

## A szintaxisok szétbontása: remény?

*Pilinszky, Beckett, Kurtág*

Pilinszky és Ország Lili 1956 augusztusában ismerkedtek meg. A festőnő ezután Pilinszky verseit kézírással lemásolta, és barátainak elküldte. Ország Lili első magyarországi gyűjteményes kiállítása 1967. augusztus 6-án nyílt meg a székesfehérvári István Király Múzeumban.<sup>1</sup> A kiállítás szervezője Kovács Péter volt, Pilinszky unokaöccse. Öt évvel később, 1972. október 15-én Kovács Péter újabb gyűjteményes kiállítást rendezett Székesfehérvárott Ország Lili műveiből. A megnyitót Pilinszky János tartotta. Nem ez volt az első alkalom, hogy Pilinszky Ország Lili festészetével foglalkozott. Már 1969-ben bevezetőt írt a festőnő római kiállításának katalógusába.<sup>2</sup> Pilinszky az 1972-es székesfehérvári kiállítás megnyitásakor olvasta fel *Így teltek napjaink* című írását, amelynek jelentőségét jelzi, hogy alkalmi jellege ellenére beillesztette a *Végkifejlet* (1974) anyagába. A két alkotó között erős a szemléleti rokonság, amit a következő években meg fog erősíteni a labirintus motívumának feltűnése Ország Lili vásznain. A *Végkifejlet*ben a megnyitó szövegével két további szöveg alkot közös ciklust, a *Meditáció* és a *Bársonycsomó*. A *Meditáció* Pilinszky kései művészetfilozófiájának sarkalatos kérdését fogalmazza meg: „Lehetséges-e a páriák művészete? Az emberben megrekedt állati igénytelenség remélhet formát, szavakat?”<sup>3</sup>

A kérdésben, ha a lehetséges válaszok felől szemléljük, sok a bizonytalanság. Vajon mi lehet az, amit Pilinszky a páriák művé-

1 A kiállítás megrendezésének tanulságos viszontagságairól: Árvai Mária, Ország Lili első magyarországi gyűjteményes kiállítása, 1967. Székesfehérvár, *Múlt és Jövő*, 2016/4. 86–95.

2 Pilinszky János: Ország Lili festészete, *Vigilia*, 1996/9. 646.

3 Pilinszky János: *Összegyűjtött versek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 118.

szetének nevez? Az első kérdéshez egy vele egyenrangú második kérdés kapcsolódik: remélhet-e formát és szavakat az emberben rekedt „állati igénytelenség”? Ami a második kérdést illeti, annyi bizonyosnak látszik, hogy az állati Pilinszky gondolkodásában, amely minden teremtett létezőnek, sőt a tárgyaknak is egyenlő méltóságot ad és láthatóságot biztosít, nem ember alatti. Más, mint az emberi, ami alkotórésze az emberinek. Olyan minőség, amelyhez nem tartozik hozzá magától értetődően az önkifejezés képessége, a nyelv. Éppen ezért lehet kérdés, hogy egyáltalán szavakhoz juttatható-e, és reflektálható részévé válhat-e a világ esztétikai szemléletének.

Ha a költő életében és életművében keressük a kérdés közvetlen kontextusát, magától értetődően találunk rá Bébi alakjára. Bébi, vagyis Baitz Borbála (1889–1980) Pilinszky anyai nagynénje volt. A költő közlése szerint Bébi öt éves korában súlyos balesetet szenvedett. „Meglazult alatta a padláslétra foka, s Bébi eszméletlenül terült el a földön. Néhány napra ágyba fektették, s úgy látszott, az ijedelmen kívül nem esett semmi bántódása. Csak mintha szótlanabb lett volna ezután, lassúbb a játékban, bizonytalanabb a beszédben. S ebből a lassúbb, szótlanabb világból nem is került ki többé.”<sup>4</sup> Bébi sérült beszédképességét Pilinszky több helyütt a legszorosabban összekapcsolja saját ars poeticájával, a költészet újjászületésének lehetőségeivel vagy lehetetlenségével. Amikor 1975 októberében Pilinszky az Októberi Írótalálkozó vendégeként Belgrádban járt, és Rada Saratlić interjút készített vele a *Politika* című napilap számára, aki ars poeticájának kifejtésére kérte, ő a fogalmi kifejtés helyett, de alighanem bármiféle kifejtésnél beszédesebben, Bébi történetének felidézésével válaszolt:

*Mi az ars poeticám? – Tehát a legbensőségesebb kapcsolatom a némmel alakult ki, aki gyerekkorában a fejére esett, és gyengeelméjűvé vált. Beszélni nagy megerőltetést jelentett számára. Öt éves voltam, amikor beszélni tanítottam... Látott egy fát, de még nem tudta, hogy azt egy szó: a fa jelöli. Megkérdeztem tőle: „Szereted-e ezt a fát?” Azt felelte: „Nem.” „Miért?” „Azért, mert mindig szelet kavar.” Később azt mondtam neki: „Bébi, mondd azt a szót, hogy fa.” Nagy erőfeszítésébe került, mire néhány nap múlva ki tudta mondani ezt a szót.”<sup>5</sup>*

A két idézetből csak nagyon felületes kép rajzolódik ki arról, hogy orvosi értelemben mi történt Bébivel. A Pilinszky által használt fogalom, a gyengeelméjűség, biztosan nem nevezi meg a patológia jellegét, csupán a család viszonyulásáról nyújt információt: Bébi baleset utáni állapotát minden bizonnyal adottságként fogadták el. A baj természetével talán tisztában sem voltak. Ha így volt, az nem meglepő, mert a baleset bekövetkezésekor, 1894-ben az afázia ugyan már kutatott rendellenesség

4 Pilinszky János: Bébi, in uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek I.*, Századvég, Budapest, 1993, 107.

5 Pilinszky János: *Beszélgetések*, Századvég, Budapest, 1994, 140.

volt, de a magyarázatára felállított modellek még igen kezdetleges képet mutattak. Luise Lutz megállapítja, hogy az afázia a második világháborúig a neurológusoknak és pszichiátereknek csak egy szűk körét foglalkoztatta, és csak a második világháború után, amikor ugrásszerűen megnőtt az afáziában szenvedők száma, vált a betegség neurológusok, neuropszichológusok, neurobiológusok és nyelvészek közös kutatási területévé.<sup>6</sup> Hatékony terápiás módszerek kidolgozására azonban még a nyolcvanas évekig vágni kellett.<sup>7</sup> A leírt tünetek alapján arra következtethetünk, hogy Bébit traumatikus agysérülés érte, amely a beszédfunkciók súlyos károsodásával járt, és afáziás tüneteket, ebben az esetben elsősorban szótalálási nehézségeket okozott. Bár a nyelvi kifejeződést és a gondolkodást hajlamosak vagyunk szorosan összekapcsolni, valójában a nyelvi képességekben beálló károsodások nem érintik a gondolkodást. Miközben a nyelvi kifejezések által közvetített érzelmi tartalmak megértésében zavarok léphetnek fel, a gondolkodás intakt marad.<sup>8</sup> Lényeges mozzanat, hogy Bébivel ötéves korában történt a baleset, vagyis abban az időben, amikor a kisgyermekkorai nyelvi rendszer már kialakult a tudatában, de ennek változására, átmenetére a felnőttkori nyelvi rendszerbe ettől kezdve nem volt lehetőség. Mivel a nyelvi tanulás folyamata ekkor leállt nála, egy sor dolog, amit ötévesen nem ismert, és csak később nevezett volna meg, nyelvi értelemben ismeretlen maradt számára.

