

A félkarú amazonok esete

Elfriede Jelinek: *A zongoratanárnő*

1. Jelinek újszerűsége

A második világháború után az osztrák irodalmi életben is más kategóriába nem sorolható, új hangok jelentkeztek. Erre az új író- és költőgenerációra jellemző a pluralitás, valamint az, hogy mindannyian szakítani kívántak a hagyományos, a német nyelvterületre jellemző, polgári realista irodalommal és minden olyan berögződéssel és előítéllettel, ami ehhez az irodalmi korszakhoz tartozik: „Nemcsak az alacsony és a magas színvonalú irodalom közötti határ mosódik el, hanem alapvetően újraértelmezik az irodalom és a valóság közötti kapcsolatot.”¹ Ez az új író- és költőgeneráció visszatért a nemzeti-szocialista hatalomátvétellel félbeszakadt avantgárd irodalom jellemzőihez, és az e korszakokra jellemző fordulatokat beépítették alkotásaikba. A változás és a változtatás szükségességét hangsúlyozták, elsődleges szempontként a megdöbbenés, a kizökentés, a mozgás és a megmozgatás játszott szerepet műveikben. Az új irodalom „egyidejűleg a különböző értékrendek bukását, a tiltás erőtlenségét diagnosztizálja, átlépi a határokat, ledönti a tabukat”.² Eszközként erre különböző módszereket alkalmaztak: az irodalmi alkotásoknak megváltozott a nyelvezete, a tematikája és a társadalomhoz fűződő viszonya, ez érthető, hiszen a világháborúk után magának az egyénnek is megváltozott a társadalomhoz fűződő viszonya: „A szubjektum és a világ közti megváltozott viszonyrendszerben, amelyben relativizálódik az igazság és a megismerés, önként adódik

¹ In Janz, Marliez: *Elfriede Jelinek*. Metzler, Stuttgart, 1995, 5.

² Nádudvari, Gabriella: *Das Jelinek Design*. In: Bombitz, Attila (Hg.): *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Österreich-Studien Szeged. Band 4. JATEPress/Praesens, Szeged/Wien, 2009, 166.*

az epikai kifejezésrendszer válsága is.”³ Az irodalom társadalmi kérdéseket is kezdett taglalni, és helyenként feladatává tette, hogy aktuálpolitikai eseményeket, botrányokat helyezzen előtérbe, és így kritizálja a társadalmat. Előtérbe került a művek nyelvezetének és elbeszélőmódjának jelentősége. „Az osztrák új regény hírnevét a valósággal szemben felülírt elméleti beágyazottság, a klasszikus-realista hagyománnyal való szakítás, a művészetek saját valóságosságának eltörése és a mimesissel szembeni poesis hangsúlyozása biztosítja.”⁴ Egyes művekben teljesen háttérbe húzódott a tematika és a cselekmény, helyette az írás nyelvezete került előtérbe. Rámutatott az új osztrák irodalom a nyelv hatalmára, és arra, hogy egy bizonyos nyelvezettel manipulálni lehet az embereket, vagy az akár politikai vagy kereskedelmi ideológiát kiszolgáló hatalmi eszközként is szolgálhat.

Az új irodalomnak az volt a célja, hogy felszabadítsa az emberek tudatát a nagyiparilag előre gyártott valóság alól, mégpedig játékosággal. Ez a játékoság jellemző Elfriede Jelinek munkásságára, emellett a módszer mellett kötelezte el magát. Korai írásai között gyakran találunk irodalmi kísérleteket, montázsokat, kollázsokat: hogyan lehetne ebből a műanyag és látszatvalóságból kitörni. Írásaira jellemző a polifonikusság, a többszólamúság. Jelinek maga erről így ír: „A mi közbeszólása, akikről sosem mondom el pontosan, hogy ők most kicsodák, akik ezt a mit mondják. Mint egy keresztretjvényben, ahol a mi-pozíció vagy az én pozíció álláspontját mindig újra meg kell határozni. Ezek amolyan tréfák, amelyekkel azért hozakodik elő az ember, hogy az olvasó ne tegye le a könyvet.”⁵ Munkássága első felére jellemző eszközei: a Bécsi Csoporttól átvett következetes ékezet nélküli, kisbetűs írás, illetve a szójátékok. Gyakran használ – már korai műveiben is – permutációkat, alliterációkat, rímeket, ismétléseket, neologizmusokat és metatéziseket, ezzel is hangsúlyozva különbözőségét és távolállását mindattól, amit a hivatalos osztrák írószövetség, a PEN, a hagyományos irodalomírás és irodalomértés képviselt.

