

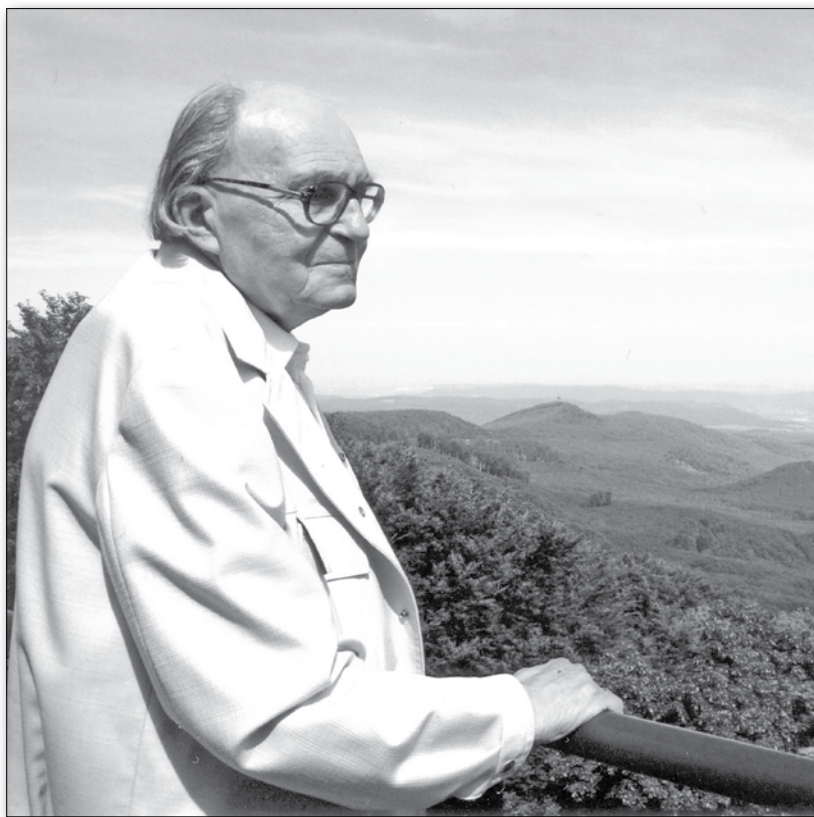
„ÚGYSE HIÁBA”

Emlékezések és tanulmányok
a műhelyalapító Géher István tiszteletére

ELTE Eötvös József Collegium

2013

„ügyse hiába”



Emlékezések és tanulmányok
a műhelyalapító Géher István tiszteletére



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség

www.ujszecsenyiterv.gov.hu

06 40 638 638



**A projektek az Európai Unió
támogatásával valósulnak meg.**

TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0030 „Önálló lépések a tudomány területén”

ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhely kiadványa
Budapest, 2013

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Főszerkesztő: Szlukovényi Katalin

Szerkesztők: Gyuris Kata
Kállay G. Katalin
Sántháné Gedeon Mária

Angol anyanyelvi lektor: Széll Melinda

Copyright © Eötvös Collegium 2013

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a Pátria Nyomda Zrt. végezte

1117 Budapest, Hunyadi János út 7.

Felelős vezető: Fodor István vezérigazgató

ISBN 978-963-89596-6-9

Géher István

QUID EST TANÁR ÚR

1. Vojtina, innen-onnan

Öcsém, én már ivócimborátok
Nem leszek... Az értelmiségi átok
Méregpoharát egyedül iszom.
De süketülve, oda és viszont,
Értem a szót – hisz én neveltelek
Benneteket. Hogy mivé lettetek,
Az érdemem is. Vagy az én saram?
Pályátok tisztos. És boldogtalan?

Ugyan! Hát azt lehet tanulni tőlem,
Hogy sáros földön boldogít az érdem?
A pályabér itt csak a tiszta semmi.
Ebből tudunk csak önmagunkra lelteni.
Lázadni kell? Van, aki meghajolna.
Tapasztaltam ezt fiúk. Évek óta
Úgy vagyok veletek, hogy nem vagyok...
Elvesztegettem a rám bízott

Talentumot? Bár mondanátok ellent!
Hogy esőben is felruháztok – a szellem.
Nem értitek: hogy? Pedig meg-megírtam,
Míg gazdátlanul napról napra hordtam
Hümmögés nélkül a lélek-magányt.
Van lelketek. Fellelkesít talán...
(A föld alatt koccinthatok velem.)
A poharamat rátok emelem.

2. Perbeszéd

A daimon, mondja Szókratész,
kezében a bürökpohárral,
az tudja, miért halsz, minek élsz:
öröklétedet elhiszi, rád vall.

3. Ha megírta volna

Minek álltok itt meghatottan,
akiket tanítottam?
Áldozatok kakast
értem –
A félelmet nem érzem.
Csak azt, hogy hidegedik a lábam...
Rátok kukorékolok hajnaltájban.

(2012)

Sántháné Gedeon Mária

Előszó

Szerencsés az ember, ha akad az életében egy-két rendkívüli tanáregyéniség. Géher István sokak számára volt és marad ez a sorsfordító ember. Kortalannak és időtlennek tűnt. Már legelső diákjai is megtapasztalhatták az akkor huszonéves fiatal tanárban azt a derűt, kiegyensúlyozottságot és bölcsességet, ami általában a korral párhuzamosan alakul ki. Tudósként is „kortalanul” válto-gatta vizsgálандó tárgyát Shakespeare-től Faulknerig és még tovább. Óráin, előadásain gyakorta „állni látszék az idő”: Géher István, a varázsló, szavaival, gondolataival, kérdéseivel megállította az időt, s a jelenlévők együtt váltak részeseivé egy csodának, teljesen megfelelkezve a külvilág gondjairól, realitásairól. Óráin Géher István *művelte* a csodát, mi pedig csak *magyarázzuk*, s még ebből is mennyit tanulunk!

Bármilyen minőségében is dolgozott Géher István – tanárként, költőként vagy műfordítóként –, működése nyomán rendszerint műhelyek jöttek létre körülötte. Humánus egyénisége és hatalmas tudása – melyet oly kedves közvetlenséggel, szinte pajtási módon tudott átadni – vonzották a hallgatóságot, s néhány közös óra, együttes élmény hatására a jelenlévők már érezhették, hogy ők egy szakmai közösség, egy igazi műhely tagjai.

Az Eötvös Collegiumban (EC) 1990-ben Géher István formálisan is felkérését kapott Szíjártó István igazgató úrtól egy angol-amerikai műhely létrehozására. Az adott körülmények között mi sem volt inkább kedvére való! Műhelyt alapítani, ahol „szabadon szolgál a szellem”, s ahol megvalósítható az ideális szakmai-emberi közösség! A gyönyörű kísérlet – kényszerű, külső okok miatt – Géher tanár úr számára 2003-ban véget ért, amikor is visszament az ELTE-re. Az általa alapított EC-s műhely azonban továbbra is él!

Tudatában vagyunk Géher István varázslatos műhelyalapítói képességének, s bár jelen kötetünk az EC Angol-Amerikai Műhelyének kiadványa, meghívtuk más műhelyek, közösségek képviselőit is, hogy írásaikkal ők is velünk együtt emlékezhessenek mindnyájunk közös Prosperójára. Az EC Angol Műhelyének felhívására sokan éreztek késztetést, hogy közreadják érzéseiket, gondolataikat

a már örökre pótolhatatlan, de legalább újra és újra felidézhető-megidézhető és így tovább élő-ható Géher tanár úrról.

A sokszínű, sokhúrú kötetet a szerkesztők igyekeztek világos szerkezetbe rendezni. A könnyed lapozgatás, beleolvasás éppúgy élményt adhat az olvasónak, mint az egyes szerkezeti egységek (emlékező prózák és versek; műfordítások; tanulmányok) szisztematikus végigolvasása. Az utolsó nagy egység az EC Angol-Amerikai Műhelyének legutóbbi műhelykonferenciáján (2012. november 16.) elhangzott előadásokból közöl válogatást: ez tehát a mai ifjúság tisztelgése a műhelyalapító előtt. Úgy érezzük, Géher István szellemében járunk el, amikor a tehetséges diákoknak a szakma nagyjával egy kötetben adunk publikációs lehetőséget. A mindenkori ifjúság és Géher István mindig is megtalálták egymáshoz az utat...

A kötet szerkesztésében oroszlánrészt vállalt Szlukovényi Kata: elsősorban övé az érdem, hogy a kötet létrejött! Családtagként Kállay G. Katalin tudott közkinccsé tenni olyan anyagokat, melyekhez különben nem juthattunk volna hozzá. Gyuris Kata a diákok műhelykonferenciás anyagát rendezte sajtó alá mintaszerűen. E külön egység bevezetőjét a Műhely fiatal tanára: Fejérvári Boldizsár jegyzi. Az angol nyelvű cikkek nyelvi lektorálása Széll Melinda szakértelmét dicséri.

A kötet ötletadójaként, az EC-t képviselő szerkesztőként magam is egyfajta megnyugvással lapozgatom az összegyűlt anyagot. Köszönjük az EC igazgatójának: dr. Horváth Lászlónak a kötet megjelentetését. Végezetül köszönetet mondunk mindenkinek, aki felhívásunkra jelentkezett, élt a lehetőséggel és fontosnak tartotta, hogy tanúságot tegyen Géher István szellemi örökségéről. Akik az idő szűkössége vagy egyéb okok miatt nem jutottak szóhoz ebben a kötetben, azok számára bizonyára kínálkozik majd még alkalom. Reményeink szerint ugyanis e kötet csak első azon kiadványok sorában, amelyek méltó emléket állítanak Géher Istvánnak.

Sántháné Gedeon Mária
tanár, ELTE Eötvös Collegium
Angol-Amerikai Műhely

Géher István életrajza

SZEMÉLYI ADATOK

Dr. Géher István

Született: Budapest, 1940. január 15.

Elhunyt: Budapest, 2012. június 11.

Szülei: Dr. Géher István, Makláry Magdolna

Felesége: Kepes Mária

Házasságkötés ideje: 1964

Gyermekek: Kállay Gézáné Katalin Zsuzsanna, született 1965

István László, született 1972

ISKOLAI VÉGZETTSÉG, FOKOZAT

1999 habilitáció

1992 az irodalomtudományok kandidátusa (PhD)

1958-1963 ELTE, magyar-angol szak (MA)

1954-1958 Petőfi Sándor Gimnázium, Vörösmarty Mihály
Gimnázium, Budapest (érettségi)

SZAKMAI ÖSSZEGZÉS

Ötven évet tevékenykedett a magyarországi anglisztika és amerikanisztika területén mint tanár, szerkesztő, irodalomtörténész, kritikus, műfordító és esszéista. Munkássága területei: az egyetemi oktatás, a könyvkiadás, a tömegkommunikációs közművelés, a tudományszervezés. Pályafutása során számos nagytehetségű anglistát-amerikanistát, műfordítót és író-t költőt nevelt. (Pl. Bán Zsófia, Dávidházi Péter, Dragomán György, Fabiny Tibor, Ferencz Győző, Gál Ferenc, Hamvai Kornél, Kállay Géza, Kunos László, Lázár Júlia, Márkus Zoltán, Mesterházi Mónika, Nádasdy Ádám, Pék Zoltán, Polyák Béla, Rakovszky Zsuzsa, Szabó T. Anna, Szlukovényi Katalin, Takács Ferenc, Varró Dániel.) Közreadott tizenhárom könyvet és száznál több tanulmányt, előadásokat tartott magyar és külföldi egyetemeken, hazai és nemzetközi konferenciákon, irodalmi és tudományos fórumokon. A Magyar Shakespeare Bizottságnak és a Magyar Műfordítók Egyesületének elnöke, a Magyar Írószövetségnek és a Szépirók Társaságának tagja volt. Shakespeare-kutatóként munkakapcsolatokat épített ki a magyar színházakkal és a világ több tudományos szervezetével.

PÁLYAADATOK

2012	A Magyar Köztársaság középkeresztje, polgári tagozat
2008	József Attila-díj
2007	Déry Tibor-díj
2006	Apáczai Csere János-díj (másodszor)
2006-	A Színház- és Filmművészeti Egyetem megbízott tanára
2005	Országgh László-díj
2004	Apáczai Csere János-díj
2003	egyetemi tanár
2001-2005	az ELTE Anglisztikai Tanszékének vezetője
1998-2002	Széchenyi díj
1993-2010	az ELTE Anglisztikai Tanszék „Angol Reneszánsz és Barokk Irodalom” Posztgraduális Program vezetője
1990-2003	az ELTE Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhelyének vezetője
1990-	az MTA MFT Shakespeare Bizottság elnöke
1989-1995 és	
2003-2008	megbízott oktató: University of California, University of Wisconsin, Education Abroad Program, Budapest
1989-1990 és	
2004-2005	megbízott oktató: Institute of Eastern European Studies, Bécs
1989	Soros ösztöndíjas vendégkutató: University of California, Berkeley, USA
1985	meghívott vendégtanár: University of Minnesota, Minneapolis, USA
1975-1976	ACLS Fellow, vendégkutató: University of Virginia, Charlottesville, USA
1974-1977	MTA ösztöndíjas aspiráns
1972-2010	az ELTE BTK Angol Tanszékének oktatója
1965-1972	Az Európa Könyvkiadó angol-amerikai csoportjának felelős szerkesztője

1968-1970	a szolnoki Szigligeti Színház mellékállású dramaturgia
1970-1972	az ELTE BTK Angol Tanszékének félállású tanársegédje
1963-1965	a székesfehérvári Teleki Blanka Gimnázium tanára

FONTOSABB PUBLIKÁCIÓK

Önálló kötetek

1. *Mondom: szerencséd* (versek), Budapest, Szépirodalmi, 1981.
2. *mi van, catullus?* (versek), Budapest, Szépirodalmi, 1984.
3. *Mesterségünk címere: Amerikai könyvek magyar olvasóknak* (esszék), Budapest, Szépirodalmi, 1989.
4. *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* (monográfia), Budapest, Szépirodalmi - Cserépfalvi, 1991. 2. jav. kiad., Cserépfalvi, 1993.
5. *Shakespeare: Romeo és Júlia* (teljes gondozott szöveg - annotált szövegkiadás), Budapest, Ikon, 1992. 2. kiad., Budapest, PannonKlett, 1997.
6. *Rádiókollégium* (esszék), Pozsony, Kalligram, 1996.
7. *Anakreoni dalok* (versek), Budapest, Liget Könyvek, 1996.
8. *Hol az a látvány?* (összegyűjtött és új versek), Budapest, Liget Könyvek, 1997.
9. *Shakespeare* (Shakespeare-olvasókönyv 3. jav. bőv. kiad.), Budapest, Corvina, 1998.
10. „Új folyam”: *Versek 1997-1998*, Budapest, Liget Könyvek, 1998.
11. *Eszkendők éve* (versek), Budapest, Liget Könyvek, 2000.
12. *Polgár Istók* (versek), Pozsony, Kalligram, 2008.

Legfontosabb műfordítások

William Faulkner: *Míg fekszem kiterítve* (regény), 1971-76.
 Margaret Atwood: *Penelopeia* (regény), 2006.
 William Faulkner: *Augusztus fénye* (regény), 2010.
 Versek: Robert Browning, Ted Hughes, Sylvia Plath, Seamus Heaney stb.

Újabb kötet szerkesztések

Shakespeare: *Rómeo és Júlia* (annotált szövegkiadás), 1992-1997.

Shakespeare-kollégium (tanulmányok), 2000.

Az értelmezés rejtett terei, Shakespeare-tanulmányok, 2003.

„Látszanak, mert játszhatók”, *Shakespeare a színház tükrében*, 2007.

Előkészületben

Polgár Istók II (verseskötet), Kalligram Kiadó, 2013.

Hátrahagyott versek (verseskötet).



Géher István szülei, id. Dr. Géher István és Makláry Magdolna, 1964.
A képet készítette: Géher Istvánné.



Kirándulás 1950 körül. Jobbról a második Géher István.



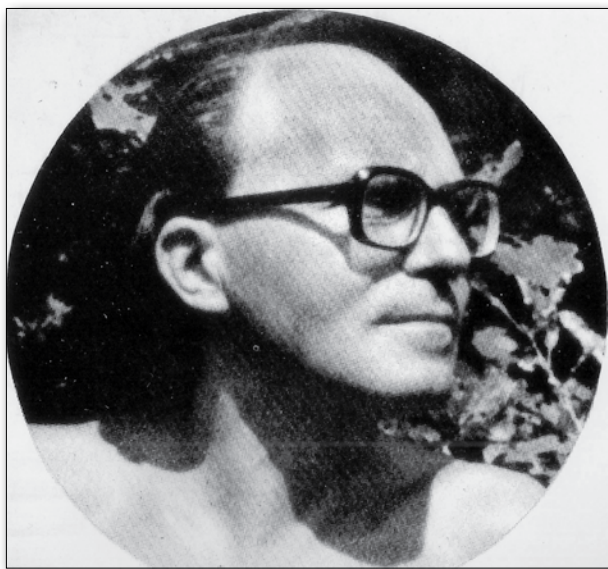
Géher István és felesége, 1964.



Géher István első osztályával Székesfehérváron, 1964.



Géher István, 1974. A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István, 1982. A képet készítette: Géher Istvánné.



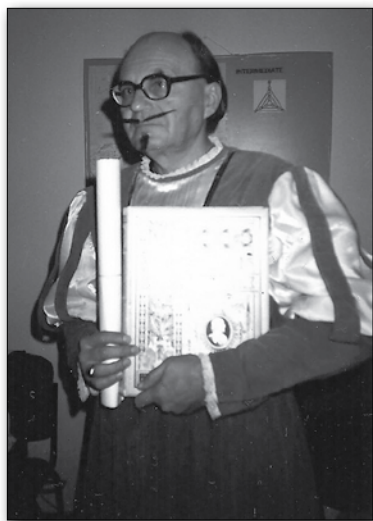
Géher István és lánya, Kállay G. Katalin, 1987. A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István és fia, G. István László, 1992. A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István és felesége, 1993.



Géher István mint Shakespeare az Eötvös Collegium Drámakörének színelőadásán,
1995.



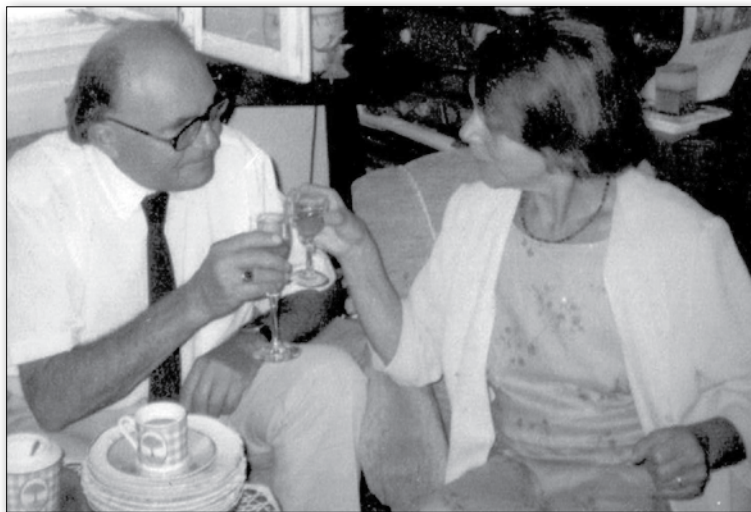
Géher István ballagó diákjaival az Eötvös József Collegium épülete előtt, 1995.



Géher István és unokája, Kállay Mária, 1997. A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István és unokái, Kállay Zsuzsanna, Kállay Eszter és Kállay Mária, 1998.
A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István és felesége, 2004.



A Géher István 70. születésnapjára készült kötet bemutatója.
A fotót készítette: Pintér Károly, 2010.



G. István László, 2012. A képet készítette: Géher Istvánné.



Kállay Géza, Kállay Mária, Kállay Zsuzsanna, Kállay Eszter és Kállay G. Katalin,
2012. A képet készítette: Géher Istvánné.



Géher István, Dobogókő, 2012. május 11.
A fotót készítette: Rick Zsófi.

Emlékezések



Bogárdi Szabó István

Temetési beszéd

„Elég néked az én kegyelmem, mert az én erőm erőtlenség által végeztek el.”
2Korinthus 12,9

Van-e erő az emberben, ha amúgy mindig erőtelen? Van-e ereje a széphez, az igazhoz és a jóhoz? Van-e erőnk külön állni a hamisságtól, amely erőszakkal újra meg újra világgá szervezi a hatalmaskodást? Van-e ereje a tanárnak tanulni és tanítani, a társnak szeretni és hűségessé lenni, az okosnak bölcsé lenni, s egyáltalán van-e ereje az embernek elvégezni minden munkát, még a kénytelen is? Van-e erő, hogy bárki a próféta szavát – bizony fű a nép! - jól értse, s ezt a jól értett szót magánosan kiharangozza, ahogy egy szép versében írja Géher István? Géher István volt a magános harangozó. S van-e erőnk alázatosnak lennünk önmagunk erőtlenségével szemben?

A halál árnyéka völgyében járunk, és be kell látnunk itt, Géher István ravatalánál is, hogy erőteleneke vagyunk. Igen, szeretnénk, ha azonnal a szívünkig hatolna az apostol szava, aki miután a feltámadás titkáról szólt, mondván: el kell hálnia a gabonamagnak, hogy gyümölcsöt hozhasson, és szükség, hogy a romlandó romolhatatlanságba öltözzön, hogy ami erőtlenségben vettetik el, az dicsőségben támadjon fel! – tehát jó lenne, ha szívünkig hatolna rögtön a buzdítása is: atyámfiai, legyetek erősek! De magunktól nem tudunk azok lenni. Géher István, ahogy azt tanítói zsenialitása, mindent tudni akaró és sziporkázó szelleme, megtört verssorai és vers-szavai mutatják, pontosan ismerte ezt a mély tapasztalatot: nem tudunk magunktól erősek lenni. Bizony, csak olyanok vagyunk, mint a mező virága: kisarjadunk, mint akik vagyunk: a leggyönyörűbbek, az egész teremtés legszebb csodája - és aztán ránk fú a halál szele, s porrá leszünk.

Vagyis nem az fakaszt erőt, amit magunkról látunk és tudunk, és nem is ott fakadnak az erők, ahol megsokszorozva látjuk a szellem és a szív erejét, hanem titokzatos módon ott, és csak ott, akár a legnagyobb kudarcok mélyén is, ahol egy másik ige érkezik a szívünkhöz: elég néked az én kegyelmem.

Elég! - mondja a küszködő apostolnak, vagyis a küszködő embernek, a gyengeségét, korlátozottságát, mulandóságát, szépsége omlását, léte romlását fájlató

embernek – elég! - mondja az Úr, ezt az Úr mondja. Elég az élethez, a boldoguláshoz, a tudáshoz, a hűséghez. Elég a szabadsághoz, elég a kitűzött célok megvalósításához, elég mindenhez a kegyelem.

Elég néked! – amikor Isten szól, mindig személyesen szól, mert Istennek így van dolga velünk. Ugyanis, ami nem érint minket, ami nem rázza meg személyiségünk legmélyét, ami nem lesz bennünk végső üggyé, ami csak általában igaz, és anélkül igaz, hogy minket megmenthetne, az csak pusztá vélemény. De Istennek úgy van dolga velünk, hogy azt akarja, nekünk is dolgunk legyen Övele. Ezekben a szavakban, hogy „elég néked”, a régi igazság ragyog fel: az egész életnek Istennel van dolga! Még akkor is Istennel van dolgunk, ha oly véghetetlen szabadságot kapunk Tőle, hogy szinte elhisszük: nincs közünk Hozzá. Akkor is Istennel van dolgunk, ha elrejtőzünk, ha hátat fordítunk, ha kételkedünk, ha nem hiszünk, ha úgy élünk, mintha nem Vele lenne dolgunk! Isten azt mondja: elég néked az én kegyelemem – vagyis mindegyre csak Vele van dolgunk. Géher Istvánt, a dráma mester-tudósát sosem izgatta az, ami személytelen és elvonatkoztatott. Tudta jól, és személyes sorsában át is élte, hogy ha az ember nem hallja vagy nem sejtí, ha nem hajlik rá a szíve, hogy Istentől kaphatja meg mindazt, ami elég, akkor elveszett.

Ezért hirdetem ma nektek is, hogy amit ember füle nem hallott, és szíve el sem gondolt, azt készítette Isten az Őt szeretőknek. Mert amikor azt mondja az Úr a gyengeségében vergődő apostolnak: elég néked! - akkor nem a sorsát minősíti, nem az elért eredményeit összegzi, nem a pályáívet rajzolja fel, megszabva kezdetét és végét, nem az érdemet és az érdemteleniséget teszi mérlegre, nem ezekre mondja: mindez, immár elég, hanem azt mondja: elég néked az én kegyelemem.

Elég! Itt értjük meg ebből az egyszerű szóból, hogy minden kegyelem. Kegyelem az egész életünk, a lehetőségeink, és kegyelem még a kudarcunk is. Mert a kegyelem vezet át bennünket az igazi élet-dicsőségbe, mert a kegyelem köti össze a mulandót az örökkévalóval, mert a kegyelem ragadja ki a halandót a semmiből, hogy átvigye Isten örökkévaló dicsőségébe.

Ezt a kegyelmet az erőtelen Isten, a megfeszített Krisztus szerezte meg számunkra, éppen akkor, amikor minden veszni látszott. Mi ezt az üdvdrámát olvastuk újra Géher Istvánnal egyik utolsó beszélgetésünkben, úgy ahogy a 22. zsoltár vezetett bennünket, az első kiáltástól: Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engemet!? - egészen a zsoltár utolsó szakaszáig, ahol a szenvedő és elhagyatott, megvert és megalázott, beteg és nyavalyás ember már szabadító Istenét magasztalja. S hogy a zsoltár útja nem képzelt ösvény, nem fantázia-játék, nem szellemi panacea, hanem valósággal bejárható út, az bizonyítja, hogy a Megváltó éppen ezt a zsoltárt énekelte a kereszten.

Az Isten ereje az én erőtlenségem által végeztetik el. S megfordítva: az életem a Krisztus halálában ragyog fel. Ez a kegyelem. Talán ezt harangozta a magános harangozó. Akik még ismerik a régi világ szokásait, azok tudják, hogy a harangozás is mindig versekben történik. S ahogy a harang szól, ahogyan a ritmusa, a harangok sora, kezdése és zárolása következik, úgy üzent az a harangozás valamit. Elég néked az én kegyelemem, ez Géher István harang-verse. Hadd visszhangozza a szívünk is most, amikor tőle búcsút veszünk boldog feltámadást remélve, hadd szóljon most már nekünk, helyette is: elég néked az én kegyelemem, - mert ez a remény, ez a feltámadás reménye: ez a mi egyetlen reményünk.

Ferencz Győző

Sírbeszéd

Most, Géher István hirtelen halálakor hagyatékának legszembetűnőbb része a hiány, ami hátra maradt utána. Családja mellett egy egész szellemi közösség, vagy ahogy ő mondaná, műhely gyászolja. Ez a műhely sokféle formát öltött az évek során, de a lényege nem változott. Géher István költő és műfordító volt, anglista irodalomtörténész és egyetemi tanár. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol–Amerikai Intézete Anglisztika Tanszékének tanszékvezetője, professor emeritusa, aki tanszéki működésének két hosszú időszaka között éveken át vezette az Eötvös Collegium angol műhelyét, közben tanított a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is. Évtizedeken át rendszeresen rádiózott, és pályakezdekéskor, rövid középiskolai tanárság után szerkesztő volt az Európa Könyvkiadóban. A Műfordítók Egyesületének elnöke, a Szépírók Társaságának tagja volt. Tanítványainak szerette mondogatni, hogy az életben több lábon kell állni, mert úgy biztonságos. Ő is több lábon állt, de minden tevékenységében ugyanazt csinálta, irodalmi műhelyeket hozott létre.

Géher István rendkívüli tanár és rendkívüli költő volt. Az előmenetelhez nem értett, így a költészetben és a tudományban is ugyanazt a rendszereken kívül állást gyakorolta. Nem mindig, nem feltétlenül önszántából. Ám amilyen gyanakodva fogadta eleinte a két szakma, olyan lelkes hívei támadtak egy szűk körben: felnövő tanítványai körében.

Az ő esetében ugyanis nem üres szólam, hogy iskolateremtő volt. Komolyan vette, hogy tanár. Egész felnőtt életében, egy év híján fél évszázada folyton csak tanított. Igazi műfaja, ennek megfelelően, azt hiszem, a tudományban is, az élőbeszéd volt. Alaposan kidolgozott egyéni esszéstílus a nyomtatásban is beszédhangján szól. A rádióban is tanított, mint mindenütt, ahol módja volt rá. Ahol meg nem volt, ott megteremtette a módját. Ideje jelentős részét azzal töltötte, hogy elgondolta, miről fog beszélni az óráin, felkészült, aztán megtartotta az óráit, amelyeken fontosnak érezte, hogy hallgatóságát elszórakoztassa, élményt adjon nekik, az irodalmi mű élményét, továbbá a saját előadásának élményét. Prospero volt, kedve telt a varázslásban. Sok időt töltött azzal is, hogy tanítványaival órán kívül is beszélgesse. Az irodalom volt a szakmája, az irodalom

érdekelte hivatásszerűen, igazából azonban mintha az emberi lélek foglalkoztatta volna. Kivételes érzékkel sejtette meg, hogy kinek mit kell mondania, és mikor kell, vagy lehet, tevélegesen is beleszólni az életébe. Ezt elfogadták tőle (ritka tulajdonság), azaz jókor, jól segített.

Tanári munkájának középpontja legendás műfordító szemináriuma volt. Ebben aligha lehet felülmúlni. Órái, amelyeket négy évtizeden át tartott szerda esténként az egyetem kapujának bezárásáig, intézményesültek. Csendes büszkeséggel töltötte el, hogy a bölcsészkaron olyan dolgot tanít (nem sokan mondhatjuk el magunkról), amely a legutóbbi időkhöz biztos pénzkereső szakma volt. Ma már nem így van, de ő sincs többé. Az aranykorban, amely valóban létezett, tanítványait szó szerint bevitte az Európa Könyvkiadóba. Engem is bevitt, egyetlen Edmund Spenser szonett fordításával, és szerződéses megbízással jöttem ki. Sok fordítói pálya kezdődött így.

Időnként eltűnődtem, honnan van benne ez a hit a tanításban és a műfordításban, hiszen mindkettő hatásfoka és végeredménye kiszámíthatatlan; sőt, mindkettőt kikezdi a múltó idő. A tanár tanítványainak emlékezetében él, de már a tanítványok tanítványainak emlékezetében csak áttételekkel, személyes élmény nélkül. Két nemzedék, és csak annyi marad belőle: tanár volt. De hát az akart lenni. A műfordítás meg, ezt ő maga hangsúlyozta, pár évtized alatt elévül, és ha az eredeti mű fontos, újrafordítják. A régi fordítóból csak annyi marad, hogy fordító volt. De ő az is akart lenni. Látszólag tehát a mulandóságot választotta, valójában azonban egy magasabb, állandóbb érték igazában élt.

Jól körülhatárolható értékrend szerint, amelyet ő maga polgárinak nevezett. Sorsának szeszélyes játéka, hogy akkor volt lehetősége ezt a maga eszményi mivoltában közvetíteni, amikor tapasztalata szerint elnyomták. Amikor azonban azt hihette volna, hogy eljött az ideje, látnia kellett, hogy a polgárság mint eszmény nem több pusztá szónál, vagy annyi sem. Utolsó kötetének, a *Polgár Istóknak* önmagáról mintázott hőisében ironikus pátosszal számolt le illúzióival. Arany Jánossal folytatott párbeszédet: Arany Istókja bolond, Géheré polgár. A vers logikája szerint tehát bolond, aki azt hiszi, hogy polgár lehet. Attól tartok, Géher István nem volt boldog attól, amit élete utolsó évtizedeiben látott maga körül. Igaz, attól sem, amit előtte.

De nem volt keserű sem. A polgári család volt számára a biztos menedék az ellenséges, veszélyekkel terhes, értetlen világ elől. A tanítványai is ennek a kitágított családnak valamelyik külső körén helyezkedtek el, azaz megmutatta nekik, mi az, ami szerinte védelmet nyújt. Egyszerre volt boldog és keserű. Gyanítom, hogy tanítványai, ha nem fogalmazták is meg, érezték

ezt a kettősséget, és mert ez feltárta sérülékenységet, még hitelesebbé tette előttük alakját.

Belső meghasonlásokról persze nemigen beszélt. De aki figyelte irodalmi érdeklődését, hiszen az irodalom volt az a szűrő, amelyen átengedte és nyilvánossá tette véleményét a világról, meglepődhetett vonzalmainak kiszámíthatatlan sokféleségén: Sylvia Plath, John Berryman, William Faulkner, William Shakespeare, Seamus Heaney, hogy csak néhány példát mondjak, igen messze esnek egymástól, nem könnyű intellektuális feladat összeegyeztetni őket. Ezek a szerzők, és a többiek, az irodalom áttételein keresztül Géher István lelkének széttartó, önmagának is ellentmondó oldalait jelzik. Ezeknek az életműveknek a meghosszabbítása, ha belegondolunk, mind igen fenyegető irányba mutat. Arrafelé, ahol polgári biztonságban, érték és érdem oksági összefüggésében legföljebb valami félbolond Istók hihet csak komolyan.

Irodalmár volt, a nyelv volt anyaga, és ha Shakespeare-ről adott elő vagy ha verset írt, megtalált nyelvén mindig az ellentmondások feloldhatatlanságáról beszélt. De a nyelv lehetőségei mégiscsak a szabadság örömét sugározzák verseiben és esszéiben. Ezt szegezte szembe a csüggesztő napi küzdelmekkel és kudarcokkal. Talán ennek a belső ellentmondásnak jele volt az is, hogy Géher István egyszerre volt megállapodott felnőtt, aki alakját ifjúkorától kezdve mindig is kissé öregesre mintázta, és ugyanakkor, e mögött, mégis kamaszosan tekintélyellenes, frissen és merészen kísérletező. Belső, gyakran kizáró ellentmondásaiból hozta létre önmagát, azt az embert, tanárt, költőt, tudóst és műfordítót, akinek földi másától búcsúzunk.

Mert valaki most eltörte a varázsló pálcáját.

Hegedűs D. Géza

Búcsúbeszéd

A Színház- és Filmművészeti Egyetem nevében búcsúzom Géher István professzor úrtól.

Géher tanár úr kapcsolata egyetemünkkel évtizedeken át intenzív és kiváló volt. A napokban befejeződő tanév elején, ahogy korábban, most is boldogan mondott igent felkérésünkre, hogy másodéves színészosztályommal hetente találkozzon, s hatalmas tudását megossza az érte rajongó növendékekkel. A hallgatókat folyamatos olvasásra, önmagukkal szembeni szellemi igényességre serkentette. Géher tanár úr órái mindig interaktívak voltak. A diákok nemcsak befogadói, de állandó, intenzív szereplői is lehettek az ő különös előadásainak – az első félévben a Shakespeare drámák újraértelmezői, majd a második félévben a XX. századi modern drámairodalom korszakos írásműveinek feltárói voltak. Csehov, G.B. Shaw, Beckett, Osborne, Miller, Albee és Mrožek műveinek értékei új fénytörésben ragyoghattak Géher tanár úr előadásain. Ezek az órák felolvasó színházzá alakultak, ahol a színésznövendékek egy-egy jelenetet, olykor egy egész felvonást olvastak fel, gyakran Géher tanár úr szereplésével is. És így interaktív módon, nemcsak befogadói, de teremtoi, átélői is lehettek annak a tudásanyagnak, amit a tanár úr átadott nekik. A pedagógiai munka magas foka volt ez. Művészet. Mint igazi pedagógus, még szándéka szerint fejezte be a 2011/12-es tanévet. Az utolsó órán közös tanítványainkkal Mrožek *Tangó*-ját idézték meg, melyben a szerző, s vele együtt a tanár és tanítványai, tisztán gondolkodva, az élet nevében, röhögve öltöttek nyelvet a halálnak.

Most néhány személyes szó. Egyik szellemi tanítomnak és barátomnak tekintettem Géher Istvánt, az irodalomtörténészt, az író, a költő és a színházat értő, tudós professzort. Pályám elejétől részese lehettem rádiós sorozatainak, színes előadásainak. Megtisztelt verses köteteivel, még közönség előtt is felolvashattam néhány költői remeklését. Rendezhettem az *És mindig mit tegyünk?* című, különös szellemi szárnyalású rádiójátékát. És persze kérhettem, hallgathattam tanácsait, egy-egy Shakespeare szerepre – a *III. Richárd* Buckingham-jére, vagy a *Vihar* Prospero-jára – készülve. Mesterem volt, és én tanítványa, alkotótársa lehettem. Mindeközben gondolkodni tanított.

Erről hogyan írt Géher István, hadd idézzem most az ő szavait:

„...az embernek javára és örömére válik, ha a másik ember gondolkodásával megismerkedhet...Következtesen gondolkodni, persze, semmikor sem volt ártatlan szórakozás; manapság pedig – az állam- és életformává szervezett hazug esetlegesség: az esendőségünkre ráerőszakolt fél- és áligazságok korában –, mondhatni, káros szenvedély. Időben és tapasztalatból mondom: vesződséget, veszedelmet vállal, aki őszintén elgondolkodik, akár csak Shakespeare-ről. Vagy legfőképp, ha róla. A maradandó időszerűségében követhetetlen shakespeare-i világszínpad olyan évszázados közhely, melynek tükörfelszínén kényszerűen megjelenik minden titkos és mélységes magánkételyünk. Hogy lehetséges-e értékes életet (és egyáltalán: hogy érdemes-e) élni...Nézz körül világodban... és gondolkozz!”

Drága István! Tanítványaiddal együtt hiszünk Benned, a szellem világosságában! Megpróbálunk emberként gondolkozni, élni.

Búcsúzom Géher Istvántól. Nyugodjon békében! Ne legyen Neki nehéz a föld!

Tandori Dezső

Drága Szomszéd,*

a te találmányod, ugyan mit, nagy szerkesztői és jóbaráti telitalálatod volt ez a megszólítás, ahogyan levelezgettünk, közel szomszédokként egy Duna-parti város szíve-dombjának két oldaláról, mondhatni talán, ki-ki a születése helyéről. És nem volt ez tréfa, bár sokat mókáztunk is, én talán valamivel többet panaszkodtam, modorom szerint, az egészségi bajaimra, és hogy lassan azt hiszem, ha mint írók így-úgy figyelembe vesznek, ezt azzal kezdjék, hogy roncstelep vagyok; még egyik bajom se azonnal halálos, de... De itt abba is hagyom. Te főleg gyönyörű, élet- és töprengés-közeli versekkel jelentkeztél, hagyom a többit; erényem, talán hogy senki-maga-dolgát ismeretterjeszteni nem szoktam. Irdatlan, de nem íratlan idők óta ismerjük egymást; közelről és szeretettel; még egyetemista korodból emlékszem sugárzó lényedre, elhivatottan középpont-képző lelki erődre, és szerkesztőként ebből-is-annyit-de-annyit ajándékoztál nekünk, nekem például, egyik első műfordító-tanítványodnak. Bizony, neked köszönhetem Sylvia Plath után a nagy-tömb feladatot, Virginia Woolfot, aki 1971-től 2006-ig elkísért, utána már, 2009-ig, csak Paddington Medve Úr magyarítása következett efféle közép-pályám zárásául; igen, Ottlik Géza mellett te voltál az, aki nagyjából polgári foglalkozásom lehetőségét megalapoztad. Csak hát ilyenekről nem leveleztünk, Isten tudja, mikkel is szomszédoltunk egymásnál. Emeritus is lettél, kiemelkedő professzorként, magam inkább eremitus, remete. Shakespeare-t egyikünk sem úszhatta meg, beláthatatlan tudással te, Töredék Hamletemmel én, más-más, mégis összehajló pályákat jártunk, s erre csak azt mondhatom, vállad képzeletben átölelve: „Mindent köszönök, Szomszéd!”

A magunk módján, azt érzem, mindketten megmaradtunk, önmagunkhoz híven, nagyjából ugyanannak. Erről magam még persze csak sejteni sem sejtek többet, úgy vagyok vele, mint a csudálatos költő, Jékely Zoltán, hogy ő aztán ugyan mit mondhatna munkáiról... ment inkább az Isten szabad ege alá. Mi most, bármi furcsa ezt mondanom, szintén az Isten szabad ege alatt

* A szöveget 2012. június 28-án, a temetésen felolvasta Vallai Péter színművész, akit Géher Istvánhoz szoros baráti és szakmai kapcsolat fűzött.

vagyunk; és egymásnak örökre, majd az én halálom után is, a Várdomb két szomszédi felén maradunk.

Egy kis versemet adom ehhez, alkalmian rólad szól, bár 1993-ban, eredetileg magamnak írtam. Most e szomszédság jegyében ugyanazzal a szívjoggal a tiéd is. Halld:

Égi királyság
földi lovagja,
végre mi vár rád,
kezdve ki adja.

Tűnni csak annyi:
újra-eredni.
Járv, odahagyni
s visszaszeretni.

Az ég veled.

Frank Tibor

Géher István meghalt

Közel ötven éven át pár háznyira laktunk egymástól, a Vérmező mellett. Egy iskolába jártunk az Attila utcában, ő idősebb lévén, éppen végzett, amikor én kezdtem odajárni. De híre már akkor terjedt, önképzőköri előadásairól bátyám mesélt, aki egy évvel fiatalabb volt nála, és hallgatta őt. Emellett a házunkban lakott jó barátja, és kisgyerekként gyakran láttam baráti körüket jönni-menni, s mindig érdekességekről beszéltek, amiket én nem értettem. Tanúja volt a Vérmező feltöltésének, emlékei alapján mesélte, amiről én később már csak hallottam: 1946-47-ben a Vár romjait erre a célra épített iparvágányon szállították le az egykori katonai lovaglópályára, és vagy 6-7 méterrel megemelték a Vérmező szintjét, hogy aztán termőföldet terítsenek a törmelékekre, és fákat ültessenek rájuk. Ablakainkból, ő is, én is, ezekre a fákra láttunk, ez volt a nagyvilág. Szülei ott sétáltak a szépülő parkban, nyájasan, hallgatagon és a szebb múltba révedezve.

Sokáig nem láttam, csak az utcán. Egyszer a buszra vártam házuk előtt, és ő épp kijött, és autójához tessékelt. Hiába szabadkoztam, hogy csak egy megállót megyek, utána majd gyalog, mindenáron betessékelt fehér Ladájába (vagy az még Zsiguli volt?), és elvitt, egészen addig a pontig, ahová mennem kellett. „Ha majd lesz autód, Te is biztosan mindenkit addig viszel, ameddig kell, és nem teszed ki ott, ahol Neked jó” – mondta. Ezt megjegyeztem, és tovább is adtam sokaknak. Aminthogy megjegyeztem megnyugtató szavait is, amikor később rosszkedvemet látva felhívott magához, és türelmesen magyarázta az élet dolgait.

Tudtam, hogy tanároskodik Székesfehérváron, majd átkerült a mi Egyetemünkre. Ország László dicsérte lelkesen Faulkner-tanulmányát, amely akkor tervezett Faulkner-disszertációjának lett volna remek fejezete, s amelylyel adósunk maradt. Nem szerette a formális fokozatokat, keveset tett értük. Inkább volt alkotó művész, *artiste*, mint szorgos tudós, *savant*, de pontosan tudta, hogy mindkettőhöz az ember mélységesen alapos ismerete szükséges. Így születtek Shakespeare-darabokhoz írt bevezető tanulmányai, majd belőlük könyve, így műfordításai, lektori jelentései, amelyek mind egy-egy

tanulmánnyal érték fel. S így költeményei, melyekből több kötetet is sajtó alá rendezett, s amelyek egy nemes magyar költészeti hagyomány folytatóját, a bölcs gondolati költőt mutatják.

Tanári pályáját is művészi szinten művelte. Nemcsak az előadott anyaghoz értett, nemcsak Shakespeare-t ismerte talán mindenkinél jobban Magyarországon, de a diákjait is, és rádióbeli közönségét, akik elé ékköveket szórt, gazdagon és jókedvűen. Nagyszerű előadó volt, egy kis Pesti Barnabás utcai könyvtárszobában is, ahol Eudora Welty írásművészetéről érkezett (tömör lektori véleménye kifejtéseként), a bécsi Institute of European Studies-ban, ahol Goethe nyomán a kelet-nyugati átjárás irodalmi titkait osztotta meg amerikai hallgatóival, vagy az Ajtósi Dürer soron és a Trefort-kertben, ahol (Benedek Marcell, Kardos László és mások méltó örököseként) műfordítás szemináriuma tömegeket vonzott. Remek műfordító volt, mert mindkét nyelvet, kultúrát, világot mélyen és belülről ismerte, valóban egymásba tudta fordítani őket.

Meglátogatott Santa Barbarában, amikor Los Angelesből San Franciscoba menet átutazott a kis egyetemi városkán, ahol tanítottam. Élvezte Amerikát, ha nem is szerette. Inkább az angol volt a közege, mint az amerikai (én ezért soha nem is értettem meg a Faulkner-téma választását). Shakespeare volt az igazi eleme, maga is egy egész világ, amelyben otthonosan kalauzolta az Eötvös Collegium diákjait is, vállalva ezt a tanári missziót is, hogy azután majdnem-majdnem ott, nyugdíjazott kollégiumi nevelőtanárként végezze pályáját, 60 évesen. Szerencsére ettől megmenekült, s tíz jó éve maradt egyetemi tanárként. Ez nem az egyetlen méltánytalanság lett volna életében, amelyben nagy sikerek és kudarcok váltották egymást, amolyan magyar sorsként. Ahogyan maga írta szép, fanyar versében, a „Kritikai visszhang”-ban:

Nem kellene úgyse, hiába adnák.

Hiába kellene, úgyse adnák.

Hiába úgyse.

Úgyse hiába.

Búcsúzunk Tőled, István, barátunk, kollégánk, tanárunk. Úgyse hiába.

Dobozi Miklós

Géher István: gyerek- és ifjúkori emlékek

Géher Istvánnal 1946 őszén ismerkedtem meg. Ez elég könnyen történt, mert mindketten akkor kezdtük az Attila utcai általános iskolában az első elemi osztályt. Talán az elsőben még nem ültünk egymás mellett, de a későbbi években sokszor, ha nem is mindig sikerült; a tanárok néha önhatalmúlag alakították az ülésrendet. Szüleink – akik még akkor nem sejtették, hogy családjaink hamarosan milyen rossz káderek lesznek – nemsokára szintén összebarátkoztak. István apja táblabíró, az enyém tengerészkapitány volt – *horribile dictu* – számos külföldi, olasz és amerikai rokonnal.

Közel is laktunk egymáshoz, a Géher-család mindvégig az Attila utcában, mi a Bors utcában, (később Hajnóczyra keresztelték). Ott volt a közelben a Vérmező (akkor még kopaszon, fák nélkül, tele a várból lehozott törmelékkel), ott a Városmajor, tavasszal, nyáron kinn lehetett játszani.

Háború utáni „játékok”, például a „csillézés”: a várból keskenyvágyányú síneken, csillékben hozták le a széttlőtt, szétbombázott házak törmelékeit, azzal töltötték fel a korábban mélyen fekvő Vérmezőt, s ezekre a csillékre felkapaszkodva száguldott lefelé a fiútársaság, a végén leugorva, mielőtt a csille leborult a gödörbe.

Angoltanulás: talán 7-8 évesek lehettünk, amikor „Csibi” néninél a Maros utcában elkezdtünk angolt tanulni; szorgalmasan énekelve a „Baa, baa, black sheep have you any wool”-t, meg a „Little Jack Horner, sat in the corner”-t stb. István egy kicsivel többre vitte, hisz belőle angol professzor lett, s én még mindig izzadok, ha egy épkezláb mondatot kell angolul kinyögnöm...

Könyvek: hamarosan mindketten rákaptunk az olvasásra, a meglévő könyvtárainkból és a nehezen, antikvárból megszerzett (különben nem kapható) könyvekre. „Mindenevők” voltunk, Verne Gyula, May Károly (meg voltunk sértődve, amikor kiderült, hogy nem magyar szerzők), Donászy, Fehér Szarvas (alias: Borvendég-Deszkáss Sándor). *A sziklás hegyek varázslója* mellett detektívregényeket, természettudományos könyveket (Cholnokyt; W. Beebe: *Half Mile Down - Félmérföldnyire a tenger színe alattját*) és minden egyebet olvastunk, ami a kezünk ügyébe került. Lamb: *Shakespeare-mesék*, na persze

ezt is (előrevetette árnyékát a jövő), először itt került az ő kezébe - ha közvetve és átírva is - a nagy drámaíró.

Odüsszeia: ez is egy az ifjúságnak átírt, népszerű változat volt, lelkesen olvastuk a kalandos történetet, mi magunk is benne voltunk (főleg amikor mint fáradt vándorok betértünk egy kis görög királyság udvarába, s fiatal, szép lányok kezegették illatos olajokkal a fürdés után törődött végtagjainkat). Apropó Odüsszeia: az iskolában néha „lyukasóra” volt, mert tanárainkat időként behívták a „Pártbizottságba” vagy a szakszervezet valamilyen rendkívül fontos ülésére, s ha nem volt helyettes, olykor tanár nélkül maradtunk. Ilyenkor, mivel már ismertük István élénk fantáziáját, elkezdett az egész osztály kórusban skandálni: „Meséljen a Géher, meséljen a Géher...” addig, addig, amíg István elkezdte fantasztikus történeteit, amelyekben őserdő, jaguár és óriáskígyó meg vérszomjas piranhák szerepeltek, egyszóval mindenféle kaland megtörténhetett. Csak amikor mégis bejött egy tanár, akkor váltott István – kissé talán sznob módon – irodalmibb történetre, és kezdte az Odüsszeiát mesélni (a fiúknak az óriáskígyós egyértelműen jobban tetszett).

Történelem: hamarosan „Rákosi Pajtás” jóvoltából utolért bennünket a meg erősödött osztályharc, s apáink „zúgva szálltak, mint a győzelmi zászló”, Géher édesapja táblabíróság helyett segédmunkás lehetett az egyik (azt hiszem tabányai) tejtermékcégnél, az enyém a Ganz hajógyárban. Anyámat pedig „szanatóriumba” küldték, több mint egy évig gyűjthette a magyar gyapotot ott, ahol legalább szabad levegőn volt, a „gyűjtőben” pedig nem.

Ezalatt az idő alatt napközben felváltva a két barátom családjánál voltam (apám csak este jött haza a munkából), az egyik Istváné volt, a másik Béláé. Nem voltak könnyű évek, de mégis sok szép emlék fűződik hozzájuk. Például a karácsony előtti készülődés Istvánéknál: igazi mákosguba-készítés, nem a leegyszerűsített, kifliből készült változat, hanem az igazi erdélyi, gyűszűvel kiszaggatott tészta lett megsütve, s utána tejbe áztatva, mákkal megszórva, s ha volt, mézzel megöntözve. Meg a hétvégi kirándulások. Géher papa – nomen est omen – szenvedélyes kiránduló volt, s jó időben kimentünk a hegyekbe (ekkor már általában István, Béla barátunk, jómagam és a szüleink társaságában, néha heten, sőt akár kilencen is). A Hármashatárhegyen, Nagyszénáson, a Pilisben jártunk; lehetett kövirózsát gyűjteni, szamócát szedni, vagy ősszel hecsedlit lekvárnak, szalonnát sütni egy tisztáson, s a szülőknek (ha jutott rá pénzük), meginni egy pohár sört (már ha volt sör, és kivételesen hideg, ami az ötvenes években nem magától értetődő).

Irodalmi kör: már az elemi 7-8. osztályában, de lehet, hogy már korábban is aktív volt István, Arany-balladaestet rendeztünk (eléggé jó magyartanárnak volt),

Csokonait szavaltunk. Jó barátunk, Béla, miután kb. hatszor beszekundázott Balassi „Vitézek, mi lehet e széles föld felett szebb dolog az végeknél...” című verséből, szintén megtanulta, és jelesen végzett. Sikerült mindnyájunknak – a három barátnak – bejutni gimnáziumba, a Petőfibe, itt kezdtük, még mindig együtt, az első osztályt, itt csatlakozott hozzánk K. Sándor „Borz” barátunk, aki szegény, leghamarabb, alig 33 évesen távozott el tőlünk. István aztán, mivel akkori vonalas igazgatónőnk azzal kecsegtette, hogy: maga, Géher nem fog továbbtanulni! – elmenekült a Petőfiből, elment a Vörösmartyba, de a barátság, a találkozások megmaradtak.

Szerelem: kb. egy időben s egyszerre lettünk szerelmesek Erikába, aki szép szőke lány volt, 15 évesnek nézett ki, bár idősebb volt nálunk, s felváltva csokolózott velünk, míg egy harmadik ifjú el nem kaparintotta tőlünk (nagy szívfájdalmunkra).

Szörp: szomszédunkban lakott Mikes néni, Mikes Lajos író-szerkesztő özvegye, s tőle kaptam - nagy könyvtára volt - egy kis fűzött könyvecskét. Egyikünknek sem volt fogalma, hogy ki Lewis Carroll, és mi fán terem az „Alíz csodaországban”, de a történet szürrealista abszurditása mindnyájunknak megtetszett. A magyar fordításban szereplő Ella, Mella és Bella, akik egy szörp-kútban éltek, ihlette az immáron öt főre gyarapodott baráti társaságunk elnevezését. Kolos barátunk behozta az eddigi jazzhallgatás mellett (Voice of America in Tangier, minden este) a klasszikus zene szeretetét, Bartók „Zené”-jéről lelkesedett, a Zeneakadémiára, a Károlyi kertbe mentünk Petrigallához Bachot hallgatni.

Baráti társaságunk a várba, a Fekete Hollóba járt, az 1 liter vörösborhoz adtak kenyeret sóval és paprikával (többre nem volt pénzünk). Ha Ilosfalvy Gusztit akartuk hallgatni az Old Firenzében, szintén a várban, akkor előtte elmentünk véradásra, ott kaptunk annyi pénzt, hogy ezt a drágább helyet s a palackos vörösborot ki tudjuk fizetni. Az építész pince is kedvenc helyünk volt, ott Kondor Béla – azóta eltűnt – fal és mennyezetfreskói alatt érdekes társaság gyűlt össze, nem lehetett unatkozni.

Nyár: amikor tudtunk, nyáron lementünk a Balatonra, hol jobb, hol ócska vitorlásokat béreltünk, ringatóztunk néha fél nap egy kilométert megtéve a flautéban. Az olcsó lókolbászt, az angolnakonzervet, a mustárral összekevert pritaminszószt kenyérre kenve ettük; reggelente tejet ittunk sós-kiflivel a mólók restjében; a révfülöpi Kajdi bácsi finom fehérborát ittuk (csak a fiúknak volt szabad lemenni az öreggel a pincébe, a lányoknak nem, néha nehezen jöttünk le utána egyenesen a dombról...). Ha nem voltunk a Balatonnál, a Dunán eveztünk, István az egyes kenuban néha többet volt a vízben, mint a hajóban; vagy a Lukácsban üldögtünk a teraszon, néztük a szép lányokat.

S aztán mindannyian elindultunk a „nagy életbe”, szétszéledt a társaság; barátnők, házasság, munka; én Szegeden tanultam, oda jött „Borz” barátunk, később Béla mint építész, István egyetem után Székesfehérvárra került; ket-tőnkből „idegenbe szakadt hazánkfia” lett; sokáig nem láttuk, nem láthattuk egymást. Borz fiatalon meghalt. És most már István is elment. De itt vannak nálam a verseskötetei, a Shakespeare-olvasókönyv; és az emlékek...

Záradékul Pilinszky soraival:

és mégis, mégis szakadatlanul
szemközt a leáldozó nappal
mindaz, mi elmúlt, halhatatlan

Az írásban említett személyekről:

K.S. (Borz), S. Kolos, A. Béla: István következő verseiben van például említés: „Mondom szerencséd”: in memoriam K.S.; Szörp, s az utolsók között pl. a Nem minden mulandóból: ad amicos.

Asztalos Béla, építészmérnök, több Szabó István-filmben is szerepelt. Frank Tibor is megemlíti, vele lakott egy házban.

„Borz”, Kovács Sándor, belsőépítész korán meghalt; felesége Stefániay Edit szobrászművész, tűzzománc-művész volt.

Supala Kolos orvos, operaénekes, ő Münchenben él (a „Ki mit tud?”-on tűnt fel mint énekes).

Pór Péter

Kérdés az Eltávozotthoz

Jaj, István, a három évvel ezelőtti ünnepi szavak nagy öröme után nem marad mára („foied”, így mondják etruszku-latinul azt, hogy „ma”) más, mint az utolsó kérdés, Hozzád, az Eltávozotthoz.

Hajdan, az egyetemi évek idején hamar nagy barátok lettünk, érdemes leírni, hogy miért: mert a származások, családi történetek és életformák, sokban az életeszmények és persze a temperamentumok hatalmas különbözőségénél (különösen akkoriban hatalmasnak érzékelt különbözőségénél: utóbb volt alkalmunk megérteni, hogy ezek a szembeállítások jó esetben alternatívák vagy sokadlagos fontosságúak, de igen gyakran gyalázatosak és idiotikusak) fontosabb volt a számunkra (és az életünk azt biztos igazolta, hogy ezt jól érzékeltük), hogy mind a ketten (nem félek a pátosztól) az irodalom iránti rajongással, nagy tudásvágygal és persze nagy tervekkel kezdtük a felsőbb tanulmányokat. Ennek a jegyében voltak aztán, mondjuk így, szakmai vagy nem csak szakmai beszélgetések, ritkán, egy-egy mégis nehéznek látszó vizsga előtt („magyar hangtörténet”, visszajáról: „tudományos szocializmus”) kölcsönös vizsgáztatások – és voltak elég rendes ivászatok is. Az utóbbikat aztán vagy egy magunk farigcsálta, illetve komponálta dalféle elkornyikálásával zártuk, vagy azzal, hogy húsz éves korunk kellő dekadenciájával ismételtgettük, miszerint „foied vinom pipafo, cra carefo”, „ma bort iszom, holnap nem lesz.”

De Te most már valóban a „holnap”-ba kerültél, ahol nincs borod, és én „ma” nem tudom, mikor fog elfogyni, ami nekem még adatik. Innen nézek és kérdezek Utánad, az elmúlt életre-életünkre. Egyszerűbb, ha magammal kezdem, hogy aztán többé ne essék szó rólam: én akár patológiusan sokáig kerestem valamit, amit a *helyem*-nek lehetne nevezni, mígnem (talán) megértettem, hogy velem kapcsolatban a legjobb, ha erről az elképzelésről egyáltalán szó se esik, vagy csak úgy, mint no-hely. Te ezzel szemben majdhogyan megfoghatatlan eltökéltséggel döntötted el a helyeidet, így, többszámban, vagyis végső soron az egy-helyedet – végre is többé-kevésbé 50 éven keresztül ugyanabban a karos-székekben ülve írtál meg mindent, és fogadtad a vendégeidet. Még az egyetemen tökéletes szerelmet találtál (bámulatomra: az is maradt, a Te utolsó percedig),

és így hamar megházasodtál, egy idő után már hárman, és aztán négyen éltetek a karosszék lakásában (még ha a sors egyszer nagyon hamar és brutális csapással emlékeztetett rá, hogy nem engedi magát előre elrendezni); és innen teremtetted meg, úgy látszott, támadhatatlanul szolidan életed két helyét, amelyeket mindig is mintha ókori szuverenitással tudtál volna kedved szerint egymásra vonatkoztatni, vagy egymástól távol tartani – nem ok nélkül szeretted sokszor és sokféleképp megidézni a görögöket meg a latinokat.

Jól emlékezni vélek arra, mennyire meglepett, amikor már a tanári pálya legelején az *erős pedagógikos* első látványos gesztusait produkáltad, valamiféle koravén modorosságot láttam bennük – és csak később értettem meg, hogy nem átmeneti álarcos szerepet játszottál, hanem életszerepet és élethelyet jelöltél ki Magadnak, amelynek az egészen kivételes hiteléről nemzedékek sora tanúskodott, és ahogy e kötet első írásait olvasom, tanúskodik még egyszer, most nagy fájdalommal. Az *erős poiétikos* alkotásait pedig ama sokórás beszélgetések és ivászatok óta olvastam; és követtem, miként alakítottad ki, a szokottnál talán nehezebben, de aztán teljes érvénnyel a saját hangodat, a saját helyedet. Ki ne látta volna, hogy ez a líra, Magad így írtad: a „vonatkozó helyek”, az „élő emlékljel a síron” abból ihletődött, hogy kérdésessé tette, és egyre érdekesbben, a Tanár elhivatott helyét? Dehát azt véltük, gondolom, mindnyájan felismerni, hogy éppen ez a fájdalommal, és bizonyára nem is csak fájdalommal vállalt kettősség hozza létre a Költő nagyon eredetien hangolt verseit. Rögtön helyesbitem, amit pár sorral előbb írtam, bizonyos, hogy a nemzedékek hódoló fájdalma ennek szól: a Tanár-Költő / Költő-Tanár egy-helyről megszólaló és leírt szavainak, a visszautasíthatatlan probitással megteremtett személyiség egy-életművének. És akkor már azt is hozzáteszem: túl a lényegbeli elégedetlenségen, amelyik nélkül tulajdonképp ennek az életműnek egy szava és egy sora se született volna meg, túl az elismertség és a nem kellő elismertség lehangoló esetlegességein (és zárójelben ugyan, de ezt is: túl a sors újabb, esztelenül igazságtalan csapásán), meggyőződéseim szerint (látni is véltem ezt) volt egy szint, ahol elégedett voltál – túl fontosat és egyénit valósítottál meg, hogyse ne lettél volna az.

Ámde végül aztán, István, eljött a *revolutio carnis* rémületes utolsó éve, amikor is félreismerhetetlenül önromboló szenvedéllyel csupaszítottad le, amit ötven éven át nagy *maestriával* mindig fenntartottál. Persze ez is eltökélt volt, és koherens, de már negatív az. Soha ilyen közel nem hoztad a két-egy elhivatottságot egymáshoz, valósággal egymásba égetted őket, de már egy *thanatos pedagógikos* és *thanatos poiétikos* egységében (gyomorvérzés után három nappal megtartott órák, fantomokhoz írt versek, sok más), mígnem elért,

szerencsédre: kegyelmesen, amit nem győztél elégszer felidézni. Nem, semmi-képpen, és egyetlen pillanatig sem lehet arról szó, hogy ez az utolsó esztendő akár csak árnyat is vetne a félévszázados luciditással megteremtett életműre, a megtámadott test, jól tudjuk, szereti elárulni a szellemet. De a régi barátot mégis megéri a kérdés: lehet-e, hogy soha nem értettelek, mert Te még kevésbé találtad a *helyedet*, mint én, lehet-e, hogy az én országok között hurcolt számítógépem mégis szilárdabb hely (vagy no-hely, egyremegy) volt, mint a karosszék és az egyetemi katedra, és hát lehet-e, hogy az életművedet azért (avégett, amiatt, annak ellenére) teremtetted olyanná, amilyen lett, hogy így mondjad el (vagyis elleplezzed), és így leplezzed el (vagyis elmondjad), hogy ebben a világban eredendően nem volt helyed?

Van olyan kérdés, amelyet csak akkor lehet feltenni, amikor már nem lehet megválaszolni; amelyik nem is jelent mást, mint hogy fel kell tennünk, mert megértettük, hogy nincs, nem lesz rá válasz. Nyugodj békében.

Nagy Boldizsár

István, négy és fél évtized

Huszonnyolc éves, kerek, kopaszodó kobak, vastag fekete szemüveg, tweed zakó (mindez a végső búcsúig szinte nem változik), akkor egy gyermek apja, kirándul velünk, felesége elsős osztályával. Mosolyog, nevet, a természetjárást magától értetődőnek mutatja.

Nem telik bele egy évtized, összegeződünk, zárulni kezd a bő tucat esztendőnyi különbség árka, ő ugyan már két gyermek apja (fia, István mintegy „érettségi ajándék” nekünk, neki), ifjú tudós, még kötetlen költő, de már híres oktató. Mi, pályánk kezdetén álló fiatal emberek. A hatalomhoz kapcsolódó dilemmákról beszélgetünk, a „lehet-e belülről változtatni a rendszert?” gittjét rágjuk. Ő - bár megértően hallgat minket - a lényegét illetően sziklaszilárd: nem! Kívülmaradása félreérthetetlen, a rádióból hozzánk szóló, szinte éneklő előadásában egyetlen kompromisszumkész mondat sincs. Madame Chauchat-n nem láttak át jobban, mint ő a kurzuson. Shakespeare-ről, tehát viszonyainkról tűnődik, a hatalomról és a lélek bugyraitól formál összetéveszthetetlenül világos, iránymutató gondolatokat.

Még egy évtized, jönnek a verseskötetek. Házasemberként, fiatal apaként olvasom a tárnák mélyét feltáró mondatokat, a szemérmes vallomást szerep és személy egységéről és különbözőségéről, birkózásáról. Nincs hát tartós idill? - kérdezem, kicsit csalódottan, magamban, nem megúszható a hánykolódás?

Kandidátusi védése örömmünneppel. Kissé „túlkoros” de azt és úgy írta meg, amit akart. Most sincs kompromisszum, engedmény, legfeljebb a lábjegyzetek áldozata. Ekkor már kétségbevonhatatlan hazai és nemzetközi tekintély, a tudományos cím csak bokréta erdőjáró baszk sapkáján, összekacsint velünk: „ha ezt akarták, megkapták”. Évtizedekig meríték erőt példájából: a tudósi jelenlét és az akadémiai pozíció szétválhat, a súlyt nem a plecsni adja.

A negyedik évtized az aratás kora, érett tudós, műfordítók elismert mestere, tanítványok és doktoranduszok fáradhatatlan mentora, aki azért a szeminárium kötelezőt minden évben újraolvassa. Ez mindannyiszor eszembe jut, mikor az előző vagy akár egy korábbi év olvasmányemlékével indulok gyakorlatot tartani.

Örök tanár. Mikor deresedő fejjel, még nála is korosabban PhD-írónak szegődöm, felajánlja: baráti Doktorvaterként elolvassa kéziratomat, sőt, ha-vonta kell szállítanom a penzumot, hogy kész legyen időre. Szállítom, olvassa, kommentálja, annak ellenére, hogy számos szakmájához semmi köze, hiszen nemzetközi jogi és jogtörténeti. Ítéletét jobban félem, mint opponenseimét, szerencsére legtöbbször helybenhagyóan bólint.

Barátságunk ötödik évtizede nem teljesedik be. István magunkra hagy. Ha kedves hárshegyi körét rójuk, elcsatangolva a titkos hóvirág-mezőkre, azt képzeljük, megmosolyogja gyermekes erőfeszítésünket, hogy kicsit olyanná váljunk, mint ő.

Tudja, hogy ez képtelenség. Mutatványa utánozhatatlan.

Jankovics József

A Geherből lett Géher: Géher István tanári pályafutásának első lépései a székesfehérvári Teleki Blanka Gimnáziumban

Gondoljunk ezúttal ne Kumria rác apácára, hanem Mészöly Miklós egy másik alapvető írására, a *Filmre*. Csak most egy ifjú párt követ a kamera. Látjuk, amint egy állomáson leszállnak a vonatról – *Székesfehérvár, Székesfehérvár!* hallatszik kimért, rezes férfihangon a megafonból –, majd – az operatőr a hátuk mögül fényképez – a lépcsőn lemennek az aluljáróba, s föl a sötét aluljáróból. A kamera végig követi őket, közben cipőkopogásuk hangja hallszik. A 30-as és az 50-es évek építészetének monumentalista realizmusát őrző, nagy, szürke tömb előtti térről, ahol leharcolt buszok várják a városba igyekvőket, némi tétovázással, ám cseppet sem bizonytalanságot sugallva, balra indulnak el, kis idő múltán aztán elhaladnak a Bazilika mellett, a felvétel hatalmasnak, túlzónak mutatja a kupolát... Innen már egyenesen mennek tovább, ha nem is a lenini, de a Lenin út vezeti őket a néző számára ismeretlen úticéljuk felé. A szerelmespár (?) vagy férj-feleség (?) arca a jól érzékelhető feszültség ellenére is vidáman várakozó, hiszen ettől a naptól fogva (1963. szeptemberének első hete) ez a város lesz második otthonuk. A munkahelyük.

Az úttest két oldalát rozsdálló gesztenyefák szegélyezik, fejük fölött majdnem összeérnek a koronák, rájuk árnyat borítva a kora reggelben. A szűrt fényben a kamera most ismét mögéjük kerül, deréktól lefelé látjuk őket: lábuk körül egy-egy vadgesztenye koppan a betonjárdára, nagyot ugorva. A nőnek formás lábszára van, a férfi lába nem rúg a gesztenyék után. Csinosak, jól öltözöttek, sugárzik belőlük az ifjú tettekézség. Egy furcsa pár. Nem olyanok, mint a helybéliek.

Érzik, hogy elandalodtak, tempót váltanak, most már közel az első célpont. Egy súlyos, nyomasztóan magas kőkerítés után bal kéz felől nagy, szürke épület zárja le a teret, miközben útkereszteződéshez érnek. A fiatalok a szokottnál erősebben szorítják meg egymás kezét, bizakodón és a másikat bátorítva össze-nevetnek, s most már külön-külön folytatják útjukat. A mindig mosolygós,

csitri-szerű lány megállásra kényszerül a kereszteződés rendőrlámpájánál, pillanatra hátranéz, s látja, amint a fiú balra fordulván, elindul a nagy szürke épület főbejáratához vezető néhány lépcsőfokon, s miközben ő folytatja útját a város centruma felé, ahol a József Attila Gimnáziumban fog tanítani, párja a néhány lépcsőfok komótos megtétele után egy aranybetűs fekete üvegtáblához ér, mely a bejáratí ajtótól balra szemmagasságban jelzi, elérte célját: TELEKI BLANKA GIMNÁZIUM.

Ez az a hely, ahol ő varázslatra készül.