Az afázia a beszéd, a szövegalkotás agyi folyamataiban érvényesülő automatizmusok zavarait jelenti, a lehívás folyamatainak blokkolódását, miközben a gondolkodási funkciók nem károsulnak. A Pilinszky által idézett párbeszéd, ha valóban így zajlott le, arra utal, hogy Bébi továbbra is képes volt egyszerű mondatok megértésére, miként nyelvtanilag helyes mondatok képzésére is, és a spontán beszédprodukciónak képességétől sem fosztotta meg teljesen a sérülés, a tárgyak megnevezésének képességét viszont elveszítette (anomia), és a szavak formálása is nehézséget okozott neki. Az afázia egyéni kombinációi rendkívül sokfélék lehetnek, és a tüneteket kis részben az is befolyásolja, hogy kivel beszél az afáziás személy. Pilinszky és Bébi a lehető legközelebb álltak egymáshoz, értették egymást. Az idézett rövid párbeszéd alapján nincs értelme kategorizálni Bébi afáziáját, ami egyébként az afázia szakirodalmának jelentős részét teszi ki. Az elsődleges tünet az ő esetében az amnéziás<sup>9</sup> szótalálási zavar lehetett, amihez motoros afázia, a beszédszervi működés valamilyen mértékű sérülése is társulhatott. A mozgás és a beszéd lassúsága alkalmasint a pszichomotoros és a kognitív képességek lassulásával hozható összefüggésbe.

6 Lutz, Luise: *Das Schweigen verstehen*, Springer Medizin Verlag, Berlin, 2010, 15–16.

7 Uo. 16.

8 Uo. 24.

9 Uo. 33–34.

Pilinszky tehát egy traumatikus agysérülés következtében gyerekkorban fellépő afáziás tünetcsoport tapasztalatával hozza összefüggésbe saját ars poeticáját. Fontos látnunk, hogy az afázia nem a nyelvtől való megfosztottságot jelenti, ahogyan például a született süketnémaság, hanem a nyelvi automatizmusok elvesztését. Ezzel együtt rettenetes szenvedést és kiszolgáltatottságot okoz. Mit jelent az automatizmusok megszakadása? Luise Lutz egy később meggyógyult afáziás beteg vallomását idézi: „A szavak ott voltak a fejemben. Úgy tűnt, a számuk semmivel sem kisebb, mint korábban volt, nem károsodtak. De amikor használni akartam őket, nagyon hosszú utat kényszerültek megtenni. Ezt az utat egy beszakadt alagút vágta ketté. Amint a szavak odaértek az alagúthoz, megpróbálták keresztülpréselni magukat. De közben darabokra szakadtak és annyira megcsonkultak, hogy amikor kiérték az alagútból, nem lehetett rájuk ismerni.” Ehhez Luise Lutz magyarázatként hozzáfűzi, hogy a gyógyult afáziások mindig a gondolattól a külső kifejezésig vezető „hosszú út” metaforájával érzékeltetik az általuk átélt nyelvi zavarokat.<sup>10</sup>

A Pilinszky által idézett párbeszéd azonban egy másik mozzanatot is tartalmaz, amely alkalmasint másképpen függ össze az afáziával, mint a többi tünet. A szél és a fa viszonyára gondolok. A szél nagyon furcsa természeti jelenség. Ha világos van, látjuk, hogy a fényt a Napnak köszönhetjük. Ha esik az eső, feltételezzük, hogy a felhőkből esik, és nem tévedünk. Látjuk az okot. Ha viszont fúj a szél, nem látjuk, mi okozza a szelet. Ha analógiásan gondolkodunk, ahogyan a gyerek, feltételezzük, hogy ennek is van valami látható oka. Bébi ezt tette, mert nyilván izgatta, mitől fúj a szél. És mivel nem az okot látta, hanem az okozatot, a szélfúttá fák mozgását, ezt tette meg a szél okává. Azt mondta, a fa szelet kavar. Ez csak annyiban függ össze az afáziával, amennyiben Bébinek, akit a családban gyengeelméjűnek tekintettek, senki nem magyarázta el, mitől fúj a szél, márpedig ezt a légnyomás fogalma nélkül, pusztán a látványból vagy a szél testi érzékelése alapján nem lehet kitalálni.

Bébi számára tehát nem csupán a nyelv nem állt automatikusan rendelkezésre, de a világ megértésének sémái sem. A kettő természetesen összefügg, mert a világ megértésének sémái befolyásolják a szavak tárolásának modelljeit. A tárolási modellek közül a legismertebb a hálózati modell, amely éppen azt tételezi fel, hogy a világ megértésének sémáiból adódó kapcsolatok a tárolásban is szerepet játszanak. Tehát hogy például a gólya szó az agyunk tárolási rendszerében nemcsak a madár szóval áll kapcsolatban, de a béka szóval is, mert megtanuljuk, hogy a gólya békát eszik, továbbá a születés szóval is, mert ismerjük azt az elgondolást, hogy az újszülöttet a gólya hozza, és a vándorlással is, mert tudjuk, hogy a gólya költöző madár. Vannak természetesen individuális hálózati kapcsolatok is, amelyek személyes tapasztal-

talatokon, élményeken, a képzeleten nyugszanak. Luise Lutz feltételezi, hogy más tárolási rendszerek is léteznek. „Valószínűleg külön tároljuk azokat a szavakat, amelyek konkrét dolgokat jelölnek, és külön az elvont kifejezéseket. Úgy tűnik, van olyan tárolási rendszer is, amelyben a szavak hangzásuk alapján rendeződnek. (...) Egy másik tárolási rendszer alapja a szavak kezdőhangja: ha nem találunk egy szót, gyakran azonnal eszünkbe jut, amint megmondják a kezdőhangját – ez a reakció afáziásoknál is sokszor megfigyelhető. Röviden: a világ a fejünkben általános és egyéni szempontok szerint is rendezett. Ez a rend afázia esetében is megmarad. Az afáziások gyakran felcserélik azokat a szavakat, amelyek a tárolási modellben közel állnak egymáshoz.”<sup>11</sup> Vagyis az afáziás nem csupán szótalálási, lehívási nehézségekkel szembesül, hanem olyan hibákkal is, amelyek a tárolási modellben rögzített kapcsolatokkal függenek össze. Feltételezhetjük, hogy Bébi esetében a tárolási modellekbe foglalt kapcsolatok is valamilyen mértékben eltértek a vele egykorúak tárolási modelljeitől. Ez Bébit még inkább különössé és kiszolgáltatottá tette, megkönnyítette, hogy gyengeelméjűnek tekintsék.<sup>12</sup>

Bébihez és az afázia problémájához még vissza fogunk térni, de most hagyjuk el az életrajzi kereteket, és tekintsük ismét az Ország Lili kiállításának megnyitójában elhangzott mondatot: „Lehetséges-e a páriák művészete?” Kik a páriák? Bébi például Pilinszky világában az, de nem csak ő. A kifejezés Pilinszky életművében egyetlen másik helyen fordul elő. *Két ölelés és egy kötőla* című írásában Nietzsche torinói lovát nevezi annak.

