

Irodalom és szleng kapcsolata Garaczi László három drámájában

Nyelvészeti záródolgozat

Témavezető tanár:
Dr. Kis Tamás

Készítette:
Takács Miklós
IV. magyar-történelem

I. A szleng fogalma és az irodalommal közös tulajdonságok

Már csak azért sem lehet egyetlen egy (nem feltétlenül rövid) szleng-meghatározás sem pontos, mert a szleng esetén olyan összetett társadalmi-nyelvi jelenségről van szó, amit nem lehet egyszerűen kategóriákba szorítani (KÖVECSES 1997: 7, 13), sőt, mivel állandó változásban van egy-egy „pontos” definíció is elavulttá válhat pillanatok alatt (mert az „anomál” egyik napról a másikra „analóggá” lehet - FENYVESI 1997: 212). Akik mégis megpróbálkoznak ezzel, a szlenghez kapcsolódó legfontosabb tényezőket veszik számba és a korábban keletkezett szinonimák nyomán indulnak el. Nemcsak az orosz nyelvben állhat helyette a *zsargon* és az *argó* (FENYVESI 1997: 200), de ami szomorúbb a szlengre nézve - állapítják meg a kutatók -, hogy az irodalmi nyelvet azonosítják a standarddal, mert az az „irodalom nyelvével” könnyen összetéveszthető (FENYVESI 1997: 202), amiből következett, hogy a non-standard, vagyis a szleng nyelvi deviancia, „kóros állapot” (KIS 1997: 237). Ez nem kis károkat okozott magának a szépirodalomnak, mert onnan is ki volt tiltva a szleng, vagy ha mégis megjelent, az felháborodást váltott ki, és ettől kezdve nem a műre figyeltek, hanem a beszédmódjával kapcsolatos „erkölcsi kérdésekre”.

A legalapvetőbb tényező az intenzív beszélőközösség, és egyáltalán nem véletlen kombinációk eredménye, hogy „sok” olyan ember van, aki használ standard és nem standard nyelvváltozatot is (KÖVECSES 1996: 9-10; FENYVESI 1997: 203), mert az minden beszélőközösségben meg kell, hogy jelenjen, mert nyelvi univerzálé (KIS 1997: 241). A bázisnyelv (köznyelv vagy nyelvjárás) sem meghatározó a szleng esetében (KIS 1997: 242), mert a szóbeli kommunikáció a feltétele, és másodlagosan, de jelen van az írásos kommunikációban is, regények dialógusában (KÖVECSES 1997: 10) például (de előfordul drámák szövegében is, sőt most már a szleng megjelenése nem korlátozódik csak a dialógusokra, mint látni fogjuk, megjelenhet a szerzői utasításokban is). Megkülönböztetésük (egyfajta szóképzés ez is) is a beszélő csoportok alapján történik (például diákszleng), de ez is „nagy csoportos” besorolást, absztrakciót feltételez, mert a szleng nem homogén (KIS 1997: 246-7).

Ugyanis tréfás, humoros vagy újító, kreatív szavak is csak ott jöhetnek létre, a szlenget *belső keletkezésű* szavak alkotják (KIS 1997: 243), amik főleg érzelmi szóalkotással jönnek létre, így alkalmiak és tartósak egyaránt lehetnek (KIS 1997: 245; KÖVECSES 1997: 11). Ez az érzelmi szóalkotás voltaképpen metaforikus gondolkodást takar (KÖVECSES 1997: 11), a nyelvi elemek „transzformálása” miatt a szlenget és a szépírói nyelvet sokan érzik egymáshoz közelállónak, viszont a szleng nem köthető stílushoz, így a szépirodalmi válfajához sem (KIS 1997: 244-5). Véleményem szerint a stilisztika már régen abbahagyta volna szépirodalmi művek elemzését, ha talált volna egy egységes szépirodalmi stílust, de akár a szlengnél, nem a stílus egységes, hanem különböző technikák révén az irodalom felosztását éri el, s ezek a technikák adnak „elemzési útmutatókat”. A fentebb említett állandó változás a szleng újranevezési „kényszerében” is megtestesül (KIS 1997: 249), ez az újranevezés az irodalom sajátja is, s természetesen ezt a legkülönbözőbb stílusbeli eljárásokkal elérheti.

A szleng „stílustalanságát” annak köszönheti, hogy elsődlegesen beszédműfaj (KIS 1997: 244, 246) és ez azt is jelenti, hogy maga a szleng kategorizálása is nagyon nehéz, mert a beszélő számára nincs külön szakszleng és helyi szleng a beszédműfajiságban ezek elválaszthatatlanok, akár a szlengszavak a szövegtől (KIS 1997: 248, 250-1). Ez rámutat arra is, hogy a *szleng* szó legalább két dolgot jelöl: szó- és kifejezőkészséget és nyelvhasználati formát is (KIS 1997: 244). Ám a beszédaktus-elmélet az, ami rámutat, hogy itt a kettő feltételezi egymást, az obszcén kifejezéseken túl, a közönséges vagy durva szavakkal is nagyon is érvényesül a nyelv fatikus funkciója (KÖVECSES 1997: 12; FENYVESI 1997: 205), ami nekünk azért is érdekes, mert egy dráma szövegében ennek a funkciónak

kiemelt szerepe van, hiszen a cselekvéseket nem jelölheti az író folyton szerzői utasítás révén, mert akkor azt rendezői példánnyá alacsonyítaná (más kérdés, hogy azt megírni szintúgy művészet), mitöbb, épp a rendezői példányok létrejöttét akadályozná, hiszen a drámaszöveg interpretációinak (szinreállításainak) is számát is erősen redukálná.

Ha már értelmezéseknél tartunk, akkor megjegyezhetjük, hogy a dráma dialógusait olvashatjuk egy-egy csoport nyelvhasználati dokumentumaként is. A kényszer szülte, úgynevezett zárt csoportok szlengje épp eme jellegzetessége kevésbé kevert, ha van egy előírt (hivatalos), akkor a szleng az ezzel való szembehelyezkedést, a szabadságot is biztosítja. Ilyen közösséget is modellálhat egy dráma, de drámairodalomban a nyílt csoportok arányuknak megfelelően vannak képviselve, vagyis a drámák többségében nyílt csoportok beszédét olvashatjuk. S ott viszont a nyelvhasználat is változatosabb, mert a szleng használata fakultatív, de ott is kifejezi a normával való szembeállást (KIS 1997: 253-5).

