

le, 1932/11, 575–586; *Tanu*, 3. sz., 1933. január, 140–150.] = Németh László: *AZ ÉN KATEDRÁM*, Magvető és Szépirodalmi, 1969, 567.

71. Erdélyi János: ARANY JÁNOS = *Pesti Napló*, 1856, 383., 384., 385., 386., 388., 390., 391. sz. (augusztus 26.–szeptember 3.), kötetben: Erdélyi János: PÁLYÁK ÉS PÁLMÁK, Franklin-társulat, 355–439.

72. Arany János Erdélyi Jánoshoz, 1856. szeptember 4. = Arany 1982, 751–752.

73. Nemes Nagy Ágnes: VERSTANI VESZEKEDÉSEK = *Jelenkor*, 1981/1, 79–81, és kötetben: SZÓ ÉS SZÓTLANSÁG: ÖSSZEGYŰJTÖTT ESSZÉK I, Magvető, 1989, 300–306; Vas 1983, 177. Vö. Galsai Pongrác: TABLÓ: „KEVEHÁZA”, *Népszabadság*, 1982. november 21. 7.

74. Képes Géza: A KALEVALA ÉS A MAGYAR IRODALOM = Képes Géza: AZ IDŐ KÖRVONALAI: TANULMÁNYOK AZ ÓSI ÉS MODERN KÖLTÉSZETRŐL, Magvető, 1976, 131–135.

Ferencz Győző

ELÉGIA EGY VÁROSI SÍRKERTBEN

Tony Harrison: v.

A vers

v. című versét Tony Harrison angol költő (1937) 1984-ben, a brit bányászsztrájk idején írta. Könyv alakban 1985-ben jelent meg. 1987-ben Richard Eyre rendező megfilmesítette, amikor azonban a BBC Channel 4 kulturális csatorna műsorra tűzte, a brit Konzervatív Párt politikai kampányt indított ellene. A támadás nyomán széleskörű vita bontakozott ki. A kötet második, 1989-es kiadása függelékben közli a v. című film ellen és mellett írt újságcikkek facsimiléit.

A botrány

Tony Harrison verse Nagy-Britanniában szokatlanul heves vitát provokált. Az angolszász kultúrában a költészet ritkán válik közüggé, írók nemigen kerülnek politikai napilapoknak nemhogy a címdalára, hanem a kulturális hírei közé sem, hacsak nem keverednek olyan politikailag is hírértékűnek számító helyzetbe, mint Salman Rushdie, akinek fejére Khomeini ajatollah iráni vezető 1989-ben vérdíjat tűzött ki SÁTÁNI VERSEK című regénye miatt.

Harrison esetében is politikailag gerjesztett támadásról volt szó. 1987. október 11-től 1988. januárjának közepéig, három hónapon át tartott a nemzetivé szélesedő vita. Október 11-én a *The Observer* arról adott hírt, hogy a Tony Harrison verséből készült 45 perces filmet a Channel 4 eredetileg főműsoridőben akarta bemutatni, de az adást éjjel 11.30-ra tették. A cikk kiemelte, hogy az Independent Broadcasting Authority, a brit médiatanács ugyan engedélyt adott a sugárzásra, de merőben szokatlan eljárás adás előtt megtekinteni egy műsort engedélyezés céljából, még akkor is, ha a bizottság a szöveg művészi integritása miatt úgy döntött, hogy adásba mehet (Harrison, 1989, 39.).

A problémát a szövegben előforduló trágár szavak és kifejezések okozták. A *Daily Mail* másnap arról számolt be, hogy brit parlamenti képviselők előző este szenvedélyesen követelték az adás betiltását. Gerald Howarth tory képviselő azt nyilatkozta, hogy

„a tévétársaság merényletet követ el a közönség ellen”, továbbá Tony Harrison „valószínűleg egy újabb bolsi költő, aki frusztrációit másokra zúdítja” (Harrison, 1989, 41.). Teddy Taylor tory képviselő fenyegetőleg azt nyilatkozta, hogy a Channel 4 jobban tenné, ha nem tűzné műsorra a filmet, különben a kormány olyan lépésekre kényszerül, amelyeket jobb szeretne nem megtenni (Harrison, 1989, 41.). Gerald Howarth október 13-án a *Daily Telegraph*-ban azt nyilatkozta, hogy ha a Channel 4-nek maradt még józan esze, nem vetíti le a trágárságoknak ezt a zuhatagát (Harrison, 1989, 43.). Mary Whitehouse konzervatív képviselő tisztogatási („*clean-up*”) kampányt kezdeményezett (Harrison, 1989, 41.). A kampány ironikusan rímel a versnek arra a jelenetére, amikor a költő idő és eszközök hiánya miatt nem lát neki megtisztítani szülei sírját. A konzervatív politika pontosan érzékelte, hogy Harrison voltaképpen graffitit mázolt a thatcheri nyolcvanas évtized falára (Kelleher, 49.).

Október 18-án Harold Pinter, a neves drámaíró a *Sunday Times*-ban tömören azt nyilatkozta, hogy „*A verset ért kritika sértő, éretlen és természetesen képmutató. Nem kérdés, hogy le kell vetíteni.*” (Harrison, 1989, 51.) Blake Morrison író, költő, irodalomtörténész a *The Independent* október 24-i számában szintén a vers védelmére kelt: „*Azok a képviselők joggal hiszik, hogy a költemény botrányos, de nem a nyelvezete miatt az. Azzal okoz botrányt, hogy bátran kimondja, mi osztja ketté a társadalmat, és azzal, hogy amivel mi megtanultunk elvont fogalomként együtt élni – a munkanélküliséggel, etnikai feszültséggel, egyenlőtlenséggel, nélkülözéssel –, azt ő fizikai valóságként jeleníti meg a papíron.*” (Harrison, 1989, 56.)

