszélés — T.T.) az egyik helyzetből a másikba való átmenetet ábrázolja. (...) A helyzetet megváltoztató motívumokat dinamikus motívumoknak, azokat, amelyek nem változtatják meg, statikus motívumoknak nevezzük.“ Ez a dichotómia explicitté teszi a melléknév és az ige közötti grammatikai megkülönböztetést. (A névszó itt beleolvad a melléknévbe.) Tegyük hozzá, hogy a melléknévi predikátum már a megnevezés eljárása előtt adott, míg az igei predikátum azzal egyidejű; mint Sapir fogja mondani később, az első egy „létező“, az utóbbi egy „esetlegesen fellelő“.

Vegyünk egy példát, melynek segítségével a narratív „diszkurzus-részek“ illusztrálhatók. Peronella a férj, a szegény kőműves távollétében fogadja szeretőjét. Egy napon azonban a férj túl korán tér haza. Peronella egy hordóba rejti szeretőjét; mikor a férj belép, azt mondja neki, hogy valaki meg akarja vásárolni a hordót és ez a valaki éppen azt vizsgálja. A férj elhiszi és örül az üzletnek. Nekifog vakargatni a hordót, hogy megtisztítsa; ez idő alatt a szerető magáévá teszi Peronellát, aki a hordó fölé hajolva, fejével és karjával befödi annak nyílását. (VII, 2)

Ennek a történetnek az ágensei Peronella, a szerető és a férj; X, Y és Z-vel jelölhetjük őket. Ezenfelül a szerető és a férj szavak egy bizonyos állapotra is utalnak (a Peronellával fennálló viszony legalitásáról van szó); ők tehát melléknévként funkcionálnak. Ezek a melléknévek leírják a kezdeti állapotot: Peronella a kőműves hitvese, nincs joga más férfakkal szeretkezni.

Ezután következik a törvény áthágása: Peronella fogadja szeretőjét. Itt magától értetődően egy „ígéről“ van szó, amit így lehetne jelölni: megszegni, áthágni (egy törvényt). Ez az egyensúly felborulásához vezet, mivel a családi törvényt nem tartják tiszteletben.

E pillanattól két lehetőség nyílik az egyensúly helyreállítására. Az első a hűtlen hitves megbűnhődése lenne, ezzel azonban a kezdeti egyensúly állt volna helyre. Nos, a novella (vagy legalábbis Boccaccio novellái) sohasem térnek vissza a kezdeti rend állapotához. A „büntetni“ ige tehát jelen van a novellán belül (mint a Peronellát fenyegető veszély), de nem valósul meg, virtuális marad. A második lehetőség egy eszközt találni a büntetés elkerülésére; ezt teszi Peronella; még hozzá úgy, hogy az egyensúlya-vesztett helyzetet (a törvény áthágását) egyensúlyi helyzetnek álcázza (a hoidóvásárlás nem sérti a családi törvényt). Itt tehát felbukkan egy új ige, az „álcázni“. A végeredmény újfent egy állapot, tehát egy melléknév: új törvény lépett életbe, noha nem explicit módon, amely szerint a nő követheti természetes hajlamait.

2. Miután ily módon adott a minimális egység, a mondat, visszatérhetünk kezdeti kérdésünkhöz, amely a minimális egységek közti *kapcsolatokra* vonatkozik. Rögtön kijelenthetjük, hogy tartalmi szempontból e kapcsolatok a különféle „rendek“ szerint oszthatók fel, amelyeket az előző fejezetben tekintettünk át: ezek kauzális vagy inkluzív logikai kapcsolatok, folyamatos vagy egyidejű időbeli kapcsolatok; az ismétlés, a szembeállítás térbeli kapcsolatai és így tovább. A mondatok kombinációja azonban egyéb sajátságokat mutat.

Először is, szükségesnek bizonyul egy magasabb rendű egység megállapítása. A mondatok nem alkotnak végtelen láncolatokat; ciklusokká szerveződnek, amelyeket minden olvasó intuitíve felismer (egy befejezett egészről van benyomásunk) és amelyeket az olvasás során könnyűszerrel azonosíthatunk. Ezt a magasabbrendű egységet *szekvenciának* neveztük; a szekvencia határát a kezdő mondat nem teljes ismétlése (szívesebben mondanánk: transzformációja) jelzi. Amennyiben az egyszerűség kedvéért elfogadjuk, hogy ez a kezdő mondat egy stabil állapotot ír le, ebből az következik, hogy a teljes szekvencia — mindig és kizárólag — öt mondatból áll. Az ideális elbeszélés egy stabil situációval kezdődik, amelyet valamilyen erő felforgat. Ez egyensúlya-vesztett állapotot eredményez; egy ellenkező irányba ható erő révén az egyensúly újra helyreáll; a második egyensúly igen hasonló az elsőhöz, de a kettő sohasem azonos egymással. Következésképpen kétféle típusa van az epizódoknak: egyrészt azok, amelyek egy (egyensúlyi vagy egyensúlya-vesztett) állapotot írnak le, és azok, amelyek az egyik állapotból a másikba való átmenetet írják le. Itt felismerhetjük a melléknévi és az igei mondatokat. Természetesen elképzelhető, hogy a szekvencia közepén megszakad (csupán az egyensúlytól az egyensúlyvesztésig történik átmenet, vagy fordítva), vagy még kisebb részekre osztozik.<sup>18</sup>

Az „egyik állapotból a másikba való átmenet“ (vagy min: Tomasevszkij mondja, az egyik „helyzetből a másikba“ lépés) formulája a legelvontabb szinten ragadja meg a tényeket. Ez az „átmenet“ azonban különféle eszközök segítségével valósulhat meg. Claude Bremond *Az elbeszélés logikája* című művében a kiindulásként adott elvont séma elágazásait tanulmányozta;

<sup>18)</sup> Gerald Prince *A Grammar of Stories* című művében (La Haye, Mouton, 1973) a szekvenciát azzal azonosítja, ami nálunk csak félszekvencia (három mondat). Ez azonban tisztán megállapodás kérdése.

itt megkísérli megrajzolni az összes „narratív lehetőség“ rendszertáblázatát. A szekvencia a mi meghatározásunk szerint legalább a mondatok minimális mennyiségét tartalmazza, de többet is tartalmazhat, anélkül, hogy két önálló szekvenciát kellene megkülönböztetnünk; mivel nem minden mondat tartozik az alapsémához. Tomasevskij ezen a ponton nem javasolt egy elsődleges megkülönböztetést (továbbra is a „motívumokra“ alkalmazva, amelyek *egyszerre* jelentettek nála predikátumokat és mondatokat): „Egy mű heterogén motívumokkal rendelkezik. A fabula egyszerű áttekintése felfedi előttünk, hogy bizonyos motívumok kihagyhatók anélkül, hogy ezzel megtörnénk a narráció folyamatosságát, míg másokkal ezt nem tehetjük meg, hogy ne változtatnánk az eseményeket összekötő oksági fonalat. A nem nélkülözhető motívumokat társított motívumoknak (motifs associés), azokat, amelyeket az események kronologikus és kauzális folyamatosságának megszakítása nélkül eltávolíthatunk, szabad motívumoknak (motifs libres) nevezzük.“ Felismerhetjük itt a Barthes által szembeállított „funkciókat“ és „megkülönböztető jegyeket“, vagyis az „indexeket“. Magától értetődik, hogy ezek a fakultatív mondatok („szabad motívumok“, „indexek“), csupán a konstrukció szempontjából ilyenek; gyakran a szöveg legszükségesebb részei.

3. Az olvasó nem a mondatnál, mégcsak nem is a szekvenciával, hanem egy egész *szöveggel* találkozik: regénnyel, novellával vagy drámával. Nos, a szöveg majdnem mindig egynél több szekvenciát tartalmaz. A szekvenciák közötti kombinációknak három lehetséges típusa van.

Az első eset, amely gyakran előfordul a *Dekameronban*, a *keretbe foglalás*. Ekkor egy teljes szekvencia helyettesíti az első szekvencia egyik mondatát. Például:

Bergamin egy idegen városba érkezett, Messire Cane hívta meg lakomára; Cane az utolsó pillanatban lemondja a meghívást, anélkül, hogy kártalanítaná Bergamint. Ez utóbbi sok pénzt kényszerül kiadni; azonban amikor egy napon találkozik Messire Canéval, elmeséli neki Primas és a Cluny-i apát történetét. Primas meghívás nélkül jelent meg az apát által rendezett lakomán és az apát megtagadta tőle az ételt. Később azonban lelkiismeretfurdalás gyötri és elhalmozza Primast kegyeivel. Messire Cane elérti a célzást és megtéríti Bergamin kárát. (II, 7)

A fő szekvencia valamennyi kötelező elemet tartalmazza: Bergamin kezdeti helyzetét, degradálódását, elkeseredettségét, e helyzetből való kilábalás esz-közét, a végén pedig a kezdetihez hasonló állapotát. A negyedik mondat azonban egy elbeszélés, amely a maga részéről szintén szekvenciát alkot: ez a keretbe foglalás technikája.

A keretezésnek a két szekvencia narratív szintjének megfelelően több változata létezik (lehetnek ugyanazon vagy különböző szinten, mint az idézett példában), továbbá a közöttük fennálló tematikus kapcsolat típusa szerint: kauzális-magyarázó viszony; tematikus-mellérendelő viszony, ilyenek a példabeszédek vagy az érvként szolgáló mesék; vagy az olyan történetek, amelyek kontrasztot alkotnak az előzővel; végül pedig, ahogyan Sklovskij észrevette,

lehet „azért is elmondani elbeszéléseket és meséket, hogy valamilyen tett véghezvitelét késleltessék“: Seherezádé példája jut azonnal eszünkbe.

A *keretezés* egy másik kombinációs lehetőséggel is rendelkezik. Az ilyen esetben a szekvenciák egymást követik ahelyett, hogy egymásba fonódnának. Így a nyolcadik nap hetedik novellájában: Heléna a belé szerelmes papot egy téli éjszakán át a kertben hagyja várakozni; (első szekvencia), azután a pap bezárja őt teljesen mezítelenül egy toronyba egy forró nyári napon. A két szekvencia struktúrája azonos; az azonosságot a tér-időbeli körülmények szembeállításja jelzi. A keretbe foglalásnak több szemantikai és szintaktikai alfaja is van; Sklovszkij például megkülönböztette a „fel-fűzést“, ahol ugyanaz a szereplő különféle kalandokon megy át (Gil Blas típusa) és a szekvenciák „lépcsőzetes konstrukcióját“, vagy párhuzamosságát stb.

A harmadik kombinációs forma a *váltakozás* (vagy *ölelkezés*), amelyben az első szekvencia egyik mondatát a második szekvencia egy mondata követi. A *Dekameron*ban kevés példa akad erre a típusra (vö. mindazonáltal V, 1); de a regények gyakran alkalmazzák ezt a konstrukciót. Így váltakoznak a *Veszedelemes viszonyokban* Tourvelné és Cécile történetei; a váltakozást a könyv levélformája motiválja. — E három elemi forma magától értetődően még további kombinációkat alkothat.

### 5. A szintaktikai aspektus: specifikációk és reakciók

Ezen áttekintés után vissza kell térnünk a narratív predikátumok némely aspektusára, amelyeket eddig nem érintettünk.

1. Előző leírásunk azt a hitet kelthette, hogy mindegyik predikátum teljesen különböző a többitől. Nos, még a felületes pillantás számára is észrevehető, hogy bizonyos cselekedetek rokonsága lehetőséget biztosít arra, hogy úgy mutassuk be őket, mint egy cselekedetet, amelynek több formája van. Propp tette az első kísérletet ez irányban, amikor az összes tündérmesét mindössze harmincegy „funkcióra“ redukálta. E szám kiválasztásának látható önkényessége azonban nem hatott meggyőzően az olvasókra, mivel egyszerre túl magasnak és túl alacsonynak tűnt. Túl alacsony, ha elgondoljuk, hogy empirikus csoportosítás révén minden lehetséges cselekedet mindössze harmincegyre lenne visszavezethető; túl magas, ha nem a cselekedetek lehetséges változataiból, hanem egy axiomatikus modellből indulunk ki. A Propp-kritika közhelyévé vált tehát arra utalni, hogy több funkciót egy alá sorolhatunk úgy, hogy mindamellet megőrizzük különbségüket. Lévi-Strauss például ezt írja: „Az erőszakot a tiltás inverziójaként lehetne tárgyalni; ez utóbbit pedig mint a parancs negatív transzformációját.“<sup>10</sup>

A nyelvben azokat a kategóriákat, amelyek egyszerre teszik lehetővé egy cselekedet specifikálását és az utalást más cselekedetekkel közös jegyeire, az igevégződések, a határozók vagy a módosítók fejezik ki. A legeggy-

<sup>10</sup>) „La structure et la forme“, *Cahiers de l'ISEA*, 99, 1960, 28. o.

szerűbb és legelterjedtebb példa lenne a *tagadás* (variánsával, az oppozícióval). Bergamin gazdag, aztán szegény, aztán újra gazdag; fontos észrevenni, hogy itt nem két autonóm predikátumról, hanem ugyanannak a predikátumnak két, pozitív és negatív formájáról van szó.

A tagadás az ige „státuszából“ ered. Egy másik igei kategória az *aspektus*: be lehet mutatni egy cselekedet kezdetét, a folyamatot, ahogyan lejátsszódik, valamint a végkifejletet (nyelvtanilag ezeket az aspektusokat kezdőnek /inchoatif/, folyamatosnak /progressif/, befejezőnek /terminatif/ nevezzük). A narráció szempontjából még fontosabb a *modalitás* kategóriája: ennek egyik példájával már találkoztunk Peronella történetében, ahol a házasságtörés megtiltása lényegi szerepet játszott; nos, mi más a tiltás, mint egy negatív státuszú mondat, amelyet a kötelesség módusában közölnek („Nem szabad ezt és ezt tenned. . .“).

A *specifikációnak* ez a típusa magától értetődőnek tűnik, amidőn a nyelv grammatikájából adódik, de tudatában kell lennünk annak, hogy egy határozó, akármilyen módon is, hasonló szerepet tölt be. Mindenféle cselekedet jellemezhető úgy, mint „jó“ és „rossz“ tett, közös jegyeik megállapításával; és fordítva, ugyanez a cselekedet aszerint specifikálható, hogy milyen módon vitték véghez.

Egy ilyen logikai elemzés (mert a látszat ellenére inkább logikai, mint grammatikai) nem egyszerűen játék valamiféle önkényes megjelölésekkel; lehetővé teszi számunkra, hogy az elemzést egészen a tovább nem osztható egységekig vigyük, ami minden igényes leírás szükségszerű feltétele.

2. Természetesnek tűnik, hogy ezen csoportosító és osztályozó műveleten belül azokat a predikátumokat kell kiemelnünk, amelyek a kezdő predikátum módosítására (vagy specifikálására) szolgáló kategóriák kialakításához vezetnek bennünket. A predikátumok csoportosításának van egy másik módja is, ami már nem modalitásai, hanem primér vagy szekundér természetük szerint történik.

Valóban léteznek primér cselekedetek, amelyek semmilyen más cselekedet végrehajtását nem tételezik föl. Például, visszatérve egy már említett példához, megtudhatjuk, hogy a sárkány elrabolta Máriát; ezt azonban még nem tudjuk, hogy Mária a király leánya. Ezek a mondatok követik egymást, néha oksági kapcsolatot alkotnak, de különálló létüknek nincs semmilyen akadály. Egészen más a helyzet az olyan cselekedet esetén, amilyen például a „megtudni“ valamit. Képzeljük el, hogy Iván megtudja Mária elrablását. Az ilyen cselekedetet nevezzük szekundárnak, mivel előfeltételez egy időben korábbi mondatot: valaki elrabolja Máriát. A szavak értelmén némileg erőszakot véve azt mondhatnók, hogy az első esetben *akciókról*, a második esetben *reakciókról* beszélhetünk: ez utóbbiak mindig és szükségszerűen egy másik cselekedetet követően bukkannak fel.

Lehetséges-e az összes reakció számbavétele? Valójában már megtettük egy ízben és nem véletlenül tűnt fel az előző paragrafusban kétszer is a „megtudni“ szó, egyszer a „mi“ alannyal (vagyis az olvasóval) és másodszor „Iván-nal“ (a szereplővel). Ahogyan a diszkurzusból kiindulva mi magunk elvé-



gezzük a fikció felépítésének, konstrukciójának munkáját, pontosan ugyanúgy kell a szereplőknek, a fikció elemeinek rekonstruálniuk az általuk észlelt világot, az őket környező jelekből és diszkurzusokból kiindulva. Minden fikción belül fellelhető tehát ugyanannak az olvasási folyamatnak az ábrázolása, amelynek mi is alávetjük magunkat. A szereplők úgy konstruálják önnön valóságukat az általuk érzékelt jelekből kiindulva, ahogyan mi építjük fel a fikciót az olvasott szövegből; világ-megismerésük ábrázolja azt a módot, ahogyan nekünk kell megismernünk a könyvet.

Itt újra találkozunk valamennyi kategóriával, amelyet az irodalmi mű „verbális aspektusáról” adott leírásunkban vezettünk be, és felhasználhatjuk ezeket a narratív predikátumok tipológiájának finomítására. Vegyük például az *időt*. Ahogyan mi, olvasók egy eseményről annak fiktív megtörténte előtt és után is szerezhetünk tudomást (előre- vagy visszavetítés), ugyanúgy a szereplők sem elégednek meg egy esemény átélésével, hanem *emlékeznek* rá, vagy *előrevetítik* azt: megannyi „reakció”, amely csupán, ha szabad ezt a kifejezést használni, egy másik akció „hátán” létezhet. Egyébként számos olyan predikátum van, amelyek ehhez az idővel való játékhoz kapcsolódnak aszerint, hogy milyen összefüggésben állnak a közlés alanyával, milyen mértékben helyeslik a tervezett akciót, stb. Például *előrevetíteni* vagy *dönteni* ezen alany által felvállalt cselekedetet jelent, amely egyedül órá utal; *ígérni* vagy *fenyegetni* ezzel szemben arra is vonatkozik, akinek beszélünk; és az olyan cselekvésekben, mint *remélni* vagy *félni*, az események kimenetele nem függ a szubjektumtól.

Ha a fikción belül az információ továbbítására, illetve annak problémájára irányítjuk figyelmünket, újfent csak találkozunk a *mód* kategóriájával: a fikcióban a dolgokat *elmesélhetik*, *elmondhatják* vagy *ábrázolhatják* több-kevesebb hűséggel, több-kevesebb távolságtartással (és a fiktív világban egy dolog elmesélésének aktusa, amely egy „reakció”, a narráció szempontjából nagyobb jelentőséggel bírhat, mint annak átélése).

A legsokfélebb és a legszámosabb reakció azonban a *látásmód* kategóriáján belül azonosított különféle kategóriákhoz kapcsolódik.

A legegyszerűbb eset az *illúzió* vagy hamis információ, illetve annak eliminálása. Emlékszünk Peronella ügyes tettére, amellyel a házasságtörés helyzetét hordóvásárlás helyzetévé *travesztálta*. A klasszikus poétika a *felismerés* néven vette számba az újrainterpretálásnak, az igazság felfedésének (vagy legalábbis egyik változatának) komplementer akcióját. Íme az arisztotelészi megfogalmazás: „A felismerés, mint egyébként a neve is mutatja, a tudatlanságból a megismerésbe való átmenet...“(Poétika, 1452 a) Ebből az következik, hogy a felismerés a bonyodalom két részének felel meg: először a „tudatlanság”, azután a „megismerés” momentumának. E két momentumban — számunkra ez két mondat — ugyanaz a tény idéződik fel; az első esetben azonban valaki téves információt hajtott végre, ami miatt az szekundér cselekvéssé válik, más néven reakcióvá. A leggyakoribb példák egy szereplő azonosságával állnak kapcsolatban: Iphigénia először valaki másnak nézi Oresztészt, a második találkozáskor azonban már megállapítja azonosságát. De mint látjuk, nem szükséges a felismerést egy valódi iden-

titás felfedezésére redukálnunk: egy cselekedetről adott bármely felvilágosítás, amennyiben az illető cselekedetet először hamisan interpretálta valaki, egyenértékű egy „felismeréssel“. A tudatlanság esete, mely egy ismeret *elsajátítását* implikálja „reakcióként“, nem sokban különbözik ettől.

Ha azt mondjuk, hogy a szereplő „félt“ valamilyen eseménytől vagy reménykedett abban, nem csupán a reakciók időbeli értékét ragadtuk meg; ezek a kijelentések egyidejűleg természetesen értékítéletet is implikálnak, *értékelést* — amely magától értetődően nemcsak a „jóra“ és a „rosszra“ való felosztás formáját öltheti. Végül a pusztá tény, hogy egy egyszerű cselekvést annak objektív állapotából az egyik szereplő szubjektivitásába viszünk át, egyenértékű valamely látásmód létezésével: „Peronella csalja a férjét“ — ez egy akció; „A férj azt gondolja, hogy Peronnella csalja őt“ — egy reakció (ami nincs jelen Boccaccio novellájában).

Így mindaz, ami a diszkurzus szintjén egyszerű bemutató eljárásnak tűnhet, a fikció szintjén tematikus elemet alkot.

Fontos észrevennünk a különbséget a specifikációk és a reakciók között: az első esetben ugyanannak a predikátumnak különböző formáiról van szó; a másodikban két különböző predikátum-típusról, priméerekről vagy szekundéerekről, vagy akciókról és reakciókról. Egy meghatározott típusú predikátum jelenléte vagy tételezése erősen befolyásolja szövegérzékelésünket. Egy olyan elbeszélésben, mint például a *Graal keresése*, mi lenne frappánsabb ennél a két reakciónál: egyrészt minden megtörténő eseményt előre jeleznek, másrészt viszont miután azok megtörténtek, egy sajátos szimbolikus kódban új interpretációt kapnak. A XIX. század végének irodalmához különösen közel állott a megismerési folyamat ábrázolása; ez az eljárás egy Henry Jamesben vagy egy Barbey d'Aurevillyben éri el önnön csúcseit, akik gyakran *csak* a tudatosodás folyamatát mesélik el nekünk, anélkül, hogy bármikor bármiféle tanulságot levonhatnánk ebből: mivel nincs semmiféle tanulság, vagy mert az igazság megismerhetetlen. Az effajta szövegek különösen magas fokon valósítják meg azt a feladatot, amely minden irodalomnak osztályrészül jutott: az olvasót hihetetlen mélységéig juttatják el; a könyvet és a világot egyaránt *interpretálnunk* kell.

A fordítás a *Poétique*. Éditions du Seuil, Paris, 1973-as javított és bővített kiadás alapján készült.

Angyalosi Gergely fordítása

ANGYALOSI GERGELY

## A BEFOGADÁS ÉS AZ ELMÉLETI FORMALIZMUS

A francia formalizmus általunk ismert legértőbb (bár, mint látni fogjuk, nem egészen következetes) bírálatát Michael Riffaterre, a Columbia egyetem stilisztika professzora adta. (Ő használja a „francia formalista“ kifejezést is, aminél számunkra alkalmasabbnak látszik a magyar szakirodalomban — ld. Józsa Péter művei — is használatos „francia szemiotikai iskola“ elnevezés.) Jellemzését követve ennek az irányzatnak az a lényege, hogy „teljességgel a szövegen belül levő funkciórendszer immanens elemzését“ tűzi ki célul. Kialakulását meghatározta az a tény, hogy a hagyományos francia irodalomkritika ellenlbasaként jött létre, amely túlnyomórészt a külső motivációkon alapuló esztétizálás volt. Saussure nyomán kiterjesztik a nyelvészeti elemzést az irodalmi nyelvre; Valéryt követve a gondolatokkal szemben a gondolatok egymásba hatolására, az „alakzatok játékára“ helyezik a hangsúlyt, ebben vélik fellelni az „irodalmi dolog“ valóságát. Sokszor egyoldalúan utasítják el a nyelv legköznapibb, referenciális használatának figyelembevételét, s fő kritériumuk az általuk kidolgozott szöveg-modell belső koherenciája lesz. Riffaterre a formalisták fejére olvassa, hogy amikor kiválasztják az illető szövegre alkalmazandó strukturális modellt, gyakran attól idegen mitológiát erőltetnek rá (ld. Barthes Racine-ja). Ennek két döntő oka van. Egyrészt az, hogy elméletük zárt, vagy jobb esetben nem eléggé tisztázott viszonyulásuk a műveken szigorúan véve kívül eső, de megértésükhöz elengedhetetlen antropológiákhoz. A másik, hogy túlzott immanencia-igényük következtében nem rendelkeznek komoly elméleti felkészültséggel a befogadás kérdésében.<sup>1</sup>

Ez a kritika nagyjából megállja a helyét, noha, mint láttuk, Barthes-nál az irodalomelmélet és az antropológia viszonya jóval összerettebb megoldást — megoldásokat — mutat. S meg kell jegyeznünk, hogy Riffaterre nagyon empirikus stilisztikája és az „archetipikus olvasó“-ról kialakított koncepciója éppen elméleti szempontból igen sok kívánnivalót hagy maga után. Mivel az irányzat képviselői nem szenteltek önálló műveket a befogadás kérdésének, e szempont csak más vonatkozásoknak alárendelten jelenik meg munkáikban. Majd mindegyikük önálló kategóriarendszer kidolgozására törekszik, melyek értelmezése, változásaik megértetése csak monografikus mód lenne reálisan feltárható. Az átfogó jellegű tanulmányok szokásos módszere, a kategóriák összevonása (akár az egyik szerző szóhasznála-

<sup>1</sup>) Michael Riffaterre: *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971. 263—279.

tában, akár a tanulmányíró saját fogalmi készletében) nem lenne túl eredményes a mi esetünkben. Mégpedig azért nem, mert jelentős különbségeket mosna össze egy olyan kérdésben, amely az eddigiék során nagyon kevésbé világosult meg. Inkább a megközelítések eltérő kezdeményeiről beszélhetünk, mint akár csak részleges megoldásokról. E kezdeményekben pedig éppen a különbségek, az árnyalatnyi differenciák a jelentéshordozók. Természetesen nem feledkeztünk meg arról, hogy az eddigiékben „iskoláról“ beszéltünk, amivel az egyes kutatók tevékenységének azonos pontjaira helyeztük a hangsúlyt. Ez bizonyos fokig a nyelvhasználat kérészere is; de az azonosságok léteznek, s viszonylag röviden és egyszerűen megfogalmazhatók. Ezen túlmenően viszont éppen az egyéni utak eltéréseire fordítanók figyelmünket.

Michel Charles az iskola legifjabb tagja fiatalos problémátlansággal fogalmazza meg e közös alapot. „Az olvasás kapcsolat; csak mesterségesen választhatjuk el a könyvet az olvasótól. . . A szöveg elrendeli olvasásának módját. . . az olvasás a szöveg részét képezi, bele van írva.“<sup>2</sup> Elmondható, hogy akár Barthes, akár Todorov, Genette, vagy éppen Julia Kristeva nyilatkozik a befogadás kérdéséről, mindig ebből az alapfeltételezésből indulnak ki. (Későbbi következtetések természetesen eltérőek és nem egyszer módosítják magát a kiindulópontot is.) A műalkotás sajátosságai és az irodalomszemiotika mint önálló diszciplína megteremtésének intenciója némileg összerosódnak ebben a felfogásban. Az a kijelentés, hogy a befogadás folyamatának megismerése az irodalomtudomány feladatainak egyike, egyszerre több előfeltevést rejt magában. Legelőször persze azt, hogy létezik irodalomtudomány. Továbbá, a befogadást objektíve megismerhető aktusként tetelezi, ami annyit jelent, hogy lényege szerint nem individuális. (Arisztotelész máig érvényes megállapítását elfogadva „az individuális meghatározatlan, így nem tárgya a tudománynak.“<sup>3</sup> Ebből nem csak az következik, hogy a mű magában hordja ama jegyeket, amelyekből meghatározható adekvát befogadásának módja, függetlenül a befogadó személyiségének egyedi vonatkozásaitól. Elutasítása ez a szociológiai alapú befogadélméletnek is, vagy legalábbis a művel kapcsolatba lépő ember társadalmi meghatározottságát nem tartja a befogadélmélet releváns szempontjának. Az iskola tagjai természetesen elismerik, hogy a mű jelentése a befogadó társadalmi helyzetétől függően változik, szinkrón és diakrón metszetben egyaránt. A történelem szerintünk is befolyásolja a műinterpretációkat, a változások egész skálája révén, amelyek az elemi érzékelésformák módosulásától a művészet fogalmának átalakulásáig terjedhetnek. Barthes-nál részletesen bemutattuk, hogy a francia szemiotikusok nem tagadják a történelmet és a társadalmi determinációt, hanem vizsgálódási körükön kívül esőnek nyilvánítják.

A hatvanas évek közepéről mindnyájuk elsőrendű törtekvése az volt, hogy létrehozzák az irodalom addig szerintük nem létező tudományát. A tudományosság kritériumaként a formalizálhatóságot jelölték meg, kimondva-kimondatlanul. Az irodalomtudomány (gyakrabban: poétika) általuk adott meghatározása az orosz formalisták kidolgozta alapokon épült fel, így ter-

<sup>2</sup>) Michel Charles: *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977. 9.

<sup>3</sup>) Többek között a Retorikában is szükségesnek tartja ezt leszögezni. Ld. Aristote: *Rhétorique*, Société d'Édition „Les Belles Lettres“, Paris, 1967. I. 1357/a

mészszerűleg helyezik a hangsúlyt a strukturális jegyekre, a „megcsinált-ság“ szempontjaira. Ezek — lévén szó az irodalom esetében meglehetősen állandósággal bíró mű-korpuszról — valóban nagyjából objektíven megragadhatók és formalizálhatók is. (Azért csak „nagyjából“, mert a leírásnak, a ténytérületek megállapításának szintjén is mindig belép valamilyen interpretátori önkény, ami a nyelvi elemek szinkrón és diakrón szempontból egyaránt érvényesülő jelentésváltozásainak a következménye. (A befogadás során létrejövő egyedi mű-jelentés túlságosan akcidentálisnak minősül ahhoz, hogy vizsgálódásaik tárgya lehessen: nem közelíthető meg tudományosan. A jelentést kiküszöbölve pedig a befogadás megszűnik igazi probléma lenni. A mű struktúrája mintegy használati utasítással van ellátva és az irodalomtudós mindig azzal a feltevéssel dolgozik, hogy ő maga az *optimális befogadó*, aki száz százalékgig megvalósítja a kitűzött mű-programot. (Riffaterre archetipikus befogadója lényegében nem különbözik Todorovék optimális olvasójától.) A végső „műértelme“ kérdése már nem tartozik ide: azt már mindig egyedi és esetleges módon rögzíti az olvasó.

Ennek a koncepciónak a szokatlansága mindenki számára azonnal szembeötlő. Todorov szavával, az interpretációs „stratégiák“ sokban eltértek egymástól az évezredek folyamán. Egyben azonban több-kevesebb konszenzus uralkodott. Az interpretátor feladata a mű *értelmének, jelentésének* magyarázata volt elsősorban. A befogadó annak magyarázatát várta az interpretációs tevékenységtől, hogy miért „érintette“ olyan erősen a mű; s e magyarázatban a jelentés (tárgyként, témaként, tartalomként, értelemként említve) állott az első helyen. Két szorosan korreláló mozzanat figyelhető meg itt: az adott mű *indirekt* beszédként való felfogása és a művel szemben álló szubjektum interpretátorra nyilvánítása. Ha ugyanis az adott szöveg közvetlenül továbbít egy bizonyos értelmet befogadójának, nincs szükség interpretációs tevékenységre. De nem lehetek interpretátor, ha nem döntök úgy, hogy a szöveg másodlagos, közvetett jelentéseket tartalmaz. A befogadás folyamatának első aktusa tehát teljes egészében a befogadóban zajlik, aki meghatározza önmagát, mint interpretátort. Enélkül a legtöbbször nem tudatosan végiggondolt döntés nélkül egyszerűen nem születik meg az esztétikai közeg. Akárcsak Barthes, a francia szemiotikusok szem előtt tartják a másodlagos jelentés befogadásának szükségességét, de nem meghatározását tartják feladatuknak, hanem azt a folyamatot akarják minél általánosabban megragadni, ahogyan létrejön a műben. Az orosz formalisták nyomán ezt nevezik irodalmiságnak. A mű „értelmének“ (sens) megjelenését általában a kritikára hagyják, amivel nem kevesebbet mondanak, mint azt, hogy a kritika nem tudomány. Olyannyira nem, hogy a tudományos szemléletmód teljesen idegen tőle. „Ha a strukturális kritika már hosszú ideje csupán óhajtó módban létezik, ez azt jelenti, hogy az elnevezés kategoriális önellentmondást hordoz: a tudomány lehet strukturális, a kritika nem.“<sup>4</sup>

A jelentés meghatározásának elutasítása azonban nemcsak az orosz formalisták metodológiai öröksége. Jóval többről van szó. A módszer megválasztásának szemléleti-ideológiai feltételeit csak az utóbbi években, a strukturális

<sup>4</sup>) Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. 44.

szcientizmus lázának lelohadásával kezdik nyíltan megfogalmazni. Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy az iskola tagjait leginkább a *világnézeti pluralizmus* igénye fűzi össze. A műnek egy konkrét értelmet tulajdonítani mindenképpen valamely ideológia elfogadását jelenti (akár tudatában vagyunk az eljárás önkényességének, akár nem), vagyis a jelek mozgásának megállítását, rögzítését. Ez az értelem-rögzítés pedig több szempontból is támadható, noha az igazi strukturalista időszakban csak módszertani problémaként fogalmazódik meg. Először is, a mű jelentésének megnevezésekor tűnik szembe leginkább a műalkotás ontológiailag heterogén státusza: mindenképpen nem-irodalmi, nem-esztétikai közegbe kényszerülünk lépni általa. Az értelem vagy jelentés ugyanis csak pszichológiai, szociológiai, ideológiai, erkölcsi tény vagy ítélet formájában fogalmazható meg. Az irodalmiság magában a műben lehető csak fel, teljes megőrzése annak egyszerű ismétlésével tételezhető kizárólag; ami értelmetlen lépés lenne. Ezért, ha valóban az irodalom érdekel bennünket, az, amiben összetéveszthetetlenül és minden egyéb társadalmi jelenségtől elkülöníthetően önmaga, le kell mondanunk a befogadó évszázados igényéről, a jelentés meghatározásáról. Az irodalmiság legsajátabb területe a mű konstituálódásának folyamata (a kész mű és a befogadó viszonyában). A francia szemiotikusak annyiban térnek el az orosz formalisták álláspontjától, hogy tulajdonképpen nem magát az irodalmiságot, hanem az irodalmiság *feltételeit* (conditions) tartják megragadhatónak. Ez az irodalomtudomány (Barthes), vagy poétika (Todorov, Genette) feladata és egyben az egyetlen beszédmód, amely valóban megfelel az irodalmi mű sajátosságainak. Ez persze nagyon kritikus álláspont, hiszen az irodalmi mű társadalmi létezés módját, illetve annak döntő részét nem-irodalminak nyilvánítjuk általa. Vannak tehát irodalmi művek, de *funkcionálásuk sohasem lehet tisztán irodalmi*, mi több, *döntően* nem irodalmi.

