

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANDRÉ FERENC
BALÁZS IMRE JÓZSEF
BUJK GÁBOR
CSÓRSZ RUMEN ISTVÁN
FODOR JÁNOS
GÖMÖRI GYÖRGY
HORVÁTH GIZELLA
K. HORVÁTH ZSOLT
JÁKFALVI MAGDOLNA
KÁNYÁDI IRÉNE
KILLYÉNI ANDRÁS
KOVÁCS PETRA
LAKATOS MISKA
JOHN MILTON
PAPP-ZAKOR ILKA
RÉDLING HANNA
SEBESTYÉN KINGA
SZABÓ ILONA
SZABÓ R. ÁDÁM
TÁRNOK ATTILA

6

PERFORMATIVITÁS
A MŰVÉSZETEKBEN

III. FOLYAM
2023.
JÚNIUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXIV/6. • 2023. JÚNIUS

TARTALOM

KÁNYÁDI IRÉNE • Anyaggá vált energia Gáspár Szilárd performanszaiban	3
K. HORVÁTH ZSOLT • A repülés igézete. A társas élet hevülete és az irodalom színrevitele: Sarkadi Imre sorstragédiája	6
JÁKFALVI MAGDOLNA • Vers, verejték, vizelet – avagy az előadás előadása („To perform the performance”)	13
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN • Hangok a sorok között. A 18–19. századi énekelt költészet nyomában	21
JOHN MILTON • És ez, ha nem is győzelem, de bosszú (Elveszett Paradicsom, II. ének, részlet) (<i>Horváth Viktor fordítása</i>)	30
SZABÓ R. ÁDÁM • Elvis Presley mozifilmes apoteózisa	34
LAKATOS MISKA • Gitártörés konzerválva: a performativitás és a videoklip kapcsolata	43
ANDRÉ FERENC • Miről beszélünk, amikor a slamról beszélünk?	49
BALÁZS IMRE JÓZSEF • A költészet határterületei	54
SZABÓ ILONA • Garabonciásról, Kinde Annamáriáról, lázadásról, dalszövegekről. Egy Csutak Istvánnal folytatott beszélgetés konklúziói ..	65
■ TOLL	
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Pomogáts Béla (1934–2023)	72
GÖMÖRI GYÖRGY • Borisz Paszternak	73
■ HISTÓRIA	
KILLYÉNI ANDRÁS • Életrajzi foszlányok: Gspann Károly testnevelő	76
■ DOKUMENTUM	
BUJK GÁBOR • Adalékok Ligeti Ernő és családja életrajzához	82





■ MŰ ÉS VILÁGA

- PAPP-ZAKOR ILKA • Hatalom, törvény és narráció Piotr Macierzyński
holokausztlírájában 89
TÁRNOK ATTILA • Nigéria angol nyelvű regényirodalma 96
HORVÁTH GIZELLA • Alternatív hangok a kortárs képzőművészetben .. 105

■ TÉKA

- SEBESTYÉN KINGA • Történelmi önarckép újragondolva113
FODOR JÁNOS • A romániai magyar rockzenei irodalom kilométerköve ... 117
KOVÁCS PETRA • Szűrt szabadság – közelítés a Kádár-rendszer
popzenei cenzúrájához 120
GYÖRGY ÁRPÁD BOTOND • Bűnelkövetés és büntetés 122

- ABSTRACTS 125

■ KÉP

RÉDLING HANNA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom),
CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYÖRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia,
a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA
(korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC,
TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium, a Kolozs
Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii, Consiliului Județean Cluj și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

KÁNYÁDI IRÉNE

ANYAGGÁ VÁLT ENERGIA GÁSPÁR SZILÁRD PERFORMANSAIBAN

*„A világhoz emberi módon csak a testtel
és csak megtestesítve lehet hozzáférni.”*

ERICA FISCHER-LICHTE

A performativitás kérdése a művészetben roppant változó és szerteágazó. Elsősorban főként a színházművészethez kötik, de bármilyen emberi cselekvésre vonatkozatható.

A képzőművészetben a *body art* esetében beszélhetünk egyértelműen performatív erővel bíró, eseményszerű cselekvésekről, ahol az emberi test válik médiummá, a művészi üzenet hordozóközegévé és mint eleven testszobor, művészeti eszközökkel megmunkálandó „tárggyá”. A *body art* (akcióművészet, happening, performansz) a konceptuális művészetnek az a formája, ahol az emberi test szerepel a művészeti eszközökkel megmunkálandó anyagként. Átveszi a vászon, a márvány vagy bármely más anyag helyét, amelynek közvetítésével eddig a művészek kifejezték mondanivalójukat, így a művész főként saját testét használja a műalkotás médiumának.

A *body art* előzményei visszanyúlnak az ősrégi tetoválások rítusgyakorlatáig, az ókori egyiptomi művészet mumifikációs gyakorlatáig, a kora keresztény aszkéták testi sanyargatásainak rítusaiig, a különféle korok vallási misztériumjátékaiig és a különböző testtechnikák és rítusok hagyományaiig egyaránt. Bár Erika Fischer-Lichte¹ lényeges különbséget lát a performansz és a rítusok között, mindkettő esetében egy kiváltságos tér- és idődimenzió megszületését látja. A performanszok története



**Performanszaiban
a saját testét adja,
amely nyomot hagy,
és amely által megmu-
tatja, felfedi önmagát.
A test médiummá válik,
mint a megélt jelenlét
kifejeződése, mint egy
közvetítő közeg.**

messzire visszanyúlik az időben, és szerepe, megítélése folyamatosan változott a kor és a társadalmi-művészeti kontextus függvényében.

Több fajtáját lehet megkülönböztetni, többféleképpen lehet megnevezni, tény az, hogy a meghatározások vagy megnevezések között nincs éles határ. Ezek az alfajok néha egybefolynak, sok esetben még a szakirodalom sem tud egyértelmű, kielégítő meghatározást adni lényegi vonásaikkal kapcsolatban. Bárhogyan is nézzük, alapvető jellemvonásuk az, hogy mint kulturális cselekvéssorként, egyfajta demonstrációként jelennek meg. Részei lehetnek fesztiváloknak, tüntetéseknek, tömeges vagy egyéni megmozdulásoknak. Feszegethetik a felöltöttetett vagy lemeztelenített test sztereotípiáját, a test határait vagy annak a megsértéseit, a különböző diszciplínák közötti határok átjárhatóságát. Fontos meghatározójuk az időbeliség és a megismételhetetlenség. Éppen ezért a művészettörténeti kutatás szempontjából meghatározó az akciók fotó- és videódokumentációja.

Jelen publikációban Gáspár Szilárd² kolozsvári képzőművész, performanszművész *Action Wall*, *Boxing Bag* és *Személyes jegy* című alkotásain keresztül példázom a diszciplináris határvonalak fellazulását a művészet és a hivatásos sport esetében, amely a teljesítménysportoló energiája és az érzékeny anyag kapcsolataiból hozza létre egyedi performanszait és műalkotásait.

Gáspár Szilárdnak két fő hivatása van: egyrészt hivatásos bokszoló, másrészt pedig hivatásos művész. Munkáiban ez a két tevékenység nem külön szférában él egymás mellett, hanem összefonódnak, organikusan kiegészítve egymást. Így alakul át a hivatásos sport performatív művészi gyakorlattá, az energia anyaggá való alakítása által. Ezáltal egy olyan életérzésnek a közvetítését vállalja fel, amely túllép a személyes szférán, és a közösség terébe hatol. Performanszaiban a saját testét adja, amely nyomot hagy, és amely által megmutatja, felfedi önmagát. A test médiummá válik, mint a megélt jelenlét kifejeződése, mint egy közvetítő közeg.

Performanszaiban a pillanatnak az eseményszerűsége két médiumban marad fenn: egyrészt a megkeményedett agyagban, amely az ökölcspások nyomait rögzíti, másrészt pedig az esemény fotó- és videódokumentációiban.

Gáspár Szilárd performanszai lényegesen különböznek a hagyományos értelemben vett akcióktól abban az értelemben, hogy munkáiban fontos szempont az artefaktum mint műalkotás hátrahagyása, ezáltal visszakanyarodik a galériák világába.³

Ahogy a performansz kezdeteinél a különböző művészeti ágak közötti határátlépésre, szemléletváltásra való igény sarkallta a művészeket, napjainkban egy visszafordított határátlépésnek lehetünk tanúi. Gáspár Szilárd alkotásaiban a művészi teljesítmény azon eseményszerűsége történik meg, amely a statikus artefaktumot műalkotásnak deklarálja.

A posztmodern bebizonyította, hogy a tárgyyszerű műalkotás nemcsak artefaktum, de lehet esemény is, magán hordozva egy performatív aktus jeleit. Mindez az értelmezési struktúráknak a megváltozását vonja maga után, így médiumspecifikus váltásra készíti mind a művészt, mind a nézőt.

Gáspár Szilárd munkái egy duplán csavaros művészi gesztus által válnak értelmezhetővé. A hagyományos performanszok interpretálásának és megértésének lehetőségeit kitágítva, amelyek főként csak a közönség jelenlétében és annak bevonásával nyertek igazi értelmet, a performansz gesztusait rögzítő műalkotást is külön értelemmel ruhazza fel.

Mivelhogy eddigi munkásságának nagy része a boksztechnikák integrálása a művészi kifejezésbe az energiaátvitel által, jelen esetben a kreatív és sportoló-energia alakul át anyaggá, műalkotássá. Így a végleges műalkotások egy egyszeri, megismételhetetlen akció eredményét tükrözik. Performanszai harci teljesítményként is interpretálhatóak, mint harc az anyag ellen vagy mellett, harc önmaga ellen és önmaga felé, harc egy láthatatlan ellenséggel. Egy örökös határfezegetés felvállalása, a tudatalatti energiák felszabadítása. Ennek a tudatalatti energiának a kisülései láthatóak a műalkotásokon, ahol a gesztusok lendülete, energiája egyedi és megismételhetetlen, de ugyanakkor már a művész védjegyeként felismerhető textúráként kövülnek bele az agyagba.

Az *Action Wall* (Akciófal) című alkotásaiban monumentalitásra törekszik, és azontúl, hogy a performansz terének és idejének kitüntetettségre összpontosít, gondosan megszervezi a hátramaradó műalkotás feltételeit. Nagy gondot fordít az anyagok előkészítésére, az agyag minőségére, a falra való felszerelésre.

Míg az akciófal egy statikus felület, addig a *Boxing Bags* (Boxzsákok) című akciósorozatai dinamikusabb performansznak adnak teret. A felfüggesztett, agyagból készült zsák azontúl, hogy harc az anyaggal, egy képzeletbeli ellenségként, belső félelmek, frusztrációk megtestesítőjeként is értelmezhető.

A *Személyes nyomok* című munkája egy volt bokszbajnokkal közösen valósult meg. A közönség látszólag egy bokszbajnokságot tekintett meg, ahol a küzdők arcai el voltak fedve, és a festékbe mártott boxkesztyű által hagyott nyomok jelölték az akció gesztusait.

Véleményem szerint Gáspár Szilárd performanszait nem a hagyományos értelemben vett performanszművészet keretein belül kell értelmezni. Egyrészt, mert nem törekszik a közönség bevonására, másrészt, mert a performansz időbeliségét, ezáltal efemerségét a hátramaradt műalkotásban örökíti meg. Mindez viszont nem akadályozza annak, hogy a közönség ne érezze a performansz idejének, terének és gesztusainak egyszeri és megismételhetetlen eseményszerűségét. Azt az eseményt, amelyben a művész az alkotó energiát anyaggá változtatja át, ezáltal felszínre hozva az anyag eseményszerűségét.

■ JEGYZETEK

1. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Balassi, Bp., 2009.
2. Gáspár Szilárd szatmári születésű szobrászművész.
3. A hagyományos értelemben vet performansz hátat fordított a galériáknak és kiállítótereknek, a művészek akcióikat főként a köztereken, magántérben vagy a természetben mutatták be.

K. HORVÁTH ZSOLT

A REPÜLÉS IGÉZETE

A társas élet hevülete és az irodalom színrevitele: Sarkadi Imre sorstragédiája

„Mivel a tragédia valamilyen cselekvés utánzása, cselekvő személyek hajtják végre, akiknek bizonyos meghatározott jelleggel kell rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodásuknak megfelelően. [...] A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása.”

ARISZTOTELÉSZ: Poétika

„Egy regény dramatizálásakor elmondhatjuk, hogy a transzformáció a lazától (a »szabad« átdolgozás) a hűséges (vagy »szoros«) átalakításig minden fokozatot felvehet [...]. Általánosságban véve a »másolat« hűségének egyik eleme tehát az, hogy hányszoros átkulcsolással távolítottuk el az eredetétől.”

ERVING GOFFMAN: Keretelemzés



...számomra képtelenségnek tűnik eldönteni, hogy a sorskönyvbe zárt élettörténet utánozta a művészetet, vagy a művészet vitte színre az életvitel előre ugyan nem látható, utólag mégis logikussá „kölcsolt” következményeit.

A világ varázstalanítására törő modern kísérleteink minduntalan, bár akaratlanul, szembesítenek bennünket azzal, hogy eme törekvések még a globális Észak komplex társadalmában sem sikerültek maradéktalanul.¹ Sőt ahogyan a társadalmi és kulturális performansz mibenlétét firtató írásában Jeffrey C. Alexander rámutat, még azok a szűk területek sem mentesek szimbolikus telítettség-től, amelyeken belül a racionalizálás a legnagyobb eséllyel kecsegtetett; ez a felismerés vezette az amerikai szociológust arra, hogy elemző figyelmét a késő modern társadalmak rítusainak szimbolikus összetevőire összpontosítsa.² A strukturalizmus nyomán a humán tudományok jó ideje az irodalmi alkotás teljes folyamatát racionalizálják, megkülönböztetve egyebek mellett a szerzőt az életrajzi személytől, megtagadva a szerző előjogát a szöveg értelmének uralásában. Ugyanakkor, nem függetlenül persze a jelenleg domináns piaci viszonyoktól, egy-egy szerző rendhagyó, normasértő vagy épp nagyon is szokványos személye, családja, magánélete és intim viszonyai úgyszólván jobban érdeklik az olvasókat, mint az irodalmi mű maga. Az irodalmi szövegen kívüli, az átlagolvasó számára hozzáférhetetlen intimitások iránti ácsin-

gózás a marketing szempontjából „kedvet csinál” az olvasáshoz, jöllehet eme körülményeket szinte minden esztétikai befogadáselmélet lényegtelennek minősíti.

Amennyiben nem teszünk különbséget a szerző és az életrajzi személy között, úgy a biográfiai részletek nemcsak a magánélet rejtelseibe engednek bepilantani, de magába az irodalmi mű mágiájába is. Ennek speciális alelete az, amikor egy író váratlanul, fiatalon meghal (pláne, ha öngyilkosságot követ el): ekkor úgyszólván lehetetlen elkerülni azt, hogy a torzóban maradt életművet az utókor egyrészt ne az írói életrajz dokumentumaként, másrészt ne kultikus rajongással, harmadrészt ne a korszak szimbolikus telítettségű lenyomataként olvassa. Bárhogy is van, ez a beállítódás elvezet bennünket oda, hogy – hangsúlyozottan szociokulturális szempontból – az irodalmi mű tere jóval tágabb, mint amit a szövegközpontú befogadáselméletek sugallnak. Márpedig a *színre vitt élet mítosza* akkora kulturális többletet biztosít, mely még azt az álnaív kérdést is kimondatja velünk, hogy vajon a művészet utánozza az életet, vagy az élet viszi színre a művészetet. A kulcs (*key*) és az átkulcsolás (*keying*) fogalmaival Erving Goffman keretelemzése (*frame analysis*) annak vizsgálatára ad lehetőséget, hogy egy adott jelentéssel ellátott tevékenységet a résztvevők, a tanúk és a kortársak – szó zenei értelmében – hogyan „hangolják át” a saját szájzük szerint.³

Ha egyáltalán emlékszik még a szakma és az olvasóközönség Sarkadi Imre (1921–1961) Kossuth-díjas, háromszoros József Attila-díjas íróra, dramaturgra, akkor az kétségkívül a Jurij Gagarin űrrepülésének bejelentésével egybeeső, 1961. április 12-i tragikus halála.⁴ Pedig a második világháború utáni időszak egyik ismert írójának éppen ezen a napon jelent meg *A gyáva* című kisregénye is.⁵ A korabeli irodalomkritika kedvezően fogadta a művet, B. Nagy László szerint Sarkadi utolsó négy írása (*Bolond és szörnyeteg*, *Elveszett paradicsom*, *A gyáva*, *Oszlopos Simeon*) az életmű csúcsteljesítményei közé sorolható. Az egyes szám első személyben beszélő narrátor nem más, mint a mű főszereplője, Éva, egy, a harmincadik születésnapját ünneplő szép fiatalasszony, aki kilenc évvel korábban hozzáment a kisregény világában Bencének hívott szobrászművészhez. B. Nagy szerint *A gyáva* a társadalmon kívüliség, a kötöttségektől, a normáktól és az anyagi gondoktól mentes, kényelmes élet negatív példázata, számára a szabálynélküliség óhajta az „anarchizmushoz” kapcsolja a kisregény világnézetét.⁶ Ezt annyiban árnyalnám, hogy Sarkadinál a szobrász férj által megteremtett egzisztencia (vidéki villa, nyugati autó, utazások, könnyed életvitel, féktelen szórakozás) valójában lehetőséget biztosít egyfajta társadalmi szolipszizmusra, melyben az önmeghatározás, az emberi lét értelmének, teológiájának keresése eloldódott az önfenntartás mindennapos problémáitól. Ez azonban a léttel kapcsolatban nem az emancipációt és az önkiteljesítést, hanem az anticipációt, a tervező várákozás teljes hiányát hozta el Évának. A kisregény világában tehát az anyagi, materiális értelmében vett egzisztencia úgyszólván lehetetlenné teszi az egzisztencialista „autentikus lét” keresését. Ez persze nem azt jelenti, hogy az egzisztencializmus firtatása polgárjogot nyert volna az akkori Magyarországon.⁷ A Köpeczi Béla szerkesztette antológia előszava is dodonai módon fogalmaz, amikor azt állítja, hogy Jean-Paul Sartre minden erőfeszítése ellenére a marxizmus és az egzisztencializmus kizárják egymást, ugyanakkor a társadalmi keretek átalakulása magával hozza az egyén lelki problémáinak ábrázolását.⁸

Ennek a céltalanságnak azonban ára van. Nem véletlen, hogy Béládi Miklós „erkölcs-regénynek” nevezi *A gyávát*, Bógel József a kisregény humanizmusát

emeli ki, Hermann István elemzése pedig a morális döntések társadalmi beágyazottságára helyezi a hangsúlyt.⁹ A mű eme motívumát valójában Sarkadi is alaposan kidolgozta, amennyiben a zárlatban Éva egyes szám első személyben ki is mondja mindezt. „Gyenge lettem. Értelmetlenné vált az élet, már minden mindegy volt. Mindegy, teljesen mindegy. [...] Igen [...], tulajdonképpen gyáva vagyok. Gyáva vagyok otthagyni a jólétet, az autót, a villalakást, a külföldi utazásokat [...]. Semmitől sem félek. De ahhoz gyáva vagyok, hogy a hétköznapokat éljem, hogy hajnalban felkeljek, munkába induljak, egyik nap pont olyan legyen, mint a másik, és hetijegyet vegyek a zsúfolt villamoson, sorba álljak péntekenként disznóhúsért; este, lefekvés előtt elmosogassam az edényeket. Nem.”¹⁰

Ha ebből a szempontból vizsgáljuk Sarkadi kisregényét, akkor mintha Éva, a szobrász Bence, valamint a körülöttük lebzselő társaság, élükön az örökké Éva körül mesterkedő Tiborkával, mintha ezt a cél nélküli, egzisztencialista létpesszimizmust jelenítené meg. Éva cselekedeteinek körülírására Sarkadi nemegyszer használja a „nem jutott eszembe semmi más”, az „ötletszerűen”, „harminc év alatt semmit sem csináltam”, „összevissza mentem” fordulatait, melyek ugyancsak szemléletessé teszik ezt a céltalanságot. Ugyanakkor a szocialista embert jellemző, úgyszólván hivatalosan elvárt céltudatosságot, áldozatkészséget és megvesztegethetetlenséget a fiatal mérnök, Szabó István formálja meg. A gyáva valójában nem is annyira az Éva–Bence–István hármasának magánéleti konfliktusáról szól, ahogy a korabeli kritika nemegyszer kiemeli, mint inkább a kétféle világnézetből fakadó életstratégiák konfliktusának modellezéséről. A léha életet folytató, létpesszimista, cinikus, ugyanakkor módfelett sikeres Bence és művész-társasága, valamint a tetre kész, öntudatos, elkötelezett mérnök közötti különbség a társadalmilag „haszontalan” és a „hasznos”, a „tétova” és az „agilis” közötti határvonalat is élesen kijelöli. A kettő közötti ingadozás szerepére Sarkadi Imre Évát jelöli ki: az ő morális döntése lehetne a szolipszista, az önmagára és a földi hívságok élvezetére szorítókozó, felszínes és boldogtalan életvitel felváltása a Szabó István mérnök oldalán felkínálkozó puritán, dolgozó, de tudatos, hasznos és teleológiával rendelkező élet *választása* – ám a fiatalasszony némi mérlegelés után mégis az előbbi mellett optál.

Ha nem tudnánk, hogy *A gyáva* folyóiratbeli közlésének napján Sarkadi Imre, súlyos alkoholos befolyásoltság alatt, egy társas összejövetel végén kiesett Kondor Béla festőművész (1931–1972) Bécsi utcai műteremlakásának ablakán, s a kövezen azonnal szörnyethalt, akkor a fenti dilemma pusztán egy irodalmi mű immanens világnézeti kérdése lenne. Ám a fentiekből következően az életmű a szerző negyvenedik születésnapja előtt lezárult, így a korabeli értelmezők Sarkadi tragikus és rejtélyes halála miatt a kiadott és hagyatékban maradt szövegeket akarva-akaratlanul referenciálisan is értelmezték. Ennek az lehet a magyarázata, hogy a fiatalon és tragikus hirtelenséggel meghalt művész életműve, valamint a halál aktusa között az értelmezők akaratlanul is összefüggést keresnek, így az irodalmi műalkotás nem tud leválni a szerzőfunkcióról, hanem minőséget vált: az életmű részben vagy egészében az életút dokumentumává válik. Noha *A gyáva* Bencéjének tudtommal nincs egyértelműen azonosítható modellje, Sarkadi Imre maga is elhelyez referenciákat a szövegben: utalásokban feltűnnek Ferenczy Béni, illetve Medgyessy Ferenc szobrászok, illetve beleszövi a műbe Karácsony Sándor pedagógus, filozófus alakját is. Az akkor még élő vagy a közelmúltban meghalt ismert személyek beépítése a fikcióba pedig növeli a referenciális értelmezés lehetőségét.

„Sarkadi emberi és írói egyénisége hozzáférhető és jelenleg ismert művei alapján még mindig tartalmaz olyan ellentmondásokat – mutat rá Nagy Sándor –, amelyeknek tisztázása mindenki számára kötelezően fontos [...]. Ki is volt Sarkadi Imre? Kispolgári kalandor vagy tudatosan alkotó író? A társadalom törvényeit elvető és ezért a társadalomból kiszoruló szélsőséges individualista vagy az ellentmondásokkal terhelt társadalom súlyos problémáival önmagában megküzdő ember és felelősséggel válaszokat kereső író, aki felismerte [...] azt az igazságot, hogy aki dudás akar lenni, annak a pokolra szállás gyötrelmeit is vállalni kell? Mit kell látnunk a Sarkadi-művekben? A modern egzisztencializmus és irracionalizmus magyar képviselőjét vagy a tájékozódás szenvedélye által fűtött, égtájakat kereső ember gyöttrődését, aki pályakezdő élményeinek, makacs, sokszor különc és emberi tartását egy idő után elvesztő egyéniségének, valamint hiteket megingató korának hármasszorításában vergődve futotta be másfél évtizedes írói pályáját?”¹¹

A fenti szempontokat szem előtt tartva a Nagy Sándor által felvetett kérdések könnyen ráolvashatóak *A gyáva* szövegvilágára. A szélsőséges individualista művész vagy a társadalom megváltását célul kitűző, de a vállalás súlya alatt megroppanó író ellentéte mintha rímelné a mű világnézeti dilemmájával (azzal a különbséggel, hogy Szabó István esetében szó sincs megtöbrésről vagy elzüllésről). Nagy Sándor itt akarva-akaratlanul összevonja Sarkadi szerzői minőségét emberi mivoltával, hiszen a szélesebb közönség előtt sem volt titok az író féktelen ivászatokban megnyilvánuló súlyos alkoholizmusa, ugyanakkor kevésbé volt ismert a jóga és a keleti misztika iránti érdeklődése.¹² Ezt az életvitelbeli paradoxont fejezi ki Cseres Tibor „fordított aszkézis” fogalma.¹³ Ágh István beszámolója szerint a korabeli olvasók a titok nyitjaként olvasták *A gyávát*, míg a Sarkadi halálának körülményeit vizsgáló nyomozó az eset megoldását várta a kisregénytől. Kondor Béla festményei kapcsán például azt mondta a rendőrtiszt: „Ez is kép? [...] Miért isznak maguk? [...] Észrevett-e valamit Sarkadi Imre és Kondor Béláné között? Miféle az az asszony? Mért nem kísérte ki magukat Kondor Béla?”¹⁴

A gyáva korai recepciótörténete, illetve a Sarkadi máig sem tisztázott halálára visszaemlékező baráti írások, visszaemlékezések így akaratlanul is kapcsolatot teremtettek a kisregény mulatozó, léha művészvilága és az író baráti társasága között. Ráadásul 1961. április 12-én Sarkadi Imre halálának aktusa egybeesett *A gyáva* folyóiratbeli közlésével és Jurij Gagarin sikeres űrrepülésének szenzációjával.¹⁵ „1961. április 12-én – írja Ágh István – már nem a műtűcsök berregett föl a világűrbe, Jurij Gagarin került egy jó nagyot. Rikkancsok kiáltozták, kukorékkolták az új korszak hajnalát az Esti Hírlapból. Csoda! Sarkadi Imrének a legcsodálatosabb. Birizgált engem is ez a városon kóborló áram, alkonyattájt benéztem az Építész-pincébe [...]. Telefonáltam Kondoréknak, Ágota hívott, két példányuk lett az angol költők antológiájából, az egyiket nekem adja. Balsejtem nélkül indultam életem legszörnyűbb éjszakájába. [...] Fölveszem a telefont, Sarkadi el akar jönni, most olvasta a rádióba írását az űrrepülés köszöntésére. [...] Én nyitottam ajtót. Imre úgy állt ott, mint ázott vízimadár, valami gém, aki szárnyait éppen leengedi az ajtórájáról, majd kitarja, s berepül kóválygósan, csapkodott napszitta ballonkabátja, ballonnadrágja. – Megittam egy üveg konyakot! [...] Költő vagyok! – papírt kért, s elvonult állítását bizonyítani.”¹⁶

„1961. április 12-én este – számol be ugyanarról a tragikus estéről Hubay Miklós – a Budapesti Rádióban többen nyilatkoztak a nap eseményéről, Gagarin

űrrepüléséről. Többek közt Sarkadi Imre is. Alig pár óra múlva, éjfél felé, a belvárosi Bécsi utca egyik sarokháza előtt a rendőr holtan találta őt [...]. Közben odafönt, [...] a nyitott műteremablak mögött vidám barátok szölongatták őt, nyitogatták a szekrényajtókat, mert nem értették, hová tűnhetett az indulóféلبen levő társaságból, hiszen csak a sapkájáért ment vissza a lépcsőházból a műterembe, vagy talán azért, hogy még valami érvet mondjon a házigazdának [...] valami döntő érvet az egész este húzódo vitájukhoz.”¹⁷ Az eset gazdag, bár természet-szerűen ellentmondásos legendáriumát Sarkadi Imre tragikus halála, illetve, ahogy láttuk, *A gyáva* aznapi megjelenése és Gagarin űrrepülésének híre alapozta meg. Az a körülmény pedig, hogy a hajnalig nyitva tartó vendéglátóhelyeken, presszóknban, illetve „szalonként” működő magánlakásokban burjánzó intellektuális-művészi életforma folyt, Goffman terminológiáját követve áthangolta, átkulcsolta Sarkadi tragédiáját.

Az ilyen értelemgondozó közegek közé tartozott az 1954-től rendezvényirodalmi eseményekkel jelentkező Törzs (Bálint Endre, Biró Gábor, Kelemen Imre, Lux László, Mérei Ferenc, Zsámboki Zoltán félig zárt társasága),¹⁸ 1959-től tematikus napokkal, zenei szalonként működő Petrigalla Pál-féle szalon,¹⁹ vagy az Építész-pince, a Belvárosi kávéház, illetve a Muskátlí és a Nácírsz presszók.²⁰ Ezeknek a költészetről, képzőművészetről, modernizmusról, egzisztencializmusról szóló sűrű értelmiségi vitáknak az atmoszféráját talán Jancsó Miklós 1963-as, Lengyel József novellája nyomán készült *Oldás és kötés* vagy Kovásznai György 1972-es *Körúti esték* című filmjei adják vissza leginkább. Előbbi film dokumentumértelméből kiindulva néhány évvel ezelőtt a Mélyi József kúrálta *Nagyítások, 1963: az Oldás és kötés kora* című tárlat éppen ezeket a közegekhez, helyekhez kötődő, személyek konfigurációjából épülő közeget vizsgálta.²¹ „Akkor fent jártunk [Kondor Béláéknál] – meséli Németh Lajos művészettörténész –, mert Samuék átköltöztek ide a Bécsi utcába. Elég nagy élet folyt ott akkor [...], rengeteg ember meg volt híva oda, művész és irodalmár is, tehát Nagy Laciék meg az építészek, elég botrányos is lett az egész. [...] Tehát tulajdonképpen ’57–58-tól kezdve alakultak ki ezek az értelmiségi kapcsolatok, meg a nagy egzisztenciális felismerések, amikor állandóan szakmai kérdésekről vitatkoztunk, az irodalmat is közösen értékeltük át, például Thomas Mann *Doktor Faustus*át, meg jött Camus felfedezése”.²²

Menekülés a magányból című kötetében Csoóri Sándor így tekint vissza Sarkadi halálára: „Pálinka, fanyar alma s kenyér az asztalon. / Köztük sovány kezded emléke, mint a kés. / Önkéntelenül is pusztulást idéz / e zöldbeforduló, korlátlan napon. / Lásd, ez a csendélet marad utánad, és a / mozdulatlan sár gyásza, amelyben lépkedek. / Drámád a föld alatt tovább nem élheted: / széthasadt koponyád a semmi buboréka.”²³ Sarkadi tragédiája úgyszólván elkerülhetetlené lényegül Csoórinál, hiszen a mások által is hangsúlyozott, az aszkétizmus, az evilági lét javairól való teleologikus lemondás jeleként értett soványság a versben „önkéntelenül is pusztulást idéz”. Konrád György szinte egyedülálló jelenésként írja le Sarkadit, akiben szintén nem az író, hanem a megjelenéséből következő *életstílus* ragadja meg. „Elbűvölt mozgásának kamasz fiús eleganciája – írja –, széles pántú saruban, amerikai farmernadrágban rugalmas-kecsesen járt, a fejét kissé oldalt hajtotta, és nagyokat hallgatott. Akkoriban senki sem érdekelt annyira a szerkesztőségbe bejáró írók közül, mint Sarkadi, meg akartam fejteni.”²⁴ Konrád egy sort sem ejt Sarkadi irodalmi munkásságáról és érdemeiről, visszatekintésében a legfontosabb mozzanat a tragikus halál, melyet úgy-

szólván megelőlegezett életvitele. Noha Sarkadi „mindig ügyes volt, mint a macska. A sziglieti kastély peremét hullarészegen körültepte emeletmagaságban”, de már „sok mindent tudott a szétmorzsolódásról”.²⁵

Elgondolodtató, hogy Csoórinál és Konrádnál a tragikus vég bekövetkezte visszamenőlegesen az életvitelből fakadó *logikus következménnyé* lényegül. Ennyiben a két irodalmár retroaktív módon beteljesíti azt, amit Eric Berne sorskönyvnek (*life script*) nevez.²⁶ „A szkript – írja szerzőtársaival Mérei Ferenc – általában tudatszinten sűríti a mikrokörnyezet néhány cselekvést meghatározó *su-gallatát*. Részint a megszokott viselkedési formák tudatos vagy majdnem tudatos indítékát, részint már lejátszódott magatartásminták indoklását foglalja magában.”²⁷ A fékevesztett ivászatok és a – szó szoros és átvitt értelemben egyaránt – peremen járás Sarkadi Imre életének és művészetének nem mellékes mozzanatai maradtak, hanem azok legfontosabb értelmezési pontjává váltak. Így nem csoda, hogy *A gyáva* tivornyázó művésztsasága adja ennek az életvitelnek a referenciális értelmezését. A „repülés ígérete” Kondor Mária kifejezése, amivel férjének, Kondor Bélának a világegyetem felmérését, az ember földi létformájának kitégítését, az emberi és az isteni világ közötti kapcsolatot szolgáló úrrepülés iránti csodálatát írta körül.²⁸ Egyfajta mágikus átjárást a szó legtágabb értelmében vett súlytalanság állapotába. A festőművész ismert képét, *A műtűcsök felbocsátása* című 1958-ban keletkezett olajképét azonban Gagarin sikeres úrrepülése következtében szintén referencializálni kezdték, sőt ennek kapcsán Ágh István idézett szövege egyenesen szputnyikmámoros korról beszél.²⁹

Az a tény tehát, hogy Gagarin történelmi jelentőségű űrutazását ünnepelve Sarkadi Imre épp 1961. április 12-én „repült ki” Kondor Bélának lakásának ablakán, a fenti adalékok mellett még inkább fogékonyra teszi a történetet a goffmani átkulcsolásra. *A gyáva* című kisregény születésének és megjelenésének kontextusait oly mértékig járja át az irodalmi-művészeti tér mágikus áthangolása, hogy számomra képtelenségnek tűnik eldönteni, hogy a sorskönyvbe zárt élettörténet utánozta a művészetet, vagy a művészet vitte színre az életvitel előre ugyan nem látható, utólag mégis logikussá „kulcsolt” következményeit.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Szelényi Iván: *Varázstalanítás – jegyzetek Max Weber modernitáselméletéhez*. Holmi 2014/11. 1395–1405.
2. Jeffrey C. Alexander: *A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között*. In: Horváth Kata – Deme János (szerk.): *Színház és pedagógia: társadalmi performansz*. Káva – AnBlok, Bp., 2009. 26–69.
3. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Gondolat, Bp., 1981. 620.
4. Egy ellenpélda: György Péter: *Csoóri 90. Litera* 2020. február 3.: <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/csoori-90-gyorgy-peter-csoori-sandor-verserol.html>
5. Sarkadi Imre: *A gyáva*. Szépirodalmi, Bp., 1961.
6. B. Nagy László: Sarkadi Imre. In: Tóth Dezső (szerk.): *Élő irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből*. Akadémiai, Bp., 1969. 119–163.
7. Ez az 1956-os forradalom melletti kiállás miatt politikailag problematikus is lett volna. Lásd erről *'56 és a franciák. Francia gondolkodók a magyar forradalomról*. Font Könyvkiadó, Bp., 1993. A kötet Raymond Aron, Albert Camus, Cornelius Castoriadis, François Fejtő, Claude Lefort, Marcel Merleau-Ponty és Jean-Paul Sartre írásait tartalmazza.
8. Ugyancsak néhány évvel később jelent meg az egzisztencialista filozófiát bemutató válogatás, ám Jean-Paul Sartre és Albert Camus irodalmi munkái szórványosan már napvilágot láttak. Lásd Köpeczi Béla: *Az egzisztencializmus*. In: Köpeczi Béla (szerk.): *Az egzisztencializmus*. Gondolat, Bp., 1965. 8–57. (Az antológia Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre és Camus műveinek szemelvényeit adja.) Ez persze távolról sem oszlatta el itthon az „egzisztencialista létpesszimizmus-sal” szembeni gyanút. A Sartre-hoz utószót író Nagy Péter például úgy fogalmazott, hogy „a viselkedés- és öltözködésbeli jampecséghez, mely Franciaországban egzisztencializmusnak becézi

- magát, Sartre-nak nem sok köze van”. Nagy Péter: *Jean-Paul Sartre*. In: Jean-Paul Sartre: *Egy ve-zér gyermekora – A fal*. Európa, Bp., 1959. 131–132.
9. Béládi Miklós: *Az epikai hagyományok és a mai „erkölcsregény”*. Kortárs 1962/4. 591–599.; Bógel József: *Sarkadi Imre: A gyáva*. Alföld 1961/6. 125–127.; Hermann István: *A gyávaság ana-tómiája*. Kortárs 1983/1. 106–113.
10. Sarkadi Imre: *A gyáva*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 100. és 104.
11. Nagy Sándor: *Sarkadi Imre és a felszabadulás utáni magyar próza fejlődésének egyes kérdé-sei*. Ho Si Minh Tanárképző Főiskola, Eger, 1970. 69–70. Sarkadi irodalmi pályafutásának átfö-gő értékelése természetesen ennél jóval összetettebb, melyet itt nem tárgyalhatunk. A teljesség igénye nélkül lásd Kónya Judit: *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi, Bp., 1971.; Hajdú Ráfi: *Sarkadi Imre*. Akadémiai, Bp., 1973.; Márkus Béla: *Átdolgozások kora: Sarkadi Imre és a sematizmus*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996.
12. Igaz, hogy csak virágnyelven, de még a *Népszabadság* nekrológja is utal rá: „Az élet megaján-dékozta az igazi író éleslátásával magasrendű formaérzékkel, de megtagadta tőle azt az emberi és művészi igényt, amely az alkotásnak elengedhetetlen feltétele. Tragédiájában nagy szere-pe volt roncsolt idegrendszerének ebből eredő súlyos problémáinak, amelyekkel végül is nem tudott megbirkózni.” *Sarkadi Imre író meghalt*. Népszabadság 1961/89. 10.
13. Cseres Tibor: *Sarkadi védelmében*. In: Uő: *Perbeszédék és párbeszédék*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 281–292.
14. Ágh István: *Kondor-memoár*. In: Uő: *Virágárok*. Kortárs, Bp., 1996. 58–66., itt: 64. A kirívó-an magas alkoholfogyasztás komoly társadalmi probléma volt a korszakban, az „állami enge-déllyel forgalomba kerülő alkohol 80%-át megívó munkaképes korú férfiak mintegy napi 100 grammot, a károsító adag kétszeresét isszák meg, s kb. félmillióan naponta 150 g fölötti szesz-mennyiséget fogyasztanak el”. Fekete János: *Vita az alkoholizmusról*. Alkoholológia 1982/1. 55–59. 1982-ban a magyar írók ankétot tartottak a kérdéstről, lásd József Attila Kör: *Miért isznak a ma-gyar írók? Részlet egy fontos társadalmi vita rövidített jegyzőkönyvéből*. Alkoholológia 1982/2. 110–113. Az alkoholmámor és a kreativitás összefüggéséről: Levendel László – Mezei Árpád: *Az alkoholista beteg személyisége*. Akadémiai, Bp., 1972. 196–197.
15. Sarkadi Imre: *A gyáva*. Kortárs 1961/4. 509–553.
16. Ágh: i. m. 61.
17. Hubay Miklós: *Sarkadi*. In: Uő: *Aranykor*. Szépirodalmi, Bp., 1972. 212–240., itt: 213.
18. Vö. K. Horváth Zsolt: *Mérei Ferenc*. II. kötet: *Szocialista felvilágosodás és törzsi avantgárd, 1945–1986*. Korall, Bp., 2021. 364–419.
19. Bódi Lóránt: *Művészet és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959–1970*. Új Forrás 2011/6. 49–65.; Kürti Emese: *Glissando és hirtépés. Kortárs zene és neoavantgárd művészet az underground magánterekben, 1958–1970*. L’Harmattan, Bp., 2018. 169–193.
20. Kisfaludy András: *Törvénytelen Muskátlí*. *Képek a 60-as évekből*. dokumentumfilm, MTV, 1995, I–III.; Ungváry Rudolf: *Az Építész Pince a hatvanas években – a levert Kondor-freskók*. Régi-Új Magyar Építőművészet 2006/6. 50–51.
21. *Nagyítások – 1963. Az Oldás és kötés kora: képzőművészeti és történeti kiállítás*. Kurátor: Mélyi József. Új Budapest Galéria, 2016. június 8. – szeptember 18. Lengyelnek az *Oldás és kö-tésről* alkotott pozitív, de kritikus véleményére lásd Lengyel József: *Beszélgetések*. Szabad Tér, Bp., 1988. 84–86.
22. Németh Lajos: *„Szigetet és mentőövet!” Életútinterjú, 1986*. Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Timár Árpád (szerk.), MTA BTK – Mission Art Galéria, Bp., 2017. 217. Samu Kon-dor beceneve volt. Camus-tól a *Közöny* jelent meg először Gyergyai Albert tolmácsolásában, lásd Albert Camus: *Közöny*. Révai, Bp., 1948.
23. Csoóri Sándor: *Sarkadi Imre halálára*. In: Uő: *Menekülés a magányból*. Magvető, Bp., 1962. 94.
24. Konrád György: *Sarkadi*. In: Uő: *Falevelek szélben. Ásatás 1*. Magvető, Bp., 2018. 452.
25. Uo. 452.
26. Eric Berne: *Sorskönyv. Az emberi játszmák folytatása*. Háttér, Bp., 1997.
27. Mérei Ferenc – Ajkay Klára – Dobos Emőke – Erdélyi Ildikó: *A pszichodráma önismereti és terápiás alkalmazása*. Akadémiai, Bp., 1987. 115. (Az én kiemelésem.)
28. Lásd Kondor Mária: *A repülés igézete*. Új Holnap 2001/1. 74–76. Illetve Horváth Gyöngyvér: *Ikarosztól a Holdra szállásig. A repülés és a repülőgép motívuma Kondor Béla művészetében*. In: Horváth Gyöngyvér, Fertőszögi Péter, Marosvölgyi Gábor (szerk.): *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről*. Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Bp., 2017. 43–70.
29. Ágh: i. m. 61.

JÁKFA LVI MAGDOLNA

VÉR, VEREJTÉK, VIZELET – AVAGY AZ ELŐADÁS ELŐADÁSA („To perform the performance”)

„The performances are actions.”
RICHARD SCHECHNER

Figyelemre méltó játéka a magyar nyelvű tudományosságnak, amint értéséhez hajtja a nemzetközi definíciókat, terminusokat. Ciklikusan visszatérő, aprólékos szöszmötölés a gondolatok felsejlésekor tisztázni (magunkban, a szövegben), hogy amit mondunk, az magyarul miként hangzik, miként fordítjuk le, mennyiben inspiráltak minket más nyelvek struktúrái, mi miként hatunk vissza. Az alábbi tanulmányban az *előadás előadását*, tehát ennek a birtokviszonynak az elnevezésében is csikorgó lehetetlenségét fogom elemezni, miközben a kortárs színházi eseményekhez közelítek.

A performativitás esztétikájáról, Erika Fischer-Lichte nyomán Kiss Gabriella leleményesen pontos fordításával, 2009-ben indult el tágasan a magyar nyelvű színházi beszéd, s ennek a diskurzusnak az *Apertúra* 2010-ben,¹ a *Filológiai Közöny* 2016-ban adott kereteket.² Ez utóbbi szaklap tematikus száma a performatív jelenségek fordulatként értett eseménykörét rajzolja fel, hogy a megnevezések folyamatos kísérelte, a helyesírás és a mondatszerkezet stabilitása láthatóan, használhatóan és bevezetettnek értékelje a fogalmat. Jelen tanulmány a *Filológiai Közöny*ben megjelent első változat újragondolása.³

Austin parazitának nevezte a performatív aktusokat művészetként felhasználó eseményeket,⁴ s ezzel legfőképp a konstatív-performativitás koncepciójában összegezte a színházi



Austin, Van Gennep, Mauss, Turner, Deleuze nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy színházi gyakorlatot is.

kommunikációt a morális intézményi létezés és a szavakhoz egyszerre kapcsoló filozófiákat Platónról Rousseau-ig, akik a dolgok megkonstruált bonyolultságától elfordulva a jelenlétet kieroszakolva feltételező színházi „mintha” helyzetet inkább eltávolították (és eltították) maguktól. Austin, Van Gennepe, Mauss, Turner, Deleuze nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy színházi gyakorlatot is. Annak állítása, hogy a „társadalmilag nemiesített test performatív”,⁵ széles körű színjátékelméleti új pozicionáltságot eredményezett a színészi test és a női test performativitásrendjében.⁶ Mivel ez a testi gyakorlat nem nyelvként performálja az aktust, hanem végrehajtja azt, pontosabban csak mutatja, hogy végrehajtja, vagyis az austini nyelvhasználatban *parazitálja* az aktust, a parazitálásban kialakuló határok megnevezésével láthatóvá válhat a kortárs színház performanszként megnevezett felülete.

A performativitáselméletek és a performance-elméletek nyelvi meghatározottságán kívül észlelésük időbeli azonossága kelt párhuzamos tudományos figyelmet. Az a pillanat, amikor Austin a keleti parton tanít, a performance-történetek eseményteli origója. Parafrazálva Austin kötetcímet is adó gondolatmenetét, a *How to Do Things with Words* éppen a hatvanas évek színházi kultúrájában alakul át *How to do things with theatre* eszmévé. Ennek a folyamatnak a követése, a performance studies intézményesülése és a performance-elméletek formálódása mozzanatként azonos Austin keleti parti aktivitásával.

Az a színház, melyet Austin parazita művészetként definiált, a mainstream realista színház (Austin sem Oxfordban, sem a Harvard közelében nemigen láthatott más jellegű színházi előadásokat), mely a realista játéktípus formanyelvével dolgozik egyszerű technikával, csak a beszéd és a viselkedés formáit idézve. Mindannyiunknak (ebben a kultúrkörben, melyben a színház jelenségét adott-nak vesszük) ez a színházi anyanyelve, ezt realizisztikus játéknak nevezzük.

Az a realista színházi formanyelv, melyet tehát Austin ismerhetett, mely a színész éne és a karakter éne közötti viszonyt állította valóságosnak, s ezen a lélektani kapcsolaton keresztül megformált testi azonosságról vélte igaznak azt, ami csak viselkedés, az a színházi anyanyelvünk. Austin életrajzkutatói talán tudják, látott-e a cambridge-i szemeszter alatt bármit is a New York-i harcos politikai színházi közegekből, látta-e a Living Theatre korai előadásait. Ez a kérdés, bár egyszerű biográfiai közelítésnek tűnik, inkább alakításelméleti területre irányul. A performativitásról ekkor, az ötvenes évek végén megindult beszéd egyrészt észlelte, hogy a hétköznapi performatív jelenségek hazugságként, vagyis parazitaként állnak (élősködnek) a színházi közegben, másrészt sugallta, hogy a „to perform” mozzanat igazsága csakis a „csinálás” aktusával következhet be.⁷

A performativitás elmélete a szövegkritikai gyakorlatban a realista színházi nyelv parazitakarakterével áll viszonyban. S az a performativitásészme, mely az aktivitás, a csinálás, a tett, az akció, a mozgás energiáit követeli tényleges politikai fogalmazásként, igazi közösségi aktusként, valójában a színház művészetét használja az alkotás, a véleménynyilvánítás, a nyilvános beszéd terepének.

A performance kifejezés lefordíthatatlan más nyelvekre, s ezért új és különleges színházi műfajnak tűnik, a színháztörténészek sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába, de talán száz év múlva világosabb lesz a sejtés: a realista formakánon alapjait (újra)igazító, az igazság társadalmi akaratát új valóságkonstrukcióhoz kötő művészetéről beszélünk.

A performance szakmai és tudományos jelenlétét Richard Schechner diszciplínateremtő aktivitása miatt a *Dionysos 69*-től olvassa újra a színháztudományos közösség, így a performance és performativitás elemzéséhez eddig nézek vissza. Ez az aktivitás definiáló karakterűvé válik azért, mert bár az esemény rögzítése filológiai kísérletként rögzül, a performance műfaj részévé válik. Egyrészt az 1969-es kollektív alkotás szöveges változatát Schechner írja le, és így szerzővé válik (pontosabban: így lesz megnevezett szerzője az alkotásnak), másrészt a leírt műalkotás fényképes és mozgóképes dokumentációja az előadásokról létrejövő diskurzus anyagszerűségét megőrizve felidézi. Schechner a szöveg-változatok pontos dokumentálásával, az előadás standfotóival, több este felvételének megvágásával többféle narratívából állít értelmezői felületet az esemény elé vagy köré.

A *Dionysos 69* Euripidész *Bakkhánsnők*jének szituációját teremti újra, nem egyszerűen a szülést és a meghalást, hanem a közösség legfontosabbnak tartott mechanizmusát: a befogadás és kivetés gesztusát. A *Dionysos 69* hosszas felkészülést igényelt, ez lett a legtöbb első és új jelzővel jelölt esemény. A nézői részvétel, két férfi csókja, teljes meztelenség, egy végigmondott orális aktus mind új színházi mozzanatok tűnt 1969-ben, s a történetírásokban így is rögzült. Most nem az elsőségért folytatott harcot dokumentálnám, hanem a performatív mozzanatok megcsinálásához vezető gyakorlatokat illeszteném össze.

A valóság állításának művészi akarata a meiningeni színházi események óta definitív műnemi sajátosság. A rendezői színházi koncepciók a valóság, az illúzió, a mutató, az átélés bonyolult terapeutikus folyamatát modellezik,⁸ Schechner ezt a realista színházkonceptiót igyekezett érteni, amikor Grotowski 1983-as nagy hatású, az *Objektív dráma* címmel tartott kurzusát rekonstruálta.⁹ A kutatás azt a pszichofiziológiai hatást vizsgálta, melyet a résztvevőkben rejlő tradicionális kultúrák szövegei, dalai idéznek fel. Grotowski és nyomában Schechner igazán egyszerű technikákra összpontosított, s a színházat Jung analitikus pszichológiai eszközeivel közösségterápiává állították, s hangsúlyozzuk, hogy ezzel a mozzanattal a Sztanyiszlavszkij leírta lélektani realista játékot gondolták és frissítették tovább a kollektív tudatalatti működtetésével igazi közösségi jelenlétté.

A *Dionysos 69* Grotowski ideáitól eltérve nem rituális színház, legfőképp azért, mert nem a mélyen katolikus Lengyelországban jön létre, s Schechnerék nem is az Auschwitztól egyórányi autóútra lévő Opolében dolgoznak, ahol a tér maga viselhetetlen emlékezeti súlyával minden aktivitást körbevesz. Igen lényeges, hogy Schechner Észak-Amerikában, a keleti parton, New Yorkban, Manhattan üres ideológiai és fizikai terében dolgozik, itt, a Performance Group Theatre terében lehet a szimbolizáló/asszociáló kulturális mintákról leginkább lepattanó előadást létrehozni. Itt van olyan üres, legalábbis az európai múltnak üres emlékezet, ahol a test értelmező közege töltheti meg az ürességet. S itt, New Yorkban Euripidész történetét amerikai angollal át lehet írni asszociatív testi színészi feladatok segítségével. Ezek a schechner-grotowskis testi gyakorlatok a fizikai folyamatokat mentális asszociációkkal teremteték meg.

Mivel az esemény nemcsak Schechner igen részletes, 1970-ben kiadott leírásában követhető, hanem pár éve a New York University honlapján is nézhető,¹⁰ azon viszonylag kevés korai dokumentumok közé tartozik, amelyre első (csak technikailag közvetített) változatban nézhetünk. S ez az újranezés újra és újra elmondja (amit Peter Brook az improvizációkról mindig is hangoztatott), hogy az

agresszió és a szex a domináns emberi viselkedésforma, s mindezt az örület eksztázisa teszi befogadhatóvá, értelmezhetővé.¹¹

A *Dionysos 69* könyvtárnyi irodalmát tehát maga a csinálója indította, s noha folyamatosan formálta a performance-jelenség, a *performance studies* kereteit, le-tisztultan majd csak ötven évvel később fogalmazta meg, hogy a „performansz: lenni, cselekedni, a cselekvést mutatni, a cselekvés mutatását magyarázni” (angolul: („*performance: is being, doing, showing doing, explaining showing doing*”).¹² A performativitás szakirodalma ezt a négy elemet linearitásában elemzi, de párhuzamos jelenlétében feltételezi. Érdemes, noha sokszor didaktikus követni Schechner elemzését saját korai performanszának ívéen.

A legelső performatív elem a létezés állítása: *being*. A *Dionysos 69*, mint New York-i esemény, a dokumentálás rögzített struktúrája szerint a nézők utcai vára-kozásával kezdődik kint, a játékosok, performerek bemelegítésével bent. Azért, hogy világos legyen, mi történik, a *lenni (being)* állapotot meg kell nevezni: „Jó estét, látom, megtalálták a helyüket. William Finlay a nevem, William Finlay fia vagyok. Huszonhét évvel ezelőtt születtem, és két hónappal a születésem után a kórház, ahol születtem, porig égett. Három fontos ok hozott ide ma este. Az első és legfontosabb, hogy bejelentsem (*announce*) istenségem. A második, hogy létrehozom rítusomat s rituáléimat. És a harmadik, hogy megszülessek, ha nem haragszanak.”¹³ William Finlay nem egyszerűen azt állítja, hogy ő Dionysos, hanem azt is, hogy ő William Finlay. Nem használja a játék, a megtestesít, az eltávolít, a szerep fogalmakat, hanem az azonosítás retorikai alakzatával teremt feszültséget a személyesség és a tradíció között. Schechner a jelenlét és a megnevezés aktusával a performatív kijelentés parazitavoltát nem szüntette meg, hanem leválasztotta egymásról.

A performance során Schechner rádöbben, hogy a megnevezés még nem csinálás. Bizonyos esteken Joan MacIntosh játszotta Dionysost, s úgy véli, a nyitás „a legnehezebb. Kiemelkedni védtelenül, meztelenül, és szólni a közönséghez, hogy én isten vagyok. Abszurd és hazug. Nem hittem, ezért a nézők sem hitték.”¹⁴ A megnevezés performatív aktus, mely ebben a színházi kommunikációt megidéző közegben, éppen a parazitakoordináták jelenléte miatt, nem hihető, nem igazi, nem valós. Ezért a megnevezés után a csinálás fázisa hitelesíti, teszi igazzá az eseményt. William Finley Dionysosként futva, rohanva lépett a nézők közé. A futás, a nézők közötti rohanás, az intenzív mozgás keltette örvények, szagok, rezgések elsődlegessé tették a valóság érzékelését, s feledtették a történet követését. A közelség ingere felülírja a fikció ihletét, a verejték látványa és szaga elhiteleti: a néző a valóságot éli meg.

Schechner az örületben elkövetett gyilkosságot, amikor Agaué megöli fiát, Kadmoszt, eksztázisban forgó táncosokkal mutatja. Az eksztázist azonban időről időre más formában tudják elérni, mert a stimulációk, mint a meztelenség, a nézők simogatási szertartása, az órákon át tartó lassú tánc, mind megszokottá vált egy idő után. Schechner ezzel a jelenséggel igazi realista színházi rendezői kérdésként foglalkozik: miként lehet egy en suite játékban napról napra fenntartani és kiváltani az eksztázist. Schechner a gyilkoságnál nem használ igazi vért, az en suite játszásban ez kivitelezhetetlen, tehát a performerek izzadt testére kent festék váratlan szimbolikusságában bízunk – néha hiába, mert mindenki számára világos, hogy ekkor és itt nyelvet vált az esemény. Ha a verejték verejték, a vérnek is annak kell lennie.

Schechner 1969-ben a vegetáció folyamatáról még nem gondolkodik. A csinálás (*doing*) az erőszak és a szex határainál megáll, így a meztelen test élő, működő, ezért sérülékeny voltát a ruhátlanság sejteti, de nem mutatja.

A cselekvés mutatására performatív elemnek a következőket tekinthetjük: Angelica Liddell 2007-es legendássá vált, en suite játszott *Casa de la fuerza* hatórás előadása rituálisan mutatta a magát megvágó performer vérének folyását és a vérrel keveredő izzadság esztétikumát, amint több száz mázsa szén átpakolásakor verejtékkel keveredve megszínezte a Csehov utáni három nővér fehér ruháját. Hova mehetnek a lányok dolgozni? Ezzel a kérdéssel indult Liddell munkája. S igazi cselekvés (*doing*) a test vegetációjának működtetése, de ez nehezen időzíthető mind tematikusan, mind ritmusában. A Krétakör *Hazámházám* előadásában vizeletmintát adó kalapácsvető Ambrus Attila kálváriája Nagy Zsolttal formájában realista alakítás, mely a színpadi vizezés performatív erejét át tudja fordítani helyzetkomikumá.