*Az állatok szeméből mintha maga a föld pillantana ránk! Ember és anyag közt mintha ők lennének a titokzatos követek és összekötők! De már őket is megosztja egy különös választóvonal. Legtöbbjük benne él még a természet nyitott, szabad áramában, de egy másik csoportjuk – szinte kiszakítva a természetből, saját természetéből – az ember mellé szegődött, hozzánk kötötte sorsát. Jámbor, szelíd szemükből mintha a föld éhsége, nehézsége közelítene felénk.*

*A létezés hierarchiájában látszatra nagyon szerény helyet foglalnak el, de szeretetünk, irántuk való részvétünk mintha túlcsapna ezeken a hierarchikus korlátokon, s már-már tulajdon emberi drámánk kereteibe emelné őket. Oktalan állatokról beszélünk, s a „józan” ész hasznos és haszontalan állatot ismer csak, de az irodalom, az érzelmek és megsejtések tudománya, eleve sokkalta több közösséget vállalt velük.*

11 Uo. 54.

12 Ezt Pilinszky is megtette, amikor egyébként egyetértőleg hivatkozik rá: „Tudják-e, hogy én tulajdonképpen nem is tudom pontosan, vajon az avantgárdhoz vagy arriér-garde-hoz tartozom-e. Én például nem tudok megérteni sok fiatalembert, aki azt hiszi, hogy a nyelv nem elégséges. Soha nem tudom elfelejteni gyengeelméjű nénémét, aki végtelenül boldog volt, amikor rátalált erre a szóra: *ja*. Én pedig, aki talán nem vagyok gyengeelméjű, teljes egészében egyetérték nénémmel, s ma is azt vallom, hogy a nyelv túlhalad rajtam. Éppen ezért biztos vagyok benne, hogy Dosztojevskij ma is modernebb és szerényebb, mint Joyce.” (Pilinszky: *Tanulmányok...*, i. m. 107.)

Példaképp csak két világirodalmi lovacskát szeretnék megemlíteni. Az egyik *Dosztojevszkij Bűn és bűnhődésében* szerepel, Raszkolnyikov álmában. Kis igáslovacska, kit a részeg kocsisok halálra vernek. Álmában Raszkolnyikov is kislíu még, s mikor a szerencsétlen állat lerogy, „mintha mind a négy lába egyszerre eltört volna”, a kislíu „sírva tört át a tömegben a lovacskaig. Átöleli hűlt tetemét, véres fejét, csókolja szemeit...” A másik világirodalmi, halálra sebezett lovacska nem álombeli, hanem nagyon is valóságos. Torinó utcáján pillantotta meg Nietzsche, amint egy részeg kocsis ostora alatt vergődött. Az eset világhírű lett: az „Übermensch” apostolából ez a szerencsétlen pária robbantotta ki a lappangó tébolyt. Zokogva, a részvét paroxizmusában tapasztotta arcát a vérző állat fejéhez. S ne ironizáljunk felette: ez az ölelés a század legmeggrázóbb ölelése volt.<sup>13</sup>

Amikor tehát a páriák művészetéről van szó, egy asszociációs mező tárul elénk, amely egyaránt tartalmazza az afázia tapasztalatát, az afáziás beteg kiszolgáltatottságát és szenvedését, valamint a Raszkolnyikov álmában halálra korbácsolt lovacska képét és a torinói ló<sup>14</sup> látványát. A fogalom meghatározásáról alighanem le kell mondanunk, de ez az asszociációs mező bejárható. Annál is érdekesebb bejárunk, mert megvilágíthatja olyan művészi látásmódok kapcsolatát és eltéréseit, például Pilinszkyét, Beckettét és Kurtág Györgyét, amelyek egyszerre lezárói a késő modernség perspektíváinak, és ihletői a kortársi szemléleteknek.

Az afáziás tapasztalat Beckett utolsó, 1989-ben eredetileg franciául megírt (*Comment dire*), majd a szerző által angolra fordított (*What is the word*) művében kerül a művészi alkotás középpontjába. A francia cím közvetlenül utal a szótalálás afáziás nehézségére, amikor a beszélő egy konkrét gondolathoz nem leli a kifejezést, jöllehet úgy érzi, „a nyelve hegyén van”. Ugyanilyen fontos azonban számunkra, hogy az angol fordítás<sup>15</sup> címe ennél sokkal elvontabb értelmezést is lehetővé tesz. A franciához hasonlóan jelentheti egy olyan szó keresését, amely a nyelvünk hegyén van, de vonatkozhat a nyelv, a szó, a költői beszéd mibenlétére is.

Beckett 1988 júliusában elesett párizsi lakása konyhájában, és eszméletlenül találtak rá. Egyes feltételezések szerint Parkinson

13 Uo. 172.

14 Nietzsche történetének említésekor kézenfekvő, hogy Tarr Béla *A torinói ló* című filmjével is foglalkozzam. A film nyelvi szegénysége, csöndközelsége, amit egyetlen hosszú monológ szakít meg, a filmet kísérő zene monotóniája és Tarr modernséghez fűződő, Pilinszkyéhez hasonló viszonya mind-mind olyan elem, amely indokoltá tenné, hogy Tarr Béla filmjére is részletesen kitérjek. Azért nem teszem mégsem, mert Tarr Béla filmje nem kapcsolja be a film szemantikájának alakításába az afázia tapasztalatát, márpedig ez mostani írásom keretei közt nélkülözhetetlen. Szélesebb körben viszont nyilvánvaló, hogy következtetésem *A torinói ló* esztétikájához is kapcsolódnak.