Ez kétségkívül paradoxon, melyet módszertani alapon nem lehetséges feloldani. Olyan irodalomfelfogás kialakítása szükséges, most már a pluralitás ideológiai kategóriája alapján, amely módszertani, szociológiai és ontológiai (a Barthes-éknak kedvesebb kifejezéssel: antropológiai) síkon megfosztja jelentőségétől a mű értelmét. Módszertanilag, láttuk, az irodalmiság a mű strukturálódásának módjában fedhető fel, nem magával a konkrét jelentéssel bíró struktúrában. Ideológiailag az értelem megfogalmazása azért nem kívánatos, mert kiszolgáltatja a művet a polgári társadalomban szükségszerű hatalmi manipulációnak. Amivel nem csupán irodalmiságától fosztja meg a művet (ez a fentebb kifejtettek értelmében minden spontán befogadásnál részben bekövetkezik), hanem annak antropológiai lényegét semmisíti meg. Az iskola tagjai ugyanis a hatvans évek közepétől többször is megfogalmazzák, hogy számukra az irodalomnak utópikus funkciója van. A pozitív utópia értelmében, vagyis annak az emberben rejlő antropológiai lehetőségnek a megnyilvánulási tereként, amely korunkban még háttérbe szorított és minden társadalmi-politikai rendszerben veszélyeztetett. Következétesen sohasem kifejtett, de mégis létező antropológia ez, amely az emberi lényeget éppen abban látja, hogy nem létezik egyetlen, tökéletes individuumként felfogható emberi lényeg. Az irodalom és általában a művészet az embernek arról a képességéről tanúskodik, hogy szakadatlanul és sokféleképpen (plurálisan) újrafogalmazhatja önmagát, a jelentésadás (Kristeva: *signifiance*) végtelen folyamatában. Ezért a „*pluralisation non valorisée*“ uralta társa-

dalmi állapotot nyilvánítják a számukra legértékesebb kornak. (Vagyis amikor a társadalmi minőségek nem értékelt alá- és fölérendeltségi, azaz nem hatalmi viszonyban vannak egymással.) E kérdéskör filozófiai vonatkozásainak, így pl. Foucault nézeteivel való kapcsolatuknak tisztázására itt még utalásszerűen sem tehetünk kísérletet.

Nem feladatunk e nagyon elnagyoltan ismertetett elképzeléseknek bármi-féle bírálatát adni. Annyit azért meg kell jegyeznünk, hogy az ontológiai-antropológiai és tudományelméleti szempontok efféle összemosása nehezen vetítheti előre a kívánt plurális „világállapotot“. A koncepció fő gyengesége az utóbbi évekig éppen abban állott, hogy túlságosan normatívan próbált érvényre jutatni *egy bizonyos* típusú irodalmat. Legalábbis azok a kutatók, akik nem akarták teljesen háttérbe szorítani és mintegy megtagadni antropológiai orientációikat, az új regény egyes teljesítményeit, vagy tendenciáit kanonizálták. (Ezt hivatkozott tanulmányában Riffaterre is leszögezi<sup>5</sup>) A nyitottnak megmaradó műszerkezet, a tükörijátékszerű, barokkosan önmagába forduló építkezés, tematikailag pedig a „beszéd a beszédről“, az önmagát tárgyául választó irodalom kerül így előtérbe, s az irodalomtörténetből is a hasonló mozzanatokat emelik ki (Ld. Balzac Sarrasine-ja).

A legáltalánosabb befogadói vonások egyike, hogy csak azokat a műveket olvassuk igazán jól, amelyekbe bele tudjuk vetíteni magunkat. Nos, Robbe-Grillet vagy Sollers művei oly módon szerkesztődnek (a narrátor és a narratív tevékenység összevonásával), hogy az *író* pozíciójából sikerülhet csak a belevetítés. Egyfelől az aktív befogadás eszménye a döntő az iskola tagjai számára. A céljuk az, hogy az olvasó *kényszerüljön* a mű újra-írására. Másrészt azonban ez az eszmény szoros rokonságban van az úgynevezett „semmi-irodalommal“. Nem túl nagy különbség ugyanis, hogy az olvasó a semmi élmény helyett a világgal folytatott végtelen harc élményét kénytelen újra és újra megemészteni, a maga elvont, értelemről kiüresített mivoltában. Ez a séma (mert csak egy séma a többi közül) azért vált zsákutcává, mert az elmúlt évtizedben akarva-akaratlanul normává változtatták. „Montaigne idejében az olvasás, ha nem is egyenlő, de legalább testvéries dialógus volt. . .“ — írta Genette<sup>6</sup>. Amikor a francia teoretikusok Mallarmé, Valéry vagy Gide nyomán az irodalom legsajátosabb, legszubsztanciálisabb témájának magát az irodalmat nyilvánították a maguk részéről, éppen ezt az ősi dialógus-jelleget sodorták veszélybe. A dialógussal pedig az antropológiailag posztulált pluralitás lényeges összetevője, a *valóban létező sokféleség és különbözőség* halványult el. Barthes fejlődését tárgyalva megpróbáltuk érzékelteni, hogy a hetvenes években ez a probléma a felszínre került, de ez nála részben az antropológiai szempontok visszavonását, részben pedig elködösítésüket vonta maga után — s ez magától értetődően nem tekinthető szerencsés megoldásnak. Ahol pedig nem ez történik, mint Todorov legutóbbi könyvében, a *Szimbólumelméletekben* (1977), ott a továbblépés irányá még célzás formájában sincs megjelölve. A szerző eljut ugyan a normák pluralitásának és a beszédtypológiák kidolgozásának közkezen forgó gondolatáig, de ezzel még korántsem lépett túl az általa meghaladni kívánt „romantikus

<sup>5</sup>) Riffaterre, i. m. 268.

<sup>6</sup>) Gérard Genette: *Figures* II. Seuil, Paris, 1966. 129.

krédón“. Ehhez feltehetőleg elengedhetetlen szociológiai és ideológiai szempontok felvállalása. Todorov azt írja, hogy aki osztja valamelyik elméletet, az nem tudja teljes egészében és a maga valóságában megítélni<sup>7</sup>. Nem teszi fel azonban a kérdést: miként lehet ítélkezni akkor, ha egyiket sem osztjuk? Ahogy Karl Mannheim megfogalmazta, aki semmire sem határozza el magát, annak nincs semmiféle kérdésfelvetése, még heurisztikus hipotézise sem, melynek alapján a történelmet kutathatná. Az értékménes tudomány eszményét már csak kevesen tartják a franciáknál, de az ideológikus értékválasztás metodológiailag — úgy látszik — elkerülhetetlen mozzanatától még mindig iirtóznak.

A francia „formalisták“ eszmevilágában, mint látjuk, komoly szerepe van a befogadásnak, a befogadói aktivitásnak, amit valahogyan az esztétikai érték fontos elemének tartanak; ugyanakkor eltörlják maguktól a befogadás elméletének kidolgozását, mint feladatot. A problémáról szólva, nyilatkozataik korántsem egyértelműek, s nem ritkán ugyanazon kutató szájából sem következetesek. Hol olyan poétikát akarnak kidolgozni, amely involválja az optimális befogadói magatartást, amely tehát külön tárgyalásra nem szorul, hol a különálló befogadáselmélet mellett állnak ki, anélkül, hogy megvilágítanák a poétikához fűződő kapcsolatait. Néha „olvasástörténetet“ (Genette) sürgetnek, de nem mutatnak rá annak lehetséges kiindulópontjaira stb. Ha most arra kívánunk példát keresni, miképpen nyúlna *poétikai szemszögből* egy francia „irodalomszemiotikus“ a befogadáshoz, két alapvető Todorov-tanulmányon kívül nem nagyon találunk hivatkozási alapot<sup>8</sup>.

Az időben korábbi, 1964 és 1969 között keletkezett *Hogyan olvassunk?* című írás nem véletlenül került a próza poétikájáról szóló könyvének végére, mintegy érzékeltetve, hogy a befogadás kérdése mindig a teória határán helyezkedik el. Barthes-hoz hasonlóan Todorov is negatívumként említi a „belevetítő“ olvasásmódot, bár némileg módosított értelemben. „A projektív magatartás úgy határozható meg, mint az irodalmi szövegnek egy eredeti sor átalakításaként (transposition) való felfogása“. Ha az „eredeti sor“ a szerző élete, a megközelítés biografikus, vagy pszichoanalitikus, ha a társadalmi szituáció, vagy az ábrázolt események: szociológikus, ha az emberi lélek: filozófikus vagy antropológikus lesz. „De bármilyen elképzelése is legyen az olvasónak az *eredeti* természetéről mindig ugyanazt a redukcionista és instrumentális magatartást érvényesíti a szövegekkel szemben.“ Egy másik magatartás-típus a *kommentár*, amikor a befogadó a szövegen *belül* igyekszik maradni és megkísérli megvilágítani a mű értelmét (sens) anélkül, hogy valamely más síkra akarná transzponálni. Ez az iskolai szövegelemzések stratégiája (egészen pontosan a francia explication de texte-ről van szó). A kommentár nem rendelkezik semmiféle elméleti alappal, lévén rendkívül partikuláris igényű. Határa a szöveg parafrázisa, amelynek a maga részéről szintén van határa: az egyszerű ismétlés.

A *poétika* fogalmát szintén Todorov dolgozta ki a legalaposabban<sup>9</sup>; felfogását nagy vonalakban már bemutattuk. A poétika szerinte rokona a projek-

<sup>7</sup>) Tzvetan Todorov: *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977. 357.

<sup>8</sup>) *Comment lire?* In: *Poétique de la prose*, 16. fejezet és *La lecture comme construction* in: *Poétique* 1975/24 419—425. o.

<sup>9</sup>) Tzvetan Todorov: *Poétique*, Seuil, Paris, 1968.



ciónak, amennyiben szintén terméknek (product) tekinti a művet, csakhogy az irodalmi funkció, az irodalmiság termékének. Említettük, elhatárolja magát a szöveg értelmének megnevezésétől. „Attól a pillanattól fogva, hogy elkezdünk beszélni az irodalomról, akarva-akaratlanul az irodalmi szöveg valamely általános koncepciójára támaszkodunk. A poétika e koncepció kidolgozásának helye.“ A poétika tehát definíciójából következően nem alkalmas az egyedi mű tanulmányozására. Az *olvasás* célja kimutatni az egyedi szöveg rendszerét. E törekvés önmagában paradox, hiszen a tiszta különbséget<sup>10</sup> próbálja megragadni a nyelv segítségével, amely maga általánosító, és analógiákon épül. Mégis lehetséges eljárás, mivel a különbözőség sohasem abszolút érvényű, *effektusainak* feltárása megoldható. (Ezzel sem érjük el természetesen magát a szöveget, de megismerhetjük működését.) Az olvasást a kommentártól az választja el, hogy nem egyforma súlyt helyez a szöveg minden részére — az olvasás szisztematizált, a kommentár atomizált. A poétika az olvasás előfeltétele, mivel az belőle meríti alapfogalmait; ugyanakkor semmiképpen nem válhat a poétika illusztrációjává. Az olvasás elkülöníthető az interpretációtól és a leírástól. Az *interpretáció* az adott szöveg helyettesítése egy másik szöveggel, míg az olvasás az eredeti szöveg belső, funkcionális összefüggéseinek alapján jelöli ki önnön rendszerének csomópontjait (noeuds) és nem törekszik az interpretációéhoz hasonló önállóságra. A csomópontok megválasztása igen változatos lehetőségeket nyújt, ez magyarázza az egyes olvasatok eltéréseit. Kijelölésük módszerét poétikai kritériumokkal szembeesítve beszélhetünk „jó“, vagy „rossz“ olvasatról. A *leírás*, akárcsak a kommentár, nem-szisztematikus; a szöveg belső összefüggéseit nyelvészeti kategóriákkal közelíti meg, melyeket irodalmi síkon automatikusan megfelelőnek tekint. Az elemek sorrendje számára érdektelen. Az interpretáció és a leírás egyaránt komoly segítséget nyújthat az olvasásnak. Egyikük sem helyettesítheti azonban: döntő eltérésük az olvasástól abban áll, hogy az utóbbi tevékenység során módosulnak, megváltoznak eredeti előfeltevéseink a szövegről. „Minden olvasás kezdő lépése a szöveg látszólagos rendjének felforgatása.“ Mivel a szöveg kezdetben tiszta különbözőségnek tűnik, a második lépés: közelítése egyéb szövegekhez. S már el is érkezünk az inter- és intratextualitás kérdéséhez.

A szövegen belüli összefüggések felderítése két művelettel történik: a *rétegezés* (superposition) és a *figuráció* segítségével. Az előbbi az irodalmi mű rétegeinek megközelítését és egymásra vetítését, hasonlóságai és ellentétei feltárását igényli. (Todorov felhívja a figyelmet, hogy ez egy pillanatra sem jelentheti az ún. „jelentő“ réteg uralmát a többi felett; a francia szemiotikusok a mű minden elemét jelentőnek tartják, csak más módon.) A figuráció egy retorikai alakzat általánosítása, mint az összes egyéb műelem szervező elve. A rétegezés *előkészíti* a figurációt.

A két művelet az intertextualitás, vagyis a különálló szövegek kapcsolatának szintjén is megtalálható. Intertextuális figuráció lehet ugyanazon szerző több egymást variáló műve. A rétegezés elképzelhető paradigmatis és szintagmatikus szinten: ha a két szöveg között modell — stilizáció, illetve kérdés — felelet kapcsolat van. A vázlatos szövegmegközelítés-skálát némileg

<sup>10)</sup> A különbség kategóriáját filozófiai alapon Jacques Derrida tárgyalta a francia szemiotikusok közül. Ld. Jacques Derrida: *La différence*, in: *Théorie d'ensemble* Seuil, Paris, 1968.

szkeptikusan zárja Todorov. Mindig marad nem-teoretizálható része az irodalomnak: hiszen alapvető funkciója a nyelv felforgatása, megújítása és nehéz elképzelni, hogy épp e kérdéssé tett nyelv által kimeríthető lenne. Tehát vagy elszegényítjük a nyelvet (teoretizálunk), vagy verset írunk a másik szövegről — vagy meg sem szólalunk. „Ezen utak egyike túljuttat minket a szövegen; a másik még előtte véget ér (a harmadik megoldás az, ha el sem indulunk).“ A szövegmagyarázó esélye és perspektívája e három magatartás végtelen közelítése egy el nem érhető koordináta-tengelyhez.

Ebben az írásában Todorov kétségkívül ad egy váz-szerkezetet, amelyet aztán tovább finomít *Poétikájában* és amelyből kiindulva legalább reménykedhetünk egy olvasás-tipológia majdani kialakításában. Nagyon lényeges pontokon azonban hiányosnak érezzük ezt a képet. Először is nem tisztázza az olvasás és a műértelem viszonyát; egyszerűen elhallgatja, hogy hozzátartozik-e a mű egyedi jelentésének leírása az olvasáshoz. A poétikai kategóriák felhasználását az olvasás során szinte magától értetődőnek tartja, holott a valóságban ez bonyolult, értelmezést igénylő probléma. Nem beszélve arról, hogy a kritikai tevékenységet, mely nyilvánvalóan közel áll az olvasáshoz, ellentétesnek nyilvánította a strukturális szempontokkal. A következő, általunk kiválasztott Todorov-tanulmány, *Az olvasás mint konstrukció* 1975-ben keletkezett. Fogalomhasználata itt már jóval következetesebb, egyben pedig rugalmasabb, mint a korábbi tanulmányban. Pontosabban jelöli ki saját elméleti pozícióját is. Az olvasás folyamatárak általában két vizsgálati perspektívája van. (Az egyikkel, mint említettük, a francia szemiotikusok nem foglalkoznak: ez az olvasók történelmi-társadalmi, kollektív-individuális variabilitása.) Poétikai szempontból fontosabb a szövegben meglévő, abból kiemelhető olvasó-kép; fontos, Genette-el közösen alkalmazott<sup>11</sup> kategóriájuk, a *narrataire* lép be itt, mely tulajdonképpen azt a többé-kevésbé kijelölhető és körülírható személyt jelenti, akihez a narrátor beszél. „Nos, a kettő között feltáratlan terület húzódik: az olvasás logikájáé, ami nincs ugyan ábrázolva a szövegben, mégis megelőzi az individuális változatokat.“ (Kiemelés — A.G.) Megjegyzendő, hogy Todorov a pályája kezdete óta prózai művekkel foglalkozott, méghozzá elsősorban XIX. századi, Barthes által „klasszikusnak“, „olvashatónak“ nevezett szövegekkel, s idézett cikkének tanulságait is ezekből vonja le. Az olvasást már nem csupán egy másik szövegbe való, annak alárendelt behatolásként, hanem egy „képzeltbeli univerzum“ konstrukciójaként írja le. Azt próbálja megragadni, miként épül fel ez az univerzum, s az eredeti szövegnek mely vonatkozásai korlátozzák és determinálják felépítésének folyamatát.

A prózai szövegből kiindulva alkotott konstrukció elsősorban a referenciális mondatokra épül, hiszen ezekből áll össze a legkönnyebben a realitásérzékünknek megfelelő valóság-kép. Köztudomásúlag azonban még a leghagyományosabb műben sem minden mondat referenciális. (A klasszikus szövegben nem referenciálisak például a szentenciózus kijelentések.) Világos, hogy a referenciális és nem-referenciális mondatok eltérő olvasatot igényelnek. Az

<sup>11</sup>) Megtalálható a kategória Todorov *Poétikájának* újabb kiadásaiban, illetve G. Genette: *Figures III*. Seuil, Paris, 1972. 227. Analóg fogalom pár A. J. Greimas *destinateur* és *destinataire*-je. in: *Sémantique structurale*, Seuil, Paris, 1966. 177.

ezután következő lépés az ún. „narratív szűrők“ (az idő, vízió, mód<sup>12</sup>) megállapítása. Hogy egy szöveg olvasásakor felépíthessük a képzeletbeli univerzumot, először is az szükséges, hogy a szöveg maga referenciális legyen. A képzelet munkája a kapott információk, továbbá a műfaj felismerése révén megindul és felmerülnek az alapkérdések: mennyire *hű* ennek az univerzumnak a leírása (mód), milyen *sorrendben* folytak le az események (idő), mely mértékben kell számot adnunk az elbeszélő alanynak (réflecteur) a „valóságon“ végrehajtott átalakításairól (vision). Az olvasói univerzum kialakulását Todorov a következő séma segítségével érzékelteti:

- |   |  |
|---|--|
| 1. A szerző elbeszélése                             | 3. Az olvasó elbeszélése                             |
| 2. A szerző által felidézett képzeletbeli univerzum | 4. Az olvasó által konstruált képzeletbeli univerzum |

A referenciális mondatokat, a „jelentett tényeket“ (faits signifiés) *megértjük*, ehhez csupán annak a nyelvnek az ismerete szükséges, amelyen a szöveg íródott. A nem-referenciális, *szimbolizált* tények interpretációs munkát igényelnek. (Az interpretációk természetesen egyénenként változhatnak.) A kettes és a hármas fázis közötti kapcsolat tehát: szimbolizáció, míg a hármas és a négyes között egyszerű, megértést igénylő jelentés-viszony van. Todorov nem tudja eldönteni, hogy ez a séma történelmi feltételek által meghatározott, vagy az irodalom kezdetei óta létező összefüggéseket ábrázol-e. Továbbá megjegyzi, hogy a lírai költemények olvasása más típusú szimbolizációs munkát igényel. „Nem tudunk erre választ adni; mindazonáltal kijelenthetjük, hogy a fikcióban (a klasszikus prózai szövegekben — A.G.) a szimbolizáció valamely okozati elv implicit vagy explicit elfogadásán alapul.“ A kettes fázisban tehát a következő kérdések merülnek fel: *mi az oka, mi a hatása vagy következménye*. A hármas állapotot a válaszok segítségével hozzuk létre. A fikció okozatiságát két dologban másként fogjuk fel, mint a valóságot. Egyrészt feltételezzük, hogy a szerző az események megértéséhez szükséges valamennyi információt a rendelkezésünkre bocsátotta; másrészt elfogadjuk hogy az egyik szövegtől a másikig, még ha egymást folytatják is tematikailag, nincs átmenet és folytonosság. Az eseményeket úgy fogjuk fel, mint egy jellemvonás vagy személytelen törvényszerűség következményét és/vagy okát. Miután a történetet alkotó elemeket összeállítottuk, az így kialakított képünket újrainterpretáljuk. Ekkor állnak össze a jellemek, továbbá a szöveget konstituáló eszmék és értékek rendszere. Az újrainterpretálás azonban nem teljesen önkényes. Először is, a szöveg *megtantítja az olvasót*, hogy miként kell interpretálni: a szereplők is állandóan interpretálják önnön világukat. Ennek exegetikus és meta-exegetikus funkciója van tehát: az író általa mutatja be valamely tény okát és egyben bevezeti az olvasót a szöveg interpretációs rendszerébe. A másik kényszer a kulturális kontextusból adódik, vagyis abból, hogy az író és az olvasó mit tart *valószerűnek*. A valószerű (vraisemblable) fogalma egyébként Barthes *Kritika és igazság* című munkája óta nagy szerepet játszik a francia szemiotikusoknál. Todorov fikció-elméletét igyekezett megalapozni vele<sup>13</sup>, Genette pedig azt a láncszemet vélte benne felfedezni, amely a modern poétikát a retorika

<sup>12)</sup> Genette-nél: Crodre, Durée, Fréquence, Mode, Vix in: *Figures* III.

<sup>13)</sup> *Poétique de la prose*, 7. fejezet, ill. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970. 27. G. Genette: Vraisemblance et motivation, in: *Figures* II.

évezredes hagyományaihoz köti. A kategória minden irányú kihasználását azonban megakadályozta formalizmusuk és szociológia-ellenességük. Ez lenne ugyanis az a pont, ahol a poétikának engednie kellene a „szigorú” tudományosság követelményeiből és szociológiai szempontokat is felvállalni. Todorov elismeri, hogy a valóságosság teljes egészében determinált történelmileg, de a konkrétan megjelölt olvasóra nézve meglehetősen biztonsággal tisztázhatónak tartja. A *jellemek* és az *eszmék* megjelenítésének módja egyaránt lehet közvetlen és közvetett; az olvasó a kapott információkat szembesíti egymással konstrukciós tevékenysége során. A jellem természetesen nem azonos a szereplővel. Ez utóbbi az ábrázolt univerzum egy tér-idő szegmense, önmagában tehát tartalom nélküli, azonosíthatóság képezi lényegi funkcióját. Az olvasó számára a karakter meghatározásához egyéb vonatkozások rajza is szükséges. A jellemkonstrukció tulajdonképpen az olvasó által megkötött kompromisszum az egymástól eltérő és ismétlődő jelek intelligibilissé tételére. A jellem megalkotásának legfontosabb feltétele a folyamatosság biztosítása. A legkézenfekvőbb eszköze ennek a név állandósága; ezen túl azonban a klasszikus irodalom is számtalan változatot mutat. Todorov szerint ennek ellenére a stílus-tényezők a döntőek, nem az olvasó egyéni idioszinkráziái. Nem találhatunk tehát jellemeket ott, ahol nincsenek, pl. a görög tragédiákban és a népmesékben; de bőségesen találkozunk velük a XVIII–XIX. századi regényekben.

A konstrukciót jelentős mértékben megkönnyíti, ha az maga válik a mű témájává. Ez abban az esetben van így, ha a fikció problematikájának magvát a szereplők értelmezési kísérletei, világuk értelmes konstrukcióként való felépítése jelenti. A klasszikus szövegek „realitás-szintje” a *sikerés*, egymáshoz hasonló világértelmezésekből tevődik össze. (Az értelmezési kudarcok általában különböznek egymástól.) Könnyen belátható, hogy ilyenkor a szereplők és az olvasó közötti kapcsolatok igen szorosak, mivel tevékenységük strukturálisan azonos. Tudatlanság, képzelődés, illúzió, igazság: így jut el „Watson, az olvasó” a konstrukció befejezett, végső változatáig. Todorov nem tartja érvényesnek ezt a sémát bármely olvasástípusra. Felteszi, hogy még a klasszikus prózát sem pusztán a konstrukció módszerével lehet olvasni. A modern regény legfontosabb vívmányainak egyike pedig a konstrukció hagyományos változatainak lehetetlenné tétele, a névazonosság törvényének felszámolásától egészen a szerkezeti egységek nyílt heterogenitásáig. Mi több: ugyanazt a szöveget ugyanazt az olvasó egyszerre többféleképpen is olvashatja, anélkül, hogy olvasatát inadekvátnak kellene tekintenünk. A lírai költemények befogadása és a nem-verbális információkon felépülő konstrukciók nyilvánvalóan egészen más szabályszerűségeknek engedelmessé válnak. A tanulmányt záró megállapításra érdemes odafigyelnünk, mert Todorov itt olyan tételt fogalmaz meg, melyet feltehetően minden irodalomteoretikus oszt Franciaországban. Leszögezi, hogy az irodalmi és nem-irodalmi szövegből kiinduló konstrukció között nincs minőségi, csak fokozati különbség. Sőt, a „valóság”, mindennapi realitás-képünk kialakítása is az előbbiekkal izomorf szabályok alapján történik (ha nem is azonosak az előfeltevések). Sok szempontból igen hatékony elvről van itt szó. Például kiküszöböli a klasszikus német filozófián épülő esztétikák türhetetlen arisztokratizmusát. Az irodalom kutatóinak és a tágabb értelemben vett szemiotikának a művelői ezért terjeszthetik ki tevékenységüket Franciaországban (és hasonlóképpen az Egyesült Álla-

mokban) a társadalmi élet sokkal szélesebb területeire, mint a szigorúan vett szépirodalom. Ennek az izomorfának a feltételezése engedi meg, hogy az esztétizálást a szemiotikai elmélet minden társadalmi jelenségre alkalmazható módszerének keretében próbálják meghatározni. A felfogás problematikussága azonban abban áll, hogy az esztétikai és nem-esztétikai minőségek elválasztására csupán kvantitatív-fokozati különbség-kritériumokkal rendelkezik. (Például hogy mennyire „megmunkált“ a szöveg.) A jelen sorok írója tanúja volt annak, amikor Todorovot hallgatói megkérdezték: miért nem elemez gyakrabban köznyelvi, a mindennapi életből kiemelt szövegeket. A válasz úgy hangzott, hogy az irodalom a nyelv lehetőségeinek legalaposabb kiaknázását jelenti, s mint ilyen, jóval tanulságosabb a köznyelvi szövegeknél; s e tanulságok érvényesek más nyelvi szférákra is. Ez a nyilvánvalóan „pertinens“ válasz azonban csak azt elégítheti ki, akit a konstrukciós és egyéb nyelvi magatartás-szabályok érdekelnek és általuk akar — mondjuk — bizonyos antropológiai következtetésekre jutni. Az irodalom társadalmi és esztétikai funkcióinak megértetésére ez a fajta érvelés kétségtől nem alkalmas. Nem elsősorban azért olvasunk, hogy megismerjük a nyelv lehetőségeit, vagy működési szabályait. Ez a kissé demagóg ellenérv meggyőződésünk szerint jogosult, még akkor is, ha a művészet iránti vonzódásunk okait nem lehetséges a „szigorú tudomány“ elveinek alapján teoretizálni.

Végül érintenénk egy megjegyzés erejéig a *Tel Quel* legjelentősebb teoretikusának, Julia Kristevának a tevékenységét. Szigorúan véve Kristeva nem foglalkozott a befogadás kérdésével, még olyan periférikusan sem, mint Todorov. Ha itt utalásszerűen mégis sorra kerítjük, ez azért történik, mert Barthes mellett a tágabban értett szemiotikai iskolából ő az egyetlen, aki az imént említett problémakört — az irodalom társadalmi funkciójának kérdését — megválaszolni igyekezett. Kristeva legutóbbi munkái<sup>14</sup> Barthes-éval ellentétes fejlődést mutatnak. Míg Barthes egyre inkább lemondani látszik az átfogó tudományelmélet és szemiotika kidolgozásáról, Kristeva olyan szemiológia (későbbi műveiben: szemiotika) megalkotását tűzte ki célul, amelyben egyszerre igyekszik felhasználni a Husserl-i fenomenológia, a freudi pszichoanalízis és a marxista dialektika eredményeit. (Nem beszélve a nyelvészet, logika, szociológia és irodalomtörténet legmodernebb vívmányairól.) Már ez a pusztán felsorolás is kételyeket ébreszthet az effajta szintetikus elmélet megvalósíthatóságát illetően. Valóban, Kristeva műveiben a szerző óriási erudíciója és kiváló nyelvi készségei ellenére külön életet élnek a különböző irányzatok táplálta gondolatok. Barthes-tól eltérően tömegével alkotja az új terminus technicusokat, nyilvánvalóan a széttartó eszmék nyelvi összefogása céljából. Ezért csak igen alapos szövegelemzéssel lenne eldönthető, melyek a saját eredményei és miben áll elméletének valódi újdonsága. Nyelv- és irodalomfelfogása alapján igen hasonló Barthes-éhoz. Számára is a nyelv struktúrájába írott társadalmi kód visszautasítása az irodalom célja, melyben „az élvezet csak azért halad át a kódon, hogy átalakítsa azt.“ Nagy számban idézhetnénk azon megjegyzéseit, melyek Kristeva elméletét a Barthes-éban gyökerezőnek mutatják, a nagy terminológiai eltérések ellenére is. Érdekesebb kérdés viszont az, hogy mennyire sikerült megújítania az

<sup>14</sup>) Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique és Polylogue*, Seuil, Paris, 1974. és 1977.

<sup>15</sup>) Julia Kristeva: *La sémiologie: science critique et/ou critique de la science* in: *Théorie d'ensemble*, 82.

egyre szétesőbb, a tudományosságtól és a közvetlen társadalmi-politikai állásfoglalástól egyaránt távolodó Barthes-i teorémát. Ebben az összefüggésben megállapíthatjuk, hogy Kristeva a szemiotika ismeretelméleti korlátaival számot vetve, a jelelmélet új koncepcióját alkotta meg. E koncepció asszimilálja a Barthes-i irodalom- és nyelvelmélet leglényegesebb vonásait és megkísérli a lehetetlent, amennyiben egyszerre próbál formális módszereket felhasználó *nem-formális*, azaz dialektikus tudományt művelni. A szemiotika így abban különbözne az egzakt tudományoktól, hogy a jelentő rendszerek modellálása és formalizálása mellett saját tevékenységét, annak társadalmi jelentőségét is teoretizálja és *állandóan újrafogalmazza*. Kristeva nem annyira önálló diszciplínát akar, hanem inkább valamennyi társadalmi jelenség szemiotikai *szintjét* igyekszik behatárolni. A formalizálás mikéntjét az elmélet, illetve annak társadalmi előfeltevései dialektikusan meghatározzák. Ugyanakkor a Kristeva-féle szemiotikában a formalizálás sohasem érheti el önnön végkifejletét, a teljes rendszert. A kutató éppen azért szembesíti állandóan saját ideológiai gesztusát a formális módszerrel, hogy az előbbi állandó változást idézzen elő az utóbbiban. A rendszerszerűséget a másik fenyegető irányból, tehát a filozófia felől is igyekszik kivédeni Kristeva. „A szemiotikai gyakorlat szakít a filozófiai rendszernek alávetett tudomány teleologikus szemléletével, mert arra lenne ítélve általa, hogy maga is rendszerré váljon.“ A formális, logikai modellek merevségét és rendszer felé húzó hajlamát próbálja a hegelimarki dialektika segítségével oldani és összebékíteni az osztályharc és a baloldali elkötelezettség „ideológiai gesztusaival“. Kategóriái közül a leg-sikerültebb a *signifiance* (megközelítőleg: jelentésadás), amely egyszerre jelöli a nyelv állandóan változó, a társadalmi praxissal szorosan összefüggő természetét és a fentebb leírt szemiotika társadalom- és önkritikájának hasonló végtelenségét. Todorovhoz közelít, amennyiben a két alapvető jelentésadó aktusnak a *szemiotikai* és a *szimbolikus* tevékenységet tartja, de szemiotika-felfogása sajátosan freudi elemeket hordoz, aminek Todorovnál nincs nyoma. A szemiotikai szint lenne az elfojtás területe, az igazi társadalmiságot pedig a szimbolizáció jelentené. Az irodalom befogadási folyamatában a kettőt szorosan együtt tételezi, s csak elemzés útján látja elválaszthatónak. Ahogyan a baloldali elkötelezettség leküzdi a kapitalista társadalom atomizáltságát és összekötetést teremt az elkülönült mentális-nyelvi szigetek között, úgy metszi át a Mallarmé-Lautréamont-típusú modern, „szakító“ irodalom (littérature de refus) az elfojtott mentális szférák és az igazi szimbolizációs tevékenység közötti válaszfalat. Szándéka szerint olyan elmélet lenne ez ráadásul, amely nem próbálja „uralni“ a cselekvő szubjektum közvetlen érzéki tapasztalat-mezejét, csupán tudati oldalról kívánja szolgálni, óvakodva valamely absztrakt rendszerbe való (à la Hegel) besorolásától. „A szubjektum sohasem pusztán *van*, a szubjektum csupán a *jelentésadás folyamata* (procès de signifiance) és csak mint *jelentő gyakorlat* (pratique signifiance) mutatkozik meg, vagyis amikor felfüggeszti magát abban a *pozícióban*, amelyből kiindult.“ Kristeva elmélete inkább vágy: olyan teória vágya, amely az európai gondolkodás minden jó tulajdonságát egyesíti, negatívumaik nélkül. Az eredmény: egyveleg; de jól illusztrálhatja, miért nincs befogadásesztétikájuk a francia szemiotikusoknak: a vágy elméletének alapjára csak az elmélet vágyát lehet felépíteni.

<sup>16)</sup> Kristeva: *La révolution du langage poétique*, 188.

