

Jean-Paul Sartre az irodalom káráról és hasznáról

– Az undor mint filozófiai fikció –

Sartre irodalmi, regény- és drámaírói munkásságának értékelését a mai napig elbizonytalanítja az életmű többszólamúsága, melyben önálló, de egymástól elválaszthatatlan vonulatot alkot a filozófiai diskurzus, a fikció és a társadalmi cselekvés beszéde. A bizonytalan értékelést csak tetézik Sartre-nak az irodalom lehetőségeiről kifejtett ellentmondásos állásfoglalásai. Jellemző módon az életmű irodalmi szempontból leginkább kanonizált (tehát poétikailag, esztétikailag legértékesebbnek tartott) darabja *A szavak*, tehát egy önéletírás, mely az irodalmi műfajok hagyományos, ám ma is érvényes értékhierarchiájában gyanús peremműfaj, nem pedig *Az undor*, melyet gyakran tézisregényként aposztrofálnak, értelmezéseinek többsége pedig filozófiai érdekeltséget mutat. E tekintetben az ún. szépirodalommal (értsd fikcióval) való 50-es évekbeli szakítás maga is beszédes, melynek előjelei már a *Mi az irodalom?*-ban¹ is felbukkannak. Ebben a munkájában Sartre az írónak a polgári társadalomban játszott szerepével szemben fogalmaz meg kemény kritikát: az irodalomtörténet intézményét, a szerzők körül kialakuló kultuszt bírálva magát a könyveket mint a halottak panoptikumát, a jelent és a jövőt felélő múltat mutatja be². Ez a kritika az utolsó „irodalmi” szövegben a *Szavakban* radikalizálódik és a tanúságtétel retorikájával valóságos vádbeszéddé válik: az irodalom polgári mítosza a nagypapa alakján keresztül az ifjúság megrontójaként jelenik meg, Sartre pedig egyértelműen neurózisa forrásaként nevezi azt meg³. Irodalom, színház, művészet egymás metonimikus helyettesítéseiként a „rosszhiszeműség” (szélhámoskodás, alakoskodás, színjáték, komédiázás) szinonimaivá lesznek *A szavakban*: mindhárom tevékenység megkettőzi a világot, elidegeníti az autentikus viselkedéstől. Sartre második világháború utáni irodalom-felfogása paradox módon a kultúra és a műveltség kritikájának rousseau-i programjához kapcsolódik.

Az irodalom lehetőségeivel szembeni kései szkepszis mégsem érvényteleníti utólagosan Sartre írásgyakorlatának jelentőségét. *Az undor* nem csupán filozófiai tézisregényként, a *Lét és a Semmi* előkészületeként, fenomenológiai

1 Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, Budapest, Gondolat, 1969, (ford. Nagy Géza, Víg Árpád)

2 „A könyv valójában nem tárgy, nem is aktus, és gondolat sem: egy halott írta halott dolgokról, semmi helye már ezen a földön, nem mond semmit, ami közvetlenül érint bennünket;” uo. 49.

3 Jean-Paul Sartre: *A szavak*, in. Uő.: *Egy vezér gyermekora*, Budapest, Európa Zsebkönyvek, 1982 (ford. Justus Pál). Ezt a tételt fejt ki az *Olvasni* fejezet egésze, a számos lehetséges hivatkozás egyikeként idézhető például a 169. oldalon található jelenet, ahol korai ismeretségét a „felnőtt” irodalommal, a „megszállottság és a ripacsság” utólag nehezen tisztázható keverékeként jellemzi.

újgyakorlatként méltatható, hanem nagyon is fontos helye van a modern regény útkeresésében, helyének újragondolásában. A modern regény két világháború közötti alakulása néhány jól megfigyelhető poétikai és filozófiai kérdés köré rendeződik. Ezek közé tartozik a szubjektivitás nyelvi megjeleníthetőségének és a tudat átírhatóságának kérdése, az idő elbeszélésbeli megalkotásának, ezen belül is a jelen megszövegezésének problémája. A 20. század elején fellépő elbeszélők számára problematikussá vált továbbá a regényszereplő cselekménynek történő alárendelése, a fiktív, elbeszélte világ morális jelentésének egyértelműsége, ideológiai egyszólamúsága, sőt az elbeszélte világ ontológiai stabilitása. Számos lehetőséget kínált viszont az elbeszélői szerepek és az elbeszélte világ kapcsolatának új összefüggésbe helyezése, a nyugati kultúra nagy mítoszainak újraértelmezése.