A cselekvés mutatása, pontosabban a mutatás megnevezése brechti politikus színházi dramaturgiai tradíció, mely a performance kereteiben az alkotási folyamat részévé válik. Nem technikává, hanem párhuzamos fogalmazássá.¹⁵ A cselekvés (*doing*) folyamat, melyet el kell indítani, és az indítást meg kell nevezni, meg kell mutatni. A performer azt állítja, hogy ő Finley és isten. Minden este elhangzott körülbelül a következő nyitóbeszéd: „Észleltem némi kínos vihogást, amikor bejelentettem a tényt, hogy isten vagyok. Megértem, hogy 1968-ban nehéz elfogadni a gondolatot, hogy az istenek ismét a földön járnak. De ha azt mondanám, hogy nem vagyok isten, akkor azt is mondhatnám, hogy ez nem színház, vagy hogy nem éppen most születtek meg, legalább képletesen.”¹⁶

Schechner bevallja, hogy nem egyszerűen folyamatosan alakult az előadás a nyolc hónapos *run* alatt, hanem dokumentálja, ki milyen mértékben hatott rá. 1968 novemberében maga Grotowski is megnézte az előadást, aki remeknek találta az épített teret a garázsban, a fából emelt tornyokat. De a játékot hisztérikusnak vélte, s zavarónak, hogy Schechner csapata összekeveri a megérintés (*touching skin*) jelenségét a testi kapcsolattal (*physic contact*). A jelmezeket sem szerette, mert a fekete alsóneműk, piros melltartók azonnal sztriptízasszociációkat indítottak el. Grotowski javasolta, hogy vagy legyenek meztelenek a performerek, vagy a meztelenség tűnjön át a ruhán. Schechner a meztelenséget választotta a mutatás performálásaként.¹⁷

Schechner leírásából megrázó, miként könnyű elindítani egy improvizációt, és miként lehetetlen megállítani. Ez a jelenség azonos a Sztanyiszlavszkij metódusából ismert nehézséggel: saját metodikája van a szerep felvételének, de a le-tétele definiálatlan.¹⁸ Az előadás egyik színésznője emlékezik, mennyire átértelkelte egész életét, mikor a színházon kívül is partnere, társa elment az esemény közben megkívánt nővel az előadás végén – az aznapi performance-nak ez volt a befejezése.

Az emlékezetpolitika irányított szemérmessége és a testek esztétizáltságának szokásrendje a performance-történetekből mégis inkább színháztörténetet formált volna, ha Schechner, a színházcsináló alkotó nem teoretizálja a jelenséget, s rádöbbenve a tudománybeli térfoglalás törvényeire, nem hoz létre külön diszciplínát a New York Universityn. A *performance studies* alapjait felvázolva már a hetvenes években leszögezte: a performativitás rámutat a társadalmi valóságra (*social reality*), a tanult viselkedésmintákra, a performance gyakorlata és elmélete között létrejövő összetett viszonyra.

A *performance studies* nem egyszerűen a hatalmi beszéd átstrukturálására tesz kísérletet, amikor a történeti kronologicitás rendje helyett a fogalomalkotók, a jelenségteremtők és az eszmék rendjét követve (tehát mondjuk a kapitalista társadalom színházi törekvései helyett rassz- és genderjelenségeket) elemez, hanem a valóság és a nem valóság csak együtt értelmezhető konstrukcióiról (és adottságokról) beszél.

A performatív folyamat egésze (a *lenni* fázistól a *megmagyarázni a cselekvés mutatóját* fázisig) a posztszovjet színházi kultúrákban sem ismeretlen, csak a tiltás és öncenzúra belső tradíciója formálta alkotói keretek a pedagógiába kivagy átmentve hozták létre eseményeiket. Az elmúlt évtizedek színházi nevelési, drámapedagógiai, alkalmazott színházi projektjei mind erre az angolszász performance-kultúrában kidolgozott sémára építik fel programjaikat. A résztvevő színház eszméje, a (kicsit sután) társadalmi érzékenyítés szókapcsolatával jelzett folyamat, a megélés, a közelség, az improvizáció tizenkét év alattinak tilos karikával, de felhasználja ezt a folyamatot, és színháznak nevezi.

A valóságkonstrukciók ebben a „parazitaközegben” sablonokkal dolgoznak, s ezért érdemes követni Schechner szerepét és munkáját, mert a *Dionysos 69* létrehozásakor felismerte (és dokumentációjában leírta): a performance színházcsinálás, amelyben a közösség azért vesz részt, hogy megkonstruálja saját megtapintható, megtapasztalható valóságát. A katarzis nem a lélek, nem az elme, hanem a test megtisztulása vérrel és verejtékkel. A schechneri tézis megfogalmazza, hogy a szerepfelvétel nem a megírt (dramatikus) karakter és a színész között, hanem a néző és a performer között történik. Miként azt is, hogy a realista játék is csak egy stílus. A történet lehet bármennyire fantasztikus, a játékmód realista marad, hiszen a karakterek érzelmei „igaziak”.¹⁹ Miként a színház lehet a valóságértésünk bázisa,²⁰ sőt ahhoz, hogy a valóság megtapasztalható legyen, a performance-eseménynek ki kellett jelölni, mitől tér el, hol rejlik az igazság, a hitelesség, s egyértelművé tenni: a különféle valóságállítások között csak a test fizikai léte marad igazi. Csak a test igaz, csak a váladék hiteles. A Schechner-féle performance a tapintás érzékelésével is dolgozik, hiszen a látás nem elég, mert manipulálható. A korai performance-ok felismerése, hogy a tapintás bizonyossága, a szaglás igaza, a párolgó (talán vágvakozó) testek vegetációja marad a performerek és a nézők közösen megélt bizonyossága.

Schechner 1969-es performance-a után a műfaj szokatlanul lassan találta meg saját intézményes kereteit, hiszen az illúziószínházi befogadói mechanizmus a valóságállítást toposzai közül a 19. századi jól megcsinált dramatikusan normákat vélte értelmezhetőnek. A performance-ok legfőképp kiállítási szcénák képzőművészeti alkotásaiként írták meg történetüket,²¹ a színházi intézményrendszer, a rendszeres repertoár- és bemutatókényyszer és igény a performatív realitás kereteit nem állíthatja fel. Mégis, a performatív fordulat olyan színházi kommunikációs mozzanatokat domesztikált, mely a jelenidejűség brutalitását tudatosítja. Negyvenhat évvel a *Dionysos 69* után Jan Fabre huszonnégy órás performance-t rendez kőszínházi térben, ahol huszonnégy órát töltünk együtt egy színház nézőterében korlátozott higiénias lehetőségek között, végül is hamar nagyon bűdösen, de közösen. Ebben az új, 2015-ös alkotásban, a *Mont Olympus* címűben, könnyű felismerni a kimondatlan hommage-t, az újrajátzást. Fabre a parazitaaktust nem egyszerűen a test, de az idő érzékelésével cseréli le cselekvésre. Fabre egy kőszínház terében, frontális nézőtérrel, az ese-

ménytől távol ülő nézőknek csinál színházat, s az időben megképződő együttes tapasztalatot állítja valóságosnak.

Fabre huszonnégy órája végignézzhetetlen folyamatos kihívás, a valóság küzdelme, mert a néző harcol az alvás ellen, s egymás után dobja el sztereotip megértési sémáit, fogódzókat jelentő kulturális mintáit. Fabre színháza a realista fogalmazás valóságkonstrukcióival kísérletezik, s Sztanyiszlavszkijnak abból a komoly tételéből indul, mint a jelentős színházcsinálók Angelica Liddelltől Romeo Castellucciig, hogy a valóság a munka. A színész pedig dolgozik. 1904-ben Sztanyiszlavszkijnak a *Cseresznyés kert* bemutatóján a meleg nyár megérezéséhez elég volt a fűtést felcsavarni és igazi tücskök százait költöztetni a kulisszák mögé. 2015-ben Fabre kitépett nyelvek, véres szívek és májak, isteni áldozatok igazi vérével keveri a dolgozó színészek verejtékét, de Schechner valóságállítása után tisztábban látszik, hogy nem a realista színházi fogalmazás stílusnyelve változott, hanem a valóságról látott képünk más.²²

Jan Fabre performance-ában az Eteoklész-részt felvezető szekvencia könnyed ugrókötelezésnek látszik, de láthatóan és hallhatóan nehéz fémláncokkal ugrálnak kilencen. A fém ritmikus csapódása a földhöz a vezeklés, a közösségben lét és annyi minden minta kialakulására hagy időt, hogy a tizedik perc után már semmi nem marad. Nincs asszociálás, csak az izzadó és keményen dolgozó test látványa az otthagytott véres áldozati húscsapatokon. S akkor a 18. percnél, mikor a performerek már megütik magukat az el-elszabaduló nehéz láncsal, a nézők besegítenek, spontán, tapsolnak, ütemesen, hogy bírják még. A performerek is, és ők, a nézők is. S itt kezdődik a részt-vétel, a részt vevő megfigyelés, s ez az a nyelv, amellyel meg lehet szólítani a másikat: a megmutatott munka testi élményével. Fabre *Mont Olympus* alkotása a performatív fordulat utáni színházi korszak sokirányú eredményeinek összegzése. A performatív realitás a valóság megélése és alakítása (ezen a művészeti területen) a fizikai munka jelen idejével, a munkát végző test fizikai határainak, a vérnek, a verejtéknek, a vizeletnek a megnevezett, megmutatott és megmagyarázott jelenlétével. S ekként válik a performatív realitás elemezhető életmodellé, mert a „színházcsinálás (*to perform*) felfedezés, játék, kísérletezés az új viszonylatokkal. A színházcsinálás: határok átlépése. A színházcsinálás: életre szóló aktív tanulás. Minden könyvben meglátni a szkriptet, amivel játszhatunk, amit értelmezhetünk, átformálhatunk, újraalkothatunk. És a színházcsinálás: egyszerre lenni másvalakinek és önmagunknak. Együttérés, reagálás, növekedés és változás.”²³

■ JEGYZETEK

1. Fogarasi György: *Performativitas/teatralitas*. Apertúra 2010/ősz. <https://www.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>. Letöltés dátuma: 2023. április 25.
2. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A performativitas mint fordulat*. Filológiai Közöny 2016/4.
3. A tanulmány korábbi változatának megjelenése: *Filológiai Közöny*, 2016/4. 315–322.
4. J. L. Austin: *Tetten ért szavak*. (Ford. Pléh Csaba) Akadémiai Kiadó, Bp., 1990. 45.
5. Judith Butler: *Problémás nem*. (Ford. Berán Eszter, Vándor Judit) Balassi Kiadó, Bp., 2001. 232.
6. Jákfalvi Magdolna: *A színész teste női test*. In: Uő: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, Bp., 2006. 86–96.
7. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (Ford. Erhardt Miklós) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2011. 14.
8. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007.
9. Lisa Wolford: *Grotowski's Objective Drama*. University of Mississippi Press, Mississippi, 1996. 24.
10. Richard Schechner: *Dionysos '69*. 1969. http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html. Letöltés dátuma: 2016. augusztus 14.

11. Darida Veronika: *Bakkhánsnők a mánia és a melankólia színpadán*. Irodalmi Szemle 2014/3. <https://irodalmiszemle.sk/2014/03/darida-veronika-bakkhansnk-a-mania-es-a-melankolia-szinpadan-tanulmany/>. Letöltés dátuma: 2023. április 25.
12. Richard Schechner: *Performance Studies. An introduction*. Routledge, New York–London, 2006. 28. (A továbbiakban: Schechner 2006)
13. Richard Schechner: *The Performance Group*. The Wooster Group, New York, 1970. o. n. (A továbbiakban: Schechner 1970)
14. Uo.
15. Marvin Carlson: *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London, 1996.
16. Schechner 1970. o. n.
17. Uo.
18. Patrice Pavis: *Dancing with Faust: A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise en Scène*, TDR 1989/3. 38.
19. Schechner 2006. 176.
20. Erika Fischer-Lichte: *A színház mint kulturális modell*. Theatron 1999/3. https://theatron.hu/theatron_cikkek/reszletes/?iID=10015&tp=nlocal&anr=7. Letöltés dátuma: 2023. április 25.
21. Erving Goffman: *Performances: Belief in the Part One Is Playing*. In: Henry Bial (ed.): *The Performances Studies Reader*. Routledge, New York–London, 2004. 61.
22. Richard Schechner: *The Conservative Avant-Garde*. New Literary History 2010/4. Fall, 895.
23. Richard Schechner: *Can we be the (New) Third World?* In: *The Performed Imaginaries*. Routledge, New York–London, 2014. 9.



CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

HANGOK A SOROK KÖZÖTT

A 18–19. századi énekelt költészet nyomában

■ Azt, hogy mit játszunk régi magyar zeneként mai színpadon vagy lemezeken, nem csekély részben Szabolcsi Bence kutatásai határozzák meg. Szabolcsi ötven éve hunyt el, de még a félmondатаin is érdemes elgondolkodni ennyi év után. Amit akkor tudni lehetett a 16–17. század hazai zeneéletéről, összeszedte és elemezte. Krónikák és naplók, számadáskönyvek, töredékek váltak így a rekonstruálhatatlan előadói gyakorlat távoli hitelesítőivé. Hasonló mélységben – talán az adatok nyomasztó mennyisége miatt – a 18–19. század muzsikáját nem vizsgálta előadói szempontból, de rengeteg hasznos szempontot közreadott tanulmányai-ban. Ezeket a zenetudomány sokat idézi, beépültek a szakmai kánonba.

Az irodalomtudomány talán kicsit kevesebbet merít ezekből a tapasztalatokból, pedig amit ma olvasmánynak tekintünk, a 18., sőt még a 19. században is gyakran túlmutat ezen a médiumon: éneklik, szavalják, hangosan olvassák, netán színpadról terjed (később pedig hanghordozókról vagy a tömegkommunikációból). Különösen igaz ez a *közköltészet* névvel összefoglalható alkotásokra, hiszen ezt a hagyományt részben a másolatokban terjedés, a variálódás, de részben maga az élő előadás tartotta életben. Gyakran jutott osztályrészül ilyen sors a műköltői alkotásoknak is: ezeket ugyanazok a személyek énekelték, mint az anonim dalokat hasonló alkalmakkor, s másolataik százszámra olvashatók a kéziratos versgyűjteményekben. Ennek



A dallamok moduláris használata a szövegekkel párhuzamosan működik, vagyis a zenei keretek gyakran az új szövegek vagy szövegvariánsok által nyernek új életet, s válnak közismertté.

ellenére keveset tudunk a versek, dalok elhangzásának módjáról és körülményeiről. Ahogy az lenni szokott: épp azt nem jegyzik fel a szemtanúk, ami természetes.

Az alábbiakban néhány apró, részben közismert adatot sorolnék fel, amelyek közelebb vihetnek a zenei kapcsolatok áttekintéséhez. Talán túl egyszerű képlet rajzolódik ki, hiszen a valóság sokkal bonyolultabb lehetett. A korszak specialistáinak aligha tudok újat mondani, inkább mások érdeklődésére számítok, akik a versmegzenésítés mai, szerteágazó gyakorlata mögött megbúvó hazai hagyományokra kíváncsiak. Úgy gondolom Szabolcsival együtt, hogy ez nemcsak zene-történeti kérdés, hanem az irodalmárookra is tartozik.

Honnan érkezik a dallam?

■ Az ókori vagy középkori költőket hajlamosak vagyunk egyúttal zeneszerzőnek tekinteni, hiszen a vers és az ének még (úgy tudjuk) elválaszthatatlanok voltak egymástól. Ezt aligha cáfolhatjuk, azonban a világ bármely népzenei hagyományát vizsgáljuk, szembeötlő lesz a szövegek jelentős túlsúlya a dallamokhoz képest. Vagyis egy dallamhoz vagy zenei típushoz szinte mindenütt több szöveg kapcsolódik, s igen ritkák a nagyon szoros és kizárólagos „összenövések”. Ez talán azzal is magyarázható, hogy ez valójában kétféle hagyományt jelent. Az énekszövegek alkotása vagy variálása a nyelvi kompetenciák körébe tartozik, s viszonylag sok ember rendelkezik ezzel a készséggel (legfeljebb sosem használja, de például némi kényszer hatására – napjainkban: céges parti, emlékkönyv stb. – igenis képes rá). A zenei formanyelvet viszont könnyebb megtanulni, mint új elemmel gazdagítani. A dallamok moduláris használata a szövegekkel párhuzamosan működik, vagyis a zenei keretek gyakran az új szövegek vagy szövegvariánsok által nyernek új életet, s válnak közismertté. Szimbíózis ez a javából!

Az ókori költők zeneszerzői módszereiről szinte semmit sem tudunk, de a középkor irodalma arra figyelmeztet, hogy az alkotás egyes rétegei között rangbeli különbséget éreztek. A vers alkotója egyéni művész volt, aki viszont a dallamot gyakran mástól vette át. Már a trubadúrok vagy a Minnesängerek példája mutatja egy-egy sikeres dallamváz, *kontrafaktum* nemzetközi elterjedését, egyúttal mentesülését a szerzői hagyománytól, míg a verseket nagyobb tisztelet övezte (de természetesen a variálódás ezeknél se kizárt). Könnyű megfigyelni, hogy egy-egy jelentősebb trubadúr saját dallamait zenei összefüggések sorozata fonja össze, saját stílusjegyeket alkotva. Ezek az idő teltével a hagyományban egymást felerősítő tendenciákká, mondhatni korstílussá, zenei eszköztárrá váltak, amelyekre ismeretlen dallamszerzők is támaszkodhattak. A zenei topológia ilyen szempontból legalább olyan érdekes, mint az irodalmi toposzok története és nemzetközi mozgása.

Magyarországon mindazáltal nem ismerünk olyan költőt sem ekkor, sem a 16–17. században, akit egyértelműen zeneszerzőnek is tarthatunk, s műveit párhuzamos szempontok szerint elemezhetnénk. A sokat emlegetett Tinódi Sebestyén dallamtára valószínűleg félúton van a saját kompozíció és az átvétel között. Szabó István az utóbbi évtizedekben számos stílusjegyet figyelt meg e kottákban, amelyek a reneszánsz lantzenéből, vagyis még csak nem is énekelt műfajokból érkeztek a *Cronica* verseihez. Ez a koncepció szinte programszerű, Tinódi kottatírása viszonylag gondos, de érthető módon csak lanttal a kézben lehet teljesen magunkévá tenni e dallamokat. Talán ez is magyarázza, hogy jóval kevés-

bé terjedtek el, mint az egykorú gyülekezeti énekeskönyvek dallamai, amelyekhez – persze sosem változatlan formában – századokon át ragaszkodtak a hívek. Ódonságuknak közösségi üzenete, értelme lehetett, amit utólag csak alig tudunk felfejteni. Mindenesetre semmiképp se tartsuk egy adott költő-zeneszerző munkáinak, bár az eredeti zenei forma kialakításában lehetett része a költőknek is (Sztárai Mihály vagy Balassi Bálint példájára).

A régi énekelt költészethez, különösen a világi műfajokhoz kevés kottás forrás járul, így a dallamok megismerése gyakran objektív akadályokba ütközik. Ha mégis rábukkanunk valamely népszerű, „közzeneti” melódiára, sokszor csak vázlatos feljegyzésben, műkedvelő zenészek által rögzítve maradtak ránk. Ritmus, ütemezés, kulcs, előjegyzés elvétve szerepelnek bennük, esetenként a dallam is alig kivehető. A zenetudósok sokszor megkísérelték átírni, értelmezni e kottákat, különösen a sárospataki kollégium gazdag hagyományából, de máig vannak eldönthetetlen kérdések. A népzenei emlékezet általában a segítségünkre siet, bár van dallam, ami ott is fennmaradt moll és dúr változatban. Ugyanakkor a köz-költészet egy része egyáltalán nem volt arra alkalmas, hogy beilleszkedjen a paraszti szájhagyományba sem szövegét, sem dallamát tekintve, így ezt a kontrollt is nélkülöznünk kell.

Ezekről néha gondosabb kottáink vannak, esetleg nyomtatásból, mint például Csokonai Vitéz Mihály *Muzsikális Gyűjtemény* címmel kiadott dalciklusa (1803), ám az előadás mikéntjéről nem árulnak el túl sokat. Jellemző például, hogy *A Reményhez* dallama, amely eredetileg egy lassú hangszeres darab, itt még ugyanazokkal az ékítményekkel jelent meg, mint Kossovits József csellóra írt műve. A későbbi kottás lejegyzésekben a dallam vonala jobban kirajzolódik, egyszerűbbé válik. Talán a tempó is megváltozott, természetesebbé vált. Ugyanakkor ezt a közismert dallamot az 1820-as években már alkalmi temetési énekek nótajelzéseként is alkalmazták Sárospatakon és másutt, ami ismét eltérő előadást sugall. Feltehetőleg kevés díszítéssel, de lassan, 4-5 szólamban énekelte a férfikórus (amire Kossovits aligha gondolt, amikor a jakobinusokkal együtt bebörtönzött Szulyovszky Menyhért tiszteletére megírta komor, panaszos csellódarabját). Vagyis a kiinduló zenei ötlet a szöveg terjedésével együtt változhat, s akár önálló utakra térhet. Csokonainál és kortársainál a zenei ritmika szoros megfeleltetése a szövegritmusnak a dallamkövető versek típusában virágzott leginkább, amelyek ettől függetlenül *ad notam* alapúak, csak érdemes ragaszkodni a szerző által megadott dallamhoz, hiszen az nem csupán alternatív hordozója a versnek, hanem a ritmust biztosító háterszága, ihletője. A legismertebb példa Csokonai *Dafnis hajnalkor* című rokokó dala, amely egy németes táncdallamot ékesít fel magyar szótagok füzereivel.

Az említett, muzikális Csokonai mellett a képzett egyházzenesz és hárfás, Verseghy Ferenc is rögzítette néhány, éneklésre szánt versének kottáját, sőt némelyiket később ki is adta. Voltaképp ő az első olyan magyar zenész-poéta, akinek munkásságát párhuzamosan elemezhetjük, de a zenei kompozícióit kevésbé ismerjük, műfordításai zöme meglevő Klavierliedekre készült. Kisfaludy Sándor esetében a zenei műveltség elsősorban hangszeres darabok alkotásával járt együtt. Arany János dalszerző munkásságát, egyáltalán zenei ismereteit pedig évtizedekig titkolta, csak 1870 után derült ki róla szűk családi és baráti körben, hogy gitáron játszik, verseket zenésít meg saját és mások műveiből. Gondossága ellenére őt sem tarthatjuk professzionális zenésznek; az általa írt dallamok zöme közismert melódiák részleteit variálja. Ugyanez volt a helyzet idősebb kollé-

gájával, Pálóczi Horváth Ádámmal, akinek saját dallamai (ha beszélhetünk ilyesmiről) mind-mind egykorú közdalok és táncok alkatrészeiből állnak össze.

A zenei és szövegalkotói vagy -rögzítői készség szinte sosem esett egybe, a 17. századból emiatt egyáltalán nem ismerünk olyan világi szöveget, amelyhez ugyanaz írta le a kottát, mint a betűket. Mondhatni: már a hagyomány virágkorában szükséges volt a zene és a szöveg önálló összekapcsolására, több forrás ismeretére, ami egyéni megoldásokhoz vezethetett inkább, semmint kanonizációhoz. Még a 18. századi sárospataki vagy erdélyi diákmelodiáriumok egyszerű kóruskottái között is ritka, hogy ugyanott hosszabb, épebb szöveget találjunk. Szinte úgy tűnik, a rögzítés már az alapoknál két ágra szakad.

Nótajelzés

■ Legbővebb választékunk természetesen a kotta nélküli szövegekből van. A szerzők és a befogadók többsége egyaránt megmaradt a legkézenfekvőbb gyakorlatnál: *nótajelzéseket* használtak. Ennél egyszerűbbet ma sem tudnánk, így kortárs költők is alkalmazzák, ha meg akarják adni, milyen dallamra éneklendő a versük. Pontosabban azt, amire ők gondoltak. A régi praxis ugyanis megengedő volt, hiszen aligha ellenőrizhette bárki, hogy a művét az ország túlvégén valóban arra a dallamra éneklék-e, amire ő javasolta. Az eredeti dallamot nem mindenki ismerte; ennek gondjait jól ismerik a régizenesek, amikor például Balassi Bálint verseit próbáljuk dallamokkal párosítani. Az általa megadott nótajelzések egy része csak a melódia eredetét jelzi (*olasz nótára, egy horvát virágének nótájára* stb.), vagy olyan kezdősort ad meg sokféle nyelven, amelyhez nem tudunk pontosan egyező dallamot rendelni, mert ők se írták le se szöveggel, se kottával. Ilyenkor a helyettesítés a legtisztább megoldás, de aki otthonosan mozog egy adott korszak zenei stílusában, akár maga is írhat dallamot. Például Erdal Şalikoğlu mai török énekmondó Balassi *Hogy Júliára talál*a és *Minap mulatni mentem*ben kezdetű, eredetileg török nótajelzésű verseihez így szerzett saját zenét, követve a török *aşık*-költők dallamvilágát.

A nótajelzés-technika nemcsak a három részre szakadt Magyarországon virágzott, hanem a későbbi századokban is, holott a kulturális javak, így a dallamok mozgása is egyre könnyebbé vált. Talán épp a kötöttség hiánya, a viszonylag szabad szöveg- és dallamtársítás lehetősége nyomán maradt ilyen sokáig divatban. Ha meggondoljuk, ez is egy sajátos lehetőség a megzenésítésre, de nem magunk komponálunk dallamot, hanem a szóba jöhető kínálatból keresünk odaillőt. Úgy tűnik, a szótagszámbeli eltérések sem zavarták a régieket, mert a dallamot csak nyersanyagként tekintették, s némelyikük valóban könnyen hozzáigazítható egy másik metrumhoz. Ha nem, akkor itt-ott „csikorgott”, de ezt az élő előadás nyilván lágyította. Arany János szerint Petőfi *Részegség a hazáért* című versének közkeletű dallama a *Zsíros kenyér, szalonna* kezdetű dicsekvő dalból eredt, s a két melódia valóban közeli rokona egymásnak, de jócskán át kellett szabni a 4 × 7-es közdalt Petőfi 8, 7, 8, 8, 7-es metrumú verséhez.

Ide tartozik a már említett, nehezen körülhatárolható jelenség: a *dallamszemíózis*, amelyet természetesen nemcsak a vallásos énekek világában figyelhetünk meg. Lényege, hogy egyes dallamok kapcsolata állandósulhatott egyes szövegekkel, noha egyúttal mindkettő más hagyományláncokban is részt vehetett: a verset esetleg más dallammal is énekeltek, a dallamot pedig – amire még nagyobb az esély – más szövegekkel is párosították. A szabad felhasználhatóságon

túl egyes dallamok *jelentéshordozóként* vettek részt a hagyományban, vagyis az általuk hordozott eredeti „fő”-szöveg üzenetét is közvetítették az új vers éneklésekor. Az *ad notam – ad formam* jelenségek mögött a szövegek párbeszéde, előkép-pé, architextussá válása figyelhető meg már a 16–17. századi költészetben, ami szépen beleillik a *litterae* világának imitációs rendszerébe. Látni fogjuk, hogy ez mintegy kiegészítette a dallamok későbbi szabad cseréjét, újraírását. Ez egy konzervatív elem a magyar énekes poézisban, ugyanakkor a hatása messzire mutat, hiszen a versformák kiválasztására és más kérdésekre is hat (lásd József Attila *Holt vidékét* vagy a Berzsenyi által átszellemített alkaioszi strófát, amelyet a későbbi költők nem tudnak mentesíteni a hatásától, nyelvi figurációjától).

Ráfogás

■ A 19. században *ráfogásnak*, *ráfogó modornak* hívták azt a technikát, ahogy a verseket zeneszerzés nélkül, dallamtársítással tették énekelhetővé. Ez a nótajelzések gyakorlatától csak annyiban különbözik, hogy a szerzőtől teljesen független zenei döntést jelent. Csakis a befogadók, a leendő előadók ízlése vagy zenei ismeretei határozzák meg, milyen dallamot választanak. Ebben a dallamszemlélet hatása is tükröződhet, de ez láthatóan nem mindent befolyásol, s apránként néhány kultikus dallamra korlátozódik.

Csokonai *Siralom* című, igen népszerű versét például egy régies, fríg zárlatú, rubato dallammal is feljegyezték (a *Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz* dallamával azonos, nem is véletlenül...), de más közösségekben egy németes-diákos hangulatú, 3/4-es lüktetésű, giusto dúr dallamra énekeltek. A 4 × 8-as metrum mindkettőt lehetővé tette, akárcsak a *Szegény Zsuzsi*, a *táborozáskor* kétféle dallamát. Az egyik itt is panaszos, ereszkedő, lírai moll dallam, a másik, többször feljegyzett nóta viszont a katonai táborok hangulatát idéző, peckes és kissé jellegtelen dúr melódia. Ha jobban meggondoljuk, ilyenkor magát a verset is máshogyan értelmezhetnék, hiszen mást sugall egy elhagyott lány panasza egy nőies dallammal, mint ahogy a szomorú strófák ellenpontba kerültek az elmaszírozó katonák trombitaszavával, amelyet Csokonai is említ. Érdekes, hogy Koncz Zsuzsa 1975-ös verslemezen például ez utóbbi típus imitációja hallható, amely viszont a másik történeti dallam ismeretét is tükrözi, sajátosan összeolvastva a kettőt.

Erdélyi János 1846 és 1848 között a *Népdalok és mondák* szerkesztőjeként a magyar népköltészet (és közköltészet) legnagyobb szövegtárát adta közre, s jól ismerte ezt a gyakorlatot. Amint írja, Petőfi *Alkujára ő maga „fogta rá”* a közismert dallamot, amellyel ma is éneklük szerte az országban. Ez nem meglepő, mivel gyerekkora óta ismerhette e dallam változatait a felvidéki magyar és szlovák folklórból, illetve a sárospataki kollégium dalkincséből. Petőfi egyik friss zsánerdala egy igen régi dallammal párosult, amelyet a nagyszülei is ismerhettek. Hasonlóan más verseit is ráénekeltek az azonos formájú népies műdalokra, segítve terjedésüket, divatjukat. Különösen Vörösmarty Mihály *Főtí dala* (1843) szolgált alkalmi nótajelzésként Petőfi egyes bordalaihoz, talán már Egressy Béni megzenésítése (1844) előtt. A hivatásos zeneszerzők Petőfi-dalai később jórészt kiszorították az eredeti „alternatív” dallamokat, a népzenei gyakorlatban viszont néhol (például a mezőségi Széken) még ma is a közkedvelt népi dallamokat párosítják műköltői szövegekhez. Ezen felbuzdulva a Petőfi-emlékév keretében a Dankó Rádió pályázatot hirdetett a Zeneakadémia népzeneész hallgatói számára Petőfi-versek és népzenei dallamok szabad párosítására, s remek pályaművek érkeztek.

Megzenésítés

■ A versek dallammal társításában a szerzőtől legtávolabbi megoldás, ha egy zeneszerző új muzsikát készít a költeményekhez. Az utólagos megzenésítés természetesen a középkor óta bevett gyakorlat volt nemcsak a liturgikus szövegeknél, hanem zene nélkül született versek, például Petrarca vagy a francia reneszánsz poéták művei esetében is. Ám a fentiekből látható, hogy némileg más alapon áll, mint a dallamtársítás, amely a hagyományon *belül* igyekszik megtalálni az odaillő megoldást. Műköltői alkotásoknál a fáziskésés nem ritka a 18–19. századi szerzőknél sem: Csokonai több versét csak a halála után zenésítették meg, immár egy új ízléseszmény jegyében. Köztük az *Egy kesergő magyar* címűt, amely eredetileg nótajelzést hordozott (az ún. mohácsi nótára énekeltek), vagy a *Miért ne innánk?* című bortalát, amely több dallammal forgott közszájon, s az új, verbunkos dallam nem tudta kiszorítani ezeket. Ez arra figyelmeztet: a megzenésítés néha a legjobb szándékkal vagy művészi háttérrel sem tud versenyre kelni egy olyan dallammal, amelynek volt ideje-módja összenőni a szöveggel a hagyományban. Mintha a zene köztulajdon volta ellensúlyozná a szövegek individuális vonásait, szerzői karakterét.

Tanulságos összevetni azokat a megzenésítéseket, amelyek nagyjából egy időben készültek egy-egy népszerű vershez. Ahogyan az alkotók a szöveg felé terelgetik a zenei ötleteiket, gyakran öntudatlanul is összhangot találnak egymás zenei kereteivel, természetesen a vers szolgálatában. A legkézenfekvőbb kortárs példát Nagy László *Adjon az Isten* című versének megzenésítései kínálják az 1970–1980-as évekből. Megjegyzendő: talán eleve dallamra született (nem tudjuk), több motívuma pedig a kollégiumi közköltészetben már régóta közkézen forgott, ezekkel az ifjú költő Pápán találkozhatott. Ilyen értelemben a híres és megrázó vers: súlytalanabb műfajok parafrázisa.

A régi korokban szintén rábukkanunk többször megzenésített, így megújuló költeményekre. Amade László például a híres *Toborzót* (*A szép fényes katonának gyöngy arany élete*) csaknem bizonyosan dallamra írta az 1740-es években, de ezt nem ismerjük, ahogy többi versének eredeti melódiáit sem, holott róla biztosan tudjuk, hogy zeneértő volt. Nagy kár, hogy ha lekottázta is ezeket, nem maradtak együtt a verseivel, s nem tudjuk összekötni a szálakat. A vers 18. századi átköltései közül Pálóczi Horváth Ádám jegyzett fel dallamot a *Verbungos huszár* címmel megörökített dalhoz 1813-ban, ami akár az eredeti vershez is hozzáigazítható. Arany János viszont, úgy látszik, csak olvasmányként ismerte a pergő ritmusú toborzót, s egy sajátjának tűnő dallamot írt hozzá, állítólag az 1870-es években (Bartalus István másolatában maradt ránk). A dallam azonban nem saját, s ezt Arany is tudta: Mátray Gábor adta ki az 1850-es években az eredetileg 1849-es ugrós dallamot *Pesttől fogva Debreczenig a' vasút, a' vasút* kezdettel. Nem volna meglepő, ha egyszer bizonyítani tudnánk, hogy erre a ráfogásra nem kellett várni a költő nyugdíjas éveiiig. Arany, aki 1848/1849-ben egész dalsorozatot írt a nemzetőrség számára, alighanem szívesen feltámasztotta volna a huszárok tiszteletére a régi Amade-verset is, s ehhez egy korabeli dallam kínálkozott. Vagyis a százéves szöveg egy új kor dallamával is szépen összeillett. Arany posztumusz kottáskönyve nyomán (Bartalus István gondozásában, 1884) ez a változat is terjedni kezdett zongorakísérettel, majd kórusfeldolgozásban.

Hasonlóan érdemes összevetni a csoportos éneklésre, közösségi használatra szánt versek megzenésítéseit. Kölcsey *Hymnusáról* már sokszor szó esett, de pél-

dául Vörösmarty Szózatát is többféle dallamra énekelték, mire Egressy Béni romantikus melódiája megszületett (1843). Neumann Károly néhány évvel korábban még Petőfi diáktársa volt Aszódon és Selmecen. Az ő dalosfüzetében (1837–1840, Petőfi Irodalmi Múzeum) egy teljesen más karakterű dallamot találunk, amelyet állítólag Elefánt Mihály későbbi evangélikus lelkész írt. Ha nem is remekmű, de pontosan tükrözi, milyen dallamot éreztek a reformkori műkedvelő zenészek a Szózatához illőnek, könnyen énekelhetőnek, páratlan, németes lüktetéssel, de itt-ott verbunkos fordulatokkal. Érdekes, hogy a 2. strófa („A nagyvilágon...”) itt is Lassabban éneklendő, mint a Tűzzel megszólaltatandó első dalmot, akárcsak Egressynél. S ha valaki saját megoldásra vágyott, további más jambikus 8 + 6-os dallamokra ráénekelhette a Vörösmarty-verset.

60. Szózat a Magyarhoz. 33

Tromba *Elefánt Mihály*

Ha rád rak sandilótkéntül légy hiva is Magyar!

Lad.

Bölcsöd es magdan jósd is, melyjérel elakar. it

sabban.

nagyvilágon e kívül minden jámbor hely; dejon vagy verjenjorskeres

je élend s halandó kelt.

vege.

Összefoglalva: a költő („szerző”) saját zenei döntései a ritka esetben önmaga által szerzett dallamra vagy az általa megadott nótajelzésre terjednek ki. (Kivételesen a kottás kiadásokat szorgalmazó Csokonai és Verseghy, akik ezt a szerzői teret mintegy meghosszabbítják.) Az összes további zenei elem a befogadók térfelén adódik a vershez, vagy alternatív nótajelzés megadásával (például az egyházi énekeskönyvek), vagy ráfogással (ami nem is kíván nótajelzést, csak egy tetszés szerinti dallam használatát, lásd Erdélyi János esetét). Voltaképp a megzenésítés, a későbbi zeneszerző működése is ide tartozik, az ő viszonya csak a művel diskurzív, a szerzővel már csak ritkán. Pálóczi Horváth Ádám például megzenésítette barátjának, Kazinczynak egy versét, de a költő aligha hallotta, s sose kapott nyilvánosságot, legfeljebb tudott róla.

Láthattuk továbbá, hogy nem mindig a kanonizált dallam biztosította egy közösségi ének tekintélyét. Valószínűleg a nem egységesített zenei keret, a szabadon választott dallam is segíthette a terjedést. Ne feledjük, még a *Boldogasszony anyánk* kezdetű imádságot, a *Rákóczi-nótát* vagy a *Csordapásztorokat* sem pontosan egyező dallamokra énekelték régen (ez utóbbinak a legrégebb melódiája el is tűnt a népi gyakorlatból). Ugyanezt tapasztaljuk, ha összevetjük egyes népdal-szövegek és a hozzájuk tartozó dallamtípusok földrajzi megoszlását: a térképen eltérő foltokat jelölnek ki, hiszen a *Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem* vándorstrófa rokonait tájegységenként más és más dallamra éneklék évszázadok óta. Van köztük régies keserves, de van táncnóta is. Arany János *Nemzetőr dalát* például Nagyszalontán egy helyi honvédtiszt, Fónagy József dallamával énekelték (mint a költő lejegyzí, többféle zárlattal), de az ország más vidékein más 4 × 10-es dallamot is rá lehetett illeszteni. Azt a közismert csárdásdallamot azonban, amely ma az énekeskönyvekben szerepel, jó eséllyel csak a 19. század végén húzták rá az Arany-versre, mivel semmi sem igazolja, hogy 1849-ben létezett volna ez a népdal.

Éppígy tanulságos volna összevetni a *Nemzeti dal* megzenésítéseit 1848-tól Tolcsvayéig, illetve József Attila és Weöres Sándor sokak által énekelt verseit. Mi tér el, és mi közös bennük? Tágan értelmezve: a párhuzamos megzenésítések valószínűleg elárulnak valamit a versek belső, tartalmi üzeneteiről, metrikájáról, amit másként nem lehetne megfigyelni. Ez a kis írás ilyesmihez szeretett volna kedvet csinálni.

■ BIBLIOGRÁFIA

- Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán, Gyulai Ágost. Akadémiai Kiadó, Bp., 1952.
- Balassi Bálint és kora. Kőszeghy Péter (főszerk.). Balassi Kiadó, Bp., 2004.
- Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból*. MTA, Bp., 1935.
- Csörsz Rumen István: *Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere 1700–1840*. Argumentum, Bp., 2009. (Irodalomtörténeti Füzetek 165.)
- Csörsz Rumen István: *A kesergő nimfától a fonóházi dalokig. Közköltészeti hatások a magyar irodalomban 1700–1800*. Universitas, Bp., 2016. (Irodalomtudomány és Kritika. Tanulmányok)
- Csörsz Rumen István: „...melyben a dal megfogható”: Arany János *Dalgyűjteménye (1874) mint ihletforrás*. In: Gábori Kovács József – Major Ágnes (szerk.): „...és palota épül a pusztá beszédből”. *Akadémiai tudományos ülésszakok a 200 éves Arany Jánosról*. Reciti, Bp., 2017. 163–212.

Domokos Mária – Paksa Katalin: *„Vígssággal zeng Parnassusnak magas teteje”. 18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány / “The High Peak of Mount Parnassus Resounds with Delight”. 18th-century musical sources and the Hungarian folk music tradition.* Akadémiai Kiadó – MTA BTK Zenetudományi Intézet, Bp., 2016.

Hovánszki Mária: *Csokonai és az érzékeny énekelt dalköltészet.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. (Csokonai Könyvtár 53.)

Küllös Imola: *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata,* L'Harmattan, Bp., 2004. (Szóhagyomány)

Szabó István: *Tinódi lantja, avagy hogyan hangzanak a Cronica dallamai?* In: Csörsz Rumén István (szerk.): *Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai.* Kriterion, Kvár, 2008. 179–196.

Szabolcsi Bence: *Vers és dallam. Tanulmányok a magyar irodalom köréből.* 2., bőv. kiad. Akadémiai Kiadó, Bp., 1972.

Szacsvai Kim Katalin – Horváth Pál – Elek Martin (szerk.): *Zenei repertoár és zenei gyakorlat a 18. századi Magyarországon.* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Bp., 2017.

Tari Lujza: *Magyarország nagy vitézség. A szabadságharc emlékezete a nép dalaiban.* Magyar Néprajzi Társaság, Bp., 1998.

Verseghy Ferenc összes költeményei. I. kötet: *Szövegek*, II. kötet: *Jegyzetek*, III. kötet: *Dallamok.* Sajtó alá rendezte Hovánszki Mária. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2021 (I–II), 2022 (III) (Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század 18).

Zemplényi Ferenc: *Régi magyar irodalom és európai közköltészet.* Irodalomtörténeti Közlemények 1992/5–6. 554–568.



JOHN MILTON

És ez, ha nem is győzelem, de bosszú (Elveszett Paradicsom, II. ének, részlet)

■ *A bukott angyalok parlamentet építettek a Pokolban, majd a főrendjeik összegyűltek, hogy a bosszúról, a Teremtett Világ elleni hadjáratról tanácskozzanak. A Sátán nagy nyitóbeszédben üdvözli az ülés résztvevőit, majd a vitaindító utáni első felszólaló, Moloch szónoklatában ráismerünk a mindenkori diktátorok és háborús héják traumáktól vezérelt pusztító-önpusztító programjára.*

Magasan fent, uralkodói trónján –	1
mely messze túlragyogta India	2
és Hormuz gazdagságát, vagy ahol	2
a tündöklő Kelet legbőkezűbben	3
árasztja királyaira a barbár	4
aranyat, gyöngyöt – dicsőségben ült	4
a Sátán. Az érdemei emelték	5
erre a rossz csúcsra; s reményein túl	7
felemelve a kétségbeesésből	6
még e fölé a magasság fölé tör,	8
kielégíthetetlenül keresve	8
hiábavaló háborút a Mennyel,	9
s az eredményből nem tanulva, gőgös	9
elképzeléseiről szónokolt:	10
<i>Hatalmak és Uralmak, mennyei</i>	11
<i>istenségek! Mivel nincs az a mélység,</i>	12
<i>mely öblében visszatartani képes</i>	12
<i>a halhatatlan erőket – habár</i>	13
<i>bukottak, elnyomottak –, én a Mennyről</i>	13
<i>továbbra sem mondtam le. Mert az égi</i>	14
<i>erő, mely felkel ebből az esésből,</i>	15
<i>majd még dicsőségesebbnek tűnik,</i>	16
<i>s félelmetesebbnek fog látszani,</i>	16
<i>mint bukás nélkül, s bízni fog magában,</i>	17
<i>hogy ne féljen újabb sorsfordulattól.</i>	17
<i>Bár az igaz jog és a Menny stabil</i>	18
<i>törvénye tett vezérré eleve,</i>	19
<i>meg még a szabad választás, továbbá</i>	20
<i>tanácsban s harcban szerzett érdemek;</i>	21
<i>de ez a veszteség (mely legalább már</i>	21
<i>így részben helyrejött) csak megerősít</i>	22
<i>a teljes egyetértéssel adott,</i>	24
<i>biztos, és senkitől nem irigyelt</i>	23

<i>trónomon. A boldogabb állapottól</i>	24
<i>(a Mennyben), mely ranggal jár, lábra kaphat</i>	25
<i>az irigység az alsóbb rangúak közt.</i>	26
<i>De itt? Ki fogja irigyelni azt,</i>	27
<i>akit a legmagasabb helyzete</i>	27
<i>a frontvonalon tesz ki a viharak</i>	28
<i>a Mennydörgő elé, bátyátokul,</i>	28
<i>és a véget nem érő szenvedés</i>	29
<i>legnagyobb osztalékára ítéli?</i>	29
<i>Ahol nincs jó, amiért küzdhetünk,</i>	30
<i>ott pártérdekből nem lesz küzdelem;</i>	31
<i>biztos, hogy senki nem fog a Pokolban</i>	32
<i>az elsőbbségre igényt tartani;</i>	32
<i>mert senki – akinek kisebb a része</i>	33
<i>a szenvedésből – nem vágjuk a többre</i>	34
<i>nagyratörően. Ezzel az előnnyel</i>	35
<i>(ez több, mint ami a Mennyben lehetne)</i>	37
<i>a szilárd hit, a szilárd egyetértés,</i>	36
<i>az unió jegyében most visszatérünk,</i>	36
<i>s bejelentjük igényünket a régi</i>	38
<i>jussunkra, biztosabban boldogulva,</i>	39
<i>mint amit a boldogság biztosíthat.</i>	40
<i>De mi a legjobb mód? Nyílt háború,</i>	40
<i>vagy rejtett fondorlat? Most megvitatjuk.</i>	41
<i>Akinek javaslata van, beszélhet.</i>	42
<i>Így szólt, s Moloch,¹ a jogaros király</i>	43
<i>állt fel: a legvadabb, a legerősebb</i>	44
<i>szellem, aki harcolt a Mennyben, és most</i>	45
<i>még vadabb volt a kétségbeeséstől.</i>	45
<i>Abban bízott, hogy az ő erejét</i>	46
<i>majd egyenlőnek vélik Istenével,</i>	47
<i>rá se rántott, lesz-e egyáltalán,</i>	48
<i>csak ő ennél kevesebb ne legyen;</i>	47
<i>és ezzel az összes félelme elszállt:</i>	49
<i>az Isten, a Pokol, vagy ami még</i>	49
<i>rosszabb, az válrrándítás volt neki.</i>	50
<i>Ezt mondta: én nyílt háborút javaslok.</i>	51
<i>Cselekhez nem értek; ezzel nem is</i>	52
<i>dicsekszem. Szőjön cselt, ki rászorul;</i>	52
<i>és akkor, ha rászorul, de ne most.</i>	53
<i>Mert amíg a cseleket kiagyalják,</i>	54
<i>a többiek, a milliók, akik,</i>	55
<i>fegyverben állva, sóvárogva várják</i>	55
<i>a jelt a feljutásra, tétlenül</i>	56
<i>lézengjenek? Maradjunk száműzöttek</i>	57
<i>a Mennyből? És fogadjuk el a szégyen</i>	58
<i>meg a sötét gyalázat odúját</i>	58
<i>lakóhelyül, a Zsarnok börtönét,</i>	57

<i>aki a késlekedésünk miatt</i>	60
<i>királykodik? Nem. Ezt válasszuk inkább:</i>	60
<i>felfegyverezve a Pokol dühével</i>	61
<i>és lángjával, hirtelen megrohanjuk</i>	61
<i>a Mennyek magas tornyait, s erővel</i>	62
<i>törünk szabad utat. A szenvedést</i>	62
<i>változtatjuk borzalmas fegyverekké</i>	63
<i>kínzónk ellen; halljon pokoli dörgést,</i>	66
<i>mely mindenható hadigépei</i>	65
<i>zajára felel, villámnak pedig</i>	64
<i>láss a fekete tüzet s a horrort,</i>	67
<i>amint éppolyan haraggal lecsap</i>	67
<i>az angyalai közé; és magába</i>	68
<i>a Trónjába is, alvilági kénnel,</i>	69
<i>a mi idegen tüzünkkel, az összes</i>	69
<i>kínzással, amit Ő maga talált fel.</i>	70
<i>De talán meredeknek és nehéznek</i>	71
<i>tűnik függőlegesen szállni fel</i>	72
<i>a felsőbbrendű Ellenség felé.</i>	72
<i>Akik így látják, vegyék az eszükbe –</i>	73
<i>ha még nem kábította őket el</i>	74
<i>a feledés tavának álmosító</i>	74
<i>lucska –: hogy a nekünk természetes,</i>	75
<i>helyes irány a felemelkedés</i>	75
<i>az ősi székhelyünkre; a bukás,</i>	76
<i>az alászállás nem fér meg velünk.</i>	77
<i>Ki nem érezte, mikor legutóbb</i>	77
<i>a féktelen Ellenségünk a szétvert</i>	78
<i>hátsónkba rontva végigkergetett</i>	79
<i>a mélységeken? Micsoda erőszak</i>	79
<i>és küszködés volt, amikor lenyomtak?</i>	80
<i>Könnyű tehát a felemelkedés.²</i>	81
<i>De félünk, hogy mi lesz, ha netalántán</i>	82
<i>az erősebbet újra ingereljük,</i>	82
<i>s a dühe még rosszabb utat talál ki</i>	83
<i>a tönkretételünkre? Lehet-e</i>	84
<i>a Pokolban félnivaló a rosszabb</i>	85
<i>megsemmisítéstől? Tehát mi rosszabb,</i>	85
<i>mint a boldogságból kiűzve élni</i>	86
<i>a teljes bánatra ítélve itt,</i>	87
<i>az irtózatos mélységben, ahol</i>	87
<i>kiolthatatlan lángok kínjai</i>	88
<i>idomítanak minket, s nincs remény, hogy</i>	89
<i>a mérge hordozói kimerülnek,</i>	90
<i>s a korbács engesztelhetetlenül</i>	91
<i>hív bűnhődni a kín óráiban?</i>	91
<i>Ennél nagyobb pusztulás csak a teljes</i>	92
<i>eltörlésünk s a halálunk lehetne.</i>	93
<i>Akkor vajon mitől kellene félünk?</i>	94

<i>Miféle kétség tart hát vissza attól,</i>	94
<i>hogy felkeltsük a legnagyobb haragját?</i>	95
<i>– mely a végsőkig feltűzelve vagy</i>	95
<i>teljesen felemészt, és semmivé</i>	97
<i>porlasztja angyali esszenciánkat</i>	96
<i>(s ez szerencsésebb, mint a nyomorult</i>	98
<i>öröklét), vagy ha a szubsztanciánk</i>	99
<i>tényleg isteni, s nem létezni nem tud,</i>	99
<i>a mélypontot már akkor is elértük.</i>	100
<i>Tapasztaltuk: elég erőnk van ahhoz,</i>	101
<i>hogy a Mennyszárgát összezavarjuk,</i>	102
<i>és a folytonos betöréseinkkel</i>	103
<i>rettegésben tartsuk a végzetes</i>	104
<i>trónját, habár az hozzáférhetetlen.</i>	104
<i>És ez, ha nem is győzelem, de bosszú.</i>	105

Horváth Viktor fordítása

Tudományos munkatárs: Péti Miklós

■ JEGYZETEK

1. Moloch (héber: király): kánaáni istenség, kultuszának központi eleme volt a gyermekáldozat. Prominens démon az *Elveszett Paradicsomban* szereplő bukott angyalok között (vö. *EP* 1. 392–405).

2. Variáció Vergilius *Aeneisének* híres soraira: „könnyü leszállni a mélybe [...] Ámde kijönni megint az Avernusból, fel a fényre, / Ez fáradságos feladat!” (*Aen.* 6. 126–9; Lakatos István fordítása).



SZABÓ R. ÁDÁM

ELVIS PRESLEY MOZIFILMES APOTEÓZISA



Elvis Presley ellentmondásos figurája még úgy is újraértelmezhető bármely társadalmilag fontos téma, világnézet alátámasztása szempontjából, hogy rövid életének epizódjai közismertek és jól dokumentáltak.

Kevés annyira bárki által felismerhető ember létezik (vagy létezett), mint a néhai Elvis Presley, aki már életében legendásnak mondható hírnévre tett szert, halála után pedig talán csak még inkább. Elég csak a halálát övező összeesküvés-elméletekre gondolni, vagy akár arra, hogy már életében létrejött egy külön Elvis-imitátor iparág, ami a mai napig óriási népszerűségnek örvend. Mivel népszerűvé válása gyakorlatilag egyszerre zajlott a színes tévék széles körben történő elterjedésével (legalábbis az Egyesült Államokban), ezért talán a 20. század legjobb dokumentált életű fellépőjének is mondható. Igazi amerikai ikon volt, akinek még az elhízása és halála is szimbolikus értékkel bírt.

Számos film foglalkozott mind a „történelmi” Elvisszel (a legutóbb éppen Baz Luhrmann 2022-es életrajzi filmje), mind a szimbólummal, ebben a tanulmányban pedig azt vizsgálom, hogyan építette fel az elvisi mitológiát a vele (közvetlenül vagy közvetetten) foglalkozó mozgóképsereg. Szó lesz itt a klasszikusabb értelmében vett életrajzi filmekről is, de még több olyan alkotásról, amelyik nem magáról a személyről, hanem inkább a szimbólumról szól, de mindegyikben közös, hogy egyetlen előadóművész mitológiai magasságokba emeléséhez járul hozzá.

A valódi Elvis

■ Kezdjük a tényekkel: Elvis Presley (1935–1977) énekes-dalszerző-színész volt, egy Mississippi

állambeli kisvárosban, Tupelóban született. Szüleivel Memphisbe költöztek, amikor Elvis 13 éves volt, végül ennek a városnak a neve fonódott össze leginkább az énekesével, az itteni temetőben is nyugszik. Karrierje az 1950-es években indult, egy kis memphisi kiadónál, a Sun Recordsnál jelent meg első albuma 1954-ben, és végül mindössze két év alatt országos ismertségre tett szert annyira, hogy végül az egyik legnagyobb kiadóhoz, az RCA-hoz „igazolt”, akik aztán mindössze egy év alatt 10 millió példányt adtak el a *Heartbreak Hotel* című albumából. Gyakorlatilag ettől az évtől lépett sztárustátuszba az akkor még alig 19 éves zenész, akinek a népszerűségét hamarosan Hollywood is igyekezett kamatoztatni. 1956-os debütjének, a *Love Me Tender*nek még a címét is Elvis egyik slágere (és a film betétdala) alapján változtatták meg, eredetileg a Reno testvérek néven futott, de a film bemutatásáig már elkelt 1 millió példány a kislemezből, úgyhogy a stúdió gyorsan lépett. Ezután a zenei karrierjével párhuzamosan több mint 30 filmből álló filmográfiát is felépített, 1956 és 1969 között évente átlagban 2-3 film főszerepét játszotta el. Ezek ugyan jórészt meglehetősen sematikus limonádék voltak (a nagy részükben Elvis egy fiatal, jóképű, zenélni és énekelni jól tudó srácot játszott el, akinek sikere volt a nőknél, magyaráran alapvetően magát, illetőleg a róla kialakult képet játszotta el újra és újra), de ez korántsem Presley tehetségtelenségének volt köszönhető. Az 1958-as, Kertész Mihály, azaz Michael Curtiz rendezte, gyönyörűen fényképezett *King Creole*-ban például egy iskolából kibukó, tragikus sorsú zenészt alakított, aki rosszabbnál rosszabb döntéseivel egyre mélyebbre sodródott a New Orleans-i alvilág bugyraiban. Ráadásul a legtöbb sematikus Elvis-mozival ellentétben itt még a zenéjét is sikerült diegetikus módon beépíteni, például a *Trouble* előadása a hidegvérű gengszterrel való dacolás közben egészen hátborzongatóra sikerült.

A legtöbb mozifilmes szerepe a rock and roll királyának azonban legalább annyira kiszámítható volt, mint egy korai James Bond, ezek egyik legtisztább példája a rikító színekben pompázó *Blue Hawaii*: a seregből hazatérő Chad Gates (Presley) konzervatív szülei előtt kell, hogy felvállalja szerelmét Maile iránt (Joan Blackman), amikor pedig éppen nem hasonlóan fajsúlyos problémákról mesél a film, szólnak az andalító Elvis-dalok Hawaii egzotikus tájaival a háttérben. Még egy emlékezetes Elvis-film, legalábbis bizonyos szempontok szerint, a felismerhető nevű *Viva Las Vegas*, ami legalább annyira volt a feltörekvő kaszinóváros, mint Presley tudatosan felépített PR-filmje, és a címadó dala azóta is (talán a *The Clash London Calling*-jával holtversenyben) az egyik legfelismerhetőbb filmes város-zene párosítása. Vegas pedig Elvis későbbi életében és imázsában meglehetősen fontos szerepet töltött be, nehéz lenne megmondani, melyik köszönhet többet a másiknak a hírnevét tekintve.

Noha a legtöbb Elvis-mozi tisztességes bevételt ért el a mozipénztáraknál, különböző okok miatt Presley 1969 után nem szerepelt több filmben. Nem sokkal halála előtt szó volt arról, hogy egy drámaibb szerepben a *Csillag születik* című (már akkor is újrázott, azóta még egyszer remake-elt) musicalben ő fogja játszani a főszerepet, ez azonban már nem történhetett meg.

