

A nyelvi abszurditás megjelenésének oka napjaink drámairodalmában

Miféle különös fintora a sorsnak, különös fintora a 20. és a 21. század irodalmának, hogy az abszurd dráma legjelentősebb szerzői közül három is nyelvváltó író, vagyis olyan alkotó, aki pályájának legnagyobb irodalmi sikereit nem feltétlenül az anyanyelvén aratta? Miféle, a jövő irodalmáról szóló üzenet? Az európai irodalmakban egyre erőteljesebb az a jelenség, hogy viszonylagosan kis nyelvek szerzői egy-egy nagyobb nyelvhez csatlakoznak, és írói ambícióikat egy, a számukra idegen nyelven élik ki. Újból és újból felvetődik a kérdés, hogy azok az alkotók, akik magyar állampolgárok, magukat magyaroknak is vallják, de műveiket már nem magyar nyelven írják, magyar szerzők-e. Terezia Mora, Agota Kristof csak a jéghegy csúcsa azon szerzők sorában, akik nyelvet váltottak.

A nyelvváltó írók jelensége nem új. És ezen alkotók nyelvhez való viszonya gyakran sajátos stílust eredményez. Ennek a sajátos stílus megjelenésének lehetünk tanúi az abszurd dráma esetében is.

Beckett, Ionesco és Agota Kristof: három alkotó, három különböző sors, háromféle stílus, de mindháromban jelen van a nyelv átértékelése, újraértékelése, annak az irodalmi világban merőben szokatlan és új megvilágításba helyezése.

Az első kettő, akivel nagyon-nagyon röviden foglalkozom csak, ismert és elismert, mára már klasszikusnak mondható alakja a modern drámairodalomnak. Samuel Beckett tehát az egyik, akinek kétségtelenül döntő szerep jutott a modern, pontosabban szólva, az abszurd dráma megteremtésében. Beckett híres-hírhedt műve, az 1952-es *Godot-ra várva* egyszerre nyelvi lelemény, és filozófiai üzenet. Ismerjük a darabot, nem kell különösebben bemutatnom. A műben a szereplők, a hősök várják a megváltást, várják Istent. Igen, így vagyunk ezzel mindannyian: várunk valamire, ami, vagy aki nem jön el. Várunk, örökké csak várunk, csak az a kérdés, hogy van-e értelme bármire is várni, akkor, amikor már a nyelv is relativizálódik. Amikor már majdhogynem ki sem tudjuk fejezni a gondolatainkat. Mert nincsenek hozzá megfelelő szavaink. Beckett üzenete nem csak egy reménytelen várakozásról, hanem a kommunikáció végéről is szól. Érdekes, hogy Beckett kortársa, Örkény István is sokszor erről beszél: nem tudunk szót érteni egymással, nincsenek megfelelő szavaink.

Hasonló perspektívátlanság árad Beckett *A játszma vége* című darabjából is. Ez az utóbbi munka 1957-ben íródott, akkor, amikor éppen egy újabb, pozitívabb korszak felé lépett előre az európai ember, a hatvanas évek új távlatai lassan-lassan már megnyílottak előttünk. Mégis, Beckett ezen alkotása valóban végpont, az emberi létezés igazi végpontja, ahol már semminek semmi értelme, ahol az élet minősége végtelenül alacsony szintűvé válik. Most azonban némileg tekintsünk el az élet végének perspektívátlanságától, attól a vigasztalhatatlan sivárságtól, ami árad Beckett darabjából, és koncentráljunk a nyelvi szétesettségre, a nyelvi csupaszságra, a nyelv elemeire bontására. Emlékszünk a végtelenül egyszerű mondatokra, a kihagyásos

technikára, a mondatok „eltűnésére”. Úgy tűnik el a szó is Beckett szereplőinek szájából, ahogy eltűnnek ők maguk is az élet színpadáról: a néző azt érzékeli, hogy itt már csak a kuka létezése fontos, mert a kuka lett az otthonunk.