# **NYELVTUDOMÁNY**





PENAVIN OLGA

**HAGYOMÁNYOS NYELVÉSZET — MODERN NYELVÉSZET AZ OKTATÁSBAN**

Antal László említi *Egy új magyar nyelvtan felé* c. munkájában, hogy „az iskolai emlékek hatására a legtöbb emberben az az elképzelés él, hogy egyféle nyelvtan van, mégpedig az, amit annak idején az iskolában megismert, ez a nyelvtan. Ennek alapján lehet csak helyesen a nyelvi szerkezeteket, a mondatokat elemezni.“ De ha áttekintjük a XX. század nyelvelméleteit napjainkig, akkor kiderül, hogy bizony nem az iskolában tanult az egyetlen megközelítési mód, sokan sokféleképpen próbálkoztak újfajta grammatikákkal, nyelvi leírásokkal, a nyelvi jelek, szerkezetek elemzésével. A szinkrón nyelvtani vizsgálatnak történetileg már négy alapvető típusáról kell szólnunk: a strukturális, a generatív, a szövegközpontú és kommunikáció központú, majd szemiotikai vizsgálatról.

De mielőtt ezekről szólnánk, foglaljuk össze a hagyományos nyelvészet sajátságait, azt, amit az iskolából hoztunk magunkkal.

A klasszikus, tradicionális, hagyományos nyelvtant, nyelvi elemzési módot a köznevelés különböző fázisain átesett idősebb generáció jól ismeri, sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy csak azt ismeri, de még a fiatalok is többnyire azzal találkoznak az iskolában; a klasszikus, a hagyományos nyelvtan még ma is erősen, sőt mondhatnánk azt is, hogy igen makacsul tartja magát az iskolai oktatásban. Az ókorból származó hagyományos nyelvtan egészen a századfordulóig, majd 2000 éven át uralta a helyzetet. Mi volt a jellemzője?

A történeti nyelvészet képviselői szerint az a nyelvtan, amely egy nyelvnek egy bizonyos korban szinkronikusan adott szabályrendszerét előzményeitől eltekintve, önmagában teljes egészésként igyekszik bemutatni, leíró nyelvtan ugyan, de csak a pusztá felszín leírását végzi.

A hagyományos nyelvtan vegyes szempontokat érvényesített, hol a formai jellemzőket tekintette fontosaknak, hol a jelentést illetve a tartalmat helyezte az első helyre. A kategóriákat és a módszert nem tisztázta következetesen, a formális-szerkezeti elvet csak nagyjából követte — állapítja meg Antal László. A tudatosan meghatározott elvek nem mindig állták meg a helyüket. Pl. az igét úgy határozták meg, hogy az cselekvést, történést, létezést jelentő szó. De felvetődik a kérdés, mit tegyünk a futás- és tett-félékkel. Ezek is cselekvést fejeznek ki. A hagyományos nyelvtan — helyesen — a fenti definíció ellenére is a főnevek közé sorolja őket. Az ilyen és hasonló esetekből az derül ki, hogy az elemzési gyakorlat helyesebb, mint az elmélet — állapítja meg jogosan Antal.

A modern nyelvészet atyja, Saussure a hagyományos nyelvtant elmarasztalja, mert nem ismeri fel világosan a nyelvet, nem határolja el élesen a beszédétől s nem ismeri fel a nyelv rendszerszerűségét, hanem a nyelvi jelet hangsornak tekinti, mely jelentést, gondolati tartalmat közvetít. A hagyományos nyelvtan önmagában, a többitől függetlenül, elszigetelten jellemzi a nyelvi jelet.

A hagyományos grammatika az ókortól kezdve *szóközpontú*, a szavak ragozásával, a szavak jól alkotott mondattá szerkesztésének szabályaival foglalkozik. De hogy ezt megtegye, meg kellett különböztetni a szavak kategóriáit. A szókinccs elemeivel viszont nem foglalkozott a hagyományos nyelvtan. A hagyományos grammatika hiányosságai ellenére is fundamentális jelentőségű, maradandó eredményeket ért el, noha bizonyos naivsággal végezte munkáját — állapítja meg Teleki Zsigmond. Többek között ilyen fogyatékoság az is, hogy a hagyományos nyelvtan abból indul ki, hogy egy nyelvi közösségben a beszéd elemeknek és szabályoknak egy sajátos rendszerén alapul. Ezt a rendszert tekinti tárgyának, vagyis *egy nyelvet* igyekezett a beszéd, a beszélők nyilatkozatainak elemzése alapján feltárni.

A hagyományos nyelvtanban egy-egy szerkezet meghatározott műveletek, szabályok alkalmazásának eredményeként írnak le.

Például: lát:tő + személyrag

királyokkal: tő + többes jel + -val, -vel rag-, ami hasonul a k-hoz. Itt műveletek egymásutánjáról van szó. Ez valóban így is van, de ez csak ösztönös viszonyulás, nem vizsgálták meg az eljárás jogosultságát és a feltételeit — mondja Antal László.

A hagyományos grammatikában az ókortól kezdve az a nézet uralkodott, hogy a szavak grammatikai osztályozása jelentésükön alapul, az azonos szófajokhoz tartozó szavaknál van valami közös a jelentésben és ez jellemzi az illető műfajt (cselekvés, létezés, törtézés — ige; élőlény, élettelen tárgy, gondolati dolog — főnév; tulajdonság — melléknév). Iskolai nyelvtanaink még ma is ezt tanítják. Ez lényegében formális osztás, nem jelentéstani.

A hagyományos szemlélet szerint a hangok szóvá, a szavak mondatokká fűződnek, vagyis elemi részekből kiindulva jut el a bonyolultabbakhoz lineáris haladással. Van tehát fonetikai, szótani illetve szóalaktani és mondattani szint. Mindegyik szint önmagában megáll.

Az ókori nyelvtan legfontosabb része a szótan, ami tulajdonképpen szóalaktan. A középkorban az a nézet uralkodott, hogy a hangok és a szófajok elmélete a szintaxis célját szolgálják, ennek vannak tehát alárendelve. Nyelvtanainkban lapozva kiderül, hogy napjainkban is még a legrégebbi mondatmeghatározás kísért, az i. e. 100 körül élt Dionüsziosz Thraxé, mely így hangzott: a mondat szavaknak olyan összeállítása, mely teljes gondolatot fejez ki. Az ókori szintaxis tehát valójában szófajok szerkesztésével foglalkozott, azt nézte, hogy a különböző szófajokhoz tartozó szavak hogy, milyen szabályok szerint illeszkednek szerkezeté. A XVIII. században alakul ki a mondat szerkesztésnek az az elmélete, amely még ma is él az iskolai oktatásban. A mondatot a beszéd egységeként tárgyalják. A beszéd ugyanis minimális nyilatkozatokból áll. A mondat legkisebb jelentős része a szó — mondták sokáig, noha az élő

beszédben igen nehéz tagolni a szöveget és a mondatot, csak a két szünet közötti rész különböztethető meg, ez pedig a szólam. A hangok alkotják a szót, mondják a hagyományos nyelvtanban. A hangok osztályozása i.e. az V. században, a görög nyelvben jelentkezik. Beszélnek hangzókról, hagtalanokról az azad zárhangokról, s vannak még szerintük folyamatos mássalhangzók, a félhangzók: l, m, n, r. Később, még az ókorban, mássalhangzókként vonják össze a hangtalanokat és félhangzókat. Azóta ez a beosztás érvényes. A XIX. században a hangképzőszervek, a képzés helye, módja, a hangszálak közreműködése, az ajkak, a nyelv, az orrüreg szerepe kerül előtérbe. A fonetika tehát a fizikai tulajdonságokat vizsgálja, a szerepet még nem, ez még várat magára a két világháború közti időig, akkor jelenik meg a fonológia.

Mint már említettük, a szófajok megkülönböztetése az ókori grammatikusoknál a jelentések különbségén alapult, de a jelentés természetét, fajait, a jelentés és a kifejezés viszonyát nem tanulmányozták. A XVIII. században vetődik fel a jelentésátvitel kérdése, ami a mindennapi nyelvben is lehetséges, nemcsak a költőknél. Egy századdal később Karl Riesig szemasziológiának nevezett kérdésekkel, azaz a jelentésátvitel módjaival foglalkozik. A nyelvten részeként szóalaktant, szemasziológiát és szintaxist említ. Hermann Paul a jelentésváltozással foglalkozik. Saussure az első, aki a jelt úgy fogja fel, mint jelölő és jelölt kapcsolatát. Az itt megemlítették csak éppen fényt akartak vetni a problémára, de nem volt szándékukban mélyebben elemezni.

El kell még mondanunk, hogy a nyelvi megnyilatkozások klasszikus megközelítése lassan teljesen elszakította a nyelvet az irodalomtól, holott az irodalom és a nyelv belső egységét nem lehet eléggé hangsúlyozni. A szöveg megközelítése csak ebben az egységben lehetséges, hisz az író a nyelvi eszközök segítségével teremti meg a szöveget, a kommunikáció alapegységét.

A tudomány a XX. század második felében messze elhagyta az iskolában oktatott nyelvtant. Az alkalmazott nyelvészetnek nevezett fiatal tudománynak pl. az a feladata, hogy közvetítse a tudomány eredményeit az iskolának, az oktatásnak. A tanterv, a tananyag, az oktatási módszerek modernizálását megkövetelik a változott társadalmi, gazdasági és művelődési körülmények. Nem lehet már úgy tanítani a nyelvet az egész köznevelési rendszerben — az óvodától az egyetemig, a tanárképzésig — az új, a változott körülmények között, a szocialista öngazgató társadalomban, a tudományos és technikai forradalom idején, mint a XIX. században vagy a XX. század elején. Most arra kell törekednünk, hogy a tudomány és az iskola együttműködése eredményeként az oktatás alapja a korszerű, megállapodott és hasznosítható tudomány legyen, az oktatás, az iskola használja fel, hasznosítsa a tudomány eredményeit, sőt ha szükséges, támasszon igényt, angazsálja a tudomány bizonyos égető kérdések kivizsgálására. Ekkor és így valósul meg az igazi transzfer tevékenység, a tudomány és az oktatás, a tudomány és a gyakorlat közötti kapcsolat, hisz mint azt már számtalanszor megállapították: az új tudományos eredmények általában a leggyorsabban az iskolák útján jutnak el a társadalom minden rétegéhez, s így lesznek igazán hatékonyak. Erre pedig valóban nagy szükségünk van.

A XX. század első felében a gyakorlati igény kielégítésére (meg kellett írni az írásbeliség nélküli indián nyelvek nyelvtanát, a távközlés, a gépi kivonat-készítés, a gépi fordítás szabályait) kibontakozott a strukturális nyelvészet, mely a hagyományoshoz képest nagy lépést jelentett előre a nyelv megismerésében. (1939 — Acta Linguistica — Vigo Brondal). Ez az új tudomány nemcsak a gépi technikát, az ipart segítette, hanem az új feladatok megoldásával önmagát is fejlesztette. Alapvetően fontos felismerés volt az, hogy a nyelv igen bonyolult struktúra, amely számos finom, egymással sokrétű kapcsolatban álló részrendszerre oszlik, s a rendszer tagjai hatnak egymásra, befolyásolják egymást, pl. a régi magyarban a következő sor volt általános: verék, versz, vér; adok, adsz, ad, ma: verék, versz, ver; adok, adsz, ad. A többségben levő alakok egységesítő hatása érvényesült, működött a rendszerkényszer.

A rendszer felismerése egyúttal annak felismerését is hozta, hogy a nyelvi jeleket, a nyelvtani alakokat nem önmagukban, nem izoláltan kell vizsgálni, hanem a rendszerben elfoglalt helyük, értékük, a rendszer más tagjaival szembeni ellentétük, oppozíciójuk alapján. Így pl. alanyról csak akkor eshet szó, ha szemben áll vele az állítmány, tehát alanyról csak az állítmányhoz képest beszélhetünk és a kettejük közötti viszony alapján. Az időrendszerben jelen időről csak akkor lehet szó, ha szemben áll vele a múlt illetve a jövő idő. Minimálisan kétagú a rendszer. A nyelvi rendszerben azonban az ellentéteket nem mindig fejezi ki viszonyjel, ilyenkor a viszonyjel hiánya jelöli a szemben álló felek közti viszonyt, pl. én tanár vagyok, te tanár vagy, de: ő tanár  $\emptyset$ , mi tanárok vagyunk, ti tanárok vagytok, ők tanárok  $\emptyset$ . A hiányzó van ill. vannak csak formálisan hiányzik; a rendszer akkor lesz teljes, ha a hiányzó alakot odaértjük az egyes és a többes szám 3. személyében is.

A strukturális nyelvtan nyelvi közleményekkel operál, ami összeesik a mondattal. A mondatok minden nyelvben azonos modell szerint alakulnak:  $S = NP + VP$ . Ez minden nyelvre érvényes, tekintet nélkül a közlemény szerkesztési módjára, az önkényesen kialakított kifejezési eszközökre. A nyilatkozathoz azonban szükséges egy társadalmi érvényű elemkészlet (szavak, toldalékok), egy szabályrendszer, ezek együtt alkotják a nyelv grammatikáját. Ezt írja le a strukturális nyelvtan.

A statikus, a beszélő dinamikáját mellőző strukturális nyelvtan a már kész, nem pedig a létrehozás pillanatában, folyamatában levő mondatokat elemelve, működésüket követve ismerte fel azt a tényt és alkalmazta az elemzésben, hogy a mondat több síkú, több szintű hierarchia. Több szintből áll a mondat, felülről lefelé haladva, vagyis a legnagyobb egységből kiindulva a legkisebbig így fest a szintrendszer:

1. mondat szint
2. szó szerkezet szint: a mondat közvetlen összetevői, az átalakításkor egységként mozdulnak
3. szó szint: közvetlen összetevői a szintagmának
4. morfémaszint: minimális elemek halmaza, a szavak morfé mákra bonthatók
5. fonémaszint: a morfé mák fonémákból alakulnak

A mondatban ezek a szintek egységként viselkednek, egymástól függenek, a köztük fennálló viszony meghatározott, nem minden tag állítható viszonyba. Pl. *Péter nagyon* — nem állhat meg! De *Péter és a jó melléknév viszonyba* állítható: *Péter jó — a jó Péter* stb. A különböző szinteknek az egységes leírása adja meg a nyelv teljes leírását.

A strukturalista nyelvész az átalakulás közben is változatlan értékű, lényeges elemet keresi, elválasztja a fontosat a kevésbé fontostól, a redundánstól, a felesleges, új információt már nem tartalmazó elemtől. Minden strukturalista keresi az elemzés objektív mércéjét, kizárja a szubjektivitást, ami a hagyományos elemzésben mint nyelvérzék volt jelen. Így fejlődik ki a közvetlen összetevőkre bontás, a közvetlen összetevők hierarchiája pedig egyúttal megrajzolja a mondat szerkezetét is. Az elemzési lépések legfőbb szabálya az, hogy minden nagyobb egység két kisebb összetevőből épül fel. Az elemzés felülről lefelé halad lépésenként, a cél a mondat valamennyi elemének elkülönítése egészen a fonémáig. Ez a módszer hozta a mondatstruktúra grafikus ábrázolását. Ágrajzban érzékelteti ez az elemzés a közvetlen összetevők hierarchiáját. Az iskolában nagyon jól felhasználható az ágrajz a mondatstruktúra bemutatására. Az interdiszciplináris szemléletű strukturalizmus, különösen első időszakában, a felületi törvényszerűségeket formalizálja képletekbe, modellekbe, s mellőzi a jelentést, mert azt nehéz képletbe fogni. A kikövetkeztetett modellek azután lehetővé teszik a jelenségek, sőt a nyelvek összehasonlítását is. Egy ilyen modell:  $S = NP + VP$ .

A kései strukturalizmusra a szintaktikai orientáció jellemző, szemben a hagyományos nyelvészet morfológizmusával, alakközpontúságával. Ez érthető is, mert a hagyományos nyelvtannak a szó, a szó alakja és hangteste szállította az elemzés számára az anyagot.

A strukturalista nyelvészet tematikája fokozatosan fejlődött a kisebb nyelvi egységtől a nagyobbak felé. Az első időben a fonológia megelőzte a morfológiát. A 40-es, 50-es évek elején a mondatnának még csekélyebb szerep jutott. Ezt logikailag és módszertanilag is helyesnek tartották. A mondatnának elkészítésekor derült ki azután, hogy nem állja meg a helyét az a megállapítás, hogy az alacsonyabb szintekből kell kiindulni. Ekkor lett a mondatforma a kutatás tárgya, hisz a mondatokban a tartalmi különbségek ellenére szerkezeti megformáltságban azonosság tapasztalható. Saussure-nél olvashatunk erről, majd a matematikai logika ösztönzésére vált elsődlegessé a mondat az amerikai nyelvtudományban, az alacsonyabb szintek csak ezután következtek.

A strukturalizmus kimondja azt a tételt, hogy a mondat nem egyszerű, oszthatatlan egész, hanem szerkezet, olyan elemekből (szavakból) áll, amelyek jelek, jelentésüket a konvenció adja meg, azaz a társadalmi érvényű szabály határozza meg az alkalmazás és értelmezés módját.

A strukturalizmus Saussure hatására következetesen megkülönbözteti a nyelvet a beszéd-től. A beszéd ugyanis a nyelvnek az egyéni alkalmazása, egyéni aktus, a kiválasztott jeleket társadalmi minták szerint szerkezetekké köti össze egyéni gondolatainak kifejezésére. Azután ezeket a szerkezeteket realizálja.

Nagy tévedése ennek az irányzatnak, hogy az egyén szempontjából kiindulva az egyént és a társadalmat élesen szembeállítja, mikor azt mondja, hogy az egyén csak elsajátítja a nyelvet és alkalmazza, független az egyéntől a nyelv, noha jól tudjuk, a kettő szoros kapcsolatban áll, kölcsönösen feltételezik egymást.

A Saussure-i felfogás szerint a lexikológia is kutatási terület, a grammatikában a helye, így a nyelvállapot teljes leírásává válik a grammatika.

A strukturalizmus sokáig elutasította a historizmust; Saussure szerint a nyelv önmagában mozdulatlan, csak külső hatásra, bizonyos egymástól független, véletlen események nyomán változik, ezek csak kiváltják, de nem okozzák a rendszer változását, tehát a nyelvnek nincs története. A nyelv minden fázisában önálló egész, melyet a történeti előzménytől elvonatkoztatva kell vizsgálni. A nyelv leírása a fő feladat. A spekuláció veszi át a realizmus szerepét, az általánost, az univerzalist akarják kideríteni, azt, ami a világ valamennyi nyelvét jellemzi. Deduktív módszerrel dolgoznak.

Mivel inkább formai összefüggések érdeklik a strukturalista kutatót, a lényegi, a tartalmi összefüggésekkel nem törődik. Módszertani szempontból a közvetlen összetevők módszere nagy változást jelentett, mert pl. kiderült, hogy a mondat több lépéssel fejthető ki, vezethető le (IC módszer). A módszer elvont sémája nemcsak az illető elemzett mondatra talál, hanem sok más mondatra is. Így az a haszna, hogy a nyelvben létező lehetséges végtelen számát néhány kisebb elvont struktúraegységre lehet csökkenteni, s ezzel megkönnyítette a mondatformák tanulmányozását. Ez a fajta elemzés, technikai eljárás segít a nyelvi egységek helyes és pontos tagolásában, ugyanakkor ellenőrizni lehet vele az elemzés helyességét, mert fordított menetben szintézisként újra szerkeszthetjük a mondatot. Ez az elemzési mód igen elterjedt.

Mint a hagyományos grammatika, úgy a strukturalista sem tükrözi teljesen a valóságot, a nyelvi rendszert, csak bizonyos összefüggéseit tudta feltárni. Hiányossága a módszernek többek között pl. az, hogy nem tudja leírni a tagadó, a kérdő, a passzív mondatot. Az is fontos, hogy a megnyilatkozást nem lehet csak egyetlen mondatra korlátozni, mert a szintaktikai viszonyok szöveget alkotva sokszor átlépik a mondat határát. Túlságosan statikus a strukturalizmus, nem tudja megragadni a beszélő nyelvi tevékenysége dinamikáját, a kész mondatokat elemzi, nem törődik a létrehozás folyamatával.

Említsük még meg a transzformációs elemzést, melyet szintén felhasználhatunk az iskolában. A lényege a szinonimikára alapuló átalakítása a nyelvi elemeknek. Nagyjában a két jelnek ugyanazt kell jelentenie: *a Föld forgása* szó szerkezet nem egyéb, mint a következő mondat: *a Föld forog*. A származékoknál: *ugrál* — gyakran, többször ugrik, ez grammatikai képzés, nyelvtani viszonyt fejez ki, de a *mosogat* nem alakítható át „többször mos“ szerkezetre, ez lexikai, lexikológiai származék, új jelentéssel gazdagítja az alapszót. Képletekben kifejezve: az első: SZ (T<sub>j</sub>+K<sub>j</sub>) — Msz (H+Á) vagyis Származék (tőjelentés+képzőjelentés) — mondatszerkezet (határozó+állítvány).

A Chomsky -féle generatív grammatika (1957) keményen kritizálta a strukturalizmust és a hagyományost, ugyanakkor ezeket viszi tovább, rájuk épít, de ez már dinamikus elmélet, mert a mondatalkotás, a mondatgenerálás folyamatát akarja leírni, nem egy nyelvhez kötve, hanem általában.

Egy nyelv generatív grammatikája tulajdonképpen az illető nyelv produktív teóriája. A generatív grammatika olyan eszköz, melynek segítségével egy nyelv valamennyi grammatikailag érvényes mondata megalkotható. Nem az egyes szintek leírásával törődik, hanem a mondatok minden szinten történő magyarázatával. Ez az új nyelvtan arra próbál feleletet adni, hogy egy nyelv véges számú szavaiból hogyan tudunk végtelen számú mondatot létrehozni, generálni. Aki nem néz jobban a tények után, annak úgy tűnik, hogy a beszédet és nem a nyelvi rendszert vizsgálja, holott az ember kompetenciáját, nyelvismeretét az alkotási, produkálási folyamatként felfogott nyelvi rendszerben ragadja meg, nem a beszélő ember nyelvhasználatát, performanciáját érdekli, nem a beszélő egyed mondatalkotását, hanem a nyelvben lehetséges mondatok előállításának a szabályait kutatja, azt, hogy a forma milyen szabályok alkalmazásával jön létre.

A generatív elmélet szerint a nyelvi rendszer nemcsak a nyelvi elemekből, a közöttük levő sok viszonyból áll, hanem működési szabályokból is, s ezt kell kideríteni. Vagyis keresi az emberi kreativitás modelljét. A generatív modell egy olyan automatához hasonlít, amelynek a bemenő egységei a szavak, eredményei a mondatok.

A generatív elemzés a legnagyobbból indul ki, a sentenciából, ezt írja át nemzetközi szimbólumokkal, továbbra is a bináris elv szerint.

$S \rightarrow NP + VP$

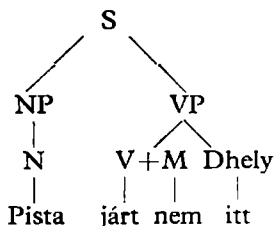
$NP \rightarrow N \quad T + N$

$VP \rightarrow V + D$

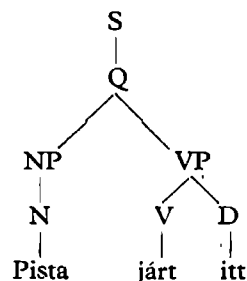
$D \rightarrow Nr$

Ez az elemzés a szubjektív tartalmat is regisztrálja a mondat tartalom mellett: a modalitást, a negációt, a kérdést, mert az ember nemcsak a világot fejezi ki, hanem saját magát is, egész értelmi, érzelmi és akarati teljességében.

Nem járt itt Pista.



Pista járt itt.



Már Chomsky előtt felfigyeltek arra, hogy a különböző szerkezetű mondatok gyakran ugyanazokból a szóosztályokból épülnek fel és a jelentésük is azonos. Ezek egymás transzformációi, azaz az egyik levezethető a másikból. Ezzel kiderült, hogy a nyelv sokkal bonyolultabb, mint addig gondolták. A kifejezésben szereplő szerkezet értelmét gyakran olyan összefüggések befolyásolják, amelyek nem jelennek meg a felszínen, hanem a mélyben lappanganak. Ezeket transzformálva halljuk a mondatot a felszínen. A transzformáció sokféle lehet, felcserélés, törlés, hozzáadás, helyettesítés, kapcsolás, beágyazás stb. Az összetett mondatok levezetése az elemi mondatokból szintén transzformációval történik, szigorúan formális lépések útján. Elemi mondatok: A szomszéd új.

A szomszéd épít.

Az istálló a mienk.

A felszínen: A szomszéd építette fel az istállónkat.

Összekapcsoltuk a három elemi mondatot, az ismétlődő részeket kidobtuk, elvégeztük a szükséges alaki változtatásokat és a fonetikai változtatást.

Az iskolában az összetett mondatok elemzésében, fogalmazási gyakorlatokban kitűnő segítséget nyújt a transzformációs generatív grammatika, de a nyelvoktatásban is olyan helyzeteket kell teremtenünk, amelyekben a gyermek a performanciális — az egyedi szituációkban való nyelvhasználat — erőket mozgósíthatja, s ezzel a kompetenciában is, a nyelvi szabályrendszer elsajátításában is továbbhaladhat.

A transzformációs generatív grammatika nemcsak mondattanból áll, hanem van szemantikai, fonológiai interpretációja is, valamint ún. lexikona, amely a szóra vonatkozó ismereteket tartalmazza.

Ez a szemlélet mondatszemantikával dolgozik, ami feltételezi a hagyományos szószemantika továbbfejlesztését. Tehát a nyelv szemantikai oldalát is figyelembe veszi Chomsky, vagyis szerinte a beszélő meg tudja állapítani a többjelentést, a jelentésbeli zavart, át tudja fogalmazni a mondatokat. Chomskyt izgatja, hogy a beszélő hogyan tudja a lehetséges jelentések közül a megfelelőt kiválasztani, hogyan képes a lexikon egyes elemeiből, jelentéseikből a mondat egységes jelentését megkonstruálni. Kiderült, hogy a beszélő a lexikai elemekkel tervszerűen hajt végre műveleteket megfelelő szabályok szerint.

A transzformációs grammatika nemcsak a lingvisztika eredményeit használja fel, hanem a lélektan, a matematika, a matematikai logika eredményeit is.

Ennek az irányzatnak a legtámadhatóbb pontja az, hogy szerinte a mélystruktúrában változatlan, sőt a priori adottság van, az ember nem hathat rájuk. A változás a felszíni struktúrában van. Az is hibája, hogy a formalizált modellt rá akarta húzni a dinamikus és változó valóságra. Igaz azonban az is, hogy ez a modell alkalmas a szintaktikai leírásra; segítségével több nyelv szintaktikai elemeinek kombinációját is össze lehet vetni.



A sok vitát, kritikát szült Chomsky-féle elmélet után még sokféle elmélet született. A 70-es években rádöbbenek, hogy a szintaktikai és szemantikai kutatások összefüggenek, szoros egységet alkotnak. Az újabb tudományos eredmények már a nyelvészetnek más tudományágakkal történt társulása nyomán jelentek meg. A szociolingvisztika pl. megmutatta, milyen szoros összefüggés van a nyelv és a társadalom között, az egynyelvűség, a kétnyelvűség, többnyelvűség problémáival, az oktatás modernizálásával, a helyes nyelvi viselkedés elsajátíttatásával, azaz mindig konkrét nyelvi megjelenési formákkal. Foglalkozik a nyelven kívül kommunikációs eszközökkel, a hang-lejtéssel, gesztussal, mimikával, mert azok is mondattani információkat tartalmaznak. Foglalkozik a situációkkal — egyesekhez meghatározott nyelvi sablonok fűződnek, pl. köszönés, telefonálás, levél, másokban viszont szabad, kreatív tevékenységre van lehetőség. Mindezt a nyelvtanításban lehet kiválóan felhasználni, de tolmácsolásban, fordítók képzésében, kontrasztív kutatásokban is. A nyelvi rétegződés vizsgálata is feladata: a gyermeknyelv, a kamasznyelv, az anya és gyermeke közti nyelvi kapcsolat, az anya hatása a gyermek kognitív stílusára, a nyelv és a társadalom sok egyéb vonatkozása. A kor, a nem, a társadalmi helyzet, az érzelmi állapot mellett a meghatározott szerep is hat a nyelvi közlésre. Mint pillanatnyi kategória, csak a közlés situációjához kötött (apa—fiú, tanár—diák, vásárló—eladó, bíró—vádolt stb.) A szerepek szerint más a nyelvi megnyilvánulás, egyéni.

A pszicholingvisztika feltárja a személyiség kibontakozásának nyelvi, nyelvhasználati jellemzőit és feltételeit.

A matematikai nyelvészet is a nyelvi rendszert vizsgálja. Legrégebbi területe az 50-es években fellendült statisztikai nyelvészet. Ez segédeszköz a kutatásban, gyakorlati jellegű kérdések megoldásában segít, pl. az írógép billentyűzetének készítésekor ismerni kell a betűk gyakoriságát, a gyorsírásban a leggyakrabban előforduló betűkapcsolatokat. A fonémastatisztika nyelvészeti, stilisztikai következtetésekre is használható. A gépi fordításban és az oktatásban a gyakorisági szótár, az a tergo szótár, mely a szavak toldalékrendszerét tartalmazza, szintén fontos eredmény. Egyébként itt említjük meg, hogy a számítógép a nyelvtanításban is jól felhasználható, mert a végtelenségig képes ismételtetni a tanulóval, pl. a főnév ragozási eseteit. Ezt a tanár nem bírná ki.

A matematikai nyelvészet egyik önálló ága az információelméleti nyelvészet, mely gyakorlati szükségletből született, és befolyásolta az elméleti kutatásokat is. Az iskolában felbecsülhetetlen segítséget nyújthat, mivel a nyelv kommunikatív funkcióját vizsgálja. A kommunikációkutatás elemzi valamely szöveg tömörségét, terjengősségét—redundanciáját, az üzenet információs értékét, illetve azt, hogy az egyes elemek mennyi új hírt tartalmaznak, milyen stilisztikai formák mikor használhatók, mire valók stb., miért expresszív egy költői nyelv, vannak-e konvencionális jelzők, mert azok redundánsak.

Ebben az elméletben az alapfogalom az entrópia, a hírérték. Gazdaságos kell legyen a szöveg, hogy minél kevesebb redundáns elemet szerepeltessen. Az információelméleti nyelvészet fontos, vívmánya, hogy a hallgató szempontjaira is tekintettel van, nemcsak — mint előtte más irányzatok — a beszélőre. A hírközlésnek ugyanis megvan a folyamata és megvannak a

tényezői. Van egy kontextus — valóság, tények, melyek egy részletéről a feladó közölni akar valamit, bekódolja a jelek állományát felhasználásuk szabályrendszere segítségével, egy csatornán—kábelén, levegőn, idegpályán át üzenet formájában továbbítja a címzettnek, aki a felvett üzenetet ugyanazon kód segítségével megfejti, dekódolja.

Az iskolában a gyakorlati kommunikáció mechanizmusát kell felfedeztetni a gyerekekkel, hogy képesek legyenek megérteni a saját és mások kommunikációs lehetőségeit és nehézségeit, hogy képessé váljanak az automatizált szövegalkotás és megértés, valamint kialakítsák a saját hatékony közlési stratégiájukat és önellenőrzési módjaikat. Ehhez azonban sok gyakorlás, kísérletezés szükséges. Automatizálni kell a különféle közlési helyzetekben és műfajokban történő kommunikáció gyakorlati mechanizmusát.

Közben azt is meg kell tanulniok, hogy a közlés olyan összetett cselekvés, melynek egyik komponense a grammatika, de fontos a kisebb-nagyobb közösség tagjaihoz való viszony is, a másokkal létesített kapcsolat, ennek kulturális és lélektani vonatkozásai, mert a társas kommunikációban a kommunikáció akkor jó, ha hatékony, és rossz, ha hatástalan. Hogy jó legyen, a grammatikát szándékunknak megfelelően kell alkalmazni. A közlésben ugyanis a grammatikailag szabályos módosulhat, ha a tények egyszerű, rövid ismertetésén túl a partnerhez igazodva mást is ki akarunk fejezni, pl. szépet, poétikusot, a kifejezendőhöz választva meg a formát: elbeszélés, magyarázat, párbeszéd, vicc, érvelés stb.

A társas kapcsolatok kialakítására, szerepek játszására is szerepcserével kombinálva adunk alkalmat a gyerekeknek. Ugyanakkor el kell sajátítaniok a szándékuk felismertetését, megértését a partnerrel, az esetleges kommunikációs félreértések tisztázását, a partner ismereteinek, szándékának, helyzetének felismerését és alkalmazkodást hozzá. Mikor mindezt elsajátította, rá kell vezetni, milyen grammatikai változatok illenek a célhoz: mondatsűrítés, tagolás, szórend, hangsúlyozás, hanglejtés, helyes ejtés, helyesírás, határos elrendezés, testtartás, helyzet, mozgás, mimika stb. Arra kell nevelni a gyereket, hogy az a jó, hatékony kommunikáció, amelyik a szándékának, a helyzetnek megfelel, de közben kifejezi az egyéniséget is. Ezzel ráneveltük az egyéni nyelvhasználatra, és sokféle közlésfajtában szerzett jártasságot.

Tudott dolog, hogy a nyelvi nevelés célja az, hogy a tanulók tudjanak bánni a nyelvi jelekkel egy bizonyos szövegműfajon belül, közlési helyzetekben, de a nyelvtani kategóriák, a jelentés, a forma, a nyelvi szabályok tudásával. Közben kifejlesztjük a nyelvi kombinációs készséget, a problémalátást. Lényeges, hogy mondatkeretben történjék a mondattani, szófaji, alaktani témák feldolgozása.

A kommunikációs készség fejlesztése után következik a beszédmű, az írott szöveg megteremtésének elsajátítása, mint a kommunikáció alapegységének, a szövegnek a teremtése. Ehhez egy fiatal tudomány, a szövegnyelvészet eredményeit használjuk fel. A szövegnyelvészet a kommunikáció szempontjából keresi a lényeges elemeket, amelyek alapján következtetéseket von le. Végső célja a közlés és a megértés tudatosságának biztosítása, a beszédkészség,

az íráskészség, a szövegértés biztosítása. Erre mindre nagy szüksége van a szocialista öngazgató társadalomban élő embernek, megkívánja a társadalmi szükséglet.