Elvis nyilvános életének legfontosabb állomásai, amelyek a legtöbb róla szóló filmben szerepet kapnak (és amelyeket a korban is kamerák és fényképezőgépek hada örökített meg), röviden összefoglalhatók: kezdeti sikerek, filmszerepek, a rock and roll és a rockabilly (ami a rock és a hilibilly szavak és műfajok összeolvadásából született meg) jórészt neki köszönhető térnyerése, a hadseregbe vonulása, kétéves szolgálat Németországban, édesanyja halála, megismerke-

dése Priscillával, későbbi feleségével, a „mesebeli” házasságuk, egyetlen hivatalos gyermeke, Lisa Marie születése, az 1968-as televíziós „comebackje”, ami után ismét ő lett az ügyeletes szupersztár, majd az elképesztően melós vegasi évek (ahol, mint azóta kiderült, menedzsere, Tom Parker „ezredes” exkluzív szerződéssel gyakorlatilag jól fizetett rabságra ítélte az International Hotelben), a gyógyszerfüggőség, meghízás, kimerülés, utolsó, ismét elképesztően melós évek (volt, hogy egy év alatt 450 körüli koncertet adott), és végül a halála mindössze 42 évesen.

Ezen események jó része ikonikus fotók és videófelvevételek formájában is fennmaradt, nem is véletlen, hogy szinte az összes Elvis-biopic felidézi őket, általában képi világukban is erősen inspirálódva a korabeli felvételekből. És bár Presley elég egyöntetű népszerűségnek örvendett, bizonyos hangsúlyok teljesen eltérő módon bukkannak fel a róla készült filmek hangvételében és történetvezetésében.

Elvis, az életrajzok főszereplője

■ A történelmi személyekről általában a korban hozzájuk legközelebb álló forrásokat tartják a leghitelesebbnek a történészek, így én is kronologikus sorrendben vizsgálom néhány jellemző, és egy-két egyedibb, Elvis életének mozzanatairól készült alkotást. Az első, klasszikus értelemben vett életrajzi film Presley halála után két évvel készült el, és máig is talán a leghitelesebbnek mondható (legalábbis ennek készüléseben aktívan szerepet vállalt özvegye, Priscilla Presley, aki 50 000 dollárt tehetett zsebre „tanácsadói” munkájáért). És mint minden ilyen filmben, az egyik legfontosabb összetevő kétségtelenül az Elvist alakító színész játéka (a legutóbbi Elvis-filmben is elsősorban Austin Butler játéka kiemelkedő), és talán minden idők legjobb pót-Elvisét köszönhetjük itt, Kurt Russellt. Érdekesség vele kapcsolatban, hogy egyrészt (bizonyítandó, hogy Hollywood meglehetősen szűk közösség) tizenkettedik unokatestvére Presleynek, másrészt pedig első filmszerepét éppen egy Elvis-moziban játszotta. Az *It Happened at the World's Fair* (A Világkiállításon történt) című, 1963-as, tipikus elvisi zenés komédiában volt szerencséje (szerepe szerint) sípcsonton rúgni a Királyt, úgyhogy neki valóban első kézből (illetve lábból) származó tapasztalatai lehettek Elvisszel kapcsolatban. Russell egyedüli hiányossága a szerepben énekesi képességének hiánya volt, így nem az ő, hanem egy addigra sikeres Elvis-imitátorként működő énekes, Ronnie McDowell hangján szólalnak meg a klasszikus dalok. Ráadásul nem is kevés: a felvett 36-ból 25 Elvis-nóta hallható a két és fél órás tévéfilm során.

Rajtuk kívül a rendező személye is említést érdemel, hiszen a nem éppen életrajzi filmekről vagy drámákról, hanem sokkal inkább ikonikussá vált horrorfilmjeiről híres John Carpenter ült a direktori székben. A rendező utólag nem különösebben kedveli az elkészült művet, mivel a végső vágás jogát nem sikerült megszereznie hozzá, a stúdió pedig egy meglehetősen kapkodva összetákolt, dramaturgiai ívet eléggé nélkülöző verziót mutatott be (az Egyesült Államokban a tévében, a világ számos más pontján moziban is vetítették az *Elvist*). Maga a forgatás is meglehetősen kapkodásra sikeredett, beszámolók szerint mindössze 30 nap alatt, nagyjából 150 helyszínen vették fel a jeleneteket. Ez a kapkodás a végeredményen is teljes mértékben érezhető, ami annyira be akarta mutatni Elvis életének összes fontosabb állomását, hogy éppen úgy, mint egy izguló jó tanuló

feleléskor, minden (javarészt helyes) információt összehord kissé összefüggéstelenül: a legtöbb jelenet mindössze pár perces, és egymáshoz minimális közük van.

Ennek ellenére tanulságos alkotás az 1979-es *Elvis*, ami tényleg Presley zenéjére, zenei karrierjére helyezi a fő hangsúlyt. A történet 1969-ben indul, amikor Elvis először készül fellépni a Las Vegas-i International Hotelben, ami egyúttal nyolc éve az első élő fellépése is. Miközben a város felbolydul, és mindenki várja, hogy sikerül-e Elvisnek újraindítania kifulladásban lévő karrierjét, maga Elvis a hotelszobájába zárkózik, és egy névtelen fenyegetés után pisztollyal kezében gondol vissza élete korábbi, fontosabb pillanataira. A film nagy részét ez a visszaemlékezés teszi ki, végül pedig, a jelenbe visszatérve a jellegzetes fellépőruhában üldögélő zenész, meglehetősen szimbolikus módon, golyót repít egy tévé képernyőjébe. Aztán gyors montázsban jöhet a fellépés és (az utolsó éveit szinte teljesen átugorva) a záróképernyőn a halála a *Glory, Glory Hallelujah* ritmusára.

Carpenter és Russell Elvis karaktere kapcsán többször is kihangsúlyozza a filmben halva született ikertestvéréhez, Jesse Garonhoz fűződő viszonyát, akinek sokat emlegetett hiánya végigkísérte a zenészlegenda életét. Ezt képileg Carpenter úgy hangsúlyozza többször is, hogy Elvis árnyéka hangsúlyosan jelenik meg már a nyitójelenetben, és később is vissza-visszatér ez a kettős keretezés.

Az ennyire sokszor elmesélt történetek kapcsán a kimaradt részek gyakran sokatmondóbbak annál, ami a képernyőn megjelenik. A Carpenter-verziónál érezhető, hogy a Presley család aktívan részt vett a készülési folyamatban, a Király fájdalmas utolsó éveit, a munka és a legálisnak számító, de nagymértékű függőséget okozó, teljesítményfokozó gyógyszererezése, és az ennek, illetve túlevésének köszönhető nagymértékű elhízásának okai is jórészt kimaradtak a filmből. Házassága szétesésének kérdését szintén nem boncolgatja az 1979-es *Elvis*, leginkább a zenész túlhajszoltságára és munkamániájára fogja az egészet.

Meglepő lehet, de egész estés mozifilm egészen 2022-ig nem készült Elvisről (az 1979-es film külföldi moziforgalmazását nem számítva). Tévéfilmekben ketszer is feldolgozták a Király történetét, egyszer 1990-ben, egyszer pedig 2005-ben, de ezek kifejezetten kis költségvetésű, lapos és középszerű életrajzi filmek. Baz Luhrmann ausztrál rendező 2022-es verziója viszont ezek szöges ellentéte, sok szempontból olyan, mint egy-egy késői, arannyal és ékkövekkel kivert Elvis-fellépőruha (amelyeknek amúgy mind hangzatos saját neve volt, Fehér Tűzijátéktól kezdve Amerikai Sason keresztül egészen a Mexikói Napóráig): látványos, egyedi és mérhetetlenül giccses.

Abból a szempontból mindenképp érdekes, hogy az Elvisről szóló életrajzi filmek közül elsőként nagymértékben foglalkozik Elvis mindenkori menedzserével, Tom Parker „Ezredessel”, akinek az egész nevét és perszónáját idézőjelbe lehetne tenni, annyira nem igaz belőle semmi. Luhrmann filmjében Tom Hanksre osztotta a csöppet sem hízog szerepet (a szereposztásnak ez a része egyáltalán nem aratott osztatlan sikert, abban a furcsa és ritka „dicsőségben” lehet része a 2022-es *Elvis*nek, hogy míg a címszerepet alakító Austin Butlert a legjobb férfi főszereplői Oscarra jelölték 2023-ban, Hanks alakítása a legrosszabb alakításnak kijáró Arany Málnát vihette volna haza – nem tette), aki méretes maszkok és kosztümök mögé rejtőzve játszotta el, meglehetősen rajzfilmes rosszfiús stílusban a holland bevándorlóból lett „Ezredest”.

Parker Andreas Cornelis van Kuijk néven született 1909-ben, Hollandiában, majd illegálisan emigrált az Egyesült Államokba. Itt valóban szolgált ugyan rövid ideig a hadseregben, de még csak közlegény sem lett, az ezredesi fokozatot

is később ragasztotta a neve elé. A nem születési országának hadseregében töltött idejének köszönhetően azonban elvesztette a holland állampolgárságát, és mivel az amerikaiakat sosem szerezte meg hivatalosan, ezért szinte egész életében hazátlanként élt az Egyesült Államokban. Ez az „apróság” azonban csak jóval Elvis halála után, a 80-as években derült ki róla, és bár Elvissel gyakorlatilag uzsorás szerződést kötve, az énekes bevételeinek 50 százalékát tette zsebre, hatalmas kaszinóadósságai miatt végül teljes szegénységben halt meg 1997-ben.

Luhrmann filmjének központi szereplője (és megbízhatatlan mesélője) a circuszi szemfényvesztőből és csalóból lett menedzser, aki piócként akaszkodik rá az egyre sikeresebbé váló Elvisre, és ugyan a kettejük kapcsolatának számos elemét torzítja el és másítja meg Luhrmann giccsparádéja, mégis tagadhatatlan, hogy valóban óriási szerepe volt Parkernek Elvis felemelkedésében, és talán a halálában is. Luhrmann filmje ugyanakkor bevallotta egy szuperhős-mozi (vagy legalábbis erre a stílusra kíván hajazni), és hát egy szuperhős mellé szükség van egy szupergonoszra is, Hanks korántsem visszafogott alakítása pedig ebben a szellemben szemlélendő.

Maga Elvis pedig, pontosan a kontraszthatásnak köszönhetően, egy túlheroizált alak lesz Luhrmannál, aki csak ártatlan és tudatlan elszenvedője Parker csalásainak és manipulációjának, miközben egy szociálisan és érzelmileg is érzékeny szabadságharcosként mutatja be a film. Ahogy az 1979-es verziónál, úgy itt is érdekes, hogy mik azok a részek, amelyek fölött elsiklik az életrajzi mozi, arról például nem tesz említést, hogy megismerkedésükkor Elvis 24, míg Priscilla 14 éves volt (a filmben mindkét szerepet alakító színész a húszas éveiben jár), a legérdekesebben azonban a faji kérdések tárgyalását illetően foglal állást Luhrmann *Elvise*.

Presley zenéjét és személyét az utóbbi években kezdte el egyre több támadás érni amiatt, hogy kisajátította volna az afroamerikai zenei kultúrát, és számos olyan dallal futott be, és keresett dollármilliókat, amelyeket fekete szerzőktől és zenei stílusokból emelt át. Luhrmann ezt a kérdést azzal igyekszik némiképp megvédeni, hogy nagy hangsúlyt fektet Elvis tupelói életszakaszára, amikor valóban egy főként feketék által lakott közösségben lakott szüleiivel. „Szuperhősségét” kihangsúlyozandó, nyakában egy valóban létezett szuperhősemblémával, az akkor Marvel kapitányként ismert (később jogi okok miatt Shazamként saját képregényt és filmet kapott) hős villámával a nyakában a fiatal Elvis elmegy egy gospelmisére (amit a valóságban nem tehetett meg a szegregált nyugati államban), ahol aztán a felemelő vallásos muzsika mintegy villámcsapásként éri őt, és egy életre megfertőzi a zene szeretetével. Ez gyakorlatilag a szuperhősként kötelező elem, az oly fontos eredettörténet, ami így elfogadhatóvá szeretné tenni, hogy később valóban „fekete” dalokkal jut el ismertsége csúcsára.

Társadalmi szerepvállalás tekintetében is kissé egyszerűsítettebb képet fest Luhrmann Elvisről, mint amilyen a valóságban volt. Az film egyik csúcspontja az 1968-as tévés *comeback* bemutatása, amikor is, a film szerint legalábbis, Elvist Parker belekényszeríti egy karácsonyi tévés különkiadás felvételébe, sőt még egy Mikulás-jelmezt is rá szeretne adni (ez utóbbi elem nem történt meg a valóságban, a többi jórészt stimmel). Erre reakcióként Elvis a különkiadás rendezőjével szövetkezve egy egészen másfajta műsort készül felvenni, mint amit Parker és a csatorna elképzelt, Mikulás-jelmez helyett egy teljes bőrszettbe öltözve, karácsonyi dalok helyett korábbi életművét felelevenítve vesz fel az adást. A dramatizálás kedvéért pedig a film összemosza Robert Ken-

nedy szenátor és Martin Luther King meggyilkolását a felvétellel (valójában hónapos különbségek voltak), és úgy állítja be, hogy a társadalmi ügyek iránt elkötelezett énekes a comeback-műsor legnagyobb számát, az *If I Can Dream*-et egy este leforgása alatt, reakcióként írja meg és adja elő. A valóságban is érezhető volt a dal áthallásossága, de messze nem volt ennyire egyértelmű a kapcsolat a merénylet áldozatául esett társadalmi jogi harcosok halála és a dal megszületése között.

Luhrmann epikus méretű moziját ugyanakkor talán nem is az Elvis-biográfiák szempontjából érdemes elemezni, hanem sokkal inkább az ausztrál rendező filmográfiáján belül nyer igazán értelmet. Ahogy a *Rómeó és Júlia* modern kori átértelmezése, a *Moulin Rouge* anakronisztikus 19. százada vagy éppen *A nagy Gatsby* dekadens világot bemutató látványorgiája, úgy az *Elvis* is egy erős vizuális stílust a történet logikája és a történelmi hűség elé helyező alkotó munkája, aki legutóbbi filmjében *A nagy Gatsby*hez hasonlóan csodálattal adózik a nagybetűs Amerikai Álom előtt, és ennek megfelelően tobzódik az audiovizuális túlkapásokban. Ebből a szempontból érthető, hogy miért éppen az egyik legfelismerhetőbb amerikai szimbólum, nem pedig a komplex emberkép érdeklő igazán az elvisi mítoszról.

Elvis, az amerikai ikon

■ Némiképp társfilmje lehet Luhrmann *Elvis*ének egy 2016-os kis költségvetésű, könnyed produkció, ami egyúttal talán a legérdekesebb film is, ami az előadó életének egy szeletéről készült, mégpedig az *Elvis és Nixon*. Ami a Luhrmann-féle verzióból kimaradt, azt Liza Johnson jó kedélyű alkotása pótolni tudja, a társadalmi jogok élharcos szuperhőse itt egy magányába és imázsába bezárt, unatkozó sztár, akinek a legnagyobb problémája Nixon Amerikájával a drogos hippik és a feketejogi harcosok, a Fekete Párducok lázongása. Mivel a szintén katonaságot megjárta, konzervatív értékeket képviselő Nixont (Kevin Spacey kiváló alakítása) némiképp lelki társának érzi, ezért levelet küld neki, hogy találkozhasson vele, hogy aztán megkérje: avassa őt, Elvis Presley-t titkosügynökké az FBI-nál, hogy belülről vehesse fel a harcot a lázongó szervezetekkel. Joey és Halan Segal forgatókönyve egy valós eseményből indul ki, az amerikai Nemzeti Archívum egyik legkeresettebb fotóján is látható, Nixon és Elvis között lezajlott 1970-es találkozóból.

A nem konvencionális életrajzi filmhez egy nem konvencionális Elvis is dukál, itt Michael Shannon alakítja a hozzá külsőre egyáltalán nem hasonlító Presley-t, sokkal inkább a megkeseredett és megfáradt híresség, mint a jóképű és jó modorú sztár oldaláról mutatva be az embert, akinek akkora ismertséget biztosított rajongótáborra, hogy a találkozót eleinte ellenző, általában vehemens és önfejű amerikai elnöknek is fejet kellett hajtania előtte. Johnson filmje kiválóan tárgyalja az énekest már életében övező Elvis-mítosz abszurditását, a szereplők különböző reakcióit arra, hogy éppen a nagy Elvis Presley-vel beszélnek, ropant szórakoztató nézni. A fiatal titkárnő majd' elájul attól, hogy a Királlyal beszélhet, a hatvanas irodafőnök nem igazán érti a helyzetet, és nem hajlandó szívességet tenni a furcsa kéréssel előálló énekesnek, a reptéri Elvis-imitátor kollégának nézi a valódi Elvist, és aszerint is viselkedik vele, Nixon pedig csak tinnédzser lányának hathatós kérése után hajlandó beadni a derekát, és találkozni a számára komolyan vehetetlen, karatézó rock and roll zenésszel, akinek a zenéje és táncstílusa pár évvel korábban megvadította a fiatalokat.

Emellett érdekes fejtegetése az *Elvis és Nixon* a valódi hatalom kérdésének, hiszen Nixon hiába a világ legnagyobb atomhatalmának az elnöke, a Király is egy, a nép által „megválasztott” autoritás. Humoros a jelenet, amikor a két ikonikus embert egymást segédei felkészítik a személyes találkozást illető protokollra, Elvist figyelmeztetik, hogy ne igyon és egyen a Nixon számára kikészített üdítóből és ropogtatnivalóból, Nixonnak pedig szólnak, hogy Elvis meglehetősen ölelgetős típus. A két férfi pedig aztán az Ovális Irodában bele is megy kisebb hatalmi játékokba, Elvis a figyelmeztetés ellenére felhőrpinti Nixon üdítójét, Nixonnak pedig végül is sikerül kicsalnia Elvisből a számára fontos szavazatokat jelentő fotót, és a találkozót kieszközlő lánya számára egy autogramot.

A fentiekből is kitűnik, hogy az Elvisről szóló életrajzi filmek erőteljesen építik a pár évtizede halott ikon mitológiáját, ugyanakkor az is, hogy elsősorban mindig a maguk korára és annak fontosabb témáira reflektálnak. Elvis Presley elmentmondásos figurája még úgy is újraértelmezhető bármely társadalmilag fontos téma, világnézet alátámasztása szempontjából, hogy rövid életének epizódjai közismertek és jól dokumentáltak.

Elvis, a mítosz

■ A továbbiakban néhány olyan filmet fogok vizsgálni, amelyek ugyan nem szólnak közvetlenül Elvisről, de alakja valamilyen formában fontos szerepet tölt be a történetekben. Nehéz lenne az összes olyan filmet tárgyalni, amelyik valamilyen formában feleleveníti a rock and roll Királyának alakját, ezért nem is törekszem erre, csupán néhány érdekesebb, jól vagy rosszabbul sikerült alkotást fogok megemlíteni (nem kronologikus sorrendben), amelyek talán még inkább hozzájárulnak a mítoszépítéshez, mint az Elvisről közvetlenül szóló életrajzi filmek.

Egy különösen érdekes példa a 2001-es *Milliókért a pokolba* (angol eredeti címe: *3000 Miles to Graceland*, vagyis 3000 mérföld Gracelandig), ami akár egy remek film is lehetett volna, hiszen olyan sztárok játszanak együtt a véres akciókomédiában, mint Kevin Costner, Christian Slater, Courteney Cox, a főszereplő Elvis-imitátor-gengsztert pedig nem más játssza, mint Kurt Russell. Történetében és hangulatában szellemes filmet ígér a koncepció: egy csapat bűnöző Elvis-imitátornak öltözve rabol ki egy Las Vegas-i kaszinót, majd az ellopott pénz megszerzése során párharc alakul ki a két fő Elvis, Michael (Russell) és Murhpy (Costner) között. Az elvisi mítoszépítéshez pedig a vegasi helyszínen és elvisi ruhákon kívül a két főkolompos előtörténete járul hozzá, akik a film sugalmazása alapján legalábbis mindketten Presley törvénytelen gyerekei.

Ezt a történetelemet minden szereplő nagyjából olyan szinten kezeli, mintha valaki azt mondaná, hogy ő Arthur király egyenes ági leszármazottja: valami rejtélyes kiválasztottságot biztosít a szereplőknek, akiknek filmvégi összececapása emiatt sorsszerűségében elkerülhetetlen lesz, csak egyikük élheti meg, hogy a „valódi” örökös legyen. Ez tehát egy érdekes felvetés (még úgy is, hogy a valóságban csupán néhány, erősen megkérdőjelezhető hitelességű figura állította magáról, hogy Elvis törvénytelen gyereke, és a filmben emlegetett DNS-bizonyítéknak nyoma sem volt soha), de a film minden más téren teljesen elhasal: értelmetlen és giccses elegye egy rossz komédiának és egy agyatlan akciófilmnek, ami leginkább akkor vicces, amikor nem kellene annak lennie. Filmnyelvében viszont igen szórakoztató lenyomata a kora 2000-es éveknek, a bődületesen rossz CGI-animációktól kezdve, a szemzsibbasztó és fölösleges operatőri mun-

kán keresztül, az Elvist csak nyomokban tartalmazó, leginkább ízléstelen, jellegtelen hard rock soundtrackig.

Egy kicsit kellemesebb, de egyúttal unalmasabb Elvist megidéző film a 2004-es *Mindörökké Elvis* (eredeti címén: *Elvis Has Left the Building* vagy Elvis elhagyta az épületet – utalásként az egyik leghíresebb frázisra, amit olyankor mondtak be a koncertek szervezői egy-egy Elvis-fellépés után, amikor már oszlatni szeretnék volna a rajongó tömeget). Itt is neves színésszel találkozhatunk a főszerepben, Kim Basinger alakítja az akaratlanul Elvis-imitátorokat gyilkoló Harmony Jonest, aki egy rózsaszín Cadillacben (Elvis kedvenc autójában) keresi a boldogulást, és találja meg a szerelmet.

A Király itt is a múltban bukkan fel: egyszer hazafurikázta a már említett autójában a még kisgyerek Harmonyt, aki a találkozás óta kissé irtózik mindenkiktől, aki az ő szerepében akar tetszelegni.

A fekete komédiával kevert romantikus limonádé mintha maga is haragudna az Elvist imitáló iparágra, hiszen ahogy megjelenik egy újabb ál-Elvis, szinte azonnal el is halálozik (van, aki autóbaleset, más motorbaleset következtében), a film végén egy teljes épületnyi, egy találkozóra összegyűlt Elvis-imitátor repül a levegőbe. Ez utóbbi jelenetben az Elvis iránti hisztérikus rajongás az, ami végez a jelenlévőkkel, egy félreértésnek köszönhetően az egész Elvis-sereg hiszi azt, hogy az úrlények visszahozzák az épület tetejére a „mennybe ment” Presley-t, így pedig a véletlenül elsülő bomba mintegy isteni csapásként értelmezhető a hamis bálványt imádók megbüntetésére.

Az előbbieknél sokkal barátságosabb és keserédebb módon, de azért helyenként a misztikumot segítségül hívva idézi meg (szó szerint is) Elvis Presley szellemét Jim Jarmusch 1989-es klasszikusa, a *Mystery Train* (magyar címet nem kapott a rejtélyes vonatról szóló Elvis-sláger címét kölcsönző film), ami legalább annyira szól Memphis városáról, mint leghíresebb egykori lakójáról.

Három különálló emberi történet található ugyanabban a memphisi hotelben, amelyeket a helyszínen túl Presley személye is összeköt. Az egyik rövid „filmnovellában” egy Elvis-rajongó japán turistapár (Masatoshi Nagase és Yuki Kudo) egészen Yokohamából zárandokoltak el Memphisbe, hogy bejárják a számukra (és sokak számára) legendássá vált helyszíneket, Gracelandet, a Sun Studios épületét, és úgy általában a város utcáit. A második történetben a frissen megözvegyült Luisa (Nicoletta Braschi) kénytelen egy éjszakát tölteni az egyik helyi, lepukkant hotelben, ahol éjszaka meglátogatja Elvis szelleme, majd udvariásan távozik. A harmadik, Tarantinót megelőzően tarantinós történetben a frizurája miatt Elvisnek csúfolt, munkáját aznap elvesztő, meglehetősen ittas Johnny (Joe Strummer) hirtelen felindulásból lelövi az italbolt rasszista megjegyzést tevő dolgozóját, ezért társaival (Rick Aviles, Steve Buscemi) menekülni kényszerül a rendőrök elől.

Jarmusch füllesztő memphisi nyarat megidéző kollázsfilmjét átszövi Elvis szelleme, a sok ezer kilométert megtévő, csaknem vallásos zárandokok (a japán turistalány, Mitzuko egy albumba gyűjti azokat a fotókat ókori istenségek szobráiról, akik arcban hasonlítanak Elvisre), az Elvis-szellemmel találkozó nő és az akaratlan „elvisségtől” szabadulni próbáló brit vendégmunkás mind-mind teljesen más oldalát mutatják be az egykori énekeshez fűződő viszonynak. A film végén pedig a rejtélyes vonat folytatja útját, Memphis kissé szemetes, álmos városa pedig ott marad az összes emlékekkel.

Az itt említetteken kívül még számtalan további film és egyéb médium idézi meg azóta is Elvis Presley-t (csak egy jópofa példa: a *Fallout New Vegas* című posztapokaliptikus videójátékban egy bűnbanda az egykori Elvis-imitátor iskola romjaiban rendezi be a főhadiszállását, és az általuk vallási centrumnak vélt helyen ott talált felvételek és kosztümök alapján mind Elvisnek öltözve kezdenek bele a szervezett bűnözésbe – Elvis a világvégét is túléli), és úgy tűnik, az idő múlásával inkább csak nő, mint csökken az iránta tanúsított érdeklődés. Az itt vizsgált filmek (és számos másik, csak a teljesség igénye nélkül néhány további példa Elvishez kapcsolódó, őt megidéző filmekre: *Tiszta románc*, *Elvis testőre*, *Bubba Ho-Tep*, *Forrest Gump* stb.) bizonyítják, hogy a zenéjén túl sok minden egyébbel is megfogta az embereket Elvis, aki vidéki énekesből emelkedett csaknem mítoszi magasságokba, és akinek legendás alakja talán még ikonikusabbá válik majd az idő múlásával.



LAKATOS MISKA

GITÁRTÖRÉS KONZERVÁLVA: A PERFORMATIVITÁS ÉS A VIDEOKLIP KAPCSOLATA

Bevezetés: zene és performativitás

■ Ha a zene egyetemes történetét vizsgáljuk, akkor egészen egyértelmű, hogy a performatív jelleg vizsgálata nemcsak hogy kézenfekvő, hanem szükségszerű is.

Egyrészt, mivel a zene rögzítését lehetővé tevő külső eszközök (pl. a zenei művek írásos rögzítését lehetővé tevő kotta, majd később a hangrögzítési technológiák zenei célú felhasználása) megjelenését megelőző időszakban (és ez az időszak a zenetörténet egy igen jelentős periódusát teszi ki) a zenei művek minden esetben valakinek (vagy valakiknek) az előadásában léteztek. Vályi Gábor Chris Cutler és Simon Firth írásai alapján felállított tipológiájában, amely a zenei korszakokat az egyes rögzítési eljárások térnyerése szerint határozza meg, ezt a fázist a zenetörténet *folk*fázisaként kategorizálja. Ebben a korszakban a zenei információ oralitás útján terjed, fennmaradása nagyban függ az egyéni és a közösségi emlékezettechnikáktól: az ismételt előadásra építő memorizálástól és átadástól.¹ Az előadás azontúl, hogy a zenei információ kizárólagos hordozója, valamint reprodukciójának és továbbadásának egyetlen eszköze, maguknak a műveknek is alakítója, mivel



...a performatív jelleg a továbbiakban megjelenő rögzítési, illetve reprezentációs technikai eszközök megjelenése utáni korszakban is hangsúlyos szerepet játszik mind a zenei termelés, mind a fogyasztás szempontjából.

A tanulmány a romániai Kutatási, Innovációs és Digitalizációs Minisztérium CNCS – UEFISCDI, PN-III-P1-1.1-TE-2021-0613, PNCDI III projektjének keretében készült. *This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitalization in Romania, CNCS – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2021-0613, within PNCDI III.*

ebben a zenetörténeti fázisban még nem beszélhetünk lezárt és kanonizált alkotásokról, az előadó a performatív aktuson keresztül alakíthatott a művön.

Másrészt a performatív jelleg a továbbiakban megjelenő rögzítési, illetve reprezentációs technikai eszközök megjelenése utáni korszakban is hangsúlyos szerepet játszik mind a zenei termelés, mind a fogyasztás szempontjából. A Vályi tipológiája szerinti második zenetörténeti fázis, az ún. *art* fázis azt a jelentős változást hozta magával, hogy a kottázás elterjedésével megjelentek a textuális formában rögzített zenei művek, és ez a szerző és az előadó szerepkörének elkülönülését eredményezte.² Ebben a fázisban, mivel a zenefogyasztás kizárólagos módja még mindig az élő előadás volt, ezért az előadó interpretációja, az előadás egyszeri és megismételhetetlen, akciószerű mivolta nagyban meghatározta a befogadói élményt. A zenemű tulajdonképpen csak egyfajta „alapként” szolgált az eseményhez, de az élmény (és a jelentés) létrejöttében fontos tényező az előadó színpadi jelenléte, fizikai megjelenése, mozgása, gesztikulációja, mimikája.

Ezen a ponton fontos elkülöníteni a zenei előadás (*performance*) és a zenei előadáson belüli performativitás, vagyis az előadásmód fogalmát (*performativity*). Margaret Kartomi ausztrál muzikológus a zenei előadást egy olyan eseményként definiálja, ahol zenészek adnak elő zenei műveket egy adott időben és helyen, általában közönség és kíséret személyzet jelenlétében. A performativitás ezzel szemben egy előadóművész vagy egy előadócsoport előadás közbeni kompetenciájának vagy teljesítményének minden leírható és elemezhető aspektusára utal, beleértve a zenei és nem zenei hangokat, mozdulatokat, gesztusokat, amelyeket a művész(ek) produkál(nak).³

Mindezt azért fontos tisztázni, mert a 19. század végén megjelenő hangrögzítési technikák hatására beköszönő rádió- és hanglemez-korszak a performatív jelleg időszakos háttérbe szorulását eredményezte. Élő zenés koncertek természetesen továbbra is voltak, de a zenei fogyasztás elsődlegesen a rádión és a hanglemezeken keresztül történt.

A televízió 1950-es évek végére tehető megjelenése és tömegek által hozzáférhetővé válása szakította meg ezt a tendenciát, és nemcsak, hogy újra előtérbe helyezte a performativitást, hanem a zenei produkciók máig elválaszthatatlan részévé tette azt.

Performativitás televízió keresztül

■ A televízió elterjedése és annak a performativitást újból előtérbe helyező hatásának talán legszimptomatikusabb eseménye az 1960-as amerikai elnökválasztás médiatörténeti jelentőségű vitasorozata, a két jelölt, Kennedy és Nixon négy televíziós vitája. Ez volt az első olyan elnökjelölti vitasorozat, amelyet közvetítettek a televízióban, és annak ellenére, hogy máig vitatják az események hatását a választás kimenetelére, abból a szempontból mindenképp vízvonalstónak bizonyult, hogy teljesen egyértelművé tette, hogy a fizikai megjelenés és az előadásmód mennyire fontos tényezővé vált a mcluhani globális faluban.

Főként az első, 1960. szeptember 26-án megszervezett televíziós vita médiatörténeti jelentőségét szokás hangsúlyozni. Nagyjából 65 millió néző követte az eseményt, és a vita recepcióját illetően az volt a legfontosabb észrevétel, hogy azok, akik a rádióban hallgatták a vitát – politikai preferenciától függetlenül – nagyobb valószínűséggel Nixont tartották a vita győztesének, míg azok, akik a televízióban nézték a vitát, egyértelműen Kennedyt tartották győztesnek.

Az olyan tényezők szerepének a felértékelődése, mint a jelöltek megjelenése (Nixon fáradtan, kampányesemény után érkezett a stúdióba, sűrű öltönyével „beolvadt” a háttérbe, emellett a sminket is visszautasította, így arca nyüzöttnek és elgyötörtnek hatott a fekete-fehér képernyőkön keresztül), a testtartása (Kennedy kihúzott háttal, keresztbe tett lábakkal magabiztosságot sugárzott, Nixon összegörnyedt, és esetlen tartása ennek pont az ellenkezőjét), a testbeszéde (míg Kennedy mosolyogva és nyugodt gesztikulációval beszélt, folyamatosan a kamerába nézve, addig Nixon zavartan ide-oda pillantva, heves fejmozgásokkal kísérte mondandóját) evidenssé tették, hogy a televízió korszakában a performatívitás olyan megkerülhetetlen tényezővé vált, amely nagyban meghatározza a személyes *brand* (legyen az politikai, kulturális stb.) sikerességét.

Video Killed the Radio Star

■ Az ekkoriban konszolidálódó zeneipar számára szinte egyértelművé vált, hogy innentől kezdve az előadók nemcsak hogy jól kellett megszólaljanak, hanem a fizikai megjelenés és a színpadi jelenlét, előadásmód karizmatikus mivolta is nélkülözhetetlen a sikerhez. Nem véletlen tehát, hogy Elvis és Mick Jagger csípőmozgása, a Beatles frizurái, Madonna erotikusan érzéki gesztusai, Michael Jackson posztthumánnak ható táncmozdulatai, Lady Gaga extravagáns jelmezei vagy Nicki Minaj expliciten szexuális *twerk* koreográfiája a zenéjükkel egyenrangú (sőt esetenként azon túlmutató) eszközei lettek produkcióiknak, személyes kulturális *brand*jeiknek.

A könnyűzene vizuális reprezentációjának első számú eszközévé előlépő videoklip (*music video*) jelenleg is használt formátumának megjelenése és ezzel együtt a televíziós korszak beköszönése a zeneiparba az amerikai MTV (Music Television) 1981. augusztus 1-jei indulására tehető. Az MTV megjelenése egy olyan, folyamatos közvetítési rendszert és egy olyan médiaformátumot hozott, amely Rob Tannenbaum és Craig Marks meglátása szerint az „erős rendezői-séget, a gyors montázst, illetve a korszak kezdetleges speciális effektusait, az élénk színvilág használatát, az explicit szexualitást, a provokatív témaválasztást alkalmazta a kis képernyőn keresztüli maximális hatás érdekében.”⁴

A videoklipek, akárcsak az azok előképeként funkcionáló élő koncert, illetve tévéstúdiós felvételek (mint például az 1964 és 2006 között futó brit *Top Of The Pops*, ahol tévéstúdióban vettek fel zenés rövidfilmeket, amelyekben ismert együttesek *playback*-elven adták elő saját számaikat) nagyban építettek az élő zenei előadás hatásmechanizmusára. Nem véletlen, hogy Joe Gow a performatívitás felőli megközelítést javasolja a különböző videokliptípusok kategorizálására. Gow hat kategóriát különböztet meg: (1) az „anti-performansz” klip, amely nem mutatja az előadót a dal előadása közben; (2) a „pseudo-reflexív” klip, amely a videó elkészítésének folyamatát mutatja meg; (3) a „dokumentarista” klip, ami *cinéma vérité* stílusban dokumentálja a színpadi előadást, illetve az előadó más színpadi vagy színpadon kívüli tevékenységeit; (4) a speciális effektusokra építő klip, amelyek esetében az előadást „elnyomják” a megjelenő vizuális effektusok; (5) az „énekes és táncos” klipek, amelyben az előadás testi-saira kerül a hangsúly; (6) a „felnagyított előadás” klip, amelyben a performatív elemek más vizuális elemekkel keverve jelennek meg, de megőrzik primer mivoltukat.⁵

Mindegyik videokliptípusra számos példa hozható, esetenként az egyes típusok egymással átfedésben vannak jelen, de mindegyikükben közös, hogy az előadás, a performatív jelleg (vagy az első kategória esetében annak hiánya) az előadók vizuális reprezentációjának alapvető és meghatározó eleme.

Performativitás és videoklip a műfajok tükrében

■ Ha a különböző popzenei műfajokon keresztül közelítünk a videoklipekben megjelenő performatív elemekre, akkor arra az alapvető következtetésre jutunk, hogy az olyan műfajok esetében, ahol fontos a zenei művek színpadi előadása – mint például a rock, a blues, a country vagy a jazz – a performatív jelleg megjelenése a klipekben sokkal hangsúlyosabb, mint például az olyan újabb keletű műfajok esetében, mint például az elektronikus tánczene, ahol már nem a performatív jelleg kerül a középpontba.⁶

A rockzene esetére külön is szükséges kitérni, mivel ennek a műfajnak az előadás, a színpadi show a kezdettől fogva meghatározó és nélkülözhetetlen eleme. Legyen szó Arthur Brown lángoló fejdíszben előadott vad táncáról, Alice Cooper sokszor már-már színházi előadásba forduló grandiózus teatralitást felvonultató koncertjeiről, a Mötley Crüe tűzijátékkal kísért, cirkuszba hajló turnéiról, a Nirvana (ön)pusztító, hangszerparkot darabjaira törő koncertlezárásairól vagy az olyan kortárs zenekarok, mint a Rammstein, a Slipknot vagy a Ghost monumentális élő show-jairól, szembeötlő, hogy az előadások teatralitása (azon túl, hogy globális szintű morális pánikot keltettek) a produkciók identitását nagyban meghatározták (esetenként még a magát a zenét is felülírva). Ezért talán természetesnek is mondható, hogy a videoklipek nagyban építenek az élő előadások performatív jellegére, mintegy konzerválva a koncertek esszenciáját megjelölő teatralis, energikus és szenvedélyes előadásmódot.

Vegyük például a Guns N' Roses videoklipeit (ez már csak azért is kézenfekvő, mert a *November Rain*hez készült videoklip minden idők legnézettebb rockzenei videója). A három legnézettebb klipjükben (*November Rain* [1992, r. Andrew Morahan], *Sweet Child o' Mine* [1988, r. Nigel Dick], *Paradise City* [1988, r. Nigel Dick]) egyaránt előadás közben látjuk a zenekar tagjait. A *Sweet Child o' Mine* egy zenekari próbába enged betekintést, de láthatjuk a zenekar technikai személyzetét, illetve a filmes apparátust is (tehát Gow tipológiájának a 2-es kategóriájába esik, „pszeudo-reflexív” klip). A *Paradise City* élő koncertfelvételek, valamint a koncert előkészületeiről készült dokumentarista felvételek véletlenszerű montázs (3-as kategória, „dokumentarista” klip). A *November Rain* pedig tulajdonképpen egy narratív elemekkel átszőtt, grandiózus *mise en scène*-be helyezett előadás (6-os kategória, „felnagyított előadás” klip). Viszont mindegyikben közös, hogy a zenekar tagjainak szuggesztív előadásmódja kerül a fókuszba (gondoljunk csak Slash templomból kísétálós gitárszólójára a *November Rain*ben: a nagyterpeszben hátradőlő előadásmód ugyanolyan fontos, mint a gitár nyakán lefogott hangok). Továbbá a klipek nemcsak a tagok előadásmódjának esszenciáját próbálják megragadni, hanem az élő előadások eseményszerűségét is: a közönség és az előadók között létesülő kapcsolatot, valamint mindazokat a tényezőket, amik egy élő koncerten a közönség élményét formálják.

A rockzenét követő, jelentős kulturális hatással bíró, és a zeneipar struktúrájában jelentős átrendeződéseket eredményező zenei műfaj az elektronikus tánczene volt. Amint az már fentebb említésre került, ennek a műfajnak az esetében

háttérbe szorul a performatív jelleg. Az elektronikus tánczenei események (*rave*) nem az előadásról szólnak (tulajdonképpen nem is beszélhetünk előadásról, mivel a zenéért felelős DJ rögzített alkotásokat játszik le)⁷, hanem sokkal inkább egy olyan audiovizuális immerzív tér létrehozásáról, ahol az élmény megkonstruálódhat. A rockzenei koncertektől eltérően, ahol lehetséges a passzív szemlélődés, az elektronikus zenei események sokkal inkább egy aktív részvételt követelnek meg a közönségtől (ugyan ezek esetében is lehetséges a passzív szemlélődés, de nem túl szórakoztató több órán át egy keverő DJ-t nézni). Az aktív részvétel elsődleges eszköze pedig nem más, mint a mozgás, a tánc. Így tehát tulajdonképpen a közönség részéről jelenik meg a performativitás. Ezért nem véletlen, hogy elektronikus tánczenei klipek esetében a performativitás a táncon és koreográfián keresztül jelenik meg.

Vegyünk két példát: a Daft Punk *Around the World* című dalához készült videót (1997, r. Michel Gondry) és a The Chemical Brothers *Galvanize* című dalához készült videót (2004, r. Adam Smith). Az előadók egyik esetben sem jelennek meg a klipekben, vagyis Gow 1-es kategóriájába, „anti-performansz” klipként kategorizálhatóak. A Daft Punk-klipben tulajdonképpen azt láthatjuk, amint az adott hangszereket vagy hangmintákat „megszemélyesítő” csoportok (robotok, úszónők, atléták, múmiák és csontvázak) eltáncolják a dalt. Vagyis a zenei információ az olyan performatív elemeken keresztül kap vizuális reprezentációt, mint a táncosok előadása és a koreográfia. A Chemical Brothers videoklipje pedig a *rave*-ek eseményszerűségét hangsúlyozza. Láthatjuk a *rave*-et megelőző, szinte ritualisztikusnak ható készülődést, amely egy eksztatikus táncban kulminálódik. Látható tehát, hogy annak ellenére, hogy az elektronikus tánczene nem egy kimondottan performatív műfaj, mégis rendelkezik performatív vonatkozásokkal, viszont ezek teljesen másképp működnek, mint a rockzene esetében.

Végezetül pedig napjaink egyeduralkodó könnyűzenei műfajáról, a hiphopról is említést kell tenni, viszont ez tulajdonképpen abból a szempontból nem tárgyalható külön esetként, hogy nem hozott jelentős újítást, hanem a rockzene által megteremtett konvenciókhoz nyúl vissza annyi különbséggel, hogy itt sokkal inkább az előadó és a nem a zenekar előadói kvalitásai érvényesülnek.

Konklúzió

■ A performativitás egy rövid periódustól eltekintve mindig fontos eleme volt a zenei produkcióknak. A videoklipek, mivel alapvetően egy zenei termék vagy egy zenei *brand* reklámozására voltak hivatottak, mindig törekedtek arra, hogy a produkció élő jellegét, az előadó sajátos és identitásképző előadásmódját is reprezentálják. Ugyanakkor fontos azt is hangsúlyozni, hogy szigorú értelemben véve a videoklip önmagában semmiképp sem egy performatív műfaj. Akárcsak a videoművészet, amely annak ellenére, hogy a performanszművészetből eredeztethető, mégsem tekinthető önmagában performatív műfajnak, hanem sokkal inkább egy közvetített vagy megidézett performativitással jellemezhető. És ezek a tendenciák a videoklipet is tökéletesen jellemzik.

■ JEGYZETEK

1. Vályi Gábor: *A rögzített zene kritikai kutatása*. Replika 2005. 49–50. sz. 30.
2. Uo. 30–31.

3. Margaret Kartomi: *Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research*. Musicology Australia 2014. Vol. 36. Issue 2. 189–190.
4. Rob Tannenbaum – Craig Marks: *I Want My MTV – The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. Dutton, New York, 2011. 22.
5. Joe Gow: *Music Video as Communication – Popular Formulas and Emerging Genres*. Journal of Popular Culture 1992. Vol. 26. Issue 2. 50–62.
6. Simon Reynolds meglátása szerint az elektronikus tánczene egyik újítása abban áll, hogy a performativitásról átkerül a hangsúly az atmoszférára, vagyis a műfaj a rhythm and blues alapú zenékkal ellentétben nem „átad egy élményt”, hanem sokkal inkább megkonstruálja azt. Lásd: Simon Reynolds: *Energy Flash – A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Soft Skull Press, New York, 2012. 13–17.
7. Napjainkban ez a megállapítás sem tekinthető teljes mértékben érvényesnek, ha például az olyan DJ-kre gondolunk, mint Steve Aoki, akinek a szettjei majdnem minden esetben színpadi show-val is társulnak.



ANDRÉ FERENC

MIRŐL BESZÉLEK, AMIKOR A SLAMRŐL BESZÉLEK?

Évek óta nem írtam a slamról. Ezért most gyötör a kényszer, hogy ebbe az esszébe mindent belegyúrjak, amit valaha gondoltam vagy gondolni fogok róla. Tíz év csatangelés a sűrűjében, számtalan fellépés, szervezés, kreatívírás-workshopok, egy vitatható minőségű disszertáció róla, egy bebukott rovat a *Helikon*ban, meg számtalan ötlet, párbeszéd, *beefek*. Hogy amit most leírok, legyen teljes és kifogásolhatatlan. Mindig ezt csinálom: fejest ugrok a kudarcba. Tizedszeri újrakezdés után feladtam grandomániám, egyszerűbbre fogom. Csak arra a tök egyszerű kérdésre próbálok meg választ keresni, hogy miről is beszélek, amikor a slamról beszélek?

Alkotóként vannak ilyen fogalmak, amelyekbe előbb-utóbb bele kell nőjön az ember. Lehetetlen megragadni, mi az a pont, amikortól az ember őszintén mondhatja magáról, hogy költő, slammer, műfordító, szerkesztő. Mindezt úgy, hogy ne legyen benne nagyzolás, flancolás. Mert azért két kötet után azt mondani, hogy írogatok, közel száz fellépés után azt mondani, hogy slammelgetek, álszerénység volna. Viszont nem megy, hogy reflektálatlanul dobálózak ezekkel a fogalmakkal. Valahányszor azt mondja valaki rólam – vagy én magamról –, hogy költő, slammer, mocorog bennem az ellenérzés. Ki ez a figura, aki azt gondolja magáról, hogy? Mert profinak semmiképp sem érzem magam. Most akkor mi legyen? Piszok nehéz megtalálni az egyensúlyt, pedig isten a tanúm,



**Szeretem azt, amit
ígér, a demokráciáját,
lényegretörőségét,
szókimondását,
felszabadító és közös-
ségteremtő erejét.**

hogy tényleg törekszem. Pedig csak annyi történik, hogy az ember próbálja végezni a dolgát. Felkel, teszi, amit helyesnek tart, annak pedig – hiába enged annyiszor a halogatásnak – évek múltán akkor is lesz lenyomata, ha nagyon nem akarja. Semmi különlegesség, kiválóság, eredetiség nincs még ebben. Egy-szerű a képlet: a befektetett idő meglátszik. Ilyen a természete.

Mégis a különböző identitásaim közül talán a slammerségbe volt a legnehezebb belenőni. Leginkább azért, mert egy furcsa *love-hate* kapcsolatban vagyunk. Egyik felől irdatlanul szeretem a slamet. Szeretem azt, amit ígér, a demokráciáját, lényegretörőségét, szókimondását, felszabadító és közösségteremtő erejét. Szép ígéret. Kár, hogy az esetek döntő többségében képtelen beváltani. Attól, hogy valami „slam”, semmi garancia nincs arra, hogy nem okoz bennem szekundér szégyenérzetet. Mert amikor öncélú és ripacs, akkor nagyon tudom gyűlölni. És sokszor nagyon egyszerűre képes mindkettő lenni. Ezért nehéz.

*

Lassan közel negyven éve, hogy létezik a *slam poetry*. Eredetmondája úgy tartja, hogy Chicagóban 1984-ben (Orwell-fanok csuklanak) egy Marc Smith nevű amerikai költő egy *stand up comedy open mic* esten, italtól és szerelmi bánattól fellelkesülten, előadta a – humorra eleve fogékony – közönségnek néhány versét. A tapsvihar, a jelenlevők instant reakciója elég önbizalmat adott neki. Elhatározta: ebből világszintű mozgalmat kell indítani. A költészet megint szép lesz, méltó régi nagy híréhez. Mostantól visszatér a szerző a szöveg mögé, feltámad sírjából, ahová a posztmodern (név szerint Roland Barthes) temette, és jól felkavarja az irodalom kihűlt kapucsinóját. Smith és csapata lovagiasan ostromolta meg az akadémia szélmalmaikat: mostantól demokratikus lesz a költészet, közönségbarát, és visszatér az olvasókhöz. Ígéretnek elég becsületes.

Sok mindent sikerült is megvalósítani belőle, de azért érdemes fenntartásokkal kezelni. A slam „underground” jellege és az „akadémikus” költészet közötti dichotómia eleve nem olyan markáns, mint azt szokták gondolni. Épp ezért a kritikusoknak is van igaza a slammel kapcsolatban, ahogy a slamet védőknek is. A kritikusok, amikor szidják, akkor többnyire olyan példák és tapasztalatok alapján teszik – jogosan –, amelyek a felületesség, megmondóemberség problémáját hangsúlyozzák. És a slam ilyen is.

A slamet védők pedig a művészi értéket, az előadott költészet erejét, a közösségteremtő erőt hozzák fel. Hogy azonnaliséga és jelenléte révén sokkal intenzívebb, emberközelibb és ezáltal szociálisan aktívabb szerepet is bír vállalni. Hogy tényleg emlékezetes és képes változást kiváltani. És a slam ilyen is.

A slam poetry többnyire akkor bukik el, amikor kimarad belőle a *poetry*. Amikor csak a mondás magáért a mondásért történik, tetszeni akarás a közönség kiszolgálása által, hatásvadászat és légüres frázisok maradnak belőle. Mert a slam ilyen is.

Számomra a slam akkor értékes, amikor ízig-vérig *költészet*. Okosan, tudatosan használja a poétikai eszközöket, ezt ötvözi a retorikával. Azaz, Gadamerrel szólva, *eminens műalkotás*. Amikor az igazság és az esztétika találkozik. Mert ilyen is.

*

Simon Marci mondta valahol, hogy „a slam az új punk”. És a slam valóban punk. Néha elfelejt fürdeni, délutánonként kannás borra koldul a Blahán, tarajából árad a kenderszag. Néha pedig teljes energiával vonul harcba az elnyomás és a képmutatás ellen. Nem hajlandó megalkudni, tele van dühvel és szeretettel. Mert a punknak – kicsit darabos, kicsit nyers, kicsit alkoholszagú, de – van esztétikája. Nem mindegy, hogy az a négy akkord miről, miért, hogyan és kinek szól.

És van, amikor ez a punk végül mégis elvégzi az iskolát. Munkát vállal, olykor vezetői pozícióba is kerül idővel, tetoválásait ing alá rejti. Ne adj' isten megtanul zenélni. Úgymond szofisztikálódik. Mozartra headbangel, kézműves sörrel koccint, odafigyel az éttrendjére, rendet rak maga után. Ez még nem zárja ki, hogy, ha úgy hozza a helyzet, elővegye régi Martensét, és ugyanakkora erőbedobással vonuljon utcára az elnyomottak oldalán.

Vizont amikor csak pukkasztani akar, amikor csupán forma ohne tartalom, akkor megalvad tőle a számban a tej, és hanyatt-homlok menekülök előle. Amikor „laza, fiatalos versmondikálás”, közhelytár és bohóckodás, mindez csajozás/pasizás és instant gratifikáció céljából, az finoman szólva is borzalom. A jászkarajenői kolbászfesztiválon rímekben felsorolni az aktuális headline-okat nem punk.

És mégis, mind egyszerre része a slamnek. És ettől szép, hogy mindez belefér. Nem kell neki elnézni mindent, nem kell szeretni az összes baklövését és olcsóságát, de azért fontos feloldódni azokban a pillanatokban, amikor képes megmutatni valamit. Amikor megtörténik.

*

Az első generációs slammerek többsége költőként, rapperként már ismert volt. Nekik volt bejáratott csatornájuk az önkifejezésre. A slam leginkább a kísérletezés terepe volt számukra. Persze, egy idő után az egykor újszerű retorikai fogások és poétikai eljárások beivódtak a megszokásba. Elkerülhetetlenné vált bizonyos mértékű ismétlődés. Ez önmagában nem probléma, amíg a tartalom képes kitölteni a formát. Mégis slammernek lenni, így önmagában, valahogy mégsem tűnt elegendőnek. A slammerlét mindenkinek csak side-projekt volt, többekévé futó kaland.

Az, hogy valaki „költő” vagy „rapper”, elfogadott kategória, ezeket az identitásokat be lehet lakni, csak néhány szomszédnak kell magyarázni, hogy valójában ez milyen mesterség. Ezzel szemben a slam valahogy átmenet lett sokaknak. Napjainkban szinte alig vannak aktívan jelen a slamszcénában azok, akik tíz évvel ezelőtt komoly energiákat mozgattak meg a műfaj hazai meghonosításáért. Eleinte versenyekre nem jelentkeznék, egy idő után már a showcase-ek és egyéb szerepvállalások is elmaradoznak, míg végül vagy az irodalom intézményében vagy egyéb ágazatokban találják meg a helyüket. Esetleg rapkarrierbe kezdenek. Olykor egy-egy meghívásnak még eleget tesznek, de versenyeken, klubokban már nem igazán lépnek fel. Az is beszédes, hogy slammerek között a turnézásra gyakran mondtuk egymás között, hogy „haknizás”, „bohóckodás” meg hasonló. Mint aki nem tud teljes elköteleződéssel profi művészeti tevékenységként gondolni rá.

Biztosan nem tett jót a slamnek a termelési kényszer sem. Aktualitásában releváns, színpadon működő szöveget igényesen megírni, jól begyakorolni és előadni kimerítő. Főleg, mert bizonyos témákról az emberben egy idő után elfogy a

mondanivaló, máskor meg a témák és az utalásrendszer válik hamar idejétmúltá. Azaz rengeteg befektetett energia, aminek nem biztos, hogy marad nyoma. Miközben én inkább hallgatnék egy jó szöveget újra és újra, egyre jobban előadva, egyre feszezebbre csiszolva, mint még egy kipróbált 3 perces muszaj-produkciót.

Ezzel nem akarok senkire sem ujjal mutogatni. Ugyanúgy vétkes vagyok ebben: izzadtam ki magamból vicceskedő, felszínes, tényleges mondanivaló nélküli szövegeket. Vállaltam olyan fellépéseket, amelyekről gomolygott a pályázatszámolások füstje. Tudtam, nem azért vannak, mert bárkinek fontos, de hajtott belülről a hiúság és a szereplésvágy. Nem a leghüszkébb pillanataim, amikor a tetszeni akarás kioltotta bennem a mondás miértjét.

Pedig szintén szép ígéret: a hatások. Szép, hogy instant képes hatni, oda-csapni, energiákat felszabadítani. De ez még önmagában kevés. Ahogy a jó stand uptól, úgy a slamtól is azt várom el, hogy ne csak szórakoztatni akarjon, dörgölözve váltani ki a tetszésem és az egyetértésem, hanem a humor, illetve egyéb retorikai fogások segítségével mutasson valamit a világról. Ragadja meg, és vezesse a figyelmem olyan részletek, helyzetek, problémák, repedések és összefüggések irányába, amelyeket csak ő, csak ott és csak így képes észrevenni. Mert a slam lehet az, amikor egy kocsmában száz ember egyszerre tartja vissza a lélegzetét, elfelejt a piájából kortyolni, nehogy megakassza a figyelmet, de még a pult mögött a kávéfőzőgép is magában tartja a sziszegést. Ilyenkor vagyok szerelmes.

*

Amikor először álltam színpadra, több üveg sör és unicum adott erőt, hogy ki merjek állni. Valamiért azt gondoltam, minél vesztettebbül ordítok a mikrofonba, annál jobban hallatszik. Nem voltam tisztában a hangosítás működésével. Ez az első erdélyi slambajnokság kolozsvári fordulóján történt. Olyan emberekkel voltunk versenyben, akiket mérhetetlenül tiszteltem. Homályos emlékeim szerint többek között Csinta Áron, Vass Ákos, Müller Heni, Kocsis Pityu, Gábos Dezső, illetve az erdélyi költészet több fiatal képviselője, mint Gyórfi Kata, Horváth Benji, Varga László Edgár és még nem is emlékszem, pontosan kik léptek fel aznap. Túlzás nélkül, irodalomtörténeti pillanat.

Szerettem volna nyerni, persze, mint aznap egy kicsit mindenki. Hazudnék, ha mást mondanék. *My palms were sweaty, knees weak, arms were heavy.* De leginkább azért, mert Süveg Márk 'Saiid' és Gábor Tamás Indiana voltak a zsűri tagjai, akiket addig még nem ismertem, de számtalanszor néztem végig az összes videót, amit találtam róluk YouTube-on. Kb. ők voltak nekem a távoktatás bibliája. De ami még fontosabb: aznap versenyen kívül is felléptek. Emiatt voltam igazán betojva. Amikor felmentem a színpadra, mégis a legfontosabb kritériumom az volt: legalább olyan jó próbáljak lenni, mint ők. Túl fogom élni, ha nem leszek első, de az ő produkciójukhoz képest ne maradjak szégyenben.

És ez sokat dobott a szakmai fejlődésemen. Valahányszor nálam jobbakkal álltam színpadra, felpöckölték a teljesítményem: nem sülyedhettem egy bizonyos szint alá. Segített ez az egészséges kompetíció. Sőt azt hiszem, ez a *rush* hiányzik a legjobban. Újra és újra színpadra állni azokkal, akiket nagyra tartok, akikre szeretetteljes irigységgel gondolok, és akitől próbálok úgy lopni, hogy ne legyen nagyon feltűnő. Csodálkozni azon, hogy mit keresek ott, félni attól, hogy

csúnyán le fogok bukni, közben mégis örülni annak, hogy mégis, talán van itt helyem.