S próbálkozása várakozásán fölüli gyorsasággal hoz eredményt. Megnyugtató jelenlétével, személyiségével, egyéniségével, közvetlenségével és nagy tudását gyémántszóró férfiként megosztani vágyó pedagógiai művészetével közel fél-száz kamaszfiú és -lány életét változtatta meg, szinte egy csapásra.

Hogy mi lehetett módszere és személyisége sikerének titka? Hogyan tette meg kezdő lépéseit ezen a rögs, kátyús, nem ritkán rejtett aknákkal is aláásott úton? E kérdés megválaszolására tesznek kísérletet elsős gimnáziumi tanítványai. Akiknek nemcsak magyar- és angoltanáruk volt, hiszen a kezdő tanárnak az iskola vezetősége még az osztályfőnökség súlyos terheit is nyakába rakta. Diákjai szerencséjére. Már bemutatkozásától kezdve tisztos komolysággal, erős lelkiismereti gyökerű felelősségtudattal vállalta magára e feladatot, mert így nemcsak szaktárgyi tanárként, hanem a teljes ember odaadásával fordulhatott felénk: nem sajnálva a rendkívül megszaporodott különmunkát, nem rohanva a tanítás befejezte utáni első pesti vonatra, a rá otthon izgalmas és izgató kérdőjelekkel várakozó fordításokhoz, amellyel csapnivaló kezdő tanári fizetését is kiegészíthetné – nem hagyva el a benne bízó, rá mindenben számító, életük egyik legsúlyosabb, legválságosabb szakaszába került középiskola-kezdő gyerekeket. S ez az osztályfőnöki munka volt az ő másik nagyra értékelt tevékenysége: ezt a kínálkozó alkalmat is azonnal felismerte, univerzális példát és segítséget nyújtva a diákok számára a társadalmi környezetükben és személyes igényeikben megszokottnál humanisztikusabb létminőség, a kultúrjavak vágyása és elérése terén.

Pedig nem lehetett könnyű dolga. Az iskola korábban jóhírű egyházi leányiskolaként működött, s államosítása után a mi évfolyamunk (1963) révén élvezhette először a koedukáció áldásait. Az addig „csupán” lányszeszélyekkel küszködő tanári karban egymás mellett dolgoztak hagyományos szellemiségű, konzervatív gondolkodású és a szocializmus korai éveiben iskolázott, az új ideológiához könnyebben alkalmazkodó, a hatalmi előírásokhoz és elvárásokhoz, pedagógiai metodológiához erősebben kötődő tanárok. Igazán fiatal kevés volt köztük, s a legfiatalabb ő: Geher István. A tanévkezdetkor még így írta fel nevét a táblára.

Aztán elkezdtek egymást alakítani. Ő abszolút pedagógus volt, a tanítási óra és a nap minden percében. De soha nem görcsösen, prédikálással, morális intésekkel, tanmesékkel dolgozott, hanem saját példamutatásával. Mintegy életvezetési órákat tartott, miközben a tananyagot is a maga sajátos, karakteres módján igyekezett velünk elsajátíttatni. Órái jó hangulatban, nyugodt légkörben, kellemes modorban zajlottak, megengedvén még azt is, hogy a diákok közbeszólásai oldják a feszültséget, emeljék a hangulatot. Ezzel tette lehetővé, hogy a monoton prelegálás helyét a szellemes diskurzus, a dialógus foglalja el. (Ez néha a gimnáziumban eltűrtnél nagyobb zajjal járt, ilyenkor jött a „Shut up, please!”, s ahogy egyik tanítványa megjegyezte: „De a please, az mindig ott volt!”)

Tankönyvet általában nem használt, abból nem is kért számon, azt legfeljebb a tájékozódás bővítése, a szélesebb kontextus megismerése okán tartotta hasznosnak. A feleltetés-számonkérés alkalmával főleg arra volt kíváncsi, hogy mondandója jegyzetelésekor mit sajátítottunk el az előadásából. Mert bizony, a magyar nyelv- és irodalom órái inkább hasonlítottak az egyetemi előadáshoz, mint a tankönyv vastagbetűs mondatainak szajkózásához-szajkóztatásához. (Ha úgy 30–40 évvel később, már felnőtt fejjel valami bírálatot hallottam egyes osztálytársaimtól e módszerről, akkor az volt az egyetlen kifogás, hogy az osztály közepes képességű tanulóitól lefelé ez a technika már akadályozhatta a tárgyi tudás kibogozását; az oktatás és a tanulás középiskolai rutinjához szokott diákok jobban szerettek a tankönyvek kövérbetűs bizonyosságára támaszkodni.)

Angoltanárként is saját – legalábbis a fehérvári Telekiben akkor egyedülálló – metódust alkalmazott: csak angolul beszélt, legfeljebb nyelvi szabály-magyarázatokat mondott el magyarul. Ha nem értettük, rajzzal, mutogatással (remek színjátékosnak bizonyult) hozta tudtunkra a jelentést: ez már nem ritkán humoros volta miatt is mélyebben belénk vésődött, mintha csak szikáran közölte volna a megoldást. A táblára sokat írt, sokat bízott a vizuális memóriára. Főleg új szavakat, de nem egymás alá, szószedet-szerűen, ahogy mások szokták, hanem a tábla minden – éppen kézre eső – helyére és irányába.

Az osztály mennyiben alakította őt? Valójában kész tanárként pattant elénk – mint Zeusz fejéből Pallasz Athéné, aki az igazság és a művészetek istennője is –, s bevett módszerei legfeljebb a mi tudatlanságunk miatt lazultak-igazodtak az alakításra szánt gyermekoponyákhoz. Radikálisan nem térítettük el saját oktatói-nevelői ideáljaitól. Egyetlen – ezért annál fontosabb – hatásunk volt rá: a tanári-művészi nevét tőlünk kapta. Nem emlékszem már, milyen, de bizonyára esztétikai, a jóhangzáshoz – euphuism! – igazodó okból javasol-

tuk neki, hogy ha már Géhernek ejti a nevét, akkor írja is Géhernek. Annak, hogy Geher, biztosan nincs is értelme, s mennyivel jobban mutat, ha úgy írja, ahogy ejti. Valójában azt hiszem, a fülünket bántotta, hogy akik nem ismerték őt személyesen, csak az aláírását látták, mindig az írásképe alapján ejtették a nevét. S az pedig auditíve (filhallásilag) nem volt kellemes, és nem tudtuk azonosítani a mi szeretett Géherünkkel. Ez az érv valószínűleg meggyőzte, vagy ellenállásának vitorlása megtört az osztály okos és bátran kritikus, elvi megalapozottságú névtani hozzáértésének szikláin, mert nemsokára hivatalosan is így írta nevét. (Nála *fölhullott az ékezet!*)

Ahogy megfigyeltük, s bizonyára tanárkollégái is ezt gondolták róla, elvonulásra, elmélkedésre hajlamos karaktere látszólag távol tartotta magát az élet zajától és zürzavaraitól, s kevésbé tűnt gyakorlatiasnak, mint vidéki származású tanáraink. Néha egyenesen úgy látszott, mintha naiv volna, s feleszületett jóindulata miatt esetenként még félrevezetni is hagyná magát. (Ezt kezdetben bizonyára örömmel nyugtáztuk, s éltünk a lehetőséggel, de fokozatosan elment tőle a kedvünk, aztán pedig azét is igyekeztünk ettől elvenni, aki becstelen disznóként ki akarta használni az alkalmat.) Azonban távolról sem volt olyan életidegen és naiv, mint esetleg gondoltuk. Talán egyedül a sporteredmények nem hozták annyira lázba, mint bennünket, és amennyire elvártuk volna, de hosszú úzásairól és kajakozásáról sokat mesélt. Lehet, hogy kiválóan sakkozott is. Szerintem a tenisz sem állt tőle távol, de a hegymászás és a természetjárás mindenképp kedves időtöltései közé tartozott. Ezeket is megszerettette velünk.

Sem a szórakozott professzort nem játszotta el, naiv sem volt, csupán a szellem embere – ám az élet és az irodalom, a társadalom dolgaiban, viszonyaiban jól tájékozódott, és tisztán látott. Legfeljebb az őt körülvevő dolgok és emberek nem értek fel hozzá... vagy visszaéltek eredendő humanizmusával.

Ha kellett, és ha szükség volt rá, a diákjait vagy azok érdekeit meg tudta védeni az igazgatói irodában, illetve a tanáriban a kollégák szigora ellen, vagy ha a százszor elátkozott politechnikai műhely-oktatók könyörtelenségével szemben kellett érdemjegyeinket oltalmaznia.

Géher István valójában egész élete során ugyanaz maradt, mint ahogy első tanítványainak megmutatta magát. Velünk/rajtunk próbálta először megvalósítani későbbi nagysikerű és közkedvelt műhelyeit, a fordítók–színészek–rendezők–dramaturgok szakmai felkészítésének módjait és technikáit, költők és prózaírók első kísérleteinek bírálatait. Rögtön első évében egy García Lorca-darab olvasópróba-szerű előadását rendezte meg, s talán már az első összel felvitte az osztályt Pestre, a Gábor Miklós-féle *Hamletre*. Óriási élmény volt,

visszafelé a késő esti vonaton alig jutottunk szóhoz – egymástól és az élménytől. Szinte mindegyikünknek ez volt a legelső találkozása az igazi színházzal, a vezető színészekkel.

Még a büntetést sem akarta az általában bevett középiskolai dresszúrával lebonyolítani: nálunk a legkezelhetlenebb kölköknek a *Pázmán lovagot* kellett előadniuk Visegrádon az osztálykirándulás egyik fő szcénájaként, amin a többiek önfeledten és kellő kárörvendéssel mulattak. Mindannyiunk közös megtisztulását szolgálta ez is. Akárcsak az abaligeti tó partján a kedves lányoknak adott szerenád. Megtanítottuk neki Német Lehel „Reszket a hold a tooó vizén” -incipitű slágerét, és az ő dörmögő basszus-kíséretével, komoly művészi átéléssel és színvonalon adtuk elő a lányok ablaka alatt – végtelen bánatunkra az ablakba nem kaptunk gyertyát, sem beinvitálást egy pohár italra. Kiderült, hogy troubadouri hajlamaink ily szenvedelmes megélése hiábavalónak bizonyult: a lányok megorrintván gáláns tervünket, megszöktek, s mi üres malomban hegedültünk.

Első osztálykirándulásaink az összeszoktatás jegyében, fergetegesen élményszerűen zajlottak, rá jellemzően a tanulás és a szórakozás, a komolyság és a humor, a történelem- és természetismeret egyaránt meghatározó összetevőik lévén. Vacsorakor a fiúk ihattak egy-egy pohár sört vagy bort, a lányok kifesthették a szemüket, és természetesen ők is ihattak egy-egy pohár bort vagy sört. Úgy élhettük meg kiéletlen kamaszságunk „minden nyűgét és nyilait”, hogy az közben már a kezdődő felnőttkor örömeire is rávilágított. Gyötrelmeit még nem sejtettük. Ugyanilyen alkalmul szolgáltak az ún. „angol karácsonyok”, szintén az ő szervezésében, a tejes teától a *mistletoe*-ig, amely alatt törvényesen loptunk csókokat, azazhogy annak képzelt vagy narrált puszikat a lányoktól, a másneműek vágyai által is feltüzelve – az ő fekete keretes szemüvege jóindulatú felvigyázása mellett.

Nekem óriási élmény volt, hogy őt legalább fél évszázadon át ismerhettem, ha kellett, mindig a közelébe kerülhettem. És sokszor kellett. Tőle tanultam „emberségről példát, vitézségről formát”, ahogy szegény Balassi Bálint írta. Mert – s erre csak utólag jöttem rá – ilyen magányos végvári vitéz volt ő is. A kultúra végvárában maga köré gyűjtötte a műveltség és művelődés védőit és alkotóit, majd élete közepe felé beküzdötte magát a végekből, magával hozva a veletartókat a centrumba, ahol immár hatékonyabban pásztorolhatta sokszínű nyáját. Időnként ő is beöltözött közējük, de akkor is ő maradt a vezér. A hatalmát nem gyakorló, hanem azt megosztó vezér. S nem azért, mert – ahogy a mi időnkben, de még inkább az előttünk járókéban mondogatták – a tudás hatalom, hanem azért, mert azt vallotta, hogy a tudás – de nem a tudomány!

– demokrácia. Akár a humanistáknál: *respublica litteraria*. S ő a tanítványait mindenkor e köztársaság egyenrangú tagjainak tartotta.

Evvel írást a 60-as évek közepének középiskolai metodológiájából. Idősebb kollégái nem is nézték mindig jó szemmel emberépítő tevékenységét. Ezt mi is csak már elmenetele után ismertük fel tanártársai ironikus megjegyzéseiből. De az ő és a hozzá hasonló örök pedagógusok révén mégis megérintettek bennünket az új idők új szelei. Aztán, pár év múltán ezek is kifogytak a dagadni kezdő vitorlákból – ő otthagyta Fehérvárt, elment előbb ösztöndíjjal Angliába, s azt követően végképp, az Európa Könyvkiadóhoz, mi meg ottmaradtunk befejezetlenül, elégedetlenkedve. Az őt helyettesítő tanárok aztán visszavezettek bennünket oda, ahol a többiek – a Géher nélküliek – voltak.

Én végtelenül hálás vagyok a sorsnak, hogy életemben több Géher-féle tanárom is volt Szegeden, miközben vele is kapcsolatban maradhattam, a végső távozása előtti utolsó napokig. Még ha nem is mindig közvetlenül. Ő egész életében tanított engem (is), figyelemmel kísérte ilyen-olyan pályafutásomat, amiről magam is gondoskodtam dolgozataim kötetivel, különlenyomatokkal. Végül megtörtént az elképzelhetetlen, ezért nem is képzelt csoda: az utolsó 20–30 évben ugyanazon épület – de milyen nagyhírű és fontos épület a 20. századi magyar tudomány és oktatás történetében! – azonos (föld)szintjének két szárnyában leltünk munkahelyünkre; ő az Eötvös Collegium, én az MTA Irodalomtudományi Intézetének helyiségeiben. Később három évig pedig tanártársa (sic!) lehettem ugyanazon kollégium legkiválóbb hallgatóinak oktatásában, a „tanárnők és tanár urak” sorában közös tanítványaink is lettek, s nem volt számomra nagyobb öröm, mint amikor ők „Géher tanár urat” magasztalták, akár poetisszák voltak, akár műfordítóknak készültek, akár színészek vagy rendezőnek szánták magukat.

Talán felismerték, hogy egyazon pedagógiai program jegyében munkálkodtunk mindketten. Ami valójában az ő programja volt az én olvasatomban és a saját oktatói képességeim színvonalához súllyesztve.

De hogy ne csupán az én szubjektív Géher-képem határozza meg a pályakezdő Géher István oktatói-nevelői tevékenységéről kialakuló befogadói magatartást, megkértem volt osztálytársaimat, nyilatkozzanak ők is – közel fél évszázaddal a történetek után – osztályfőnökünkéről a hitelesebb portré érdekében. Az alábbiakban az ő beszámolóikat idézem:

„A 14 éves kamaszok gondolkodását egyedülálló módon kitágította. Rávilágított olyan dolgokra, amiket mások csak jóval később tapasztalhattak

meg. Különleges tehetsége volt ahhoz, hogy mindegyikünkől kihozza az eredményt, képességet, tehetséget.”

„Szelíd, kedves egyéniségét, amivel közel került hozzánk, és minket is közel engedett önmagához, példaértékűnek tartottam. A nekünk új angoltanítási módszere és a ragyogó irodalomórák emléke örökké felejthetetlen maradt számomra.”

„Tartást adott mindannyiunknak, és egyfajta biztonságot ahhoz, hogy valószínűleg nem fogunk rossz útra ténni! Óriási eredmény: kicsi sikereinket úgy tudta értékelni, hogy az a további küzdelmekhez erőt adott. Ember tudott maradni minden minőségben!”

„Kispajtikám, te nem tanultál – s nem kérdezett semmit, csak rám nézett. Milyen igaza volt!”

„1963 szeptembere: a mi 14 évünk – s az ő 23 éve.

Csak 9 év korkülönbség!

Kréta poros barna kabátjában ifjan állt a katedrán. Lenyűgözve bámuljuk. Tőle halljuk az első Shakespeare-szonettekét. Helyes viselkedése finom modorra igazít 40 kiskamaszt.

A folyosón száll nyomában a jó pipafüst illata...

...és mi fürtökben lógunk rajta a tanáriig. Mikulás környékén zsákkal a hátán jár az osztályba.

Érzi, érti gyereklétünk összes rezdülését. Timur és csapata vagyunk. A legjobb gittegyletként igyekszünk jók lenni.

Határtalan szeretetünk csínytevéseivel és ballépéseivel szórakoztatjuk.”

„A született vezető hatása, példamutatása eredményben mérhető. Hosszú távon. Akivé váltam, és amit a gyermekeimnek továbbítottam, kizárólag neki köszönhetem. Ő adta a reményt, hogy a szellem mindig győztes.

A napi kicsiben való gondolkodás korlátja minden valódi teljesítménynek. Ő a határok nélküli világot képviselte. Angoltanításának lett a leglátványosabb eredménye. Gyermekeim perfekt angoltudásúak.”

S végezetül álljon itt egy velünk párhuzamos osztályban nevelkedett diák bizonyára kevésbé elfogult tanúságtétele:

„Valóban különös (számunkra, más osztálybeliek számára kicsit különc) volt lezser külsejével – a merev és távolságtartó tanárok között. Irigyeltünk is benneteket, bár nem sokan tudtuk valójában, hogy miért. Az a közösségi szellem, amiről beszéltél, azonban nagyon jól látszott, olyan jó kis osztály voltatok, *ti boldogok*.”

Sántháné Gedeon Mária

Géher István

Amikor Géher tanár úr 1990-ben az Eötvös Collegium tanára lett, az általa alapított Angol-Amerikai Műhely évnyitóján barátságos pohárköszöntőt mondott, s akkor hallottam Tőle először a később gyakran felidézett mondatot: „Játsszunk egyetemet”. Az éppen (át)alakulóban lévő világban, a kezdeti eufóriában a „Játsszunk egyetemet!” szinte úgy hangzott: „Játsszunk szabadságot!” Tegyük úgy, mintha a mi világunkban – az egyetemen, a Collegiumban – minden rendben lenne; s rendben is lesz, ha mi – tanárok és diákok – a magunk munkáját tisztességesen, a tőlünk telhető lehető legjobban végezzük. Azután még több mint húsz alkalommal köszöntötte Géher István a Műhely oktatóit és diákjait a hagyományossá lett pohárköszöntős félévnyitó és félévzáró rendezvényen. Ünneppé lett így a kezdet és a vég, s természetesen ünneppé lett a közbeni sok-sok műhelyóra, különösen, ha azokat Géher tanár úr vezette. A nagy tanáregyeniség tud hagyományt teremteni.

Végtelen bölcsesség, nyugalom, derű, tisztelet, tapintat és humánus jellemezte Géher tanár urat. (Nagy kár – és nem az Eötvös Collegium döntése volt –, hogy az egyetemek országos pénzsűke s adminisztratív rendelkezések miatt Géher István „aranykori” műhelyvezetése 2003-ban megszűnt.) A tanár úr egy-egy irodalmi mű órai elemzésére határozott elképzeléssel érkezett, de őszintén és bőkezűen szórta a dicséretet a diákvéleményekre, külön értékelve, ha az az övétől eltért vagy új értelmezési utat sejtetett. A hetvenes évek elején óraadóként került az Eötvös Kollégiumba, s akkor lettem lelkes diákja. A tananyag igencsak megelőzte korát: máig emlékszem az elemzett Ted Hughes-versekre, a Sylvia Plath-regényre és versekre, a Faulknerekre és a többire. Szívesen készültünk az óráira, örömmel voltunk jelen, s valami boldog érzéssel, emelkedett lélekkel mentünk haza. A nagy tanáregyeniség alkot és teremt minden órán, s alkotótársá emeli-segíti diákjait is.

A humor, az ironia és az önironia, a kérdve-kifejtés, a híres és elmaradhatatlan paradoxonok – Géher István mesteri módszerével valósággal fölszigázták a hallgatóság érdeklődését. Tudtunk sokféle rangjáról, táltumáról, de számunkra elsősorban „tanár úr” volt és marad. A nagy tanáregyeniség sértetlenül él tovább tanítványai emlékezetében.

Pintér Károly

A hatvanadik

„Nagyon fáj. Nem megy.”

(Arany János 1865; idézte Géher István habilitációs előadásában)

Már nem emlékszem, hogy kinek az ötlete volt; lehet, hogy többen is gondoltunk rá egyszerre. Úgy rémlík, engem is foglalkoztatott a gondolat, hiszen István egyidős volt az anyukámmal, tehát tudtam, mikorra várható a jeles évforduló, csak azt nem, hogy melyik hónapra esik. A jövő ígéretes filológuspalántáinak eszébe sem jutott, hogy a szakirodalomban nézzenek utána a pontos dátumnak, inkább kérdezősködni kezdtünk, végül talán Katától tudtuk meg, hogy januári születésű. Ez persze kapóra jött, hiszen vizsgaidőszak, olyankor egyetemi emberek mindig jobban ráérnek, könnyebb összerántani egy meglepetésbulit. Ráadásul kettős volt az évforduló: éppen tíz évvel (na jó, kilenc és féllel) azelőtt alapította a műhelyt, amiből egy évtized alatt intézmény lett, tisztelet és irigység tárgya a Collegiumon belül, szájról szájra terjedő nyílt titok az angol szakon.

Az ötlet tehát megvolt, már csak meg kellett szervezni a dolgot, lehetőleg úgy, hogy meglepetés legyen belőle. Talán egy vagy két hét állt csupán rendelkezésünkre, úgyhogy riadóláncban adta tovább mindenki a hírt: egykori és aktuális tanítványok, műhelytagok, tanszéki kollégák. A botcsinálta szervezők eközben azon törték a fejüket, hogy milyen ajándékkal kedveskedjenek a jeles alkalomból, ami személyes, de nem bizalmaskodó, kedves és talán szellemes is. Nyilván kell torta, no de mitől lesz egy torta személyes? És akkor még mi más? A tanakodás közepette azt is ki kellett találni, hogy egyáltalán hogyan csábítjuk be Istvánt a megadott napon a Collegiumba. A „csalétek” szerepét Csorbi vállalta: alighanem a disszertációjával kapcsolatban kért sürgős konzultációt Istvántól. Az ünneplő közönség a nagyklubban gyülekezett, miközben Csorbi valamilyen ürüggyel szintén oda invitálta Istvánt.

Élesen emlékszem arra, amikor belépett az ajtón és – megdöbben. Nem meglepetés volt ez, hanem döbbenet, és nem is igazán a kellemes fajtából. Őszintén szólva nem erre számítottam: valahogy úgy hittem, az első meghökkenés után majd zavarban lesz, aztán elneveti, és lassanként átengedi magát az örömmek. De nem így történt: úgy látszott, mintha inkább megfagyott volna, és csak

a vérévé vált udvariasság, a neveltetéséből fakadó, szinte öntudatlan kultúráltság erőltet az arcára egy halvány, kínos mosolyt. Nem értettem: talán nem az alkalomhoz öltözött? Ugyan már, István egy konzultációra is zakóban jött be, pusztán a nyakkendőjét cserélte le egy pulóverre, őt ilyen értelemben nem lehetett váratlan helyzetbe hozni. Akkor mi a baj? A társaság bizonyosan nem. Lehattunk vagy harminc-negyvenen, a műhelyből jóformán mindenki, egykori tanítványok is szép számmal, kollégákból tényleg csak a legkedvesebbek, hiszen ez nem protokolláris alkalom volt. A köszöntés feladatát én vállaltam magamra, aztán tanítványai, Móni, Anna, Natus és Péter olvasták fel kedvenc Géher-verseiket: megszólalt több hangon több hang, melyek közül Anakreón monológjai (Péter választása) mintha éppen erre az alkalomra íródtak volna. Arra számítottam, hogy ez biztosan feloldja egy kicsit, de még mindig éreztem benne a feszengést az udvarias mosoly mögött.

Talán nem akarta, hogy így emlékeztessük az idő könyörtelen múlására? Elvégre műhelyvezetőként már évekkel korábban is többnyire azzal tért ki az esti programokra szóló meghívások elől, hogy ő már egy „öregember”, amit talán nem gondolt igazán komolyan, de még kifogásként is furcsán hangzott egy minden szempontból életerős és alkotóereje teljében levő ötvenes férfi szájából. Néha úgy éreztem, mintha tudatosan „öregítene” magát, de nem tudtam rájönni az okára. Jellegzetesen tartózkodott például a modern technika vívmányaitól: sem számítógép, sem mobiltelefon nem érintette meg soha, maradt a jellegzetes írásképpű írógépénél és összetéveszthetetlenül szépen ívelt gyöngybetűinél. Amikor Feri azt mesélte, hogy állítólag egyetemista korában polgárpukkasztó gesztusairól volt híres, hitetlenkedve nevetgélünk: ez biztos csak városi legenda...

Talán az zavarta, hogy váratlanul ő került a középpontba, ez alkalommal ő lett a figyelem, az ünneplés, a szeretet tárgya, nem egy szöveg, egy vers, egy dráma, egy előadás? Kétségtelenül szemérmes ember volt, sőt titokzatos is: a lenyűgöző tanári én mögött nem volt könnyű kifürkészni az embert. Sok kis privát beszélgetésünk során morzsáinként szedegettem össze róla az információkat, de így is számos meglepetés ért; ezek közé tartozott, amikor egy mellékes megjegyzéséből megtudtam, hogy katolikus, miközben én magától értetődőnek tekintettem, hogy világszemlélete alapján csakis protestáns lehet. Jót nevetett, amikor óvatosan bevallottam neki tévedésemet, és csak annyit mondott, hogy a jelek szerint az anyai örökség erősebb nyomot hagyott rajta, mint gondolta. Szó sincs arról, hogy zavarba hozta volna a közönség előtti szereplés, hiszen kifejezetten markáns színészi vénája volt, és némi magamutogatás sem állt tőle távol, ám ezek szerepek voltak, amiket tehetségesen és nagy rutinnal játszott.

Ott és akkor, készületlen ünnepeltként talán nem találta az alkalomhoz illő szerepet. Mintha egy shakespeare-i szerepcserébe keveredett volna: ki hallott már olyat, hogy Prospero a saját szigetén nem rendezője, hanem meglepett szereplője legyen a játéknak!

Amire azon az estén bizonyosan nem gondolt egyikünk sem, az a sziget törekénysege és mulandósága: hiszen a műhely virágzott, tehetséges diákok tucatjait indította el doktori iskolák vagy alkotó karrierek irányába, de alapjait kezdte aláásni a rendszerváltás utáni évek pályázati lehetőségeinek beszűkülése. Alig több mint három év múlva a Collegium teljes anyagi lerongyolódása és az ELTE korlátozott munkajogi szabályai miatt István távozni kényszerül a műhely éléről, betölthetetlen űrt hagyva maga után. Spiritus rectorának elvesztése után alig néhány évvel a műhely István által kigondolt modellje is végérvényesen fenntarthatatlanná vált az öt éves, kétszakos bölcsészegyetemi képzés felszámolásával.

Sajnos, mozgókép nem készült az alkalomról (ez még a digitális képrögzítés hajnala), csak néhány fénykép: papírképek régi fapados filmes kamerával, sötét, rosszul megvilágított, néhol életlen és szemcsés fotók. Az egyikén Dávid gitározik, Évivel éneklük a bolond dalát a *Vízkereszt*ből, amit István újrarendezett, és Dávid megzenésített. A következőn Anna mosolyog, aki majd verset ír Dávid halálára. István tortát szeletel, rajta fehér marcipánból egy klasszikus Shakespeare-fej, a homlokán jellegzetes Géher-szemüveggel. Aztán egy tennyei Shakespeare-szobrocska, Péter remekbeszabott ajándéka: régimódi trónszerű széken ül, egyik kezében nagy lúdtoll, a másikban nyitott könyv. Koccintások, köszöntések, gratulációk. István levett szemüveggel, közel hajolva olvas valamit, vajon micsodát? Ekkor már mosolyog, látszólag felszabadultan, legalábbis oldottabban. A végén persze beszélt is, de nem tudom felidézni, hogy mit mondott. Biztos, hogy személyes, emberi és bölcs szavakat, ahogy minden alkalommal. Emlékeimet felülírta a másik beszéde, tíz évvel később, az ELTE-n, a hetvenedik évfordulón, amikor azzal kezdte mondandóját, hogy ünnepeltként azért érzi kissé furcsán magát egy ilyen rendezvényen, mert mintha már életében megemlékeznének róla. Mindenki nevetett.

Szabó T. Anna

Rítus és rutin

Géher Istvánról, és tőle

„hetenként hasítani tölgyet, felidézni
elmúlt vihart, halottakat: rutin.
vagy rítus? a varázslónak megéri,
hogy túlmerészkedjen az alkuin?”
(*Új folyam*)

„Elment hát a bajnok” – írta Géher István az édesapjáról. Bíró volt az apja, mint Babitsnak, önmagával is szigorú polgárember, aki a nevével és a pecsétgyűrűjével együtt a kötelesség és a helytállás ethoszát, az igazság keresését is ráörököltette. Most elment ő is, sokunk bajnoka, mestere – az utolsó percre hajszolta magát, negyven fokos lázzal is bement az órára, kitartva a helyén, ahogy tanulta, ahogy tanította. Örökségül kaptuk a munkamorált. Öröknek hittük őt, mint az apánkat, mint az isteneket. Hogy lehet, hogy mégis...? Megint őt kell idéznem (ahogy alább is, majd, sokszor): „Ágastul leborultak, törve derékba a nagy fák.”

Huszonegy év. Ennyit töltöttem eddig valóságos vagy virtuális közelében. Annyiszor próbáltam írni róla, nem tudtam – és most tessék, elkéstem: az emlékének beszélek. Sokat mulasztottunk, mi, szétrajzó tanítványok, évszámra nem kerestük – én legalábbis –, de persze emlegettük, olvastuk, gondoltunk rá, része volt az életünknek. Része lesz mindig. Kézmozdulatai, bólintása, legyintése, megértő nevetése, éles és mohó figyelme, ceruzája a papír felett, a koncentrált rítus, ahogy mindig megújuló kíváncsisággal rádől a szövegre. Egészen közel hajolt a papírhoz, mint aki teljes lényével be akarja fogadni – igazi „close reading” volt ez, csodálatos azonosulás, önátadás, mintha az élete múltja rajta. Az irodalom hiánytalan figyelmet követel. Soha nem láttam őt bármit unottan vagy undorral eltolni magától, minden írásnak megadta az esélyt. Mégsem volt elfogult, mert nem *elfogadni* akarta, hanem *befogadni*,

értelmezni, megérteni. Kritizált, persze, de mindig humorral és tapintatosan. Mindig a lényegre tapintva. (Itt a szellemujja: ezt is tőle tanultam, hogy hallgassak a szavak sugallatára, meghalljam bennük az önmagáért beszélő jelentést.) Nem a szemével: egész testével érzékelt, mindig érzésből, sohasem pusztá rutinból: „Megnézem, ha élém teszi, / ujjammal kitapintom a / görcsét, hajlik a versszöveg, / formálódik az íve.”

Erről az érzéki észlelésről beszélt a műfordítás kapcsán adott utolsó interjújában is: „ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget”, mondta, mert hagyományosan dolgozott, papíron, ceruzával, később gépelte csak le, amikor már ki tudta adni a kezéből. Költő- és íróiskola volt a fordítás is, alázatot és odaadást követelt, és megtanított állni a sarat. Sok éven át minden szerda este ott ültünk a műfordítás-óráján, tele volt a terem, a földön, az asztalon is ültek, Géher a nyitott ablak előtt cigarettázott. (Meggérdeztük egyszer, meddig fogja tartani ezt az órát? Azt mondta: „Amíg élek!”) A szövegeket legtöbbször a (jobbára kezdő) fordítók hozták, a legmeglepőbb és legtarkább anyag került elébünk, angol romantikus költőktől kezdve a ponyvákön át a rap-szövegig, és minden óra tele volt humorral és meglepetéssel.

A műfordítást, ahogy mondta, csak abbahagyni lehet, befejezni nem – ezért fontos volt, hogy megtanuljunk megmunkálendő tárgyként tekinteni a szövegre. A fordító mellé bírálót nevezett ki tehát, aki, a szerkesztő szerepébe beletanulva, már előzetesen átszöszölte a fordítóval a felolvasandó anyagot, amit aztán a szeminárium nyilvánossága előtt valósággal ízeire szedtetett szét, hiszen szabad préda volt, mindenki közbeszólhatott. Szóról szóra, mondatról mondatra arasztunk át a szövegen, megvitattuk a megoldásokat. Sértődésről, érzékenykedésről, kényeskedésről szó sem lehetett – csak a szöveg számított, a minél pontosabb és természetesebb fordítás. Meg kellett tanulnunk elfogadni egymás megoldásait, vagy megvédeni a magunkét. A fordítás magányos mesterségét így tette izgalmas közösségi élménnyé – és közben sokunk kezébe kenyeret is adott. A fordítás szenvedély ugyan, de nem csak passzió, hanem pénzkereseti lehetőség is: ezt a biztató üzenetet hordozták az általa kiírt és elbírált műfordítás-pályázatok. Volt némi pályadíj, de a legvonzóbb a publikálási lehetőség volt: az alaposan megcsiszolt szövegnek helyet talált az irodalmi folyóiratokban. Így tett máskor is: amikor T. S. Eliotot tanultuk, rádiójátékként adtuk elő a Magyar Rádió stúdiójában (angolul!) a *Waste Landet*, sorról sorra éltük át a szöveget, azóta is fejből tudom az egészet. (Vajon megvan-e még az a felvétel?) Elhitette velünk, hogy nem felhőkkel játszunk: felnőttek vagyunk, hasznunk van, helyünk van a társadalomban.

Azt hittük akkor: ő is a helyén van. Minden ízében tanár volt, sőt, több annál: mester. Eleinte a professzort láttuk benne, bámultuk (de sosem féltük) tudásának biztonságát és eleganciáját. Soha nem hivalkodott az ismereteivel: a szerteágazó és elmélyült tárgyi tudás nem cél, hanem eszköz volt számára, amely lehetőséget adott a szabad gondolkodás élményének a megtapasztalására (így adott értelmet az Eötvös Collegium jelmondatának: „Szabadon szolgál a szellem.”), és sok „titkos és mélységes magánkételyünk” megbeszélésére. Kikérdezett persze ő is, rengeteget olvastunk és írtunk az óráira, de éreztük, hogy ennek tényleg van értelme, mert örömeinkre válik. Géher a fiatalok és az örökifjak között volt igazán elemében, „a gondolkodó együttlét közegében”, ahol szabadon varázsolhatott, nem fogta le kezét a konvenció. Villogott az elme, mint a penge – de a gondolkodás, bár mi úgy éreztük mindig, ott és akkor még nem vérre ment. Igazi mester volt: vigyázott ránk. Így ír erről: „csodám: favágás” „’vihart’ idézek? / ugyan már. Isten őrizz! Csend/es/ítek. / ki hozzám jár, mind okos, jó kísértet”.

Ragyogó szellem, akinek „határok közt varázsa köztudott”. Később döbbszomorúsággal láttam az egyszerre tiszta és szabad gondolkodás bűvkörébe belépni nem akarók és nem tudók értetlenkedését. „Tudósna költő, költőnek tudós” – mondta magáról, mondhatták róla. (Babitsot is ezzel bántották állandóan.) Nem hallgatom el ezt – mert ő sem tette: „...velem / kinek mi van baja? S kinek mit ártok én? / Muszáj? Követel- (tőlem: munkaköri)-mény / kitűzni célt? Célozni vannak céljaim / magasra, mélyre. Köz-helyről a példa int / maradni el”. Amikor már nemcsak olvastam, de értettem is a verseit, kezdtem látni, hogy miért és mitől ódzkodott: taszította is „a tudomány robotja, a józan kényszerűség”, de még inkább megrögzött „cím-ellen-kórság” gyötörte, nem akarta, hogy nála érdemtelenebbek „ismerjék el/ kiniszteri minevezéssel”, mert „a világ esztelen. Tisztet visel- / ni rossz”. Nem a rang és a hatalom érdekelte: nem a tudomány, hanem a tudás. Az, akinek a tanítás és a tudósi lét csak a társadalmi előremenetel, a biztos pozíció eszköze, vagy lehetőség az erőfitogtatásra („hagyjuk a „párbajt” jegyzeti lábom! (...) / nálad a fő-hatalom, nálam meg csak az ész”), nem értheti meg azt az embert, akinek az irodalom teremtő közeg, „erőforrás, ihlető és alkotó alkalom”: „A felsőoktatási altiszt / eljár, számonkér vasszigorral, / rálép az ifjúság tükére / (ha van), mert rend (ha nincs) a lelke - / s lesz minden ihlet, elmetorna: / kiköttetés, csuklógyakorlat”.

Jobban belegondolva persze értetlenségük az ő szempontjukból mégiscsak érthető. Géher István, ez a makacsul szelíd, „ösztvér, szemüveges polgárfazon”, mégiscsak veszélyes felforgató (a generációkra kisugárzó hatását tekintve nem véletlenül beszélek jelen időben), mert tudja, hogy „következetesen

gondolkodni (...) semmikor sem volt ártatlan szórakozás”. Nyugtalanító és lázadó, mert ki meri mondani, hogy a „tudomány legfőbb tudnivalója abban keresendő, amit megtudni nem lehet.” Aki azt vallja, hogy „nem verseng az, akit távoli célja hív / élethossznyi futásra, / melynek díja a veszteség”. Aki nem hajlandó elhazudni az alapvető bizonytalanságot, lábjegyzetekkel vagy pöffeszkedő, tudós komolykodással kikerülni a lét alapkérdéseit. „Tudhatjuk-e, barátom, hogy kik vagyunk és hol élünk? Gyermekkorunkban, zsenge értelemmel ezt tanultuk meg először – egy nevet, egy laccímet – nehogy elveszünk az idegenek között. Aztán felnőttünk, meghonosodtunk az idegenség lételemében, és értett elmével úgy találjuk, hogy minden világmagyarázó tudásunk annyi, mint a semmi. Csóválod a fejed: hogy mondhat ilyet egy tanár? Nem lenne tanár, ha elhallgatná.”

Géher István elsősorban tanárnak mondta magát, de elemi hatásának, belső függetlenségének az alapját a költészet művelésének a szabadsága adta. Szabadságot mondok? Igen, de keservesen meg kellett küzdenie a költészet szabadságáért. Először is a polgári közeg hagyományával, amely csak Páriz-Pápaít olvasó papot meg jogászt ismert el, költőt (elevent legalábbis) nem ismert. Másodszor a kritikai visszhangtalansággal, a versírás magányával. Harmadszor pedig, és ez lehetett a legnehezebb, a polgári élet fegyelmezett fenntartott kereteivel.

Hiába volt legendás tanár, mégsem volt egészen a helyén, mélyről fakadó nyugalanság és kontrollálhatatlan, titkos erő munkált benne, ami kiszolgáltatottá tette – de nem a kívülágnak, hanem saját magának. Hitte, és reménybeli költő-tanítványainak vallotta is, hogy „minden kísérletre / kísértet rímel”, „hogy a versírás nem veszélytelen, / sőt botrányos: tudom. Démonokat / megszólaltatni nem jó”. Mégis azt mondta, hogy „akinek van egy csepp kis esze (...) / azzal kezd, ami a végzete”, mert verset írni csak életre-halálra érdemes – olyannyira, hogy eleinte, mintegy beavatási szertartásként, az életveszéllyel rémisztgetve, minden elébe járuló kezdő költőt megpróbált lebeszélni a költészetről. (Sokakat sikerült is.) A verseiben azonban nem ennyire szigorú, Sylvia Plath vagy John Berryman öngyilkosságának tehetségpazarló vadsága őt magát is visszariasztja: „sylvia-ról / nem is beszélve, nil, a gáz-sütőkről. / ez hozzám nem való. révült merészség, / ihletnek túl mohó”; „professzor úr john berryman, magától / tanultam. Doctusul. Csak azt az ugrást! / ha isten óv, le inkább doktorálok”.

A doktorálás – a talán kisebb presztízsű rádiós, szerkesztői, dramaturgi, tanársegédi munka után – (végre-valahára?) tisztességes polgári rangot biztosít, mint később a professzor emeritus is. A Tanár Úr publikál, konferenciázik, szerkeszt, utánozhatatlanul eredeti Shakespeare-könyvet ír, hallgatják, rajon-

ganak érte, külföldön is híre van – de közben tudja, hogy igazi énje nem a nyilvános, hanem a privát: a költő. A tanárság, legyen az bármilyen látványos és rituális, mégiscsak rutin: „... fáradt vagyok. nehéz / napom volt. fél kettőtől este hét után- / ig ment a műsor. kitanítottam magam. / szikrázó szellem, érző lélek: mind lement. (...) szó, szó: belőle hasznom mi marad? a bölcs / meglegedés... inkább visszhangzó, üres / hodály, fejem helyén”. Igen, mert soha nem adta alább: szinte minden órája olyan intenzív volt, mint egy vizsgatanítás vagy egy színházi premier. Nagy ára volt ennek: az intenzitás mögött ott kísértett az üresség. Ez az, amit járatlan és naiv kezdő tanítványként még nem vettem észre – bizony, épp engem írt meg egy versben, ahogy tudatlanságomban rácsodálkozom kiapadhatatlannak látott munkabírására: „A tanár úr sose fáradt? / Dehogynem. Bizonyisten, / fejem is már majd lecsuklik, / mire véget ér az óra”.

Bölcs meglegedés helyett fáradtság, kemény munkamorál, szív-lélek robot (amit ráadásul legfeljebb az amerikai tanítás idején fizettek meg, közben viszont mindvégig szegénytelenül nem: „voltunk szegények, nem nagy újság, hogy leszünk, / (...) de munkámért fizetség – az se lenne rossz”), hit(gyakorlat) helyett a tanítás bőkezűen önzetlen adakozása, figyelmes és pontos szolgálat. A vers szavaival: „pénzt kell kiadni, adni. munkakedvem / (mint autóm) romlik, megjavul. tanulmányt / szerzek, tanítok, bölcs vagyok, teszek vagy / veszek. de nincs közöm. sőt: csak közöm van. / átjárhat rajta bárki. nyitva tartok”.

Géher a fegyelmezett szenvedélyt is átszellemíti, az életrutinból is rítust teremt. Elemi erejét egyetlen pontba sűríti – mert ez is egy „lehetőség”. Mint ahogy egyik esszéjében írja: „mintha a Napot lehozhatnánk a földre, házi tűzhelynek. (Miért ne, ha igaz az, hogy 'a szeretet soha el nem fogy'? S ha el-hisszük, hogy a szerelem örökké tarthat.)”. Az otthon védelmében, a szerető társ mellett felsugározhat a vers atommáglyája („nem is tudom, mi lennék, ha nem lennél. / ... / mondanám, s te gyorsabban már mondtad is. mégis beszélgetünk. mindig, / megunhatatlan). Egy ilyen közegben minden együtt töltött perc megszentelődik. Ahogy egy másik esszéjében írja Déry novellája kapcsán: „Embertisztelet zajlik itt, a gyással-szegénységgel dacoló, önzetlen szeretet, a méltatlanságban megőrzött szép életforma szertartása. Ennél többre az értelmes emberi erőfeszítésből nem telik. És az értelmetlen világban, mely akármikor öngyilkossáig hajszolhatja az italba vadult kétségbeesést, ez a szűk körre korlátozott különbéké is nagyon sokba kerül. Ezt a megvilágított kisvilágot lemondással, önfegyellemmel, minden pillanatban meg kell teremteni; itt minden születésnap, mint minden ünneppé szentelődő hétköznapi, egy-egy bemutatott áldozat.”

Áldozat vagy alku? „Korán lenne még ítélezni; tanúsítsunk türelmet, tart-sunk vizsgálatot” mondja ő (Shakespeare mellett legkedvesebb rokon-költőjéről, Aranyról szólva). Mi, tanítványok, ámulva néztük ezt a „megvilágított kisvilágot”, a már-már szülőinek vagy nagyszülőinek látott térben, „ahol a/ használati tárgy: mitológia”, néztük a gondosan kijavított és dedikált, ajándékba kapott versesköteteket, a karácsonyra nekünk írt, képpel díszített verseket (minden karácsonykor újat, gyönyörűt), a mindig-mosolygó feleségétől, Maritól kapott finom régi csipkét (éjjeliszekrényemen őrzöm); és persze a fotelt, a lámpát, a könyveket a budai polgárlakásban – mert friss-budapesti elanyátlanodásunkat látva meg is hívott magukhoz vacsorára a biztonságot sugárzó otthonba. És járhattunk velük kirándulni is, az ő családján át ismertük meg a budai hegyeket, rítus volt az is, az erdő, a beszéd, a csend, a virágszedés („harangvirágidő” van most is, családi magánmitológiájuk ez, de már én rá gondolok, ha a harangvirágra nézek). És néztük az ő szemével a Dunát, mert elvittek egyszer evezni is, befogadtak a rítusaikba, fénylett a víz, a mindig-változó felszín, és – mitologikus csodaképpen – szivárvány is volt, hosszában a vízben, mindkét irizáló talpával a Dunában állva –, igen volt sok öröm is a nagy fegyelemben: úgy láttuk legalábbis. Az életének látványával azt adta át ott és akkor, ami csak példával adható tovább: hogy „úr az, akinek világa / önértékű, az ízlése csiszolt - / aki a szenvedését szépen éli”.

Akkor még egyszer: áldozat vagy alku? Jó lehetett-e „bekerítve élni”, „közszemlére” téve, „ahol rájáratnak járókelők” azzal a korán felismert polgár-erénnyel, hogy „talán a boldogság is kötelesség”? Örök tanár-jelmezben élni, miközben köröskörül „... vendégek, barátok, / egyetemisták házassága, lelke. / csöpög a csap tovább. vigaszt, tanácsot” adni, bölcsen és megértően, és végigvinni vitézül, amibe belekezdett? Ahogy a morál moralitás-játéka megköveteli? „Kopottan, mint Akárki, / viseld közöttük elszabott / világotat: viselkedj.” Tanítás közben venni az apja halálhírét, két óra közt rohanni a feleségéhez és az újszülött lányához a kórházba, egyetlen egyszer órát mulasztani (és vers az is, ahogy az ajtóra kiírta: „Nagyapai elfoglaltság miatt / a műfordítás óra elmarad”), soha nem halasztani, nem kibújni a kötelesség alól, mert „a szolgálatra, erre kell figyelni”, mindvégig másokra. „Mindenfelől: veszendő életek. / Világít ablakod. De nem neked”. És közben, már csak a pusztá fáradtság miatt is, ott a kiegészítés veszélye – ahogy Nemes Nagy-elemzésében mondja: „a hívó és kihívó sötétség egyre közelebb kerül a hit fényforrásához”.

Mégis áldozat, igen. A kísértő sötétségtől nem ijedt meg, a helyén maradt, mert így volt a helyes. „Amit tanítok, az vagyok.” Ahogy a pap az Úr testét,

úgy a tanár – mint a színész, mint a bohóc, mint a költő – magát mutatja fel. Mégsem ígért megvilágosító katarzist vagy felhőtlen életet, még a saját költő-fiának sem: „boldog nem leszel azzal, amit neked adni remélünk, / csak leszel. Az, aki”.

Géher István az volt, aki. Azonos volt önmagával. Hét verseskötetében folyamatos önvizsgálatot tartott, maszkokon át is felismerhetően – az érdekelte, hogy lehet „az élet nemessége” megtartása mellett kikelni önmagunkból, elmenni odáig, amikor nem a maga ura az ember („veszélyes forgatag: összekeverni / verssel az életet, nincs irgalom, / csak örvénylő erő van, a kegyelmi állapot kegyetlen”). A Rádiókollégium izzóan izgalmas esszéiben, akár csak a Shakespeare-kötetben, feloldja önmagát, a szöveg mégis magáért beszél – ahogy Montaigne-nyel mondja Géher István: „Magam vagyok könyvemnek tárgya, olvasó”. Ő maga, vagyis az Ember, Akárki. Megbízik bennünk, követésére biztat. Mintha utána lehetne csinálni. Mintha könnyű lenne. A nyomába lépni? Lehetetlen. Mondjuk inkább utána búcsúzóul, *tánclépésben*, könnyedén.

„Minden semmi.

Semmi se minden.

Semmi se semmi.

Minden minden.”

Limpár Ildikó

Prospero elhajózik

Emlékszem: sötét van, épp csak mécsesek világítják meg az utat, hogy el ne tévedjen az álom felé igyekező lélek. Az éj sűrű anyagából lép előm Shakespeare: úgy áll rajta a reneszánsz, buggyos ujjú zubbony, mintha ráöntötték volna. Ismerős a csipkés körgallér, de ismerősebb az arc: a derűsen bölcs, magas (már igen magas) homlok, a hátrafésült, egyenesre vágott haj, a kackiás, vékony bajusz és az apró szakáll. És William Shakespeare – vagy ahogy gyakorta emlegettük viccesen: Lándzsarázó Vilmos – mesélni készül. Hóna alól a hatalmas Könyv az asztalra kerül, kinyílik, majd a Mester megszólal. És igen, emlékszem: Géher István versét szavalja.

Álom vagy való? – kérdezi a *Tévedések vígjátékában* Antipholus, pedig ez igazában nem kérdés Shakespeare darabjaiban. Álom ÉS való.

Én *valóban* láttam és hallottam Shakespeare-t, amint tanárom versét idézi. És nem álom volt, bár a színdarab, melyben István a nagy drámaíró alakította, a képzelet komédiája volt, és a *Lándzsarázó Vilmos álma* címet viselte. A fénykép, mely mentoromról készült azon a napon, féltett kincseim közé tartozik: egy bohókás diákelőadás kapcsán készült pillanatfelvétel, de egyben összegzője sok mindennek, amit István jelent nekünk.

William Shakespeare és Géher István neve oly szorosan fonódik egybe az irodalomtudomány hazai képviselői számára, hogy amikor zöldfülű egyetemistákként összeeszkábáltunk egy rövidke vígjátékot kizárólag shakespeare-i sorokból, nem volt kérdés, kit kérjünk fel a fejét álomra hajtó Mester szerepére. István örömmel fogadta el a felkérést – és csak később tudatosult bennem, hogy az a rövidke jelenet milyen sokféleképpen rezonál az ő életútjára, karakterére.

Ott, abban a pillanatban, István volt Shakespeare magyarított verziója: Lándzsarázó Vilmos. Azok, akiket István vezetett be a reneszánsz dráma hol könnyes, hol könnyed, de sohasem könnyű vadonjába, két könyvet tanulunk meg nagyon szeretni: *Shakespeare összes drámáit*, valamint az István által írt *Shakespeare-olvasókönyvet*. Nem lehet véletlen, hogy Shakespeare-monográfiájának címében szerepel a bűvös szó: *könyv*. Azt a varázslatot üzte,

mit Shakespeare Prosperója (kit a romantikus hagyomány szeret magával a Mesterrel azonosítani): fehér mágiájának alapja a Szó volt, a Könyv. Minden egyes kurzus, minden egyes óra új színdarab volt az Élet (mi akkor úgy hívtuk: Egyetem) színpadán, és lelkesen tapsoltuk vissza kedvenc előadásainkat. Az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelyének vezetőjeként mindig tiszteletben tartotta „társulatának” igényeit, óhajait: ha volt pénz – és akkor még akadt –, rendelhattünk színdarabot (kurzust), és rendezőt (oktatót), lehattunk színészek és nézők egyaránt.

Egy-egy félév gyakorta zárult felolvasóesttel, ahol aktuális kedvenc szövegünket dramatizálva vittük az angolul értő szélesebb közönség elé. Emlékszem Shirley Jackson *Sorsolás* (*Lottery*) novellájának dramatizált felolvasására, de ennél nagyobb falat volt egy versszeminárium záróaktusa, T.S. Eliot *Átokföldje* (*The Waste Land*) című művének elszavalása. A vers hangokra osztását még István készítette évekkel azelőtt dramaturgként a Magyar Rádió számára, és mi izgatottan vetettük magunkat a feladatra – angolul. (S most valaki mondjon nekem még egy embert a világon, aki ezzel a verssel, ezzel az irgalmatlanul nehezen emészthető verssel így lázba tud hozni egy maroknyi ifjú diákot...) Az ő órái ihlették a későbbi magyar nyelvű *Átokföldje* színelőadást, melyet az Eötvös Collegium Drámaköre állított színpadra: úgy gondoltuk, amit elkezdtünk, azt fejezzük is be: ne álljunk meg egy hangjátéknál.

István először akkor csatlakozott a Drámakörhöz, amikor shakespeare-i gúnyát öltött a kedvünkért, de ez csak a kezdet volt. A dráma, a színház, de elsősorban a diákok szeretete sarkallta arra, hogy támogasson minket akkor is, amikor senki más nem állt mellénk: ő volt a Drámakör egyetlen anyagi szponzora, de ha arra volt szükség, akkor játszott velünk – így láthattuk viszont a színpadon papként a *Vízkereszt* vagy *amit akartok*ban. Próbált, átrágt a velünk a shakespeare-i szöveg műfordítását és javította, ahol kellett, saját műfordítását adta kezünkbe, hogy abból dal – a Bohóc, vagyis a Bolond dala – születhessék. A színház Bolondja volt – tréfásan, sokszor rejtvényekben találta még a tragédiák igazságát is; a legnagyobb drámaíró életművét kutatta, dolgozott színházban is dramaturgként, tanított a Színművészeti Főiskolán, és ki nem hagyta volna amatőr társulatunk egyetlen bemutatóját sem. Attól sem riadt vissza, hogy a Hajógyári Szigeten tartson előadást Baz Luhrmann *Romeo + Júliájáról* – ott és akkor népszerűsítette Shakespeare-t, ahol és amikor csak lehetett. Hitt a szöveg, az ige teremtettségében: tanárokat, költőket, írókat, műfordítókat, színészeket és rendezőket nevelt nemzedékeken át a Könyv mágiájával. Legendás, mintegy negyven éven keresztül folyamatosan üzemelő műfordítóműhelyt vezetett, fordított és fordításokat

lektorált, köteteket szerkesztett és írt. Hogy bírt ennyifélét csinálni? Mennyi félét? Egyfélét. Ha *színház az egész világ*, minden fő- és mellékszerepünkben ugyanazokat a deszkákat koptatjuk. Szövegeket olvastunk-fordítottunk-ját-szottunk, s közben azt tanultuk, mi az élet. De csak az tud az életről tanítani, aki érti, hogy mi a halál.

Amikor nekifogtam, hogy ezt a szöveget megírjam, leemeltém István versesköteteit a polcra. Általában az összegyűjtött verseket forgatom, hiszen ott egyben van minden, átjárhatóak a kötetek, de most, magam sem tudom, miért, a külön megjelent *Anakreóni dalok*at nyitottam föl – találomra, mintegy biblikus útmutatást kérve a szerzőtől –, István pedig „szellemesen” ezt a verset küldte nekem:

Amit tanítok, az vagyok,
s mi volnék, azt tanítom –
tanításból az életem:
halálomat tanulni...

És akkor egy kis filológia – spekulatív módon, úgy, ahogy István szerette csinálni: eltöprengeni ok és okozat összefüggésein, elmerengeni azon, vajon milyen életrajzból ismert esemény vezethette a Mestert egy-egy darab megírására, s hogyan tükrözi a megírt szöveg a valóságban átélt, megélt pillanatok. Tudjuk, hogy Shakespeare-Prosperót István hasonló szerepben látta, mint önmagát, erről tanúskodnak 1991-ben megjelent *Shakespeare-olvasókönyve* szavai: „Prospero ... mint minden igazi pedagógus: kutató, tanító és gyógyító egy személyben. Világa sziget, szigete a világ. A kitaszíttottság sivár pusztájából így lesz a szellem menedékhelye és műhelye: egy szanatórium, egy laboratórium, egy kollégium”. A szellem menedéke és műhelye, legalábbis egy időre: az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelye volt, az elemzés (laboratórium) és a terápia (szanatórium) közössége (k/collegium), ahol a sivatagos közeg termékeny szigetté formálódott a varázsló kezei alatt, és ahol az intézmény mottója, egy idea, egy álom kifejezése végre valóságba fordult, mert ő nem csak hitte, hanem élte, tehát tanította is, hogy *szabadon szolgál a szellem*.

Az *Olasókönyv*ben Prospero karakterét a tanár és tudós boncolgatja. De egy színdarab, a színház, az álom varázsa öt évvel később arra készítette, hogy ezúttal önmagát vizsgálja meg prosperói minőségében – s ennek médiuma természetesen már a költői szöveg, nem pedig a tudományos gonddal írott esszé. *Lándzsarázó Vilmos álmát* 1995-ben mutattuk be, az Eötvös Collegium alapításának századik évfordulóján. Géher István *Anakreóni dalok* című verseskötete

1996-ban jelent meg. Hiszem, hogy az a nap, amelyen István Shakespeare-nek maszkírozta magát, Anakreónt is Prospero jelmezébe öltöztette, s ennek az estének köszönhetjük a verseskötet egyik ciklusát, az „Anakreón mint Prospero”-t.

A szigetek közt húzódó tenger hullámokat ver, és a víz ide-oda viszi az üzenetet, parttól partig. István gazdag szigetté formálta életünket, de halászott is a vízből, mely a mi földünk felől hozta hordalékát – és ez a fénykép, mely úgy tűnhet, csupán egyetlen pillanatot rögzít, erről a folyamatról is regél. Mester és tanítvány élete folyamatos kölcsönhatásban van egymással, és a tenger, mely Shakespeare világában maga az Álom: örökkévaló, és örök teremtmény erővel bír. Nem ér véget csak azért, mert a test örök álmra szenderült. A folyamat: a szellem folyamata, és a víz továbbra is hullámokat ver, és gondoskodik arról, hogy az, mi egykor a halandó testben lakozott, időtálló műalkotássá formálódjon, mint azt Ariel énekli a Babits Mihály fordította *A viharban*:

Apád öt ölnyi mélybe pihen:
 Korál lett csontjaiból,
 Igazgyöngy termett szemeiben;
 S így semmije szét nem omol,
 Hanem éri dús, csodás
 Tengeri elváltozás.

A tenger, a másik dimenzió, a képzelet anyaga átlényegíti azt, ami az enyészeté lehetne, s nem hagyja, hogy semmivé porladjon az élet. Mert az Álom, István álma, csakúgy, mint Prosperóé, folytatódik. Ahogy István zárja *A vihar*ról írt esszéjét, s egyben *Olvasókönyvét*: „Prospero nem alszik. A gondolkodó szellem éberen álmodik. Hiszünk a szellem emberében? Kívánjunk neki szép álmokat. Mert álmai: mi vagyunk”.

Álom ÉS való: ez a színház – maga az élet. Ha mindezt tudjuk: érezzük, amikor a darab a végéhez közeledik. Anakreón mint Prospero így készült a végső meghajlásra:

Utolsó felvonásom
 a hullámverte parton:
 még hánykolódik a lélek,
 de már lehull a függöny.

A lélek már nem hánykolódik. A függöny legördült, de a színház nem zárt be. Prospero elhajózik, de a sziget várja az új előadást. Mi, akik ismertük, s még itt maradtunk, újra és újra előlépünk a színpalak mögül. Tudjuk: értő közönségnek játszunk. És a Mesterek Díszpáholyában most már ő is ott ül, és tapsol, ha neki tetszőn írunk, szólunk, játszunk – *élünk*.

Jancsó Daniella

Egy síron túli hang

2012. május 23-ára irodalmi estre hívta meg Géher Istvánt és G. István Lászlót a müncheni Lyrik Kabinett, amely nemcsak Németországban, hanem nemzetközileg is fogalom. Olvasott már itt a Nobel-díjas Seamus Heaney, John Ashbery, Yves Bonnefoy, Inger Christensen és Friederike Mayröcker. Az eddigi magyar meghívottak közé tartozik többek között Balla Zsófia, Földényi F. László, Kányádi Sándor, Kukorelly Endre, Szócs Géza, Tolnai Ottó és Tóth Krisztina. Az alapítványként működő intézményt Ursula Haeusgen alapította 1994-ben azzal a céllal, hogy a német és a nemzetközi költészetet a nagyközönség számára jobban hozzáférhetővé tegye. A költészetért rajongó mecénás asszony magánvagyonából létrehozta a külön e célra építtetett Kabinettben Európa második legnagyobb nemzetközi költészet könyvtárát, mely jelenleg több mint 45000 kötetet számlál; csak a londoni Poetry Library rendelkezik nagyobb gyűjteménnyel. Az olvasókönyvtári szolgáltatáson kívül szinte hetente rendez az intézmény felolvasóestet többnyire kortárs költők verseiből. Egy ilyen alkalomra hívta meg tehát a Lyrik Kabinett Géher Istvánt és fiát, G. István Lászlót. Mivel külföldi előadók esetében a versek mind az eredeti nyelven, mind német fordításban elhangzanak, az esten közreműködött még Wolfgang Berends német költő is: ő készítette el Géher István verseinek fordítását és az ő előadásában szólaltak meg a magyar költők versei németül. Nekem abban a megtiszteltetésben volt részem, hogy István volt tanítványaként a beszélgetést vezethettem.

Eredetileg úgy terveztük, hogy először Géher István olvas az *Esztendőök éve* kötetéből, melyből egy válogatás *In Jahre gegossene Jahre* címmel jelent meg nemrég Németországban. Nem így alakult: betegsége miatt sajnos már nem tudta az utazást vállalni. Verseit lánya, Kállay G. Katalin értő tolmácsolásában hallhattuk. Küldött Géher István még egy hangfelvételt, melyen két költeményét rögzítette. Ez a hang is megszólalt Münchenben. G. István László válogatott versei már korábban megjelentek *Sandfuge* címen Kalász Orsolya és Monika Rinck fordításában, ebből a kötetből ő olvasott fel néhány verset. Közben beszélgettünk a példaképekről, az alkotás folyamatáról, apa és fia költői kapcsolatáról.

G. István László szólt Emily Dickinson, Pilinszky, Weöres és Simon Balázs meghatározó szerepéről a költészetében. Megtudhattuk azt is, hogy csak ritkán születik konkrét élményből a vers, fontosabb számára a tudat alatt lappangó dallam, a dalsejtelem követése. Elsősorban a nyelv és a szöveg megmunkálása a cél, nem egy bizonyos üzenet átadása. G. István László és Kállay G. Katalin beszéltek arról a családi szellemi műhelyről is, melyben egy fedél alatt megfért egymással két költő, három irodalomtudós, négy tanárember.

Telt ház volt aznap este a Lyrik Kabinettben, eljött a ház törzsközönsége, a Münchenben élő magyarok, néhány oktató a müncheni egyetemről, sőt, még Erlangenből, Berlinből és Hamburgból is érkeztek. Utólag többektől hallottam, hogy mélyen megérintette őket a felolvasás, és ezt az őszinte érdeklődést semmi sem tükrözi jobban, mint hogy az est folyamán Géher István és G. István László német nyelvű kötetei számos új olvasóra találtak.

Utolsó telefonbeszélgetésünkkor ezt mondta nekem Géher István arról a hangfelvételtől, amit Münchenbe küldött: „Dani, ez egy síron túli hang”. Bárcsak ez egyszer ne lett volna igaza!

Ursula Haeusgen ajánlása – Jancsó Daniella fordítása

A Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung és a müncheni Lyrik Kabinett Alapítvány 2012-ben egy új kezdeményezés keretében megkért egy 11 tagú, költőkből és kritikusokból álló zsűrit, hogy ajánljanak egy, az évben megjelent kiemelkedő német nyelvű vagy németre fordított verseskötetet. Az első ajánlólistát 2013 januárjában hozták nyilvánosságra az akadémia (<http://www.deutscheakademie.de/presse.html>) valamint a Lyrik Kabinett (<http://www.lyrik-kabinett.de>) honlapján. A listát 2013. január 28-i számában közölte a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* is. A zsűri egyik tagja, Ursula Haeusgen, a Lyrik Kabinett alapítója, a Géher István *Eszkendők éve* című kötetéből készült német nyelvű válogatást választotta az év verseskötetének. Választását a következőképpen indokolta meg:

„Ursula Haeusgen ajánlja: Géher István (1940-2012): *In Jahre gegossene Jahre*. Magyarból németre fordította: Jancsó Daniella és Wolfgang Berends. Wenzendorf, Stadtlichter Presse 2012.

A kétnyelvű kiadvány a 2002-ben megjelent *Eszkendők éve* c. kötetből válogatott ki 12 verset. Az eredeti gyűjtemény 52 verset tartalmaz, mintha minden hétnek egy vers felelne meg. A szerző az év múlását követi hétről-hétre, és közben felelevenednek a korábbi esztendők emlékei. A verssorozat így a költő életének verses naptára lesz, és amikor befejeztük a könyvet, az az érzésünk, mintha egy eposzon vándoroltunk volna át. Mint hangulatok és események pillanatfelvételei tekintenek vissza az egyes versek egy emberéletre, abban a reményben – mely egyben szükséglet is –, hogy megörökítsék és megértsék azt. Géher István csodálatos költő, aki Németországban még felfedezésre vár.”

Hetényi Zsuzsa

A műhely műfaja

Géher Istvánt már egyetemi éveim után, fiatal tanárként ismertem meg, amikor egy Faulkner-elemzésre szemtelenkedtünk be ketten, nem angolosok, a Pesti Barnabás utcába. Társam a nálam nemzedéknyivel idősebb „sztár” magyartanár barátnőm, Kontra Ilonka volt, aki ma már szintén a tükör másik oldalán elemzi tovább a szövegeket. A hang, a módszer, az akadémikus, aprólékos szövegkutakodás lenyűgöző volt, ismerős és mégis új. A Műhelyben bensőséges és agymozgató közös munka folyt, egyszerre nyitott teret közösségi és önkiteljesítő élményre. Azt találtam ott, ami a sajátom volt: az inspiráló párbeszéd nemcsak szakmai tevékenységemet, de magánéletemet is meghatározza.

István akkor keveset író tanár hírében állt, és a szóbeliség varázsa nimbuszt szőtt feje köré. A szakmai pályakezdés és a család bővülése ritkán engedte, hogy hasonló emberek körében megmártózzon az ember. Belőlem magányban lett lassan műfordító. Örültem egyre gyakrabban közölt minden írásának, elsősorban a *Shakespeare-olvasókönyv*nek.

Az egyetemen belül nem tudtunk eleget a kollégákról, ritka volt az intézetek közti átjárás. Későn, nagyon későn kerülhettem személyes kapcsolatba Istvánnal. 1997 óta tartok Műfordítói Műhelyt, köteteink 2010 óta jelennek meg évente, ám csak 2012 tavaszán kerestem meg Istvánt, hogy az ő Műhelyében született fordításokat is publikálnám. Ekkor szereztem tudomást arról, hogyan folyt ott a munka. Nagyon hasonlóan a miénkhez, kivéve, hogy – a Berkeleyyn szerzett tapasztalatom birtokában vágtam ebbe bele – nálunk minden nyelvből lehet fordítani. A kísérlet Istvánt nagyon érdekelte.

Hallgatóinak kötetbe szánt szövegeit lassan lektorálta, tavasszal betegeskedett. Amikor a könyv megjelent, a MEGy Szakmai Hétvégéjén előadása alatt felmutatta. Úgy terveztük, az idei, 2013-as kötetet ők jelentetik meg, és minket látnak benne vendégül. Ő azonban nincs már köztünk, és Műhelye elárvult. Alakja pótolhatatlan.

Vince Máté

Mindannyiunk mestere

Már többedéves angolszakos hallgatók voltunk, amikor végre egyszer két barátomnak sikerült rávennie, hogy menjek el velük Géher István műfordítás-szemináriumára, ahová ők régóta jártak. Innentől aztán nem volt választás: a szerda este hattól fél nyolcig szent időpont lett jó sok évre.

Minden héten másvalaki hozott fordítást, ő felolvasta-előadta, utána pedig általában egy-két oldalt betűről betűre rendesen kiveséztünk. Néha, év elején, a legnagyobb fordítók megjelent munkáival is ugyanígy elbántunk. És hát, nekünk legalábbis úgy tűnt, azokban sem volt kevesebb a hiba, mint a mieinkben. (Mint azóta megtudtam, ez már harminc éve így ment minden szerdán.)

Volt ott minden, Shakespeare-szonettől steampunk novelláig, Joyce-írástól Ali G-jelenetig. Egyszerre tanultuk meg a szorosnál is szorosabb szövegolvasást, hasznos módon kritizálni egymást, és hogy mikor kell a fordítónak egy szójátékot feladni, és esetleg más helyen bepótolni.

Kiderült, hogy talán az egyik legnehezebb dolog a jól elhelyezett káromkodást valóban jól fordítani: meg kell tartani a képet, de illenie is kell a beszédhelyzet-hez. *Meg...? Rá...? Ki...?* Többször is előfordult, hogy 5–10 perce vitatkoztunk (csupa huszonéves) egy *fuck*-on, hogy most hogy is kéne, és akkor a legnagyobb tanácsstalanság közepette ő valami olyan felvezetéssel, hogy „És mit szólnátok ahhoz, hogy...” bement a megoldást. Akkor vált világossá, hogy a közel 70 éves Géher István bizonyára mindennap utazik villamoson, érdeklődéssel hallgatja, hogyan káromkodunk, egy természetes mosollyal mentális jegyzetet készít róla, és utána, amikor kell (például a műfordításórán), előhúzza. Máshogy nem lehetett.

Shakespeare-elemzéseit olvasva vagy hallgatva előfordult, hogy a lázadó ifjú tiltakozni kezdett bennem, hogy de hát ez elavult, vagy nem is így van. Gondolatmeneteinek koherenciáját, paradoxonjainak és szójátékainak meggyőző erejét jelzi, hogy a végére mindig leszerelt: mégiscsak neki van igaza, ha nincs is – erről a darabról épp úgy kell beszélni, ahogy ő. Aki kételkedik, mert még nem olvasta (vagy hallotta rádióban) a Shakespeare-esszéit, az bizonyosodjon meg róla. Tanulságos – főleg irodalmároknak, a többiek meg úgymint élvezik majd.