Amikor szövegeket alkotunk, értelmezünk, használunk olyan elemeket és szabályokat, amelyek a mondat szintre jellemzők, olyan elemeket, amelyek a mondat és a szöveg szintjén is megtalálhatók, de a szövegben sajátos funkciót töltenek be. Azonban használunk speciális szövegszabályokat is.

Mint mondtuk, kapcsolatok, összefüggések működnek a szövegalkotásban. Kulcsfontosságú viszonyok pl. a mondatok sorrendbe szervezésének eljárásai, az előre, hátra utalás, a kapcsolódás, a névmással helyettesítés, kihagyás, szórend, hangsúly, hanglejtés, szünet, a hallgatólagos előfeltevések, jelentéskohérensia, nagyobb jelentésegészek felépítése, globális struktúraszerveződések stb. Nem szabad elfelejteni, hogy a szöveggé rendezett mondatok szerkezetei módosulnak a szövegbeli funkciójuk és a szövegtípus hatására. Szövegtípusok: elbeszélés, magyarázat, leírás, tanács, vicc, mese, fantasztikus történet, példázat, ígélet, hír, ismertetés, kritika stb. Csak szövegszinten jelentkezik ezek sajátos szerkezete, a szövegész témája, a szövegész értelme.

Arra is fel kell hívunk a figyelmet, hogy a szövegértésben és szövegalkotásban nagy szerepe van a konvenciónak, a nyelvhasználat társadalmi érvényű szokásának. A kontextus, a közlési helyzet, a beszélő szándékai, a hallgatóhoz való társadalmi viszonya, a közlés helye, ideje, a kulturális normák, a lélektani mozzanatok és még sok más jelentős hatást gyakorolnak a beszélők grammatikájára, a kombinációkra, a jelek kombinációira, a közülük való választásra (nyelvjárási, argó, beszélt nyelv, irodalmi nyelv). Azt is tudni kell, hogy a közlési helyzetek társadalmi típusa, a beszélők szociális rétege konvencionálisan jellemző szövegtípusok, szövegépítkezési módok használatával jár együtt.

Meg kell tanítani a tanulókat az egyszerűbb szövegépítkezési kombinációkból kiindulva a leghatékonyabb elbeszélési, meggyőzősi, vitatkozási módokra, a félreértések kiküszöbölésére, az egyéni szempontú kritikára stb. Ezzel egyúttal megtanulnak gondolkodni is, elsajátítják a hatékony szöveg szerkesztését, elemzését, ellenőrzését tudásuknak. Ebben a folyamatban fontos a nyelvi rendszer felismerése, kibontása.

Hogy ezt elérjük tanulóinkkal, néhány alapvetően fontos dolgot mondjunk el a szövegnyelvészetről.

A szöveget összetartó erő, a kohézió, logikai reláció, különbözteti meg a szöveget a mondat-halmaztól. A szöveg — azaz egy tartalmi tömb — terjedelme nincs megszabva, alkalmi és egyéni szerkesztésű. Szövegegységekre, bekezdésekre oszlik. A szövegegység az alkotóelemek jelentésbeli kapcsolatán alapul. Az egyes mondatok jelentése csak a szövegben lesz teljes és egyértékű, ezt kiegészíti még a szövegösszefüggés és a beszédhelyzet. A szöveg jelentése gazdagítja a szavak szótári jelentését.

A mondatok láncszemként kapcsolódnak egymásba a szövegben, ezt a szerkezeti kapcsolóelemek biztosítják: kötőszók, rámutatószók, névmások, határozók, más nyelvtani viszonyító elemek segítségével, mint az igeragozás, birtokviszony kifejezése, középfok és más toldalékok. Ezek teremtik meg a bekezdésen belül, sőt a szövegegységek közt az összefüggést.

A mondatok szerkezeti egységeinek sorrendjét, hangsúlyozását megszabja, hogy mit tekint a beszélő és a hallgató új közlésnek, mire tér vissza mint már ismertre.

Ha szegmentáljuk a szöveget, terjedelmüktől függően a következő információs egységeket különböztetjük meg: bekezdés, szakasz, fejezet. Ezeket rendszerint számozzák, vagy címmel, alcímmel látják el. A bekezdésnyi szöveg egy tételmondatból, azaz kulcsfontosságú mondatból, alapinformációból áll és annak rövidebb-hosszabb kifejtéséből. A kifejtő részek a főmondathoz, a tételmondat-hoz is viszonyulnak, de saját maguk közt is viszonyban állnak. A szerkesztés lehet láncszerű és szerpentinszerű.

A szöveg a közlési folyamatban üzenatként működik. Hat rá a téma, a beszélő szándéka, a hallgató szempontja, a szituáció és egyéb; így alakulnak ki a szövegfajták. A hatókör szerint létezik magán- és nyilvános szöveg, mindkettő lehet szóbeli és írásbeli.

Szövegfajták: leíró, elbeszélő, elemző, meggyőző szerepű. A stílus azonban különböző. A nyilvános szöveg választékosabb, gondosabb a szóhasználat, kiejtés, illetve helyesírás, jobban alkalmazkodik a szabályokhoz. Az írásos igényes, tudatos nyelvi viselkedést követel meg. Fontosak az írásjelek is, érzékeltetik az értelmi, érzelmi árnyalatokat. Pl. Kettőspont: figyelemkeltés, pontosvessző: határozott elkülönítés, gondolatjel: közbevetés, logikai vagy hangulati váltás elkülönítésére szolgál, a zárójel a kevésbé fontosat vagy közbevetett dolgot jelzi, az idézőjel kiemeli, a három pont: félbeszakítása a gondolatsornak, a dőlt, ritkított szedés: nyomatékositás, a bekezdések: tagolás stb.

Az élő beszéd viszont igénybe veszi a nyelv zenei elemeit (hangsúly, hangmagasság, hangterjedelem, hangszín, szünet, hangsebesség, tempó stb), a gesztusokat, mimikát, a helyzetet, a mondatszerkezet pedig egyszerűbb, közhelyek, töltelékszavak, módosítószók, indulatszók jelentkeznek benne.

Az iskolában nemcsak szöveget teremtünk, hanem elemzünk is, ilyen vizsgálatok lehetségesek a szövegbeli tényezők alapján: szövegszint, mondat-szint, szerkezetek szintje, a szókészlet szintje, szemantikai szint azaz a szóhasználat szintje, stílári vonások szintje. Ha mindezt elvégezzük, akkor komplex elemzésre tanítjuk tanulóinkat. Mindezeket túl nem szabad elfeledkezni arról, hogy a szövegnek vannak szövegen kívüli — pl. irodalmi, szociológiai, lélektani, filozófiai, esztétikai stb. — szintjei is. Ezek is kibontásra várnak a helyes elemzésben.

Beszámolónk végén okvetlen szólnunk kell még a jeiről szóló általános elmélettről, a szupertudománynak tartott, sok szaktudománnyal társult szemiotikáról, melynek eredményei szintén felhasználhatók az iskolában, az iskolai

oktatásban. Többek között megszívlelendő az a tény, hogy a nyelvi jelek mellett más jelekkel is élünk közlési folyamatban. Pl. a film, festmény, televízió vizuális jeleket használ, a zene hangjeleket, zenei hangokat, de az arcjáték, a tánc, a taglejtés, az öltözet, általában a viselkedés, hiedelemvilág, stb. szintén kommunikációs értékű. S nem szabad megfélekednünk az állatok jeladásairól, hangos és hangtalan jeleiről sem. Általában meg kell értetnünk a tanulóval, hogy mi a különféle jelek viszonya az őket használó emberek szituációihoz.

Most, hogy így dióhéjban összefoglaltuk, a legrégebb időktől napjainkig, a nyelvszemlélet változásait, iskolai felhasználásukat, talán nem minősül hiú reménynek az elvárásunk, hogy a mi nyelvi programunk is modernizálódik a közeljövőben, s elszakadunk a társadalmi követelményeknek eleget nem tevő tananyagtól. Igaz, ez a tanároktól némi erőfeszítést, szabadidőnk egy részének feláldozását követeli meg, de ha látjuk, hogy a szocialista öngazgató társadalom beszédet vagy írást követelő szituációiban jobban feltalálják magukat neveltjeink, akkor az mindent kárpótol.



# **MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET — FOLKLÓR**

2





GEROLD LÁSZLÓ

**A JUGOSZLÁVIAI MAGYAR DRÁMAIRODALOM HUSZONÖT ÉVE**

E negyedszázadnyi drámatörténet (a tőle elválaszthatatlan színjátszástörté-  
nettel együtt) folytatása a jugoszláviai magyar drámai irodalom 1945-tel  
kezdődő harmadik nagy periódusának, amely abban is különbözik az előző  
két történelmi korszaktól — az 1918-cal záródó XIX. századitól s az erre kap-  
csolódó XX. század elejétől, valamint a két világháború közöttitől —, hogy  
immár a vajdasági városok egyikében, s éppen a legjelentősebb színházi  
multú Szabadkán állandó magyar társulat alakult és működött. (Az első,  
majd száz esztendőnyi korszakban csak játszóhelyek, majd színházépületek  
léteztek Szabadkán, Zomborban, Becskerekén — a mai Zrenyaninban —,  
Újvidéken meg néhány kisebb városban, ahol vándortársulatok léptek fel,  
a másodikban viszont nem volt magyar nyelvű hivatásos színjátszás a Vaj-  
daságban, csak műkedvelés.) Hogy a szabadkai színházépülethez állandó  
társulat is tartozott, a városnak immár komplett színháza volt, az a jugoszlá-  
viai magyar drámai irodalom szempontjából is új, minden addiginál ösztön-  
zőbb, kedvezőbb körülményt jelentett.

A drámaírás sem maradhatott passzionátus ügyvédi, tanári, újságírói fog-  
lalatosság, mint az első periódusban, vagy a megjelenítés lehetetlenségével  
eleve számoló sziszifuszi munka, mint a két háború közötti vojvodinai magyar  
irodalom megszállottjai számára. Drámát írni egyenlővé lett a színházi elő-  
adás esélyével.

A Vajdasági Magyar Népszínház — a mai Szabadkai Népszínház elődje —  
működésének kezdetén fel-feltűnnek a vajdasági magyar írók darabjai, előbb  
jelenetek és egyfelvonásosok, majd egész estét betöltő vígjátékok, színművek,  
népszínművek, énekes játékok, drámák, hol szórakoztatónak vélt vidékies  
színvonalon, hol naprakész aktuálpolitikai szándékkal, de minden esetben  
látható igyekezettel egymáshoz igazítva, törve a polgári dramaturgiai öröksé-  
get és az új szoc(ialista)realista eszmeiséget. Kivétel nélkül megmártva e  
műveket az akkor divatos s egyedül elfogadhatónak tartott realista színját-  
zás királyvizében, amelyben a különféle elemek egységes masszává oldódtak.

Mielőtt azonban a kor esztétikai, főleg pedig politikai kívánalmainak meg-  
felelő dramaturgiai iskola kialakulhatott volna, lényeges módosulás történt  
a színházak pénzelésében, ami a műsor — tehát az új drámai alkotások —  
jellegének változását eredményezte. Gazdasági okokból a színházak a teljes  
állami támogatásról kénytelenek voltak nagymérvű önfenntartásra áttérni.  
Ez szinte automatikusan a műsor hígulásához, kifejezettebben szórakoztató

jellegéhez vezetett. Ekkor szaporodtak el a bohózatok és az operettek a repertoárban. S ennek a változásnak a jegyében készültek az új színpadi művek is. A műsor illetően történt módosulásának nyomai ismerhetők fel az itt tárgyaltásra kerülő negyedszázad első felében. Azokban az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején írt és színpadra került darabokban, amelyek vagy szinte teljes mértékben az ügyes és mindig hatásos bohózati sablonhelyzetek és szokványszereplők újrafelhasználásával készültek, mint V. Lippay Etelka: *Boldogság részletre* (1960) és *Fő a nyugalom* (1961) meg Baráczius Zoltán: *Finom kis társaság* (1963), vagy a már évtizedekkel előbb is anakronisztikus népszínművek ismételt életre erőtétésének — végérvényesen utolsó — próbálkozásai, mint Sulhóf József: *Se eleje, se vége* (1958), Kvazimodo Braun István: *A tóparti ház* (1962), vagy pedig amelyek a magánemberi morál olyan izgalmas problémaköreit érintik, mint a hivatali esetleg házassági kéterköcsőség például Kvazimodo Braun bíró-drámájában, a *Lukács evangéliumában* (1966), színésznőtörténetében, a *Különös főpróbában* (1957) és az egykori szerelmesek találkozásáról szóló Majtényi Mihály-színműben, a *Harmadik ablakban* (1958).

A három színműforma közül a bohózatok közönségsikere a legnagyobb. A *Boldogság részletre* az első szabadkai műsordarab, amely megérte a százszori előadást. Gondolatilag és dramaturgiaiilag legértékesebbek viszont az erkölcsi kérdéseket felvető művek, köztük is a *Lukács evangéliuma*. Ennek a vonalnak előzménye volt az állandó színház működésének kezdetén színpadra állított első sikerdráma, a *Magdics-ügy* (Kvazimodo Braun), ami a pszichológizáló erkölcsi dráma évtizedekkel később fel-felbukkanó darabjaival — Deák Ferenc: *Tor* (1972), Bogdánfi Sándor: *Bűnösök* (1974), Baráczius Zoltán: *Szombaton, vasárnap* (1977), Gobby Fehér Gyula: *Bűnös-e a Szél?* (1979) és Deák Ferenc: *Nirvána* (1981) c. színművével — a típus iránti folyamatos érdeklődést példázza. A felszabadulás után jugoszláviai magyar dramaturgiában e kimeríthetetlen forrásból táplálkozó drámaforma minden bizonnyal a leghosszabb és legtöretlenebb, alakulási-történeti utat vallhatja sajátjának.

A negyedszázadnyi periódus első része, a vajdasági magyar dramaturgia ún. kommersz-korszaka után — ez váltotta fel a falu átalakulása, a szövetkezetek szervezése, az újjáépítés gyorsan túlhaladott és a közönség részéről is megunt fekete-fehér ábrázolás éveit — kisebb cezúra következett, amely a színházi és az irodalmi körülmények alakulása folytán talán előbb tekinthető útkereső, tájékozódó pillanatnak, mint csak stagnálásnak vagy mélypontnak.

A fölöttébb vegyes műsor a színházakra régtől jellemző ellentmondások — szórakoztatás és az ún. „magasabb“ művészet szolgálata, könnyű és nehéz fajsúlyú művek egymásmellettsége, a klasszikus és új művek kellő arányú keverése — mellett, amelyek a mindenkinek játszani köteles repertoárszínház arctalansággá torzuló sokarcúságából következnek, a konkrét időszak sajátos keverékjellegét is magánviselte az ötvenes évek közepétől számított tíz évben. Egyfelől folyamatos a klasszikus értékek műsorba iktatása, másfelől sok szórakoztató darab kerül közönség elé, ugyanakkor azonban fokozatosan sikerül helyet szorítani az új dramaturgiai törekvések néhány darabjának vagy a korszerűnek felismert régebbi alkotásoknak. Így kerül egymás mellé

az *Éjjeli menedékhely*, a *Kérők*, Csehov egyfelvonásosai, ? *Bánk bán*, *Az ember tragédiája*, a *Dulska asszony erkölcsse* meg néhány délszláv klasszikus, illetve *A szabin nők elrablása*, a *Három szegény szabólegény*, a *Férjek papucsban*, *A nadrág*, a *Leszállás Párizsban*, *A gyereket a gólya hozza*, a *Csacsifogat* (az operetteket nem is említve), valamint a *Tisztességtudó utcalány*, a *Dühöngő ifjúság*, a *Biedermann és a gyújtogatók*, az *Ilyen nagy szerelem*, az *Egy csepp méz*, a *Meztelen király*, a *Rendőrség*, *A tús*, a *Tóték*, a *Szerelem, ó!* meg a *Léda*, a *Koldusopera*, a *Boldogtalan hold*. . . és a vajdasági magyar drámaírásban változást jelentő Deák-dramát, az *Afonyákat* alig három hónappal követő *Caligula*.

Ennek a műsorstruktúrának a vajdasági magyar dramaturgia 1969-ig sem saját előzményeivel, sem pedig korszerű új művekkel nem válik részévé, csak néhány szórakoztató darabbal kapcsolódik hozzá.

A néhány évnyi átmeneti időszakban szükségszerűen kialakított eklektikus repertoár azonban a színjátszás szempontjából hasznosnak is mutatkozott. A realista színjátszás szigorát oldotta a bohózatoknak, vígjátékoknak és operetteknek az improvizációkat nemcsak megtűrő, de kívánó stílusa. A szakma alapját jelentő realista eszközök elsajátítása után az akkor még kizárólag műkedvelők közül verbuválódott színészek rátanultak a felszabadultabb, az oldottabb játékra, ami a rákövetkező korszerűbb formanyelvű színjátszás jellemzője.

A drámairodalom alakulását követve, a hatvanas évekhez érve szükségszerűen — legalább — jelezni kell a jugoszláviai magyar szellemi életben, és ezen belül az irodalomban lejátszódó változásokat. Egyrészt ekkorra értek be az ötvenes években indult írók — ebben vitathatatlan szerepe volt a jugoszláv művészi életben megindult modern, nyugati törekvések nyílt szellemiségű befogadásának — s ugyancsak a hatvanas években jelentkezett az a nemzedék, amely szemléletében és ezt kifejező műveiben a jugoszláviai magyar irodalom avantgard vonulatát honosította meg: a Symposium-nemzedék. Igaz, hogy a léptékváltás elsősorban a lírában, majd a prózában következett be, de serkentő ereje éreztette hatását a drámairodalomban is. Akkor is, ha a két nemzedék költői, regény- és esszéírói sohasem vagy csak évekkel később vállalkoztak drámaírássra.

Ilyen előzmények után ért el az *Afonyák* jelentette forduloponthez a vajdasági magyar dramaturgia.

Deák Ferencet ekkor, akárcsak korunk sok íróját, az emberi kapcsolatok és ezek torzulása foglalkoztatja. Ennek megmutatására drámáiban olyan helyzeteket keresett és teremtett, melyekben a *hogyan élünk* kérdése megkerülhetetlen. A helyzetek drámai töltését a szereplők önmaguk vállalásának szükségszerű felismerése adja. Konfliktusainak egyik pólusán mindig a tenni vágyás szándéka, vele szemben pedig — legtöbbször — általános érvényű, rendszerint nagyobb közösséget jellemző állapot (enerváltság, romlottság, stb.) áll. Az *Afonyák* egy kolostorban játszódik, szereplői a „valóság és a semmi közé

szorult“ barátok, akik a genesis legalján, bűnben, mocsokban tengetik életüket. Közéjük érkezik a fiatal, erős férfi, akinek az a vágya, hogy a barátok maguk közé fogadják. Viszonzásul ő bő termést, megmunkált földeket, hizott állatokat ígér. A barátok érzik, hogy a fiatalember jövetele sorsdöntő számukra, félnek befogadni, de nem tudnak ellenállni a kísértésnek, hiszen évek óta csak akkor találkoztak emberrel, amikor a lopott ételmet és saját életüket mentve menekültek előlük. A jövevény, aki később György barát névre hallgat, nem váltja be ígéreteit, elfárad, beleilleszkedik a bűntanya világába, elveszti eredendő tisztaságát, meg- és átváltozik. Ellenpontnak éppen annyira kevés, mint a kizárólag a könyveinek élő Simon barát. Férfiszeretők között nővé változik, ami a kolostorlakók számára azt jelenti, hogy György megfosztja őket önmagától, ezért — megölik.

Az író húsdarálóhoz hasonlította ezt a kegyetlen közösséget, amely az újat akaró György barátot előbb átváltoztatja, majd megöli, elpusztítja. Cselekménye, a színlap megjelölése szerint „valamikor“ játszódik, tehát tág értelmezést enged. Retrospektíve a távolabbi és a legközelebbi múltban, sőt a jelenben egyaránt lehet példákkal bizonyítani az *Afonyák* utalásait. Példabeszéde általánossága ellenére is könnyen válhat határozottá, attól függően, kit mire emlékeztet a történet.

Sokkal egyértelműbbek Deák utalásai a *Légszomj*-ban (1971), amely folytatja az „*Afonyákból* ismert jelképeséget, de kimozdul a zárt általánosságok köréből és a konkrét történelmi problémák felé közelít“. (Bányai János) Bemutatóján sem addig, sem azóta nem tapasztalt formában, intenzitással jött létre a színpadot a nézőtérrel összekötő feszültség, mert nemcsak mindenki felismerte a történetet, a színhely és a szereplők hitelességét, hanem — attól függetlenül, hogy osztotta-e vagy elutasította az író véleményét — érezte is: a *Légszomj* a jugoszláviai magyarság utóbbi negyedszázadáról, rólunk szól.

Az író szándéka nem kevesebb, mint megalkotni a jugoszláviai magyarság erkölcsi katarzisz: drámáját. Biztatás, hogy merjünk, tudjunk szembenézni önmagunkkal és a velünk élőkkel, felszámoljuk a téveszméket, a hiedelmeket és az olykor jelentkező rosszindulatot is. A bennünket nyugtalanító erkölcsi kérdésekre kívánja irányítani figyelmünket, hogy megszabaduljunk a tudatunkba sült kishitiségtől, szorongásainktól, alázatunktól, s kiváltsa azt a feloldódást, melyben végre élni tudunk az adott és biztosított lehetőségekkel.

Mindezt egy parasztcsalád történetének, tagjai egymás iránti viszonyának drámai rajzolataként közli a *Légszomj* írója. A család jelenti azt a konkrét alapot, melyre Deák a különböző jelentésszintekből álló drámaépületet felhúzza. Parasztcsaládjának tagjai a kérges szívű, korrup, esendő Apa, aki mégiscsak a család feje és életének irányítója, a befőttes üvegek és főzőedények között kiszolgáltatottan élő Anya, a jussra váró, testamentumért remegő, földön maradt legidősebb fiú — Károly, a mást akaró, a változást sürgető, a családból kiszakadt, nyitott szemmel járó értelmiségi — Donát (az író szöcsöve), a kor tragikus figurája, a motoros legkisebb fiú — Viktor, a szerencsétlenül járt leánygyermek — Blanka. Kivétel nélkül mindannyian tipikus alakjai a vajdasági valóságnak. De nem kevésbé érdekesekek és fontosak

azok a szereplők sem, akik nem tartoznak a családba, de közrejátszanak sorának alakításában. Mint például a darab talán legizgalmasabb alakja — Ő, aki a mindenkori történelmi pillanatot és a vele járó emberi magatartásváltozásokat jelképezi, az örökös konjunktúralovag, a hatalom állandó mimikriembere, akinek villanásnyi jelenéseiben Deáknak évek tapasztalatát és tanulságait sikerült sűríttenie. Nagyszerűen felismert típus, kár hogy nem lép színre gyakrabban, mivel számára annyi testhez álló magatartásformát kínálnak a darabbeli negyedszázad mindennapjai a beszolgáltatásoktól a munkanélküliségből adódó külföldi munkavállalás kényszeréig vagy a dráma keletkezésekor időszerű tiszai árvíz megannyi epizódjáig.

A család, amelynek a nemzedékek belüli és a nemzedékek közötti belső története aligha több (ha több?) szokványosnál, alkalmat jelent az író számára, hogy egy korra, egy közösség, életforma, gondolatvilág, mentalitás jellemző, de ugyanakkor tarthatatlan jegyeire figyelmeztessen, nem függetlenül észrevételeit a legújabb történelmi, társadalmi és emberi körülményektől sem. Mindennapiságában és jelképszerűségében is aktuális dráma volt a *Légszomj*. Nem véletlen, hogy a mű jelképeit vizsgáló Bori Imre hol tudatdrámának, hol sorsdrámának látja. Amikor pedig „kényes egyensúlyú angazsált drámát” lát benne, akkor ez a *Légszomj* domináns stílusjegye, a jelkép értelmében akár szimbolikusan is értendő. Az egyensúlyteremtés nem kizárólag a valóság — irodalom relációjára, hanem a családdráma, az aktuális történelmi pillanat, a jellegzetes vajdasági élettér és ezen belül a parasztság meg az értelmiség ábrázolása közötti egyensúly szükségére is vonatkozik. Mert Deák mind dramaturgiai, mind nyelvi tekintetben valóban bonyolult feladatot vállalt, amikor a különmű drámai anyagokat egységes műegészé próbálta szintetizálni. S ez — tegyük hozzá — nem mindig sikerült. Szerencsére a hagyományos egyenes vonalú cselekményszerkesztés helyett Deák a sokkal alkalmasabb mozaikos szerkezetet választotta, amely — mégha szöveggönyvszerűvé teszi is a drámát — szinte átsegíti a többszintes művet a döccenőkön. Ugyancsak a mozaikos szerkesztés teszi elfogadhatóvá a *Légszomj*-nak a lírai részletektől a publicisztikai frazeológiáig terjedő nyelvi eklektikusságát is. Másfelől viszont a töredékes szerkesztésű dráma nem mindig szerencsés megoldás. Például a megjelenítés esetében. A rendezőnek és színészeinek feladatát jelentősen megnehezítette, hogy nem egy történetet, nem egy drámát, hanem több rövid történetet, megannyi sűrített drámát kellett a nézők elé állítani. S ha ezek közül néhányban nem találtak rá azokra az eszközökre, színpadi, színészi megoldásokra, amelyek a jeleneteket minidramákká forrasztják, akkor az üresjáratok szembetűnőbbek, s főleg zavaróbbak, mint a hagyományos formán belüli „esések”. Hogy az időnként veszélyeztető feszültségcsökkenés nem okozott nagyobb károsodást az előadásban, az a diadiktikusága ellenére is hatásos színpadképnek köszönhető. A vízszintesen két részre osztott színpadtér közül az emeleti présként működve fokozatosan zsugorította a földszíntet, s így a felső élettér, Donáté, állandóan táugult, míg nem a zárójelenetben az író szócsöve utolsó figyelmeztetését küldi az elviselhetetlenül szűkre zsugorított „földszínt” levőkhoz — „Együtt fuladunk meg mindnyájan, kivéve, ha...“ — és a nézőtérrel ülőkhoz.

Így, a dráma jelképvilágából való „kiszólással“ — jóllehet az efféle közönséghez fordulás nem a legügyesebb írói-rendezői ötlet — válik teljesen egyértelművé az írói szándék, hogy a darabbeli lárvacsaláddal elrettentő példát statuáljor: a hetvenes években fellelhető családhasonmásoknak.

Problémalátásában a *Légszomj* mindmáig a jugoszláviai magyar drámairodalom legelgondolkodtatóbb műve. Természetes, hogy nemcsak fogadtatása, hanem elutasítása is erőteljes volt. Kinek tetszik, ha a színpadról a szemébe vágják, hogy gyáva, sunyin él, lárvaként, csigaként bezárkózik, befelé fordul, hallgat, értelmetlenül megalázkodik. Ha azzal vádolják, hogy a maga képére formálva félreneveli gyermekeit, az új nemzedékeket?

Deák Ferenc két műve a jugoszláviai magyar drámairodalomban olyan alaphang leütése volt, amely tovább rezonált a hetvenes évek drámatermésében. Elsősorban az *áttételesség* nyert polgárjogot, a drámai parabola. Az a forma, amely néhány jelentős művel gazdagodva e dramaturgia mindmáig talán legerőteljesebb vonulatát képezi.

Hogy az áttételesség szinte drámaírói divat lett, arra az 1970. évi pályázat legjobbnak minősített négy drámája a bizonyíték. Mindegyik ún. magatartásdráma, amelyben az írók sajátos, kiélezett helyzetek ábrázolásával vizsgálják bizonyos emberi viselkedésformák helyességét-helytelenségét. A helyzeteket drámává fokozza, hogy mindegyik érezhetően valami ellen íródott. Majtényi Mihályé a száműzetés, a társadalomból való kizárás, Tóth Ferencé az ártatlan bűnhődés, Gobby Fehér Gyuláé az önállótlanúság, az örök függőség, kiszolgáltatottság, Varga Zoltáné pedig a megalkuvások, a hazugságok ellen. „Hőseiket“ is ennek a szándéknak megfelelően választották meg az írók.

Majtényi Mihály *A száműzött* c. drámája Ovidiusról, a római aranykor birodalmi költőjéről szól, akit Augustus császár az impérium peremére, a fekete-tengeri Tomiba száműzött. Az író nem az okok után kutat, hanem a száműzött ember — kinek, költő lévén, érzelmei, gondolatai mélyebbek, szenvedése nagyobb — lelki- és érzésvilága pókháló-rendszerét térképezi fel. Az ugyanis nyilvánvaló, bármennyire sikerült Ovidiusnak beépülnie új környezetébe (van barátja: Cornelius, a légió kapitánya, a költő legéberebb öre, aki tudatában van önnön fogoly létének; van szeretője: Calvia, a kapitány felesége, akit megszedít a nagy költő varázsa, és Sybilla, a csaposlány; vannak ivótársai és vannak tisztelői is), nem kedve szerint érzi magát. Nem is érezheti, s ezért legfőbb gondja visszatérni Rómába. Helyzetének drámaiságát az okos-veszélyes, szerető-besúgó Sybilla fogalmazza meg. „Az ember körül, mint a pókháló, úgy szövődnek a szálak. . . A pók meg ott ül a háló szélén, megfigyelted, hogy milyen, ha támadásra indul? Összehúzza magát, és hirtelen támad. . . Ilyen hálóban vagyunk mindannyian. . . mi rabszolgák és szabadosok, és ti, tógások és száműzöttek. . .“ Ovidius esetében még tetézi a kiszolgáltatottság érzését, hogy alkotóként sem független. Indokolt, hogy amikor a dráma elején az egyik hajóstiszt azt magyarázza, hogyan kell verset írni, a költő a tőle szokatlan hevességgel reagál: „. . . az mindig baj, ha a katona meg a szenátor jobban tudja, mint a költő, hogy kell verset írni“.

Így találkoznak Majtényi száműzött poétájában a külső és a belső körülmények, felerősítve a lélek színpadán megélt és sikertelen szökési kísérlet után a valóságban lejátszódó tragédiát. „Tomiban most ősz van“ — írja szép epiztolájában Ovidius, és tudjuk, nemcsak a városban, ott a birodalom, a világ végén, hanem a költőben is, ott az élet végén, nem sokkal a halál előtt. Ahogy a mű konfliktusa nem látványos, csak a lélek síkján játszódik le, annak megfelelően Majtényi is igyekezettel és sikerrel erősíti fel a történet líráját, ami kivált a Calviához írt gyönyörű szerelmi levélvallomásban — az idősödő férfi és a száműzött számadása ez — jut kifejezésre. A költőnek a szarmata király üzenetet hozó követével való találkozása viszont nemcsak megindítóan szép, népmesei ihletésű jelenete a műnek, de többértelműségével az erőteljes drámaiság remek példája is.

Hozzánk közelebbi korból választotta drámája — *A budaiak szabadsága* — tárgyát Gobby Fehér Gyula, aki a XIV. századi magyar múltból ismert eseményt, két király — III. Vencel és I. Károly — hódító hatalmi törekvései közé szorult gazdag kereskedőváros, Buda önállósági küzdelmét és belső viszályait írta meg. „Buda csak addig Buda nekem — mondja Márton, a magyar tanácsstag, az önállóság leghatározottabb szószólója, a dráma főhőse —, amíg önmagára támaszkodik. Amint elkötelezi magát az egyik vagy a másik fél mellett, jobbaggyá változik.“ S e gondolat köré, amely vitathatatlanul ma is időszerű, itt és most érvényes, szervezi drámává az író a történelmi múltat. Nem kétséges, hogy a „szabadság nincsen önállóság nélkül“ elvet alapgondolatként tartalmazó dráma a történelmi görögtűz háttérvilágításánál, a történelem tarka kosztümjeibe bújtatott példabeszéd.

*A budaiak szabadsága* lényegében vélt szabadság, amelyet a külső veszélyek mellett a belső kór is kikezdett. Természetes, hogy Márton, s a hozzá hasonló szabadsághősök elbuknak az esélytelen egyenlőtlen küzdelemben. S bármennyire is ügyes drámaírói elgondolásra vall, hogy Mártont előbb meg kell nyerni az ügy számára, majd végül ugyanazok árulják el, akik egykor rábeszélést a közéleti szerep elvállalására, a mához szóló szándék mégis romantikus történetsemiségté változik. Mert az író nem történelmi tudatunkat akarja kiigazítani, hanem azzal, hogy mindent elmond, amit nekünk kellene kihámozni a történetből, a példa útján öntudatosítani akarja közönységét. Cselekvésmintákat élénk állító példázat *A budaiak szabadsága*, amely inkább szándéka, mint dramaturgiai, nyelvi jegyei miatt érdemel figyelmet. Gobby Fehér történelmi álruhába bújtatott tézisdrámát írt, s nem véletlen, hogy mind a szabadkai (Virág Mihály rendezése), mind pedig a gyulai Várszínházban (Szabó István rendezése) történt megjelenítése a megnyomott tollal hirdetett alapgondolatot látványos színpadi megoldásokkal próbálta ellensúlyozni.

Szerencsésebb, mert kevésbé deklaratív, inkább a megéltség erejével hat Tóth Ferenc drámája, az ártatlanul bűnhődés, a céljatevesztett próbatétel ellen írt *Jób*. A Bibiából ismert címszereplőről Tóth Ferenc a hűség mintaképét formázta meg, azt, akit — éppen hűségét bizonyítandó — megpróbáltatásoknak vetnek alá. Elveszti jószágait, gyermekeit, mindebben ő méltó

büntetést lát, még ha nem is tudja, mit vétett. Túr, amíg testi épségét nem veszélyeztetik. Ekkor merül fel benne a próbák öncélúságának gondolata. A felismerés tudatosodik benne, s eljut a lázadásig. Előbb csak azokkal perlekedik, akik az efféle „nehéz igazságot“, az értelmetlen megpróbáltatásokat helyénvalónak tartják, majd eljut addig, amikor mindenkivel, a legfőbb hatalommal is kész szembeszállni. Ennek ellenére Tóth Ferenc Jóbja nem lesz lázadó, mert amikor sor kerülne a nagy, a végső szembesítésre — milyen igaz emberi momentum ez! —, elbátortalanodik. Bűnhődését továbbra sem érti, de saját igazságát már nem tartja rendíthetetlennek. És ekkor következik a váratlan fordulat: kiderül, Jób kiállta a próbát, rászolgált a megbocsátásra, de a számára szerencsés befejezés csak látszólagos megnyugvást hozhat: nem lesz, többé nem lehet az, aki a stációjárás előtt volt. Valami összetört benne.