Jártunk városról városra, próbáltunk minél hitelesebben és hatékonyabban beszélni mindarról, amit igaznak gondoltunk. Hittük, hogy ez kultúrmisszió, és ebben volt egy jó adag naivitás és nagyképűség is. Közben mégis szkeptikusak maradtunk, mindegyre kétkedtünk magunkban, tisztában voltunk naivitásunkkal és azzal, hogy mindez jó eséllyel átmeneti. Ez volt benne a legszebb. Mert muszáj hinnem, hogy tényleg sikerült nyomot hagyni. Hogy volt értelme. Leg-alábbis akkor ott mindenképp volt. Attól, hogy őszintén elhittük, hogy fontos, amit csinálunk, kicsit azzá is vált. Szóval valami ilyesmi jár a fejemben, amikor a slamról beszélek. És még millió tartozék.



BALÁZS IMRE JÓZSEF

A KÖLTÉSZET HATÁRTERÜLETEI



A költő gesztusai, kézmozdulatai, hangja és ezekből átsugárzó lényeg hozhatóhozhatóknak valamiképpen a vershez – ezt akár fennmaradt Pilinszky János-filmfelvételek is közvetíteni képesek, vagy, valamelyest más-ként, olyan 21. századi költők felbukkanása a képernyőkön, mint Amanda Gormané, amint éppen a versét mondja Joe Biden elnöki beiktatásán.

Tíz mondat arról, amiért érdemes

■ Alapokra csupaszított léthelyzetekben, a világlágyványok bezártságtapasztalatainak birtokában másképp hangzanak a kérdések is: mire jó a költészet, és egyáltalán – micsoda a költészet?

Az a jó Bernard O'Donoghue bevezetésében, hogy élesen kérdez: el tudjuk-e különíteni a költészet beszédmódját minden másféle beszédétől, vagy vannak-e olyan területek, ahol úgy érezzük, a költészet valamiféle kitüntetett lehetőségével, „szakértelemmel” rendelkezik?

A költészet fikció (és így a vágyaknak, nem létező, de elképzelhető dolgoknak fontos terepe), a költészet egy speciális nyelvi viselkedésmód (lehet, hogy *más* hangsúllyal mondjuk, ebben persze a szójátékra is emlékeztet), a költészet azt mondja: „*a grief ago*”, egy fájdalommal ezelőtt, és hirtelen ráismerünk az idő megélésének számunkra adódó lehetőségeire. A halál, a természet, a szerelem viszonyok kérdése, ebben – történetileg így tartjuk számon – tud olyasmit a költészet, amit sűrítettségben, a tapasztalás rögzítésében másfajta beszédmódok nem. Pontosabb talán így mondani: olyan helyekről van szó, ahová más, rivális beszédformáknak nem sikerült úgy betörniük, hogy irrelevánssá tegyék a költészet megközelítésmódjait.

De mellékes-e a költészet valójában az élet más területeiről beszélve? Nyilván nem alaptól az, csupán azért, mert más nyelvek is forgalomban vannak e közegekben; inkább arról van szó, hogy magának a kérdésnek a megválaszolása is

két, történetileg is ütköző költészetkoncepció felől indítható el: imitatívna vagy transzcendensnek akarjuk látni inkább a költészetet, a leírás/megragadás vagy a meghaladás érdekelt inkább bennünket – és van-e esetleg kompromisszumos is-is megoldás?

Nem kerülhető ki a probléma: a költészet sokféle – ne feledjük, eredetileg az epikai, a drámai és a lírai műnemen belül egyaránt a költészet alakulását figyelhettük, s így szükségszerű, hogy a mai költészet, amelyre elsődlegesen líraként vagyunk hajlamosak gondolni, mennyire természetesen telhet fel egyéb, nem lírai vonatkozásokkal. A hangzás, a terekbe íródás, a helyzetek és a nyelv előtti megragadása inkább csak példái annak a sokféleségnek, ahogy a vers működik, és nem a lényege.

A végső választ a vers mibenlétéről a könyv következtetései közül írom ki, de persze azt az utat, ahogyan a szerző eljut eddig, érdemes lépésről lépésre bejárni: „Soha nem a nyilvánvaló kimondása. Normasértőnek tűnhet nyelvében, a megfogalmazott álláspontját vagy szervezettségét tekintve. De nem a normasértés kedvéért ilyen; nem perverz, mert a törekvése az, hogy az igazságot hozza felszínre valamilyen váratlan vonatkozásában. Működése a valóság érdekében történik.”

(Bernard O'Donoghue: Poetry: A Very Short Introduction. Oxford University Press, Oxford, 2019.)

Tíz mondat egy lekottázott beszélgetésről

■ Képzeljünk el egy olyan miniantológiát, amelyik összesen tíz verset tartalmaz, Arany János válogatta saját és mások verseiből, rostálási-gyűjtögetési szempontjai pedig kifejezetten zeneiek: ez lenne nagyjából a Nana Vortex *Aranylémezének* kiindulópontja. Tehetnék úgy, mintha egy CD belső füzetmellékletét könyvnek tekinteném, de inkább legyen ez mégis egy olyan CD ismertetése, ahol zene és szöveg egyben van.

Azokban az években, amikor az *Őszikék* születtek, Arany János dalokat, dalmokat is írt saját és mások versei alapján, gitárját pengetve pedig némi unszolás után elő-előadta őket családjának és barátainak – a kottákat Bartalus István zenetörténész lejegyzésében ismerjük, most pedig a Nana Vortex és vendégei hangján meg is hallgathatjuk őket. Tegyük egy pillanatra zárójelbe, hogy maguk az énekdallamok mennyi és milyen zenei kreativitásról tanúskodnak, hiszen a Nana Vortex nagy ötlete éppen az eredeti dallamok újrakontextualizálása világzenei, jazz- és hiphop-elemek bevitelével, ami sokszor az Arany-dalok struktúrájának megváltoztatását is jelenti.

Arany aligha gondolta, hogy Zách Klára balladája dark hiphopként is működhet, de Horváth Kristóf „Színész Bob” előadásában meggyőző, ahogy a ballada és a rap epikus világai összekapcsolódnak, az énekdallam pedig afféle refrénné válik inkább, földöntúli szellemhangokat is megidézni képes módon.

A komikus dallamok komponálásakor más irányban keresgélte Arany János – *A tudós macskája*, illetve a Petőfi-szövegekre írt *Csokonai* és *A tintásüveg* hangvételben nyilvánvalóan egymás rokonai, ezt Bartalus István, a dallamokat lejegyző barát a következőképpen dokumentálta, Arany előadói technikáját is felvillantva: „Mintául a kávéházakban s efféle nyilvános helyeken működő zugdál-

nokokat vette, s hogy egykor ezek előadásait jól megfigyelte, bizonyítja három dalának könnyűd elbeszélő népies hangja, mely a közönséges népdaloktól különbözik a nélkül, hogy magyar jellegét elvesztené. [...] A kálomista pap s Csokonai Vitéz Mihály mulatságos históriája eszembe juttatja azt a rövid másodpercet, midőn Arany előadása közben az első versszak végén levette kezét a gitárról, s felém fordult, félhangosan ismételvén az utolsó sort: »Csokonai Vitéz Mihály! S ezt arcának egy pillanatnyi derűlsége követte, oly pillanat, melyben a régi Aranyt véltem látni.»

Arany életművének alkalmi költészetéhez, társasági együttlétekhez kapcsolódó rétegeről egyre több szó esik (főleg Szilágyi Márton vagy Hász-Fehér Katalin újabb kutatásai révén), a humoros dalok mellett ide kapcsolódhatnak *A hegedű száraz fája*, *A toronyban*, illetve a *Kondorosi csárda mellett* kezdetű dalok, ezek akár közös nótázásokkor is megszólalhatnak – a Nana Vortex hangszereseinek elszállásai, improvizációi, tudatos diszsonanciái ugyanakkor ki is tudják mozdítani őket bármiféle bezárulásból.

A Nana Vortex YouTube-csatornáján még az album megjelenése előtt hallani lehetett két zúzósbab/táncolósabb dalt, az Arany-szövegre írt *Igyunk bíz* kezdetűt, illetve az Amadé László-féle *Toborzót*, mindkettőben figyelhető az a zenei-szöveges párbeszéd, amelyben Arany mellett valaki/valami más is megszólal, mindegy is, hogy kortárs rapimprovizáció vagy tradicionális népdalszöveg. Arany beszélget velünk, és nem monológokat mond – erre az alapötletre épül minden ezen a lemezen, a beszélgetés pedig hol évődő, hol meghitt, hol elgondolkodtató.

Az album két bonus trackje (Arany János – *Óhajtanék*, illetve József Attila – *Arany*) nem próbál rálicitálni zeneileg Aranyra, hommage-szerűen illeszkedik a többi dalhoz, melankolikussá görbítve a hangulati ívet, ami nem baj, mert a korábbi dalokban egy teljes érzetpalettát lakhattunk be Arany János társaságában.

(Nana Vortex: Aranylemez. Gryllus Kiadó, Budapest, 2017.)

Tíz mondat a hangkutakról

■ Képzeljük el, ahogy az ember lefelé ereszkedik egy kútban, amelyikben méterenként más-más, egyre régebbi évtized zenéje szól, a kötélhossz nagyjából 1945-ig ér le, lentebbről operettfoszlányokat küldenek fel a légáramlatok: nagyjából eddig mehetünk vissza a *Populáris zene és államhatalom* című kötetben. A felszerelésben legyen nálunk levéltári kutatókártya és YouTube-csatornák nézésére alkalmas eszköz, némi idegennyelv-tudás sem árt a támpontok keresgéléséhez.

Pop- és rockzenét, „táncdalt”, beatmisét, new wave-et, operettet, musicalt, rockoperát, funkot és nemzeti rockot fognak át a kötet tanulmányai, jobb híján a „populáris zene” gyűjtőfogalmával, és az alapkutatásokat mindannyiszor az általam szervek jegyzőkönyvei, határozatai, jelentései kísérik a hivatkozásokban: a zenében való feloldódás másik oldalát, az extázisból újra és újra kizökkentő elemeket megmutató történet ez. Hammer Ferenc megállapítását érdemes végiggondolni: „az 1989 előtti popzene politikai, illetve kultúrpolitikai státusa erősen összefügg e zenék, illetve audiovizuális anyagok felvételeinek technikai szintjével” – vajon van-e lehetőség egyáltalán az egykori rangsorok felülírására, vagy

egyszerűen a hozzáférésre azokhoz a zenékhez, amelyek a korszakban alternatívát jelenthettek?

Ez persze nem jelenti azt, hogy akinek jó minőségű felvételei maradtak fenn, eleve gyanús: a hatalomnak a kelet-európai diktatúrák felpuhultabb szakaszában legalább annyira fontos volt fürdeni népszerű trendek fényében (s így nem teljesen elfojtani azt, amit amúgy is nehéz lett volna), mint az alkotóknak megmutatkozni.

Hogy a „szocialista realista tánczenét” egészen komolyan gondolta eredetileg a hatalom, azt Ignác Ádám tanulmánya meggyőzően mutatja ki a kötetben – ennek a kísérletnek a kudarca vezethetett aztán arra, hogy a befogadás, a közízlés, az esztétikai nevelés felé fordult a figyelem nagyobb része, innen pedig logikus lépés az ifjúsági klubélet felfutása, amelyik aztán a hetvenes-nyolcvanas évek magyarországi zenéjének talán legfontosabb innovációs terepévé vált. A dilemmák ebből (a korabeli közönség számára nem feltétlenül átlátható) hatalmi nézőpontból utólag is érdekesek mindenesetre: legyen-e exportcikk az operett külföldön, jó-e ez az országimázsznak; mit engedni bejátszani a rádióban, és mit ne; mi legyen a viszonyulás a keresztény rockhoz/beathez.

Ebből a kötetből is nyilvánvaló, hogy az 1945 utáni magyar popzenének van néhány nagy, megkerülhetetlen története: ilyenek a táncdalfesztiválok hatvanas évekbeli Illés–Metro–Omega szereplései (Kappanyos András ír erről); a *Képzelt riport...* Vígyszínház-beli bemutatója (1973, Jákfalvi Magdolna elemzi); a nyolcvanas évek new wave zenekarai (Zombori Mónika foglalja ezt össze); vagy a Rock Színház története (Ring Orsolya vázolja fel). Meglepőbb, mert kevésbé közismert témákat tárgyal a keresztény könnyűzene kádári Magyarországon való jelenlétét jellemző szöveg (Povedák Kinga) vagy a nem politizáló jellege miatt kevésbé emlegetett, de sajátos életérzéseket felszínre hozó funkvérvonalat végigkövető írás (Havasréti József).

Néhány, az írásokba itt-ott beszívárgó elfogultság ellenére komoly, színvonalas, megkerülhetetlen munka született – nem zenehallgatás helyett, hanem annak kiegészítésére olvasandó.

(Ignác Ádám (szerk.): *Populáris zene és államhatalom. Szerk. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2017.*)

Tíz mondat ötven évről

■ Újratanulni azokat a helyzeteket, amikor köznapi szenvedélyeknek is tétje van: hogy valaki zenélni akar, hogy valaki valahogyan öltözködik, hogy valaki valamit gondol – jó támpont ehhez Józsa Erika új, bővített kiadásban megjelent könyve.

A kötet előző, 2003-as kiadására az interneten találtam rá néhány éve, Józsa Erika *Kettőspont* című honlapján: az újabb kiadás az azóta eltelt 15 év krónikájával és a CD-mellékleten egyes dalok újabb felvételeivel is bővült. Mint minden rendes zenekartörténet, a könyv bőven épít interjúkra, zenekari tagok visszaemlékezéseire – a korabeli romániai nyilvánosság jellege ezt teljesen indokolja, és szükségszerűvé is teszi: a beatzene és rockzene a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években igazi undergroundnak számított, kivételes és szerencsés esetekben vált csak a sajtón keresztül dokumentálhatóvá.

A magyarországi, rendszerváltás utáni új generációs producer, Kovács László, aki az újabb Metropol-albumok kiadójává vált később, első hallásra az 1978-as *Égig érhetne az ének* dalait a műfaj magyarországi élvonalának társaságába hallja bele: „Nálam egyből a győztesek közé került a Metropol, úgy éreztem, hogy a Piramis és a P. Mobil mellett a magyar hard rock harmadik, mintegy titkos csúcsegységére találtam rá.” (173.) Ha ehhez hozzávesszük a *Hajnali dal* egyes zenei elemeit vagy a *Rum blues* és a *Hideg hajnal* korabeli felvételeit, megtapasztalhatjuk akár az Omega progresszív korszakának vagy a Fonográf szájharmonikás-többszólamú dalainak hozzáépíthetőségét is ehhez a zenei világhoz.

A Metropol Group sikertörténetének és a hard rock irányba történő elmozdulásának kulcsa nyilván Ráduly Béla kivételes hangorgánumában is keresendő: noha nélküle is volt és 1994-es elhunytá után is van Metropol, a korabeli tévéfelvételek, lemezek leginkább azt a korszakot örökítették meg, amikor ő ült a dobok mögött, és a legtöbb dalban énekelt is.

Józsa Erika könyve-dokumentumgyűjteménye a kortársi résztvevők-tanúkenézstársak szemszögéből emeli ki a beatzenei élet néhány kulcselemét: a művelődési házakat, a Román Televízió bukaresti magyar adását, a székelyudvarhelyi, 1970–1973 között megszervezett Siculus Fesztivált vagy olyan színházi felkéréseket, mint a nagyváradi színháznál dolgozó Szabó József Ódzsáé (*Az ifjú W. újabb szenvedései* című „beatoratórium” megírása, 1973), amelynek szintén szerepe lehetett a zenekar fennmaradásában. A könyv új kiadásában Virányi Attila, a zenekar alapító tagja egy másik lehetséges történeti forráscsoportot is felvillant: a CNSAS-tól származó dossziékét, amelyből az ügynökjelentések mellett a hetvenes években kézbesítetlenül maradt külföldi levelek is elő-előkerülnek, de akár apokrif, titkosrendőrség által készített zenekari fotók is a váradi utcákról.

A romániai ellenzéki mozgalmak történetében a könyv dokumentumai nyomán számolni kell a beatkultúra elemeivel, a hatóságok szemében a Metropol tagjai külföldön „feltételezhetően államellenes tevékenységet folytathatnának”, turnéjuk ezért nem engedélyezhető, „viselkedésük magyar érzelmű”, „illegálisan birtokolnak valutát” a csak külföldről beszerezhető hangszerek és hangtechnika beszerzése érdekében, és „bűneik” még hosszan sorolhatók.

Egy legendás zenekar ötven évét mutatja fel a könyv, emlékezetes váradi, udvarhelyi, sepsiszentgyörgyi, bukaresti pillanatokkal, figyelve a lokalitásra, mégis kitágult térben és időben.

(Józsa Erika: *Beat nemzedék. A Metropol-sztori. Egy tegnapi rockbanda a Holnap városából.* ARTPrinter, Sepsiszentgyörgy, 2018.)

Tíz mondat egy életézésről

■ Amikor a kortárs emlékezetkutatók munkába lendülnek, jó esetben formává is tud válni az, amiről szó esik – és ez most jó eset. A magyarországi rendszerváltás közvetlen előzményeiről, mindennapjairól való beszédhez kellenek a támpontok – és az ifjúsági kultúra, illetve ennek korabeli intézményesülése kifejezetten releváns összefüggések megtalálásához vezethet el.

Kilenc szerző mond el egy-egy történetet a leginkább emblematisz koncerthelyszínként és szocializációs terepként ismert budapesti Petőfi Csarnok műkö-

déséről, kiemelten az 1985–1993 közti időszakról, mindegyik más részkérdést ragad meg (a szocialista ifjúságpolitikáét, a plakátokét, a Csillagfény diszkóban csúcsra járatott diszkókultúráét stb.) – s ezekhez a történetekhez kisebb szöveg-törmelékek, képdokumentumok, a célirányosabb történetmesélést oldó és meg-törő elemek illeszkednek. Statikus formai keretben dinamikát is kínál a kötet: ha végigpörgetjük a lapokat, a páratlan oldalakon futó tényközlő, kronologikusan szerkesztett hasáb bemozdul, és végigvezet a lázadásokkal, izgalmas underground kulturális kísérletekkel teli korszakon.

Az egyik történet a magántulajdon újrafeltalálásának késő kádári logikáját tárja fel: ennek a nyomait az ifjúsági kultúra megszervezésén keresztül követhet-jük – a bevételcentrikus ifjúsági intézmény bizonyos értelemben a korszak tipikus képződménye. Egy másik elem a Kelet–Nyugat-átjárásokról szól: mi az, ami átjuthat a vasfüggönyön, mi az átjárás tétje mindkét irányra figyelve, milyen megnevezéseken, milyen barkácsolt változatokon lemérhető adaptáció és újraér-telmezés zajlik a kelet-európai színtereken, amilyen maga a Petőfi Csarnok is.

Mindezzel összefüggésben a tárgyi kultúra változásai is jelentések, Frazon Zsófia bolhapiac-elemzése meggyőzően ágyazza bele a tárgyakhoz való viszonyulás, a tárgyak használatában tetten érhető érzelmi interakciók jellegét a rendszerváltás környéki társadalmi kontextusba. De maguk a testek is beszédesek: Oltai Kata a kötet Petőfi Csarnokhoz talán legkevésbé kapcsolódó írásában a korabeli öltözködés, hajviseletek, nemzetközi trendek lokális változatainak ismer-tetését végzi el, a budapesti csövesek, punkok és egyéb korabeli szubkultúrák résztvevőinek énstilizálásait figyelve.

A kötet a maga sokféleségében jelöl ki módszert egy komplex intézmény és jelenség leírásához: a részt vevő megfigyelés, az oral history, a médiaelemzés, a levéltári források használata, az elméleti szakirodalom kritikai ismertetése egyaránt megjelennek a könyv írásaiban. Ritkán látjuk a kötetben a színpadot, sok-szor vagyunk a kulisszák mögött: a menedzserek, roadok, dizájnerek, hivatalnokok – és persze és főleg a közönség könyve ez.

(K. Horváth Zsolt – Ignác Ádám (szerk.): *A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidő-politika, 1985–1993. Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2019.*)

Tíz mondat a félalulnézetről

■ Honnan mesélhetők a legjobb történetek a Kádár-korszak populáris zenei kultúráiról – a kulisszák mögé belátó, azokat rendezgető programszervezők, vagy a színpadon levők szemszögéből, akiket olykor elvakít a reflektor; vagy netán mégis a közönség soraiból? *A Mindenki!* válasza, nem először a témával foglalkozó könyvek sorában, az, hogy mindegyik történettípusra szükség van – főleg, ha a kötet azt a célt tűzi ki maga elé, hogy találkozások történeteként tekintsen erre a zenei kultúrára, nem függetlenül a találkozásoktól való kényszerű meg-fosztottság 2020–2022 között széles körben megélt állapotától.

A *Volt egyszer egy beatkorszak* blog koncertélmény-pályázatára beérkezett anyagok adják a kötet gerincét, és ezeket egészítik ki a blogban már megszokott komplexitásban, azok a szövegek, amelyek összefűzik a történeteket. Laza kronológia az 1960-as évek első felétől a rendszerváltás utáni első évekig, térbeli lefedettség a budapesti centrumtól és külvárosoktól a balatoni koncerthelyszíne-

kig, vidéki városok fesztiváljaiig és művelődési házaiig, rövid kitekintéssel a határokon túlra (ezúttal Kárpátaljára): kifejezetten bő merítés az, amit ebben a formában sikerül megmutatni.

Kétféle párbeszéd is érzékelhető a kötetben, ami pontosan rámutat arra a funkcióra, amit egy ilyen könyv betölthet: az egyik egy generációközi párbeszéd, amit az egyik pályázó írása konkrétan meg is jelenít, hiszen egy „apával egy üveg bor társaságában a teraszon” helyzetéhez rendeli az LGT-búcsúkoncetról szóló történetet. A másik az, amiből a könyv „félalulnézetes” perspektívája is fakad: hogy egyaránt megszólalnak benne maguk a zenészek, egy-egy jellemző háttértörténettel világítva rá a korabeli fellépési viszonyokra és klubéletre, illetve a rajongók, akik a zenészekkel való köznapi találkozásokról mesélnek (Bergendykocsikerekek felpumpálása, focimeccs a Hobo Blues Band tagjaival, Benkó László jófej gesztusai a belépő nélkül maradottak koncerthelyszínekre való becsempészése kapcsán stb.). Az összhatás tehát itt nem a „sztárság” státusának építésére, a kivételesség bizonyítékaira épül, hanem az élményre és életérzésre, az ifjúsági kultúra jellegzetességeire, amelyek a generációközi kommunikációnak is alapjai lehetnek.

Az olyan jellegű vonatkozások, amelyeket egy-egy emblemikus koncerthelyszín (Petőfi Csarnok, Ifipark stb.) kapcsán már mélyfúrásszerűen körüljárt a szakma, ebben a kötetben szórta formában jelennek meg, de kirajzolódnak a lokitásnak, az alkorszakoknak, az öltözködéskultúrának, a médiakultúrának olyan mozzanatai, amelyek újabb tanulmányokhoz, kutatásokhoz adhatnak ötleteket. A találkozások univerzális elve ezúttal kiterjed a *Pajtás* című úttörőlapra, a fiúk első fülyukasztásélményeire, amelyeket otthonkás háziasszonyok végeznek maszek formában lakótelepi lakásokban, a spontán koncertre utazásokra, amelyek gyakran hajnali gyaloglásokba és földön alvásokba torkollanak, és persze arra a különös intézményhálózatra, amelyet a Kádár-kori klubok, művelődési házak, koncerttermek, Balaton-parti éttermek szürkezőnője jelentett.

A dokumentálhatatlan határát súroló dolgok dokumentálása: a megéltség, a gesztusok, a performativitás története ilyen közös élményanyagon keresztül kísérelhető meg – emiatt a *Mindenki!* bizonyára hivatkozási alappá válik hosszabb távon is.

(Vass Norbert: Mindenki! Koncertek, történetek a beat és a rock aranykorából. Cser Kiadó, Bp., 2022.)

Tíz mondat a román hiphop útkereséseiről

■ Vers a rap is, A rap: vers, A rap nem más, mint vers – próbálgatom magyarul minél mondatszerűbben visszaadni azt az állítást-kinyilatkoztatást, amelyet G. P. Volceanov 2022-es, román hiphoptörténeti szempontból úttörő könyvének (*Rapul este poezie*) címévé emel. Minden ilyen kijelentés mögött valamiféle érrendszernek kell kirajzolódnia, és Volceanov leginkább az egyre szofisztikáltabbá válás útvonaltát, illetve a korszak költészetében egyébként is fontos technikáknak, például az intertextualitásnak a jelenlétét követi értekezésében.

Sok szempontból a könyv mégis a rap különbözőségéről szól, hiszen a téma nemzetközi szakirodalmát követve Volceanov a sajátos zenei kultúra felvázolásával kezdi a téma megközelítését – ebben magán a rappelésen (vagyis a nem

énekelt, rímes-ritmusos előadásmódon) kívül további három elem is meghatározó: a *Djing* (vagyis a rappelés zenei alapját adó, gyakran mixelt technika), a *b-boying* vagy *b-girling* (vagyis az akrobatikus, utcai tánc- és mozgáskultúra, amelyik az irányzathoz tartozik), illetve a graffitikultúra, amelyik mindehhez térbeli és vizuális háttérrel képez. Ezekből a gyökerekből levezetve nyilván a kelet-közép-európai hiphop is bizonyos prediszpozíciók felé mutatna – csakhogy a könyv részben épp azt mutatja meg a román példán, hogy ez a kultúra a legkülönbözőbb, gyakran egymásnak ellentmondó gondolati-eszmei-szociális tartalmakkal kapcsolódik össze a hosszabb távlatokat nézve. A román hiphop történészének azokkal az ellentmondásokkal kell megküzdenie, amelyik szinte minden, kezdetben underground zenei kultúrára jellemző (a hard rock, a punk, az alternatív zene történetére stb.), amelyeket előbb-utóbb a kommercializálódás alakít át és alakít tovább; a politikai lázadás és a politikai konformizálódás vagy fanatizálódás irányaival; a diverzitás kultúrájának és az agresszivitás, jelen esetben a *diss track*ek maszkulin verbális leszámolástörténeteinek széttartó jellegével. Mivel a szerző a zenei szcéna kitűnő ismerője két-három évtizedre visszamenően, szükségszerűen a diverzitást hangsúlyozza, a hiphop kultúrájának szinte minden jellegzetességére fel tud hozni egy kontrasztív ellenpéldát is – erre a könyv egyfajta apologetikus jellege miatt is szüksége van –, ez viszont arrafelé vezet, hogy az apológia egyszerre terjed ki a román hiphop korrupcióellenességére, cenzúraellenességére, remixtechnikájára, valamint a verbális agressziójára, egyes vezető figurák ortodox vallásosságára, idegengyűlölő és kisebbségellenes szövegeire, mindezt pedig a 2001-es *Hip Hop Declaration of Peace* mindenekelőttiségével kísérli meg feloldani, kétséges azonban, hogy ez teljességgel meggyőző érvelésmód-e.

A könyvnek azok a vonatkozásai, amelyek a román rapszövegek versekhez való viszonyát, struktúráját és logikáját tárgyalják, a kulturális-politikai beágyazódásokra, utalástechnikákra is kitérve, természetesen meggyőzőek, és figyelembe veszik a román verskultúra korábbi korszakait is támpontként, George Bacovia és Geo Bogza vagy az *Alge* folyóirat költőinek tevékenységét. Megkerülhetetlen a téma kapcsán az obszcenitás poétikáiról, az argó szövegműködéséről, az utcáról mint művészeti szcénáról és ennek következményeiről beszélni – az értekezés második része, az alapok felvázolását követően, ezeket az elemeket tárgyalja, dialógushelyzetben mutatva fel a rapperek és a kortárs költészet teljesítményeit.

Volceanov könyve bölcsészeti háttérű – inkább csak a fogalmak pontosabb használata érdekében és az általános keret felvázolása érdekében folyamodik a *cultural studies* vagy az antropológia egyik-másik szempontjához. Egy intézményesülési folyamat korai állomásának, egy reprezentatív szövegkorpusz felvázolásának, egy műfaj emancipálási kísérletének tekinthető – amelyet bizonyára a jelenség komplexebb, egy-egy vonatkozást analitikusabban tárgyaló értekezések követnek majd.

(G. P. Volceanov: *Rapul este poezie. O incursiune în cultura hip-hop românească*. Tracus Arte, Buc., 2022.)

Tíz mondat a dalkreatívokról

■ Van három perced, hogy elmondj egy sztorit, felépíts egy helyzetet, hangulatot: innen indul a dalszövegíró, és ez nem is különbözik olyan sokban mondjuk egy slammer vagy egy szonettköltő kötöttségeitől.

Egy olyan könyvsorozat darabja a *Writing Song Lyrics*, amelyben a tévés műfajok, a versírás, drámaírás, prózaírás kulisszáiról külön kötetek szólnak – a koncepció lényege pedig, hogy a témáról való beszéd és a műfaj gyakorlatias, írás felőli megközelítése ugyanabban a keretben, ugyanazon borítólapok közt zajlik. A kreatívírás-könyvek főleg arról szoktak beszélni, mi történik az írás előtt, illetve az írást követő újírás-javítgatós fázisban, és ez itt sincs másképp: az írás során a szabad társításoknak kell működniük – ez még az a rész, amikor Paul McCartney „Scrambled Eggs” szöveggel énekli a majdani *Yesterdayt*, mert tudja, hogy egy három szótagos szóra van szüksége. Voltaképp az, amikor a könyv nézőpontokról, rímekről, *storyline*-okról beszél, nem tesz mást, mint hogy összehasonlítási támpontokat ad ahhoz, ahogy ugyanazt az alapötletet vagy alaptörténetet különbözőképp alakítjuk az önszerkesztési fázisban.

Szép paradoxon, hogy a műértelmezések hozzászoktatnak bennünket az évek során ahhoz, hogy a narrátor vagy a beszélői hang nem azonos a szerzővel, aztán amikor egy énekes felmegy a színpadra, a közönség mégis hajlamos hozzákötni a tartalmakat-érzelmeket – ez egyszerre bonyolítja és egyszerűsíti a dalszerző dolgát. Egy dalszöveg eleve kontextusba képzelendő, hiszen valakinek a hangján, valamilyen helyzetben (és a versolvasáshoz/-hallgatáshoz képest sokkal szórtaabb lehetőségek közt), valamilyen zenei-kulturális szintéren találkozunk vele – nem önmagát jelenti tehát, nem csupán szavakat. A nyitottság, kihagyásosság sokszor észlelt jellegzetessége a „háromperces sztori” megközelítésből ugyanúgy adódik, mint a „sokféle kontextus” tudatosításából.

A könyv belemegy a játékba, hogy kategóriákat állítson fel a jobb érthetőség és a gyakorlatiasság kedvéért: persze, hogy négyféle szerelmes dal van (*I want you, I got you, I miss you, It's over*), de az fontos, hogy mindig konkrét szövegpéldákat látunk, ami egyben meg is nyitja, elrugaszkodópontnak tekinti ezeket a helyzeteket, típusokat. Perspektíva, utalásos technika, meggyőzési retorikák, címek, történettípusok, társszerzős együttműködések – sokféle lehetőség körvonalazódik, mindezek figyelembe vehetők, miközben továbbmozdulunk.

A zene és a hangzás az, hogy beleszerettem, a dalszöveg az, hogy sokadszor is találkozni akarok vele – mondják valahol majdnem így a könyv szerzői.

(Glenn Fosbraey – Andrew Melrose: *Writing Song Lyrics*. Macmillan International, London, 2019.)

Tíz mondat a fejben szóló hangokról

■ Bérczesi Róbert 2019-ben egy teljes kötetnyi életút-beszélgetésben nyílt meg Kiss László kérdései kapcsán – és egy emlékezetes kötet született, az *Én meg az Ének*. Akkor így összegeztem azt, amit Bérczesi a dalszövegírás kapcsán írt: „Megtudjuk, hogy miképpen születnek a Hiperkarma-dalszövegek: életdarabokból és konkrétumokból, amelyek azokba a végeérhetetlen monológokba épülnek bele, amelyeket Bérczesi akkor is mond, amikor éppen nem dalszövegeket ír.”

2021 óta Bérczesi Róbert teljes, kiadott dalszöveganyagán ellenőrizhetjük a kérdést – megszületett a Hiperkarma-dalok könyves foglalata. Ha versként nézem a kötet szövegeit, akkor az első feltűnő dolog a szövegek hossza: Bérczesi kifejezetten hosszú szövegeket ír – már a terjedelem önmagában is hozzájárul ahhoz, hogy monológként vagy sajátos dialógusokként olvassuk őket. Hogy a könyv a dalszerkezetektől függetlenül ezt a monológszerűséget egységesíti, az a refrénes Hiperkarma-daloktól kezdődően, leginkább *A napsütötte rész* (2019) szövegeitől kezdve válik nyilvánvalóvá: a refrének ugyanis mindannyiszor folytatólagosan, a verzéktől elkülönítetlenül és az elhangzás függvényében megsokszorozva jelennek meg.

Milyen költő Bérczesi?

Először is asszociatív: a dalokat gyakran improvizált hangzásbeli asszociációk, szójátékok viszik tovább (néhány példa csupán: „tetemed tetemet temet”; „az élet nem élet míg át nem éled”; „ezt is megérted / az egészet érted / érted az egész / egy”), de ez a technikát magyarázza csupán valamelyest, a szövegek lényegesebb része az, amiről szólnak egy rejtett visszahangesztétika, egy belső, monológformát öltő dialógus formájában.

Aztán még önelemző is: a könyv szerkezeti sajátossága, hogy a szerző mind-egyik fejezet (album) elé, a 2000-es *hiperkarmától* a 2020-as *KaRaNTéNLeMeZig* és további töredékekig összefoglaló kommentárt iktat be, amelyek valamelyest kontextualizálják a szövegeket, és visszakötik azokat az előadott változatukhoz.

A szerzői, szubjektív toplistát a Hiperkarma-albumok kapcsán nem kell követnünk feltétlenül – mindegy is voltaképpen, hogy a számomra legizgalmasabbnak tűnő első fejezethez/albumhoz képest a szerző magasabb szintűként értékeli a másodikat, és abban is ki tudunk egyezni nagyjából, hogy *A napsütötte rész*nél villan fel újra legegyszerűsebben egy másikkal Hiperkarma az első két album csúcsaihoz képest.

Ezekhez a szövegekhez néha hadarást kell képzelni, néha egyfajta kreatív gondolati dadogást, így nyerik el teljesebb értelmüket: a kötetváltozat ebből veszít valamennyit, de nyer az elidőzés lehetősége által: Bérczesi Róbert többszöri elolvasásra/meghallgatásra alkalmas szövegeket hozott létre.

(*Bérczesi Róbert dalszövegek könyve. Scolar, Bp., 2021.*)

Tíz mondat a performansz sokrétűségéről

■ A költő gesztusai, kézmozdulatai, hangja és ezekből átsugárzó lényegéhez hozzátartozhatnak valamiképpen a vershez – ezt akár fennmaradt Pilinszky János-filmfelvételek is közvetíteni képesek, vagy, valamelyest másként, olyan 21. századi költők felbukkanása a képernyőkön, mint Amanda Gormané, amint éppen a versét mondja Joe Biden elnöki beiktatásán.

A költészet performativitása jelentheti ezt a mozzanatot: ahogy egy-egy szöveg elhangzási pillanata mint esemény beleíródik a befogadó által érzékelt jelentésbe, és az utólagos találkozások a szöveggel újra és újra visszaidézik a korábbi kiemelt pillanatot is. Amanda Gorman jó előadója saját versének, a *The Hill We Climb*nak (*A domb, amit megmászunk*), az összekapcsolódás kétségtelenül megtörtént.

A *Ne kérdezd, kik vagyunk* című kötet és annak története több szinten is folytatja gesztusok hozzákapcsol(ód)ását a Gorman-versekhez. És itt nem csupán ar-

ra gondolok, hogy a könyv ajánlásai között Lin-Manuel Miranda neve is felbukkan, aki a kortárs amerikai kultúrában az előadott-énekelt szövegek egyik emblematikus figurája, neve említésével tehát a kötet ezt a szövegműködés-módot is eleve felidézi, hanem arra is, hogy a szövegek létrehozása maga is a szokottnál hangsúlyosabban épít a gesztusjellegre.

Az avantgárd irodalomban és képzőművészetben vált egyre komplexebben kidolgozott gyakorlattá, hogy a műhöz magához az azt létrehozó mozdulatokat is hozzáképzeljük: Tristan Tzara ollóját például, amint újságpapírokat vagdos vagy a fluxusművészek, absztrakt expresszionisták ecsetmozgását, nyomhagyását, ahol maga a mű gyakran e mozdulatok nyoma csupán, amiből visszakövetkeztethetünk az eredetükre. Amanda Gorman identitásköltészetében a kiindulópontként használt szövegforrások, és a kiválasztás mozzanata-eseménye maga válik gyakran jelentéssé a könyvben: korábbi járványaplókhöz való beavatkozó kapcsolódás, a „radírozott versszövegek” konstruktív, egyszerre sűrítő és töredékesítő eljárásai hozzátartoznak a versek anyagához.

Ritka pillanat az irodalom történetében, ahogy a könyvnek a fordítása is eseményé, gesztussá tudott válni – a fordítók kiválasztásával kapcsolatos globális viták ennek szokatlanságát joggal vették észre, miközben magához a Gorman-jelenséghez és a könyv eseménypoétikájához képest voltaképpen következetesen történt minden: ha ebben a kötetben minden a performativitás felé mozdul, akkor az, hogy a magyar fordítást a Van Helyed Alapítvány rendszerében mentorált roma fiatalok készítették, Bódis Kriszta és Dányi Dani szakmai közreműködésével, mintegy megismétli és adaptálja azt, amit a könyv annak „eredeti” közegében jelent, magukon a szövegeken túlmutatva.

Gorman kötete a mások nevében való beszélés, a *mi*-hang korszerű megszólaltatásával kísérletezik, ilyen irányú aktualitása leginkább a vizuális elrendezésekben, kurrens kommunikációs eszközeink és technikáink színrevitelében, a gyakran szinte élőközvetítés-szerűen működő szövegekben érhető tetten. A kötet mi-tudata jellegzetesen generációs tapasztalat is emiatt – de a mi-határok kiterjesztéséhez sokat hozzátesz a könyv visszatérően reflektált alaphelyzete: a pandémia körülményei közti elzártság, ahol az egymáshoz való, élőszóbeli vagy testi kapcsolódás lehetőségei korlátozottak, és ahol a könyv performativitása összességében ennek markerévé, az elválasztottság átlépésének kísérletévé is alakul.

(Amanda Gorman: Ne kérdezd, kik vagyunk. Ford. Barna Noel, Galambica Péter, Galambica Rozália, Kala Noémi, Macsinga Géza, Penni Éva. Open Books, Bp., 2022.)

SZABÓ ILONA

GARABONCIÁSRÓL, KINDE ANNAMÁRIÁRÓL, LÁZADÁSRÓL, DALSZÖVEGEKRŐL

Egy Csutak Istvánnal folytatott beszélgetés konklúziói

■ Csíkszeredában jártam, ahol Csutak Istvánt, az egykori Garabonciás zenekar egyik alapító tagját kérdeztem Kinde Annamáriáról és a Garabonciás zenekarról.

A Garabonciásról

■ Csutak István már az együttes megalakulása előtt rendelkezett mind zenei, mind tévés tapasztalatokkal, líceumi éveiben már írt dalszövegeket és dalokat egyaránt. A Garabonciás megalakulásáról úgy vélekedik, hogy elsődleges feladatnak tekintette, hogy olyan együttest hozzon létre, amelyik hirdeti a fiatalok lázadását a kommunista rezsim ellen, mindezt könnyed country-rock stílusba csomagolva. A rock műfaja akkor még Nyugaton és Keleten egyaránt a szabadságért való lázadás megnyilvánulási formája volt. Külső jegyekben Keleten is transzparens jegyei voltak, amellyet az együttes tagjai is viseltek: ilyen volt a hosszú haj és a farmernadrág.

Az együttes alakulásához engedélyt is kellett kérni, amit Csutak Istvánnak addigra felhalmozódott presztízsének köszönhetően sikerült kiváltania. A temesvári Thália diákszínjátszókör szerepét is fontos megemlíteni, mivel ott találkozott Antal Imrével. Így alakult meg a négyesemélyes zenekar: Csutak István, Antal Imre, Vasiu Tibor – a csapat egyetlen lánytaggal bővült, Fogarassy Ildikóval, mellé szegődött állandó dalszövegírójuk, Kinde Annamária. A csapat kiegészült egy hatodik taggal is, Bacsi Jánossal,



**Élet, zene, életérzés –
romániai viszonylatban
a beat életérzés
rekonstrukciójaként
lehet jellemezni
a Garabonciás
produkciónak.**

a hangmérnökkel, akinek kulcsszerepe volt abban, hogy a Garabonciás élőben magas színvonalon tudja megszólaltatni énekhangjait és hangszereit. Az együttes fennmaradását továbbá segítette Temesvár városának pezsgő egyetemi élete is, a város nyitottságának köszönhetően diákcentrikus élet folyt, ami beengedte a művészeteket, és ezáltal kapu nyílt a kulturális fogyasztásra: színház, irodalmi körök működtek, a diákházban pedig rendszeres zenei koncertekre került sor.

Az együttes célja nem a világmegváltás volt – inkább hinni akarás abban, amit csináltak. Két dolog mozgatta őket: az egyik a „helikonisták” eszményképe volt, hogy az olvasóhoz-hallgatóhoz esztétikailag a „szép” magyar szó jusson el. Ezt az eszményt próbálták a garabonciások dalszövegeiken keresztül hirdetni: habár a dalszövegek első hallásra a mai alter zenéhez hasonlatosak, hangzásukkal, rímeikkel és konnotatív jelentéseikkel az akkori kortárs, kifinomult szókinccset tükrözték vissza. A nagyváradi Metropol Group rockzenekarként elért népszerűségéhez közelített a Garabonciásé a korszakban: mivel csak ők voltak magyar nyelvű zenekar Temesváron, némi zenei képzettség és technikai felszerelés mellett a közönség szeretete javította pozícióikat.

Élet, zene, életérzés – romániai viszonylatban a beat életérzés rekonstrukciójaként lehet jellemezni a Garabonciás produkcióját. A jól fésült, ám hosszú hajú fiatalok, inspirálódva az ’56-os magyarországi, majd a ’68-as párizsi diáklázadásokból, maguk is lázadtak a rendszer ellen, a nincstelenség ellen, lázadásuk eszköze a szövegcentrikus zene volt. A zene nem mint munka volt jelen az életükben (hiszen nem fizetett volt) hanem egyfajta közösségi szerepvállalásnak bizonyult, melyben a zenekar egy egész generáció szubkultúrájának a hangját hirdette. A temesvári diákházakban tartott koncertjeik, Csutaknak a Kriterion Könyvkiadó könyvbemutatóin tartott fellépései mind-mind hozzájárultak a kulturális események közösségi légkörének megőrzéséhez.

Majomsziget

■ Kinde Annamáriával az első találkozásra úgy emlékszik vissza Csutak István, hogy egy ismerőse, Bacsi János, a Garabonciás későbbi hangmérnöke említette a nagyváradi Majomsziget kultikus helyet, ahol rendszeresen megfordult Kinde Annamária. Majomsziget: az a szubkulturális közeget összeölelő, szobaméretnyi hely volt, ahol irodalmárok, művészek fejtegették az élet értelmét, megosztva gondolataikat, eszményeiket egymással. Kinde Annamáriáról köztudott volt, hogy előszeretettel írt kisebb szövegeket, verseket és dalszövegeket egyaránt, így magától értetődő volt felkérni az együttes számára dalszövegírónak.

Már első alkalommal megtalálták a közös hangot Kindevel, ahogy Csutak István fogalmazott: „egy húron pendültünk”. Napi kapcsolatról azonban nem lehet beszélni, hiszen a Garabonciás-tagok Temesváron, Kinde pedig Brassóban tartózkodott. A diákok közötti viszony érezhetően összehozta szellemiségben, gondolatban és értékrendben is a fiatalokat. A kapcsolat, a fizikai távolság ellenére, igen intenzív volt.

A forrásanyagot tekintve, a zenekar mindig kapott egy borítékot, benne egy „fecnival”, vagyis az aktuális dalszöveggel, amelyet ők aztán megzenésítettek. A fecnikhez nem volt csatolva további utasítás vagy hozzászólás. A dalok megzenésítésével kapcsolatosan Csutak István, elmondása szerint, sosem érezte szükségét annak, hogy megkérdezze Kinde Annamáriától, hogy az aktuális dal a hangzást tekintve elnyerte-e tetszését. Valószínűleg nem is volt erre szükség.

A rezonancia a dalszövegek megalkotásában is megnyilvánult: a Kinde Annamáriától kapott dalszövegeket nem kellett sem megtoldaniuk, sem meghosszabbítaniuk, így értették a vesszők, pontok és új sorok elhelyezésének rendjét. Másrészt, mivel levélben kommunikáltak, nem is nagyon volt idő hosszas egyeztetésre, hisz koncertekre, hangfelvételekre kellett az együttesnek folyamatosan készülnie.

Arról, hogy milyen munkaviszony fűzte össze a zenekart Kinde Annamáriával, Csutak István így nyilatkozott: „Egyetértés volt: nem sokat filozofáltunk, hogy váltjuk meg a világot – megírtuk rá a dalt, és kész.” Dalszövegeken és dalokon sosem vitatkoztak, a munkastílusukat teljes harmónia jellemezte. Inkább csipkelődések voltak egymással, ami a barátságukat keretezte: hova menjenek sörözni, milyen volt a koncert hangulata, olvasták-e az utóbbi jelentős kortárs regényt.

(Nyelvi) rendszer

*A szökökút, ami nem is szökök
Órízgeti cseppjeit. (...)*

■ Az államszocialista rendszerben tilos volt beszélni arról, hogy általános nincstelenség, szegénység van az országban. A tévéfelvétel érdekében „nem szökök” helyett az *álmodik* igére kellett cserélniük a megfelelő szövegrészt, ami változtatott az eredeti szöveg csattanóságán. A *szökni* ige azokban az időkben nagyon ingerelte a hatalmat. Mi több, a temesvári Phoenix együttes tagjainak többsége hangfalakba bújva, alig egy évvel azelőtt szökött ki az országból. Emellett a kozmetikázás még áttételesebbé tette a szöveget, hisz – a csapongó energia és vízpárolásra utaló kiszáradt „szökökút, ami *álmodik* (az eredeti 'nem szökök' helyett) órizgeti a cseppjeit”. A koncertek alatt viszont az eredeti verziót énekeltek, ezzel is kinyilvánítva a lázadásukat.

Ahogy Csutak István fogalmazott, a koncerteket nem egy tipikus rockkoncertnek kell elképzelnünk, ahol gitárok törnek, és a közönség tombol. Ellenkezőleg. A zenekar minden konvenciónak megfelelt – még a (hosszú) hajuk is meg volt fésülve, semmi különködő magatartást nem tanúsítottak, vagy kirívó kosztümöt nem viseltek. Úgy olvadtak be a tömegbe, hogy nem külsőleg, hanem belsőleg közvetítették lázadásukat, kódolt nyelvben: a dalszövegekben. Ehhez hozzájárult a diákok „jó magaviselete is”: színházjáró diákok lévén tudták, hogyan kell részt venni egy ilyen elementáris koncerten. Kultúrát neveltek beléjük: nem hangoskodtak és csápoltak a koncerteken, hanem együtt rezonáltak az együttesrel. A koncert alatt figyelmüket és értelmezőkészségüket hegyezve, tudták, hogy teljes lélekkel kell átadniuk magukat a dalszöveg üzenetének és a ritmusoknak. Persze a dalok befejeztével teljes értelmezést nyertek a dalok, amelyet hangos tapssal és üdvölgéssel fejeztek ki. Csutak István itt megjegyzi, hogy ez azért is volt jó, mert ha a közönség tombol, nem értik meg a teljes szöveget, az áthalásos technikával pedig nem sikkadt el a szöveg üzenete. Ez volt az igazi lázadás, amikor értelmezni akarták a zenekar világlátását, amit a közönség is magáénak érezhetett. Igazi rezonancia állt fenn a közönség és zenekar között, amely a dallam és dalszöveg útján jött létre. Ezt a jelenséget kettős adottságként lehetett értelmezni: ami a színpadi megjelenést, a kulcsint illeti, cizellált volt és összeszedett, ám a hangzás hasonlított a Metropól Group hard rockos stílusá-

hoz, emellett a szövegvilágban megjelenő lázadás vált a Garabonciás védjegyévé. Ahogy Csutak István emlékszik, nonkonformista előadásaik alatt a temesvári diákházban, Kolozsváron a Béke téri és a bukaresti diákházakban is (Bukarestben az összes dal román nyelven szólalt meg) ugyanilyen visszafogott színpadias megjelenéssel léptek fel: nem volt külső lázadás, csak az erős „vokáltársadalomkritika”. A közönség és a zenekar között így nagyon intenzív rezonancia alakult ki a koncertek alatt. A Garabonciás népszerűségéhez hozzájárult a Román Televízió magyar adásában való szereplésük is.

Létezik a színházban és zenében is egyaránt spontaneitás, ami összefügg azazal, hogy a koncerteken sohasem hibáztak. A spontaneitás inkább a dalok válogatásában merült ki: hogy egységesen meglegyen a „flow” élmény. Csutak István tudatosan állította össze a koncerteken előadott darabokat. Érezhető volt, hogy a közönség figyelmét nem lehet mindig átható üzenetű dalokkal fenntartani, hanem könnyedebb dalokat is be kell válogatni, ami közben „megpihenhetnek”. Ennek érdekében Csutak István szövegezt Kinde Annamáriának, hogy írjon „lazább” dalszövegeket, hogy egységes eufória jöhessen létre a koncerteken. Kinde azonban nem tudott alább tenni a lécen, így magának Csutak Istvánnak is meg kellett barátkoznia a dalszövegírás nehézségeivel. Egyik ilyen „könnyedebb” szerzeménye *A karrier* címet viseli.

*(...) Önérzetes fiatalember,
Már távolról látszik,
A társadalmi számarlétrán görcsösen
Felfelé mászik....”*

Ezekben a sorokban is visszaköszön a Garabonciás stílusa, melyben pregnáns véleményt fogalmaz meg az aktuális társadalomról, melyben az egyéni érdekérvényesülés állomásait láthatjuk. Kritikus, hiszen a Garabonciás a közösségi erőt hirdette, ami szemben áll az önös érdek érvényesülésével, ami rombolja az egységet. Az egységet az akkori fiatalságban érezték, hittek a közösség megtartó erejében, szellemi és erkölcsi értékekben.

Az *önérzetes* melléknév ironikusan tárja az olvasó elé a megalkuvó egyének kérdését, akik inkább behódoltak a rendszernek, és saját érdekeiket érvényesítik, szemben állva a kor generációjának közösségi szellemiségével. A Garabonciás mai szemmel nemcsak egy country-rock zenekar a 70-es évek végi Romániában, hanem egy olyan kollektív kezdeményezésen alapuló, kultúrateremtő fiatalokból álló csapat, akik képesek lázadásukkal fellépni a beolvasztás ellen. Akik képesek zenéjükkel generációjukat az etika és erkölcs megszűnésén az öntudatosság, személyes szabadság és önkifejezés útjára terelni.

Kódolt dalszöveg

■ A kommunista rezsím kedvelt gyakorlata volt a művészeti berkek állandó ellenőrzése, ami sokszor némi testi-lelki nyomot is hagyott az egyénekben. A Garabonciásnak így egy rejtett nyelvezetbe kellett burkolnia mondanivalóját, olyan mélyre, hogy még a külsín se legyen gyanús. A zene így nem volt külsőleg forrongó, csak belül – egy mélyebb értelmezésben válhatott lázadóvá. A dekonstrukciós irodalomelmélet szerint így a dalszöveg kódolt formában kimozdította a fiatalok értelmezését. Mivel nem volt magyarázat a dalszövegekhez (lásd „fec-

ni”), így mindenki szubjektív jelentést kapcsolhatott a szövegekhez, így jött létre a zenében a *játék*. Habár különböző jelentésértelmezések léteztek, kollektív élményt kovácsolt az egységes vélemény a rendszerellenességről. Ahogy a zenekar egyik dalában is olvashatjuk: „ha megérted felelőssé lettél / nem csak magadért, mindenkiért / nehéz a súly / mégis vinned kell / szemben mindennel / mindenkivel.” Ezek a sorok kifejezik a gondolkodás és megértés mechanizmusát, a felelősséget egymás iránt, amit az egyenlőség eszménye kapcsol össze. A Garabonciás koncertjei által a kor üzenő csatornájává vált, ahol közvetítette az egyéni szabadságot, összekötve a közösség összetartó erejével, és így generációjuk szószólóivá váltak.

Cenzorok szerepe

■ Ahogy már fent is említettem, a dalszövegek témája a társadalomkritika volt, a lázadást fogalmazta meg, amely egy burkolt nyelvezetbe volt beépítve. Az együttes pontosan értelmezte a felszín alatt megbúvó jelentést, így sosem változtattak a dalszövegeken. Kivételt képzett ez alól a cenzor.

A cenzor szerepét is meg kell említeni, hiszen jelenléte kötöttséget eredményezett. A temesvári cenzor, ahogy Csutak István fogalmazott, „engedékeny volt, tartotta a hátát”, csak néhány esetben kellett így változtatni a dalszövegeken – a változtatások mindig a tévéfelvételek kapcsán, a bukaresti magyar cenzort kivéendő, Bukarestben történtek. Ha Temesváron egy újabb dalszöveget mutattak a cenzornak, a cenzor megkérdezte Csutak Istvántól: – Elég lesz tizenöt perc? Azzal otthagya őt, hogy lepecsételje a szükséges iratokat, majd visszajöttkor aláírta a papírokat. Ezzel az együttes olyan egyedülálló privilégiumot kapott, ami jelentős volt abban a korszakban. Csutak István humorosan jegyzi meg, hogy indokolt volt, hogy a cenzor átengedje a dalszövegeket, mert a dalszövegekben megjelenő kritika (köszönhetően a kódolt nyelvnek) „többértelműségének” egyszerű, feltörekvő zenészek szövegének volt hallható. Azonban, ha a cenzor valóban kereste a rendszerellenes jelleget, inkább a cenzor jár rosszul, mert így elismerte volna, hogy a zenekar dalszövegeiben megjelenő tények reálisak. A *semmi* című dalszövegük néhány sora az, ami szembeötlő példa lehet erre a jelenségre:

Tudod a semmi
édes és puha
Nem ad semmit
És semmit nem vesz el (...)

Itt láthatóvá válik, hogy a nincstelenséget problematizálják: az országban levő szegénységet, kiszolgáltatottságot, a nyugati világtól való elszigeteltséget, kultúraszegénységet. Azért válik a *semmi* fogalom, mert *nem ad*, ez valóságos szituáció, de a *nem vesz el* valóban megtörtént, felelevenített szituációt örökíti meg, mindezt iróniával érzékelteti.

Kinde: dalszövegíró szövegben

■ Csutak István mondja: „Kinde az az erős vokál volt, ami vitte az eklézsiát”. Magam is úgy vélekedem, hogy Kinde Annamária volt a második női hang az

együttesben, aki hozzájárult a zenekar működéséhez. Az a fajta szövegcentrikus költő volt, aki lírai énjét kiterjesztve próbálta közvetíteni a fiatalság eszményeit. Kindére erőteljesen hatott Király László.

Az interjú legelején már kiderült, hogy Kinde a Garabonciás számára főként társadalmi kritikát megfogalmazó, rendszerellenes, lázadó dalszövegeket írt. Azonban egy dalszöveg újraértelmezése kapcsán Csutak István készségesen elismerte, hogy a *Kolozsvári blues*nak Csutak által eddig fel nem fedezett, szerelmi témája van. A háttértörténete a dalszövegnek egy kolozsvári, Szócs Géza házában töltött éjjeli vihar, ami így talán, tekintve az aktuális politikai helyzetet, szorosabb kapcsolódási pontot jelentett.

*Zúgó eső szálai közt
virrasztok magamban veled.*

Az E/1 személyű ige, a *virrasztok* kimozdítja az olvasót/hallgatót a politikai szemszögből való tájékozódásból, a *magamban* szó pedig visszautal az igei E/1-re, ami a lírai én magányosságát mélyíti. A *veled* névmás által egy többoldalú értelmezést kapunk: egy kötődési pontot fejez ki, amiben a lírai én ragaszkodása nyilvánul meg.

Kinde Annamária stílusát többrétegűség jellemzi. A felszínen jól hangzó, közérthető szövegek írója, ami összefér a fiatalság dinamizmusának eszményével. Érzékenység a társadalom, a rendszer, a közélet iránt – és kinyilvánítani a véleményt, ez volt a szövegcentrikus zene legfőbb célja.