Emlékszem az egyik előadására, ahogy mondja, hogy képzeljük el, mi járhat Macbeth fejében, amikor a hamarosan elkövetendő gyilkosságot úgy látja lopakodni, mint ahogy „Tarquinius rabló lépteivel / megy, kísértetként, célja felé”¹. És egyre jobban lovalja bele magát, és mondja, hogy képzeljük el, ahogy áthalad egy termen, kinyitja az ajtót, keresztülhalad azon a termen is, és már nyitja is a következő ajtót, és így tovább, és így tovább, és a lépteiben, és az ajtók sorozatos nyitásában már benne van, ahogy Lucretiát erőszakolja... Akkor egy pillanatra láttuk, amit Macbeth, Shakespeare és Géher látott.

Néhány éve ment a tévében egy adás mesterekről és tanítványokról. A stúdióban Géher István és már befutott költő-műfordító tanítványai ülnek. Mindenki a mestert dicséri – a dicséreték őszinték, de azért mégis kicsit kínos az egész –, és akkor megkérdezik őt, hogyan látja ezt a mester-tanítvány viszonyt. Mire ő valami olyasmit mond, hogy azt szereti a legjobban az óráiban, hogy mindig tanul valamit a tanítványaitól. Ezt meg is írta Shakespeare-könyvében:

„Így gondolkozom, így dolgozom: leéltem egynehány évtizedet Shakespeare-rel (képletesen) egy koponyában, összeolvastam róla (valóságosan) egy könyvszekrényre valót. (...) Amit tudunk, mint mulandóságunkban a ránk örökített idő, mind mi vagyunk; vettük, ahol találtuk, és adjuk máris tovább, legjobb tudásunk szerint. Oda és vissza: tanulunk tanítványainktól, hogy legyen mire tanítanunk mestereinket. Mesterségünk szelleme, lévén természete társas, a gondolkodó együttlét közegében érzi otthon magát. Eleme a kölcsönösséggel honosító és idegenítő gondolatközösség.”

A két éve, Géher István hetvenedik születésnapjára megjelent kötet több mint kétszáz szerző és köszöntő nevét tartalmazza. Költők, műfordítók, szerkesztők, színházias, nyelvészek, tanárok, anglisták, és ezek tetszőleges kombinációi. A legidősebb Göncz Árpád, a legfiatalabbak pedig talán mi a barátaimmal, a tanítványok harmadik vagy negyedik generációja.

Mindannyian tőle tudjuk: „Ahhoz, hogy társam legyél, olvasó, nem szükséges a nevemet megjegyezned: elég, ha továbbgondolod a gondolataimat”. Tartozunk neki azzal, hogy mi a nevét se feledjük.

¹ Szabó Lőrinc fordítása.

Debreczeni Júlia

Tanítás és színház

Géher Istvánnak

Írhattam volna akár megelégtetően: a tanítás – színház; magyarázóan: tanítás, azaz színház; esetleg választó kérdésként: tanítás vagy színház? A lényeg ugyanaz: a tanítás és a színház mélyen azonosak, s ha jól csinálod – a létedet teszed vele próbára, mert a pusztá létet akarod általuk feltárni.

Ha tanítunk, ha színházat csinálunk – ez azt jelenti, hogy egy időre kiragadjuk a tanítványt, a közönséget, a megbabonázandó médiumot az idő szukcesszivitásából, az illuzórikus és bizonytalan, hisz a következő pillanatban könyörtelenül múlttá váló jelen pillanatból, és a felmutatás aktusának csodája révén láttatjuk a megállított idő áttekinthető totálképét, az örök jelent. Imitálunk sűrű életet, hazudunk igazságot. Azt, ami idő-szerű, megszüntetjük, hogy a kimerevített időtlenségben ismét visszaadhassuk a pillanat örök igazságát.

Van ürügy, és mindig van ürügy: találomra kihúzzunk egy szálát az élet szövetéből, és hallgatóságunkat arra kényszerítjük, hogy a létezés valamely kérdéséről gondolkodjék. Az esetlegesség vádja elől a tanterv, a műsorterv mögé rejtőzünk – mindkettőt pedig indokolja az „egyetemes kultúra” átadásának szándéka és indulata. Valójában, azt hiszem, nem erről van szó. Mindenütt rólunk van szó, az örök magunkról. Arról a nárcisztikus magunkcsodálásáról, hogy minden tükörben magunkat akarjuk látni, hogy a körülöttünk lévő világ nemcsak, hogy értünk van, de kizárólag rólunk szól – a mindig aktuális magunkról, melyet mindig képesek vagyunk meglátni a tanításban – színházban megidézett örök-magunkban; az aktuális magunkról, melyben mindig képesek vagyunk meglátni az örök rólunk szót.

A tanítás és a színház ily módon létezésünk és fennmaradásunk premissáját: a metafizikai önzést tanítja és engedélyezi nekünk. Hogy ne elégedjünk meg a magunkszemlélés egymást követő pillanataiból összeálló esetleges kollázssal, hanem mélyebb bizonyosságra törve az örök idő tükrében akarjuk meglátni az arcunkat.

Túllépés ez – transzcenzus.

Előidézője és áldozata pedig a „mágus”: a Tanár - a Színész. Gátlástalan önkiadásával gátlástalan önkiadásra kényszerít. Exhibíció – magafeltárulkozás, megmutatkozás a szó metafizikai és lehető legmagasztosabb értelmében. A személyiség legbrutálisabb előretolása a személyiség megszüntetésén keresztül. Halálosan komoly bohóckodás. A lehető legnevetségesebb, és talán ezért a leghitelesebben komoly gesztus a bohóc magamagát komolyan vevő mozdulata.

De a cirkusz, a „világi üzlet” csak így kibírható.

Kántás Balázs

Elment a Tanár Úr: in memoriam Géher István

Kedd reggel olvasom Mesterházi Mónika, a Műfordítók Egyesülete elnökségi tagjának körlevelét: életének 72. évében tragikus hirtelenséggel elhunyt Géher István irodalomtörténész, költő, műfordító. Olvasom, nézem a képernyőt, felfogni ugyan felfogom, de nem hiszem el. Ugyanígy vannak ezzel emberek százai, akiknek valami módon közük van költészethez, műfordításhoz, irodalomhoz, hiszen Géher tanár úr Shakespeare- és műfordítói szemináriumain generációk nőttek fel, lettek később tanárrá, költővé, műfordítóvá, irodalmárrá.

19 évesen, elsőéves angol szakos egyetemistaként ismerkedtem meg vele. Tudtam is akkor valamit egyáltalán költészetről, műfordításról, irodalomról... – mindenesetre félszegen, de megmutattam ennek a kedves, karizmatikus, zseniális embernek első próbálkozásaimat. Az ismeretség lazán, de megvolt vele: Mária néni, Géher professzor felesége ugyanis hajdanán az édesapám gimnáziumi angoltanára és osztályfőnöke volt. Hát így lettem Géher-tanítvány, akarva-akaratlanul. Amit ma, 24 éves fejjel, sokat publikált, de még mindig pályakezdő költőként, műfordítóként, esetleg irodalomkritikusként tudok az irodalom mibenlétéről, elméletéről és gyakorlatáról, azt szinte mind Géher Istvántól tudom. Éveken át lelkesen jártam fordítói szemináriumaira vagy szerda délutánonként az irodájába, vittem neki verset, versfordítást, esszét. Körülbelül 20-21 éves koromra váltam, ha nem is profivá, de publikálhatóvá. Géher tanár úr lelkiismeretesen magyarázott, korrigált, kritizált – megtanított arra, amit a magam ostoba és fiatal fejével meg tudtam érteni a költészetből, műfordításból. Tőle tudom többé-kevésbé a formát, a fordítói hűség és hűtlenség mibenlétét, s talán azt, miként kell elemezni egy-egy irodalmi művet. Tőle tudok mindent, amit egyáltalán tudhatok költészetről és fordításról, s tőle tud szinte mindent másik száz meg száz ember, az immár idősödő Nádasdy Ádámtól kezdve Ferencz Győzön vagy Szabó T. Annán keresztül egészen a legfiatalabb költő-műfordító generáció képviselőiig bezárólag, talán kissé szerénytelenül önmagamot is ide sorolva. Géher-tanítványnak lenni: fogalom. Az ember egy olyan láthatatlan közösség tagja, mely ismeretlenül is összefog embereket, közös identitást generálva közöttük. Valahogyan, megmagyarázhatatlan módon

ez a csodálatos ember közös szellemi édesapánk volt, és most, hogy elment közülünk, állunk, és csak nézünk magunk elé...

De tekintsünk el a teatralitástól, és talán a szakmától is egy pillanatra. Gyászoljuk a nagy tudású irodalomtörténészt, a kiváló költőt, a bravúros műfordítót, a zseniális tanárt. Gyászoljuk a talentumot, az életmű megalkotóját, a kreatív, termékeny, pótolhatatlan szerzőt. S gyászoljuk mindenekelőtt az embert, akinek valahogy olyan aurája volt, hogy körülötte mindenki megnyugodott, békére lelt. Sosem fogom elfelejteni a Géher István irodájában töltött percekét, sem az előadásait, sem azt, amit egyik-másik alkalommal mondott. Valamiféle szent szelídség, alázat, atyai kedvesség sugárzott a személyéből mindenki felé. Nem tudott bántó lenni, nem tudott senkit megbántani, még ha épp szigorú szakmai kritikát is gyakorolt az ember felett, tette azt is a legnagyobb szeretettel. Egyedülálló személyisége nem *megosztott*, hanem *egyesített* embereket, jelenlétében megszűnt mindenfajta agresszió, negatív érzés, acsarkodás. Óráin, irodájában, a társaságában egyáltalán rajtunk, a tanítványokon is erőt vett a Mester mindig derűs, mérhetetlen emberséget és szeretetet sugárzó aurája. Most, hogy eltávozott, elgondolkodom: lehetett-e ezt a kedves embert nem szeretni? Akarhatt-e ő valakinek valaha is rosszat, s voltak-e, lehettek-e egyáltalán ellenségei? Igen, mint mindenki, természetesen gyászolom én is a költőt, a műfordítót, az irodalomtörténészt, a tanárt. A könyvei, folyóirat-publikációi itt maradtak közöttünk, a személyisége, aurája, az általa teremtetett szeretettel teli légkör azonban örökre eltűnt. Ami most az ELTE BTK Rákóczi úti épületének harmadik emeletét, és egyúttal a Géher Istvánt közelről, vagy akár távolabbról ismerő emberek szívét betölti, az a nyomasztó csend, üresség, érzelmi vákuum. Gyászolom tehát elsősorban az embert, az atyai jó barátot, a Mestert, ezt a kedves, feledhetetlen személyiséget, aki nélkül én és sokan mások valószínűleg jóval kevesebbet tudnánk mind irodalomról, mind pedig emberségről. Ha igaz az a mondás, hogy kiemelkedő szerző csak kiemelkedő emberi kvalitásokkal lehet valaki, akkor Géher István erre példaként szolgálhatott mindannyiunk számára. Példaként, nem csupán az irodalmárok, de a magánemberek számára is. Humanistaként élt és mozgott egy olyan világban, amelyből kiveszni látszik a humánus, az emberség, a felebaráti szeretet. Amit tehetünk: hogy nem csupán szakmai, de emberi érényeihez is igyekszünk méltók maradni mi, akik valamilyen módon a tanítványainak, kollégáinak, barátainak mondhatjuk magunkat. És itt be is rekesztem a szóáradatot, mert a Tanár Úr érényeit napestig lehetne sorolni, s magunkat is fényezni, hogy de jó, hogy mi, kiválasztottak a tanítványai lehettünk... Kedvenc, általa sokat elemzett szerzőjével, Shakespeare-rel szólva: *a többi néma csend*. Nyugodj békében, Tanár Úr! Nem felejtetek, nem felejtünk el soha...

Rákóczi Piroska

Egy ember, ott

– Miért *megingatni*? Miért nem *lerombolni*? – kérdezte a Tanár úr, miután megmutatta nekem új egyetemi szobáját, én pedig megmutattam neki egy régi versem friss befejezését.

Annyira értetlenül álltam a gondolat előtt, hogy megismételte. – Miért nem *lerombolni*?

Miért is ne? Hiszen mindnyájan ezt szeretnénk. Ezt, amit „Ars poetica”-mban nem mertem kimondani, de a Géher Istvántól kapott – a rá oly jellemző finomsággal kifejezett – útmutatás alapján, mégis csak megírtam. Igen, így. Avagy egy művészi törekvés, mely a végtelen teret s a véges időt próbálja megzabolázni, beérhetné mással, mint hogy „lerombolni a megváltoztathatatlant”?

Ez a pár perc, melyet most megidéztem, szinte mindent elmond arról, amit a Tanár úrral való együttműködésben mindannyian, akik írói, műfordítói, szerkesztői, kritikusi ambíciókkal fölkerestük őt, megtapasztalhattunk. Géher István szeretett szeretni. S bár nekem, mikor egyik volt tanítványa javaslatára föl hívtam, s elkezdtem bizonygatni, hogy érdemes velem, mint leendő műfordítóval foglalkoznia, hiszen „Az érdeklődés a tehetség része.”, csak annyit válaszolt: „De nem teljessége!”, mégis megadta a próbamunka megmutatásának lehetőségét.

Nem. Nem. Nem bizony. Az érdeklődés nem a tehetség teljessége! Sosem leszek műfordító, sem pedig költő. A professzor úr jóvoltából azonban sokkal többen részesülhettem, mint művészi elismertségben. Egy nagyszerű ember barátságát érezhettem magaménak. Egy olyan emberét, aki az iránt a csodálatos játékszer iránt, amit irodalomnak hívunk, úgy viseltetett, akár egy szent minden javak iránt: „a földiekkel okosan bánt, és az égiekhez ragaszkodott”.

Sokan vagyunk, akik ezt szerettük volna eltanulni tőle. Tudom, sokan vagyunk, akik írói, műfordítói, szerkesztői vagy kritikusi ambícióinkkal kerestük föl őt. S vannak köztünk olyanok is, akik teret és időt fölülmúló igazságokat fedeztünk fel tanácsai nyomán... De mégis be kell látnunk, hogy „az ember itt kevés” ahhoz, hogy lerombolhassa a megváltoztathatatlant. Ez azonban a valóságnak csak része, s egyáltalán nem teljessége. Hisz másképp, hogyan...?

Pávai Patak Márta

In memoriam Géher István

Vannak emberek, akik ha rám néznek, valamiért egyetlen pillantásuktól elszorul a szívem, meg se kell szólalniuk szinte, aztán ha megszólalnak, legszívesebben sírva fakadnék örömben, megindultságomban vagy valami másért, amit csak érzek, de talán meg sem tudom nevezni pontosan az érzést. És bizonyos gyerekek is ugyanezt váltják ki belőlem, leginkább olyanok, akik még beszélni se tudnak, de a tekintetük, az mindent elmond a szájuk helyett. Nem az ártatlanság, hanem a tisztaság lehet, ami megfog bennük, a nyíltság és a tisztaság egyszerre, a feltétel nélküli bizalom talán. Próbálom körülírni, akadozva, meg-megtorpanva elmondani, mit éreztem, valahányszor Géher Istvánt megláttam, és beszélni hallottam.

Közel voltunk, még a Pesti Barnabás utcai épület negyedik emeletén, el kellett mennie előttünk, az Újgörög Tanszéki Szakcsoport két kicsi szobája előtt, a sarkon voltunk, ahol befordult az Angol Tanszék felé. Sose tanított engem, nem jártam órájára, de angol szakos csoporttársaim meséltek róla, és én mindig úgy éreztem, ismerem, köszöntem is neki, ahogy ismerősöknek kell, és megsajdult a szívem, valahányszor viszonzta a köszönésemet, mert olyankor is elfogott az a megnevezhetetlen érzés, melyben talán fölsejlik tudattalanul minden végesség, emberi törekenység és sebezhetőség. Géher István lényét ilyennek láttam már akkor, mosolya mélyén fölsejlett előttem valami megmagyarázhatatlan tragédia, ami talán minden emberében ott van, akit végtelenül igaznak, emberségesnek és emberinek ismertem meg az életben.

Megint a gyászír a levelezőlistán, mint tavalyelőtt ősszel, amikor Benyhe János haláláról értesültem, most is, ülök a könyvtár számítógépe előtt, ahová hetente kétszer rendszeresen lejártam menedékhelyemről, hogy a postámat elolvassam, és már a múlt alkalommal is gondoltam, hogy baj van, átcikázott már bennem akaratlanul, amikor azt olvastam, hogy kórházba került, nem tudtam, mivel, miért vitték be, semmi részletet, de valami motoszkált bennem, hogy valami nem lehet rendben, legutóbb, amikor ültünk a Millenáris hevenyészett kávéházi asztalánál, és a tervekről beszélgettünk, még mit sem sejtettem, hálát adtam a sorsnak, hogy hallgathatom, hogy mellette ülhetek,

ha már diákként nem tehettem meg, pedig mindig tudtam, mekkora veszteség ez nekem. Igazi tanár lehetett, amilyenből keveset kap az ember életében, csak ha nagy szerencséje van, akkor, akit aztán később mesterének mond, nem is tanárának, mert talán a legelső mondata hallatán megváltozik az élete.

Nézem, ahogy fogyunk, mert csak azt látom, hogy mennek el sorban az előttünk haladók, és talán helytelen, de egyáltalán nem vigasztal, hogy jönnek utánuk az újak, az előtttem ismeretlen, mindenre elszánt fiatalok, akik készek vállalni a nagy feladatot, ami elődeik rövidre szabott életébe már nem fért bele. Nem vigasztal, mert tudom, hogy mostantól más lesz a világ, Géher István nélkül ezentúl másképpen beszélhetünk majd a honi műfordításról, mert ő ahhoz már egyetlen sort sem írhat hozzá. Sirassuk hát nagyon, sírjunk, sírhat az egész szakma a hiányán.

Földvály Kinga

Dylan Thomas csendje

Akárhányszor kerül kezembe a gyermekrajzzal illusztrált levél, amit születésem alkalmából kaptunk a Géher családtól, egy pillanatra mindig meghatódom, mert ettől a kedves figyelemtől – az azóta eltelt sok év és azok minden eseménye ellenére – egy egészen kicsit én is kiválasztottnak érzem magam, mint a hajdani legendák hősei, akiknek világra jöttét istenek mosolya köszöntötte. Bármilyen ritkán vagy sűrűn, szabadidő vagy tudomány ürügyén találkoztunk azóta Géher Istvánnal, vagyis – ahogy azóta is gondolok rá – Tanár Úrral, az érzés változatlan maradt, a megszakítás nélküli, folyamatos és szoros kapocs akkor is élt, amikor a hétköznapiak kevesebb lehetőséget adtak a személyes találkozásra. Talán ennek a folyamatosságnak jele, hogy egy-egy emlék már visszavonhatatlanul hozzá köt, és sokszor megmagyarázhatatlanul, de mindig jólesően idézi fel kedvesen bölcs mosolyát, figyelmes tekintetét, mindig lankadatlanul sugárzó szeretetét. Most pedig, amikor ezt a mosolyt már nem látom többet, annál nagyobb kincsek ezek a mágikus erejű emlékképek.

Az emlékek irracionális logikája szerint nem Shakespeare, hanem Dylan Thomas az a költő, akinek késői, leghíresebb verse nem megy ki a fejemből mostanában, ha rá gondolok, bár a „Do not go gentle into that good night” című, szinte hátborzongató szépségű villanellát nem Tanár Úrtól tanultam. Tudom, hogy tanulhattam volna akár tőle is, mert Dylan Thomashoz nem csupán irodalmárként, hanem fordítóként és szerkesztőként is szoros kapcsolat fűzte, én pedig a walesi költőóriásról írtam szakdolgozatomat annak idején – most ezért is mondanám neki szívesen, mert tudom, hogy értené: „csöndben ne lépj az éjszakába át”. De amikor arra gondolok, hogy nem fogadott szót a walesi költőnek, nem *dúlt-fúlt*, nem *kiáltott jajt*, és nem *kapkodott naphoz*, hanem úgy maradt egyszerre bölcs is meg jó is, hogy csöndben, békében hazatért, akkor azt hiszem, ismét meggyőződtem arról, hogy ő mindnyájunknál jobban értette ezt a verset is, csakúgy, mint annyi más.

Végtelen hosszú lenne felsorolni mindazt, amiért hálával tartozom neki, hiszen tőle tanultam azt, ami ma is mindennapi munkám legszebb, legkedvesebb része, és életem végéig büszke leszek arra, hogy tanítványa lehettem. A búcsú

fájdalmából kitekintve mégis a legfontosabbnak azt érzem, ahogy szeretetével bennünket is egymáshoz vezetett, tanítványt, kollégát, barátot egyaránt. Nem volt ehhez szüksége különösebb erőfeszítésre – személyiségével mindannyiunkat magához vonzott, és közelségében elsimultak az ellentétek, mint háborgó tó tükre, ha felragyog felette a nap.

Kállay Mária

Régi mesék

A megemlékezésekben az a szép, hogy mindenki másról beszél, pedig ugyanarra az emberre gondol.

Nekem, ha a nagypapámra gondolok, mindig a meséi jutnak az eszembe. Kicsi koromban, amikor az erdőben sétáltunk, mindig ő ment legelől. Én nem szerettem kirándulni, mert mindig untam, nagyon sokszor vártam már, hogy vége legyen, nyafogtam, hogy vegyenek nyakba. Ilyenkor gyakran mondták a szüleim, hogy menjek előre a nagypapámhoz, és ő majd mesél. Elmesélte kirándulások közben az *Odüsszeiát* és a *János vitézt*, olyan érdekesen, hogy nem lehetett nem odafigyelni rá. Amikor nagyobb lettem, akkor is sokszor mentem át hozzá megbeszélni a könyveket, amiket olvastam – például a *Canterbury mesék*-ről egyszer egy nagyon jót beszélgettünk. Később is mindig mesélt: Chaucerről, Shakespeare-ről, és a meséi tele voltak humorral. Saját maga is kitalált nekünk meséket, ezek közül az egyik kedvencemet, a *Farkasmesét* leírom ide emlékezetből. Talán ezt mesélte nekem legtöbbször.

Farkasmese

A Húvös-völgyben ma is él egy kedves farkas család. Napközben, amíg a kirándulók arra járnak, alszanak, és csak akkor jönnek elő, amikor már rég besötétedett.

Ebben a farkas családban volt egyszer egy nagyon kíváncsi kisfarkas. Napközben, mikor az egész család aludni tért, ő kimerészkedett az odú szélére, és onnan figyelte az arra járókat. Nagyon tetszettek neki az emberek, tele voltak érdekességgel. Mindig kérdezgette az apukáját, hogy: „Kik ezek? Mit csinálnak? Mit esznek?”. Az apukája mindig csak azt felelte: „Jaj, ne törődj te azzal, fiam! Az emberek veszélyesek, ezt jegyezd meg! Ha nem látnak meg, akkor nem fognak bántani, most gyere vissza az odú belsejébe aludni!”. A kisfarkas persze visszament, de mindig ott motoszkált a fejében, hogy vajon milyenek lehetnek ezek az emberek.

Egyik délután, mikor még az egész család aludt, a kisfarkas kimerészkedett az odú szélére. Nézte az embereket, akik épp uzsonnáztak, és egyre csak

gyönyörködött, hogy milyen különlegesek. Miután a kirándulók továbbmentek, úgy döntött a kiskarkas, hogy ha apukája nem válaszol a kérdéseire, majd ő megnézi magának, hogy milyenek ezek az emberek, és elindult a hűvös-völgyi kis farkasodúból az embervilágba. Amint kiért az erdőből, nagyon furcsa dolgot pillantott meg! Egy hatalmas építményt, ami mozgott, és tele volt emberekkel. Az építmény megállt, és kirándulók le- és felszálltak, a kiskarkas meg gondolt egyet, és felszállt a tömeggel együtt. Mielőtt bárki észrevehette volna, besurrant egy ülés alá. Jó ideje mentek, mikor egyszer csak egy idős néni, aki a szatyrát az ülés alá próbálta betolni, felsikoltott: „Egy kutya!!! Egy büdös kutya!!!”. A buszon ekkor mindenki sikongatni kezdett: „Büdös kutya! Büdös kutya!”. Sokan felpattantak az ülésekről. A buszvezető is észrevette a kiskarkast, és a Vérmző megállónál lekergette a buszról.

Szegény kiskarkas... Mit tudott most csinálni? Ott volt egy számára idegen helyen, már besötétedett, biztos keresik otthon. Hát nagy bánatba kezdett sétálgatni. Ahogy ott mendégél lehorgasztott fejjel, egyszer csak lát egy nagyon érdekes dolgot: egy furcsa, magas építményt, amiről lelóg egy ülés. Hát fogta magát a kiskarkas, felpattant az ülésre, és – mit ad Isten – az ülés elkezd lengeni előre-hátra. Nagyon élvezte ezt a hintázást. A parkban az öreg csősz meghallotta a hinta nyikorgását. „Mi ez?” – gondolta. „Ilyen későn kijött egy gyerek a játszótérre?”. Odament, hogy megnézzze, ki hintázik, és látott egy nagy szőrös állatot. A csősz bácsi fiatal korában vadász volt, így mindjárt tudta, hogy ez bizony nem kutya, hanem rendes, igazi farkas. Mialatt segítségért sietett, hogy megfogják a farkast, a kiskarkas megunta a hintázást. Kiment a parkból, végigment az Attila úton, (a közértesek épp akkor zárták a boltot), ő továbbment, és meglátott egy nagy házat. Mikor odaért, Tóth bácsi éppen akkor nyitotta az ajtót – ment haza a munkából –, a kiskarkas meg gyorsan besurrant mögötte, és felszaladt a lépcsőn. Ahogy a harmadik emeletre ért, látta, hogy a Mama épp a szomszéd Erzsébet nénivel beszélget, az ajtót pedig véletlenül nyitva hagyta maga után. A kiskarkas, mikor senki nem nézett oda, beszaladt a lakásba is, be a gyerekszobába, a rácsos ágy alá. A rácsos ágyban mélyen aludt a kisfiú. A kiskarkas kényelmetlennek érezte a fekhelyét, fáradt volt, mert nem aludt egész nap, hát kiugrott az ágy alól, és bebújt a kisfiú mellé a rácsos ágyba. A kisfiú félálomban kimászott a kiságyból, be az ágy alá, ott rögtön vissza is aludt.

Reggel, mikor a szülők felébredtek, átmentek megnézni, hogy van a kisfiuk. Mondja Apa Mamának: „Te, ezt a gyereket nem fürdeted? Nagyon büdös!” „Dehogynem, nem értem, miért ilyen a szaga”. Apa megint megszólal: „És miért ilyen kemény az orra??” „Jaj ne hülyéskedj, nem kemény az orra!”

„Te, ez a gyerek SZŐRŐS!!”. Benéztek az ágyba, és meglátták a kiscarkast. „Jaj, ez a farkas bejött éjszaka, és megette a kisfiunkat!” – sopánkodott Mama, viszont szerencsére megtalálták a kisfiút, az ágy alatt édesen aludt. Az apuka fogta a farkast, és bezárta a speizba. Szegény kiscarkas! Megint egyedül ült, egy sötét kamrában, már nagyon éhes volt, mert egész éjjel nem evett. Ahogy körülnézett, talált egy nagy üveg eperlekvárt a földön, felborította, és az üveg széttört, ő pedig felnyalogatta a finom lekvárt. Ennél jobbat még nem evett életében. Miután befejezte, nyílt az ajtó, Apa jött, hogy bevigye az állatkertbe. Na de a kiscarkas sem volt rest! Gyorsan kisurrott Apa két lába között, átfutott a lakáson, Mama épp megint a szomszéd Erzsébet néniel beszélgetett, elsurrott mellette is, lerohant a lépcsőházba. Tóth bácsi épp nyitotta az ajtót – dolgozni indult –, kifutott mellette, és már kint is volt az utcán. Épp akkor jött a busz, gyorsan felpattant rá, elbújt egy ülés mögött. Most egy fiatal lány vette észre (szerencsére pont a Hűvös-völgy megálló előtt), mikor a cipőjét kötötte. „Büdös Kutya!!! Büdös kutya!” – sikoltotta. A buszvezető lekergette a kiscarkast, ő visszafutott az erdőbe, be az odúba.

A családja már nagyon várta. „Hát te meg hol jártál fiam?” – kérdezte farkas papa. „Megnéztem, hogy milyenek az emberek” – mondta a kiscarkas szomorúan. „Ugye mondtam, hogy veszélyesek?” – mondta farkas papa. „Igazad volt. Soha nem megyek közéjük többet, ígérem. Csak azt sajnálom, hogy nem ehetek több eperlekvárt, az a legfinomabb dolog a világon, az fog egyedül hiányozni az embervilágból.”

Hát így értek véget a kiscarkas kalandjai. Azóta is eperlekvárra vágyik ez a kiscarkas a Hűvös-völgyben, ha arra jártok, vigyetek neki egy üveggel, ha már úgy szereti!

Takács Ferenc

Géher István (1940-2012)

„...it will be the silence, where I am, I don't know, in the silence
you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on”

(Samuel Beckett)

Elhunyt Géher István egyetemi tanár, irodalomtörténész, esszéista, műfordító, költő. (Vagy ahogy sejtésem szerint ő szeretné a titulusok sorrendjét: költő, műfordító, esszéista, irodalomtörténész, egyetemi tanár.) Sírfelirata, melyet maga szedett versbe egy tréfás pillanatában, második verseskötetében, az 1984-ben megjelent *mi van, catullus?*-ban olvasható:

kultúrát terjesztett: nem mindig fizetésért.

műsorozott rádión. könyvet utószavazott.

lépett több dobogóra. tovább-képzőt vezetett. és

hitt a szavakban: ezért méltán porlad alatt.

Amikor először láttam, nem úgy festett, mint aki több is, más is lenne, mint amit ebben a fanyarul önkicsinylő jellemzésben állított magáról. 1969 őszén volt ez (potom negyvenhárom éve, úristen), a Bölcsészkar Pesti Barnabás utcai épületének negyedik emeletén, az Angol Tanszéken. Néhány év középiskolai tanárkodás, majd könyvkiadóbeli szerkesztői munka után került az egyetemre, neve „megbízott előadóként” bukkant fel a meghirdetett tanórák listáján. Harmadéves angol szakosként vettem fel az egyik kurzusát, az akkori szóhasználat szerint „kötelezően választható speciális kollégiumként”. Az órán, amelyről hamarosan kiderült, hogy én leszek az egyetlen hallgatója, egyben Géher (akkor még Geher) István legelső egyetemi tanítványa (ahogy múltak az évek-évtizedek, ezrek léptek nyomomba, lelkesen, tömegesen, sőt tolongva), vastag fekete keretes szemüveget viselő, zakós-nyakkendő, felnőtt, sőt öreges külsejű figura fogadott (ő huszonkilenc éves volt akkor, én huszonegy), konzolidált, hibátlanul udvarias, tüntetően rendezett külsejű és – mint idővel észlelhettem – ugyanilyen kilengésmentes életvitelű férfiú. (Nagyjából

mindannak ellentéte, ami én voltam akkor. Vagy amit én hittem magamról, hogy vagyok, akkor.)

Tanítványa lettem tehát, aztán kollégája, és szép lassan a barátja is. Megfigyelhettem: gondosan kivitelezett polgári ábrája voltaképp a csendes lázadás álcája volt. A *homo domesticus* – ahogy egy alkalommal igaz barátja, Papp Zoltán, a korán elment nagyszerű műfordító-irodalmár titulálta fülem hallatára – „a lelke mélyén” (ahogy az ostoba, amúgy praktikus közhely szól) minden volt, csak nem kötelességtudó, decens polgár és családapa – miközben persze decens polgár és családapa volt, s ne kétkedjünk: őszintén.

Talán maga sem sejtette, de lényének e miatt a rejtett kettőssége miatt került egész életére *faséba* bizonyos sarkalatos polgárerényekkel. A kötelességtudás rutinját például, a folyamatos mindennapi munkát, a tartós iparszerű működést nehezen viselte. A tanári pályával kötelezően együtt járó papírmunkától látványosan szenvedett. Irodalomtörténészként valósággal kényszerítenie kellett magát, hogy megfeleljen a „szakmai előmenetel” munkaköri követelményeinek: azaz kellő számban és megfelelő ütemben állítsa elő az idézetekkel, jegyzetekkel és hivatkozásokkal felszerelt szaktanulmányokat, konferencia-előadásokat és a fokozatszerzési kényszer követelte doktori, PhD-, stb. értekezéseket. Legendás rádiós esszéit gyakran a Bródy Sándor utcai épületben, a felvétel előtti utolsó pillanatban fejezte be – bevette magát egy csendes folyosói szegletbe, ott írta meg az utolsó mondatokat. (Hogy *hány* mondat hiányát kellett ilyenkor sebtében pótolnia, ennek elegyes a legendáriuma. Volt, hogy az *egész* esszét a helyszínen írta meg, húsz-harminc perc alatt, állítják többen.) Halogatott, megbízatásait gyakran visszamondta, határidőket lépett túl. Mintha a „munkát” ő a szó eredeti szláv jelentésében értette volna: „kín”, „gyötrellem”, emberhez igazából méltatlan és nagyon nem esztétikus dolog.

Volt ebben valami szellemivé szublimált „úriember”-tempó, a „dzsent-ri” könnyedsége a „polgár” görcsös gúzulásával és célirányos nyomulásával szemben, a verejtékes igyekezetnek még a látszatát is kerülő, arisztokratikus *sprezzatura*, a könnyed rögtönzés, a huszárcsíny élet-receptje. És persze mindennek a lehangolóan praktikus és gyomrot szorongató ellentéte is, a polgári megélhetés polgáriasnál is elemibb kényszere, a szorongás a holnapért, a családi életközeg fenntartásáért: a napi „dolog”, amit mégiscsak el kell végezni valahogy. (Ez a feszültség hivatali és szakmai pályafutásának is a kárára volt: az egyetemi és a szakmai ranglétra fokain kínos lassúsággal lépdelt felfelé, a publikus elismerés – a professzori kinevezés, a József Attila-díj – mind méltatlanul későn érkezett meg életében.)

Az alkat persze olyan, amilyen: van, aki *lenni* szeret, van, aki *tenni*. Géher az előbbieket közé tartozott: lenni akart, jelen lenni, léteivel és jelenlétével hatni. Ott volt elemében, ahol önmagát mintegy *előadhatta*, ahol igazából maga a *működés* a *mű*, s nem annak a működő alanyról leváló, papíron holtta rögzülő tárgyas produktuma: a katedrán, az előadóteremben, a mikrofon mellett, a kamera előtt, olykor egyenest a színpadon is. (Évtizedeken át lépett fel Mikulásként az Európa Könyvkiadóban, és mindig hatalmas sikere volt vele; ifjúkorában a Szolnoki Színház dramaturgjaként szívta a színpad levegőjét; utolsó éveiben lényegében áthelyezte magát és működését a Színház- és Filmművészeti Egyetemre; költői műveit szívesen és jól adta elő szakavatott színész-társakkal közreműködve, az ő egyenrangú partnerükként; még William Shakespeare-t, igazi kedvencét és titkos szellemi-lelki Másikját is eljátszotta, emlékezetesen, egy amatőr produkcióban). Megvoltak benne az ilyesmihez szükséges hisztrionikus készségek és képességek: gyönyörűen szavalt, s amikor felolvasott – a maga kicsit kántáló, papos-prédikátoros hanghordozásával –, a hallgatóság nemigen tudta, persze, nem is akarta kivonni magát a hatása alól.

Ez a hanghordozás nem csupán a jelenlét kelléke vagy a hatás eszköze volt nála. Lényében és működésében is volt valami papos. Egyetemi fogadóóráin egymásnak adták a kilincset a költészettani problémáikkal vagy életvezetési gondjaikkal – ez a kettő Géher szemében sohasem vált el egymástól – hozzá forduló diákok. Ilyenkor, a folyosón türelmesen a sorukra váró egyetemi hallgatók láttán, a tanszék cinikusai össze-össze súgtak: „Pista megint gyóntat”. Valóban, nem csupán szellemi, hanem egy kicsit – vagy nem is olyan kicsit – lelki atyja is volt tanítványainak, közülük azoknak is, akik az ő évtizedeken át üzemeltetett szerda délutáni műfordítói szemináriumain nevelődtek költővé, és tanulták ki a mesterséget, de azoknak is jutott ebből a lelki istápolásból, akik más formában kaptak tőle szakmai segítséget, jó tanácsokat költészetük műveléséhez. Hosszú a névsoruk: Ferencz Győző, Mesterházi Mónika, Nádasdy Ádám, Szabó T. Anna, Lázár Júlia, Gerevich András, Varró Dániel, Imreh András, Rác Péter, Schein Gábor, Gál Ferenc, Szlukovényi Kata...

A tiszta működést, az arisztotelészi *energeiát*, mely életének voltaképpeni közege volt, azért a *praxis*, azaz a műveket előállító célirányos tevékenység is mindvégig elkísérte: Géher terjedelmileg is impozáns irodalomtudósi életművet tett le nyomtatásban. Közben viszont, amennyire tehette, került a irodalomtudomány kanonizált műfajait és szabadalmazott technológiáit. Pályája elején William Faulknerrel készült kandidátusi értekezést írni. E célból un. aspirantúrárt

pályázott és nyert el, éveken át kapott havonta párszáz forint (akkor nagy pénz!) kutatási támogatást. Végül az értekezésből nem lett semmi, Géher sohasem jutott a munka végére (talán az elejére sem), a kandidátusi fokozatot is csupán évekkkel később szerezte meg, más témában. Illetve nagyon is a végére jutott: a Faulkner-könyv megszületett, csak hát, mondjuk így, szétírt, sőt szanaszét írt formában. Különféle egyetemi és akadémia *acták* őrzik a virtuális (azaz megíratlan maradt) opusz illendően szakszerűre tupírozott fragmentumait, míg a mű más cikkelyei alkalmi esszégyűjteményekben, konferencia-kiadványokban, ilyen-olyan *Festschriften*ekben olvashatók el. Leginkább mégis Faulkner-regények és elbeszéléskötetek magyar fordításait kísérő személyes hevületű, lábjegyzetekkel és hivatkozásokkal nem terhelt, ám ettől nem kevésbé súlyos és értékes elő- és utószavak formájában végzik dolgukat.

Később is mellékes-járlékos szerzői alkalmakat, ancilláris formákat töltött meg elsőrangú tartalmakkal, súlyosan szakszerű felfedezéseit ismeretterjesztés és olvasónapló-írás leple alatt terjesztette. Lektorai jelentéseiből szublimált körképet a kortársi amerikai irodalomról, mellette a magyar irodalmi életet anatomizálta erre-arra eldobált esszéinek egymásba ízelésével (*Mesterségünk címere*, 1989), rádióelőadásokat mentett le novella-elméleti tanulságokat rögzítő, verselemzési újdonságokkal szolgáló könyvvé (*Rádió-kollégium*, 1996). Egyetlen, megírásában és végső formájában egyaránt „szabályos” szakmunkája, kandidátusi fokozattal elismert disszertációja, a tekintélyt parancsolóan nagy laptükrű, közel négyszáz oldalas *Shakespeare-olvasókönyv* (1991) is voltaképpen szabálytalan munka: nem lehet róla tudni (és tegyük rögtön hozzá: jó, hogy nem lehet róla tudni), tankönyv-e vagy esszé, tudós bűvárlat vagy személyes (és egyáltalán *nem* szemérmes) vallomás William Shakespeare-ről, aki Géher István életének, erkölcsének, érzés- és gondolatvilágának, ha szabad evvel a kissé régmódián patetikus szóval élnem, a vezérlő csillag volt.

Nem tudom, csupán sejtem: önmagát leginkább mégis költőként tartotta becsben. Angol-magyar szakos bölcsészhallgatóként kezdett komolyan verselni, barátjával és diáktársával, Tandori Dezsővel *tandemben*, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján. Aztán elhallgatott, pontosabban a költői működés származékos formájában, a műfordítás jelmezét magára öltve tette óvatosan közszemlére lírai tehetségét. Jelentős költőket – Robert Browningot, Ted Hugheset, Seamus Heaney-t, Sylvia Plath-t – fordított, jelentősen. A tragikus sorsú, fájdalmasan vallomások lírát művelő Sylvia Plath-t különleges figyelemben részesítette: többször írt is róla, kötetet válogatott össze verseiből, Tandori Dezső fordításában (*Zúzdás*, 1978).

Aztán döntött: mégiscsak költő lesz. Negyvenegy éves korában verseskötetet jelentetett meg, *Mondom: szerencséd* (1981) címmel.

A kései pályakezds bravúra-versein nem nehéz felismerni a klasszikus-modernista poétikai ihletést, s a versfűzér nyelvjátékai, tipográfiai furfangjai, körmönfont idézés- és utalástechnikája nem is titkolják ennek az ihletésnek a forrásait, T. S. Eliot, Ezra Pound, e. e. cummings és más angol-amerikai őse (és újabb) modernisták követésre választott példáját. De legalább annyira érdekes – és a későbbi Géher-kötetek, a *mi van, Catullus?* (1984), az újabb hosszás költői csendet megtörő *Anakreóni dalok* (1996), a *Hol az a látvány?* (1997), az *„Új folyam”* (1998), az *Eszteendő évek* (2002) felől szemlélve különösen szembetűnő – a versek tárgya: a költő hangsúlyosan költészeten kívüli Énje, Géher István, a férj, apa és fiú, tanár és irodalmi-kulturális mindenek, illetve ennek az Énnek a működése és működésének a privát és publikus feltevélei. Géher költészete valójában *önéletrajz*, rezignált lírai beszámoló hátratételek és méltánytalanságok között telő életéről, a pályát kísérő kudarcokról és csalódásokról – és a csendes állhatatosságról, amellyel mindezt viselnie kell az embernek, illetve a vigaszról, a családról és a barátokról, a tanárságról és a költőségről, mindarról, ami viselni és elviselni segít.

De beszámolt ez a lírai önéletrajz olyan csalódásokról is, amelyeknek a nagyobb környezet, az ország és az országgal történtek voltak a kiváltói. Köztük a legnagyobbról: utolsó verseskötetében, a *Polgár Istókban* (2008) Arany János-i csendes fájdalommal intett búcsút ifjúkora eszményének, az „igazi” (vagyis hát megálmódott) Polgárnak, a nemesen liberál-konzervatív polgári-értelmiségi étosznak és életformának, amelyre csúfosan rácafoltt 1989 és az azóta eltelt két évtized. Az a társadalmi-politikai fordulat, amely – Géher így hitte és remélte – ezt az eszményt volt hivatva valóra váltani. Vagy legalábbis megadni számára a lehetőséget, hogy végre háborítatlanul élhesse életét ennek az eszménynek a jegyében.

Mint oly sokan másoknak, Géher Istvánnak sem adatott meg ez a lehetőség.

Váratlan betegség végzett vele, kegyes gyorsasággal. Utolsó útjára több százaz, ha nem ezres, tömeg kísérte el 2012. június 28-án a Farkasréti temetőben. A barátok, tanítványok, pályatársak közül többen messze idegenből, Párizsból, Dublinból, New Yorkból repültek haza a temetésre.

Két kötetre való megszerkesztett verskézirat maradt utána, közöttük a „Horati carmina post tempus” című ciklus, amelyet 2011-ben fejezett be Géher. Ezek már a búcsúzás versei voltak:

volt – nincs. volt, ami nincs? múltja kimúlt. múlik időd. letűnt,
megrogyant, lekopott mind, aki élt (széptanilag) – kihalt,
kidőlt ... nézheted ám, hogy hova lett ihleted és erőd.
mégis írsz. ahogy, úgy! míg belehalsz: írod, akárkinek.

Írta, és belehalt. „Akárkinek”? Vegyük magunkra, ha eddig nem tettük, olvassuk, és ne felejtsük. Ne felejtsünk.

Emlékversek



Szlukovényi Katalin

Lélekvándorlás

Géher István emlékére

a balatoni fák a pesti fák a
tudat legmélyén pislákoló fáklya
amit tanulni kell megérteni
mit rejtjeleznek morze-fényei

amíg építed a tested a lelked
másokból hogy megéld megénekelhesd
modelleket és húst inkorporálsz
közös ritmus a vacsora a nász

felépíted a tested a lakásod
a pályád a baráti társaságod
míg rítussá lényegül a rutin
s elboldogulsz az élet alkuin

megtanulod testedet lelkedet
hogy annak örülj aminek lehet
hogyan használd hogyan oszd be magad
hogy akkor örülj meg mikor szabad

és ha kiépítetted saját rended
mely végre igazán szabadon enged
ha tényleg megragadtad a napot
épp csak addig tart míg továbbadod

tapasztalod míg bekebelezed
mások életéből az életed
és mindegy akár bosszús akár hálás
akarod nem akarod nincs megállás

más testeken és tudatokon át
rakjuk össze magunk másolatát
én te mi ők ugyanaz a személy
egymásban lüktet mindaz aki él

esküszöm a vers eleje és vége
közé feszített kiszámíthatatlan
esendő és beteljesült alakban
mégis másképp-nem-lehet életére

amelyben időnként megsejthetem
hogymása sincs csupán az értelem
hogymegboldogulva megöregedve
átköltözhes a testből a szövegbe

Örökmécs

In memoriam Géher István

Az épp kihúnyt élet körül riadtan
összebújva, a tábortűz helyett,
mitől nem kapjuk többé, önmagunkban,
egymásban tartjuk a fényt, meleget.

Szabó T. Anna

Tűz

Egy régi vers Géher Istvánnak

Mert a varázsló tudja.
Ülnek körülötte, a szemük parázslík,
a szívük mohóság és szomj. Körülülík,
mint a barbárok a tábortűzet.
Tűzzé akarnak válni maguk is.

De a varázsló tudja.
Nem erdőtűzet akar, nem
mindent felfaló lángot,
hamut a szív helyén. Nem.
Koncentrált izzást, egy tűzben a mindent.

És a varázsló tudja.
Aki barbárságát már tógára cserélte,
ide akar majd visszatérni, mindig.
Ez volt a leghevesebb láng, amikor még
körben sötétség. Ott és akkor: éltünk.

Borbála Faragó

Prospero

In memory of István Géher

You stood there and took out the silver,
one by one, and threw them on the floor,
the vase, the tray, the candlestick, all the
forks and knives – gone. The huge cupboard
stood empty, barren, expectant.

Then you picked up the burning logs and
tenderly arranged them inside, one at a time,
filling the space with smoke and the smell
of scorched flesh. ‘Are you out of your mind?’
I asked, but you laughed and closed the door.

Now I’m staring at the cupboard, half
thinking that the frail snakes of smoke
escaping from its hair-width cracks
will wrap themselves around my ankles
and lift me up slowly, unbelieving.

Then I could see the inside of your
laughing mouth and could count the
fiery syllables escaping your throat.
I could reach out and heal your hand.
But instead I’m quietly bursting into flames.

Pikli Natália

Prospero

Géher Istvánnak
– tanár/vers

Szárnyaid ha rámrakod
kevés
növelni segíts
ízesüljön csontra csont
kínlódja végig szív-
verés.

Taníthatsz szerzőt, metrumot
s keret-
versszakba űzheted költői ihleted
mit sem ér
ha nincs meg az egy pillanat
a ki nem mondható
az út lélektől lélekig
mely nem bejárható
nem kartotékadat, nem tanítható,
a kegyelem, ha van. Non est volentis.
Engedj el, Prospero.
Lépted
léptünkben
továbbvisz.

Ruttkay Veronika

Géher István felkészül a következő félévre

Minden félév előtt egy-két héttel Géher István átnézte a papírjait.
Az elhasználtat kidobni és ami még jó, áttolni az újba
fárasztó volt. Éveken keresztül engem is elhívott az irodába.
Ilyenkor mással nem foglalkozott. Föléjégörnyedt a papíroknak.
Vizslatta a fénymásolót (sokszor beragadt).
Arcán nem alázat, inkább konokság.
Vágott, ragasztott. Energikusan másolt.
Az egész félév a fejében volt, évekre előre.
Legtöbbször ismerte a hallgatókat is.
Minden áthajlást a helyére tett.
Verset és prózát. Hogy lehet, hogy semmi nem hiányzott?
Beszélgetés közben könnyebben ment a munka,
bár idegesítette a papírhalom.
Aztán mindig egyszer csak összedörzsölte a kezét,
és felhúzta a szemöldökét, hogy kezdődik megint.

Börzsönyi Péter

Késő délután cigarettafüstben

A fölépcsőn jött. Elsétált
a hátsó kis lépcső felé,
ahol a műhelyszoba volt
a földszinten, pont a sarkon.

Mi a kislépcsőn lejöttünk,
és üldögéltünk sokáig,
ki hozzá közel, ki messzebb
szálló cigarettafüstben.

Kifújta, belélegeztük.
Mindig így mondta el nekünk,
amit szerinte tudni kell:
lélegzettől lélegzetig.

Hamutálat is magának
hozott, az asztalra tette,
és abba rakta a hamut,
mintha csak közénk hintené.

És este lement a lépcsőn,
mi meg felmentünk a hátsón.
Pedig biztos lett volna még
bőven miről beszélni.

Mesterházi Mónika

Figyelmed előterében

Géher István emlékére

Ha el akarom képzelni, hogy nem vagy,
el kell képzelnem, hogy vagy, és mondjuk
felállsz egy kávéházban, és üdvözölsz.
Mindig valami mozdulatot, épp egy ilyet,
a személyes és a személytelen határán.
Úgy látszik, ezekben van az, ami nincs.
Sok történet, mondat megmaradt,
vagy elfelejtettem, és belém épült.
És ezektől az udvariasnak nevezhető,
bárminek kijáró mozdulatoktól,
épp ezektől szorul össze a torkom.

Hisz mindig ezen a határon jártunk.
Kezdetben én csupasz lélekkel
a nevetségesség peremén, és te
humorral és empátiával tereltél vissza
a sebezhető, de érvényes terepre.
Anélkül, hogy másról, mint versekről szó lett volna.

A versbeli éneddel azonosultam. A tanár éned,
a másik teremtetten alak, értelmet adott
az egyetemnek, összeterezt későbbi barátokat,
bár csak a gondolataihoz engedett közel.
És ott volt mégis az egész lényed, a nagy,
szeretetteljes apafigura, tekintélyes csak a tudásod,
de azt is humorral viselted, bölcsen, kajánul.
Jól éreztük magunkat, ahol jelen voltál.

Később hányszor találkoztunk hivatalos ügyben.
Alig beszélgettünk, csak ha verset hoztál.

Ez megfordult, és nem hiszem, hogy hasznodra vált,
amit mondtam, mert többnyire úgyis azt mondtam,
amit vártál, bár visszafogottabban. Mit számított?
A legnagyobb szexista voltál az irodalomban,
„házi kritikusod” lettem, ami csak annyit jelentett,
miért nem írnak rólad mások. Csak legalább
ne mondtad volna olyan sokszor, ahogy az öregek.

És az a másik: elvállaljak-e egy munkát,
nagynevű kolléga után és helyett.
Szenvedélyesen érveltél a telefonban,
miért fölösleges, hányféleképp nem érdemes.
Majd a gondolatmenetet megfordítva,
tőled nem szokatlan dialektikával,
csak mégis annyira rosszul esett:
Tudod mit? Vállald el, neked ez pénz.
Kinek mondtál volna még ilyet?

És aztán, mikor nem hittem volna, hogy figyelsz még,
egy másik telefonban, meglehet, kapatosan:
hogyan írom meg, amitől annakidején megtorpantam.
Egyszer csak ott álltam előtted,
mint nagyon régen, a figyelmed előterében,
mintha csak mindvégig ott lettem volna,
és végül ez maradt velem, mert utána már
megint hivatalosan találkoztunk,
bár a születésnapomon, és kaptam tőletek
váratlan ajándékot, de gyengélkedtél,
lázad volt, úgy adtál elő a sokaságnak,
és egyszer csak, egy hónap múlva meghaltál
anélkül, hogy ezt vagy bármit elmondtam volna.

Nádasdy Ádám

Majd csak nagyon sokára

Géher István emlékére, 2012. június

Az élvezet, az lassú és finom,
az mérlegelés, szájban forgatás,
az hagyomány és vallás és Buda,
az vaddisznósült és áfonyaszósz.

A türelem, az forró és erős,
hegyeket megmozgató csoszogás.
A türelemnél hajlékony zsilett van,
és vág, ha kell. Vagy formáz. Mást szeret.

A szemérem, az mint a katapult,
kilő magasra, a jelen fölé,
nehogy meglátsszanak a részletek.
Ott aztán megmutatja mindenét.

Az élet legyen lassú és finom.
Ugyanott mindig, mindig ugyanazt.
Zátony. Utolsó pillér egy folyóban.
Majd csak nagyon sokára süllyed el.

Lázár Júlia

Ezredvég

Géher Istvánnak

az álmaimban megjelenysz,
fegyvertelen az álom,
mert égiek és földiek
közt újra nem találok
magam

vitatkozunk egy verssoron,
teát is adsz vagy kávét,
a föld itt nem csontot terem,
fegyvertelen a szándék,
a szó

a démonom a démonod
testvére, fattya: árnyék.
ha nem cipelném vállamon
haza sosem találnék –
hamar

végezzük rendben dolgaink
a suhintó időben
kérdésre kétség, hullanak,
csak a magány időtlen,
a fák

Can Togay János

Géher István emlékére

Ön akkor most magyar költő lesz, jól megfontolta?
Nem leszek magyar költő, tanár úr, nyugodjon meg.
Bújjunk be együtt oda a T.S. Eliot nappaliba és mormoljunk
Dante sorokat, amelyekben minden mindenre vonatkozhat.
Vagy dörgöljük hátunkat sárga köd gyanánt a házak falához,
amikor sokat üt az óra, és engedjük pipáink füstjét az opálos égnek;
itt világít egy menóra a vaksi ablak mögött, amott csupasz gyertyák égnek,
és suhan az utcán végig az összes árny, ki kéreget, ki sántán igyekszik az
alkonyat elől, egy kapualjba menekül, és ott összeomlik legott a nedves kö-
vezeten. Nem! Ne hazudjunk! Szavaljunk inkább imbolygó rémeket a gra-
vitáció szédült közepéből, álljunk szerény kabátban, kopott táskáink mély
papiros illatában kopott férfiként, ki mindig, örökön öreg, kiben meghalt
már a szörnyeteg, ki almjába
harap, és kinéz az ablakon és azt motyogja: Igen, tudom, tudom,
így hever a zöld, így húzódik rajta a kék, így ágaskodik, mi építmény,
s a szikla így rojtosodik egy szürke tengerparti képen, a test így emelke-
dik és zuhan egy csobbanás erejéig, s a bőr alatt az izmok így múlnak el.
Ott lenni, ahol már voltunk valaha, olyan, mint jósok kártyalapja, egy ajak
mozdulata vagy büntetés. Szégyen és bűn, halál
és szenvedély e lapon, ezt most arccal az asztalra fordíthatom,
és számolok magamban, míg tart a lélegzet. Voltam és többé nem leszek.

Báger Gusztáv

(Itt benn)

In memoriam Géher István

Első könyvem szerkesztője G. István,
tűpontos instrukciók doktora.
Nemes veretesség kísért oda,
hol nincs kötelesség és nincs szám.

Bejutott, bár nem volt rajt' semmi listán,
a túlvilág igaz embereket fogad.
(Most az irónia visszább tolat,
a menetrend is megszűnt Veled, Pistám!

Mától össze-vissza járnak a versek,
megkegyült vekkerek egy filmben.
Irodalom nélkül már nincsen,

mi az értelmes léthez kellhet.
Emlékedre őrzök egy őszi kertet
– múlhatatlan lobogás *itt benn.*)

Kőszeghy Anna

Nyugtában felkel...

Az eget nézi, és a földet látja,
ablaktáblák köztes terében
az egykor volt kép hiánya
beléhasít: nem nézni képtelen.
A földet nézi, és az eget látja:
a fent mítoszáét ideleenn,
ahogy a hegy a dombra hajolt –
most élőket költöget a holt.

Kiss Zsuzsánna

Mondhatatlan

Látod, csak szél lengeti, hajtja a füveket,
Hogy égő szó nem kergeti-űzi szívedet:
Mondod-e még, ha már a csend szálait csomózod...

G. István László

Ötvenötödik védőbeszéd

Sosem akartam akváriumot. A díszhalak
üvegbe zárt felnagyított hólyagszeme
hályogtanács volt, hogy ezt az üvegfaltól
üvegfalig verődő mozgást kívülről ne
nézzem, amíg belülről meg nem élem. Nincs
kopoltyúm. Ha erőlködöm, nem a fejemen át
veszek levegőt. Van tüdőm, használom. Beszélek.
Hasukat feltárva víz színén lebegtek
reggel a guppik, aranyhalak. Nagy, lepattogzott
öblű kanalat, mintha kanálishé marta volna
le róla az alpakka fényét, vettél elő,
hogy az akvárium felszínéről lehalászd a
halált, és este ne vegyem észre, hogy kevesebb
a hal. Nem ettünk azzal a kanállal
soha. Kifogni a lelkeket Jézus dolga, meg
az emberhalászké, nem a halálé, mondanád,
ha tudnál még beszélni. A kórházi ágy
öble úgy simult hátad alá, mint egy
hatalmas kanál.

Töredék

Halott teret zárj homlokomba,
segíts engem sötét karokra,
támaszom legyél a térben,
amíg világodat felélem.

Géher Mária

Utóirat

a gyúrt levelet
föld felett tartó gyökér
ívben lehajlik

Kállay Eszter

Június

Hogy lehet írni utánad
Táviraotzni az égbe
Ritmusa megveti lábad
Éjjelt hajnállá kilépve

Kállay G. Katalin

latiatuc: szapphói

véd a „hajnálfény”, ha kilép a lélek –
nem lehet feltartani? fáj? ezen mind
átmegyünk. honnan hova? más világra
nyílik az ajtó.

Műfordítások



Marton Éva

„Ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget”: interjú Géher Istvánna

Nem voltam tanítványa, de irigykedve hallgattam azokat, akik hozzá jártak, szeminaristái lehettek. Legendákat meséltek óráiról, hatalmas tudásáról, humoráról. Shakespeare-előadásait lenyűgözve hallgattam. Műsorainkban sokszor beszélt kedves szerzőiről, fordításairól. Hol az egyetemre mentem be hozzá, olykor Attila úti lakásán jártam. Olyankor könyvek sorakoztak előtte, gondosan bejelölve a fontos részeknél, jegyzetbe szedve, miről szeretne beszélni. Ezek az alkalmak voltak az én egyszemélyes szemináriumaim.

Néhány hete ő nyitotta meg a műfordítók harmadik szakmai hétvégejét Dobogókőn. Előadást tartott fordításról, annak nehézségeiről és szépségéről, a fordító magányáról, a szakmához való hűségéről.

Fáradtnak látszott, másnap korán reggel hazaindult. Az előző este megbeszélt interjú ekkor készült. Utolsó interjóját adta.

Sokadszor hallgatom végig a beszélgetést, felelevenedik mosolya, gesztusai, a csendek. Mindig precízen fogalmazott. Hallgatom, nem tudom, nem akarom elfogadni... Búcsúzáskor megbeszéltük, átküldöm az elkészült szöveget, hogy elolvassa, széljegyzetével lássa el. Magányos lett a szöveg.

– Egyetemistaként fordítottam először, Gerard Manley Hopkins angol költő Arany visszhang ezüst visszhang versét, mely akkor a Vigiliában jelent meg. A bonyolult rímeket, formákat, gyakori szójátékot használó Hopkins erőmérés volt, megbirkózom-e a nehéz szöveggel. Egyik piarista csoporttársamra hallgatva nem saját, hanem Deák Lőrinc álnéven írtam alá a versfordítást. Évtizedekkel később az Európa Kiadó a Hopkins-kötet összeállításakor hosszan kutattott Deák Lőrinc után, mikor kiderült, én vagyok a fordító.

– Kutatása egyik fő területe Shakespeare. Shakespeare-olvasókönyve rámutatott arra is, milyen problémákkal kell megküzdenie a fordítónak munkája során. Mitől nehéz Shakespeare-t fordítani?

– Nem csak a fordítónak, a mai angol olvasónak is kihívás eredeti nyelvezetében olvasni Shakespeare-t. Sokszor felvetődik az angoloknál, kell-e modernizálni az akkori nyelvet, melyből mára szavak vesztek ki, alakultak át.

Nehéz az olvasása, de érthető. A modernizálás során elvész a nyelv íze-zamata. A fordítás azért más, mert kapcsolódik ahhoz a korhoz, melyben lefordítják, de nem vagyok híve a saját korhoz igazított teljes modernizálásnak. Akkor jó a fordítás, ha a két korszak nyelvezete harmonikusan fér meg egymás mellett. A shakespeare-i metaforikus nyelv nagyon gazdag, sugallatos, akcióban van. Metaforái nem pusztá díszítőelemek, funkciójuk van. Ezt a ma színháza nem szereti, ezért könnyíti a szöveget. A Shakespeare-drámák erőssége a szövegben lakozik, a korabeli néző a fülével látott. Számomra is kérdés, hogy vissza lehet-e hozni korunk színházába ezt a nézőt.

– *A műfordító szakmai napokat megnyitó előadásában a fordítás nehézségeiről beszélt. A pálya elején álló fiatal műfordítóként lehet, hogy megijednék, mi vár rá, hisz hangsúlyozta, a műfordítás „macerás ügy”, melynek minden eleme bizonytalan. Tanítványaitól tudom, sokakkal szeretettette meg a szakmát. Miben áll a titok?*

– A nehézség mellett mindig ott van egy másik érzés: a kihívás. A csakazértis lefordítani vágya. Tanítványaimnak mindig azt ajánlottam, próbálják meg újra és újra. Ne adják fel, mert megoldani egy nehéz fordítást nagyon jó érzés, siker.

– *Fordításai között volt-e olyan szöveg, amely nem hagyta nyugodni, nem eresztette, többször újrafordította?*

– William Faulkner megdolgoztatott. Néhány éve újrafordítottam a *Megszületik augusztusban* című művét *Augusztus fénye* címen. Faulkner egy előadásában hosszan magyarázta, milyen az augusztusi furcsa, áttetsző fény Mississippiben. Nem volt kérdéses, hogy ezt vissza kell adni a címben is. Ez a fordítás rengeteg munkát adott.

Az eredeti szöveg bonyolult mondataival sokat küszködtem, hogy jól érthetően, élvezetesen adjam vissza a magyarban. Nagy ereje van a szövegnek, meg kellett oldanom, hogy ezt az erőt a magyar fordításban végig megtartsam. Sokat gyötört, rengeteg türelem kellett hozzá.

– *Sokat változott a nyelv, amióta fordít. Megváltoztatta fordítási munkamódszerét, ma máshogy dolgozik, máshogy tanítja a műfordítást, mint pályája elején?*

– Az egyik legnagyobb változást a számítógép megjelenése hozta. Könnyebbé vált az adatok megkeresése, a változtatás, ugyanakkor nem tartom egyértelműnek a hatását. A mai napig kézzel írok és fordítok, sőt, ceruzát használlok. Ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget, mint fazekas az agyagot. Ezt az érzést a számítógép nem teszi lehetővé.

Érzékelem, hogy a korábbi időszakhoz képest megsűrűsödtek az adaptációk. A korábbi hagyományos, nagy gondú műfordítást sok esetben ezzel pótolják,

mely Shakespeare esetében különösen érzékelhető. Hosszú évtizedekig dolgoztam szerkesztőként. Abban az időben a szépirodalmi mű nem tűrte meg a lábjegyzetet, ma egyre általánosabb, hogy a szöveg mellett ott a magyarázata is a fordítónak. Megváltoztak a műfordítói konvenciók pályám kezdete óta, ami nem baj, de látom a különbségeket.

– *Ha ennyit változott a fordítás, ma másképpen fordítaná-e le korábbi munkáit?*

– A fordítást sosem lehet befejezni, csak egy ponton abba lehet hagyni.

– *Ha soha sincs vége, mikor lehet lezárni, befejezni, késznek nyilvánítani?*

– Ebben nagy segítség a jó szerkesztő, az ő megerősítése kell ahhoz, hogy a fordító megnyugodjon, s eleressze a szöveget. A fordítás ötven évre hitelesített, ennyi szavatossága van, ennek leteltével érdemes elővenni a szöveget, s újrafordítani.

Vannak hozzánk nőtt fordítások: nem szívesen dobjuk el Aranyt, Mészölyt és még sok más klasszikussá vált fordítást. Fontos, hogy az új szöveg erősebb és jobb legyen az előzőnél, különben kár lecserélni.

Kevés örök és maradandó fordítás létezik, nekem ilyen a Károli-biblia. A vallási közösségek vitatkoznak ezzel, de számomra Károlyi szövege irodalom, gyönyörű szöveg, örök. A másik életre szóló mű Arany János Hamlet-fordítása. Bár született azóta négy új fordítása a műnek, számomra az örök Hamlet az övé.

– *A szöveg iránti tisztelet nem engedte, hogy sosem kezdett hozzá a Hamlet fordításához?*

– Nagyon szívesen megjavítanám Arany szövegét. Néhány olyan részlete van a fordításnak, ami rászorulna erre, hisz az akkori kutatás annyi mindent nem tudott még a szöveg környezetéről. A mai napig nem avult Arany szövege, nagyon modern ma is. Ezt a néhány kérdéses részt újrafordítanám.

– *A műfordítás mellett verseket ír, hogy hat egymásra versfordítás és versírás?*

– A jó fordítás beépül a magyar irodalomba úgy, hogy az eredeti mű szellemét, megoldásait megtartja. Sok magyar költőnél kimutatható a műfordítás visszahatása saját költészetére. Ezra Pound mindig izgatott és hatott rám. Seamus Heaney ír költőt nagyon közelállónak éreztem, ez a közelség érződik fordításaimban. A korai és kései Ted Hughes is hatással volt költészetemre. Sokszor szólal meg a vers az ő hangjukon.

– *Min dolgozik most?*

– Faulker *Szentélyét* fordítom újra. Nehezebb a versfordításnál. A lírai köttségek megkönnyítik a fordító munkáját. Kijelölik a teret, támaszkodni

lehet rájuk. A regény a „nagy formátlan”, nehezebb megtalálni, megtartani ezt a formát a fordítás során. Vannak művek, melyek csábítanak, de még nem jött el az ideje a fordításuknak. Tervezem, félre vannak téve, várnak rám. Ha már fáraszt a fordítás, vagy befejeztem egy nagy munkát, verset írok. Kiegészíti egymást írás és fordítás, hatnak egymásra, de párhuzamosan nem működik a kettő. A tanítás mindig nagyon fontos volt az életemben. Bár kevesebb órában, de még tanítok. Élvezem a közös munkát. A fordítózsemináriumi órákon lehetőség van arra, hogy soronként megállva, a fordítási nehézségeket megbeszélve olvassuk végig, értelmezzük a szöveget. Egy jó megoldás a diákoktól nagy öröm számomra is. Szeretem a közös munkát, élvezem a tanítást.

Beowulf¹

Scyld király tengeri temetése – Képes Júlia fordítása

- | | | |
|----|--|--|
| 26 | Kiszabott ideje
Urunk elé járult
Tengerpartra vitték
közeli barátok, | Scyldnek letellett,
a jeles bajnok.
vitéz társai,
amint kívánta, |
| 30 | mikor még a szó
népének kedves,
Kikötőben hajó állt,
királynak való, | szolgált Scyldet,
hosszú éltű királyát.
ékes orrú,
útra készen; |
| 35 | oda tették nyugodni
arany-adományozót
kiváló harcost.
mérhetetlen sok, | nagy jó urukat,
hajó aljába,
A hajón kincsek,
messze földről. |
| 40 | Hírét nem hallottam
kinek fegyverei
kardok, pajzsok;
rengeteg kincs,
tengernek | díszesebb hajónak,
ehhez foghatók;
király mellére rakva
hogy elkísérje
tartományába. |
| 45 | Kevesebb drágasággal
hűséges népe
mint azok, kik valaha
egy-egyedül, | nem díszítette
ura hajóját,
vízre tették
kisgyermek korában. |
| 50 | Szintiszta aranyból
feje föl-é,
útra bocsátották,
mélységes gyász. | jelvényt tűztek
víz őt hadd vigye,
bánat szívükben,
Meg nem mondhatják |
| | teljes bizonyossággal
halandó harcosok, | tanácsosztó bölcsek,
hogy a hajó hová jut. |

¹ A *Beowulf* címen ismert mű az óangol korszakból ránk maradt leghosszabb költemény. Szerzője ismeretlen, keletkezésének ideje bizonytalan. Egyetlen példánya létezik, amely egy kb. 1000 körül írt kéziratban maradt fenn. Hősnének, a geat Beowulfnak tetteit és halálát meséli el.