Beckett, aki franciául írta ezeket a darabokat, ahogy ő maga is többször elmondta ezt nyilatkozataiban, személyes jellegű írásaiban, éppen sajátos stílusának megteremtése érdekében lép ki az anyanyelvéből, és minimalizálja a tanult nyelvet, ebben az esetben a franciát. Bár hozzá kell tennünk mindehhez, árnyalva némileg a fentebb elmondottakat, hogy még ez a tétel, vagyis a nyelvi megközelítés is relativizálódik ebben az esetben: hiszen Beckett-nél valójában sokszor nem is tudni, angolul, vagy franciául dolgozott-e eredetileg. Tudhatjuk, hogy a francia Godot-például ő maga fordította angolra, és készített belőle egy másik variációt ezáltal.

Némileg hasonló a helyzet Eugene Ionescoval. Ionesco szintén nem mondható franciának, sokkal inkább román anyanyelvű, hiszen Romániában látta meg a napvilágot, az apja is román volt, és első iskoláit a szerző a szülőhazájában, Romániában végezte. Ionesco, saját bevallása szerint is, az első számú nyelvének a románt tartotta, annak ellenére is, hogy az édesanyja francia volt, és maga Ionesco is gyermekkorában meglehetősen sokat volt Franciaországban.

Az abszurditás többféle nyelvi szinten is megjelenik Ionesco mai napig talán leg híresebb darabjában, *A kopasz énekesnő* című művében, amelyet 1949-ben írt. Nem csupán a szituációk abszurdak, de maga a darab is a nyelv sajátos relativizálódásáról szól. Ionesco 1948-ban egy angol nyelvkönyv példamondatainak olvasása közben döbbsent rá a kispolgári lét és az ezt kifejező nyelvi klisék képtelenségére, sajátos hazugságára, abszurditására. Művében hármass nyelvi játék jelenik tehát meg. A román anyanyelv, a francia tanult nyelv, és az angol nyelvi klisék sajátos kölcsönhatása tűnik elő ebben a darabban. A mai napig jókat nevetünk Ionesco művén, miközben azt érzékeljük, hogy a szerző éppen a mindennapi létezésünket kérdőjelezi meg.

A magyar Kristóf Ágota, akit a világ Ágota Kristofként ismer, francia kritikusai, értékelői és nem kicsi rajongótábora szerint éppen ennek a két szerzőnek, Beckettnek és Ionesconak a nyomdokain indult el az abszurd dráma és az abszurd irodalom felé. Kísérteties a hasonlóság: Ágota Kristof is nyelvet vált, és a nyelvváltással együtt lecsupaszítja a tanult nyelvet. Ennek a lecsupaszításnak, megkérdőjelezésnek eredménye, következménye, hogy Ágota Kristof képes megmutatni a világ, a világunk abszurditását.

Ahogy azt a szerző több vele készített beszélgetésben elmondta, kisprózájának első darabjai is, drámai jelenetei is valójában helyzetgyakorlatok voltak, amelyeket fiataloknak, műkedvelő amatőr színházi körnek készített abban a svájci kisvárosban, ahova véletlenszerűen került. Tudjuk, hogy ezek az úgynevezett „helyzetgyakorlatok” a szerző számára egyben „nyelvgyakorlatok” is voltak, hiszen a tanult nyelvén, a magyartól nagyon különböző francia nyelven kellett megfogalmaznia gondolatait.

Ágota Kristof tehát franciául írt, de – és ennek van itt döntő jelentősége – nem volt anyanyelve a francia. Kötődése a nyelvhez és a francia nyelvi közösséghez többszörösen is bizonytalan volt. Svájcban élt, abban az országban, ahol négy hivatalos nyelv létezik, és négy nemzeti közösség él egymás mellett, ugyanakkor ő maga, szár-

mazását tekintve, magyar. Magyar, vagyis olyan nyelvi közezből jön, melynek anyanyelvi beszélői újból és újból saját egyedülletüket tapasztalják meg a világban. Ez a nyelvi elszigeteltség-tudat még erősebben tereli az abszurditás irányába Agota Kristof írói, drámaírói törekvéseit. „Helyzetgyakorlatai” idegenségtudatot is árasztanak.

