

városból, nem mondtam meg, hogy hol voltam. Az iskolakezdés után, mikor a matematikatanár bejött az órára, mindenkit megkérdezett, mi volt vele a harci napokban, de egyszer se nézett rám, nem hívott felelni, a dolgozatomra, bármilyen is volt, mindig négyest adott, mert az nem feltűnő. Ezt megjegyeztem, hogy így kell viselkedni. Olyan titkos szálak fűzik össze a megjegyzett és elfelejtett eseményeket, hogy csak foglalkozni kell velük, fejtegetni kell, és máris van egy könyv, mely azért költői, mert ezek a titkos szálak fűzik össze.

BÁRÁNY TIBOR

A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás

BEREMÉNYI GÉZA – VETŐ JÁNOS: *ANTOINE ÉS DÉSIRÉ. FÉNYKÉPREGÉNY AZ 1970-ES ÉVEKBŐL*

„A patetizmust pontos arányban kell keverni az iróniával”, olvashatjuk Bereményi Géza és Vető János fényképregényének első fejezetében, nem sokkal azután, hogy színre léptek a címszereplők. Minden bizonnyal az elbeszélő hangját halljuk, gondolnánk elsőre, de ez korántsem ilyen egyszerű. Vajon a fényképsorozat odaértett narrátorát, a vizuális történetmesélőt valóban minden további nélkül azonosíthatjuk a fotókat kommentáló hanggal? (Ha egyáltalán van értelme állóképsorozat vagy mozgóképek esetén „képi narrátorról” beszélni. Sokak szerint ez felesleges absztrakció: a fotókat másképpen értjük meg, mint a nyelvi kifejezéseket, nem kell abból kiindulnunk, hogy van *valaki*, az alkotótól különböző személy, aki tudatosan így és így tárja elénk a látványt.) Vető János hetvenes években készült képei tényleg ugyanazt a történetet mesélik el, mint Bereményi Géza negyven évvel későbbi „képfeliratai”? Ám ha eltekintünk ettől a problémától, mondván a fotósorozatot Bereményi szerkesztette történeté, felhasználva az *Antoine és Désiré* nagylemez (1978) borítójának készítése során keletkezett képi nyersanyagot, akkor sem egészen világos, pontosan hogyan is kellene berendeznünk a fikció játékerét. A fotókon megelevenednek a második Cseh Tamás-nagylemez központi alakjai, Antoine (játssza: Méhes Lóránt Zuzu képzőművész) és Désiré (játssza: Gémes János Dixi, mondjuk így: a Kádár-korszak fővárosi underground világának egyik kulcsfigurája). Mellettük feltűnik a képeken Tamás (játssza: Cseh Tamás), aki egy elkapott beszélgetéstörredék hatására egyszer csak úgy dönt, hogy énekelni fog Antoine-ról és Désiréről (miközben a narrátor közlése szerint ő „gondolja őket”, bár Désiré erre hirtelen felnevet, majd kételkedve megjegyzi, „ez azt képzeled, hogy el tud gondolni minket”), továbbá Géza (játssza: Bereményi Géza), a gyömrői rokon, aki szintén részt vesz a két főszereplő megfigyelésében, és egy presszóban viccekkel szórakoztatja a baráti társaságot. (Erre a jelenetre később még okvetlenül vissza kell térnünk!) Akárhogy is, metaleptikus tükörijátékok sorozata ide vagy oda, bárki beszéljen a patetizmus és az irónia megfelelő arányáról – a narrátor, a

vidéki rokon szerepébe bújó mögöttes elbeszélő, vagy maga Tamás, aki így próbálja megregulázni az általa elgondolt figurákat –, fején találta a szöveget.

A Cseh Tamás-életmű – maguk a dalok, a belőlük szerkesztett koncertműsorok és nagylemezek, a zenés monodrámák, néhány videoklip és filmjelenet – legfontosabb kérdése és formaadó problémája a „patetizmus” és az „íronia” megfelelő egyensúlya. Mindezt talán Keresztesi József fogalmazta meg a legpontosabban: a dalok világát már a kezdetek kezdetétől fogva „át- meg átszövi az azonosulás és a távolságtartás finom és folytonos játéka”.¹ Bár Cseh Tamás és Bereményi Géza rendszerváltás előtt született dalai szinte soha sem a közvetlen lírai vallomástétel alaphelyzetéből szólaltak meg, hanem egy-egy figura sorsának fontos vagy jellemző mozzanatait felidézve, a *jelentőségteljes* emlékfoszlányokat a beszélő gondolatilag reflektált érületi-hangulati reakcióival (és esetleg a jövő körvonalazatlan, de szorongató sejtelmével) összekapcsolva, a megszólalás tágra értett társadalmi környezetét olykor futólag jelezve, máskor pontosan rekonstruálva lírai „helyzetjelentést” kívántak adni, összességében mégis azt sejtették, vagyis arra készítették fel a hallgatót: a beszélő előbb-utóbb valamiképpen el fog jutni *önmaga megfogalmazásához, az igazság kimondásának vagy átélésének* katartikus pillanatához. (Ez utóbbi természetesen általában a nagyszabású vereség képzetével kapcsolódott össze – legyen az „ellenfél” akár a lírai én értékeire fittyet hányó, „metafizikai” értelemben véve üres, nem emberléptékű külvilág, a saját hazugságairól tudomást venni nem hajlandó társadalom vagy az elnyomó politikai hatalom.) Az önmegfogalmazás és az igazság kimondása azonban rendre elhalasztódik, elmarad, az énekes pedig ezernyi tanújelét adja, hogy *nem azonosul teljes mértékben az általa eljátszott figurával és az értelmezésre felkínált szereppel.*