Csutak István szerint Kinde Annamária eléggé ironikus egyéniség volt a hétköznapi beszédhelyzetekben. Elmondása szerint, ha Kinde mondott valami komikusot, azt sem lehetett felszínesen értelmezni, hanem egy mélyebb jelentést kellett neki tulajdonítani. Ha egy-egy megjegyzését később értelmezted, vagyis megértetted az igazi jelentését, az nagyon humoros, ám fájó is volt. Kinde Annamária ironikus stílusa a 21. században főként dalszövegein át köszön vissza. Fent már említettem, hogy a dalszövegek hitelesen rekonstruálják a nyelvi humornak azt az eszközét, amivel a cenzort próbálták kijátszani. A rendszerellenes dalszövegek egy mélyebb humortársítással kapcsolódtak a szövegcentrikus zene kulturális fogyasztásának gyakorlatához. A koncertek a dalszövegek által váltak igazán élvezetessé, ami közösségi élményt adott a temesvári diákok számára.

A dalszövegírás gyakorlatához hozzájárult Kinde Annamária műveltsége is, ahogy Csutak István elmondta, korának egyik legolvasottabb szerzője, a kortárs irodalom naprakész ismerője volt. Kinde Annamária munkásságáról elmondhatjuk, hogy a korabeli dalszövegek legkiemelkedőbb erdélyi alkotója volt. Azt is hozzá kell tennünk, hogy a dalszövegek nemcsak szöveggént, hanem költeményként olvashatóak. Váteszi látásmódjának tulajdonítja Csutak István azt is, hogy néha a jövőben létező dolgokat előre megjósolta, ilyen példa az, hogy a „telefon felhívja magát”. Ugyanígy, a social media megjelenésének hajnalán, még a 90-es években írta: „Küldj nekem egy mp3-at”. A szövegíró Kinde Annamária megérzi, az emotikonok és emoji a fogyasztói profil kialakításához szolgáltatnak fontos adatokat, információkat. Ezzel a ténnyel is összekapcsolható, hogy valószínűleg az emoji szerepét tekintve észlelte, hogy majd idővel az érzelme kifejezés eszközévé válnak.

A nőiség tematikáját tekintve is izgalmas lehet Kinde Annamária, hiszen az akkori irodalomban nem örvendett presztízsnak. Ennek egyik oka az volt, hogy

a Garabonciásnak, egy country-rock zenekarnak a dalszövegírója volt, így inkább szubkulturális közegbe helyezték. A másik ok, amely egyben személyes véleményem is, hogy nőként valószínűleg azért nem tudott érvényesülni az irodalmi horizonton, mert olyan témákról írt, amelyek az akkori romániai irodalomban még nem voltak elfogadottak. Csutak István azt mondja: „abszolút transzilván volt”, habár partiumi volt, az erdélyiség kivehető volt a dalszövegekben. Előszeretettel beszélt Nagyváradról, melyet a dalszövegeibe is beleszótt.

Összegzés

■ Írásomban elemeztem a Garabonciás zenekar és Kinde Annamária munkásságát. A Garabonciás zenekar hozzájárult a magyar country-rock zene terjedéséhez, koncertjeikkel színesítették a temesvári magyar hallgatók diákéveit. A zenekar dalszövegírója, Kinde Annamária dalszövegeinek újraértelmezése friss szempontokat nyújt a mai kortárs irodalom megítéléséhez.



POMOGÁTS BÉLA (1934–2023)

■ A Magyar Írószövetség elnöke volt, amikor megismertem, egyértelmű volt számomra, hogy egy írószövetségi elnöknek ilyennek kell lennie: ismerni a nyelv regisztereit – tudnia kell emelkedettnek és elegánsnak lennie, ha azt követeli a beszédhelyzet, oldottnak, ha informális a közeg. Megtalálni a hangot a legkülönbözőbb emberekkel, és ezt programszerűen komolyan is gondolni, nem csupán udvariasnak lenni mindeközben. Az azóta eltelt években, mint annyi mindenről, ami az 1990-es évek első felében evidenciának tűnt, kiderült, hogy bonyolultabb kivitelezni, mint amilyen egyértelműnek akkor tűnt. Pomogáts Béla viszont önanonosz maradt, egyéni és szakmai életében folytatta ugyanazt, amit az írószövetség elnökeként, 1995–2001 között megszokhattunk tőle.

Fáradhatatlan utazó volt: különféle tisztségeiben – az Anyanyelvi Konferencia, Magyar Írószövetség, Illyés Közalapítvány elnökeként – keresztül-kasul járta a Kárpát-medencét, kisebb településekre és történelmi városokba egyaránt eljutott, személyes hálózatban kapcsolva össze Magyarországot és a környező országok kulturális szereplőit. Néha emiatt azzal gyanúsítottuk, hogy több példányban létezik – ilyenkor csak mosolygott, és tovább róttá útjait, konferenciáról konferenciára, könyvbemutatóról könyvbemutatóra járva, írótáborokban és megemlékezéseken szólalva fel.

Apró részletekig menően ismerte a rendszerváltás előtti magyar irodalom „öt-ágú sípjának” mindegyik hangszínét, és személyes kapcsolatban állt a rendszerváltás utáni irodalom legfontosabb szereplőivel ugyanezen a területen – az erdélyi, a felvidéki, vajdasági, kárpátaljai és „nyugati” magyar irodalmat egyaránt beleértve. Kolozsvárról nézve persze azt is fontos hangsúlyozni, hogy Erdélyhez különleges kapcsolat fűzte – első könyvét Kuncz Aladáról írta (1968), ő írta meg a transzilvanizmusról szóló első monografikus összefoglalót (1983), és utolsó nagyobb munkáinak egyike egy négykötetes, erdélyi magyar irodalom történetéről szóló összefoglaló mű volt, amelyikből végül csak három kötet készült el (*Magyar irodalom Erdélyben*, 2008–2010). De úttörő jelentőségűek voltak Déry Tiborról, Jékely Zoltánról, Faludy Györgyről írott monográfiái is, vagy a huszadik századi magyar irodalom történetének egy-egy jelenségét átfogóan tárgyaló könyvei.

Külön köteteket állított össze és írt a magyar avantgárdról (*Jelzés a világba*, 1988; *Változatok az avantgárdra*, 2000), ezért is volt indokolt, hogy jelen legyen doktori értekezésem, *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* értékelő bizottságában 2004-ben. Annak a találkozásnak az emlékét a számomra különleges érzelmi töltete miatt őrzöm, de a *Korunk* rendezvényeinek visszatérő vendége, Kántor Lajosnak személyes barátja lévén számos más esemény jelentett oldott és emlékezetes találkozást sokunk számára *Korunk*-közelben.

2014-ben a szerkesztőség *Korunk* Kulcsa elismerését vehette át Kolozsváron, tevékenységét Kántor Lajos méltatta. Akkor Pomogáts Béla ezekkel a gondolatokkal köszönte meg a díjat: „Jóleső érzés, mondhatom: büszke vagyok arra, hogy a *Korunk* szerzői közé tartozhattam-tartozom. A hosszú évtizedek alatt természetesen közeli kapcsolatba kerültem a folyóirat szerkesztői gárdájával, [...] az irodalmi élet ugyanis, régi meggyőződéseim szerint, nemcsak az irodalmi művek körül és a szerkesztőségi munkában végzett tevékenység napi eseményeinek és erőfeszítéseinek története, hanem a barátságoké is. Most, amikor a *Korunk* szerkesztősége elismeri sok évtizedes tevékenységemet, nemcsak ezt az elismerést, elsősorban a barátságokat szeretném megköszönni.”

2019 októberében, Pomogáts Béla 85. születésnapjának köszöntésekor írt szövegében Cseke Péter kollégánk, a szerzőről szóló monografikus tanulmány szerzője a „türelmes tárgyilagosság” szókapcsolattal jellemezte Pomogáts Bélát, ezzel a transzilvanizmus eredeti szellemiségével azonosuló kutatóként, annak folytatójaként jelölve ki helyét a magyar eszmetörténetben.

Mindezek azt jelzik, hogy személyesség és szakmaiság szervesen kapcsolódott össze munkásságában. Történelmi idők, kulcsemények tanúja, s különösen a rendszerváltást követően azok aktív alakítója volt, fáradhatatlan tevékenységéért köszönet illeti.

Emléked megőrizzük, Béla!

Balázs Imre József

BORISZ PASZTERNAK

■ Ma nincsenek divatban az orosz írók és költők, bár ostobaság volna egy megalomániás politikus háborúja miatt a szankciókat kiterjeszteni az orosz klasszikusokra, illetve azokra, akik a maguk korában valamilyen módon szembeszegültek a Hatalom Démonával. Ilyen volt a maga módján Borisz Leonyidovics Paszternak (1890–1960), a Nobel-díjas orosz költő, a *Zsivago doktor* szerzője.

Paszternakról, aki fiatalkori expresszionista verseivel égette bele magát az orosz irodalmi tudatba, én már 1956 előtt, tehát még Magyarországon tudtam valamit a poliglott, így oroszból is fordító Radó György jóvoltából, aki egy napra kölcsönadta féltve őrzött kincsét, Paszternak 1946-ban, nagyon kis példányszámban kiadott verseskötetét. Egy nap csak arra volt elég, hogy átlapozzam a kötetet, és bár felismertem benne az igazi költőt, orosz tudásom túl kevés volt ahhoz, hogy a versek ízét megismerjem, hogy értékelni tudjam ezt a sokáig hallgató és a sztálini korszakban csak műfordításokra ítélt költőt.

Sorsom viszont úgy alakult, hogy nem maradhattam 1956. november negyediké után sokáig Magyarországon, a forradalomban játszott szerepem miatt bebörtönöztek vagy legalábbis több évre internáltak volna (mint barátomat, Pomogáts Bélát). Bécsben talán tíz napot tölthettem, miközben az oxfordi tanárok küldöttsége beválogatott abba a csoportba, amelyikkel „lenyúlta” a többi angol egyetem elől a menekült diákok tehetségesebbnek tartott embereit. Így én is ott voltam azon a kimustrált katonai repülőgépen, amelyikkel 1956. november végén harmincöt magyar diák Londonba, majd pár nap múlva Oxfordba érkezett.

Az oxfordi tanárok között volt egy zöld szemű, magas fiatalember, akiről hamar megtudtuk, hogy különleges nyelvtelenség: folyékonyan beszélt oroszul, és két hét alatt alapfokon magyarul is megtanult. Max Haywardnek hívták, ő lett a mentorom – gondolom, imponált neki nyelvtudásom (az angol mellett a lengyel és a nem beszélt, de olvasott orosz), és nem utolsósorban „forradalmi lelkesedésem”. Így hát amikor pár hónappal később szétoztottak bennünket az oxfordi kollégium és más egyetemek között, Max engem kiválasztott magának, és beajánlott kutatódiáknak saját (és a kelet-európai ügyekkel leginkább foglalkozó) kollégiumába, a St Antony’s-ba. Ott egy csapásra sok pénzt kaptunk, hogy lengyel és magyar könyveket vásároljunk; a sebtében alapított alkönyvtár neve (Bem Könyvtár) az én ötletem volt. (Azóta régen beolvadt a kollégium főkönyvtárába.)

Mindezt el kellett mondanom, mert ez vezetett Paszternakhoz. Ugyanis miután az olasz Feltrinelli kiadó piacra dobta Borisz Paszternak regényét, Max Haywardot bízták meg azzal, hogy az angol Collins kiadónak egy Manya Harrari nevű hölgygel együtt (aki történetesen a kiadó felesége volt) fordítsa le ennek a ke-

vesek által ismert orosz költőnek *Zsivago doktor* című regényét. A Collins félt attól, hogy veszít a könyvön, ezért Hayward rohammunkában, viszonylag kis honoráriummal fordította le az elég hosszú regényt, amiből hamarosan világsiker lett. (Ehhez persze hozzájárult az irodalmi Nobel-díj, a szovjet hatóságok dühös tiltakozása és David Lean későbbi filmje is, amiben a bájos Julie Christie játszotta Larát, *Zsivago szerelmét*). Engem az a megtiszteltetés ért, hogy amint az angol fordítás elkészült, már gépiratban olvassam a regényt és az ahhoz csatolt versciklust. Ezért tudtam a *Doctor Zhivago*ról már naprakészen beszámolni a müncheni *Új Látóhatár* 1958. 1–2. számában.

Időközben (mivel az amerikai propagandgépezet is felkarolta a Szovjetunióban kiadhatatlan könyv terjesztését) a regényből „*Zsivago-ügy*” lett. A szovjet sajtó „árulónak” bélyegezte Paszternakot, az írószövetségtől a *Pravdáig* mindenütt támadták és megbélyegezték a már súlyos beteg költőt, aki négyszáznál több levelet kapott „a szovjet dolgozóktól”, amelyek többnyire ezekkel a szavakkal kezdődtek: „Bár nem olvastam a *Zsivago doktort*, de tudom...”; Felajánlották, hogy emigráljon, de Paszternak egy Nyikita Hruscsovnak írt levélben kérte, hogy ne üldözzék ki abból az országból, amelyhez annyi szál köti – ekkor állította csak le a támadásokat Hruscsov. Ez mindössze lélegzetnyi időt adott a költőnek, aki 1960. május 30-án elhunyt; temetése a rendszer elleni tüntetésszámba ment. De a költőn a hruscsovi rendszer aljas módon állt bosszút: halála után megint üldözni kezdték barátját, Olga Ivinszkáját, Oxfordban élő nővére, Lydia pedig csak Borisz temetése után kapott beutazóvizumot a Szovjetunióba.

A *zsivago* szó élőt jelent oroszul, és a regény valóban a túlélés regénye. Paszternakot sokáig a kommunista pártvezér, Nyikolaj Buharin védte meg a támadásoktól, de 1938 és 1953 között csak az, hogy Sztálin valamilyen oknál fogva becsülte benne az el nem kötelezett kényszertársutast. Regénye inkább a történelem áradatában uszadékfába fogódzó, ide-oda vetett ember segélykiáltása, mintsem a bolsevik forradalom sommás elítélése, de a regényt áthatja Paszternaknak az emberi méltóságba vetett hite és valamilyen megújulásba vetett reménye. Engem megkapott a zsidó születésű és sokáig vallástalan Paszternak *Zsivago*-verseinek keresztény szellemisége és a hagyományosan rímelő verseinek dallama, ezért már Oxfordban elhatároztam, hogy lefordítom őket magyarra, és keresek hozzá kiadót. De ki tudott olyan szinten oroszul, hogy társam legyen a vállalkozásban? Viszonylag hamar megtaláltam ezt a korombeli másik fordítót Sulyok Vince személyében, aki 1957-ben egy jugoszláviai menekülttáborból Norvégiába emigrált, és Oslóban lett könyvtáros.

Pár évbe telt, amíg kötet lett Paszternak háború utáni verseiből. A washingtoni Occidental Press, azaz Csicsery-Rónay István adta ki *Karácsonyi csillag* címmel 1965-ben. Felkértem Hayward ismerősét, Victor C. Frank amerikai kritikust, írjon hozzá rövid előszót – meg is tette, nem kért érte honoráriumot. A kötet 30 verséből tizennégyet fordított Sulyok Vince, tizenhatot én. Nagyon kevés példány került be belőle Magyarországra, úgy emlékszem, Illyés Gyulának, aki akkortájt szintén fordított pár verset Paszternaktól, én küldtem egyet. Nádas Péter is kapott belőle tőlem, ezt onnan tudom, hogy egy színházi tanulmányában az én fordításomban idézett egy szakaszt a kötetindító *Hamlet* című versből.

Öt évvel Paszternak halála után már Moszkvában is megjelent egy új Paszternak-válogatás – nem tudom, hány vers volt benne a *Zsivago*-ciklusból. Én mindenesetre írtam egy esszét az újvidéki *Híd*nak, amelyben próbáltam megindokolni, miért fordítottam Paszternakot. Ez a lap 1965. novemberi számában jelent meg, és kihívta E. Fehér Pál budapesti kritikus rosszallását – szinte provokációnak nevezte, hogy a jugoszláviai magyar folyóirat helyet adott esszémnek és fordításaimnak, hiszen Moszkva mellett Budapesten is virágzik a Paszternak-kultusz! E. Fehérnek a *Híd*ban Bori Imre válaszolt (álnéven), kicsit gúnyosan, lekezelően. A pá-

rizi *Irodalmi Újságban* én is írtam valamit erről. De nagy elégtételemmre szolgált, hogy amikor 1979-ben a *Lyra Mundi* sorozatban (20 ezer példányban! boldog idők!) megjelent egy újabb Paszternak-válogatás, két fordításom is belekerült (Pór Judit szerkesztette a könyvet), és közülük az egyik benne volt a hajdani *Híd*-számban. Ebben az új kis kötetben nem kevesebb, mint 18 magyar költő tisztelgett fordításával Borisz Paszternak előtt. Aki – akarva, nem akarva – a *Zsivago doktor* érdekében szembeszállt nemcsak a szovjet diktatúrával, hanem párthű írótsáival és az üldöztetéstől rettegő családjával is. 1989-ben Stockholmban Borisz fia átvette a korábban megítélt, de a hatalom nyomására visszautasított irodalmi Nobel-díjat. Végül 2010-ben angolul megjelent Paszternak levelezése családjával (*Boris Pasternak. Family Correspondence, 1921-1960*. Stanford, California), ami sok hasznos adalékkal szolgál a nagy orosz költő megírandó életrajzához.

Gömöri György



KILLYÉNI ANDRÁS

ÉLETRAJZI FOSZLÁNYOK: GSPANN KÁROLY TESTNEVELŐ

■ A dualizmus korának neves testnevelő tanára és vadásza volt, ennek ellenére Gspann Károly munkásságáról kevés információ áll rendelkezésre. Életének kutatását nehezíti, hogy kortársa volt az azonos nevű kolozsvári orvos, Gspann Károly (1865–1938) is.

A testnevelő tanár Gspann Károly (Kolozsvár, 1869. október 29. – Torda, 1938. április 8.) családja Hollandiából származott, nagyapja kolozsvári sebész, aki az 1850-es évek közepén a kolozsvári Orvos-Sebész Tanintézet kari jegyzője volt. Gyermekkoráról és iskoláiról kevés adat maradt fenn. Az 1885/86-os tanévtől kezdődően a kolozsvári tanítóképző diákja, tanítói vizsgáját 1889 nyarán tette le.¹

A Nemzeti Torna Egylet által működtetett 44. tornatanítói tanfolyamot végezte (valószínű 1893-ban tett záróvizsgát). 1896. február 29-én Kolozsváron feleségül vette Tokody Erzsébetet, kitől négy gyermeke született: Adél, Gábor, Mária és Erzsébet.

Gspann Károlyt az 1891/92-es tanévvel kezdődően alkalmazták tanítóként a Schütz-féle római katolikus fiú és leány elemi iskolában, ahol az első és a második fiúosztályoknak tanította a vallás és az ének kivételével az összes tantárgyat, illetve az intézetben minden diák számára ő tartotta a tornaórákat. Emellett 1893 októberében a Kolozs megyei tanítótestület jegyzőjévé választották.

Az 1893/94-es tanévtől Gspannt testnevelő tanárként alkalmazták a Római Katolikus Főgimnáziumban,² emellett pedig tovább tanított a katolikus elemi iskolában is. Kolozsváron elsőként a Római Katolikus Gimnázium döntött saját tornaterem felépítéséről 1892-ben az intézet főtanhatósága rendelete alapján, így testnevelő tanárként tanította heti két órában az intézet összes osztályát – ez akkoriban igen ritka volt, hiszen a testgyakorlatokat összevont osztályoknak oktatták, ami nagy létszámot jelentett minimális játéklehetőséggel.



Gspann Károly testnevelő

Gspann viszont kisebb létszámmal dolgozva minden korosztállyal, nagyobb hangsúlyt fektetett az egyéni jellegű torna-, illetve atlétikagyakorlatokra, valamint a játékokra is. Az általa felkészített tornacsapat részt vett az 1894. szeptember 22-én rendezett kolozsvári kerületi tornaversenyen,³ majd az 1895-ös nagyvárad-i iskolaközi vetélkedőn is, ahol Walton Géza és Boga Pál nyújtón, illetve korláton nyertek bronzérmet, így ők az első iskolaközi vetélkedők első jegyzett érmesei az iskolának.

Az 1895/96-os tanév kezdetén a Római Katolikus Gimnázium volt az egyetlen kolozsvári tanintézet, amely saját tornateremben saját testnevelő tanárt alkalmazott. A többi kolozsvári gimnázium (Református és Unitárius Főgimnáziumok, a polgári fiúiskola, illetve a tanítóképző) diákjai a város tornatermébe jártak testnevelésőrára, ahol a Torna és Vívó Egylet által alkalmazott tornatanár, Albert

Károly tanított. Amikor 1895. szeptember 30-án Albert tragikus hirtelenséggel elhunyt, helyére Gspann Károlyt javasolták és választották meg.

A megoldás nem bizonyult viszont kielégítőnek semmilyen szempontból. Már Albert idejében gondot jelentett, hogy egy tornatanító öt tanintézet diákjait tanítsa – ez az emberfeletti munka okozta Albert egészségének gyors romlását és korai halálát. Nem meglepő, hogy az 1895/96-os tanév végére Gspann Károly egészsége is megromlott, az oktatás pedig szünetelt.⁴

Gspann végül két évig bírta ezt a megerőltető munkát, 1897 novemberében pedig, saját kérésére, áthelyezték Rózsahegyre (Ružomberok, ma Szlovákia) a katolikus főgimnáziumba.⁵ Itt minden feltétele adott volt, hogy a testnevelés és sport terén a legmagasabb szinten dolgozhasson: szakszerűen felszerelt tornaterem és játszótér, valamint osztályonként történő tanítás. Gspann pedig élt a lehetőséggel: „A siker osztatlan része Gspann Károly tornatanárt illeti, aki rövid, pár hónapi működésével egész új irányt adott az ifjúságnak a tornázásban. Tapintatos modorával s rendkívüli ügyességével annyira megkedveltette a tanulókkal a testgyakorlás minden nemét, hogy azok most rajongó szeretettel csüngenek tanárukon, s ezt igazolta azon szünni nem akaró éljenzés, melyben a felvonulás után őt részesítették.”⁶

Már az első itt töltött évben meghatározó egyénisége lett a gimnáziumnak. Nemcsak testnevelésórákat tartott, de tanított szépírást, emellett versenyekre is felkészítette az iskolai válogatottat. Az 1897/98-as tanév végén 250 diákkal tartott dísztorna-bemutatót, a legjobb 27 diákkal pedig részt vett a szatmári országos kerületi tornaversenyen is, ahol győztek a katonai gyakorlatok csapatversenyében, illetve a vasbotokkal végzett torna csapatversenyében, amely akkora sikert aratott a szatmári közönség körében, hogy hosszas visszatapsolás után a csapat ismét bemutatta a gyakorlatot. Hasonlóan sikeresen szerepelt az intézet csapata az 1901-es budapesti országos tornaversenyen is: futásban, rúdászásban és kötélmászásban is sikerült győzni.

Gspann híres vadász volt, s rendszeresen közölt vadászati témájú tárcákat különböző szaklapokban. Az 1898-ban a *Vadászlap* hasábjain megjelent írása⁷ arra vall, hogy kiforrott, tapasztalt vadász, aki a felvidéki vadászterületeket kiválóan ismerte.

A következő, 1901/1902-es tanévben Gspann Károly a beregszászi M. Kir. Állami Főgimnázium tanára lett.⁸ A beregszászi sajtó örömmel számolt be a hírről. „A jövő tanévre főgymnásiumunknál is hozta már a hiv. közlöny egy változásnak hírét. Ugyanis Jánosi László itteni helyettes és Gspann Károly rózsahegy-i főgymn., rendes tornatanítók kölcsönösen áthelyeztettek. Gspann Károlyban egy minden tekintetben képzett, gyakorlott tornamester kap intézetünk, mint kiváló vívómeszter pedig szolgálatára lehet a vívást tanulni és gyakorolni óhajtó helyb. intelligens fiatalságnak, s a helyb. vadásztestület is egy kitűnő jó vadászt nyer benne. Ugyanazért áthelyezésén csak örvendhetünk.”⁹

Nemcsak a tanintézet előljárósa, de a szülők, illetve a beregszászi sportélet rajongói számára is minőségi változást jelentett Gspann érkezése, akinek sikerült nagyon hamar olyan szintre emelni a középiskolás sportéletet, amelyet akkoriban a fővároson kívül csak néhány nagyobb monarchiabeli városban létezett. Már az 1902/1903-as tanévben a főgimnázium csapata 32 diákkal vett részt a lőcsei kerületi tornaversenyen, az igazgató pedig hálás szavakkal köszönte meg Gspannak az elvégzett munkát. „A tornaverseny alkalmával tanulóink úgy a csoportos, mint az egyéni versenyekben derekasan megállották helyüket, s ügyességük mellett különösen fegyelmezett voltak és általában tanúsított jó magaviseletükkel tünnek fel. Mindez intézetünk kiváló tornatanárát Gspann Károlyt dicséri...”¹⁰

A beregszászi sajtó is részletes tudósítást közölt a lőcsei kerületi tornaversenyéről, hangsúlyozva a helyi főgimnázium tornászcsapatának kiváló eredményeit, kiemelve a korláton bemutatott gyakorlatokat. Összesítésben Felvidék (vagy ahogy

akkor nevezték, Felső-Magyarország) összes iskolája közül az összetettben ötödik helyen végeztek, megnyerve a súlylökés, illetve a labdajátékok vetélkedőit. „A legnagyobb érdeklődés központja a mi tanulóink korlátsapata volt, mely ügyes mutatóványaival bámulatra ragadta nemcsak a közönséget, hanem magukat a más intézetbeli versenytársakat is, úgy hogy a közönség hangos közkívánságára a beregszásziaknak meg kellett ismételniük a korláton mutatóványaikat.”¹¹

A verseny után a csapat jutalomkiránduláson vett részt a Magas-Tátrában, majd a Beregszászra hazatérő csapatot hölgyek csoportja várta, akik megbecsülésük jeléül virágokat tűztek minden sportoló mellkasára,¹² Gspann Károlynak pedig díszes virágcsokorral köszönték meg az odaadó munkát. A nagy meglepetés csak ezután várta az intézet tornatanárát: Mortenson Ede, a lőcsei kir. katolikus főgimnázium testnevelő tanára, a verseny egyik főszervezője levelet küldött kollégájának, melyben külön gratulált „ama gyönyörű, szép siker alkalmából, melyet derék, fegyelmezett ifjúságával elért, s mely iránt egész Lőcse közönsége osztatlan elismeréssel adózik”.¹³

A győztesek között szerepelt a későbbi olimpiai bronzérmes Kóczán Mór is, aki az 1902/1903-as tanévben a beregszászi állami főgimnázium VII. osztályos diákja volt, és ezen a versenyen hívta fel a figyelmet hihetetlen tehetségére – amint azt Millisits Máté művészettörténész által közölt naplórészlet is igazolta. „A gimnázium VII. és VIII. osztályát Beregszászon végeztem, a testvérbátyám, Kóczán Aladár tanár volt, és így az én oktatásomról bőségesen gondoskodott, s ennek következtében jól kifejlődtem. – Innen vittek el bennünket Lőcsére, ahol a diákok részére rendezett versenyen a súlydobásban jó eredményt értem el, aminek híre Pestre is eljutott, és az érettségi vizsga utáni szünidőben Pestről két fiatalember látogatott meg szülőfalumban, Kocson, akik a Budapesti Torna Club tagjai voltak, és felkértek, hogy lépjek be az ő klubjukba, és az ő színeikben járjak a versenyekre.”¹⁴ Kóczán a magyar atlétika dobószámainak egyik legnagyobb alakja legnagyobb sikerét gerelyhajításban érte el 1912-ben, amikor a Stockholmban rendezett olimpián 55,5 méteres dobással a harmadik helyen végzett. Ez volt a magyar gerelyhajítás első olimpiai érme.

Gspann Károlyra felfigyelt Beregszász sportért rajongó közössége, diákjai pedig hálásan köszönték meg azt az óriási munkát, amelyet kifejtett elsősorban a lőcsei siker érdekében. A harmincas éveik közepén járó Gspann a kiválóan képzett fiatal magyar testnevelők közé tartozott, kinek neve akkoriban országos szinten ismert volt. Semmiképp sem volt túlzás az a portré, melyet a *Bereg* hasábjain közöltek az 1902/1903-as tanév végén rendezett intézeti tornaverseny után. „Gspann Károly tornatanárt, az ünnepély lelkes vezetőjét, ki Magyarország egyik legjobb torna tanárának van elismerve, s ki mindenik helyen, hol tanított, dicsőséggel állta meg helyét, a közönség igazán csodálta, a versenyek végével pedig a növendékek vállakra emelve aposztrofálták. Az eredmény s az a nyugodtság, mellyel e gyakorlatokat vezette, mindenkit meggyőzhetett, hogy ő városunknak a nagy versenyeken még sok dicsőséget fog szerezni.”¹⁵

Az 1904/1905-ös tanévben országos tornaversenyt rendeztek a fővárosban, melyre a beregszászi Állami Főgimnázium csapatát is nevezték. A negyven részt vevő diák számára önmagában a budapesti kirándulás is óriási élményt jelentett, ám a csapat a versenyek során is szépen helytállt, számos díjat nyerve korláton csapatban, rúdugrásban, rúdmászásban, a füleslabda versenyében, illetve a tornászcsapat a buzogány gyakorlatában. Az elnyert öt oklevél és tizenhárom érem mellett a csapat torna gyakorlatai is kiválóra sikerültek. „Különösen tetszett a budapesti közönségnek a buzogány gyakorlat, úgy, hogy a szép produkciót szűnni nem akaró tapssal honorálták.”¹⁶

Gspann Károly a következő két tanévben is lelkesen dolgozott, minden intézeti évkönyvben fellelhető, hogy az intézet igazgatója hálásan beszél arról a buzgalomról, mellyel Gspann tanított, értékelve különösen magas szakképzettségét.



Gspann Károly feleségével és négy gyermekükkel (1905 körül)

1906 őszén Gspann súlyosan megbetegedett, így az 1906/1907-es tanévben alig tanított, Telman Gyula tornatanár helyettesítette. A tanév végén, nem kis meglepetésre, Gspann kérte áthelyezését Tordára az állami főgimnáziumhoz.¹⁷

Gspann tordai működéséről igen kevés információ áll rendelkezésre. A tordai gimnáziumban is nagy népszerűségnek örvendett diákjai körében. „Már külső megjelenése is az első pillanatra elárulta a nemes lelkű, bátor, egyenes embert, a diákok atyját és jó barátját, aki minden alkalommal az ifjúság lelkes védelmezője tudott lenni, ha arra szükség volt.”¹⁸

Életének ebben az időszakában hódolt a vadászatnak, emellett pedig Erdély egyik leghíresebb vadászkutya-tenyésztőjeként tartották számon mind a Monarchia, mind a trianoni békediktátumot követő erdélyi vadászkörökben. Ekkoriban szakcikkei jelentek például a *Vadász-lap*¹⁹ illetve a *Vadász Újság*²⁰ hasábjain. „Drótszőrű foxterrierjei épp olyan híresek voltak, mint az általa nevelt Setterek vagy más vadászkutyák, örvendhetett az, aki egy-egy ilyen kutyahez hozzájuthatott”²¹ – jegyezték fel róla.

Az első világháború kitérését követően a középiskolákba bevezették a kötelező katonai gyakorlatokat, a tordai állami gimnáziumban ez a feladat Gspannra hárult, „aki a legnagyobb ügybuzgalommal hajtotta végre és valósította meg a nagyv. Honv. Min. ur által megállapított keretekben az ifjúság katonai kiképzését.”²²

A impériumváltást követően számos, a tordai magyar közösséget érintő eseményen vállalt szerepet. Egy 1929-ben rendezett kiállításon neve megjelenik a festőművészek között mint régi, elismert festőművész, alkotásait „nemes ízlés és kiforrott műízlés jellemzi”.²³ A tordai magyar Iparosegylet ötvenéves jubileumi rendezvényén számos sportbemutatót rendezett, ahol mind a lány, mind a fiú tanítványai fényes sikert arattak. Hasonlóan pozitív véleményről számolt be a saj-

tó, amikor Gspann által felkészített női tornászcsapat fellépett az 1932-es tordai magyar napok keretében.²⁴

Nyugdíjba vonulásáról nincs adat. 1938-ban bekövetkezett halálakor az erdélyi vadásztársak búcsúztatták. „Erdőn-mezőn mindenütt lüktet az élet, hasadó rügyek, új életek hirdetik mindenütt a Feltámadást. És ebben a nagy készülődésben szomorúan, fájoan halljuk a hírt, hogy Virágvasárnapján Tordán egy új sírra hullottak a könnyek és a virágok. A természet egyik leghívebb szerelmese tért meg örök pihenőre. Nemes szíve, mely a legkisebb bogárnak is örvendeni tudott, talán már nem bírta mindazt a szépet, amivel annyi tavaszon csordultig telt. És most itt állunk mi, transzilván vadászok, hogy elszomorodott szívvel búcsúzzunk tőle. Hogy ki volt Gspann Károly, azt minden vadász tudja, aki csak ismerte: példakép. Nemcsak az iskolában nevelt, hanem hatalmas elméleti és gyakorlati tudását szívesen adta annak a vadászgenerációnak, akinek az a szerencse jutott osztályrészsül, hogy az ő oldala mellett tanulhatta meg, hogy mi az a szó nemesebb értelmében vett vadásznak lenni.”²⁵

■ JEGYZETEK

1. XVIII. értesítvény a kolozsvári M. Kir. Állami Tanítóképezde tizennyolcadik tanévről 1888–89. Kolozsvár, 1889. 24.
2. „Az erd. püspök úr ő nagyméltósága 1893 szept. 21-én 3563. sz. a kelt leiratában a főgymnasiumhoz tornatanítóul Gspann Károlyt nevezte ki.” (A kegyes-tanítórendiek vezetése alatt álló kolozsvári Rom. Kath. Főgymnasium értesítője az 1893–94. tanévről. Kolozsvár, 1894. 39.)
3. „Intézetünk a lefolyt tanév alatt két kerületi tornaversenyben vett részt: az 1894. évi szeptember 22-én Kolozsvárt rendezett versenyre 37 tanuló állott elő, kik a katonai és mű-rendgyakorlatokért együttesen dísz-oklevelet nyertek, s ezen kívül Schiller Ede és Zecha Gyula VII. o. tanulókat a bíráló bizottság emléktárgyakkal tüntette ki, Walton Géza VI. Fülöp István és Szentpéteri Ferencz VIII. o. tanulók pedig okleveleket kaptak. Az 1895. évi június 4-én Nagyváradon tartott torna-versenyben 31 tanulóknak vett részt, kik közül a bíráló bizottság Walton Géza VI. o. tanulót korlát-gyakorlatáért, Boga Pál VII. o. tanulót pedig nyújtó-gyakorlatáért bronz-éremmel, Boga Pál és Litán Gergely VII. o. tanulókat korlát-gyakorlataikért, Péder Vilmos VII. o. tanulót pedig nyújtó-gyakorlatáért oklevéllel jutalmazta.” (A kegyes-tanítórendiek vezetése alatt álló kolozsvári Rom. Kath. Főgymnasium értesítője az 1894–95. tanévről. Kolozsvár, 1895. 33.)
4. „Helyét a tornavivő Gspann Károllyal töltötte be, ki azonban szintén sokat betegeskedvén, különösen a harmadik harmadban, a tornászat tanítása gyakran szünetelt, s így pl. a tornavizsgálat ez évben újból elmaradt.” (A kolozsvári városi nyilvános községi polgári fiúiskola értesítője az 1895–96-ik tanév végén. Kolozsvár, 1896. 33.)
5. „Niedermann Ignác tornatanító, a Nmélt vall.- és közokt. minisztérium 42093. sz. rendeletével okt. 14-én, a győri állami főreáliskolához helyeztetvén át, a helyébe nov. 4-én kelt 50674 számú rendelettel Gspann Károly neveztetett ki végleges rendes tornatanítónak.” (A kegyes-tanítórendiek vezetése alatt álló rózsahegyvi Kath. Főgymnasium értesítője az 1897/98-iki tanév végén. Rózsahegy, 1898. 59.)
6. A kegyes-tanítórendiek vezetése alatt álló rózsahegyvi Kath. Főgymnasium értesítője az 1897/98-iki tanév végén. Rózsahegy, 1898. 70.
7. Az én vadászatom (Gspann Károly tárca) – Vadászlap 1898. május 15.
8. A nagymélt. ministeriumnak intézetünk iránt kegyes gondoskodásáról tanúskodik augusztus 23-án 43.003. sz. a kelt rendelete is, melylyel az immár VI. osztályúvá fejlesztett főgymnasiumhoz – tekintettel a játék délutánoknak a négy alsó osztályban történt életbeléptetésére – Gspann Károly rózsahegyvi kath. főgymnasiumi tornatanítót intézetünkhez áthelyezni kegyeskedett. (A beregszászi M. Kir. Állami Főgymnasium Ól-ik évi értesítője 1900/1901. Beregszász, 1901. 19.)
9. Bereg 1901. augusztus 18.
10. A beregszászi M. Kir. Állami Főgymnasium III-ik évi értesítője 1902/1903. Beregszász, 1903. 26.
11. Bereg 1903. május 31.
12. „A versenyből győzelemmel kikerült ifjak nevei a következők: Korlátornászok: Mezey Gyula, Szabó Bertalan, Szélesy András, Telegdy Károly VIII. o., Beermann Ignác, Fischer Miklós, Fodor Henrik, Horváth Gábor, Kohn Dávid VII. o., Buzinkay Gyula és

- Schwarz Sándor V. o. tanuló. – Súlydobók és távolugrók: Csatóry Jenő, Mezey Gyula, Szabó Gábor, Szélesy András VIII. o., Kóczán Mór és Kohn Dávid VII o. tanuló. – A füleslabda játék részesei: Csatóry Jenő, Fazekas Endre, Mezey Gyula, Szabó Bertalan, Szabó Géza, Szélesy András VIII. o., Beermann Ignác, Horváth Gábor, Kóczán Mór és Kohn Dávid VII. o. tanuló. Rúdászásban első díjat nyert Buzinkay Gyula V. o. t. – Függezkedésben második díjat nyert Csatóry Jenő VIII. o. t. – Versenyfutásban II. díjat nyertek: Buzinkay Gyula V. és Duchon Béla VIII. o. tanuló” (Bereg 1903. május 31.)
13. Bereg 1903. május 31.
 14. Millisits Máté: *Kóczán Mór lelkész száz éve lett bronzérmes az olimpián*. Reformátusok Lapja 2012. július 29.
 15. Bereg 1903. június 14.
 16. *A beregszászi M. Kir. Állami Főgimnázium V-ik évi értesítője 1904/1905*. Beregszász, 1905. 39.
 17. „Gspann Károly r. tornatanárt a VKM. 1908. szept. 22-ikén 59160. sz. a. kelt rendeletével saját kérelmére ugyanezen minőségben Tordára helyezte át...” (*A beregszászi M. Kir. Állami Főgimnázium IX-ik évi értesítője 1908/1909*. Beregszász, 1909. 58.)
 18. Ismeretlen újságcikk egy 1938-as tordai magyar lapból – a család tulajdona
 19. *A foxterrier mint vadászeb*. Vadász-lap 1902. március 15. 108–109.
 20. „Ne bántsa az úr az én rókámat”. Vadász Újság 1924. november 1. 177–178. *Első vadászatom „Csehszlovákiában”*. Vadász Újság 1925. június 1. 89–91.
 21. Ellenzék 1938. április 17.
 22. *A tordai M. Kir. Állami Főgimnázium értesítője az 1915–1916-iki tanévről*. Torda 1916, 34.
 23. Keleti Ujság 1929. október 13.
 24. Keleti Ujság 1932. szeptember 14.
 25. Ellenzék 1938. április 17.



BUJK GÁBOR

ADALÉKOK LIGETI ERNŐ ÉS CSALÁDJA ÉLETRAJZÁHOZ

Kiindulási pont

■ Karcagon nevelkedő középiskolai tanár, majd 1926–1930 között a *Nagyvárad* *Naplónál* főállású újságíró nagyapám, Bujk Béla (1890–1935)¹, aki Váradon alapított családot (1920), jól ismerhette a nyilasok által a feleségével együtt Budapesten kivégzett kolozsvári laptulajdonos író, újságíró, szerkesztőt, a magyar kisebbségi közélet elkötelezett harcosát, Ligeti Ernőt (1891–1945). A nagypapa az Erdélyi és Bánsági Népkisebbségi Újságírók Központi Szervezetének titkáráként évekig együtt is dolgozhatott az abban vezető szerepet játszó íróval. A kapcsolatokról – korai halála miatt – nekem már nem mesélhetett, de mégiscsak az ő révén találkoztam az író néhány írásával, amikor azt kutattam, hogy miért is repatriált a legnehezebb évek után, 1931-ben Magyarországra. Ekkor ismeretem meg Ligeti Ernő önéletrajzi ihletésű műveit, amelyekben számtalan embernek és városi szintérnek állított emléket.

A műveket olvasva és megismerve a Ligeti házaspár tragédiáját, különösen szembetűnő, hogy a kortársait oly tömör és élvezetes stílusban megőrkítő író és családja életéről viszont alig-alig tudunk többet saját önéletrajzi ihletésű leírásainál. Szántó Margitról – a foglalkozásától eltekintve – pedig gyakorlatilag semmilyen érdemi információt nem szolgáltatott eddigiekben a magyar emlékezetpolitika. Ez annál is inkább érthetetlen, mert a szakirányú végzettségű színésznő feleség és az aktív közéleti szereplő férj nyilvánvalóan Kolozsvár, de talán az egész erdélyi magyar diaszpóra szellemi elitjéhez tartozva bizonyosan jelentős társasági életet élhettek. Ennek ellenére a visszaemlékezés-morzsákban alig-alig található valamilyen érdemi információ, vagy legalább személyes élmény az író-művész házaspárról. Ebben nyilvánvalóan közrejátszott Kolozsvár viharos 20. századi története, de ez sem ad elégséges magyarázatot a háborút túlélő barátok és ismerősök szűkszavúságára.

A Ligetiék tragikus halála óta eltelt évtizedekben – néhány életeseménytől eltekintve – a legtöbb információ Izsáky Margit,² Marosi Ildikó³ és Gaal György⁴ írásaiban olvasható. Sajnos e téren a legutóbbi Filep Tamás Gusztáv-monográfia⁵ sem szolgált újdonságokkal (legfeljebb az I. világháború tekintetében vázolt feltételezéseket), viszont így is a legteljesebb Ligeti Ernő-életrajznak tekinthető. (A továbbiakban ezért az itt lábjegyzetben jelzett írásaiból származó információkat a szerzők nevének közvetlen hivatkozásával említem. Az író *Elsüllyedt világ* című cikksorozatára való utalások esetében is a Marosi Ildikó-kötet az irányadó.)

Ezekhez képest számos esetben sikerült pontosítani Ligeti Ernő és családja életrajzi adatait, amelyeket – tudomásom szerint – az eddigiekben még nem publikált senki. Az alábbiakban tehát megpróbálom összefoglalni ez irányú kutatásaim eredményeit. Ebből adódóan jelen írásban az életeseményekről alig, az életműről pedig egyáltalán nem lesz szó. Továbbá a tanulmány nem érinti, legfeljebb csak érintőlegesen a család 1944-es zsidómentesítését, amelyről több kétes hitelességű információ terjedt el a magyar irodalomtörténetben, így az önmagában is önálló tanulmányt érdemelne majd.

Ligeti Ernő szülei: Ligeti (Lichtenstein) József (1860–1924) – Diamant Júlia (? – ?)

■ Gaal György kolozsvári kutatásai révén tudható, hogy az író édesapja, a borso-di Mónosbélén született Lichtenstein József bírósági végrehajtó. Az 1860-as évben vezetett sajszentszéki *Izraelita anyakönyvben* (40. sorszámon) rögzítették *Lichteinstein Selig* születését (augusztus 18., apja neve: *Lichteinstein Jakob*, anyja neve: *Saly Krets*). A bejegyzés a megjegyzés rovatban regisztrálta a későbbi névváltoztatás tényét és az engedélyező határozat számát is.

Az édesanya a budapesti Diamant Júlia volt. Az irodalomtörténész későbbi írásában feltételezte a Herzl Tivadar (édesanyja: Diamant Jeanette) rokonságot, de ez esetleg csak oldalágon valószínűsíthető, mert Ligeti Ernő mamája felvidéki, míg a cionizmus atyjának közvetlen felmenői budapesti illetőségűek voltak.

Az *Eger* című hetilap (1889. szeptember 3., 292.) közleményben tette közzé, hogy „Hymen-Lichtenstein József, hevesi kir. bir. végrehajtó, f. é. aug. hó 18-án eljegyezte Diamant Miksa budapesti szeszgyárvezetőnek kedves és művelt leányát, Juliskát”. A fiatal férjjelölt nagy valószínűséggel azonos azzal a Lichtenstein Józseffel, akinek a személyesen beadott házassági engedélykérelmét egy napon belül hagyták jóvá és iktatták az *Országos Izraelita Iroda iktatónaplójában 14001-16000* (1889. november 16–17., 15.362. és 15.363. iktatószámok).

A házasságkötésre 1899-ben vagy 1890-ben és valószínűleg a fővárosban került sor, de arról nincs információ, hogy mikor és miért költözött az ifjú pár Kolozsvárra. Viszont Gaal György révén ismeretes, hogy Ernőt (1891) és Oszkárt (1895) már ebben a városban anyakönyvezte a helyi neológ izraelita hitközség. A család fő névváltoztatási kérvényének jóváhagyását más lapok mellett a *Budapesti Közlöny* is közzétette (1899. február 16., 1.): „Lichtenstein Selig kolozsvári bírósági végrehajtó, valamint kiskorú fiai, Ernő és Oszkár vezetéknevének »Ligeti«-re kért átváltoztatása, f. évi 11.627. számú belügyministeri rendelettel, megengedettet”.

A kolozsvári éveket szintén Gaal György írásából ismerhetjük meg részletesebben, a szülők tragédiájáról pedig Marosi Ildikó magát Ligetit idézi (8.): Ligeti József „mint esküt nem tett igazságügyi tisztviselő, állását elveszítette. Különben jómódú ember volt, aki mikor eladta házáat, hogy Budapestre menekítse egy életen keresztül nagy nehezen összehordott vagyonkáját, pénze a kommün idejében úgy elértéktelenedett, hogy egyemeletes házáért egy Kuba-szivart se tudott venni. [...] Csakhamar elbetegesedett, és követte az anyámat, akinek végzetes szívbaját a háború, az egyéni tragédia csak siettetett.”

Az édesanya halálának helye és ideje nem ismeretes, az édesapa halálhírét viszont több erdélyi napilap mellett a kolozsvári *Ellenzék* is hírként közölte (1924. április 20., 4.): „Ligeti József halála. Kolozsvár társadalmának régi ismert alakja halt meg hosszas betegeskedés után Budapesten. Ligeti József volt bírósági végrehajtó. Ligeti Józsefet az utóbbi években súlyos csapások érték, lábát amputálni kellett, s azóta élete folytonos küzdelem volt a halálos kórral. Most aztán megváltotta szenvedéseitől a halál. Ligeti Ernő dr. kiváló újságíró kollegánk, a jeles költő és Ligeti Oszkár dr. kolozsvári orvos édesapjukat gyászolják az elhunytban.”

Ligeti Ernő felesége: Szántó Margit (1899–1945)

■ A határon túli színjátszásról szóló lexikon⁶ *Szántó Margit* címszó alatt ezt írja (354.): „Manci; Ligeti Ernőné (Tápiógyörgye, 1892. március 15. – Budapest, 1945. január) Szántó János színész lánya. 1917-ben végezte el a SzAk-ot. Miskolcra került Palágyi Lajos társulatához. 1918 elején Krémer Sándor társulatában játszott Ungváron. A világháború után Kolozsvárra szerződött Janovics Jenő társulatához. Férjhez ment Ligeti Ernő íróhoz, és néhány évi működés után visszavonult a pályáról. Utoljára közkívánatra egyetlen szerep eljátszására vállalkozott. 1934 februárjában dr. Mihalik Katalint alakította Bús-Fekete László *Több mint szerelem* c. da-

rabjában. 1945 januárjában Budapesten a nyílt utcán nyilasok ölték meg férjével együtt. Szerepeiből: Kovács Irma (Pásztor Árpád – Góth Sándor: *Vengerkák*), Güzela (Fali: *Sztambul rózsája*), Klári (Herczeg Ferenc: *A Gyurkovics lányok*), Denise (Rényi Aladár: *Tiszavirág*), Elvira (Lengyel Menyhért: *A táncosnő*), Jeanet (Rényi Aladár: *Vandergold kisasszony*), Ilona (Földes Imre: *Künn a bárány, benn a farkas*).” A névcikkben a színháztörténeti elemeket nem ellenőriztem, de a születési dátum és hely, illetve az édesapa neve téves állításnak tűnik, viszont minden egyéb igaznak látszik.

Az ELTE levéltára őrzi az *Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia Anyakönyveit* (1865–1918), amelyek adatai az interneten is elérhetőek.⁷ Eszerint Szántó Margit valóban sikerrel végezte el az iskolát (1914–1917). Az adatlapja szerint Munkácson született 1899-ben, édesapja foglalkozása pedig főgimnáziumi tanár. Apró érdekesség, hogy az évfolyamtársa volt az az Izsáky Margit (1899–1977) színház- és kolozsvári némafilmszínésznő, később újságíró, aki több szálon is kötődött a Ligeti családhoz.⁸ Férje, az erdélyi újságíró dr. Kádár Imre (1894–1972) kollégája volt Ligetinek a *Keleti Újságnál*, majd pedig ő maga is együtt dolgozott vele a *Magyar Nemzetnél* (1943–1944). Továbbá ő készítette azt a riportot Ligeti Károllyal (1945), amiből a család tragédiájának részletei váltak legteljesebben és -hitelesebben publikussá.

Szántó Margit születési évét egy másik forrás teheti kérdésessé. A jeruzsálemi Jad Vasem Archívum őrzi a svájci Jean Brunschvig⁹ személyes hagyatékában a San Salvador-i genfi konzulátus által hivatalosan kiállított zsidómentesítő emigrációs engedélyek eredeti példányait (1944). Ezek adatai az interneten is elérhetőek,¹⁰ köztük Déry Tibor (1894–1977) mellett fellelhető *Szigetinee Szanto Margit* neve is, akinek születési éveként 1900, míg lakhelyként a fővárosi Pozsonyi út 47. szerepel. A nyilvántartásban – azonos lakhellyel – megtalálhatóak *Szigeti Ernoe* (1894), *Szigeti Karoly* (1928) és *Szantonee Schueck Szerena* (1882) személyes adatai is. A Szigeti név lehet álnév vagy a születési évszámok és a lakhely házszámához hasonlóan elírás is. Vagyis az 1899-es születési évszám valósnak látszik, amiképpen az is, hogy egyértelmű bizonyítékok vannak arra nézve, hogy Schück Szeréna egykori férje az 1935-ben elhunyt Szántó Soma főgimnáziumi tanár volt (erről részletesen majd a szülőknél). Az izraeli adatforrásból pedig az is nyilvánvaló, hogy a Horthy és svájci védetség mellett a család a salvadori mentesítési okiratokat is megpróbálta beszerezni.

Szántó Margit színházi működésére vonatkozóan a lexikonadatok reálisnak látszanak. Az 1920-as években neve a sajtóban többnyire csak alkalmi és főként irodalmi rendezvények szereplőjeként merül fel, míg az 1930-as évek elején a reaktíváló színésznő több újságnak is nyilatkozott. Esetenként Szántó Margit, Ligetiné Szántó Margit vagy L. Szánthó Margit néven. A kolozsvári *Ellenzék* (1930. február 7., 9.) a városi Magyar Színház közleményeként jelentette be, hogy „ismét színpadra lép Ligetiné-Szántó Margit a kolozsvári úri társaságok népszerű hölgytagja”. A szintén kolozsvári *Hölgyfutár* pedig 1934. április 1-i számában (8.) a riport mellett egy fotót is közölt róla. A színésznő szinte minden személyes nyilatkozata arról szól, hogy neki a családja és a színpad a mindene.

Marosi Ildikó kutatásai (egy 1943-as Molter Károly-levél) alapján (19.) a Ligeti család – a zsidótörvények miatt – a családfő otthoni anyagi ellehetetlenülése után valószínűleg 1943 nyarán települhetett át a fővárosba, ahol a Pozsonyi út 49. számú ház harmadik emeletén, Szántó Margit édesanyja lakásában leltek menedékre. Az Izsáky-interjúból tudható, hogy az írónak a csepeli munkatáborból való szabadulása után (valószínűleg 1944. júliustól) a család az óbudai Evező utcába költözött egy ismerősük lakásába. Egy feljelentés után a fiút és apját azonban 1944. október 22. körül ismételten kényszermunkatáborba vezényelték (Gyálpusztá). Szántó Margit csak azért menekült meg, mert éppen a zsidómentesítési igazolások ügyin-

tézése miatt volt távol. A munkaszázadból a diplomáciai (salvadori, vagy svájci) védettégük révén november közepe táján sikerülhetett kiszabadulniuk. Valószínűleg ekkor már a Pozsonyi úti lakásba tértek haza, ahonnan azután 1945. január 9-én a nyilasok előbb a nyilas házba (Andrássy út 60.), majd másnap hajnalban a Liszt Ferenc téri halálba hurcolták őket.

A Ligeti házaspár fővárosi 1944–45-ös zsidóüldözéséről és tragédiájáról az Izsáky Margitnak adott – szűkszavú – Ligeti Károly-interjú tekinthető a leghitelesebb forrásnak. Az abban leírtak szerint a nyilas házban az édesanya azzal próbálta vigasztalni az alig 17 éves fiát, hogy „az erdélyiek megvédenek minket, vannak még az Erdélyi Pártban jó embereink. Már kétszer sikerült, harmadszorra is sikerülni fog” (33.). Nem világos, hogy – a fiú megnyugtatósi szándékán túl – kinek a segítségével is reménykedhetett az ostrom miatt körülrzárt és nyilas terrorba, illetve véres háborúba borult fővárosban. Hiszen a korábban valószínűleg az érdekében eljáró erdélyi politikusok közül Mikó Imrét és Vita Sándort már előző év október közepén elhurcolták a Kolozsvárra bevonuló oroszok, Mester Miklós (volt államtitkár) pedig ekkor már álnéven előbb Klastrompusztán, majd a fővárosban bujkált, míg Nyíró József novemberben hagyta el a fővárost, és a nyilas parlament tagjaként ebben az időszakban Sopronban tartózkodott.

A Liszt Ferenc téren 1945. január elején a háború és a nyilas terror áldozatai hulláinak tömege hevert.¹¹ A budapesti *Haladás* című hetilap beszámolója szerint (1946. március 14., 5.)¹² az egyre hevesebb ostrom közepette a téren maradt holttestek sietős elhantolását – egy helyi ékszerüzlet tulajdonosnőjének kezdeményezésére – a rendőrség ruszin munkaszolgálatosokkal végeztette el. A tetemek exhumálására 1946. március elején került sor. A sírokban „kilenczted részben biztosan zsidók feküsznek”, mert „a legtöbb hullának hátul van a két keze, össze voltak kötözve, de a spárpa már leállott róluk”.

A tudósítás szerint március 13-ig öt gödörből több mint kétszáz tetemet emeltek ki, akik közül – részben a hozzátartozók segítségével – kb. negyven embert tudtak azonosítani (testi, illetve öltözeti jellegzetességek, zsebtárgyak vagy igazoló papírok alapján). Gábor Marianne (1917–2014) festőművésznő neves hozzátartozóit (apját, apósát, anyósát és sógorát), akiket január 9-én hurcoltak el egy svéd védett házból, majd másnap végezték ki őket a téren, a férjének sikerült a hatodik napon azonosítania.¹³ Nekik 1946. március 15-én nagyszabású és ünnepélyes temetést rendeztek a fővárosi Kozma utcai izraelita temetőben.

Akiket nem sikerült azonosítani, azokat – az exhumálás vezetőjének korabeli nyilatkozata szerint – „elviszik a keresztény temetőbe”, mert valaki „kiadta a rendelkezést, hogy akiről nem lehet megállapítani, hogy zsidó, azt mégiscsak jobb keresztény földbe temetni”. A Budapesti Temetkezési Intézettől kapott 1946. március 24-i keltezésű exhumálási és temetési elszámolás 177 (valószínűleg azonosíthatatlan) emberre vonatkozik. Az sem biztos, hogy a téren minden tetemet sikerült feltárni. Vagyis a Ligeti házaspár holttesteit vagy a téren maradhettek, vagy – azonosítás hiányában – az Újköztemető egyik tömegsírjában kerülhettek elföldelésre.

Szántó Margit szülei: Szántó (Steiner) Soma (1864–1935) – Schück Szeréna (1876–1961)

■ Azt, hogy a lexikon állításaival szemben Ligeti Ernő apósa Szántó Soma volt, a főgimnáziumi tanár különböző napilapokban megjelent gyászjelentései egyértelműen igazolják. A kolozsvári *Ellenzék* például arról írt (1935. május 10., 16.), hogy „Budapestén tegnap reggel 70 éves korában meghalt Szántó Soma állami főgimnáziumi igazgató, aki a magyar állami oktatás legkiválóbb erői közé tartozott. Szántó Soma előbb a munkácsi állami főgimnáziumban, majd a budapesti Munkácsy utcai állami főgimnáziumban működött. Tizenöt éven át a *Munkács* című lap szer-

kesztője volt. Ismerősei körében halála általános részvétet keltett. Ligeti Ernő és dr. Lakatos Imre¹⁴ kollégáink apósukat gyászolják az elhunytban.”