Egy newcastle-i újságíró, David Isaacs nem kevés iróniával azt írta a helyi *The Journal* című lapban, hogy „*mint olyasvalaki, aki már akkor olvastam a verset, amikor az két éve először megjelent, elmondhatom, hogy első dolgom az volt, hogy tizenhét éves lányom kezébe adtam, hogy ő is olvassa el. Mert az ő generációjáról szól. Azokról az önkifejezésre képtelen fiatalokról, akik az országban keresztül-kasul futballpályákon mocskos szavakat üvöltve randalíroznak, és graffitit mázolnak a sírkövekre a leeds-i temetőben, ahol Harrison szülei nyugszanak. Igen, a vers trágár szavakat használ. Ráadásul meglehetősen sokat. De a vers dühödt kiáltás az ellen a szubkultúra ellen, amely nem talál más módot az önkifejezésre, dühödt kiáltás a gondolat, az érzelem, a képzelet és a nyelv meggyalázása ellen*” (Harrison, 1989, 47.). Bernard Levin a *The Times*-ban arra figyelmeztette a nyelvi és erkölcsi tisztogatási kampány vezetőit, akik – mint írja – feltehetőleg soha nem olvastak William Wordsworth TÁNCOLÓ TÚZZILIOK-jánál újabb verset, hogy nevétségessé teszik az országot (Harrison, 1989, 53.). Ez körülbelül olyan, mintha Magyarországon egy politikusnak, aki irodalmi kérdésben véleményét nyilvánít, olvasottsága és ízlése megrekedt volna az ANYÁM TYÚKJÁ-nál.

A cselekmény

A 448 soros, tehát viszonylag hosszú, önálló könyvként megjelent versnek, amelyben egyébként 47, tehát átlagban tíz soronként legalább egy trágár szó olvasható, a cselekménye röviden összefoglalható.

A költemény narrátora, aki a szövegben Tony Harrison nevű költőként határozza meg magát, átutazóban szülővárosában, a csatlakozásra várva, némi lelkifurdalással, amiért ilyen ritkán teszi ezt, kimegy a temetőbe szülei sírjához, és döbbenten látja, hogy a Leeds United futballcsapatának szurkolói, akik a mérkőzések után az Elland Road-i stadionból a temetőn átvágva mennek vissza a városba (Kelleher, 1996, 47.), festékflakonnal trágár szavakkal, a csapat nevével (United), valamint „v” betűvel (amely az angol sportnyelvben a versus rövidítése, azaz az ellenfél csapatának neve előtt áll) fújták tele a sírköveket. Szülei sírkövére, mint azt a tévéfilm is dokumentálja, a „*United*” szó került.

Mivel nincs ideje és módja, hogy eltávolítsa a feliratot, a szkinhed futballdrukkerek indítékain tűnődik. Eközben látja, hogy gyerekek egykapuznak a közelben, és harsogva éneklik a nászindulót. Képzletben párbeszédbe bonyolódik egy szkinhedevel, és megpróbálja meggyőzni arról, hogy helytelen, amit tesz; továbbá hogy ő, a költő, aki leeds munkáscsaládból emelkedett ki, éppen a hozzá hasonlókat képviseli. Ebből a képviseletből azonban a szkinhed nem kér, visszautasítja a költő vádját, és az ő nyelvét nevezi trágárnak, hiszen a saját anyja sem érti meg. A költő, hogy bizonyítsa, megérti indulataikat, saját fiatalkori balhéival próbál hencegni: egy politikus választási kampánybeszéde alatt, amelyen egy sipító szopránénekes is közreműködött, kinyitotta a tűzcsapot, és vízzel spriccelte le a közönséget. De ezzel sem tudja elfogadtatni magát. A szkinhed végül elmondja, hogy a pusztító indulat oka a kilátástalan élet, amelynek egyetlen anyagi forrása a munkanélküli-segély. A költő ezt elfogadja, de tudni akarja, hogy ha ilyen merészen lázad, miért burkolózik névtelenségbe, miért nem írja alá a nevét. A szkin ekkor teátrális mozdulattal eltávolítja a spray kupakját, és leírja a nevét: Harrison. Azaz ő a költőnek az az alakmása, aki nem kapott az 1944-es Oktatási Törvény szellemében ösztöndíjat, nem jutott egyetemre. Tanulatlan és állástalan.

A költő ezután ismét észreveszi az egykapuzó utcagyerekeket, akik a nászindulót harsogják. Végül hazaindul a feleségéhez. Eszébe jut apja, aki nyugdíjasként ingerülten nézte Leeds iparváros lepusztulását, és az egykori gyarmatok lakóinak betelepülését az eladó házakba rasszista ellenérzéssel fogadta: „*and every one bought now by »coloured chaps«, // dad's most liberal label*” (Harrison, 1989, 26–27.) („*Most minden házat »színes bőrű ürge« vesz meg, // s ez apámtól enyhe kifejezés / volt még*”). Hazaérve Alban Berg LULU című operáját hallgatja, a tévéhíradó háborús hírekkel bombázza otthona fedezékében. Elalvás előtt szülei sírkövén a „*United*” graffitit még ironikusan szerelmi himnusszá extrapolálja, remélve, hogy szülei lelke valóban egyesült a túlvilágon, majd megalkotja saját sírfeliratát, amelyben a sírjához zarándokoló versdrukkert arra biztatja, hogy ha kíváncsi, hogyan lesz vers a szarból, nézzen hátra, Leeds városára.

Motivikus ismétlődések

A narratív vers szövege valóságos motívumhálót fon az ismétlődő elemekből. Harrison az elemek alakzatba rendezésével, tehát nem fogalmi közlésként, hanem szerkezeti eszközökkel is rámintázza a szövegre a mű alapeszméjét. A motívumok közül csak néhányat emelek ki.

Az egyik a Wordsworth és a Byron név említése a mű elején (5–6., 13. sorok), majd a végén (424. sor). A költők és az iparosok ironikus névazonossága figyelmezteti a versolvasót saját korlátaira, sőt előítéleteire, amelyek szerint Byron, Wordsworth csak költő lehet, noha ez éppen fordítva van: a Harrison név párhuzamos előfordulásával azt példázza, mennyire esetleges, hogy az azonos nevet viselők köréből valaki költővé válik.