2. Jelinek női alakjai: a félkarú amazonok esete

Jelinek nőalakjai antihősök. Általában azért, mert képtelenek felelősséget vállalni saját életükért. Nem látják át az élet törvényszerűségeit, vagy mert nem hajlandóak, vagy mert képtelenek az őket ért történéseken elgondolkodni, és a tapasztalatokból a megfelelő következtetéseket levonni,

³ Bombitz Attila: *Mindenkori utolsó világok*. Kalligram, Pozsony, 2001, 21.

⁴ Uo. 2.

⁵ Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben*. Gespräche mit Schriftstellern. Verlag Antje Kunstmann GmbH, München, 2006, 26.

illetve nincs elég önbizalmuk ahhoz, hogy kezükbe vegyék és tudatosan irányítsák az életüket. Látszólag egyéni gondolatok és érzések nélküli felszínes, sematikus alakok. „Nincs életút, és nincs én, a szereplőimnek nincsen énje, mert az önálló cselekvésnek a 19. századi regénnyel vége szakadt.”⁶ Jelinek antihőseinek érzései és gondolatai nem artikulálódnak, szinte nem is léteznek. „A szereplők abban az értelemben nem is nőnek a szívemhez, hogy együtt élnek velük. A szereplők csak vállfák, amelyekre a nyelvet akasztom.”⁷ Jelineket olvasva mintha kívülről látnánk a szereplőket, mintha bábukként mozgatnák őket, és bár észleljük a történések körülöttük, de gondolataikba mindvégig nem látunk bele, ezért a motivációik is végső soron ismeretlenek. Mintegy jegyzőkönyvszerűen kerülnek az események feljegyzésre, jellemző a hideg, távolságtartó tárgyilagosság. És valahol a történések közepében bukkannak fel a karakterek, akik általában taposómalomban élnek, kiegészítettek vagy kiábrándultak, és esetlenül, magatehetetlenül reprodukálják az idők során beléjük sulykolt mintákat: nyomasztó Jelinek műveiben a „boldogtalanság egzisztenciális állandósulása”.⁸ A félkarú amazon elnevezés arra vonatkozik, hogy harcolnának ezek a figurák azért, hogy eltűnjön körülöttük a szürkeség, és akarják a változást, a boldogságot, vagy azt, amit ők boldogság alatt értenek. Sőt, miután megismertük életkörülményeiket, amelyekben élnek, szinte el is várható, hogy cselekedjenek, mert annyira elviselhetetlen környezetük, helyzetük. Tudatosság híján azonban nem veszik észre a szembetűnő problémákat, nem látják át, és nem ismerik fel, vagy tévesen értékelik helyzetüket, lehetőségeiket, vagy erőszakosan fordítják el a fejüket a problémáktól, bízva abban, hogy annak nem lesz következménye.

Ezen a ponton érhető tetten a szereplők félreértelmezett agresszió-problematikája. A Jelinek-írások alapvetően erőszakról szólnak. Férfialakjai az erőszakot mint félreértelmezett férfiasságot élik ki a nekik alárendelt áldozataikon. Az ezt elszenvedő nők pedig ugyanekkora agresszióval takargatják életük sötét oldalait mind maguk, mind mások előtt. Azért találunk egymásra, mert a *simili simile* elv érvényesül, hasonló találkozik a hasonlóval. Mindketten félreértelmezik a kérdést, csak máshogy élik meg, éppen aszerint, hogy milyen pozíciót foglalnak el a patriarchális társadalomban. A cselekmény előrehaladtával azonban feltámad bennük a vágyakozás, a vágy, a torz akarat, ami ugyancsak egy hasonló, rosszul értelmezett élethelyzethez vezet el. Ahhoz, hogy vágyaikat kielégítsék, általában

⁶ Uo. 17.