Beowulf temetése – Nagy Andrea & Miklós Ágnes Kata fordítása

- 3110 Weohstan fia, a vakmerő harcos,
parancsot küldött a királyság minden
thánjának csarnokába, hogy távoli földekről
hozzanak fát, és halmozzák magasra
hercegük fekhelyéül: „Fekete lángok
3115 falják fel most a férfiak vezérét,
ki nyugodtan állta, mikor a nyilak vihara,
az íjhúrtól hajtott halálos vas-zápor
szállt a pajzsfal fölött, s a szélsebes nyílhegy
tollak szárnyán száguldott a célba.”
3120 A hét legjobbat hívta maga mellé
a király nemesei közül Weohstan
bölcs fia, hogy a barlang mélyébe
kipróbált társak kísérijék útján.
Egyikük, aki a többi előtt haladt,
3125 lobogó fáklával lépett a sötétségbe.
Nem húztak sorsot, siettek az ékesség-
halomhoz mindahányan, mikor látták,
hogy nem őrzi senki, a sok drága
holmi gazdátlan hever a teremben.
3130 Nem töprengtek sokáig, sietve kihordták
mind a kincset, majd a mélybe taszították
a sárkány tetemét, a tengernek adták,
a hullámokra bízta a halom őrzőjét.
Számolatlan rakták a szekérre terhük,
3135 a csavart aranyat. Az alvó ethelinget,
a fehérhajú hőst a Hronesnæsshez vitték.
A geat férfiak fahasábokból emeltek
máglyát uruknak, magasra tornyozták,
s mint ő maga kérte, körben sisakokkal,
3140 fénylő páncéllal, pajzsokkal díszítették,
s a fegyverek közé fektették hercegüket
a gyászoló harcosok, a híres uralkodót.
A magaslat tetején meggyújtották a roppant
farakást. A füst feketén kavargott

- 3145 a levegőben, a felcsapó lángok robaja
jajszóval vegyült. Vezére pusztulását,
szomorú sorsát siratta a nép.
A tűz izzásában a test, a csont-
kamra szétporladt. A szél elállt.
- 3150 Egy geat asszony gyászos dalt
..... felkötött hajjal,
fájdalmas éneket. Félelmet jövendőt,
idegen fogságot, fosztogató hadakat,
keserű vereséget, véget nem érő
- 3155 mészárlást. A füst a mennyre szállt.
A wederek fiai felépítették a sírhalmot,
mely magasba szökött a szirt fokán,
hogy lássák a távolból a tenger vándorai.
Tíz napon át tartott, míg elkészült
- 3160 Beowulf emlékműve. Ebbe helyezték,
mit a lángok meghagytak, és a legerősebb falat
emelték köré, mit emberi tudás
építeni képes. Az ékszereket és gyűrűket
mellé temették, és mindazt a drágaságot,
- 3165 mit mohó kezek a kincsből elvettek;
a földbe rejtették a férfiak aranyát,
őrizze a mélység – még mindig ott vár,
hasznát nem látja a halandók közül senki.
A halotti halmot harcban merész
- 3170 thánok lovagolták körül, tizenkét etheling –
fájdalmuk panaszolták, fejedelmüket siratták,
királyukról szóttek szomorú éneket,
bátorságát hirdették, hősi tetteit
dicsérték fennszóval. A férfihoz ez illik,
- 3175 hogy szíve szeretetét szavakba öntve
magasztalja barát-urát, mikor mulandó élete
napjaitól a bátornak búcsúznia kell.
Így gyászolták a geat harcosok
vezérük halálát, a hűséges társak:
- 3180 azt mondták, nem volt a világon király
nála jóságosabb, népéhez kegyesebb,
hatalmasabb szívű és hírnévre méltóbb

Egy spitalfieldsi selyemszövő balladájának záró sorai – N. Kiss Zsuzsa fordítása¹

Szövőszékem kizökkenve,
Hengerem a szű megette,
Szorítóm, lábítóm vacak,
Pálcám ütést megtagad,
Keretem a por befogta,
Ollóm, vetőm rágja rozsdá,
Fésűm, hámom szétkopott,
Kerekem nem hajtja fog,
Vetélőm csonk, táblám szakad ki,
Lapom betelt – rudamnak annyi.

¹ Idézi E. P. Thompson (egy 1811-es kiadású műből) *Az angol munkásosztály születése* végén, búcsúzóul.

D. H. Lawrence¹

Tanóra teknősbékával – Maráczi Géza fordítása

A péntek délutáni utolsó óra volt, természetismeret, a hatodik osztályban, fél négytől fél ötig. Az utolsó óra a héten nyűg a tanároknak és a tanulóknak is. Vége van az egésznek, nincs már szükség a fegyvelmezés és odafigyelés erőfeszítésére, és a tanár enged a fáradtságnak, kimerülten.

De a természetismeret kellemes tanóra. Szereztem egy nagy, öreg teknősbékát, amelyik még nem kezdte meg a téli álmát, pedig novemberi sötétség volt már kora délután; tudtam, hogy a fiúk örülni fognak, ha lerajzolhatják. A fűtőtest alá tettem, hogy melegedjen, amíg kimentem egy nagy üres teknőért, amit kettéfűrészelttem, amikor meg akartam mutatni egy ősi, csontos kabátjába kövesedett teknősbéka bordáit. Visszatérve láttam, hogy Joe, az öreg hüllő, vékony nyakát lassan nyújtogatva közönyös szemmel nézegeti a két bizalmaskodó fiút, akik mellette térdelnek. Jobb kedvem volt annál, hogy sem újra kiküldtem volna őket az udvarra, túlságosan ellazított a péntek délutáni megkönnyebbülés. Így azt kértem, hogy készítsék ki a természetismeret könyveket. Lekuporodtam, hogy ránézzek Joe-ra, és ujjammal megsimogattam kerges, gömbölyű fejét. Egészen élénk volt. Kinyújtotta a lábát és lapos, kéz-szerű mancsát megvetette a padlóban, aztán, mintha csak ásított volna, újra elernyed, fejét mélázón lehorgasztva.

Meg voltam magammal elégedve, tudván, hogy a fiúk szeretni fogják az órát.

- Nem lesz kedve járkálni – mondtam magamban. – És ha tesz egy álmos lépést, éppen hogy lenyűgözi őket, és könnyen visszatessékelhetem az addigi pozíciójába.

Így vártam a fiúk bejöttére. A játékidő végén kimentem értük. Kicsi, nagyjából harmincfős osztály volt – a saját fiaim. Nehéz, vegyes egy társaság, hat Gordon Otthon-beli fiúból állt, öt fiúból, akik egy színészek gyerekeinek

¹ David Herbert Lawrence 1885-ben született közép-Anglia egy Nottinghamhez közeli kis bányászvárosában, Eastwoodban. Az itt olvasható elbeszélést pályája legelső szakaszában írta, 24-25 éves korában; mielőtt regényíróként nevet szerzett volna magának az 1910-es évek első felében. Ekkor nottinghami iskolaéveinek, majd croydoni tanítóskodásának élményei voltak számára meghatározóak. A történet nyomtatásban először csupán 1968-ban jelent meg, harmincnyolc évvel szerzője halála után.

fenntartott eléggé tehetős otthonból jöttek, és egy csapat ösztöndíj nélküli fiúból; köztük voltak szegény gyerekek, akik bicegve jöttek iskolába, szakadt, óriási csizmáktól megnyomorítva, és olyanok, akik puha, könnyű cipőket hoztak magukkal az iskolába havas napokon. A Gordon-fiúk nehéz társaság volt, elűtöttek a többitől: rövidre nyírt hajú, durván öltözött gyerekek, megbízhatatlanok, mindig önvédelemre készen. Ha rossz cselekedet vádja merült fel ellenük, úgy tudtak hazudni, hogy kín volt hallani, de sok mindenre hajlandóak voltak, és nagyon szépen hallgattak a kérésre. A színész-gyerekeket más fából faragták: néhány kedves volt, akire öröm ránézni, mások udvariasak és engedelmesek, de közönyösek, titokban szemtelenek és közönségesek, bár összességében többé-kevésbé jól neveltek.

A fiúk zajongva az asztal köré gyűltek, amint Joe-t fölfedezték.

- Él? – Nézzétek, jön ki a feje! Megharap? – *Nem fog!* – igencsak gúnyosan.
- Tanár úr kérem, harapnak a teknősök?

A helyükre küldtem őket gyorsan egy kis csoportba az osztály közepén, és az asztalt a padokhoz húztam. Joe egészen mozdulatlan maradt. A fiúk izgatottan lökdösték egymást, félhangos megjegyzéseket téve a szegény hullót illetően, gyorsan hol rám, hol Joe-ra, hol a szomszédjukra pillantva. Kiadtam nekik a rajzolási feladatot, de az újdonság fölötti örömlükben nem tudtak nyugton maradni.

- Tanár úr kérem, lerajzoljuk a jeleket a teknőn? – Tanár úr kérem, csak négy lábujja van? – Lábujja! – visszhangozza valaki, titokban nevetve az abszurditáson, hogy a szemcse-nagyságú karmokat lábujjaknak nevezzük. – Tanár úr kérem, mozog! – Tanár úr kérem!

Megcirógattam a nyakát és lenyugtattam.

- No, ne akarjátok, hogy megbánjam, hogy behoztam. Elég volt, Miles, hát-ramész és gallyakat rajzolsz, ha megint hallom a hangod! Elég volt, legyetek csöndben, haladjatok a rajzzal, nehéz!

Békét akartam magamnak. Elkezdtek szorgalmasan rajzolni. A naplementét néztem állva, velem szemben az ablakban, a nagyszerű arany naplementét; hatalmas és különleges volt, erőteljes arany szépségben terült el a város fölött, amely a semmi fekete sávjává vált alacsonyan a nyugati ég csodálatos felépítménye alatt. A fény, a vastag, nehéz arany napfény, ami teljes csöpögő pompájában csak a városban látszik, úgy ömlött el a padokon és a padlón, mint arany lakkozás. Fölemeltem a kezem, hogy a napfénybe mártsam, magamban halványan mosolyogva, megpróbáltam összezární az ujjaimat a fény megfogható gazdagsága fölött.

- Tanár úr kérem! – kiabáltak közbe – kaphatunk radírt?

A kérdés eléggé panaszos hangon szólt. Egy ideje kikötöttem, hogy többé nem kaphatnak rádiót. Nem tudtam egyben tartani a készletem, nem tudtam a tolvaj nyomára akadni köztük, és elegendő volt abból, hogy állandóan a gombáskodásig kelljen alacsonyodnom, ha megpróbálom visszaszerezni, ami kézen-közön elvész. De péntek délután volt, békés és vidám. Következetlen voltam, mint egy rossz tanár szokott lenni:

- Hát jól van! – mondtam engedékenyen.

A felvívázóm, egy sápadt, élénk, kapkodó fiú, a faliszekrényhez ment, és kivett egy piros dobozt.

- Tanár úr kérem! – kiáltotta, aztán megtorpant, és újra megszámolta, ami a dobozban volt. – Tizenegy! Csak tizenegy van, kérem, és tizenöt volt, amikor elraktam őket szerdán...!

Az osztály fölfigyelt, minden arc felénk fordult. Joe visszahúzódott és laposan feküdt a teknőjén, ernyedtt lábakkal. Megint csak elérkezett egy a gyűlöletes pillanatok közül. A naplemente szétmázolódtott, a délután szilánkokra tört, mint a fényes üveg, ami a padlóra zuhan. Az idegeim mintha megfeszültek és a hirtelen nyomástól lüktetni kezdtek volna.

- Megint! – kiáltottam, indulattal fordulva az osztály felé, a fölnező arcok és a hatvan figyelmes szem felé.

- Megint! Elegendő van belőle, de mennyire elegendő! Nyavalyás, tolvaj banda! ... Lapidó, ronda csürhe! – remegtem a méregtől és a keserűségtől.

- Ki volt az? Tudnotok kell! Egyikőtök sem külön, rejtegetitek a nyavalyást...! – dühösen néztem végig az osztályon. A Gordon-gyerekek feltűnőek voltak, a megbízhatatlan fizimiskájukkal.

- Marples! – kiáltottam az egyiknek. – Hol vannak azok a rádiók?

- Nem tudom, hol vannak, nálam sose volt rádió – kiabálta vissza, a tőlük megszokott pimaszsággal. Még mérgesebb lettem:

- Tudnotok kell! Eltűntek... nem válnak levegővé, nem repülnek... ki tette el akkor őket? Rawson, tudsz valamit róluk?

- Nem, tanár úr! – kiáltotta, méltatlankodó felháborodással.

- Nem, nem óhajtasz tudni semmit! Wood, van bármi tudomásod erről a négy rádióról?

- Nincs! – kiabálta, teljesen arcátlanul.

- Gyere ki! – kiáltottam. – Gyere ki! Hozd a pálcát, Burton. Véget vetünk ennek, pimaszságnak, tolvajlásnak és mindennek.

A fiú kivonszolta magát az osztály elé, és bágyadt lazasággal állt, majdhogynem kuporgott, dühödten bámulva rám. A többi Gordon-gyerek magát kihúzva ült a padokban, mint egy falka ugrásra kész állat. Feszült csönd volt egy pilla-

natig. Burton a kezembe adta a pálcát, és Wood felé fordultam. Őt kedveltem legjobban a Gordon-fiúk közül.

- Szóval, fiam – mondtam –, először a pimaszságért vesszőzlek meg.

Felém fordult hirtelen, könnyek szöktek a szemébe.

- Jól van – kiabált rám –, mindig a gordonosokat pécézi ki... mindig ránk utazik!

Ez annyira nyilvánvalóan igazságtalan volt, hogy a dühöm elfulladt, ahogy röptében lelőtt madár zuhan le.

- Micsoda! – kiáltottam föl. – Milyen gyalázatos hazugság! Mindig kimentelek titeket, elengedlek akár...

- De pikkel ránk! ... Utazik ránk... pikkel Marples-re, Rawson-ra meg rám. Mindig a Gordon-beliékkal kezd.

- Persze – válaszoltam, igazolva magam. – Nem magától értetődő? Nem loptak a társaid... nem loptak az osztálytársaid... számtalanszor... és nem derült ki róluk?

- Ez nem jelenti azt, hogy most is mi voltunk – válaszolta.

- Honnan kellene tudnom? Nem segítetek nekem. Honnan tudjam? Nem természetes, hogy titeket gyanúsítsalak...?

- Hát, nem mi voltunk. Tudjuk, ki volt. Mindenki tudja, ki volt... csak nem mondják el.

- Kik tudják? – kérdeztem.

- Hát Rawson, Maddock, Newling és mindegyikük.

Megkérdeztem ezeket a fiúkat, hogy meg tudják-e mondani. Mindegyik megrázta a fejét, és nemet mondott. Körbementem az osztályon. Ugyanez volt az eredmény. Mind egy szálig hazudtak nekem.

- Látod – mondtam Wood-nak.

- Persze, nem vallják be – mondta. – Én se tettem volna, ha meg nem akar vesszőzni.

Ez az őszinteség fájt, de így volt jobb. Leültettem mindegyiküket. Megkértem Wood-ot, hogy írja föl egy cetlire, amit tud, és megígértem, hogy nem árulom el. Nem akarta. Megkértem a fiúkat, akiket megnevezett, mindet. Megtagadták. Újra kértem őket – könyörögtem nekik.

- Csinálják akkor meg mind! – mondta Wood. Papírcetliket téptem, és minden fiúnak adtam egyet.

- Írjátok föl rá a fiú nevét, akit gyanúsítotok. Sunyi és gyáva tolvaj. Örökösen gondos és fájdalmat okoz nekünk. Ez a kötelességetek.

Lopva írtak és gyorsan behajtották a papírt. A rádiós doboz fedelében gyűjtöttem össze őket, és leültem az asztalhoz elolvasni. Néma csönd volt, mind

rám figyeltek. Joe visszavonult a teknőjébe, el volt felejtvé.

Néhány cetli üres volt, sokra azt írták: „nem gyanúsítok senkit”, ezeket a papírkosárba dobtam; kettőn egy régi betörő neve állt, ezeket eltéptem; tizenegy a segédfelvigyázóm nevét viselte, egy elragadó, csinos fiút, aki az egyik legidősebb volt a színész-gyerekek közül. Visszaemlékeztem, milyen tiszteletteljesen és udvariasan viselkedett, amikor megkérdeztem, mennyire kész eredménytelen ötleteket adni; visszaemlékeztem ravasz, ideges pillantására a kikérdezés alatt; visszaemlékeztem, mennyire a rendelkezésemre állt, mielőtt a felvigyázó bejött volna. Tudtam, hogy ő volt – visszaemlékezés nélkül is.

- Jól van! – mondtam, nyomorultul érezve magam, miután kiderült, hogy tévedtem, és a papírok mondtak igazat. – Folytassátok a rajzolást.

Nagyon nyugtalanok és zavartak voltak, de csöndesek. Időről időre engem figyeltek. Hamarosan megszólalt a csengő. A két felvigyázót megkértem, hogy szedjék össze a dolgokat, és hazaküldtem az osztályt. Nem fogtunk imához. Sem én, sem ők, nem voltunk az énekekhez és az esti hálaadó imádsághoz illő hangulatban.

Mikor a felvigyázók végeztek, egy kivételével az összes lámpát leoltottam, hazaküldtem Curwen-t, és a segédfelvigyázómat egy pillanatra visszatartottam.

- Ségar, tudsz valamit a radírjaimról?

- Nem, tanár úr – mély, férfias hangja volt, de komoly tiltakozással beszélt, elvörösödve.

- Nem? És a ceruzáimról? A két könyvemről sem?

- Nem, tanár úr! Nem tudok semmit a könyvekről.

- Nem? Akkor a ceruzákról...?

- Nem, tanár úr! Semmit! Nem tudok semmit róluk.

- Semmit, Ségar?

- Nem, tanár úr.

Lehajtotta a fejét, és olyan megalázottnak tűnt, az a helyes, csinos fiú, hogy föladtam. Viszont tudtam, hogy újra tisztességtelen lesz, ha alkalom adódik.

- Nagyon jól van! Többé nem dolgozol felvigyázóként. Nem jössz be az osztályterembe, mielőtt az osztály bejönne, többet. Érted?

- Igen, tanár úr – nagyon csöndes volt.

- Akkor mehatsz.

Kiment, és csöndben becsukta az ajtót. Leoltottam az utolsó lámpát, ellenőriztem a faliszekrények zárjait, és hazamentem.

Nagyon fáradtnak és elgyötörtnek éreztem magam. Éjszaka lett, a felhők sötétén vonultak, és a mocskos utcák az iskola körül betegség érzetét árasztották a lámpafényben.

Danyiil Harmsz¹

Bűnbeesés, avagy a Jó és a Rossz megismerése – Hetényi Zsuzsa fordítása

Didaszkalia

Szépen nyírott fasor ábrázolja az édenkertet. Középen az Élet Fája és A Jó és Rossz Tudásának Fája áll. Hátul, jobboldalt egy templom.

F i g u r a (Kezével a fára mutatva.): Íme, ez itt a jó és rossz tudásának fája. Egyétek a többi fának gyümölcsét, de ennek a fának a gyümölcsét ne egyétek. (Bemegy a templomba.)

Á d á m (Kezével a fára mutatva.): Íme, ez a jó és rossz tudásának fája. A többi fa gyümölcsét fogjuk enni, de ennek a fának a gyümölcsét nem fogjuk enni. Éva, te várj meg itt, én pedig elmegyek málnát szedni. (Elmegy.)

É v a : Íme, ez a jó és rossz tudásának fája. Ádám megtiltotta, hogy ennek a fának a gyümölcséből egyek. Kíváncsi vagyok, milyen íze lehet?

A fa mögül megjelenik Leonardo Mester.

L e o n a r d o M e s t e r : Éva! Íme, én eljöttem hozzád.

É v a : És mondd meg nekem, Leonardo Mester, miért jöttél?

L e o n a r d o M e s t e r : Te olyan szép vagy, fehértestű és dúskeblű. A javadat akarom.

É v a : Adja Isten.

L e o n a r d o M e s t e r : Tudod, Éva, szeretlek téged.

É v a : És én tudom, hogy ez mit jelent?

L e o n a r d o M e s t e r : Az nem lehet, hogy nem tudod.

É v a : Honnan tudhatnám?

L e o n a r d o M e s t e r : Csodálkozom rajtad.

É v a : Jaj, nézd csak, milyen vicces, a fácánkakas meglovagolja a tojót.

L e o n a r d o M e s t e r : Hát pont erről beszélek.

É v a : Pont miről?

¹ Géher István emlékkötetében szimbolikusan ugyanattól a szerzőtől adok közre egy írást, akitől a tavalyi közös könyvünkben. Danyiil Harmsz (1905–1942) az orosz irodalom tragikus élet-rajzú, kiemelkedő alakja, akinek helye az abszurd műfaj világirodalmi origójánál jelölhető ki. Részletesebben lásd a *Pofon* című kötetünkben (Budapest, Dolce Filologia, 2013, 128–129).

L e o n a r d o M e s t e r : Szerelem.

É v a : Akkor ez nagyon vicces. Csak nem akarsz te is meglovagolni engem?

L e o n a r d o M e s t e r : De biza. Csak meg ne mondd Ádámnak.

É v a : Jó, nem mondom meg.

L e o n a r d o M e s t e r : Látom, derék lány vagy.

É v a : Bizony, belevaló csaj vagyok.

L e o n a r d o M e s t e r : És szeretsz engem?

É v a : Igen, benne vagyok, hogy körbelovacsázz velem a kertben.

L e o n a r d o M e s t e r : Akkor ülj a vállamra.

Éva felül Leonardo Mesterre, aki üget vele a kertben.

Bejön Ádám, kezében sildes sapkája, tele málnával.

Á d á m : Éva! Hol vagy? Kérsz málnát? Éva! Hova mehetett? Megyek, megkeresem. (Elmegy.)

Bejön Leonardo Mester Évával a nyakában.

Éva (Leugrik a földre.): Hát köszönöm. Nagyon jó volt.

L e o n a r d o M e s t e r : Most pedig kóstold meg ezt az almát.

É v a : Jaj, nem! Ennek a fának a gyümölcsét nem szabad enni.

L . M . : Figyelj, Éva, én már rég tudom a paradicsom összes titkát. Mondok neked valamit.

É v a : Na mondd, figyelek.

L . M . : Végighallgatsz?

É v a : Igen, nem fogsz bennem csalódni.

L . M . : És nem árulsz el?

É v a : Nem, hidd el.

L . M . : És ha mégis mindent megtudnak?

É v a : Tőlem ugyan nem.

L . M . : Na jó. Hiszek neked. Jó iskolád volt. Láttam Ádámot, ő nagyon buta.

É v a : Kicsit faragatlan.

L . M . : Semmit sem tud. Keveset utazott, és semmit sem látott. Elbutították. Ő pedig téged butít el.

É v a : Hogyan?

L . M . : Megtiltja, hogy egyél ennek a fának a gyümölcséből. Pedig ennek van a legfinomabb gyümölcse. Ha megeszel egy ilyen gyümölcsöt, rögtön megérted, hogy mi jó, és mi rossz. Azonnal nagyon sok mindent tudsz meg, és okosabb leszel, mint maga Isten.

É v a : Lehetséges ez?

L. M. : Persze, hisz én mondom neked, hogy lehetséges.

É v a : Hát, igazán nem tudom, mit tegyek.

L. M. : Egyél ebből az almából! Egyél, egyél!

Megjelenik Ádám, sapkájával a kezében

Á d á m : Á, hát itt vagy, Éva! Ez meg ki?

Leonardo Mester eltűnik a bokrok között.

Á d á m : Ki volt ez?

É v a : A barátom, Leonardo Mester.

Á d á m : És mit akart?

É v a : A nyakába ültetett, és lovacskáztunk a kertben. Rettentően nevettem.

Á d á m : Semmi mást nem csináltak?

É v a : Nem.

Á d á m : És az mi ott a kezében?

É v a : Alma.

Á d á m : Melyik fáról?

É v a : Arról ni.

Á d á m : Hazudsz, erről.

É v a : Nem, arról.

Á d á m : Szóval hazudsz!

É v a : Becsületszavamra, nem hazudok.

Á d á m : Na jó, hiszek neked.

Kígyó (A jó és a rossz tudásának fáján ül.): Hazudik. Ne higgy neki! Erről a fáról van az alma!

Á d á m : Dobd el azt az almát! Csaló.

É v a : Nem, te nagyon buta vagy. Meg kell kóstolni, milyen az íze.

Á d á m : Éva! Vigyázz!

É v a : Nincs itt mire vigyázni.

Á d á m : Hát, ahogy gondolod.

Éva beleharap az almába. A kígyó tapsol örömeiben.

É v a : Hm, de finom! De mi történik velem? Te állandóan hol eltűnsz, hol újra megjelenysz. Jaj! Minden hol eltűnik, hol újra megjelenik valahonnan. Jaj de érdekes! Juj, meztelen vagyok! Ádám, gyere ide, meg akarlak lovagolni.

Á d á m : Micsoda?

É v a : Gyere, egyél te is ebből az almából.

Á d á m : Félek.

É v a : Egyél! Egyél!

Ádám beleharap az almába, és rögtön eltakarja magát a sapkájával.

Á d á m : Szégyellem magam.

A templomból előjön a *Figura*.

F i g u r a : Te, ember, és te, emberasszony, ti ettetek a tiltott gyümölcsből. Éppen ezért most mars ki a kertemből.

A *Figura* visszamegy a templomba.

Á d á m : Hová mehetnénk?

É v a : Nem megyünk sehova.

Megjelenik egy Angyal tüzes karddal, és kergeti őket kifelé az édenkertből.

A n g y a l : Mars ki! Mars ki! Mars ki!

L e o n a r d o M e s t e r : (Kibújik a bokrokból.) Gyerünk, gyerünk! (A kezét lengeti.) Gyerünk már, függöny!

Függöny.

Dandan, 1934. szeptember 27.

Brendan Kennelly¹

Bizonyíték – Kiss Zsuzsánna fordítása

Szeretném, ha mindent szabadon hagynék,
ha jóslatokkal nem öldökölném a holnapot,
ha kényszerű megfeleléssel nem gyötörném
ilyenné meg olyanná a napot. Oly könnyű
megfojtani a pillanatot, míg elvárjuk tőle,
hogy tárja fel önmagát. Mindazon, ami vagyok,
céltalan átdereng a napsugár.

Csapdába zárt lábát rágja a róka,
hogy szabaduljon. Amint a fűben elbiceg,
mintha a föld vérezne.
Ha reggel a fény felragyog,
ki tudja már azt, éjjel mit szenvedett?
Bizonyíték, hát az nem kell.

¹ Brendan Kennelly (1936 –) ír költő, 1973-tól a dublini Trinity Egyetem irodalom professzora. Húsz kötetnyi versében a vidéki ember természetközelségét élesen tárgyilagos látásmód hatja át. *Cromwell* c. kötetében (1983) 250 drámai monológon át M.P.G. M. Buffun – kortárs ír Prufrock vagy Akárki – álmai és rémálmai formájában múlt és jelen eseményeit az erőszak visszatérő rögeszméjeként pergeti. Kennellyt hősie költőnek nevezi a kritika, aki sok lehetetlent kérdez, és sok kigondolhatatlant válaszol legfontosabb dolgainkról. Úgy használja a nyelvet, mint azt az emberi csodát, amelyet folyton elnyelni készül a megszokás tengere.

Paul Muldoon¹

Nagycsütörtök – Kiss Zsuzsánna fordítása

Kedvesek itt, hagynak lebzselni ily soká,
bár rég lehúzták a redőnyt.
Egy pincér lódul a konyháról, táljában
pörkölt vagy sűrű leves.

És asztalhoz ül, tőlünk a másodikhoz.
Tudjuk, te meg én, hogy vége,
valami egy s más közénk
állt, akárhogy volnánk és voltunk.

Kenyérrel kimártja tálját,
kiszürcsöli maradék borát,
majd visszarendez egyenként
kést, villát, kanalat, terítőt,
az asztalt magát és a kölcsönvett széket,
meghajol, és mosolyog saját maga hiányán.

¹ Paul Muldoon (1951 –) északír Pulitzer-díjas (2003) költő, harminc kötet szerzője. Ma New Jersey-ben él. Katolikus családból származik. Az északír konfliktusok („Troubles”) idején a BBC belfasti tudósítója. Költészetet tanított Oxfordban és Princetonban, sokáig a New Yorker költészeti rovatának szerkesztője. A legjelentősebb angolul író költő a második világháború óta, akinek a forma olyan kényszerzubbony, mint a szabadulóművész számára a láncok. *Madoc* (2000) c. kötete 233 részből áll – ennyi amerikai bennszülött törzset tartanak számon –, és a versfolyam Coleride és Southey utópisztikus közösségalapító tervét idézi a kortárs világ lírai tükrében.

Géher István – Mihálka Réka fordítása

„...világra lett...”

Alkalmi vers

még élek – élő emlékjel a síron...
(megint egy évem: friss ravatalon.)
mint a tavalyit, most is versbe írom
ötvenhetedik születésnapom,
hogy valami megszülessen helyettem,
álljon helyemre a megírt szöveg,
maradjon nyoma, hogy világra lettem,
legyen, aminek aládőlhetek.

még: bírni kell erővel, végbe vinni,
kitartani, ameddig tart a nap –
írom... így... mintha el lehetne hinni,
hogy a papírra a leírt szavak
ráörökölnék, mint véset a kőre...
megírtam. még ma. mit írok jövőre?

“...into this world he came...”

An occasional poem

still, I'm here – a living mark on the grave...
(another year is laid out on the bier)
as the last, it will rest in rhymes rephrased,
my fifty-seventh birthday; it's unclear
what will be born here to proclaim my name:
its measured lines will have to take my place,
to leave a trace: into this world I came,
to have their texture gently shroud my face.

but still: I need the strength, I must complete
the work; endure it till the sun goes down –
I'm writing... go... as if I could believe
that words are just as solid on this brown
paper as old engravings on a tomb...
it's done. today. what's still there in the womb?

Kórházi haiku

1

Reggelek, esték:
testek között a lélek
kikel magából.

2

Fehér vasállvány
/maholnap megöregszem/
folyatja nyálát.

3

Feltárult bőrön
vándorló kéz kopogtat:
más évszak nyílik.

Hospital haiku

1

Mornings and evenings:
the soul among the bodies
unfolding, unnerved.

2

A white iron stand
/I can feel I'm getting old/
drooling over me.

3

On the exposed skin
a hand roams about, knocking:
new season blossoms.

Eszkendők éve 47.

hideg volt ott, a háztetők fölött
a levegőben állt az a lakás,
a falból kétfelé kiütközött
a nagykályhánk, hamuzás, tűzrakás
volt minden téli reggelünk, a zsákolt
utánvett-szénből tudtunk fűteni,
a kislányunk megnézhetette az ágyból,
hogyan parázspiri és parázspeti

a vasajton túl virágtáncot táncol,
míg rácsukjuk: körülzárt, jó világ volt
a légtérben, ahová odajártak,
ott voltak kedden, pénteken, vasárnap
/már nincsenek, ott is már más lakik/
a nagyszülők, este öttől hattig...
villanyal fűtünk, nincs élő tűzünk -
gyerekszemekbe gyertyát ültetünk.

Annual years 47.

it sure was bare and cold, above the roofs
where once the old apartment stood mid-air –
the tile stove's ever-hungry belly proves
to be in need: we sweep the ashes, care
of fire every winter morning: a sack
of old, dusty coal, bought in late November;
our tucked-in daughter watches with eyes black
how the red twins, Amber and Lambert Ember,

dance a polka beyond the iron gate,
until it's locked: a lucky, merry fate
it was and we so gladly shared it when they
called on us every Tuesday, Friday, Sunday,
/not any more, others moved there, too, soon/:
the grandparents, late in the afternoon...
we now have air conditioning, no fire –
lighting candles in kid's eyes, we retire.

Tanulmányok
Géher István
műveiről



Mesterházi Gábor

Lehet-e költészetet tanítani?

Géher István, az irodalomtudomány kandidátusa, József Attila-díjas irodalomtörténész, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának professor emeritusa március 15-e alkalmából a Magyar Érdemrend középkereszt polgári tagozata kitüntetésben részesült, az indoklás szerint „több mint négy évtizedes kiemelkedő költői, irodalomtörténeti, műfordítói, tudományszervezői és szerkesztői munkásságáért, műfordító generációkat felnevelő példaértékű oktatói munkájáért, továbbá az angol és az amerikai kultúra hazai megismertetése, valamint a magyar kultúra angol anyanyelvű országokban történő terjesztése területén végzett tevékenysége elismeréseként”. Mesterházi Gábor elsősorban arról kérdezte, mennyire tanítható a költészet és a műfordítás.

– *Hogy alakult a pályája?*

– Az én pályám tanári pálya. 1963-ban Székesfehérváron középiskolában kezdtem tanárként. Ezután ugyan hét év kihagyás következett: az Európa Kiadónál voltam az angol-amerikai irodalom szerkesztője, de 1970 óta az ELTE-n tanítok. Emellett a későbbiekben is szerkesztettem. Az irodalom manuáléja és elmélete az én életemben együtt van.

– *Voltak-e belső fordulatok ezen a pályán?*

– Voltak. 32 éves koromban tudtam először olyan verset írni, melyről úgy éreztem, hogy az enyém. Volt, hogy 15 év telt el két könyv között, máskor egymást követték a versesköteteim. Mostanában elég sokat írok. Ez az én életem: a költői pálya, a tanárság és az „irodalomcsinálás”.

– *Az angolszász irodalom magyarországi megismertetéséről nemcsak tanítványai tudnak: rádiós előadásai, Shakespeare-olvasókönyve sokakhoz jutott el. A kitüntetés indoklásában a magyar irodalom külföldi megismertetése is szerepelt – ez kevésbé közismert.*

– 1985-ben egy évig Minneapolisban tanítottam, később Bécsben (1989, 1990, 2005); az elmúlt években – 2010-ig – pedig idehaza tartottam kaliforniai diákoknak alapvető irodalmi kurzust, melyen a magyar, a közép-európai és az amerikai művek párhuzamosan szerepelnek. Nagyon szerettem csinálni,

a diákok is – úgy éreztem – szerették. A kaliforniai egyetemek szövetsége tartott fenn egy programot, ebben sok minden szerepelt, például szociológia, pszichológia, városépítészet. Az irodalmat én tanítottam, „West-East Passage” („Nyugat-keleti átjáró”) címen. Novellák párhuzamba állításával kezdtünk, majd egy-egy regény, vers, végül dráma következett. Amerikában sajnos elég kevés lefordított magyar mű található a könyvtárakban, lengyel irodalomból pl. sokkal több. Nincs áttekinthető magyar irodalmi korpusz. Ezzel együtt igyekeztem, hogy kialakuljon valamiféle kép a magyar irodalomról. Az amerikai diákoknak két dolgozatot kell írniuk félévente. Megengedtem, hogy a félév végi kiváltására írjanak verset, az itteni élményükről. Tudni kell, hogy ők nem irodalom szakos hallgatók, de életükben egyszer írjanak verset, ha nem is lesznek költők. Meg kell mondanom, egész jó verseket írtak.

– *Lehet-e a költészetet tanulni? Miről szól a költészet-szeminárium?*

– Ma fájdalmasan hiányos a gyakorló költők tudása, hiányzik a régi poétikai osztály: nem tudnának alkaioszi strófát írni – ez tanítható. Másrészt a költészetet úgy lehet tanítani, hogy kinyitom a lelket. Odacsalogatom a fiatal költőt, ahol a költészet van. Hozd ki magadból, ami benned van. A kettő együtt működik, de előbb kell a lelket kinyitni. A szemináriumomnak megvan a maga módszertana. Előbb szabadverset írunk, aztán négy sorost, ahol bele kell férni a keretbe. Utána lehet tanítgatni, disztichont írni és így tovább.

– *Az igazán jeles mai költők mégis tudják a „szakmát” – ők is azt nyilatkozzák, milyen biztonságot ad, ha a formakincs a birtokukban van. Ebben a műfordítás sokat segít. De létezik-e jó fordítás? Miről szól a fordítás-szeminárium?*

– 1970 óta folyik állandó műfordítói szemináriumom, Kardos László professzor úr kurzusának mintájára. Átlagosan két évenként felmerül valaki, aki akár professzionista lehetne. Persze nem mindből lesz az, sokan lefordítanak 1-2 könyvet, aztán elmennek más pályára. Lehet tanítani a fordítást. Az én módszerem az, hogy elolvasunk kb. 8 oldalnyi novellát, utána 1,5-2 oldalt megpróbálunk apró részleteiben kidolgozni. Ez nem kritizálás, hanem problematizálás, végigmegyünk a szöveg fordítás szempontjából problematikus helyein. Van olyan óra, amikor én hozok kinyomtatott műfordítást, akár ismert fordítótól – ezt is ugyanúgy lehet problematizálni. A műfordítás állandó problémafelvetés. Ezen gyakorlunk. Nem tanítok műfordítás-tudományt, mert használni sem tudom. Egy szövegnek gyakorlati problémái vannak, ezekből merülnek fel az általános kérdések, mint pl. az archaizálás, a dialektus, a hátravetett jelzői szerkezet. A költészet-szemináriumon van poétika, itt csak gyakorlat van.

– *És költőként vall-e valamiféle ars poeticát? Számos verse, ciklusa, kötete klasszikus, főleg latin költőkkel folytat egyfajta „párbeszédet”.*

– Induljunk ki abból, hogy elsősorban a görög líra korpusza kicsi, a latiné se túl nagy. Magyarra fordítva pedig nem elég jó. Talán református pap őseimtől örököltém, de van egy nagy vonzalmam az antik költők iránt. Nem tudok olyan jól latinul, mint édesapám, csak három évig tanultam. A klasszikus formában írott líra csak az egyik önkifejezési módom – a vers mindig maga találja meg a formáját. Ezt is tanítom. Van, amikor elhatározom a kompozíciót, de sokszor a belső határozza meg. Ez alapkérdés a versírásnál és a tanításnál: ne akarj okosabb lenni a versnél, mert nem lehetsz. Nagyon figyelj, de nem te vagy az okos, hanem a vers. Tehát ne figurázz. Nagy szerencsém van, a fiam költő, igen jó költő, jobb, orfeuszibb költő, mint én. Amikor megírom a versemet, megmutatom neki, és ő rögtön ráérez, hol nem stimmel. Persze ez kölcsönös, ő is megmutatja nekem az övéit. Ez nagyon ritka adottság. Abban a korban, amelyre nosztalgiával gondolunk vissza, a költők mutogatták egymásnak a verseiket, kommentálták. Ma rettenetesen magányos egy költő, nem jó a közeg, atomizált az irodalom. Az a fajta közélet, ami a Nyugat korában volt, nemigen jön már vissza. Meg lehetett bízni egymásban: Babitsban, Schöppflinben, Osvát Ernőben („Édes uram, küldje el nekem összes műveit”), ez ma nincs.

– Másrészt le vagyunk maradva a világtól 20-30-50 évvel. Nálunk még mindig a posztmodern megy, Amerikában a minimalizmus, vagyis ismét egyfajta realizmus. Úgy tanuljuk, a Nemes Nagy Ágnes–Pilinszky-féle élményköltészet idejét múlta. Vajon Seamus Heaney, vagy a legnagyobb élő angol költő, Tony Harrison nem élménylírát ír? Dehogynem! Nincs olyan, hogy mit érdemes, mit nem érdemes írni. Ez a posztmodern alapvető ellentmondása, „anything goes”, vagyis mindent szabad, állítja. Másrészt teljes tekintélyével megparancsolja, mi az a *minden*, amit lehet csinálni. Ez teljesen idegen az irodalomtól, különösen a költészettől, mely kevésbé viseli el a kényszerzubbonyokat.

– *Shakespeare végigköveti az életét. Hányszor lehet Shakespeare-ben „megfürödni”?*

– Ha ugyanazt a könyvet többször elolvasod, nem ugyanaz. Shakespeare-t akárhányszor el lehet olvasni. Pl. ha színpadszerűen olvasod, mert színpadi szerző – színpadra akarod állítani az olvasmányélményedet. Ha irodalmat tanítasz, mindig újra kell olvasnod a művet. Az órát meg tudod tartani anélkül is, de hogy élményszerű legyen, ahhoz át kell adnod magadat a műnek, a művet magadnak, akkor tudsz tisztességes órát tartani. Naponta meg lehet fürödni – és ez így van Shakespeare-rel is.

– *Sosem szerette volna Shakespeare-t lefordítani?*

– Egyetlen Shakespeare-szövegem van: a *Vízkereszt* záródala – *Shakespeare-Géher Song* címen. Valamiért úgy alakult, hogy drámát nem fordítottam.

Régebben távol volt tőlem a Shakespeare-fordítás gondolata. Ma sem hiányzik. Faulkner mondta, amikor a New York Magazin kért volna tőle valami nagy esszét: „én már úgy vagyok, mint az öreg kanca: még egy csikóm lehet, és ez nem az”. Az idősödő ember azt csinálja, amit tud csinálni. Sajnálom, hogy nem fordítottam le egy vagy két Shakespeare-drámát. De annyi mindent nem csinál az ember...

Dávidházi Péter

A modern magyar költészet átrendeződése: egy új verseskötet nyomában

Az irodalom átrendeződései és a kritika kettős feladata

A tradíció fogalmának kevés olyan termékeny értelmezése akad az irodalomkritika történetében, mint amelyet T. S. Eliot írt meg *Hagyomány és egyéni tehetség* (1919) című esszéjében. Elsajátításához szerintem sajátos történeti érzékre van szükség, mely nélkül huszonöt esztendősen túl, érett fővel, senki sem maradhat költő; történeti érzékre, mely a művek történeti (időben egymás utáni) és időtlen (egyidejűen egymás melletti) rendszerét egyszerre képes számon tartani; mely jelenét a múlt eleven folytatásaként, a múltat a jelenben ható eleven erőként érzékeli, tisztában van saját történeti helyével s az ebből eredő feladat és felelősség súlyával. A valóban új mű születése ugyanis kihat az összes korábbi műre; megjelenésével módosítja a művek „eszményi”, egyidejű rendjét (ideal order): ez a módosítás mentheti csak meg a rend folytonosságát. Az észszé kulcsgondolata a mi szempontunkból így hangzik: „A meglévő alkotások eszményi rendbe állnak, amelyet az új (a valóban új) mű megjelenése módosít. A fennálló rend teljes, mielőtt az új mű megérkezik. Hogy a rend az újdonság bevezetése után is létezhesen, az egész fennálló rendnek, ha mégoly csekély mértékben is, módosulnia kell; és így minden műalkotásnak az egészhez való viszonylatai, arányai, értékviszonyai átrendeződnek.” Az eredeti szöveg fontos kétértelműséget rejt: a rendnek kell-e, mintegy magától s az új mű hatására, módosulnia, vagy nekünk kell azt, az új műnek megfelelően, módosítanunk; átrendeződésről vagy átrendezésről van-e szó? Öntevékeny valóság-e tehát ez a platói jellegű „ideal order” vagy a mi értelmező munkánk nyomán jön létre? *Átrendeződés* helyett fordíthatnánk *hozzáigazítást* is, de a dilemma ezzel sem oldódna meg. Régi és új megfelelése tehát azáltal jön létre, hogy egymáshoz igazítódnak, s ily módon nemcsak a múlt hat a jelenre, hanem Eliot találó paradoxonával: a jelen is a múltra, s megméri egymást; szembesítődésük az új első értékelése s a régi újraértékelése – de vajon maguktól igazítódnak egymáshoz,

vagy a kritikának kell ezt elvégeznie? Mindenesetre a szöveg szerint mindez az eszményi rendben megy mintegy automatikusan végbe; ahhoz tehát, hogy az irodalmi tudat valóságos hatótényezőjévé váljék, ezt az eszményi szférában végbemenő láthatatlan módosulást nyilván láthatóvá kell tennünk, tudatosításra van szükség, a kritikának vagy be kell mutatnia a hozzáigazítódást, vagy el kell végeznie a hozzáigazítást. Minden jelentős új mű esetében, hangozhatna az esszé ki nem mondott, de logikusan következő konklúziója, a kritikának meg kellene vizsgálnia a tradíció átrendeződésének, az előtérbe kerüléseknek és visszaszorulásoknak egész rendszerét, ki kellene bontania az értékhangsúlyok elmozdulásának összefoglaló értelmét, s végül, túljutni akarván a tények pusztá regisztrálásán, értékítéletet kellene mondania az irányról, amelybe *az egész addigi irodalmat* az új mű továbbvitte.

Maga Eliot, bár irodalomelméleti gondolatai nagyrészt ennek az esszének csiráiból sarjadtak ki, kritikusi gyakorlatában részben kihasználatlanul hagyta a benne lappangó módszerlehetőséget. Igaz, esszéiből könnyű kiolvasni, mint igyekezett saját költészetbeli eszményéhez, irányteremtő és ízlésalakító törekvéséhez igazítani az angol, sőt az európai irodalom értékhierarchiáját. Bebizonyosodott persze, amit már elmélete fölvázolásából is sejthettünk, hogy az „ideal order” láthatatlan átrendeződése, még ha valamiféle abszolút objektivitással menne is végbe egy platonikus szférában, mire a megismerés tapinthatóvá tenné, át kellene esnie az értelmezésen, mely mindig nézőpontja által formált képet ad; tehát sosem valamely személytelen átrendeződés személytelenül áttetsző bemutatásáról, hanem alkotó beavatkozásról, aktív hozzáigazításról van szó; az átrendeződést nemcsak regisztráljuk, hanem részben teremtjük is: nincs átrendeződés átrendezés nélkül. Eliot a vágyott jelenhez igazította a múltat, megteremtve a jelene harcaiban szilárdságot adó történelmi gyökérzetét; a jelennek a múlthoz mérését, a megjelenő újnak a hagyományhoz igazítását azonban nagyrészt másokra hagyta. De a tradíció szerepének általa adott értelmezéséből a kritika többnyire nem tudta vagy nem akarta kihallani a rá háruló feladat kettősségét. Bármennyit emlegették is az egyre duzzadó Eliot-kultusznak ezt az egyik alapszövegét, inkább csak elegáns díszítő elemként, mélyértelműséget kölcsönző tetszetős gondolati alakzatként vették igénybe: implikációit egyre kevésbé értették. Külföldön is, nálunk is kevés angol szakos egyetemi hallgató akad, akinek olvasmánylistáján ne szerepelt volna, a gyakorlati kritika módszerében mégsem teremtett iskolát. Ahogy már Eliot sem vette föl kortársai friss műveiről szóló írásait folyvást a múltból szóló esszégyűjteményeibe, mellyel pedig elmélete módszerkövetkezményeit plasztikusabban demonstrálhatta volna, ugyanúgy nem sikerült azóta sem

következetesen feloldani az irodalomtörténetírás műltszempontúságának és a napi kritika jelenbe zárulásának mindkettőre káros ellentétét. Nálunk egyetlen kísérlet történt, Egri Péteré, hogy a *Hagyomány és egyéni tehetség* gondolatmenetét legalább szűkebb, műfajelméleti problémák megoldásához igénybe vegyék, kimutatván egyszersmind részleges hasonlóságát Az esztétikum sajátossága (fél évszázaddal későbbi és más világnézetbe ágyazott) műfajértelmezésével. Ideje hát kipróbálnunk e tétel teherbíró képességét a kritikai gyakorlat mindenkor alapfeladatának elvégzésekor: segíthet egy-egy jelentős új mű megítélésében s ezen keresztül a mi költészettörténeti jelenünk és múltunk egymásra hatásának értékelésében.

Egy alkotásmód természetrajza

„Felszíni” jegyek

Jobb alkalmat alig találhatnánk: az előttünk fekvő, frissen megjelent könyv, Géher István: *Mondom: szerencséd* című verseskötete olyan költő első műve, akiben mélyen él a történeti érzék, a művek időbeli és időtlen rendjének együttes számontartása. Alkotásmódja is szinte predesztinál arra, hogy a hagyománnyal szembesítő kritikai módszert válasszuk: költészete a tradíció válogatásának, ötvöző újraöntésének, a teremtő továbbmunkálásnak egyéni veretű mintája. A kötet csak mesterségesen leválasztható „felszíni” jegyei közül talán éppen ezért utalásokkal való átszőöttsége, alluzivitása érdemel elsőnek figyelmet. Az egyes versek is, a kötet egésze is állandóan olyasmire utal, ami szövegében nincs jelen közvetlenül; olyat idéz fel, arra támaszkodik, ami határain túl van. Kétségbe vonja, hogy az irodalmi művet önmagából, teljesen zárt világként értjük meg, s tudatosan rendező elvévé avatja azt, amit úgyis elkerülhetetlennek vél: a művön kívüli kontextus igénybevételét. Kétféleképpen: utalásainak egy része irodalmi, másik része személyes.

Az irodalmiak nemcsak a művek önállóságának viszonylagosságát, egymásra vonatkoztatásuk jelentésdúsító szerepét aknázzák ki, hanem egy régi irodalomtörténeti hagyományt is továbbvisznek: az imitatio és aemulatio gyakorlatát, mely a módosító átvételben, régi mesterek teremtő utánzásában, illetve a saját alkotást szolgáló versengésben látta a költészet igazi erőpróbáját. E gyakorlatnak a 18. századi klasszicizmus volt újabb virágkora, majd századunk első felének romantikaellenes, főleg angolszász költői alakították igényeikhez, csökevényesebb változatát azonban megtaláljuk romantikusnak címkézett alkotóknál is. Az utóbbiak közül S. T. Coleridge szó szerinti átvételeire már lélektani magyarázatot kínáltak: eszerint nyugtalanságot

csillapító talizmánként emelte volna szövegeibe a mástól vett részletet, sőt föltételezték, hogy a kész mozaikkövekből is építkező, „neurotikusabb” kompozíciós technika mindig belső bizonytalanság ellensúlyozásának tünete. Ez a magyarázat azonban egyetlen ható tényezőre redukálja a műalkotást alakító okok szövevényét, s épp azokat rekeszti ki, amelyek Géher költészetében a legfontosabbak. Ilyen például a számára különösen jelentőségteljes korábbi szöveg továbbmentése (legyen az nyelvemlékszerű régiség, modernebb remekmű részlete vagy akár saját korábbi versének sikerült töredéke), új kontextusba emelése és ezzel olykor alig sejtett, lappangó jelentések megelivenítése.

Egyik versének, sőt ciklusának címét kölcsönvéve „leletmentésnek” nevezhetnénk ezt; s a módszer egyik ihlető forrását a Géherre fölszabadító példaként ható Tandori Dezsőnél lelhetjük meg, aki érzékeny Kosztolányi-tanulmányában fejtette ki, hogy egyik „kollázsforma” versébe miért épített be egész versszakokat Kosztolányitól: „menteni” akarta őket, mint a nagyon eleven műemlékeket, ahogy Velencét kell menteni a süllyedéstől. Géher azonban többnyire nem teljes részletet ment, hanem csak egy-egy kifejezést, s ha mégis, akkor meg inkább olvasatot visz tovább, mintsem merő szöveget, s az olvasat oly gazdag, személyes hitelű és modern, hogy egyáltalán nem hat szervetlen dekorációnak. És persze másodlagos olvasmányélménynek, papírizú élménypótléknak sem; inkább arra bizonyosság, amit Babits óta volt módunk tapasztalni, hogy az életrajzi élményt csak valamely mechanikus életközelség-eszmény vélheti okvetlenül elevebbnek, életszerűbbnek, mint a kulturális örökséggel bensőséges kapcsolatban lévő személyiség olvasmányoktól, „leletektől” is inspirált művét. Sőt, az *aemulatio* céhbeli rivalizálását sem tartjuk feltétlenül kimódolt eredményt hozó gyakorlatnak. Géher Odüsszeusz-versei például (*Fu sopra noi richiuso*,” *Átvitel*) nemcsak annak példái, hogy Dante, Tennyson, Joyce, Graves és mások után a homéroszi serleg, „amelybe ajkat hajdan annyi mártott, hogy száz király szájíze beleévedt”, milyen kifogyhatatlanul lát el bennünket ma is, s mennyire egyéninek vélt élményeinkről tud már, hanem arra is, milyen jót tehet a megfelelő helyen megkísérelt *aemulatio* a modern versnek. „Ahogy beszívta őket / a buborékhomály, a szél elállt, és / (úgy lett:) bebőrizött a tenger. A bárka / gyúrt lepedőn araszolt.” A sorsunk határainak tudatosítását, s a kaland vállalásának és a megmaradás bebiztosításának dilemmáját oly szuggesztív erővel felidéző *Fu sopra noi richiuso*” elejéről vettük ezt: a képek modern egymásra vetítésében is mennyire „homéroszi hely”. Már a vers felütésében előkészít bennünket múlt és jelen együttes számontartására, időtlen és időbeli jelenvalóságára,

tanúsítva történeti érzék és költői mesterségtudás szerencsés ötvöződését.

Személyes utalásai viszont nem mindig váltódnak meg ilyen szerencsésen; olykor, hogy egyik verse semlegesnek szánt kifejezését kritikai éllel használjuk, valóban kísért a „magánvers” veszélye: a kívülállónak keveset mondó, hiányosan értelmezhető személyes társításfüzér, mely a szerzőnek, s talán a vers címzettjének, az életrajzi élményt megosztó rokonnak vagy barátinak felidéző erejű lehet, nekünk nem az; s ha értjük, sem elég jelentős, mert nem kellőképp jut túl a triviális személyesség fokán (*A mennyezet és a padló, Üres lap.*, 1975, s alig emelkedik ezek fölé: *Kétszeri emlékváltás*). Az életrajzi esemény beépítése, az esetleges történés belső szükségszerűséggel való ellátása mindig kényes feladat; megint csak Tandori fogalmazta meg, hogy a túlkoncipiált, sterilizált „elméletiesség”, illetve a „megdolgozatlan napi aktualitás” Scyllája és Charybdis között nem könnyű áthajózni. Ezért lényegbevágó, amit egyik pályatársát jellemezve általános tételként hozzáfűz: „A részlet alvajáró biztonságát hagyja létrejönni (megmaradni; mert a részletet szinte nem is az író teremti, azt csak elrontani nem szabad, és igen sokan vagy elrontják – vagy valamely nagyobb tökéletesség szolgálatába állítják).” Az érzelemnek, emlékezhetünk éppen Eliot figyelmeztetésére, a költeményben kell igazolódnia és jelentőssé válnia, nem a költő életrajzában, s alighanem áll ez minden eseményre, adatszerű utalásra is. Ha ez a jelentőssé válás megtörténik, mint ebben a kötetben csaknem mindig, megváltódik még a töredékes érthetőség is: a sejtetett, de fel nem fedett életrajzi háttér ilyenkor gazdagítani tud. Géher tudatosan játszik a műből megismerhető és a sejtetett (vagy csak „beletitkolt”) kényes egyensúlyával, s amikor nem számítja el magát, bizonyítani képes, hogy az általában irodalminak tartott nyelvhasználat új dimenziókat nyerhet a nem irodalminak vélt közlésmódok bevegítésétől: a teljesen csak a címzettnek érthető üzenet rejtélyességével gazdagító hatása olyan rést üt a fiktív világ föltételezett önállóságán, melyen az ismeretlen körvonalai sejlenek át.

Mind az irodalmi, mind a személyes utalások megértésében a kötet végéhez csatolt *Apparátus* segíti az olvasót; erről a versgyűjteményről elmondható, amit utolsó jegyzetében szelíd, rejtett öniróniával példamondatként fűz az *apparátus* szótári definíciójához: „*hatalmas ~sal írt mű.*” Ilyesféle eligazító jegyzetekkel persze már más versek és kötetek is éltek, s Eliot *The Waste Land*-je óta sokat vitatkoztak a kritikusok az újítás értékéről. Véltek, hogy a költőnek a jegyzetekkel kellett fizetnie azért, hogy a költeményből kihagyhatta az összekötő részeket, amelyek annak erejét tompították volna; mások szerint az is tompíthat, hogy jegyzetekre van szükség, hiszen az informatív részek hiánya, mint például a *Sir Patrick Spens* balladában, erősítheti a művet. Elhangzott

ezzel szemben mentő érv is: a mai költő nem vehet már annyi mindent köz-tudomásúnak, mint az egykori homogénabb közösség éneke, s ha inkább jegyzeteket alkalmaz, mintsem informatív részek ballasztjával terhelje túl művét, ezek legalább nem akarnak „drámaiak”, azaz a szerkezet helyi értékkel bíró részei lenni. De, figyelmeztet Wimsatt és Beardsley *The Intentional Fallacy* című híres tanulmánya (1946), a jegyzetek mégiscsak beolvasztatlan anyagként hevernek a költemény mellett, a nyelvi kontextus jelentéséhez nélkülözhetetlen s mégis integrálatlan alkotórészekként, melyek miatt a szimbólum nem lehet teljes. Wimsatt jó két évtizeddel később a jegyzetapparátust nem érdemnek, hanem - értékes mű esetén - szükséges rossznak mondta, a valamiképpen hiányos, kiegészítésre szoruló mű segédeszközének, amiként, mondja ő, senki sem tagadná meg a mankót a bénától, vagy egy támaszkövet a rogyadozó boltívtől, feltéve, hogy megfelelően kiválasztott mankóról, a boltívhez illő kőről van szó, hiszen az újabb kő is a boltív része lesz.

A jegyzetelő gyakorlatnak ezzel a bátor kritikájával nagyrészt egyetértünk, de elsősorban az utóbbi megszorításban rejlő termékeny gondolat miatt. A vers önellátó függetlenségében, a szimbólum zárt teljességében ma már kevésbé hiszünk, az utalásokat megvilágító apparátus tehát csak mintegy explicitté teszi a művek mindenkori egymásra, illetve külső eseményekre vonatkoztatásának jelentésgazdagító mozzanatát; tudomásul veszi és tudomásunkra hozza, ami úgyis elkerülhetetlen. Valóban meg kell viszont mindig vizsgálni, hogy a támaszkő feltétlenül kell-e s illik-e a boltívhez, sikerül-e szükségből erényt csinálnia, mint ahogy, továbbfejlesztve az építészeti analógiát, a gótikus dóm falához statikai kényszerűségből épített külső támasztópilléreket annak idején felváltották a falakhoz szép támívekkel kapcsolt, messzebb vitt pillérek, mígnem az eredeti falak tehermentesítése hatalmas, festett üvegű ablakok beépítésére adott lehetőséget. A művészetben minden könnyítés, az eszköz-tár minden bővítése a maximális esztétikai értékesítés kötelezettségével jár. Géher *Apparátusa* egészében fényesen kiállja ezt a próbát, ő ugyanis nagy leleménnyel továbbfejlesztette a jegyzetelési gyakorlatot: az egyes ciklusok verseihez kapcsolódó jegyzetek külön kis versekké állnak nála össze, s ezek a verses adatkollázsok tulajdonképpen a versciklusok szövetének fonákját mintázzák meg, s így, ha a túlsó oldalról is, mintegy összetartozásukat hangsúlyozzák, a kötet szerkezetét, kötetszerűségét, nagyobb belső egységeit, összefüggésrendszerét teszik tisztábbá. S ahogy bizonyos szönyegek textúrája kíváncsivá tesz a „visszajára”, ugyanúgy lapozunk hátra itt is, s ugyanúgy tudunk meg többet a „színéről”. Az ilyen szönyeg fonákja persze legföljebb kivételesen, véletlenszerűen lehet egyenértékű a színével, de azért megvan

a maga szépsége. Géher kezén így lesz a szükségből erény; a kényszerűség szülte alkotásmód így telítődik belső szükségyszerűséggel.

A kötet egészében – de vajon minden részletében is? Ehhez az kellené, hogy a szőnyeg színe minden esetben önálló, szuverén szépséget adjon, amelynek érthetősége nem függ alapvetően a visszajától, de azért ez utóbbi a maga analitikusabb, műhelytitkokat felvillantó módján tovább mélyítse megértésünket. Ne olyasmit adjon tehát hozzá, aminek a színoldalon kellett volna lennie, de azért a maga másféle, sajátosan szikár jelrendszerével mégiscsak annak jelentését tegye teljesebbé. Két oldalának mintázata függjön össze egymással, valamelyes szerkezeti hasonlóság is legyen köztük, de azért munkamegosztásban végezzék feladatukat: a színoldal mindvégig inkább kész mű akarjon lenni, szintetikus végeredmény, létrejöttének stációit elfedő világ, mely nagymértékben önellátó s magában is sokatmondó, míg a visszája elsősorban a miből és a hogyan engedje megtudnunk, s csak másodsorban vállalja a maga aszketikusabb és visszfényyszerűbb szépségét. Géhernél a részletekben nem mindig sikerül ezt a szereposztást betartani. Sikerül, amikor például T. D.-ről az *Apparátusból* megtudjuk, hogy Tandori Dezső; itt helyeseljük főszöveg és jegyzet munkamegosztását, mert a konkrét információ hiánya a monogramból perszónát csinál, mely nem egyedíti jobban a személyt, mint ahogy a vers egyetemessége megengedi, az *Apparátus* viszont éppen ilyen konkrétumokból rakja ki a maga mintázatát, mely ilyenkor a költemény szükségyszerűvé emelt világának a fogantató élethelyzet esetleges tényeiből kivetített mása. Kevésbé sikerül, amikor az egyik kétsoros vers címét (*Pia desideria*) a jegyzet így magyarázza meg: »„Jámbor óhaj«, tbsz. – ill.: »itóka«. Az első felében még szívesen látjuk az előzékenységet, amellyel a latinul nem tudókra gondolva lefordítja a címet, a második fele azonban a „pia” szleng-jelentésének magyarázatával túlbiztosítja, s ezzel elrontja a kettős jelentésre épülő szellemes szójátékot. Ha megértettük, fölösleges, ha nem, a szerző szándéka felé mutató közlekedési jelzőtábla inkább terhünkre van, mintsem megmentené a helyzetet. Magából a versből úgyszólván kitalálható a kettősség. „Kocsisbor, tálcan, talpas pohárban – távoltart tőlem minden rosszat:”. Itt ráadásul a szőnyeg színoldala annyira igénytelen, hogy fonákjának kidolgozottsága megfordítja a kötetben többnyire megvalósított helyes arányt; ezúttal a magyarázat szinte jelentékenyebb, mint maga a vers. Itt-ott előfordul még a kötetben, hogy a magyarázó szándék visszajára fordul: jelentésdúsítás helyett a szerző szándéka szerinti „hiteles” jelentésre szűkíti le az értelmezést. Olyan ez, mint amikor az aggódó szülő nem elégszik meg azzal, hogy az iskolakapuig kíséri gyermekét, be is akar menni vele, hogy

feleljen helyette, holott a gyerek esetleg többet tud a feladott anyagból, mint ő. Máskor, mint például a *Testament* című vers jegyzetében („»um/om: szövetsége«; megfejtése fontos”), nem meri ránk bízni annak eldöntését, mit tartunk fontosnak a versben s mit nem, holott teljes értékű élményt úgyis csak az ad, amit magunk fedezünk fel benne. A mankó, hogy Wimsatt másik hasonlatát fűzzük tovább, ilyenkor mintha ránk tukmálná, hogy magunktól nem tudunk járni, miközben – akadályoz a járásban.

A kötet egésze s a versek túlnyomó része minden bonyolultság ellenére érthető; mi több, Géher költészete, mint Eliot szerint az igazi költészet mindig, közölni tud, mielőtt megértenénk. *Balladai homály* című versét, mely félig magyar, félig angol nyelvű, mélyebben érti az angolul tudó olvasó, mint a nem tudó, de az utóbbit is megcsapja belőle valami; ugyanez vonatkozik az óangol és régi magyar nyelvű versrészletekből egyberótt *Versemlékek I.*-re is, vagy a latin szavak, kifejezések, idézetek beszövésére. Az ezeknél is nehezebben érthető, bár végig magyar nyelvű versek egy csoportját, s Géher legsajátosabb verseiből is ide tartozik néhány, még inkább védenünk kell. Emlékszünk ugyan Arany János kritikai elemzéseire, melyek az akkori átlagköltészet elmosódó felhőfoslányait, Polóniusszal ellentétben, nem voltak hajlandók tevének, menyétnek, cethalnak elfogadni, hanem kérlelhetetlenül rámondták, hogy az mind csak „felhőlyagzott vízpára”, de még az ő határozott körvonalakra és „üvegtiszta kifejezésre” vágó, világos tagolású formaeszménye is csak a rosszfajta homályt zárta ki. Másfelől a többértelműségnek kifejezésbeli pontatlanságból a költői nyelv erejévé váló 20. századi átminősítése sem kívánt eleve fölmenteni mindenféle többértelműséget. Akármelyik elmélethez és költői nyelveszményhez húzunk is tehát, a konkrét művel szembekerülve végül nekünk kell eldöntenünk: megváltódik-e a nehezen érthetőség az adott esetben, vagy sem. Nos, míg az újklasszicizmus 20. századi elméletirői a pontosan körülhatárolt véges dolgok precíz és plasztikus költészetét kívánták vissza, s a romantika megelégtelt végtelenségkultusza és szétoldódó határtalansága helyett ellenőrizhető, mindvégig kordában tartott közlést szorgalmaztak, Géhernél az elliptikus kifejezésmód, a kifejezésbeli alulexponáltság olyan újfajta többértelműséghez vezet, melyben a lehetséges jelentések egyformán csak sejthetők, nem körvonalazódnak élesen, s mégsem folynak szét. Olykor mintha nehezen viselné el a költészet önkéntes kiszolgáltatottságát, ezért olyan költői eljárást keres, mely mintegy félúton áll a kimondás és elhallgatás közt; megfogadni látszik Tandori egyik ciklusának (önmagában is többértelmű) címét: „Próbálj meg így írni, mintha nem írnál”. Az egyértelműségig teljes kifejtés hiánya legjelentősebb verseiben sajátos módon váltódik meg: a *Batthyány cantó*-t, mely

az élet elviselésére keresi az optimális magatartást, nagy ökonómiája menti meg a didaxis feloldatlan kicsapódásától, ugyanakkor ez az elhallgatásokkal tűzdelt kevesebbet mondás rejtvénytyszerűen többértelművé is teszi, mígnem a jelentés kikerül a szerző kontrollja alól, és ellenőrizhetetlenül elszabadul, modern felhangokat adva a vers alapszínében horatiusi, bölcsen racionális, szűrt fényű tanácsaihoz. Sikerületlenebb versrészletek esetében viszont az elliptikus kifejtés olyan többértelmű általánossághoz vezethet, amelyet nem tudunk konkrétabb jelentéssel kitölteni, s a költemény óhatatlanul önnön paródiájába vált át, ahogy az sajnós a „*Tanulja tenni, amit* harmadik részével történik: „Ott se az. Itt se az. / Itt is, ott is: az. (Vagy az.)”

A nehezen érthetőség értékbe fordulásának legsajátosabb változata Géher verseinek újraolvasásakor rajzolódik ki. A költészetben ugyanis nemcsak az a vízváltató, képes-e közölni a vers a megértés előtt, hanem az is, közöl-e még az egyszeri megértés után. A rejtvénytyszerű versekkel szemben soha nem árt megvizsgálnunk, vajon nem csak egyszeri megvilágításra alkalmas, egyszeri kisülés után hasznavehetetlen villanófényekkel van-e dolgunk, melyek megdolgoztatnak a megértésért, a jól végzett munka és önnön okosságunk sikerélményével meg is jutalmaznak érte, majd – végképp kimerülnek. Nehezen érthető vers is lehet sekélyesen szimpla, míg könnyen érthető, látszólag egyszerű vers is lehet fokozatosan mélyülő és kimeríthetetlenül gazdag. Géher költészetét elliptikus fogalmazásmódja olykor enigmatikussá teszi, de szerencsés módon a megoldás után is egyre mélyülő rejtvények mintájára: a több jelentés közti játékos vagy izgalmas villódzás nem huny ki, s maguk az egyes jelentések is mélyülnek. A „dekódolás” nála többnyire csak a kezdet, nem a vég; legsikeresebb „rejtvényei” éppen áttetszőségükkel ejtenek meg, és minden újraolvasáskor gazdagodó jelentésekkel tartanak fogva (A *halhatatlanság változatai, Gyermekeimnek*).

Az élményértelmezés gyökerei

Az irodalmi és személyes utalásokkal telített versszövegek és a kötet végéhez illeszkedő *Apparátus*, az alkotói módszernek ezek a felszínen szembeötlő, de korántsem csak a felszínre tartozó jegyei nemcsak lappangó irodalomelméleti előfeltevéssel, az irodalmi mű teljesen önálló autonómiájának kétségbevonásával függenek össze, hanem, akár a más versébe való beleszővés, a költeményeknek gyakran vesszővel vagy írásjel nélkül való lezáratlanul hagyása, a bibliai átszőtttség vagy az idegen anyagot is magába olvasztó kötet fokozott, ritkán látható mértékű egységbe szerkesztése: történelemszemléleti és létértelmezésbeli előfeltevésekkel is. Ez a költészet érzi a magát mindenáron

különné, egyedivé, sosem hallottá erőltető magatartás éretlen és hiteltelen nagyképűségét, s inkább beleilleszt, áthasonít, továbbsszó. Az emberi élményvilágra vonatkoztatva elfogadni látszik az irodalmi imitatio előfeltevéseként számon tartott bölcsességet, a *Prédikátor könyvének* „semmi nincs új dolog a nap alatt” motívumát, melynek szellemében a teljes eredetiséget eleve illúziónak, hiábavaló törekvésnek kellene tekintenünk. Mégsem erre a felismerésre épít. Még kevésbé az imitatio másik hagyományos szemléletbeli alapjára; láthatólag nem arról van szó nála, hogy a témát senkihez sem tartozó közkinsnek, toposzok halmazának, a stílust ornamentális külső hozzáadásnak, a művészetet merőben mesterségbeli variálásnak tekintené, melynek értelmében minden a fölvelt tárgy feldolgozásán, az előadás fejlettségén múlna. Ha az asszimilált költői hatásokat figyeljük, akkor Géhert inkább Quintilianus követőjének látjuk, aki több szerző stílusának utánzását és szintézisét tanította, mintsem Ciceróénak, aki egyetlen szerző utánzását javasolta, de valójában egyikükhöz sincs sok köze (bármennyire tovább él mesterségtudásra nevelő utánzaskultuszuk mindenfajta neoklasszicista művészetelméletben, így a Géhernek láthatóan kedves Arany Jánosétól az ugyancsak kedvelt Ezra Poundéig), mert vele nagyon is személyes élmény mélysége és alázata ismerteti föl a hagyományban már meglevő rokon és továbbvihető láncszemet, nem pedig, ha egyáltalán létezhet ilyen, pusztán technikai, külsődlegesen stiláris kísérletezgetés.

Emberképét, élményértelmezését két korszakhoz kapcsolhatjuk. A 18. századi, sőt talán a mindenkori neoklasszicizmus az egyik. Kifejtették már előttünk, hogy a klasszicista imitatio az emberi tapasztalat alapvető egyöntetűségét, a hagyomány folyamatosságát sugallja, míg a romantikus eredetiségkultusz az emberi nem sokféleségét, az emberi élmény egyediségét, a történelem új normákat hozó korszakváltásait és szaggatottságát. Az európai költészetben a romantika előtti és utáni klasszicizálódás egyaránt az emberi tapasztalat állandóságának előfeltevésére épített, ahogy a 18. századi és 20. század eleji európai neoklasszicizmus legerősebb magyar összekötője, Arany János tette kritikáiban. Idő, hely, környezet fontos, de önmagában külsődleges különbségeinek rajzával, egzotikus és újszerűséget hajhászó öltöztetéssel, vélte Arany, még nem lehet remekművet alkotni, az esztétikai érték a kevés számú alapélményen osztozó, és állandónak felfogott emberi természet lélektanilag következetes, árnyalt érvényre juttatásától függ. Géher élményfelfogása, sőt gyakorlatán átderengő művészeteszménye ezt a hagyományt folytatja. Ahogy például *Vulgata* című versének beszélője gyermeke születésének élményét a helyzet korai, biblikus feldolgozásának, nemes archetípusának fényénél éli át, ahogy

az egyébként gesztusában aránytévésző *Expressz: Buona Pasqua* című versben a már megtörténthez, elődhöz és őstípushoz méri az egyedi és új élményt, ahogy az AC 75-5-20: *nem derül ki.*” szembesíti a konkrét aktualitás ríktó stílusát és közvetlenségének irrealitását a hasonló katasztrófák korábról ismert „biztos” és „szabályos” koreográfiájával, az ismétlődő emberi színjáték friss szenvedését a korábbiakkal, ahogy az elégikus, nosztalgikus, bölcs *Bizonyos galambok* fölillantja egy alapélmény módosulásait a nemzedékek láncolatában, ahogy a *Szövegromlás* mesterségbeli bravúrral hívja elő a romantikus pátosz mélyéről a modern vagy inkább időtlen tragikumot, a verbális rendezettség fegyelméből az alig artikulált elesettséget, vagy ahogy a „versről” a *Leletmentés* megállapítja, hogy „eleje nincs” és „befejezetlen” – mindannyiszor ez az előzményeit ismerő, érett klasszicizmusú élményértelmezés szólal meg, a magát történeti folyamat részének tudó, történeti érzékkel megáldott, „huszonötön túli” költő eszményéhez híven.