15 Beckett az angol fordítást Joseph Chaikinnek ajánlotta. A színházigazgató és színész Chaikin a hatvanas évektől együtt dolgozott Beckett-tel a drámái színpadra állításán, de 1984-ben egy nyitott szívűműtét következtében tartós afázia lépett fel nála, és a színpadi játékkal fel kellett hagynia.



kóiban szenvedett, más feltevés szerint agyvérzést kapott.<sup>16</sup> Bármi is lehetett az ok, a következmény egyértelmű volt. Beckett átmeneti afáziába esett. A központi beszédközpont sérülése miatt részben vagy teljesen elveszítette beszédképességét, és egy időre azt a képességét is, hogy megértse az olvasott vagy hallott szövegeket. De amint a tünetek szűntek, még a kórházban elkezdett dolgozni a művön. A szövegnek a dadogás, a töredékben maradt frázisok ismétlése, a hangelnyelés és a zaklatott kiáltások kölcsönöznek sajátos ritmikát. Amint azonban Laura Salisbury figyelmeztet, a *What is the word* című művet egyetlen értelmezője sem vélte pusztán az afáziás állapot művészi megjelenítésének.<sup>17</sup> Miközben az afázia a nyelvi működésben megnyilvánuló rendellenesség, Beckett nem ezt a rendellenességet dokumentálja, jóllehet a nyelvhasználat újrakonfigurálásának frusztrált küzdelme a szöveg minden részletében kifejeződik. Mindezt azonban a nyelv 20. századi sorsával a háttérben teszi, egy olyan világban, amelyben hosszú ideje átélhető a beszéd növekvő inflációja és elértéktelenedése. A mű megírása óta eltelt több mint három évtized, amely magával hozta az internetes beszédfolyamok elterjedését, a nyelvi zaj növekedését, és gyökeresen átformálta a politikai kultúrát, még nyilvánvalóbbá tette az inflálódás és az elértéktelenedés kínzó tapasztalatát, ami alapjaiban érint egy olyan kultúrát, amely az ige és a test, a szó és a tett viszonyán alapszik. Másrészt észlelnünk kell azt is Beckett szövegében, hogy maga a patológiás nyelv is konfiguráció, amely az szubjektivitás körül rendeződik el. Éppen ezért túl is lép a szubjektivitás keretein, mert a nyelv ebben az állapotában egy uralhatatlan törvényszerűségnek engedelmessékedik, és nem jön létre az az illúzió, hogy a kimondott vagy leírt szó fedésben van a szubjektummal.

Ahogy Pilinszky esetében, az értelmezésnek Beckett *What is the word* című szövegével kapcsolatban is ki kell lépnie az életrajzi keretek közül. Igaza van Laura Salisburynek, hogy a mű alapja Beckett afáziás megbetegedése. Szerinte az afázia olyan írásmódot tesz lehetővé, amely feloldja a koherens szubjektivitás érzetét, és megtapasztalhatóvá teszi eltűnését.<sup>18</sup> Ez a körülmény indokoltan indítja Salisbury arra, hogy Kittlerrel egyetértésben a modernség materialisztikus szubjektum- és nyelvelfogásának kontextusába állítsa Beckett művét. Mint írja, az afáziológiai kutatások a 20. század elejétől kulcsfontosságúak a szubjektum-szemlélet alakulásának történetében. Az afáziával foglalkozó neurológiai és pszichofizikai kutatásoknak köszönhetően derült ki, hogy „a személyesség és a szubjektivitás lényeges aspektusai egy anyagi szerveződéstől függenek és e szerveződés szabályai

16 Laura Salisbury, *What Is The Word. Beckett's Aphasic Modernism*, *Journal of Beckett Studies*, Vol. 17. 1–2. 78.

17 Uo. 79.

18 Uo. 85.

szerint épülnek fel”.<sup>19</sup> Ez aligha vitatható. Sőt mindehhez hozzátehetjük, hogy az anyagi szerveződés, az a funkcionális rendezettség, amitől a szubjektivitás függ, félelmetesen törekeny. Én azonban úgy vélem, a trauma nyomait hordozó mű abban a pillanatban válik valóban becsessé, amint az afáziás tapasztalat ezzel egyidőben a későmodernség kultúrájára, a nyelv 20. századi sorsára is vonatkozik. Mint arra már utaltam, ennek az értelmezésnek a távlatait nyitja meg az angol fordítás, amelynek minden oka meglenne, hogy az afázia önmagában adja a tárgyát, és ezzel Beckett kifejezze szolidaritását egy olyan barátja iránt, aki vele ellentétben nem nyerhette vissza beszédképességét. Az angol cím a szó, a nyelv mibenlétére kérdez rá, de nem filozófiai általánosságban, hanem nagyon is konkrétan, a megszólalás dátumát és állapotát hordozva. Mi a szó most, mi a szó a megértés- és a beszédképesség elvesztésének előterében, mi a szó helyzete egy olyan évszázad végén, amikor a nyelv a kegyetlenség, az üzemszerű halál eszköze lett, amikor a nyelv, hogy Celant idézzük, újra és újra átment a halált hozó beszédek ezer sötétségén, és nem volt rá szava?<sup>20</sup> Lehetetlenség ugyanis elvonatkoztatni a dátum szimbolikus erejétől. Beckett műve egy páratlanul jelentős életmű záródarabjaként a hidegháború korszakának lezárásakor keletkezett, és egy új korszak nyitányán, vagyis a befejezés és a remény pillanatában. Ma már tudjuk, hogy a túllépés reménye nem vált valóra. A nyelv sorsában nem következett be fordulat. Beckett műve, amennyiben megszületett, és nem maradt pusztá elképzelés, mint Pilinszky páros naplóregénye,<sup>21</sup> esemény. És ennek az eseménynek a modalitását a cím, illetve a szöveg együttesen határozza meg. Beckett szövege nem állít semmit. Nem demonstrál. Kérdez, elszenved és tanúsít. Az elszenvedés állapotában küzd a szóért. Lezár és megnyit. A kérdés éppen ezért a költői szó helyzetére is vonatkozik a dadogó, afáziás megszólalás jelen idejében. Az értelmezésnek mindenekelőtt ennek az eseményszerűségnek kell vagy kellene megfelelnie.

A megfelelés nehézsége a szöveg materiális önreferencialitásának és a címbebeli kérdésben foglalt tágasság egyidejű megnyílásából fakad. Nem nehéz észrevenni, hogy a szöveg nyitányaként elhangzó bővülő szekvenciákban, a dadogó hangismétlésekben kényszeresen visszatér az a-f-s-i hangkombináció. A hangnégyes elemei összekapcsolódnak, és hol az 'f' (folly, from), hol az 'a' (all, afaint, afant, away, what), hol pedig a „this”, „see”, „seem” szavak 's'-e és rövid vagy hosszú i-je veszi át a dominanciát az aktuális sorban, hogy aztán a „see” asszociációs terében felbukkanjon

19 Uo. 94.

20 Celan, Paul: Beszéd a Brémai Hanzaváros díjának átadása alkalmából, *Győri Műhely*, 1993/4. 33.

21 „Könyvem formája a naplóforma lenne. Egyszerre Bébi és a saját »naplóm«. A dátumok 1890 és 1974 között ugrálnának, jelezve, hogy sose az az aktuális nap, amit a naptár szerint megélünk. (...) A naplót hol Bébi írná, hol én.” (Ld. Pilinszky János: Szinopszis, 1974; Ms 5935/18)



a „glimpse”, vagyis a pillantás, ami éppen a látás kényszeres és folyamatos megszakítottságát fejezi ki. A megszakítottságoknak, töreseknek és ismétléseknek ebben a sorozatában feltűnő, hogy maga a címbeli kérdés, „what is the word”, nincs alárendelve ezeknek a folyamatoknak. Mindig épen és törésmentesen ékelődik a szövegbe, és a „what” szó csak a szekvencia végén ránt magához egy további kérdőszót („where”), amely a kérdés szituáltságát teszi nyilvánvalóvá.