Erről, a túró jóbi emberben összetört lelki állapotról szól Tóth Ferenc izgalmas drámája, amelynek drámai-emberi motívumrendszerét bonyolítja, hogy erkölcsileg az áldozat sem teljesen tiszta. Csak ilyenek hiszi magát. Stációjárásának jogtalanságán, értelmetlenségén ez mitsem változtat, de emberien összetetté bonyolítja az első pillanatban végtelenül egyszerűnek tűnő képletet, amely számunkra nem biblikus jellegénél fogva, hanem ma is aktuális emberi vonatkozásai folytán ismerős. Mert ki ne lett volna már a jóbihoz hasonló helyzetben? Ki ne kényszerült volna szembehelyezkedni egykori hitével, meggyőződésével, a fölötte álló, sérthetetlennek vélt, félt hatalom értelmetlenségével? Vagy: ki tudott belül is rendíthetetlen maradni, ha érezte, hogy érdemtelenül büntetik? A Szabó István rendezte szabadkai előadás azzal, hogy az első rész látványos megoldásai helyett — a színpadra le-fölbillenő, fénylő lemezekkel bélelt hatalmas korongot szerkesztettek — a második részben a szó dominált, az eszmélő ember belső drámájára irányította a figyelmet. A címszerepet megformáló Pataki László jelmeze, maszkja ellenére sem az elképzelt bibliai Jóbot állította elénk, hanem kortársunkat, ismerősünket úgy, hogy a „mivégre születik az ember“ nyugatalanító kérdésként drámai erővel átsütött a szerep hiteles köznapiságán.

Varga Zoltán műve, *A tanítvány* esetében szintén az előadás vállalta magára az emberi magatartásmodelleket bemutató biblikus példabeszéd közönségközelbe hozását. Szabó István rendezése nem csak képletesen, hanem valóban tükröt állított a nézők elé. A színházi sminkelőasztalokra szerelt tükrök a színészekkel együtt a nyitott színpad előterében fogadták a közönséget. Így helyezte el a rendező a tükröket abban a viszonyrendszerben, amelynek az előadás folyamán a dráma és a nézők részvételével kellett kialakulnia. A proscéniumra állított tükrősorban a nézőtérre lépő, a széksorokban helyet foglaló közönség önmagát látta viszont, önmagával szembesült. A tükrök mindvégig a színen is maradtak, az előszínpadról később hátra kerültek a fenékfalhoz, a közönség ekkor kettős tükörbe nézhetett: abba, amelyiket a dráma tartott elé, s a háterben levő valódi tükrökbe. Végül azzal a leplezetlen szándékkal kerültek vissza a proscéniumra a tükrök, hogy a közönség ismét — egész közletről — szembenézzen önmagával, de most már agyában a neki szegezett, gondolkodásra kényszerítő kérdésekkel.



Tény, hogy történetként is érdekes a próféta és a király esete, mely szerint az egykori fegyvertársak ellenfelekké válnak. Dávid király a hatalom birtokában azt gondolja, hogy „néhány aprócska bűnt” megengedhet magának. Nátán, az abszolút igazság megszállottja azonban másként ítél, s ezért példabeszédet mond a nép között arról, hogy Dávid Bethsabé megnyeréséért bűnös a férj halálában. A prófétát „bekéretik” a palotába, s mikor nem hajlandó megígérni, hogy felhagy a példabeszéd terjesztésével, akkor „vendégként” ott-tartják. A börtönben gyorsan megokosul, kompromisszumot köt a nála erősebb hatalommal. S ebben az sem menti, hogy az Úr szavát tolmácsoló Angyal rábeszélésére hallgatott, mivel az Úr — ahogy az író utal rá — csak bennünk létezik, mi magunk teremjtük meg azzal a szándékkal, hogy igazolhassuk tetteinket. Miután Nátán felhagy az uralkodónak ártó példafózással — ellenszolgáltatásul Dávid büntetése anyyi, hogy meghal Bethsabénak tőle született gyereke —, visszatér remetehelyére, s ekkor a dráma új konfliktussal bővül. Simon, a fanatikus igazságkereső prófétainas képtelen megérteni mestere „megokosulását”.

Ám a történetnél kétségtelenül vonzóbbak a drámába foglalt kérdések. Mindenekelőtt az, amelyik vagyalosságai viszonyba állítja a következetes etikát és az ügyes taktikát. Ebből sarjadnak a további kérdések: mi célra vezetőbb, ha kompromisszumot kötünk, vagy ha makacsul kitartunk igazunk mellett? Mit válasszunk: az utókorban való felmagasztosulás mártírumságát vagy túlélést jelentő féregléteket? Hol vannak az igazság határai? Létezik-e abszolút igazság, vagy „minden igazság, csak a lehetőségeken belül igazság”, a lehetőségek körén túl viszont értelmetlen fanatizmussá torzul? Nincs igazság kompromisszum nélkül?

Nem nehéz a négy drámában felfedezni a közös gondolati jegyeket, a „mivégre születik az ember” problémaalátását és láttatásának igényét. Ugyancsak közös sajátságként említendő a hagyományos dramaturgia követése. Formai korszerűségük nem terjed tovább a hetvenes években már halványuló dűrrenmatti paraboladrámáknál. Az sem bizonyos, hogy a formának ez a választása tudatos korszerűségigényből ered, inkább annak a kettősségnek a felismerése vezette az írókat, amely szerint a meglátott tragikus témák tragédia helyett csak parabolaként írhatók meg. A négy drámaíró nem a shakespeare-i modellt követte, melyek alapja mindig a konkrét ember, hanem az áttételességbe burkolt tézisdrámák képletét, a parabolamodellt, melynek alapja nem az ember, hanem a tétel. Ezzel magyarázható, hogy jelentőségük ellenére ezekben a színművekben aránylag kevés igazán jó színpadi szituáció található.

Részben a paraboladrámák folytatásának tekinthető a *Néhéz honfoglalás* (1978), Sinkó Ervin drámai eseményekben igencsak bővelkedő életéről készült dokumentumjáték, melyben Bosnyák István a jugoszláviai magyar dramaturgiában eddig ismeretlen kérdések megfogalmazására tesz kísérletet. Amikor a drámairodalom témaskálájának bővülése olyképpen vált szükségessé, hogy eladdig messze elkerült szellemi és erkölcsi kérdések — hazai hős kapcsán — kerüljenek előtérbe, akkor mindenekelőtt egy Sinkó-dráma

megrására mutatkozott igény. Sinkó Ervin ugyanis egykori személyes jelenlétével — az újvidéki Magyar Tanszék első vezetőtanára volt —, műveivel és egész életével az itteni irodalmi tudat és általában gondolkodásmód erjesztője volt. Írók és tanárok sora tőle kapta a meghatározó, egy életre szóló szellemi impulzusokat. S ennek az aktív szellemi poggyásznak az értékét csak növelték Sinkó hat évtizedének személyes tapasztalata, magánemberi s történelmi vonatkozásban izgalmas életútja és művei. A Tanácsköztársaság idején alig húsz évesen Kecskemét város parancsnoka, majd 25 évnyi hontalan emigrációban él, mindig hazát keres, földit és szellemit, és mindig hontalanságba jut. . . Csak 1945 után válik valósággá a sivatagutazók oázislátomása: Sinkóék hazára lelnek. Az irodalmi dokumentumjáték ennek a honkeresésnek legválságosabb másfél évtizedéről (1931—45) készült. S annak ellenére, hogy egy-egy epizóddal visszafordul 1919-ig, illetve előresiet 1959-ig, a Magyar Tanszék megnyitásának előestéjéig, a drámai magot Sinkó *Optimisták* c. kortársi-történelmi regényének története, az *regény regénye* jelenti. Sokkal bonyolultabb azonban Sinkó élete, semhogy az Európát végigutaztatott kézirat kálváriájára lehetne redukálni, mégha a Sinkó — *Optimisták* „párhuzamos-életrajz“ annyira lényeges emberi problémát fejez is ki, mint a honkeresés, a fogalom fizikai és szellemi vonatkozásaiban: „a haza az a hely, ahol az ember úgy érzi, amit tesz, annak értelme van.“ (Az ismert ember halálát követő különféle számítgatásokról írt drámát Guelmino Sándor *Az özvegy* címmel 1969-ben, nem sokkal Sinkó Ervin halála után, nyilvánvalóan nem függetlenül ettől az esettől.) A drámában Sinkó emberi kapcsolatainak, élethelyzeteinek állandó kiindulópontja a kézirat sorsa, ami egy dráma tárgyául mégsem elegendő. Kevés, mert a kézirat körüli bonyodalmak mind a sztálinizmussal átitatott Moszkvában, mind a különféle spekulációkkal megrontott Nyugaton a történelem szintjén vitathatatlanul drámaiak, ám ha a kézirat kálváriája mögül hiányzik az író belső, emberi ellentmondásokból szőtt egyéni élete, akkor inkább krónikáról, mint drámáról beszélhetünk csak. Sinkónak és a mellette árnyéként álló Sinkónénak, mint utólag kiderült, abszolút igaza volt a Történelem ellenében, de az irodalomban az abszolút igazságú hősök nem a szerencsésebbek. A művészi igazság feltétele az igazságig eljutó ember vívódó arcának a megmutatása. Sinkóban éppen az volt a nagyszerű, hogy igazságaihoz ellentmondásokon át jutott el, ezért alkalmas drámahős. Nem bölcs volt, hanem ember. A *Nehéz honfoglalás*ban pedig — kevésbé a drámában, kifejezettebben az előadásban — éppen az ember jelenléte elégtelen. Ugyanakkor egyetlen dráma anyagául sok is a kézirat körüli bonyodalom, mert az egymást követő epizódok szükségszerűen csak az életrajz felületén állnak össze. Attól függetlenül, hogy Bosnyák a Sinkó-drámával fontos, elgondolkodtató igazságokat mond ki, akar tudatosítani, az egymásra következő epizódok mégsem állnak össze olyan magatartásdrámává, amilyent a választott anyag és a „hős“ kiadhatna. Válogatni kellett volna a jelenetek közül, mert ami anyagban kevesebb, az esetleg drámai-színpad intenzitásban több lehetett volna. Ugyanez vonatkozik az egyes etikai, szellemi kérdéseket hordozó rétegekre is, úgymint az egyes ember és a Történelem, a politikai célok és eszközök, forradalom és humánus, politika és erkölcs, társadalmilag hasznos taktika és emberi igazmondás, hit és kétely, gyakorlati (hivatásos) és lírikus forradalmiság, művészi lét és politikai lét viszonya, amelyek mind felismerhető rétegei a *Nehéz honfoglalás*nak, de amelyek közül ezúttal ke-

vesebb is elég lett volna egy jó, magával sodró, elgondolkodtató — etikai — dráma anyagául. Az hiányzik ebből az izgalmas szellemi anyagot görgető dokumentumdrámából, amit a költők célratörő tömörségével Tolnai Ottó egyik versében így fogalmazott meg: „Sinkóék négyen voltak /egy törpe és egy óriás / egy óriás a törpében / egy törpe az óriásban.“

Két lényegesen különböző megjelenítése volt eddig Tolnai Ottó *Végeladásának* (1978). Újvidéken a rendező, Virág Mihály, víziók, lázképek kivetüléseként vélte közvetíthetőnek Csömöre Mihály emlékekkel viaskodó, jelenbe kapaszkodó drámai sorsát. Kecskeméten, Tömöry Péter rendezésében pedig a magára maradt Csömörét körülvevő tárgyak (bútordarabok, ruhák, a mindennapi élet apró kellékei a kolbászöltőtől az orvosságos üvegecskéig, a süveg cukortól a csipkevasalóig) úgy cserélnek gazdát, hogy a súlyosodó egyedüllét mellett a környezet, a kisváros lelki részvétlensége mind nagyobb szerepet kapjon. Ezáltal nemcsak a századunkkal egyidős Duna-völgyi nagyapáknak (csak az övék?) a Történelem előtti védtelenségéről szerzünk tudomást — Tolnai drámája jól megválasztott emlékidézésével erről is szól —, hanem arról a kiszolgáltatottságról, amely a történelem nagy eseményeinél is fájóbb, mélyebb sebet üt az egyes emberen.

Csömöre Mihály sorsa valóban drámai. Tudja, hogy nincs más választása, el kell adnia — mert ebből él — és el kell ajándékoznia — mert így oldódhat fel magánya, kerülhet kapcsolatba az emberekkel — életének tárgyi emlékeit, de érthető, hogy nehezen válik meg tőlük. „Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak, úgy minden, mint ahogy az árnyék csúszik a földön észrevétlenül“ — mondja, és igyekszik tartani magát ehhez a szépen, emberien igazul megfogalmazott elvhez. Csakhogy kicsúsznak ujjai közül az irányítás, a cselekvés szálai: vészjósoló tempóval fogynak körül a tárgyak, s velük, általuk fogy ő maga is. És ahogy tűnnek előéletének tárgyi emlékei, úgy tűnik elő a padlót, a falat borító Ázsia-térkép: egykori kálváriájának színhelyeivel; úgy erősödnek fel benne az emlékek: a fagyhalállal fenyegető orosz tél, a géppuska-tűzzel kísért toborozás, a bombázás, Budapest ostroma, melyet egy feje fölé tartott gyűrődészka alatt vszelt át. . . Fogynaak a tárgyak, életének megdönthetetlen bizonyítékai, és közben felerősödnek a kísértő emlékek. Amikor a darab végén ismét megjelenik a hetente kétszer órapontossággal érkező borbély, hogy megborotválja, Csömöre már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpadlón — csak egy szalmazsáknyi szalmája maradt, éppen az, s éppen annyi, ami és amennyi akkor, abban a halállal kísértő téiben — melyben „csak“ tüdőbaj kapott — hiányzott.

Az újvidéki előadás végén, éppen úgy, mint a nyitójelenetében, megjelenik a borbély, és a váratlan esemény hatása alatt (?) több oldalnyi versbe szedve ismétli el a már hallott életmozzanatok zömét, megtoldva azokat néhány új motívummal, valamint saját élettörténetének ismert részleteivel, mígnem végül — Csömöréjében saját sorsára ismerve — megőrül. A kecskeméti előadás utolsó előtti jelenetében derül ki, hogy a borbély is csak szerepet játszott, amikor az öreggel kedélyeskedett, amit ragaszkodásnak véltünk, az csupán kisszerű alakoskodás volt. Utoljára még megborotválja, ha már eljött hozzá, majd mellé ülve a halott „kuncsaft“ homlokán feltöri a magával

hozott keménytojást, s egykedvűen elfogyasztja. Ebből a jelenetből egyértelművé válik, sokkal inkább mint az újvidéki „siratóénekből“, hogy a *Végeladás* nem is a tárgyak — tárgyaink, amelyek mi vagyunk — elvesztéséről, hanem az emlékeinket is kiméletlenül kisajátító környezetünkről, önző mikrovilágunkról szól. Ilyen értelemben kap igazi drámai funkciót a háttérfalra szerelt tükör — ismét a tükör! —, amelyben a közönség önnön arcával találkozik, szembesülésre kényszerül, miközben köztünk és tükörképünk között egy jellegzetes közép-kelet-európai komikotragikus történet jelenetei váltják egymást, melyek legvégén, a halott Csömöre Mihályt — pontosan úgy, mint a bevonuló norvég sereg századosai Hamletet — vállukra emelik a kisvárosi műkedvelők. S ahogy — bárminemű egyéb, szándékolt hasonlítást mellőzve — a Hamletben Fortinbrast és katonáit nem a megváltó, hanem csak egy másik hatalom hírnökeiként lehet üdvözölni, akként a halottat magasba emelő amatőrszínészek gesztusában sem tiszteletadást, hanem a képmutató, szerepjátszó környezet újabb megnyilvánulását láthatjuk.

Gion Nándor Keglovics utcája a valóságnak az irodalom által fogalommá vált vékonyka szelete. Afféle bácskai világvége. Egy félsor ház — szemben a pusztulásra ítélt temetővel —, itt találkozik a majdnem-élet a majdnem-halállal. Tócsányi nyugalom, ahonnan nincs tovább, és ahonnan nics vissza. Valóság és jelkép. Úgy jelkép, hogy valóságnak is igaz.

A regényből színpadra írt *Ezen az oldalon* (1978) — életkép. Látványos összetűzések, tomboló drámaiság helyett visszafojtott, felszín alatti feszültség jellemzi a bandagazda, Romoda és a körülötte élők kapcsolatát. Elrontott sorsok, soha ki nem egyenesíthető életgörbék labirintusa a Keglovics utca. Romoda önféjűségével felesége halálát okozta — beköltöztek az új, még nedves házba, s az asszony halálosan megfázott —, és az ácsmester a magára maradt szívósságával készül a bosszúra. Saját felelősségét áthárítja Bergerre, a gypszei, asztmás feltalálóra, aki csodálatos szerkezeteken töri a fejét, de soha semmit nem készít el. Romodának sem csinálja meg még a felesége életében ígért petroleum-melegítőt, pedig tudja, mi vár rá: egy akácfá magasba nyúló ága. Sajátos csodabogár-kollekció képezi kettejük csendes vizálynak közönségét: Kis Kurányi, a mások kárán szórakozó senki-kis-ember. Szent János, a méhész, aki az emberi jóságban hívő fanatizmusában még saját lánya, Szent Erzsébet elkurvulását sem veszi észre. Opana, a púpossá deformálódott zsákoló. Adamkó, a téglagyári munkás, akinek lábát tönkre tette a hideg sár, egykori eszményét pedig — „miénk a gyár!“, szokta kiáltani feléje a félhülye Sebestyén gyerek, akinek papírja van arról, hogy nehézfejú — az idő és az emberek csúfolták meg. Kordován, a késdobáló, aki nagy sikereiről szeret mesélni, holott csak álmodozó, szerencsétlen kóklér... Félelmetes és valós emberi világ, kiszűrőségükben is tragikus szereplőkkel.

Az *Ezen az oldalon* egy csehovi-gorkiji bácskai világvége-életkép, mely a jugoszláviai magyar dramaturgiában és színpadon a kisváros-széli világnak és mentalitásnak sikeres, irodalomként is jelentős ábrázolása. Mert az utca nem csupán kerete a történetnek, ennek a világnak, hanem tartalma is. Az a világ, azok az emberek, akiknek drámába emelése fontos vonulat elindí-

tását jelenthette volna. Csakhogy, mint annyi hasonló esetben, a folytatás ezúttal is elmaradt. Feltehetőleg nem a föstött díszletbe képzelt megengedhetetlenül gyenge előadás, melyhez hamisan optimista befejezést találtak ki, vette el az írók kedvét. Bár ki tudja. . ., a rossz színpadi tapasztalst riasztóbb, mint amennyire a jó vonzó.

Az *Ezen az oldalonhoz* hasonlóan elsődlegesen nem színpadra készült, de ennek ellenére, dráma- és színháztörténeti áttekintésből ugyancsak semmiképpen sem mellőzhető Domonkos István *Én lenni* 1977 címmel monodramává szervezett verskolázsa. Az est gerincét „modern költészetünk egyik különleges, megismételhetetlen értéke“ (Bori Imre), Domonkos *Kormányeltörésben* c. poémája képezte, amelyben az örök költői, de mondhatnám értelmiségi, sőt emberi helyzet találkozik századunk ismét aktuálissá váló társadalmi problémájával, az emigrációval. A nyelv elvesztése, illetve az új nyelv meghódíthatatlansága — ezt fejezi ki a vers központi motívumaként a főnévi igenév gyakori használata — a létezés senkiföldjére vetődött ember vallo-mása, melyben az elvezettségéből, a sehová-sem-tartozásból következően kivételes belső energia munkál. Dráma ez a döbbenetes erejű költemény, amely színpadra jutva arra figyelmeztethette a színházbelieket és a drámaírókat egyaránt, ami ritkaság a jugoszláviai magyar dramaturgiában: a valóság, a valós társadalmi, emberi problémák üstökön ragadására.

És a vígjátékok? — tehetnénk fel a kérdést, nem, függetlenül a műfaj hagyományától, mely szerint kizárólagos ideje a jelen, tárgya az aktuális emberitársadalmi problematika. Hát vígjáték — szinte nincs. Illetve ami van, az nem a hagyomány szerinti, lévén túl általános jellegű, mint Kopeczky László irodalom- és humorként figyelemre méltó darabjai. Közülük is elsősorban a *Don Juan utolsó kalandja* (1971) c. bohózat, amely a legendás csábító „eszköztelenítéséről“ szól, az ötlet visszájára fordításával — az elveszett „tagot“ nem a tulajdonos, hanem a sok érdekelt nő keresi lázas izgalommal — a szerzőre jellemző nyelvi sziporkázással, kellemesen csipkelődve.

Egy-két szórványpróbálkozást (Gobby Fehér Gyula: *Statistikusok*, 1972) és valamivel több ügyetlen szöveget leszámítva a vajdasági irodalomban vígjátékról szinte beszélni sem lehet. Főleg a jó, időszerű vígjátéki szövegek hiányzanak, aminek okát több irányban lehet és kell keresni.

Mintha a jugoszláviai magyar dramaturgiában hatványozottan érvényesülne a műfajokat rangsoroló elv, mely szerint egy irodalom drámákkal válik igazán nagykorúvá. Következésképpen a színpadi művek írására vállalkozó írók többnyire nagy horderejű, általános témákat céloznak meg, így vélik megvalósíthatónak az itteni dramaturgiai — és természetesen a saját — mennybemenetelüket. Az eredmény szinte kivétel nélkül felemás, mivel hiányzanak a szakmai jártasságot nyújtó inasévek, a kitartó, s éppen ezért kínos műfaji előszobázás: az élet köznapi pillanatait megörökítő, megragadó kis emberi drámák. Vitathatatlan, hogy a vajdasági magyar írók rendelkeznek kellő társadalmi öntudattal, de drámáik hatásfoka részben a művek kifejezetten irodalmi jellege, részben pedig az áttételesség eltűzése következtében átlagqn

aluli. Az itteni színháznak a közönségre történő hatása, sajnos, teljesen elenyésző, s a hazai darabok fogadtatása — egy-két esetet leszámítva — szépen belesimul ebbe a jelentéktelenségbe.

Tévedés lenne kizárólag az írók nyomatékositottan irodalmi igényében látni az okokat. Legalább ilyen mértékben hibáztatható a színház is, mert évtizedekre visszamenőleg szinte tüntetett azzal, hogy a folyó irodalmi produkciónál tudomást sem vesz. Nincs hátráltatóbb körülmény a hazai dramaturgiai kialakulására, mint a nem olvasó színház. Egyáltalán nem függetleníthető ettől a tényről, hogy a vajdasági irodalom fiatalabb évszázadi írói, köztük a már negyven felett járó Symposion-nemzedékhez tartozók is, ritkán, tartózkodva és igencsak késve vállalkoznak drámaírásra. Inkább csak próbát tesznek a drámával, de folyamatosan nem kötelezik el magukat mellette. Hiányzik az a színházi ösztönzés, amely regényekből, elbeszélésekből drámát, prózaírókból drámaszerzőket biztatna életre. (Herceg János 25 évvel ezelőtti regényének, az *Ég és földnek* előbb készült el a szerbhorvát, majd — nem a regényből, hanem a fordítás visszafordításával — a magyar nyelvű színpadi változata. *A vállalkozó* c. David Storey-drámával csaknem egyidőben keletkezett, Kopeczkynak technika és tematika szempontjából hasonló regényéből, *A házból* mind a mai napig nem készült színpadi adaptáció.) A két vajdasági magyar színház dramaturgiájának irodalomidegen magatartásához hozzátartozik a rendezők idegenkedése is a hazai daraboktól. Egyik színháznak sincs házsírszerzője. A Deák-Virág kapcsolat óta nincs író-rendező fegyverbarátság sem. Nem a közös gondolkodás vagy világszemlélet eredménye egy-egy hazai mű színpadra állítása. Legjobb esetben a szöveg kiváltotta rendezői ötlet segíti közönség elé a műveket, de megtörténik, hogy ez sem, csak a kapott megbízatás. Magától értetődő, hogy a vajdasági írók drámáinak színrevitele nem eredményezett sem egységes stílust, sem izgalmasan aktuális színházat. Megjelenítésük — éppen úgy, mint írásuk — az éppen divatos formák szerint történik. Ennek ellenére fokozatosan kialakul a jugoszláviai magyar drámaírók csapata, melyre nem éréktelen odafigyelni. Deák után, aki évek óta nem közölt drámát, Tolnai, Varga, Gobby Fehér és Kopeczky azok az írók, akikről a nyolcvanas évek elejére válságba jutott, vagy legalábbis az útkeresés bizonytalanságába tévedt dramaturgia szöveg napokat remélhet.

Kétségtelen, hogy pillanatnyilag, a negyedszázadnyi történet utolsó néhány évében nem született jelentős vajdasági dráma. Mondhatnánk: következképp jelentős előadás sem készülhetett. Csakhogy a színháznak még van adóssága a drámairodalommal szemben. Nem kapott eddig színpadot néhány figyelemre méltó mű. Köztük Gobby Fehér Gyulának még 1965-ben megjelentetett parabola-drámája, *A nagy építés*, melyben a félúton való megállás, a megtorpanás, a tető alá nem hozott nagy tervek szemet szúró felkiáltójelait állítja elének az író következetesen épített szerkezetben. Nem kapott színpadot Kopeczkynak *Aida nem énekel* (1971) c. abszurd komédiája, amely egy befalazott szobában játszódik. Sem pedig Tolnainak a vajdasági irodalom talán legdrámaibb szituációjára épülő műve, *A tűzálló esernyő* (1974), amely a tűz és víz közé szorult emberekről szól. Alumíniumpapírba csomagolt ház a helyszín, háttérben az egyre áradó Tiszával. Emberi viselkedési reflexek felfedésére vállalkozik a szerző ebben a művében, amely nemcsak földrajzi

fogódzói szerint egy darab Vajdaság, sajátos — pilinszkys-formában. De említhetnénk Tolnai másik két művét, a *Dívatbemutatót* (1971) és az *Egyfelvonásos J.G.-nek és K.M.-nek* (1976) címűt, Bognár Antaltól az *Európa szépét* (1975), vagy Vargától a *Péntek, Szombat, Vasárnap* (1971) című színpadi művet is, amelyek bár megérdemelték volna, nem kaptak alkalmat színpadi bizonyításra.

Volt ellenben két előadássiker a nyolcvanas évek elején. Újvidéken Tolnai monodrámájának, a *Bayer aszpirinnak* (1980) a bemutatása, Szabadkán pedig Gobby Fehér szövegei alapján készült *A zöld hajú lány* (1981) című rockopera. Mindkét siker könnyen megkérdőjelezhető. A kifejezetten erotikus felé sarkított, s így egysíkúva tett monodrámának a megjelenítése a színésznő, Ladik Katalin meztelenkedésének, a szabadkai zenésdráma pedig a muzsikának s nemkülönben a merész, szintén meztelen jeleneteknek köszönheti nagy sikerét. Ettől függetlenül mind a két előadás olyan utakat jelez, amelyeken nem lenne érdektelen elindulnia a jugoszláviai magyar drámairodalomnak és színjátszásnak sem. Talán éppen a jelenlegi mélypontról való felemelkedés lehetősége is a közönségsikert célzó előadásokban rejlik.





CSORBA BÉLA

## EGY VÍRUSOS BŐRBETEGSÉG MÁGIKUS-ANALÓGIÁS GYÓGYÍTÁSA TEMERINBEN

A kórnak, amelyről az alábbiakban szó lesz, orvosi neve *verrucae vulgares*. Vírusos bőrbetegség, általában az ember végtagjain jelentkezik — apró, szemölcsszerű, érintésre fájdalmat okozó, közepén piciny tűszőjű kelés. Népi elnevezése Temerinben *tyúkszegg*. Nem tévesztendő össze az ugyancsak a végtagokon jelentkező, lábbeli vagy szerszámmal által okozott kellemetlen bőrkeményedéssel, a *tyúkszemmel* (orvosi elnevezése: *clavus*), annak ellenére sem, hogy az adatközlők gyakran — bizonyos eufemisztikus megfontolásból — a *verrucae vulgares* is így nevezik.

A *verrucae vulgares* napjainkban mechanikus eszközökkel távolítják el: kimetszik, vagy elektromos úton kiégetik. A korábbi orvosi eljárások során különleges kezelést (kenőcsök, oldatok) részesítették előnyben — nem sok sikerrel. Minden bizonnyal ezzel magyarázható, hogy a mágikus-analógiás gyógymód különféle változatai napjainkig megőrizték eredeti funkciójukat. Egy-egy irracionális gyógymód fennmaradásának alapfeltétele az orvosi eljárások (s olykor a racionális népi terápiák) időszakos vagy folyamatos kudarca, esetleges tökéletlensége. A *verrucae vulgares* százszázalékos eredményességgel a mai módszerekkel sem kezelhető. Korántsem súlyos, ám annál kellemetlenebb betegség, amely az embert adott esetben a munkavégzésben is gátolhatja. Néhány sikertelen orvosi beavatkozás után törvényszerűen fordulnak mágikus eljárásokhoz még azok is, akik egyébként nem tartják magukat babonásnak. Adatközlőim szerint ezek az eljárások általában sikeresek. A siker alapfeltétele, ezt sokszor hangsúlyozzák, hogy a „beteg“ bizzon a hókuszpókusz célszerűségében, komolyan vegye azt. Temerinben a *verrucae vulgares* tüneti kezelésének többféle varázsos módját ismerik. Eddigi ismereteim szerint kizárólag nők gyakorolják, de „pácienseik“ nők, férfiak, vegyesen. Néhányan saját magukon is sikerrel alkalmazták a mágikus eljárások valamelyikét. És most lássuk a konkrétumokat. (A ténylegesen létező anyag ettől föltételezhetően jóval nagyobb).

1. „Első döglöttbékával megkenik, azt elássák az eresztetsurgásba. Mire érohad, emüllik a tyúkszegg. (...) A zelső békával, tavasszal, mikor előgyünnnek a békák...“

Uracs Viktória, sz. 1911. (1983)

2. „Szárász béka hasávā megkenni, oszt visszakézbü édobni a békát.“

Varga Ilona, sz. 1928. (1983)

3. „Azt mondják, mikor az embër észik, oszt a szájából a morzsa kiesik, avval háromszor bédörgöli, akkor elmüllik.“<sup>1</sup>  
Micsutka István, sz. 1939. (1983)
4. „Tésztát, amikor gyúrjuk, és lésik a földre, a zelső szèmmel kò mæg-kenni a tyúksègèt.“  
Micsutkánè Tóth Erzsébet, sz. 1917. (1983)
5. „Évittek ègy öregasszonyho. Fogott ègy körübelü mètèrès nádat. A náddá mègtürüte. Hazamèntem. Kèt-három napra lèvetèm a harisnyát, nézèm a lábom, csak a hele vót.“  
Kohaneecz György, sz. 1909. (1983)
6. „Árpszalmából csomót csináni, a tyúksègèt mægkèrèszttèzni háromszó, mire elrohad, elmüllik a tyúksèg. (. . .) El köll ásni. A csomót el köll ásni. (. . .) Mindègy, hogy hova.“  
Badó Jánosné László Margit, sz. 1921. (1983)
7. „Csinátam rongybul kis babafejet. Ahány tyúksèg vót, mindegyikre külön fejet. És akkó háromszó köröszttöt vettem rá, és elástam a zere-szetsurgásba. Mikorra èrohadt a babafej, akkorra èmènt a tyúksèg. Négy-öt személyt gyógyítottam mæg így. Hogy mi a zoka, nem tudom. Èn így tanútam öreganyámtú. De aki nem hiszi, annak nem mén el.“  
Varga Ilona, sz. 1928. (1982)
8. „Aszonták, hogy babot rakjak rá, vessem bè a tűzbe, oszt szaladjak ki, hogy nè halljam, ahogy pattog. Ahány vót, annyi babszèm, oszt mind csak ègyhò nyomni oda.“  
Lukács Mihálynè Pálinkás Mária, sz. 1906 (1983)
9. „Bakos Istvány, másképpen Szalma, vètt ègygy csikót, és tele vót az egèssz orra ilyen tyúksèggel. Vètt ègy fèmarék babot, háromszó körü-kerttètte vele a kútat. És akkó èmút.“<sup>2</sup>  
Salamon Antalnè, sz. 1924. (1979)
10. Az első harmatban — ezt hívják az idösebbek ezüstharmatnak — meg kell mosni a kiütéses testrészt.  
(Emlékezetből)
11. „Háromszó è köllött mondanyi:

Újhód, új királ,  
Engèm hínak vendégségbe,  
Nekèm is van, nem mèhetèk,  
Mæg èntülem el nem mènnek,  
Újhód, új királ.

Három újhódkò köllött mondanyi, akkó èmút.“  
Csorba Jánosné Hegedüs Mária, sz. 1904. (1973)

1) Hasonló (lényegében azonos) adat található Kovács Endrénél: 1664. Tyúkszem. „Evés közbe ha kipottyanik a szánkbu a falat, avva kenyini, avva a falatta, ami kiesett. Attú elmüllik, mer kipottyanik túle a tyukszem is.“ *Doroszló hiedelemvilága*. Újvidék, 1982., 212.

2) A verrucae vulgares állati előfordulását jelző egyetlen adat.

12. „Szalmaszálból kivágják a csomót, minden darab tyúkseggre hármat. Mindégyikkel külön körülrajzolják, és mondják:

Újhold, új királ,  
Engem látok vacsorára,  
Nem bírok elmenni,  
Elküldöm ezéket.

Három újholdkor köll megismételni, a csomókat a zereszetcsurgásba elásni. Ezt így csináták a boszorkányok. Magyar Vërka néni, Magyar Viktor néni. . .“

Szántai László, sz. 1946. (1977)

13. „Újholdkor mondjon el három miatyánkot, három üdvözlégyet, egy hiszékégyget. Kezivel söpörje a lábát vagy kezit vagy azt a testrészt, ahun a tyúksegg van, és mondja:

Újhold, új királ,  
Nálad lakodalom áll,  
Hivatalos vagyok oda én is,  
De én nem mëgyék,  
Eküldöm a tyúkseggemet.“

Micsutkáné Tóth Erzsébet, sz. 1917. (1983)

J. G. Frazer<sup>3</sup> szerint a hasonlóságon alapuló mágia a „hasonló hasonlót hoz létre“ alapelvre vezethető vissza. Ennek az elképzelésnek „logikus“ következménye, hogy a homeopatikus gyógymód során *hasonlót hasonlóval* ill. *hasonlót más hasonlóhoz hasonlóan* kísérelnek meg orvosolni. (A sárgaságban megbetegedett emberrel pl. tököt vagy sárgarépat etetnek — a színanalógia kézenfekvő.) Az általunk bemutatott 13 példa mindegyikében kimutatható legalább egy analógiás mozzanat.