„Nyelvem határai, világom határai” - mondta Wittgenstein, amikor a szlengkutatás és a szociolingvisztika már megvolt valahol, csak másként nevezték, mindenesetre ők is igazolták tételének helyességét: a gondolkodást a nyelv határozza meg, és ez bizony hallható is. LIHACSOV a tolvajnyelv logikáját az ősközösség gondolkodásához (amit, - akárki bármit is mond - csak saját korunk konstrukciójában „ismerünk”), mert az emocionális-expresszív funkció van előtérbe helyezve és általános fogalmak szinte teljesen hiányoznak, de ilyen párhuzamos jelenség az emberi testrészek tárgyá alacsonyítása, vagy épp ellenkezőleg, a tárgyak animalizálása (FENYVESI 1997: 207). Ha megszabadítjuk attól az arisztokratikus állásponttól, ami a szlenget devianciának bélyegzi, vagyis „demokratizáljuk” egy kicsit, akkor a jól ismert tételhez jutunk: az egy gondolkodásúaknak lehet egy a nyelve (nem véletlen az *egy nyelven beszélünk* kifejezés ‘értjük egymást’ értelemben vett használata), mert az ember antropológiai szükségszerűsége a megértés, s ez csakis a nyelven keresztül történhet meg. Remélhetőleg nem keverve a *csoportnyelv* terminusszal, a szleng azért is nyelvi univerzálé, mert nemcsak, hogy társas lény az ember, de közösséget csak nyelvvel tud kiépíteni.

Az emberi lét másik fontos alapvető sajátossága a szabadság, amit a szleng úgy biztosít, hogy nevetéskultúra is egyben, s megvan benne a nevetés ambivalenciája (BAHTYIN) is, ami „egyszerre értékpusztítás és új értékek pozitív állítása” (ALMÁSI 1992: 211). Jól vette észre JELISZTRATOV, hogy a szleng kritikai szembeállást is jelent (a normával szemben), de ennek kritikáját akkor tudja igazán adni, ha a normából alkot „jobbat”, ezt nagyon jól mutatja antimónikus szóalkotási rendszere (FENYVESI 1997: 208-9, 211). Ugyanő beszél az orosz irodalomban végbemenő „barbarizációs hullámokról” (FENYVESI 1997: 210), amitől egy irodalom sem volt „ment” szerintem, de nem valamiféle minőségbeli romlásra kell gondolni ezzel kapcsolatban, hanem inkább arra, hogy az irodalom azzal, hogy emancipálta a szlenget (beemelte szövegeibe), ezzel egy őt korlátozó hatalmi diskurzussal (ami a normát meghatározza) tett ellenkező gesztust, s hullámokról azért jöhetnek szóba, mert nem ment olyan könnyen.

Ezek a „hullámok” a posztmodernig sodortak, mert a barbarizáció sokkal inkább volt demokratizáció, és nemcsak a trágár szavak és különféle szubkultúrák nyertek bebocsájtást az irodalomba, hanem az összes addigi „elnémított”, akik/amik nagyon is beszéltek, csak a szépirodalom lapjain nem tehették ezt. A posztmodern nemcsak relativizmusa révén valószínűsítette ezt meg, ő maga is abban a felismerésben született, hogy a regiszterek, szociolektusok és diskurzusok egyenrangúak, csak valaminek deklarálni kellett ezt. A szleng szerintem posztmodern jelenség, és nem azért, mert ebben az érásban kapott lábra a szlengkutatás, hanem azért, mert szintén ezt az egyenjogúságot hirdeti. Akkor hogyan lehet nyelvi univerzálé? Úgy, hogy a norma is ugyanilyen univerzálé, és eddig minden korban tett arról, hogy egyenjogúság ne legyen, de ő legyen.

„Belli”-máj?

Akárcsak a szleng, a posztmodern is keveri a stílusokat és ezzel együtt ironizál is. De a szleng és irodalom kapcsolata nemcsak ezekben az ontológiai hasonlóságokban merül ki. Találkoznak a szövegek „játékterén” is, hogy miképp, ezt mutatja be a következő fejezet.

II. Irodalom és szleng kapcsolata

VARSÁNYI GYÖRGY veszi számba, hogy milyen szépirodalmi szövegekben jelenhet meg „argó”. Fiatalok szociális nyelvét bemutató dokumentumregényre, Csörsz István „Síríg tartsd a pofád” című regényét hozza példának, hasonlóan Kolozsvári Grandpierre Emil „A fekete bula” című novellájához (ott eléggé sűrítetten jelentkezik a szlengszavak), egyes szám első személyben szólaltatja meg hőseit, azzal a különbséggel, hogy az előző regény szerzője inkább lejegyzője a fiatalok beszédének (épp Kolozsvári Grandpierre az, aki az írói szabadságot fenntartja a nyelvi rétegekből való merítéskor is) (VARSÁNYI 1988: 138). „Társadalmi mikroközösségek” nyelvhasználatáról értesülhetünk Horváth Péter „Szabad vegyértékek” című regényéből, ahol sorkatonák sajátos nyelve kerül előtérbe, míg a szépirodalomhoz (és leginkább a dokumentumregényhez) hasonlóan riportkötetek is tartalmazhatnak nem standard nyelvhasználatot, hiszen az interjúalanyok nem feltétlenül váltanak a normára, a riportter kedvéért (VARSÁNYI Zombori Attila „Szexpiaci körséták” című könyvét ismerteti ebből a szempontból - VARSÁNYI 1988: 139). Ezek alapján persze az „argó” tipizálható is, kiemelendő jellegzetességének tartom a beavatottságot, ami szleng érthetlenségét (a kívülálló számára) a nem köznyelvi eredetű szlengszavak mellett okozhatják (VARSÁNYI 1988: 140-1). Ez az irodalomban is megeshet: aki nincs a kód birtokában az nem értheti például, hogy miért volt ironikus a kaposvári színház Állami áruház című szocreál operett-előadása, hogyan lehet az rendszerkritika. Pedig a beültetett megfigyelő pártkáderek nem értették, mit tudnak nevetni ezen az értelmiségiek (ALMÁSI 1992: 222).

Megállapítható továbbá, hogy ezen szavak eloszlása, gyakorisága befolyásolja a szöveg milyenségét és ez csak írói szándék függvénye (VARSÁNYI 1988: 142), viszont ez nem olyan egyoldalú, irodalmi nyelv és köznyelv (idesorolva most a szlenget is) kölcsönösen hatnak egymásra (WACHA 1980: 295). Azt egy lezárt életművű írónál is felesleges megvizsgálni, hogy mit nem vett át, mert a szleng átvételével ellentétes cselekedet az nem lehet egy szövegben, helyette esetleg az eufemizmus állhat. WACHA IMRE iménti ajánlatát (WACHA 1980: 299) így hát nem tudjuk elfogadni, viszont azzal a megállapításával teljesen egyet lehet érteni, hogy stilisztikai felhasználását a szlengnek („költőivé tételét”) érdemes végigkövetni, ami jelentős mértékben elősegíti a nyelvi demokratizálódás folyamatát, amire számos példát is említ, különféle korokból és nyelvekből (WACHA 1980: 299-300).