*folly from this –  
all this –  
folly from all this –  
(...)  
folly seeing all this –  
this –  
what is the word –  
(...)  
see –  
glimpse –  
seem to glimpse –  
need to seem to glimpse –  
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –  
where –  
where –  
what is the word –*

A személy és a nyelv törekenysége, kiszolgáltatottsága Beckett és Pilinszky számára egyaránt szétválaszthatatlan tapasztalat. A törekenység nem csupán a súlyos sérüléseknek, traumáknak tesz kiszolgáltatottá. Itt válik lényegessé Pilinszky kérdése a páriák művészetéről. Mint láttuk, a magyar költő páriaként beszél a torinói lóról és a Raszkolnyikov álmában megjelenő lóról is. Vagyis az afázia tapasztalata összekapcsolódik az emberi kegyetlenségnek való kiszolgáltatottsággal, a szenvedéssel, amelyet az emberi kegyetlenség nemcsak a másik embernek, hanem az állatoknak is, a bolygó egész élővilágának okoz. Az afáziás nyelv, vagy a nyelvi működés teljes felszámolódása – hiszen ne feledjük, Nietzsche további életét némaságban töltötte, miután sírva borult a torinói ló nyakába – a művészet, vagyis a szó költői működésének és 20. századi sorsának szempontjából e trauma következményeit is hordozza.

Olyan értelmezésre van tehát szükségünk, amely nem az afázia patológiájának tanulmányozásából indul ki, hanem a nyelv alapvető funkcióiból. „Valamely kultúra alapvető kódjai – amelyek meghatározzák nyelvét, észlelési sémáit, csereviszonyait, technikáit, értékeit, gyakorlatának hierarchiáját – már eleve rögzítik minden ember számára mindazon empirikus rendeket, amelyekkel dolga lesz és amelyekben belül majd eligazodik” – írja

Foucault *A szavak és a dolgok* előszavában.<sup>22</sup> A Foucault által vázolt szemléleti keret nagy előnye, hogy a kultúra lehető legszélesebb rendszeréből indul ki, és a nyelvi kódokat közvetlen összefüggésbe hozza az észleléssel, az értékviszonyokkal és a társadalmi gyakorlatokkal. Amikor Celan halált hozó beszédek ezer sötét-ségéről beszélt, nyilvánvalóan nem csupán a politikai szónoklatokra és a propaganda rendszerére gondolt, hiszen ezekre a nyelvnek, ha ritkán és halkán hallatszottak is, voltak szavai. Celan kijelentésének akkor van értelme, ha feltételezzük, hogy az észlelés, az értékviszonyok és a társadalmi gyakorlatok nagy rendszerében végbement változások a kultúra alapvető kódjait is átfomálták, vagyis a nyelvi rendszerezés és percepció mélyrétegeibe hatoltak. Ez természetesen nem csupán a totalitarizmusok nyelvi rendszerezésére igaz. Minden társadalmi formáció kódrendszere egyfajta naiv realizmust működtet, amennyiben közös teret képez a dolgok számára, és egyértelműnek tételezett viszonyt teremt a dolgok és a szavak között, ami megnyugtatóan hat a kód használóira, még akkor is, ha az útjuk, mint Foucault mondja, „álmokon át vezet”.<sup>23</sup>

A naiv realizmus problémája más oldalról is megközelíthető. Annak a kihívásnak a szempontjából, amely a modern tudományosság belátásaiból fakad. Leegyszerűsítve arról van szó, hogy nem rendelkezünk olyan nézőpontokkal, amelyek a világot a mikro- és makroszinteket átfogó szimbolikus egésznek mutatják. Éppen ellenkezőleg, a relativitáselmélet és a fizika tudományában megjelenő redukcionizmus eredményeképp megszülető kvantumfizika máig felszámolhatatlan ellentmondásaiból mint ha az következnek, hogy a végtelenül kicsinek és a végtelenül nagyoknak külön törvényszerűségei vannak, vagyis hogy a mikro és a makro nem egy világ valóság szintjei, hanem eltérő törvények szerint működő valóságok. Hogy ez mit jelent a nyelvre vonatkoztatva, azt a magyar irodalmi térben leghamarabb alighanem Erdély Miklós értette meg. Hosszabban idézem őt, mert hozzásegít bennünket ahhoz, hogy Beckett és Pilinszky eltérő, mégis egymásra utaló kísérleteit a modernség történetébe helyezzük.

*A tudomány új fölismerései hihetetlenül eltávolodtak a naiv realizmustól. A nyelv viszont úgy alakult ki, hogy ezt a mindennapi naiv realizmust szolgálja. Mondok egy példát. A nyelv, azáltal, hogy alanyt és állítmányt használ, örökre modellezi azt az arisztotelészi tételt, mely szerint a mozgás nem képzelhető el hordozó nélkül. Tehát mindig valami mozog. A mikrofizikában viszont ez teljesen lehetetlen lett. Ezért a mikrofizika tényeit nem is lehet a mi nyelvünkkel elmondani. Gondolkodtam, van-e olyan szó a közhasználatú nyelvben, ami egyszerűen alany és állítmány tud lenni. Egyet találtam, a „havazik” szót,*

22 Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000. 14.

23 Uo. 12.

*de talán a „hajjalodik” is megfelel. Van egy kiáltványom, amelyben azt szorgalmazom, hogy a nyelvet úgy kellene átalakítani, hogy soha ne különböztessük meg azt, ami valamit csinál, attól, amit csinál. Az az érzésem ugyanis, hogy a mi nyelvünkön csak tévedni lehet. A modern költészetnek épp ezért volt szüksége a nyelv összetörésére – ami természetesen öntudatlanul ment végbe. A tudat megzavarása a nyelv megzavarásán keresztül történhet. Míg azonban a modern költőknél nem tudatos, hogy miért kell összetörni a nyelvet, az az érzésem, hogy nálam tudatos. Mert rossz a nyelv, és nem képes fölszívi azokat az igazságokat, amelyeket például a matematika már rég föl tudott magának szívni. A költő feladata, hogy fellazítsa a nyelvi megkötöttségeket, hogy helyet csináljon az új számára.*<sup>24</sup>