A fentiek értelmében a homeopatikus szemlélet két síkon érvényesülhet a gyógyító gyakorlatban:

- a.) a mágikus tárgy kiválasztásában (hasonlót hasonlóval);
- b.) a gyógyító cselekményben (hasonlót hasonlóan).

Az utóbbi irányulhat mind a meggyógyítandó testrésze, mind a mágikus tárgyra.

A gyógyító tárgy bármi lehet, ha valamely tulajdonságában hasonlít a megsemmisítendő betegség tüneteire, vagy ha implikálja a tünetek megszűnésének (valóságos vagy képzel) hasonlóságát. Példáinkban — mivel a *verrucae*

<sup>3)</sup> James G. Frazer: *Az aranyág*. Gondolat, Budapest, 1965. Frazer a homeopatikus (utánzó) és az átviteli mágiát különbözteti meg a szimpatikus mágia fogalomkörén belül. A körömmel, hajjal, toggal stb. véghez vitt mágikus cselekmények a kapcsolaton (részegész) és nem a hasonlóságon alapulnak. Lényegében tehát — szemiotikai kifejezésekkel élve — az analógiás mágia a jelek ikonikus olvasatán, míg az átviteli mágia a jelek indexális olvasatán nyugszik.

*vulgaresnek* piciny csomószerű, szemölcszerű tüneti képződményei vannak — a mágikus tárgy alakja emlékeztet arra (pl. bab), esetleg olyan növény, amiben van csomó (pl. nád, szalmaszál) vagy célszerűen csomószerű készítmény (szalma- vagy rongybabafej). Ezzel összefüggésben az analógia alapja lehet az elszórhatóság, elhullajthatóság is (kút köré szórt bab, kipottyant morzsa vagy tészta), utalva ezzel a szemölcsök várható kihullására. A döglött béka (1. és 2. példa) funkciója lényegében ugyanilyen: a kelések leszáradását involválja.

A példáinkban megfigyelhető babonás cselekmények is nagyjából analógián alapulnak: a beteg testrészt megmossák, söprik, ledörgölik, megkenik, megtörlik — egyszóval az *eltávolítás* jelképes mozdulatait végzik. A körülrajzolás, körülkerítés és „megkeresztelés” viszont mintha túlmutatna az analógiás-hemeopatikus (lényegében tehát *ikonikus*) mozzanatokon.

Egyértelműen analógiás jellegű viszont a gyógyító tárgyra irányuló — gyakori — mágikus cselekedet: elásni, hogy elrothadjon. Magyarázni talán nem is szükséges. Gyakorlatilag hasonló a szerepe az újholdnak is: az elmúlás, elfogyás (és persze más összefüggésekben, különösen a termékenység-mágiában az elmúlást követő újjászületés) szimbóluma, mint annyi más népi praktikában is. Homeopatikus jelentéstartalma egyértelmű<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>) Ahogyan az újhold-problematika fölvetheti a *mágikus idő* kérdését, úgy az egyes példáinkban is előforduló hiedelmekvizitumok (kút, ereszetcsurgás) a *mágikus tér* vizsgálatának körébe tartoznak. Jelentésük összetett s korántsem csupán az analógiás gyógyítóeljárással hozható összefüggésbe.

# **MAGYAR ESSZÉHAGYOMÁNY**



HAMVAS BÉLA

## PATMOS

*Hamvas Béla századunk egyik igen különös, eredeti gondolkodója, a modern magyar esszéirodalom kiemelkedő képviselője, kinek életművéből mindössze egy kötet és (több kötetnyi) folyóiratbeli közlemény, esszé, cikk, tanulmány, bírálat, fordítás ismert. Ettől azonban jóval több a kiadatlan tanulmány és szépirói mű. A Gondolkodó Magyarok nemrégiben Hamvasnak A világválság című tanulmányát adta közre s e füzettel egy igen kicsiny, ám annál jelentősebb lépést tett ha nem is Hamvas esszéírásának föltárására, de legalább földézésére. A Tanulmányok a kései Hamvas-esszék néhány darabjának közlésével ugyancsak egy egészen kis lépést szeretne tenni e fragmentárisan ismert életmű jobb megismertetése irányába.*

*A Patmos című kézirat Hamvas Béla megközelítőleg 1959 és 1964 között írott esszéinek gyűjteménye, tehát az általa megkomponált utolsó esszékötet. Szerkezete és felépítése, gondolati tartalma és szemléletvilága Hamvas gondolkodó és trói útjának szintézisét jelzi, s e mozzanat teszi a gyűjteményt még értékesebbé számunkra. A Patmos Hamvas Béla érdeklődési szféráinak, kutatási irányainak, szemléletalakulásának, kedvelt témáinak, központi problémáinak sokoldalú keresztmetszetét nyújtja. A gyűjteményből szinte egy jelentősebb esszé-tárgya sem hiányzik. A II. rész mozaikszerűen felépülő rendkívül értékes nagy-esszéjét negyvenegy hosszabb-rövidebb esszé és tanulmány fogja közre. A kötetkompozíció ilyen felépítése nagyfokú tudatosságra vall, ugyanis a jelzett rész önmagában is szintézis érvényű egység. Az esszéiben feldolgozott kérdések változatosságában Hamvas Béla gondolati és szemléleti rendszere fejt ki kohéziós erőt. E szempontból reprezentatív gyűjteménynek tekinthető, melyben felsorakoznak az életmű fókuszában álló morálfilozófia, ontológiai, esztétikai, művészetelméleti, kultúr- és vallástörténeti, irodalom- és eszmetörténeti problémák, elvek és kategóriák. A tájékozódás és a megközelítés útjainak sokfélesége olyan alapkérdések átvilágítását szolgálja, mint amilyen a bűn és bűnhődés, hatalom és kiszolgáltatottság, hazugság és igazság, egzisztencia — pszeudoegzisztencia, az élet és a lét különbözősége, erkölcs és immoralitás, rend és rendszer, ráció és tudomány, hagyomány és primordiális rend, realizálás és alapállás, megvalósulás és hazugságszisztema stb. Az esszéíró hangnemét hol a szatirikus, a könyörtelenül kritikus, hol a rezignált, az epigrammatikusan fogalmazó, bölcselkedő, hol a nyelvet költői régiókba emelő trói, hol a kinyilatkoztatásszerűen profétikus, emelkedetten prédikáló magatartás és szándék befolyásolja. Az olyan pontokon is, ahol nem tudunk Hamvas Bélával egyetérteni, lenyűgöző a gondolatgazdagsága és nyelvének ereje. Mindezen tényezők rendkívüli élménnyé teszik Hamvas írásainak olvasását, állásfoglalásra és vitára*

*ingerelnek, eleven reakcióra készítetnek. Megítélésem szerint, Hamvas nézeteinek és álláspontjainak nagy része igen erős bírálatot is kiállna. E megmérettetésre szükség is lenne, s ha könyvformában is olvasható lenne a Patmos, nemcsak Hamvas szellemisége válna ismeretebbé, hozzáférhetőbbé, hanem a század magyar eszméletörténete is árnyaltabbá válna s egy olyan gondolkodói világgal egészülne ki, melyben korunk alapkérdéseire kereste nagy tudással és tehetséggel, fáradhatatlan energiával és erkölcsi tisztasággal a válaszokat egy méltánytalanul elfeledett gondolkodó.*

Thomka Beáta

## Zöld és lila

Köztudomású, hogy a reneszánsz festészetének alapszíne a kék és a piros. Azt is sokan tudják, hogy a két alapszín így együtt valamiképpen a reneszánsz legfontosabb mondanivalójával függ össze. Nem csupán intern festészettörténeti mozzanat, ezúttal nem két kiegészítő szín, nem is ellentét. Ez a lényeges közölnivaló, a kék, mondjuk, egyfajta spiritualitás és mellette, vagy vele szemben, vagy alatta, vagy benne, egyfajta vitális szenvedély. Szellem és hús, bizonyos tekintetben öntudat és vér. Valami, ami ellenállhatatlanul kitör és valami, ami ezt az ellenállhatatlant megállítja. Úgy is megfogalmazható, hogy a testiség apoteózisa, mindenképpen diadal, hogy van vörösvérű élet és van ennél hatalmasabb, az égszínkék tudat.

A reneszánsz képei a kéket és a pirosat nem ismétlik örökösen és ha valaki statisztikát készítené, a két szíre hány festmény épít, könnyen lehet, hogy a kék-piros képek kisebbségben maradnának. Talán még a nagy és lényeges művek, Raffaello és Michelangelo festményei sem kékipirosak. Mégis ez az amit el akarnak mondani, ez bennük a kitörő öröm és a végleges megnyugvás.

Az őskori festés, főképpen vázákön és cserépedényeken egyes népeknél, különösen bizonyos korszakokban, a fekete, a vörös és a fehér alapszíneket használja. Egyébként a piros az a szín, amelyet, úgy látszik, sem egyetlen idő, sem egyetlen stílus nem tud nélkülözni. Az archaikus fekete-vörös-fehér hármasságának megfejtése nem különösebben nehéz. Ez a vázakat készítő népek szellemiségéből érthető. A fekete a földalatti, a kaotikus tartály, a természet nem kész, de annál teltebb és sűrűbb energiakészlete, amelyből a dolgok kilépnek, hogy alakot öltsenek. A fekete, mondanák a görögök, az az apeiron, a megformált világot megelőző kavargás. A vörös itt is az élet színe, mint egyebütt. A fehér pedig éppen olyan magasságban áll a vörös fölött, mint amilyen mélyen alatta áll a fekete. Judeában azt mondták, hogy ez a három anya, az alef a mem és a sin. Indiában a tamas, a rajas és a sattva. Az egyiptomi eredetű alkímiában a sal, a sulphur és a merkus. Mindenképpen az a három lépcső, amelyet az életnek meg kell tennie. Magától értetődik, hogy a festészet sem mondhat egyebet, mint amit az emberek abban az időben és helyen gondoltak.

A modern festészet alapszíne a zöld és a lila. Modern alatt a francia impresszionizmus utáni festészetet kell érteni, azt, amelyet Cézanne és Van Gogh készített elő, ezek szerint a huszadik század legelején indult. A két szín így



egymás mellett elég meglepő és hirtelenében nem is nagyon érthető. Régebben biztosan ízlést sértőnek tartották volna. Különösen olyan művészek, akik a hagyományhoz ragaszkodtak. A dolog azonban cseppet sem kihívó, vagy botrányos ötlet. Az ember egy pillanatig arra gondolhatja, amit Picasso mondott, odateszem őket egymás mellé, csináljanak egymással, amit akarnak. Nézzen meg bárki jellegzetesen zöld-lila Matisse-képet, mondjuk egy ablakot, amelyen belül a halványlila bútorzat és függöny szembenáll az ablakon kívül a világoszöld tengerrel. Nézzen meg egy lila női kalapot a zöld gyepen. Vagy egy Klee-képet váltakozó zöld és lila kockákkal. Nem kelti az önkény hatását és mint a reneszánsz idején, biztos, ha a képek nagy része ezt a színfeszültséget nem is érinti, a zöld-lila mégis valamiképpen mindenütt jelen van.

A legeslegeső kérdés, amit fel kell tenni, hogy hová tűnt az a piros, amelyet egyetlen idő, sem stílus sem tudott nélkülözni. Talán lilává halványodott. Eltolódott a szivárványszínkép egyik oldaláról a másikra. Ezek szerint már nem jelenti az életet és a vért és a szenvedélyt. Nem valószínű. A színfeszültség nem a festőművészet privilégiuma. Abban a pillanatban, amikor felismerik, hogy miről van szó, azonnal vonzó színösszetétele lesz a női divatnak, zöld ruha és lila sál, megjelennek a zöld-lila bútorhuzatok, a kényesebb ízlésű plakátok használni kezdik, a tapétákat ezekre a színekre tervezik, az előkelő boltok ilyen színű papírba csomagolják a drogéria és a kozmetika iparcikkeit, a csokoládét és a finom fehérneműt, éppen úgy, ahogy a szimfóniák zenéje nem marad a muzsikások kiváltsága, mert ennek a zenének felváltásából él az opera és az operett és a sláger és csakhamar ugyanazt, csak igen süllyesztett színvonalon, a verkli játssza és az utcán füttyülik.

A lila egyáltalán nem felel meg a pirosnak és a zöld nem felel meg a kéknek. Ez a két szín így egymás mellett valami egészen mást mond, mint amit a hagyomány alapján ki lehetne találni.

A zöld minden valószínűség szerint természetszín. Ha a modern festő zöld arcokat és zöld állatokat fest, ezzel természetszerűségüket emeli ki. Ez a természet azonban nem hasonlít egyetlen elmúlt korszak természetéhez sem. A zöldben van valami bizonyosság. A legkevésbé megmozdítható színek egyike. Ugyanakkor a legmegnyugtatóbb. A fényérzékeny szeműek zöld szemüveggel járnak. A zöld asztal a tárgyalás higgadt nyugalma jelenti. A kedélybetegeket zöld környezetbe küldik. A zöld tehát a stabilitás és hatása stabilizáló. Ezzel együtt nehéz és nyers, bizonyos vonatkozásában barbár. És ebben az ember semmi különöset nem talál, ha meggondolja, hogy a modern korban az úgynevezett természetes életmódot való lelkesedés milyen hallatlanul nagy. Ötven évvel ezelőtt a hölgyek kosarakban fürödtek, térden alul érő nadrágban, csuklóiig szabott felsőruhában, begombolt nyakkal, kesztyűvel, kalapban és napernyővel, de fürdőnek nevezték azt, amikor ilyen módon felöltözve derékig érő vízben lubickoltak. Ma kis ágyékfedővel és melltartóval mérföldeket úsznak e hölgyek unokái a szabad vizekben. Amit akkor néhány Rousseau-ista különc csinált, azt ma mindenki úzi, télen a havas hegyeket, nyáron az erdőket és a vizeket elárasztják, a szabadban táboroznak, közben nyersen eszik azokat az ételeket, amelyekből azelőtt csak levest és főzeléket csináltak. Íme a vitamin-ember. Semmi sem korszerűbb, mint a napfürdő, a marcona barna arc és test. Ezzel egyidőben expedíciók a primitívek mítő-

szait és művészetét és szokásait kutatják, mások népmesét és népdalt gyűjtenek, sőt kitűnő művész tanul az indián és a néger festészettől és szobrászattól és egész iskolák merítenek a népi zenéből. De, ha valakinek még ez is kevés, jusson eszébe, milyen hatalmas van ma, tekintet nélkül arra, hogy igaza van, vagy sem, az anyagnak, a gazdasági gondolatnak és a materializmusnak.

Mindez magától értetődően összefügg a zölddel. Még azt is meg lehetne kockáztatni, hogy az a stabil és nyugodt karakter is összefügg vele, amit a stílusban jelentékeny épületek mondanak ki. Még egyetlen építészet sem akart ennyire megmozdíthatatlan lenni.

Ez azonban nem a renszánsz és nem a test apoteózisa. Ez a vad zöld inkább életéhség. A nyers természetiességből és a primitív materialistából folyó legfontosabb következmény a gátlástalan életélvezet. Az élet élvezetét valamiképpen minden korszak fékezte. Sohasem mertek megtagadni minden felsőbb spirituális ellenőrzést és kötelezettséget, fegyelmet és morált és bármennyire szerették volna az élet örömeit gátlástalanul élvezni, voltak meggondolásaik, vagyis volt valami ennél fontosabb. Ma nincs. A természeti életért gondtalanul feláldozzák a magasabbat. Az élet a legfőbb érték. Ez a zölden tenyésző nyers, érzéki, barbár és materiális valami, ami csupa ösztön és vegetáció, ami azért van, hogy az ember fenékgig üritse. Egy kicsit örület ez. És ilyesmiből a kijózanodás nagyon nehéz. Régi tanítás, hogy a lét problémáit még senki sem oldotta meg. Az egyetlen, amit tenni lehet, hogy az ember túlfejlődik rajtuk.

A zöld személytelen szín. Ezért minden ma megnyilatkozó zöld szenvedélynek van valami rideg hűvössége és kegyetlen nyugalma, amit általában az emberalatti lényen, a növényen, az állatokon, főként a hidegvérűeken tapasztalni és pedig minél mélyebben van az ember alatt, ez a magasabb értékek iránt való közöny annál nagyobb. Ami ma itt megnyilatkozik, nemcsak ez az embertelen értékközöny és ösztönhódolat, hanem ezenfelül még az is, hogy ebben tetszeleg. Az életéhség az erotikus igényeket és követeléseket is hallatlanul felfokozta. Ez a vonás az, amit a jelenben a puritánok a legindulatosabban kárhoztatnak. Ennek az erotikus tömegláznak azonban lényeges ismertetőjele, hogy nem is erotikus, hanem inkább szexuális. A kettő között a különbség az, hogy az erotika az embert összefűző szociális szenvedély, a szexualitás természeti kényszer. Igen sokan és igen sokszor beszéltek már arról, hogy a szexualitásnak az erotikához, még inkább a szerelemhez kevés köze van, mert a szexualitás nem személyes. Nem kizárólag egyetlen emberi lényhez kötött vonzalom. A modern kor animalitása ez a szubhumánus hideg görcs, ami szintén a zöld karakterológiájához tartozik.

Mindaz, amit látunk, hasonlat, mondták sokan és sokszor és naivítás a dolgot annak tartani, aminek érzékszerveink számára mutatkoznak. Hermész Trismegisztoosz sok ezer éves tudást őrzött meg abban a tanításában, hogy ami fent van, az megfelel annak, ami lent van és ami lent van, az megfelel annak, ami fent van. A festőnek azonban a tudatosság nem erős oldala és csak kettő, még a festőnél is kevésbé tudatos ember van, a költő és a muzsikus. A zöld szín értelmezése közben felmerült mozzanatok közül egyetlenegy sem tartozik a tudatosak közé. Mélyen el vannak ásva a korszak küszöbe alatt és a

kort nem tudatos gondolatai jellemzik, hanem éppen ezek a küszöb alatt levők, amelyek nem is gondolatok, inkább szenvedélyek, még inkább örületek. Rög-eszme néknek is lehet hívni. De semmiféleképpen nem lehet azokat világos és megfontolt elhatározásoknak tekinteni, sehol, még a tudományban és a filozófiában sem, legkevésbé a művészetben. A tudatosodás már csak későn és akkor indul meg, amikor az örület heve csökken. És akkor is csupán néhány emberben, inkább gondolkozóban és szentben, csaknem sohasem politikusban, mert a korszerű örület sajátsága, hogy már az élet minden területén kigyógyultak belőle, az államéletben azonban még tovább tart.

A megfelelésekről szóló elmélet kifejtése ezúttal nem lehetséges. Arra vonatkozólag, miképpen van az, hogy ami fent van, az megfelel annak, ami lent van, elég legyen csak ennyi: körülbelül száz éve kezdtek érzékenyebb emberek észrevenni, hogy a dolgok között vannak bizonyos összefüggések, amellyel gondolkozásunk állandóan operál, különösen olyankor, amikor hasonlatot használ. Ezt az összefüggést analógiának nevezik. A költészetben először Baudelaire beszélt erről *Correspondances* című versében. Később Rimbaud szonettet írt a magánhangzokról. Azt mondja, az a fekete, az e fehér, az i vörös, az ü zöld, az o kék. Még később a kérdéssel a tudomány is elkezdett foglalkozni és az analógia elve a különböző diszciplínákban alkalmazást nyert. Ezen korrespondenciák alapján nem racionális, hanem valamilyen másfajta logika, amely azonban minden időben mindenki számára éppen olyan követhető volt, mint a racionális. Sőt az analógiának éppen olyan egzakt törvényei vannak, mint az észbeli összefüggésnek. Senkinek sem jut eszébe azt mondani, hogy szűk, mint az égbolt, szenvedélyes, mint a galamb, a piros színről azt mondani, hogy szelíd és békés. A hegység képeinek mindig megfelelt a monumentalitás, a tengernek a határtalanság, a szép nőnek a virág, a szenvedélynek a tűz, a bátorságnak az oroszlán. A kék és a piros, a zöld és a lila korrespondenciái ilyen analógiás logika szerint érthetők.

A lila nem az a szín, amely a zöld szenvedélyt tudatosítja. Sűrű lombosított erdőben, még inkább fenyvesekben, szélcsendben ül a fák koronája alatt gyakran könnyű lila pára, ez szokta tenni a hangulatot templomivá. Ez az egyetlen alkalom, hogy a természetben a zöld és a lila találkozik. Egyébként a reneszánszban a kék és a piros egymást feltételezte, akár egymás fölött, akár egymás alatt volt, akár egymásban. A zöld és a lila között ilyen egymást feltételező kapcsolat nincs. Tényleg úgy lehet, ahogy Picasso mondta, oda-tették őket egymás mellé, csináljanak egymással, amit akarnak.

A egyetlen összefüggés a két szín között, hogy a zöld az életnek alacsonyabb hőfokát jelenti, a vegetatív, az emberhez képest az energia degradálódását. Erre vall, hogy nem erotikus, hanem szexuális, nem szabad, hanem barbár, nem erőteljes, hanem nyers. A lila viszont természetellenesen magas ellégiésedés. A zöld még nem emberi, a lila túl van az emberin. A zöld túl materializált, a lila mágikus. A zöld szenzuális, a lila okkult. A kettő között viszont különös törés, amely nem úgy fekszik, hogy a két színt szimmetrikusan választaná el. Mind a kettőnek más rendszáma van és a kettő egymáshoz nem viszonylik.

A lila szín a zenében előbb jelentkezett, mint a festészetben. Már a múlt században egész Európát meglepett álmélkodás fogta el, amikor Debussy lágy és derengő világoslila hangjai először megszólaltak. Soha azelőtt senki ilyet

nem hallott. Puha és széteső zene, szabálytalan és megfoghatatlan, amilyen kellemes, olyan idegenszerű, inkább nárkózis, mint zene, inkább kábulat mint öröm. A szigorú zenei szerkesztéshez és az arányos felépítéshez szokott fülek, amelyek a muzsika architekturális szépségeiben annyira gyönyörködni tudtak, most a formai összefüggést tanácstalanul keresték. Azelőtt egy szonáta traverzekre épült, most a motívumok között pókháló lebegett, sokszor még az sem. Egészen különös zenei logika, nem állítható, hogy minden okszerű kapcsolat nélkül, de olyan sajátságos oksággal, amely minden eddiginél fátyolosabb. Körülbelül ugyanabban az időben épült ki Bertrand Russell matematikai logikája, amely a huszadik század kapujában áll és amely nélkül a századot el sem lehet képzelni hallatlan elméleti fizikájával, atomelméletével, automatizálásával, kibernetikájával és információelméletével. Ez a matematikai logika ugyanabban a derengő és elmosódó világban jár, mint Debussy zenéje.

A lila mindenképen határterület, felében még látható, másik felében már láthatatlan színű, mint ahogy a matematikai logika tételei még gondolhatók, de már nem gondolhatók és ahogy Debussy, vagy később és még sokkal inkább Britten muzsikája, már inkább álmodható, mint hallható. Mindenesetre századok múltak el, hogy a festészetben a lila színt használták volna. Így például az egész nagy németalföldi táj-és zsánerfestészetben az ember lilát sehol sem talál és az egész festészet jellege itt a lilától tökéletesen idegen. A mágiával érintkező határterület, a lilának ez a kriptaderengése félelmetes is. Régebben nemcsak nem használták, hanem minden valószínűség szerint kerülték is. Első pillanatra úgy látszik, hogy jellegzetesen hangulatszín, a szeszély színe, amely valahol, nem is lényeges helyen egy tört pillanatra feltűnik és ugyanakkor el is oszlik, merőben felszín és mulandó és elmosódik, mert semmiféle tartama és szubsztanciája nincs. De, ha eloszlik, van jelentése. A lila jelentése távolság, de bizonytalanul és körvonal nélkül, határ nélkül, szilárdság és jelleg nélkül. A lila érzékfölötti bizonytalanság, amelyben semmi sem megfogható és ahol semmi sem anyagi, hanem minden hatás és pedig messzeség hatás. A félhomály egy neme, de nem a keletkező, hanem a felbomló forma félhomálya, nem az, ami előtte van, hanem, ami utána, mindig utána, a határon túl.

A matematikai logika, vagy az atomfizika gondolkozása minden eddigi határon átlépett, bizonytalan és elképzelhetetlen távolságba, de ennek érzéken-tüli derengő távlata még mindig közelebb fekszik az emberi értelem normális megértéséhez, mint az a birodalom, amely szintén a huszadik század elején tárult fel. Az elméleti és az alkalmazott lélektan, mondja Aldous Huxley, az ideggyógyászat, a biokémia és a gyógyszervegyészet az utóbbi néhány év alatt roppant haladást tett. A huszonegyedik század elejére ennek a diszciplinának elméleti tudósai az ismeretnek hallatlan tömegét fogják összegyűjteni, a gyakorlati emberek pedig az alkalmazásra megszámlálhatatlan utat eszelnek ki azoknak az érdekében, akik majd őket jól megfizetik. A kormányzatoknak abban az időben ugyanannyi lélekbuvárt és parapszichológust és ideggyógyászt és gyógyszerészt és szociológust és hatha-yogi-t kell foglalkoztatnia, mint amennyi vegyész és fizikust és mérnököt ma. Pszichikus energiabizottságok működnek kolosszális laboratóriumokban s ezek majd eltörlik a mi divatjamúlt tömegmészárló kormányzati módszereinket és az ember végleges domesztikálását és leigázását megvalósítják. A mai nevétségesen durva propaganda-

módszereinket majd a gleichschaltolás pchisho-pharmako-okkult technikája helyettesíti. Ugyanakkor tehetségeinket fokozó pasztillákat fogunk szedni. A jövő kémei és nyomozói olyan hatásfokkal dolgoznak, amely ma számunkra elképzelhetetlen. A titkosrendőrség mindentudó lesz és éppen ezért mindenható. Volt már vallási forradalmunk, politika, ipari, gazdasági, nemzeti forradalmunk. De utódaink meg fogják állapítani, hogy mindaz, ami volt, habfodor a maradiság óceánján a pszichológiai forradalomhoz képest, amely felé olyan rohamosan haladunk. Ez lesz aztán a forradalom! És ha túl leszünk rajta, az emberiségnek igazán nem lesznek többé nehézségei.

A zöld az élet fájának színe. Az élet fájáé, amelynek dühödt rablása most korszenvedéllé lett. De az életétség színe is zöld, mint a cserkészeté és a napfürdőé, a nudizmusé, a turisztikáé, a nyerskoszté, a közgazdaságtané, a gátlástalan életélvezeté és az elanyagiasodásé. A lila a humánum fölötti szín, az atomfizikáé, a parapszichológiáé, az okkultizmusé, a narkotikumoké. Mindenesetre sajtáságos, hogy az egyik a normális emberi lét színvonala alatt, a másik a színvonal fölött áll. A zöld könnyebben hozzáférhető és érthető, a vegetatív és animális bázis, az abnormisan lefokozott, a degradált humánum. A lila, mint a színkép felső határa, a túlfokozott humánum, nagy erőfeszítéssel éppen csak elérhető, de már alig követhető idegenszerű, sokszor háttorzongató kör. A két szín egyáltalában nem olyan, mint a reneszánsz kék és pirosa, amelyben madonnák ülnek és mindenki tudja, hogy ruhájuk színe lényük megdicsőülését jelenti. Tulajdonképpen emberről sem a zöldben, sem a lilában nincsen szó. A zöld-lilába öltözött nő nem madonna, hanem kurtizán, hullővérű érzékiséggel és okkult démonizmussal. Az embernek nincs helye sem az egyikben, sem a másikban. A dehumanizált világ színei. Egy kicsit érthetővé válik, amit Bertrand Russell mond, hogy a világtörténetben még nem volt idő, amikor az ember annyit szenvedett volna, mint ma.

A gondolkozók sokat beszéltek századunkban a kultúra alkonyáról, a történeti korszak végéről, a válságról, amikor az elmúlt idő minden értékét likvidálják. Legtöbbször úgy képzelik el, hogy ez a folyamat olyan, mint amikor az ember lakást változtat, mindenesetre a hurcolkodás nem minden kényelmetlensége nélkül és nem izgalommentesen, de különösebb baj nincs. Abban is hisznek, hogy az emberiség új lakása szebb lesz, főként komfortosabb és modernebb, az összes háztartási gépekkel, frizsiderrel, televízióval, krumplihámozóval, esetleg télikerttel. Eleinte bizonyára szokatlan lesz, de a magasabb színvonalat az ember hamar asszimilálja és semmi ok sincs, hogy a jövő elé aggodalommal tekintsünk.

Amit a zöld és a lila elemzése nyújtott, ennek az optimizmusnak nem kedvez. A zöld nagyon szép szín, de a többi között az éretlen színe és az embernek nem hízeleg, ha valaki azt mondja, hogy zöldeket beszél, vagy zöldfülű. Csak hallgassa meg valaki Bartók Cantata profanáját, az elmúlt félszázad legcsodálatosabb zöld remekművét, a kitörő barbár ösztönöknek ezt a himnuszát, amely minden italt elutasít, csak, mint a szarvas, a hegyek friss forrásvizéből akar inni. E műben alig van más szín mint zöld s olyan, mint a megmozdult erdős hegység; mint az éneklő ősrendeteg. Mindez helyénvaló volt az elpuhult és aluszékony polgárságban, amelyet a zene fel akart rázni s

amelynek odahozza a friss forrásvizet. De a felébresztett barbárság a humánumot fenyegeti, nem azzal, hogy egészségessé teszi „hanem azzal, hogy eltörlí. A művészek indián és ausztráliai motívumokat használnak és lehet, hogy ez a kései és túlfinomult civilizáció extravaganciája és az is volt. De a zene és a néger szobor, a primitív festészet és a nudizmus, a nyerskoszt és a ösztönök természetes vadságának imádata és a materiális életéhség új világot teremtett.

Ezt a zöld világot pedig nem fegyelmezi valamilyen magasabb ellenőrzés, hanem egy az okkultba játszó különös és félelmetes fantazmáknak látszó hallatlan és megfoghatatlan erő, az elmének ez az újabb változata, amely megteremtette az automatizálást és a kémiának soha nem várt fejlettségét, az atomfizikát és a parapszichológiát és ez az emberi életről szóló eddigi képzetet eltörölte és tökéletesen új alapot teremtett.

A történeti korszakok között levő válságok nem szoktak ártalmatlanok lenni. Tapasztaljuk. Egyáltalában nem hasonlítanak ahhoz, hogy a rég megúnt lakásból most modernebb házba költözünk. Nem lakásunktól, hanem bőrünk-től válunk meg. Egy dolog mindenestre különös. Normális időkben, amikor egy civilizáció mechanizmusát már begyakorolta és a rendszer működik, az embernek nincs módja életrendjét kívülről megnézni. Feje búbjáig benne van és nem lát ki belőle és a kiépített és a lezárt horizonton túl senki egyetlen pillantást sem tehet. Két korszak között levő válságos időben azonban, amikor az ember tulajdonképpen oda még nem érkezett el, de itt már nincs, kiláthat önmagából. A zöld-lila korszak barbarizmusával és hiperszcientifizmusával félelmetesnek ígérkezik.

A szavak veszélyes valamik, amelyek hazugsághoz, vagy nagy dolgokhoz vezetnek. A színek vannak olyan veszélyesek és két szín képes leleplezni egy egész korszakot.

### A Waldstein szonáta

A Waldstein szonáta a hármashangzat diadala. Az a képlet, amit az összhangzat-tan hármashangzatnak mond, olyan logikán nyugszik, amely a zenci alapál-láshoz a legközelebb áll. A Waldstein ezen az alaphármason alig lép túl és ha megteszi, csak azért, hogy még nagyobb hangsúllyal oda visszatérjen. A mű minden mozzanatában azért olyan páratlanul stabil és világos. Beethoven zenéjében sok a könnyedség és a báj, a humor és sok a bukolikus édesség, derű azonban nincs. Ez az egyetlen mű, amely ezüstsíma és felhőtlen. A franciák hajnalnak nevezték el (aurora). Ganümedésznek is hívják. Ganümedész a földön a legszebb ifjú, akit Zeusz az Olümposzra vitt, hogy a lakomákon a nektárt az istenek poharába töltögesse.

A görög allúzió egyébként is természetes. Csupa fehér szikla, kék tenger és még kékebb ég. A Waldstein görögebb, mint Goethe Iphigeneiája, ez a kellemes és ízléses hamisítvány. Ez itt nem goethei görögség, inkább höl-derlini, csaknem nietzschei. Beethoven biztosan nem gondolt Oidipuszra, sem az Antigonére, mégis a tragikum Szofoklész óta sehol sem ragyogott így és a végzet sehol sem volt fenségesebb. Ha az Iphigeneia ión, a Waldstein

biztosan dór, fehér márvány, mint a hét korinthuszi oszlop. Semmi titok, semmi sötétség, semmi zavar, semmi konfesszió. Semmi pszichológia. Nem mentegetőzni abban a gyáva hitben, hogy az ember ártatlan. Ellenkezőleg. Tudni azt, ami van, lázadás és kétségbeesés nélkül, a tündöklő létezésben való részesezés abszolút tényében.

A szonáta első tételének zárótémája E-dúrban szól, a tétel végén F-dúrban és F-mollban tér vissza. Négy ütem az egész. E-dúr alaphármas egyik megfordítása s utána egyszerű futamnak látszó pergő huszonnyolc tizenhatod E-dúr skála hang három kisebb ívelésben. Az ember a megbízható Beethoven-előadókra, Edwin Fischerre, Gieseckre, Backhausra hiába figyel. Lelkiismeretesen lejátsszák azt, amit a hangjegy jelez. Egyik sem érti, hogy a passzus sóhaj, antigonéi sóhaj, ó tümbosz, ó nimfeion. A Beethoven-szonátákban több helyütt megtalálható, minden esetben a befejező részben. A D-moll szonáta első tételének, a Hammerklavier első tételének legvégén. Az utolsó szonáta első tételének végén pedig félreérthetetlenül és tökéletesen kidolgozott alakban. Ó, sírom, ó, nászgyam.

Lenni annyi, mint szenvedni. Aki a tudás alól kibújjik, a valóság elől való végtelen menekülésben elveszett. Nincs könnyebb, mint áthárítani másra, átöröklésre, társadalomra, körülményekre. Nem igaz. Az ember nem menekül meg, csak a tisztaság vész el. J'ai fondé sur l'abîme, ahogy S.-J. Perse mondja. Aki nem teszi, üdvárulást követ el. Mennysorsot hazudik, vagy legalább utópiát. Vikend sors. Ahol a boldogság a legnagyobb büntetés. Egyszerűnek és világosnak lenni, fehér márvány, kék ég és még kékebb tenger, felhőtlen magány e megrendítő ragyogásban az örvény fölött, ami a lét, az ember tesztívja tüdejét préstérel, mint Hérakleitosz mondja, tüzes lehelettel, ami az élet és tízezer aiónon át ég a szenvedésben, amíg az Egy-be visszatérhet.