A békés megyei Szeghalmon született és elismert tanár 1892-ben magyarosította Steinerről Szántóra a vezetéknevét, ami a *Budapesti Közlönyben* (1892. 10. 27., 5.) belügyminiszteri határozatként megjelent. Ennek alapján bizonyosan nemleges a válasz arra a felvetésre, hogy „vajon a feleség nem állt rokonságban a kolozsvári Schlesinger-Szántó családdal?”¹⁵

A szarvasi gimnázium elvégzése után Budapesten egyetemi végzettséget szerzett és Nagybányán pályakezdő, majd Munkácson (1893–1912) tanító latin–magyar szakos tanárnak önálló névcikke van a *Magyar írók élete és munkái* (Kiadja Nornyánszky Viktor) 13. kötetében (1909). A *Munkácsi Magyar Királyi Állami Főgimnázium* 1913–14. évi évkönyv búcsúztatója szerint (3.) a család 1913-ban véglegesen Budapesten telepedett le.

A fővárosban a Munkácsy utcai állami főgimnázium mellett haláláig a Pesti Izraelita Hitközség Leánygimnáziumában tanított. Nyugdíjba vonulásakor *Az Országos Középiskolai Tanáregyesület Közlönye* szerint (1929. április 1., 368.) „Magyarország Főméltóságú Kormányzója a magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszter előterjesztésére [...] Szántó Soma budapesti VI. ker. állami Kölcsey Ferenc reálgimnáziumi tanárnak [...] nyugdíjaztatása alkalmából a középiskolai igazgatói címet adományozta.” Ez az a címzetes igazgatói cím, ami valószínűleg majd az özvegyen maradt Schüch Szerénának biztosítja 1944-ben a zsidótörvények hatálya alóli elvi törvényi/Horthy (?) mentességet.¹⁶

Szántó Soma 1935-ben hunyt el, sírja, ahová később a feleségét is temetik majd, a fővárosi Kozma utcai izraelita temetőben található (1/B parcella, 11.sor, 13. sír). Halálakor *A Pesti Izraelita Hitközség Leánygimnáziumának 1934–1935. évi Értesítőjében* fényképes nekrológ jelent meg róla (4.).

Szántó Margit édesanyja, a nagybányai születésű Schüch Szeréna – a városi sajtó hírei alapján – egy befolyásos helyi kereskedő (Schüch Izidor) lánya volt. Férje halála után özvegy Szántó Sománé 1937-ben vásárolt egy lakást Budapesten, a Pozsonyi út 49. számú ház harmadik emeletén.¹⁷ A ház eredetileg nem szerepelt a kijelölt csillagos házak között, de miután a társasház 28 tulajdonosa közül „6 keresztény, a többi zsidó”, és csak egy keresztény tulajdonos lakott a házban, illetve a ház 27 lakásából „19 lakást zsidók laktak, közülük 14 tulajdonos”, Török Lipót gyáros (Török Lipót Fémárugár Rt.) a „zsidó vallású társtulajdonosok és lakók” képviselőjében 1944. 06. 17-én sikerrel kérelmezte a polgármesternél az épület „zsidó házzá” nyilvánítását. A *Csillagosházak.hu* weboldalon elérhető a ház adatainál az előbbieken idézett kérelem szkennelt másolata, azon kiolvasható özvegy Szántó Sománé aláírása is.¹⁸ Ebben az 1944 novemberében svájci védelem alá vont házban húzta meg magát a Ligeti család a tragikus végkifejletig, illetve ide tért haza a kivégzést túlélő Ligeti Károly is.

Özvegy Szántó Sománét csak azért nem hurcolták el a többiekkel, mert a családtagok a bejárónőjüknek hazudták őt, ezért a nyilasok kirugdalták a lakásból. Háború utáni sorsának alakulására nem találtam további információkat. 1961-ben hunyt el, a férje mellé temették.

Ligeti Ernő és Szántó Margit fia: Ligeti Károly (1928–2014)

■ Ligeti Károlyt a Liszt Ferenc téren három találta érte, de életben maradt. Neki sikerült új életet kezdenie. A *Yad Vashem Magazinban* (Vol. 94, Winter 2021) megjelent rövid képes összefoglaló szerint (61.)¹⁹ 1946-ban Németországba, majd 1950-ben az Egyesült Államokba (előbb New Yorkba, végül 1953-ban Los Angelesbe) emigrált. A manapság is működő ékszeripari vállalkozását (Charles Ligeti Jewelry Company) Kaliforniában alapította (1957).

Ábel Olga (1905–1987) szerint a fiú a téren (49.)²⁰ „elterült, de nem halt meg, nyöszörgését meghallotta egy arra járó Wehrmacht-tiszt, magához vette, kivitte Németországba, örökbe fogadta, és – talán büntudattal az egész hitlerista rendszerért – felnevelte”. Ez a történet nemcsak az Izsáky Margit-interjú alapján légből kapott, hanem a korabeli orvos szemtanú, dr. Strausz Imre (1909–2000)²¹ is utóbb megcáfolta:²² „Utoljára 1984 októberében, Budapesten találkoztam Ligeti Károlylyal, aki, miután a golyók csak jelentéktelen sebeket ejtettek rajta, bevászorgott a Wesselényi utcai szükségkórházba, ahol bekötötték sebeit. Három év múlva kivándorolt az Egyesült Államokba, ott él ma is, többször volt itthon látogatóban.” Igen-igen sajnálatos, hogy ezeken a budapesti látogatásokon nem sikerült többet megtudni a szüleiről, az édesapja írói hagyatékáról és az egykori tragédia további részleteiről.

Ligeti Károly 2015-ben hunyt el, Charles Moshe Ligeti néven a síremléke a Mount Sinai Memorial Parkban (Los Angeles)²³ található, amely – holokauszt-áldozatként – a szüleiről is megemlékezik. A feliratok angol, francia és héber nyelvek. Magyar szöveg vagy magyar származására vonatkozó utalás nincs...

Ligeti Ernő az I. világháborúban

■ A korabeli legénységi nyilvántartások megsemmisülése miatt a hivatalos katonai levéltári iratok nem elérhetőek. Így Ligeti Ernő háborús múltjára csak az író saját műveiben találhatunk utalásokat, illetve kallódó dokumentumok segíthetnek a tájékozódásban. Egy ilyen dokumentum lehet a *Rendeleti Közlöny a Magyar Királyi Honvédség számára – Személyes Ügyek I. Kötet 1918.* (1438.), amely többek között „népfőlkelő bírósági gyakornoki” kinevezésekről szól, így a háború időtartamára parancsot kap „dr. Ligeti Ernő (Kolozsvár), cs. és kir. 51. gyalogezredbeli gyalogos czimzetes őrmester egy cs. és kir. hadsereg kiképző csoportparancsnokság bíróságánál” (1918. április 1-től).

A parancsban szereplő személy nagy valószínűséggel azonos az íróval. A doktori cím, a kolozsvári helyszín, illetve az író jogi egyetemi előmenetele túl sok egybeesésnek látszik ahhoz, hogy más személyről lehessen szó. Az egységszám sem azonos azzal, ahová Székelyudvarhelyen eredetileg bevonult, de az 51. gyalogezrednek is volt közvetlen kötődése Kolozsvárhoz. Mindezek alapján talán új információ, hogy Ligeti rangja, legalábbis 1918-ban már „czimzetes őrmester” volt.

Végezetül egy apró megjegyzés. Számos Ligeti Ernőről szóló írás megemlíti, hogy az 1914-es mozgósításkor az elsők között önkéntesként vonult be. Az előbb idézett parancs alapján ez valóban igaz („népfőlkelő”), viszont az *Elsüllyedt világból* tudhatjuk (121.), hogy önkéntesnek még az egyetemi éve alatti sorozáson (1912) és elsősorban németnyelv-tanulási szándékkal jelentkezett a bécsi székelyű cs. és kir. 82. gyalogezredhez, amelynek Székelyudvarhelyen is állomásoztak egységei. Nyilván nem akart háborúba menni, de 1914-ben már nem nagyon mondhatott volna nemet a behívóra, illetve az általános közhangulathoz idomulva maga Ligeti is okkal gondolhatta úgy, hogy „*Mire a levelek lehullanak...*”.

Sajnos nem így történt, ami érzékelhetően megrázó élmény lehetett az író számára. Arra viszont ép ésszel biztosan senki sem számíthatott, hogy a háborús eseményeknél és az ezt követő főhatalomváltásnál is történhetnek még vele az életében lényegesen megrázóbb tragédiák is: az elveszett világ egyszer csak veszett világgá változott, és ez alig egy héttel a budapesti nemzetközi gettó fel szabadulása előtt a Ligeti házaspár életébe került.

■ JEGYZETEK

1. Lásd *Erdélyi Lapok* (Nagyvárad, 1935. április 27., 8.): „Meghalt Bujk Béla volt oradeai hírlapíró. Budapestről jelentik: Bujk Béla, a pestszentlőrinczi ipariskola igazgatója, 46 éves korában, rövid szenvedés után elhunyt. Csütörtökön temették el nagy részvét mellett. Bujk Béla Zalaun született 1890-ben. A budapesti egyetemen szerzett tanári diplo-

- mát, és nyolc évig főgimnáziumi, majd Oradeán négy évig polgári iskolai tanár volt, 1926-ig, amikor újságíró lett, és több oradeai lapnak volt munkatársa. Évekig volt az újságíró szervezet titkára. Pár évvel ezelőtt repatriált. Gyászolja felesége, Ajben Sárka, valamint két kiskorú gyermeke, a 15 éves Béla és a 14 éves Ibolya. Nagyon képzett ember volt, többször olvasott fel a budapesti stúdióban is.” (Megjegyzés: Pestszentlőrincen valójában csak ipartestületi jegyző volt.)
2. Izsáky Margit: *Liszt Ferenc tér*. In: Uő: *Ország a keresztfán*. Müller Károly Könyvkiadóvállalat, Bp., 1945. 30–36.
 3. Marosi Ildikó: *Kis\Ligeti\Könyv*. Pallas-Akadémia Kiadó, Csíkszereda, 2002.
 4. Gaal György: „*En jót akartam...*” – *Ligeti Ernő pályaképe születése 120. évfordulóján*. Korunk 2011/11. 91–104.
 5. Filep Tamás Gusztáv: *Ligeti Ernő – Egy urbánus transzszilvanista*. MMA Kiadó, Bp., 2019.
 6. Enyedi Sándor: *Rivalda nélkül – A határon túli színháztudomány lexikona*. Teleki László Alapítvány, Bp., 1999.
 7. Lásd <https://libraryservices.elte.hu/leveltar/databasesnew.php?ekod=91>
 8. Részletesen lásd Vasvári Louise: *Izsáki/y Margit Ország a keresztfán (1945) című műve a szerző zavaros politikai identitásainak kontextusában*. TNTeF, Szeged, 2022/2. 1–21. (<https://doi.org/10.14232/tntef.2022.2.1-21>)
 9. Jean Brunschvig genfi ügyvéd munkatársa volt annak az erdélyi zsidó menekült George Mandel Mantellónak (Mandl György, 1901–1992), a salvadori konzulátus tiszteletbeli első titkárának, aki nemcsak sokat tett a svájci és nemzetközi közvélemény figyelmének felhívására Auschwitz és a magyar zsidók deportálása tragédiájáról, hanem a külföldön élő zsidó hozzátartozók és ismerősök kérésére hivatalos salvadori bevándorlási engedélyek kiadásával és ezek másolatainak diplomáciai csatornákon történő Budapestre juttatásával zsidók százait próbálta megmenteni 1944-ben Magyarországon. A közép-amerikai ország ez irányú tevékenységét – külön megbízás alapján – a magyar fővárosban a Svájci Követség Idegen Érdekek Képviseletének Kivándorlási Osztálya a Vadász utcai „Üvegházban” bonyolította dr. Geyer Albert koordinálásával. A salvadori védettek magyarországi életvédelmében esetenként Raoul Wallenberg is aktívan közreműködött. „A salvadori állampolgárságú magyar zsidók száma elérte a 800-at.” (Lévai Jenő: *Zsidósors Magyarországon*. Magyar Teka Kiadó, 1948. 443.)
 10. Lásd <https://collections.yadvashem.org/en/search-results/Pozsonyi%20C3%BA%2047?page=1>
 11. Erről részletesebben lásd Bujk Gábor: *Az nem lehet, hogy a Liszt Ferenc téren történetek a feledésbe merüljenek – Ligeti Ernő emlékére*. Mэрce 2023. január 21. <https://merce.hu/2023/01/21/az-nem-lehet-hogy-a-liszt-ferenc-teren-tortentek-a-feledesbe-meruljenek/>
 12. Bródy István: „*Gyilkosok járnak köztünk*”
 13. Lásd <https://www.centropa.org/hu/biography/gabor-marianne>
 14. Dr. Lakatos (Lefkovic) Imrét (1882–1944) Kolozsvárról 1944 májusában deportálták Auschwitzba, felesége Szántó Erzsébet (1896–?) zongoraművész és oktató volt, akinek zongoraleckékre való felhívásai az 1930-as években számos városi lapban megjelentek. További sorsáról semmilyen információt nem sikerült felkutatni, de férjével ellentétben és testvérehez, Szántó Margithoz és részben Ligeti Ernőhöz hasonlóan a neve egyetlen hivatalos holokausztáldozati listán sem szerepel.
 15. Gaal György: *Ligeti Ernő, az urbánus transzszilvanista*. Helikon 2019/22. 17.
 16. Lásd özv. Szántó Sománé, szül. Schück Szeréna (Nagybánya, 1876) 620. sorszámú mentesítési bejegyzését. In: Szilágyi László belügyminiszteri tanácsos 1944-es iktatókönyve a Horthy-mentesítettekről. (Holokauszt Emlékközpont Archívum)
 17. Erről részletesebben lásd Bujk Gábor: *Amiről egy csillagos-, majd svájci védett ház kövei nem mesélnek...* – *Ligeti Ernő és a Pozsonyi út 49.* (2022) <https://www.budapest13.hu/palyazat/kassak-lajos-xiii-keruleti-irodalmi-dij-palyazat-2022/>
 18. Lásd <http://www.csillagoshazak.hu/#overlay=hazak/XIII/pozsonyi49>
 19. Lásd https://www.yadvashem.org/sites/default/files/94_1.pdf
 20. Ábel Olga: *Egy újságíró magánjegyzetei*. Magvető, Bp., 1986. 49.
 21. Lásd dr. Strausz Imre: *Egy zsidó kórház 1944-ben*. Múlt és Jövő 1994/4. 48–60.
 22. Lásd Dr. Strausz Imre: *Változó múlt*. Szombat 1997. 02. 01. <https://www.szombat.org/archivum/valtozo-mul> (1997. február 1.)
 23. Lásd <https://www.findagrave.com/memorial/218748114/charles-moshe-ligeti>

PAPP-ZAKOR ILKA

HATALOM, TÖRVÉNY ÉS NARRÁCIÓ

PIOTR MACIERZYŃSKI

HOLOKAUSZTLÍRÁJÁBAN

■ A *post-memory* terminust Marianne Hirsch használta először Art Spiegelman *Maus* című képregényével kapcsolatban¹ annak az érzelmi és intellektuális kapcsolatnak a leírására, amely a holokauszt-túlélők leszármazottait köti össze a holokauszt traumájával. Ezen kapcsolat különlegessége abból adódik, hogy bár az érintettek morális feladatuknak érzik az emlékek – sokszor tanúságtételként megélt – megőrzését, azok nem saját tapasztalatokon, hanem családi elbeszéléseken, személyes kutatásokon alapulnak. A *post-memory* így jellegét tekintve – a tanúságtételhez hasonlóan – elsődlegesen narratív műfaj, amely azonban narrációit igyekszik történelmi és tárgyi dokumentumokra (például: fényképekre) alapozni, a narratíva hiányosságait viszont szépirodalmi, többé-kevésbé fikciós eszközökkel tölti ki – és erre az aktusra rendszerint reflektál is. Azáltal tehát, hogy céljuk egy világtörténelmi eseményről egyéni tapasztalatokon át tanúságot tenni, a *post-memory* irodalmához sorolható szövegek elbizonytalanítják a személyes és a csoportos emlékezet közötti határvonalat. Nem ritka, hogy a *post-memory* szövegei saját elbeszélői pozíciójukra, a narráció feladatára, sőt esetenként jogosultságára is rákérdéznek (kiváló példa erre David Mendelson *The Lost. A Search for Six of Six Million* című regénye).

Piotr Macierzyński kortárs lengyel költő két kötetet szentelt a holokauszt témájának. Jelen tanulmányomban azt vizsgálom néhány példán keresztül, hogyan teremtik meg versei a bezártság, illetve kilátástalanság radikális tapasztalatát.

Az említett kötetek közül a második, a *Książka kostnicy*² (kb. *A hullaház könyve*) egy teremtésmítosz-átírással kezdődik, ezáltal is kapcsolódva a *post-memory* hagyományához, amely alaptételének tekinti, hogy a soá következtében az ember világhoz és önmagához való viszonya gyökeresen megváltozott (vö. Melvin Bukiet: „Kezdetben volt [vala?] Auschwitz”³), de azt is, hogy a soá időben is örök érvényű, azaz sosem ér véget. A *Stworzenie KL Auschwitz (KL Auschwitz megteremtése)* című vers az eredetmítosz legfőbb elemeit nagyjából – és az ember (isteni képmásra történő) megteremtésének kihagyásával – végigköveti a szóból való teremtéstől („1940 április 27-én Heinrich Himmler megparancsolta / Richard Glücksnek hogy alapítson koncentrációs tábort Oświęcimben / és foglyokkal építtesse fel / és az ss látta hogy ez jó”⁴) a névadáson át, amelyet itt a megszámozás vált fel („elvették a holmijukat a hajukat és megszámozták őket”⁵), egészen a mű bevezetéséig („1940 július 6-án a táborból megszökött Tadeusz Wiejowski / 220-as számú lengyel cipész / és az ss megértette, hogy megpihenni nincs idő”⁶), a kiüzetésre azonban nem kerül sor sem itt, sem a következő szövegekben. Azt ennyi helyettesíti: „és versben köszöntötték őket / Nem szanatóriumba jöttetek, / hanem német koncentrációs táborba / ahonnan nincs más kiút, mint a képményen át”⁷. Az a momentum tehát, amely egy igazi történetet indíthatna el, kimarad, így végző fokon az idő is megáll.

Úgy gondolom azonban, hogy bár a szerző a bibliai mítoszok közül a fentire utal a legegységelműbben, az a kötetben összefonódik az egyiptomi kivonulás történetével. (A post-memory irodalmában a táborok amúgy is gyakran kerülnek párhuzamba az egyiptomi rabsággal, és erre nemcsak a rabszolgamunka körülménye ad alapot, hanem a kivonulásmítosz politikai vonzatai is – ami kézenfekvő egy ténylegesen sokkal inkább politikai és teológiai üzenettel bíró, mint valós történelmi eseményre vonatkozó mítosz részéről.⁸) A Macierzyński-kötet összesen negyven versből áll (ez megegyezik a kivonulás után vándorlással töltött évek számával), hogy nem véletlenül éppen ennyivel, alátámasztja az a körülmény is, hogy ez a negyven kereken húsz címmel ellátott és húsz cím nélküli versre oszlik fel. Az egyik vers olvasható a csapásokra való utalásként („a tetűcsípéstől / a véletlenül kapott veréstől / a hulla mellett alvástól // a kiömlött levestől / a kenyérhéj elvesztésétől / a tífusztól vérhastól rühtől // a ciklon B-től / a krematóriumtól / folyóba szórattástól // ments meg minket / ha képes vagy ebből bármire is⁹”), melyek ebben az esetben nyilván a tábor foglyait érintenék. A legérdekesebb azonban ilyen szempontból az *Uratowani (Megmenekültek)* című vers, amely egy pészahi hagyományt látszik feleleveníteni: széderestén a kivonulás történetének elbeszélése – és így a mítoszbeli események újraélése, a hétköznapi idő lecserélése a mitikus időre – kérdések (eredetileg négy gyerek kérdései: egy okos, egy ellenkező, egy buta és egy, aki még kérdezni sem tud) alapján történik. A szóban forgó Macierzyński-vers a táborból való szökés lehetetlenségéről szól, ez az első olyan szöveg, amelyben a lírai szerző-elbeszélő alakja is feltűnik, terepül pedig egy író-olvasó találkozó szolgál, amelyen azonban minden jel szerint sokkal inkább a történelmi eseményekről magukról, mint a velük kapcsolatos szövegekről folyik a beszélgetés: „az oświęcimii felolvasóestem után / egy fiatalember a filmes csapatból megkérdezte / *hogyan lehet hogy egy ekkora tömeg nem menekült el / hagyta hogy egy maréknyi ss uralkodjon rajta // [...] azt feleltem hogy a németek ismerték a címüket / a szökevény egész családját elvitték Auschwitzba / az én családom büszke lett volna / hogy van benne egy hős // 1941 április 23-án / miután egy fogoly elszökött / a 2-es blokkból Lagerführer Fritzsch válogatott [olyan foglyokat, akiket megtorlásokképp éhhalálra ítélték] / Edmund Lidkének Chorzówból / mint a blokkfőnök helyettesének nem volt semmi tennivalója / a halálra ítélték csoportjába saját kezdeményezésből / belökte Marian Batko tanárt // ezek után Lidkét¹⁰ menesztették a táborból / mint elmebetegét¹¹”. Értelmezésemben a versben feltett két kérdés megfeleltethető az ellenkező és a buta gyerek kérdéseinek, mivel pedig a szöveg úgyszólván in medias res kezdődik, elfogadhatjuk, hogy az első kérdés már vagy elhangzott, vagy fel sem kellett tenni, az elbeszélő amúgy is igyekezett megsejteni és megválaszolni, az utolsó pedig – amit ez után a történet után nem tudtak már feltenni –, értelemszerűen elmaradt.*

Arról, hogy a holokauszt emlékezetét Lengyelországban hogyan torzította a romantikus nemzeti mítoszkészletet újrahasznosító közoktatás és irodalom, többek között Anna Mach írt nagyon részletesen,¹² és a fiatal felszólaló kérdései éppen erre az állapotról reflektálnak oly módon, hogy ráadásul a kizárólag lengyel áldozatokra szabott holokausztértelmezés csődjét is bemutatja – hiszen a versben, általánosságban és név szerint említett foglyok szintén lengyel keresztények, a zsidók esetében nehezen merült volna fel, hogy családjukat a németek retorzió gyanánt utánuk küldjék a táborba: azt sejtethően már szintén régen deportálták addigra. Ennél azonban pillanatnyilag fontosabbnak tűnik számomra, hogy amennyiben tényleg a kivonulásmítoszzal, illetve a teremtés- és kivonulásmítosz egymásba fordulásával van itt dolgunk, akkor elmondhatjuk, hogy a szerző tökéletes csapdát modellezett, hiszen ahol a szabadulás vágya és a kiűzetéstől való félelem, az Édenkert és Egyiptom egybemosódnak, ott menekülésre tényleg nincs lehetőség. A történelmi vonatkozásokon túl pedig nem ne-

héz beleláttni ebbe a post-memory generációinak holokausztraumákban gyökerező önmeghatározására való reflexiót is.

Van egyébként a fentén kívül még egy vers a kötetben, amely a menekvés – illetve megváltás – ellehetetlenülésének láttatásához bibliai motívumot használ fel: „szomjaztam, és nem adtak innom, / nem volt lábam, így elvittetek a krematóriumba / egy Krisztust még ki lehetett volna csempészni / de ott bűzlő Jézusok egész transzportjai vonultak [...] Jézus Jézust vezette a gázba / az ss felügyelete alatt / míg elpusztítottak 11 milliót”¹³. A holokausztábrázolásoknak tudvalevőleg létezik egy hagiográfiai elemeket előszeretettel alkalmazó irányzata (a szentségmotívum pedig magában hordozza – a megváltáson át – a teodicea lehetőségét is), csakhogy: mit tud kezdeni a szent egyediségére építő mitológia Krisztusok ekkora tömegével? Mondhatnánk, hogy a vers „11 milliója” egyszerre túl sok és túl kevés, éppen döbbenetes mértéke által veszíti el szent dimenzióját, és – ahogy az már közhelynek számít a téma irodalmában – hatástalanítja az egyénihez kapcsolódó együttérzést.

De a korábbihoz hasonló csapdát egy másik szövegben, a *Boję się tego snu (Félek attól az álomtól)* címűben is találunk: „a haláltábor területén kötelező érvényű álmokönyv / holttestet látni – változás / álom virágokról – csomag a feleségedtől / alma – halál / a legjobb volt kenyérral vagy ürülékkel álmodni / az szerencsét jó-solt / például repetát az ebédből // a háború előtt ápolónő voltam / a barakkban gyakran ébredtem kiabálva / azt álmodtam hogy felveszek egy hófehér kendőt / az emberek kigombolják a csikos ingjüket / és rám emelik a tekintetüket / egyesek vádlón / mások várakozón / néhányan gúnyosan mosolyogva // én mindegyiknek tűt szúrok a szívébe / és fenolinjekciót adok / a szúrás helyére pedig vattát szorítok”¹⁴. Ha figyelembe vesszük, hogy a vers címe Wanda Póltawska *I boję się snów (És félek az álomtól)* című könyvére utal, melyet szerzője ravensbrücki szabadulása után írt, éppen azt remélve, hogy ezáltal megszabadulhat rémálmaiktól (melyek témája a szerzőn és fogolytársain végzett kísérletek voltak), nem zárhatjuk ki azt az értelmezést sem, amely szerint a versbéli álomra is már a háború után kerül sor, a rémálomra való ébredés pedig a táborból való pszichés menekvés lehetetlenségét jelenti. De az is megtörténhet, hogy a versben megszólaló ápolónő ténylegesen felelős a fenolinjekciók beadásáért (hiszen a gyilkolást a táborokban jellemzően nem bízták foglyokra), valóság és álom dimenziója tehát helyet cserél a szövegben, a beszélő pedig a munkájáért vezekel, amikor azt álmodja, hogy egy barakkban alszik a többiekkel.

Bár a kötet struktúrája némi kronológiával kecsegtet – a vége felé találunk egy *Zniszczenie KL Auschwitz (KL Auschwitz lerombolása)* című szöveget, és egyre szaporodnak azok a versek, amelyek a soá utótörténetét tematizálják –, mégsem érezzük, hogy egyetlen, összefüggő és elbeszélhető történettel volna dolgunk: a versekben szinte mindig fellelhető narráció ugyanis többnyire nagyon rövid, írásos vagy akár vizuális dokumentumokból származó részletek rekonstruálására alkalmas csupán. (A könyv végén egyébként könyvészet is található, így a versek „eredetije” könnyűszerrel visszakareshetővé válik; a *Film dokumentalny Ciemności skryją ziemię (A Sötétség hull ránk című dokumentumfilm)* szintén a holokausztról alkotott tudásunk forrásaira, illetve a befogadás nehézségeire irányítja a figyelmet). A versekben rögzített történetek így különböző perspektívákból láttatott életképeknek, felvételekről készült felvételeknek tűnnek, amelyek között a kapcsolatot még tovább lazítják a lírai elbeszélő emlékezetpolitikával kapcsolatos tapasztalatait rögzítő írások. Mindez voltaképpen emlékezetgyakorlatra, az emlékezet sarkalatos pontjait újra meg újra körüljáró rítusra kezd a leginkább hasonlítani – ehhez az értelmezéshez egyébként is alapot szolgáltat a fentebb már említett *Uratowani* című szöveg –, és ezáltal a történelmi idő linearitása végképp felbomlik.

A kötet 47. oldalán, tehát szinte a legvégén található, cím nélküli versben olvastottak („nagybátyám nem beszélt arról / mi történt 1945 április 29-én / amikor John Degro közlegény átlőtte a Dachau kapuján a lakatot / és az amerikaiak beléptek a táborba / [...] nagybátyám nem beszélt arról / hogy egy adott pillanatban az amerikaiak / akik rátaláltak a gázkamrákra / lőni kezdtek az ss-re / amíg a táruk ki nem ürültek / [...] nagybátyám nem beszélt arról hogy tizenkét óra huszonötkor / megérkezett Henning Linden tábornok / és megtiltotta az önbíráskodást / de a nyugalom csak két és egy negyedórát tartott / aztán Jack Bushyhead parancsnok / az indiánok csirokéz törzséből / felmászott egy pajta tetejére és kiürített három vagy négy töltényvet / a Browning márkájú karabinjával // az Amerikai Egyesült Államok kormánya / csak ötven olyan gyilkosságot ismer be / ami bosszúvágtyból fakadt // a választ arra hogy valójában mi történt / eltemették Lódzban a Szent Wojciech temetőben / a fal mellett¹⁵) összefüggésbe hozhatók azzal a kiállítással, amelyen Éric Schwab és Lee Miller Dachauban és Buchenwaldban készült, egyfelől deportáltakat, másfelől a felszabadulásakor kékre-zöldre vert náciakat ábrázoló fényképeket egymás mellett mutatott be. A kiállítást többek között Claude Lanzmann támadta élesen, mivel szerinte az áldozatok és hóhéraik sorsa között illetéknéppen létrejövő párhuzam morális szempontból nem volt elfogadható. Georges Didi-Huberman ezzel szemben úgy érvelt, hogy a kiállítás nem a táborok működését dokumentálta, hanem felszabadításuk pillanatát, „minden paradox helyzetével, érthető bosszújával, igaz és hamis reményével a még mindig megsebzett, még mindig haldokló foglyok számára – mindazzal, ami ennek a helyzetnek velejárója volt. Amikor ezt megmutatta, Éric Schwab és Lee Miller nem a terror megszervezését akarta megmagyarázni, és nem is voltak megfelelő távolságra ahhoz, hogy ítéletet mondjanak a látottak felett. A kiállítás célja a fényképes tanúságtételek körülményeinek és terjesztésének problematizálása volt, nem a táborok működésének felderítése. A morális »színtér«, amiről Lanzmann beszél, nem a »párhuzamban« rejlik, hanem a képek egymással való konfrontálásában; vagy még csak nem is a konfrontálásban mint olyan, hanem az ezáltal létrehozott nézőpontban.”¹⁶ Az áldozatok és a megbüntetett elkövetők élénk tárásával mind a szóban forgó kiállítás, mind a Macierzyński-vers biztosítani látszik számunkra egy borzasztóan egyszerű történet kellékeit. Ezért látom nagyon fontosnak, ahogyan Didi-Huberman a fenti idézetben rövid gondolkodás után lemond a *konfrontálás* szó használatáról: a várt történet ugyanis a saját szemünk láttára *nem* jön létre (és talán ez az oka, hogy a versbeli nagybácsi sem beszélt el). Az, ahogyan a kiállításon a portrék vagy Macierzyńskinél a kötet pillanatai egymás mellé kerülnek, minden további magyarázat nélkül, nagyban emlékeztethet Hayden White – a legkorábbi krónikák műfaji követelményei szerint eljáró – krónikásának technikájára¹⁷, aki mintegy listázza az egyes években történeteket anélkül, hogy egymáshoz kapcsolná vagy viszonyítaná őket, anélkül, hogy véleményt nyilvánítana – hiszen úgy idő-, mint moralitásfogalma a történelmen kívül helyezkedik el, s így nem tudhatja – de nem is tisztje – működésbe hozni számunkra a narrációt. (Minden tényleges történetelbeszélés, érvel White, kivédhetetlenül fikció.)

A szétporladó események tehát két körülményre is rámutatnak. Egyrészt arra, amit már el kellett fogadnunk Macierzyńskivel, hogy ugyanis a holokauszt felfüggeszti az időt (mert mindig van, nem ér véget, bennünk történik, nem egyszerűen viszonyítási alap, hanem emlékeink állandó visszatérési pontja, és önkeresésünk állandó háttere), és a morális törvényt (mert bebizonyosodott, hogy a morális törvény felfüggesztése lehetséges, ez pedig végérvényesen meghatározza a világ további helyzetét). Amennyiben a haláltábor az időn és morálon kívüliség terepe, az ott megtörténtektől sem várhatunk a narrációt jellemző, valamilyen formában mindig a moralitás viszonylatában létrejövő konfliktusokat, sem lezárást, amelynek jellemzője (l. Hayden White) egy morális rendből egy másikba való átlépés.

A teremtésmítosz-átíratként működő első verset mintegy folytatja a második, „tábori íróként dolgoztam”¹⁸ kezdetű, amelyben ezt a részletet találjuk: „1942. november elsején egy óra harminc perckor / érkezett egy transzporttal 659 zsidó Hollandiából. / A szelekció után mindannyiukat gázkamrába irányították. / ezt teljesen eléggő áldozatnak minősítettem”¹⁹. (A megelőző és következő versszakok hasonló struktúrával előbb a transzportok sorsát írják le, majd ezekkel a sorokkal zárulnak: „de Isten ezt nem vette észre”, „de a franciák nem érdekelték Istent”, „a hullákat krematóriumban hamvasztották el / de a füst legfennebb a / környéken lakók szemét ha csípte”²⁰.) Míg a bibliai mítoszban Ábel áldozata által lett kedves az Úrnak, és Káint, aki emiatt megölte testvérét, az Úr bujdosásra ítélte, a Macierzyński-versben a szerepek kevésbé egyértelműek: a Káin-Ábel-ellentét csak tényleges rivalizáció esetében jelentene bármit, de itt csak az egyik fél vesz részt az áldozatban, ő is csak annyiban, amennyiben *feláldoztatik*. A máglya füstje nem ér fel az égig, de nem is célja odáig felérni, hiszen az a további emberáldozatokat fölöslegessé tenné. Káint az Úr megjelölte, nehogy bosszúból meggyilkolják, a táborba azonban mindenki halálra megjelölve érkezik. A tábori író maga is fogoly, nem vesz részt a gyilkolásban, dőlt betűvel szedett jegyzetei pedig többé-kevésbé szó szerinti idézetek Danuta Czech *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz (KL Auschwitz eseményeinek kalendáriumja)* c. munkájából – ő csak megfigyel és elbeszél, ezáltal tehát a mindenkori történész metaforájának is tekinthető. Ilyen értelemben ironikusan, a teleologikus történetértelmezés visszajára fordításaként is értelmezhetjük a verset, főleg, mert abból nem derül ki, hogy ki és voltaképpen kinek hozza az áldozatot. (Érdeemes egy pillanatra visszatérni az *Uratowani* végén található képhez, amelyben Lidkét eltávolítják a táborból. Ennek megértésében Georges Bataille Jean Genet-tel kapcsolatos észrevétele segíthet: „Őrült szenvedélyének értelme a bűn vonzása, de mi történik, ha tagadja a tilalom legitimitását, ha nem érzi bűnösnek magát? Akkor »a Gonosz elárulja a Rosszat«, és »a Rossz elárulja a Gonoszt«, a semmi vágya, amely nem fogadott el határt, hiábavaló háborgásba fullad. Dicsőítjük, ami hitvány, de a Rossz választása hiábavaló lett: ami Rossz akart lenni, egyfajta Jó lett, s mivel vonzereje megsemmisítő erejétől függött, a bevégzett megsemmisülésben az már semmi. A gonoszság »a lehető legtöbb létet akarta Semmivé tenni. Mivel cselekvése folyamatos megvalósulás, a Semmi eközben Létté változik, és a gonosz királysága rabságba fordul.»²¹ Ez talán az egyetlen igazi konfliktus morális rendek – a normatizált és az öncélú, Bataille értelmezésében a szabadság eszközeként megjelenő – rossz között. A viszonyok megértéséhez érdemes emlékeznünk, hogy, ha hihetünk Rudolf Höss visszaemlékezéseinek, Lagerführer Fritzsch volt az, aki a Ciklon-B használatát a gázkamrákban kezdeményezte, majd tökéletesítette. Amit ő képviselt, az tökéletesen illeszkedett a hatalom által legitimált rosszhoz.)

A törvény teljes felfüggesztését illusztrálják azok a versek is, amelyek az elkövetők számára a méltányos büntetés elmaradásáról szólnak (pl. a 35-ös és 42-es oldalon), és amelyek, ha elfogadjuk, hogy – akár büntetés általi – megváltásra az elkövetőknek is szükségük van, nemcsak az elvárható lezárástól fosztják meg az olvasót („hirtelen egy fiatal nő lépett ki a sorból / és így szólt az ss-hez / Mindenki, aki itt van, pontosan tudja, hogy pillanatokon belül meg fog halni / a híres óswięcimi gázkamrában, és elhamvasztják a krematóriumban, / de elmúltak már az idők, amikor ezeket a bűnöket titokban vitték végbe. / Mára az egész világ tud róla, mi történik Óswięcimből, / és minden itt meggyilkoltért / keményen megfizetnek a németek. // a nevé sem ismerjük ennek a nőnek / csak azt tudjuk mekkorát tévedett”²²), de az Auschwitz által megteremtett helyzetből való kiúttalanság tényére is rámutatnak. A kötet emellett tényleges szökéstörténeteket is felelevenít, amelyek közül néhányat akár sikeres szökésnek is nevezhetnénk, így nem állnak eredendően ellen a narrativitásnak, ezek esetében azonban a versek nem torpan-

nak meg a szabadulás tényének rögzítésénél (pl.: „hősies szökés / 4 lengyel kiau-tózott Auschwitzból // [...] Józef Lampart tiszteletes a plébánián bújt el / de elhagyta a reverendát / családöt alapított / aztán meghalt autóbalesetben // [...] ugyan Benderát nem kapta el az ss / de a szüleit elvitték / és aztán agyonverték Auschwitzban”²³, stb.). Ez a szöveg leginkább amiatt érdekes, hogy nem egyszerűen le-rázza magáról a narratív struktúrát, de ezáltal szembe is megy az uralkodó narratívával, mely az *Uratowani* c. versben már megjelent, és amelynek értelmében a szökevények hősnak számíthatának (a kezdősor jelzője így ironikusan olvasható), viszont éppen a narratív struktúra elutasításával, a lezárás hiányának felmutatásával kétségtelenül morális álláspontot képvisel.

Mindezek mögött a sokszor kapkodó, sokszor tartózkodó, máskor hisztérikus sorok mögött ott van, és gyakran testet is ölt egy lírai beszélő, aki mintha saját ügyetlenségét is eszközként használná az elbeszélés lehetetlenségének demonstrálására. „A Prágai Könyvtáron / elmondtam hogy a holokausztról / a legjobb emberi történetek által mesélni // [...] a prágai fellépésem után odajött hozzám egy hölgy / beszélgettünk / és kérésére elmeséltem a történetnek azt a részét / amiről közönség előtt félttem szót ejteni / amikor egyszer a krematórium elromlott / oda-rendelték a kályhakészítőt / [...] egy óra múlva rájött a hiba okára / a kályhacső eldugult az emberi zsírtól / le lehetett kaparni / vagy kiolvasztani / (a nő itt megremegett / abban a percben az olvasómnak arca lett) / [...] ennek a hölgynek írok / mert Lengyelországban az ilyesmi senkit sem érdekel / legfeljebb az antiszemitizmus / beteges hullámain hívja elő / ennek a hölgynek írok / pedig őt nem kell észhez téríteni / sem a tartásán javítani”²⁴ – olvassuk a kötet egyik versében. Szólhatna ez a vers is elsődlegesen a menekülés lehetetlenségéről (még az első szövegben elhangzik, hogy a táborból az egyetlen kiút a kéményen át vezet), és nyilván visszautal az *Uratowanira*, reflektál az elhibázott lengyel emlékezetpolitikára (amely a szenvedést a lengyelek számára mintegy kisajátítja, illetve hangsúlyosan a harcos hősiesség – passzív önféltés romantikától örökölt dichotómiájára épít), ha azonban ennyivel beéri, nem igazán lép túl a közhelyeken. Amennyiben viszont komolyan vesszük, amit a lírai beszélő állít, hogy az eltömődött kémény történetéről nem mert publikusan beszélni, és feltesszük a kérdést, hogy miért (illetve, mint már az *Uratowani* esetében is, hogy egyáltalán miért mesélne történelmi anekdotákat egy író-olvasó találkozóan megjelenő költő), az erre legplauzibilisabb válasz az lesz, hogy félt a közönség nem megfelelő reakciójától. Ha pedig ezt összevetjük a prágai nő passzív-közhelyes befogadói gesztusával, amely ugyanúgy gyökerezhet a tényben, hogy a hallottak sokkolták, mint abban, hogy más okból – például nyelvi korlátok miatt – nem találja a szavakat, akkor arra jutunk, hogy talán nem is annyira az érzékenység, mint a távolság, pontosabban az eltávolíthatóság, és az ebből származó korlátozottság teszik a nőt ideális olvasóvá. Amennyiben ez így van, úgy a vers a szerző olvasójával szemben, sőt tárgyával és olvasójával szemben egyszerre érzett félelemről is szól, amely az írás imperatívuszával kiegészülve újabb rabságtörténettel egészíti ki a meglevőket.

A Macierzyński-kötet versei mintha azt demonstrálnák, hogy akinél a hatalom van, az birtokolja a történetet – ilyen szempontból tehát a narratíva visszaszerzésére tett kísérletként is olvashatóak. A kötet címét a borítóillusztráció ismeretében (egy félig földbe ásott edényben jiddis nyelven teleírt papírlapok) könnyű a Sonderkommando után fennmaradt, Auschwitzban elföldelt visszaemlékezésekre való utalásként értelmezni, legalábbis addig, amíg az egyik versből kiderül, hogy a *Hullaház könyve* voltaképpen a nyilvántartás, amelyet a második szövegben megszólaló „tábori író” vezet. Ezután, a kötet végén mégis találunk egy, a foglyok által készített feljegyzésekről szóló verset is. Csakhogy ezek a feljegyzések félbeszakadnak: „*a leírások és jegyzetek üvegekben találhatóak a krematórium területén / egy nagyobb az egyik sírban fekszik egy halom csont alatt / később még átírtam és*

■ JEGYZETEK

1. <https://www.postmemory.net/> (utolsó megnyitás: 2022. 01. 20)
2. Piotr Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, 2017.
3. Idézi Victoria Aarons: *Memory's Afterimage. Post-Holocaust Writing and the Third Generation*. In: Victoria Aarons (ed.): *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*. Lexington Books, London, 2016. 22. A hivatkozott idézetek fordítása minden esetben tőlem származik.
4. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 7.
5. Uo.
6. Uo. 8.
7. Uo. 7.
8. Amikor Jan Assmann a politikai teológián keresztül értelmezi a kivonulásmítoszt, arra is rámutat, hogy a kivonulás elmozdulást jelentett egy újfajta hatalomértelmezés, a politikai hatalomtól független istenközeliség, valamint egy pozitív, tehát nem az államra utaltságon alapuló antropológia felé. (Jan Assmann: *Uralom és üdvösség. Politikai teológia az ókori Egyiptomban, Izraelben és Európában*. Atlantisz, Bp., 2008.)
9. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 16.
10. A vers Erwin Olszówka tanúságtételéhez kapcsolódik, az esemény és a szereplők valóságok. Edmund Lidke a toszeki elmeegógyintézetben halt meg 1972-ben.
11. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 12.
12. „Elżbieta Janicka a hős- és mártírmítosz fúziójának rendkívüli népszerűségére mutat rá, amikor elmagyarázza, miért éppen ez a kombináció, amelyet az utóbbi években főként a varsói felkelés kontextusában aktualizáltak [...] működhet mint kivételesen vonzó identitásmódel: »A többi – pl. a katyni vagy a szovjet meghurcoltatásokkal kapcsolatos – mítoszhoz képest megvan az az előnye, hogy képes a vértanúság dimenzióját a hősiességével egyesíteni. Ennek megfelelően felold minden kényelmetlenséget: azt is, amely az áldozati státusból fakad [...] és azt is, amely a hősi státussal kapcsolatos.«”. Ha a médiában vagy az iskolában felmerült a holokauszt problematikája, az mindig ehhez a sémához illeszkedett, kizárólag lengyel és keresztény szempontok érvényesítése által. „A lengyel történelem a Népköztársaság alatt teljes mértékben *judenrein* lett” – írja Anna Mach. (Anna Mach: *Świadkowie świadectw*. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa – Toruń, 2016.)
13. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 46.
14. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 19.
15. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 47–48.
16. Georges Didi-Huberman: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, Chicago&London, 2003. 151.
17. Hayden White: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Critical Inquiry Vol.7.. No.1, On Narrative (Autumn, 1980). 5–27.
18. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 9.
19. Uo.
20. Uo.
21. Georges Bataille: *Genet*. In: *Uő: Az irodalom és a roszs*. Balassi, Bp., 2021. 156.
22. Macierzyński: *Ksiązka kostnicy*. 35.
23. Uo. 13.
24. Uo. 53–54.
25. Uo. 56.

TÁRNOK ATTILA

NIGÉRIA ANGOL NYELVŰ REGÉNYIRODALMA

Wole Soyinka

■ Nyugat-Afrika talán három legjelentősebb irodalmi alakja, Wole Soyinka, Chinua Achebe és Ben Okri egyaránt Nigériából származik. Soyinka regényei kevésbé jelentősek, mint költészeti és különösen drámai művei. 1986-ban irodalmi Nobel-díjjal jutalmazták, részben a kulturális közéletben vállalt politikai elkötelezettsége elismeréseként (többször bebörtönözték nézetei miatt), és talán kevésbé az irodalom terén elért eredményeiért. Sokoldalú személyiség, de minthogy elsősorban költő, drámaíró és esszéista, regényei, az *Interpreters* (1965) és *A Season of Anomy* (1973) kevésbé kiemelkedőek. 2021-ben, csaknem ötven évvel legutóbbi regényét követően, új kötettel jelentkezett, *Chronicles from the Land of the Happiest People on Earth*. A regény Armah korrupciót leíró, feltáró társadalomkritikájához hasonlítható, amennyiben alapvetően satirikus társadalomrajz egy gyilkossági nyomozás kereteibe burkoltan. *A Season of Anomy* (magyarul *A fékevesztettség évada*) egy rituális gyilkosság részletes leírása. A kegyetlen törzsi mérszárlás szentánúja a főszereplő Ofeyi és zenész barátja, Zaccheus. A harcosok egy csoportja hajtóvadászatot indít, és meggyilkolja az ellenséges törzs egyik tagját, testét megcsonkítják, a holttest nemi szervét a szájába tömködi. Nem a törzsi hadviselésben talán valóban előforduló kegyetlenkedés hitelessége kelt kételyeket az olvasóban, hanem a jelenetek mesterkélt színrevitele. Míg a hajsza minden bizonnyal egy többhektáros erdőben zajlik, a tényleges gyilkossági jelenetet, szinte filmes közhelyként, egy teljesen kihalt autóra és épp Zaccheus fényezőre elé „tereli” a szerző, talán csak azért, hogy a szemtanúk és az olvasó tisztábban, éleesebben lássa. Akárcsak Udomo rituális kivégzése Peter Abrahams regényének végén, a mérszárlás jelenete itt is csak a sokk hatását szolgálja.

Ofeyi az elrabolt Iriyise után kutatva, földi pokoljárása során pantomimszerű karakterek viaszbáb figuráival találkozik: egy „patológia” bugyrában serpenyőkön tárolt levágott fejekkel, egy erdei remeteség bugyrában politikai száműzöttekkel és más egyéb fantazmagóriákban leprásokkal, örültekkel, halálraítéltekkel. Dante pokoljárásához képest ez az ámokfutás, egyéb hiányosságai mellett, cinikus és földhözragadt: Iriyise reklámkampányokban szereplő táncos-előadóművész, Ofeyi pedig a közös vállalkozás fiatal marketingmenedzsere. A szereposztás számalmasan bárgyú.

A *Wreath for Udomo* című Abrahams-regényhez hasonlóan a *Season of Anomy* cselekményének sok mozzanata kimódolt és véletlenszerű részletek egybeesése. A biafrai véres háború közepette Ofeyi összefut egy régi ismerősével az ellenséges területek egyik elhagyatott városában, egy lánnyal, akivel csak futólag találkozott egy angliai repülőtéren, és lássunk csodát, a lány történetesen annak az orvosnak a nővére, aki átkíséri őket a „patológia” bugyrán. Hasonlóan valóságidegen, ahogy Ofeyi az ellenséges területeken elterülő sűrű-sötét erdő közepén találkozik Pa Ahimével, az aiyerói falusi pappal, miként a fogdából történt menekülésük is véletlenszerű és hiteltelen realizmus. Soyinka nyelvezete kifinomult és költői, ám jóllehet elsősorban drámaíró, ez a regénye épp dramaturgiai szempontból, tovább-

bá a morális, filozófiai mondanivaló megformáltsága tekintetében messze elmarad Dante zsenialitása mögött.

Chinua Achebe

■ Chinua Achebét mindenekelőtt az jellemzi, amit Gakwandi anglofón afrikai irodalomként kategorizált.¹ Korai regényírói pályafutása nyolc évet ölel fel; 1958 és 1966 között négy regénye jelent meg: *Things Fall Apart* (1958), *No Longer At Ease* (1960), *Arrow of God* (1964) és *A Man of the People* (1966). Ezt a korai, termékeny időszakot két évtizednyi csend követte; a következő és egyben utolsó, Booker-díjra jelölt regénye, *Anthills of the Savannah* 1987-ben jelent meg.

Korai regényei sorozatot alkotnak, mindegyik Nigéria történelmének egy-egy időszakát mutatja be. A *Things Fall Apart* (Széthulló világ) helyszíne egy ibó falu az 1890-es években, a hagyományos törzsi berendezkedés és a brit gyarmatosítás közötti első összecsapások idején. A *No Longer At Ease* (Örökké nyugtalanul) Nigériát az 1950-es években ábrázolja, közvetlenül a függetlenség kivívása előtt, amikor a tanult afrikaiak kezdtek kormányzati pozíciókba kerülni, ám angliai vagy amerikai látogatásaik után hazatérve régi, hagyományos életmódjukat egyre idegenebbnek látják, és szülőhazájuk életrendjébe történő visszailleszkedésük nehézségekbe ütközik. Az *Arrow of God* a 20. század elején játszódik, amikor a brit gyarmati uralom egyszerre durva valósággá vált, míg végül *A Man of the People* (A nép fia) a mai független Nigéria kiábrándultságáról beszél. Második regénye megtöri a másik három időrendi sorrendjét, de „Achebe egy beszélgetésben elmondta, hogy a kezdetektől fogva tudatosan tervezte a tetralógiát, azonban az írás aktusa során egyszerűen átrendezte fejben a feladatok sorrendjét.”²

Achebe központi mondanivalója mindig a Nyugat tolatkodó térhódítása következtében széteső hagyományos társadalom bemutatása. Ez a téma novelláiban is visszatér. *The Dead Men's Path* (A holtak ösvénye) című elbeszélésében a főszereplő, egy túlságosan lelkes, angol missziós iskolákban végzett fiatal tanár, friss kinevezését követően, hogy a hagyományos törzsi gondolkodást a tanulók körében felülírja, lezár egy gyalogösvényt az iskolaépületek között, mert úgy hiszi, a külső körülmények átrendezése belső, gondolkodásbeli változásokat is előidézik majd. Ám a lezárt ösvényt a falubeliek hite szerint az elhunytak és az újszülöttek szellemei arra használják, hogy elhagyják, illetve megérkezzenek a falu közösségébe. Az ösvény lezárását követő napokban egy nő belehal a szülésbe. Az eset nyilvánvaló bonyodalmakhoz és a főszereplő, a fiatal igazgató valószínű bukásához vezet, mert buzgalmában, hogy a hagyományos hiedelmeket új, nyugati értékekkel cserélje fel, átlépett egy vörös vonalat. A következőzmény, a bukás kizárólag a főszereplőt sújtja, az új rendszer, a gyarmatosítási kísérletek összességében intakt módon fennmaradnak. Ugyanezt a témát dolgozza fel Achebe első és harmadik regénye.

Obierika, a *Things Fall Apart* egyik mellékszereplője így összegzi a falu általános nézeteit: „A fehér ember nagyon okos. Csendesen és békésen jött a vallásával. Jót mulattunk az ostobaságán, és megengedtük neki, hogy maradjon. Most megnyerte testvéreinket, és a klánunk többé nem tud egységként viselkedni. Azokra a kötelekekre illesztette a kést, amelyek összetartottak minket, és most szétestünk.”³ Okonkwo, a főszereplő képviseli a regényben a hagyományos társadalom értékeit. Erős és mozgékony, időnként agresszív is, lélekben igazi harcos, és a klánban címek megszerzésére törekszik. Egy szomszédos faluból valaki meggyilkol egy umuofiai nőt, amiért váltságdíjat kell fizetniük egy szűz és egy tizenöt éves fiú személyével. A szűz annak a férfinak az új felesége lesz, akinek a feleségét meggyilkolták, míg Okonkwo, Umuofia főnöke gyakorolhat felügyeleti jogot a fiú felett. Három évvel később a falu tanácsa úgy dönt, hogy a fiút a harci hagyományoknak megfelelően meg kell ölni. Okonkwo, aki az évek során megszerette a fiút, nem akarja kimutatni kötődésének „nőies” érzéseit, ezért a feladatot éjszaka

hajtja végre, hazatérőben egy pálmaborcsapolási útról. Később Okonkwo fegyvere véletlenül elsül egy temetési szertartás közben, és megöl egy rokon fiút. A büntetés: Okonkwót hét évre száműzik a faluból. Száműzetése során érkezik meg a fehér ember a környékre, és olyan erős hatást tesz az umuofiai társadalomra, hogy visszatérése után Okonkwo az eredeti hagyományok egyetlen őrzője marad. „A fehér ember jelenlétének első megnyilvánulása katonai ereje: egy misszionárius meggyilkolásáért megtorlásul az egész falu fizet, Abame teljes lakosságát megölik. A fehér ember nemcsak vallását hozta magával, hanem egy könyörtelesen hatékony rendfenntartó uralmat is.”⁴ Okonkwo képtelen alkalmazkodni a diplomácia új rendjéhez: részt vesz egy gyűlésen, ahol a klán a küszöbönálló feladatokról hivatott dönteni, ám magával hozza bozóttségét, amit utóbb már nem szokás. Amikor egy hírnök félbeszakítja a gyűlést, Okonkwo hirtelen haragból megöli, de azonnal rájön, mennyire hiábavaló győzködni a klánt, hogy harcoljon a fehér ember ellen. Felismeri, hogy az ő ideje lejárt, és kiábrándultságában öngyilkos lesz. Halála a hagyományos értékek felbomlását jelképezi, áldozat a falu fennmaradásáért, hisz a falu csak régi értékeinek átalakulásával maradhat fenn, azonban a falu, legalábbis abban a formájában, amelyben egykor létezett, széthullott. Ahogy John Powey megjegyzi, „az erkölcsi kérdések személyes konfrontációba torkolltak, mert a gyűlöletet nem lehetséges elvont elvekre összpontosítani”.⁵

Achebe a regény címét William Butler Yeats verséből kölcsönözte. A vers, *Second Coming (A második eljövétel)*, és ekként a regény címe is, két világnézet összeütközésére utal, Yeats történelemszemlélete ciklikus fejlődéselmélet. Nyilvánvaló, hogy az umuofiai társadalom ciklikus mintákban látta saját múltját, míg a gyarmati hódítás a haladásban való hittel igazolja magát. „Az egykor magára büszke és stabil törzsi társadalmat egy külső, erkölcsileg akár alacsonyabb rendű, de gazdaságilag és technológiailag felsőbbrendű erő érkezése teszi tönkre.”⁶ A körzeti megbízott értékelése a regény végén történt eseményekről ijesztően cinikus. Azt tervezi, hogy könyvet ír a gyarmati ügyekben szerzett tapasztalatairól. „Érdekes olvasmány lenne ennek az embernek a története, aki megölt egy hírnököt, majd felakasztotta magát. Szinte egy egész fejezetet lehetne írni róla. Ha nem is egy teljes fejezetet, de egy erős bekezdésnyit mindenképpen.”⁷

Mivel a *Things Fall Apart* azonnali nemzetközi elismerést hozott, elkerülhetetlen lehetett Achebe számára, hogy visszatérjen a témához az *Arrow of God* című regényében. Itt Ezeulu, az öreg pap képviseli a hagyományos értékrendet. Úgy határozza meg a jamgyökér, a falu létfontosságú táplálékának betakarítási időpontját, hogy megfigyeli az évszak első újholdját, majd három követő újhold alkalmával három-három szent jamfalatot elfogyaszt. Csak ezután kerülhet sor az új jam ünnepére, amelynek meg kell előznie a betakarítást. Winterbottom kapitány, a körzeti tiszt azonban akaratlanul befolyásolja az ünnepélyes események sorrendjét: minden magyarázat nélkül meghívja Ezeulut a Kormánydombra, mert ki akarja nevezni a falu legfőbb főnökévé. Amikor Ezeulu nem hajlandó elmenni, erőszakkal elfogják, és két hónapig fogva tartják. Hazatérése után a következő újholdkor nem hajlandó egynél több jamgyökert elfogyasztani, emiatt az ünnep és az aratás kezdete kitolódik. Az új termés a földben fonnyadozik, miközben a régi készlet fogyóban, és a falubelieknek éhezést kell elszenvedniük. Egy rituális szertartás során Ezeulu fia meghal, ezt az eseményt a falu istenük büntetéseként értelmezi. A keresztény misszionárius felhívja a figyelmüket, hogy Krisztus is biztosítani tudja az aratáshoz szükséges védelmet, csak az áldását kell kérni a termésre.