E jelek jelentős részét magukban a dalszövegekben találhatjuk meg.² A lírai én emelkedett költői megfogalmazásmód helyett körülményeskedik, keresi a szót, újból és újból helyesbíti önmagát („Ha én meg nem nevezem, más senki sem, / meg nem nevezi, azt a kevés, / azt a kevés, nem is tudom, hogy kicsodát, / amiben voltam szereplő.”, *Désiré megnémul*; „Illetve nem is hogy mentek, de inkább rohantak”, *Demonstráció*; „Ács Mari hitte velem, / hogy nekünk nincs másmilyen, / hogy nekünk nincs csak ilyen, / csak ilyen példásértett életünk, / és benne maradt.”, *Ács Mari*), élőbeszédszerű fordulatokkal, töltelékszavak halmozásával töri meg (vagy épp erősíti) a költői képek hatását és a dal hangulati egységét („Megvasalt talpú, száz piros szekéren / fényes zászlóval igazán, csakugyan”, *Filmdal*; „Most már bizonyos, úgy telnek az évek, ahogyan telniük kell, / erre példának János jut eszembe, amint pálinkát vedel”, *Érettségi találkozó*; „Tündér szemekkel üres mezőkre, / határ határát, ahol elveszti. / Mindig van onnan tovább hova menni, / ottan többé már nem ismeri senki.”, *Az égboltsapkájú*), tudatosan rossz, túlhajtottan ügyetlen rímeket alkalmaz (lásd a *Szöke volt, aztán barna lett* szándékosan fals, kisiklatott rímelését), elhibázza a ritmust, a szótagszámot, vagy a legváratlanabb helyekre grammatikailag rontott alakokat illeszt (lásd például a rendszerváltást zsigeri felszabadulásélményként inszenírozó *Rajtam maradt télükabát* visszszatéró sorpárját: „Mit szólsz hozzá, télükabát? / Megéltük az új tavasztot.”). Az énekes olykor látványosan mellébeszél, eltereli a szót, hogy kibújjon az önelemzés kötelezettsége alól, hogy elhalassza a valódi szembenézést önmagával, egykori tet-

teivel és jelenlegi helyzetével (lásd például *A 8. a 12 közül* című drámai remeklést). Máskor ironikusan mentegetőzik („Jól tudom, kéne anyámról is egy dal, / ősz hajú asszony lenne benne anyám. / Ám az én anyám nem drága anyó, / úgy vélem, sajnós, nem dalba való.”, *Kéne egy dal*), kineveti és kinevetteti saját reflektálatlan érzelmeit, hajlandóságát az önsajnálattásra („Reflektorfényben ott áll a kedves / talán lehajlik egy szürke emberhez / és akkor talán az emberek / szeretni fognak engemet”, *Ha Koncz Zsuzsával...*), vagy kikacsint a közönségre („Hát vizlát, jó szomszéd, Cseh Tamás / eltört a szívem, hazudnak itt. // Hazug a szájuk, ne higgyen a nőknek”, *Szomszédom, Cseh Tamás*), és – ezen a kikacsintáson is ironizálva – frázisokat pufogtat („A barátság kedveseim: visszafojtott sírás / és ezzel zárom is soraim”).³