Kristof, akit regényíróként és drámaíróként tartunk számon, tulajdonképpen hamarabb érdeklődik a dráma iránt, mint a regények iránt. Viszonylag korán megismerkedik annak a kisvárosnak, Neuchatelnek a színházi életével, ahova véletlenszerűen került, kisebb színdarabokat készít a városi társulatnak. Ebben az időszakban, amikor elkezdí írói pályáját, tehát a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, a drámai jeleneteken kívül még verseket ír, de ezeket az utóbbiakat – a darabjaival ellentétben – még magyarul írja. Nem is elégedett velük, túlságosan szentimentálisnak, érzelmesnek tartja azokat. A magyarul írt verseit a Párizsban megjelenő Irodalmi Újság és a Magyar Műhely közli. Az írás – ahogy Agota Kristof többször elmondja – számára természetes. Többször és hangsúlyosan nyilatkozott arról, hogy kisgyerekkorától írónak készült. Ami nem olyan természetes, az maga a nyelv. Verseit magyarul írja, de történeteit, jeleneteit, néhány kísérlettől eltekintve, már franciául.

Agota Kristof a nyelvhez való viszonyáról így ír önéletrajzi könyvében:

Kezdetben csak egyetlen nyelv volt. A tárgyak, a dolgok, az érzelmek, a színek, az álmok, a levelek, a könyvek, az újságok ezen a nyelven léteztek. Nem tudtam elképzelni, hogy egy másik nyelv is lehetséges, hogy emberi lény kimondhatna olyan szót, amit én ne értenék meg.¹

Kristof a kultúra letéteményesének, az emberi létezés legfontosabb szimbólumának tekinti tehát a nyelvet, ami kiemeli őt és embertársait a teremtmények, a létezők világából. A kisgyerek számára a nyelv, és ebben az esetben a magyar nyelv, minden ember sajátja, tehát „elképzeltetlen” a számára, hogy emberi lény által kimondott szót ne értsen meg. A kisgyerek Kristof Agota gondolkodásában minden „emberi lény” által kimondott szó magyarul hangzik. Akik olykor nem beszélnek magyarul, azok nem is teljesen „emberi lények”, fogalmazza meg kicsit ironikusan egykori kisgyermekies gondolkodására utalva a későbbiekben. Erről így ír az *Analfabéta* című művében:

Mondták, hogy a cigányok, akik a falu szélén telepedtek le, egy másik nyelven beszélnek, de azt gondoltam, hogy az nem igazi nyelv, az csak valamiféle kitalált nyelv lehet, amin csak egymás közt társalognak, pont úgy, ahogy mi is ilyen kitalált nyelven beszélgettünk egymás közt Janó bátyámmal, hogy az öcsénk, Tila, ne érthesse meg, amit mondunk. Azt is gondoltam, hogy a cigányok csak azért csinálják ezt, mert a falu kocsmájában is megjelölt poharaik vannak, az ő számukra kijelölt poharak, hiszen ki is akarna inni olyan pohárból, amiből korábban egy cigány ivott.²

A nyelvi öntudat a létezés öntudatával ekvivalens. Ilyen szempontból érthető az, hogy az első nyelvi elbizonytalanodás kilencéves korában éri a szerzőt, vagyis akkor, amikor változás történik az életében: egy határmenti városba költözik szüleivel, és ott felfedezi, hogy vannak, akik németül beszélnek. Itt, ebben a kisvárosban már

¹ Agota KRISTOF, *Az analfabéta*, Bp., Palatinus, 2007, 27.

² *I. m.*, 28.

nincs kétség, ezek az emberek nem cigányok, akik öltözködésben, viselkedésben és mentalitásban is különböznek a „normális emberektől”, ezek ugyanolyanok, mint ők, és mégsem lehet megérteni, amit mondanak. A gyerek fejében, ahogy azt Agota Kristof megfogalmazza, új fogalom jelenik meg: az „ellenséges” nyelv.³ A nyelvi világ tehát bonyolódik, létezik egy nyelv, az anyanyelv, amelyik mellett legfeljebb csak „titkos nyelv” létezett eddig, most pedig megjelenik egy olyan nyelv, amelyik az igazi nyelv helyére akar betörni, uralkodni akar, ez az „ellenséges” nyelv. Vagyis a nyelvi világ abszurditása az életmód változásának abszurdításával együtt, azzal párhuzamosan jelenik meg.