PÉTER MIHÁLY az, aki ha nem is a szlengszavak stilisztikai beemelését vizsgálja a szépirodalom nyelvébe, de szleng és költői nyelvhasználat „szóalkotási” eljárásait görcső alá véve, a stilisztikai megformáltság meghatározó szerepet kap ebben, a magyarországi szlengkutatás kezdőkövének tekintett tanulmányban (KIS 1997: 256). A PARTRIDGE által megkülönböztetett szlenghasználati indítékok közül a „bennfentességhez” már találtunk irodalmi analógiát, de azt hiszem, hogy a játékoság vagy a nyelvi klisék iránti ellenszenv mellé sem kellene sokáig irodalmi párhuzamok után keresgélni, a legfontosabb közös jellemző mégis a képszerű kifejezésre való törekvés (PÉTER 1980: 275). Ez okozza a szleng „paradoxonát” is, mert a nyelvmegújító törekvése és elkülönülés vágya (az irodalomban ezt hatásiszonynak hívjuk) folytán rendkívül gyorsan terjednek képződményei, viszont ugyanilyen gyorsan el is használódnak (PÉTER, uo.). Az irodalomban ezt kánonképződési folyamatként írhatjuk le, hiszen sok, valamikor népszerű szöveg tűnt el (ha írásban fenn is maradt, nincs, aki olvassa), de régen népszerű műfajok, stílusok sem használatosak már, így válva egy adott kor stílusának ismérveivé.

Aki olyan merészen beemelte a *szleng* terminust a magyar nyelvészet nyelvébe, annak óvatosan kell fogalmaznia: PÉTER MIHÁLY többször is hangsúlyozza, szleng és költői nyelvhasználat csak mechanizmusaiban hasonló (PÉTER 1980: 276, 280). A rokon vonás „a másként mondás” igényében van meg, a nyelvi rendszer olyan lehetőségeit kívánják az írók a művészi kifejezés szolgálatába állítani, amelyekkel a köznapi nyelvhasználat már (vagy még) nem él, a köznyelven belül pedig a szleng az, amely „legmesszebbre merészkedik a normán kívül eső területén” (PÉTER 1980: 276). A közhasználatú szó helyettesítése hasonló denotátumúval vagy idegen szóval egyaránt megtalálható a két nyelvhasználati módban, ám mindkettő által kedveltebb eljárás a köznapi szavak perifrázison, metonímián vagy metaforán alapuló expresszív szinonimáinak a létrehozása (például *csacsogó* ‘száj’), ugyanilyen hangsúllyal szerepel a túlzás és kicsinyítés, illetve a szaknyelvek szó- és kifejezőkészségének bevonása a metaforaalkotásba (PÉTER 1980: 277). Hiába akad a szlengszavak között olyan, amely bonyolultabb szemantikai szerkezetű vagyis képzettársítások szélesebb köre felé nyitott (például *leporol* ‘kapcsolatot megszakít’), mégis csak az esztétikai érték lehetőségével állnánk szembe vele kapcsolatban, mert hozzá képest a költői metafora egyszeri kontextusban lehet csak és biztosan többretegű jelentéssel rendelkezik (PÉTER 1980: 279-80).

Emlékezzünk csak: már szóba került, hogy szlengszavakat se úgy magában, hanem kontextusában gyűjtünk, vagyis akár találhatnánk is teljesen metaforaként működő szlengszavakat, mert az irodalomban is vannak toposszá vált metaforák... Hogy mégsem azonosíthatók, az egy igen lényeges különbségből fakadhat, miszerint a szleng reflektálatlan, a költői nyelv pedig reflektált beszélőket feltételez. Persze a határok rokonságuk miatt átjárhatók, az argóba is kerülhet be szó a szépirodalom nyelvéből, jó példa erre Karinthy Frigyes leleménye a *halandzsa* (‘elferdített beszéd, amelynek semmi értelme sincs’) (ZOLNAI 1956: 515). A történet úgy íródik tovább, hogy GARACZI LÁSZLÓ „Jederman” című drámájában Karinthy egyik írásából elhíresült halandzsáját, nevezetesen a „Kiszera méra bávata” mondatát megfordítja: „Gataváb arém areszik” (GARACZI 1994: 105-6, 114, 119). Ha nem kerül oda az „adatközlő” Koppány Géza, fordított „aláírása” („Nyáppok azég”), talán gyanút sem fogunk¹. Mindezt pedig azzal magyarázza Koppány úr, hogy ez „mesterséges nyelv az illegalitásból”, ami a szleng egyik definíciójaként is felfogható, s aztán következő megfajthetetlen halandzsa talán épp a szleng működését példázza (GARACZI 1994: 105-6).

Természetesen a fordított irány a jellemző, vagyis a szlengszavak „köznyelviesülnek”, amiben az irodalom is egy tényező (ZOLNAI 1956: 517), persze emiatt, van aki kárhoztatja, mondván „a nyelvi-társadalmi törekvések a durva szók [már pedig a szlengszavak egy jelentős része ilyen stílusértékkel bír] túltengése ellen eredményre jussanak, különös és paradox módon a legmagasabb szintű stílusnem: a szépirodalom okoz áttörhetetlennek látszó akadályt” (BENKŐ 1980: 12). Ő ugyan elismeri az író szabadságát „drasztikusabb” szavak, kifejezések használatára, de csak akkor, „ha ezt a művészi ábrázolás hitelessége, a szöveg hangulata, a kifejező erő indokolja” (BENKŐ 1980: 13), mivel ez még a realizmus felőli számonkérés, valószínű, hogy sok művet, ahol pedig indokolt (mert más változat nincs is) egyszerűen az öncélú trágárság jegyével illetve. Ugyan a realizmus is (a mimetikus igény miatt) elősegítette a szleng egyenjogúsítását hiszen a „valóságábrázolás” jegyében a „deviáns” nyelvhasználat is helyet kaphatott, mint ahogy KÁROLY SÁNDOR is megállapíthatta Bóka László „Alázatosan jelentem” című regényéről, hogy az író nem a nyelv segítségével, de a nyelv megfigyeltetésével jól tudja ábrázolni a társadalmat (KÁROLY 1961:61).