⁷ Uo.

⁸ Bombitz, 2001, 26.

belemennek a létkorruptióba, élet-, illetve társadalmi hazugságba, mert az életet meg akarják maguknak nyerni, lehetőleg könnyen, gyorsan, és a lehető legkevesebb erőfeszítéssel akarják a pillanatnyi boldogságot. Jelinek protagonistái korrumpáltak, és éppen ezért az élet kegyetlen törvényszerűségei szerint bukásra vannak ítélve. Végül áldozatok lesznek, valójában azonban maguk is tettesek, és felelősek az őket ért katasztrófáikért.

3. A média szerepe, a fogyasztó vagy a fogyasztott dilemmája

A média Jelinek írásaiban folyamatosan jelen van, akár egy kortárs vizuális háttérzene. Elsősorban a szókészletben találunk rengeteg olyan példát, amikor a szöveg írásakor aktuális televíziós sorozatokból ismert, reklámszlogenes frázisok, Julia és Romana stb. (ponyva)regények idézetei köszönnek vissza. A média katalizátor, amely felgyorsítja a cselekményt, mert felerősíti és szaporítja a könyv szereplőinek életről vallott kényszerképzeteit, hazugságait, korrupcióit. A média diktálja a legolcsóbb életnyerési stratégiákat, de az ígéretek természetesen nem teljesülnek, azaz a fogyasztók nem kapják meg bizonyos termék megvásárlásával az óhajtott életérzést. Így a bennük lévő frusztráció csak tovább növekszik, hiszen éppen az a médium bizonyul hazugnak, amelytől az életük minőségbeli változására vonatkozó ígéretet kapták, vagy amely a jobbra való reményük forrása volt eredetileg.

A média az elidegenedést is fokozza. Az állandó zaj, a botrányhajhászat tompává teszi az egyént: „A technika által meghódított világ és intézményrendszere személytelenné válik, az eltömegesedés jelensége, amelynek következtében az egyén mindinkább képtelen a világgal, a világ meg a személyiséggel kommunikálni, egyre nagyobb mértékben ölt, az élet eliparosodik, és mindezzel az én fokozatosan elveszíti értékét. Az elmagányosodás, az elidegenedés, a közömbösség, az emberi kapcsolatok degradálódása mind az én életképtelenségéhez járulnak hozzá.”⁹ A média és a hétköznapi élet összefonódik, az egyik elképzelhetetlen a másik nélkül, hiszen a Jelinek-írások nyelvezetében állandóan felbukkannak a médiafrázisok, akár a leglehetősebb helyzetekben is. A társadalom, illetve az osztrák kultúra is kiveszi a részét az individuuum megnyomorításából, hiszen az egyén ennek is kiszolgáltatott: „...akkor is alárendeltjei vagyunk annak a kultúrának és annak a patriarchális normarendszernek, amelyekben élünk, és mindegy, hogy mit teszünk, nem mi vagyunk azok, akik a kulturális normákat meghatározzák”¹⁰.

⁹ Uo. 22.

¹⁰ Heinrichs, 2006, 52.

A társadalom, a társadalmi hazugságok és a média együtt egy rendszert alkotnak, amely könyörtelen és szisztematikus, az embereket betago-
lódásra kényszeríti, ezért végső soron brutális. Hatványosan erős rendszer,
ami napról napra átmosza az emberek agyát, hogy többé ne hallgassanak a
józan eszükre és arra, mi logikus, mire vágnának. Nem lehet tudni, hogy
végül a fogyasztó, aki azt hiszi, hogy tudatosan választott, valóban tudatos
cselekvő-e, vagy valójában ő az, akit már sokkal korábban (el)fogyasztásra,
kizsigerezésre kiválasztottak.