Kristof harcnak fogja fel a nyelvek egymás mellett élését, a kérdést úgy teszi fel saját magának, hogy identitását, biztonságát megőrizheti-e, avagy egy másik nyelv „uralma” alá kerül adott esetben. A németet mint „ellenséges” nyelvet értékelni a kilencéves gyerek számára annál is könnyebb, mert ténylegesen háború van: 1944-et írunk ekkor, a kilencéves Kristóf Ágota a háború összes borzalmával szembe-sülni kénytelen. Az „ellenséges” nyelvet gyakorlati értelemben is hódítóként fogja fel, és értékeli, gyerekként azt látja, hogy ahhoz a nyelvhez, amelyik „nem magyar”, katonák, tankok, fegyverek társulnak, ennek a fegyveres jelenlétnek pedig az elszenvedői a magyarok, vagyis mindazok, akik ugyanazon a nyelven beszélnek, amin ő maga.

Egy évvel a határmenti városba költözés után még egy új, idegen és szintén „ellenséges” nyelv jelenik meg: az orosz. Idegen katonák árasztják el az országot, és az iskolákban ezek a katonák kötelezővé teszik a saját nyelvük tanulását. Újabb kihívás a nyelvi identitás ellen: Kristóf Ágota változatlanul őrzi integritását, nem akar behódolni az újabb idegen és „ellenséges” nyelvnek, de természetes azonosságtudata mellett végképp ott van a felismerés: több nyelv is létezik a világban, és közülük a magyar, vagyis az anyanyelve, csak az egyik. Az orosz nyelvvel való ismerkedés nem borítja fel lényegesen nyelvi azonosságtudatát, mert, mint írja, általános volt a szembenállás az orosz nyelvvel kapcsolatban. Játék, hogyan lehet elszabotálni az idegen nyelvi oktatást, ennyi az egész, ahogy önéletrajzi munkájában megfogalmazza: „Részt vettünk tehát egy szellemi és nemzeti szabotázsban, egy természetes, önmagából adódó, nem szervezett passzív ellenállásban.”⁴

A „szabotázs” sikeres, a gyerek és kamasz Kristóf Ágota nyelviileg nincs veszélyben.

Egészen más a helyzet az emigrációban. 21 évesen Agota Kristof a véletlenek összjátékaként kerül a francia Neuchâtelbe. A korszak, ahogy azt egyébként a szerző *Hier (Tegnap)* című regénye is jól mutatja, nem kedvez az ideiglenes jelenlétnek: az emigráció élesen veti fel a természetes nyelvi közegtől való elszakadás kérdését. Az *Hier* történetében pontosan nyomon követhetjük, hogy Kristof számára nem volt sok választás, vagy megharcol az új, az idegen, az „ellenséges” nyelvvel, és megpróbálja ezen a nyelven kifejezni önmagát, vagy elsüllyed az idegen nyelvi közegben. Az *Hier* számtalan példát hoz arra, hogyan veszítik el identitásukat, és kerülnek egzisztenciálisan is kilátástalan helyzetbe az emigrációban azok, akik nem képesek nyelvi-

³ I. m., 30.

⁴ I. m., 29.

leg is alkalmazkodni. Kristof így fogalmaz önéletrajzi művében: „Itt kezdődött a harcom ennek a nyelvnek a meghódításáért, egy hosszú és ádáz küzdelem, ami egész életemet végigkíséri.”⁵

Az író legfőbb eszköze a nyelv. A frankofón irodalomban számos szerző van, akinek tanult nyelve a francia, amelyen dolgozik. Agota Kristof így foglalja össze azt a tényt, hogy munkaeszköze, a nyelv, számára nem természetes közeg:

Több mint harminc éve beszélek, húsz éve írok is franciául, de még mindig nem ismerem. Nem beszélem hiba nélkül, és csak szótár gyakori használatával tudok rajta helyesen írni. Ezért hívom a francia nyelvet is ellenséges nyelvnek. És van még egy oka, amiért így hívom, és ez az utóbbi a súlyosabb: ez a nyelv az, amelyik folyamatosan gyilkolja az anyanyelvemet.⁶