Az elit- és a szubkultúra kettősségének másik motivikus eleme a két komolyzenei utalás. Richard Wagner LOHENGRIN-jéből a nászinduló az elitkultúrának a szubkultúrába leszivárgott elemét képviseli. Az egykapuzó gyerekek (nagy valószínűséggel jövődó szkinhedek) száján a nászinduló az elitkultúra paródiájaként hangzik fel, először a 107., majd a 281. és a 318. sorban. Szerkezetileg a vers két harmadoló pontján fordul elő.

A 225–240. sorokban, amelyekben a költő saját kamaszkori balhéjával büszkélkedik, a szopránénekes hangját elviselhetetlenül sipítóknak írja le, pontosan úgy, ahogyan a komolyzenéhez nem szokott fül érzékeli. A 371. és a 381. sorban a költő otthon Alban

Berg LULU című operáját hallgatja: a munkásgyerekből tehát huszadik századi komolyzene-élvező értelmiségi lett.

Egy harmadik szerkezeti ismétlődés, hogy Harrison három nemzedéket jelenít meg: nyugdíjas bányász apját, önmagát és a fiatal szkinhedet. Apja végigdolgozta az életét, öregkorában szerény igényeit is nehezen kielégítve élt. A versben lényegében hasonló nézeteket fogalmaz meg (csak éppen idegengyűlölete tompítottabb), mint a munka nélküli szkinhed. A kettő között áll a baloldali-liberális, antithatcheriánus Harrison, az értelmiségi, aki apjában múltját, a szkinhedben életalternatíváját látja. Ez a három nemzedék találkozik a leeds-i temetőben.

Leeds az 1980-as évek közepén

Leeds város temetője, a Beeston Cemetery alatt egy felhagyott bányász aknái húzódnak. A bányászat és nehézipar Nagy-Britanniában a huszadik században, különösen az 1930-as évek gazdasági világválsága óta hanyatló ágazat volt. 1979 után Margaret Thatcher monetarista gazdaságpolitikája bányabezárásokkal és növekvő munkanélküliséggel járt. 1980-ban két-, 1981-ben hárommillió munkanélküli volt az országban. Leeds, Birmingham és más városok vigasztalan képet mutattak az évtized közepére. Thatcher politikája komoly szakszervezeti ellenállásba ütközött, a bányászszakszervezet 1984-ben és 1985-ben hosszú, de eredménytelen tiltakozó sztrájkokat szervezett.

A vers minden korabeli olvasója már a mottóból pontosan értette, hogy Tony Harrison mit gondol a thatcherizmusról. A mottó ugyanis Arthur Scargillnak, a nemzeti bányászszakszervezet vezetőjének egy 1982-es interjújából vett idézet: „*Apám ma is mindennap olvassa a szótárat. Azt mondja, az életed múlik azon, hogyan tudsz bánni a szavakkal.*” (Harrison, 1989, 5.) Az idézet tehát nem politikai nyilatkozat, nem tiltakozás a növekvő munkanélküliség ellen, hanem példázat a tanulás és a nyelv életbevágóan fontos szerepéről. Scargill apja is bányász volt (és a Brit Kommunista Párt tagja). Az idézet a költemény metaversjellegét erősíti, de ugyanakkor a vers szövegében végig reprezentált nyelvi kérdést szociológiai szinten veti fel.

Hipertextualitás

Ezen a ponton utalni kell a vers – Gérard Genette terminológiája szerint – transztextuális, pontosabban hipertextuális megszerkesztettségére (Genette, 1996, 86.). Harrison a versben szövetszerűen utal ugyan angol költők nevére, de ironikusán csak névazonosságról van szó: a szüleiéhez közeli sírok egyikén egy Byron nevű szerzővarga, egy másikon egy Wordsworth nevű orgonaépítő mester neve olvasható (a filmen jól látható, hogy nem a képzelet szüleményei). És mint arról szó esett, előfordulnak egyéb utalások az elitkultúrára, Wagner, Berg műveire.

Nem történik azonban utalás Thomas Gray (1716–1771) angol költőnek az 1740-es években írt, pontosan nem datálható, ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCHYARD (Jékely Zoltán fordításában ELÉGIA EGY FALUSI TEMETŐBEN) című versére, amelyre pedig a vers nem csupán utal, hanem szorososan rámintázódik, és amely így a vers archetextusának tekinthető (Jenny, 1996, 47.). Például versformája miatt is. A négysoros, keresztírmű ötös jambusi sorokból álló versszaknak az angol költészetben kitüntetett megvalósulása Gray verse, amelynek a színhelye éppúgy sírkert, éppúgy a tekintet lassú mozgásával közelít tárgyára, éppúgy társadalmi kérdéseken medítál, és éppúgy a költő saját, dőlt betűvel szedett epitáfiumával zárul, mint Tony Harrison költeménye.

Ez önmagában is többféle következtetésre ad lehetőséget. Tony Harrison v.-je stílusparódia, olyan ironikus antipasztorális vers, amelyben az idilli árkádiai tájat a futballpálya jelenti. Azaz a vers a hipertextualitás mellett az archetextualításra is remek példa (Genette, 1996, 88.). Harrison eljárása, amellyel visszájára fordítja a pásztori költészetet, történelmi párhuzamon alapul: Gray kora az ipari forradalom kora volt, a bekerítések következtében a falvak lakói a városokba költöztek, és bérmunkásnak álltak, a falvak pedig elnéptelenedtek. Erről írt Oliver Goldsmith (1730–1774) *THE DESERTED VILLAGE* (AZ ELHAGYOTT FALU, 1770) címmel nosztalgikus-szентimentális pásztori verset, a falusi élet sosem volt paradicsomi örömeit dicsérve; és ennek a korrekcióját hajtotta végre George Crabbe (1754–1832) *THE VILLAGE (A FALU, 1783)* című komoran realista költeményében. Harrison alábbi sorai erre a hagyományra is utalnak:

*„How many British graveyards now this May
are strewn with rubbish and choked up with weeds
since families and friends have gone away
for work or fuller lives, like me from Leeds?”*

(Harrison, 1989, 12.)