A 20. század első felének nagy regényírói (Proust, Woolf, Kafka, Mann, Joyce stb.) e kihívásokra a konvencionális, realista elbeszélésmódok kritikáján keresztül válaszoltak. A 19. századi realizmus reprezentatív műveinek és alkotóinak poétikai öröksége főként az emberi tapasztalat intenzitásának és összetettségének – különösen ami annak testi és temporális dimenzióit illeti – redukciója miatt vált nehezen folytathatóvá. A modernség írói a realizmust a valószínű elbeszélés, a pszichológiailag és társadalmilag könnyen azonosítható karakterek és szüzsék túlzott előtérbe helyezésével, következésképp az elbeszélhető emberi tapasztalatok korlátozásával, az írható és elbeszélhető tartományának leszűkítésével vádolják. Az átfogó értelemben vett modernség irodalmi programjának egyik legfontosabb pontja éppen ezért az emberi létezés igazságának esztétikai és ismeretelméleti értelemben vett kutatása. Ez a kutatás, amely a modernség rendkívül összetett és olykor széttartó programjának egyik közös nevezője, nem csupán hagyomány és újítás történelmi dialektikájában, vagy valamiféle formai kísérletezésben ragadható meg, hanem a *múlttól örökölt irodalmi formák módszeres vizsgálatában, a kimondható és az elbeszélhető, következésképp az elgondolható és érzékelhető tartományának nyelven keresztül történő szélesítésében.*

Az *undor* a modern regény azon kísérleteinek sorába tartozik, melyek megpróbálják szimulálni tett, esemény, történés, illetve azok nyelvi ábrázolásának egyidejűségét, továbbá újragondolni a test (érezkelés, vágy, fájdalom, érzelm) és tudat kölcsönös függését. A tudat mozgásainak a XIX. századi realizmus konvencióin túllépő átírása, a nyelv, az emlékezet ellenállásának legyőzése vagy kiiktatása a XX. századi modern regény olyan nagy műveinek sajátja (természetesen más-más megoldásokkal) mint *Az eltűnt idő nyomában*, az *Ulysses* vagy a *Mrs. Dalloway*. Ebből a szempontból a modern regény története, mely az irodalomtörténész szemében gyakran a szolipszizmus története⁴, valószínűleg sok érdekességet kínál a fenomenológus számára is. Poétikai és irodalomtörténeti szempontból azonban a kérdés érdekessége abban áll, hogy vajon egy filozófiai probléma fikciós keretben való tárgyalása és megoldása létrehozhat-e poétikai értéket?

Az *undor* elbeszélésformája – naplóregény – megtartja a realiztikus beszédhelyzet keretét, és a hitelesség látszatának megőrzése végett ötvözi a kutatás Descartes óta legitimált E/1. személyű, vallomásos, a tanúságtétel