A másik korszak: ezt az élményértelmezést és magatartást a középkorhoz kapcsoljuk. A másolás és névtelenül hagyott remekművek korához, a szolgálatuk teljesítésében feloldódó, magafelejtő mesterekéhez, akiket a mű szerkezete még jobban érdekelt, mint a művész lelkivilága, s akiket még nem csapott meg a reneszánsz alkotó magabiztos egyediségtudata. Géher, aki a lektori jelentés belső műfaját is azért szereti, mert lehetőséget ad (művet szolgáló) ítéletformálásra, anélkül, hogy folyóiratban megjelenne, s így személyes nyomot hagyna, könyvkiadói szerkesztőként eltöltött éveiből földéizve egyik versében maga is középkori hasonlattal él: „Szó-váltás-ok: lapszálen, mint a régi / (a másoló) barátok; kölcsönöztük / jelen-voltunk, el-tüntetésre” (*Szerkesztői üzenetek*). Az eltüntetés persze, a szerző jól tudja, sosem teljes, a nyomtalanság viszonylagos; a személytelenségtől, beolvadástól nem félő költő is kirajzolódik, ha nem akar is mindenáron különbözni. Amit az *Azonosítás* megfogalmaz, sok mindenre érthető, de ide is vág: „hült helyeden nyomaid / tűnte elárul”. A rossz költő, emlékszünk Eliot ítéletére, ott személyes, ahol személytelennek kellene lennie, s viszont; személyessége önkényes és illetéktelen marad, mert a versben nem igazolódik; ugyanígy a rossz kritikus egyéni különbségeit erőlteti a helyes ítélet keresésének közös törekvése helyett. Géher minden tekintetben „különbségének” „magára vételét”, többletének eltitkolását, az „egyikükké” válást és „hasonlóvá” levést kíséri meg, erre ösztönzi magát verseiben, egyszerre újtván föl a középkor alázatát és a tartózkodó, személytelenségen átütő személyesség klasszicista nemes becsvágyát. Akár Eliotnál, metaforikus értelemben, a költészet nála is „menekülés a személyiségtől”; pontosabban: nála a személyiség domesztikálására és teherbíróbbá nevelésére szolgál, az elődök

sorának állandó fölidézésével, sztoikus gondolatok és egyéb, Arany János szavát kölcsönvéve, „kedélyflastromok” igénybevételével. Nem didaktikus, nem elsősorban és közvetlenül minket tanít; engedi kihallgatnunk, mint terelgeti, csitítja, érleli saját magát.

Filozófiai mélyrétegek

Ezzel költészetének egyik legjellemzőbb sajátosságához értünk: egy nagy hagyományú verstípus, s tőle elválaszthatatlanul: egy nagy elődöktől kiérlelt magatartástípus felélesztéséhez, korszerűvé s egyénivé formált továbbviteléhez. A verstípust, Németh G. Béla úttörő tanulmánya óta, önmegszólítónak nevezzük. Arany János korától, a vele kezdődő költészetben lett ez szerinte általános, s Babits korában lett korjellemző. Géher kezén alaposan átalakul: drámai hangoltsága szelidül, pátosza egyszerűbb és közvetlenebb hangnemnek ad helyet. Szentenciózus mondatalkotása megmarad, de póztalanabbá tisztul, vesztit ünnepélyességéből, halkabb és bensősegebb lesz, mintha valóban csak magának szólna, a külső hatásra törekvés arzenálja nélkül. Nála ez a verstípus nem a személyiség válságában, a krízis pillanatában és élményéből jön létre, hanem egy önértékelési folyamat állandó eszköze; az élmény és attitűd jellege sem kifejezetten és kizárólag etikus, hanem belevegyülnek horatiusi bölcsességű, praktikus elemek is, ha ez a bölcsesség nem is olyan derűsen világi, mint Horatiusnál, ha rezignációjában több is a lemondás fájdalma és magára rótt fegyelmenek programszerű elszántsága, mint az antik mesternél volt. További különbség, hogy míg Németh G. Béla az önmegszólító, önfelszólításba átcsapó verstípus költői attitűdjét a *sajátlét* kiküzdésére felszólító heideggeri „Ruf” önfelszólításával hozza megvilágító összefüggésbe, Géhernél éppen fordítva van: a *sajátlét* értékmentő s egyben tapintatos elrejtésére, a mások közé redukálódás alázatára, a hasonlóság fölvetelére neveli magát, legalábbis a felszín, a viselkedés szintjén. S nem a „Sein zum Tode” kontextusában, hanem pusztán a (jobbára ugyan szellemi) „megmaradás”, túlélés érdekében. Míg a német filozófus szerint az egyénnek meg kell szabadulnia a szokottba szűrítő szereptől saját léte felszabadításához, egyedi lehetőségei megvalósításához, Géher önmegszólító verseiben éppen fordítva: a személyiség értékeinek átmentéséhez kell törekedni a többiekkel való külső hasonlóságra: szerinte különbségünket magunkra kell vennünk, a többletet el kell rejtenünk, terhét titokban egyedül kell viselnünk. Az kiválásra, ez beleolvadásra „tanít”, csak hogy külső beleolvadásra, s részben épp a belső kiválás, különbözés, többlet megőrzéséért. Nemcsak s nem is elsősorban óvatos pragmatizmus van emögött, nemcsak annak érzékeny, talán túl érzékeny tudatosítása, hogy különbözni veszélyes. Hanem egyrészt a „törekedj a kevésre”

Mindezeknek, s hozzájuk a mögöttes attitűdbeli többértelműségnek is szép példája az *Ivy Garden-i canto*. Idézzünk belőle:

Mondom: ne szégyelld...

Hogy a „légy hasonló” tanítása nemes alázat-e, a többlet terhének egyedüli viselését, másokat tehermentesítő magára vállalását jelenti-e, vagy csak megmaradást könnyítő külső alkalmazkodást, a szöveg nem dönti el, s éppen ezzel mintázza meg a vers motivációink magasabb s földönjáróbb értelmezhetőségének - egymást ki nem záró - mindenkori lehetőségeit, az emberi természet többértűségét. Sőt, azt sem dönti el, hogy (bármelyik értelmezésben) öncsonkítást kíván-e ez a magatartás, vagy gazdagítja a személyiséget. De hát itt is: a helyzet inkább is-is, mintsem vagy-vagy; a többértelműség tehát itt jótékony dimenziógazdagítás, busásan megtérül. Ebben az elhallgatásokkal, szilenciumokkal dúsított verstípusban, mint kimutatták, a tiszta fogalmi körülhatároltság ellenére mindig létrejött egyfajta „policentrizmus”, többféleképp súlypontoszható összefüggésrendszer; Géher ezt fejleszti még tovább a többértelműség irányában. Az ún. dekonstrukciós elemző módszer hívei, akik a mű egyértelmű, végső jelentését eleve illuzórikusnak tartják, s a mű határozatlanságaiból, megfoghatatlan kisiklásaiból önnön állításait alátámasztva következtelenségeiből feszültségrendszerének potenciálisan végtelen belső vitájához jutnak el, bizonyára örömmel elemeznék ezt a verset, melyben a didaxis

magabiztosságát éppen ez a mögé rejtett belső vita ássa alá: a külső hasonlóság burkában megőrizni és elviselni vágyott belső többlet, illetve a teljes hasonulás öncsonkító áldozatvállalása, önpusztító alázata vitázik mint alternatív magatartás-lehetőség. Tovább bonyolítja a jelentést, hogy a kevésre *törekvés* szüksége hallgatólag feltételezi, hogy belül sok van, azaz a gőgöt feladni ösztökélő vers alázata maga is lehet gőg. A „magadra vedd, levetkőzd / különbséged”, az „alább add” és „légy hasonló” nemes teher- és áldozatvállalás, kulturált, érett magatartás, de a gőg alázata is lehet ez az alázat. S ismét: félenkségből fakadó öncsonkítás, önpusztítás is, mely riasztóan nagy ár a megmaradásért, kivált ha nem csak a külső magatartásra vonatkozik. Az efféle önpusztítás akár bűnnek is minősülhet, hiszen miért a mélyebb alkalmazkodjék a felszíneshöz, miért a belső gazdagság sorvasza el többletét, csak hogy az igénytelenebb normának megfeleljen? Az alázat gőgjében is vonzó létvállalása, illetve a félenkség igazolást kereső öncsonkítása: az értelmezés két (egymást ki nem záró) véglete.

Az önmegszólító verstípus egyik mintapéldájaként elemzett *Számadással* ki-nálkodik itt az összevetés: Kosztolányi *légy hát mi vagy*-ját úgy értelmezték, mint a magára vett s személyiségének ellentmondó szerep elvetését s az eleve adott személyiség vállalását: Géhernél a személyiség „adva van úgyis”, nem tartózkodással, különállással, kiválással kell tehát védenie, hanem tanácsos „közéjük, egyiküknek”, „kevésre” törekednie, a többlet (belül) úgyis adva van, és megmarad. Ne próbálj más lenni, vagy akár másnak látszani. mint ami eleve vagy, tanítja magát eszerint Kosztolányi; „adva vagy”, könnyítsd meg tehát a mások dolgát azzal, hogy olyannak próbálsz látszani, sőt, amennyire lehet, olyanná igyekszel válni, mint ők, s lefaraghatatlan többleted rejtve és magad viszed – így Géher. Mennyire tisztázott és érett a kétféle magatartás? Kosztolányiéről, az elismerés mellett, joggal állapították meg azt is, hogy a szenvedés enyhítésének szerepigényében „naiv, túlegyszerűsítő, mélyen ellentmondásos” módon „filantrópia, szentimentalizmus és arisztokratizmus vegyül (...) a humanitással”. Nos, Géhernél is vegyül a nemes alázatba egy kis gőg, a feltétel nélküli tehervállalásba csöppnyi félelem s a „közéjük, egyiküknek” beállás gesztusába, az elkeveredés programszerűségébe bizony — némi arisztokratizmus.

A verstípus továbbfejlesztésének velejárója az is, ahogy az önmegszólítás jelentősége ezekben a költeményekben megváltozik: a költészet ősi, ráolvasó, mágikus, gyógyító funkcióját élesztik föl mindenekelőtt, de a beszélő önmagára irányítja a ráolvasást, a maga benső bajából akar kigyógyulni általa. Ezzel a vers - s talán a kultúra egésze - a költő életének tartozékává válik, eltörölven a határvonalat műalkotás és használati tárgy, luxus és napi szükséglet, piacra, másoknak szánt termék és önmagunk ellátása közt. Kevés költőnél érezzük ennyire, hogy versével önmagát

is teremti! Azt a megállapítást, hogy korunkban az egykori *nosce te ipsum* humanista eszményéből egy kivetíteni kívánt „image” identitásának keresése lett, mert a szerepjátszás szórakoztatóbb, mint saját énünk identitásának keresése, Géher költészete többféleképp cáfolja. A *nosce te ipsum* nemcsak a szerepviselés szórakoztatóbb volta miatt, tehát eléggé könnyelmű indítékból szorulhatott háttérbe, sőt az „image” sem feltétlenül valami önünkhöz képest külsőleges maszk lehet csupán, amit a világ számára készítünk; az *ismerd meg magad* sokkal inkább azért tarthatatlan mint kizárólagos program, mert előfeltevésén haladtunk túl, azaz a statikusan felfogott, már kész, eleve adott személyiségen, természetén, amit „csak” meg kell ismerni. Ehelyett ez a költészet a főbb tendenciáiban és külső meghatározottságában adott, mégis saját magunk által kialakítandó, a történeti láncolat megismerésével is érlelhető, belátás révén fejleszthető személyiség előfeltevésére épít, ami korábban is gyakori lappangó axiómája volt az önmegszólító verstípusnak. Image-hez akar eljutni, de nem külső szemlélő számára készített álarchoz - bármekkora szerepet kap a kötetben egyébként az álöltözet -, hanem saját legbelsőbb igényétől célba vett fejlettebb személyiséghez. Nem valamilyennek látszani akar, ami nem ő, hanem válni valamivé, ami még nem ő. Az „ismerd meg magad”-ból „alkosd meg magad” lesz, az önmegszólítás ezt segíti elő, a költemény ennek a folyamatnak eszköze s egyben művészi terméke is. A költői én és a költemény egyszerre teremt és teremődik, mindkettő — hogy egy régi, Lukácstól is felújított fogalom párral éljünk — *natura naturata* és *natura naturans* egyszerre.

Hogyan, *mivel* gyógyítja magát? Tekintsük át a legjellegzetesebb példákat. A *Tánc lépésben* címe játékos gesztust, könnyedséget sugall, pedig a négylépcsős szemléleti átrendezés, melyet a filozófiai kaleidoszkóp négy egymást követő meg-rázásával hajt végre, nagyon is komoly, s az újraolvasások során meditációra csábító új meg új jelentések bomlanak ki belőle. Számunkra azonban funkciója fontos: az egyéniséget meghaladó perspektíva adoptálására az egyénre nehezedő súly és a benne levő feszültség csökkentése végett kerül sor; az egyes szám második személyű felszólítás, az *emlékezz arra, hogy itt hallgatólagos marad*, de végső soron (a kötet egészének a részek jelentését módosító rendjében) ez a vers is a létezés terhének elviselésére teszi önráolvasással, öntanítással képessé szerzőjét, s közvetve – minket. A költemény négyféle perspektívája a partikulárisban való megrekedés és az egocentrizmusból fakadó szemléleti torzulások mindent túldimenzionáló, nehéz terhét ellensúlyozza a „Szakadj el könnyen” másutt (*Batthyány canto*) ajánlott taktikáját igyekszik elősegíteni az elviselés érdekében. A dolgok aránytalanná nőtt súlyát csökkenti azzal, hogy figyelmezteti magát a személyesnél tágabb perspektívák tanulságaira. Ahogy Babits próbál a *Balázsolás* utolsó két sorában erőt meríteni abból, hogy „nem is / olyan nagy dolog a halál”, vagy ahogyan

Kosztolányi merít egyik írásában „végtelen-végtelen” megnyugvást abból a gondolatból, hogy „Az ember nem eshet mélyebben a földnél”. Géher terápiás célú, heurisztikus perspektívatágításában, akárcsak önmegszólító versei több más elemében, sztoikus gyógymódot is felismerhetünk. Ahogy például Marcus Aurelius tanácsolja önmagának, hogy szemlélje „mintegy a magasból a sokezer embercsoportot, a sokezer vallási szertartást (...) a születő, együttélő, elmúló lények tarkaságát”, s gondoljon „a mások már régen leélt életére, s arra, amit utána fognak élni”, az ugyanúgy a lélek rendíthetetlen, teherbíróbbá erősítését célozza, mint az előttünk fekvő költemények perspektívatágító és nézőpontváltó gyakorlata. A szűken egyéni nézőpont meghaladása, a kezdeti személyiség fölé emelkedés, a partikuláristól való megszabadulás, egyszóval a tágabb perspektívával való azonosulás teszi lehetővé az igazi életet, sugallja, Weöresre emlékeztetően, az *Egy pecsétgyűrű körirata*. Az adotttól való eltávolodás, arányhelyreállító meghaladás és tágítás olykor szellemes, látszatra talán csak felszínesen tetszetős, valójában mély versben történik meg, mint például az ökonomikus, megformálásában Pilinszky vívmányaira építő *Tünet vagy a Bons mots* első darabja. (Az utóbbinak címe jótékony „understatement”: a humoros ötletből kibomló mélyebb jelentés kellemes meglepetés, míg egy hivalkodóbb cím túlzott várakozást keltene, amelynek a kis szilánk nem tudna megfelelni. Szép mértéktartás; jó taktika.)

S *mire* tanítja magát? Valamiképp mindig teherviselésre, a teherbíró képesség átmentésére, megmaradásra. „Ne berzenkedj; kibírod / (jobb híján) a jót is” – csitítja magát („*Tanulja tenni, amit*”), „viseld közöttük elszabott / világotat” – buzdítja magát (*Moralitás*), más verseiben pedig a vesztét közeledni érző, arra lélekben felkészülni próbáló mélyen kulturált és ezért veszélyesen különböző ember életérzését szólatatja meg, ezért is szerepel oly sokat az álruha („Álruhátlan / remegett. Előtűnt szégyene” – mondja például Odüsszeuszról), a kevésre törekvés, a háttérbe olvadás, szokásaink védőpajzsa s más ilyen motívumok. A fenyegető vég többnyire elkerülhetetlen itt (*K.-fák stb., Könyvjelző*), legfőlőbb okossággal elodázható (Odüsszeusz- és Hamlet-adaptációk); s a gondolkodásképeség megőrzése, a szellemi önkondicionálás kap nagy fontosságot. „Kivárni / kell. Megmaradni.” „Egy szó: megölne. / Ésszel hajózzunk! Veszteség csak az, / hogy mit van vesztenünk. Tehát: törölve” – olvassuk a *Hamlet V. 2.*-ben, majd ennek „néma személyek” című darabjában ezt: „Hinnem tehát / tettetnem /, hogy megóvhat / közönségsedijük, míg *hallgató*-lag beburkol, tévedés volt.” Az *Átvitel* az Odüsszeia XIII. részének epizódját hasonló szellemben dolgozza fel. Amikor a partra vetett s helyzetével még tisztába nem jött Odüsszeusz attól

tartott, hogy „Rávallhat halomban / a zsákmány”, „koldus / göncébe bújt, önként”. A vers költői énje, akit Homérosz olvasása közben pillantunk meg, így kommentálja ezt: „Veszt(eg)el nyeresben; / isteni húzás”. Az utóbbi kifejezés kétértelmű: Pallasz Athéné közreműködésére is utal, de a kötetlenebb mai köznyelv elismerő fordulata is: az óvatos mimikrit helyesli a kommentátor. Az *Odüsszeia* nagy modern újraköltőjének, Joyce-nak regényben is kifejezett, életvezetésben is megvalósított önvédelme, a „silence, exile, cunning” jut eszünkbe, meg távolabbról a kötet magatartástípusainak gyakori ihletője, a sztoicizmus: Epiklétosz vizálykerülő intelme a belső függetlenséggel társított külső alkalmazkodásra. S a hazai mezőnyben, megint csak: Weöres próteuszi alakváltásai. Szerencsére Géhernél mindez csak eszköz, a tehervállalás és teherviselés eszköze, óvatosság a vállalt feladat, küldetés érdekében, mint Hamletnél, sőt részben Odüsszeusznál is. Költői én sosem személyesebb, sosem árul el többet magáról, mint mikor, „menekülve a személyiségtől”, mindennapi énje helyébe maszkot, perszónát állít — választása és értelmezése leplezi le.

Magyar hagyományok: az átrendeződés összképe

Végül tehát a legfontosabb kérdés számunkra: milyen tradíciót fejleszt tovább mindez a magyar költészetben, azaz Géher előttünk fekvő kötete milyen irányban rendezi át, „ha mégoly csekély mértékben is”, a magyar költészet egész múltját? Mindenekelőtt, sok szállal, az Arany János-i hagyományhoz kapcsolódik: a modern magyar költészet korszaknyitójának, Babits, Kosztolányi, József Attila más-más okokból, de egyaránt bensőségesen szeretett mesterének mai, megújult, számunkra való jelentőségét domborítja ki. Egy olyan alapgesztusát viszi tovább, melyet Gyulai Pál világított meg, nem Aranyról szólván ugyan, de ráillően, s finom mintázatot kínálva a Géherrel való, hasonlóságokat és különbségeket kibontó összehasonlításra. Gyulai mélyen meg volt győződve arról, hogy „a költészet nem dissonantia, hanem összhang”, melynek forrásai közül elsőnek említendő „az önmegalázódás, melynél fogva az egyén nem tekintheti magát a világegyetem központjául s egyéni fájdalmait, meg hiúsult vágyait, reményeit nem állíthatja az általános kényszerűség ellenébe”. Figyeljünk a logikai szerkezetre: Gyulainál az „önmegalázódásra” az összhang megteremtéséhez van szükség, az összhangra pedig, mely szerint a költészet lényegadó feltétele, a költészet megteremtéséhez; önmegalázódás és összhang lépcsőfokok a költészet felé, főként eszközértékük van a kritikus számára önértékű költészethez, végcélnak tekintett esztétikumhoz képest. Géhernél a logikai irány más, vagy legalábbis van egy ellentétes irány is: a költészetre az önmegalázódáshoz van szükség, az önmegalázódásra az összhanghoz, mely

a teherviselés elősegítője; a költészet ennyiben is önnevelés, önterelés, belátásra érlelés eszköze; költészet, önmegalázódás és összhang lépcsőfokok is a teherviselés felé, eszközértékük is van az utóbbihoz képest; a költészet, önértékén túl, az élet szerves tápanyaga, gondozója. A klasszicizáló alkat receptje ez, aki a költészet segítségével törekszik arra, ami a klasszikus alkatnak, ha van ilyen, eleve adott diszpozíció: a létezés paramétereinek belátáson nyugvó elfogadására. A romantikus korszakra, mint egy kritikus megfigyelte, a szociális és politikai környezethez való adaptálódás nagymérvű kudarca volt jellemző; nos, az adaptálódás, ha tágabban, egész az ontológiáig tágítva értelmezzük, valóban vízvázasztó itt, de nemcsak romantikus és klasszikus közt, hanem, kisebb mértékben, klasszikus és klasszicizáló között is. A „viseld (...) elszabott világodat” önfel szólítása mögött Géhernél a lemondás fájdalma húzódik meg, „A többit vedd ki szívedből”, a „Vesd ki, temesd el. Tégy le róla” belátásból elfogadott, fanyar rezignációja (*Moralitás*, ill. *Délivasúti canto*). Igaz, így volt ez, ahogy már Horváth János megfigyelte, Berzsenyinél is, s a lemondáshoz Horatiusból erőt merítő magyar klasszikusok mindig is nehéz szívvel követték a régi mester magukra rótt előírásait; mégis Arany Jánosnál éri el a kínzó tudatosság fokát a lemondás kiiktathatatlansága, mert az ő hihetetlenül gazdag, minden emberit átfogó alkata sínylette meg legjobban a - belülről is helyeselt - morális stilizációban rejlő és a bármiféle alkotáshoz nélkülözhetetlen egyneműsítésben megbúvó szükségszerű öncsonkítást, a belátásból vállalt korlátokon túli tartomány kizáródását. (Ezért érezzük annyira találónak Barta János elemzéseit a különböző műfajok és hangnemek dimenzióit, perspektíváit nyugtalanul váltogató Aranyról: belső teljesség és részleges megvalósíthatóság feszültsége hajtja tovább.) Géher, mutatis mutandis, ehhez a klasszicizáló, lemondás árán önnemesítő és sztoicizmussal felvérteződő Arany János-i tradícióhoz kapcsolódik. Tehetségének formátumát nem mernénk a modern magyar költészet közös „hunyt mesterének” méreteivel is lenyűgöző talentuma mellé tenni, tehetségének belső gravitációja azonban arrafelé húz, ahová a nagy alapítóé tartott. Gyulai emlékezetes szavával: az „önmegalázódás” költészetéhez.

Más vonatkozásban kapcsolódik ez a költészet a Nyugat nagyjaihoz is: Babits-hoz (az önmegszólító verstípus jellegzetes példaként elemzett *Csak posta voltál* emberképe, élményértelmezése és történetfelfogása nincs messze a kötetétől), Kosztolányihoz, akinél a történeti érzékhez a kozmikuság tárgult folytonosság borzongató élménye adott időtlen keretet („a csillagok / (...) akik nézték Hannibál hadát / s most néznek engem” – mondja a *Hajnali részség* egyik legdísztelenebb s legszebb részlete), s másokhoz a századelő

költészetéből, így, ha a nyíltabb utalás ellenére külsődlegesebb szállal is, Adyhoz, József Attilához. (Egyébként ahol névre, szándékosan és szembeötlően utal – pl. *Vojtina, messziről, Föl-földobott* – többnyire nem olyan jó es jelentős, mint ahol rejtettebben beolvaszt.) Legbensőségebben, mert a tudatosság és szándékos allúziók határain túl, Pilinszky János attitűdjét és versépítési vívmányait viszi tovább, akaratlanul ráébresztve olvasóját arra, hogy az Arany János-i önmegalázódásnak, a létezés iránti lojalitás áldozatvállaló önfegyelmének nehéz útja a más kor, más személyes hitvilág és más költői eszközök ellenére sem különbözik lényegében Pilinszky „mozdulatlan elkötelezettségétől”. Pilinszky, Dosztojevszkijt mentve Camus vádja alól, mely szerint a világ abszurdítása elől könnyebb utat választva menekült volna a hit vigaszába, elismeri, hogy az orosz író válasza az alázat, csakhogy, teszi hozzá, „ez az alázat — magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe — minden, csak nem meghátrálás”. Illesszük emellé Géher *Moralitás* című versét: „Kopottan, mint Akárki, / viseld közöttük elszabott / világodat: viselkedj.” Persze ez visszanyúl az angol középkor moralitás-műfajának Everyman-jéhez („Akárki”), de, az utolsó szó kivételével, akár Pilinszky is írhatta volna. Viseld elszabott világodat – mi ez, ha nem „beöltözés”, a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe”; a viseld, viseld el után azonban a „viselkedj” már nem marad meg a létfilozófia emelkedett általánosságánál, hanem az önfelszólítást, tanácsot, konklúziót sztoikus mesterei szellemében mintegy lefordítja a mindennapok földközeli, de azért metaforikusan s egyetemesebben is értelmezhető útmutatására. A kopottságot vállaló „viselkedés” tehát filozófiai meditációk gyümölcse is lehet, mint ahogy az Arany János-i „félreálltam, letöröltem” sem a gyengébb fél kényszerű, félénk meghunyászkodása, hanem, Géhertől véve a szót, a „közéjük, egyiküknek” beálló gazdag személyiség önnön többletének súlyát magára vállaló alázata. A világ elszabottságát — amely Géher *Madár-távlát* című versében is élénk tárul, amikor az összefüggőbb, kimunkáltabb, igényesebb dallam elsikkadásáról, s csak véletlenül és kivétszerűen megszakítható, szükség szülte és olcsó szabályosságról értesülünk — ez a költészet nemcsak értékrendszerével sarkall vállalni, nemcsak a beöltözés már kész, statikusan felfogott magatartását, absztrakt gesztusát eszményíti, hanem, mintegy a maga számára azt dolgozza ki, hogyan nőhet fel, növesztheti fel magát odáig az ember. Őt nemcsak a cél érdekli, hanem az út is, ami hozzá vezet. A Pilinszky-hagyomány továbbfejlesztése több versen érződik (*Veritas simplex, Passió, Kilátás, Határhelyzet/3, Tünet*) technikailag, utalásokban, de fontosabb a költői attitűd továbbfejlesztése, mely sztoikus és középkori

elemeket olvasztott újjá Arany János és Pilinszky hagyományainak egyesítésével. Pilinszky mozdulatlan elkötelezettségét viszont Weöres személyiségtagító alakváltásaival egyesítve hasonlítja magához s viszi tovább. (Legföljebb látszatra egymást kizáró elemek ezek, hiszen Babits is úgy maradt hű önmagához és eszményvilágához, hogy közben „Mint a hal” siklott ki „minden marokból”). A kötet törzsanyagát az *Apparátus* verses adatkollázsaival együtt olvasva pedig nemcsak külföldi költészetbeli előzményekkel rokoníthatjuk, hanem az utóbbi évek egyik legjelentősebb magyar regényének vívmányával, Esterházy *Termelési regényének* egymásra vonatkoztatott két szövegrészával is. A végeredmény a *Mondom: szerencséd* egyéni és kiforrott költészete, mely nem reked meg az epigonizmusban, hanem saját hangú művészetet teremt.

Mi tehát végül e költészet jellege, és milyen irányban rendezi át a magyar költészet egész múltbeli rendszerét? Sokszínű, gazdag spektrumú, változatos költészet, mely a világian bölcs profán humortól (*Lovagjáték*) a mélységesen komoly létértelmező erőfeszítésig széles skálát képes bejárni, alapszíne mégis mindvégig jól kivehető; azt a romantikaellenes neoklasszicizmust oltja vissza a modern magyar költészetbe, melynek elmélete Európában az első világháború előtt és (főleg) után épült ki, s gyakorlata (kevesebb következetességgel) a két világháború közt született meg, s amelynek korai magyar előfutára elméletben és gyakorlatban Arany János volt, időben közelebbi rokona pedig Babitsnak Aranyhoz mint „édes apjához” megtérő „hideg”, „nem őszinte”, de nem is „komédiás” szonettciklusa, más vonatkozásokban meg a Németh László *Új nemzedék* című cikksorozatában (1931) fölfedezett újklasszicizmus. Géher kötete nem az érzelmek spontán kiáradása, ahogy a korai romantika elmélete képzelte a költészetet, nem is újromantikus szimbolizmus, de nem is képre redukált imagizmus, hiszen sok argumentatív, fogalmi elemet használ, miközben nem mindennapi magyar nyelvérzékét a modern európai és amerikai költészet nyelvi kísérletezőiből is merítve (nemhiába írt oly értő tanulmányt e. e. cummingsról!) állítja műve szolgáltatába. A klasszicizáló költészet új válfaja ez, mely heterogén s mégis koherens, hiszen Homéroszt, Dantét, Shakespeare-t ugyanabból az egyéni szemszögből válogatva és értelmezve viszi tovább, anélkül, hogy eklektikus lenne.

Heterogén, mégis koherens. Mert az egyneműség még nem egység, s a sokféleség nem okvetlen széteső. Nem hisszük ugyan, hogy az egész modern magyar költészetre, vagy akár csak valamiféle (szimplifikáció árán kiemelt) „főirányára” érvényes lenne a századvég mára kissé megkopott filozófusának, Herbert Spencernek nehézkességében is megejtő formulája, mely szerint az evolúció lényege, hogy az anyag határozatlan, nem koherens

homogenitásból, koherens heterogenitás felé halad, de annyit meg merünk kockáztatni, hogy az Arannyal kezdődő modern költészet egy igen értékes vonulata, lemondván a lélektani spontaneitás egyneműsítő, de esztétikailag laza szövetű adományáról, helyette a megalkotott, többféle anyagot egységbe rendező, differenciáltabb egészek kialakítására törekszik. Géher kötete ezt a tendenciát támogatja, s ebbe az irányba mozdítja tovább, „ha mégoly csekély mértékben is”, az egész eddigi magyar költészetet. Azokhoz kapcsolódik, akik tudatában vannak elődeiknek, költészettörténeti kontextusuknak, s tudják, mit választanak ki továbbvívésre. Mi sem áll távolabb tőlük, mint a csak önmagáról tudó s önmaga éretlen újdonságával eltelt költőjelölt erőlködő és aránytévesztő nagyotmondása. Egymástól persze szinte minden másban különböznek: Weöres engedte magába a legtöbb, már-már a szétoldódás veszélyét hozóan sok idegen (s mégsem idegennek maradó) anyagot, az ő hagyományfelszívása a legzavarbaejtőbben gazdag; kevesebbet, másként, de bőven merít magának Tandori is; s Pilinszky verse is rokon elődeinek egyéni továbbépítése. Az ő, különbözőségükben is közös, útját választja Géher is, ezt a veszélyes utat, hiszen a múlt megméri a jelent, s kötetének előkelő utalásokban bővelkedő, nagy nevekbe fogódzó versei kudarc esetén könnyen keltethették volna a fényes életművek körébe vágyó, hasztalan ágaskodó középsszer groteszk látványát. Szerencsére nem így történt, s a kötettel, egyenletlenségei ellenére, nem méltatlan tanítványa lesz ő a hagyományismerő történeti érzék érett költőinek.

Zárjuk *Kritikai visszhang* című versével: „Nem kellene úgyse, hiába adnák. / Hiába kellene, úgyse adnák. / Hiába úgyse. / Úgyse hiába.” Nos, ha az utolsó mondatot úgy értjük, hogy az írás megértő kritikai visszhang nélkül sem hiábavaló, akkor ez mint alkotói állhatatosság szerfölött dicséretes dolog. Az első mondat azonban túl gőgösen arisztokratikus, a második túlságosan borúlátó és lemondó, akár múltbeli, akár előlegezett sérelmek elleni vértet az akar lenni. Cáfolatul nyújtsuk át ezennel a kritikusok nemes bosszúját: kell a tüzetes kritikai válasz, vagy sem, íme – adjuk.

Mesterházi Mónika

„Hol az a látvány?”: (vallomás) Géher István verseskötetéről

Géher Istvánt 12 éve ismerem. Tanárom, mesterem, költőm. Alaposan megismerhettem, nemcsak a gondolkodásmódját, hanem a gondolatai ritmusát is, az embert és a szertartásait; megtapasztalhattam a figyelmét, a kéziratok iránti mohó érdeklődését. Kapcsolatunk közvetlenebb lett, de így sem tisztelem kevésbé: ugyanannak a rendkívüli tudással és képességekkel rendelkező, ezért rendkívül magányos embernek látom.

Pedig tele van tanítványokkal. Fordítói műhelyéből kinőtt tanítványai már nélküle is tudnák egymás munkáját segíteni, egyenrangú felekként, ahogy megtanulták – ha ilyesmire a mai kiadói világ igényt tartana. De a mesterség átadását pesszimizmusból nem lehet abbahagyni. Nem is hagyta: hét éve angol irodalmi műhely is működik a keze alatt az Eötvös Collegiumban.

De ha azt kérdezem magamtól, hogy a *tanár úrtól* vagy a *költőtől* kaptam többet, gondban vagyok. Hálás vagyok a tanár úrnak a mesterségbeli tudásért, a műhelymunkáért, a magánbeszélgetésekért – de amire az első kettő nem terjed ki, és ahol a beszélgetés (épp a felelősség miatt) megáll: a lélek magán-gyötrődéseiben mindig a verseibe tudtam kapaszkodni.

Első két kötetét, a *Mondom: szerencsédet* és a *mi van, catullus?*-t majdnem olyan régen ismerem, mint őt magát. Ezekben a versekben (mivel régóta olvasom őket) ma már nem a megfajtetlenségükben izgató, hanem a régről ismerős szöveget látom: ahol otthon vagyok. Ha beszélek róluk, az persze távolság, de hazugság volna nem bevallani az eltelt 12 évet. Hogy hova teszem a hangsúlyt, az alapvetően függ olvasói „életkoromtól”. – De mindig van hova, erről a versek kezekednek.

Már csak azért is, mert a versek szintén szorosan kötődnek a költő élet-szakaszaihoz. Géher István költői módszere ugyanis gyakran az, hogy a lélekben végez mélyfúrást: egzisztenciális mintát vesz önmagától (különösen a *mi van, catullus?*-ban és az *Anakreóni dalokban*, aztán a „Hol az a látvány...?” téli szonettciklusában). Visszanézve, egymás után olvasva a verseskönyveket, még jobban látszik, hogy ugyanazokat a kérdéseket járja körül, különböző

korszakaiban, más-más alakban: „a mindig-máshogy változatlan”-t. A család, az ünnep, a barátság, a szerelem, a vers, a munka, a vele járó felelősség, a szerepek: maga az élet és maga a halál: visszatér.

A költő csak a szerepeit váltogatja, de ugyanaz marad a *vers* tétje: „villámlik, sebez” (**lxx a líraiság a lírában**), „mindig bűnös izgalom” (*Anakreón*, 14.), „nem veszélytelen, sőt botrányos” („...*Rothadás nélkül...*”). Azaz (ugyanott): „a vers, ha *vers* (hogyan tudjuk, kik vagyunk) – / ünnep: ami-be belehalhatunk.”

Állandó gesztusa ennek a költői hangnak – az értékek féltése és őrzése (a „vigyázat”) mellett – a lázadás: nemcsak a világ, hanem a magára erőltetett alkalmazkodás ellen. Minden erőfeszítés, amit az alázat felé tesz (mintha Newton törvényei hatnának itt is), ugyanakkora erővel viszi vissza a lázadásba: „*I say, pull down.* / A gögöd. / Mondom, alázd meg. Első / próba a nyelv: kihez beszélsz te, / kit tegezel? Magadat? Mondd / hát: megalázokodom. Elfogadom, hogy / munkámat a kontár, életemet / a bectelen ítélje jónak...” (*Tükröződés*, 1.)

A lázadást a felszínen beburkolja az életmód: visszatérő szimbólum a versekben az öltözet: – „...nem szoktam / magam szokotthoz alkalmazni. úgy értem: / belül. ruhám és életmódom átlagra / valló, konformizmusban verhetetlen.” (**lxxviii görög-római choliambus: vértetzetlen**) –, még az igék is kettős formát öltenek¹: „viseld”, „magadra vedd, levetközd / különbséged” (IVY GARDEN-I CANTO).

A későbbi versekben is ott az álarc, a lepel, a csontok eltakart vagy csupasz volta. Az anakreóni lepel mögül másfajta személyesség szól. Ahogy a mostani kötetben az *Anakreóni dalok* elé illesztett *Múlnak az évek* ciklus felvezeti, előkészíti őket, olvashatjuk: *Anakreón áthangol*: „Ha mérkőzhetnél: / tedd Isten mérlegébe / a lepke súlyát!” (2, *Mériközés*); „Mielőtt örök- / re letűnsz: a láthatat- / lant még mutasd fel!” (3, *Mutatvány*).

És a könnyű, anakreóni dalforma, a megjegyezhető, kidobolható, eltáncolható ritmus valóban észrevétlenül lopja belénk a versek keserűségét, a jelen szürkeségével és a jövő sötétjével való szembenézést, és – ezzel egyszerre – újra a lázadást: az élet szerelem-formát öltő lázadását az öregség és a halál gondolatával szemben.

Az *Anakreóni dalok* hosszú hallgatás után jelent meg, bár most kiderül, hogy a hallgatásból is kitélt egy kisebb kötet vers. Még hozzá nem akármilyen versek: alkalmiságuk (ahogy Géher István érti): *alkalom*: játékra, gondolkodásra,

¹ Mindegyik kötetében lehet példákat találni, talán jobb is, ha az olvasó maga talál rájuk. (Akárci, Ivy Garden-i cantó 61., görög-római choliambus: vértetzetlen, 88. szapphó korrigál 95, Anakreón: 30, „Elkisérnök őt oda...”).

búcsúra, alkalom, mint minden vers, azaz lehetőség, ünnep. Így, kötetként, alkalom a szerkesztésre is, hiszen a költő szinte kezünkbe adja a fonalat, amelyre fölfűzte őket: az egyik vers a másikat folytatja, visszavonja, értelmezi, vagy valamilyen rejtettebb módon kapcsolódik hozzá – míg el nem érünk az *Anakreón*-kötetig.

Onnan pedig az 1997-es új versekkel egyenesen a temetőkertbe jutunk, hiszen a versek mottójukat a *Hamlet* V. felvonásából veszik. Az olvasónak először nem is a néha csak kétszavas idézeteket, hanem az egész hamleti légkört kell felidéznie: a sírásók naturalizmusát, humorát, szegény Yorick lukas koponyáját és ennek egzisztenciális vonatkozásait, Hamletet, aki beugrik a sírgödörbe, és a szerelemről „ad elő” asszociációinak nem kevésbé meglepő ugrásaival („innál ecetet?”² ennél krokodilt?), végül eszünkbe kell idéznünk Fortinbrast, aki a kötet címadó kérdését teszi föl: „Hol az a látvány?”

A mottó-verscím kiindulási pont; a hamleti szövegdarab elindít (vagy megindokol) egy asszociációt, amely többnyire független a lelőhelyétől. (Többnyire, mondom, mivel az utolsó vers egyébként leghíresebb mottója – „A többi, néma csend” – még egy szójátékot is megenged: „a többi néma” a porhanyós klasszikusokra utal, és a szonett az idézet utolsó szavára, a *csendre* fut ki.) De a mottó a megelőző versekbe is anyagszerűen beleépül: a kő, a csont, a rothadás, a porladás, a koponya, a parcella a költő magánvilágának egy-egy tárgyi megfelelője lesz. A magánvilágra utalnak az alcímek is, amelyek egy-egy alkalmat jelölnek meg, de ez itt végképp ne tévesszen meg senkit. Szó sincs alkalmiságról. Többszörösen is szervesen építkező ciklussal van dolgunk. Erős a szavak szövete: „mellébeszélek? bűnösen? ha baj van, / bajban vagyok. botrány zilálja szét // napjaim rendjét? rendben tartani / meguntam életem? a démoni / rontást kívánjam? ... rothadjon, ami / romlékony bennem: a vers vesse ki!” („...*Rothadás nélkül*...”)

Meddig áll el az ember rothadás nélkül a földben?” – ezt Hamlet kérdezi. Géher István még a *Mondom: szerencséd*ben négy hamleti témájú szonettet írt. (XLII HAMLET, V. 2., LVII HAJ, SZEGÉNY...! – mármint Yorick, azaz itt Kormos.) A versekben Hamlet vall Horatiónak emberi helyzetekről, aki egy-egy szót kérdez vissza („hiába, fönség?”). A látványra való utalás már ott megvan: „Végyszótlan (és a többi) már mögöttem / látványba-vesztem”.

A most megjelent kötet utolsó, *Új folyam* című ciklusának hat szonettje – noha ugyanúgy hamleti mottókról kapja a címét, sőt belső idézetei is vannak – másféle indíttatású. A víz, a föld, a levegő, a tűz: az élet négy ősi eleme építi fel őket, de

² Itt a filológus Géher István javítja Arany fordítását: az „eisel” szó ecetet, nem mérget jelent.

elemi erővel, azazhogy (nyári versekről lévén szó) szinte elszabadulnak az elemek: az árvíz, a tűzvész fenyeget, csalogat a föld, a zuhanás – itt már Prosperói gesztus kell a megszelídítésükhöz. De hogy jönnek ezek ide? Úgy, ahogy a köznyelvben mondjuk az életről, hogy folyik, az emberről, hogy elföldelik vagy hogy semmivé lesz, a szemről, hogy éget. A költő e régi metaforák mélyére hatol, amikor saját életérzésére vonatkoztatja őket: „lelked mélye természeti látvány”.

Az *Új folyam* „árvíze” (noha élményanyagában ott van a Duna nyári áradása is) az életmű egyik visszatérő jelképére, a hajózásra-evezésre épül. A hajózást Géher Istvánnál gyakran a latin „Navigare necesse est” allegorikus értelmében kell vennünk: „Ésszel hajózzunk!” (HAMLET, V. 2.); „mintha léteznék még irodalom / hajózható” (...*Postát bont, anno...*). De az evezés konkrét mozdulatai („aztán tél: sielek. tavasz int, evezővel.” – **cxiii adventus catulli; negyedik elégia**) néha hasonlóan áttűnnek az allegóriába: „lakkoztatva hajóm: fénylik a régi fa. / ... / elhord még, valameddig. / húzom, míg melegít a nap...” (*Catulli carmina relicta*). Végül az *Archaikus töredék*ben a „sötét vizen” ringó „fehér hajótest” már khároni jelentést kap.

A két vagy három (antik) jelentés végképp összefonódik a szonettben: „ha csá-bítják sustorgó vallomások: / ilyen vizen hajózni nem szabad. // eveznél? jó dolog. de csónakázás / asztaltól ágyig? örvénylik szobád. / elúszik minden, mert ez nem beázás, / ez árvíz, ennek nincsen ne-tovább...” („...A víz leggonoszabb...”).

Hogy az ilyen sűrűségű líra mennyire veszélyes, azt a költő is tudja: „merre tart e szenvedély? / amerre füst mutatja – az életveszélyt.” De befejezésképp is csak egy dodonai szójátékot kínál: „elbeszél a sor. ha nem vetsz neki véget: / önnön halálodban nem te leszel vétkes...” – Az elbeszélés az utolsó sorpár felező tizenkettessé, vagyis elbeszélővé nyúlására utal, jellegzetes géheri ön-reflexióval. Ámde hogy fejtsük meg a folytatást? Lehet gondolkodni, fel lehet idézni a régi verset is: „Várnám, hogy borban meglelem, / vagy bortól elfelejem, / amit kitérni szégyenem, / halálom lesz, ha rejtem.” (VERITAS SIMPLEX) – de legegyszerűbb visszakeresni az idézetet a Hamletból: „*ergo* – mondja a sírásó –, ki nem vétkes önnön halálában, nem rövidíti meg az életét”. Hadd hagyjam ezt nyitva.

Mesterházi Mónika

Élő arcra festett álarc: Géher István (új) verseiről

Mondom: szerencséd, Szépirodalmi, 1981.

mi van, catullus?, Szépirodalmi, 1984.

Anakreóni dalok, Liget, 1996.

A halálba magad indulsz:
ami voltál, ami lettél –
ha lehettél /ami/ volna,
ami lennél – te magad vagy?
(*Anakreóni dalok*, 4.)

Egy főnév: a halál, egy ige: indulsz, a létige öt alakja, hét névmás: személyes, vonatkozó (négyszer) és (kétszer) visszaható, és a feltételes kötőszó. A lényegre, a vázra, a szavaké helyett a kérdés jelentésére csupaszított mondat. Az, ami: alanyi (vagy állítmányi) alárendelés. De ki az alany? Ez a kérdés, hogy az alany azonos-e önmagával. Te: költő, te: olvasó, te: Akárki. A halálban nincs különbség, ez a személyazonosság is csak odáig számít. Hát akkor?

Számít, mert semmi más nem marad. Nincs nehezebb, mint szembenézni önmagunkkal – de ha a másik serpenyőben a haláltudat van: a kettő legalább kiegyensúlyozódik. Aki szembenéz önmagával – mint aki játszik vagy intenzíven érez (a gondolkodás, a játék, az érzés pillanatában legalábbis) – azonos önmagával. Gondolkodom, tehát azonos vagyok. De Géher István verse nem az alkotás lélektani pillanatát mérlegeli, hanem visszatekint és előre /életre-halálra/. Hogy visszatekintve mit lát, azt talán egy későbbi kötetre hagyja. Az *Anakreóni dalok*-ban leginkább befelé-, előre és körülnéz. De a kérdés nyitva marad: „te magad vagy?” Ilyen kérdésekre az ember önmagának sohasem ad megnyugtató választ. Az a gyanúm, hogy a három kötetben (különbségeik ellenére) ugyanezt kérdezi a költő, ugyanazt keresi különböző szerepekben és tükrökben.

A halálba nézés a gondolkodó ember alapállapota. „Mint a kavicsos part felé a hullám”, kezdi Shakespeare, egész itt-létünk úgy fut a halálba, fejezi

be a modern filozófia. Tudjuk, sőt azt is, Nemes Nagy Ágnestől, hogy „Ez a viszonylagos öröklét / ép ésszel elviselhetetlen”. De aki a halálát egész életében szem előtt tartja, az is más-más szögből látja különböző életkoraiban. A legdöbbenetesebb szembesülés fiatalkori, mikor az ember valahogy befogadja az elfogadhatatlant, legalább a tudásába. Géher István első kötetéből idézek:

XVIII KÖNYVJELZŐ

What I Believe

mert egyszer elkapnak ne félj
 és jólnevelten nem menekszel
 és szürkén meg nem tart szerencséd
 és szokásaidból kifoszasz
 és ottmaradsz ügyedfogyottan
 és akkor
 fölpeckelt életeddel
 kinek teszel milyen hitet

Az „egyszer”, az „akkor” távoli fogalmak, a vers jelenében az élet neveződik meg, nem a halál, hiányával persze nagyobb, szimbolikusabb súlya van. Vagy életnek, halálnak, allegorikusan: a „példakép” a középkori moralitás névtelen hőse:

IV MORALITÁS

Kopottan, mint Akárki,
 viseld közöttük elszabott
 világodat: viselkedj.

Az arctalan Akárki találkozik a Halállal – élt, ahogy élt, alkalmazkodott, bűnökbe esett –: felelnie kell. Megtudja, hogy az életet csak kölcsön kapta, a *halálra ráadásul*, a *számadáshoz* haladékot kér, és csak jótettei nem hagyják cserben. Ennyit tudunk róla. Emlékezetes történet, szinte kínálkozik a megírásra... Viccen kívül: Akárkiből akkor lesz hős, amikor szembenéz étellel, halállal, és már nem akárki. És mégis ez a vicc: amikor Géher István – „Nem más, mint más” – azonosul vele, a nagybetűs Akárkival, a világ egyik leg-egzisztenciálisabb hőjét választja. Így alkalmazza magára az alkalmazkodás

példáját. A „viselkedj”: ironikusan hangzik? Józanul? Komolyan ezt mondja? Rávághatnám a BATTHYÁNY CANTÓból: „Komolytalanság.”

Érj rá, ne érj rá: bármi dolgod
halaszthatatlan. Lennivalódat
játszva végzed.

Mondom: beosztás,
(XXI BATTHYÁNY CANTO)

Tanácsot tehát máshol is ad önmagának a költő. A lényeg: hogy nem ez a lényeg, nem külsőségek.

Hát mi? Jó kérdés. A lélektan pontosan ismeri a harmincadik év körüli-utáni (egzisztenciális) válságot. Az irodalom szintén: „az emberélet útjának felén”. Nevezik ezt krisztusi kornak is. Játékos-komoly jelzés a kötetből: „Harmincöt: lekéstem / megfeszítettésem.” (XXXV EXPRESSZ: BUONA PASQUA) Hamlet is ez a korosztály. Lenni-nem lenni-jére a válasz: „Kivárni / kell. Megmaradni.” (XLII HAMLET, V.2.) A szerepek, az egzisztenciális választások maradnak végiggondolásra. „Kivárni, fönység?” – dönti meg a bölcs rezignációt a szkeptikus tudás.

És innen indul a *catullus* kötet: (Ixiv **arany jegyzete: catullus hamlettől kölcsönöz**): „hallgatni jobb fém. élni: pör-halasztás.” Az egzisztencia annyi kérdést vet föl, hogy a *catullusi vivamus* épp elég feladat, lehetőség. Különösen, ha valaki az életével is tanít, gyereket, tanítványt, olvasót.

A *catullus* előtt azonban hangot kell váltanom. Nehéz megállni, hogy a költő helyett ne az egyéniségről (is) beszéljek, akit ismerek – mikor ő is jobban kitárulkozik, „elbeszél”. Ráadásul a kettő egymásra kopírozódik: Géher István élete és műve; hiszen életműve az élő versanyag és a gonddal művelt életműnőség. Hozzá mindezek átadása.

Segítségül hívom a stílusát. Ahogy verseiben és prózájában a szavakat megforgatja figyelme kaleidoszkópjában, és jelentéseik alkalmi konstellációit véglegessé gondolja – ahogy ír és ahogy gondolkodik (ahogy az írást és gondolkozást tanítja, a tanítást éli, az életet írja) –, úgy lehet a személyiséget, a tanárt, a költőt, a versek perszónáját, a magára vett szerepek képviselőjét is egyszerre, saját tükrökben figyelni. És mivel a mondatomban is értelmezni kezdik egymást a látszólag pusztán felsorolt szavak, elképzelhető, hogy szigorú határokat én sem látok. (L. még *homályosan*.)

A kaleidoszkópot elvetem, de a tükröket megtartom, a *catullus* kötet két (itt kiemelt) alapszava miatt is: „törvényesíteném magam, de nem megy. / magunk

vagyunk a törvény. nincs kibúvó. / sem *tündökölhetőség*, megtöretlen.” (Ixiv **arany jegyzete: catullus hamlettől kölcsönöz**); és: „*mutathatóid* megmutattad, és mi van?” (cxv **quid est, catulle?**) Mindkét szót keserűen használja, mert az ember nem azonos a művel, és hiába tudja az értékét, ha (a vers címében megidézett Arannyal) úgy érzi, pusztá kopáron vész ki dala. A költészetnek figyelem kell, költői alkattól függetlenül is. De Géher István alkata szerint is szerepel, játszik, varázsol (mint Hamlet, Prospero, Doctor Faustus, másfelől ahogyan Kosztolányi és Weöres) és a varázslat fénytörésében hirtelen villantja ki igazi arcát.

magam magamra rávetem. s megismerem? a lélek
 öngengedékeny alja: ez paráznaság. nem izgat.
 azaz, hogy épp az izgalom. az kell, hogy mind /örökre?/
 kirögtönözzük belsejét: mi van kiben? miben ki?
 (xcviii **a középkor délutánja; dell'arte**)

Mutat, mutatkozik, mint már első kötetében is: „Nem vonatkozom: / csak mutatkozom; / másnak megmaradva: / magammá változom.” (XXXVI ...UTÁN, SZABADON) – ami előre megkérdőjelezi a harmadik kötetbeli kijelentést: „Tessék. Megmutatom magam. / Titkom nyílt titok, olvass!” (*Anakreóni dalok*, 2.). Nem úgy ölt szerepet (a *catullus*ban sem), mint (a verscímbe-függelékben „f-eltüntethetetlen”) Weöres: minden formában, folyvást bemutatkozik, magáról beszél, a lelkébe, az indulataiba avat be. Persze „ez is csalás”:¹

lxx **a líraiság a lírában**

kártyáim kiterítem. kiterítkezem.
 /mielőtt kiterítenek, mondaná
 polonius, ha volna benne elmeél:
 elválni ettől ezt./ a költő, bár beszél,
 nem vakvilágba. a vers villámlik, sebez.
 alanya tárgy. élő. természetellenes?
 hát én most természetemen erőszakot
 teszek, és elbeszélék. vélhetnétek: úgy,
 ahogy van, mindent. könyvben. ez sem így igaz.
 ez is csalás – amint aranyból tudható.

¹ „mely többnyire mutogatással álcázza azt, amit elrejt” (Géher István: „Arany János: Naturam furca expellas”. *Rádiókollégium*, Kalligram, 1996, 179. o.)

de tudni illik a varázst. nincs égi más,
 ha nem a valóban. valóban *itt* vagyok,
 kitéve közpiacra. „munkát” vállallok,
 kockázatot, a jóízlésem elvetem.
 elmondom életem. tudom, amit tudok.
 a **mit**. s a **met** /-rumot:/ trimétert, sánta jam-
 bust, distychont, asclepiadeust... mikor
 mi kell. magammal méltányosan bánok el,
 mérték szerint. arany középszer? nem, horác
 helyett /talonba/ más. helyettem én. ki ez?
 megrímeltetem catullust. lesz, ami lesz.

Ki ez? „ismeretlen költő”, aki „kriptára spórol”; „géher: magyar lírában nincs ilyen név”; tanár úr; *doktor* „/értem: a marlowe-é./” – másfajta iróniával aprítva (Petőfi kalapácsával): „a tudomány- / nak ellensége nem vagyok. vagyok barát- / ja. /.../ vagyok szintúgy barátja békének”; summa summarum: „tudós-nak költő: költőnek tudós” – mikor milyen hangulatban számol le a számára kiszabható skatulyákkal. És a közéleti szerep? Keserű sírvers.

cvi a közművelődési határozat végrehajtása: felirat

kultúrát terjesztett: nem mindig fizetésért.
 műsorozott rádión. könyvet utószavazott.
 lépett több dobogóra. tovább-képzőt vezetett. és
 hitt a szavakban: ezért méltán porlad alatt.

Az igazi arcot, azt hiszem, nem itt kell keresnünk. Az irónia csak körülkeríti a védett helyet (a mutathatókat). Belső oldalán ott van a sebezhető önérzet, a méltóság, aztán: a költő férfitilága, barátságok; az otthon, amit megteremt, gesztusok, emberi tartás, amit fel- és lemenőkben lát(tat), a katedra, amit képvisel, és szellemi környezete, a megidézett magyar és világirodalom. Értékek, melyeknek veszendőségét helyi értékük jelöli ki. Ezért nem idill a családi kör sem. Megőrzése, mint az ép identitásé, valamiféle belső ellenállás.

bújsz az ölünkbe ma még. ölelünk, hajadat simogatjuk.
 így készítünk, orvul, baltacsapások elébe.
 boldog nem leszel azzal, amit neked adni remélünk,
 csak *leszel*. az, aki. úgy, ahogy. életből ez a lecke.

ezt hagyd hátra fiadnak, gyűrűmmel. ha tiéd lesz.

(lxxvii **kondicionáló torna**)

Bármilyen fontosak azonban ezek az értékek, és mindaz, amit Géher István maga helyett magáról elbeszél, ez is csak a felszín. Úgy értem, a költészet felszíne, a „mondanivaló”. A versolvasót gyakran megtévesztik a szavak. Különösen ha a vers szövegének megértése intellektuális küzdelem, félő, hogy végül szó szerint fogja érteni. Az esztéta, aki tudja, hogy az ilyesmi az „intencionális fallácia” bűne (a. m. „a költő azt akarta mondani”), szintén téved, ha a kötet végén álló tudós jegyzetek és az európai modernizmus ismeretében azt gondolja, hogy megszabadul a „mitől jó?” kérdésétől.

nem szoktam

magam szokotthoz alkalmazni. úgy értem:

belül. ruhám és életmódom átlagra

valló, konformizmusban verhetetlen.

(lxxviii **görög-római choliambus: vértezetlen**)

Azt hiszem, Géher István költészetének a kulcsa talán a faustusi lázadás hangja, a tudósé, a magányos intellektusé, aki fölényes tudással „kunsztol”, ha nincs is ki-nek, aki ellenáll mindenféle külső elvárásnak, aki kénkövet tart tömjén helyett.

Ez visszavezet az egyéniséghez, költői alkathoz. Azt hiszem, hogy a versek legnagyobb feszültsége éppen az ész lázadása és az értékekért vállalandó ésszerű alkalmazkodás között húzódik. Catullust el kell „kattintani”, mert a költészet veszélyes játék. A tudós és a költő ezentúl felváltja egymást. A tudóstól lehet tanulni a versről, de a költőnek – ahogy Anakreón alakjában újra jelentkezik – elege van „a tudomány robotjából”, különben is:

75.

Doktor – vagy ördög? Nem vagyok

tudós. Csak álruhámmal, amit

tudás fölél felöltöztetem

illik: a filológia.

De szakstíltól tartózkodom,

ha Isten óv: írni-olvas-

ni-nem-tudók oltárain

gyűjtsak tömjént? Nem: kénkövet!

/Lásd ott: vonatkozó helyek./

Igen, éppen itt kölcsönösen üzen egymásnak a két kötet, hiszen a *catullus* xcii **szünetjel** c. verse, amelyre a kénkö vonatkozik („a költő még javíthat / a formán. olyformán, ha kénkövéből / tömjénre futja?”), befejező sorával errefelé néz: „/élővilágba térek nemsokára.” – mégis meglehetősen sok minden megváltozott.

A *catullus*ban emlegetett gyerekek itt már felnőttek, nem verstéma már az alkalmazkodás – mint konfliktus sem, sőt az ellenállás lesz erősebb. A versek színtere is a magánlét, a cikluscímek közül egyedül a katedra nem utal erre, de az ott szereplő versek tanúsága szerint az érdemi munka: magánügy. „Nehéz kedvet csinálni / élethez, alkotáshoz... / Elég: szakismeretnek? / Nekem sok is. Mi gondom, / hogy mások mást csinálnak?” (65.)

A beszélő hang is jelzi az eltelt időt: a *vivamus* helyett az öregség a kitűzött téma: a halállal szembenézni, riadtan, realistán és nosztalgiával, anakreóni borral és szerelemmel. Anakreóni maszkban, de Anakreón verseinél, töredékeinél (és különösen az ún. „Anakreóni dalok” gyűjteményének hangulatánál) komorabban, konkrétabban, személyesebben. Géher István alig vesz át az ókori kellékekből, a saját hangján szól, noha – időnként inkább, máskor kevésbé – álarca mögül. Ahogy a *catullus*ban mondja: „most már én zengek fel azonban akármi zenére” (lxxvii **kondicionáló torna**). A versek formája hibátlan görög mérték (egy-egy versláb vagy sor témához is kötődik, bizonyos ritmus-variációk visszatérésének személyes oka is lehet). Olvasáskor a ritmus rögtön érződik, de a versmérték sehol sem töri meg a természetes dikciót. Csak kifeszíti. De hát amennyi idő eltelt, annyit romlott a kultúra helyzete, a környezet, amiben élünk: a formának szikráznia kell, hogy tiszta maradjon.

Az *Anakreóni dalokat* egyszerűbb olvasni, még tisztább a szöveg: elmarad a jegyzet-apparátus, a költő nem menti ki Anakreónt, mikor keresztény módra fohászkodik, nem jegyzi meg, amikor Berzsenyitől, Aranytól, Kosztolányitól kölcsönöz – ezek a dolgok már megvoltak, az olvasó remélhetőleg felnevelődött. Illetve lázad is az új perszóna a régi olvasók esetleges elvárásai ellen. („Aki ismer, meglepődik: / nem ilyent várt volna tőlem.”) Saját régi hangja ellen lázad a költő: mi köze van ahhoz a világhoz, amelynek valaha (bár külsőleg) meg akart felelni? Ki mond felette ítéletet? Kinek mi köze hozzá?

De hát hova lett a múlt, a példaképekkel? A példaképek? „Hólepedőben a föld. Hallgatnak földben a testek / néma gyökérraccal – jobb nem tudni miről.” Anakreónt aggastyánnak ábrázolja a költő (mint az igazi is önmagát: „A halánték deres immár”) – olyannyira, hogy meg is ijed tőle:²

² (A versszám is „szerencsétlen”, ennek jelentését v.ö. a *Mondom: szerencséd* 13. és 35. és az *Anakreóni dalok* 56. versével.)

13.

A tükörbe nézni félek:
idegen néz vissza onnan.
Letarolt fön szürke tincsek,
csupa ránc a homlok íve,
beesett szem, alja táskás,
fut az orrtól mély barázda,
lefelé görbült a szájszél,
laza bőrbe vész az állcsont...
Hol az arcom? Ez csak álarc?

Persze a tükör nagyít. Ahogy a szorongás is nagyítja a bajt. Tél, csend, hó, halál – költészetünk régi asszociációs sora. A téli napfordulón az ünnep is félelemmel telik meg, „riadalmas örömmünnep” a karácsony, magán-okából csak jelzésnyit enged látni a költő.

És félelmében énekel. Zárt, homogén dalokban „mondja magát a félelem”, és – úgy látszik, ez a költő ilyen – a kötet végére az eredeti témával ellentétes cél is megvalósul, „hogy élni mégis érdemes”. Igaz, kettős értelmű a zárás nyugalma. De nem akarok még a könyv végére futni. Sok keserűség rakódik le odáig a szigorú formák cseppköveiben.

A tél, a sötét, a félelem, a boldogságot számonkérő ünnep („A lányunk / ifjú asszony/ ... Boldog? Vagy *hog*y tanítsuk?”) klausztofóbiájából és az öregedés „programjából” a lélek borba és szerelembe menekül. Mértékkal, azaz versmértékkal. A bordalok (a boros versek kb. egyharmada) hagyományosan anakreóni hetes formában szólnak. Miről? „Miért iszom, ne kérdezd / fiam. / Nehéz a lélek./”; aztán néhány válasz: „Hogy kíváncsozom élni. / Maholnap eltemetnek.”; „hogy nyomát is kimossam” (a tudomány robotjának); „Bor nélkül nem lehetne / boldogságom kibírni”; s „hogy este borba fojtsam” a világot. A bordal könnyű forma, de ugye senki nem téveszti össze a költőt és a szerepet? „A tanár komédiás is. / Alakíthatok, ha tetszik. / Legyek én a vén borissza, / aki ifjak közt megifjul!”

A „Szerelem játéka” piros labdával találja el az ógörög Anakreónt. Géher István által megszólaltatott alakja ugyanabban a versformában beszél ugyanerről: a visszatérő, türelmetlenül futó glükóni versszakban.

15.

Káprázat köde, mint a bor,
megzavarja öreg fejem:

állok, nézem az érkező
gyors lábú, szeleburdi lány
léptét, távolodóban.

Káprázat, álom, élet – a gyors mozgás az olvasót is megzavarja. Hova tartozik a határozószó: a hozzá közelebbi alanyhoz: a lányalakhoz, aki olyan gyorsan érkezik, hogy már ott sincs (mint a száncsengő az ablak alatt) – vagy az igékhez: állok, nézem – távolodóban? Akkor viszont nem térbeli, hanem időbeli a távolság (öreg – gyors, szeleburdi), vagy képletesen térbeli a mozgás, az idő viszi futószalagon az egyik embert, míg a másikat épp csak hozza.³ Persze másfajta távolodás is lehetséges, a káprázat maga is távolság, és aki áll, néz, gondolkodik, az is hátra lép.

Se káprázat, se bor nem feledteti a halál gondolatát, amíg a félelem maga magát ki nem beszéli. Hol ideges choriambusokban: „Nyomtalanul semmibevész az ember?” (24.); „Nyugtalanító ez a hang, ahogy szól / arctalanul, mint a tücsök, *hiába*: / nem simogat, nem melegít, ha félek.” (37.) – hol a híres „Töredék a halálról” vers riadalmas-ünnepélyes, osztinátószerű ionicus a minoréjában: „Koszorúnkon (ez is ünnep) ez az egy gyertya világít. / Ha elalszik, maradunk majd (ahogy élünk) a sötétben.” (31.) – és minden ciklus lezárásául higgadt disztichonokban. A versforma eredeti sírvers-szerepe megmarad (18, 42, 78):

18.

Hólepedőben a föld. Hallgatnak földben a testek
néma gyökérraccal – jobb nem tudni, miről.
Vagy tán /mit tudod/ ott jobb? Lépkedsz térdig a csendben.
Hív odalentről tán édesapád, hazavár.

Máskor epigrammatikus üzenetként, fanyarul utal „szellős síri divatra”, vagy ünnepélyesen szól (a Weöres Sándor halálára írt hajdani verset⁴ idézve): „bár füstjében a láng elfullad, didereg”.

Minden nyugtalan félelemnél és „arctalan” álarcnál súlyosabb azonban a konkrét kép:

³ „Megbűvölten ott állunk azóta is, a rácsodálkozás kilátópontján, azaz pontosan itt, ahonnan visszatekintőleg bölcsen beláthatjuk, hogy álltőhelyünkben is mindig útban vagyunk. Bizony múlik az élet” („Berzsenyi Dániel: A közelítő tél”. *Rádiokollégium*, 118. o.)

⁴ „In memoriam W. S.”, *Újhold*, 1990/1, 13. o.

39.

Ide látszik a jövőből: ami eljön, nem öröm lesz.
Az öregség, a betegség szakadatlan panaszával
keserített napi gondként az utódokra maradni,
tehetetlen tetemünkkel leromolni – akarunk-e?

Mégis innen, az örvény mélyéről lehet elrugaszkodni, épp a kötet felező-pontján. A megnevezés már maga elrugaszkodás. Része az akaratnak, mert túlmutat az öregség gondolatának, a halál félelmének passzív elfogadásán. Hogy mit jelent akarni, nem akarni, mikor a véget kezdettől ismerjük? Az egésznek az értelmét. A lázadást, bele-nem-törődést.

40.

Akár akarjuk, akár nem,
megtréfál még ez az élet.

Viseljük, csak humorunkból
idő előtt ki ne kopjunk.

Kacsint talán az öregkor,
ha kettesben kinevetjük.

Ha története nem is, iránya, íve van a kötetnek. A humor, a hit, a felelősség, a tudás, sőt az undor is kifelé vezet. És persze a zene. Az „Anakreón és fia” műhelyének mestere táncolni kezd: eddig énekelt, dobolt, most újfajta nyugtalanságot kever a choriambusokhoz a jambussal, brachiusszal:

45.

Táncol apád. Hát idenézz, a lába hogy jár.
Sorra a sort rakja tovább: ma nincs megállás,
és hiba sincs, minden ütem helyére biccen –
bírja erővel, fiatal fejébe bor száll...
/Süsd le szemed, hogyha zavar. Bolond s öreg már./

Fiatal vagy öreg? A glükóni versformában már csak tanácsot ad a szerelemről (46.), mint később Prosperóként (75.) is, és készül, hogy szellemként bízassa-riogassa fiát. „De nehez is szabadulni” a jótól a „jobb, ha” kedvéért. Az otthon (házitűzhely) rendet, „jó helyet”, boldogságot, hitet jelent. A felnőtt

gyereknek ezt kell otthagynia, hogy saját magának megépítse, ahogy tudja. De mindig a szülőnek nehezebb, ahány felszólító mondat, annál jobban látszik. A védettség biztonságából, a féltés (eredendő) bizalmatlanságából a közös munka vezet ki: „nézem a művet”, „így megy a műhely”.

„Tágas a kinti világ” – ígéri még biztatóan az apa, „odujából”, de a költő azért költő, hogy az illúziókkal leszámoljon. Öniróniával éppen ide illeszti az „Anakreón napilappal” ciklust. És a tánc folytatódik, de a kor haláltáncával. „Pártfigurák váltják egymást, és vesznek az úrbe: / történész, költő, pap, közgazdász, filozófus...”

Az anakreóni-berzsenyis rezignációhoz legalábbis ködre van szükség („Ha a bort megittam este, / s a világ elült a ködben, / lefeküdni készülődöm, / hogy a semmi rám boruljon.”) – de nappal, napilappal a kezében Anakreón keserű, naturalista víziót lát maga körül.⁵ A fizikai és egzisztenciális undor pontos szavakban, kíméletlen gúnnyal jelenik meg, akármelyik sort idézhethetném. A formai változatosság miatt, amely a téma dacára új alakban jelentkezik, álljon itt egy reizianus-strófa:

58.