Se közel, se távol egyetlen előadó sem tudja, mi történik itt. A hangok elbűvölően peregnek, az egyik több pedált használ, a másik kevesebbet, az egyik gazdagabban árnyal, egyik sem sóhajt. Nem a megkönnyebbüléstől, nem a fájdalomtól. Ez itt nem érzélem. Teljesen könnytelen, nem szomorú és nincs semmi abból, hogy túlvagyok rajta. Az ember életének partján, mint a tengerparton ül. Ott ül és mélyet sóhajt és a hang, amikor a levegőt orrán beszívja és kiereszti, elvegyül a hullámok monotonijával, csak hogy a csend még nagyobb legyen. Elle se durmio en la orilla — a lányka elszenderült a parton. Nem fáj és nem old fel. Nem kérdez és nem vár. Tenger azért van, hogy partján így lehessen ülni és sóhajtani ellenállás nélkül, kérés nélkül, hála nélkül, ima nélkül, így, szemtől szemben azzal, ami van. Telítve lenni valamivel, amiben nincsen semmi halál.

Barlangom körül a cserjén a tövisek is mások, mint tegnap voltak. Mi ez az új testet öltés? Túlságosan megszoktam, ha szólok, csak barlangom fala kong. Most az óceán válaszol.

### Démoszthenész

A fiatal Démoszthenésznek, mint mondják, vitustánca lehetett, válla rángatózott, kezével kalimpált, dadogott és görcsösen köhécselt. De ahelyett, hogy valamely hajózási vállalatba írtnak ment volna, szónoknak készült. Aki

mindkét lábára sánta, az olimpián a futásban akar győzni. Tehetsége nincs? Nem baj, majd csinál. Úgy látszik, hogy ahol az ember hibás, ereje éppen ott van. Démoszthenész egy idő múlva nem rángatózott és nem dadogott. Nem úgy mozgott és nem úgy beszélt, mint akinek vállával és nyelvvel soha semmi baja nem volt, hanem mint a nyomorék, aki mondatait és mozdulatait a dadogásból és a betegségéből csinálta. Nem szónoknak, hanem görhes féregnek született és most, ha megszólal, a csarnokban egyszerre nagy a csend.

Valószínű, hogy az embert a tehetség csak zavarja. A legtöbb esetben brutális kényszer. Félig az ősök bűne, félig a csillagok tüzes bélyege. Csak egészen ritka esetben felszabadulás, túlnyomó részben szolgaság, sőt a tehetségben ezért van majdnem mindig valami komikus. Nevetséges olyan embert látni, büszkének és győztesnek, aki büszke valamiére, ami nem is az övé és győzött valamivel, amihez semmi köze. Démoszthenésznek tehetségre nem volt szüksége. Elég a becsvágy. Ha majd tehetség kell, csinál, milyet akar s ha nem tetszik, csinál másikat. Ezek a veleszületett dolgok itt nagyon hűsösak, cseppet sem mágikusak és végül is mind csak úgy a nyakába hullott. Nem kell. Feltéve, ha szónoki tehetsége lenne, mozsárban összetörné s porát az öbölben a tengerbe szórná. Amit ő csinál, az jobb. Démoszthenész megvetette azt a sok politikust és költőt és diszkoszvetőt, aki fennhéjázóan járkál itt a piacon, mintha képességét maga csinálta volna. Démoszthenész lett valaki, aki nemcsak hogy nem volt, hanem tele volt akadállyal, hogy az lehessen, aki lenni akart. Azok mind paraziták. Tehetségeiken élősködnek. Az ember ott kezdődik, hogy teremt valamit, ami nincs. Valakinek lenni a semmiből. Nem a legkisebb, hanem a legnagyobb ellenállást keresni. Csak azt érdemes megcsinálni, ami lehetetlen.

Dühös az élősdire, aki abból él, hogy tehetségét kizsákmányolja, arra, aki remekül számol, mások eszén túljár, aki kellemes ritmusokat talál ki, aki pompásan utánozza a malacvisítást és észrevétlenül lopja ki a pénzt mások zsebéből. Csupa tehetség, költő és zsebmetsző és politikus. Démoszthenészben felforr a harag, ha ilyesmit lát és nem képes magán uralkodni. Démoszthenész Athénben mérges kígyónak (argés) nevezték. Elviselhetetlen, aki tehetségeinek fensőbbiségében és kiváltságaiban fennhéjáz, lehetetlen, hogy ne marja meg, mint a vipera. A tehetség a szellem ájultsága. Csak akkor vagyok éber, ha semmi vagyok, mint Szophoklész írta: csak akkor vagyok valaki, ha nem vagyok senki. Később Pál: az én erőm gyengeségben jut teljességre. Hotan aszthenó tote dúnatosz, ha gyenge vagyok, akkor vagyok erős. Plótinosz azt mondja, hiányérzete miatt akar szépet alkotni. Csak azt, ami nincs és soha nem is volt. Ami bennem az igazi, az a hiány és az éhség és a tökéletlen. Goethe: das Unzulaenglische ist produktiv. A hiánynak ez a szörnyű termékenysége. Nietzsche itt is tévedett, amikor különbséget tesz az élétteljességből (aus Fülle) és az ínségből (aus Not) alkotott mű között és azt mondja, csak a teljességből alkotott mű az igazi. Ellenkezőleg. Csak az az igazi, ami az ínségből született. Az éhség a fontos. Tele vagyunk, tele, éhséggel s amikor az ember megszületik, csupa éhség, anya és apaéhség, szereleméhség, anyagéhség, fényéhség, hataloméhség, híréhség, vagyonéhség, gyönyöréhség, Istenéhség. Minden egyéb hazugság. Amíg az ember nem nyugszik bele, hogy semmi, írja Simone Weil, addig szüksége van bálványokra.



A tehetségmámor bálványa az egyes szám első személy. Az én. A tehetség terheltég. Az, ami nem nyilatkozott meg, előnyben van afölött, ami megnyilatkozott. Tao. Wu-hsien. Purusba. A nemlétező erősebb, mint a létező. A láthatatlan, mondja Hérakleitosz, erősebb a láthatónál. Az igazi erő az üresség, a abunyata, mint a mabayana tanítja, az ayin, ahogy a gabbalisták írják. A szellem ott van, ahol nincs semmi. Mindaz, ami van, ex nihilo keletkezett. A világot ebből a semmiből teremtették, ebből a ragyogó nemlétezőből, aminél tisztább és erősebb és keményebb és üresebb nincs. Az evangélium azt tanítja, hogy boldog, aki szellemben szegény, mert az ájultságot levetette és csak szomjúságát éli, ezt az emésztő kívánságot. Böhme a szent szellemet heilige Gier-nek, szakrális sóvárságnak nevezi. Nincs ember, aki tehetségét kibírta volna és ne pusztult volna bele a vakságba és ha valaki a nagyság bármely fokát elérte, azt nem szabad azzal megalázni, hogy az ember tehetségesnek tartja. Nincs szomorúbb, mint látni azt, aki magát tehetségeinek kiszolgáltatja és nincs megalázóbb, mintha valaki nem tesz egyebet, mint tehetségeit gyakorolja. Már nem is tisztességtelen; ízléstelen. Ami nincs, annak ereje nagyobb, mint azé, ami van. Minden egészség egyfajta éhség, minden betegség egyfajta csömör. Démoszthenészi élet annyi, mint magamra venni az éhséget és a hiányt, minden negatívumot, „a nyugtalanság egész terhét“. Mindent bűneimnek köszönhetek, szól Bengel, de leginkább azt a pillanatot, amikor az eszeveszett sóvárgás bennem a tisztaságra felébred. A tehetséget nem ápolnom kell, hanem védelmet kell keresnem ellene. Abból kell élni és azt kell élni, ami nincs. Senki sem védekezhet azzal, hogy lehetetlen. Ez az a hely, ahol minden lehetséges.

Persze Démoszthenész görög, vagyis modern ember és hisz a műben, mondjuk, az ember mű-halhatatlanságában. Már nem tudja, hogy az élet abszolút pozitívum, viszont mindaz, ami az élet folyamán történik, teljes egészében negatív. Ez itt az a hely, ahol nincs megállás, nincsen semmi végső és nemcsak hogy eredménytelen, hanem soha semmiféle olyan lépést nem tud tenni, amely eredményes lehessen, sőt, ahol az egyetlen eredmény az eredménytelenség, az egyetlen siker a bukás és az egyetlen diadal az összetörés. A mű egyetlen értelme, hogy mialatt az ember dolgozik rajta, az emberre visszatér és tisztít és ébreszt és világít. Mindig kétes, hogy másra hatást gyakorol-e és milyet. A műveket, ha azokon már felkapaszkodott, el is lehetne égetni, ha érdemes lenne, de a legjobb még ezzel sem törődni. Mindenki tegyen azokkal, amit akar, vagy porladjanak el a feledésben. Amit alkotok, az semmis. Csak az van, ami vagyok. Aki marad és megmarad. Csak a lét pozitív, ami a léten kívül lenni látszik, negatív. Ez ellen pedig semmiféle gyógyszer nincs és senki és semmi nincs, akire és amire számítani lehetne és nincs hely, ahová ez elől el lehetne rejtőzni.

Démoszthenész modern ember, mert ha a tehetséget el is hajította, a becsvágyat megtartotta. Azt, hogy a tehetség gyakorlata az embert megalázza, jól látta, de a becsvágyat nem tudta megalázni. Azt meg tudta tenni, hogy a rángatózó és dadogó emberből szónokot csinált, de azt nem, hogy dicsőségre való szomjúságát letiporja és tényleg ne legyen semmi. Ha a legnagyobb ellenállást akarta is legyőzni, győzni akart. Nem volt képes vállalni a legyőzetést.

A becsvágy a kétségbeesés egy neme. Becsvágy annyi, mint nem elviselni tudni azt, hogy az ember erőtlen és nyomorult és nem segít rajta sem tehetség, sem tudás, sem műveltség, sem intelligencia, sem dicsőség. Mindez negatívum, amely csak arra való, hogy elfedje az egyetlen pozitívumot, amit Sszphoklész úgy mond, hogy csak akkor vagyok valaki, ha nem vagyok senki. Pál: ha gyenge vagyok, akkor vagyok erős s amit az evangélium úgy mond, hogy boldogok, akik szellemben koldusok. A tehetség a szellem ájultsága. De a becsvágy a tehetségnél ájultabb. Pedig, ha valakinek, neki lett volna ereje azt mondani, nyomorék féregnek születtem és most tehetségemmel hatalmamban tartom egész Athént és pedig ezt a tehetséget szétszórom, amikor a boreas a legerősebb, hordja szét porát a tengerben.

Úgy látszik ez az, amitől a legjobban irtózunk, hogy összetörjünk és megbukjunk és legyőzessünk és tényleg ne legyünk más, mint semmi. A legjobban rettegünk attól, hogy életünk kudarc legyen és csőd. Becsvágy az a kétségbeesés, amely éjjel-nappal észveszetten küzd az ellen, hogy az ember ne roncsolódjék szét és fennmaradjon, valamely látszatban, mint a tehetség gyakorlata és győzedelmeskedjék a műben. Európának lenni annyi, mint nem tudni azt, amit a szufi, vagy a zen-szerzetes, a héber próféta, vagy az orfikus zárándok, akár csak az egyszerű hindu vanaprastha és sannyasin tudott. Igenis összetörni és megbukni és az erőtlenséget elismerni és a legyőzetést vállalni. Nem kell tehetség. De becsvágy még kevésbé kell. Az egyetlen eredmény az eredménytelenség, az egyetlen siker a bukás, az egyetlen diadal az összetörés. Ezt pedig tudni és vállalni és élni nem kétségbeesésből és nem fogcsikorgatva és nem megtörtén, hanem a megnyilatkozott igazság fényében megnyugodva és megkönnyebbülten. Itt nincsen semmi végleges, nincs megállás, semmi itt nem marad meg. Mindaz, ami az élet folyamán történik és történhet, eredmény, tehetség, siker, mű, tulajdonság, teljes egészében a semmié. Egyedül az élet maga pozitív, az élet, amely ténylegesen élet, vagyis lét, amely igazi és valódi és amelyhez az út a kudarcon és bukáson keresztül vezet. Ez nem az életről való lemondás. Ez az, amikor az ember mindenről lemond, ami nem élet. Már csak azért is, mert ami életünket jellemzi, az minden tettünk bámulatos eredménytelensége és minden mozdulatunk csirájában levő bukás. Az egyetlen magatartás, amit Mózes úgy mond: a dolgokból elég.

Becsvágy kétségbeesés, amit az ember eleve tud, mert le kell győznie, a desperát erőfeszítés, hogy mégis győzzön és eredményes legyen és alkosson és legyen valami és valaki, menekülés a tudat elől, hogy bármit tesz, semmi, egyetlen egyen kívül, hogy felad és visszavonul és kiépít és az alázatot gyakorolja. Csak az az ember alapozhatja meg magát a valóságban, aki a bukáson áthalad és a csődöt hazugság nélkül magára veszi. Ha nem szökik meg a szétmorzsolódás elől, hanem a tökéletes eredménytelenséget tudomásul veszi, a sikerben való teljes megszégyenülése és a becsvágyban való megalázása után, a csüggedtség és a kiábrándulás és a sértődöttség elviselésével kifosztva, becsapva, mellőzve, közönyben felismeri: ez az a küszöb, amelyen át kell lépni. Az orfikus görög tragédia ezt a küszöböt katarsisnak, megtisztulásnak nevezi.

Démoszthenész modern ember, vagyis semmi sincs, amitől jobban félne, mint a bukást beismerni. Részben abban a hiszemben van, hogy megbukni annyi, mint elzúllni, részben pedig még mindig inkább a züllést választja, mint az összetörést, mert a züllés, legyen az bármilyen, csupán társadalmi morális kategória és a züllésből van kiút, legyen az ember bármilyen iszákos, ledér, buja, tékozló, piszkos, vagy akár előkelő, illatos, jómodorú, művelt, divatos, fölényes. Inkább elzúllni és börtöntölteléknek, vagy intellektuális csöcseléknek lenni, mint ténylegesen megszegyenülni. Nincs komikusabb, mintha a megbukott a győztes szerepét játssza. Az emberi nagyság nem a tehetségben és az intelligenciában és a teljesítményben van, hanem abban, hogy milyen mértékben tud mindezeket átlépni. Pascal. Vagyis Pascal, aki az egyetlen ember a közelben, aki megértette, mi a nagyság abban, hogy hotan aszthenó tote dünatosz — ha gyenge vagyok, akkor vagyok erős. Aki tudta, hogy a nagyság nem történeti és társadalmi teljesítmények szerint való rang, hanem a katarziszban megtisztult tragikus egzisztencia, akit letapostak és leköpdöstek és aki a küszöbön átlépve igazi otthonát megtalálta. Démoszthenész még tudhatott erről, hiszen az orfikus Dionüszosz szetmarcangolását a tragédiák jelképeiben még láthatta. De persze hol volt már az agorán Dionüszosz és hol volt Orfeusz! Még Szókratész is, mikor már minden elveszett, győzni akart, legalább az igazságban győzni. Nem volt képes azt mondani, hogy megverték. Nem tudta, mit jelent elhagyatva lenni az igazságtól.

A démoszthenészi életmód a modern ember számára elérhető legmagasabb. Ezen túl csak a kereszténységgel léphet, de tudjuk, hogy Kierkegaardnak igaza van, kereszténység nincs. Mindaz, ami nem a csupasz és a meztelen létre vonatkozik, az a semmié. Mindaz, ami tehetség, produkció, érvénytelen. Ami megmarad, az az emberi lény. Csak az ember tisztulhat és világosodhat meg és ébredhet fel és ez az egyetlen eredmény és végső értelme annak, hogy életre született. Démoszthenész idejében ezt a tudást már csak a tragédia jelentette, már misztérium lett az, ami eredetileg a normális ember természetes életszabálya volt.

A nehézség, hogy az ember valódi otthonáról, amelyhez az út a földi tartózkodási hely összetörése vezet és amely utat a tönkremenés nyitja meg, nem mondható úgyszólván semmi, mert kívül esik azon, ami nyelvel megnevezhető és csak a művészet, a vallás és a metafizika jelképeiben ismerhető fel. A hindu hagyomány e megismerést prajna-nak nevezi. Az ami prajna, az emberi értelemnek febonthatatlanul integrált s ugyanakkor a végtelenbe differenciált centrális művelete, amelynek sajátos logikája van. E logika legelső és legfontosabb ismertetőjele, hogy paradox. Ennek az értelmi műveletnek segítségével ismerem fel, hogy az összetörés felépülés, amit az egyik oldalon lezár, azt a másikon megnyitja, ami feladás, az eredmény, ami tragikum, az idill, ami a fenyegető sötét megsemmisülés, az az igazi otthon. Ez a tudás a modern ember számára elveszett. Az összetörésig még eljut Hölderlin és Baudelaire. Schumann és Van Gogh, benne reked, mint Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gogol. De a bukást nem tudja birtokba venni és nem tudja, hogy nem félni kell tőle és nem menekülni előle és nem kibújni és elkenni, hanem a lét mélyének tekinteni s mint a tengerben, abban megmerülni. A modern ember egész civilizációt épített, hogy ezt a lépést maga elől elfedje. Különös, de boldogok lettek a csüggedtek, a melankólikusak, a bűnösök és

a lázadók, mert azok legalább érzik a fenyegetést és tapasztalják, amit Gabriel Marcel a valóság harapásának nevez. A modern ember új kategóriát teremtett, a lényegtelenséget, életet, amely mindegy, hogy van, vagy nincs, a langyosat, ami az evangélium szerint csak arra jó, hogy kiköpjék.

### A dolgokból elég

(A szentség elemzése)

A lengyel fiú, aki ezerkilencszáznegyvenegy május végén született, most húsz éves. Szüleit valamely igazság nevében megölték, a csecsemő ott maradt az istállóban a széna közt, a kocsmárosnak nem volt szíve a vasvillát beleszúrni. Később aztán már nem tudta, hogy megbánta, vagy sem.

Egyszer a vonaton láttam hasonló arcot. A félelem a szemben van: a támadás és a menekülés között, mind a kettőre készen. Ez a szem nem félt, inkább bámult és várt. Sohasem láttam ügyefogyottabb várakozást, azt hiszem a Messiást várta és csodálkozott, amiért még nincs itt, holott abszolút számítás szerint már régen itt kellett volna lennie. Az emberek nem érdekelték, a tájak meg kevésbé. Nem nézett körül és nem nézett ki az ablakon. Kezét a padra fektette, ráült és hintázott, nem játékból, inkább, hogy az időt addig valamivel eltöltse. Iskolája szemmel láthatólag nincs, mesterséget nem tanult, soha nem is fog. A dolgok nem fontosak. A holnapról nem gondolkodik, nem akar családot alapítani, sem házat építeni, nem spórol és nem sóvárog arra, hogy majd egy napon. Senki sem szerette és ő sem szeretett senkit, csak azt az egyet.

Ez a fiú sejtelmet nyújtott arról a lengyelről, aki Brest körül él a palakék ég alatt, a lucfenyők és a varjak közt. De a lengyel még elhagyatottabb. Lehet, azt sem tudja mi a vasút, csak éhség, tetű és rongyok. A kocsmárosék, akik fölnevelték, nem voltak hozzá komiszabbak, mint saját gyermekeikhez, de terhükre volt. Mi ma itt mindnyájan egymás terhére vagyunk: Még csak gyűlölni sem, csak únni, únni. A gyermek tudja, hogy fölösleges és a legtöbb ezért magát hasznossá akarja tenni. Jobb lesz, mint amilyen. Így keletkezik a stréber. Engedelmeskedik, tiszta jeles lesz és jó állampolgár. Vagy legalább fellázad.

Elmondták, hogy katonák jöttek, mindegy, hogy milyen sapkájuk volt, a faluban sok embert szedtek össze. A kocsmá udvarába hajtották őket, mert ennek magas fala volt. Az erdő felé vitték, senki sem tért vissza többé. A kocsmárosné beszélte azon a hangon, hogy ő milyen jó.

Az ezerkilencszáznegyvenegy május végi konstelláció nagyon nehéz. Csak egy valakiről tudok, aki a kritikus napon született és az még csecsemőkorában fel nem derített betegségben meghalt. Úgy látszik, nem bírta ki. Akkoriban a Bika jegyében aranykonjunkció volt és körülötte hatalmas stelliium. Olyan tömény örület kitörésére való lehetőség, amelyet csak most kezdünk érteni, amikor már késő és amikor még nagyobbra készülünk. Ezek az emberek örülni egyáltalán nem képesek, szenvedni se nagyon. Születésükkel olyan megrázkódtatást élnék át, hogy nem tudnak egyebet, mint ennek egyhülését égi hatalmaktól

várni. Mert ezek itt? Mit kívánhat tőlük? Vannak igen hatalmas emberek, de senki sem tudja, mi a fontos. Mit tudnak? Vigyázni, nehogy kiessenek, aki arra vigyáz, nehogy kiessen, már kiesett.

Az aranykonjunkció a Jupiter és a Saturnus együttállása, tulajdonképpen messiási konstelláció, Jézus születésekor a Halak jegyében a nyilvánosság házában állt pontos oppozícióban a születés pontjával és kilencven fokban a Nap-Hold-szembenállással. Szabályos kereszt. A Messiás az az igen magas szférából testet öltött lény, aki olyasvalamit tud, amire ember nem képes.

Az aranykonjunkció az áldozat konstellációja. Hallatlanul kérdésszerű, mert ha az ember az áldozat mellett kitart, az életből semmit sem kap, de az övé a dicsőség. Viszont, ha boldogságot, hatalmat, hírnevet kíván, az áldozatot el kell árulnia, mindazt, amit akar, itt megkap, a dicsőséget pedig elveszti és a magas szférába, ahonnan testet öltött, sohasem térhet vissza.

Az együttállást akkor a Merkúr, a Venus, a Mars, az Uranus stelliuma vette körül. Világi jelentőségét az ember akkor látja, ha megnézi, mi történt negyvenegy második negyedében. Hadjárat a szerbek, a görögök ellen, Kréta, Afrika, Oroszország megrohanása. Aki nem tébolynak fogja fel, azt a gyanút ébreszti önmaga iránt, hogy nem épelméjű.

A világ jóvátéhetetlen romlás állapotában van. Ez kétségtelenül megállapítható, nem abból, hogy a rosszat teszik, hanem abból, ahogy a rosszban hisznek. Ahogy a rossz sikerében bíznak és abban nemcsak megnyugszanak, hanem annak örülnek, mocskos örömmel, és hunyorgatnak, és a hang, amint azt mondják: valóság. Minden erőfeszítés hasztalan, amely a katasztrófát meg akarja akadályozni. Csak beszélnek róla. Mit akarnak? A dolgokat.

A végső eseményt megpróbálta elképzelni, de valamely ponton, éppen ott, ahol szemléletessé vált volna, agya mindig megállt. Nem olyan, mint az özönvíz. Nem tűz. Nem úgynevezett külső. Az ember csinálja és még az utolsó előtti percben is megállíthatná, de nem. Az egyre gyorsuló romlásnak hatékony ellenereje minden kezében ott van és nem használja. Nincs többé sors. Nincs miben reménykedni. Csak az van, amit tesznek és annak következménye. Az ember előbb semmisítette meg a külső erők hatalmát, mint ahogy megszerelte a tudást önmaga megfékezésére. Csak megérteni. Csak az intellektussal, ahelyett, hogy egész lényükkel fognák fel. Csak megérteni, nem megvalósítani. A dolgok, mindig a dolgok.

A pusztában Mózes fel akarta állítani az Úr sátorát és kihirdette, hogy mindenki hozza el, amit csak tud és összeszedték a bársonyt és a selymet, az aranyat és az ezüstöt, roskadásig. Végül Mózes türelmetlenül és bosszúsan azt mondta: a dolgokból elég. Végre valamit, ami nem dolog. Mint a nő, aki inkább testét adja, nehogy magát kelljen oadaadnia. A legkönnyebb valamint pénzzel megváltani, önmagát teljesen megtartani önmagának. Az emberek egymás elől eldugják magukat és életüket titokban maguk élvezik. Senkinek semmit. Zugot keresni és ott egyedül az egészet önmagának elszopogatni. Az egyetlen, ami a romlást megakadályozhatná, az egyetlen, de ennek megvalósítása áldozat-

tal jár, le kell mondani. Csak nem lemondani. Senki sem hajlandó s ezért óráról órára rosszabb. Mindenki rántja magával az összes többit. Megállni? Senki sem akar. Éppen ő? És éppen most?

Hallotta, amikor az emberek az eseményekről beszélgettek, mert az emberek semmi egyébről nem beszélgettek, csak az eseményekről. Kit vittek el. Kit végeztek ki. Elfogyott a krumpli. A kenyér rossz, de holnapután már az se lesz. Már jönnek. Kik? Mikor? Miért? Ez a rossz nem is megvalósítható, csak azért csinálják, hogy a jó tönkremenjen.

Lehet, hogy csak azért rossz, mert nem tudjuk, mi történik. Persze a távlatok, ha valaki a távlatokat ismeri, akkor mindjárt jó lesz. Haladás. De tudjuk, mi történik, nagyon tudjuk, mert csak azok tudják, akik benne vannak. Mindig megmarad valami kis szikra, hogy nem értelmetlen. Ki tudja? Attól, hogy az egészet elvesse, valami mindig visszatartja. Talán gyáva és az összes következményeket nem meri levonni. Esetleg nem lát tisztán. Fel lehet tételezni, hogy mindez csupán ösztönzés?

Amíg valakinek egyszerűen igaza van, inkább csendes, szerény és szófukar. Mihelyt hazudik, tüneményesen bőbeszédű lesz, szavakban kifogyhatatlan és fondorlatokban gazdag ékesszólással igazolja önmagát. Egyszerre találékony lesz és ihlete van, bizonyítékok termékenysége és meggyőző erő.

Azt, ami van, biztosan nem lehet tudni, csak azt, hogy ki az, aki vagyok.

Ha ez a sötét korszak végzet és visszavonhatatlan, az egyetlen, amit tehetek, hogy életem tisztaságát megőrzöm. Ez holtbiztos. Ha van belőle kiút, az egyetlen csak az lehet, hogy saját tisztaságával a világ tisztaságát felidézi. Ez még biztosabb.

Az ember elvesztette érzékét a fontosság iránt. Micsoda áldozat a puszta életért! Mennyi szennyet vesznek magukra a puszta falatért. Mennyi árulás. Vége? Már úgyis mindegy. Azt mondják, az élet mindennél erősebb és megy tovább. Igen, de hogyan! A földhöz való hűségnek csak addig van értelme, amíg az nem bosszú azon, ami az életnél több. Amikor valaki azt, ami az életnél több, megsérti, nem az életfölötti megy tönkre, hanem az élet. Ezért minden kompromisszum értelmetlen. Minden áldozat, amit az ember a merő életért hoz, aljas. A Megváltón kívül senkinek kompetenciáját az élet kérdésében nem ismerem el. Sem a megalázástól, sem a mellőzéstől, sem a megvetéstől, vagy a kinevetéstől, sem az éhségtől, sem a szabadságvesztéstől, sem a rongyoktól, vagy a tetvektől nem szenvedek annyit, mint saját hazugságaimtól.

De az az én, aki vagyok, nem magam vagyok, hanem sajátságos meglazult függetlenségben élő lény, valaki, aki természetes, de akinél nincs természetelenebb. Sohasem fogadhatom el és egy pillanatra sem szabad megtagadnom. Javíthatatlansága fölött végzetes kétségbeesésben vagyok és szüntelen ellenőrzésre van szüksége, különben karrierista lesz, vagy irigyli a diktátorokat. Milyen különös, hogy ez az én nem tud meglenni nélkülem, hogy tükröm és én tükre vagyok, magunkat látjuk egymásban, összetéveszthetetlenül és elválaszthatatlanul és vállalnom kell őt, holott szeretnék megszabadulni tőle, viszem

magammal át a határokon és különösképpen ragaszkodom hozzá, anélkül, hogy szeretném. Nem szabad elárulnom. Az evangélium mondja, és ha az ember erre gondol, nem tud mást tenni, mint az egyedül élő láthatatlan előtt leborulni és sírni. Nem az a fontos, hogy mi az, ami lesz, hanem, hogy mi az, ami van. Ezen itt mindenkinek át kell esni, hogy oda eljusson. Hova? A húst minden léleknek meg kell próbálnia, mondja az apostol. Az egyetlen fontos, hogy az ember a világ cserbenhagyása nélkül az ígért földjére legalább a határról egyetlen pillantást vessen. Az ellen, ami van, nem tiltakozik. A romlás végét nem sürgeti, nem is késlelteti. Nem az évek számítanak, hanem az emberre nehezedő sötétség súlya. Ezen pedig könnyíteni nem lehet és nem is szabad, ez a romlása. Sem a bárgyú jóakarát, sem a világvég, de a legkevésbé okosnak lenni. Mindenkinek meg kell adni, ami az övé, de az ördögnek semmit.

Nincs értelme valakire fontos dolgokat bízni, aki az előfeltételeknek nem felel meg. Nem tanultságra van szükség; sem műveltség, sem iskola, sem könyv. Rengeteg erőt vesztettem, hogy megszereztem ezt az ijesztő tájékozottságot a lényegtelenben.

Nem tudta mi az ostoba és elavult régi tudomány, amely unalmas, mint a Zola-regény, mi az újabb, pimaszabb, amely a rémállamot és a terrort szolgálja aljasan, de már ennél is van újabb, már csak tudomány, minden egyébre való tekintet nélkül és ebben szegény életünkkel együtt adatok lettünk. Dolgok. Nem tudta mi a művészet, akár a régi, akár az új, raffinált paráznságával. Sem a vallás, amely nem tud mást, mint kunyerálni. Sem a gondolkozás, amely azért gondolkozik, mert beteg. Megint a dolgok. Micsoda világ ez? Az ész rejtélye. Hová vezet? Senkit sem ismer, aki ne úgy élne, hogy egyebet sem csinál, csak számon tartja, ami nem az övé. Cipő, ruha, az enyém? A papírdobozra néz, amelyben az ing, a harisnya, a zsebkendő, a szappan. Az enyém? Nem kell. Saját magán kívül senkije és semmije nincs. Mégis a lehető legjobb, ha várakozik. Üres kézzel semmire sincs szüksége. Vár. A dolog nem kell. A várakozás, amikor a dolgok még nincsenek, de még az sincs, amire vár. Még bűneihez sem ragaszkodik, az sem az övé. Nyakába hullott, mint ezek az álszülők itt, ez a kocsmá, istálló, munka és szappan. Persze, amíg az ember itt nem látja, hogy a bűnbeesés a minden egyebet meghatározó létfogalom, semmit sem ért, semmit, még a legyeket sem. A világot nem tudja önmagával elviselhető viszonyba állítani, mert ami a világra nehezedő súly, az nem a gravitáció, hanem az ember bűne és ahhoz, hogy a tisztaságot elérje, az egészet el kell vetnie, az egészséget, még az életet, még az üdvöt is. Nem marad más, mint az erőfeszítés az ég birodalmának megvalósításáért.

És ez a különös zavar, másokon segíteni, holott segítségre szorul, tisztaságról beszélni, holott tisztátalan. Szégyen. Egy szót se szólni, csak várni. Istenben az a nagyszerű, hogy nem dolog, semmiféleképpen nem dolog és nem fogható meg és nem érzékelhető, nem kiszámítható és nem érhető és nem kényszeríthető és nem gépiesíthető és nem rászedhető és nem félrevezethető és aki a dolgokban marad, az hozzá soha nem jut el és annak fölé sejtelve sem lehet. A dolgok lényege, hogy üres. A dolgok uralma. Behódolás a semminek. A börtönt, amit itt csináltak, úgy hívják, hogy világ. Irtózik attól a gondolattól, hogy ebbe a világba kerüljön, mint jó ember, különösen, mint szent. Ez még súlyosabb, mint gazdagnak lenni. Ez a stupid és kicsapongó vallás. Az ember

nem tud mást, mint elbújni és önmagát felhabzsolni. A mennyei boldogságot kistréberkedni. Jónak lenni. Pfüj. A mennyország is börtön, a boldogok börtöne, az összes bel- és külkomforttal, állandó üdvözléssel és még hozzá tiszta lelkiismerettel. Kolosszális internálótábor, amelyben a dolgokat szolgáltatják. Az ember a semmiben ég. Behódolni a dolgoknak, aztán hivatkozni a családra és a gyermekekre és arra, hogy élni csak kell, gazságokat elkövetni koszos hűséggel a hazáért és az emberiségért. Különös. Miért hívják a valóságot misztériumnak és miért hívják az embert, aki a valóságról tudomást szerzett, misztikusnak? Senki sem fog tudni megváltani, amíg magad nem vagy tiszta — és akkor?

### Three points

Belling műve, a Hármashangzat a kilencszáztíz évesekben, az expresszionizmus korában készült, de vonalainak tisztaságával tulajdonképpen az ötvenes évekhez tartozik. Ez volt az első olyan szobrászati alkotás, amely után Max Bill Hármasan tagolt egység-e (Dreigeteilte Einheit) és Henry Moore Three Points-a (Három pont) következhetett. Mind a három szobor formai tárgya a plasztika, a geometria és a mathézis határterületéről való és a hármas számnak az egységbe való közvetlen visszahajlását ábrázolja. A kettő a megbontott egy. A három a megbontás után olyan új alapon keletkezett új egység, amely, úgy látszik, az eredetinelég véglegeesebb. Az egy és a három között a különbség az, hogy az egyben az egyen kívül nincs semmi; a három olyan egység, amely az egy szerkezetét is megmutatja. Az egyben az egy mindössze egy; a háromban rendszer. A legegyszerűbb rendszer olyan értelemben, hogy ténylegesen a leginkább egy-szerű.

Belling műve annyira zenei, hogy aki a szobor címét nem ismeri, az sem tud egy pillanatra sem másra gondolni, mint a hármashangzat akkordjában a szétnyíló hangok után a hangok új találkozására oly egyensúlyban, amely ettől a pillanattól kezdve megbonthatatlan.