„A Nagyvárosból jövünk. Egész éjszaka utaztunk” – így kezdődik Agota Kristof első, mind a mai napig leghíresebb könyve, *A Nagy Fűzet*. Nyelvi szempontból két dolog tűnik fel rögtön: egyrészt a rövid, szinte csak alanyból, állítmányból álló tömondatok, másrészt az időhasználat. Emlékeztethet mindez minket Beckett színdarabjaira: a nyelvhasználat kísértetiesen hasonló. *A Nagy Fűzet* végig jelenidőben íródott, leszámítva az idézett második mondatot, ahol befejezett múlt időt, úgynevezett „passé composé-t” használ a szerző, majdnem minden egyéb mondat jelenidejű. A könyv megjelenésekor éppen ezzel a sajátos nyelvhasználattal keltett feltűnést. A francia nyelv múltidő-használata közismerten bonyolult egy nem anyanyelvi beszélő számára, a jelen idő tehát „kényelmesebb” megoldást jelentett az írónak. *A Nagy Fűzet* nem vált idősíkot, az, ami történik, az most, ebben a pillanatban történik, még akkor is, ha érzékeljük a történet múltbeliségét. Ugyanakkor Agota Kristof mégsem rí ki teljesen a többi francia közül: a kortárs francia irodalomban éppen az utóbbi évtizedekben jelent meg és lett népszerű a történetmesélésben a jelen idő, mint lehetséges forma, nem utolsósorban Beckett, Ionesco hatására, illetve számos afrikai frankofón szerző munkája nyomán.

Ami a nagyon egyszerű mondatszerkesztést, a nyelvi puritanizmust illeti, azt a típusú „direkt beszédet”, amit Kristof használ, nyilvánvaló, hogy a fentiek mellett erre a jelenségre még számos francia és világirodalmi példát, előzményt említhetünk. A legerősebb hatást – az említett Beckett vagy Ionesco mellett, valószínűleg – Albert Camus tette Agota Kristofra, a „lepusztult nyelv” használata Kristof esetében is Camus-ig, illetve akár Kafkáig is visszacsatolható.

Mindehhez hozzá kell tennünk azt is, hogy ez a típusú nyelvhasználat nagyon színpadivá, nagyon jól dramatizálhatóvá teszi Kristof egész írói stílusát.

A nyelvi puritanizmust, a nagyon rövid, nagyon egyszerű mondatszerkesztést és a múlt idő használatának teljes kiiktatását Kristof természetesen a drámáiban is alkalmazza. Ez a puritanizmus, a direkt beszéd sajátos megnyilvánulása jelenik meg például *John és Joe* című drámájában, amelyik talán a legelső a jelentős Agota Kristof darabok között.

⁵ *I. m.*, 30.

⁶ *Uo.*

A darab feltűnően rövid párbeszédei, szinte alanyra és állítmányra redukált mondatai, vagy éppen kihagyásos mondat szerkezetei mind-mind a nyelvi ellehetetlenülést jelentik meg, illetve arra is utalnak. Ellehetetlenülés és felcserélhetőség, meggyőződésem szerint ezek a kulcsszavak ennek a művészetnek a megközelítéséhez. Ez jelenik meg a gyakorlatban is, maga a darab is éppen erről szól. Már mint arról, hogy minden és mindenki felcserélhető. A személy is, a nyelv is.

Megjelenik tehát a felcserélhetőség nagyon is az abszurd színházra jellemző gesztusa. Az a tény is, hogy John és Joe egymás ikerképei, ikerpárjai, illetve, hogy a zakó átruházásával a szerepek is átruházódnak, hogy a személyek kicserélhetőek csak azért, mert kicserélik egymás ruhatárát, a nyelvi relativizmust sugallja.

Mindannyian felcserélhetőek vagyunk, üzeni Agota Kristof, ahogy a nyelv is eltűnik, megváltozik, kicserélődik, úgy a személyek is kicserélődnek. Ez a felcserélhetőség, a nyelvi és létezésbeli relativizmus még határozottabban megjelenik *A lift kulcsa* című drámában, illetve az *Egy elsurranó patkány* című Kristof-műben. Ebben az utóbbiban már a darab kezdetén maszkok jelennek meg, amely maszkok segítenek a személyiség váltásában, amely maszkok át is ruházhatóak adott esetben, éppúgy, ahogy a nyelvi váltásban is szerepet játszanak.

Sajátos dramaturgia, színházi játék jelenik meg Kristof leghíresebb művében, *A nagy füzet* című regényben is, amelyben maga a regény felépítése is helyzetgyakorlatok sorozatára, szerepjátékok laza kapcsolatrendszerére épül. Itt, a regénynek megfelelően, egyfajta narrátori szerep is jelen van, ami nem idegen Kristof abszurd színházi világától, gondoljunk csak *A lift kulcsa* című darab narratív részeire.