Természetesen nem azt állítom, hogy a sok száz Cseh Tamás-dal a rendszerváltás előttről egytől egyig szükségképpen a „pátosz” (érzelmileg-hangulatilag telített, egyenes lírai közlés) és az „íronia” (a versben beszélő hang és lírai én vagy mögöttes lírai tudat részleges elválasztása) játékán alapulna. Léteznek más műfajú dalok is az életműben. Olyanok, amelyek politikai értelmű allegóriákat, olykor könnyen „dekódolható” metaforákat fejtenek ki (például: *Bányalég, Vasárnapi nép, Színház, Múcsarnok, Tangó* [„Légy ma gyerek...”], *Valóság nagybátyám*); amelyek valóban pusztán „hangulatjelentéseket” adnak (például: *Nincsen más*), esetleg különösebb reflexió nélkül elővezetik, mintegy átvilágítják a helyzetdal főszereplőjének jelentőségteljes emlékképeit és egykori érzéki benyomásait (például: *Váróterem, Pécs, Gyerekkorom*); amelyek látomásos indulattá fordítják a lírai én szorongásait és helyzetészlelését, így haladva meg „pátosz” és „íronia” játékát (például: *Subannak, visszaszállnak, Jóslat, A vőlegény, Hámló, elkopó kőfalak közt*); amelyek a groteszk tartományába távolítják a lírai közlést, értelmetlenné téve az azonosulás és a távolságtartás kérdését (például: *A legjobb viccek, Thomas Mannak*). Mi több, olyanok is akadnak, amelyek valódi pátosszal ragadják meg egy-egy nagyszabású figura – jellemzően múltbeli művész – egzisztenciális határhelyzetét (például: *Arthur Rimbaud elutazik, Petőfi balála, Ady utolsó fényképe*).⁴ Mégis úgy gondolom, hogy a kivételek ellenére a kezdetek kezdetétől ez a kettőség határozza meg a Cseh–Bereányi-dalok („professzionális” és „laikus”) értelmezését, és ez felel a befogadástörténet sajátosságaiért.⁵ Mint ahogy az azonosulás és a távolságtartás finom játékát végigkövetve arra is magyarázatot adhatunk, miért jelentek meg az életműben szép fokozatosan a többféle perspektívát megjelenítő, párbeszédes dalok, hogyan „osztották el” az alkotók a rivális nézőpontokat a dalban szereplő különböző figurák között – és hogyan vezetett mindez az egyre szorosabb dramaturgiájú, a dalokat epikus keretbe helyező dalesteken át (*Levél nővéremnek, 1977; Fehér babák takarodója, 1979* [az összekötő szövegek hiányoznak]) végül a monodráma műfajához (*Frontátvonulás, 1983; Jóslat, 1984* [szintén csak a dalbetéteket tartalmazza]).⁶

Az „íronia” jeleit azonban gyakran nem érhetjük tetten a dalszövegben (vagy legalábbis nem olyan hangsúlyosak, mint várnánk); ezek az előadásmód – és a dalműsor kontextusa, például az elhangzott művek sorrendje – révén válnak részévé a produkciónak. A „Cseh Tamás-jelenség” lényegénél tartunk, itt az idő, hogy az előadó jellegzetes „stílusáról” beszéljünk; ami a legkevésbé sem külsődle-

ges, járulékos szempont, ha szeretnénk megérteni, hogyan töltődtek fel jelentéssel a dalszövegek. Cseh Tamás szuggesztív előadásmódja a ránk maradt felvételek tanúsága szerint három és fél évtized alatt nem sokat változott: a félszeg, hezitálós részek után az énekes neki-nekilendül, hangja érzelmessé lágyul, majd fanyar, szégyenlős félmosollyal visszakozik, vagy a produkciót túljátszott ripacskodásba fordítja – majd mindez kezdődik előlről és folytatódik másféle váltásokkal. A lényeg, hogy a műsor hallgatója soha ne érezhesse magát biztonságban, kénytelen legyen „együtt mozogni” az énekessel, szorosan követni a dalok egymásutánját, részt venni a jelentés kialakításában. Persze ennek az előadásmódnak, amely a közönséget aktív értelmezői, de passzív közreműködői szerepbe szorítja, számos buktatója van. Kerényi Grácia 1984-ben a *Jóslat*-estről írott kritikájában így számol be a nézők reakcióiról: „nem hiszem, és soha nem hittem (...), hogy a közönségnek akár fele is igazából értette, érzékelte volna a dalok mondandóját, intellektuális tartalmát (erre az értetlenségre vallott a legfájdóbb pillanatokban fel-felharsanó kacaj is)”⁷. A megfelelő felvételek hiányában utólag gyakorlatilag lehetetlen eldönteni, hogy az „ironikus” értelmezést erőltető nézők vagy az előadásmód „patetizmusát” érzékelő kritikus interpretációja járt közelebb a feltételezett alkotói intencióhoz és a megvalósult produkcióhoz.⁸