*(„Nagy Britanniában hány temetőt
ver fel a gyom, mert az egész család,
mint Leedsből én, végleg elköltözött,
ha máshol jobb megélhetést talált!”)*

A v. szubsztrátumában, Thomas Gray versében azonban más síkon vetődik fel a kérdés.

Művelődés és esélyegyenlőség

Gray a dombtetőn álló temetőben a társadalmi igazságtalanságokon elmélkedik: a tehetősek ugyanis a templom belsejébe temetkeztek, díszes síremléket állítva maguknak, a szegények sírját azonban a domboldalon elterülő temető durván faragott sírkövei jelzik. Az esélyek egyenlőtlenségéről vallott nézeteit Gray a vers 45. és 72. sora közti részben fejti ki. Harrison verséhez az 59. sor köthető szorosabban: *„Some mute inglorious Milton here may rest”* (Gray, 1912, 30.). (Jékely Zoltán egyébként nagyszerű fordítása ezen a ponton nem használható; a sor jelentése: „Lehet, hogy egy néma, ismeretlen Milton nyugszik itt”.) Gray a lehetőségek híján eltékozolt tehetség társadalmi veszteségét azonban rögtön szembeállítja a lehetőségek híján kiéletlenül maradt gyilkos zsarnokság társadalmi nyereségével: *„Some Cromwell, guiltless of his country’s blood.”* (Gray, 1912, 30.) Jékely fordításában: *„S egy Cromwell, ki nem ontott honfi-vért.”* (KLASSZIKUS ANGOL KÖLTŐK, 1986, 690.)

Harrison v.-jének középpontjában is az iskolázatlanságuk miatt a társadalmi felemelkedéstől elzárt rétegek pusztító és önpusztító sorsának kérdése áll. A hangsúlyt azonban a reprezentáció és önreprezentáció problémájára helyezi. A leeds-i temető vandál módon meggyalázott sírjai láttán, első indulatában a magaskultúra paternalista válaszáat fogalmazza meg, azaz felajánlja önmagát és költészetét az elesettek, leszakadtak szószólójának, hiszen úgy véli, gondoljaikat átérzi, és jobbító szándékok feszítik. A monológú induló vers azonban dialógussá alakul, amikor a szkinhed a színre lép. Persze csak látszólagos dialógus az, valójában két monológot hallunk, igen kevés átjárás van

a két szöveg között. Jól mutatja ezt az a rész, amikor a vers 164–165. sorában az emelkedett költő szavai közé francia kifejezést sző, amelyet a szkin „*fuckin' Greek*”-nek („*ki-baszott görög*”) vél. A félreértésből persze a költő jön ki rosszul, aki ekkor még képtelen leereszkedés vagy kulturális fennhéjázás nélkül beszélni a szkinheddel.

Harrison már korábban, *FROM THE SCHOOL OF ELOQUENCE (AZ ÉKESSZÓLÁS ISKOLÁJÁBÓL, 1978)* című kötetének *ON NOT BEING MILTON (ARRÓL, HOGY NEM MILTON)* című versében az ipari forradalom ludditáira emlékezve idézi Gray elégiájának szavait (amelyre a vers címe is utal): „*Three cheers for mute ingloriousness! // Articulation is the tongue-tied's fighting.*” („*Háromszoros hurrá a néma névtelenségnek! // Az önkifejezés a beszédképtelenek harca.*”) (Harrison, 1984, 112.) A beszédképtelenség azonban a költészet forrása is lehet: Harrison *HEREDITY* című négysoros epigrammájában, amelynek címe a biológiai értelemben vett öröklést jelenti, arra a kérdésre, hogy vajon kitől örökölte költői tehetségét, azt feleli, hogy két nagybátyja volt, az egyik dadogott, a másik néma volt (Harrison, 1984, 111.). Ez mintegy vallomás a felhatalmazásról, miért gondolta, hogy a feltételezése szerint önkifejezésre képtelen társadalmi réteg képviselőjére jogot formálhat. Az idegrendszer hibás működéséből fakadó beszédhiba és a társadalmi rendszer működéséből fakadó artikulációképtelenség egyaránt megértésére számíthat. De a szkinhed önkifejezési kísérleteit a sírkertben mégsem fogadja háromszoros hurrával: ingerültséget és elkese-redettséget vált ki belőle. Ennek csak egyik oka a társadalmi igazságtalanság nyilvánvaló jelenléte, a másik a megértés képtelensége, ami éppolyan súlyos következményekkel jár, mint az artikuláció képtelensége.

A szkinhed megszólalása William Wordsworth költészetfelfogásának a vereségét jelenti: Wordsworthnek a *LÍRAI BALLADÁK* című kötet második kiadásához írt előszavában, különösen pedig az 1802-es kiadás betoldásaiban (Wordsworth, 1966, 48–49.) kifejtett programja, hogy a költészet nyelvét a beszélt nyelvéhez kell közelíteni, itt látványos kudarcot vall, hiszen Wordsworth, a költő érthetetlen marad Wordsworth, az iparos számára, ahogyan Harrison, a költő sem tud szót érteni Harrisonnal, a szkinheddel. Harrison naiv romantikus egységképe megbukik. Még próbálkozik ugyan saját életpályájának felvázolásával, lázadásának leírása azonban kínosan megfeneklik. Másrészt persze mindez ugyanennek a felfogásnak a diadalát is jelenti, hiszen a regionális-kollokvialis nyelvhasználatot Harrison versénél kevesen emelték be jobban az elitköltészetbe.

Harrison a narrátor szerepében ugyan tudatosan imitálja a neoklasszicista vershagyomány retorikus emelkedettségét:

*„This graveyard on the brink of Beeston Hill's
the place I may well rest if there's a spot
under the rose roots and the daffodils
by which dad dignified the family plot.”*

(Harrison, 1989, 7.)