Mint légy a levesben,
vergődik az ember,
hörpöl vagy okádik,
s végül belefullad.

De hát semmi sem áll annyira szemben mindazzal, amit Géher István bármelyik szerepében megtestesít, mint a jelen érték- és egyéniségölő világa. Hogy néz ki a „bús Budapest”? „Hol a tisztességes élet?” Hol a polgári világ? Kosztolányi *Boldog, szomorú dalának* jó takaró – jót akaró rímei ironikusan csengnek sivár, keserű környezetükben:

54.

A közélet /nemi élet?/
nem az élet, nem a közjó
akarója – takaró csak:
be-beroggyan, ki-kilátszik,
hogy alatta marakodnak.

⁵ (Alkati kérdés is: az Anakreón-előd, Vas István határozottan befelé fordul: „mit bánom én”)

Ironikus a *bölcs* tapasztalat is, amely e világból levonható, és megsüpped a magyar ingoványon a szabadság.⁶

Ahol az értékvesztés ilyen rohamos, sürgősen értéket kell teremteni, hogy akikben az ember hisz, legyen mibe kapaszkodniuk. Sürgősen? Hiszen folyamatosan ez történik. A katedrán – Hamletként, vagyis sebezhetően, fiatalon:

Tudnom kellett. Nem általuk: közöttük.
Hinnem tehát /tettetnem/, hogy megóvhat
közönségesdijük, míg *hallgató*-lag
beburkol, tévedés volt. Elcseleztük.

...

Maradnak, éppúgy; készek bármi készre:
tanulmány volna gondolhatni, hogy
nekik vittem /vittem/ végbe
, fönség?

(„Néma személyek”, *Mondom: szerencséd*)

- aztán Prosperó teljes biztonsággal a katedrán: (*mi van, catullus*, cxii **off-off-parnasszus: félre arielhez**):

„már céljuk felé gyűlnek terveim:” mint
fentebb. s gyűlnek fiatalok körém. egy
pár. tartok két magán-tudóst, poétát
többet. nem ki: meg. bár „béremben” állnak,
mondhatni, mert különb mód nincs hitel, csak
kész-fizetőleg, kezesnek. hozomra:
hozzák. „felállok.” *veszem /kézbe./ korri-
gálok.* „és iskolámban” **in**-tanulnak
„erős/ható ígéremre”: *járni.* „bájad
oly” – amilyen: – *hogyan zárni, nyitni rendel
költeményt, lelket, monográfiát. /s hat
fordítók próba-tengerére: „csillapítsd le.”/*

- végül különválik katedra és Prosperó (mint apa), de a gesztusok visszatérnek (itt kiemelve, mint az előbb is):

⁶ (L. erről Tandori Dezső írását, *Liget* 1996. szeptember)

61.

Nézik, milyen vagy: fiatal – vagy öreg?
 Leülsz közénk: szemük éle tükör.
 Beszélni kezdesz: muzsikál az eszed.
Lelkük kezében: kinyitod, becsukod.

64.

Megnézem, ha élém teszi,
ujjammal kitapintom a
görcsét, hajlik a versszöveg,
 formálódik az íve.

– és nem „járni” tanul már, aki akar, hanem táncolni, újabb és újabb ritmusra, fél verslábbal biccentett choriambusra: „Táncba viszem, kezét fogom csak, s úgy vezetem, segítem...” (67.); vagy aprózott trochaikus tetrameterre, anapestusokra, diabolikusan:

69.

Kell utolsó táncra kelnem: bemutatásra futtatom
 ezt a sort is, pont utána, s hamarosan kidőlhetnek –
 de előbb ide leteszem: patanyomomat.

Doktor Faustus – Prosperó – Anakreón: „A tanár komédiás is.” A tanár: komédiás, a komédiás (varázsló): apa, az apa: költő, és a költő leköszön.

78.

Itt nyugszom meg: a költő bűvöletét ma feloldom,
 zárja magába a könyv, épp születésnapomon.

Ötvenhat lettem, boromat már arra ürítem,
 hogy fiatal testekben támadjon fel a lelkem.

Az utolsó vers kóda: felvonul benne költészet, bűvölet, ünnep, bor, fiatalság, és a lélek feltámadása. Formára disztichon és hexameter, tehát nem *egészen* sírvers, de nem is megnyugtató: „Itt nyugszom meg.”

Viszont mégiscsak ott van az az igekötő. És ott van a lélek feltámadásának motívuma, amelyhez most (da Capo al FINE) visszatérek, egyrészt mert Anakreón eddig eltakart egy személyesebb szellemujjat, Arany Jánosét, másrészt hogy ott érjen véget ez az írás, ahol az idézet:

19.

Hívogatom most a zenét: hozza magával lelkemet...
Eltemetett évek után hangot adok, s ha szól zeném,
a lélek feltámad, beszél.

Hajladozik, dalba csitul: mondja magát a félelem –
hallani már... Már aki hall... Már ha akárkit érdekel...
/Nem költ ilyet ma senki se./

Bár egyedül, kortalanul, költögetek... Vagy altatok...
Hangszer a vers: játszani kell, hangulatot teremteni,
hogy élni mégis érdemes.

„és nekem mi bajom van?": Géher István: Polgáristók

A szerepjátszó, szerepek álarcába bújó költő – Hamlet, Catullus és Anakreón alakja után – talán legkedvesebb költőjének, Arany Jánosnak bolondistókos álruháját ölti magára készülő versciklusában. Illetve nemcsak Aranyét, mert Bolond Istók végigvándorol az irodalmon: népmesehős, szerepel Petőfinél és Weöresnél is – „még egy bolondistók – minek nekem?” – kérdi Géher maga is az 5. versszakban.

De hát először is kicsoda Bolond Istók? Petőfinél így mutatkozik be: „Ki vagyok? sehonnai, / Se országom, se hazám, / Valamely vándormadár / Lehetett az ősapám.” „Hogy hínak? biz én már jóformán / Elfeledtem igaz nevemet. / Azt tudom csak, hogy most a világ / Bolond Istóknak hí engemet.” Arany a hőse múltjára, a kezdetekre utal: „Bár hősi tette most nem jut eszembe, / S a monda sem fog rá semmit, egyen / Kívül: mikor *bekukkant Debrecenbe*.” Weöres Istókja „ügyetlenül” összefoglalja a vendégszövegeket prózában. „Igazi nevemet már rég elfeledtem, mindenki Bolond Istóknak hí időtlen idők óta. Csaknem a világ teremtetésétől kezdve élek, sokat láttam, hallottam, tapasztaltam, el is fáradtam; nemrég még olykor bekukkantottam Debrecenbe, de ma már jóformán azt sem tudom, hol vagyok és csak emlékeimen tűnődöm. Mert mióta világ a világ, nem lettem bölcsebb, ez az egyetlen bölcsességem.”

A bolond a három költőnél *nem igazán bolond*. Petőfi Istókja tanult, filozofikus hajlamú szegény vándordíák, aki az igazság és az emberi méltóság nevében szöveget intéz a kétségbeesés ellen („Míg az ember boldog nem volt, / Addig meg nem halhat”); a mű maga – mesei-romantikus módon – megdönti a szülői zsarnokságot, de igazi bolond bolondságnak nyomát sem leljük benne, talán csak egy kis társadalmon kívüli, fiatalos (*bolondos?*) lendületet, amely varázsánál fogva képes az örömszerzésre, és örömrre jogosult. Arany Istókja (a második énekben, mert az első ének egészen máshogy felfogott, személytelen népi hőse épp csak megszületik, majd elcserélik, illetve eladják), tehát a második ének Istókja álmodozó diák az únt iskolapadban, aki ifjonti rajongásból vándorszínésznek áll – hogy a kulisszák mögött mennydörgést imitáljon, székeket hordjon a színpadra, fejébe verjék a skandalást, majd némiképp csalódottan otthagya a társulatot. A szeretetteli humorral, iróniával

előadott történetben a *bolond* szó új jelentése: a felelőtlen, alkalmazkodni nem óhajtó személy (őt látjuk majd leginkább viszont Géhernél).

De ő a „lenni vagy nem lenni” célt
Nem így fogá föl: „enni vagy nem enni”;
„Kenyérrrel” ő csak napról napra élt,
Tíz-húsz év múlva *ma* szüksége semmi;
Annak fejébe nem túrt és remélt:
Hol fogja egykoron magát „letenni”
Mint doctor, prókátor, ludi-magister,
Vagy más ilyen *tor-ter* nevű philister.

Látszik, bolond volt. /.../

Weöres Istókja nem társadalmi alak, hanem öröktől meglévő meselény, „a harmatoknak és zuzmaráknak, a záporoknak és viharoknak” parancsol, Paprikajancsi és Vitéz László barátja; éli vándoréletét, ám visszaretten a tündérrel kötendő házasságtól és kibújik a felelősség alól. Váratlanul sikerül beilleszkednie a világba, ahol új néven új szerepei támadnak: „Örült Szvetozár, illemhelygyári duplanullafestő, hatóságilag engedélyezett okleveles úriember” lesz. (Weöres fintora „a létező” államszocialista rendszernek.) A mese végén visszatér eredeti világába, és a tündér beléköltözik. Weöres Bolond Istókja a világban lesz igazán bolond (illetve *örült*), amúgy csak *varázsserejű* teljes alak. Ahogy – sajnos – az Epilógusban olvasható: „Ki vagyok én? Mindenki. – Hol lakom én? Minden emberben, ezerféle alakban. Keresd meg önmagadban tulajdon jobbik énedet, Bolond Istókodat! És ha megtaláltad, el ne engedd többé! Meglátod, én leszek a legsegítőbb jóbarátod.”

Minek tehát Géher Istvánnak *még egy Bolond Istók*? Nyilván ugyanazért, amiért Petőfinek, Aranyinak, Weöresnek kellett: lényé önarcképének megrajzolásához. A bolondistókos személyiség lényege: a szabad, a más, az önmagával azonos, a társadalmon legalább belülről kívüli, az alkalmazkodástól, a hatalomtól idegen alkat. „Se országom, se hazám” – mondja még Petőfi is ebben a mezben. Csakhogy Géher Istókja először is „polgár”, másodszor is kifejezetten politikai-történeti vizsgálódás tárgya. Éppen ezért a költő a bolondnak is más hangot választ: „fújjon a bolond lukból a bolond szél!” – idézi Shakespeare bolondjait, akik (például a *Lear király*ban, a *Vízkereszt*ben) egyszerre öltik magukra a gyermek szókimondását, a bölcs rezignált látásmódját, a cinikus és keserű kibic élceit és a hivatásos udvari bolond szemtelen, felelőtlen, társadalmon kívüli elméskedés-

seit, vagyis csupa olyan szerepet, amely élesen szemben áll a hatalommal és főleg az üres tekintéllyel. A *bolond* szót a versciklus még más értelemben is emlegeti: Csokonai-parafrazisként: „értelmszerűen / bolond, mert itt él, sőt értelmiségi / foglalkozást űz” (2); majd: „bolond az, aki a nemzeti széllal szemben versel” (3; az idióma – az udvari bolond vaskosságával – egyszerre ássa alá a lázadás és a verselés gesztusát is); később: a társadalom meg nem becsült alakjaként, aki „ha több fizetéssel / talán professzornak is megteszik”, „jó bolondként akármit átvészel...” (9); és végül: bolond, aki a múlt erkölcsi kérdéseivel bajlódik – „mai uraknak nincs itt semmi gond, / csak istók gondol rá – dehát bolond” (18).

A bolond-szerep, a kívülről figyelt én lehetővé teszi a személyes emlékek-élmények és a teljes személytelenség váltakozását, egyidejűségét. A téli születésnap motívuma Géher korábbi köteteiben is megjelenik, itt az Arany János-ira hangolt narráció egyik állomása.

4

istók tehát a periférián,
félreeső kastély-sarokszobában
ül most és körmöl, borban nincs hiány,
más dolga sincs, mint hogy ázott agyában
keresgéljen: hogy találjon *irányt*,
amerre elbódoroghat magában...
alszik a táj kint hóba temetetten –
vén fejfel várja itt, hogy megszülessen.

És újra feltehetjük a kérdést: kicsoda Istók? A szöveg alapján: magyar, értelmiségi, polgár, sőt mintapolgár, talán-majd-professzor, polgári származék kifogástalan pedigrével – az, akire a politikai szintér egyik fele minduntalan hivatkozik. Később Istók a szerepekkel, a kívülről figyelt, majd a gyermekkori énnel azonos (és persze kapóra jön a névazonosság). A költő – akárcsak Arany¹ – rá is játszik a harmadik és az első személy váltogatására:

9

/.../

feje hátulján megvan a haja,
vannak tisztelői: hát mi baja?

¹ „Istók barátunk is, jó huszonöt / Pengő forintját úgy se látta, mint én.” II. 92.

10

és nekem mi bajom van? /.../

Az „én” a legtöbb szerepében feszeng, és feltör belőle a vad humor:

és nekem mi bajom van? az a baj,
hogy most sem vagyok azonos magammal,
hiába tudom, hogy ami tavaly
voltam, jövőre is lehetek: azzal
kell beélnem, amit a köz-zsivaj
szerepként elfogad vagy elmarasztal...
a közhely színpadán én helyet nem találok –
balról a veteránok, jobbról a polgárok.

A politikai színtér megoszlását másutt önmaga „meghasonlásával” egészíti ki: „ami rámtolul, / a polgárlélek terhét... azt hiszem, / elég, ha két ballábon elviszem” (20). Ugyanakkor nem olvastam groteszkségében is pontosabb, axiomaticusabb meghatározását a holocaustnak a többségi társadalom szem-
szögéből, mint a komolyra forduló 18. strófában:

rég tudja: a precízen tohonya
tömeggyilkosság osztály-öngyilkosság
volt, mert ha az úr nem *tabu*, ha a
cégvezetőt, a tudóst, orvost pofozhatják
a suttyók, később mind ugyanoda
juthat, akiről lefosztják a múltját...

Ez a belső igényből fakadó szembenézés olyan természetes a gondolkodó ember számára, és mégis olyan ritka. Géher István 1992-ben így kezdi Kölcssey *Hymnusának* elemzését²: „Akik múltunkat bűnhődéssel kötjük jövődönkhöz” – majd megállapítja: „az elsőrendűen eltanulni való: egy magatartás, egy erkölcsi tartás, egy lelki tartás, ahogy az ember kiválik a többi közül, magába tekint, ’szertenéz’, és az isten háta mögül egyenest az Isten színe elé lép. Csakis ez tarthatja a nemzetben a lelket, ha *így* vagyunk magyarok – nem más nemzetek előtt, nem más magyarok előtt, hanem Isten előtt.”³

² *Rádiókollégium*. Kalligram, 1996. 136. o.

³ 140. o.

Ez a ciklus azonban arról tanúskodik, hogy a huszadik századi költő (bár keresi) nem leli honját a hazában: nincs „közege” (7), a társadalmi osztálya ingerli, sőt megkérdőjelezi a múltját is: „ami máig ott áll / igézetesen, ami ott ragyog / emlékezetemben – már nincs sehol” (14). Az identitáskeresés a személy azonosságát „istók”-ra és „én”-re veti szét, a hovatarozása helyén hontalanságot, idegenséget, menekülvágyat talál, cél helyett légüres teret, kijelentések helyén gyakran kérdéseket. A múlt pillanatai ragyognak az emlékezet jelenében, a jelen megkérdőjelezi a múltat, és a (pillanatnyilag) utolsó strófában, ahol azt olvassuk: „csikorgó télben sem reménytelen / a felparázsló, polgári jövő” – épp a múltban járunk; „ki tehet róla, hogy ahogy lett, úgy lett” (24).

A „Polgáristók” bonyolultabb szerkezetű mű, mint három elődje. A narráció és a gondolat, a személyes és a személytelen, a múlt és a jelen, a bizonyos és a bizonytalan, a tragikum és a humor egyszerre van jelen benne – ettől termékeny. Ahogy Géher írja Vörösmartyról: „Így működik a világpolgári elme, ha a *Lear király* fordításából lép át a hazai lírába, idehaza is ugyanoda fel: 'a bolondok / E roppant színpadára,' mert ez az egyedüli hely, ahol értelmet nyerhet bármi tragédia. Ezen az ontológiai színtéren a magyarság lefoszlik az emberről, mint 'toldalék', illetőleg átlényegül benne, mint tragikum.”⁴

⁴ 186. o.

Fogarassy Miklós

Epilógus vagy újrakezdés?

Géher István: „Új folyam”, *Eszteendő évek*

Géher István a literátorok – különösen a műfordítók meg az anglicisták – körében régóta ismert és megbecsült személy volt, amikor az olvasói nyilvánosság még nem tudta (persze én se), hogy ő nem csak tudós tanár, de poéta is. Ez több mint két évtizeddel ezelőtt történt. Azóta lejárt a múlt század utolsó két évtizede, és azt hiszem, hogy az értők szemében Géher már nem csupán az angol irodalom tudósa, remek ismeretterjesztő és nevezetes egyetemi pedagógus, hanem költő is. Abban már nem vagyok biztos, hogy költői könyveit rendre elolvassák – de hát ilyen a magyar világ...

Mielőtt legutóbbi két kötetét szemléznénk, nem haszontalan felidézni az ő két évtizedes nyilvános poétai pályájának főbb állomásait. Ezt könnyen megtehetjük, ugyanis a Liget Műhely Alapítvány – Géher legfontosabb kiadója – hat éve jelentette meg összegyűjtött (és új) verseit (a kötet összefoglaló címe: *Hol az a látvány?*). Ebben az alig 250 oldalas könyvben az első, 1981-es kötetétől kezdve (*Mondom: szerencséd*) együtt van mindaz, amit Géher István, a költő alig húsz év alatt publikált.

„Pályanyitó” könyve negyvenéves korában jelent meg; a *mi van, Catullus?* 1984-ben jött ki; az *Anakreóni dalok* 1996-os; vélhetően a kilencvenes évek második felében született költemények az összefoglaló „hamletes” (ciklus)cím alatt sorakoznak ebben a kötetben (Fortinbras ront be a végső, véres színre a kérdéssel – Arany fordításában –: „Hol az a látvány?”). E gyűjteményes kötet végén jelenik meg egy ciklus, pontosabban: cikluskezdemény, amelynek „Új folyam” a címe.

És ezzel a visszatekintéssel már el is érkeztünk az első verseskötethez. Ami voltaképpen ennek a versfüzérnek a kibővített, *kötetté komponált* változata.

Géher István – noha írásai néha felbukkantak folyóiratokban – konzekvensen *csak* versesköteteket ír, azaz költői szerepében szinte kizárólagosan ilyen, megkomponált, egységes és rendezett szerkezetbe hozott köteteket tesz közzé. Ez még nem poétikai meritum, hiszen a vers: vers (a kötet pedig: kötet), és a poézisben minden egyes költeményében helyt kell álljon a költő. Vagyis egy kötetkonstrukció lehet szép, koncepciózus, egyfajta rend szellemében fogant,

de a vers (zárt) szövege az igazán fontos. Géhernél sem az egyes kötetekre szabott nagyobb (szellemi) koncepció architektonikájára kell figyelni, hanem poétikai mikrostruktúrájára, a szöveg minőségére, sűrűségére.

Ugyanakkor e sorok írójának régi „mániája”, hogy az újabb magyar költészetben – sok nagyszerűséget felmutató teljesítményen „innen és túl” – igen jellegzetes törekvésről van itt is szó: az egyedi vers immanens hitelét és koherenciáját meghaladó könyvszerkesztés tendenciájáról. Géher István sok esetben enigmatikusnak, zártnak ható poézise ebben a tekintetben példászerű, és azért is hiteles, mert szinte valamennyi verseskötete irodalmi, kulturális és személyes utalások sűrű közegét hozza, de ezt a könyvei módfelett elrendezik, nem kötik meg, nem „pántozzák” talán agyon, de – egy tanáremberként is jeles és fegyelmezett ember példája gyanánt –, szellemi rendbe szerkesztik...

Amikor Arany János kapcsos könyvéből átvéve az „Új folyam” címet adta az 1998-as kötetnek, akkor játszik is ezzel a citátummal, de valami komolyat is mond: azt sugalmazva, hogy – miként az akadémiai főtítkárságban megfáradt szellem-előd – ő, Géher is új, kvázi öregkori ciklust nyit a saját poézisében. Ez a kötet is – a korábbiakhoz hasonlóan – vékony; továbbá a kiadvány végén jegyzeteket találunk, amelyek az érdeklődő és elmélyedő versolvasó számára megadják a referenciákat: az önidézetek, továbbá a Shakespeare-, Arany- és más költői citátumok eredeti helyeit, amelyekre a költői szöveg utal. Ezeknek az 1997–1998-ban írott verseknek az élén egy mottó áll, ami Géher egy korábbi költeményéből vett úgynevezett önidézet. Így szól az eleje: „temetkezik a költő. hallgatásra / rendez be (újabb) évet? éveket? / hiszi, hogy lesz még feltámadása.” Ez a költő természetesen ő maga, akire ily távolságtartóan, majdnem hidegen, de mégis érzelemmel kérdez rá, s a megfogalmazási mód is Arany János-i. (Érdemes itt megjegyezni, hogy milyen finom különbség van az úgynevezett önmegszólító poétikai beszédmód és eközött – amely talán még távolítóbb, de talán fájdalmasabb Aranynál is, Géhernél is.)

Ennek a kötetnek a cikluskonstrukciója is bonyolultnak tűnik, pedig volta-képpen „pofonegyszerű”. Nyár – Ősz – Tél – Tavasz – Nyár, vagyis egy teljes esztendő fog át a könyv alig több mint félszáz költeménye, s ha az ember végigolvassa, kiderül, hogy a „folyam” szó a kötetcímben igencsak többértelmű: nemcsak a folyóiratcímekből ismerős évfolyamra utal a kifejezés, hanem az igazi, valóságos folyamra, a Dunára, ahová a költő evezni jár, világot látni, és meditatlni a túrákon, sőt még többre is mutat vele: az életfolyam egy új esztendejére, mely a huszadik század utolsó két évét fogta át. És még tovább lehet menni: a költő magamagát (hatvan felé járva) korosodónak, búcsúzófélben lévőnek tekinti, és minden költői megszólalásában életének egészét, sorsa ér-

telmét – megannyi keservét és boldogságát – is érinti. Maga a következetesen alkalmazott szonettforma, amelyet a költő ebben a kötetében egy nyolcsoros szakaszban és egy ettől elkülönülő hatsoros versszakban prezentál, szintén zártságot sugall, az önmegszólítás (szabályos, a fent említettektől eltérő) nyelvi alakzatának ismételt előkerülése is distancírozó – mégis megindultság, vágy, halálfélelem járja át a sorokat. Nagy életmeditáció ez a kötet: hiteles beszéd, amelytől sem az önvizsgálat, sem a személyiség önértékelése nem idegen (sőt: ezek a témakörök az igazán fontosak, Géherhez közeliak).

És vegyük hozzá e poézis mély szenzualitását: az érzéki, érzékletes élmények gazdag anyagát, amelyben a „dunai szonett-meditációk” oly gazdagon jönnek elő! Ha valaki nem riad meg attól a hatalmas irodalmi és bölcséleti jellegű klasszikus tudásanyagtól, amelyre a jegyzetek forráshelyei utalnak, és amelyekkel ő, úgy gondolom, nem hivatkozik (ez a kultúra életének szerves része, tanári munkájának mintegy természetes közege), tehát ha az olvasó nem retten meg, mondván: itt egy szofisztikált szöveglabirintusba téved tán az ember, hanem naivan és nyílt ráhagyatkozással olvassa a Géher-verseket, akkor igazi, jó lírával lesz találkozása. „Géhert olvasni nagy öröm” – írta Tandori Dezső egy esszéjében a költő-társ kapcsán. (Géher költészetének finomságait és szerkesztésmódjának szellemét viszont Mesterházi Mónika elemezte kitűnően a *Holmi* hasábjain az 1997. áprilisi számban.)

Egy egész poétikai szemináriumot lehetne e vékony verskötet elemzésére építeni. E szemlében a részletezésre persze nincsen mód, de annak a fajta Arany János-i/babitsi, vehemens „gondolati” költészetnek a természetét, amelyet Géher István művel, egy rövid idézet prizmáján keresztül is érzékeltetni lehet: „szelidült-e a bozóttűz?” – kezdi a „...*parázs van ott...*” című versét a 73. oldalon, majd így zárja és hajlítja tovább a sort: „az év / felperzselte a partot, áll a vízen / a csónak hal nélkül, a régi rév / homokján pernyét fúj a szél, a szívem / hálóba fogva...” ’Klasszikus menet’ – mondhatnánk, az úgynevezett nyugatos iskola irányának eleven folytatása, ám az a részletezés, mely inkább elbeszélők sajátja tud lenni, az a tárgyiasság, amely a csónak, a hal, a rév, a „szív-halászat” révén keresztény allúziók sokaságát rejtí a szenzuális leírás melankolikus ritmusába, modern mesterre vall. Az utalásoknak ez a közege bomlik ki a zárótriádokban: „a partszegélyen ott van a parázs, / ebédelhet az úr: eledelem / (hallal, kenyérrel) a mindentudás – / halált eszem naponta, mézes alja / égeti számat. a sós víz eloltja?” A bozóttűzről feltett nyitókérdéstől jutott el a költemény a halál, az utolsó vacsora asszociációinak irányába. Pedig csak egy nyári csónaktúra apró, kinagyított részlet-mozzanatait fogta képbe a költő...

A poétikai fegyvermezetség tanáros kabátját mintha túl szorosra gombolta volna Géher a 80-as években, s mintha költészetének az lett volna az – egyébként rokonszenves – hendikepje, hogy az olvasó elől a kulturális maszkok, allúziók garmadája takarja a közvetlenebbül szóló, eleven lírai üzenetet, és hogy az ő tartózkodása mintha sokáig fel is tartóztatta volna a reá irányuló érdeklődést. Ebben a kötetben – megtartva a formai „tökéletességeszmény” költőnkhöz igencsak illő igényét – ez oldódik, és itt már Géher – *mutatis mutandis* – mer lezser is lenni; mindenképpen oldottabb a lírája, és ettől érzelmetlibb, közvetlenebb is. (Az igénytelenebb költők vagy a dilettánsok által gyakorolt „közvetlenséget” nála a kimunkált nyelv diszciplináltsága persze eleve megakadályozza.) Jómagam, aki olvasóként kezdettől híve vagyok a munkásságának, itt bevallom, hogy – talán épp emiatt – a második, az eddig legutolsó, ugyancsak vékonyka Géher-kötet, az *Esztendők éve* még közelebb áll hozzám.

Már a kötet címe is más, mint az előzményeké: azokban mindig szerepelt valami (irodalmi) allúzió, egyfajta parafrázis – ebben az esetben ez hiányzik. Sajátos paradoxonnak hat ez a cím (*Esztendők éve*). A többes számú birtokos, az „esztendők” mintegy ölbe veszi a szó-párt, az „évet” – talán még némi melankóliát is ki lehet hallani e kapcsolatból. Pedig a kötet szerkezete és tartalma rögvest világossá teszi, hogy ez a poétikus cím – mely után egy szép Wittgenstein-motó áll, de jegyzetet, forrásjelölést itt ne keressen senki! – értelmes és világos: 52 költemény szerepel a kötet lapjain, azaz az év ötvenkét hetének mindegyikére jut belőlük egy-egy, és a tartalom, a motivika januártól december végéig jelzi, hogy egy esztendőt járunk végig. Ám miféle esztendőt? Hiszen a címben *esztendők* szerepelnek. Géher itt egész élete versnaptárát írta meg a költeményfüzérben, és voltaképpen emlékei (egészen kiskori, felnőttkori, szerelmi, családi, külföldi és magyarhoni stb. mozzanatok) között sétálunk fel és alá. Ám a megkötés: megkötés – a, mondjuk, tavaszi mozzanatok (bármely időből származnak is a versek különféle „madelaine-kekszei”) valahogy mind a tavaszhoz kötődnek.

És ha ezt felismerjük, és az ötvenkettedik darab elolvasása után letesszük a kötetet, akkor azt érezhetjük, hogy egy verses epikai alkotáson haladtunk végig – a költő beavatott bennünket legintimebb történetébe, mely a szenzuális, személyes létezés igen autentikus térénuma. Ha úgy vesszük, mindegyik mű valami titkot fejtet, illetőleg a rejtélyesen perszonális világ titkainak összefüggéseit – és ezek nem a hiúság, a világi siker dolgai, hanem egy mélyen érző etikus ember osztja meg őket velünk.

Oly egyenletes a kötet színvonala, hogy szinte találomra választhatunk belőle példát avégett, hogy finom textúráját, a géheri formálást, eljárást érzékeltessük.

(Mindegyik költemény két, nyolcsoros, soronként 10/11-es szótagszámú jambikus sorból áll, melynek rímképleteit alkalmilag váltogatja a költő, de az első két versszak után – akárcsak a szonettben – valami „fordulat” is érzékelhető). Most, hogy e szemle készül, épp az egyik kedvencemnél, a 41-nél nyílt ki a kötet. Ez egy „novemberi” vers, és egy valamikori amerikai vendég-professzorság késő őszi emlékképét hozza:

nyarat játszott az amerikai
november, játszottam a helybeli
polgárt én is, most pénzem volt a bankban,
szabad volt pénzért mennem, ha a boltban
(volt autóm is, de inkább gyalogoltam)
megtelt a papírsákom, besoroltam
két autó közé, mert csak az autósablak
volt nyitva – de mint akit magára hagytak

a világban, nem voltam helyemen...
mit szégyelltem? hogy nincs négy kerekem?
hogyan nem várokozom vízszintesen,
polgárilag? egy placc: ha ezt veszem
szabad világnak, kell-e ez nekem?
s ha végül ez lesz az „életterem”?
(tavaszutóm, játékból téliesen –
tudta-e, hol van, mire vár, mire nem?)

Ez a végig párosrímmű összecsengés-változat némiképp – talán – hetyke is; bár ezzel (is) a maga kelet-európai, tanáremberi, oda nem illő voltát ironizálja. Igen szellemes az utolsó versszak *mai* allúziója, és e sorok írójának kedves az előző sorban a zárójeles fordulat szép bölcsessége is: a hatvanas éveinek elején járó költő újabb arculatú „őszikézése” a tavaszutóval, a télies játékkal... És az ilyen apró „kiszólásokban” benne rejlik cikkünk kérdésére a kettős válasz: igen, a két új Géher-kötet epilógus is, újrakezdés is – igen, ilyen e költészet világának belső paradoxona.

Horgas Judit

Géher István: *Esztenők éve 19*

lombárnyékban a bástyafal tövében,
két óra közt szoktam a gondolathoz,
hogy lányos apa lettem. hogy miért nem
fiú, nem hitkérdés. inkább, amit hoz
majd az idő: igaz-e, hogy a lányok
az apa mellett tovább megmaradnak?
nem tudhattam még, az időm lejárt ott.
„my daughter is...” - ez lett a példamondatom

a következő órán, összesúgtak
a gyerekek cinkosan: lánya van.
/és szedtem aztán kórházi csokornak
pipacsot boldogan, viharosan./
ahogy megszoktam, a gyerekeket,
most lányom lányait, kiviszem
árnyékba, fénybe - boldog életet
tanítok nekik, gondolom... hiszem?

Már összeállt az antológia, amikor Géher István kórházba került. Felfoghatatlanul hirtelen ment el, és ahogy halála után a még temetetlen halott köteteit lapozgattam, hogy verset keressek, amely illik a fény-kötetbe, eleinte csupa árnyékot találtam: szomorú, szorongó halálfutamokat. Pedig az emlékeimben úgy él, amint nagy lendülettel magyaráz az Eötvös Collegium dohányfüsttől fullasztó levegőjű, aprócska szobájában, és szemüvegét felemelve pár sort olvas az elemzett Shakespeare-darabból, Lear király hangján mórlikálva: „Dear daughter, I confess that I am old...” (Drága lányom, én már / Öreg vagyok). Így akarok emlékezni rá, és ez az ifjúkorát idéző vers, amelyben boldogan, viharosan apaként és nagyapaként jelenik meg, azért is különösen kedves nekem, mert vigasztalást nyújt, amikor a hátrahagyottakkal együtt gondolhatom: elvitt az árnyékba, fénybe, és boldog életet tanított nekünk is, úgy hiszem.

Mesterházi Márton

A számvetés versei

Költő, tanár, irodalomtörténész, műfordító – így gondolt önmagára, ebben a fontossági sorrendben. Esszéi elbűvöltek; a tanításnak túlzás nélkül zsenije volt (az ír drámaíró Sean O’Casey-ről szóló óráján meghívott vendégként csak ámultam). Műfordítóként? Jó szöveget produkált – magamtól sem várok többet; s a költő különben is előbbre való.

Milyen költő volt hát? Verseit újraolvasva: önmagát kereső, a keresésben eredményre jutó, rejtőzködő-megmutakozó költő, aki – ha tudatosan megtapadok a versek egyik vonulatánál – önmagáról ír.

„Csak én bírok versemnek hőse lenni?” Géher István a Babitsi jegyet „egy kis különbséggel viselheti”. Nem annyira „hőse” versének, mint inkább tárgya – vizsgálati tárgya. A filozófia legnehezebb kérdésével viaskodik.

Ki vagyok én? Folytatásul pedig: Milyen vagyok? Jó-e, hogy ilyen? Jó-e nekem, jó-e azoknak, akiket szeretek, jó-e a közösségnek?

Lássuk tehát, hogyan faggatja önmagát Géher István.

KÖNYVJELZŐ

WHAT I BELIEVE

mert egyszer elkapnak ne félj
és jólnevelten nem menekszel
és szürkén meg nem tart szerencséd
és szokásaidból kifoszlász
és ottmaradsz ügyedfogyottan
és akkor

fölpeckelt életeddel

kinek teszel milyen hitet

A *Mondom: szerencséd* kötet (1981) rejtjelezett – latin, ó- és újangol szövegekkel tűzdelt, nyelvi játékokkal furmányos, zárójeles beszúrásokkal kétféleképpen

értelmezendővé tett – ily módon szavalhatatlan versei között egy pofonegyszerű, a mottóval, a sorkezdő kisbetűkkel és a központozás hiányával épp csak hogy a figyelmet kihívó kakukktojás.

A beszélőnek – aki nyilvánvalóan a 41 éves Géher István – van egy élet-stratégiája: jólnevelten (egyszerre kívülről is, benne is) viselni a kort, szürkén beleolvadni a háttérbe, a szerencsét, ha adódik, megbecsülni, a melengető szokásokhoz szelíden ragaszkodni, és így szolgálni valami személyes ügyet.

De a sunnyogásnak ez az életstratégiája egyszer szükségképpen (ne félj, azaz félj csak bátran) működésképtelenné válik: a beszélőt rajtafogják a turpisságon. Ki lesz az, aki elkapja? Nem tudni. Lesz. Csak arca nem lesz. A kor kapja majd el, amelyiktől a beszélő oly szívesen menekedne. Az szedi el a szerencsáját, a szokásait, a szolgálni kívánt ügyét.

És akkor majd ott áll a fölpeckelt életével – micsoda képtelenül remek képe a csapdában vergődő szellemnek! –, és hitet kell tennie. De – a szokott vonatkoztatást szokatlanul megtoldva – nem az a kérdés, hogy mire, mi mellett, hanem az, hogy kinek és milyen hitet. Igaz lesz az esküje vagy hamis? S a kornak teszi vagy a bukott személyes ügynek?

A kérdés ott áll a beszélő és különösen az olvasó előtt, inkább kínos kérdés, mint kegyetlen. Felelet nincs rá.

és szeressük: choliambus, bel canto

nem is tudom, mi lennék, hogyha nem lennél.
úgy összenőttünk, hogy közöttünk érzésre
alig maradt hely. mondanám, s te gyorsabban
már mondtad is. mégis beszélgetünk. mindig,
megúnhatatlan. meddig bírni? végére
még nem jutottunk. képzelem, hogy megcsallak,
de nehezen. magam csalatni nincs kedvem,
sem ráérő időm. kitöltve estéink
és napjaink. milyennek ismersz: kedvesnek,
elég erősnek? elfogadhatók, egymás
előtt: vagyunk. szerelmesek. lehet rajtunk
nevetni. szép pár. lennél, hogyha nem lennék?

A második kötet (1984) bölcsebb stratégiáját valósítja meg a rejtekezésnek. *mi van, Catullus?* – kérdi önmagától az alter egójánál (i.e. 84.-54.) kissé korosabb költő, s a választott maszk mögül válaszol. Része a rejtekezésnek

a terjedelmes (a versanyag másfélszeresét kitevő) jegyzetapparátus is, mely főként verstani ismereteket terjeszt, s a rejteni kívántakról nem fed föl semmit.

A címbeli choliambus/khóliambosról ezúttal megtudjuk, hogy a négy szabályos jambus után a sorvége titátái ritmusával gáncsot vet önmagának; az első két szóról, hogy a Catullusi „atque amemus”-t idézi („Éljünk, Lesbia, és szeressük egymást” Devecseri Gábor fordításában), de a bel canto-ra is kapunk magyarázatot.

Bel canto: tehát vallomás? Szépen eldalolt szerelmi? Sokkal inkább dallamtalan, nemcsak ritmikailag zaklatott drámai monológ: önvizsgálat.

Húsz év házasság (s előtte pár év egyetemi diákszerелеm) után, keserves megpróbáltatások és szép ígéretű kiteljesedés után a vers apró képekkel-mozzatokkal érzékelteti azt, amit a népdal így: „Csak meg vagyok véled szokva”.

Aztán fordulat: a magánbeszéd hőse bevallja kételyeit. A kétely hiteles, de csak meg kell mosolyognom: az a pasas, aki képzeli, az nem csalja meg, akivel összenőtt. Ahogy – hisz tudja, írja is – magát sem.

Végül csupa váltás: bensőséges kérdés, szociografikus meghatározás, valószínűs vallomás, öngúny.

Majd az utolsó mondatban az első inverze – figyelj, olvasó, figyelj versmondó! –, mert úgy játékból, hogy halálos komolyan: lennél, hogyha nem lennék?

Görög-római choliambus: vértetetlen

mondom: meg vagyok elégedve. magammal.
ez nem szokás. de mit tegyek, ha. nem szoktam
magam szokotthoz alkalmazni. úgy értem:
belül. ruhám és életmódom átlagra
valló, konformizmusban verhetetlen. (ha
vernek: keretből mert kilógok.) értékem
nem marketolható? humorral eltűrök
törettetést. kering a nedv, ha jó testben.
köröm – családi – nem zavart. irigyled, hogy
identitásom ép, ifjabb barátom, vagy
lenézed? nézd, az árát ennek is mérik, s
megadni kelletik. tanársegéd negyven
éves koromra: vittem sokra. költőnek
nem védjegyez nevem. (ma.) névtelen halnék,
ha holnap. éljünk... bőrd, ifjú: vásárra!

Ehhez a vershez bőven járul jegyzet, és – ha figyelünk – informatívabb a szokottnál. A cím – a choliambust ismerjük korábbiól – a kötöttségű birkózásra utal, s „utalás lehet Arkhimédész görög tudósra, aki római katonával mérkőzött ostromlott várában, vértetetlen”.

Vértetetlen birkózik sorsával – a jegyzet aljas vagytonokat és katonai erőszakot említ Arkhimédész mérkőzése kapcsán – az önmagát vizsgáló költő is. Mert hogy meg van elégedve, azt csipetnyi sóval (cum grano salis) vegyük: majd megmondja a vers-egész. Egy bizonyos: nem fog a kor szokása szerint sírni – rút szóval rinyálni. Büszkeségből – belül.

Amúgy mosolyogva követi a sunnyogás már emlegetett életstratégiáját, hisz teste egészséges, családi körét nem zavarja a sors (circulusait nem disturbálja Arkhimédész római katonája).

A vers harmadik harmadánál kiderül, hogy a számvetés nem magán-titok, hanem bizonyos mértékig nyilvános: ifjabb barátom a címzettje, akinek kevés-lyen odamondja, hogy identitása – tartása, gerince, szellemi szabadsága – ép és sérthetetlen.

Igenám, de a versnek ugyanilyen érzelmi cselekményszála a „titkos mételty”, az „örök kétely”. Az önérték piacosíthatatlan volta: törettetés, csak humorral lehet elviselni (mely a jegyzetben ismét Aranyt idézve „halandó létünk cukrozott epéje”). Az ép identitás ára, az illetékes hatóság előtti hízeltetés (legyünk finomak) elmulasztásának ára az, hogy vittem sokra. S hogy a számvetés hő-sének neve költőként (a jegyzetben idézett József Attila szavával) még csak nem is áruvédjegy.

Hogy lehet lezárni egy két ennyire elütő cselekményszálat egybefonó verset? Előbb merengőn: éljünk... (bár számomra ez inkább a diákdalt idézi: ad hoc tempus vivamus); végül dacosan, az ifjabb barátunk: vállald, amit én!

Lábjegyzetül a számvetéshez a nyíltan gúnyos című epigramma:

A közművelődési határozat végrehajtása: felirat

kultúrát terjesztett: nem mindig fizetésért.
műsorozott rádión, könyvet utószavazott.
lépett több dobogóra. tovább-képzőt vezetett, és
hitt a szavakban: ezért méltán porlad alatt.

Kommentár alig szükséges. A felirat: természetesen sírfelirat. A költői rangra a dobogó utal (a több dobogó közül is csak az egyik) cukrozott epével.

Anakreón lélektükre (13.)

A tükörbe nézni félek,
Idegen néz vissza onnan.
Letarolt fõn szürke tincsek,
csupa ránc a homlok íve,
beesett szem, alja táskás,
fut az orrtól mély barázda,
lefelé görbül a szájszél,
laza bőrbe vész az állcsont...
Hol az arcom? Ez csak álarc?

Az *Anakreóni dalok* (1996) immár nem a rejtekezés, sokkal inkább a tárulkozás stratégiáját valósítja meg. A választott alter ego (i.e. 572 – i.e. 487) egyszer, valaha, egyidõs is volt az 56 éves költõvel, akinek végül nem adatott meg az õ 85 éve; s vidáman emlegette „fehér fejét” (ld. Babitsnál), ha mindenféle leszbikus lányok megcsúfolták, akkor is.

Tizenkét év telt el Catullus óta. Már nem tréfa, hanem belátható jövõ, hogy az ember majd (egyszer) porlad alant. De aki versének kizárólagos hõse, mégis akár ünnepelhetné, hogy milyen daliásan öregszik. És ha tárgyilagos, akkor is az öregedésrõl írna.

Nem a testi tönkremenésrõl. Igen, Catullus idején jó testben keringett a nedv (a humor). Anakreón idején fej, haj, homlok, szem, orr, száj mintha másnapos karikatúrája volna önmagának. Persze minuciózus pontossággal, választékos szavakkal, anapesztusokkal indított dalban-dalocskában elbeszélve.

A költõ szándékosan nem a fogmosás-tusolás-borotválkozás utáni, adrenalin-nal pirosposzsgás képét rakja elénk. Mert akkor nem írhatná le az utolsó sort.

Pedig amiért az ember felelõs, az identitás ép most is: az álarcok – a szerep-arcok – foszladoznak.

Anakreón lélektükre (17.)

Ma még, amíg borom van,
iszom, hogy színesedjen
az arcom és az elmém,
hogy kedvem felderüljön,
hogy kíváncsozzam élni...
Maholnap eltemetnek.

Igazi bordal, a legismertebb, Csokonaitól Vas Istvánig leggyakrabban használt anakreóni sorokba szedve (ti-tá-ti-tá-ti-tá-ti ritmusú – tehát nem anapestussal indított – negyedfeles jambusokból, szakértőileg csonka jambusi diméterekből épül).

Csokonai *Anákreóni dalai* (1802) közt föl is lelhető a vers párdarabja: A búkergető. Ne terhelteünk idézni belőle: „Ha szíhatok borocskát, / A gondjaim csucsulnak. / Ki boldogabb halandó, / Mint aki nem sohajtoz? / ...Kancsót fiú! Veszendő / Ez élet, és előlünk / Mint egy palack bor elfogy...”.

Gyöngyszem, műremek, akár Géher István kis dala. A különbség annyi, hogy a Vitézé dúr hangolású: az élet veszendő voltának hagyományos említése is csupa vidámság – a verset refrénként majd az idézett első két sor zárja.

Géhernél a dúr indítás leheletfinom átmenetekkel megy át mollba: az 5. sornál ébredünk rá, hogy egyelőre (amíg nem iszom) nem kívánczozom élni – tehát a kedvem sem derűs, az arcom és az elmém is szürke (csupa ránc, mélyen barázdált, lefelé görbülő). A költőnek nem elvi tudomása, hanem tragikus bizonyossága van a halálról.

Anakreón lélektükre (18.)

Hólepedőben a föld. Hallgatnak földben a testek
néma gyökérracccal – jobb nem tudni, miről.
Vagy tán (mit tudod) ott jobb? Lépkedsz térdig a csendben.
Hív odalentről tán édesapád, hazavár.

Anakreón borozgatásához Számosz termékeny szigetét asszociálja az ember, de Géher Istvánéhoz (ha budai dolgozószobában is) legalább a nyarat. Ez azonban téli vers.

Mint oly sok költő oly sok kötete, ez is ciklusokra oszlik, s a ciklusnak ki-tüntetettje a nyitó és a záró vers. Ez a téli vers pontot tesz az *Anakreón lélektükre* című ciklusra.

A tél-csönd-halál asszociáció-sor hathatósan erős a magyar költészetben („Most tél van és csend és hó és halál”) – itt is. De ezek a halottak a néma gyökérracccal – aki valaha kertészkedett, érti, micsoda remek kép – nem holtan hallgatnak, hanem elevenként: valamiről.

A vers titkolja, miről. Föld fölötti életük hajdani szégyenéről? Talán. Vagy talán arról, hogy az ő föld alatti életük jobb?

Az édesapa, akit az „Utóhang” című (1984?) gyönyörű Arany János-i elégia sirat el, akinek szeretete a költő világszemléletének sarkköve, az édesapa hívja fiát oda, le.

Ezek szerint odalent jobb. Talán.
 Tragikus bizonyosság? Több annál. Mégsem halálvágy.

Anakreón házitűzhelye (39.)

Ide látszik a jövőből: ami eljön, nem öröm lesz.
 Az öregség, a betegség szakadatlan panaszával
 keserített napi gondként az utódokra maradni,
 tehetetlen tetemünké leromolni – akarunk-e?

Anakreón kedves mértéke ez is, melyre a négysoros íródott: *ionicus* a *minore* (avagy kis jónikus). Nem tévedünk nagyot, ha Csokonai elbájoló táncdala jut eszünkbe róla, („A hatalmas szerelemnek megemésztő tüze bánt”), csak a Vitéz az utolsó hosszú szótagot lecsípte róla, tán hogy még táncosabb legyen a „Tartózkodó kérelem”.

Táncos ritmusú hát ez a vers is, csak nem botos juhász járja rá peckesen, hanem botos (mankós?) vénember rogygantan – amilyenek Géher István a számvetés e keserű versében látja közeljövő-beli önmagát.

A szociológiai tanulmány, de inkább a közbeszéd szavai rendeződnek itt a soronkénti négy titi-tátá fegyelmébe. A napi gondot csak kissé emeli meg a jelzői szerkezet (az öregség, a betegség szakadatlan panaszával keserített); egyedül a tehetetlen tetemünk archaizmusa ugrik ki a látszatra átlagemberi morfondírozásból.

Halálvágy? Vágyik-e a halálra, akire ráfűjt a jeges lehelet?

Anakreón napilappal (60.)

Volt, mikor azt hittük, rabság nyomorít, szegi szárnyunk...
 Tudjuk már, a nyomor fészke: az emberanyag.
 Romlott környezetünkben megsüppedt a szabadság:
 Súlyos síremlék, kőszeme semmibe néz.

Számvetés ez a vers is: a költő a közösség (a nemzet) tagjaként vet számot önmagával. És azokkal, akikért felelősséget érez.

És ottmaradsz ügyedfogyottan – faggatta önmagát abban a másik rendszerben, mely egyszer akár el is kaphatta volna, a korban, melyet jólnevelten (egyszerre kívüle is, benne is) viselt. És amelyben oly igaz becsülettel szolgálta a maga (és a nemzet, azaz az emberanyag) személyes ügyét.

Ez az ügy egy szóba sűrítve a szabadság volt. A pontosan fogalmazó Ferencz Győző sírbeszédét idézve (tanárként, műfordítóként) „Látszólag a múlandóságot

választotta”, valójában azonban egy magasabb, állandóbb érték igazában élt. Jól körülhatárolható értékrend szerint, amelyet ő maga polgárinak nevezett. Sorsának szeszélyes játéka, hogy akkor volt lehetősége ezt a maga eszményi mivoltában közvetíteni, amikor tapasztalata szerint elnyomták. Amikor azonban azt hihette volna, hogy eljött az ideje, látnia kellett, hogy a polgárság mint eszmény nem több pusztán szónál, vagy annyi sem.”

A polgár – a citoyen! – megvizsgálja önmaga és az emberanyag Nagy Ügyét, és (briliánsan tömör metaforával) önnön súlyától megsüppedt síremléknek találja.

Síremléknek, melyet minden valószínűség szerint a romlott környezet valamely babérkoszorús kurzusművésze faragott monumentálissá.

Köszeme semmibe néz.

„...ELÁLL AZ...”

NAPTÁRBA

az ünnepek nem állnak el, kimúlnak
 az életünkből. megporosodik
 a fenyő. felfűrészelem ma – múltat
 csinállok a jelenből. hányadik
 ez már, amit dobozban és szemétben
 eltemettem? majd feltámad megint?
 lesz, aki feltámassza majd, ha én nem?
 meddig lesz majd? amíg gyermekeim?

egymás alatt porladnak: ünnep, ünnep...
 a gyermek szeme holtakkal teli.
 az ember (most-most: hogy egymásba tűnnek!)
 feldíszíti és felfűrészezi.

közben, elállni: a hétköznapiak –
 addig élek, míg meg is halhatok.

Az 1997-es *Hol az a látvány?* kötet 15 versének címeit Arany János *Hamlet*-fordításának V. felvonásából ollózta ki a költő. Talányosan, mert ha az ember nem tudja kívülről „a magyar irodalom egyik legszebb szövegét” (Nádasdy Ádám, ha jól emlékszem), keresgélhet eleget. Ennyi rejtőzködés szinte már elvárható a korai verseire is visszatekintő Géher Istvántól.

Nos, oldjuk fel a kódot:

„**HAMLET** Meddig áll el az ember rothadás nélkül a földben?

ELSŐ SÍRÁSÓ Hát bizony, ha már halála előtt meg nincs rothadva (mert mai napság annyi francu ette test kerül ide, aki a temetést is alig bírja), eláll az nyolc vagy kilenc esztendeig; cserző-varga eláll kilencig.” (V. 1. jelenet)

Minden vershez jár mottóként egy megjegyzés is; ezt könnyű értelmezni, hisz itt a naptár egyik jeles napjáról lesz szó.

A Karácsony a gyerekek a Stille Nacht-ot jelenti (volt egy magyar nyelvű letétje, „Cse-hendes éj, szeentseges éj” prozódiaival), az ünnepet (a családi együttlétet, az ajándékokat, a vacsorát) és a fát. A fa a szülőknek – kitüntetetten az apának – mást is jelent: meg kell venni, talpba kell faragni, s ünnep után meg kell szabadulni tőle. Illendően: tisztességes ember nem hajtja ki az út szélére, felfűrészezi, úgy teszi dobozba (tüzelőnek) vagy szemétbe (ha nem kályhával fűt).

A shakespeare-i szonett nyolcása az évről évre eltemetett, majd főnixként feltámadó fenyő, s az évről évre csak öregedő, megújulni képtelen, majd lenni megszűnő én ellentétével zár, hogy aztán a hatos fölidézzze az egymásba tűnő holtak vonulását. (Az egymásba tűnő majdani koronás fők I. Jakabig tartó vonulását majd a *Macbeth* „vészbanyái” idézik föl protokolláris hízelkedésképpen...)

Közben, elállni: a hétköznapiak – a halálról való szelíd merengés mögöttese komorabb, mint gondolnánk: a hétköznapi ember eszerint élő (remélhetőleg nem azonnal rothadó) holttestként áll el addig, amíg akár meg is halhat.

Komorabb? A vers-egész inkább valami groteszk derűre fut ki.

„...**VILÁGRA LETT...**”

ALKALMI VERS

még élek – élő emlékjelek a síron...
(megint egy évem: friss ravatalon.)
mint a tavalyit, most is versbe írom
ötvenhetedik születésnapom,
hogymeg valami megszülessen helyettem,
álljon helyemre a megírt szöveg,
maradjon nyoma, hogy világra lettem,
legyen, aminek aládólhatok.

még: bírni kell erővel, végbe vinni,
kitartani, ameddig tart a nap –

írom... így... mintha el lehetne hinni,
 hogy a papírra a leírt szavak
 ráörökölnék, mint véset a kőre...
 megírtam. még ma. mit írok jövőre?

Az alkalom: ötvenhetedik születésnapom. Erre utal a világra lettem félsor is, de idézzük teljesebben:

„**ELSŐ SÍRÁSÓ** Az esztendő minden napjai közül az napon adtam rá magamat (a sírásásra), mikor néhai Hamlet királyunk legyőzte Fortinbrast.

HAMLET Mennyi ideje annak?

ELSŐ SÍRÁSÓ ... Hisz minden bolond tudja azt. Éppen aznap volt, mikor az ifjú Hamlet világra lett, tudja, az, aki megbolondult...”

A vers viszont nem a címről és nem a mottóról szól – a teljesebb idézetből is csak annyi érvényes rá, hogy Hamlet (költőnk, a számvetés hőse) „megbolondult”: hiszen „az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon”.

A vers szerkezetét adó vezérmotívum a horatiusi „exegi monumentum aere perennius” („Áll ércnél maradóbb művem...” Devecseri Gábor fordításában): élő emlékjel vagyok a síro(mo)n – legyen, aminek aládőlhetnek – mint véset a kőre... Azaz: a márvány síremlék, mely méltóképpen emlékezik/emlékeztet az aládőltre.

Erre a kő-alapra épül a személyes válasz a Miért írok? kérdésre: hogy valami megszülessen helyettem, / álljon helyemre a megírt szöveg, / maradjon nyoma, hogy világra lettem... Majd a hatosban a voltaképpeni ars poetica: a bírni kell, a „Hol, mit kezdtem, abban véget...” parancsa. És mellette rögtön az „örök kétely”: mintha el lehetne hinni... hogy amit Géher István ír, az érvényes. Hogy Géher István költő.

A számvetés következő kötete, a *Polgár Istók* (2008) végső – és sajnos, végleges – megtérés a régóta vállalt mesterhez, Arany Jánoshoz. De amint Bartók Béla nem magyar népdal-utánzatokat, úgy Géher István sem Arany János-utánzatokat írt. A duktus azonos, a műalkotás autonóm.

Igen, a leírt szavak ráörökölnék a papírra, mint véset a kőre.

Igen, Géher István költő.

Lázár Júlia

Prospero pálcája

„Romjaimat védem e törmelékekkel”

T. S. Eliot ¹

A varázsló csak varázsló, csak varázsló, csak varázsló.² Pálcával vagy pálca nélkül, boldogan vagy törődötten, törötten – holtában is. Minek ezt magyarázni? A szavak varázsszavak, mert időtlenül tovább muzsikálnak mások fülében. A XXI. század nagyon is anyagi valóságában, ahol a mennyiség sokkal fontosabbnak tűnik, mint a minőség, hogyan is lehetne másképpen művelni a költészetet? Rossz, ám népszerű rímek és ritmusok között fölzengetni klasszikus metrumok segítségével a kínzó, a leírhatatlan, mégis életet adó belső zenénket?

¹ T. S. Eliot: Átokföldje V. 431. sor, ford. Vas István. In: T. S. Eliot versei, Lyra Mundi, Európa Kiadó, Budapest, 1978. 68. o.

² „A rózsza csak rózsza csak rózsza

csak rózsza csak rózsza”

Nemcsak a sor, az is megvilágító erejű, amit Gertrude Stein egy diák kérdésére e sorhoz fűzött, a chicagói egyetemen tartott előadásán. Úgy idézem, ahogy Thornton Wilder feljegyezte, és a *Négyen Amerikában* előszavában közli: „Mikor a nyelv még új volt – mint Chaucer vagy Homérosz korában –, a költő egyszerűen kimondta egy dolog nevét, és az a dolog valóban ott volt. Azt mondta: »Ó hold«, »Ó tenger«, »Ó szerelem«, és a hold és a tenger és a szerelem valóban ott volt. De nem látják-e, hogy miután eltelt sok száz év, és sok ezer verset megírtak, a költő kimondja ezeket a szavakat, és azt kell látnia, hogy ezek csak pusztá elcsépzelt szavak? A valóságos létezés izgalmát elvesztett belőlük; merev irodalmi szavakká váltak. Mármint a költőnek a valóságos létezés izgalmával kell hatnia; vissza kell szereznie ezt az intenzitást a nyelv számára. Mindnyájan tudjuk, hogy kései korban nehéz költészetet művelni; tudjuk, hogy valami különös, valami váratlant kell belevinnünk a mondatszerkezetbe, hogy visszaadjuk a főnevek életképességét. Ehhez azonban nem elegendő furcsának lenni; a mondatszerkezet különösségét csak a költői tehetség adhatja meg. Ezért kétségkívül nehéz költőnek lenni egy kései korban. Mindenki száz és száz verset olvashatott a rózsáról, és a csontjáiig érezhette, hogy a rózsza sehol se volt bennük... Nos, nem akarnék túlságos fontosságot tulajdonítani ennek a sornak..., minthogy ez csupán egy sor egy hosszabb versből. De figyelemre méltónak érzem, hogy ezt a sort mindnyájan ismerik, lehet, hogy mulatnak rajta, de ismerik. Nos hát, ide hallgassanak. Én se vagyok bolond. Tudom, hogy a mindennapi életben nem hajtogatjuk folytonosan azt, hogy »csak... csak... csak...«. Nem, nem vagyok bolond; de azt hiszem, hogy az angol költészetben száz év óta ebben a sorban lett először újra piros a rózsza.” (Somlyó György: *Philoktétész sebe, Bevezetés a modern költészetbe*, Gondolat Kiadó, 1980. 45-46. o.)

„Kell-e költészet?” – kérdezi Géher István Babitscsal. „Kell-e költészet? Mit mondasz rá, barátom? Kulturáltan feltekintesz a híreket lobogtató napilapból, és bölcsen hallgatsz. Manapság, amikor szükségből, kényszerűségből politikussá lesznek lírikusok és filozófusok, problémaérzékeny értelmedet fontosabb kérdések foglalkoztatják. Hit kérdése – mosolyogsz diplomatikusan, gondterhelten, hogy békén hagyjalak. Csakugyan. Hogy kell-e költészet, kinek és mire, nem kérdezi az, aki hisz benne; aki meg nem hisz, az nem tudhat felelni.” Géher Babitscsal együtt azt mondja: „Kell. Nekem ugyanis kell. (...) Bizony, eléggé apokaliptikus időkben élünk (...) Talán minden költő küzd ma a Verssel vagy a Vers ellen, minden mai költőben küzd a Vers – kétes kimenetelű, mitikus küzdelem.”³

Géher István hét megjelent és két megjelenésre váró kötetében, mitikus küzdelemhez méltón, élő és halott szövetségesekeket állít maga mellé. A teljesség igénye nélkül, ott sorakoznak: Catullus, Anakreón, Horatius, Homérosz, Dante, Shakespeare, Arany János, Babits Mihály, Faulkner, Ezra Pound, T. S. Eliot, e. e. cummings, Tandori Dezső és a költő magánmitológiájának szereplői valamennyien, barátok, tanítványok, kollégák és a család. Babitshoz hasonlóan soha nem beszél önmagáról, és csak önmagáról beszél. Szerepeket játszik. „elmém elmélyülésre áll. de fel színemre lépek”⁴. Pound Első Cantójára utalva támasztja fel a holtakat: „a vérre / rájárni tetraméterem teret teremt.”⁵ Hatalmas ívet épít, egy-egy újabb verses- vagy esszékötetel támasztja alá. Már második kötetében megfogalmazza, hogy Arannyal ír majd epilógust, és a *Polgár Istók* második részének írása közben éri a halál. Az életmű félelmetesen egységes, ugyanakkor félelmetesen gazdag. A „négy kimeszelt fal közt”⁶ örölt napok hordalékából, a villódzó múltidézésből és a jelen monotonitájából egyvalami biztosan kiviláglik, bárhol és bármikor lökődünk ki a mindenségbe, felelősek vagyunk azért, amivé benne leszünk, a helyért, azért „az egyetlenegy helyért”⁷, amit megszereztünk. A játszó játszik, ha kell, egyszemélyes színházat, ha muszáj, önmaga közönségét is: ez a dolga.

A romantikus költők még a „spontaneous overflow of powerful feelings”⁸ (hatalmas érzések spontán áradása) jegyében határozták meg magukat. A „nagy századra” következő századforduló az elkoptatott szavakra, képekre,

³ Géher István: „Kell-e költészet?” In: *Rádiókollégium*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1996. 111. o.

⁴ Géher István: *mi van, catullus?*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1984. 20. o.

⁵ In. Uo. 19. o.

⁶ In. Uo. 29. o.

⁷ Pilinszky János: *Egy KZ-láger falára*

⁸ William Wordsworth: *Preface to Lyrical Ballads In Prefaces and Prologues*. In: *The Harvard Classics*, Vol. 39, New York, 1909-14.

gondolatokra és érzésekre – erre a gyönyörű és vágyott álságosságra – az izmusokkal reagált. Közben jött Pound és az imagisták, Eliot és az „objektív korrelatíva”⁹. Távolodni és távolítani kellett. A költő „testesített”. Reflektált. Nem mondhatta többé, hogy „nagyon fáj”. A kép lett a nyelv, a „tárgyi megfelelő”, a vendégszöveg adta a kiüresedett szó testét. Nem csilingelhetek a rímek, a vers dallamához ugyanúgy társult a disszonancia, mint Bartók zenéjéhez. Kavargott a huszadik század, Adorno a második világháború végeztével még azt is leszögezte, bár később visszavonta: „Auschwitz után verset írni barbárság”¹⁰. A költő eltávolodott önmagától, és ezzel eltávolodott a költészet az olvasótól is. Nemes Nagy Ágnes nagyon érzékletesen tárgyalja ezt, amikor a „hasonlat teréről” („tertium correlationis”)¹¹ beszél. Azt mondja, a hasonlat tere kitágult, a költő már nem egymáshoz közel álló dolgokat hasonlít össze, az olvasónak tehát szintén nagyobb utat kell bejárnia, ha követni akarja a szerzőt. Ha veszi a fáradságot és megteszi, persze az ő (látó)tere is kitágul, magába szippantják más szerzők és más korok, hogy kívülről nézhessen vissza saját magára és a mindenségben megszerzett helyére. Az elme utazása lehet olyan izgalmas, mint a testé, sőt: a földet már könnyen körbeutazhatjuk, de csak a vendégszöveg és a feszítő, nagyra nőtt tér segít befogni a hatalmasra nőtt tudást. Közben egy másik kontinensen az elveszett nemzedék utáni ürbe szorul a vallomásos költészet, hozzá sorra gyilkolják magukat a költők, üvölt a fülükbe a beatnemzedék. Veszed-e a fáradságot, hogy kapkodd a fejed, és nyitva tartsd a füled, kedves Olvasó, aki már reklámversikéken vagy jó esetben talán a Kispál és a Borz érdes szövegein nevelődtél? Próbát tehetsz az itt következő, vékonyka kötettel:

Mondom: Szerencséd (Szépirodalmi, 1981)

Egy tisztességes lírikus, mondaná Géher, húszevesen robban be az irodalomba. Sőt, már rég meghalt, mint Romeo és Júlia. Mit akar ez a kopaszodó Prufrock¹² negyvenegy évesen, a nyolcvanas években a magyar lírában? Egyfelől, csak néhány évvel korábban jelenik meg a Nagy László összes (1975) és Szilágyi Domokos összegyűjtött versei (1979), Nemes Nagytól már az Ekhnaton-

⁹ T. S. Eliot: *Hamlet*. In: *Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 77. o. (ford. Takács Ferenc)

¹⁰ T. Adorno: *Elkötelezettség*. In: *A művészet és a művészetek*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998. 132. o. Idézi Szűcs Teri In *A felejtés története*. Kalligram Kiadó, Budapest, 2011. 10. o.

¹¹ Nemes Nagy Ágnes: *A költői kép*. In: *Metszetek*, Magvető Kiadó, Budapest, 1982. 33. o.

¹² T. S. Eliot: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*. In: *T. S. Eliot versei*, Lyra Mundi, Európa Kiadó, Budapest, 1978.

versekkel az összefoglaló *Között* (1981), 1981 májusában hal meg Pilinszky. Másfelől, hamarosan jön „A 84-es kijárat”, a rendszerváltás előtti évek titkos, majd kevésbé titkos irodalmi körei és szalonjai, megalakul az Örley-kör.

Géher István pedig azt írja: „*Már kopaszon, már ígéret se, már csak / anynyi-amennyi: mi vagy most? / Most vagy soha.*” (Nil opus est) És a húrok közé csap. Miközben persze teszi a dolgát. Lefordítja Ezra Pound Első Cantóját, és gyönyörű, vijjogó saját verset ír belőle: „*sírással sújtva, sodorta hátszél / súlya a sírót, szél a vitorlát / sírva leroskadt, parti széllal / terhes a sírás, vitte a szél már*”. A Cantó ötödik sora csak ennyi: „*Heavy with weeping, and winds from sternward*”, magyarul Géher fordításában: „*Sírástól nehezülve, sodorta hátszél*”. Már Pound is újraír, Homérosz Odüsszeiáját veszi elő, mégpedig Andreas Divus 1538-as fordításában. Géher a maga átiratában eltűnődhetett azon, Homérosz időmértékes lüktetését éreztesse-e, vagy arra utaljon (magyarul!), hogy Pound óangol versformát használt a Cantókban, azaz egyfajta hangsúlyos, alliteratív verselést. Nemrégiben J. R. R. Tolkien *The Legend of Sigurd and Gudrun* című mintegy 4000 soros verse jelent meg, az ifjabb Tolkien kísérfő tanulmányával, ennek az eredetileg germán versformának az ír-germán ötvözetét alkalmazva.¹³ A versforma rendkívül bonyolult, „az óangol sor két ellentétes szócsoporthoz vagy félsorhoz áll. Minden félsor hat alapváltozat valamilyen variációja. Az alapváltozatot *erős* és *gyenge* elemek alkotják, nevezhetjük őket „emelkedőnek” és „ereszkedőnek” is. Az átlagos „emelkedő” nem más, mint egy hosszú és hangsúlyos szótag (többnyire viszonylag emelkedő lejtéssel). Az átlagos „ereszkedő” egy hangsúlytalan szótag, lehet hosszú vagy rövid, ereszkedő lejtéssel... A sort így lényegében két egyenlő blokk *egyensúlya* adja. Ezek a blokkok lehetnek különböző ritmusúak és tartozhatnak más-más alapvariációhoz. Következésképpen a formát nem köti egyetlen azonos dallam vagy ritmus, mely az összes sort kötelezően „azonos mérték” után rendezné. A fülnek nem is efféle kell fölfigyelnie, hanem a félsorok formájára és egyensúlyára.”

Végül Géher, a fordító az időmértéket hozza össze az alliterációval, Géher, a költő pedig nem bír nem tovább kísérletezni a hangsúlyos, alliteratív verssel, amelyre a ráismétlés is jellemző, a végeredmény: a szél vijjogását utánzó, balladisztikus hangzás. Balladát idéz a kötet VIII. számú verse, a *Balladai homály* is, mégpedig a *Child* gyűjteményben is fellelhető *Cruel mother* (Kegyetlen anya) című gonoszul modern darabét, melyben az anya végül megöli a gyermeket. Géhernél gyönyörű Mária és kisdéd jelenet lesz belőle: „*Fekhelye lőn a tüske közt / Virágom völgy virága / S egy kisdéd ott világra jött / Zöld erdő lombja*

¹³ J. R. R. Tolkien: *The Legend of Sigurd and Gudrun*, Harper-Collins, 2009. 45-50.

ága...” A balladai homályt jelzi a három pont, de mert ez kevés lenne, csak az angol szövegbe ékelve bonthatjuk ki a magyart, valahogy így: „...*She laid her back* a tüske közt / *Virágom in the valley*”. A két nyelv egyáltalán nem hasonló zeneiségét a versritmus forrasztja egységbe.

A kötet további ötvenhat darabja igen széles skálán mozogva, vendégszövegek segítségével a modern költő különböző énei között teremti meg az átjárást: „1 *Mi közöm hozzám?* / 2 *Adjátok meg magam!* / 3 *Kitelek tőlük.*” (Bons Mots). A költői hang küzd a megszólalás lehetőségéért, az ember választ akar az ontológiai kérdésre, felfogni szeretné, mi is a létezés. Vagyunk-e, akarunk-e, akarhatunk-e lenni, ha igen, mivégre: „*hűlt helyeden nyomaid / tűnte eláru!*” (Azonosítás). Aztán, nehogy túl komolyan vegye magát, hoz némi swifti ironiát: „*hamuban sülttem*” (Gyermekeimnek). Bujkál a szerepei között, homéroszi mezbe öltöztet egy szép szerelmet, amerikai útinaplót ír képeslap-négysorosokban, és összefoglalja: „*Ott se az. Itt se az. / Itt is, ott is: az. / /Vagy az./*” (»Tanulja tenni, amit). A kötet végére *Apparátust* illeszt, de a játék kedvéért versebe szedve. Mintha ezzel is jelezné, a kötetben és a hozzá írott jegyzetekben megjelenő hatalmas műveltséganyag nem öncélú és nem is hivalkodó, hanem építőelem, a kezében formálódó agyag része. Semmi dekoráció, éppúgy testesíti az anyagot, mint vályogtéglát a szalma. És ami a legfurcsább, a látszólag „idegen anyaggal” túltelített szövegek, a *Mondom: szerencséd* sorai harminc év után is visszajárnak az egykori diák fejében, akinek akkor is, azóta is, élni segítenek. Olyan sorok ezek, amikre ráébredünk reggel, vagy napi terveink szövögetésébe tolakszanak, és muszáj magunk elé mormolnunk a villamoson: „*mert egyszer elkapnak ne félj*” (Könyvjelző), „*Hiába úgyse. / Úgyse hiába.*” (Kritikai visszhang), „*Gőgre mi szükség? / Mondom: alább add.*” (Ivy Garden-i Canto), „*Igen vagy nem? S mit ér a nem, / ha nem üt rá igenre? / /embereld meg magad istenem / ha nem vagy mondd szemembe!*” (Király letérdel, Hamlet jó), vagy ez a két sor, mely, lám, aktuálisabb, mint valaha: „*Mindenfelől: veszendő életek. / Világít ablakod. De nem neked.*” (Kilátás). Majd a ráütő vigasz: „*A csupasz test, / bújva szövetbe, szelídül, a széltől / didereg, nem a láztól.*” (Délivasúti Canto). Egy frászt nem a láztól, attól a belső tüztől, ami perzseli a működő, önmagával mindig elégedetlen intellektust, mégis elzsongítanak a szavak: talán a hosszú és rövid magánhangzók váltakozásának, az alliteráló sz-eknek a hatására, az anapesztikus lejtés simít, süvít rajtunk végig, mint a szél.