A szakirodalom bevett álláspontja szerint – elsősorban Keresztesi József idézett kritikájára és Weiss János írásaira⁹ gondolok – a rendszerváltás után született dalokból nagyobb részt eltűnik az „irónia”, a művek rossz pillanataikban didaktikusán, jobb pillanataikban magas művészi színvonalon megformálva, gazdag költői eszköztárat mozgósítva, látomásos dühvel, találó gúnnyal vagy megrendítő kétségbeeséssel közvetítik az új világban helyüket nem találó figurák reménytelen rosszkedvét.¹⁰ Miközben ez a leírás sok tekintetben pontos, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az „új dalok” műfaja továbbra is jellemzően a helyzetdal, az életmű változása pedig egyebek közt éppen abban ragadható meg, hogy a rendszerváltás után a szövegek gesztusai felerősödnek, a dalok elsődleges jelentése egyértelműbbé válik, a *finom távolságtartás* jelei jelentős részben átkerülnek az előadásmódba. Az énekes még a leggorombább, leginkább közhelyes, pusztán érületi féligazságokat harsogó dalokban is – szerencsére kevés ilyen van – kikacsint a nézőkre, fanyar mosollyal kommentálja a túljátszott dühkitörést, vagy éppen más előadói eszközökkel választ a részleges távolságtartás jelzésére. Természetesen az előadásmód még így is messze jár a hetvenes-nyolcvanas évekbeli feszült többértelműségtől, de nem lehet azt állítani, hogy teljes egészében nélkülözné az „iróniát”. (Weiss egy helyen azt is megkockáztatja, hogy az új dalok egyenesen valamiféle „kollektív-képviseleti beszédmódig” jutnak el, gondoljunk csak a *Nyugati pályaudvarra* és Bereményi más előadóknak írt újabb dalszövegeire.¹¹ Szerintem ez tévedés: Bereményi keserű rosszkedvben fuldokló beszélőitől mi sem áll távolabb, mint hogy bármiféle közösség szószólóinak tekintsék magukat – már csak azért sem, mert meghatározó tapasztalatuk, hogy a rendszerváltás utáni „új világból” hiányoznak a valódi közösségek.)

A Cseh–Bereményi-életműnek kezdetektől fogva az a kulcskérdése, hogy miféle művészi és esztétikai haszonnal jár a költői közlés érvényét *elbizonytalanítva fenntartó* dinamika, milyen tétet tulajdoníthatunk „patetizmus” és „irónia” játéka-

nak. A dalok leghatásosabb értelmezője, Csengey Dénes az életmű alakulásában szigorú fejlődéstörténetet lát:¹² a legkorábbi „romantikus” dalokat hamar felváltotta a „vibráló többértelműség”, a „trubadúr a falvédőn” programja – és egy rövid kisiklás után (ez volna a *Levél nővéremnek* mint az önmegadás, a „tehetetlen reménytelenség” nagylemeze) elérkeztünk a csúcspontig, a *Frontátvonulás*ig, amelyben a „hatvanasok” generációja *egyszerre* számol le a nemzedéki nosztalgiával és a nemzedéki nosztalgia terméketlen, gúnyos-ironikus elutasításával, s jut el a *valódi cselekvés* szükségességének felismeréséhez. Csengey szerint a „hatvanasok” – tehát a második világháború környékén születettek – nemzedéke azért maradt „arctalan”, mert a történelmi tapasztalatok feldolgozatlansága okán képtelen volt megfogalmazni az identitását, felismerni a helyzetét és valós problémáit. A magyarországi beatkorszak a maga beváltatlan és elsinkófált ígéreteivel pedig csak súlyosbította a generációs önértelmezés zavarait.

Egyedülállóan érdekes végigkövetni Csengey Dénes kísérletét saját Cseh Tamás-értelmezésének kanonizálására, a jelentések feletti kontroll megszerzésére. Kezdve az 1983-as könyvterjedelmű esszével; folytatva azzal, hogy a szerző először közreműködőjévé vált az esteknek (ő vezette a koncertek utáni beszélgetéseket a vidéki helyszíneken), majd a kísérlet csúcspontjaként a két alkotó munkakapcsolatának megszűnése után átvette a szövegrői feladatokat Bereményi Gézától – és ott folytatta az egyszerre *művészi* és *politikai* program megvalósítását, ahol az az ő elképzelése szerint a *Frontátvonulás* után elakadt. A kísérlet végül – különböző okokból – kudarccal zárult, Bereményi Géza pedig visszaszerezte a dalok jelentése feletti (részleges) szerzői ellenőrzést. Pontosabban szólva a folyamat mindmáig tart: a szerző a legváltozatosabb eszközök révén – új művekkel, amelyek átrendezik az életmű belső kontextusát, nyilatkozatokkal, a Cseh Tamás-emlékezet rítusainak ellenőrzésével – igyekszik rögzíteni a dalok interpretációját; a „fényképregeny” megjelenése a kontroll visszaszerzésének következő állomását jelenti.