A nagy füzetben a narrátori szerepet egy többes szám első személyű, de teljesen egytudatú ikerpáros tölti be, ők tehát szintén felcserélhetőek, miként a nyelv, vagy John és Joe személye Kristof már említett drámájában. *A nagy füzetben* az ikerfiúk mondják el saját életüket, nem hétköznapi szörnyűségekkel tarkított hétköznapiakat.

Az elbeszélő *A nagy füzetben* tehát két személy, két gyerek, de ez a kettő valójában egy. Ők együtt látják a világból azt, amit látnak. A „mi” cselekszik: „mi ezt tesszük, mi így látjuk, velünk ez történik”. Veszélyhelyzetben vannak, kiszolgáltatottak, saját túlélésükért küzdenek. Tudatuk erre a túlélésre koncentrálnak. Kristof pontosan tudja, hogy a borzalom, ami a fiúkat körbeveszi, le is egyszerűsíti a világot körülöttük, tudatuk tehát beszűkül, hiszen egyetlen egy dolog biztos, küzdeni kell a túlélésért. Ennek megfelelően a rövid, szikár és nagyon egyszerű mondatok elnyerik funkciójukat itt is, ebben a regényben is, illetve Kristof drámáiban is.

A *John és Joe* című színdarab ikerpárjai valójában *A nagy füzet* ikreit jelentik meg. Ők is ugyanúgy a túlélésért küzdenek. Nincs pénzük, nincs mit inniük, enniük: konfliktusaik ebből fakadnak a színpadon éppúgy, mint a regény helyzetgyakorlataiban.

Kristof ezzel az abszurditással, a nyelvi relativizálódással feloldást is kap: nem nyelvi bravúr, páratlan kifejezőkészségre van szüksége, ez nem is lenne célszerű, hiszen egy választott nyelven ír. Nem prousti körmondatokot kell írnia, nem is tudna ilyeneket írni. „Csak” a tényeket kell nagyon keményen közölnie. Ráadásul gyerekek beszélnek, tehát az egyszerű, tulajdonképpen primitív nyelvi szint indokolt a regényben, a *John és Joe* című drámában pedig már indokolni sem kell: végórán élünk.

A *Nagy Füzet* ikrei tehát maguk által kreált „feladatokat” hajtanak végre, amiről a saját, kissé beszűkült nyelvi tudatuk közvetít. A „koldulás feladata”, „helyzetgyakorlata” az ikrek számára ezt jelenti:

Piszkos, szakadt ruhát veszünk fel, lehúzzuk a cipőnket, bepiszkoljuk az arcunkat, kezünket. Kimegyünk az utcára. Megállunk, várunk. Ha egy idegen tiszt megy el előttünk, jobb kézzel tisztelgünk, a bal kezünket pedig odanyújtjuk elé. A tisztek általában elmennek előttünk, nem néznek ránk, észre se vesznek bennünket. Egyszer csak megáll előttünk egy tiszt. Idegen nyelven mond valamit, nem értjük, hogy mit. Kérdéseket tesz fel. Nem válaszolunk, mozdulatlanul állunk, tisztelegve, a markunkat nyújtva. Ő keresgél a zsebében, aprópénzt és egy darabka csokoládét tesz piszkos tenyerünkbe, és a fejét csóválva továbbmegy.⁷

A mondatok szinte bántóan egyszerűek, mint amikor valóban nagyon egyszerű és nagyon kicsi gyerek beszél. A francia olvasó különösen megdöbbenve érzékeli a személyes névmás és az ige számára túlzottan is direkt használatát, a folyamatos cselekvést a mondatban, azt, hogy Kistof sem határozói igenevet, sem melléknévi igenevet nem alkalmaz. A mondatszerkesztésből kitűnik, hogy Kristof a fejében magyarul fogalmaz, a magyar nyelv cselekedtetni így a cselekvőt, a magyar nyelv az, ami háttérét adja Kristof igehasználatainak. Ez jelenik meg a már említett drámákban is: ettől csak még inkább növekszik az abszurditás a francia néző számára, ahogy Ionesco már említett darabjában is.