„Hangsúlyozni fogják ellenem – írja Eliot *A hagyomány és egyéniség* című esszéjében –, hogy »túl sok tudás megbénítja és torzíttja a költői spontánságot« (...) Miről van szó? A költő (élete adott pillanatában) állandóan »megadja magát« valami olyasmi előtt, ami értékesebb nála. Egy művész fejlődéstörténete:

örök önfeláldozás, a személyiség örök kioltása.” Kicsit később ugyanezt teszi még világosabbá: „a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiség megszüntetése. Az persze magától értetődik, hogy csupán azok tudják, miben áll ez a »megszüntetés«, akiknek van személyiségük, és van személyes élményük.”¹⁴

Már nem versben – de elioti módra nagyon precízen és nagy terjedelemben (32 oldalon) – vet koncot Géher a kritikusoknak, akik „tudóskodással” vádolják, a

mi van, Catullus? (1984)

című kötet jegyzeteiben: „Jegyzetek: a versek megértéséhez *nem* szükségeselek; a megfejtést elvértve közlik.” – írja. Majd Kerényit idézi: „Egyébként joga van mindenkinek a maga Catullusához...” Aztán gyorsan hozzászól: „Sőt: ellen-Catullusához”. Mi minden rétegződik itt is egymásra, hogy ki-ki megtalálja a maga Catullusát vagy, ha úgy tetszik, „piros talicskáját”, hogy egy másik klasszikust, William Carlos Williamset idézzünk, akinek „so much depends / upon / a red wheel / barrow” (Mi minden múlhat egy piros talicskán) kezdetű verse a modern költészet egyik kultikus tárgya lett. A Géher megidézte (lxvii) két beatköltő, Ginsberg és Orlovsky is ezt a verset szavalta az akkor még létező Pesti Barnabás utcában, az ELTE zsúfolásig telt tanácstermében, ahol lélegzet-visszafojtva hallgatták a diákok az ellenállhatatlan, „parázna bohócokat”. És a piros talicskát kapcsolhatták József Attila „A hetedik”-jéhez, Nemes Nagy „Ez volt az asztal”-ához a *Visszajáró* című versben, vagy ahhoz a külső-belső tárgyhöz, ami számukra az életet jelentette. Talán nem felejtette még el mindenki, hogy „a vers villámlik, sebez” (lxx a líraiság a lírában). Ezt az életveszélyt oldja fel ismét a feladat, a játék és a humor. Géher „újrátölti” Catullus 116 versét, pontosabban, annak ötvenkét darabját: a játszma felpozícióit és fegyvermezt a költőt. „magában / vulkán mozdul...” – idézi szerkesztőjét, Márványi Juditot, aki hűségesen, kritikus figyelemmel olvasta a verseit, és kiharcolta, hogy megjelenhessenek a cseppel sem készséges Szépirodalmi Kiadónál. Géher-Catullus a *Mondom: szerencséd* látszólagos távolságtartása után most látszólag mezetenre vetkezik. A „fürtös, római költő” (cxiii) nem átaljja már a borító belső fulén elhelyezett fényképen a csupasz vállát mutogatni. Egyfelől klasszicizál, szigorúan tartja a versmértéket, másfelől, az amerikai e. e. cummings módjára, kizárólag kisbetűt használ, és játszik a központoszással. Beengedi az olvasót a fürdő- és hálószobájába, majd orrára koppint egy latin sorral: „iucundum,

¹⁴ T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség* In. *Káosz a rendben*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 65-66. majd 71. o. (ford. Szentkuthy, M.)

mea vita, mihi proponis amorem...”. Ezt aztán gyorsan lefordítja, és magára alakítja: „*életem ígéred boldognak, szerelem?*” (cxiii).

A kötetet a hatvannegyedik catullusi „epyllionnal” kiseposszal kezdi, mely a hellenisztikus költészet kedvelt műfaja, és a nagyeposz elleni tiltakozásként született. Általában rövid, témája a szerelem, mitológiai utalásokkal körítve. Ebben a formában íródott Shakespeare *Vénusz és Adonisza* is. Géher azonban egy másik örökzöld Shakespeare-re, a *Hamletre* utal nyomban és idézi egyben Aranyt (duplán): „*hallgatni jobb fém. élni: pör-halasztás*” (lxiv). És azért sem szerelemről beszél – bár később az is sorra kerül –, hanem sértett hiúságról, adósságról, csöpögő csapról, elromlott autóról és munkakedvről, szegénységről és egy elfelejtett eden-kalapról. Teszi mindezt veretes hendecasyllabusban, Catullus kedvelt, tizenegy szótagos sorfajában. Vagy hexameterben. Esetleg szonettben. Vagy másban. Hogy azért a mértéket se vegyük túl komolyan, az lxxxii vers címében rákérdez: „hen deca?”, majd az első sorban megválaszolja: „*hús deka téliszalámi*”, és folytatja: „*megméretem. kérek kölcsönt apámtól.*”

Véletlen lenne, netán önirónia, vagy vallomás, hogy az „és szeressük” című darabot choliambusban írja, azaz a sorvég (titátáti), mintegy önmagát tükrözi? Ahogy aztán találkozunk az egyik sor vége és a másik jambikusan szökellő, elpattanó eleje, mintha két kart karba öltő, de kifelé is figyelő, megbonthatatlanul összetartozó, ám hangsúlyozottan önálló embert látnánk: „*mindig / megúnhatatlan*”, „*megcsallak, / de nehezen*”, „*kedvesnek, / elég erősnek?*”. Gyanakodhatsz, Olvasó: Géher költészetében semmi nem véletlen.

„*kártyáim kiterítem*” – mondja – aztán ráüt: „*kiterítkezem*” (lxx). Majd gyorsan eltakarja meztelenségét a metrummal:

„*elmondom életem. tudom, amit tudok.*
a mit. s a met /-rumot:/ trimétert, sánta jam-
bust, distychont, asclepiadeust... mikor
mi kell. magammal méltányosan bánok el,
mérték szerint. arany középszer? nem, horác
helyett /talonba/ más. helyettem én. ki ez?
megrímeltetem catullust. lesz, ami lesz.
 (lxx)

De hát miféle vetközőszám ez? Semmi zaftos történet, csak egy díszlet-Catullus és hozzá néhány metrum-bravúr? És ha ez éppen arra való, hogy a póre testet csontig vetköztessen, sőt még tovább, a vergődő lélekig? De ha klasszikus metrummal takarozik a költő, akkor miért töri meg berrymanes szóközi

enjambement-nal a sort? Különben is minek ez a nagy hűhó? Minek a páncél, ha nem kell a ruha? Nem csatatér ez. Vagy életünk színpadán – ha már ki-lépünk – kötelezően hadakozunk mindannyian? Már a tükörből visszanező önmagunkkal is? És nincs ennél izgalmasabb – és veszedelmesebb – játék?

Csak úgy lüktetnek a *mi van, catullus?* felszíni és mélyrétegei, hiszen maga az egzisztencialista határhelyzet, a kiszolgáltatottsággal sűrített, felfokozott létérzés, a pilinszkys „számkivettetés” az, melynek érdekében és melynek el-lenében Géher-Catullus fölvonultatja a családtagokat, az ősöket, a tudós és költő barátokat, az elveszített harcostársakat (köztük a rettenetesen nélkülözött beszélgetőtárs-műfordító Papp Zoltánt [xciii] vagy Szenczi Miklós atyai barátot [cv, cvi]), a tanítványokat, a megidézett „holt költőket”, írókat és tudósokat. A felidézett és a kívánt élet, a jelen és a múlt, az élők és a holtak, a felelős ön-fegyelem és „a végén elvisz az ördög” (civ) nemtörődömsége között feszülő térben zajlik ez a „danse macabre”, mely ugyanakkor csupa fény és szépség (cxiii: „kint havazik. sűrűn. a sötét hull a világra. / korszaki múláshoz »illik az ünnepi csönd.«”) és „nyanyanyás leveske” (cx: „a répa, a bors, zeller, karfiol és / friss karalábé, krumpli, nokedli.”), azaz hétköznapiság. Csak a „stíl lenget démoni mezt”, „lépnek sorban a játszók / némán föl”, „égni a lényeg”. (cxi). Közeledik a zárás, a költő immár teljes vértzetben a négyhetes produkció végé-hez ér: „vetkőztem, mert úgy volt alkalom: öltözetem volt. / néző, megleshetsz. leslek, a bőröm alól.” (cxi) . A játszók felvonultatását, a csupasz lélekre öntött páncél kikovácsolását, az önmagára kiszabott mutatványt ép bőrrel megúsztá, de azért nagy levegővétel következik, Catullus után csak tizenkét évvel szólal meg Anakreón, utat törve a hömpölygő áradatnak, az utána következő továb-bi négy kötetnek. Hogy mit söpörhet el ez az áradás, mutatják a duzzadó „új folyamoto” megelőző sorok:

„hallod-e hogy szól? hozzád szólok, kisfiam, édes.
 érted szót **emelek**, hogy fogd fel – majd, ha megérted.
 én is apámtól lenni tanultam. *tudni* anyámtól?
 hogy lehet élni a földön: tőlünk eltanulod tán.
 bújssz az ölünkbe ma még. ölelünk, hajadat simogatjuk.
 így készítünk, orvul, baltacsapások elébe.
 boldog nem leszel azzal, amit neked adni remélünk,
 csak *leszel*. az, aki. úgy, ahogy. életből ez a lecke.
 ezt hagyd hátra fiadnak, gyűrűmmel. ha tiéd lesz.”

(lxxvii)

Az *Anakreóni dalok* (1996)-at megelőzően, 1991-ben jelenik meg a költő nem kevésbé bravúros esszékötete, a *Shakespeare-olvasókönyv* avagy *Tükörképünk 37 darabban*, mely jelen elemzésnek nem tárgya, de magyarázatot adhat a közben versek nélkül eltelt időre. Ezek után az sem lehet véletlen, hogy az új verseskötet első cikluscíme: *Anakreón magánszínháza*. Catullusnál karácsony után ment le a függöny, Anakreón így kezdi „Beköszöntött a karácsony: riadalmas örömmünnep.” (5.) A karácsony a születésről szól, a várakozásról, az *Anakreóni dalok* utolsó ciklusának címe: *Anakreón hagyatékából*. Felbukkan ugyan egy „gyors lábú, szeleburdi lány”, „Életet / lobbant lángra a lánymosoly” (25.), de Anakreón viszonya már egészen más a tükréhez, mint Catullusé:

„A tükörbe nézni félek:
idegen néz vissza onnan.
Letarolt fõn szürke tincsek,
csupa ránc a homlok íve,
beesett szem, alja táskás,
fut az orrtól mély barázda,
lefelé görbült a szájszél,
laza bőrbe vész az állcsont...
Hol az arcom? Ez csak álarc?”

(13.)

Öregszik-e a testtel együtt a lélek? Anakreón lelke éppen úgy égni akar, mint Catullusé, de zavarja a megroppanó porhüvely. Zavarja az öregség és az öregítő közeg:

„Förtelmes egy világ ez:
a bûze lett az íze –
fuldoklom benne egész nap,
hogy este borba fojtsam.”

(49.)

Anakreón bora nem ízesedik a szájban, nem nyugtatja el a szívet, a mámor csak a túléléshez kell (59.), hogy a költő elviselje önmagát: „Csalok. Úgy mint más. Piszokban / pusztulok én is” (57.) és azt, amit lát: „Ez ma az ember: téstafej, ürgevigyor, dagadó has – / lukban megszorul, és kis potyadékra kiles” (52.). Tükörből szerencsére sok van, Géher-Anakreónt várják a fiatalok, „szemük éle tükör” (61.), közöttük „felforrósul a tanterem” (62.). A varázsló sose

fáradt – lám az esszéíró is észrevétlenül belecsúszik a „ionicus a minoré”-ba (tititátá), Anakreónnál így hangzik: „A halánték deres immár” (Radnóti Miklós fordítása), Géhernél: „A tanár úr sose fáradt?” Nem lehet fáradt, „Doktor vagy ördög?” (70.) dolga van: „Forgatagos, kimért varázslat – munka! – a verstanítás: / hogy ne botoljon át a lábán... majd, ha a lelke mozdul.” (67.) Amikor magára marad, hagyatkozhat, kimerülhet, de azt is csak szép, tisztán ereszkedő hexameterben, hogy egyszerre lássuk, halljuk és tapintsuk: „Ágastul leborultak, törve derékba a nagy fák...” (Anakreón hagyatékából).

Hömpölygeti, tovább élteti a fákat az *Új folyam* (1998), melyhez az annak már néhány versét megelőlegező, összefoglaló kötet, a *Hol az a látvány?* (1997) vezet át. A kötet címe Arany János *Kapcsos Könyvéből* való. Míg a cím Aranyt idézi, a szerkezet Radnóti *Naptárát*: a költő az évszakokat járja körbe, nyárral indít, és a nyárba érkezik vissza, az így keletkező öt ciklus minden darabjának címe és egy-egy része idézet, a lelőhelyet a szövegvégi jegyzetek pontosan megadják. A megidézett szerzők a magyar és a világirodalom nagyjai, a *Halotti beszéd*től Weöres Sándorig, Shakespeare-től Dylan Thomasig vagy Rilkéig minden szó kidőlt fatörzs, kapaszkodó a hömpölygő folyamban. A legtöbb idézet azonban Shakespeare, a versforma pedig a shakespeare-i szonett, az áradó vizet az életén eresztí át: belső tájakra vezet a költő.

Vigyázat, Olvasó! Az örvénylő víz a múlt bugyraiba sodor, hogy onnan ilyen sorokkal emeljen ki: „termékeny vagy. vén csontjaid rügyeznek, / koponyádon a lomb kiütözik, / arcod füvet hajt...” („... a mezőn, de...”.) A vendégszövegek mederbe terelik az áradatot, jelzik a folytonosságát, kapaszkodót adnak a vadvízen kalandozónak. Mégis, az *Új folyam* attól is új, hogy a versmondatok teltebbek, a képek gazdagabbak, a hang erősen, magabiztosan szól. Az ingyenc száguldás közben rejtvényt fejthet, ha tud, de a megidézett kísértetek jól megférnek együtt, és nem kívánják a figyelmet. Lerövidülnek, teljesen belesimulnak Géher szövegébe a vendégszövegek. És ezen a ponton talán megint meg kell állnunk, hogy megvizsgáljuk, hol a költő és hol az olvasó helye a világban, illetve hol és hogyan olvadhat egységbe ez a kettő? „Mallarmé szerint a világ célja csak egy Könyv; Bloy szerint egy mágikus könyv szakaszai, szavai vagy betűi vagyunk, s a világon csupán eme folytonos könyv létezik: helyesebben ez maga a világ” – írja Borges a könyvkultusról szóló tanulmányában.¹⁵ A folytonosság tér-idő szerkezetébe lendíti az olvasót a ver hullám. Ha akarja, ha a költőhöz hasonlóan egész személyiségét adva és egyben fölszámolva egy ponton belelép a folyóba. Ha nem akarja, akkor egész egyszerűen más ponton lép, vagy sodródik bele. Mást akar, mást olvas,

¹⁵ J. L. Borges: *A könyvkultusról* In: *Az idő újabb cáfolata*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987. 216. o.

ír vagy kalapál. Az *Új folyamot* előző *Hol az a látvány?* cím korántsem véletlenül a *Hamlet* ötödik felvonásából való, Fortinbras keresi e szavakkal a tömeggyilkosság helyszínét. Az *Új folyam* pedig, Arany fordításában, rögtön a *Hamlet* ötödik felvonásába sodor, a kötet harmadik darabjának címe: „... felyülről fú...”

Egy Osrick nevű udvaronc hozza a hírt, hogy a király szeretné, ha Hamlet párbajozna Laertesszel, halott menyasszonyának testvérével. Csak játékból, mert fogadnának rá. Mikor máskor, mint temetés után? Osrick, a küldönc, feltehetőleg nem ismeri a király álnok tervét, a király ugyanis több módon is gondoskodik róla, hogy riválisát, testvérének és új feleségének közös gyermekét végre eltehesse az útból. Az udvaronc ha ismerné, sem ellenezhetné a tervet, hiszen kisember, fel sem merül benne, hogy ne engedelmeskedjen a felsőbb utasításnak. Hamlet sejti, és mert fiatal és elszánt, nem bánja a véget. Hiszen gyilkosok és túlélésre hajtó Osrickok vesznek körül, az egy Horatio az, akiben bízhat, neki mondja: „Tán még anyja emlőjével is udvariaskodott ez, mielőtt megszopta volna. Így ő (és sok más falkájabeli, kiket tudom, mint becéz e seprőjére szállt világ) a kornak pusztá hangját, a társalgás külmodorát és mintegy tajtékját szedték fel, mely őket átsegíti a legdörébb és legalaposb vélemények közt is; de kísértsd meg csak, fújj rá, s a buborék oda.” Hogy lássuk, mitől buborék ez a buborék, itt a teljes párbeszédészlet:

OSRICK

Kedves fenséges úr, ha szívélyes volna ráérni,
egy dolgot közlendenék, őfelségétől.

HAMLET

Elfogadom, uram, szellemem összes éberségével.
Használja fővegét; fejrevaló az.

OSRICK

Köszönöm, fenség: ma nagyon meleg.

HAMLET

Sőt nagyon hideg van, tessék elhinni: felyülről fú a szél.

OSRICK

Valóban, uram, meglehetősen hideg van.

HAMLET

De mégis, úgy tetszik, rekkenő a hőség – az én mérsékletemhez.¹⁶

Hamlet csúfot űz az uralkodó szél irányába hajló udvaroncból, teheti, hiszen mindenki úgy tudja, bolond. Túl vagyunk már a híres sírásó-jeleneten, és követke-

¹⁶ William Shakespeare: *Hamlet* (ford. Arany, J.) V. felv. 2. szín.

zik a világirodalom egyik legbravúrosabban megírt tömegmészárlása, akciójelenet, szenvedélyek és szenvedélyes öldöklés. Dánia börtön, seprőjére szállt a világ, a falkabelieknek áll. Ha a neveket és a helyszínt kicserélnénk, lehetnénk bármilyen embercsoport sűrűjében, és tűnődhetnénk rajta, ki a bolond. Szétnézhetnénk a rendszerváltás utáni Magyarország sűrűjében, 1998-ban járunk, messze túl az első reményen és lendületen. Megvizsgálhatnánk a jelenkori percmemberkék szerepét és intrikáit, megfigyelhetnénk, hogy gyilkolja a tudást, a szellemet a hatalom, a pénz vagy az emberi dőreség. Ettől jó Shakespeare. És ez a háttér teremti meg az ártatlan nyári „kirándulóvers” közegét. Közben gyönyörű tájat látunk, ahol éppen elszabadulna, lebegne a lélek, fúj a szél, de ekkor még belezeng Vörösmarty is („Mélység és magasság / Visszhangozák azt. / S a nagy egyetem / Megszűnt forogni egy pillantatig”)¹⁷. Nem csoda, hogy a lélek visszahőköl.

mintha felülről, a sziklatetőről
szédülne súlyát elfeledtető
hullámokba – a lélek visszahőköl.
a mélység, a magasság: levegő,
egy lélegzetnyi űr, lebegve benne
a tett nem tett, a beszéd nem beszéd,
semmivé lenni ma semmi se lenne,
csak szélzúgás, csakombok közt a szél...

zúgjon, ha zúg! akár korlátlanul?
ez kell: ültőhelyedben elrepülni.
/mérsékletet felejtve/ így tanulj
egy lélekkel lehűlni, felhevülni –
kitárt karral, fejedet hátraszegve
beleveszted magad az elemekbe.

Ha eminnen nézzük, a vers egy ártatlan nyári kirándulás kevésbé ártatlan mozzanata. A hegymászó ember főntről lenéz a szakadékba, húzza a mélység, és eljátszik a zuhanás gondolatával, de egy pillanatra nem gondolja komolyan. Ha amonnan nézzük, döntéshelyzetbe kerül, mint Hamlet. Lenni vagy nem lenni? Mit jelent az egyik és mit a másik? „Semmivé lenni ma semmi se lenne”: a második megoldás tehát kizárva. De hogyan élhetné meg mégis a teljességet a korlátai közé szorított lélek, hogyan szabadulhatna úgy, hogy egyhelyben marad?

¹⁷ Vörösmarty Mihály: *Előszó*

Mi segít itt? Csak a varázslat? Magyarul „ráolvasunk”, angolul „spell”, „rábetűzünk”, amikor varázsolunk. A mondott és írott szöveg kötődik ezzel a mágiához. Mint tudjuk, a mágia eleve nem veszélytelen, de a szóbeliség jelentőségét a IV. századtól átvállaló írásbeliség külön veszélyeket hordoz, hiszen Plátón szerint is, írja Borges, „a mester megválaszthatja tanítványát, a könyv ellenben nem választhatja meg az olvasóit, akik esetleg gonoszak vagy ostobák”. Ezt a gondolatot folytatja Alexandriai Kelemen a II. században: „Ha mindent megírsz egy könyvben, az olyan, mintha kardot hagynál egy gyerek kezében.”¹⁸ Lehet-e kard a szó? Lehet-e mindent megírni? Lehet-e szövegszerűen átélni a mindenség vonzását és taszítását? A fent idézett vers olyan, mint egy nagyon vékony és nagyon erős háló, megtart kis és nagy súlyt, de hagyja, hogy a háló résein át minden porcikánkat átjárhassa a szél. A szükszavúság hézagait a testünkkel töltjük ki. Tizennyolc évszázaddal Kelemen után Sartre arról beszél, az alkotás metamorfózis, melynek az olvasó is része, személyisége minden árnyalatával. Oda-vissza hatunk, ha részei vagyunk a nagy Könyvnek, lehetünk akár gonoszak és ostobák is. Tehát bízzuk magunkat a szélre? A szélzúgás, a lebegés szabadságot jelent, de zuhanni csak a semmibe lehet. A költő a szonett második és harmadik quatinája (négy soros szakasza) között óvintézkedést tesz: az ugrást felfüggeszti, világosan jelzi, hogy csak képzeletben történhet meg, ravaszul karosszékbe ülteti a lelket támasztó porhüvelyt, hogy rögzített helyéről kiröptethesse, akárhová. Csak azért, hogy a zárlatban ismét testet adjon neki, de már egy szabad szellemalakét. Látjuk az elrugaskodó, kitárt karú, hátraszegett fejű ugrót, aki nem csak a széllal küzd, de az elemekbe veti bele magát (tehát ismét képletesít), egyesít földet, levegőt, vizet és tüzet. Nincs pótlelkünk, azt az egyet kell hűteni és hevíteni, úgy megedzeni, hogy kibírja az ugrást, és visszatérjen. Lám, a következő versben már tűz alakját ölti: a pokolbéli kívánczóság tüze ez, az ördöggel kötött alkué: „és mintha arca volna, / fintorog folyton, nyelvet nyújt, nevet: / mosolygó arcok arcokhoz hajolva, / égő szempillák, füstölő szemek...” („... leginkább szítna...”.) Még jó, hogy jön a kötet következő ciklusa, az ősz a színesedő erdővel és Berzsenyivel, hervadó virággal és Apollinaire-rel. Miközben persze továbbra is ott a vizsgálódó lélek:

„.../a varázslónak megéri,
 hogy túlmerészkedjen az alkuin?/
 a lélek *itt* megalkuszik magával:

¹⁸ Idézi J. L. Borges: *A könyvkultuszról*. In: *Az idő újabb cáfolata*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987. 213. o.

kileng az elemekbe, vagy marad
húsközelben... minden csodája rávall –
belőle vész el mindig egy darab.”
(„... kegyelem kényszere...”)

A folytonosságot – talán a reményt? – különös szimmetria jelzi, a „Tél” ciklus címei az „Ősz” ciklusból vett részletek, de hátulról visszafelé, mintha hátragurulnánk, bevacolódnánk a tél mélyébe, a rákövetkező „Tavas” pedig a „Tél”-ből építkezik, azaz csen címetek, mintha kifelé lábalna, az elejétől, folytatólagosan. A „Nyár” az evangéliumokat idézi, míg az utolsó vers visszatér Aranyhoz, és a *Híd-avatással* zár. Vagy mégse? Az utolsó sor: „ha elhallgatnék is: azzal beszélék”.

A folyóba belémosódó „élethordalék” („...a folyóvíz...”, *Új folyam*) az *Esztendőké éve* (2002) kötetben vetődik partra. Az év ötvenkét hetére jut ötvenkét vers, az időben is átfogunk legalább ötvenkét évet, az ötéves gyerek emlékszik az óvóhelyi priccsre, a körülbombázott lakásra, ahol mégis születésnap a születésnap és család a család (2). Szánkózás és köménymagos leves, rakott palacsinta és kegyelemkenyér. Itt is forgat minket valamiféle örvény, az időé, mintha mozdulna velünk az időkerék, hol 1945-ben, hol 1956-ban, hol 1959-ben, hol 2002-ben léphetünk ki belőle. A nyitó és záró versben is felbukkanó emberpár emlékei adják a keretet, velük bolyonghatunk abban a közös világban, melyben a gyerekkor, iskolák és barátok, a házasság, a másik földrész, születés és halál, veszteség és többgenerációs példaadás, a szerelmek és a másik emberrel vállalt sorsközösség részletei a pillérek: életünk közhelyei. Közbe-közbeszól a történelem, „nászmenet vonul lukas zászlóval” (52). Nincs vendégszöveg, a versforma a könnyed oktáva, vagy ottava rima, Villon, Byron vagy Arany János kedvelt, nyolcsoros versformája, pontosabban 2x8, azaz két stanza. A lejtés jambikus, ahogy azóta Nemes Nagy Ágnes-től tanultuk, a korábbi tévhitekkel ellentétben laza formája egyáltalán nem idegen a magyar nyelvtől. A költő könnyedén, immár minden szégyenkezés nélkül beszél és beszél. Tetten érhetjük-e mégis, hogyan lesz a tények felsorolásából vers, a közhelyből egyszeri történet, melyet éppen átélhető részletei tesznek közkinccsé?

Olaszó, készítettél-e valaha gesztenyebábut? E sorok írója gyerekkorának első tudatos őszein boldogan kereste a legfényesebb gesztenyét, válogatta a laposabbat törzsnek, a kerekébbet fejnek, fúrta beléjük a gyufaszálakat, ha nem vigyázott, ahogy sem álltak meg a lábukon, ha elrajzolta az arcukat, ijesz-tők is lehettek, nem csak kedvesek. Kisgesztenyéből és félbetört gyufaszálból készültek a gyerekek, nagyobbakból a felnőttek, köztes darabokból mondjuk

boci. Felidézhető-e az a boldogság, amivel az imitált világ közelítette, de a mese birodalmába szépítette, biztonságba ringatta a valódit?

gesztenyekati, gesztenyedani,
felszedni kell, és kiválasztani
a fejeket, a hasakat, cipőket,
gyufaszállal feltámasztani őket
szeptemberben, hogy álljanak a polcon
a téli ünnepkörben tavaszig
a család örömére, bár alig
emlékszik gyerek vagy szülő az otthont

jelentő porfogók eredetére,
arra a szeptemberi gesztenyére,
ami akkor „az orrára esett” egy
nagyszülőnek, és ettől célba tévedt
egy történet... hogy mi mindent tehettek
a katidanik kedvére az évek:
történelem. /idén a gesztenye
ritkább, keresni kell – még kellene./

(34)

A kétszer nyolc sor lényegében egy nagy lélegzetre elsóhajtott mondat, és egy ráütés: a másfél soros zárás. A rímek nem követik az ottava rima eredeti rímképletét, játékosan kereszteződnek, párosodnak, vagy a gesztenye gömbölydedségét követve ölelkeznek. A bábuk nevet kapnak, ettől arcot és történetet, a hosszú mondatot egy súlyos szó zárja le: „történelem”. Egyszeri történet és közös történelem. Móka: a gesztenye valaki orrára esett, sejtetés: nem tudjuk meg, milyen történetet juttatott célba. Talán a nagyszülő mesélt a bábokkal, vagy kicsik és nagyok együtt alakították a mesét: mindenképpen bevonódunk a meghitt „családi kör”-be, ahol olyan sok az elmondanivaló, hogy ezt-azt elhallgatni is lehet (jelzi a három pont). Az már rajtunk áll, elhisszük-e, hogy „idén / a gesztenye ritkább”? Vagy átéltük, hogy a lusta felnőtt már nem keres, és nem hajol le lelkesen? „keresni kell”: jó volna hinni: „még kellene”. Keresni. Gesztenyét is, mást is.

Ha mégsem megy, segít az életnedv, a humor: „még munkásőr is voltam, harminc éve / tizenkét percig. pénzt kellett szerezni / lakásújításra”. Az asztalos, korábbi ezredes, segíti ki a költőt, tanácsot ad: mondja azt, hogy „a parancsnok

elvtárs / küldte” ... „a bankaligazgatónak / átadtam a kérvényt, helybenhagyólag / rábólintott. »ön munkásór?« /milyen / élet helyét vettem meg ott?/ »igen.«” (42).

Gesztenye és humor fogytán van még családi tűzhely, „parázspiri és parázspeti”. Vannak gyerekek. Huzatos a lakás, de „virágtáncot táncol” a tűz, a világban rend van, adott napokon, adott órákban jönnek a nagyszülők. Aztán az évek múlásával nincs többé élő tűz és nincsenek nagyszülők sem. A gyerekeknek már nem a megfogható tárgy és nem is a tűz meséje a kincs, de övék minden emlék: „gyerekszemekbe gyertyát ültetünk.” Nem véletlenül heroikus a versforma: heroikus küzdelem kell ahhoz, hogy „jó dolgunk” legyen a földön: hozzá „dolgozóhelyünk / a néma csendben” (50). A kötet mottója egy Wittgenstein-idézet, az utolsó mondata: „Mintha olvasni tudnám a homályt”. Az 50. vers utolsó két sora: „hallgat a jég, álmodnak itt a kéreg / alatt, a félhomályban művek, évek”. Az emlékezés aktusa döntés is egyben: az agy dolgozik, válogat, felszínre hoz és eltemet.

Mélyéből felmerül a következő mű: Arannyal és polgári körökkel, a 2008-as *Polgár Istók*.

1.

Kedvem van énekelni (ritka kedv
Egy idő óta!) s ami több, vigat,
Vagy víg-szomorkást, melyben játszi *nedv*
(Humor) nevetett s olykor szívre hat.
Ám lássa múzsám, hogyha belekezd
Bolond Istókként, és belészakad
A legderekán, vagy már kezdetin is,
Mielőtt alányomhatta: finis.

– így indítja el Arany János a *Bolond Istók* első részét 1880-ban.

1

adjunk polgárnak *hősi* veretet?
klasszikus költőink után megint
kimondhatom: hogy akit idetett
a sors magyarnak, abból rendszerint
ép ember nem lesz. megereszkedett
arccal az idő rajtunk túltekint...

művünk, mint arcunk, lukacsosra megy szét –
fújjon a bolond lukból a bolond szél!

– így ír Géher István a kötet borítójának tanúsága szerint valamikor 2003 és 2007 között.

„Ami az *utánzást* nézi, nem árt erről, e mai, eredetiséget affektáló, de tényleg nagy mértékben utánzó korban némely dolgot, ha ismételve is, elmondani. Költészetben – valamint minden ágában a művészetnek – többé-kevésbé mindnyájan *utánzók* vagyunk. Maga a lángész a meglevő példányok után indul. A különbség csak az, hogy villámgyorsan szedi magába mindazt, ami jó van előzőinél; alkotva pedig, habár valami olyat akarna is, aminő minta előtte lebeg, a benne levő eredeti erő által egészen mást hoz létre. Hanem foszd meg az utánzás lehetőségétől, zárd el csecsemőkorában minden érintkezéstől a költészettel, nőjön elszigetelve egy magányos szobában, adj neki bár alkalmat szelleme egyéb tehetségei kifejtésére, halmozd el bár minden tudománnyal, csupán a költészetnek minden sejtelmét zárd el tőle hermeszileg, ne halljon soha egy népdalt, ne olvasson egy költeményt, tanítsd bár meg ráadásul a mérték és rím mesterségére is, de nem költői darabon, hanem egyes összefüggetlen szavakon: a te született költőd, ha lángelme is, sohasem fog megszólalni, valameddig ez elkülönzés tart, legföljebb oly rímjátékot farag, aminőt eléje adtál. (*Irányok III.*) – adja meg az útmutatást Arany.¹⁹

A *Bolond Istók* – különösen a második ének – a kritikusok szerint önéletrajzi ihletésű: a költő vándorszínész éveit beszéli el, miközben persze utánoz is, mégpedig Byront.

Géher a látszatra kedélyesen népies Aranyhoz fordul, és a „hontalanságát” beszéli el, célja, hogy megint odabökjön egyet a kritikusoknak: „a mellékletbe lírával beférni” (3). Istók körmöl, de nincsen „közege” (7). Rávirradnak újabb születésnapok, „hátul” még haja is van, „hát mi baja?” (9). Nem azonos önmagával, hiába kifogástalan a pedigréje, nincs helye, „balról a veteránok, jobbról a polgárok...” (10) veszik körül. Ne feledjük, a rendszerváltás utáni időknek abban a szakaszában vagyunk, amikor a „polgári” kormány a választásokon vereséget szenved, „polgári köröket” szervez, míg köreiben épp úgy, mint a másik oldalon felbukkannak a régi párttagok és működnek a régi rossz beidegződések.

Polgár Istók ebben az új rendben sem lép elő, és elrémiti a gyerekkori emlékeiben megjelenő „polgárderű” és a jelenkori „míves bajszok, rémes mondatok” (14, 15) közötti úr. Visszaemlékszik a nagyapára és az apára, az előbbi „adynál

¹⁹ Idézi: Kovács Gábor: *A bolondság nyelve* (előadásszöveg) (http://magyartanarok.freeweb.hu/Kovacs_Gabor_Bolond_Istok.html)

horthyt jobban szerette” (16), utóbbi „a római jellemű jogi doktor, / istók apja a sárgacsillagos / ügyvéd előtt leszállt a pulpitusról, / és (ki)tüntetően kezét fogott.” Kegyetlen távolságtartással ellentételezi a tényt a két zárósor: „lehetett magával elégedett –/ de attól az ügyvéd még *éghetett...*” (18). A szerepre, a kiszabott feladatra szükség van a távolságtartáshoz. A költő kirakja magát a pulpitusra, katedrára avagy színpadra (lásd Arany!), onnan idéz emléket („de kedves volt a téli konyha, / a kacsatömő, falusi meleg”, (21), miközben a gyerekkor melegének háttérfüggönyére vetül a történelem: a bíró apa bujkál, vidéken kukoricát kapál, a család a vidéki rokonoknál él; istók „osztályvidegen”, de nagy nehezen egyetemre kerül, beépülhetne a hatalom ellenzékébe, de úgy dönt, hogy „nem áll be sehova” (32). Tanít, szerkeszt, nincs a helyén, de ezen a „nincshelyen” „társa” van (39). Nem akar mulandó alkukat kötni, azt akarja, „hogy életét élhesse túl a szellem” (41), „van két oldal – semelyik sem övé” (47). Professzor lesz, de egyre körmöl, „nagyot / akarni neki nem nagyon szabad” (60). Monográfusa nincs, pedig csak versből tart már a hetedik kötetnél, unokái vannak, élete van:

„mintegy az égből hullt eső helyett,
 úgy öntözi élete televényét
 (borral, verítékkal) – hogy legyenek,
 átvészelve a sorsa kedvét-kényét,
 a napjai mégis termékenyek...
 hogy ne borítsa el hideg sötétség.
 reggeltől kezdve mindig *dolgozik*
 valamin: mint aki imádkozik.
 (69)

A hite csak rá tartozik (62, 63), de „a napot *naponta* kell kezdeni” (71). Ahogy így kívülről, mint odatűzött bogarat figyeli a költő Polgár Istókot, az „árnyékát” (81), ki is szól a versből: „mondd már meg istók: mit akarsz te tőlem?” (80). Istók visszajár, mert van x versszaka, visszajár, hogy „kérdezgethesse tőlem / amit állíthatna is” (82). Istók szeretne még egy második éneket (93), és arra hajlik, hogy „békén hagyjon mást: mert *ember*, nem *másfajta*” (91). Szó esik jó ügyről, de nincs szó moralizálásról, sem nagy tanulságról, „mi lenne, ha” mind emberek lennének (lásd József Attila: *Thomas Mann üdvözlése*) – teszi fel Istók a kérdést. A válaszadás joga, mint mindig, a tiéd, Olvasó.

Annál is inkább, mert a Polgár Istók második éneke kéziratban, befejezetlenül maradt, a költő elégedetlenkedett vele, átírta volna még.

Írt helyette mást. Catullus-Anakreón-Polgár Istók, az ember – hát még, ha költő az istenadta – utolsó percéig érez és szenved. Többek között ettől költő, hogy önmagán kísérletezik, enged át szenvedélyt és tapasztalást, hogy vérző, fölszabdalt lelkét egy-egy pillanatra újra összeillessze, és főnixszmadárként újjászületve felmutassa nekünk az élet, a halál fenyegető árnyékában megélt élet gyönyörűségét. Az életmű várja a felfedezőket, kéziratban maradt verseivel (a *Polgár Istók*ot leszámítva is legalább még egy kötet) nagy költő búcsúzott. Amíg lesz könyv és ember, mindig lesz, aki mondogatni, morzsolgatni fogja őket. Már, ha akad kiadó, amelyik nem csak divatot követ, de értéket is keres, és nem elássa, de felkínálja a köznek a kincset.

E sorok írójának volt szerencséje legalább kéziratban olvasni a kiadóra váró kötetek darabjait, őrizi egy-egy vers ceruzajavításos változatát, agyába vésődtek a költő szavai.

Mégsem képes az utolsó versekről írni. Az újabb fellángolásról és elhamvadásról. Beszéljenek ezek a versek már önmagukért. Prosperónak soha nem volt szüksége pálcára. Arielre sem. Mert a varázsló csak varázsló, csak varázsló, csak varázsló.

Prospero tűnődik

Most Ariel te, munkásom, segítöm,
ahogy tetszik: elmehetsz vagy maradhatsz.
Azt se tudom rólad, hogy nő vagy-e,
mikor bűvölve a kezed fogom,
mert varázsom a szexen túlhevül.
De férfi létemre úgy gondolok rád,
mint, mint... mint, mint... mint, mint – na hadd ne mondjam.
És mondd: mivé lesz a boldog Milánó,
ha tovább játszódunk a szigeten?

QUID EST, TANÁR ÚR?

3. *Ha megírta volna*

Minek álltok itt meghiúsítottan,
akiket tanítottam?
Áldozatok kakast
értem –
A félelmet nem érzem,
csak azt, hogy hidegedik a lábam...
Rátok kukorékolok hajnaltájban.

Limpár Ildikó

Lenni – az *nem-lenni*

Ülök a Nyitott Műhelyben, és hallgatom Géher István síron túli szavait – utolsó, köteten kívüli verseinek két darabját, mellyel a Tanár Úrra emlékező est kezdetét veszi. Aztán megidézzük a múltat. Visszatekintünk a tanárra, az irodalomtörténészre, a műfordítóra, a szerkesztőre, a dramaturgra, a műhelyvezetőre, a költőre. A tanárra, aki mindig egyszerre volt mindez a sok ember, és akinek verseiben ez a sokféleség tükröződik.

Hozzám nyilván azok a versek állnak közelebb, melyek születésénél jelen voltam, melyeket úgy olvashattam, hogy szinte tapintható volt rajtuk a születés mázgájának misztikus anyagtalansága. Ezzel szemben, amikor elolvastam Géher István első verseskönyvét, először valami távoli, idegen dimenzióban bolyongtam. A kötet 1981-ben látott napvilágot, címe: *Mondom: szerencséd*. Gondoltam is magamban, jókora tiszteletlenséggel, hogy „mondom: szerencséd, ha egy tucatnyi ember megérti ezeket a verseket, mert az én bicskám bizony jó párszor beletörött.” Ez a kötet, csakúgy, mint a következő, a *mi van, catullus?* igencsak megdolgoztatja az elmét és a szívet. Irodalomtörténeti, műfordítói, szerkesztői és tanári rejtvények ezek. Olyan rejtvények, melyeket nem a máshol szerzett tudás nyit meg, hanem az újraolvasás és a továbbolvasás rituáléja.

Ha tovább olvasom Géher István költői világát, minden annyira világossá, letisztulttá válik. Ő változott? Vagy az élete?

Az emlékest egyik első megszólalója, Jankovics József szerint Géher István ugyanaz az ember maradt, akit ő fiatal tanárként megismert. Hogy az ő hasonlatát idézzem: mint Pallasz Athéné, ki a maga tökéletességében pattant ki Zeusz fejéből, Géher István is úgy állt első osztálya elé. Már akkor az a tökéletesen elhivatott tanár és tudós ember volt, kire mind emlékezünk, azok is, akik csak később ismertük meg. Akkor még nem volt költő. Legalábbis nem volt publikáló költő. És most, hogy a versesköteteiről írok, számomra a kérdés: vajon a költő is ugyanaz maradt az évtizedek alatt?

Géher István verseskötetei óriási változásokat mutatnak fel. A köteteket egybeforrasztó elv: a forma. Hol Catullus töredékei inspirálnak, hol az anakreóni dalok hangolódnak át a modern hangszerelésnek köszönhetően, hol

a szonett hívja életre/tetemre a teremtés tüzét. A forma azonban csak ruha a költői énen, mely nem tűri a test anyagságából fakadó „minden nyűgét és nyilait”, és anyagtalan tűz, teremtő és pusztító erő, mely a rá aggatott gúnyát is egy pillanat alatt semmivé foszlatja. És amikor ez megtörténik, átlátunk a formán, és csodálkozva látjuk: a költő nem változott.

Az est egyik megemlékezője, Szabó T. Anna is felidézte azt a pillanatot, amikor Géher István, mint oly sok költő tanítványától, tőle is megkérdezte: „biztos, hogy ezt akarod csinálni? Biztos, hogy bele akarsz halni a költészetbe?” A belülről emésztő tűz, mely életre hívja, s egyúttal marcangolja a költőt – ez az a láng, mely megvilágítja Géher István költői szavait minden kötetben és köteten kívül megjelent versében. Teremtés és halál összefonódása, végtelen körré formálódása a versben: ez az az idea, mely nem változik, bármilyen ruhát is aggat rá a költő.

Vers: eleje nincs *mint testedet*
/testemet/ a föld: befejezetlen

A fenti két sort Géher István 1981-es kötetéből választottam. 1997-es kötete, a szonetteket egybefűző *Hol az a látvány?* minden egyes versében is visszaköszön ez a gondolat. Géher István olyan költő, aki tudja: a versírásba bele lehet, talán bele is kell halni. Ám versei alapjában véve az *életről* szólnak. Sokszor megmosolyogtat az ironia, mellyel ránk kacsint a sorok mögül, vagy a játékoság, mellyel a formát kezeli. Néhol komolyabban, néhol könnyedebben, de a költő mindig is arról írt, ami számára a költészetet jelentette: az *életről*, vagyis a halálról. Mert itt a hamleti kérdésre a géheri válasz: lenni – az *nem-lenni*.

... ami

romlékony bennem: a vers vesse ki!
A vers, ha *vers* /hogyan tudjuk, kik vagyunk/ –
ünnepe: amibe belehalhatunk.

Géher István: *Mondom: szerencséd* (versek) Szépirodalmi, Budapest, 1981

Géher István: *mi van, catullus?* (versek) Szépirodalmi, Budapest, 1984

Géher István: *Anakreóni dalok* (versek) Liget, Budapest, 1996

Géher István: *Hol az a látvány?* (összegyűjtött és új versek) Liget, Budapest, 1997

Géher István: *Új folyam* (versek, 1997–1998) Liget, Budapest, 1998

Géher István: *Eszteendő évek* (versek, 1998–2002) Liget, Budapest, 2002

Géher István: *Polgár Istók* (versek, 2002–2007) Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008

Nem középiskolás fokon

Szomorú apropója van annak, hogy úgy döntöttem: ideje írnom a Shakespeare-olvasókönyvről. Elhunyt Géher István, a magyar Shakespeare-kutatás Prosperója, aki varázslatos szavaival nemzedékeket formált költővé, műfordítóvá, tanárrá, rendezővé, színésszé – vagy egyszerűen „csak” irodalomszerető emberré. 1991-ben megjelent Shakespeare-monográfiáját először 1993-ban adták ki újra. A harmadik, javított és bővített kiadás már egyszerűen a *Shakespeare* címet viseli, de legtöbbünknek a kötet örökké az *Olvasókönyv* marad.

Olvasókönyv: a könyv, mely olvasni tanít, s mellyel az olvasást gyakoroljuk. Aki kezébe veszi Géher István monográfiáját, már tud olvasni – ismeri a betűket, és felfogja a mondatokból álló szöveget. Mit kell hát még tanulnia az olvasásról? Géher István szerint: mindent. Mert egy Shakespeare-szöveget nem úgy olvasunk, mint egy IKEA szerelési útmutatót, pedig voltaképpen a harminchét reneszánsz dráma, mely górcső alá kerül e kötetben, nem más, mint használati utasítás – útmutató az élethez, melynek nagy kérdései és dilemmái nem változnak az évszázadok során. Erre utal az alcím is: *Tükörképünk 37 darabban*. De ahhoz, hogy saját életünket lássuk tükröződni a reneszánsz drámákban, meg kell tanulnunk az értő és felfedező olvasást. Géher István a shakespeare-i színdarabokról ír, miközben az életről tanít, és megtanít minket úgy olvasni, hogy eztán minden szöveg ajándék legyen: hogy értékelni tudjuk a gondos csomagolást, de ne remegjen meg a kezünk, ha látni akarjuk, mit fed a szemet gyönyörködtető masni és díszes papír, s mi lapul a formát adó doboz mélyén. Az igazi ajándék: a szöveg, amelyben felismerjük saját magunkat, saját életünket. Ez az, amit minden jó szövegtől várunk, és ez az, aminek minden jó szöveg a birtokában is van – de ha nem tudunk túljutni a csomagoláson, a szöveg feledésbe merül, s egyszerre csak azon kapjuk magunkat, hogy az eredeti, gazdag, sokrétegű szöveg helyett adaptációkon nőnek fel az olvasni-értelmezni meg nem tanuló nemzedékek.

Az olvasást tanulni egyszerre Shakespeare és Géher szövegén: a legszebb irodalmi feladat, melyet a magyar nyelvet művelő olvasó célul tűzhet ki magának. Aki száraz, tudományos írást vár Magyarország legkiválóbb Shakespeare-kutatójától, az csalódni fog – igen kellemesen! Géher István kiterjedt kutatásra

alapozott, tudományos igényességgel megírt esszéciklusa élő szöveg, mely beszippantja a kalandozásra vágyót. A finom és árnyalt írásmód, a játékosság, a szellemesség csomagolásába bújtatott ajándék maga is olyan szöveg, mely tükrözi ezeket a shakespeare-i értékeket. Az *Olvasókönyvet* forgatva megértjük, hogyan váltak aktuálissá a reneszánsz idején Shakespeare letűnt korokat idéző drámái, s megértjük, miként válhat aktuális útmutatóvá a jelen korban Shakespeare életműve. A bővített kiadás még egy komplett verselemzést is tartalmaz, s megmutatja: egy zárt formába sűrített gondolat is lehet éppoly drámai, mint egy három órás színdarab, s tanulhatunk magunkról is épp elég belőle - a bölcsesség nem mennyiség kérdése.

Ezek az esszék szinte költői írások - egy olyan ember tollából (illetve ceruzájából, hiszen Géher István mindig ceruzával írt, a számítógépek korában is), aki maga is költő volt. Egy olyan ember ceruzájából, aki mindig, mindenféle szövegével (esszével, verssel, műfordítással) akart és tudott tanítani - nem középiskolás fokon.

Géher István örök álmra hajtotta fejét, de szövegei, gondolatai mindig velünk maradnak, csakúgy, mint Shakespeare-Prospero örök életű varázslatai, alkotásai. „Prospero nem alszik. A gondolkodó szellem éberén álmodik.” – írja *Olvasókönyvében* Géher. Az alcím, *Tükröképünk 37 darabban*, Shakespeare harminchét elemzett drámájára utal, de nekünk, e kötet olvasóinak éppúgy jelenti azt a harminchét fejezetet, melyet a szerző az egyes színdaraboknak szentelt. Ezért Prosperónak címzett jókívánságát kiterjeszthetjük magára a szerzőre is: „Kívánjunk neki szép álmokat. Mert álmai: mi vagyunk.”

Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv: Tükröképünk 37 darabban*. Cserépfalvi Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991.

Géher István: *Shakespeare*. (Egyetemi könyvtár sorozat), Corvina, Budapest, 1998.

Géher István és a Magyar Shakespeare Bizottság

Géher István az 1987-ben megalakult Magyar Shakespeare Bizottságnak első elnöke is volt. A Bizottság tulajdonképpen a még a Kisfaludy Társaság kebelén belül működő Shakespeare Fordítóbizottság (Arany János, Szász Károly, stb.) szellemi örökösének tekintette magát, és fő sajátosságai közé tartozott, hogy nemcsak irodalmárokat, irodalomtörténészeket és filológusokat, hanem színészeket, rendezőket (Husztai Péter, Hegedűs D. Géza, stb.) és műfordítókat (pl. Mészöly Dezső) is tagjai közé hívott. 2013 januárjában a magyarországi anglistákat tömörítő HUSSE égisze alatt a Bizottság – immár sokadszorra – újra megalakult, s olyannyira az előző Bizottság tradícióinak szellemében, hogy elnöke egyenesen a Shakespeare-fordítók új nemzedékéhez tartozó Nádasy Ádám, az ELTE nyelvész-professzora lett. A vezetőség tagjai: Fabiny Tibor, a Károli Gáspár Református Egyetem hermeneutika-angol irodalom professzora, aki már az 1987-es Bizottság megalakulásának egyik fő szervezője volt; a magyarországi Shakespeare-kutatók fiatal nemzedékét képviselő Almási Zsolt, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense; és Eszenyi Enikő, a Vígszínház igazgatója, számos Shakespeare-darab hősnője és rendezője.

Nagy Károly

Géher István és William Shakespeare

Tetszett Istvánnak – mint sokaknak elmondta –, hogy az Ausztrália Magyar Baráti Körének tagjai az alapító elnök dr. Nagy Károly ny. ügyész kezdeményezésére s vezetésével angliai, ausztráliai és itthoni közadakozásból 2003. április 23-án szobrot állítottak Shakespeare-nek. A Budapest egyik legszebb részén, a Duna-korzón, a Vigadó térnél álló 2 méteres bronzszobrot az ötödik kontinensre kivándorolt Mészáros Andor Ballarat város pályázatának nyerteseként alkotta, s arról másolta azonos méretben a Százados úti művésztelepen Mihály Gábor. Finta József tervei szerint történt az elhelyezés a Marriott Hotel északi sarkához. A szobor talapzata egy nagy márványtáblává magasosodik, A MAGYAR SHAKESPEARE-KULTUSZ EMLÉKFALA címmel. Britannia után hazánkban a legnagyobb Shakespeare tisztelete, s azoknak a nevét, akik ehhez hozzájárultak, e falba folyamatosan bevéseti a szobrot gondozó Magyar-Ausztrál Shakespeare-szobor Egylet. A második szoborünnepen Géher István beszédében az emlékfal elejéről Petőfit idézte: Shakespeare egymaga fele a teremtésnek! Ma már az írók, szakírók sora ez: Bayer József, Alexander Bernát, Benedek Marcell, Sebestyén Károly, Kéry László, Maller Sándor, Géher István. Az idei Shakespeare-ünnepségen a lángészről Tarján Tamás, a nagy Will egyik legnagyobb magyar tudósáról pedig Dávidházi Péter beszél.

Dávidházi Péter

„névnek: e márvány”: Géher István művéről a Shakespeare-emlékfal előtt

„névnek: e márvány”. Érezzük, hogy talán géheri, vagy ha nem tőle való, legalább géheries verssor. Ami jellegzetes, az megtévesztően utánozható, ezért remélem, Géher költészetének olvasói ráismerni véltek az antik időmértéket modern központozással, s éppen a Géher-versekben gyakori kettősponttal társító szövegtöredékre. Ritmusképlete lehetne akár egy hexameter vége, mint az „éji homályban”, de Géhernél inkább egész sornak gyaníthatnánk, elején az e. e. cummingstól is megihletett verseire jellemző kisbetűvel. Én leginkább egy ún. szapphói strófa zárósorának hinném, önkéntelenül hozzáképzelve az előző három soron átkanyargó mondatot, amely végül e rövid negyedikbe torkollik. Géher, a mívés antik versformák szerelmese, jól ismerte a szapphói strófa klasszikus magyar hagyományait, s *mi van, catullus?* című kötetének egyik verse, a *szapphó korrigál* ezek nyomán íródott: „más a mérték: berzsenyi, nem catullus. / prédikálni béke-malasztot könnyebb, / mint világgal szemben a harcot állni. / gyöpre ki: vetközz!”. Ha nem emlékeznénk az iskolából, a kötet végén ehhez tartozó verstani jegyzet figyelmeztet, hogy az ilyen strófa „három szapphói és egy adóniszi sorból áll”. Nos, ugyanígy adóniszi a „névnek: e márvány”, de szókapcsolatáról eszünkbe juthat egy Shakespeare-sonett magyar fordításának más ritmusú, de hasonló szerkezetű részlete is: „testnek a kenyér”. Igen, Szabó Lőrincnél a 75. sonett emlékezetes nyitósorának egésze „Az vagy nekem, mi testnek a kenyér”, s ez máris elgondolkodtat, hogy akkor tehát *mi* a névnek, s most nem általában bármely névnek, hanem a Géher István névnek e márvány, a magyar Shakespeare-emlékfal márványtáblája, amelybe vésetett, s mit jelent mindez nekünk, akik előtte állunk a Duna partján, és mit azoknak, akik majd utánunk erre járnak.

Friss vésetű betűsorával ez a név oly sok mindent felidéz, hogy a Shakespeare *Rómeó és Júliá*jában elhangzó híres kérdésre, „What is in a name?”, mely ott azt akarja sugallni, hogy semmi lényeges, itt azt kell válaszolnunk: szinte minden. Hisz noha Géher annak rendje és módja szerint örökölte nevét, jelen formájában az mégis tőle származik, ő alakította át *Geher*ből, egyetlen vonásnyi,

finom, minimális, szinte irodalmian minimalista stílusú módosítással. Neve ezáltal ugyanúgy egyéni átirata annak, amit hagyományként kapott, mint versei, s ugyanúgy a jellegzetes módosításban és annak új szövegkörnyezetbe állításában rejlik eredetisége, mint azoknak. Ahogy verseiben elődök szövegtörredékeiből saját költészetet tudott teremteni, öröklött nevéből ez az ékezet formálta meg szerzői nevét. Sőt, bár hivatalosan sohasem vette föl, már hosszú évtizedek óta mindenki így tartotta őt számon, mintha a szerző, akit műveivel teremtett, felszívta vagy újraalkotta volna a magánembert, akiből lett. Amikor 1969-ben az Európa Kiadóban megismertem, még Geher István szerkesztő bízott meg versfordításokkal, majd amikor 1970-ben egy félévig az ő angol irodalomtörténeti szemináriumaira jártam, indexemben a jeles mellé még Geherként írta alá magát, a tanrendben is így szerepelt, de ugyanakkor Dylan Thomasról szóló esszéjét a Gondolat kiadó tanulmánykötetében (*Az angol irodalom a huszadik században*, I-II, 1970) már Géherként közölte, noha egy tanszéki kiadványban még 1975-ben is publikált előző nevén. Lélektanilag a véglegesítést jelentő *point of no return* a Géherként jegyzett első verseskötet lehetett (*Mondom: szerencséd*, 1981), mert ettől fogva a megújított név már hatáskörébe vonta élete minden területét. Ide kíváncsoznak második kötetéből (1984), *az ismeretlen költő kriptára spórol* nyitósorai: „géher: magyar lírában nincs ilyen név. / igazolványomban sincs, ékezzettel. / geher volt felmenőleg (egyik ágon) / valahány őszám. „österreichische fa- / milie”. bécsben látta címertári / jegyzékben, állítólag, nem tudom ki”. Negyedszázad múltán (2008), a *Polgár Istók*-ban az „értelmetlen vadmagyarkodás” hallatán „istók *félti* a nemzetét, hazáját — / beszédözönben befogja a száját”, a narrátor szerepébe bújtt költő pedig még egyszer visszatekint neve eredetére: „hallgat, egyedül. // arról, hogy magyar? osztrák felmenője / hagyta rá nevét. vers szól erről is. / de »magyarrá ringatta« (kő)bölcsője, / »menthetetlenül« ide tartozik, / ahol a mai gyalázatot ő se / moshatja le őseivel”. Tegyük hozzá az osztrák ősök és magyar hazaszeretet e ritka, elfogódott, de annál hitelesebb kettős megvallásához, hogy innen nézve még jelentősebb a név módosítása, amely az őseitől kapott alakból jottányit sem vett el, de olyan ékezetet tett hozzá, amely a német ábécében nincs meg, vagyis épp ez a vonás tette osztrák családnevét magyar írásmódúvá. Amikor már átjárt Bécsbe tanítani, neve ezáltal a külföldi előadók közé utalta, a család egykori honában is jelezve választott különbségét.

Jelképérvényű, hogy az 1984-ből idézett verse, sorra véve családfája nemzedékeit, zárósorként éppen annak a folyónak szimbolikus jelentőségére utal, amelynek partján mostantól az ő nevét is viselő emléktábla áll: „mi itt nyugszunk. a duna-tisza mellett”. De biztosra vehetjük, hogy nemcsak azért örülne,

ha látná márványba (magyar márványba: süttői mészkőbe) véssett nevét a Duna partján, mert felmenőivel együtt immár egy éve ő is itt nyugszik, hanem azért is, mert ezt a hatalmas folyót mindig nagyon szerette. Akkoriban a bölcsészkar Váci utcai épületétől percek alatt ki lehetett jutni parti lépcsőjéhez, az ő Attila úti lakásuk pedig egy jó sétányira volt kitérő látványától; ha kitavaszkodott, a római-parti csónakházban őrzött kétszemélyes keel-boatot vízre bocsátva feleségével sokat eveztek, s az itteni élményvilág a versekben is sűrűn felbukkan. Már 1984-es kötete fülszövegéhez azért társult olyan fénykép, amelyen felsőteste meztelen, mert egy dunai evezésen készült; később az „Új folyam” ciklus (1998) borítója sem hiába mutatott fodrozódó vizet és a kékségen áttetsző parti kavicsokat, hiszen itt már a versek címeiben feltűnedeznek hasonló motívumok, szövegükben pedig sajátosan metaforikus jelentéseket kap a szél, víztükör, átúszás, sodrás, uszály, hordalék, hullámváz, s még számos társuk. Ennek a névnek tehát visszatérés, sőt hazatalálás ez a Duna melletti emlékmű, ahonnan látni-hallani a folyó életét. Költő nevének egyébként is megérkezés egy vízparton álló márványtábla, mert az elődök képzeletében ezek régóta összeillenek s felidézik egymást. Például a Géher egyik mintájának tekinthető Babits az *Esti kérdés*-ben nem véletlenül sorolja közvetlenül egymás után, hogy „minek a selymes víz, a tarka márvány?”, s a *Jónás könyve* hasonlatát érezhetően ősi képzettársítás hitelesíti: „A víz simán gyűrűzött, mint a márvány”.

Marmarein: fényleni; a márvány jól fényezhető közet, de nem mindegy, hogy a Shakespeare-emlékfal márványtáblájának fénye milyen érdemét emeli ki a most bevéssett névnek. Látjuk, a harmadik oszlopba került, az *Írók, szakírók* csoportjába, ahol előtte Bayer József, Alexander Bernát, Benedek Marcell, Sebestyén Károly, Kéry László és Maller Sándor nevei sorakoznak. Nehéz beletörődni, hogy a névsort válogató emlékezet csak a huszadik század elejéig ment vissza; még nehezebb, hogy onnan sem került fel minden kiválóság, feltűnően hiányzik például Országh László, Szenczi Miklós és Ruttkay Kálmán; de míg az itt levőknél azonnal eldönthető, hogy íróként vagy szakíróként érdemelték ki helyüket, Géhernél ez fogas kérdés. Szerb Antal vallotta magáról, hogy nem irodalomtörténész, hanem író, akinek alkalmi témája az irodalomtörténet; meglehet, de az ő *Magyar irodalomtörténetét* stílusa szépirói adottságai ellenére olvashatjuk adatolt-jegyzetelt szakmunkaként, amely egyik céljaként éppen a korabeli magyar irodalomtudomány módszertani és nyelvi megújítására törekedett. Igaz, Géher szintén írói munkának tartotta a maga Shakespeare-könyvét, előszavában több szépirodalmi műfajjal is összefüggésbe hozva, emellett azonban szaktudományosság helyett ő művének leginkább ismeretterjesztő küldetését hangsúlyozta. „Shakespeare-olvasókönyvem, mely

tudományos ismeretterjesztéssel vezekel lírai indítékaiért, igazság szerint nem annyira irodalomtörténeti szakmunka, mint inkább írásmű: gondolataim története. Nyomon követve: tudatregény. [...] Helyben vagyunk. A gondolkodás játszóterén, ahol életre-halálra játszunk — esszézünk, azaz »kísérletezünk«. Legyen hát: kísérleti regény”. Valóban inkább irodalom ez, mint irodalomtudomány, de kapott valamit mindkettőből. Géher neve azért is van jó helyen ebben az oszlopban, mert az *írók és szakírók* kétféle jogcíme az ittlétre épp ebben a sorrendben illeti meg, főként ha az író fogalmát az ő kedvéért egy régebbi, tág jelentésében vesszük, a költőt is beleértve. Shakespeare tárgyában neve a három kiadásban megjelent könyvén kívül (*Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban*, 1991, 1993, 1998) eszünkbe juttatja az ő bevezetőjével és kísérő tanulmányaival megjelent 1988-as Shakespeare-összkiadást, az utószavaival megjelent egyes Shakespeare-drámákat, a Shakespeare-fordítás kérdéseiről, köztük Arany János „furcsa álcájáról”, azaz *Hamlet*-fordításáról írott tanulmányait, s még számos idevágó írását vagy rádió-előadását. Persze a név számunkra ugyanúgy elválaszthatatlan egy karizmatikus tanáregyeniség-től is, aki többek közt, sőt elsősorban éppen Shakespeare egyetemi oktatásában jeleskedett. Tanári szerepfelfogása egy szimbolikus testtartás jóvoltából egyébként is hasonlít az emlékfal melletti Shakespeare-szoborhoz, amelynek első évfordulóján, 2004-ben, stílszerűen éppen ő, a Magyar Shakespeare Bizottság akkori elnöke tartott ünnepi beszédet. Ahogy e szobor-Shakespeare meghajol, mint egy színész az előadás végén, az neki mint diákjaival együtt színházat játszó tanárnak a katederán is jellegzetes mozdulata volt, s ennek életformai, sőt mélyebb, életelvi jelentését a *Polgár Istók*ban meg is fogalmazta. „a szolgálatra: erre kell figyelni, / angol, amerikai szövegek / olvasása délelőttjét betölti, / filmeket is néz, hogy meg legyenek / délután elégedve a nézői, / a mutatónyra váró gyerekek... / abgangot vár — hogy tapsot érdemelt-e: / feleségével megbeszélnek este”. Nevének itt, Shakespeare meghajló szobra mellett, abgang és taps lehet a márványba vésetés, s mivel ennyire nehéz elkülöníteni a szerzői név idevágó jelentéstartományát, legjobb, ha úgy értjük, hogy Shakespeare fáradhatatlan magyarázójának neve az egész életműve jussán került az emlékezet falára.

Ha végül egyetlen formulával akarnék válaszolni arra, hogy mit jelent az egész életművet jelképező „névnek: e márvány”, azt mondanám, kései elégtételt. Noha régóta számosan voltunk körülötte, szeretett családján kívül régi barátok, tanítványok vagy kollégák, például a „Parnasszus” nevű baráti kör tagjai, akik sokáig az ő otthonában gyűltünk össze, hogy megbeszéljük egyikünk épp elkészült szövegét, ő mégis egyre inkább úgy érezte, e szűkebb környezetén túl nincs körülötte megfelelő közeg, és főleg költőként nem szentelnek neki olyan

figyelmet, amilyenre vágyott, s amelyről mégis már első kötetében lemondott. „Nem kellene úgyse, hiába adnák. / Hiába kellene, úgyse adnák.” (*Kritikai visszhang*). Erre válaszként annak idején elismerő, tanulmányzerű kritikát írtam a kötetről („Cáfolatul nyújtuk át ezennel a kritikusok nemes bosszúját: kell a tüzetes kritikai válasz, vagy sem, íme – adjuk”), majd szórványosan a következőknek is akadtak méltánylói, egészében mégis neki lett igaza: sajnos nem kapta meg a rangot, amelyet megérdemelt volna. Visszhangtalanságát utolsó kötetében azzal magyarázta, hogy sohasem tudott a változó elvárások irányába fordulni. Sem a Kádár-rendszer ellenzékébe nem akart betagozódni, amikor megtehetette volna, sem a később hatalomra jutott nemzeti kurzusba. „bolond az, aki a nemzeti széllel / szemben versel. hősöm *per se* bolond. / istók, mit képzelsz, verseddel mit érsz el? / mondhatsz akármit, ha senki se mond / semmit arra, amit versben beszélsz el, / amire nem vevő a honi *hon...*”. Itt már rezignáltan leszámol a tudós költő meg nem valósítható szerepével is, amelyhez pedig minden adottsága meglett volna. „ne szépítsünk. inkább valljuk be, hogy / nem lettem (s leszek már) celebritás. / *poeta doctus?* ázsiója fogy, / szükségképpen: a közízlés ma más”. Valamiért mindig más volt a hazai közízlés, mely még a „posztmodern” jelzőjével tüntetve sem tudott egészen megszabadulni a magát abszolút eredetinek vélő önkifejezés romantikus kultuszától, miközben Géher már első kötetében finoman, s inkább posztklasszikus, mint posztmodern módon rájátszott a nagy elődökre, utalt, idézett, átdolgozott, eleve lemondva a semmiből teremtés ábrándjáról. Miután költészetét 1982-ben Gyulai Pál szavával az „önmegalázódás” neoklasszicista poétikájához és eszményvilágát tekintve egyenesen Arany Jánoshoz próbáltam kapcsolni, megkockáztatva, hogy „nem méltatlan tanítványa lesz ő a hagyományismerő történeti érzék érett költőinek”, e szerény észrevételek mindinkább jóslatként igazolódtak, hiszen Géher költői útja onnantól, az első kötet *Tükröződés* című versének jellemző „megalázkodom” igéjétől nemsokára csakugyan errefelé tartott, s Catullus, Anakreon és Shakespeare műveivel nyílt párbeszédben végül éppen Aranyhoz, a *Bolond Istók* átköltéseként létrejött *Polgár Istók*hoz vezetett, amelynek 2008-ban megjelent első éneke után elkészült a második is, csak még át akarta dolgozni. Gyanítom, hogy mindez nehezítette a kritikusok dolgát, ugyanis ilyen fényes nevek árnyékában bajos tisztán megkülönböztetni az új értéket, s a klasszikus művek margójára írt költői életmű könnyen marginalizálódik. Géher mind kesernyésebben panaszkolta, hogy a magyar szellemi életben, ahová látszólag jól beilleszkedett, változó össze-nem-illések miatt rendre a senki földjén találta magát, mígnem végül ott is rendezte be otthonát, „hol mindnyájunknak lakni kellene”, mert szerinte a szellem emberéhez

ez a legillőbb tájék. Mindenesetre örülünk annak, hogy volt ereje megírni műveit, s hogy ezekből sikerült igazi, azaz egyéni növésterv szerint sarjadt és kialakult életművet létrehoznia, saját világút, korszakokra tagolódót, mégis öntörvényűen kibontakozót. Szerencsénkre ez megvan, bármikor hozzáférhető, és nyugodtan várhatja, hogy felfedezője majd igazságot szolgáltatson rejtett értékeinek. Szeretném hinni, hogy a név márványba vésése arra válaszol, amit első kötetében önjellemzésül írt: „Műved: amit nem / betetőzni nem tud más / helyetted — homorúságod”, azaz hogy mostantól a szintén homorú, vésett betűk hirdetik a mégiscsak betetőzött művet. „He is already named”, hangzik el Shakespeare egyik drámájában, s jó tudni, hogy ott a név nyilvánosságra hozatalának ünnepélyes aktusa már a „sovereignty”, a szuverenitás rangjának előhírnöke.

Tanulmányok
William
Shakespeare-ről



Géher István

Az olvasóhoz

„Ez egy őszinte könyv, olvasó. Mindjárt előjáróban figyelmeztet” ...Így kezdődik az esszé hitvallása Montaigne-nél. Illő, hogy ezzel kezdje a műfaj minden művelője — vallomással, figyelmeztetőleg.