Tehát ami Salisbury értelmezése szerint Beckett-nél az afázia fellépésével hozható kapcsolatba, Erdély megfontolásainak segítségével a modernitás történetébe ágyazható. A nyelv fellazítása, a nyelvtan kikezdehetőségének termékeny lehetősége Erdély számára olyan rombolás, amely egy új viszonyrendszer számára üríti ki a teret. Ebbe az irányba mutatnak Foucault megfigyelései is. Az afáziás betegek viselkedésében neki nem a nyelvi képességek hiánya és ezzel összefüggésben a szubjektum fogalmának elbizonytalanodása ötlük a szemébe, hanem az azonosságok és különbségek rendezőelveiben és a rendezés fennálló gyakorlatiban beálló zavar. Felidéz egy afáziás betegekkel végzett kísérletet, amelynek során a betegeknek színes fonalgombolyagokat kellett elrendezniük egy négyszög alakú asztalon. „Az afáziások ebben az egynemű térben, ahol a dolgok általában feloszthatók és megnevezhetők, zsúfolt és töredékes apró csoportokat raknak össze, amelyekben névtelen hasonlóságok tapasztják össze a dolgokat összefüggéstelen kis szigetekké. Egyik sarokba gyűjtik össze a legvilágosabb fonalakat, a másikba a vöröseket, másutt a legbolyhosabbakat, megint csak másutt a leghosszabbakat vagy a lilásakat, esetleg a gombolyag formájúakat. Ám a csoportok éppen csak kialakulnak, máris fölbomlanak, mert az őket összetartó azonosság síkja bármilyen szűk is, ahhoz mégis túl tágas, hogy instabil ne legyen.”<sup>25</sup>

Foucault az afázia tüneteit a heterotópiákkal rokonítja, és hozzáfűzi, hogy „a heterotópiák minden bizonnyal azért nyugtalanítanak, mivel titkon aláaknázzák a nyelvet. Meggátolják, hogy ezt meg azt megnevezzük, mert szétzúzzák vagy összekeverik a közneveket, és lerombolják a »szintaxist«. Nemcsak a mondatokat építő szintaxist, hanem a szavakat és a dolgokat (egymás mellett és egymással szemben) »összetartó«, kevésbé látható szintaxist is.”<sup>26</sup> Az afázia ebben a megközelítésben nem egyéb, mint a dolgokat és a szavakat összetartó rend álomszerűségé-

24 Erdély Miklós: [http://adattar.vmmi.org/cikkek/12426/hid\\_1982\\_03\\_10\\_sebok.pdf](http://adattar.vmmi.org/cikkek/12426/hid_1982_03_10_sebok.pdf) (Útolsó letöltés: 2021. 04. 09.)

25 Uo.

26 Uo.

nek lelepleződése. Kiűzetés a heterotópiák vad, instabil és szorongást kiváltó rengetegébe. Amennyiben a *What is the word* az afáziában megnyíló heterotópia tapasztalatában részesíti a befogadót, a megnevezést lehetővé tevő kódok, rendek szempontjából ellenírásnak kell tekintenünk. Érdeemes emlékeznünk Sartre és Beckett háború utáni vitájára. Amikor Sartre azt állította, hogy a művészet alapja a szerző szabadsága, ami az olvasónak címzett felhívást is tartalmaz, hogy váljék szabaddá,<sup>27</sup> gyakorlatilag viszsztatért a polgári korszak irodalmának önértéséhez. Amint Peter Fifield világosan megfogalmazza, a sartré-i irodalomfelfogásnak van tárgya, ez a szabadság, feltételez egy közeget, amely alkalmas a világ felfogására, ez a nyelv, magát az irodalmat behelyezhetőnek véli egy kulturális térbe, amelyen belül megszólalhat, növelheti politikai és filozófiai befolyását, igazolásra lelhet és megfogalmazhatja vágyát, hogy megváltoztassa a világot.<sup>28</sup> Ehhez hozzátenném, hogy Sartre nem reflektált arra, hogy az általa felvázolt csereviszonyba foglalt szabadságeszmény milyen kapcsolatban van a kialakuló fogyasztói társadalom liberalizmusával. A kulturális tér, amibe az irodalom behelyeződik, semmiképpen nem olyan kiterjedés, amelyet a kulturális értékek és gyakorlatok a maguk minden mástól megtisztított valóságában alkotnak. A kulturális tér a piac tere is, ahogyan a világ felfogására alkalmasnak vélt nyelv is sokkal inkább társadalmi, mint esztétikai fenomén. Mit jelent a szerző, és mit az olvasó szabadsága akkor, ha kettejük közt a kialakuló piac közvetít? Vajon a szuverén teremtőként láttatott művész valóban szabad-e, ha szabadsága nyomban egy erkölcsi és üzleti csereviszony résztvevőjévé teszi az olvasóval? Nem egy veszélyes mimikri partnersége alakul-e így ki, amelyben egyik fél sem kívánja észrevenni, hogy szabadságuk felszámolódik a könyvpiac rendszerében? Beckett híres kijelentése, amellyel Sartre-nak válaszolt, mindenfajta cél-elvűséget elutasít a művészettől. Az ő művésze nem tudja, mit „kell” csinálni, és nincs benne semmiféle bizonyosság, hogy amit csinál, arra képes. Politikai és filozófiai befolyásra egyáltalán nem gondol. Ezzel Beckett nem a l’art pour l’art elveihez tért vissza. Az ő művészetfogalma önmagában sem hordoz célt. A művészetnek önmaga sem célja vagy feladata. Beckett nem elégedett meg a politikai szabadság hirdetésével, mint Sartre, ő emellett az esztétikai ideológiákat is elutasította. Amit mond, arra nem építhető program, mert minden program- és elvszerű kiolt, vagyis ugyanúgy szembeszegül a polgári értelemben vett művészetrel, mint a l’art pour l’art esztétizmusával, amelyek az ő nézőpontjából nézve egymás változatai csupán: „A kifejezés annak a kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs semmi, amivel ki lehet valamit fejezni, nincs semmi, amiből a kifejezés kiindul-

27 Sartre, Jean-Paul: *What Is Literature?*, Routledge, London, 2001, 72–73.

28 Fifield, Peter: *Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Lévinas*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, 26.

hatna, nincs erő a kifejezésre, nincs bennünk kifejezésvágy, és ez együtt jár a kifejezés kötelességével.”<sup>29</sup>

Beckett egész pályáján kitartott e kettős elutasítás mellett. Az ő művészetfogalma is a szabadság jegyében áll, sőt valójában az övé áll igazán a szabadság jegyében, amennyiben a művészetet posztpolitikai és nem esztétista gyakorlatnak tételezi. A kötelesség, amiről beszél, kizárólag belülről fakad, és leginkább szolgálatnak nevezhető. A *What is the word* a dadogás, a roncsoltság, a kifejezés képtelenségének testi, neurológiai és nyelvi tapasztalatóból kiindulva fogalmazza újra a kérdést, mi a szó, a költői szó, a művészet.