Többről van szó, mint „társadalomábrázolásról” (azt a tévedést nem is próbálva eloszlatni, miszerint a nyelv nem alkotótárs az írásban), körülbelül olyan különbségről, mint

¹ Maga az író is igazolta gyanúkat, amikor rákérdeztünk erre a darab 1997. december 10-én tartott ösbemutatója alkalmából.

ha szlengről csak valamilyen „osztályjelenségről” beszélünk és nem nyelvi univerzálé értelmében szerepeltetnénk. A posztmodern irodalom minderről tud, s talán ha nem is „tudatosan”, de szövegeikben előfordulnak a szleng és a tájnyelv kifejezései (mondja Temesi Ferenc egy interjúban - BALÁZS 1992: 3). Nemcsak kifejezéseit veszi át, de gondolkodását is, mert míg a bürokrácia nyelve, arra törekszik, hogy ne kelljen gondolkodni, addig ezzel szemben a szlenget nevezni „a szegény ember költészetének” (BALÁZS, uo.). Bár Temesi a szlenget nemcsak stílushatásként, hanem programként tünteti fel „Por” című szótárregényében és írja művének „kritikájában”, hogy posztmodern regényt írt, aminek alapvető jellegzetessége az önirónia (BALÁZS 1989: 323-4), azzal a kijelentésével, hogy a szlenget csak ott használja, ahol jellemezni lehet vele (BALÁZS 1992: 3), mintha a posztmodern „fordulaton” „innen” lenne. S erre magyarázatot csak Garaczi (próza)nyelvének bemutatása adhat.

III. Garaczi László műveinek nyelve a kritika tükrében

ABODY RITA állapítja meg, ha a kritika Garaczi-szöveget vesz elő, mindig nyelviségének, a nyelvjátékoknak problematikájával szembesül (ABODY 1994: 149). A „reális” világ elkerülése egy stilizált nyelvvel érhető el, de csak olyan jellemző jegyet ismerhetünk fel benne, ami pozitív előjelű, szeretetreméltó, példának a szövegek játékoságát emeli ki, mint a „Nincs alvás!” (1992) című kötet történeteinek általános jellemzőjeként (ABODY 1994: 150-2). Érvényesülni hagy egy nem deformált látásmódot (mint ahogy majd visszatérünk arra, hogy ez a gyermeknyelvvvel rokon), a „tagadott” valóságtól ilyen módon elfordulva (ABODY 1994: 153-5), ezt támasztja alá a sok szubkulturális elem szereplése, ami magának a szocializáció gondjával való szembenézés is, s ez „annak a világnak a szavaival való hadakozásban” testesül meg (ABODY 1994: 156). A nyelv a valóságot nemcsak helyettesíti, de átalakítja, megsemmisíti és újrateremti egyben Garaczi prózájában, ezért az nem csupán játék, de felelős írás is, emellett viszont ott van az a felismerés is, hogy a XX. század végén a látvány kultúrája az uralkodó (magyarán szavak helyett sokkal inkább képekkel kommunikálunk), s ennek megfelelően a Garaczi-próza is erősen vizuális, s ennyiben „realistának” is nevezhető, mert ezt a tendenciát követi (ABODY 1994: 158, 160, 162, 164). ABODY három alapvető dologban látja Garaczi írásainak egyediségét: a jelenségvilág iránti toleranciában, a hierarchia-mentességben és multipolaritásban, amely egyrészt eredményezi a történetek szereplőinek képlékenységet (a szinte mindig fellépő metamorfózist), másrészt ezt a relativizmust az egymás mellé helyezett értékekkel éri el (ABODY 1994: 161, 163).

BÓNUS TIBOR a Garaczi-kritikákat áttekintve jól veszi észre, hogy ABODY a legfontosabbtól tekintett el, mert a szövegek nyelviségét csak járulékos tényezőként vette (BÓNUS 1996: 77). Szerinte ezek a szövegek szélesskálájú nyelvi repertoárból táplálkoznak (számtalan nyelvjátékot beépít), ezek egyenrangúak, amit még fűszerez szatirikussá válásuk, mert a devalorizáció vagy vulgaritás (a szleng erősen kötődő fogalmak) elkerülhetetlen folyamata ezzel is együtt jár (BÓNUS 1996: 88-9, 91). Az imitálások pedig magukban a nyelvekben keresendők, és az így kialakított szemiozis szabadságát kár veszteségnek tekinteni (ahogy jónéhány kritikus teszi), mert rendkívül sokféle hang produktív összjátékát eredményezheti, ha nem vagyunk elutasítóak vele szemben (BÓNUS 1996: 89, 93).

Ezzel egybecsengően állítja SZIRÁK PÉTER, hogy eme szövegek a szöveg hagyományok paródiáját adják egy „posztmodern ornamentika” jegyében (SZIRÁK 1994: 27). A kritika azért is lehet bajban, mert a „rögzíthető identitás hiánya a történetek artistikus desztrukciója útján válik nyilvánvalóvá” és az ebből következő szubjektum-disszemináltság és jelentéskioltság minden hagyományos értelmezési szempontot felfüggeszt

(Uo.). A jelentés nemcsak hogy hozzáférhetetlen, hanem nincs is, „hiányzik, felszívódott”, és az irodalmi kommunikációban ható játék és az eklektikus szerkezetű elbeszélői tudat egy radikálisan viszonylagosító nyelvhasználat eredménye (Uo.). Az olvasó „a hagyományos irodalmi magasregiszterektől való távolodás” mellett „azok viszonylagosító >>újrakeverésének<< műveletében ismerhet önmagára”, feltéve, ha „tekintetbe veszi a regiszterek közötti átjárás *nyelvtanát*”, mert jelentésalkotásra csak ekkor képes, még akkor is, ha a populáris nyelvvilágok (idetartozik a szleng is) előfordulásai már eléggé elszakították az irodalmi hagyomány szereplehetőségeitől (SZIRÁK 1997: 189). Persze az „idézettvilágok” egyenrangúsítása növeli az olvasói szabadságot (amit a magas- és tömegkultúra egybeolvasztása okoz), mert ezen szövegek olvasásakor a nyelvi határok átlépése a meghatározó, különböző kompetenciák keveredése irányítja a recepciók stratégiát (SZIRÁK 1997: 190).