4. A „mítosz inflációja”¹¹

Roland Barthes (triviális) mítoszkonceptiója rendszerkritikaként értel-
meződik Jelinek műveiben. Barthes kiindulópontja szerint a modern mítos-
zokat a média gyártja a fogyasztói társadalom részére. Így egy új beszéd,
egy látszatvalóság alakul ki, ami rátelepszik a hétköznapi életre. Ezzel az
új beszéddel zavarja össze a fogyasztót a média, hiszen megfosztja életről
vallott eredeti és saját elképzeléseitől, manipulálja propagandájával, hogy
a lehető legkevesebbet gondolkodjon, és minél többet fogyasszon: „...a
mai franciák mindennapi életének témáit elemeztem, abban az alakjuk-
ban, amilyenné a nagy napilapok és a reklám formálják őket. Valamiféle
modern, világi és – ami a legfőbb – *meghonosodott* mítoszokról van itt szó;
az úgynevezett tömegkultúra egyszeri természeti effektusként tálalja őket,
holott egy, kultúránk burzsoá szerkezetéhez kötődő ideológia szemelte ki
és hatja át valamennyit.”¹² Barthes szerint a mítosz elleni harcban a legha-
tásosabb fegyver az ellenmítoszok létrehozása, amelyek megkérdőjelezik
ezt a médiajelenséget, és gúnyt űznek a modern trivialisításokból. Jelinek is
ezt teszi műveiben, bár annyiban módosítja a barthes-i mítoszkonceptiót,
hogy a média hazugságai mellett a társadalmi és kulturális hazugságokra
is koncentrálna: az anya-gyermek viszony szentimentális tévképzeteit vagy
az érzélgősen félreértelmezett férfi-nő kapcsolatot az osztrák kultúrán be-
lül elemzi. A mítoszok lerombolásában Jelinek nem riad vissza a pornog-
ráfiától, a botránytól és az erőszaktól sem, hiszen a média is éppen ezekkel
a módszerekkel testálja rá a termékeit a fogyasztókra. Mindazt az idegi
feszültséget, ami szereplőit napközben éri, magánéletükben vezetik le a
náluk gyengébben, vagy a nekik kiszolgáltatottnak. Jelinek társadalmat fel-
rázó témái az érzelmi tompaságot az elidegenedés víziójával konfrontálják.

¹¹ Barthes, Roland: Afrikai nyelvten. In uő: *Válogatott írások*. Európa, Budapest, 1971, 100.

¹² Barthes, Roland: A magyar olvasóhoz. In uő: *Válogatott írások*. Európa, Budapest, 1971, 5.

A karakterek ezért is statikusak, változást, hajlandóságot, nyitottságot a fejlődésre nem mutatnak. A szereplők körforgásszerű élete, hétköznapiak szürkesége elkésérítő. „Sokkal inkább a hamisság és az elidegenedés leplezése történik egy újabb változást nem eredményező torzítással, mely maga is kötött marad a legtriviálisabb mintákhoz, és azok bármilyen eltorzult ismétlődéséhez.”¹³ Jelinek a hagyományos irodalomértés nyelvi elvárásainak sem tesz eleget, szakít az irodalom barthes-i értelemben vett nyelvi mítoszával. A klasszikus poétikai realizmus rútat is szépítő, cifrázó, cikornyázó magasztos nyelvezetét helyettesíti sajátos, szintén cikornyás nyelvezetével, azzal a különbséggel, hogy az olvasó figyelmét immár az anomáliákra irányítja, nem kíván szépíteni, nem riad vissza az undorítótól sem, sőt, azt tematizálja: „...[Jelinek] nyelvezete tobzódik az örületben. [Jelinek] irodalma az elidegenedés médiumán, triviális mintákon keresztül beszél, de akkor is nyomasztó, agresszív és vicces mellékszöveggel.”¹⁴