Csengey Dénes programja – *egy generáció tagjait eljuttatni a valódi politikai cselekvésig* – kizárólag a saját történelmi kontextusában értelmezhető; a program részét képező Cseh Tamás-interpretáció természetesen nem arra született, hogy kiállja az idők próbáját. Ha mégis ezzel a mércével mérjük, azt kell mondanunk: a szerző minden finom megfigyelése ellenére a „nemzedéki” értelmezés óhatatlanul elszegényíti a dalok interpretációját. Hiszen nem csupán arról van szó, hogy ennek értelmében a „Cseh Tamás-jelenség” pusztán valamiféle nemzedéki tapasztalatot dokumentálna – hanem arról is, hogy a műveknek kizárólag e generáció tagjai, esetleg a „hetvenesek”, illetve a hozzájuk megfelelő módon kapcsolódó személyek lehetnek *autentikus befogadói*. Márpedig ez nem magyarázza a dalok későbbi sikerét: aligha valószínű, hogy az egyre fiatalabb Cseh Tamás-hallgatók megjelenése mögött az érett Kádár-rendszer világa iránti megnövekedett érdeklődés állna.¹³

Nem tagadva, hogy a Cseh–Bereményi-dalok valóban hű lenyomatát adják a hetvenes évek világának a tárgyi valóságtól az „atmoszférán”, illetve a nagyvárosi értelmiségi fiatalok világszlelésén át a választható életstratégiákig a mozdulatlan-ságában otthonos, mégis hazug és levegőtlen kelet-közép-európai diktatúrában, mégis úgy gondolom: a művek esztétikai érvényességét részben máshol kell keresnünk. A dalok a lírai önmeghatározás és önkimondás kísérleteit viszik színre –

olyan beszélőt mozgatva, akinek ehhez a kísérlethez nem áll rendelkezésére *megfelelő nyelv*. Láttuk, a Kádár-korszakban a politikai hatalom által ellenőrzött nyelv evidens módon nem alkalmas a szabad önmeghatározásra, mint ahogyan a hatalmat kiszolgáló egykori kommersz kultúráé sem („Tessék a tanulság, finom, edd meg, / még mielőtt ezt is megeszi más”, *Az ellenkultúra helyett*). Ez azonban pusztán a esete annak az általános tapasztalatnak, amelynek során az individuum szembesül az önmeghatározás lehetetlenségével: a számára rendelkezésére álló, készen kapott diskurzusok segítségével nem képes kimondani önmagát, nem képes meghatározni az identitását. Ami pedig szükséges lenne ahhoz, hogy a tetteit és a viselkedését sajátjaként, mint önmagából következő cselekvéseket és magatartásformát ismerje el. (Ez a tapasztalat feltehetőleg nem áll távol a mindenkori kamaszbefogadótól.) Az önmeghatározás szabadságát a Cseh–Bereményi-dalok tanúsága szerint ilyenkor a *ki nem mondás* szabadsága helyettesíti, az individuum mozgásteret pedig a különböző perspektívák együttes jelenlétéből fakadó bizonytalanság ironikus tudomásulvételére és művészi kiaknázására szűkül. Közben persze folyamatosan fenntartva a reményt, hogy a helyzet valamikor megváltozzon – az énekes egyszer csak rátalálhat arra az érzelmi igazságra vagy arra a kifejező metaforára, amely visszamenőleg és előre mindent megmagyaráz, jól formált egységbe rendezi a beszélő életét és (lehangoló vagy épp érthetetlen) tapasztalatait.

Függetlenül attól, hogy ez az interpretáció jól magyarázza-e a dalok majd' fél évszázadon át tartó hatását a közönségre vagy sem, egy valami egészen bizonyos: a Cseh–Bereményi-életmű értelmezéstörténete még messze nem zárult le. Mint fentebb már utaltam rá, ez elsősorban Bereményi Gézának köszönhető, aki az újabb és újabb köteteivel a maga óvatos módján igyekszik ellenőrzést gyakorolni a dalok jelentése felett. (Nincs nehéz dolga, a Cseh Tamás-dalokról szóló, évről évre növekvő számú írások zöme mintha lemondana a szövegközeli értelmezésről; lásd például az *Irodalmi Magazin* 2019/1-es számát, amelyet teljes egészében az énekes „örökségének” szenteltek – ám a lapszámot javarészt emlékező interjúk és rövidke, személyes hangvételi esszék töltik meg. Azt hiszem, az erős szövegközeli elemzések hiánya összefügg a „patetizmus” és az „íronia” fent jellemzett működésével.) *Ebbe a kontextusba* érkezett meg Bereményi Géza és Vető János fényképregénye a maga metaleptikus játékaival és izgalmásra komponált szerkezetével.