FARKAS ZSOLT viszont arról beszél, hogy ezek a szövegek (különösen a „Nincs alvás!” történetei) nemhogy a kulturális közösség felbomlásáról szólnak, hanem arról is, hogy a néhány ember által beszélhető nyelvjátékok is lebomlanak (FARKAS 1995: 128). Ennek elléne - vagy éppen ezért - „ezerféle” nyelvjátékból áll össze a szöveg, olyannyira, hogy nem is áll másból, kizárólag csak „vendégstílusokból” (FARKAS 1995: 132). A BODY RITA megállapításával egybehangzóan állítja, hogy Garaczi realista, „amennyiben tudomásul veszi, hogy az értékkaosz, a relativizmus nem szemléleti hiba, hanem történelmi körülmény, kulturális kondíció” (FARKAS 1995: 133).

A „Nincs alvás!” „ezerfajta normativitás törmelékeiből épített pszeudo-várat” (FARKAS 1995: 134) továbbhívja-e Garaczi „Mintha élnél” című 1995-ben megjelent munkájával - tesz fel a kérdést a következő három kritika szerzői. KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN is felhívja a figyelmet a budapesti underground, neoavantgárd „szubkultúrájának” kimutatható hatását az új „regény” szövegében (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 191). Az írást nyugodtan nevezhetik posztmodernnek a kritikusok, mégha azzal is vádolják, hogy a túlzott szóvicc-gyártás miatt már oda a mű szépirodalmisága, ami az irodalom egyik visszamaradt kanonikus szerepéből származtatható vád, a „komolyság” kritériuma, amit ezen mű esetén az allegorizálásra képtelen olvasó is érzékelhet (ami ugyancsak jellegzetessége a posztmodern irodalomnak) (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 192). A szöveg „újdonsága”, hogy a nyelvi feltételezettségét a gyereknyelvi logikával analóg módon teszi: „a jelentésszintek közötti >>hibás<< kapcsolások felbontják a frazémákat, s ezek így az elbeszélői szintről vagy a fikció világán belüli megnyilatkozás szintjéről eloldódva az >>éppen aktuális<< világ referenciájává válnak” (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 193). Ez a gyerek-szólam egy másfajta logikát és kompetenciát generál, ami a történetnek egy „más” értelmet kölcsönöz (például a „hibás” nyelv leleplezésével), de ez nem olvasható valamifajta „társadalomkritikai” értelemben, sokkal inkább a viszonylagosítás nyelvi jelöléseként, amit az utóbbi évtizedek budapesti gyereknyelvének „toposzai” is szolgálnak (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 194). Az események értelmezését nemcsak a gyermeknyelvi logika és kompetencia vezérli (megemlíthető a kábítószerek vagy mítikus logika is), de a „rontott” nyelvnek megvan az az előnye, hogy abból szinte mindig váratlan jelentés fakadhat (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 194-5).

BAZSÁNYI SÁNDOR Garaczi nyelvi humorát „tágabb antropológiájú irodalmiság felől” tekinti, és nyelvhasználatának legszembetűnőbb sajátosságának azt tartja, hogy az olyan széles spektrumon mozog, hogy abba „minden belefér” (BAZSÁNYI 1996: 72-73). Ezt a nem könnyen kiismerhető nyelvi regisztert megpróbálta felosztani (bár az saját bevallása szerint „hiányos és ötletszerű” lett): 1. a felnőtt szempontjából kicsit eszményített, a beszélőt minősítő gyereknyelv; 2. „a nyelvi-gondolkodásbéli-szimbolikus formákba kényszerítő szlogenek és szófordulatok”; 3. a bürokratikus és tudományos nyelvhasználat „áthangszerelése”; 4. „valamint mindennek látványos felszívódása a szerző >>saját<<

nyelvébe” (BAZSÁNYI 1996: 73-74). A nyelvi viselkedés megértéséhez hatékony szövegtechnikákat rendel a szerző, a kritikus pedig „realizációként” két olyan dolgot is említ, ami a szlengnek is jellemzője, név szerint a humor (ami gyűlöli a kirekesztő és önhitt egyöntetűséget) és a „valósággleképezés” nyelvi milyenségét, mert a „külső” vonatkozási pont kell ahhoz, hogy a párbeszéd létrejöjjön még egy ilyen „transzformált-torzított nyelvi közegen belül is” (BAZSÁNYI 1996: 75). Humoros karaktere a gyerekség tematikus és szövegszerű jelenléte által jelenik meg leginkább, ami „stilárisan az óvodás életkorhoz köthető gondolkodás- és beszédformák felidézésében és irodalmi átörökítésében érhető tetten”, vonzó alternatívát felmutatva a mai magyar felnőtt irodalomnak, ezzel a játékosabb és érzékenyebb szövegformálással (BAZSÁNYI 1996: 78-79). A Garaczi-írások nem rekesztenek ki semmilyen értelmezést, csupán ellenáll „a felnőtt hierarchizációnak”, ezért fér bele minden a nyelvhasználatába, mert „mindennek sajátos, elbizonytalanított helyiértéke van” (BAZSÁNYI 1996: 80). MILBACHER RÓBERT azzal egészíti ki ezt, hogy a szöveg humora éppen abban áll, hogy nem sikerül teljes egészében „Lacikát” beszéltetni és a gyereknyelv arra is rámutat, hogy a megnevezések esetlegesek (amire a szleng is rámutat), ami a Garaczi által használt mozaik- és montázstechnikába jól beilleszthető (MILBACHER 1996: 90, 92).

Ha tehettem volna, akkor Garaczi nyelvéről való vélekedéseket drámáinak kritikáiból válgatom össze, de ilyenek nincsenek. Hogy miért, ez az irodalomkritika belügye. Mégis mielőtt a három dráma szövegének szlengszavait bemutatnám, szükségét érzem, hogy egy a dráma műneme és a szociolingvisztikai kutatások között fennálló kapcsolatról is ejtsek néhány szót.

IV. A dráma műneme és a szociolingvisztikai kutatások kapcsolata

A magyar drámai irodalom termésének egyetlen olyan műve Spiró György „Csirkefej” című drámája, ami nyelvezetével botrányt váltott ki és ezt csak elsőségének köszönhetette (Kornis Mihály Körmagyar című darabjaát már egy „kondicionált” közönség láthatta). PÁSKU JUDIT azon irodalmi művek kategóriájába sorolja, amelyekben a szleng túltengése figyelhető meg, elemezte ebből a szempontból, s arra az eredményre jutott, az író a szereplők jellemzésére beszédmódjukat használta fel, s ez alapján egyfajta hierarchia(!) állítható fel a szereplők között (PÁSKU 1991: 25-6). SEBESTYÉN ÁRPÁD a felháborodott debreceni közönséget azzal próbálta megnyugtatni, hogy a mű és nyelve azért lehet megrázó, a mindennapi valósággal szembesíti, egy folyamatot mutat be, amit „tudati elnyomorodásként” ír le (SEBESTYÉN 1994: 106). A dráma valóságábrázolása vészjelző figyelmeztetés, s a mű nyelvi megformáltságát is így kell értékelni (Uo.).