4 Vö. David Daiches: *A regény és a modern világ*, Európa, Budapest, 1978

retorikai erejével operáló formáját, az emlékezés legkisebb írott időbeli távolságát tételező formával, a naplóval. Azonban még ez az elbeszélésforma sem tudja kiiktatni az elbeszélés két énjének, az elbeszélő-énnek és az elbeszéltnének, másképp fogalmazva a leíró, reflektáló énnel és az átélő énnel az elkülönülését. A probléma nem elsősorban az időbeliség, az emlékezet és a felejtés szempontjából fontos *Az undorban* (a gesztenyefa létezésének „megtapasztalása” és ezen tapasztalat leírásának időbeli távolsága láthatóan nem zavarja Roquentin-t), hanem elsősorban a tapasztalat nem-nyelvi jellege, illetve a leírás nyelvi természete okoz feszültséget a regényben. Roquentin-nek minduntalan meggyűlik a baja a szavakkal, igaz a létezés preverbális, pre-szimbolikus, az emberi, kulturális jelentőrendszereken túlcorduló voltának megtapasztalása és a létezők létének ezen rendszereken kívüli esetlegessége kiváltotta undor-érzést nem elsősorban a nyelvnek tulajdonítja. A létezést elfedő rétegek sorában a nyelviség csupán másodlagos fedőréteg: a logosz, mintegy előzetesen adott, és az egyedi tapasztalat különösségét elfojtó fogalmisága inkább „létezés” és „lényeg” *Az egzisztencializmus humanizmus*⁵ című előadásban használt oppozícióját idézi. Roquentin álláspontja e tekintetben ellentmondásos: egyszerre ítéli el a logosz tagoltságának esetlegességét, sőt az ember alkotta kulturális jelentésképző rendszerek rosszhiszeműségét. Ám redukciójának végén a tagolatlan, masszaserű létezést még negatívabban jellemzi, s a negatív jellemzés (folyékonyosság, rovarszerűség, puhaság, alakatlanság stb.) mögött végső soron a logosz megtartásának vágya húzódik. Ez a vágy egy utópikus és ártatlan logosra irányul, mely egyesítené a tagoltság, a világosság és szétválasztottság kartéziánus követelményeit a szilárd pont, az abszolút szükségszerűség vágyával: *Az undor* Roquentin-jének álláspontja önkéntelenül is a *Szavak* azon passzusát juttatja eszünkbe, ahol a 20. század eleji kevély ateista általános megítéléséről értekezik Sartre, aki „Isten valóságos megszállottja, aki mindenütt csak az Ő nemlétét látja, s valahányszor szóra nyitja a száját, az Ő nevét ejti ki - egyszóval olyan úriember, aki vallásos meggyőződésű.” (im. 189). Roquentin önnön létezése szükségszerű voltát, ezáltal a világ értelmességét igyekszik igazolni, kutatásának vehemenciája pedig gondolkodásmódjának teológiai érdekelttségét mutatja. Roquentin tekintetében a jelentéktelen, igazolhatatlan, esetleges, „emberi, túlságosan emberi” világot elfogadó, abban kényelmesen berendezkedő „gazemberek” nem egyszerűen tehetetlenek, hanem kárhozottak, sőt bűnösök. Roquentin gondolkodásmódjában egyesül a kultúra és a műveltség rousseau-i és nietzschei kritikája, anélkül azonban az elsőnek az „aranykor” ártatlanságához visszatérő utópiájával, vagy a másodikkal a „minden értékék átértékelésén”, „jön és rosszon túl”-on tételezett művészetfilozófiájával vetekedhetne. Míg e két filozófus igen határozott, jóllehet vitatható kiutat vázol a kultúra válságából, addig Roquentin lázadásának, a kultúra és az elfogadott emberi viszonyok elutasításának végén a saját történet megírása elszigetelt, másra nem tartozó válasz, melyben a saját sors közösségi vetületének megértése legfeljebb a példaértékűségben jelenhet meg.

A nyelv bűnösségének másodlagos volta lehet a magyarázata, hogy Roquentin a szavak és a dolgok önkényes összekapcsolódásának közhelyes

5 *Exisztencializmus*, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1991 (ford. Csatlós János)

és szinte kötelező emlegetése ellenére voltaképp' megbízik saját elbeszélésében, a nyelv közvetítő voltában, a hagyományos elbeszélőformákban. Roquentin nem hátrál meg a nyelv elől, igaz néha a szavak és dolgok összekapcsolásának önkényessége is az abszurditás tapasztalatához vezet, mindazonáltal például a mondatok és az állítások között nem lát ontológiai szakadékokot. Jómagam a regény során csupán egyetlen helyet találtam, ahol az undor megtapasztalása illetve e tapasztalat rögzítése, a hagyományos elbeszélő formák és a nyelvi tudat dezintegrációjához vezet, ezáltal pedig képes – idézem Jacques Garelli – „létrehozni egy olyan nyelvet, mely a dolog létét a világhoz fűződő viszonyában képes feltárni.”⁶ E rész az undor egy rohamát jeleníti meg, amikor Roquentin a könyvtárban saját kezébe vágja bicskáját, majd kirohan a könyvtárból és újságot vásárol:

Az utcán veszek egy újságot. Szenzációs. Megtalálták a kis Lucienne holttestét! Festékszag, ujjaim hozzádörzsölődnek az újságpapírhoz. [...] Megfojtották. A teste még létezik, a sebzett teste. Ő már nem létezik. A házak. Házak között haladok, házak között vagyok, az utcakövön; az utcaőr létezik a lábam alatt, a házak összecsapnak fölöttem, az újság fölött, vagyok. Vagyok, létezem, gondolkodom, tehát vagyok; vagyok, mert gondolkodom, miért gondolkodom? nem akarok gondolkodni többé, vagyok, mert azt gondolom, hogy nem akarok lenni, azt gondolom, azt gondolom, hogy ... mert ... Pfüj! Menekülök, az aljas merénylő elmenekült, megerőszkolt teste. Lucienne érezte a másik testet, amely belecsúszott az ő testébe. Én... és én... Megerőszkolva. Édes gyilkos vágy fog el hátulról, hogy erőszakot tegyek, milyen édes ez a vágy, itt hátul, a két fülem között, a fülem elmenekül, a vörös haj, a vörös haj a fejemen, nyirkos fű, vörös fű, vajon én vagyok-e az is? és vajon ez az újság is én vagyok? fogni az újságot, létezés létezés ellen, a dolgok léteznek, egyik a másik ellen, elengedem az újságot. A ház előreugrik, a ház létezik: előttem a hosszú fal előtt, egy lépés, a fal létezik, itt van előttem, egy, kettő, mögöttem, egy ujj kaparássza nadrágomat, kaparászik és kihúzza a kislány piszkos, sáros kezét, sár van az ujjamon, a sáros árokból való, most lassan, lassan visszaesett, nem kaparászott olyan erősen, mint ahogy a kislány ujjá, akit megfojtottak, aljas merénylő, kaparássza a sarat, a földet, nem olyan erősen, az ujjak lassan lefelé siklanak, először a fej esik le, összehúzódva, melegen odasimulnak a combomhoz; a lét puha, a lét forog és bukdácsol, bukdácsolok a házak között, vagyok, létezem, gondolkodom, tehát bukdácsolok, vagyok, a lét bukózuhanás, nem fog elzuhanni, az ujj a tetőablak alatt kaparászik, a létezés tökéletlenség.⁷

E részlet a tapasztalat különböző síkjainak (mozgás, genuin testi érzetek, olvasás, az olvasás révén aktivizált képzelet) egyidejűségét és tudatbeli egyszintűségét szimulálja: az utcán történő járást, az újságcikk olvasását, a szöveg megértését és a képzelet működését, a testi érzeteket, a létezésére reflektáló ént. Mindezt az időviszonyokat megszüntető, csak a felsorolás egymásutániségát meghagyó grammatikai jelen idő használatával, a zilált, befejezetlen mondatokkal, a személyes névmások váltogatásával, ismétléssel és variációkkal éri el. A részletben teljesen megszűnik az a realisztikus beszédhelyzet, melynek fenntartására elbeszélünk – érthető módon, hiszen mégis csak a naplórészletbe kapaszkodik – mindvégig oly sok gondot fordít. Egybeesik

6 Jacques Garelli: *Rythmes et mondes*, J. Millon, Grenoble, 1991, 174.

7 *Az undor*, Magvető, Budapest, 1968 (ford. Réz Pál), 176-177.

az elbeszélő és az elbeszélő én, kilépünk az eredetileg vállalt hiteles elbeszélés fikciós keretéből. Minden bizonnyal igazat kell adnunk Dorith Cohn-nak, aki szerint az önletrajzi beszédmódok elvárásainak és kényszereinek (E/1 beszélő, visszatekintés, elbeszélő és tapasztaló én elkülönülése, a beszélő idő és térbeli nézőpontjának, beszédhelyzetének realizmusa stb.) megfelelni kívánó elbeszélésmódok – köztük a napló – a fiktív formáknál kevésbé alkalmasak a tudat, az élmények, tapasztalatok, gondolatok, képzelgések közvetlen megjelenítésére.⁸ E tekintetben Sartre művét érdemes összehasonlítani a francia egzisztencialista regény másik híres darabjával, Camus *Közönyével*: a *Közönyben* végig meghatározatlan, meghatározhatatlan marad az az időbeli pozíció, ahonnan az elbeszélés íródik: hol a folytonosan a jelenben lévő naplószerű elbeszéléssel, hol visszaemlékező jellegű, utólagos meséléssel van dolgunk, ezáltal pedig a történet radikálisan fiktív karaktert mutat. S bár az elbeszélő Roquentin felrúgja elbeszélése eredetileg vállalt kereteit, nem így a szerző Sartre, aki e részletet vélhetően nem funkciótlannal illesztette be naplóregényébe. Mindenképpen indokolt tehát szerző és elbeszélő megkülönböztetése, amellyel elkerülhetőek az olyasfajta kijelentések, mint amit például a fentebb hivatkozott Garelli is tesz, miszerint „Sartre értékesnek is tarthatta volna létező kimeríthetetlenségét és nem-áttetsző voltát.”⁹ Természetesen Roquentin az, aki ekként viselkedhetett volna, még ha a *Szavak* befejezése legitimálhat is egy efféle azonosítást. Az *undor* ezen optimista átírására tett javaslat egyrészt megfelel a elbeszélés „pszichológiai” realizmusáról, mely egyébként a mű Sartre által adott eredeti címében is kifejeződik: *Melankólia*. Másrészt megfelel annak a tényről, hogy amíg Roquentin végül a gyógyulás reményével a történet végén csupán kilátásba helyezi annak a regénynek a megírását, mely a művészetben keresztül szükségszerűvé alakítja a létezését, köztük sajátját is, addig Sartre meg is írta e művet, nevezetesen *Az undort*.