A kötet első pillantásra úgy tesz, mintha az *Antoine és Désiré* nagylemez egyenrangú párja lenne. Az eredeti lemezborítón szereplő 25 kicsi fekete-fehér kép (kék alapszínnel nyomva, akárha egy pop-art művész munkája lenne) és a hozzájuk tartozó 25 talányos félmondat jelöli ki a fényképregény 25 részét – végső soron a kötet fejezetcímeiről van szó. Mintha csak a „megfejtésért” egyszerre fordulhatnánk a dalokhoz és a kötethez: a dalszövegek megvilágítják a szereplők karakterét, költői eszközökkel feltárják a létértelmezésüket, a fényképregény pedig vizuális eszközökkel elmeséli a borító kis képein felvillantott történeteket.

Ezt az ígéretet, talán mondanom sem kell, a kötet legfeljebb csak részlegesen váltja be. A részek felépítése között komoly különbségek vannak. Némelyik hosszabb képsorozatból áll, már-már valóban történetet mesél el (hőseink sétálnak az utcán, Antoine munkahelyet választ Désirének, hőseink különböző presszókban

csevegnek, az egyik helyen ellenőrzi őket Désiré tartótisztje, Antoine Désiré vállára borul, hőseink autóba ülnek, egy titokzatos kertben bolyongnak, háztetőkön mászkálnak), más részek csupán a „címadó” kis fényképet kommentálják, vagy még azt sem. Olykor a képsorozathoz nem tartozik szöveggel kommentár; máskor a szóban forgó rész kizárólag az eredeti kis fényképből és a lemezborítón szereplő (a kötet hátoldalán is olvasható) kommentárból áll. A 25 részt az alkotók három fejezetbe rendezik, melyek közül a középsőnek, amely csupán egyetlen részből áll, nincs sok köze Antoine-hoz és Désiréhez: a képeken a titokzatos Vőlegény különböző nőket keres fel. (*A vőlegény a Fehér babák takaródója* lemez utolsó dala.) Mi több, a képsorozatnak a rész „címe” szereplő képhez és a borító idézetéhez sincs köze. A cél világos: a kötet szerkezete egyszerre legyen jól átlátható és teljesen átláthatatlan, egyszerre ígérje a nagylemez hiányzó helyeinek kitöltését, és vonja vissza ezt az ígérteit.

A fotók némelyike jól komponált portré vagy csoportkép, ez utóbbiak jellemzően jeleneteket örökítenek meg; más képek elmosódottak, homályosak és túlszűfoltak. Mindez tökéletesen egybevághat a kötet elejére kiemelt esztétikai programnyilatkozattal: „Ebben a könyvben minden »hiba« szándékos és ok nélkül való.” A fényképsorozatok (már amikor tényleg azzal van dolgunk) jól imitálják Cseh Tamás előadásmódját: az egymást követő képek olykor csupán egy-egy finom gesztus tekintetében különböznek egymástól – a mesélő nekilendül, hezitálni kezd, helyesbíti önmagát, majd finom hangulati váltással folytatja a történetet. A technikai hibák tudatos alkotói gesztusként részét képezik a produkciónak.

A kötet végén, a Függelékben kilenc dal szövege olvasható: ebből hét eredetileg az *Antoine és Désiré* lemezen szerepelt – kilenc másik társaságában. (Hogy ez a kilenc dal miért hiányzik a fényképregény függelékéből, annak megfajtásához nem kapunk semmilyen segítséget.) A sorrendben a hetedik dal a *Désiré apja* címet viseli – valójában azonban nem az egykori nagylemez egyik leghíresebb daláról van szó, hanem a *Születtem Magyarországon* címmel ismertté vált darabról. A címcseré jelentőséggel bír: az apa portréját propagandisztikus frázisokkal megrajzoló, az átélt történelmi traumákra mégis finoman utaló, végső soron a tartalmas apa-fiú kapcsolat hiányáról szóló dal helyére egy olyan – a legtöbb előadásában szintén erősen ironikus – dalszöveg kerül, amelynek beszélője egyedül a túlélés parancsát képes nemzedékeken átívelően érvényes történelmi tapasztalatként közvetíteni az utókornak. A függelék, s egyben a teljes kötet az utolsó nagylemez visszatekintő-nosztalgizáló Désiré-dalával zárul; a *Versek* óta ennek is megváltozott a címe: *Désiré mauzóleuma* helyett *Désiré múzeuma*.

Bereményit a kötet összeállítása során jól láthatóan ugyanaz a cél vezérelte, mint a *Versek* esetében: egyben látni és láttatni a teljes dalszövegírói életművet, amely nem mellesleg ezer szállal kötődik a prózai életműhöz. Ezért tűnik fel a fényképregény oldalain a *Fehér babák takaródójából* ismerős Vőlegény („szálas lesz, 81 kiló”), az új kor embere, aki már a hetvenes években megjósolja a 2008-as gazdasági világválságot – és aki nem csupán Antoine és Désiré egykori félelmeit testesíti meg a „nyolcvanas évek embereivel” kapcsolatban („Jól látom, szálas lesz, aki lép helyünkbe, / éppen a helyettünk való. / Jól elcsábítja, jól elcsábítja, / mit elcsábítottunk volna mi”, illetve „Mások esküvőjén így leszünk tanúk, / igen mondanak hátul állhatunk, / többé ilyen nem lesz, mint milyen mi vagyunk, / monda-