Az előző fejezetekben már kellőképp elhatárolódtunk a tükrözés-elmélettől, s helyébe a nyelviség lépett, de az előzőeket azért sem lehet támadni, mert a Spiró-darab egy ugyanolyan horizont része és hasonló válaszokat implikál. Garaczi darabjaival kapcsolatban így nem megyünk semmire. De ennek mintha ellentmondana az író nyilatkozata a drámáról, ahol is hangsúlyozza, hogy a darabban szigorúbb szerkesztési elvek működnek, ahhoz, hogy egy dráma működjön, nagyjából konzekvensen viselkedő figuráknak kell megjelenni (-CSA-1994: 24). Fontosnak tartja, hogy a dramaturgia valamilyen történetre épüljön fel, hogy a néző karaktereket ismerjen meg és az előadásnak legyen struktúrája (Uo.).

A kritikus mégis képes prózájával hasonlatos jelenségeket észrevenni: MARNO JÁNOS írja a debreceni „Imoga”-előadásról, hogy a darab figurái (leszámítva a szerelmes Dorkát és a „megszálló” németeket) nem azonosak önmagukkal, magában a darabban az ironiának és a szenvedélyességnek „a végkimerülésig versenyben kell maradnia ahhoz, hogy a >>kevert<< (kocsmái) motívumok maradéktalanul feléljék egymást, önmagukat” (MARNO 1991: 11). Garaczi azon törekvését viszont konstatálja, „hogy a szüzsé stilizáltan egyszerű, de a szerző

éppen e stilizáltság révén tud olyan húrokat megpendíteni, amelyekre sem a szorosan árnyaló realizmus, sem a klasszikus abszurd nem volna képes, kivált nem ebben a felszabadult érzelmi tónusban, amiben a karikírozott figurák, a szituációk és a dialógusok oly magától értetődően természetesnek hatnak” (Uo.). Vagyis mintha „ábrázolna”.

Kétséggel ehhez hozzátartozik a „külső vonatkoztatási pont”, ami a köznyelv rétegeiből, így a szlengből való merítést is előírja, van tehát a szociolingvisztikai megközelítésnek létjogosultsága, ahogy ezt Garaczi-szövegekkel kapcsolatban először DOMONKOSI ÁGNES vetette fel. Meglátása szerint a posztmodern szövegalkításban a stílusköziség miatt az „irodalmi nyelv” terminus teljesen átértékelődik, megszűnik a szépirodalom kifejezőképességének elkülöníthetősége, a szövegalkításban a köznyelv sokszor éppen az argó, a szleng és a gyermek nyelv elemeinek sajátos felhasználása révén válik költőivé (DOMONKOSI 1996: 65). A különböző belső nyelvváltozatok elemei sokszor értékvonzataik nélkül képezik a szöveg részét, így tarthatatlanná válik a különféle rétegnyelvi elemek irodalmi szövegekben betöltött szerepének hagyományos stílusminősítése is, rengeteg kód van benne (kiművelt kód is), s főleg korlátozott kódok imitálására törekcszenek (de ez analóg az egyénnel, hiszen annyiféle kódot használ, ahány társadalmilag releváns kommunikációs helyzethez csatlakozik) (Uo.).

Korlátozott nyelvi kódok, így a gyermeknyelv, az argó, teremtik meg gyakran az alapnarrációt, viszont a rétegnyelvi szavak atmoszférateremtő és jellemábrázoló funkciójának kimutatása a posztmodern szöveg szinkretizmusa miatt csak néhány esetben lehetséges, de a normavesztett állapot, az anómia nyelvi megjelenítésére képes kevertségével (DOMONKOSI 1996: 65-6). A fenti megállapításokat elfogadva (és tapasztalva is) az előforduló szlengszavak nem mindegyike lesz kontextusához visszakapcsolva (mondván itt és itt, ilyen és ilyen funkciót tölt be), és a csoportosításuk sem fog megtörténni egy vasfegyelemmel betartott rendszer szerint. Itt persze lehetne hivatkozni az előbb felvázolt nehézségekre, de azt hiszem, hogy azokhoz az egységekhez, amelyek a „felsorolást” megelőzik, feltétlenül visszakapcsolhatók lesznek, így kicsit enyhítve egy nyelvészeti záródolgozattól nem elvárható példainséget.

V. Garaczi László három drámájában előforduló szlengszavak

A szavak egytől egyig Garaczi László „Bálnák tánca” című kötetéből (Bp., 1994.) valók², amely három drámát tartalmaz: „Imoga”, „Mizantróp” és „Jederman” elnevezésűeket.

Egy drámában a csak szóbeli kommunikációban előforduló kifejezések (így szleng kifejezések) nyilván gyakrabban is fordul elő (főleg amelyek fatikus funkcióval is bírnak. Az első drámában feltűnően sokszor előkerül a *szeva* (10, 13, 14, 23, 31, 35, 41) köszönés, amely a *szevasznak* (bécsi nyelvből származó bizalmas üdvözlés - ZOLNAI 1963: 367) egy alakváltozata lehet. Káromkodások közül van néhány régies, így nem szlengbe tartozó szó: *a szentségit* (69), *úristállát* (87) és *teringettét* (109), viszont bár rengeteg indulat fűti a szereplőket nagyobb lélegzetű káromkodás nem található, a *rosseb* (41), vagy az *anyád* (57, 86) és a *mi a francnak?* (63) is inkább a párbeszéd hevében hangoznak el. Indulatukban inkább rövidebb szavak kerülnek elő, a megnyugtatóra *nyugi* (113) és *csigavér* (61) szavak, míg letorkolásra a *kuss* (54, 87, 115) szó használatos. A gyors fogadalomtételre a *becsszó* (115), míg a visszakerdezésre a *rendicsek?* alkalmas (ez utóbbit ORSZÁGH LÁSZLÓ „némileg argóizú tréfás mondatszónak” nevezi - ORSZÁGH 1968: 335). Hibavétéskor hangozott el a „stílusos” Koppány Géza szájából a *puff neki* (103).

² Mivel a szavak valóban nem kontextusukkal együtt lesznek idézve, fontosnak tartom a visszakereshetőség lehetőségét megteremteni: a szavak után zárójelben álló számok a kötet oldalszámait jelölik.