Írásainak lehetséges egy fasisztairodalom-ellenes, annak ideológiarendszerét destruáló, azzal szemben álló olvasata is. A náci Blubo (Blut-und-Boden) irodalom követelménye a vidék megszépített bemutatása volt, mint a faszizmus mikrokozmosza par excellence minden akkori nácipropaganda mítosszal (a parasztasszony és a parasztember mint a tiszta ária faj legfőbb képviselői, a gyönyörű német vidék közhelyei, félreértelmezett hazaszeretet stb.). Jelinek éppen ezeket a fasiszta mítoszokat támadja írásaiban: bemutatja a falusi élet nyílt agresszivitását, a vidék elszigetelődését és az ebből következő elbutulást – ezzel is támadva a nácik elszigetelődésről vallott elképzeléseit. Ennek megfelelően is Jelinek szereplői a naturalizmus antihőseihez hasonlítanak, köszönő viszonyban sincsenek a poétikai realizmus központi regényalakjaival. Olyan értékeket képviselnek és olyan életkörülmények között élnek, amivel az olvasó nem kíván azonosulni. Fejlődésre képtelenek, az őket ért tragédiákból nem tanulnak, egyre mélyebbre süllyednek saját mocsarukban. Korai műveiben többet merít a múlt századforduló utáni izmusokból, későbbi műveiben pedig a montázsokból és a kollázsokból egy – jellemző – homogén stílus bontakozik ki. Jelinek azt az irányt választja, ami feltétlenül eltér a jól beválttól, az általánosan elfogadottól, attól, amivel lehet azonosulni, amivel együtt lehet érezni, és így képes szakítani végül a polgári mítoszokkal, a mimézis feladásával az elidegenedés és személytelenség ellenében.

¹³ Janz, 1995, 5.

¹⁴ Uo. 7.

5. *A zongoratanárnő* matriarchális triumvirátusa

Georg Schmid *Das Schwerverbrechen der fünfziger Jahre* című tanulmányában *A kirekesztettek* című regény főbb problémaköreit visszavezeti az ötvenes évek generációjának életérzésére.¹⁵ Arra a generációra, amelyik már tudatosan átélte a háborút és a háború utáni szegénységet, illetve e generáció gyermekeire, akiknek ezt az életérzést szüleik közvetítették. Innen eredezteti például a félelmet a szegénységtől és a kommunikáció hiányát, amely e generációra és gyermekeire rányomta bélyegét.

Szembetűnő és ritkaságnak számít Jelinek írásaiban az a személyesség, amely a szereplők jellemeinek és a regények cselekményének új dimenziót ad. Jelinek maga is párhuzamot von két regénye között: „*A zongoratanárnő* és *A kirekesztettek* szereplőivel szemben kialakítottam egyfajta empátiát, és volt olyan időszak, hogy ezekkel a szereplőkkel együtt éltem, de ezt a szintet már elhagytam.”¹⁶ Az a személyes hangvétel, amelyet kifejlesztett *A kirekesztettekben* (1980), *A zongoratanárnőben* (1983) tetőzik. Ugyan fennáll a törekény egyensúly a cinizmus és a szájalom között, amit az elbeszélő a szereplőkkel szemben tanúsít, de kevesebb a hideg távolságtartás, a jegyzőkönyvszerű feljegyzés. *A zongoratanárnő* Jelinek legszemélyesebb írása eddigi életművében, és ebből fakadóan lenyomat rajzolódik ki belőle az osztrák női társadalmi réteg tudatalatti mélyrétegeiről. Mintha az eddig tapasztalt közelség a szereplőihez egy látszat mögötti valóságba engedne betekintést. Ezek a mögöttes tartalmak azonban nem artikulálódnak, a regény tudatalattijában maradnak, és sokkal inkább az elfojtásaikkal küszködő szereplők személyes katasztrófaiban manifesztálódnak. A három női szereplő, nagymama, anya és Erika egymást érzelmileg zsarolva, a maguk kis játszmáival, olcsó életnyerési stratégiáikkal feltartóztathatatlanul haladnak a vesztük felé.

Jelinek e regényében lerombolja az anyaságról alkotott társadalmi mítoszt, úgy, hogy bemutat egy torz, mesterségesen fenntartott anya-lánya kapcsolatot, amelyben a szereplők erőszakosan védekeznek az idő múlása és az ezzel járó változások ellen. A regény gyújtópontja az, amikor a lányban feltámad a vágy fiatal tanítványa iránt. Úgy tűnik, Erika esete nem egyedi eset, mintha már több generációt is átítatott volna a Kohut anyuka példáján megismert beteges viselkedési minta, hiszen az idősebbek teljes egyetértésben nyomorítják a leggyengébbet. Az ötvenes évek reprezentáns alakja a regényben Kohut nagymama alakja. Első felbukkanása a regény-

¹⁵ Schmid, Georg: *Das Schwerverbrechen der fünfziger Jahre*. In: *Gegen den schönen Schein*. Texte zu Elfriede Jelinek. Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1990, 44.