*(„Beeston hegyoldalán e temető
ad majd nekem is végső nyughelyet,
a családi sírt nárcisz, rózsató
jelzi, amelyet apám ültetett.”)*

de az elégikusan meditatív részekbe szó szerinti idézetként keveri az ellensírfeliratok trágár szövegét. Ezek az idézetek azáltal, hogy hibátlanul illeszkednek a versmértékbe,

és a hatást fokozandó gyakran rímhelyzetben vannak, szétzúzzák a költő komoly és felelősségteljes elmékedéseit. A szöveg tipográfiaiilag is jelzi, hogy idegen testek, és ezáltal azt is világossá teszi, hogy a romboló indulat számára a formai hagyomány csak üres keret:

*„But why inscribe these graves with CUNT and SHIT?
Why choose neglected tombstones to disfigure?
This pitman’s of last century daubed PAKI GIT,
this grocer Broadbent’s aerosolled with NIGGER?”*
(Harrison, 1989, 16.)

*(„De mért fújják le a sírköveket?
Miért ez a sok BUZI, GECI? Lám,
a múlt századi bányász FEKA lett,
a fűszeresből meg ROHADT CIGÁNY.”)*

A veretes versforma ironikus önfelszámolása akkor teljeseedik ki, amikor a leedszi szkinhed is keresztrímű ötös jambikus sorokban szólal meg, azaz a szkinhed a versformát is birtokba veszi. A szkinhed nyelve Thomas Gray elégiájának metrikai keretei közt pontosan olyan hatást kelt, mint a sírkövek aranyozott, vésett betűire ráfújt ormótlan trágárság. A neoklasszicista vershagyomány és szubkulturális nyelvhasználat ellentéte folyamatos humorforrás a költeményben, de egyben hatalmi játszma is, kölcsönös kisajátítási kísérlet: vajon a szkinhed veszi-e ilyen módon birtokba a formát, hogy a maga szubverzív módján azonnal érvénytelenítse azt, vagy mégiscsak a költő adja kölcsön neki az önartikuláció magasabb rendű eszközét, hogy ezzel kényszerítse a maga dialógusrendszerébe?

*„What is it that these crude words are revealing?
What is it that this aggro act implies?
Giving the dead their xenophobic feeling
or just a cri-de-coeur because man dies?”*

So what’s a cri-de-coeur, cunt? Can’t you speak
the language that yer mam spoke. Think of ‘er!
Can yer only get yer tongue round fucking Greek?
Go and fuck yourself with *cri-de-coeur!*

*»She didn’t talk like you do for a start!«
I shouted, turning where I thought the voice had been.
She didn’t understand yer fucking »art«!
She thought yer fucking poetry obscene!”*
(Harrison, 1989, 17.)

*(„Ez az agresszivitás mit jelent?
A trágárság? A holtakra mitől
sugárzik át idegengyűlölet?
Vagy halálfélelem csak? Cri-de coeur?)*

Mi van? Mi a faszt *cri-de-coeur*özöl?
Nem tudsz úgy beszélni, ahogy anyádat
hallottad, csak kibaszott görögül?
Dugd fel a *cri-de-coeur*t, ne verd a nyálad!

»Először is, nem beszélt soha így« –
fordultam üvöltve a hang felé.
Szerinte a kibaszott verseid
trágár és érthetetlen zagyalék!”)

A kétféle nyelvi regiszter, illetve azon belül egy kulturális hagyomány (a neoklasszista sírkerti elégiaköltészet) és egy abba nem illő megszólalási mód (a szkinhed leedszi dialektusban előadott alpári szövege) nemcsak mulatságos, és nemcsak a szöveget dinamizáló eszköz, hanem a szituáció belső feszültségét, az áthidalhatatlan társadalmi ellentmondásokat is felszínre hozza, hiszen a kétféle nyelv, a kétféle kultúra akkor sem egyenlítődik ki, amikor a költő, hogy jobban megértesse magát, átveszi a szkinhed nyelvhasználatát.

Ez egyben azt is leleplezi, hogy a költő sem romantikus önfelhatalmazással, sem külső társadalmi felkéréssel nem rendelkezik, következőképp költészete nem képviselhet egy olyan csoportot, amely nem érti az általa használt nyelvet. Kérdés, hogy a költő, akinek szakmája az önartikuláció, meghaladhatja-e az ellentétek sztereotipikus kifejezését. A felhagyott bánya („*worked-out pit*”) ezen a ponton a szubkultúra metonímiája lesz: a kimerült, kihasznált bánya érintkezéssel viszi át attribútumait azokra, akik benne dolgoztak, és éppúgy a társadalom alatti létezésbe kényszerültek, mint a temető alatti járatok.

Nyelv és önreprezentáció

Ennek a kettősségnek a nyelvi megjelenése, a kétféle stilisztikai regiszter ellentéte okozott – legalábbis a felszíni indoklás szerint – botrányt a társadalom legfelsőbb rétegében. A költő a vers 205. sorában lép át saját nyelvi regiszteréből a szkinhedébe. Türelmét veszítve, indulatilag regresszálódik: „*Listen, cunt*” („*Kussolj, köcsög*”), kezdi válaszát. A regresszió azonban a másik megértésének kezdete. Példája ekkor Arthur Rimbaud, aki nemcsak a szkinhed számára is vonzó deviáns társadalmi viselkedésmintát jelenthet (azaz a költő és a szkinhed lényegi azonosságát, függetlenül attól, hogy a szkin mit gondol erről [Butler, 1997, 97.]), hanem a modernista tárgyiasság követelményének megfogalmazását is: „*je est un autre*” (215–216. sor). Az idézet Rimbaud George Izambardnak 1871. május 13-án írt levelében fordul elő: „*Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!*” Somlyó Györgynek az eredeti mondat szándékos grammatikai képtelenségét kisimító fordításában: „*ÉN – az mindig valaki más. Hát tehet róla a fa, hogy hegedű lett belőle, és fene essék az öntudatlanokba, akik olyasmin rágódnak, amiről sejtelmük sincsen!*” (Rimbaud, 1974a, 280.) Két nappal később, május 15-én megismételte egy másik tanárához, Paul Demenyhez írt levelében is (Rimbaud, 1974b, 282.). Harrison az idézet kimondatlanul hagyott felével önironikusan megfordítja a tudás és tudatlanság viszonyát, azaz miközben a szkinhedet a rimbaud-i esztétika fogalmaival oktatja ki arról, hogy a költészet igenis őt képviseli, kimondatlanul is elismeri, hogy olyasmiről beszél, amiről fogalma sincsen. Nem tudja, hogy a szkinhedet ki és hogyan képviselhetné.