nánk az igent, de nincsen tanúnk.”), de az utolsó nagylemezek öregedő figuráinak szorongásait is. És pontosan ezért, az életműbeli egység kedvéért erősíti meg a fényképalbum a kapcsolatot Désiré, a „kallódó” értelmiségi, a rendszeren kívül álló bohém alak, valamint a korabeli underground egyik legfontosabb figurája, az életét folyamatos performanszként, „happeningként” elgondoló Gémes János Dixi között – akiről a szerző *Vadnai Bébi*⁴ című regényének Doxa nevű szereplőjét mintázta. A dalok Antoine-ja és Désiréje mint modellalakok – Csengey pontos kifejezésével élve – még leginkább az „önfeladó beilleszkedés” és az „önvesztő kívülmaradás” dilemmáját példázták. A fényképregény Désiréje (és a *Vadnai Bébi* Doxája) már az egyszerű kívülmaradásnál jóval radikálisabb programot valósít meg: a bevett jelentésstruktúrák felforgatását, és ezzel együtt a megszilárdult társadalmi hierarchia teljes tagadását.

Géza, a gyömrői rokon természetesen nem csatlakozik Désiré-Dixi performanszához, mint ahogy a *Vadnai Bébi* főhőse, a pályakezdő Dobrovics is *egyszerre* kíván kívül maradni a kádári hatalommal kötött kompromisszumon és e kompromisszum látványos felmondásán. Az író, a dalszövegek alkotója csupán *megfigyel* és beszámol róla, hogyan észlelik, miként értékelik a „beilleszkedők” és a „kívülmaradók” az aktuális helyzetüket – a „patetizmus” és az „íronia” megfelelő arányára mindvégig kínosan ügyelve. Géza, a vidéki rokon a presszóban elmesél egy disznó viccet („Vagy politikait?”) a jelenlévőknek, és közülük egyedül Désiré érti a poént – azaz még *a rokona, Tamás sem*. Ha nem vált volna az olvasó számára világgossá, kinek a véleménye számít igazán a dalok jelentésével kapcsolatban.

JEGYZETEK

1. Keresztesi József, *Anabaszisz*, Jelenkor, 2009/12, 1369–1373.

2. A dalszövegekből mindeztidáig három válogatáskötet jelent meg (eltekintve az egy-egy nagylemez anyagát közlő kiadványoktól): *Dalok Cseh Tamás zenéjére* (szerk. Kovács László, A Közművelődés Háza, Tatabánya, 1991.), *150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére* (Napkút Kiadó, Budapest, 2008.), *Versek* (Magvető, Budapest, 2016.). A Cseh Tamás Archívum honlapján (<https://csehtamasarchivum.hu/>) számos „kiadatlan” dal szövege elérhető; hogy ez a teljes anyag mekkora hányadát jelenti, nem tudjuk pontosan. (Az alábbiakban a dalszövegek idézésekor csak akkor jelölöm meg a forrást, amikor ennek jelentősége van.)

3. Vö. a *Korkülönbség* című Bereményi-novella következő részletével: „Különösen két kijelentésre gondolok mostanában sokszor – folytatódott a levél, s mindjárt idézte is az állítólag tőlem származó két bölcsességet. Azóta elfelejtettem az egyik idézetet, viszont a másik annyira meghökkentett a silányságával, hogy máig is szégyenkezem, amikor eszembe jut. Állítólag egy Villányi úti lakásban mondtam egyszer éjszaka. Nem a fivéremnek, valaki másnak, de ő is meghallotta. Így hangzott: »A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás.«” (*Legendárium*, Magvető, Budapest, 1978, 145–146.).

4. A sokat emlegetett (és évfordulós megemlékezéseken előszeretettel használt) *József Attila* viszont nem ilyen, hiszen ez a dal a szerzői életmű egységét felszámoló, kisajátító értelmezések túlhatalmáról szól – a költő figuráját a halálon túlról megképezve. Lásd: „Egy mindenhol taníthatónak kiosztva most már mindene, / és nem tudja megkérdezni, hogy önnönmaga lehet-e, / mert minden vonatnak mindegyik, mindegyik ablakában ő, / csak ő áll, s hogy mindennek háttal, azt nem tudja a tanított integető.” (Ezúttal a *Versek*-kötetben található strófatördelést vettem alapul, 211. oldal.)