¹⁶ Heinrichs, 2006, 17.

ben háborús állapotokat idéz, mert átvitt értelemben fegyverrel jelenik meg, és védelmezni próbálja képzelt birtokát: „Az asszonybrigád, az anya és a nagyi, maguk mellé készítik a fegyvereket, hogy a lányt a vadászó férfiaktól, akik odakint ólálkodnak, megvédjék, s a vadászokat szükség esetén kézzelfoghatóan megfenyítsék.”¹⁷ Kohut nagymama összességében jelentéktelen figura, csak abból a szempontból fontos, hogy a nőági háború utáni irracionálisnak a családban ő a kezdeti alakja. Vidéken él idilli környezetben, ami cinikusan visszautal a fasiszta hagyományra, illetve ezáltal a háborúra (népviselet, fényesre csiszolt külsőségek mögötti szörnyűségek, zene és kultúrimádat háttérismeretek nélkül, katonás napirend). Magas kort ér meg, hiszen az utódok életerején élösködik: „A két méregkeverő az áldozatnak már majdnem minden vérért elszívta. A keresztes pókok. Tiroli ruhájukban, virágos kötényükkel. A ruhájukat jobban kímélik, mint foglyuk érzéseit.”¹⁸

A Kohut család női tagjai sajátos késztetései erre a háborús állapotra vezethetők vissza. Mintha egy sajátos gondolkodásra fogékony nők csoportja kollektív tudatalattijuk mélyrétegeibe sülyesztették volna, hogy a háborús szenvedésekért a férfiakat hibáztassák. Ezt a haragot, neheztelést és gyűlöletet örökítették tovább utódaiknak, a férfiakból nem néznek ki semmi jót. „Az anya csak azt tudja elképzelni, hogy aki lányára szemet vetett, az valójában pénzt akar, még ha ügyesen leplezi is.”¹⁹ Neheztelésük okát – kollektívan a férfiakra, a bűnbakokra, akik a háborút és az ezzel járó szenvedésünket okozták, akik egyedül hagyták őket a szintén férfiaktól elszenvedett erőszakkal, éhezéssel és nélkülözéssel – már nem tudják értelmesen megfogalmazni. Gyűlöletüket kiterjesztik azokra a férfiakra is, akiknek nincs közük a háborúhoz – hiszen elfojtott indulataik kiindulópontja általánosításon alapszik –, és őket is elmarják maguk mellől: „ráadásul az anya már meglehetősen felemésztődött az apával folytatott harcokban”.²⁰

A Kohut nők betegesen félnek az egyedüllétől, az egyedül maradástól, a visszamaradástól. Ez a késztetés szintén visszavezethető a háborús generáció félelmére, hiszen ha egy nő egyedül marad a háborúban, az biztos vesztét jelenti. Ezért aztán beteges matriarchátusba tömörülve próbálják túlélni az életet. Félnek attól, hogy függőségbe kerüljenek egy férfitől, de egymástól maximálisan függenek, és ezt a függőséget, ha kell erőszakkal

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *A zongoratanárnő*. Ab Ovo, Budapest, 1997, 28.

¹⁸ Uo. 31.

¹⁹ Uo. 172.