A Rimbaud-idézet a travesztia travesztiája, vagy másképpen a parodizáló travesztia (Bahtyin, 1976b, 234.) fordítottja: amikor elhangzik, a szkinhed nézőpontjából az elit-kultúra önparódiájaként hat. A „másik” még és már nem azonos az „én”-nel. Kérdés persze, van-e olyan pillanat, amikor akár csak átmenetileg létrejön az azonosság. Mindenesetre Harrison versében – a bahtyini szóhasználattal – az „*egymást dialogikusan megvilágító nyelvek rendszere*” (Bahtyin, 1976b, 224.) valóban tárgyiasítja az ideológiai értékek különbségét (Bahtyin, 1976b, 237.).

Harrison versének ez az aspektusa kiválóan leírható Bahtyin heteroglosszia-fogalmával. Hiszen a versben csakugyan két nyelvi regiszter jelenik meg, és ezek eltérő nézőpontokat képviselnek, és konfliktusba kerülnek. A nyelv a legkevésbé sem semleges, áttetsző médium, nemcsak azért, mert nem is lehetne az, hanem mert Harrison pontosan a heteroglossziára építi művét: amikor a költő nyelvében belül megszólaltatja az azt alapjaiban kikezdő ellenkulturális nyelvhasználatot, a két nyelven két ideológia fogalmazza meg magát. A költő és a szkinhed párbeszéde szó szerint belső dialogikusság (Bahtyin, 1976a, 196.), amelynek során a beszélő megpróbálja saját látószögét annyira kitérítetni, hogy a szkinhedé is beleférjen. Majd amikor ez nem sikerül, ő maga próbál a szkinhedébe behelyezkedni, hogy a megoldás felé tett első lépésként létrejöjjön a megértés. Ez persze ironikusan behatárolt megértés, hiszen a dialógus a vershelyzet szerint is a költő tudatában zajlik. Ugyanakkor teljesen indokolt kísérlet, hogy a dialógus során az önartikulációra képes fél, a költő tárja szélesebbre látószögét a – feltételezése szerint – nyelvi önartikulációra alig képes szkinhed előtt. Ezzel azonban csak modellálja a társadalom hatalmi hierarchiáját. A második esetben is ugyanez a helyzet, akkor meg kisajátítja, elfoglalja a szkinhed saját terét. A helyzetnek végső soron ezért nincs megoldása. Megjegyzendő, Bahtyin szellemében, hogy a futballmérkőzés és az azt követő ünnep (randalírozás) karneválként is felfogható; ebben az esetben a költő értelmiségi kísérletei a hierarchia megfordítására pedig ellenkarneválként értelmezhetők. De Harrison kísérlete eleve kudarcra van ítélve. A nyelv ideológiai-szociális rétegei (Bahtyin, 1976a, 205.) között itt áthidalhatatlan szakadék húzódik, a kölcsönös megértést csakis külső erő, a tanulás tudná előmozdítani.

Ez a felismerés azonban, bár a költő újabb francia fordulataira a szkinhed „*no more Greek*” („*ne gyere a göröggel*”) (217. sor) fenyegetéssel felel, mégiscsak átvezet a másik oldalra: hogy tudniillik a szkinhednek is van saját artikulációs bázisa, autentikus önkifejezési műfaja: a graffiti, a falfirka, amely a tiltakozás szubkultúrájának megjelenési, sőt művészetként is értelmezhető formája. A két önreprezentáció, a költőé és a szkinhedé kölcsönösen kizárja egymást: „*A book, yer stupid, 's not worth a fuck!*” („*A könyvek, faszfej, szart sem érnek!*”), mondja a szkin (218. sor); a graffiti pedig a költő szemében a sírkő meggyalázása.

A költő, amikor a szkinhed felfedi önmagát, és kiderül, hogy azonos vele, válaszul a nyilvános kulturális-politikai térből a magánélet terébe húzódik. A szülők sírjának meggyalázása elől az otthon és a házasság idilli harmóniájába menekül, amit azonban egyrészt ironikus ellenfénybe von az, hogy a virágzó fát labdával rugdaló utcakölykök a LOHENGRIK nászindulóját harsogják, másrészt meg az, hogy az otthoni idillbe belerondítanak a híradó háborús képei. Ugyanakkor magát a sírgyalázást is ironikussá teszi, hogy a szülők sírjára a „*United*” szót fújták.

Harrison versének két stilisztikai regisztere előbb egymástól külön, sőt egymás ellenében szólal meg, majd az alsó regiszter betör a felsőbe, de mivel a felső nem tud lefele hatni, a vers végén előbb visszatérünk a felső, fennkölt stilisztikai regiszterbe, hogy

az erősen önironikus epitáfiumban, és cseppet sem problémamentesen, végül a kettő kiegyenlítődése megtörténjék. Csakhogy ez a kiegyenlítődéskés keserű fenntartásokkal fogalmazódik meg. Nem is lehet másként, hiszen Harrison megértésre törekszik, ami nem azonos az elfogadással. A szkinhed ideológiáját, sőt azt az ideológiát, amelynek a szkinhed terméke, kérlelhetetlenül elutasítja.