Ezeulu és Okonkwo bukása némileg eltér a *Holtak ösvényében* megismert, túlságosan buzdgó fiatal tanár bukásától. Mindhárom történet a két világrend összeütközése miatt kudarcot vallott főszereplő tragikus sorsát mutatja be, de míg a lelkes tanító veresége a falusiak erkölcsi győzelméhez és a hagyományos értékek legalább átmeneti fennmaradásához vezet, addig a regénybeli szereplők mindannyi-

an tragikus hősök, hisz mindkét regény a hagyományos társadalom egy erősebb gyarmati hatalom térhódítása következményeként elkerülhetetlen felbomlását ábrázolja. Achebe kerüli a szentimentális vagy nosztalgikus hangot; a hősei iránti igaz rokonszenv – akárcsak az ókori görög tragédiákban – abból fakad, hogy épp az az erős erkölcsi értékeket képviselő személy érdemli ki együttérzésünket, akit végül egy kulturális (ami itt több, mint pusztán politikai) idegen erő győz le. A vereség ily módon nem egyszerűen egy befolyásos törzsi vezető tragikus bukása, hanem egy hitrendszer, a törzsi vezető által hősiesen képviselt értékek és életforma totális veresége.

Egy leeds-i konferencián Achebe szerény elvárásokat fogalmazott meg művei fogadtatásával kapcsolatban: „Ha regényeim (különösen azok, amelyek népünk múltját jelenítik meg) csupán arra hívnák fel olvasóim figyelmét, hogy »tökéletlen« történelmük nem a barbárság hosszú éjszakája volt, amelyből az Isten nevében cselekvő korai európai telepések kiszabadították őket, már elégedett lennék.”⁸ Achebe itt arra a téves szemléletre utal, amely civilizálatlan, sőtét kontinensként tekint Afrikára. Afrika törzsi társadalmi sok évszázados történelmük során képesek voltak belső és külső konfliktusaikat a hagyományos magatartási módok alkalmazásával megoldani. Módszereik, mint a hadviselés, a rituális szertartások, az áldozatok, a közösség öntisztulása vagy a törzsi szervezeti minták megőrzése és átrendezése, generációkon át sikeresnek és fenntarthatónak bizonyultak. A fehér ember érkezésével azonban a kialakuló új világrend kihívásait az ősi minták többé már nem kezelhetik eredményesen.

Bruce King meglátása szerint Achebe „a hagyományos kulturális berendezkedés fokozatos átrendeződését mutatja be, mígnem a társadalom teljességgel elveszíti hatékonyságát. Am a modern Nigéria számos problémája a törzsi szokásokban és értékrendben gyökerezik”.⁹ Ez a nézőpont azt sugallja, mintha a nigériai társadalomnak már eleve reformokra lett volna szüksége, és a megoldás csakis a nyugati társadalmi struktúrák bevezetésében rejlene, továbbá mintha a reformtörekvések a törzsek kezdeményezéséből fakadtak volna. Ez a megközelítés figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a törzsi társadalmak sikeresen működtek a történelmi folyamatok ciklikus mintáira támaszkodva a fehér ember és a haladásról alkotott nyugati elképzelések előtt. Éppen ellenkezőleg, a nyugati társadalmi struktúrák bevezetésével kezdtek a hagyományos társadalmak nem megfelelően működni. Az ellentmondások abból fakadtak, hogy az új szemléletet tükröző napi politikai magatartás idegen a hagyományos társadalmi keretek között. Az ilyen irányú próbálkozások hiábavalóságát szemlélteti Achebe utolsó regénye, *Anthills of the Savannah* (1987).

Bár a regényt Booker-díjra jelölték, és Achebe huszonegy éves hallgatása okán megkülönböztetett figyelem övezte, nem váltja be a szerző Leedsben kifejezett szerény reményeit. Nem reflektál a múlt elvesztett értékeire, és nem foglal állást se a hagyományos, se a modern értékrend mellett. Elewa nagybátyját, aki a regény végén a névadó ünneppel igyekszik feleleveníteni a régi szokásokat, igazából jobban érdeklik a felkínált italok, mint a szertartás hitelessége. Ikem és Chris a diktátor „Öexcellenciájának” alázatos szolgálói, gyerekként a diktátor iskolatársai voltak. Mindketten szolgálói szerepet töltenek be egy olyan rendszerben, amellyel nem értenek egyet, és mindketten alávetik magukat egy zsarnoknak, akit nem tisztelnek. Motivációjuk tipikus rangkórság: Chris információs miniszter, Ikem egy fontos országos lap főszerkesztője. F. Odun Balogun szerint „az a kritikus, aki nem veszi észre, hogy Beatrice fontosabb szereplő, mint Ikem, és ez nagyrészt a jellemrajzában »szimbolikus vagy mitológiai« okai miatt van, alaposabban olvassa újra a regényt.”¹⁰ Azonban Chris barátnője, Beatrice sem tekinthető a tradicionális értékek képviselőjének, hiszen nem ismeri „népének hagyományait és legendáit, mert azok alig játszottak szerepet neveltetésében. Egy szétesett világba született.”¹¹

Azáltal, hogy egy szétesett világba születik – a kifejezés Achebe első regényének címét idézi –, Beatrice képtelenné válik arra, hogy továbbvigye a múlt hagyományait. Példának okáért nem értékékként kezeli a hagyományos szertartást azzal, hogy nőként elkezd a névadást, amikor Elewa italozó nagybátyja késik, holott a rituálét csak férfi hajthatná végre, továbbá a lánynak fiúnevet szán.

Az egyetlen szereplő, aki valamiképpen a hagyományos értékeket képviseli, a szakadár tartomány, Abazon régi vezetője, de ő mellékszereplő csupán, egyszer tűnik fel a regényben, amikor a fiktív ország fővárosában lelkes beszédet tart az abazoni száműzötteknek. Üzenete lemondó, a vereség elismerésébe fut ki: „Még nem értjük teljesen a mai utat, de készek vagyunk új dolgokat tanulni, és kijavítani régi hibáinkat.”¹² Jelenleg Abazont az új, „független” rezsím leigazza, de ez a rezsím a gyarmati uralom által hátrahagyott szervezeti struktúrák vázát használja fel. Azonban a brit gyarmati közigazgatástól megörökölt kormányzati módszerek nem illesznek a hagyományos társadalom keretei közé. Ali Mazruí és Michael Tidy hasonló következtetésre jutnak: „afrikai gyarmataikon a britek sikeresebbek voltak az államiság, a hatalmi tekintély megteremtésének szintjén, mint a nemzeti identitás szintjén”.¹³

Az értékek reprezentatív jellegének hiányából adódó morális álláspont hiányát az elbeszélés szintjén tapasztalható bizonytalanság kíséri és erősíti meg. A regény különböző fejezetei különböző narratív hangokat használnak. Az első fejezet címe: *Első tanú – Christopher Oriko*. A fejezet egy kormánytanácsi ülés jelenetét mutatja be, amelyről Chris első személyű narrátorként mesél. A cím nélküli második és harmadik fejezet sokféle, mindentudó és korlátozott harmadik személyű narrátort használ. A negyedik fejezetben (*Második tanú – Ikem Osodi*) és a hatodik fejezetben (*Beatrice*) Ikem és Beatrice meséli el az eseményeket, de mindkét fejezeten belül váltások történnek az első személyű nézőpontról egy korlátozott harmadik személyű nézőpontra, oda-vissza. A többi fejezet vagy cím nélküli, vagy nem ad segítséget a narratív nézőpont felismeréséhez; az olvasónak a szöveggörnyezetből kell levezetnie az elbeszélés perspektíváját. A narratív nézőpont változtatásai bonyolulttá és zavarossá teszik az egyébként kevés cselekményt felvonultató regényt. Robin Ikegami vitatja Bruce King felvetését, aki „hibának tekinti a narratív perspektívák zavarosságát”, és azt állítja, hogy a könyv mímelt „összetettsége felesleges, egy divatjelenségre reagál”. Ikegami ezzel szemben úgy gondolja, hogy Achebe tudatosan alkalmaz zavaros elbeszélői technikát, és hogy a regény „aktuális divathullámokra adott reakciója hűen tükrözi a huszadik század végi afrikai látásmódot: Achebe ilyennek látja a kortárs művészetet és politikát”.¹⁴ A talányos és szövevényes (még ha szándékos) narratív eszközök azonban nem támogatják, inkább gyengítik az amúgy is felszínestörténetet.

Neil ten Kootenar magyarázata szerint „a címbe szereplő hangyabolyok intó jelek. Az embernek emlékeznie kell az előtte járókra, ahogy a hangyaboly emlékeztet a tűzre, amely az előző évben megtisztította a gypet, és ahogy az életben maradtak összegyűlnek, hogy emlékezzenek Chrisre és Ikemre. A tűz azonban éppoly szükséges, mint a hangyaboly; az amnézia ugyanolyan fontos, mint az emlékezet.”¹⁵ És bár Kootenar okfejtése kissé erőltetett, az emlékezésre való felhívást hangsúlyozza a névadó szertartás, a regény zárójelenete; itt Beatrice Elewa lányát Amaechinának nevezi, angol fordításban: *May-the-path-never-close* (Bárcsak az ösvény soha nem záródna le). A név utal a fentebb tárgyalt elbeszélés címére és végkimenetelére, *Dead Men's Path* (Holtak ösvénye), amelyben a falubeli ösvény a hagyományos értékekhez való ragaszkodás és a kollektív emlékezet érintetlen megőrzésének szimbólumává vált. A hangyabolyok allegóriája azonban nemcsak a kollektív emlékezet fontosságára utal. Közvetíti a tájnak azt a fajta mentális állapotát is, amely jellemezheti a kortárs nyugat-afrikai kultúrát és társadalmat: egy száraz, elpusztított gypet látunk, ahol új életforma sarjad a szétzúzott és

leégett hagyományos társadalom maradványaiból. A szereplők élete Achebe korábbi regényeihez képest kilátástalan; viszályuk éppoly értelmetlen, mint Chris halála: egy sivatagi országúton egy lány segítségére siet, mert egy részeg rendőr meg akarja erőszakolni, és a rendőr meggyilkolja a lányt segíteni igyekvő információs minisztert. A regény talányos hangon ér véget; Beatrice Chris halála miatti gyászában John Keats *Óda egy görög vázához* című versének híres zárósorára utal: „Az igazság szépség, nem igaz?”¹⁶ Ahogy Keats versénél, itt is tanácstalan az olvasó, miként értelmezze a regény utolsó szavait. Elewa észreveszi, hogy könnyecseppek gördülnek le Beatrice arcán. „– Mi akar ez lenni? – tiltakozik Elewa, két tenyerét az ártatlanság jeleként az ég felé fordítva. – Még magam sem sírok így! Miféle bajt akarsz most okozni? Könnyörgöm. Hm!”¹⁷ A regény enigmatikus utolsó szavai ugyanúgy érthetetlenül hatnak, mint a gyarmatosítás utáni, példa nélküli társadalmi helyzet, amit mintáznak.

Ben Okri

■ A posztkoloniális (és posztmodern) társadalom összetettségével foglalkozó fel-törekvő új generáció legerősebb hangja Ben Okrié, akinek 1991-es *The Famished Road* című regénye elnyerte a tekintélyes Booker-díjat. Stílusában és megközelítésében Tutuolát idézi, de elbeszélésének módja Gabriel García Márquez *Száz év magány* és Salman Rushdie *Az éjjeli gyermekei* című művéhez is hasonlít. Szándékosan leegyszerűsített, mégis költői angol nyelvi stílusával Ben Okri a posztmodern érzékenységet látomászerűen tárja elénk. Alig használ többszörösen összetett mondatokat; egyszerű vagy összetett mondatai a cselekmény mozzanataira irányítják az olvasó figyelmét: a tájat is csak a lezajló események érzékeltetik:

„Egyedül ültem, távol a tömegtől, és az utcát néztem, amikor egy éles kék villanás hasított a szemembe. Hallottam a vak kiáltását, de nem értettem. Egy kutya ugatott. Az ég tiszta volt. Bámultam az utcát, majd egyszer csak egy magától guruló, gumiabroncs nélküli biciklikereket vettem észre. Megdermedtem. A fém kerék, ahogy végiggördült az utcán, minden fordulatnál fényvillanásokat bocsátott ki. Vártam. Körülnéztem. Az utca üres volt, és a kerék a kiégett furgon felé gurult. Zajt hallottam. Hunyorítottam. Amikor újra odanéztem, egy árnyék tűnt elő, az árnyék pedig egy fiú alakjává alakult.”¹⁸

Így találkozik a főszereplő, Azaro, egy barátjával a regény vége felé. Bár Azaro egy fiatal, látónoki képességekkel rendelkező fiú, a regény nem *Bildungsroman*, nem a felnövekvés és felnőtté válás felismeréseiről, személyisége fejlődéséről szól; Ben Okri célja, hogy a fiatal fiú látomásai segítségével társadalmi mitológiai világot ábrázolja. Az a tény, hogy Azaro valószínűleg néhány évvel idősebb a regény végén, mint az elején, nem bír jelentőséggel. Valamikor a történet közepén kezd iskolába járni, de sem pontos életkora a regény elején, sem a cselekmény időtartama nem állapítható meg teljes biztonsággal. Valójában sem a konkrét értelemben vett iskolai oktatás, sem a családi ügyek és Madame Koto, egy pálmaborozó spiritiszta tulajdonosa által végzett okítás-nevelés nem vezet el Azarót a környező világ mélyebb megértéséhez. Lesz egy alkalom, amikor a narrátor kilép a lineáris, néhány éves történetidőből, a regény utolsó lapjain: ekkor, mintegy visszatekintve, sajátos gyermekkoráról nyilatkozik. „Szellemgyerek voltam, aki lázad a szellemek ellen, a földi életet és az ellentmondásokat akartam élni.”¹⁹ Ahogy Douglas Killam állítja, Azaro 'abiku' gyermek: „az élők, a holtak és a meg nem születettek világa között mozog, ez a három létréteg egvedülálló az afrikai világnézetben.”²⁰ A regény szinte végig első személyű elbeszélés; a fenntartott narratív nézőpontot azonban az utolsó oldalakon egy harmadik személyű narráció váltja fel, mindössze két bekezdés erejéig. Ez a váltás a szellem-gyermek állapotának allegorikus olvasatát sugallja, az új narrátor megjelenése mintegy szerzői megjegyzésnek tekinthető:

„A szellem-gyerek akarata ellenére kalandozik káoszban és napfényben, az élők és holtak álmaiban. Vándorol, amíg el nem jön az idő. A történelem tökéletesen mintázza, hogy világunk szereplői szellem-gyerekként vesznek részt a folyamatokban. Számos nemzet, civilizáció, eszme, felfedezés, forradalom, szerelem, művészeti forma, kísérlet és történelmi esemény sorolható ide. Ezt az állapotot gyakran nem ismerik fel. Nem mindig rajzolódna ki az ismétlődés jelei. Gyakran normálisnak, gyakran újnak tűnnek.”²¹

Azaro apja kiterjeszti az abiku-gyermek metaforát országa állapotára: „Hazánk egy abiku ország. Mint a szellem-gyermek, jön és megy. Egy nap úgy dönt, hogy marad. Erős lesz.”²² Az abiku-állapot politikai síkon is megjelenik, ez a regény egészén végigvonul. Azaro apja egy új korszakot vizionál: „Lesznek változások. Puccsok. Katonák mindenhol. Csúfság. Vakság. És amikor az emberek a legkevésbé számítanak rá, nagy átalakulás megy majd végbe a világban. A szenvedő emberek megismerik az igazságot és a szépséget. Csodálatos változás szele érkezik messziről, és az emberek felismerik a küzdelem és a remény nagyszerű értelmét. Béke lesz. Akkor az emberek felejteni kezdenek. Majd minden kezdődik előlről, és néha egyre rosszabb, néha sokkal jobb sorunk lesz.”²³

Az apa, csakúgy, mint a telep többi lakója, a változásokat úgy éli meg, mint két kultúra összeütközését, mint saját függetlenségi harcának mérföldköveit. Azaro megfigyeli, hogy őt gyerekként ugyanebből a szemszögből látják: „Néhány ember megjegyzést fűzött a viselkedésemhez, és panaszkodtak, hogy a gyerekek már nem tisztelik az idősebbeket, és mindezt a fehér ember életmódja okozza, ami lerombolta az igaz afrikai értékeket.”²⁴ Ez a megjegyzés hűen illusztrálja a nyugat-afrikai irodalmat általánosságban jellemző témaválasztást: a hagyományos társadalom, amely egykor ép és hatékony volt, utóbb, egy külső, gyarmatosító erő hatására felbomlik, szétesik. A regény elején Azaro apja kiábrándultan meséli fiának: „Öregjeink nagyon erősek léleekben. Ezerféle hatalmuk van. Ma megfeledekzünk ezekről az erőkről. Ma az emberek az önzés, a pénz és a politika rabságában élnek.”²⁵

Csupán a regény kivételes látnoki képességű szereplői ismerik fel a változásokban a politikai síkon túlmutató metafizikai dimenziót. A gyógyónövényszakértő elítéli Madame Koto új autóját: „Ez az autó a koporsód lesz!”²⁶, és így kesereg: „Túl sok út! TÚL GYORSAN VÁLTOZIK a világ! Nincs új AKARAT. A GYÁVASÁG üt tanyát mindenhol! AZ ÖNZÉS FELEMÉSZTI A VILÁGOT. A VÁLTOZÁSOK ELPUSZTÍTJÁK AFRIKÁT! ELPUSZTÍTJÁK A VILÁGOT és az OTTHONT, a SZENTÉLYEKET, az ISTENEKET! A SZERETETET IS PUSZTULÁSNAK INDULT!”²⁷ Másutt a szellem-gyermek Azarónak támad megvilágosodása: „Tudtam, hogy a múlt és a jövő közötti szakadékban élünk. Új időszámítás kezdődött, a régi elérte zenitjét, új virágzás, de ugyanakkor tragédia bukkant fel minden mögött, és tudtam, hogy az ivó soha többé nem lesz már a régi.”²⁸ Madame Koto, a pálmaborozó szellemlelkű tulajdonosa is felfigyel az eseményekre: „Ő is átlépte a múlt és a jövő közötti szakadékot. Ráértett, hogy új történelmi kor vette kezdetét.”²⁹

A szellem-gyermek állapotának allegóriája mellett az út allegóriája is többféle értelmezést tesz lehetővé. Az út gyakorlati értelemben Azaro családjának közvetlen szomszédságát jelenti, a házak együttesét, amely a regény színhelyeül szolgál. Az út arculata azonban politikai üzenetet is hordoz. Azaro anyja elmeséli a gyerekeknek egy fehér ember történetét, aki nem találja a kiutat Afrikából. „Sok út vezet Afrikába, de csak egy út vezet kifelé.”³⁰ Egy teknősről szóló példabeszéd segítségével így tanítja a fehér embert: „Az egyetlen módja annak, hogy kijuss Afrikából, hogy eltávolítod magadból Afrikát.”³¹ Később a fehér ember furcsa átalakuláson megy keresztül; bőre színe megváltozik, és „joruba férfivá változik, arcán finom hegekkel”.³² Amikor újra találkozik Azaro édesanyjával, így magyarázza a végbement változásokat: „Egy nap kitisztult a fejem. Az egyetlen módja annak, hogy elmeneküljek Afrikából, az volt, hogy afrikai lettem, ám ezáltal megváltozott

a gondolkodásom.”³³ Azaro apja hirtelen felébred álmából az anya történetének közepén: „Tartsd NYITVA AZ UTAT” – mondta, és visszaaludt.³⁴ Az anya története és a történetbe ágyazott példabeszéd nyilvánvalóan a két szemben álló kultúra összeütközésére történő utalás, illetve gyarmatosító és gyarmatosított paradox helyzete. Paradox, mert a gyarmatosított csupán az álmodozás szintjén reménykedhet abban, hogy a gyarmatosító majd aláveti magát a bennszülött szokásoknak. A dekolonizáció és a függetlenség első éveiben az ilyen fajta euforikus álmodozás gyakori fordulatnak számított, csak hogy az álomszöveget hamar illúzióvesztés követte.

Az útnak mint allegóriának van továbbá metafizikai vagy spirituális szintje is. A regény eleje egy teremtésmítoszt idéz fel; egy hagyományos kozmológiát magyaráz el, amelyben az út fontos szerepet játszik. „Kezdetben volt a folyó. A folyóból út lett, és az út a szélrózsza minden irányába szétágazott. Mivel az út valaha folyó volt, így mindig éhes maradt. A földjeink történetének korai szakaszában szellemek keveredtek a meg nem születettekkel, és számos formát ölthettek. Határokat nem ismertünk.”³⁵ A kozmológia részeként megjelenő „éhes út” (*famished road*) metaforája egyfajta ciklikus történelemszemléletre utal, és Tutuola varázslatos fantáziája elevenedik meg. A joruba legendákból kölcsönzött mitikus hagyomány a kortárs, modern képzelettel vegyül, párosul.

A nyugat-afrikai regényírókat általánosságban, így Tutuolát, Achebét, Ben Okrit is, a hagyományos életmód elvesztése felett érzett folytonos aggodalom jellemzi. A eltűnőben lévő tradicionális társadalom sok nemzedéken átörökített ősi értékrendszerrel, gazdag mitológikus folklórral, sajátos történelem- és világszemlélettel rendelkezett. A hagyományos berendezkedéstől idegen az új, nyugati értékrend. A gyarmatosító hatalmak kísérletet tesznek a befogadó társadalom átalakítására, úgymond „civilizálják” a bennszülött népeket, vagy pusztán arra törekkenek, hogy Nyugat-Afrika földjét sajátjuknak vallják. Az ilyen átalakuláson átesett társadalmi közegbe született regényíró azonban csak a gyarmatosító által biztosított feltételek mentén képes működni: megszólaláskor a hódító nyelvét használja, ez a kiindulópont, ám figyelme középpontjában a veszteség bánata áll, és legjobb esetben is csak a két értékrend (gyarmatosító és meghódított) kódjainak ütközését és az ebből az összecepsapásból adódó tragédiát tudja ábrázolni. Ez még akkor is igaznak tűnik, ha az egyes szerzők karrierjük során eltérő irányú fejlődést, útkeresést mutatnak. A nyugat-afrikai regényírókat nem foglalkoztatják a fajok közötti szerelmi kapcsolatok, amely oly gyakran visszatérő téma a dél-afrikai írásokban. Egyetlen nyugat-afrikai hang sem hasonlít a dél-afrikai Bessie Head vagy Ezekiel Mphahlele önéletrajzi megközelítésére, és egyetlen nyugat-afrikai író sem ír a civilizációtól eltávolodó vagy oda a remeteségből visszatérő útról, ahogyan az J. M. Coetzee és André Brink számos regényében megjelenik. A nyugat-afrikai regény középpontjában továbbra is az a küzdelem áll, ahogy értelmezni igyekeznek a gyarmatosítás tényét és következményeit, valamint azt a feldolgozhatatlan, szörnyű veszteséget, amelyhez ez a gyarmatosítás vezetett.

És hogy mivel magyarázható, hogy a térségben épp a nigériai angol nyelvű regényirodalom látszik a legsikeresebbnek? Az európai hatalmak által tervezőasztalnál megszerkesztett Nigéria országhatárainak keretei közé csaknem kétszáz népi nyelv vagy nyelvváltozat sűrűsödött. Az összekötő nyelv, mindhez a kapocs a gyarmatosító nyelve lett. Az angol nyelvű iskolai képzésre a gyarmatosító vagy a misszionárius nagy hangsúlyt fektetett, majd utóbb a függetlenné vált Nigéria számára megjelenési fórumot teremtett az egyre divatosabbá váló egzotikumok mint kulturális termékek piacán. A posztkolonializmus angol nyelvű regényirodalma az egykori gyarmatosító nemzet olvasói számára egyfajta aranykort, világhatalmi pozíciójukat felidéző nosztalgikus olvasmány, a világ más tájain az elvágyódás, a Kelet, a másság hírmondója, és a könyvpiar ezt a divathullámot meglovagolva szívesen foglalkozott a térségben született művek megjelentetésével.

■ JEGYZETEK

1. S. A. Gakwandi: *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. Heinemann, London, 1977. 7.
2. John Powey: *The Novels of Chinua Achebe*. In: *Introduction to Nigerian Literature*. Ed. Bruce King. U of Lagos, Lagos, 1971. 106. (A továbbiakban: Powey 1971)
3. Chinua Achebe: *Things Fall Apart*. Fawcett Crest, New York, 1969. 162. (A továbbiakban: Achebe 1969)
4. Eustace Palmer: *An Introduction to the African Novel: A Critical Study*. Heinemann, Ibadan, 1972. 57. (A továbbiakban: Palmer 1972)
5. Powey 1971. 102–103.
6. Palmer 1972. 48.
7. Achebe 1969. 191.
8. Arthur Ravenscroft: *Chinua Achebe*. Longman, Green and Co. Ltd., London, 1969. 30.
9. Bruce King (ed.): *Introduction to Nigerian Literature*. U of Lagos, Lagos, 1971. 4.
10. F. Odun Balogun: *Review of Critical Approaches to Anthills of the Savannah*. Research in African Literatures 1993. 2. sz. 133.
11. Chinua Achebe: *Anthills of the Savannah*. Heinemann, London, 1987. 105. (A továbbiakban: Achebe 1987)
12. Uo. 127.
13. Neil ten Kootenar: *Only Connect: Anthills of the Savannah and Achebe's Trouble with Nigeria*. Research in African Literatures 1993. 3. sz. 70–71. (A továbbiakban: Kootenar 1993)
14. Robin Ikegami: *Knowledge and Power, The Story and the Storyteller: Achebe's Anthills of the Savannah*. Modern Fiction Studies 1991. 3. sz. 494.
15. Kootenar 1993. 67.
16. Achebe 1987. 233.
17. Uo.
18. Ben Okri: *The Famished Road*. Jonathan Cape, London 1991. 367–368. (A továbbiakban: Okri 1991)
19. Uo. 487.
20. Douglas Killam – Ruth Rowe: *The Companion to African Literatures*. Indiana UP, Bloomington, 2000. 198.
21. Okri 1991. 487.
22. Uo. 478.
23. Uo.
24. Uo. 240.
25. Uo. 70.
26. Uo. 381.
27. Uo. 382.
28. Uo. 220.
29. Uo. 225.
30. Uo. 482.
31. Uo. 483.
32. Uo.
33. Uo.
34. Uo. 484.
35. Uo. 3.

HORVÁTH GIZELLA

ALTERNATÍV HANGOK A KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

■ Aki a nemzetközi művészeti világ peremén lakik, és lakóhelyén nem botlik bele nap mint nap világrengető művészeti eseményekbe, megteheti (ha megteheti), hogy két évente ellátogat a velencei biennáléra, hogy belekóstoljon abba, ami menő a kortárs művészetben, vagy öt évente a kasseli documentára. Nemrég a Covid-járvány miatt a két rendezvény egybeesett: az 59. biennálét egy évvel elhalasztották, a 15. documentát nem halasztották el, így 2022-ben mindkét jelentős rendezvényre sor kerülhetett.

Bár egymástól független eseményekről van szó, a két megakiállítás koncepciói között erős hasonlóságot fedezhetünk fel: mindkét koncepció a művészeti világ domináns narratívája ellen artikulálódik, egy olyan narratíva ellen, amit a nyugati fehér férfi szempontja konstruál. A documenta a nyugati, fehér perspektívát kérdőjelezi meg, a biennálé pedig a férfiközpontú művészeti világot rendezné át.

Egyik törekvés sem előzmények nélküli. A documenta első nem európai kurátora, aki a nem nyugati földrészekre irányította a figyelmet, a nigériai Okwui Enwezor volt. Ő egyike azoknak a documenta-kurátoroknak, akiket Jerry Saltz művészetkritikus úgy jellemezett, mint „világjáró megmondó szuperagyú mandarinokat” (Saltz 2012), akik majdnem látnoki képességekkel trendformálóvá válnak. 2002-ben ő hozta létre az első igazán globális, posztkoloniális documenta-kiállítást (Documenta11 – Retrospective – Documenta). Az általa szelektált művészek között találkozzunk például Alfredo Jaar chilei művésszel, William Kentridge dél-afrikai művésszel, Gabriel Orozco mexikói művésszel vagy olyan női alkotókkal, mint a kubai Tania Bruguera vagy az iráni Shirin Neshat, illetve olyan művészkollektívákkal, mint a szenegáli Huit Facettes vagy az indiai Raqs Media Collective. Ugyanakkor Enwezor olyan, a mainstreamhez tartozó művészeket is meghívott, mint például Luc Tuymans, Dominique Gonzalez-Foerster, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe. Okwui Enwezor a 2015-ös velencei biennálé főkurátoraként folytatta ezt a szemléletet, amely összehozta a nyugati művészeket az ázsiai, afrikai, dél-amerikai, Nyugaton kevésbé ismert művészekkel és művészkollektívákkal, akik több mint felét jelentették a kiállított művészeknek (Enwezor – Grosse – Mutumba 2015). Tehát a globális Dél hangja már Okwui Enwezor kiállításaiiban világosan hallható volt, bár csupán a munkák minősége vagy tematikája alapján ritkán lehetett beazonosítani a művészek hovatarozását. Számomra nagy élmény volt a 2013-as angolai pavilon, amely Angola első részvétele volt a velencei biennálén, amely esztétikailag is élvezhető, és annyira koherens, letisztult, teljesen kortárs koncepcióra épült, hogy valóban megérdemelte abban az évben az Arany Oroszlán díjat.

A nő hangja a vizuális művészetekben lassan már fél évszázada eléggé jól hallható. Nem állítom, hogy a férfi-női egyensúly helyreállítása már megtörtént volna, de mindenesetre jelentős elmozdulások történtek elméleti és művészi síkon egyaránt, még szűkebb kulturális környezetünkben is. Nemrég jelent meg például Bordács Andrea inspirált című kötete, *A múzsák lázadása*, amely bemutatja a magyar nőművészeket és női művészeket, és viszonyítja ezeket a törekvéseket a tá-

gabb, nemzetközi fejleményekhez. A 2022-es biennálé kurátora, Cecilia Alemani gyakran hivatkozik egy jelentős előzményre, az 1978-as biennálé részeként megrendezett *Materialization of Language* című kiállításra, amelyben Mirella Bentivoglio több mint nyolcvan nő munkáit mutatta be.

Ilyen előzmények után a két megakiállítás miben új vagy különleges? Talán abban, hogy nem igazán hallatszik a Nyugat/Észak, illetve a férfi hangja. A nyugati/északi fehér férfi hangja nem dialogizál más hangokkal: úgy tűnik, hogy alternatív monológok szólalnak meg a nyugati, fehér férfi monológja helyett.

A globális Dél hangja a 15. documentán

■ Az ideai documentát történetében először nem egy (vagy két) személy tervezte kurátorként, hanem egy kollektíva, az indonéz ruangrupa alkotócsoport. Így az ideai documenta kísérlet volt arra, hogy Kasselben másképpen csinálják a művészetet, mint ahogyan az európai/ nyugati/északi koncepciók eddig megvalósultak. A documenta kézikönyvének egyik fejezetcíme: *Hogyan csináljuk másképp?* (Ruangrupa et al. 2022. 16).

Az egész esemény kulcsfogalma a „lumbung” – egy indonéz kifejezés, amely rizsraktárt jelent, ahová az aratás után a helyiek elhelyezik a fölösleget, felkészülve a kiszámíthatatlan jövőre, és szükség esetén bárki a közösségből használhat belőle, az is, akinek nem volt fölösleges termése, amit betett volna a lumbungba. A lumbung szép metaforája egy olyan gondolkodásnak, amely a közösségre épül, és amely a problémák lokális, együttműködésen alapuló megoldására törekszik.

Ez az új hang a művészetben több szinten mutatkozott meg Kasselben.

Az alkotó nem egy személy, hanem egy kollektíva. Az előző documentáktól eltérően, amelyek nagy nevektől, befutott művészekről hemzsegték, itt meg kellett szoknunk, hogy a projektek alkotóiként csoportok, kollektívák voltak feltüntetve. A ruangrupa nem személyeket hívott meg (néhány kivételtől eltekintve, mint például a romániai Dan Perjovschi), hanem kollektívákat és „művészi gyakorlatokat” (Ruangrupa et al. 2022. 16). Az egyik legerőteljesebben reprezentált projekt a Taring Padi indonéz csoporté, amelynek esetében gyakorlatilag lehetetlen felfedezni, kik a tagjai, ki mit csinál, melyik murális művet, posztert, festményt, kartonbábút ki készített. Találunk a documenta kézikönyvében egy olyan fotót a csoportról, amelyen több mint húsz ember és néhány kartonbábu szerepel névsor nélkül. Az európai szemlélet számára ez egészen szokatlan: az elismerést és a felelőséget is személyhez kötjük. A Taring Padihoz hasonló esetekben viszont nehéz elmondani, ha valami jó vagy nem jó, az kinek köszönhető/tudható be. Éppen a Taring Padi egyik művét vádolták antiszemitizmussal, és a vitában a csoport részéről nem személyek szólaltak meg, hanem a kollektíva közös nyilatkozatokkal próbálta álláspontját védeni, nem túl sikeresen – az inkriminált művet még a kiállítás alatt eltávolították. A felelőségre vonás elkerülését tapasztalhatjuk a ruangrupához tartozó Farin Rahud interjújában is, ahol utal arra, hogy a döntéseket közösen hozza meg a csoport, mert „ha a dolgok félrecsúsznak, akkor is a kurátort veszik elő”, és nem egészséges, hogy „egyetlen személy legyen a reflektorfényben” (Gergely 2019). A ruangrupa víziója „a magántulajdon és a szerzőség oly vágyott feloszlása” (Ruangrupa et al. 2022. 17.) – azt szeretnék, hogy a munkák ne kerüljenek eladásra/megvételre, s a művészi gyakorlatok során ne legyen fontos, ki a szerző.

A műalkotás nem egy tárgy (festmény, szobor, installáció, videó stb.), még csak nem is egy performansz, hanem egy projekt. A meghívott kollektívákra az a jellemző, hogy helyi közösségekkel dolgoznak, és a közösséget fejlesztő projekteket valósítanak meg: alternatív oktatást (Gudskul, Instituto de Artivismo Hannah Arendt), foglalkozásokat és támogatást a bevándorló csoportoknak (Trampoline House), kreatív bútorkészítési műhelyt működtetnek a munka nélküli fiatalok számára (El Warcha), filmet készítenek a helyiekkel (Wakaliga Uganda), a méhészek-

kel és a méhekkal együtt dolgoznak a méhek jobb életkörülményeikért (ZK/U), a fiatalok számára gördeszkapályát építenek a Hallén belül (Baan Noorg Collaborative Arts and Culture), ellenállási mozgalmakhoz, tüntetésekhez készítenek anyagot (Taring Padi, Dan Perjovschi), archiválják az elnyomott, marginalizált, lázadó csoportok harcát (Archives des Luttes des Femmes en Algérie, The Black Archives), neurodiverzitással élő személyekkel dolgoznak (Project Art Works), szexuális kisebbségek művészi kifejezésére fókuszálnak (FAFSWAG). Ez viszont komoly kihívás elé állítja nemcsak a művészetfilozófusokat (vajon ez művészet?), hanem a kiállítás szervezőit is. Hogyan lehet kiállítani egy projektet? A rangrupa döntése az volt, hogy a kollektívák próbálják „lefordítani” művészi gyakorlatukat, és ne tárgyakat hozzanak Kasselre, hanem magát a gyakorlatot, adaptálva azt a kasseli körülményekhez. Úgy érveltek, hogy „a művészet az életben gyökerezik [...]. Ily módon lehetetlen elválasztani egymástól a művészetet és az életet, és értelmetlen a tárgyakat Kasselben kiállítani anélkül, hogy megtalálnánk a fordítást az őket előidéző folyamatról” (Rangrupa et al. 2022. 30). Nyilván a folyamatok átültetése nem minden esetben sikerült (a Wakaliga Uganda egy otthon készült akciófilmet vetített), de más kollektívák próbálkoztak ezzel az „fordítással”. A Fridericianum fő termeiben több kollektíva berendezett egy teret, ami alkalmas volt közös nevelő/oktató/fejlesztő tevékenységek lebonyolítására. Sajnos ezeket a tevékenységeket nem lehetett száz napig fenntartani, így a teret bejáró érdeklődők csak passzív tárgyakat, eszközöket láthattak, és nem az élő tevékenységet. Bár a documenta honlapja azt hirdette, hogy „a múzeum hűvös tere meleg és dinamikus térére válik”, ezt a látogató, aki semmilyen tevékenységgel nem találkozott, egyáltalán nem tapasztalhatta.

A befogadó dolga nem a kontempláció, hanem a részvétel. Ahogyan a documenta kézikönyvében megfogalmazták, a kurátorok úgy gondolják, hogy „a művészet előállításának eltérő módja eltérő munkákat hoz létre, amelyek viszont más olvasási és megértési módokat igényelnek” (Rangrupa et al. 2022. 17). A látogatótól azt várták el, hogy ne passzív befogadó legyen, hanem résztvevő. Amivel a documentán találkozhatunk, azt szociálisan elkötelezett művészetnek vagy participatív művészetnek lehet nevezni, amiről azt olvashatjuk a kézikönyvben, hogy „horizontális helyzetbe vonja a résztvevőket, ahol nincs vezető vagy művész”, ahol a néző „elavult”, és a nézőknek „nem azért kell itt lenniük, hogy megfigyeljék, hanem hogy részesei legyenek a folyamatnak” (Rangrupa et al. 2022, 29). Ez részben érthető: egy projektet, egy folyamatot nem lehet ugyanúgy megtapasztalni, mint egy festményt vagy egy szobrot. A documenta viszont mégiscsak egy kiállítás, nem egy zenei fesztivál: száz napig nem lehet fenntartani egy projektbemutatót, a művészkollektíva nem tölthet száz napot Kasselben, a látogató nem szánhat több órát/napot egy projektben való részvétellel ahhoz, hogy igazán integrálódjon a közösségbe, vagy legalább barátokat szerezzen (ahogyan a „Make Friends, not Art” mottó javasolja). Sőt megeshet, hogy a látogatónak nincs hová bekapcsolódnia, mert nem talál tevékenységeket, csak azok nyomaival találkozik. Így a documenta rávilágított a participatív művészet egyik legproblematisabb oldalára: mit kezd az ilyen típusú művészet azokkal a befogadókkal, akik nem részei az eredeti célcsoportnak? Hogyan, mit kommunikál feljűk? Ha ezzel az aspektussal a participatív művészet nem foglalkozik, akkor ugyanolyan kirekesztő lehet, amilyen kirekesztőnek látják a documenta kurátorai az európai modellt.

A művészi projekteket nem esztétikai, hanem etikai kritériumok alapján kellene megítélnünk. A participatív művészet megítélésének témája egy már régen vitatott, de nyugvópontra nem jutott kérdés. A kérdés már az ezredfordulón megfogalmazódott, Nicolas Bourriaud relációs esztétikája kapcsán. Claire Bishop, a participatív művészet egyik legjelentősebb teoretikusa már 2004-ben felfigyelt arra, hogy „ma politikai, erkölcsi és etikai ítéletek töltik be az esztétikai megítélés

vákuumát” (Bishop 2004. 77.), ugyanakkor a kérdés nincs megoldva, mivel a relációesztétika nem veti fel a létrehozott viszonyok minőségének kérdését. Mivel művészetről van szó, talán mégiscsak valamilyen minőségi kritériumoknak is működniük kellene. Ezzel szemben a documenta kézikönyvében azt olvashatjuk, hogy „a munkánkat nem kívülállóként kell megítélni, hanem annak alapján, hogy milyen előnyökkel jár az azt létrehozó közösség számára” (Ruangrupa et al. 2022. 29). Ily módon félő, hogy a partícipatív művészet a befogadás aktusából, az értelmezés és értékelés folyamataiból is kizárja azokat, akik nem tartoznak közvetlenül a célcsoporthoz, ugyanis az ilyen projektek lokalitását nem egészíti ki annak biztosítása, hogy a kívülálló is hozzáférése a munka megtapasztalásához, értelméhez, értékéhez.

Amit hallunk, az nem Nyugat/Észak, hanem Dél hangja. Talán azért annyira szokatlan (számunkra) a 15. documenta, mert egy nyugati paradigmában gondolkodunk, amely annyira ismerős, hogy nem is vesszük észre korlátait. A documenta jakartai kurátorai tudatosan elutasítják a nyugati szemléletet. Eleve érvénytelenítik a Nyugat/Kelet geopolitikai tengelyt a globális Dél asszertív felmutatásával. A documenta kézikönyvében olvashatjuk a kurátorok állásfoglalását: a létező rendszerek „versenyzőek, globálisan expanzívák, mohóak és kapitalisták, röviden kizsákmányolók, kiszípolozók” (Ruangrupa et al. 2022. 16–17). Ezt a modellt nem szeretnék követni, ezért a lokális projekteket, a közösséget, a szolidaritást, együttműködést próbálják előremozdítani. Ezek után nem meglepő, hogy úton-útfélen találkozunk kapitalistaellenes szlogenekkel, bankárokat szidó képekkel, hatalomellenes, az ellenállásra buzdító szlogenekkel. A hatalomból kiszorult rétegek képviseltetik magukat: diktatúrákban élők, az államok peremén élők, szegények, mezőgazdaságból élők, őslakosok, szexuális kisebbségek. Sok munka megkérdőjelezi a mainstream narratívákat, történeteket, a bevett elképzeléseket. A Fridericianum homlokzatát Richard Bell óriás digitális számlálója díszíti, a 2009-es *Pay the Rent* című munka, amely számlázza, mennyivel tartozik az ausztrál kormány az őslakosoknak 1901-től az adott percig, adva lévén az 1788-os „invázió”, amely kolonizálta az ausztrál földet. Sőt magában a kézikönyvben is találkozunk az „ügynevezett Ausztrália” kifejezéssel (Ruangrupa et al. 2022. 29.), ami mégiscsak furcsa egy általában elismert, meg nem kérdőjelezett állam kapcsán. Míg a fejlett nyugati országokból nem igazán hívtak meg művészeket, legfeljebb olyan kollektívákat, amelyek a kisebbségekkel, a feketékkel, a bevándorlókkal foglalkoznak, a „globális Dél” nyilvánvalóan dominált, elhatárolódva a nyugati/északi mintáktól. A kézikönyvben olvashatjuk a kurátorok álláspontját: „elutasítjuk, hogy az európai intézményi célok mentén – amelyeket eleve nem tartunk sajátunknak – kizsákmányoljanak bennünket” (Ruangrupa et al. 2022. 12). Ezeket a harcias kijelentéseket nehéz összhangba hozni Farid Rakun ruangrupa-tag nyilatkozatával, amely szerint „nem köt minket semmilyen ideológia” (Gergely 2019). A documentát látogatók általános véleménye inkább az, hogy az ideji documenta egésze átpolitizált, és inkább ideológiai téziseket, mintsem művészi megfontolásokat követett.

A nők hangja a velencei biennálén

■ Az 59. velencei biennálé kurátora Cecilia Alemani, aki *Az álmok teje* címet (*The Milk of Dreams*) javasolta egy szürrealista író- és festőnő, Leonora Carrington írásai alapján. Magyar vonatkozásban érdekes lehet, hogy a brit születésű művésznő a második világháború miatt Mexikóba emigrált, ahol Emerico „Chiki” Weisz magyar fotográfus feleségként élte le további életét. Prózájában Leonora Carrington egy olyan világot ír le, amelyben bárki meg- és átváltozhat, valaki vagy valami mássá alakulhat át, egy szabad világot, tele lehetőségekkel. Cecilia Alemani egy olyan kiállítást álmodott, amely „képzeltbeli utazás a testek metamorfózisa és az ember definíciói között” (Dolzani and Mogno 2022. 43.). Alemani másik inspirá-

ciója a feminista és posztumán filozófus, Rosi Braidotti, akitől az (férfi)ember (man) központiségének végét, a géppé válás és a földdé válás gondolatait veszi át. A kurátori válogatás kihívást intéz a felvilágosodás által ránk hagyott emberképhez, amely az embert – mint minden dolgok mértékét – az európai fehér férfival azonosítja, és a férfidominancia helyett új szövetségeket javasol a fajok között. A kurátor azokat a művészeket kereste fel, akik „az antropocentrizmus végét vízionálják, ünneplik az új (lelki) közösséget a nem emberivel, az állatok világával és a Földdel” (Dolzani and Mogno 2022. 45). Ezek után talán nem meglepő, hogy Alemani büszkén jelenti be, hogy 127 éves történelme során most először a biennálé többségében nőket és gender-nonkonform személyeket fog bemutatni, akik nagyjából 90%-át teszik ki a kurátori válogatásban felvonultatott 213 művésznek. Több nemzeti pavilon is követte ezt az irányt: a magyar pavilonban Keresztes Zsófia, a román pavilonban Adina Pintilie, az amerikai pavilonban Simone Leigh, a német pavilonban Maria Eichorn, az angol pavilonban Sonia Boyce szerepelt, és a sort lehetne folytatni. A továbbiakban összefoglalom látogatói tapasztalataimat.

Sokan vagyunk, de nem elegenden. Mivel a művészettörténet hagyományosan nem igazán fókuszált a női alkotókra, nem csoda, hogy Cecilia Alemani bő merítésében rengeteg új névvel találkoztam, akiket a kurátornő igyekszik megvédeni a felejtéstől. A szurrealista mozgalomból kiemeli azokat a nőket, akik a náluk sokkal híresebb férfiak körében alkottak: Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Claude Cahun, Meret Oppenheim, Alice Rahon, Jane Graverol. Így a biennálénak van egy erős művészettörténeti szekciója, amely a huszadik század első felének atmoszféráját hozza: onirikus, spiritualista, fantasztikus. Érdekes volt látni Elsa von Freytag-Loringhoven falnyira felnagyított fotóit vagy Sophie Taeuber-Arp terveit, de akár Leonora Carrington vagy Remedios Varo rosszul megvilágított (fénytől védett) visszafogott méretű festményeit is. Ugyanakkor a történeti értékrestauráció nevében felvonultatott esetek nagy száma erősítette azt az érzést, hogy a festészet feltámadt tetszhalott állapotából, de sajnos ugyanott, ahol elszenderült: egy századdal, fél századdal ezelőtt. A biennálé nagy tereiben véleményem szerint nem érvényesültek a kis kazettákba, vitrinekbe bezsúfolt rajzok, dokumentumok, a kisebb, nem sorozatban bemutatott festmények. Kevesebb volt a nagy méretű installáció, egy-egy terem belakása, mint eddig. A felvonultatott művészek száma lenyűgöző – az előző eseményekhez képest (2019-ben 83, 2017-ben 120, 2015-ben 136), és még az eddig rekordot tartó 2013-as biennálét is (156 művész) messze túlszárnyalta. Mégsem sikerült például az Arsenale mögötti parkot, a hozzá tartozó kisépületek sorát belakni, ahol eddig egészen izgalmas projekteket (videókat, animációkat, installációkat, land-art munkákat, szobrokat) láthattunk. A sok művész, a sok munka mégiscsak kevésnek tűnt.

Cadavre exquis – a gyönyörű női holttest. Az első feminista kiállítás, amit láthattam, a pop-art női képviselőinek munkáit mutatta be. Már akkor megdöbbenett, hogy a női narratíva a test körül forog, pontosabban a nemi szervek körül. A pop-art művésznők nagyon szabadon, gátlástalanul beszéltek műveikben a nemiségről, már majdnem mániákusan. Nyilván a hatvanas években érdemes volt kiemelni a női mivoltot, aminek a látható aspektusa a biológiai különbség, és erre ráépíteni a társadalmi különbséget, így kiépíteni a női identitást mint eltérőt a férfival azonosított emberképtől. A mostani biennálén azt tapasztaltam, hogy bár a harcias hang eltompult, a szerzők egy része továbbra is a – főleg női – nemi szervekre épülő metaforákkal, allúziókkal, reprezentációkkal dolgozik. Volt köztük egészen absztrakt, akár fenségesnek is nevezhetném: gondolok itt elsősorban Pinaree Sanpitakthai művésznő kevés színből építkező, halványan a női mellekre utaló, nagy méretű, szellős képeire vagy például Niki de Saint Phalle 1966-ban készült, rikító színekbe festett, játékos, majdnem groteszk szobrára, amely a terhes

nő testét mintázza. Lettország a Skuja Braden művésznőre hallgató művészi duó letaglózó porcelángyűjteményét viszi színre. A lett pavilont otthonként rendezték be – az otthon eleve a női léthez kötődik, az otthonot vigyázó, az otthon ülő általában nő, ez a nő univerzuma. Az otthon különböző szobáiban 256 kisebb vagy nagyobb porcelántárggyal találkozhattunk – túl sokkal ahhoz, hogy egyenként meg lehessen őket vizsgálni. A nippekre hajazó tárgyak – többségükben nagy gonddal és még több humorral megformázva – a legmeglepőbb módon ábrázolják, leírják, modellezik, átalakítják, sejtetik, kombinálják, deformálják stb. a testet, elsősorban a női és férfi nemi szerveket. A katalógusban minden egyes tárgynak van címe, technikai leírása, és ha jól láttam, az első 1995-ből származik, az utolsó 2022-ből. A pavilon az egyik legérdekesebb pavilonnak bizonyult: lehengető volt, és groteskségében, öniróniájában maradandó tapasztalat. Nem tudok viszont semmi jót mondani az egyiptomi pavilonról, ahol a plafonból óriási, rózsaszín, ingadozó, fel-fűjt mellékre vagy inkább tőgyekre hasonlító tárgyak lógtak, amelyekre időnként videókat vetítettek. Annyira zavaró élmény volt belépni a tőgyek erdejébe, hogy már a videó felfogásáig el sem jutottam. Az installáció címe: *Az ígéret földje*, és a leírásból megtudunk néhány kulcsszót (tejben és mézben úszó, kivételesen termékeny, kísértés és vágy stb.). Az egyiptomi, férfiakból álló csapatnak (Mohamed Shoukry, Ahmed El Shaer, Weaam El Masry) sikerült összehoznia egy számomra semmit nem mondó és végtelenül zavaró „ígéret földjét”, amelybe semelyik porciám sem kívánczik.

Felszabadulás vagy eszkapizmus? A kiállítást kísérő szöveg szerint a felidézett avantgárd művészi kísérletek, amelyek a biennálé kiindulópontját jelentették, elsősorban a nők számára lehetőséget adtak arra, hogy újraírják saját magukat, hogy kiszabaduljanak azokból a kötelékekből, kényszerhelyzetekből, amelyekbe beleszülettek, vagy amelyekben a velük kortárs társadalom látni kívánta őket. Ehhez a kreativitásukat, a fantáziájukat használták, álomszerű világokat teremtve, odafordulva a mítoszokhoz, hiedelmekhez, sokszor a spiritualista gyakorlatokhoz, jó néhányszor megtapasztalva a lelki egyensúly határát. A ma élő művészek közül a kurátor azokat választotta be, akik szintén az álmok, a fantázia, a mítoszok, a sci-fi útját járják. Sokan közülük valamilyen lokális, ősrégi vagy éppen egy saját maguk által alkotta vallásosságnak a képi világát építik, mások az ember-állat-gép határainak a lebontását képzelik el. Ezeket a gyakorlatokat felszabadítónak értelmezi a katalógus szövege, és új megoldásokról, új szövetségekről beszél. Végül is az egész kiállítás inkább egy optimista, felfedező, ölelés-a-keblemre érzést áraszt. Mintha nem is ma történe az egész. Mintha nem azért halasztották volna el egy évvel a biennálét, mert kitört egy világválság, amelyben elpusztult rengeteg ember, és amely olyan terhet rótt az egész emberiségre, amely alól nehezen ocsúdik fel. Mintha nem zajlana már több mint fél éve Európában egy háború, amely nem csupán tízezrek erőszakos halálával jár, hanem egy a mi generációnk által nem tapasztalt globális háború fenyegetésével. Mintha nem is az ökológiai válság számítana, hanem az, hogyan tudunk szövetségre lépni az állatok és a gépek világával. Mintha a művészet dolga nem az lenne, hogy felnyissa a szemünket, hanem az, hogy szép, színes fátlyat borítson a szemeinkre, melengető, rózsaszín ködbe burkoljon. Üdítő foltja volt ennek az álomtól, néha rémálomtól terhelt, langymeleg térnek Barbara Kruger terme, ahol az általa meghonosított stílusban felöltöztette szöveggel a falakat és oszlopokat, gyönyörű látványt és elgondolkodtató szövegkörnyezetet teremtve, ami nem másról szól, mint az életről, ahogyan az első sírás és a végső csend között telik. A fekete-fehér tipográfias környezetet megtörték a vörös szöveget felvonultatott videók, amelyek életünk meghatározott szövegein (házaságkötés, hűségeskü, végakarát) a habozások, alternatívák, lehetőségek játékát mutatták fel. Formában-tartalmában kortárs, üzenetében egyaránt vonatkozva a privátra és a publikusra, a testre és a lélekre, az emberi kapcsolatokra, érzelmek-

re, a szeretetre és ennek félesiklott formáira – több táplálékot adott a léleknek, munkát az értelemnek és élvezetet a szemnek, mint bármely halmaza a többi munkáknak. Barbara Kruger nem menekül az álmok világába, hanem figyel, reflektál, reagál, és megtanít élesebben látni a világot, amelyben élünk.

A hiányzó hang

■ Talán nem túlzás állítani, hogy mindkét ideai megakiállítás (documenta, biennálé) történelmi frusztrációk kivételével, és az egyensúly helyrebillentésének szándékával született. Nyilván, ezek nem esztétikai és nem művészi szempontok, hanem inkább politikaiak, így az ideai kurátorok választásait geopolitikai, genderpolitikai szempontok vezérelték. A documenta túlpolitikálttá vált, az aktuálpolitikai témákra (is) reagált, a biennálé ezzel ellentétben teljesen zárójelbe tette az aktuális kérdéseket, és inkább egy metafizikai szintre igyekezett felhelyezni az ember alternatív öndefiníciójának kérdését. Persze nagyszerű művészettel (is) találkozhattunk mindkét helyszínen, mind Kasselben, mind Velencében – de nehezen lehet elhessegetni azt a gondolatot, hogy sokan, akik a válogatásba bekerültek, nem művészi értékük miatt, hanem tematikai felvetéseik mentén vagy valamilyen csoporthoz való tartozás okán (globális Dél, őslakosok, nők, alternatív szexuális orientáció, bevándorló stb.) állíthatnak ki a legfontosabb nemzetközi szcénán. Csakis üdvözölni lehet azt, hogy a documentán több mint 1500 művész került bemutatásra, többnyire olyanok, akiknek eddig nem adatott meg az esély, hogy reflektorfényben álljanak. Örülhetünk annak, hogy nagyjából 200 olyan nő alkotásaival találkozhattunk Velencében, akik eddig a művészi szcéna szélén lézengtek. De felvetődik az a kérdés, hogy nem-e torkollik így monológba a globális Dél hangja, a nők hangja? Vajon kizárt/lehetetlen/nemkívánatos lenne a dialógus? Ugyanis a dialógushoz partner kellene – ebben az esetben a nyugati fehér férfi.

Számomra a biennáléről hiányzó hangot kárpótolta az, hogy a Palazzo Ducalében láthattam Anselm Kiefer lenyűgöző kiállítását. Miközben hagytam magam bevonni a mindent beborító sajátos képi világba, eluralkodott rajtam a fenséges érzése, hálával adtam át magam az esztétikai látványnak, lázasan kerestem a lehetséges jelentéseket – és egy percig sem jutott eszembe, hogy Anselm Kiefer nyugati fehér férfi. Csak az járt a fejemben, hogy milyen nagyszerűen sikerült kapcsolatba kerülnie Velence történelmi múltjával, milyen mélyen tud beszélni történelmi múltjáról, nagyságról, veszélyekről és bátorságról, veszteségekről és újjászületésről, laikus és vallásos jelentést, privát és publikus regisztereket szólaltatva meg egyszerre. Úgy éreztem, Anselm Kiefer nem önmaga helyzetéről, hanem rólam és hozzám szól.

Persze, az én hangom is csak egy a hangzavarban, és lehet, nem is vagyok elég vájtfülű ahhoz, hogy meghalljam az idők hangját, amely a globális Dél dialektusaiban vagy az ember(nő)-állat-gép új szövetségének nyelvén szól.

■ IRODALOM

Bordács Andrea: *Műzsák lázadása. Válogatott írások nőművészekről és női művészekről*. Savaria University Press, Szombathely, 2021.

Documenta 11 – Retrospective – Documenta. <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

Dolzani, Francesca – Mogno, Ornella: *The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022. Short Guide*. La Biennale de Venezia, Treviso, 2022.

Enwezor, Okwui – Grosse, Julia – Mutumba, Yvette: *'We have to test the premise that nations no longer matter.'* Contemporary And. 2015. november 8. <https://contemporaryand.com/magazines/we-have-to-test-the-premise-that-nations-no-longer-matter/>

Fridericianum. n.d. Documenta Fifteen. <https://documenta-fifteen.de/en/venues/fridericianum/>

Nagy Gergely: *„Ez az egész csak ideiglenes” – Farid Rakun, a ruangrupa csoport tagja, a 2022-es documenta egyik kurátora*. Artportal.hu. 2019. október 31. <https://artportal.hu/>

magazin/ez-az-egesz-csak-ideiglenes-farid-rakun-a-ruangrupa-csoport-tagja-a-2022-es-documenta-egyik-kuratora/

Ruangrupa – Kaiza, A.K. – Li, Alvin – Maerke, Andrew – Mbuti, Ann – Kwan, Annie Jael – Jamal, Ashraf et al.: *Documenta Fifteen Handbook*. Edited by Ruangrupa. Hatje Cantz, Berlin, 2022.