²⁰ Uo. 126.

is, de félelmeikbe és irracionális késztetéseikbe kapaszkodva, fenntartják. „Kívülről hívja valami, amiben ő szándékosan nem vesz részt, hogy kérkedhessen vele, ennek ő nem részese. Érmeket és plaketteket kíván a sikeres elzárkózásért, a részt nem vételért, mert nem akarja a megmérettetést. Egy rosszul úszó állat, átluggatott bőrrel, életlen karmokkal, kalimpálva, fejét félelmében felszegve, lökészerűen körbe-körbe a meleg anyalöttyben, hol lesz már vajon a menekítő part? A ködbe burkolózó szárazföldre lépni túl nehéz, túl sokszor csúszott már ő el a síkos partoldalon.”²¹

A Kohut anyuka legfőbb félelmei közé tartozik az, hogy lecsúsznak a társadalmi ranglétrán, és elszegényednek. Ahhoz, hogy ennek a problémának elébe menjen, minél több pénzt akar a lányával közös bankszámlán tudni, mintha a bankszámlán lévő pénz megóvhatná őket féleleimtől, vagy kompenzálhatná azokat: „Az anya most takarékoskodni akar, hogy később jó legyen nekik. [...] A pénz soha nem megy ki a divatból.”²² Valójában itt is tetten érhetjük az anya irracionális gondolkodását, hiszen a biztonság érzését nem lehet anyagi javakkal mesterségesen kialakítani. A biztonság érzése, akár az anyagi biztonságé, sokkal inkább tudatállapot, amit nem mindenki bír magában élete során kialakítani. Így aztán előfordul, hogy, mint Kohut anyuka esetében, akár más emberek életét megkekerítve is, mesterséges – és ebből kifolyólag képzelt – biztonságérzettel ellensúlyozzák ebbéli késztetéseiket. „Nem is szabad másra gondolnia, mint az öt fekete vonalra. Ezt a rendszert, az anyával szövetségben, előírások, rendelkezések és pontos utasítások fűzik elszakíthatatlan hálóba, akár a kötözött sonkát a hentes kampósszögén. Ez biztonságot ad, a biztonság pedig félelmet ébreszt a bizonytalanságtól.”²³ Az anya zsarolja, ostorozza, szidja Erikát, és megtagad tőle mindenféle érintkezést a férfiakkal, arra hivatkozva, hogy lányának minden szabad percében dolgoznia kell a konzervatóriumban, és magánórákat kell adnia, hogy meg tudják venni az új és nagyobb öröklakást. A nagyobb öröklakás mint életcél már önmagában nevelésnek tűnik, főleg ha olyan megvonásokkal jár, mint amilyeneket Erika hagy magára testálni. A regényben anya és lánya legalább kétszobás lakásban laknak, ami bőven elég lehetne kettejüknek, úgy, hogy Erika ráadásul egész nap otthon sincs. Valószínűleg a nagyobb öröklakás mögött is valójában irracionális késztetés van. Mégpedig az, hogy nem a lakás, mint cél a leglényegesebb szempont, hanem a lakásig vezető út, az ezzel járó folyamatos anyai zsarolás, ostorozás és szidás. Mindemellett a férfigyűlölet

²¹ Uo. 70.

²² Uo. 4.

²³ Uo. 154.

is megjelenik a Kohut-matriarchátusban, mint irracionális készítés. Az anya azért tiltja lányát a férfiaktól, mert fél, hogy akkor elhagyják, és „az anya egyedül marad, és mehet az öregek otthonába”.²⁴ Ezzel megint lelepleződik mérhetetlen önzése, hiszen azért kergeti el a férfiakat lánya mellől, hogy a saját értelmezése szerinti boldog öregkorát biztosítsa. Az apa volt az egyetlen, aki freudi cenzorként, a családban gátat szabhatott volna ezeknek az irracionalitásoknak, de egyedül gyengének bizonyult, megöregült, talán éppen a család nőtagjainak efféle latens berögződései miatt.

E problémákat nem beszéljük meg egymással a regény szereplői, és egyáltalán nincsen értelmes kommunikáció, „agyonhallgatják” a konfliktusokat. Estére, mire hazaér Erika az egész napos robotból, csak a közös vacsora marad a televízió előtt, ahol megint csak nem beszélnek. „Már-már testi fájdalommá lesz a hatalmas vágy az otthoniasság tökéletes elviselhetősége és nyugalma iránt, a csend iránt, amit csak a tévé hangja tör meg.”²⁵ Erikát elnémitja a társadalmi és médiagépezet, közönséges biorobottá degradálódik, aki azt teszi, amit parancsolnak neki.