Külön kategória a BAZSÁNYI említette szlogenek és szólások csoportja, ha azok torzított formában is, de a szlengből vétettek: *fakutya is kaphat szopornyicát* (9), *elsült a kapanyél* (59), *te rakás szerencsétlenség* (39). Az átok egyik visszatérő szava a *rák*: *a rák egye ki a szívét* (48), *a rák marja ki a nyelvét annak* (124). A hasonlatok a szólásokkal egy kategóriába esnek, mert valamilyen torzított alakban tűnnek fel, vagy egy közszlengből ismerős hasonlat logikáját idézi: *disznók közé keveredsz, és gyöngyöt találsz a moslékban* (59), *annyian vannak, mint a sáskák* (63), *itt körözünk, mint romlott hús fölött a döglegyek* (73), *hát úgy nézek én ki, mint aki mindjárt leteszi a kanalat?* (94).

Ez utóbbi mondat finom kifejezése az elmúlásnak, de fogalmaznak nyersebben is: *elpatkolni* (18, 39), *kinyiffanok*(115), ez szerepel *kinyiffant* (10) alakban is. A fenyegetések is elég gyakoriak: *szétcsapom az agyadat* (83)(*kettécsapom az agyad* változatban is - 104), *lepuffantanálak* (113, 115), *szétrancsíroztam* (11), *visszaszívod* (12) és az inkább figyelmeztetésként elhangzó *ne mafláskodjál* (17). Az agyam panaszkodásban is előfordul, az agyam leszakad (30) alakban, a kipurcanok (100), kilóg a belem (100) kifejezések társaságában. A *megszakadok* (103) és *szétszakadok* (104) a nevetés szinonimájaként is előfordul, de ennél a *röhög* jóval gyakoribb (54, 67, 114), olyannyira, hogy még szerzői utasításban is megtalálható (103). Az igék között van néhány onomatopoeitikus is, úgy mint *harákol* (7), *picsogó* (nő, 38) és főnevesült alakban a *kaffogás* (43). Elég sok a feszültséget mutató ige: *félidegel* (8), *bemajrénak*, *befalcolna* (e kettő egy szlengbe átirat Hamlet-monológ részei - 100), *ne pofázz - belepofázol* (112). Nem igazán pozitív kicsengésű szavak a *meggebedni* (47) és *megrohadni* (40).

A *bemagolni* (99, 105) diáknyelvi szó mellett számos más azonosítható regiszterből is vannak szavak, így tájnyelvi alak mellett (*ríhatsz* - 39) tájszavak is (igaz egyetlen helyen): *magzik*, *fuszulykát*, *pitymallatban* és *csebélyők* (ez utóbbit nem tudtam beazonosítani - 32). Rendkívül sok a német eredetű szlengszó (már eddig is volt említve néhány) található: a bécsi népnyelvből vettük át és a köznyelvből került át (!) a *strici* (34) szavunk a tolvajnyelvbe (LOVÁNYI 1952: 215), ha más nem akkor pedig közvetítő nyelv volt a német, mint a *tuti* szó esetén, ami eredetileg olasz (KEMÉNY 1995: 5). Ilyen szavak tartoznak ide, mint *rafinált* (114), *abszolúte* (103, 116), *vigéckedő* (54), *abcug* (48), *speciel* (33), *káput* (40), *tróger* (34), *früstököt* (19) és *direkte* (113). Talán van annak némi alapja, hogy azért szerepel annyi német eredetű szó az „Imoga” címűben, mert a két német vendég jelenléte kicsit ösztönözné is őket.

A legkedveltebb ilyen eredetű szó a *fater*, ami szöveg összesen kilencszer fordul elő, de ha a szereplők nevét is többször számolnánk, akkor számtalanszor, mert a „Jederman” egyik szereplőjét Faternek hívják és szerepe meghatározása szerint is „Árpi faterja”. Maga a szó használatában nagyon érdekes, mert mutatja a szleng generációhoz való kötődését, hiszen Árpi fia, Imi ugyanúgy faterozza az apját (97), mint Árpi az apját (102). A gyereknyelv a tájnyelvhez hasonlóan egy helyen jön elő „hatványozottabban”, amikor is Árpi a haláltól való gyermeteg félelmében ilyeneket mond, mint *hiszi a piszi* (118), vagy nem *mutiba* készült (118).

Előfordul német kifejezés koccintásnál is: *cumvol* (11, 32), de orosz megfelelője is elhangzik ugyanott (*nazdaróviem*). Maga az átirás is valahol egy „szlenges” gesztus, ez csak italoknál fordul elő, így *viszki* (18, 19, 31, 96, 128), *brendi* (31) és *kámpári* (30). Az élvezeti cikkek átkeresztelése egyébként is a szleng kedvenc tevékenységei közé tartozik, így *barna kóla* (30), *lónyál* (31), vagy *cigi* és *Szimfi* (25). Mint már említettem Garaczinál az egyik legszembetűnőbb újdonság, hogy a szerzői utasításokban is van szlengszó. A *sodor egy blázt* (126) kifejezés főnévi tagja például szintén német eredetű, ‘cigaretta’ jelentésben áll (német *blasen* ‘fűjni’ - FAZAKAS 1991, KARDOS-ŠZÜTS), a *sodor* pedig állhat ‘marihuánát vagy hasist tartalmazó cigarettát készít’ jelentésben (JÓZSA 1995: 48), s ezt a dramaturgia is alátámasztja, hiszen a főszereplőnek víziói és fokozott halálfélelme lesz. Szerzői utasításban

fordul elő a *nyalizó amorózó* (56), a *buzisan* (56) kifejezés is. Van olyan leleménye is a szereplők meghatározásakor, ami teljes mértékben hasonlít a szleng szavak képzési módjára: az *elvgörény* (6) szó nem szlengszó, de nyugodtan lehetne az. A szleng azon eljárását, miszerint egy már köznyelvben meglévő szót alkalmaz egy másik jelentésre, itt is előfordul, de Garaczi ezt megfordítja: a *ragyásan* (23) szó itt a rosszul elmosogatott poharak jelzője. Jónéhány kifejezés van, ami úgymond zavarba hozza a nyelvi kompetenciámat, magyarán nem tudom eldönteni általam nem ismert szlengszóról van-e szó, vagy írói leleményről: *jesszumpepi* (13), *briganti* (40), *szélkelep* (64), *szittyós*(74) és *megszuttyongatom* (79) (valamennyire a kontextusok segítenek, de nem minden esetben).