A kiemelkedés alternatívái: Jackie Charlton

Ezen a ponton lehet utalni egy másik nevezetes „Loiner”-re, Jackie Charltonra. A Leeds United egykori válogatott középhátvédje 1935-ben született, azaz két évvel idősebb Tony Harrisonnál. Harrison apja pék volt, Charltoné bányász, így költő és labdarúgó a társadalmi felemelkedésnek két eltérő, de sikeres útját járták be. Harrison ösztöndíjjal egyetemet végzett, és elismert költő lett. Charlton pedig sportolni kezdett, tagja volt a világbajnokságot nyert angol válogatottnak. Pályája a második világháború utáni nélkülözés éveiben indult, majd a jóléti társadalom felívelésének éveiben teljesedett ki. Visszavonulása után edzőként újabb sikereket ért el, legnagyobb eredményeit az ír válogatottal. A szkinhedmozgalom kibontakozása, a labdarúgópályák körüli erőszak megjelenése edzői éveire esett. Charlton és Harrison a társadalmi felemelkedés két lehetséges útját képviseli.

Charlton önéletrajzában megemlékezik Arthur Scargillről, aki szomszédja volt a nyolcvanas években. Árnyalt képet fest arról, hogy a Thatcher-kormány első intézkedései után adatokkal alátámasztott figyelmeztetéseit mennyire nem vették komolyan, túlzással vádolták, ám előjelzései százszázalékosan beteljesedtek. Ugyanakkor Charlton emlékezete szerint Scargill önvészélyesen merev tárgyalópartner volt. Megjegyzendő, hogy Charlton és családja munkáspárti szavazó volt. (Olyannyira, hogy testvére, Bobby Charlton [szintén híres labdarúgó] komolyan nehezményezte, amikor Jack elfogadta egy korábbi tory miniszterelnök, Edward Heath meghívását a parlamentbe.) Jack azonban 1996-ban már úgy tapasztalta, hogy a bányászat és nehézipar megszüntetése hosszú távon értelmes döntés volt, az egykori bányászok és munkások utólag úgy gondolják, ennél jobb nem is történhetett velük (Charlton, 1996, 215–216.). Charlton véleménye a Thatcher utáni korszakban fogalmazódott meg. Bár indulásukkor hátterük Harrisonnal azonos volt, pályafutásuk szociológiailag eltérő közegbe emelte őket.

Versusok

A vers a feloldatlan ellentét képeivel zárulna, ha nem követné az epitáfium, amely ismét visszavezet az önreprezentáció kérdéséhez. A sírfelirat összefoglalja mindazokat az ellentéteket, amelyeket a vers címe magába sűrít. A „v” legalsó szinten, a vershelyzetnek megfelelően a sportsajtó rövidítése a „versus” szóra. Ez áll a sírokon az ellenfél neve előtt. Ironikus módon azonban a „versus” egyik oldalán mindig az áll, hogy „United”, ez ugyanis a hazai csapat neve, otthon nem kell elé tenni, hogy Leeds. Az ellenfél és az egyesület szemantikai kettősségének szójátéka végighúzódik a szövegen.

A szurkolótáborok ellentétéből kiindulva a társadalmi szembenállások faji, vallási, nemi, politikai, osztály-, kulturális, nyelvi típusait a vers 65–76. sora tételesen felsorolja. A vers tehát az ellentétekre szabdalta társadalom szűnni nem tudó belső háborújának a látomása. Ez indokolja a filmváltozat rendezői megoldását, amely a második világháború képeivel indul, és a társadalmat megosztó Margaret Thatcher politikai tömeggyűlésének, illetve az ellene szervezett tüntetések képeivel folytatódik.

A „v” ugyanis „victory” is, a győzelem jele, amit a költő kölyökkorában mázolt a házfalakra. Az ujjal mutatott „v” jelnek azonban nemcsak churchilli, hanem obszcén jelentése is van, aszerint, hogyan tartjuk a kezünket. Amint az a filmben is látható, a mutogatás jelrendszerében tájékozatlan Margaret Thatcher választási győzelme után befelé fordított tenyérrel mutatott híveinek „v” betűt, ez azonban az angolok gesztusrendszerében a „fuck up” (átbaszás) jele, azaz pontosan olyan trágárság, mint a versben idézett obszcén szavak. A két jel egymás fonákja (Butler, 1997, 96.).

A „v” a dialógusnak álcázott monológ során magának a költeménynek is a metaforájává válik. A „v” belső megosztottságot, belső hasadást is jelent: „*Half versus half, the enemies within / the heart that can't be whole till they unite.*” („*Fél fél ellen, az ellenfél belül van, / a szív nem lesz egész, amíg nem egyesülnek.*”) (285–286. sor.) Csakhogy a költő hiába teszi bensővé a szkinhed beszédét, nem jut közelebb a megoldáshoz. Rá kell ébrednie, hogy feltételezéseivel szemben a szkinhednek igenis jól kidolgozott önartikulációs formája van. A vers azt a folyamatot írja le, amelynek során a költő erre rádöbben. Ráadásul a felismeréssel párhuzamosan saját, ugyancsak jól kidolgozott önartikulációs formája, legalábbis annak határfoka és illetékessége, tehát magának a versnek a szerepe kétségbe vonódik.

A „v”-nek a versben van egy további jelentése is: a temetőben futás közben, sietve a sírkövekre fújó „v” egyik szára a lendülettől hosszabb lesz, azaz arra a jelre hasonlít, amelyet a tanárok használnak a helyes válasz kipipálására. Ilyet azonban, mondja a költő, egy szkinhed nem sokat látott iskolai dolgozatain (57–60. sor). A szkinhed tehát a maga brutális módján, de mégiscsak önmeghatározásként értelmezhető jelet hagy létezéséről. Műve, ha tetszik, ha nem, a városi vizuális kultúra terméke (Butler, 1997, 98.).

Márpedig a sírkő az emlékezés helye. Az angol líratörténetben számos kitüntetett fontosságú epítáfium van: Jonathan Swift önálló latin nyelvű sírverse, amelyet William Butler Yeats fordított angolra, majd ennek nyomán saját sírverse, A BEN BULBEN ALATT végén és természetesen Thomas Gray elégiájának a végén olvasható sírvers mind ennek az emlékhagyó gesztusnak a megnyilvánulása: a költő ezekben már a túlvilágról üzen, olvasója figyelmét pedig a túlvilághoz való viszonyában irányítja földi létére.