A frankofón szerzők sajátja ez: a frankofón, tehát nem franciaországi, pontosabban nem feltétlenül francia anyanyelvi szerzőknél fedezhető fel a dupla nyelvi sík, az, hogy a francia nyelvhasználat mögött megjelenik mindig egy másik, egy háttérben álló nyelv. Nem feltétlenül az egyik nyelvről a másikra történő fordításra kell itt gondolni, hanem egyfajta nyelvi mentalitásra. A már említett regényrészlet esetében valószínűleg egy született francia író valami olyasmit írt volna, hogy „benyúlván a zsebébe pénzdarabot és egy darab csokoládét adott”, tehát kiiktatna egy igét, azt helyettesítené határozói vagy melléknévi igenévvel. Ezt nyilván Kristof is megtehetné volna, vagy éppen a kiadó szerkesztői „átírhatták” volna ilyen formában Kristof szövegét. Csakhogy akkor az már nem lenne ugyanaz. Itt éppen a direkt cselekedtetés, az újból és újból megjelenő cselekvő ige lesz fontos és nyelvileg különös a francia olvasó számára is. A világ lepusztultságát, direktségét így jobban tudja jellemezni a szerző. Az általa leírt történet éppen a nyelvi „pongyolaság” által lesz még erősebb, a leegyszerűsített nyelvhasználat tehát a mű erejét, nem utolsó sorban nyelvi erejét adja.

Kristof tehát sikerrel absztrahálja a környezetet, eltávolítja darabjainak vagy prózáinak történéseit Magyarországtól, a magyar nyelvtől, miközben nem tud, de nem is akar francia vagy svájci történetet írni. Erről így ír önéletrajzi művében, az *Analfabétában*:

Tudom, hogy soha nem leszek képes úgy írni franciául, ahogy a született francia írók írnak, úgy írok tehát, ahogy tudok, a tőlem telhető lehető legjobban. Ezt a nyelvet nem én válasz-

⁷ Agota KRISTOF, *Le Grand Cahier*, Párizs, Edition du Seuil, 1986, 38.

tottam. Számomra a sors, a véletlen, a körülmények által ez a nyelv adatott. Franciául írni: erre vagyok kényszerítve. Mindez kihívás. Kihívás egy analfabéta számára.⁸

Agota Kristof színdarabjait, valamint regénytrilógiáját, *A Nagy Füzet* (*Le Grand Cahier*), *A Bizonyíték* (*La Preuve*) és *A harmadik hazugság* (*Le troisième mensonge*) című műveket a világ mintegy negyven nyelvére fordították le, milliós példányban fogytak el, illetve darabjait számos színház mutatta be, sikerrel. Az olvasók a színdarabok és a regények világát, a környezetet nem kötik Magyarországhoz, a háttér ugyanúgy absztrakt, mint egy Beckett- vagy egy Ionesco-műben. A magyar olvasónak pluszt jelent felismeri az absztrakció mögött a konkrétumot, ráismerni a kisvárosra (például Kőszegre), ahol az események zajlanak. *A Bizonyíték* című regényben az egyik legszebb rész, amikor egy háborús hadirokkant a város egyik pincekocsmájában részegen egy, a totalitáriánus rendszer által betiltott dalt kezd el dúdolni, majd énekelni. Kristof idézi is a tiltott „slágert”: „Mebűnhődte már e nép / a múltat s jövőndőt (Ce pe-uple a expié déja / Le passé et l’avenir)”.⁹ Vajon tudja-e a francia, a japán, a német, a koreai vagy az ausztrál olvasó, hogy a magyar nemzeti himnuszról olvasott két sort? Hogy a himnusz valóban tiltott volt az ötvenes években Magyarországon a szovjet megszállás idején? És vajon kellene-e tudnia? Kristof elvonatkoztat, és ezzel már válaszol is a kérdésre. A magyar háttér felfedezése a filológus, és nem az olvasó feladata.

A drámairodalomban tehát, ugyanúgy, ahogy a regényirodalomban, ma már megjelenik egy többszintű nyelvi közeg, a többnyelvűség sajátos, 21. századi világa. Kérdés, hogy a következő évtizedekben ezzel az erősödő jelenséggel mit is tudunk kezdeni. Mert ez a jelenség itt van, visszahat a nyelvre, visszahat a színpadi művekre, azok üzenetére.

⁸ Agota KRISTOF, *Az analfabéta*, i. m., 61.

⁹ Agota KRISTOF, *La preuve*, Párizs, Edition du Seuil, 1988, 23.