Max Bill koncepciója inkább pszichológiai. A Három részre tagolt egység egy fajta centroverziót ábrázol; a kifelé és a befelé fordult magatartás (extraverzió és introverzió) a széthajló kettősség jegyében áll; a centroverzió (a középpont felé való fordulás) a megbomlást a harmadikban új egységbe foglalja.

Henry Moore Three Points-a három tűhegyben végződő geometriai alakzat egyetlen pontban való összehajlása. Az egyesülés pontja nem látható. A három tűhegy között áll az üres térben úgy, hogy három irányból mind a három hegy erre a pontra mutat. Ez az. Ez a pont. Annyira, hogy a szobor neve Három pont helyett Egy pont is lehetne. Ez az egy ahol a három találkozik és eggyé válik. Ez az ábrázolhatatlan. A Three Points tulajdonképpen a legközelebb a sixtusi kápolnában levő Teremtés képéhez áll. Ádám teste már készen fekszik, de még élettelen; az Úr karját kinyújtja és mutatóujjával Ádám ujját csaknem megérinti. Az életszikra a teremtő isten lényéből az emberi testbe most pattan át. Ahogy Platón a szellemet érti, mint a megfoghatatlan és végtelen létből kipattanó szikrát, amely az emberi lény értelmében ugrik át és ott világosságot gyűjt. A szellemet, amelyből Plótinosz azt írja: „magában



foglal mindent, ami halhatatlan, az egész istenséget, a lélek egészét; magába foglalja pedig, mint örök nyugalmat, mert miért keresse a változást, amikor benne minden helyén van és miért keressen, amikor minden fölött rendelkezik? Növekvést sem kívánhat, hiszen tökéletes . . . és mivel nincsen benne semmi, amit nem gondol, gondolkozása nem keresés, hanem birtoklás. A szellem üdve nem kiküzdött eredmény, mert öröktől fogva a minden és az egész, a valódi örökkévalóság . . . A szellem az, ami van és mindig az, ami van, soha nem az, ami lesz, mert a jövőben is van és nem múlik el, mert benne minden elmúlhatatlan“.

Michelangelo a Teremtés-ben a szellem szikráját az Úr mutatóujjából pattantja ki. Az Úr uja Ádám kezét nem érinti. Ez a feszültség. Ami a Teremtőből az emberbe átpattan, láthatatlan. Moore Three Points-ában a három tűhegy találkozásából kivillanó szellem sem érzékelhető, de mindenki tudja, hogy mi történik. Ez az, amit Platón mond, az emberi értelemben a fény kigyullad. A Three Points helye mindenesetre külön a szobor számára épített kőalakú kupolás márványteremben lenne, ahol a művet a középkeletre helyezni és ha valaki életében döntő elhatározás előtt áll, a szoborral szemben leülhetne, nézésében elmerülhetne és részese lehetne abban, ami halhatatlan, aminek nincs szüksége sem változásra, sem növekvésre, ami mindig az, ami és amiben minden elmúlhatatlan.

### Miráza

Kevés könyvünk van, amelynek jelentősége a kínai, vagy az arab, vagy a hindu hagyománynak akárcsak közepes műveivel felér. Európa a történeti izgalomban bennragad és a létezés kérdéseiig el sem jut. A valóságot nem érinti, legfeljebb érdekes. Ezért érdektelen. E kevés könyv között lenne La Rochefoucauld-é, ha alapszava helyes lenne. Az alapszó: az önzés. Nincs nagyobb baj, mintha valaki az alapszavakat nem helyes értelmükben fogja fel.

La Rochefoucauld feltételezi, hogy az önzés önszeretetet. Ebben Európa kétezereves konvenciójával megegyezik. Szeretetnek tart valamit, ami semmivel sem több, mint a majomanya ösztöne. Magzatát felcifrálja és cukorkával tömi. Persze az ilyen anya gyermekeit néha meg is eszi, néha még rosszabbat csinál vele, ami gondos nevelés néven ismeretes. La Rochefoucauld meghatározása: Isten az embert eredendő bűnéért megbünteti s ezért megengedi neki, hogy önszeretetéből bálványt csináljon, amely azután életének minden pillanatát feldúlja.

A szeretett lénynek nemcsak javát akarom, hanem azt, ami neki jó, azt tudom is. Az önzés ugyan az énnel javát akarja, de sejtelve sincs arról, hogy mi az igazán jó. Szeretet az, amikor valakinek létnehézségeit magamra veszem, hogy annak életét szebbé tegyem. Miért? Mert szeretem. A szeretet nem hisztéria. Nem a dédelgető érzélgésnek és a bestialitásnak az a vegyülete, ami La Rochefoucauld önzése. Az önszeretet nem önzés. Az önzés az embernek önmagára való életétsége. Tudomásul kell vennünk, hogy nem önszeretben, hanem életétséggben élünk.

Erich Fromm *A szabadságtól való rettegés* című könyvében a gondolatot példás világossággal fejti fel. Az önzés nem önszeretet, mondja. Az önzés a csillapíthatatlan sóvárgás egy neme, az önző csak önmagával tud foglalkozni, attól való félelmében, hogy nem kap eleget és valamit elszalaszt, irigységgel átitatva mindenki iránt, akinek több jut. Ezért az önzőből hiányzik a biztos öntudat alapja, az önerzet. Csak rajong önmagáért, csak kényezteti önmagát, el van bűvölve önmagától. Nácizmus? Talán igen. Mindenesetre a szeretet hiánya. A modern európai ebben az énsóvárgásban és önelragadtatásban él, amelynek egyetlen élve önmagát kifosztani és önmagából minden gyönyört önmagának kisajtolni és lenyelni. Az önző ember az életszomjúság tortúrájában él és az önzésdémon hatalmasabbnak bizonyul, mint az emberben a leghatalmasabb, az erősz. Nincs olyan szerelem, mondja La Rochefoucauld, amelynél a kacérság ne lenne erősebb. A másik ember és a másik nem által nyújtott öröm a saját maga által nyújtott gyönyörrel nem ér fel. A kacérság feláldozza a másikat önmagának, a szerelmet az önzésnek. Én, én. Az örzés, amely önmagát és mást momentán életévéké? kirabol, mindent nekem, felfalni és lenyelni, ezenfelül, mivel tudja, hogy amit csinál, az rossz, az egészet bonyolult mechanizmussal elrejt, mert, mint La Rochefoucauld írja: hitványságát csakis olyan megvilágításban engedi feltűntetni, amelyben ő maga óhajtja.

Az önszeretet engedélyezett, sőt kötelező magatartás. Az embernek önmagát szeretnie kell. Az énéhség viszont eltévelyedés. Az önszeretet önmagában a lét intakt voltát helyre akarja állítani és fenntartani; az önzés az életet ebben az adott korrupciójában is elfogadja, bármilyen legyen is, felhabzsolja, mert az életben, sajátságosképpen, valami az eredeti elemészthetetlen bozítú mézes mámorából mindig marad.

La Rochefoucauld önszeretetnek nevezi azt, ami tulajdonképpen és valójában az embernek önmagára való éhsége, mert életünk minden gyönyöre testünk-höz, vagyis énünk-nöz van kötve. Mindenki tudja, aki a *Maximák és reflexiók* egyetlen mondatát valaha olvasta, hogy ennek az önmagára való démoni életéhségnek elemzése Le Rochefoucauld művében tökéletes. Ami annyit jelent, hogy Európában túlsúlyban levő történeti és irodalmi rögtönzések között e mű megfogalmazása végleges és hiteles. Csak éppen az önszeretet szó helyébe az egész könyvben mindenütt az önmagára való éhség kifejezését kell tenni; az önzés szó eredeti értelmét helyre kell állítani és egy percre sem szabad abba a tévedésbe esni, hogy az önzésben a szeretetnek akárcsak egyetlen szikrája is pislog. Az önzés az embernek önmagára való démoni éhsége, minden valószínűség szerint korrupst létünk tévelygésének első oka.

Sem Csuang-ce, sem Patandzsali, sem Halladzs az önszeretet és az önmaga utáni éhség fogalmait nem tévesztette volna össze. Akinek a világ eredeti rendjéről akár csak halvány fogalma is van, ilyen hibát nem követ el. De ennél több. Az önzés, vagyis az életéhség Európában elvetendő bűn volt és maradt kezdettől fogva a mai napig. Egyetlen gondolkozó volt, aki ezt a tévedést nem követte el, Jakob Böhme. A Gier-nek (körülbelül a hindu kama), vagyis a sóvárságnak nem kell okvetlenül létromásnak lenni. Létünk alapja nem egyértelmű, hanem paradox; mindig ellentétek és ellentmondások között élünk; mindig kétértelműségek között. Az életszomjúságot nem szabad feltétlenül

kerülendőnek tartani. A létezés legmagasabb foka, mondja a szufi, az ember éppen ennek az elementáris mohóságnak dühödő lángjaiban égve száll fel. Ez az, amit az iszlám miráznak-nevez. Mert Istent testével is kívánja, mint Halladzs, vagy Rabia. Meg akarja ízlelni és illatát be akarja szívni, ezért a szufi Istenről szerzett tudását zamatos megismerésnek (marifa) hívja. Ha az ember fogalmat kíván szerezni arról, hogy ez milyen, nem kell egyebet tennie, mint ezt a marifa-t a modern tudomány megismerésével összehasonlítani. A modern tudomány megismerésének gipszize van. Ahogy a szufi megismer, az fényes és tüzes és ízletes, mint az édes szőlő. Milyen illat ez? Mint a levendula? Mint a fenyő, vagy a babér? A megismerés végső állomásán, amikor a mirázs megvalósul és a lélek a legmagasabbal egyesül, olyan mámore van, mint a kivételes szerelemnek, kivételes pillanatokban. Voltak, akik a megismerést az Evangélium jegyében Európában is így tudták értelmezni, a legtöbben azonban a prúd papoktól megrettentek. Néhány költő maradt, Milton, Hölderlin, Wodsworth, Keats. Érzékszerveim arra valók, hogy Istent ujjammal és nyelvemmel és orrommal és fülemmel is megismerjem. Mert a szomjúság (Gier, kama, thrishna, libido) bennem az, ami nyílt volt és nyílt marad és soha nem lezárható. Az életéhség nem csillapítható. Az életéhség az, hogy fel vagyok tépve és ennem és innom kell és be kell szívnom és le kell nyelnem. Ezért Böhme azt mondja, hogy a Szent Szellem (penuma hagion) nem egyéb, mint szakrális sóvárgás. Ez pedig ismét a szavak helyes értelmezésén múlik.

Európában az önmagunkra való éhségen nem jutottak túl, ezért kétezer évig nincs más, mint az egyik oldalon bősziült élvéhség, a másikon önmagát megsemmisítő éntagadás. Mert az önmészítő aszkézis nem egyéb, mint az én-éhség egyik alakja, amint az életéhség sem egyéb, mint önsanyargatás. A sóvárgás tortúrájában az élvekért való mohóságban élünk. Ezért Európa története nem egyéb, mint erőfeszítés a hataloméért, a vagyonért, az életmeghosszabbításért, a fényezésért, a gyönyörökért, ugyanakkor az élet megtagadása és elemészése és éngyötrés. Kutyaszorító a világról való teljes lemondás és a gátlástalan életszomjúság között. Mintha szentkönyvünk nem tanítaná azt, hogy az egyik éppen olyan rossz, mint a másik. A világot fel kell emelnünk, vagy ha úgy tesszük, át kell szellemítenünk, és pedig anélkül, hogy abból egyetlen porszemet is megtagadnánk. A kérdés rossz feltevése, hogy a világ mellett, vagy a világ ellen. Helyesen úgy kell kérdezni, hogy mi az, ami az életnél kevesebb és mi az, ami az életnél több? És mintha előttünk ezer évekig az ember nem rendelkezett volna e tudás fölött, amit azért hívnak zamatos tudásnak, mert az ember magasrendű életet élhet és megtarthatja az élet borizú mézét. Amit a hinduk kama-nak, a rómaiak libido-nak hívnak, ami Böhme Gier-je. A bősziült életszomjúság, mint természeti hatalom, előjeltelen; létrontássá csak akkor lesz, ha az Én dolga, lezárul, önzés lesz, önmagára való szomjúság és létrontás akkor is, ha világi életéhség, de akkor is, ha szerzetesi aszkézis és önkínzás. Mindent magamnak. A szenvedést is. Az élveket is, a túlvilági üdvöt is, habzsolással és hajszával és szöges korbáccsal.

Európában ezt kezdettől fogva elég sokan tudták. De ha többen voltak is akik az átvilágítás erői fölött rendelkeztek, senki sem tudta, mi a megvalósítás. La Rochefoucauld esete jellegzetes. Világosan lát. Éppen olyan világosan, mint Platón, vagy Augustinus, akármelyik középkori misztikus, vagy szent, mint a modern lélektan, vagy egzisztencializmus, amely az egzisztencia átvilágítá-

sát (Existenzerhellung) olyan fontosnak tartja. Az is. Csak éppen ez az átvilágítás kevés. Az átvilágítás az önismeret desperát logikájával a legtöbb esetben az emberen keresztül lát, de semmi egyéb. A tulajdonképpeni feladat az átvilágítás után kezdődik. Ismeretet szerzett, amelyetől megretten, mert meg kell rettennie. Viszont tudja, hogy az ismerettel az autentikus létezésről csak sejtelmet sem szerzett, csupán saját korrupt voltát ismerte fel és semmit a valóságos létezésből nem tudott megvalósítani. Európának több helytálló megvilágítási módszere van, realizáló módszere nincs.

Európa Szókratésznek azzal a kérdésével kezdődik, vajon az erény tanítható-e? Az erényről szóló tudást és az erény gyakorlatát, amely előtte egy volt, kettéválasztotta. A hagyományban ilyen kérdés nincs. A hagyomány az abszolút életrendet nyújtja, amelyben a gondolat annak realizálásától nem választható el. A hagyomány olyan a világ teremtése előtt levő (preegzisztens) rend, amely minden világok és az egész létezés számára azonos és érvényes volt, van és lesz. Ennek a hagyománynak írott emlékei a szentkönyvek (Veda, Tao, Orpheuss, Thora, Evangélium). Az olyan ember számára, aki úgy kérdez, mint Szókratész, a gondolat, a szó, a tett között rész nyílt, az átmenet és az azonosság nem közvetlen. Ahhoz, hogy az ember az elméletből a gyakorlatba át tudjon lépni, újabb lökésre van szükség. Ez a realizálás lökése, amely Európában kimarad. Ez a válság kezdődik Platónnal. Az európai gondolkozás kétezeröttszáz éve nem tesz egyebet, mint az embert átvilágítja. De a megvalósításra nem képes. A megvalósulás a mirázs. Az út fölfelé. Az ascencio. Ascende teipsum. Emeld fel magadat. Ha feljutok a mennybe, az egész világot magammal emelem. A konfessziók meg nem számlálható sora, csupa önvallomás, amelyből nem következnek semmi. Eszme van, helytállás nélkül, a meg nem valósult élet irtózatossága. Amit nem emelek fel, az reám nehezedik. Mert a sikerült élet nem azon múlik, hogy az ember mit vallott meg, hanem hogy végrehajtotta-e azt a megfordulást (teshuvah, metanoia, conversio), amely nélkül hiteles élet nincs. Az egzisztencia átvilágítása kevés. Konfesszióval az ember legfeljebb csak jobb lesz. A legolcsóbb dolog jónak lenni, ennél csak egy olcsóbb van, rossznak s ennél csak egy olcsóbb, semmilyennek.

Böven van ismeretünk arról, hogy a hagyomány az életéhség és az élettagadás, a dandy és az askéta antagonizmusának veszélyét mennyire kerüli. Azt is tudjuk, hogy miért. Akár az élveket falom, akár magamat sanyargatom, az önmagamra való sóvárság körén belül maradok. Mindez az Én világa. Szűk, csak egyetlen pont. Az földi gyönyöre, vagy az én földöntúli üdve. A világot odaadni a túlvilágért, vagy a túlvilágot a világért. A hagyomány (zen, szufi, hasszidok, yoga, Evangélium) számára az ilyen vagy-vagy a megrekedt élet jegye. A boddhisattva a tenger egyetlen cseppjéről, a Himalaya egyetlen kaviccsáról se mond le, nem is szólva arról, hogy egyetlen lelket is cserbenhagyjon. Számára csak az egész világ és a létezés egésze van. A boddhisattva nem üdvét kívánja. Sem a hasszid, sem a szufi, és tudjuk, hogy az sem, aki az Evangélium beavatásában részesült. Üdvoszomja csak a vallásnak van, Európának van, ami élvszomj, csak a túlvilágra helyezve. A hagyomány nem vallás, hanem a létezés abszolút rendjéről való tudás. Az evangéliumi ember az életéhségből és az üdvéhségből megfordul (metanoia, teshuvah), fölfelé vezető utra lép és az egész világot magával emeli. Énről nincs többé szó. Megtartom, ami az élet gyönyörében jó és megtartom, ami az önmegtágadásban jó, mert askézis

nélkül magasrendű élet nincs. A boddhisattva saját üdvét visszadobja; számtalanszor a nirvana-ba léphetne, de mindig újra visszatér, a lét szenvedését vállalja, esetleg, hogy egy férget megszabadítson. Amíg a létezést nem tettem tökéletessé, nincsen számomra béke és nem pihenhetek sehol és semmiben.

Az Én-ben, a vallásban, a földi élvekben, az üdvben ragadt ember sajátos, kierőszakoltan zárt magatartásban él. A fogság egy neme. Minden vallás börtön. A szalonok börtönök. Az első lépés a megszabadulás felé, mondja Halladzs, ki az együdeléből. Európa ennek a zárt magatartásnak különös alakját honosította meg. Rendszernek hívják, legalább is Kassner rendszernek nevezte el. Platón és Arisztotelész ilyen rendszert épített. A kereszténységből ilyen rendszert csináltak, az Evangéliumot Aquinoi Tamás ilyen rendszerre építette ki, a filozófiák ilyen rendszerek, a tudományok, az államok, az elméletek, a társadalmak, a népek, a hadseregek, az iparvállalatok, a világnézetek. A rendszer ismertetőjele, hogy legalább egy pontja mindig van, ahol a dolog nem egyezik. Ezen a ponton aztán az egész felborul. Nem foltozható és nem javítható. Reménytelen és el kell dobní. A másik éppen olyan rossz, a harmadik még sokkal rosszabb. Ez a rendszer, akár világnézet, akár vallás, akár társadalom.

A hagyomány nem rendszer, hanem rend. A rend arról ismerhető fel, hogy önmagát állandóan javítja. A rendszer organizáció, a rend organikus. A rendszer, ha valahol nem jó, már pedig mindig kiderül, hogy valahol nem jó, összeomlik. Ha a rend valahol nem jó, önmagát kijavítja. A hagyomány nem rendszer, hanem rend, minden számunkra ismert alakjában, a kínaiaknál, a hinduknál, a hébereknél, a görögöknél. A rend nem zárt és statikus épület, hanem nyílt irány és út. A mahayana a nagy ösvény; a szufi önmagát tariqua-nak ösvénynek nevezi; a Tao annyi, mint út; „Én vagyok az út“. Az út fölfelé. A mirázs.

Európának rendszere volt és van, rendje nem volt és nincs. A rendszerek közül az egyik rosszabb, mint a másik. Az ember nem győzi eldobálni őket. Mindeütt a vak következetesség, minden egyébre való tekintet nélkül, tehetetlenül, hogy önmagát korigálja, mint az állami és a társadalmi és a vallási és a filozófiai rendszerek, sorra összeomlottak és össze fognak omlani. Rettenő szillogizmusokkal és tökéletesen logika nélkül. Monomániák és rögeszmék. Valamennyi a korlátolt önmagára való éhség terméke, amely saját fixa ideáján nem lát túl s amely még önszeretnek is képzeli magát.

### Cseresznyét szedni

Az almaszesedésről szóló értekezés régebben elkészült. Cseresznyét szedni egészen más, már csak a zene miatt is. Októberben, amikor az almát szedik, legfeljebb a mátyásmadár rikácsol, néha a szarka is megszólal, egyébként a kertben csend van. A magam részéről a cseresznyefára júniusban föl se megyek, amíg a szomszéd csalitban a fülemüle nem kezd énekelni. Hozzátartozik. Ez a világ itt körülöttünk, mint Baader mondja, nem az eredeti teremtés, hanem annak összetört alakja. Ezért a legszebb itt a tragikus sors és a rom. De az eredeti teremtésről tudunk és egyszer tapasztalatot szereztem fölöle Délen, amikor egy reggel fehér sziklán feküdtem, virágzó leanderfa alatt és az allepfenyők hosszú selymes tűlevelei között a tenger arany azúrja csillo-

gott. Fülemlém hangja ehhez az aranyhoz hasonlít, olyan tömény és nehéz és illatos. Csak a bíborba játszó teljesen megérett cseresznye íze hasonlít hozzá.

Azt mondják, a fülemüle éneke szerelmi dal. Biztosan nem az. Ha a napkeltekor felébredek, szememet nem nyitom ki, fülemmel a madár hangját megkeresem és hallgatom; a hangból tudom, hogy az ég derült, de keleten van néhány kis fehér bolyhos felhő, a fű harmatos, a szőlőtőkék virágzani kezdtek, az apró legyek már el is lepték és enyhe délkeleti szél iebeg. Még sokkal többet. Ez az, amit Orfeusz mond, kozmosz aoidész, az éneklő világ. Ember erre a zenére nem képes, legfeljebb Mozart, csak a hang nála, különösen, amikor a legszebb, már rom és tragédia.

Lent a völgyben a rigó hósi lírája. A cinkék serege, a csíz, a kakuk és a szarka csörgése, mint a kisdob. Mindez almaszedéskor nincs. Ha a cseresznye utolsó szemét is leszedtem, a szimfónia befejeződik. A szőlő elvirágozott, érik a málna, a ribizke, a barack.

Az ember már előző napon a fát többször körüljárja, hogy megállapítsa, melyik ágakon mennyire érett a cseresznye és hol kell szedni. Elvem, hogy létrát lehetőleg nem használok. A létra olyan beavatkozás, amely a fa között és között levő viszonyt zavarja. Úgy vettem észre, hogy a létrát a fa nem szereti. Különösen a cseresznyefa. A cseresznyefa minden fa között a legérzékenyebb. Ágainak növése olyan, hogy az ember közöttük a kényelmes elhelyezkedést mindig megtalálja. Legtöbbször ülőhelyet is nyújt, néha karosszéket. Ezt már gyermekkoromban észrevettem. A fa felsőbb emeletein igen jó pihenők vannak, az ember elhelyezkedhet, báméskodhat, mindig van elérhető néhány szem, amit leszedhet és megehet. Arra is van lehetőség, hogy a kiköpött magot kezébe vegye és két ujjával megszorítva elpattantsa. Ezt is még gyermekkoromban tanultam. Cseresznyemaggal messze lehet lőni, a szomszéd fáig, szerencsés esetben azon túl is.

Az almafa ágai nem szoktak kényelmet nyújtani. Nem igen lehet üldögelni rajtuk, megtámaszkodni egyáltalán nem. Az alma rózsafajta, mindenestre hiú fa, saját szépségén kívül egyébbel nem törődik. A cseresznyefa az eszményi lényre hasonlít. Chamfort azt mondja, hogy az eszményi lény a jólnevelt tizenkétéves gyermek. A legjobb lenne, szól, a földön minden trónt ilyen lényre bízni. Kényelem szempontjából más fa számításba sem kerül. Legfeljebb még a szilva. Gyermekkoromból emlékszem néhány szilvafára, amely az embert vendégszeretően ágai közé fogadta. A dió ritkán, ha úgy is látszik. A diónak önmagáról naív gigászi képzelete van és szeret önmagán túlnőni. Ezekre az óriásokra felmászni legtöbbször nehéz, ágai között megpihenni pedig egyáltalán nem lehet.

Az almaszedés és a cseresznyeszedés között az egyik legnagyobb különbség, hogy októberben délben az ember, ha csak egy kis józanság vezet, felszeletelt almát eszik dióval és mézzel. Az almát már legjobb kora reggel folszeletelni, a mézet ráönteni, hogy délig jó sok levet eresszen. Este a menü zöldségleves és sült gesztenye musttal. Júniusnak természetesen ilyen gazdag étrendje nincsen. Van azonban valamije, ami éppen olyan rövid ideig tart és éppen

olyan megismételhetetlen és pótolhatatlan, mint a cseresznye, a zöldborsóleveles. Aki a tökéletes étrend szerint kíván élni, az kora reggel fölmege a fára, cseresznyével jóllakik, aztán, mikor még a harmat nem párologott el egészen, a borsót megszedi, arnyékba teszi és kendővel letakarja, hogy délben, ha a leves elkészítésére sor kerül, még tökéletesen friss legyen. A borsót azért kell kora reggel szedni, mert akkor az ember a hajnal üde esszenciáit a későbbi égető nap elől megmenti.

Az ember a legmagasabb szellemmel azonos abban, amit Eckehart mester lélekszikrának nevez és ez, mint a hinduk tanítják, az ember igazi lénye, az atman, nem teremtett, öröktől fogva létező és elmúlhatatlan. De az ember teremtmény is, született és meghal. Ha pedig teremtmény, nem tud megenni önmagából. Az ember kiszolgáltatott mulandóságának jele, hogy fennmaradjon, erőket kell magába vennie, vagyis táplálkoznia kell. Viszont, amit megeszik és megiszik az sem más, mint Brahman, ahogy a hinduk mondják. Mert a táplálók Brahman, tanítják az Upanishadok. A táplálék Brahman; emellett ki kell tartani. Ezért fontosak az érzékek. Amit mesterem, John Cowper Powys az érzékek védelmében írt, azt az utolsó betűig megtanultam és követem. Valószínűleg az egész világirodalomban alig van megrendítőbb jelenet, mint Geard, a polgármester, amikor Powys Glastonbury-regényében húsvét vasárnapján hatalmas kenyeret vesz hóna alá, a kancsóba bort tölt, kimegy a kertbe a virágzó fák alá, letérdel, a kenyérből kolosszális darabokat tör, magába tömi és hosszú kortyokban issza rá a bort, miközben a feltámadásra gondol és könnyei patakszanak. Ez az úrvacsora. Szememben ez az ember csillapíthatatlan Brahman-éhségének grandiózus ábrázolása, sokkal több, mint bármiféle önmegtartózkodás.

Tulajdonképpen a kínaiaknak van igazuk, mindent meg kell enni, amit csak lehet. A magam részéről azok iránt, akik válogatnak, bizalmatlan vagyok. A finnyásságot pedig hisztériának tartom. Resteltem bevallani, de van étel, amit sohasem tudtam, ma sem tudok megenni, ez a forralt tej fölé. Ez a tiltakozás biztosan lényem valamely alapvető korrupciójának jele. Súlyos jellem és alkathiba, a normálistól való eltérés, amin nem tudtam változtatni. Hierarchia persze van és az embernek jogában áll szubjektív értékrendet kiépíteni. Senki sem követelheti tőlem, hogy a tejszínes málnát a pacalpörkölttel egy szintre helyezzem. De mindent meg kell enni, amit csak lehet. És akinek érzékei épek, az minden ehetőt tényleg meg is eszik. Ez a normális, szememben a földön és azon túl is a hiteles ember. Az ízlelés. Böhme a világot ízekből építi fel. Sokat gondolkodok arra, ennek analogiájára, jó lenne a világot virágillatokból felépíteni, megtanulni, hogy mit jelent a nárcisz, az ibolya, a szőlővirág, a meggyvirág, a vadrózsa, a bodza, az olaj, a fagyal, a somkóró, a lavendula illata, és mit jelentenek az illatos fák, a fenyő és a babér. •

Almát sem lehet úgy szedni, hogy az ember a hajszát magával hozza. A hajszát Kassner úgy nevezi, hogy túlelőltetés. Korunk életében ezt tartja a legsajnálatosabbnak. Guillén úgy jellemzi, hogy: siess élni. Az élet maga szétfoszlik a nemlétezőben. Idegesség, kapkodás, időpánik. A magam részéről a hajszát szót tartanám meg. Ez az, ami a modern munkabarbarizmussal jár. A munka története a lét korrupciójának története. Kenyeredet verejtékkel keresd meg. Micsoda átok! És nem lehet rajta változtatni. Munkaboldogság

nincs. Munkaöröm pedig csak egy, ha azon dolgozom, hogy a világot és önmagamat eredeti helyére visszaigazítsam és ismét normálissá tegyem. Ami most itt van, nem az. Ez itt narkotikum, menekülés, öngyilkosság, düh, örjögés, bősziultség. És, amikor a hecc nem megy tovább, még kell valamit hazudni. Jobb, ha meg sem mondom. Amikor a külső világ felépítése a belső lerombolásán nyugszik. Pillanatnyilag, azt hiszem, ez az, amitől az ember a legjobban szenved. Olyasvalamit kénytelen csinálni, amivel önmagát, nagy erőfeszítéssel és összpontosított figyellel, képességeinek és tudásának teljes bevetésével, sőt ezen felül (tüleröltetés), a semmibe szórja. Almat sem lehet barbáran, hajszával és örjögve szedni. Kezéből a legszebb kicsúszik, leesik és megsérül. De cseresznyét egyáltalában nem. És nem az ellenkezőjét kell tenni annak, mint amit az ember tesz, ha dolgozik. Nem. A cseresznyeszedés más életrendhez tartozik. Ahhoz, ahol nincs idegesség és sietség és tüleröltetés és minél rövidebb idő alatt minél többet. Ahol nincs hajsza. A cseresznyeszedés nem megnyugvás. A munkabarbarizmussal semmi semmi viszonylata nincs. Ahhoz, hogy az ember cseresznyét tudjon szedni, egyszerűnek kell lenni, vagyis normálisnak. Egyébként csak kapkod és jobban teszi, ha futballmeccsre megy. A cseresznyeszedés tökéletes izgalommentes foglalkozás. Ha az ember a fa tetején jól elhelyezkedett, kosarát alkalmas helyre, kezeügyébe akasztotta, a kampót, hogy a külső gallyakat be tudja hajlítani, szépen az ágra fektette, mindenre van idő. Gyönyörködhet a tájban, akár az alatta levő kertben, amelynek aca irnen felülről egészen más, mintha en face lenne, a szomszéd fákban, rágyújthat, közben hallgatja a fülemülét, vagy a rigót és nézi, hogy a napfény miképpen ragyog a nyugati égen a habos jégkristály felhő gomolyán. Közben a cseresznye szárát tövén óvatosan meg fogja, a növés irányának ellenkezőjére fordítja, hogy az könnyen engedjen és erőszak nélkül leválják. A gyümölcsöt a kosárba teszi, kettesével, hármával, ahogy éppen sikerül. Három szemnél többet egyszerre nem ajánlatos, mert a gyümölcs megsínyli.

A fa tetején cseresznyeszedés közben tapasztalatot tettem, amit sem zongorajáték, sem írás, sem gondolkozás, sem utazás közben nem tettem meg. Ez a szabadságról való tapasztalat. Mert semmiféle más tevékenységben ezt nem tettem meg, fel kellett tételeznem, hogy nem vagyok sem művész, sem író, sem kalandor, sem gondolkozó. Minden valószínűség szerint egyszerű ember vagyok, aki szabadnak magát az egyszerű életkörülmények között és feltételek között érzi és tudja. A szabadságról csak annyit tudok mondani, hogy sem nem kellemes, sem nem kellemetlen, de inkább kellemes. Izgalomnak semmi nyoma. A magam részéről teljesen kinyíltnak éreztem magam és ez jó volt, egyenesen jó volt. Mintha valakinek egyenesen szemébe tudtam volna nézni. A dolgok sem nem akadályoztak, sem nem tértek ki és nem tűntek el. A legegyszerűbben úgy mondhatnám, hogy minden dolog az volt, ami és ott volt, ahol volt. Az egészben volt valami a geometria megingathatatlanságából. A szabadság számomra régebben a teljes akadálytalanságot jelentette; ez persze nem szabadság volt, hanem önkény; most tudom, hogy szabadnak lenni annyi, mint biztos tudatában lenni annak, ami van és hol van és tudni, hogy a dolgok között miképpen kell mozogni. A kosár ott lóg a gallyon, a kampó mellette fekszik, ha ezt a cseresznyefürtöt el akarom érni, ide kell lép-



nem, hogy kockázat nélkül leszedhessem és a kosárba tehessem. A kosár egyébként már felénél túl van, le kell szállnom, a fa tövében levő nagy kosárba ki kell ürítenem, mert a gyümölcs így megtörik és gyorsabban romlik.

Az a tudat, hogy nem vagyok se művész, se gondolkozó, sem író, sem egyéb, hanem egyszerű ember vagyok, különös elégteliséggel töltött el. Különleges mutatóvonalak alól felmentve éreztem magam és ez hozzájárult ahhoz, hogy szabadságomat meg tudjam érteni. Semmi produkció. Semmi szenzáció. Semmi kényszer. Semmi, ami a rendtől eltér, vagyis semmi abnormalitás. Már maga az, hogy a tapasztalat nem volt hirtelen felszabadulás, vagyis nem volt megrázkódtatás. Egyszerűen itt volt, nem mint jelenet, hanem mint jelen. Nem az, hogy most pedig csinálhatok, amit akarok, nem felujjongva, mint Pál apostol írja: nekem most már minden szabad! A szabadság csak addig izgalom, amíg nincs, amíg az emberben van valami, ami tiltja, mihelyt minden lehetőség megnyílt és az emberből az önmaga iránt tanúsított ellenállás eltűnt, annyira egyszerűvé válik, hogyha külön nem szerez róla tudomást, észre sem veszi. Valószínűleg igazuk van azoknak, akik azt mondják, a föld egészen könnyen paradicsommá lenne tehető és mi tesszük pokollá.

Különös, hogy gyermekkoromban, ha valami nem tetszett, vagy bántott, esetleg olyan emberek jöttek, akiket nem kedveltem, a cseresznyefára másztam, akkor is, amikor gyümölcs a fán már régen nem volt, nyáron, vagy ősszel, egészen fent a karosszékre ültem és rövid idő alatt kiengesztelődtem.





## TARTALOM

- *Irodalomelmélet*

Tzvetan Todorov: *Poétika*(részletek) 7

Angyalosi Gergely: *A befogadás és az elméleti formalizmus* 35

*Nyelvtudomány*

Penavin Olga: *Hagyományos nyelvészet — modern nyelvészet az oktatásban* 49

*Művelődéstörténet — folklór*

Gerold László: *A jugoszláviai magyar drámairodalom huszonöt éve* 65

Csorba Béla: *Egy ukrusos bőrbetegség mágikus-analógiás gyógyítása Temerinben* 81

*Magyar esszéahagyomány*

Hamvas Béla: *Patmos* 87