5. Lásd Bereményi Géza kísérőszövegét 1973-ból a „*A Dal nélkül...*” című első esthez (<https://csehtamasarchivum.hu/tortenet/az-eloadas-szorolapjabol-amikor-az-első-fenykepet-jatszottak>). Az írás utolsó bekezdése így szól: „Végül is az egész előadásra jellemző, hogy ellentétekre épül, és – bár a dal, az éneklés az egyik legközvetlenebb emberi megnyilvánulás – távolságot tart, stilizál. Még akkor is érezhető, hogy itt az énekszó valamit helyettesít, amikor lírai és őszinte dalok hangoznak el. És ez a tükrőjáték – szándékunk szerint – mégis mondanivalóvá szerveződik, talán egy történeté, amely

egy olyan valakiről szól, aki türelmetlen és tevékenységi vágyát különböző módon próbálja kiélni vagy elfojtani, s közben hol haragszik, hol nevetgél, hol összeszedi, hol elengedi magát. Néha biztos magában, néha elbizonytalanodik. Olykor énekel.” A későbbiekben az alkotók fokozatosan felhagytak a dalok nyilvános értelmezésével; például a Fodor Sándor által írt riportkötetben (*Cseh Tamás, Graffiti Bt.*, é. n. [1994]) a beszélgetés során lemezenként végighaladnak az életművön, és a megjelent dalok többségéhez személyes kommentárt fűznek – ezek azonban kizárólag a művek keletkezési körülményeiről és esetleges életrajzi háttéréről szólnak.

6. A három monodráma szövege (a harmadik a rendszerváltás után született, 1993-as *Nyugati pályaudvar*) kötetben is olvasható: *Kelet-nyugati pályaudvar*, T-Twins, Budapest, 1993.

7. Kerényi Grácia, *Jóslat*, Színház, 1984/7., újraközölve: *Irodalmi Magazin*, 2018/1, 77–79.

8. Érdemes ezt összevetni azzal, hogy Bereményi Géza számtalan interjúból elmondta: azért hagyták abba hét évre a dalírást Cseh Tamással 1982-ben, mert úgy érezte, hogy a dalok „rossz hatást” gyakorolnak a nézőkre, „tovább szomorítják[uk] őket, növelik[uk] az elkéseredésüket, és valamilyen kedvetlenségi ragályt terjesztlenek” (Mester Ildikó: *Bereményi Géza életmű-interjú*, Seneca Kiadó, Budapest, 1996, 176.). Persze általában azt is hozzátette: utólag világossá vált számára, hogy tévedett.

9. Elsősorban: *Barátom, Cseh Tamás*, Jelenkor, 2010/9, 1028–1034.; *Hangot találni*, Jelenkor, 2018/3, 354–360.

10. A rendszerváltó *Új dalok* (1990) olyannyira különbözik a rá következő (és persze az őt megelőző) nagylemezektől, hogy szerintem a Cseh–Bereményi-életművön belül kettő helyett valójában három szakaszból érdemes beszélni. Mindenesetre a fenti leírás elsősorban a két legutolsó nagylemezre vonatkozik (*A telihold dalai*, 1997; *A véletlen szavai*, 2004). *A Levél nővéremnek 2.* (1994) szintén kivétel, méghozzá azért, mert bevallottan szerves módon kapcsolódni kívánt az első nagylemezhez, újra akarta fogalmazni annak poétikáját, beleértve „az élehetetlen világban megteremthető otthonosság” koncepcióját – s tette ezt magas esztétikai színvonalon.

11. Weis János, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2016/22.

12. Csengey Dénes, „...és mi most itt vagyunk”, Magvető, Budapest, 1983.

13. Nehéz felmérni, hogy pontosan mekkora hallgató- vagy rajongótáborról beszélünk. A YouTube-on, a legnépszerűbb nyilvános videómegosztó oldalon a legsikeresebb Cseh Tamás-videó, a *Csönded vagytok* koncertfelvétele 2 millió feletti megtekintésnél tart, a *Budapest* (szintén koncertfelvétel) 1 milliónál, a harmadik, a *Születtem Magyarországon* (részlet Fehér György 1980-as filmjéből) pedig 721 ezernél. Tekintve, hogy a *Csönded vagytok* nagyon nem „tipikus” Cseh Tamás-dal, a *Budapest* igazi sláger, amely számtalan feldolgozást megélt, a *Születtem Magyarországon* pedig a „patetizmus” és az „íronia” játékára épülő dalok tankönyvi példája (legalábbis a szóban forgó előadásban), a fenti adatokból semmilyen erős következtetést nem lehet levonni. A negyvennél is több százezer fölötti nézettségű YouTube-videó, az emlékkoncertek, dalfeldolgozások és ilyen-olyan kiadványok sokasága mindazonáltal arra utal, hogy a „Cseh Tamás-jelenség” ma is élő kulturális jelenség.

14. Bereményi Géza, *Vadnai Bébi*, Magvető, Budapest, 2013.