6. A kommunikáció hiányának okai

A zongoratanárnőben is visszaköszön az a tipikus motívum, hogy nem létezik értelmes és őszinte emberek közötti kommunikáció. A szereplők itt is közhelyekben beszélnek, nincsen mondanivalójuk egymásnak, szürkéknak, unalmasaknak és jellegteleneknek tűnnek. Különböző kommunikációs gáttal szembesülnek, ilyen a folyamatos zeneáradat és a hosszas, nesztelen leskelődés (voyeurizmus) is. Nem beszélnek őszintén azért sem, mert az már interperszonális kölcsönhatást feltételez, és nem hajlandók tenni azért, hogy valódi vágyaik teljesüljenek, őszinte csere alakuljon ki maguk és embertársaik között. Amikor elérkezik a regény fordulópontja, és Erika el akarja mondani titkos vágyait tanítványának, akkor sem beszél, hanem levelet ír, amelynek következményeit nem gondolja végig. A kommunikáció hiánya még inkább növeli a szereplők félelmeit, mert nem tudhatják pontosan, hányadán állnak a másikkal valójában, ezért gyakran mind verbálisan, mind mentálisan tör felszínre rejtgetett agressziójuk: „Ezt a harmadosztályú közönséget nem kell olyan komolyan venni [...], zsarnokoskodni kell felettük, gúzsba kötni és leigázni őket [...], buzogánnyal a fejükre vágni! Bunkósbót, az kell nekik, meg mértéktelen szenvedés...”²⁶ A regény végén pedig ez az egymás elől takargatott agresszió ténylegesen fizikai erőszaktevésbe torkollik.

²⁴ Uo. 123.

²⁵ Uo. 95.

²⁶ Uo. 56.

A háború utáni generáció visszamaradt a megcsonkított anyanyelvvel, amiből a nácik által eltorzított szavakat elhallgatták. Azokat a szavakat, amelyeket e generáció gyermekkorától fogva mindenféle politikai színezet nélkül használt, el kellett feledni. „Nem utolsósorban nyelvrablás (Sprachraub) történt. Nemcsak hogy senki sem beszélhetett, ez volt az egyik főszabály, hanem ha nem volt valaki vagyonos, vagy nem élvezett másféle előnyöket, akkor »Pofa be!«, így hangzott. Elhallgattatott a döbbenet, a düh, az undor, a szörnyülködés és a kilátástalanság.”²⁷ A háború vesztesei – Ausztria, mint Németország egyik első számú csatlósa – a háború alatt bekövetkezett szörnyűségek miatt érzett szégyenérzetükből fakadóan is elhallgattak. A nyelv a propagandagépezet jelentős részét képezte, amivel az aktuális rendszer manipulálta az embereket. Aki belátta, hogy átverték, elhallgatott, és a közélettől a magánszféra felé fordult, és ott próbált meg először rendet rakni. Innen is ered a rendmánia bizonyos nőknél a regényben. A belső rendetlenséget tisztára csiszolt külsőségekkel próbálják kompenzálni.

Ebben gyökerezik Jelinek kritikus álláspontja a manipulált nyelvvel szemben is. Hiszen játékos nyelvezetével görbe tükröt tart azoknak a rendszereknek, amelyek rátelepszene a nyelvre, és öncélúan kisajátítják. A nyelv gondolkodásmódot, tudatállapotot, fejlődési szintet is feltételez, és ha azt elveszik az egyéntől, vagy eltorzítják, azzal az ember szabad akaratát is befolyásolják, korlátozzák a választási lehetőségeit. *A zongoratanárnőben* ez az (el)hallgatás a generációk során eltorzult formájában jelentkezik. Őszinte érzések, vágyak ezért nem fogalmazódhatnak meg benne. Az ötvenes évek generációjától megtanult hallgatás odáig vezetett volna, hogy elvesztik a képességüket arra, hogy akár még maguknak is megfogalmazzák érzéseiket. A szisztematikus hallgatás végül némaságba vált át, a szereplők Jelineknél már teljesen elvesztették a kapcsolatot belső hangjukkal: képtelenek hallgatni magukra, követni saját vágyaikat, álmaikat, s ez generálja végső soron veszteséget is.