Saltz, Jerry: *Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at Documenta 13*. Vulture. 2012. június 15. <https://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>



SEBESTYÉN KINGA

TÖRTÉNELMI ÖNARCKÉPEK ÚJRAGONDOLVA

Lőrinc László: *25 szelfi a reformok korából*

■ A *25 szelfi* könyvsorozat záródarabjaként jelent meg Lőrinc László történelemtanár és Rátkai Kornél grafikus *25 szelfi a reformok korából* című könyve, melynek műfaját meghatározni egyetlen szóval meglehetősen nehéz, de ugyanakkor elnagyolód munká is lenne. Lőrinc László neve ismerős lehet különböző történelmi tárgyú tankönyvekből, segédkönyvekből, történelmi cikkekből vagy éppenséggel a történelmi legendákat vizsgáló Tényleg.com weboldaltól. Látható tehát, hogy a szerző határozott történészi profillal rendelkezik. A kötet szakmai lektorai, Nagy Mariann és Repárszky Ildikó szintén történészek.

Adja magát tehát a megállapítás, hogy a *25 szelfi a reformok korából* nem más, mint egy, a reformok korának magyar vonatkozásban fontos történelmi eseményeit bemutató kötet, mely annyiban más a többi hasonló témát feldolgozó íráshoz képest, hogy modern, internetes műfajok keretében mutatja be a történelem kiemelkedő pillanatait. Ha azonban itt megállnánk, akkor sem műfaji, sem tematikus szempontból nem láthatnánk a kötet egyediségén, s ezzel együtt figyelemfelkeltő jellegén túl a könyv sajátos lehetőségeit, amelyek egyfelől a könyv szerkesztésmódjából, másfelől a tematikus sokszínűségéből származnak.

Utóbbi felől nézve a *25 szelfi*t, elmondható, hogy többet és mást is tartalmaz a könyv, mint azok az emblematis és mindenki által ismert reformkori események, amelyek fémjelzik a

korszakot, így például az 1848-as forradalom előkészítése és lefolyása, a gőzgépek feltalálásával a gépesítés vagy a bonyolult nemzetiségi kérdések. Helyet kapnak ezek mellett ugyanis olyan történelmi események és figurák is, akik amellett, hogy fontosak, a maguk nemében egyediek is, de a köztudatnak mégsem olyannyira ismert alakjai, mint Kossuth Lajos, Déryné Széppataki Róza, Tisza Kálmán vagy éppenséggel Petőfi Sándor. Jó példa lehet erre rögtön az előszót követő első rész, melyben Karacsné Takács Éva arról posztol, hogy Széchenyi István dedikált példányt küldött neki a *Hitel* egyik példányából. Széchenyi István neve senki előtt nem ismeretlen, sőt a *Hitel*t is többször említjük, akár az iskolai történelem- vagy irodalomórákon is, ugyanakkor feltételezhetjük, hogy Takács Éváról vagy lányáról, Karacs Terézről kevesebbet hallottunk, pedig korukban épp olyan újító gondolkodásúak voltak, mint ahogy Széchenyi. Takács Éva írónő volt, aki értekezéseiben a nők és férfiak azonos szintű taníttatásán és a koedukáción túl a parasztok iskoláztatása mellett is kiállt, s ez utóbbival gyakorlatilag ő is részese volt annak a hosszú programnak, ami bukácsolva ugyan, s több képviselőn és törekvő személyen keresztül végül elvezetett a rendek közötti szakadékok felszámolásához, ami a politikai helyzetet illeti legalábbis. Folytatva anyja gondolkodásmódját, Karacs Teréz 1846-ban olyan lánynevelő intézetet nyitott, amelybe nem csak nemesek lányait vette fel. Folytatva a

kevésbé ismert, de történelmi szempontból jelentős személyek listáját, egy későbbi fejezetben – s időben is később – jelenik meg például dr. Hugonnai Vilma, az első magyar orvosnő, aki még a zürichi egyetemen szerezhette meg csak az orvosi diplomát, de az ő szelfijéhez kommentál az akkor még gyermekként megjelenő Steinberger Sarolta, aki viszont az első olyan orvosnő lesz, aki magyar földön szerezhette a diplomát. Érdekes lehet még kitérni a reformkor legalapvetőbb politikai mozgásának, a jogegyenlőség megszerzésének és az ekörüli mozgásoknak a fő-, de ugyanakkor történelmileg névtelen szereplőire. Hosszú időnek kellett eltelnie a jobbágyok felszabadításától a különböző – a jobbágyokénál sok szempontból nem jobb sorban élő – törpebirtokosok, agrárproletárok, napszámosok, részes földművelők, summások, kubicosok vagy uradalmi cselédek csoportjainak kialakulásáig, de az ezen folyamatokról való beszédben is leginkább Széchenyi és Kossuth neve kerül elő, a parasztok névtelenek, arctalanok maradnak. Ez persze történelmi szempontból teljes mértékben legitim, semmi meglepő nincs abban, hogy azoknak az egyébként messze nem paraszti sorból származó férfiaknak a neve fémjelzi a jobbágyfelszabadítás elindítását, akik ezért politikai és közvéleményformálási szinten is képesek voltak tenni, s nem azoké, akiknek az élete ténylegesen gyökeresen megváltozott ekkor. És éppen ebben rejlik a *25 szelfi* sajátossága, a lehetőség, amit magában hordoz, hogy nevet és arcot adjon ezeknek a parasztoknak, aminek következtében az olvasó jóval közelebb kerülhet a nagy reformkori változtatások konkrét, mindennapi lecsapódásának megértéséhez, a sokféle perspektívához, amiből ezt a kérdést látni lehet, sokszor egészen az egyéni preferenciák szintjéig. Ez pedig a történelmi összefoglaló szakkönyvek kereteibe sokszor nem fér bele, s a laikus olvasó talán nem megy el addig, hogy erről szóló szaktanulmányokat keressen. Lőrinc könyvében azonban János, az uradalmi

cseléd és Mári, az alkalmi munkákból élő parasztcsalád tagja azon vitatkoznak, hogy mi a fontosabb: nagyobb létbiztonságban, de egyszerre az úrnak való nagyobb kiszolgáltatottságban vagy szabadabban, de szezonról szezonra élni.

A tematikus sokszínűség és a történelmi nagy narratívák mögé való benézés felől érdemes lehet megemlíteni azt is, hogy a kötetben helyet kapnak olyan vetületei is a magyar reformkornak, amelyek éppen hogy alulnézetből mutatják meg az újító mozgalmakat és azok bizonyos perspektívákból nagyon is negatív következményeit. Ha az anyanyelvű iskoláztatásra gondolunk például, mindannyiunknak Eötvös József jut eszünkbe, aki 1868-ban Deák Ferencsel együtt megszavaztatta a nemzetiségi és népiskolai törvényt, ami először magyarok és nem magyarok számára is biztosította az írni-olvasni tanulást. Később azonban egyre szigorodtak a nyelvoktatásra vonatkozó rendeletek, s ez oda vezetett például, hogy szlovák kisgimnáziumok zártak be sorra. Ennek egy megelőző lépéséről „posztol” 1879-ben Pávol, a szlovák kisiskolás, akinek iskolájába magyar tanítót helyeztek, akivel nem tudnak szót érteni. A gyerekek persze élvezik a helyzetet, de a kommentelők között megjelenik az ekkorra már halott Eötvös is, és emlékezteti Grünwald Béla politikust, hogy azzal, hogy a magyar nyelvet teszik mindenhol kizárólagossá, éppen hogy a népiskolai törvény lényegét lehetetlenítik el.

A tematikus sokszínűség felől nézve utoljára megemlíteném még a kötet szépirodalmi vonatkozásait is. Magyar vonatkozásban a reformkor olyan korszaknak számít, melyben az irodalom, a közélet és politika egészen szorosan tudott összekapcsolódni adott esetekben, így például Petőfi Sándor esetében is, aki természetesen maga is „posztol” a könyvben. Ugyanakkor olvashatunk a nőkre tett elmarasztaló megjegyzéseket Madách Imrétől, regényeire való utalásokat Jókai Mórtól, de megjelenik Arany János híres „Gondolta a fene!”

mondata is. Ezen utalások vagy idézetek felismerése kétségkívül hozzáad az olvasmányélményhez, ugyanakkor néhol kissé erőltetettnek hatnak, így például, amikor Petőfi a Vörösmartyval és Vahot Imrével való beszélgetése végére szinte teljesen kontextus nélkül írja be, hogy nyugtalanodik amiatt, hogy mi lesz, ha ágyban, párnák közt hal meg, ami egyértelmű utalás az *Egy gondolat bánt engemet* című versre, de a beszélgetés nem legitimálja, és előre sem vetíti azt az élethelyzetet, amelyben Petőfinak ez a gondolata helyet kaphatna.

A következőkben a tematikus megközelítésről továbblépnek a kötet szerkesztésmódjában rejlő lehetőségek bemutatására. Akik ismerik a sorozat előző darabjait (*25 szelfi az Árpád-korból*, *25 szelfi a török korból*, *25 szelfi a felvilágosodás korából*), azoknak ismerős már a kötet sajátos szerkesztésmódja, s könnyen elboldogulnak a képregényes, illusztrációs, „kommentszekciós” és rendhagyó szedésű szövegrészeket sorozatában. Ugyanakkor a szerzők éppen úgy, ahogy az előző kötetek esetében, itt is figyeltek arra, hogy a fülszövegbe ne csak figyelemfelkeltő, a könyv elolvasásához kedvet hozó gondolatok kerüljenek, hanem egyúttal olyan fontos információk is, amelyek segítik az olvasók eligazodását a kötetben.

A könyv – amint a címe is jelzi – huszonöt „szelfiből”, azaz huszonöt különálló, de mégis összefüggő fejezetből áll. Rátkai Kornél grafikus jóvoltából minden ilyen részt egy-egy reformkori „szelfi” vezet be, amelyet aztán a kortársak képre érkező kommentjei követnek általában 3–4 oldalnyi terjedelemben. Ezek után következik minden esetben egy kétoldalas, *Hogy volt, hogy nem volt...* című zárórész, melyben a szerző elmondja, hogy a képen látottaktól és kommentekben olvasott részekből mi az, ami valós, mi az, ami nem egészen úgy igaz, ahogy ott áll, esetenként mi az, ami egy későbbi időpillanatban lesz igaz, vagy mi az, ami teljes mértékben kitaláció, s célja csak az adott rész színesebbé tétele. Az egyes részek felépítését tekintve annyiban

hoz újítást a tárgyalt kötet a *25 szelfi* sorozat előző részeihez képest, hogy nemcsak a képpozitolás és kommentelés formáit emeli be a könyvbe, hanem él más internetes, pontosabban közösségi médiás műfajokkal is. Így jelenik meg például az *Épül a lánchíd* című részben az építkezések vezetésével megbízott skót mérnök, Adam Clark live közvetítése az Instagram-profilján, ami nem kevésbé izgalmas eseményeket közvetít, mint a Dunán felállított, a hidat tartó kőépítményeknek keret adó körgátak első nagy próbája. Ez nem volt más, mint amikor a folyón felszabadozott a jég réteg, s a hatalmas jégdarabok megindultak a Dunán. Hatalmas súlyuknál fogva komoly erővel csapódtak a facölöpökből álló körgátaknak, így téve próbára az építmények ellenállóképességét. A *Hol volt, hol nem volt...* részből pedig az is kiderül, hogy Adam Clark ténylegesen az egyik gát tetején tartózkodott a jelzett napon, de ugyanezt az információt garantálja gyakorlatilag a live műfaja is. Hasonló példa, amikor Kossuth Lajos szerkesztőként úgy reklámozza a *Pesti Hírlapot*, s abból is leginkább a jobbágyok felszabadítását jelentő örökvaltságot, hogy a lappal kapcsolatos kihívást, közösségi médiás nyelvvvel szólva *challenge*-t indít, melynek követelményei következők: a kihívásban részt vevő fizessen elő az első európai, nemzeti, liberális, modern magyar újságra, fotózza le magát a hírlappal és egy felszabadított jobbágygal, készítsen tudósítást a megújulás történet visszaélésekről. Az olvasónak mindenképpen mosolyt csalnak az arcára a kihívás feltételei, ugyanakkor már ennyiből is körvonalazódni tud az a kossuthi álláspont, amely egy polgári Magyarország felépítését tűzte ki célul, példát véve a nyugati, főként francia eseményekről. Eből a példából jól látszik az, ami a könyv egyik erősségeként emelhető ki, mégpedig az, hogy a szerző, kihasználva a közösségi média adta műfajok lehetőségeit, plasztikusan, ugyanakkor tömörítve tud elmondani különben igen komplex, történelmi szempontból

fontos mozzanatokot. A challenge feltevélei egyszerre foglalják magukba a jogegyenlőség felé való haladás megalapozó lépését, az összefogás fontosságát, a *Pesti Hírlap* mint információs és kommunikációs csatorna jellegéből adódó lehetőségeit, s a kihívás műfajaként Kossuthnak azt a törekvését, hogy gondolatait minél szélesebb körökhöz, minél gyorsabban szeretne volna eljuttatni.

A *25 szelfi* sorozat, s így annak záródarabja esetében is meg kell említeni a humort, ami főként nyelvi, de helyzetkomikumként is markánsan jelen van a kötetben. A nyelvi komikum szintjén nyilvánvaló a történelmi alakok szlenghasználatában rejlő humor, ami egyben kihívás is az olvasónak, hiszen tudjuk, a szleng az egyik legtöbbet és leggyorsabban változó nyelvváltozat, így megértése biztos, hogy nem teljes mértékű a kötet összes olvasója esetében. Mindemellett felhívnám a figyelmet azokra a szöveghelyekre, ahol a korabeli dokumentumokat nagyon jól ismerő szerző olyan korabeli idézeteket vagy szavakat illeszt be jó érzékkel a kommentekbe, amelyek önmagukban humorosak, s egyszerre nagyon is informatívak. Így például az egyik kommentelő neve Sohamozdy lesz, aki minden reformtörekvés esetében az úgynevezett troll kommentelő szerepébe bújik, s mindent ellenezve válogatott sértések sorozatával bombázza a többieket. A név természetesen beszélő név, Széchenyi találmánya. A helyzetkomikumra is több példát találhatunk, csupán egy olyan helyet emelnék ki, ahol ez nagyon jól látszik. Petőfi posztja alá felesége, Szendrey Júlia is kommentel, s hozzászólásaiból a férjét féltő feleség hangja hallatszik ki. Néhány fejezettel később a kor másik nagy szerzőjének, Jókainak a felesége, Laborfalvy Róza viszont idegesen hazaparancsolja a kártyázó férjét, mielőtt az ismét megszavazna valami olyasmit, amire kártyapartnerei rábeszélnek. A különbség nemcsak humoros, hanem közvet-

ve rámutathat például arra az irodalomtörténetben is sokat vizsgált tényre, hogy a Jókainál nyolc évvel idősebb úttörő színész nő maga is markánsan jelen volt a közéletben, értette a politikai mozgásokat, azok esetleges következményeit.

Írásom elején azt állítottam, hogy nehéz lenne olyan műfajjelölő terminust találni, amivel a tárgyalt kötetet illethetnénk. A könyvet bemutató írásom végén úgy gondolom, inkább a másik út lehetséges, elmondani, hogy milyen műfajok keresztmetszete a kötet. Ebben segíthet az is, ha megnézzük, kikből állhat a *25 szelfi* célközönsége. A könyv nem rendelkezik olyan ajánlóval, ami ezt meghatározná, ugyanakkor a fiatalok mindennapi kommunikációs platformjait mintázó posztolós, kommentelős forma, a nagy, színes illusztrációk, s nem mellesleg a szerző tanári profilja mindenképpen arra mutat, hogy tanulóknak szánt könyvről beszélhetünk. Ugyanakkor, ha valami a tanulóknak szánt, épp annyira olvasóközönségének tekintheti a tanári réteget is. Ebben az esetben elsősorban nyilván a történelemtanárokat, de ugyanúgy az irodalomtanárokat is, nemcsak a már említett irodalmi utalások miatt, hanem például azért is, mert éppen azt a háttérrel segít megérteni, ami mondjuk ahhoz kell, hogy Jókai Baradlay Jenőjében felismerhessük Tisza Kálmán alakját, aki miniszterelnökségre kerüléséhez lemondott programjának '48-as elemeiről. A kötet ezenkívül szolgálhat olyan olvasmányként is, amelyik további kutatásra ösztönzi kézbe vevőjét, talán éppen azon témák jobb megértése érdekében, amelyekről nem hallunk sokat a reformkorból, s amelyekre több példát is hoztam írásom elején. A *25 szelfi a reformok korából* tehát valahol félúton helyezkedik el a történelmi szakkönyv, az iskolai segédanyag, a tudomány-népszerűsítő írás, a történelmi enciklopédia és a szórakoztató olvasmány között, ilyenként pedig sajátos alkotás.

A ROMÁNIAI MAGYAR ROCKZENEI IRODALOM KILOMÉTERKÖVE

Zilahi Csaba: *Erdélyi MagyaRock 1970–2010. Újságcikkek, interjúk, tények és vélemények az erdélyi magyar rockzenekarokról*

■ A címben szereplő körülírása a bemutatandó kötetnek a legelső dolog, ami eszembe jutott amellet, ami már inkább megállapítászerű felkiáltás: végre megjelent! Ugyanis a romániai magyar rockzene valahol a történelmi idők mostohagyermekéként soha nem kapott elegendő reflektorfényt. A kommunizmus időszakában nemzetiségi jellegéből fakadóan (de a műfaj úgy általában) abszolút nem tartozott a támogatott zenei irányzatok közé, a rendszerváltást követően pedig a piacgazdaság megjelenésével, az addig kitiltott nyugati és magyarországi előadók dömpingjében csendes árnyéka maradt a zenei fősodornak. Holott igenis hangsúlyosan létezett, és továbbra is létezik, minőségben pedig legfeljebb a marketing hiányából fakadó hiányságról beszélhetünk, mintsem hangszerelésbeli vagy szövegvilági gyengeségekről. Persze a mostoha rendszerek és pénzügyi keretek mellett egyéb tényezők is mellőzésre kényszerítették a műfajt: politikai rendszertől függetlenül az erdélyi magyar zenei világot a magyarországihoz viszonyítva soha nem az aktuális zenei trend jellemezte, hanem a történelmi idők által konzervált lenyomata egy letűnt kornak. Így történetelt, hogy a zenei lázadás magyarországi viszonyaival szemben Erdélyben nem a Metropol vagy a Garabonciás együttesek vagy akár Márkus János ketős beszéden alapuló proteszt-songjai jutnak eszünkbe első körben, hanem mondjuk a Magyarországon is népsze-

rű táncházmozgalom és az abból kifejlődő csoportosulások.

A fenti történelmi bevezetőre mindössze azért volt szükség, hogy kellőképpen rá lehessen világítani Zilahi Csaba könyvének fontosságára. Habár „mindössze” 92 együttes kerül megemlítésre kisebb-nagyobb mértékben Zilahi könyvében az 1970–2010 közötti időszakból, alsó becslések szerint minimum néhány százra tehető azon profi, félprofi, amatőr és garázszenészek száma, akik a kérészéletű próbálkozásoktól a több évtizedes zenei aktivitásig színesítették a romániai magyar rockzenei életet.¹ Sajnálatos módon a romániai magyar könnyűzenei élet gazdag mivolta ellenére borzasztóan marginalizált a „globális” magyar és román rocktörténetírás fősodrához képest. Ez részben érthető, mivel a magyarországi rocktörténeti összefoglalók az országhatáron belüli eseményekre koncentrálnak. Ezzel szemben a romániai rocktörténetírás szintén gyerekcipőben jár, ennek ellenére vannak üdítő kivételek, ahol a romániai magyar zenekarok (vagy etnikailag vegyes összetételű együttesek, hiszen ebből is akad jó néhány) is helyet kaptak, reprezentativitásukhoz képest kedvező arányban (itt elsősorban Nelu Stratone² és Mimo Obradov³ munkáit emelném ki). S noha születtek már együttesek működését feldolgozó kiadványok (mint Józsa Erika Metropol-sztorija⁴ vagy Sarány István könyve a Garabonciás együttesről⁵ stb.), történelmi szempont-

ból kevés kísérlet történt igazi számvetésre. Ezen munka elkezdését szolgálja Zilahi Csaba könyve, amely a bevallott teljesség igénye nélkül tart mustrát egy közel negyvenéves időszakról saját gazdag gyűjteményén keresztül.

Zilahi Csaba több mint harminc éve, rögtön a rendszerváltást követően, lett a Kolozsvári Rádió magyar szerkesztőségének munkatársa. Emellett számos helyi és magyarországi lapban közölt interjúkat, koncertbeszámolókat, lemezismertetőket. Munkáját nem csupán kötelességből végezte, hiszen diákévei alatt a koncertlátogatások mellett gitárt és mikrofont ragadva a Fáraó és Echo Rock Band amatőr diákzenekarban játszott feldolgozásokat. Így mondhatni hozzáértő „krónikás-ként” gyűjtötte össze sajtóbeszámolóként a kötete derékhadát képező anyagot. A műfajukat tekintve ezek riportok, beszámoló, interjúk és rövidebb leírások.

A kötet tartalmát két részre lehet tagolni: az első mintegy ötven oldalon a rendszerváltás előtti zenekarokról szóló összefoglalókat olvashatjuk, ezt követően pedig földrajzi megoszlás szerint a kolozsvári, a marosvásárhelyi, a székelyföldi (külön Udvarhely, Csík, Gyergyó és Háromszék), valamint a szilágysági, bányai és partiumi együttesek és történetek olvashatóak. A földrajzi felosztáson belül szintén a kronologikusság érvényesül, szigorúan a kétezres évek végével bezárólag. A kötet műfaját is nehéz lenne pontosan behatárolni, a szerző szerint „kevesebb és több is, mint egy könnyűzenei lexikon”. Nem szigorúan vett rocktörténeti munka, viszont nem is akar az lenni. Ugyanis lexikonszerűvé teszik azon együttesadatok, amelyek szócikk-szerűen a legfontosabb alapadatokat tartalmazzák: együttes alakulása és aktív időszaka, az alapító tagok és a további tagcserék felsorolása, diszkográfia, valamint az együttes életében fontosabb koncertek, események. Ami a forrásokat illeti, ezek az információk leggyakrabban maguktól a bemutatott együttesektől származnak, a kiegészítő

anyagok pedig a szerző mintegy harmincéves újságírói munkásságának válogatása alapján álltak össze. S bár a kötetben ez kevésbé van körvonalazva, a szerző gyakorlatilag azon újságírói hagyományt folytatja, amely a lehetőségekhez mérten már a szocializmus éveiben is létezett: a televízió révén Boros Zoltán, a rádióban Borbély Zoltán és Porzolt Viktor, valamint a sajtóban (többnyire a *Művelődés*, az *Iffjúmunkás* és ritkábban havi- és napilapok különféle rovataiban) Boros Zoltán, Cseke Gábor, H. Szabó Gyula, Csutak István és mások voltak a szerző „elődei”. Sajnos az ő munkásságuk ezúttal nem került bemutatásra, mivel a szerző saját kútfőből táplálkozva merítette forrásanyagát, viszont ily módon az 1970–1990 közötti időszak arányaiban kevesebb „teret” kapott a kötetben, mint az azt követő húsz év együttesei, eseményei. Ugyanakkor a szerző által megjelölt földrajzi behatárolást véleményem szerint tágítani lehetne, ugyanis Zilahi Csaba könyvében elsősorban az „erdélyi magyar” rockzenei életéről beszél, holott nagyon sok esetben „Erdély” egyébként is képlékeny határsávjait túlhaladó jelenségekről olvashatunk a könyvben. Elég, ha csupán a jelentősebb romániai fesztiválokról, a tengerparti és fővárosi koncertekről beszélünk, melyek szervesen a romániai magyar rockzenei élethez tartoztak, és talán mai napig is tartoznak. Természetesen a nyelvi behatároltság Erdély-centrikussá tette a legtöbb együttes működési területét, viszont ugyanakkor a szocializmus éveiben a legtöbb videó- és hangfelvételt mégiscsak Bukarestben rögzítették és sugározták.

Minden hibájával és hiányosságával együtt mégis azt gondolom, hogy Zilahi Csaba könyvének örülni lehet. Öröm a jövődöbéli rocktörténeti kutatók számára, hogy egy ilyen gazdag adattár áll rendelkezésre, amely kiindulópontul jelenthet az elmélyülés felé. Ugyanakkor ez egyben a felzárkózás kezdetét is jelenti az immár igencsak gazdagnak mondható nyugati és magyarországi rocktörténeti irodalomhoz.

Utóbbi már a szocializmus éveiben elkezdte kiadni lexikonszerű gyűjteményeit, újságírói reflexióit, illetve az elmúlt évtizedekben professzionalizálódott. Gazdag képanyagával és az Exit Kiadó jóvoltából keménykötésben megjelenő igényes tállalásával nem kétséges, hogy Zilahi Csaba számára az el-

sődleges mintát a legendás szerzőpáros, Jávorszky–Sebők *A magyarrock története* című sorozata adta (minthogy ennek címét is parafrázálja). Remélhetőleg Zilahi Csaba könyve is idővel sorozattá bővül, az első lépések megvanak, a munka tehát elkezdődött.

Fodor János

■ JEGYZETEK

1. Boros Zoltán 679 magyar nyelvű könnyűzenei felvételt számolt össze „csupán” a szocialista időszakból. Lásd: Boros Zoltán: Erdélyi magyar könnyűzene a hetvenes években. <http://www.boroszoltan.ro/art.htm?grp=7&cat=45&art=201>. Letöltve: 2023. 04. 12.
2. Nelu Stratone: *Rock sub seceră și ciocan*. Hyperliteratura, Buc., 2017.; Uő: *Rock în timpuri noi. Istoria rockului românesc – vol. II. 1990–2000*. Hyperliteratura, Buc., 2018.
3. Mimo Obradov: *Peste Rock și după Roll*. Brumar, Timișoara, ed. II 2022.
4. Józsa Erika: *Beat nemzedék: a Metropol-sztori*. ARTprinter, Sepsiszentgyörgy, 2018.
5. Sarány István: *Garabonciások*. Kriterion, Kvár, 2018.



SZÜRT SZABADSÁG – KÖZELÍTÉS A KÁDÁR-RENDSZER POPZENEI CENZÚRÁJÁHOZ

Csatári Bence: *Nekem írod a dalt.*

A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben

■ Milyen téttel bír a szabadságról, a generációs különbségekről, a lázadás lehetőségeiről, különböző megvalósulási formáiról szóló, új típusú popszámok elterjedése és sikere a Kádár-korszak idején? Gyakorlati szempontból a cenzúra mekkora mozgásteret biztosított, biztosíthatott az államszocializmus idején alakuló együttesek, a „romlott, rendszerellenes nyugati értékekkel” szimpatizáló dalszövegírók számára az alkotás folyamatában? Egyáltalán milyen logika szerint szelektálnak a cenzúra emberei, hol található rés, kiskapu az olajozottan őrlő gépezetben, mely fontos tartalmakat, jelentéseket menthet át a hallgatóság számára? És végül: mennyire életképes a mai Magyarországon az a politika- és ideológiatörténeti narratíva, mely a szocialista párt és kirendelt végrehajtó szervei monopol uralmát, elnyomó törekvéseit helyezi szembe a lázadó és szabadság hangján megszólaló művészréteggel?

Csatári Bence történész alapos és kétségkívül hiánypótló vállalkozásában, a *Nekem írod a dalt* című interjúkötetben a Kádár-korszak popzenei szféráját meghatározó egyéniségek megszólaltatásával az előbb megfogalmazott kérdések mellett legfőképpen arra keresi a választ, hogy a szocialista Magyarországra a hatvanas évektől kezdődően begyűrűző, a zenei-kulturális életben azonnali és túlnyomórészt lelkes válaszreakciót kiváltó új zenei irányzatok, a könnyűzenében megénekelhető témák horizontjának robbanásszerű és felforgató kitágulása

miként aktiválta a könnyűzenei cenzúra városi legendákban és zenészkörökben olykor máig vádlón, rosszállva emlegetett mechanizmusát.

A kötet tematikájából adódóan sajátos perspektívából olvashatunk a modern magyar történelmet meghatározó államszocialista időszak mindennapjairól, továbbá arról, hogy egy ellentmondásokkal és szabályokkal túlterhelt politikai rendszer önmagát legitimáló és életben tartó, ám nem ritkán eltúlzott komolysággal és szigorral lesújtó működését miként helyezte a hatalom szemében veszélyeztetett pozícióba egyes zeneszerzők, zenekarok felívelő népszerűsége. A kötet olvasóközeli, fogyasztható jellegét erősíti az a megoldás, hogy Csatári a korszakot egyáltalán nem szokványos módon, hanem dalszövegekben, dalszövegekből kibontakozó reflexiókban, mikroelemzésekben is megidézi, ezzel a gesztussal pedig sikeresen minimalizálja az ideológiai és időbeli távolságot az interjúkötet olvasói és a negyven évvel korábbi zenei szférában zajló események között. A néhány ismert és szeretett Illés- és Fonográf-dalból származó sort olvasva, majd a rákövetkező humorral vagy épp fájdalommal átítatott szövegrészeteket dúdolva már-már minket, olvasókat is magával ragadhat attól a közlésvágytól, szabadság és változás utáni sóvárgástól fűtött alkotói és közösségszervezői lendület, amely a Párt akarata és elképzelései előtt behódolni csak bizonyos feltételek teljesülése mellett vagy egyáltalán nem képes zenészközösség-

hez tartozó, a zenei élet szervezéséért felelős egyéneket jellemezte.

A Csatári Bence által készített interjúkat hosszas és mélyreható kutatás előzte meg, mely a szerző tūpontos kérdéseiben, éleslátó és reflexív gondolatvezetésében is tükröződik. A szerzőnek nem célja a retorziók, a túlkapások és a Kádár-rendszerre oly gyakran jellemző és történelmi ténynek tekintett visszasságok elfedése, a kötet narratív koncepcióját egyetlen ponton sem szakítja meg apologetikus, felelősségvállalást áthelyező, elutasító passzus. Sokkal inkább jellemző kvalitás az érzékenység, amellyel a választott témához viszonyul, s amellyel egymással olykor szögesen elentétes véleményeket mutat fel érvényesként, lehetséges alternatívaként, megvalósítva mindazt, amiben az államszocializmus látványosan kudarcot vallott: szólásszabadságra vonatkozó jogok biztosítása, mely révén teret engedhetünk az önreflexiónak, a világképek, az életszervező elvek üdítő többségének.

A beszélgetőpartnereinek hozzájárulásával élő dialógusként, a tapasztalati háttér, a megélt sérelmek és büszkeségek felelevenítése révén jelenik meg az olvasóközönség lelki szemei előtt egy eddigi államszocialista társadalmi valóságról szóló diskurzusokból mindeddig kimaradó alternatíva: egy kapcsolati háló, amely nem végtelékig polarizált szervek és személyek között alakul, hanem árnyalt, befogadóbb, ha kell, elnézőbb és kommunista ideológia mellett a nemzeti érdeket is előtérbe helyezi, eszerint szervezi magát egységekbe.

A kötetben többek között egy-egy nagyívű és informatív interjút olvashatunk Bródy Jánossal, a magyar rocktörténelem egyik legendássá vált szerzőjével, illetve Nádor Péter lemezkiadásokért felelős osztályvezetővel, akinek a magyar hanglemezkidadás nagy sikerű vállalatának, a *Hungaroton*nak és a *Bartók Új Sorozat*nak az alap gondolatát közönhetjük. A monologikus formát öltő visszaemlékezések sem kevésbé izgalmas fejezetei a kötetnek, ugyanis ebben a részben hangot kapnak a pártállami szervek vezetői, mint Lendvai Ildikó és

Lakatos Ernő, és a popzenei kultúra nemegyszer határhelyzetbe kerülő szervezőegyénségei, mint Nádor Katalin és Hajnal Gábor.

A beszélgetésekben az egészen közeli perspektíva és alunézetből történő ábrázolás egymásra tevődéséből, összefonódásából megalkotott látvány lehetőséget biztosít arra, hogy a hatalom képviselői ne csupán mint közéleti, párhatalmi szerepbe merevedett bábok álljanak előttünk, hanem úgy is, mint fejlődőképes, a kulturális változásokkal együtt lélegző, a közönség elvárásainak bizonyos mértékig eleget tevő s ezáltal félelmet keltő álarcuktól valamelyest megfosztott emberek. Aczél György a visszaemlékezésekben főként komolyzenéért és a hangversenyekért rajongó sznobként, Kádár János pedig épp olyan figuraként tűnik fel, aki az évek múltával egyre inkább az összmagarság-identitás erősítésének eszméje fele fordult, miközben megengedőbb lett a nyugati eszmék irányába is. A kötetben többször hangsúlyozódik, hogy a kulturális élet megszervezéséért felelős államhatalmi szervezet vezetők első sorban mindvégig széles körű zenei és irodalmi műveltséggel rendelkező szakemberek voltak, nem pedig tanulatlan és elvakult kommunisták.

A könyv tehát a kreativitás és leleményesség sokszínűsége, az árnyalatokban, a köztességben meglelt művészi szabadság mellett emel szót, és mindvégig a kompromisszumkötés fontosságát, a magyar művészi-kulturális éltető hálózaton belül maradáást nevezi meg mint legkevesebb veszteséggel járó utat, ám természetesen nem bírálja azokat az alkotókat, a Kádár-korszak zenei életébe kapcsolódó olyan személyiségeket sem, akik a nyílt rendszerkritika mellett döntöttek. Lapjain igyekszik a tapasztalattal rendelkező szerzők és zenei életet megszervező személyek számára ítéletmentes teret biztosítani a bátor szerepvállalásukért, áldozathozatalukért, mellyel az utókor számára a szocializmus sok tekintetben traumatikus tapasztalatát feldolgozni segítik tudományos, társadalmi és személyes vonatkozásban egyaránt.

Kovács Petra

BÜNELKÖVETÉS ÉS BÜNTETÉS

Julia Derzsi: *Delict și pedeapsă. Justiție penală în orașele săsești din Transilvania în secolul al XVI-lea*

■ Jelen kötet elsősorban a szász városok történetével foglalkozik, még ha témájából fakadóan kitér a szász városok joghatósága alatt álló falusi településekre is. A várostörténelem szempontjából Kolozsvár mellett Gyulafehérvár és Dés városok közigazgatásával, jogi helyzetével és társadalmi szerkezetével kapcsolatosan értékes feldolgozásnak bizonyultak azok a munkák, amelyek Nagyszeben kereskedelmével és gazdasági kapcsolataival foglalkoznak. A szász joghatóság alá tartozó kutatásokhoz kapcsolódik a következőkben bemutatandó mű. Derzsi Júlia fő kutatási területe a városi igazságszolgáltatás, nemcsak a bíróságok intézménytörténetével, hanem a jogrendszer kialakulásával, valamint az intézmények alapjait lerakó kiemelkedő személyiségekkel is foglalkozott. Ki kell emelni azt az ideológiai változást is, amely során a 16. század közepére a városok vezetése feladatának tekintete a városok hatékony kormányzását és a rend fenntartását is.

Derzsi Júlia könyve az Egyetemi Műhely által gondozott Doktori Értekezések sorozat 36. köteteként került kiadásra. Nem fogható fel összegzésként, hiszen egy 2012-ben megvédett doktori dolgozat volt a mű alapja, mégis fontos állomása egy városi igazságszolgáltatással foglalkozó kutató életművének. A szerző tovább folytatta a terület kutatását, valamint – és ez a kötet egyik nagy erőssége – több jelentős eredményével ki is bővítette a kéziratot, illetve be is illesztett számos újabb kutatási eredményt, amelyek alátámasztották a szerző korábbi felvetéseit. A sorozat többi darabjához hasonlóan a kötet bo-

rítója egyszerű, a törzsszöveget a bibliográfia, illetve az egyes települések vagy személyek iránt érdeklődők számára a gyors felhasználást jelentősen megkönnyítő hely- és névmutató zárja.

A művet a szerző a bevezetés után négy nagy részre osztotta fel, majd ezeket következtetések zárják. Az első rész a városi törvénykezést mutatja be. A második szakasz a bíróságok struktúrájával és kialakulásával foglalkozik. A harmadik rész az igazságügyi eljárás ügymenetét tárja fel, a negyedik részben a bíróság elé került ügyeket veszi górcső alá. A jobb megérthetőség végett a nagy fejezetek is alfejezetekre oszlanak.

A várostörténelmen belül a bünelkövetést és büntetést a kutatók körében népszerű témaként nevezte meg a bevezető fejezetben a szerző. Ezzel a kijelentéssel nehéz volna vitatkozni, ha alapul vesszük azon történetírásbeli előzményeket, amelyeket Derzsi Júlia igen pontosan bemutat, a német és a magyar nyelvű munkák mellett a román nyelvűekre is kitérve. Kiemeli azonban, hogy a nagy átfogó munkák leginkább általánosságok levonására szolgáltak, céljuk a bemutatás volt, nem pedig valamiféle elemzés. Ebben a részben sorolja fel azokat a forrásokat is, amelyeket a szerző is felhasznált művében. Kutatásai során elsősorban a három regionális központként is működő város, Beszterce, Brassó és Nagyszeben városi irataira és az ott fennmaradt jegyzőkönyvekre támaszkodhatott. A források között ki kell emelni azokat az egodokumentumokat, amelyeket a városi adminisztrációban jelentős sze-

repet vállalók hagytak az utókorra. A szerző a statisztikai kutatások nehézségét is megemlíti, hiszen nem állnak rendelkezésre egységes források, csak véletlenszerűen fennmaradt jegyzőkönyvek, amelyek nem fednek le egy teljes korszakot.

Az első nagy fejezetben a városi törvények fejlődésével és azok elemzésével foglalkozik a kötet, bemutatva azt, hogy a középkori szász törvények milyen előzményekre vezethetők vissza. Igyekszik ismertetni azokat a törvénykönyveket, amelyek fennmaradtak, illetve forrásként szolgálhattak a 16. század második felében az átalakuláshoz és intézményesüléshez. A szerző arra is rámutat, hogy ebben az intézményesülési folyamatban milyen szerep jutott a szász humanistáknak. Kitér azokra a külső hatásokra is, amelyek befolyásolták és ösztönözték az erdélyi szász törvénygyűjtemény megszületését. A törvénygyűjtemény szövegének kialakulására hatott a Magyar Királyság törvényeit összegyűjtő *Tripartitum* mellett a Német-római Birodalomban megszerkesztett *Carolina Resolutio* is. A fejezet zárásaként szakaszként áttekinti az erdélyi szászok törvénykönyvét.

A második fejezet nagyrészt a bíróságok szerkezetével és ezek hatáskörével foglalkozik. A fejezet kezdetén a középkori alapokat mutatja be, hogyan került a kezdetben a királyi hatalmat képviselő királybíró mellé a székbíró Nagyszében esetében. A két bírónak milyen hatásköre volt, hogyan járhattak el különböző ügyekben. Szintén külön áttekintésre kerülnek azok az intézmények, amelyek az eltérő fejlődést bemutató Beszterccével, illetve Brassóval foglalkoznak, ezek a középkorban eltérő joghatóság alatt álltak, főleg az előbbi gyorsan kapcsolatba került a nemesi vármegyékkel is és a nemesi joghatóság kérdésével. Fontos kiemelni, hogy Beszterce szokásai és törvényei inkább a felső-magyarországi városokkal mutatnak hasonlóságot, továbbá egyes, másutt működő intézmények ki sem fejlődtek a városi adminisztráción belül. Ezt követően a szerző a kisebb

bíróságok joghatóságára is kitér. Elsőként a villicust mutatja be mint kisebb horderejű ügyekben illetékes igazságszolgáltató szervet. Arra is rámutat, hogy az elnevezés mögött számos tiszttség rejlik, a városi bíróság alacsonyabb szintjére, de a falusi bírókra is ezt a megnevezést alkalmazták.

A városi igazságszolgáltatási intézmények alacsonyabb fokán álltak a szomszédságok és a céhek, illetve a bennük működő legényegyletek, testvériségek. Szerepük kettős: a belső, elsősorban erkölcsi rend ellenőrzésében viszont a város igyekezett megnyirbálni hatáskörüket. A városi igazságszolgáltatáshoz kapcsolódtak egyrészt a közigazgatás szempontjából a városokhoz csatolt falvak, illetve azok a települések, amelyeket a városok birtokoltak. Itt a bíróságok legalacsonyabb fokát a falusi bírók jelentették. Azonban az itt tárgyalt súlyosabb esetekben is a városok igyekeztek a fellebbvitel esetében biztosítani a saját joghatóságukat. Az alacsonyabb szinten álló bíróságok sokszínűségéhez hozzájárult a szerző szerint az is, hogy az alárendelt települések különböző jogcímen kerültek a városok jogi felügyelete alá. Az alacsonyabb szintű bíróságok esetében kitér az egyházi bíróságokra is, ezek a kora újkorban veszítettek jelentőségükből, de még mindig jelentős szereplők maradtak.

A második nagy rész zárását a szerző a fellebbvitel bemutatásának szentelte. Megállapításai szerint ez esetben kettősség figyelhető meg. Elsősorban az, hogy a Szász Universitas, amikor csak tehette, igyekezett megakadályozni, hogy peres eljárások eljussanak a Királyi Tábla elé. Másrészt, hogy az Universitas működését megkönnyítsék (ami szerző szerint sokkal inkább adminisztratív szervezet volt, mint bíróság), limitálták az elé kerülő ügyek mennyiségét. Magának a bíróságnak a működéséről kevés forrás maradt fent, elsősorban a válaszlevelek maradtak meg a városi levéltárakban.

A harmadik fejezet a jogi procedúrákkal foglalkozik. Ebben az alfejezet-

ben nemcsak az eljárásrendre tér ki a szerző, hanem nagyon helyesen a bíróság személyi állományára és a hozzá kapcsolódó tevékenységekre is. Lényeges kiemelni a városi igazgatásban jelentős szerepet játszó jegyző személyét. Jól mutatja a feladatok átalakulását és ezek leosztását, hogy a jegyzők bérét megemelték a 16. században, majd több írnot is alkalmaztak, sőt a nagyobb városokban a bíróság mellé az eljárások során saját írnot is rendeltek. A jegyző vagy az írnot, aki jelen van minden kihallgatásnál, az esküdt mellett felteszi a kérdéseket, és lejegyzi a vallomást. A kihallgatás helyszíne, illetve a vallatáshoz tartozó tortúra mellett fontos eljárás volt az igazságszolgáltatás menetében a cirkáltatás. A közbiztonság megerősítése érdekében, de a törvények szellemében előírt cirkáltatás célja elsősorban a közismert bűnözők kézre kerítése. Emellett azonban erődemonstráció is elsősorban a lakosság biztonságérzetének céljából, annak prezentálása, hogy az igazságszolgáltatás keze mindenhova elért.

Ebben a fejezetben a szerző betekintést nyújt az igazságszolgáltatás menetébe, a bűnelkövetés észlelésétől kezdve egészen az ítéletig. Kitér arra, hogy a 16. század második része az az időszak, amikor megjelent először a közvád fogalma, abban a formában, amelyben ezt egy erre szakosodott ügyész képviselte.

A negyedik nagy rész a bíróság elé került ügyeket mutatja be, négy na-

gyobb csoportot különítve el: a tulajdon elleni vétkeket, az erőszakos bűncselekményeket, ebbe belesorolta a gyilkosságokat is, külön csoportban tárgyalja rágalalmazást és a káromkodást, utoljára pedig a szexuális bűncselekményeket. Derzsi Júlia a jegyzőkönyvekben feltárt eseteken keresztül mutatja be bizonyos esetek sajátosságait. Fontos kiemelni, hogy példákon keresztül szemlélteti az eljárások különleges vonásait, például erőszakos bűncselekmények kivizsgálása során kérdéses esetekben a borbélyok szakértelmére is számítottak az eljárás során.

Az összegzés során a szerző levonja az előzetes feltételezéseinek az következtetéseit. Kutatási eredményei szerint megfigyelhetőek azok a tendenciák, amelyek az egységesülés fele mutatnak, ez elsősorban az egységes törvénykönyv kiadásának köszönhető. A munka elkészültében a szász humanisták kiemelkedő szerepet játszottak. Az egységesülés mellett is megfigyelhető, hogy Beszterce és Brassó igyekezett a saját kerületén belül megőrizni a befolyását.

Derzsi Júlia műve kitűnő összefoglalása mindannak, amit eddig tudunk és tudhatunk a szász városok igazságszolgáltatásának elméleti és gyakorlati vonatatairól. Munkája a következő évtizedekben hasznos és kikerülhetetlen háttéranyaga lesz az erdélyi városok igazságszolgáltatását kutatóknak.

György Árpád Botond

ABSTRACTS

Ferenc André

■ What Am I Talking about when Talking about Slam?

Keywords: *author, culture, performativity, slam poetry, standup*

Slam poetry achieved most of its goals. Those who defend slam poetry argue in favour of its artistic merits, the power of performance poetry, and its community-building power. Thus it can play a more intense, and therefore socially active role through its immediacy. Slam poetry fails mostly when it lacks poetry. When it is just discourse for the sake of discourse, repeating empty phrases. The author summarizes his own decade-long experiments with slam poetry, focusing on its performative elements.

Imre József Balázs

■ The Margins of Poetry

Keywords: *beat culture, music, performance poetry, performativity, song lyrics*

The author explores the margins of poetry, beyond its written aspects, highlighting its connections with beat culture and contemporary music culture. While presenting ten volumes dealing with this topic, the analysis refers to poems and performances by Amanda Gorman and János Arany, volumes dedicated to the history of beat, rock and hip hop culture, and also books concerning theories of poetry and of song lyrics.

Gábor Bujk

■ Addenda to the Biography of Ernő Ligeti and His Family

Keywords: *biography, Ernő Ligeti, family tree, Holocaust*

The biography of Ernő Ligeti (1891–1945), a writer, journalist and Holocaust victim from Cluj, and his family in Budapest, is rather incomplete and often inaccurate in Hungarian literary history sources. Using the results of his research, the author has now filled in or clarified some of these data. Accordingly, many biographical data

about the members of the Ligeti family are now being published publicly for the first time, with the sources indicated. The persons concerned are the author's parents, József Ligeti (Lichtenstein) (1860–1924) and Júlia Diamant, his son Károly Ligeti (Charles Moshe Ligeti; 1928–2015), his wife Margit Szántó (1899–1945) and her parents Soma Szántó (Steiner) (1864–1935) and Szeréna Schück (1876–1961).

Rumen István Csörsz

■ Tunes between the Lines: In the Wake of the Eighteenth-Nineteenth-Century Sung Poetry

Keywords: *composer, lyrics, melody, music, sung poetry*

The essay explains the most important functions of Hungarian sung poetry in the eighteenth and nineteenth centuries. In the Mediaeval European model, the poet was often a composer as well (like the troubadours etc.), but it was not characteristic in Hungary in the Early Modern period, and later was also rare. At the end of the eighteenth century, two poets, Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), and Ferenc Verseghy (1757–1822) were considered to be trained musicians, but perhaps only Verseghy, a Pauline monk, a liturgical musician, and a harp player was active as a composer. The majority of the poets used the ad notam 'on the tune' method, which was a constant technique in Hungarian poetry since the sixteenth century. They wrote their poems/songs based on a concrete melody, or marked the opening line or title of another song, whose tune the new lyrics could be sung with. It somewhat reflected the author's conception, but the *ráfogás* method (in the nineteenth century) hung only on the public, the new singers. They matched e.g. Sándor Petőfi's poems with free, popular melodies or folk songs. The concrete song-compositions (composing melodies for the existing poems) came into focus in this period, when professional composers wrote new

melodies to the poems. Others, like János Arany, the excellent poet, who played the guitar in his later years, did the same.

Gizella Horváth

■ **Alternative Voices in Contemporary Visual Arts**

Keywords: *identity discourses, biennale, documenta, feminism, global South*

In 2022, two rare coinciding events took place: the 59th Venice Biennale and the 15th Kassel documenta. These two mega-events not only occurred in close temporal proximity but also shared a common approach, providing a platform for discourses on identity. At the 15th documenta, for the first time in its history, the role of curator was not assumed by a Western global star, but rather by an Indonesian group called *ruangrupa*, which invited additional collectives, including Asian, African, and South American groups, as well as Western/Northern artists collaborating with various marginalized communities. The 15th documenta, through its publications and exhibited projects, strongly echoed the voice of the global South. The curator of the 59th Venice Biennale essentially reversed the traditional ratio of male/female exhibitors, giving prominence to the voices of women. In both cases, the curatorial decisions allowed for the inclusion of less-heard voices (the global South, women), which is undoubtedly a commendable development. However, I consider it problematic that these alternative voices became dominant and monologic in these events, rather than fostering a dialogue with the reinterpreted Other.

Zsolt K. Horváth

■ **The Spell of Flight: The Fervour of Social Life and the Staging of Literature: the Tragedy of Imre Sarkadi's Fate**

Keywords: *social performance, frame analysis, author-concepts, early and tragic death, social psychological role theory*

Being a well-known and respected writer of his time, the circumstances of Imre Sarkadi's tragic death have seriously altered the reception of his literary oeuvre. Although literary theory usually does not consider the author to be essential to the reception of his work, the early tragic death of a writer or poet (especially if it is a suicide) not only puts the author in the centre, but also re-tunes the oeuvre itself. Using Jeffrey C. Alexander's theory of social performance and Erving Goffman's frame analysis, this paper will show, in the context of Sarkadi, how the oeuvre becomes a document of the tragic death. Furthermore, the paper explores how Sarkadi's literary work is absorbed by his tragic death turned into a social performance.

Magdolna Jákfalvi

■ **Blood, Sweat, Urine – To Perform the Performance**

Keywords: *performance studies, theatre, performativity, Richard Schechner*

The aim of this paper is to distinguish between the theatrical and literary processes of performativity, to separate the theatrical (physical) practice of reality-formation from the literary (linguistic) construct. My analysis plays with the layered meanings of “to perform” and “the performance”, in order to deconstruct the equivalences expressed by the linguistic and theatrical insights (speech act theory and performance respectively) that gained prominence in the late sixties.

Iréne Kányádi

■ **Energy Turned into Matter in the Performances of Szilárd Gáspár**

Keywords: *action art, body art, conceptual art, happening, performativity*

In the case of body art, we can speak of event-like actions with a clear performative force, where the human body becomes a medium, a carrier of artistic messages, and as a living body-sculpture, an object to be worked with artistic means. Body art (action art, happening, performance art) is a form of

conceptual art in which the human body is the material to be worked with artistic means. The article presents the case study of works by Szilárd Gáspár, highlighting the blurring of disciplinary boundaries between art and professional sport.

András Killyéni

■ Biographical Snippets: Sports Teacher Károly Gspann

Keywords: *Károly Gspann, sports teacher, Dualist era, Kolozsvár/Cluj*, Károly Gspann was an outstanding sports teacher in Dualist-era Kolozsvár/Cluj, Rózsahegy, Beregszász and Torda. His activity in the field of sports was highly appreciated everywhere, and he was also a member of several hunting societies, where he had carried out pioneering work in the breeding of hunting dogs. His achievements are proven with his results as a teacher, as well as by beautiful paintings, which have been exhibited several times. Despite his wide-ranging career, little information about his life are available, although he is credited with the discovery of the famous throwing athlete of the time, Mór Kóczán.

Miska Lakatos

■ Preserved Guitar Smashing: Music Video and Performativity

Keywords: *music video, performativity, popular music studies, television studies* This article aims to map out the relationship between music videos and performativity. From a media-historical perspective, performativity has always been inherent to music. Since prehistoric times the musical information was rendered and transmitted through live performances. The emergence of sound recording techniques in the late 19th century eclipsed the performative nature of music for a short period, but with the advent of television, performativity became crucial not just in the case of live performances, but also in the visual representations of music. At the time of their appearance music videos were produced with a promo-

tional reason to advertise musical brands, so in a way it was obvious to capture the performative skills of artists. From this point onwards, physical appearance and the performative skills of an artist became just as crucial to maintain success as his/her music.

Ilka Papp-Zakor

■ Power, Law and Narration in Piotr Macierzyński's Holocaust Poetry

Keywords: *Holocaust, post-memory, culture, narrativity, poetry* Piotr Macierzyński's poems often address the question of how culture has assimilated (or rather engulfed) the Holocaust and how the current post-Holocaust generations deal with the legacy not only of the historical events themselves, but also of the memory of those events made of representations and interpretations. This analysis attempts to reveal how, by means of various cultural topoi, Macierzyński captures the double nature of the Shoah trauma: the fact that one can neither understand it nor escape from it.

Ilona Szabó

■ About Garabonciás, Annamária Kinde, Rebellion, Song Lyrics

Keywords: *beat culture, censorship, music, oral history, song lyrics* Based on an interview with beat musician István Csutak, the author reconstructs the cultural field of the 1970s and 1980s, focusing on the possibilities of minority country rock bands like Timișoara-based Garabonciás to express their views of life in the context of state socialist censorship. The song lyrics discussed in the article were written by Annamária Kinde, who pursued after 1990 a successful artistic career as a poet.

Ádám Szabó R.

■ Elvis Presley's Apotheosis in the Cinema

Keywords: *biography, cinema, iconography, movie star, rock and roll* He was (and still is) one of the most recognizable faces on the planet, a

singer with an inimitable (and yet, often imitated) voice and symmetrical face, a movie star and all around icon, the King himself – Elvis Presley. In this article we take a look at the movies with and about Elvis and the way they shaped the image and iconography of the modern day King – sometimes true, sometimes not and always bigger than life.

Attila Tárnok

■ Contemporary Novels Written in English in Nigeria

Keywords: *fiction, Man Booker Prize, Nigeria, Nobel Prize, West African literature*

Among West African authors writing in English three prominent figures hailing from Nigeria have obtained outstanding literary awards. Wole Soyinka received the prestigious Nobel Prize in Literature, while Chinua Achebe and Ben Okri both were awarded the Man Booker Prize, among many other literary prizes. The present article reviews their major works of fiction, examines their individual careers as a development of English language creative writing in the wider region of West Africa in the last two decades of the twentieth century.



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Balázs Imre József

- André Ferenc** (1992) – költő, szerkesztő, Látó, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Bujk Gábor (1960) – archívumi munkatárs, Budapest
Csűrész Rumen István (1974) – irodalomtörténész, PhD, tudományos főmunkatárs, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, Budapest
Fodor János (1989) – történetész, PhD, egyetemi tanársegéd, BBTE, Kolozsvár
Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London
György Árpád Botond (1992) – egyetemi tanársegéd, PhD, BBTE, Kolozsvár
Horváth Gizella (1962) – művészettudós, egyetemi tanár, PKE, Nagyvárad
K. Horváth Zsolt (1972) – társadalomtörténész, egyetemi docens, MÉTU Művészeti Kar, Budapest
Horváth Viktor (1962) – író, műfordító, Pécs
Jákfalvi Magdolna (1965) – színháztörténész, DSc, egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem, Pécs
Kányádi Iréne (1977) – egyetemi adjunktus, PhD, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
Killyéni András (1979) – mérnök, sporttörténész, PhD, a Magyar Olimpiai Akadémia tanácsának tagja, Kolozsvár
Kovács Petra (2002) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Lakatos Miska (1991) – doktorandus, BBTE / Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár
Milton, John (1608–1674) – angol költő és politikus
Papp-Zakor Ilka (1989) – író, doktorandus, ELTE, Budapest
Rédling Hanna (1993) – fotóművész, Rotterdam / Budapest
Péti Miklós (1975) – irodalomtörténész, komparatista, egyetemi docens, KRE Anglisztika Intézet, Budapest
Sebestyén Kinga (1998) – irodalomtörténész, tanár, Talentum Református Iskola, Kolozsvár
Szabó Iлона (2001) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Szabó R. Ádám (1989) – író, filmkritikus, operatőr, Budapest
Tárnok Attila (1963) – egyetemi adjunktus, PhD, PPK, Esztergom

TÁMOGATÓK



„A performativitás kérdése a művészetben roppant változó és szerte-
gázó. Elsősorban főként a színházművészethez kötik, de bármilyen
emberi cselekvésre vonatkozatható. [...] Bárhogy is nézzük, alap-
vető jellemvonásuk az, hogy kulturális cselekvéssorként, egyfajta
demonstrációként jelennek meg. Részlet lehetnek fesztiváloknak, tün-
tetéseknek, tömeges vagy egyéni megmozdulásoknak. Feszíthetők
a felöltözöttet vagy lemeztelenített test szereotípiáját, a test határait
vagy annak a megsértéseit, a különböző diszciplínák közötti határok
átjárhatóságát. Fontos meghatározójuk az időbeliség és a megismétel-
hetlenség.”

(Kányádi Iréne)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
860 FT

PERFORMATIVITATEA ARTELOR
PERFORMATIVITY IN THE ARTS