Úgy vélem, Pilinszky kérdése is ebben az irányban nyit utat. A *Harmadnapon* megjelenését követő periódusban, azokban az években, amelyekben nagyon kevés verset írt, eltávolodott a klasszikus modernség esztétikai eszményeitől. Ebben – a magyarországi viszonyok között előzmény nélküli – színházi tájékozódásának is fontos szerep jutott. A 70-es évekre pedig kialakított egy olyan verseszményt, amelynek megvalósulásai a jegyzet, a kommentár és a töredék műfajait újították meg, nyilvánvaló ellentétben a klasszikus modernség zárt, teljességre törekvő esztétikai rendjével. Ennek az esztétikai eszménynek valójában már az *Apokrif* is csak az illúzióját építhette föl, mert nem alapozza meg a klasszikus modernség kontingenciákon alapuló emberfogalma. Az *Apokrif* értelmezési hagyományának tanulságai alátámasztják, hogy ebben a nagy költeményben sem a beszélő szubjektum, sem a megszólított, sem a tér, sem az idő, sem pedig a beszédmód nem alkot folytonosságot. Kevesen voltak a kortársak között, akik olyan élességgel érzékelték a teljességélmény és a kontingenciahiány kettősségét a versben, mint Nemes Nagy Ágnes. Am hiába beszélt a költemény kapcsán oly tünetszerűen egyszemélyes avantgárdról, végül ő is a végletekig kiélezett metafizikus ellentétek egységbe foglalásából megszülető, „emberen túli” egészlegességben látta a vers nagy teljesítményét: „Az *Apokrif* kötetekkel ér fel, mindnyájan tudjuk, ő is tudta. (...) Asszociációk, jelző és jelzett távolsága, a szerkezet tektonikus vetődései, egyáltalán a »honnan beszélek« újmódi síkja egy egyszemélyes avantgarde sugallatát közvetítik, miközben egy milliméternyit el nem hibban a vers a hitelesség költői kósziklájától. A végítélet perzselő nyugalma árad ebből a végítéletversből, és ennek már századunk csak a díszleteit adja kölcsön, ebben már egymásba zuhan aktuális és mindenkori, eszkatologikus és személyes, emberi és emberen túli. A túlit nyújtja nekünk Pilinszky, a túli költője, a metaköltő, valamely magasan elhelyezett kétségbeesést, mintegy megcserélve az ember ősi térélményét, amelyben fent van a fényes és lent a sötét.”<sup>30</sup>

29 Beckett, Samuel: *Proust Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit*, Calder, London, 1987, 103.

30 Nemes Nagy Ágnes: *A magasság vágya*, Magvető, Budapest, 1992.

A kortársak a Nemes Nagy Ágnes által jelzett interpretációs problémáktól eltekintve a klasszikus modernség nagy alkotásaként üdvözölték a verset, és a teljesítményesztétika zavartalan érvényesítésével hanyatlásként, a koncentráció csökkenésének kifejeződéseként tekintettek Pilinszky kései költészetére. Tanulságos, hogy a Nemes Nagy ízlésétől soha el nem távolodó, de saját jogán is az egyik legkiválóbb Pilinszky-kortárs versértő, Lengyel Balázs miként látta Pilinszky kései költészetét: „Nem célja többé megrendülésről megrendülésre haladva, az okok és következmények, e jövőbeli pszichológiai és szociológiai tények tudományt megelőző költői felmutatása. Sem megsértett evidenciák újravétele a humánium rongált törvénytáblájára. A 71 óta írt új versek inkább napló jellegűek. Pillanatnyi lét- és közérzethíradások. A múlt, azzal a roncsoló élességgel, ahogy Pilinszky átélte, csak hatásában él bennünk, rejtett meghatározó elemként, mint egy fojtogató betegség, amelyről nem beszélünk. Másképpen fogalmazva: miután harminc év hetven versében megalkotta már a saját külön koordinátarendszerét, Pilinszky továbbra is ebben a rendszerben mozog, de most már az olvasónak kell megtalálnia e mozgás vonatkozási pontjait.”<sup>31</sup>

Amikor Pilinszky kései költészete lebontja és elutasítja a szubjektum és a tárgy, a lírai beszéd és a világ felfogásából adódó egység illúzióját, ezt a naiv realizmust, akkor egy nyelvi és kulturális romokat, a szavak nélkül átélt szenvedés nyomait tartalmazó, elhagyott térbe jut. Úgy vélem, a találkozás Ország Lili festészetével a saját térviszonyait állíthatta elé megdöbbentő erővel. Azért rezonálhatott ilyen mélyen Ország Lili labirintusokat, időtlenre csiszolt köveket, napégette sikátorokat, romokat ábrázoló képeire, ezekre a tágas allegóriákra, amelyek felszámolják az írás- és a képszerűség ellentétét, mert művészi érekelésmódjuk és gondolkodásuk mélyen rokon volt. E rokonság kapcsán fontosnak érzem azt is, hogy mindketten felszámolják a konkrét és az absztrakt ellentétét is, ami egyébként a Cézanne utáni európai festészetben és az avantgárd költészetben is alapvetőnek mutatkozott. Amikor Ország Lili lefest egy madarat, akkor az egyfelől egy madár, másfelől egy madár formája és egy írásjel. Ugyanígy amikor Pilinszky megnevez egy tárgyat, akkor azt a konkrét tárgyat jelenti, és mintegy az árnyékát is, önmaga hiányjelét. Mindennek előrebocsátásával tartom igazán fontosnak, hogy Pilinszky érzékeli Ország Liliben a szembenállást a modernség esztétikai szemléletével. És ami talán ennél is jelentősebb sejtés, hogy az elhagyatottság, az üresség, a kilátástalanság panaszában a remény megnyilvánulását érzékeli, és teljesülésének esélyét éppen az esztétikai szembenállással, a kiüresedés állapotának önfeltáráásával kapcsolja össze: „Reménység, mely a kilátástalanság szemléletével, jövő, mely a változtathatatlan felpanaszolásával remél egyedül teljesülni; emberi törekvés lehet-e ennél

31 Lengyel Balázs: A gyűjteményes Pilinszky, *Élet és Irodalom*, 1989. április 7. 11.



antimodernebb? És mégis – épp ezért – valami nagyon fontos keres itt kifejezést, amiről azt hittük, végképp magunk mögött hagytuk már. Egy olyan temető, ami temetkezőhelyül se szolgál senkinek többé.”<sup>32</sup>

A kiüresedés és a remény szoros összekapcsolódásának hátterében Pilinszky-nél a kenózis<sup>33</sup> teológiai gondolata állhat.<sup>34</sup> De amint láttuk, a nyelvben kódolt viszonyok szétbontása Erdély-nél is egy új kezdet ígérését hordozza. Ha jól értem Beckettet, ilyesfajta gondolatok tőle távol álltak. Viszont éppen ő volt az, aki ebben a folyamatban Pilinszky-nél és Erdély Miklósnál is továbbment. Karl Katschthaler az eredeti francia szövegben és angol fordításában is alaposan fölfejtette a szintaxis szétbontását, megrajzolta az ismétlődések rendszerét és szerkezeti modellt alkotott róluk.<sup>35</sup> A két szöveg közötti legjelentősebb eltérés, hogy az angol fordításban a „what” a szöveg elejétől jelen van, a franciában viszont csak a szöveg közepétől lép be a szó mibenlétére vonatkozó kérdés.<sup>36</sup>