Tony Harrison sírfelirata nem ilyen. Nem a túlvilág és evilág egymást értelmező és az olvasóra nézve tanulságos viszonyáról szól, hanem a költészet („*Poetry*”) és anyaga, a szar („*SHIT*”) közti és az olvasóra nézve megfontolandó viszonyról (446–447. sor). A v. arról a folyamatról szól, hogy a költői önfelhatalmazás miként üresedik ki és válik önpardódiává azok szemében, akiknek nincs esélyük, hogy az önartikulációnak erre a fokára felemelkedjenek, így tehát mások által vállalt képviselőükből kirekednek. Ennek következtében ugyan a problémákra adott sztereotipikus válaszok végképp kiüresednek, de helyüket a költő erőfeszítése ellenére sem töltik ki a megértés formái.

A költő szüleinek sírja olyan palimpszeszt, amely az emlékezés több rétegét hordozza: a szubkultúra a festékszóróval (az informatikából kölcsönzött kifejezéssel, de nemcsak metaforikusan, hanem szó szerint) felülírta a magaskultúrát, azonban a költő nem tekinti magát felhatalmazva arra, hogy megmondja, kinek van joga emléket hagyni, kinek van joga az öndefinícióhoz, és kinek nincs. Csakhogy önmagát az emlékhagyás útján az tudja meghatározni, akinek vannak jól artikulált szavai rá. A graffiti a költemény szerint indulatkitörés, az artikulált önkifejezés alatt marad. Ezért Harrison verse egyetlen esélyként az értelmes beszéd elsajátítása, a tanulás mellett foglal állást.

Hivatkozások jegyzéke

- Bahtyin, 1976a = Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A SZÓ A KÖLTÉSZETBEN ÉS A PRÓZÁBAN. Fordította Könczöl Csaba. In: *uő: A SZÓ ESZTÉTIKÁJA*. Gondolat, 1976. 173–215.
- Bahtyin, 1976b = Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A REGÉNYNYELV ELŐTÖRTÉNETÉHEZ. Fordította Könczöl Csaba. In: *uő: A SZÓ ESZTÉTIKÁJA*. Gondolat, 1976. 217–256.
- Bragg, 1997 = Bragg, Melvyn: v. by Tony Harrison, or Production No. 73095, LWT Arts. In: Byrne, Sandie: *TONY HARRISON LOINER*. Oxford: Clarendon Press, 1997. 49–56.
- Butler, 1997 = Butler, Christopher: *CULTURE AND DEBATE*. In: Byrne, Sandie: *TONY HARRISON LOINER*. Oxford: Clarendon Press, 1997. 93–114.
- Charlton, 1996 = Charlton, Jack: *THE AUTOBIOGRAPHY*. London: Partridge Press, 1996.
- Genette, 1996 = Genette, Gérard: *TRANSZTEXTUALITÁS*. Fordította Burján Mónika. *Helikon*, 42. évf. 1–2. szám, 1996. 82–90.
- Gray, 1912 = *THE POEMS OF THOMAS RAY WITH A SELECTION OF LETTERS AND ESSAYS*. London: J. M. Dent and Sons, 1912. 28–32.
- Harrison, 1984 = Harrison, Tony: *SELECTED POEMS*. London: Penguin Books, 1984. 1987.
- Harrison, 1985 = Harrison, Tony: v. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1985.
- Harrison, 1989 = Harrison, Tony: v. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1989.
- Jenny, 1996 = Jenny, Laurent: A FORMA STRATÉGIÁJA. Fordította Sepsi Enikő. *Helikon*, 42. évf. 1–2. szám, 1996. 23–50.
- Kelleher, 1996 = Kelleher, Joe: *TONY HARRISON*. Plymouth: Northcote Publisher, 1996.
- KLASSZIKUS ANGOL KÖLTŐK = Szenczi Miklós, Kéry László, Vajda Miklós vál.: *KLASSZIKUS ANGOL KÖLTŐK I. Európa*, 1986.
- Rimbaud = Rimbaud, Arthur: Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant_panorama.htm.
- Rimbaud, 1974a = Rimbaud, Arthur: *GEORGES IZAMBARD-NAK*. Fordította Somlyó György. In: *ARTHUR RIMBAUD ÖSSZES KÖLTŐI MŰVEI*. Harmadik kiadás. Európa, 1974. 279–280.
- Rimbaud, 1974b = Rimbaud, Arthur: *PAUL DEMENYNEK*. Fordította Somlyó György. In: *ARTHUR RIMBAUD ÖSSZES KÖLTŐI MŰVEI*. Harmadik kiadás. Európa, 1974. 281–286.
- Wordsworth, 1966 = Wordsworth, William: *PREFACE TO LYRICAL BALLADS, WITH PASTORAL AND OTHER POEMS (1802)*. In: Zall, Paul M., ed.: *LITERARY CRITICISM OF WILLIAM WORDSWORTH*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.

A SÍRFELIRATOK ELÉ

Edgar Lee Masters amerikai író (1869–1950), a „chicagói reneszánsz” meghatározó, magányos alakja 1915-ben publikálta *SPOON RIVER ANTHOLOGY* című verseskötetét. A kötetből készült magyar nyelvű válogatást *A SPOON RIVER-I HOLTAK* címmel 1970-ben jelentette meg az Európa Könyvkiadó. A második magyar kiadást negyven évvel később, 2010-ben tette közzé ugyancsak az

Európa. Az Egyesült Államokban a 90-es évek elején hetven kiadást tartottak számon, a külföldieket is beleértve.

Akik még nem olvasták volna, azoknak elmondjuk, hogy Spoon River, ez a fiktív kisváros egyetlen nagy temető; a kötet versei sírfeliratok. A sírok között örvénylik az élet, a halottak kibeszélik magukat és egymást, a monológok ciklusokká, dramolet-