Az egymás degradálása is igen jellemző, itt a nőkre és a rendőrökre használt kifejezések vannak a legtöbben: *penészvirág* (26), *ribanc* (38, 89, 90), *cafát* (38), *lotyó* (56, 96), *friss áru* (74), *némber* (76, 88), *cafka* (78), *perszóna* (88), *szuka* (44, 88, 125), *kurva* (45, 76, 96, 110); a rendőrök nevei: *hekus* (100), *kopó* (47) és *rendőrspicli* (53). Néhány más személy is kap nem éppen hízelgő elnevezést: *vadbarom*(61), *bájjúnár* (72), *senkiházi* (85). Trágárabb, nyersebb kifejezésekkel sem szűkölködnek: *segge* (54), *beszarni* (68), *leszarod* (99), *szarakodni* (112), a nemi szervek elnevezésére is akad egy-két példa: *gereznát* (110), *a ráncos pucolódra* (39).

Ehhez nyelvhez hozzátartoznak a nyelvhelyességi hibák, a pesties névelősített személynevekkel nincs játék (*a Dorkával* - 34), viszont Koppány Géza számtalanszor ismétli *nem-e?* (102, 112) kérdését, amit majd az orvos ingerült kérdése visszhangozza: *neme?* (117) (szintén Árpához intézve).

Bár valóban lajstromszerűre sikeredett a szlengszavak bemutatása és így a fejezet elején vállalt kötelesség is csorbát szenvedett, viszont most jött el annak az ideje, hogy a dolgozat legfontosabb bejelentését megtegyük: Garaczi László a magyarországi posztmodern irodalom első olyan alkotója, akinek szövegeiben kimutatható, hoga megfordította azt a tendenciát (amiben a megfordíthatóság mindig benne lakozott), miszerint a szleng szóalkotási módját nemcsak imitálja, de átveszi és egy az egyben művészi hatást ér el vele. Ezt azért tartom nagyra, mert ugyan ezt csak a posztmodern kondíció engedi meg, de ehhez kellett valakinek jönni, hogy ezt birtokba vegyük. Mert ki tudja, talán ez is emancipálódni fog, hacsak nem annyira egyéni, hogy mindig is garaczilacis marad.

Felhasznált irodalom:

ABODY RITA: A légy szeme, In: Csipesszel a lángot (szerk. KÁROLYI CSABA), Bp., 1994. 149-166.

ALMÁSI MIKLÓS: Anti-esztétika, Bp., 1992.

BALÁZS GÉZA: „A magyar nyelv az én szerelmem...” (Beszélgetés Temesi Ferencsel): Édes Anyanyelvünk, 14/4 (1992. okt-dec.): 3

BALÁZS GÉZA: Szövegszerkesztési sajátosságok Temesi Ferenc Por című regényében: Magyar Nyelvőr 113 (1989): 314-26

BAZSÁNYI SÁNDOR: Mi is az, hogy humor?: Alföld, 1996/5: 72-80

BENKŐ LÁSZLÓ: Durva szók a köznyelvben és a szépirodalomban: Tanulmányok a mai magyar nyelv szókészlettana és jelentéstana köréből. Szerk. RÁCZ ENDRE és SZATHMÁRI ISTVÁN. Bp.m, 1980. 5-13

BÓNUS TIBOR: A „Nincs alvás!” és a prózakritika, Jelenkor 1996/1.: 75-94

-CSA-: „A dráma egyszerűen izgatott”, Magyar Narancs, 6/23 (1994): 24

DOMONKOSI ÁGNES: Nyelvhasználat és stílus Garaczi László műveiben (Szakdolgozat), Debrecen, 1996. (71 lap)

FARKAS ZSOLT: Mindentől ugyanannyira (a „Nincs alvás!” ismeretelméletéről), In: Uő.: Mindentől ugyanannyira, Bp., 1995. 118-135.

FENYVESI ISTVÁN: Az orosz szleng és kutatása In: A szlengkutatás útjai és lehetőségei (Szerk. KIS TAMÁS), Debrecen, 1997. 185-236

Jasszok, zsarók, cafkavágók (Életképek a vagányvilágból, ó- és új argószótár) (összeállította FAZAKAS ISTVÁN), Bp., 1991.

JÓZSA BARBARA: A magyarországi kábítószer-fogyasztók szlengje (Szakdolgozat), Debrecen, 1995. (55 lap)

KARDOS TAMÁS-SZÜTS LÁSZLÓ: Diáksóder (Hogyan beszél a mai ifjúság?), Bp., é. n.

KÁROLY SÁNDOR: Nyelv és társadalmi valóság egy regény tanúvallomása alapján, Magyar Nyelvőr 85 (1961): 56-62

KEMÉNY GÁBOR: Nyelvi mozaik, Édes Anyanyelvünk 17/3 (1995. jún.): 5

KIS TAMÁS: Szempontok és adalékok a magyar szleng kutatásához In: A szlengkutatás útjai és lehetőségei (Szerk. KIS TAMÁS), Debrecen, 1997. 237-293.

KÖVECSES ZOLTÁN: Az amerikai szleng In: A szlengkutatás útjai és lehetőségei (Szerk. KIS TAMÁS), Debrecen, 1997. 7-39.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Heidegger az oviban, Jelenkor 1996/2. 189-196.

LOVÁNYI GYULA: Strici: Magyar Nyelv, 48 (1952): 215

MARNO JÁNOS: A hétrét hajtott imágó, Élet és Irodalom, 1991. 2. sz. 11.

MILBACHER RÓBERT: Mintha Garafilafi, Tiszatáj 1996/10. 88-94.

ORSZÁGH LÁSZLÓ: Bodicsek : Magyar Nyelvőr 92 (1968) : 335-6

PÁSKU JUDIT: A szleng és az irodalom viszonya (Szakdolgozat), Debrecen, 1991. (63 lap)

PÉTER MIHÁLY: Szleng és költői nyelvhasználat, Magyar Nyelvőr 104 (1980): 273-81

SEBESTYÉN ÁRPÁD: Csirkefej-szindróma In: Uő.: Értsünk szót!, Debrecen, 1994. 105-6.

SZIRÁK PÉTER: Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában In: Csipesszel a lángot, Bp., 1994. 23-32.

SZIRÁK PÉTER: Nyelv, történet, képzelet, Protestáns Szemle 1997/1. : 188-200.

VARSÁNYI GYÖRGY: Argó nyelvi elemek szépirodalmi és publicisztikai szövegekben: Magyar Nyelvőr 112 (1988): 136-42

WACHA IMRE (hozzászólás): Anyanyelvi műveltségünk (a pécsi nyelvművelő konferencia anyaga) Szerk: BENKŐ LORÁND, Bp., 1980., 295-300.

ZOLNAI BÉLA: Argó és irodalom, In: Pais-émlékkönyv, Bp., 1956. 511-7.

ZOLNAI BÉLA: Szevasz, Magyar Nyelvőr 87 (1963): 367