A szükségszerű létezésre hozott példák, a zene és a matematika nyomán tehát az irodalomnak, az írásnak is van némi esélye az esetleges létezés elkerülésére, még ha ez *Az undorban* csupán mint remény merül is fel. Ebben az értelemben akár fejlődésregénynek is tarthatjuk a művet, hiszen Roquentin korábban nagyon is elféltően nyilatkozott a történetmondásról (noha naplóját vezetve maga is ezt gyakorolta), mely csupán a szükségszerűség illúzióját képes nyújtani, s élesen szembeállítja azt a megélés primér tapasztalatával: „egy ember mindig történetek elbeszélője, tulajdon történeteitől és mások történeteitől körülvéve él, ezeken a történeteken keresztül lát mindent, ami megésik vele, és úgy próbálja élni az életét, mintha elmondaná. Csakhogy választani kell: élni vagy elmondani.” (*Az undor*, 79) A választás, az irodalom választása, azonban Sartre pályájának ezen a pontján nem nélkülözi a meghátrálást sem: Roquentin/Sartre feladja ugyan azt a pozíciót, miszerint a nyelv nyilvánvaló önkényességét a szavak semmilyen elrendezése, az elbeszélésből kibontakozó történet semmiféle szervezetsége nem enyhíti, ám mindezt az irodalom polgári mítoszához való visszatérésén keresztül teszi. Az irodalom, abban

8 Dorith Cohn: „Áttetsző tudatok”, in. *Az irodalom elméletei II.*, Jelenkor, Pécs, 1996, 81-193, különösen 171-193.

9 im. 174.

a tisztán esztétikai jogosultságban, melyet Sartre a *Mi az irodalom?*-ban a költészet számára tart fenn, egyetlen esélye a bukás, a kudarc, a vereség, mint azt Sartre a nevezett munka egyik hosszú jegyzetében kifejti.¹⁰ Az *undor* befejezése (a) vigasz, a boldogtalan tudat és a katarzis klasszikus fogalmain keresztül legitimálja a művészetet. E megoldást nem csupán az ötvenes években fellépő irodalmárok újabb nemzedéke¹¹, de Sartre számára sem volt megnyugtató, mint az már a regény polgári művészetfogalmat bíráló részeiből is kiderül, s mellyel Sartre egész életében nem szűnt meg hadakozni – többkevesebb sikerrel. Az elkötelezett irodalom eszméje, majd az irodalommal való szakítás kínálják életművében azokat az alternatívákat, melyekkel Sartre újrafogalmazza az irodalom (a fikció) lehetőségeit.

10 „A költészetben az nyer, aki veszít. És az igazi költő a veszítést választja egészen a halálig menően, hogy nyerhessen. ... Meg van győződve az emberi vállalkozás teljes csődjéről, és úgy intézi dolgait, hogy saját életében is kudarcot valljon, így akarván tanúságot tenni, az ő sajátos csődje által, az általános emberi csődről.” *Mi az irodalom?*, 245.

11 Vö. Alain Robbe-Grillet: „Természet, humanizmus, tragédia”, in. *A francia új regény II.* (szerk. Konrád György), Budapest, Európa Kiadó, é.n., 69-93.