Nem csoda, hogy Katschthaler a szöveg mindkét változatában érzékelte a szó – és nem az afázia – teatralitását. A szó csakis színrevitele által nyithatja meg a saját lényegiségére vonatkozó kérdést. Ám e kérdés megfogalmazhatósága, függetlenül attól, hogy érkezhet-e rá válasz, már eleve feltételezi a költészet eseményszerű megtörténését. A vers maga nem más, mint saját megtörténésének eseménye, ami hordozza az esemény ismétlődésének szükségességét. Amikor ismétlődésről beszélek, nem csupán a további fordításokra gondolok. 1990-ben, egy évvel Beckett halála után Kurtág György zeneművet komponált a *What is the word* szövegére, pontosabban a Siklós István által készített magyar fordításra. Az ismétlődés Kurtágnál is hasonló mintázatot öltött, mint Beckett-nél, ugyanis a következő évben a mű új változatát is elkészítette, és ez vált kanonikussá.<sup>37</sup> Ebben a változatban a magyar fordítás mellett az angol szöveg is elhangzik. A

32 Pilinszky: Ország Lili festészete, i. m.

33 Itt újra utalnom kell Tarr Bélára. Meglátásom szerint a kiüresedés nála nem hordozza a remény mozzanatát.

34 Ld. Rahner, Karl – Herbert Vorgrimler: *Teológiai kissoztár*, Szent István Társulat, 1980, 385.

35 Katschthaler, Karl: *Latente Theatralität und Offenheit zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*, Frankfurt am Main, New York, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Verlag, 2012, 146–211.

36 Uo. 166–167.

37 Kurtág György: Samuel Beckett: what is the word [Samuel Beckett: mi is a szó] op. 30b. Alcím: Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval. Recitációra, énekhangokra és térben szétszórt hangszer-csoportokra, 1991. Ld. Varga Bálint András: *Kurtág György*, Holnap Kiadó, Budapest, 2009, 177.

Varga Bálint András szerint a 73 „ütemű”, szerkezetileg egy egységként működő op. 30a-t mindemellett teljességében magába foglalja az op. 30b, ám utóbbi szerkezetileg háromrészes kompozícióvá bővül: 2 ütemes zenekari bevezető, 75 „ütemnyi” közép-rész, majd 12 ütemnyi Sinfonia (epilogo senico).(Varga, i. m. 94.)

darabot Kurtág Monyók Ildikó színésznő számára komponálta, aki 1982-ben súlyos balesetet szenvedett, és ennek következtében elveszítette a beszédképességét. Hétévnyi megfeszített munkájába került, hogy újra megtanuljon beszélni. Énekelni azonban eközben is tudott.<sup>38</sup> Az előadásnak rendkívüli erőt kölcsönöz a recitált szavakért folytatott küzdelem. Németh Eszter a darabról írva hangsúlyozza, hogy „Monyók Ildikó nem afáziássá transzformál egy egészséges állapotot, hanem idéz, színre viszi az afáziás, egykori önmagát, s ezzel elemi erővel, de mégiscsak idézi, nem pedig éli az afáziás beteg állapotát.”<sup>39</sup>

Amíg Kurtág zeneművének első változata pianínó- vagy zongorakísérettel előadott éneklés és recitáció, a kanonikus változat zenekari kíséretet biztosít úgy, hogy az egyes hangszercsoportokat szétszórja a térben. Elemeire szedi szét a szimfonikus zenekart, és ezáltal egy egészen új hangzásélményt hoz létre. Ahogy Ligeti Györgyre<sup>40</sup> hivatkozva Németh Eszter fogalmaz, „a zongorára és térben elosztott hangszercsoportokra írt kamaradarabban Kurtág – a velencei korabarokk többszólamúság, Mahler és Webern térhasználatához fűződő hagyományait követve, ám meg is újítva – az exponált zongorától térben távolra helyezi el a fém hangszereket, kiszélesítve ezzel a hangzó, rezonáló teret, mely helyet ad egy olyan reálistól eltérő és irányérzékünkkel is érzékelt zenei vízióknak, mely Ligeti szerint fontosabb a reális térhatásnál”.<sup>41</sup>

A mű mélyebb zenei elemzésére nem vállalkozhatom, mert nincs meg hozzá a felkészültségem. Ami az itt felvázolt összefüggés szempontjából fontos, talán ennyiből is látható. Kurtág a második változatban a szimfonikus tér hagyományos szintaxisának szétbontásával a mellé- és alárendeléseknek egy új elrendeződését hozta létre, amely a teatralitás posztdramatikus elgondolásaival is összefüggést mutat. A mű témája így nem csupán a zenei szövetben, hanem a színrevitelben is megvalósul: a szóért folytatott küzdelem új valóságot teremt. A szétbontott szintaxis, a szétbontott hangszercsoportok hangzása, a megkettőzött szöveg, amely magyarul és angolul is elhangzik, végső soron nem a szétbontást, hanem az összekapcsolódás, az összetartozás eseményét viszik színre, egy új (össze)hangzás, egy új nyelv megszólalásának lehetősége előtt nyitva utat.

38 „1982. áprilisában baleset ért. Fejsérülés, combnyaktörés. A bal agyféltekém sérült meg (beszéd-, írás-, számolás). Csak igent és nemet tudtam mondani. A jobb agyféltekém működött egyedül. Az a művészet és a dal központja. Énekelni tudtam.” <http://egeszsegtar.gportal.hu/gindex.php?pg=19895089> (Utolsó letöltés: 2021. 04. 09.)

39 Németh Eszter: *Az afáziás beszéd színrevitele Kurtág György Samuel Beckett what is the word című művében (op. 30 b)*, Irodalomtörténet, 2019. 2. 203.

40 Ligeti György: *Önarckép pesti muzsikustársakkal – A ...quasi una fantasia... op. 27 (1987–88) első tételének (Introduzione) rövid elemzése*, *Muzsika*, 1996/2. 9–11.

41 Németh, i. m. 207.

A tervezett páros napló beszédrendjét Pilinszky így képzelte el: „Amikor Bébi (beszél): én lennék az ő nem létező nyelve, szava, szája. Amikor én (beszélek): Bébi lenne az, aki ösztöneim mélyén eligazít, és hozzásegít egy-egy fölismeréshez.”<sup>42</sup> A páriák művészete ebben az értelemben egy új művészet utópiája. A későmodernség perspektívájából egyszerre berekesztődés, az eddigi beszédmódok elnémulása, és kezdet, amely a bontásokból, a megszenvedett törésekből, a működésben beállt sérülésekből születik. Egy új társiasság nyelvtanáról van tehát szó. Olyan kezdetről, amely újraszóhetővé teszi az ember és környezete, az emberi és a nem emberi, a nyelvek, a szubjektumok és a művészetek etikai kapcsolatát.

42 Pilinszky: *Szinopszis*, i. m.