Shakespeare-olvasókönyvem, mely tudományos ismeretterjesztéssel vezekel lírai indítékaiért, igazság szerint nem annyira irodalomtörténeti szakmunka, mint inkább írásmű: gondolataim története. Nyomon követve: tudatregény. Haszna és érdekessége tehát annyiban lehet, amennyiben hihető, hogy az embernek javára és örömére válik, ha a másik ember gondolkodásával megismerkedhet... Következtesen gondolkodni, persze, semmikor sem volt ártatlan szórakozás; manapság pedig – az állam- és életformává szervezett hazug esetlegesség: az esendőségünkre ráerőszakolt fél- és áligazságok korában –, mondhatni, káros szenvedély. Időben és tapasztalatból mondom: vesződéséget, veszedelmet vállal, aki *őszintén* elgondolkodik, akár csak Shakespeare-ről. Vagy legfőképp, ha róla. A maradandó időszerűségében követhetetlen shakespeare-i világszínpad olyan évszázados közhely, melynek tükörfel-színén kényszerűen megjelenik minden titkos és mélységes magánkételyünk. Hogy lehetséges-e értékes életet (és egyáltalán: hogy érdemes-e) élni... Nézz körül világodban, olvasó, és gondolkozz! Igazán érdekel, hogy mit gondolkodik Shakespeare-ről?

Ha igen, szellemi társaságomban találod magad; sőt, szellemek társaságában. Aki Shakespeare-ről gondolkodik, soha sincs egyedül. Gondolatait mindig benépesítik a néhai elmék, mondataiban tudósok és laikusok, írók és olvasók társalgása visszhangzik, négy évszázadnyi világirodalom... A tudománytörténet megnevezi, rendszerezi és idézetekkel helyükhöz köti a hazajáró lelkeket. Az esszé: megidézi őket; azzal, hogy eleven szövegében tested ad nekik, s halhatatlanságukat így költi életre. Így gondolkozom, így dolgozom: lelétem egynéhány évtizedet Shakespeare-rel (képletesen) egy-koponyában, összeolvastam róla (valóságosan) egy könyvszekrényre valót, de könyvemben módszeresen kerülöm a hivatkozásokat. Természetesen, ahogy a hivatásomat gyakorlom. Az esszéírás gyakorlatában az irodalomról alkotott vélemény nem

találmány, nem szabadalom. Hasonlóan ahhoz, amiből eredetét nyeri, s amiben eredményét reméli: *élmény*, erőforrás, ihlető és alkotó alkalom. Kötelességünk, hogy szabadon gazdálkodjunk vele, Amit tudunk, mint mulandóságunkban a ránk örökített idő, mind mi vagyunk; vettük, ahol találtuk, és adjuk máris tovább, legjobb tudásunk szerint. Oda és vissza: tanulunk tanítványainktól, hogy legyen mire tanítanunk mestereinket. Mesterségünk szelleme, lévén természete társas, a gondolkodó együttlét közegében érzi otthon magát. Eleme a kölcsönösségével honosító és idegenítő gondolatközösség. Eszmecserélő mozgalmasságában egy-egy álláspont (hogy mit gondolsz te, és mit gondolok én), bár személyünket tárgyyszerűen kisajátítja, költőien személytelen is, mert amit szenvedélyesen magunkénak vallunk, nemcsak a sajátunk... Ahhoz, hogy társam legyél, olvasó, nem szükséges a nevemet megjegyezned: elég, ha továbbgondolod a gondolataimat.

Elégtételek, ha nem elégszel meg velük. Fedezd föl bennük a műfaj ősmeghatározását – az *essai*: „próba” –, hogy határaiton innen és túl hitedet újólag próbára tedd. Ne higgy nekem: ebben a könyvben még az évszámokat is a képzelet szülte. Higgy nekem: képzelőerő híján kételyeink kútfejéből nem is születhet tudás. Minden tudomány legfőbb tudnivalója abban keresendő, amit megtudni nem lehet. Csak találgatni, kitalálni. Mint azt például, hogy mikor, miért, mit írt Shakespeare – mirőlunk. Anakronisztikus kérdésfelvetés? Annál inkább ideje lenne, hogy lehívjuk, tetemre hívjuk a tudományt, bölcs hiábavalóságában (mégis, mégis) az életmagyarázó, értelmes válasz lehetőségét kutatva. Ezzel próbálkozom írásaimban; hinni szeretném, hogy mégsem hiába. Értelemmel bekalandozni a történelmi idő teljes színterét, lelkiismereti kérdésként fontolóra venni a megjelenített embertörténetet: mint elképzelhető képtelenséget... Mintha egy kalandregény már önmagát értelmezné, mielőtt még megíródna, hogy olvasatai azután egymással bújócskázzanak, a végtelenségig... Miért ne? Merő játékból: ha gondosan végigolvasod, előlegezett szöveghelyein utólag meglelheted gondolataid rejtekhelyét.

Helyben vagyunk. A gondolkodás játszóterén, ahol életre-halálra játszunk – esszézünk, azaz „kísérletezünk”. Legyen hát: kísérleti regény. Shakespeare élet-műve, ahogy művemben megmutatkozik. Valósága költészet, tényei rejtvények. Mutatja, amit elrejt: embervoltunk példázatait, mint megannyi életjelet, vagyis bűnjelet. Próbálom tehát kinyomozni, tetten érni az embert. A filológiában hagyott szórványos nyomokból némi pszichológiával összeálltok egy hipotetikus élethelyzetet, amelyből logikusan Shakespeare-drámának kell előállnia. Nincs rá elméletem; ráhagyom az elmélkedésre, hogy dramatizálja magát. Megteszi, s amit magából színre visz, immár nem életrajzi

dokumentum, hanem életmetafora. Tartalma annyiféle, amennyit felénk-fordultában belőlünk felvillant... Forгатom elmémben a Shakespeare-összest, a szakirodalmat, az életemet; ismétlem a mások fogalmait, a magam megfogalmazásait, és várok. *Magamra*, hogy megkísérleljem a lehetetlent, és létrehívjam belőle az (énnekem, itt és most) egyetlen lehetőt... Aztán kezdem előlről, mindegyre, mindvégig. Így, sorozatban újraírom Shakespeare-rel mind a 37 darabot, hátha soraik közül kiolvashatom, mi újság a világban. Hogy ki vagyok, hol élek, mikor, miért...

„Magam vagyok könyvemnek tárgya, olvasó” – vallja Montaigne. Én is: ahogy Shakespeare tükrében magamra látok. S amint tükrömbe nézel, gondolat-olvasóm: *te* vagy.

Szigliget, 1990. január

To the Reader – Kállay G. Katalin fordítása

“Reader, thou hast here an honest book; it doth at the outset forewarn thee...” This is how Montaigne begins his confession of the essay. And this is how all practitioners of the genre should begin: with a confession, with a warning.

My Shakespeare-reader, in which scholarly information atones for the lyrical motivation, is not so much a study in literary history as a work of literature; a narrative of my thoughts: followed in its unfurling, a novel of consciousness; the worth and interest of which depends on the extent to which one believes that man can enjoy, and benefit from, getting acquainted with the thoughts of another man. Thinking, as a matter of fact, has never been a harmless pastime, and nowadays—in an age of false contingencies organized into forms of government and ways of life, an age of pseudo-truths forced on our fallibility—it is, one may say, tantamount to an addiction. I say in time and from experience that it is troublesome and dangerous to try to think *honestly*, even about Shakespeare. Or: especially about Shakespeare. Shakespeare’s commonplace (a stage of the world unique in its up-to-dateness) is held up to our thought in order to make common, on its mirror-faced surface, all our deep and private doubts. Whether it is possible to live a meaningful life... whether it is worth the trouble and danger of thinking... Reader, look around in your world, and think! Are you really interested in my thoughts on Shakespeare?

If you are, you find yourself in my spiritual company; what’s more, in the company of spirits: while thinking about Shakespeare, the thinker is never

alone; his thoughts are filled with the thoughts of great minds of the past, his sentences reverberate with the discourse of professionals and amateurs, writers and readers, of four hundred years of world literature. The history of scholarship names and classifies the souls errant, pinning them down to their allotted places by the spell of quotations. The essay, rather, conjures them up: by way of providing them with the texture of a body in its own living text, thus reviving their immortality. This is my way of thinking, my way of working. I have lived for a good many years encased, metaphorically, in Shakespeare's work; my readings about him would, practically, fill a good-sized bookcase. But in my book I deliberately avoid references. Naturally, I mean, as I practise my profession. In the practice of the essayist a literary opinion is not a patent, nor an invention. It is, like its origin and its outcome, an *experience*: a source of energy, an inspiring creative opportunity. We ought to feel free to take it. We exist—like in the infinity of time our transitoriness is heir to—in all that we know; our knowledge taken wherever it could be found, and given over to whomever it may concern. Back and forth: we learn from our students so we can teach our masters. The spirit of our trade, having a basically social disposition, feels at ease in the atmosphere of collective thinking. Its element is the (mutually naturalizing and alienating) community of thought; the stream of opinions in which a stand taken—what you think and what I think—although it literally demands our whole personality, is also, poetically, impersonal, because what we passionately claim to be our own is not only ours... To be my companion, Reader, you needn't remember my name; it's enough if you further my thoughts.

To satisfy me: do not be satisfied! Consider the original denomination of the genre: an *essai* is a "test"; and test accordingly your beliefs again and again, within and beyond my limits. Do not believe me: in this book even dates are imaginary. Believe me: without imagination no knowledge can be drawn from the fountain-head of our doubts. The most important thing to learn in all studies is what one can never get to know. What we can only guess, making it up, making it out. The way we keep trying to find out, for instance, what (and when, and why) Shakespeare wrote—about us. Is the question anachronistic? If so, all the more it is time for the scholar to ask it: it *answers* to be inquisitive. By inquiring into the sagacious futility of learning, who knows, the student may teach himself a lesson to live by. This is what I try to do in my writings—wishing to believe that it is not all in vain. Venturing in my mind into the entire theatre of historical time, I take the presented human story to heart: as a sensible nonsense... As if a novel of adventure tried to interpret itself before being written so that its readings could go on playing hide-and-seek for ever and ever... Why not? Just in sport: if you

seek my opinion in advance, on the pages to be read through, subsequently you will come to have found in the book the hiding places of your thoughts.

Here we are: on the playground of thinking, where we are playing games of life and death—essaying, “experimenting”. Let it be, then, an experimental novel: Shakespeare’s oeuvre re-shaped in my work. Its reality is poetry; its facts are riddles. It shows what it hides: parables of our being human, as so many signs of life, as so many pieces of evidence against mankind. So I’m trying to trace down my man. Out of the sporadic traces philology offers, with the help of a little psychology, I draw up an hypothetic life-scene out of which, logically, a Shakespearean drama should result. I have no theory; I leave it to reflection to dramatize itself. And if it does, the part of itself it puts on stage is no longer a mere biographical document but a metaphor of life. Every time it is turned to us, it gains another meaning in which we can catch a glimpse of ourselves. In my mind I’m turning the pages of the Complete Works, of the Assorted Criticism, of my life; repeating the concepts of others as well as my own conceptualizations—and waiting. For *myself*, to attempt the impossible and thus bring to life “the thing itself” that is (for me, here and now) the one and only possibility. And then I start it all over again, from first to last. This way I re-write, one by one, with Shakespeare, all the 37 plays: for reading matter from which to learn what’s going on in the world. To know who I am, where I live, when and why.

“Thus, Reader, myself am the matter of my book”, admits Montaigne. Admittedly, so am I: as I see myself in Shakespeare’s mirror. And, if you look into my mirror, my mind-reader: so are *you*.

Writers’ House, Szigliget
January 1990

Kállay Géza

„A Föld kilódult a mindenség középpontjából”: rend és káosz Shakespeare drámáiban¹

1525-ben, pontosan negyven évvel a híres bosworthfieldi csata után John Rastell, Morus Tamás sógora, aki elsőnek kísérelte meg, hogy VIII. Henrik törvényeit az „átlagpolgár” számára érthetővé tegye, olyan bölcsességet fogalmaz meg az *Angol Törvények Magyarázatához* írott „Bevezető”-jében, amit a reneszánsz Anglia alattvalói méltán érezhettek a prosperitás, az Európához való felzárkózás előfeltételének: béke, biztonság és politikai stabilitás – valamiféle *állandóság*, új hagyomány, új mitológia – nélkül a katolikus Európától függetlenedő kis ország sohasem kerülhet vissza arra a térképre, ahonnan a Rózsák háborújának harminc esztendeje hosszú időre letörölte.

Ahogy a világegyetem sem maradhat fenn másképp, mint a természet rendje és törvénye által, amely mindennek előírja, hogy a maga jellege és sajátossága szerint működjék, úgy nincsen olyan emberi sokadalom egyetlen birodalomban sem, amely huzamosan élhetne békében és egyetértésben anélkül, hogy valamilyen jó rend vagy törvény ne irányítaná.²

– írja Rastell. A rend iránti áhítat és a káosztól való iszonyat a kor értelmiségének egyik vezérgondolata: az Itáliát megjárt filozófusnak, William Grocynnak, Morus mesterének éppúgy, mint a diplomata Tunstallnak vagy a történetíró

¹ Jelen írás címében az idézet Géher István: *Shakespeare olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó és Szépirodalmi Kiadó, 1991) című könyvéből való (p. 13). Jelen esszé rövidített, s részben átvírt változata a „'Ha meghal a fuldokló rend...': a rend fogalma Shakespeare drámáiban” (in Kállay Géza: *Nem pusztá tett*, Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 1999, pp. 19-45) c. tanulmányának. Amikor ezt írtam – valamikor a 80-as évek végén –, álltam leginkább mesterem, tanárom és apósom, Géher István – természetesen utánozhatatlan – stílusának hatása alatt.

² John Rustell: *Exposition of the Terms of English Laws, Prologue* (1525), In Elizabeth M. Nugent (szerk.): *The Thought and Culture of the English Renaissance*, Volume I. The Hague: Martinus Nijhof, 1969, p. 176.

Edward Hallnak.³ Se szeri, se száma a „hol rontottuk el?” kérdését feszegető, és a Tudorok erősen központosított, sokszor zsarnoki monarchiáját dicsőítő történelemkönyveknek, az „udvari ember”, az anglikán hívó, sőt a férj és a feleség hétköznapijait is szabályozni kívánó traktátusoknak és prédikációknak. A történelmi „ősbűn” – magyarázza Edward Hall és utána sokan, többek között Raphael Holinshed krónikája, Shakespeare történelmi drámáinak egyik legkedvesebb forrása – az Isten kegyelméből uralkodó II. Richárd meggyilkolása volt, ami az isteni igazságosság törvényei szerint vezetett a vérpocsékoló belháborúhoz és tetőzött a rettenetes III. Richárdnak, „Isten ostorá”-nak kegyetlenkedéseiben, mígnem Richmond grófja, a későbbi VII. Henrik a „Flagellum Dei”-t küldetésének végeztével az útból el nem takarította, hogy az anarchia purgatóriumában megtisztult ország igazságos és bölcs ura legyen.⁴ A véres múltat a népnek okulás végett kell újra meg újra átélnie: a pokol, azaz a rendezetlenség csak úgy előzhető meg, ha mindenki a helyén van azon a ranglétrán, amely a legutolsó örült koldustól vezet fel Isten felkentjéig, a királyig.⁵ Aki uralkodója ellen lázad, Istenre emel kezét – a Tudor Henrikék korában nincs demokrácia és a híres Parlament is jobbra csak asszisztál az adóztató-pénzgyűjtő és az egyházi javakat az új vallás ürügyén lefoglaló akciókhoz.⁶ Az erősen hierarchikus rendszer, a társadalmi mikrokozmosz igazolása és mintája pedig – mint ahogyan ez Rastell fent idézett mondatából is kitűnik – a természet makrokozmoszában uralkodó rend, az univerzum megannyi törvénye, melyeket Isten öröktől fogva állapított meg és tart fenn. A közgondolkodásban társadalom és természet szerkezete még igen közel áll egymáshoz; Shakespeare *Troilus és Cressidájában* Ulysses így leckézteti Agamemnont:

Nem volt elég erély a hatalomban:
Nézzétek, hány sátor leng üresen
A síkságon – megannyi lenge párt.
Mikor a közösség nem kas, amelybe
Maga gyűjtését behordja ki-ki,

³ Vö. Elizabeth M. Nuget (szerk.), i.m., pp. 3-11.

⁴ Vö. Antony Hammond: „Introduction” In Hammond (szerk.): *Richard III.* The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1981, pp. 73-97.

⁵ Vö. W. R. Elton: „Shakespeare and the Thought of His Age”, In Kenneth Muir és S. Schoenbaum (szerk.): *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, pp. 180-198.

⁶ Vö. Joel Hurstfield: „The Historical and the Social Background”. In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. pp. 168-179.

Hogyan legyen méz? Rejtsd csak el a rangot,
Feszít a senki az álcás menetben!
A menny maga, a bolygók, s ez a centrum
Mind rang szerint, elsőség, helyzet és
Szilárdság, arány, pálya, forma, évszak,
Tisztség és szokás szerint sorakoznak;
Nemes fényességben, s társai
Gyűrűjében trónját így üli Sol,
A dicső csillag: gyógyító szeme
Rossz bolygók ártó képét módosítja,
S mint királyi parancs, jóra-gonoszra
Korlátlanul kihat.⁷ (I;3)

Ulysses Platón *Timaioszának* és *Államának*, valamint Arisztotelész *Politikájának* a középkoron át a reneszánsz korába is felszívódott terminusait használja: az ókori gondolatot a „létezők hatalmas láncolatát”-ról – amely Istentől, a „Legfőbb Jó”-tól töretlenül vezet az angyalokon, a férfin, a nőn, az állat- és növényvilágon át az értelmetlen kövekig – éppen VIII. Henrik udvarának olasz és németalföldi mintákat követő tudósai fogalmazták meg újra; ők a görög mesterek munkáit már eredeti nyelven is tanulmányozhatták.

Újra megfogalmazták, de újra is fogalmazták. VIII. Henrik korának lehetségesebb embereivel vette magát körül, akik új államát mintaszerűen tudták irányítani, de megvolt az a „káros” tulajdonságuk, hogy jobban bíztak egy-egy gondolat örökérvényű igazságában, mint a napi politikában, azaz mégis inkább a hamisítatlan humanista szerepét vállalták, mint a diplomataét. Rastell „jó törvényei”-ről például csak annyit, hogy ő is a Towerben halt meg, nyomorúságos körülmények között.⁸ A hézagatlan fokozatokból felépített, egységes mikro- és makrorendszer körül egyre szaporodtak a kérdőjelek, és a következő két generáció ezeket még sokkal súlyosabbnak érezte, mint a Tudor-kor első nemzedéke. A „létezők nagy láncolatát”-nak képe továbbra is a gondolkodás alapkategóriáit biztosító evidencia maradt, de maga a szerep vált bizonytalanná, amit rajta éppen a gondolkodó, azaz magára a láncra is reflektáló ember betölthet.

Ezt az elbizonytalanodást általában a ptolemaioszi, geocentrikus világkép összeomlásával és Kopernikusz, az Angliát is megjárta Giordano Bruno és Galilei

⁷ Szabó Lőrinc fordítása. A Shakespeare-idézetek – ha ezt külön nem jelölöm – mind az Európa Könyvkiadó 1988-as *William Shakespeare Összes Drámái, I-IV.* című kiadásából valók (szerk. és utószavak: Géher István), a külön nem jelölt fordítások tőlem származnak.

⁸ Vö, Nuget (szerk.): *im.*, pp. 167-168.

heliocentrikus, mind végtelenebbé váló univerzumával szokás összefüggésbe hozni. Holott e sokáig tiltott, vagy legalábbis gyanúval kezelt tanok még a művelt átlagember tudatában is csupán a tizenhetedik-tizennyolcadik század fordulóján szivódtak fel az evidencia erejével, s még a kopernikuszi rendszert védelmező Descartes is csak „mese”-ként, „hipotézis”-ként utal az új kozmológiára, aminél jobbat ugyan nem ismerünk, de amit azért nem kell feltétlenül igaznak elfogadnunk.⁹ Az ember helyzetének ártértékelődése sokkal inkább az ókori és középkori premisszákból következett: azokból, amik a „létezők hatalmas láncolatát”-nak gondolatát életre hívták és fenntartották – csakhogy a reneszánszban másképpen következtettek és máshová tették a hangsúlyt.

Hiszen már az ókori és középkori gondolatot is egy alap-paradoxon feszítette: ha a „Legfőbb Jó”-n, azaz Istenen azt a Lényt értjük, aki teljes és örökkévaló tökéletesség, és aki ezért szükségképpen önmagának elegendő, akkor ez a Lény miért, mi *végből* teremtette az alatta elterülő világot? És miből indulunk ki: a világegyetem tökéletességéből vagy az emberi világ tökéletlenségéből? A Legfőbb Jó a világegyetemet a saját képmására teremtette: az univerzumból tehát fel kell tételeznünk, hogy kerek és tökéletes egész. De nem korlátozzuk-e már pusztán ezzel a megállapítással a Legtökéletesebb Lény hatalmát, akinek semmi sem lehetetlen: újabb és újabb lényeket, sőt, ha úgy tartja kedve, akár egy teljesen új világegyetemet is létre hozhatna. Lezárult-e már a teremtés munkája, vagy inkább szüntelenül folytatódik? S ha folytatódik, mi tartja fenn mégis a rendet, mi gátolja meg, hogy a sokféleség az egészet szét ne bomlassza? Ha viszont az emberi világ nyilvánvaló és bűnös tökéletlenségéből indulunk ki, akkor megint az lesz a kérdés, hogy mi végre áll fenn a világ, amikor a sokféle létező semmit sem tud hozzátenni a Legfőbb Jó eredettől való tökéletességéhez. Változó vagy változhatatlan elvek működtetik-e hát a teremtett világ egyszerre állandónak és örökkévalónak tűnő, ugyanakkor szüntelen változásban és sokféleségben is lévő képét? A középkor inkább az egy-ben kereste a sokféleséget, a reneszánsz a sokféleségben az egy-et, de mindkét korban újra meg újra megfogalmazták a rendíthetlenséget előfeltételező, biztonsággal, örökkévalósággal biztató (esetleg egyféleséggel és monotoníával fenyegető) rend, és a nyughatatlanság és bizonytalanság nélkül elképzelhetetlen, változást, fejlődést ígérő (ugyanakkor rendtelenséggel, sőt káosszal rémítő) mozgás és sokféleség örök dilemmáját.

A reneszánszban tehát a „nagy láncolat” nem szakad meg, de rajta immár az ember le és fel csúszhat: az ember „természetes alkata” – Lear király szavaival

⁹ Idézi Arthur O. Lovejoy in Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. New York: Harper Torchbooks, 1960, p. 123.

– „kifordult biztos helyéről”¹⁰, és ezzel megnövekszik az ember felelőssége, az egzisztenciális és a morális döntés súlya is, ami fokozatosan állítja előtérbe a döntéshozó ontológiai és etikai alapminőségének kérdését. Különösen abban a Shakespeare születését (1564) közvetlenül megelőző ideológiai-vallási zűrzavarban, ami VI. Edward radikálisan protestáns, és az Angliát erőszakosan rekatolizálni igyekvő „véres Mária” („Bloody Mary”) intermezzóit egyaránt lehetővé tette, és ami végül I. Tudor Erzsébet mérsékelten anglikán protestantizmusában jutott viszonylagos nyugvópontra. Az összevisszaságban ugyanakkor egyre jobban terjedtek a kontinensről átszivárgó kálvinizmus kérelhetetlenül egyértelmű tanai az emberi természet sötét oldaláról és az ember eredendő bűnösségéről, sőt, 1595-ben kísérlet történt arra is, hogy a predestináció – jól-rosszul értelmezett – gondolatát az anglikán egyház dogmájává emeljék. Erzsébet a szabályos törvényjavaslat formáját öltő ún. „Lambeth-cikkelyek” megvitatását bölcsen „lebegtette”: nem állt ki sem ellenük, sem mellettük¹¹, de már ekkor igen erős volt az a puritán-protestáns befolyás, ami 1620-ban a Mayfloweren Amerikába hajózó „zarándok atyák” kényszerű, illetőleg a 17. század közepén uralomra jutó cromwelli radikálisok „eleve elrendelt” útját egyformán egyengette.

De nem csupán a teremtet világ felett Isten és az angyalok után uralkodó ember képe válik bizonytalanná, hanem a szilárd és mozdulatlan társadalmi rendről alkotott középkori eszme is: már a Tudor Henriek párthíveit képező új nemesség hirtelen – és gátlástalan – meggazdagodása felvetette az egyenlőség és a „ki számít úriembernek?” kínos kérdéseit. „Mindenki, aki megengedheti magának” – válaszolja meg az utóbbit Thomas Smith 1565-ben angolul írt, de latin című *De Republica Angloruma*¹², az előbbire azonban a földjeikről elűzött parasztok, a rendületlenül növekvő infláció és a munkanélküliség ellen

¹⁰ Ez – egészen pontosan – Lear következő szavainak parafrázisa: „O most small fault / How ugly didst thou in Cordelia show! / Which, like an engine, wrench'd my frame of nature / From the fix'd place” (I,4;), In Kenneth Muir (szerk.) *King Lear*. The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1972. Vörösmarty így adja vissza: „Csekély hiba, / Mi rútunk látszattól Cordéliában: / Mely, mint a kánpad, természetes arcomat / Elforgatá”.

¹¹ A „Lambeth-cikkelyek” („The Lambeth Articles”) a Lambeth-palotáról, a Canterbury érsek londoni hivatalos rezidenciájáról kapták nevüket, ahol a cambridge-i kollégiumok vezetői nyújtották át az akkori érseknek, John Whitgiftnek. Whitgift jóváhagyta őket, de az utolsó szó a Királynőt illette meg, aki az 1559-es „Elsőségi Törvény” („Act of Supremacy”) értelmében az anglikán egyház feje volt. A negyedik cikkely például így szól: „Akik nincsenek eleve kiválasztva (predestinated) az üdvözlésre, szükségszerűen kárhoznak el bűneik miatt”. (IN: Gerald M. Pinciss és Roger Lockyer (szerk.): *Shakespeare's World. Background Readings in the English Renaissance*. Continuum: New York, a Fredrick Ungar Book, 1989, pp. 45-48).

¹² Idézi Joel Hurstfield In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. p. 171.

lázongó kézművesek és az éhségtől és járványoktól szenvedő bémunkások követeltek választ, nem egyszer ismét egy dörgedelmes szavú puritán prédikátor igehirdetésén keresztül.

És az „örök béke” is csak vágyálmom maradt: 1585-től I. Erzsébet haláláig (1603) kiújulnak a háborúk: 1588-ban a kis Anglia a hatalmas Spanyolországgal vív kilátástalannak tűnő tengeri csatát, s bár a hősiesség helytállás és a kalózzlelemény – egy legjobbkor érkező tengeri viharról nem is beszélve – győzelmet arat és megdobogtatja az angol patrióták szívét, a spanyol partraszállástól való rettegés sohasem ül el teljesen. A századfordulón – eleinte a „büntetésből” küldött Essex gróf vezetésével – az ír mocsarakban pusztul az angol hadsereg java, a jórészt a háborúkon meggazdagodott kereskedők pedig egyre több hatalmat követelnek maguknak a Parlamentben: elégük van Erzsébet Titkos Tanácsának, a híres-hírhedt „Privy Council”-nak a politikai és gazdasági életre gyakorolt szinte korlátlan befolyásából és a sértődös és pazarló arisztokrácia állandó nyughatatlanságából – az utóbbira jó példa Essex palotaforradalom számba menő, egyetlen délután alatt szétkergetett lázadása 1601-ben, aminek nyitánya éppen Shakespeare *II. Richárdjának* előadása volt a Globe színházban.

Bizony, a Szűzkirálynő országát sokszor csak egy hátravékony fal választotta el a teljes anarchiától, de ahogyan Erzsébet bölcsen tudta, hogy sohasem mehet férjhez, ugyanúgy maradt épen a politikai és gazdasági összeomlástól védő válaszfal is. Nem kétséges, hogy a Királynő örökölte apja, VIII. Henrik kivételes politikai tehetségét, de emellett még nő is volt, aki eszes és előre-látó minisztereivel, előkelő párthíveivel éppolyan kacéran és józanul játszott a húzd-meg-ereszd-meg játékot, mint a katolikus Európával. Tudta, hogy nemcsak IV. Henrik fején ült „zaklatóan”¹³ a korona: „A királyság és a korona mindig dicsőbbnek tűnik annak, aki nézi, mint annak, aki viseli és elviseli”¹⁴ – jelentette ki két évvel halála előtt a Parlamentben. Tudta, mikor legyen kemény és mikor taktikusan engedékeny: riválisát, Stuart Máriát vérpadra küldte, de annak fiát, Jakabot tette meg örökösének. Leghevesebb udvarlóját, a lázadó, fent említett Essexet először pofon vágta, azután megkegyelmezett neki, végül mégis kivégeztette. Pártolta a drámaírókat és a költőket, műveiket jól ismerte és tanult belőlük: „Hát nem tudod, hogy II. Richárd én vagyok?”¹⁵ fordult a történész Lambarde-hoz, mikor az Essex-lázadás napján másorra tűzött Shakespeare-darabról értesült. Semmilyen nyílt közösséget nem vál-

¹³ Shakespeare: *IV. Henrik*, II. rész, (V;5), Vas István fordítása.

¹⁴ Idézi Joel Hurstfield In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. p. 168.

¹⁵ Idézi Joel Hurstfield In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. p. 168.

lalt az óceánt fosztogatni induló kalózaival (például Drake kapitánnyal, aki a spanyol Armada elleni győzelemből is derekasan kivette a részét), de ha gazdag rakománnyal tértek haza, részvényeseivé tette őket és velük ebédelt. Mert az angol ember izgatott és várakozásteljes bizonytalanságát még az is növelte, hogy – nem kis mértékben az Armada felett aratott győzelem miatt – Anglia előtt szabaddá vált a tenger és a felfedezőútra induló vállalkozók és a kikötőkből kifutó kereskedőhajók egyszerre az Újvilág felé vezető kereskedelem középpontjában találták magukat: az addig az Európa periferiáján tengődő szigetország ekkor kezd a világ közepévé válni.

Erzsébet apjának hierarchikus rendjét kényes egyensúlyá változtatta át, de a széthullást csak elodázni tudta, megakadályozni nem. Ráadásul a választott utód, Stuart Jakab skót király tehetségtelen, babonás, pöffeszkedő, az angol önérzetet szándékosan sértegető alaknak bizonyult: a „kutyaként csak igazodni tudó”¹⁶ udvaroncokat kedvelte, és más férfiakat szeretett, mint Erzsébet. „Mert a királyok nem csupán Isten földi helytartói, akik Isten trónszékében foglalnak helyet itt a földön” – elmélkedett a Parlament előtt – „hanem Isten maga is isteneknek nevezi őket.”¹⁷ Jakab képtelen volt felfogni, hogy az elődje által oly sikeresen alkalmazott királyi pártfogásba vétel a kormányzás egyetlen lehetséges módja a középkori társadalmi rendből lassan a modern, kormánypártból és ellenzékéből álló parlamentarizmus felé tartó átmenetben – az utóbbi persze csak a restauráció idején, azaz csupán a Jakab halála után tizenhét évvel később kitörő polgárháború és a cromwelli diktatúra után szilárdult meg. A pipogya Jakab hiába kötött békét a spanyolokkal és vetett véget Ostende ostromának, a Parlament szembefordult vele és megvetést keltő viselkedése ismét felvetette az angolok által nyíltan mindig elutasított, de valójában gondosan áttanulmányozott Machiavelli jól ismert kérdéseit: mi történjék, ha Isten olyan uralkodót küld, aki képtelen helyesen élni a menny által ráruházott hatalommal és országát az anarchia felé sodorja? Nem szent kötelesség-e felszólítani a távozásra, vagy éppenséggel letaszítani a trónról? Néhány szélsőséges katolikus – akár olvasták Machiavellit, akár nem – az utóbbi kérdésre minden esetre „igen”-nel válaszolt: 1606 november 5-én – Robert Catesby, Thomas Percy és Guido („Guy”) Fawkes vezetésével – puskaporos („pokolgépes”) merénylettel próbálták a levegőbe repíteni a Királyt és a Parlamentet, s az uralkodó életét talán csak maga Fortuna, a közgondolkodásban a Gondviselés helyét egyre inkább átvevő szeszélyes

¹⁶ Kent szavai Shakespeare *Lear királyában* (II;2), Vörösmarty Mihály fordítása.

¹⁷ Idézi Joel Hurstfield In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. p. 176.

és vak istennő mentette meg – és nem is először¹⁸. Az udvarból alattomban terjedt a korrupció lefelé – még olyan kiváló férfiak is áldozatául estek, mint a jogász-politikus-esszéista-filozófus Francis Bacon. A rend eszményébe vetett hit együtt korrumpálódott és inflálódott a zilált gazdasági viszonyokkal; divattá vált a relativizmus, a kétely, sőt az „univerzális szkepszis”. Nemde csak nézőpont kérdése – kérdezi Montaigne –, hogy én játszom-e a macskámmal vagy a macskám velem; „mert nincs e világon se jó, se rossz; gondolkodás teszi azzá” – oktatja Hamlet gúnyosan az utána leskelődő Rosenkrantzot és Guildenstern¹⁹. Montaigne-t Shakespeare már angol fordításban olvashatta, barátjának, Floriónak jóvoltából, és a nagy tragédiákat nem nehéz összefüggésbe hozni azzal a bölcsességgel, ami – Merleau-Ponty szerint – a nagy francia esszéista soha el nem lankadó „próbálkozásainak” summája: „az igazság: az ellentmondás.”²⁰ A korrupciós botrányok után a filozófiába temetkező Francis Bacon helyes sorrendben végrehajtott kísérletekre buzdít a megbízhatatlan érzékszervek adatainak ellenőrzésére, de a rendszert alkotó univerzum eszméje már az ő számára sem magától értetődő: „az égitestekkel kapcsolatos első kérdés az” – írja 1612-es *Descriptio Globi Intellectus*ában – „hogy van-e egyáltalán rendszer, azaz hogy vajon a világ vagy a világegyetem egyetlen gömböt alkot-e, vagy pedig a föld és a csillagok külön-külön álló gömbjei inkább szétszóródva oszlanak-e el, mindegyik a maga külön gyökerébe kapaszkodva, mindenfajta rend és külön középpont nélkül.”²¹ „Az új filozófia mindent megkérdőjelez” – írja keserűen a „metafizikus” költő, John Donne a *Világ anatómiájában* (1611) – „minden széthullott, az egység semmivé vált.”²²



Shakespeare nem volt sem történész, sem politikus, sem teológus, sem filozófus. Élete (1564–1616) a szigorúan hierarchizált, és hol kemény kézzel, hol leleménnyel fenntartott rend felől a szétesés felé vezető korszak második felére esett; anyagát ebből merítette, és annyira, amennyire a drámáihoz kellett,

¹⁸ Se szeri, se száma a Jakab ellen tervezett merényleteknek: 1582-ben és 1600-ban és az ún. „Gowrie-összeesküvések” majdnem sikerrel jártak; a Watson- és a Cobham-„puccsok” az angol trón elfoglalásában igyekeztek őt megakadályozni 1603-ban; 1604-ben Robert Catesby pedig már megkezdte a Király elleni szervezkedést.

¹⁹ Shakespeare: *Hamlet* (II;2), Arany János fordítása.

²⁰ Idézi W. R. Elton In Muir-Schoenbaum (szerk.), i.m. p. 190.

²¹ Idézi A. O. Lovejoy, i.m. p. 109.

²² Idézi L. G. Salinger „The Social Setting” című tanulmányában In Boris Ford (szerk.): *The New Pelican Guide to English Literature. 2. The Age of Shakespeare*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1982, p. 25.

ismerte a közel- és a régmúltat is. Amit azonban a történész elbeszél, amit a politikus megcselekedett, amit a teológus hitt, és amin a filozófus töprengett, azt ő költői-színpadi metaforákban állította közönsége elé. Abban a megismételhetetlen, szerencsés korban élt, amikor a színház iránt a társadalom minden rétege érdeklődött, s ő vérbeli színházi ember volt, színész, dámaíró, „dramaturg”, sőt színházi „üzletember” (részvényes) egy személyben. Darabjait olvasva elhiszem, hogy hitt abban: a képbe sűrített, a „század testének tulajdon alakjává és lenyomatává” változtatott gondolat lehet olyan meggyőző, mint az értelemnek szóló érvelés és magyarázat; hogy a képzelet lehet olyan erős, mint a képzet, hogy a látvány lehet olyan hatásos, mint egy nézet. Már pályája elején rendelkezésére állt egy húsz-huszonöt éves színházi-drámai hagyomány, a maga sablonjaival, toposzaival, jellegzetes motívumaival, ismert és kedvelt hőseivel, drámai versmértékével, ami eleve megszabott egy, a lassan kikristályosodó műfajok (királydráma vagy „história”, vígjáték és tragédia) konvencióiból következő dramaturgiai rendet, amit azután kedvére felhasználhatott, átrendezhetett és átalakíthatott. Mert Shakespeare nem attól „eredeti”, hogy mindent másképp csinált, mint nagyszerű kortársai, Kyd, Marlowe, Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Dekker, Middleton, Webster és még annyian. Shakespeare nagyon is beleillett korának ízlésvilágába és műfaji tradícióiba és nem tartozott a „leg”-ek vagy a „nagy újítók” közé: nem ő teremtette meg a drámai jambus „hatalmas sorának” hagyományát, a híres „mighty line”-t, mert az Marlowe érdeme volt; nem ő volt a legjobb szatirikus és a legműveltebb drámaíró, mert ekként Ben Jonsont tartották számon; nem ő írt először bosszú-tragédiát, mert Kyd megelőzte; nem ő neki jutott eszébe először királydrámát csinálni, mert például Marlowe és a Shakespeare-t szívből gyűlölő Robert Greene is elkövetett egy-egy históriát II. Edwardról, illetve IV. Jakabról; nem ő volt a legtermékenyebb drámaíró, mert ezzel Thomas Heywood dicsekedhetett. Shakespeare mindenkitől tanult valamit, de igazi leleménye a tanultak finom „elhangolása” volt: akárkitől is vette a történetet vagy a mintát, mindig „csavart egyet” rajta – talán Hamlet volt az eszményképe, aki a színészek által már jól tudott *Gonzago megöletésébe* „tíz-húsz sorból álló mondókát” „csinál és szúr be” – bár sohasem tudjuk meg, hova – és így igyekszik egérfogóba csalni a bűnös trón- és ágybitorlót, Claudiust.

A királydráma tehát népszerű volt, már Shakespeare Londonba érkezése előtt is – ő azonban nemcsak egyszerűen „a műfaj tíz darabját írta meg”, hanem először epizódokból álló lánczá fűzte őket, majd egyre koherensebb drámai cselekményt kényszerített az epikusan szétterjedő nyersanyagra, végül pedig – két, a sorból „kilógó” darab mellett (*János király és VIII. Henrik*) – két

tetralógia-rendszert alkotott, afféle korabeli félig valóság-félig mese „folytatásos krimi”, ahol az előző rész életben maradtjai a következő epizódban akár főszereplőként is előléphetnek. Így bukkan ki, első tetralógiájából, ott is a VI. *Henrik* harmadik részéből Gloster, a későbbi III. Richárd, Shakespeare első remekművének címadó főszereplője.

Richárd igazi főhős: minden esemény őáltala és ököre szerveződik, ő a drámai rend főrendezője. Parádés – és egyben utolsó – jutalomjátékként minden szerepet eljátszhat az elvetemült gyermekgyilkostól az ellenállhatatlan udvarlói, a papok gyűrűjében ájtatoskodó szentembertől a vesztes, de vakmerő hadvezérig. Persze vele kezdődik a darab is: a „győztes koszorú”, a „víg vacsora” és a „léha lantzene” háttérében a VI. *Henrik* annyi epizód- és típusfigurája után „York napsütése”-nek reflektorfényében végre feltűnik egy valódi egyéniség, hogy azután „nagyon nézett árnya”²³, jellemének sötét oldala világosodjék meg. A III. *Richárd*ban immár nem sok emberrel történik a történelem, hanem egy rendkívül tehetséges és velejéig visszaszító ember a törvényes renden kívül helyezi magát, hogy a történelem felett egy személyben rendelkezessen. A korabeli színpadon szörnyülködve-borzongva figyelt gátlástalan machiavellista prototípusa, ugyanakkor egyik „udvari ember” sem „sokkal jobb” nála: egy-két gyilkosság mindenkinek terheli a lelkét, ő csak abban különbözik tőlük, hogy rendíthetetlenül elmegy tizenegyig. A többiek törleszkedve, hitet szegve, átkozódva evickélnek; ő néhány lépéssel mindenkinél előbbre tart – noha sánta és idétlen –, és módszeresen tökéletesíti a züllöttséget, és tudatosan testesíti meg a gyilkos indulatot, ami a körülötte tomboló politikai-történelmi káoszt keresztül-kasul hatja át. III. Richárd annak az iszonyú példája, hogy egy romlott világban – bizonyos lélekismerettel, határozott lelkiismeretlenséggel, taktikai érzékkel és főleg erőszakkal – igenis megszerezhető a hatalom.

De csak a hatalom: a rend nem. Richárd megkaparintja a koronát, de a fején tartani már képtelen. Arra pedig, hogy uralkodni tudjon, épp azok a képességek teszik alkalmatlanná, amik a trónra segítették: már nem konspirálni kellene, hanem szövetkezni, nem bomlasztani, hanem építkezni, nem megsemmisíteni, hanem teremteni. Aki következetesen a renden kívül helyezi magát, képtelen lesz rendet csinálni. Richárdot eleinte az repítette felfelé, hogy a pokol legalsó bugyraiba is hajlandó volt leszállni – a többieknek előbb parancsolt „megállj”-t valamilyen más érdek vagy homályos lelkiismeret. Ők vagy megszöktek a szörnyetegtől, vagy hóhérezékre kerültek. De mialatt Richárd hátrahagyta őket, nem döbbsent rá, hogy így csak egyedül maradhat: fő erénye, a gátlástalanság, kiüríti az országot, a rutinszerű gyilkosságok pedig belőle is kiirtják az em-

²³ Vö. III. *Richárd* (I;1), ford. Vas István.

bert. A IV. felvonás végére mind a négy dühös kérdésre: – „Hát üres a trón? Nincs ura a kardnak? / Meghalt a király? Gazdátlan az ország?”²⁴ – csak négy „igen” lehet a felelet.

Milyen hát a gonosz „megtestesülése”, hogyan „bomlik szét”, akit a kezdet kezdetén egyetlen cél vezérelt, és szilárdan eltökélte, hogy gazember lesz? Ha van valaki, akiben a rendet felforgató bűn tetten (*bűntetten*) érhető, akkor Richárd bizonyosan az.

Az utolsó felvonásban Richárdnak már nem kell más gyilkostól tartania, mint Richárdtól, nem állhat bosszút másan, mint önmagán:

Magamtól félek? Nincs itt senki más.
Én én vagyok, Richárd Richárd barátja.
Tán gyilkos van itt? Nem. Dehogynem: én.
Hát futni! Magamtól? Van okom erre:
Különben bosszút állok. Magamon?
Szeretem magamat. Miért? Talán
A jóért, amit én tettem magammal?
Nem, sajnos nem. Gyűlölöm magamat
Minden elkövetett gaztettemért.
Gazember vagyok. Nem, nem! hazudok.
Kérkedj, bolond! – Ne hízelegj, bolond! (V;3)²⁵

Richárd sorsa, hogy a sok árulás után egyedül maradván önmagán immár minden értelemben *utolsóként* „hajtson végre” pártütést: ha az erőszaknak nincs kivel erőszakoskodnia, önmagát erőszakolja meg. A színpalak mögött lezajló „királygyilkosság” után diadalmasan jelenik meg Richmond, az új király, a későbbi VII. Henrik, hogy „mosolygó békét” (V;4) ígérjen. Sikerül neki? Jó király lesz? Mit mondhat Shakespeare 1593 táján Erzsébet királynő nagypapájáról? Úgy tűnik, Richmond nem túlságosan meggyőző figura: legalábbis az iszonytató, de mindvégig izgalmas Richárd mellett inkább afféle sablonos „rendes fickó”, aki „Isten szép parancsára” (V;4) veszi nőül azt az Erzsébetet, akit Richárd – második házasságként – akart, hogy a komédiában harmónia-szimbólumként majd oly sokszor alkalmazott „unió” révén a York- és a Lancaster-ház (a „fehér és a piros rózsza”) egyesüljön (milyen színű lesz? *rózsza*-szín?), és nehogy megint piros „vért zokogjon szegény Anglia”²⁶. Mosolygó béke? Különös dolog:

²⁴ Vas István fordítása (IV;4).

²⁵ Vas István fordítása.

²⁶ III. Richárd (V;4), Vas István fordítása.

Shakespeare uralkodó figurái közül a második tetralógiából fokozatosan ki-magasodó „jó király”, V. Henrik robbant ki háborút.

V. Henrik, azaz Harry herceg már a *IV. Henrik* mindkét részében titkos főszereplő. Ha III. Richárd sorsa a sebes felívelés és hirtelen zuhanás, akkor az övé lassú, de rendíthetetlen emelkedés, meggondolt, de természetesen sohasem teljesen nyugodt uralkodás. Harry az a jó király, aki az alvilágban tanulta a politikát. Csapszéki naplopók között forgolódik, hogy azután „ragyogjon, mint nyár derekán a nap”²⁷ és „oly dicsfényben támadjon fel, hogy káprázzék a franciák szeme”²⁸. Sir John Falstaff aszút és sört vedelő „dupla pocakja”-nak²⁹ változásait figyelve érti meg, hogy apjának nagyságát is nemese „segítették hizlalni”³⁰, akik azonban később „egy korsó sörrel mérgeznék meg őt”³¹, mert még mindig keveslik, ami a II. Richárd utáni erőszakos hatalomváltásból jutott nekik. Az egymás földjein osztozkodó-marakodó úri-nemesi rablók országában Harry herceg is törvényen kívül helyezi magát, de ő – III. Richárddal ellentétben – rendületlenül ügyel rá, hogy azt soha ne testesítse meg. Gyengülő, soványodó apjának tragikus haldoklását éppúgy látja, mint az egyre hájasabb és veresebb szemű, komikus Falstaff szomorú és feltartóztathatatlan végét: így döbben rá, hogy a „nagykutyák” taposta törvényes Anglia teste éppolyan beteg, mint az útonállók kisstílu rablóvilága. Két kóros szervezet, a szervezett alvilág és a széttűllő „felső tízezer” között egyensúlyozva tanulja meg, hogy egészséges rendet csak úgy teremthet, ha mindkét szervezethez tartozik, és egyikhez sem, ha amit *itt* tapasztalt, azt *amott* hasznosítja, ha minkét helyen ismerős, és mégis mindkét világ számára idegen. Erre szolgál az álruha: a lent működő bűnözők között hercegi jelvénye védi, a magas körökben cégéres hírneve; ha kell, pincérnek öltözve leplezi le alvilági cimboráinak hazudozásait; később, már, mint koronás uralkodó az egyszerű nemes álöltözetében, holmi Mátyás királyként puhatolja a franciák ellen harcoló katonáinak vitézségét és belévetett bizalmát. Ahogy útonállóként a rablók pénzét rabolta el, úgy nyeri el a lázadó „Hővér” Percy legyőzésével a legvitézebb, legderekabb lovag hírnevét. Ehhez azonban már személyes bátorság, testi ügyesség és lelki egyenesség kell, és persze egy olyan világ, amelyik még nem romlott meg annyira, hogy ezeket a tulajdonságokat ne tudná értékelni. Henrik pedig nem bérgyilkosok segítségével arat diadalt, de még csak nem is fortéllyal, hanem rendes, szabályos párbajban;

²⁷ *IV. Henrik, I. rész*, (IV;1), Vas István fordítása.

²⁸ *V. Henrik*, (I;2), Vas István fordítása.

²⁹ *V. Henrik*, (IV;7), Vas István fordítása.

³⁰ *IV. Henrik, I. rész*, (I;3), Vas István fordítása.

³¹ *ibid.*

győzelme után nem torolja meg a régi, kétes énjén esett sérelmeket; inkább örül, hogy az öreg Főbíró képeiben még él a megvesztegethetetlen Igazság, és megkegyelmez mindenkinek, akinek megkegyelmezhet és megjutalmazza mindazokat, akik valaha is segítették.

De intézménnyé válhat-e a jó, a rend, az igazság? Örök vita folyik arról, jó király marad-e V. Henrik. Annyi bizonyosan nem árt, ha az uralkodónak van némi humora, és nem veszi magát olyan véresen komolyan, mint például „Hővér” Percy. Szintén fontosnak tűnik, hogy a múlt bűneit a király ne hárítsa el: Harry édesapja vétkéért, II. Richárd meggyilkolásáért egész életében hajlandó vezekelni. Ahogy ifjúkorában sem azonosult soha a törvénytelenséggel, úgy nem azonosul a törvénnyel sem teljesen, azaz nem hiteti el magával, hogy az igazság egyedüli birtokosa és hogy a keze teljesen tiszta. Titka talán abban áll, hogy tudja, mennyi törvénytelenséget engedhet még bele a törvény rendszerébe ahhoz, hogy a nagy „intézmény”, Anglia fennmaradjon. Falstaff elvont eszmék iránt közömbös, csak önnön érdekeit és a túlélést szem előtt tartó csűréseit-csavarásait még a hajdani tivornya emlékének ürügyén sem tűrheti el, de a püspökök saját birtokaik megtartásának fejében eszközölt körmondfont okoskodásait a hódító háború igazolására már igen.

Mit kezdjünk ezzel az „igazságos háborúval”? Shakespeare minden „mentő körülményt” felsorol: hogy Henrik – apja tanácsát megfogadva – a francia hadjáratlalt belső feszültségeket igyekszik levezetni, hogy a lehető legkisebb véráldozattal próbálja megnyerni a háborút, és hogy a vonzó hadizsákmányba, a francia Katalin hercegnőbe valóban beleszeret, és a házasság harmóniájában igyekszik feloldani a hullahegyek kínos emlékét. Henrik valóban hősieinek tűnik, az országáért és katonáiért érzett aggodalma is igazinak látszik, és az Éghez küldött fohászai sem hangzanak úgy, mint egy cinikus machiavellista képmutatása. De a nagyság köré bőven jutott a kérdőjelekből, elsősorban egy minden felvonás elején fellépő, Shakespeare-től szokatlan Kórus formájában, amely az eszmény és a megvalósulás, a képzelet és a valóság közötti szakadékra figyelmezteti azt, aki esetleg összetévesztené a történelmet a színpadi játékkal.



Képzelet és valóság, Henrik és Katalin egybekelnek, egy újabb „kötelező” darabzáró házasság: helyben vagyunk, azaz kiléptünk a véres történelemből és a komédia – eleinte legalábbis „zöld”-nek és „idilli”-nek tűnő – világába kerültünk.

A királydrámában a rend elsősorban társadalmi, vertikális és alárendelő – a komédiáknak a történelmi valóságon kívül eső, zárt szerkezete a horizontális, mellérendelő viszonyokat kutatja. A történet elején általában adva van egy

vad fiú és egy temperamentumos lány, valamint még egy, valamivel szelidebb fiú, és egy kissé szerényebb leány, akik bőszt atyák, romlott, majd jó útra térő testvérek és egyéb, a bonyodalom kedvéért létező akadályok révén összekeverednek: megkezdődik a kötelező kergetőzés, hogy azután a fölöttük álló, és csak a néző számára tökéletesen áttekinthető komikai masinéria helyesen párosítva dobja őket a jól megérdemelt hitvesi ágyba. Persze még a vérbeli, felhőtlenül végződő ún. „zöld” komédia sem vicc: a szerelmeseknek sok mindent meg kell tanulniuk a hűségéről és az érzések kiszámíthatatlanságáról: leginkább arról a mértékről, ami szerint a *mérhetetlen* szerelem holdja fogy és telik. A nem egyszer fiúruhába öltöző leányok – akiket Shakespeare színpadán persze fiatal fiúk alakítanak – gyakran adnak kemény leckét a kezükre pályázó fiúknak arról, hogy hogyan kell bánni a „gyengébb nemmel”.

Shakespeare *Szentivánéji álmában*, vígjátékainak ebben az egyik legrendezettebbikében, nincs álöltözet, de – hála a szerelemvirág bűvös levének – kergetőzés, félreértés és átváltozás annál több. A szinte logikai értelemben „rendezett párok” itt a perlekedő tündérektől a bumfordi mesteremberekig lenyúló hierarchiában találunk egymásra, és a három réteg (tündér – szerelmes – mesterember) addig és olyan mértékben érintkezik egymással, ameddig Shakespeare nem mondott el mindent a szerelemfélétről, a szerelmi vakságról, az erotikus álmok kínos partnercseréiről és – Titánia és Zuboly különös párosán át – magáról a nászéjszakáról, ami egyszerre fejtelenség és testtelenség, éterien-tündérien gyöngéd és kézzelfoghatóan-földhözragadtnak brutális, megfoghatatlanul titokzatos, és számár-módon szemérmes. Mindezt a komikus rend tragikus és a tragikus rend komikus visszaján keresztül nézhetjük: ahogy a világok egymásba hatolnak és széjjelválnak, valami tüske mindkettőben megmarad. Titániában a szegény, Zubolyban valami kimondhatatlan, megfeythetetlen „rettentő különös látomás”³², Demetrius szemén pedig a szerelemvirág leve, amitől még a holdsütötte erdőből kiérve, a napvilágra ébredve, Athén városának falai között is szeretni fogja Helénát. Képzelet és valóság annyiszor cserél helyet, hogy a néző a végén azt sem tudja, a nézőtérén ül-e még, vagy már ő is a színpadon. De mert nem mélyen árnyalt drámai jellemek, hanem még külsőre is könnyen összetéveszthető figurák csapnak össze és a cselekményt a szemtelen – és nemtelen – Puck irányítja, a felülről alászálló csalafinta csapda és az alulról felfelé ható, balga és öntudatlan, de jó szándékú prózaiság a magánélet rendjét még éppen egyensúlyban tartja.

Nem így az ún. „keserű komédiákban”, megírásuk tekintetében a *Hamlet* és a többi „nagytragédia” között sorakozó, különös „probléma színművekben”.

³² *Szentivánéji álom* (IV;1), Arany János fordítása

Vegyük például a talán legrejtélyesebb esetet, a *Szeget szeggelt*. A színhely Bécs városa, ami itt persze egy éppolyan sehol-sincs világ, mint a *Szentivánéji álom* athéni, vagy az *Ahogy tetszik* ardennes-i erdeje. Bécsben azonban káosz és törvénytelenység uralkodik, a „féktelenség / Orron fricskázza a jogot magát. / A csecsszopó a dajkáját pofozza”³³. A város hivatalos uralkodója, a különös Herceg úgy próbál rendet teremteni, hogy hatalmát a rendes ember hírében álló helyettesére, az angyalian igazságos Angelóra bízza; azt füllenti, hogy Lengyelországba készül, valójában a rendházba lopakodik, ott barátcsuhát kér kölcsön és – mintha V. Henrikől venné a példát – álruhájában a köztörvényes bűnözésen és a törvényen kívül helyezi magát, ugyanakkor Isten örök törvényét testesíti meg. Így figyel a többieket, teszi sokszor érthetetlenül kemény próbára alattvalóit, és egyre teljesebben tölti be az események – és így a cselekmény – rendezőjének szerepét. Csakhogy Bécsben nem lázadó nemesek jól kivehető csoportja áll a csatamező másik szélén: itt – a prostitúció képében – mindenüvé befészkelte magát a bűn, a város egyetlen hatalmas bordély, az erkölcstelenség, mint a francnyavalya, a vérbe, a csontokba ette bele magát, „elburjánzott a parázñaság” (III;2), ott „burjánzik” a tisztának hitt Angelo „szívében is” (III;4)³⁴. Shakespeare a *II. Richárd*-ban elkezdte ásni, és a *Hamlet*-ben tovább mélyítette az egyetemes bűnösség „gyomos kert”-jét, „mely tenyész, / Hogy magva hulljon; dudva és üszög / Kövér tanyája”³⁵, és aminek az *Othello*-ban már Jago az őre: „a testünk a mi kertünk; az akaratunk a kertész benne”³⁶. De kiirtható-e ez az alattomosan terjedő, meghatározott személyhez, helyhez már egyre kevésbé köthető, arctalan gonoszság? A Herceg – ahogy a darab címe is sejteti – olyan mértékkel igyekszik mérni, mint a bűnösök: cselre cselt vet, a Krisztus szent rendjébe menekülő apáca helyett egy jogilag már megszentelt feleséget küld a kéjsóvár Angelo ágyába; az általános fejetlenségben egy halott fejével elégti ki a legbűntelenebb Claudio fejét követelő, szerelem- és házasság-ellenes „törvény” túlzott szigorát; a pártatlan ítélőképeség rendjét felforgató gerjedelem helyett törvényes házasságot oszt büntetésül és ajánl fel a tiszta, de rideg apácának, Izabellának.

A „világrend” helyre billentése mégis elmarad. Nemcsak azért, mert Shakespeare színpadán – Jagót vagy III. Richárdot ismerve – gyanakodva figyeljük az önjelölt cselekménybonyolítókat, hanem azért is, mert a Herceg „feddhetetlen” múltjáról sem lehetünk tökéletesen meggyőződve. Arról nem

³³ *Szeget szeggel* (I;4), Mészöly Dezső fordítása.

³⁴ *Szeget szeggel*, Mészöly Dezső fordítása.

³⁵ *Hamlet* (I;2), Arany János fordítása.

³⁶ *Othello* (I;3), Kardos László fordítása.

is beszélve, hogy Izabellának olyasmit ajánl, amiről még a lány véleményét sem hallhatjuk. De a legzavaróbb, hogy minden-tudása inkább csapdát sejtető információ-visszatartás, mint mindenhatóság: a Herceg ugyan másoknál többet tud mindenkiről, és mindenkinél többet tud másokról, de talán semmit sem tud a Másikról, akiért – ha valóban szerzetesi-isteni erő munkálkodna benne – fel kellene áldoznia magát. De még az sem rázna meg különösebben, ha hősi halált halna: nem elég „fajsúlyos” egyéniség, hogy elmúlása félelmet és együttérzést, döbbséget áhítatot és vele-együtt-szenvedést keltsen, azaz hogy tragikus hős váljék belőle.

A *Szeget szeggel* és a többi keserű – „sötét” – komédia szinte követeli, hogy ami a *Hamlet*-ben elkezdődött, folytatódjék: az univerzum rendje csak áldozat árán menthető meg. Többek között erről szól a shakespeare-i „négy nagy tragédia”, amelynek címkéje alá – A. C. Bradley nyomán³⁷ – a keserű komédiákat megelőző *Hamlet* és a *Szeget szeggel* után közvetlenül írt *Othello* mellett a *Lear királyt* és a *Macbethet* szokás sorolni.



A shakespeare-i nagytragédia világa nem a komédia zárt, a karaktereket kölcsönös viszonylataikon át értelmező, őket felülről lefelé mozgató, „egyszer volt, hol nem volt” birodalma, de nem is az egyszer emelkedő, másszor elbukó, a politikai szintéren hol kívül, hol belül kerülő történelmi figurák küzdőtere. A tragédiákban bőven van komikum és politika, de a világ minden irányban kitágul: a tragédia az egész univerzumra tart igényt. „A tragédiában a hős: a világ” – írja Géher István

egymás metaforáiként szerepelnek. A hős tehát maga keresi a veszét mint érvényesülésének zálogát; a világ pedig a vesztere tör, így juttatja hőst érvényre. A játék tétje és célja ugyanis: az egyediségből kifejlesztett totalitás, az abszolút autentikus emberi létforma, amiből nem hiányozhat semmi, még önnön hiánya sem, azaz csak hiányával (nemlétével, elmúlásával) együtt lehet teljes és hiánytalan. Az ember számára csak a halálon át vezet út az áhított halhatatlanságba; vagyis az emberi minőségben odajutni csak az lehet képes, aki már életében meghal, s így halálában is él. Shakespeare tragédiáhősei számára az önmegvalósítás egyenlő az önmegsemmisítéssel. Ha a kérdés: „Lenni vagy nem lenni”; a válasz: „Csak az van, ami nincs”. És viszont.³⁸

³⁷ Vö. A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, (1904), 1986.

³⁸ Géher István, i.m., *Shakespeare olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, i. k., p. 168.

Az erkölcsi világrend tehát, amit a tragédia főszereplője önnön feláldozása árán helyreállít, a lét és a tudás világrendje is egyben: Hamlet, Othello, Lear és Macbeth mindent meg akarnak tenni, a lét teljességét kívánják birtokolni, agyuk és szívük az egész világra igényt tart. A tragédiában az etikai, episztemológiai és ontológiai világrend egybeesik. De ahogy a lét nem letté lényegül át, és ahogy a mindent-megértés: „néma csend”, úgy hull darabokra, egyazon időben, a tökéletesnek hitt erkölcsi univerzum: a teljesség a saját pillanatában zuhan a hőssel együtt alá a semmibe. Shakespeare nagytragédiái mintha egyenesen a „lét nagy láncolata” által ábrázolt hierarchiát kezdenék ki, amin az ember lehetőségeinek, határainak, helyének kijelölése a tét, ahol az ember szabad vagy nem-szabad, bűnös vagy nem-bűnös volta, Isten és ember, ember és állat hasonlósága és különbsége a legfőbb kérdés.

Vajon birtokba vehető-e a világ egyedül a tiszta és magányos gondolkodás által? Vajon versenyre kelhet-e az emberi elme az isteni bölcsességgel, amely végtelen tudása által képes számot adni az univerzum minden alkotóeleméről, és számot vetni a világegyetem minden tényezőjével, önmagát is beleértve? Talán így is megfogalmazható a gondolat, amely körül a *Hamlet* forog, ami tehát a *gondolat* maga. A tudás és gondolkodás kérdése itt is, mint a másik három nagytragédiában, a lét kérdésévé változik: vajon létezhet-e az ember pusztán elméjének hatalma révén, vajon lehetséges-e, hogy az emberi lét a tiszta gondolkodásban merüljön ki? És az elvont gondolat elég támogatást tud-e adni az erkölcsi dilemmákkal küzdő „gyakorlati észnek” ahhoz, hogy az jogosnak ítéljen egy halálos bosszút? Mennyi bizonyítékra van szüksége a tettnek a teljes bizonyossághoz? És lehetséges-e a teljes bizonyosság, ha a gondolat ugyan el tudja gondolni saját nem-létét, de ugyanakkor éppen e gondolkodás révén képtelen megszabadulni önmagától? Vagy – majd a 17. század közepének filozófusát, Descartes-ot követve – épp ebben lássuk a lét minden kétséget kizáró bizonyítékát és minden további bizonyosság fundamentumát? A *Hamlet*ben a gondolkodást a tett, egy hirtelen felindulásból elkövetett, meg-*gondolatlan* gyilkosság, Polonius megölése akasztja meg: ettől kezdve már csupán a biztos pusztulás egymásra halmozódó és egyre tablószzerűbb, de változatlanul érzéki képei következnek, s az elvont gondolatot is csupán a halál foglalkoztatja. Nem: „gondolkodom, tehát vagyok”, hanem: „lehet, hogy gondolkodnom kell akkor is, ha nem vagyok, és ha vagyok is, a nem-létről lehet már csak gondolkodnom.” Az utolsó tett, a legvégső párbaj csak alkalom, hogy a nem-lét és lét közöttes állapotában, azaz a nem-létben-lét ereje által az eredeti és nagyon másképpen *elgondolt* bosszúmű megszerezze – talán még ebben a pillanatban is kétséges – erkölcsi tisztaságát.

Az *Othello*, gyújtópontjában a házasság, az egy-testté-válás archetipikus képével az emberi lét kérdését úgy veti fel, mint két *én*, két külön személyiség egyedül egymáson át, egymásban megvalósítható létehetőségének kérdését. Mi történik, ha a teljes univerzum a Másikkal lesz azonos, és vajon megismerhető-e ez az univerzum abban az értelemben, ahogy Ádám megismerte az ő feleségét, Évát? A féltékenységen át értelmeződő, szinte baconi alaposságú analitikus-empirikus módszer – itt Jago eljárása – a gondolat számára – de szigorúan csak a gondolat számára – bizonyítja, amitől Othello Desdemónával közös létében kezdettől fogva retteg, és ami „káosz”-ként (III;3) mindvégig körülveszi: a teljes eggyé válástól a tökéletességbe eleve beleteremtett tökéletlenség foszt meg. Ez a tökéletlenség ölt *testet* Desdemona „hószínű bőré”-nek „megkarcolásá”-ban³⁹, a hibátlan, fehér női test befeketésének-bemocskolásának elkerülhetetlenségében. Ekkor azonban a morális-episztemológiai-ontológiai univerzum csak úgy állítható helyre, ha az *éppen* a világot érő szeretett lény halott-hideg, „tisztá krizolit”-ből készült szoborrá merevedik.⁴⁰

A *Lear király*, Shakespeare talán „legegyszisztencialistább” drámája azt vizsgálja, vajon miben áll *maga* a létezés, vajon hány rétege van a valóságos és metaforikus ruháitól egyformán megfosztott embernek? Marad-e valami elidegeníthetetlen „lét-mag”, valami „reziduum”, ha – mint a hagymáról leveleit – a lét-rétegeket módszeresen és a lehető legnagyobb kegyetlenséggel letépik rólunk? Mi a szükséges ahhoz, hogy az embert az „ember” név megillesse és mi a fölösleges? A *Hamlet*-ben a Szellem által képviselt, és többször kipróbált tudás bizonytalansága vezetett a „lenni vagy nem lenni” (a lét vagy nem-lét) kérdéséhez – a *Lear*-ben épp a léthelyzet kényszeríti ki ismeretelméleti vizsgálatot: ki rendelkezik a legtöbb bölcsességgel? Edgar-e, a mindentől megfosztott, a bedlami örült álruhájában tengődő, „szegény, meztelen villás állat”, akit Lear „Théba bölcs fia”-ként, „nemes bölcsész”-ként, „igen tanult törvénybíró”-ként ültet maga mellé, vagy a Bolond, akit „bölcs úr”-nak nevezve kér fel a lányai – és az önmaga – feletti ítélkezésre?⁴¹ Vagy talán maga Lear tud a legtöbbet, egyre háborodottabban és szegényebben, aki a „létezők láncolatá”-nak kezdő- és végpontját egyszerre testesítve meg ismeri fel a bűn viszonylagosságát: „senki sem bűnös, ha mondom, senki”?⁴² Vagy inkább léte és tudása az elaggott, haldokló Istenével azonos, aki legszeretettebb gyer-

³⁹ Vö. *Othello* (V;2), Kardos László fordítása.

⁴⁰ Vö. *Othello*, *ibid.* és Kállay Géza: *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben.* Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 1996.

⁴¹ Vö. *Lear király* (III;6), fordította Vörösmarty Mihály.

⁴² *Lear király* (IV;6), Vörösmarty Mihály fordítása.

mekének is csak egyetlen egyszer képes életet adni, a második teremtésre, a feltámasztásra már képtelen? A *Lear*ben az emberi cselekvés a teremtés, az isteni képesség szintjét közelíti, és azzal szemben méretettik meg: a Király kezdeti teremtő szava, isteni erejének jelképe – amelynek Cordélia a tragédia elején az előfeltételeit próbálta tisztázni – a darab végére – immár a halott Cordéliával – a kimondhatatlan és elviselhetetlen fájdalom eszelős, állati üvöltésévé torzul.

A *Macbeth* pedig éppen egy súlyos erkölcsi kérdéssel kezdődik: szabad-e megölni az elaggott Istent, a fehérszakállú, az apánkra már csak emlékeztető királyt? A „vészbanyak” próféciai az először a csatatéren, majd a Macbeth lelkeében tomboló tusát a szabad akarat kérdésévé lényegítik át: szabad-e a gyilkos tettet nemző indulat, ha azt a jövő eseményeire vonatkozó tudás sugallta; kiismerhető-e, hitelesíthető-e, kicselezhető-e ez az ismeret? A *Macbeth*ben a jóslattal megzavart értelem az erkölcstelen tett szolgálatába szegődik, s ha Hamlet számára „az elszántság természetes színét” „halványra” a „gondolat betegíti” és a „fontos merény” „kételkedés által veszíti el „tett” nevét”⁴³, akkor Macbeth esetében először a gondolat fojtja meg a képzelőerőt, majd a tett a gondolatot: „Nincs ilyen dolog” – jelenti ki Macbeth a szeme előtt feltűnő képre, a vért izzadó tőrre meredve; „A tett tüzére jeget fúj a szó”⁴⁴ – és reggelre Duncan király „ezüst bőrét csipkeként” fedi „az / Aranyos vér”.⁴⁵ Macbethet a pusztító tett, az életet egy „új Golgotán”⁴⁶kioltó gyilkosság vezeti a nem-lét felé, amit azonban ő, a többi nagytragédia hőseivel ellentétben, közvetlenül, az ember-irtó gonosz erők tudatos segédjeként kíván megélni. Macbethet a lét birodalmába a helytállóan nem-helytálló ismeret és a legvégletesebb tett, az eleinte kötelességből űzött emberölés csalogatja: a kérdés az, hogy létezhet-e úgy az ember, ha már csupán a nem-létnek, a *nincs*nek zsoldjában áll?

A tragédia a rend teljességét és hiányát, a lehetőséget és a lehetetlenséget egyszerre mutatja fel – a teljes világegyetemet faggatva nem is kaphatunk más választ. De mi történik, ha az ember már nem szemben áll az univerzummal, hogy hozzá hasonljon, és az őhozzá, hanem megengedtetik neki, hogy a világot ő maga teremtsen és rendezze be?

⁴³ Vö. *Hamlet* (III;1), Arany János fordítása.

⁴⁴ *Macbeth* (II;2), Szabó Lőrinc fordítása.

⁴⁵ *Macbeth* (II;3), Szabó Lőrinc fordítása.

⁴⁶ Vö. *Macbeth* (I;2), Szabó Lőrinc fordítása.



Shakespeare *A viharban* egy egész szigetet bocsát Prospero rendelkezésére, amit a „való” világtól a saját szavai szerint is elidegenedett⁴⁷ Herceg önnön képére és hasonlatosságára alakíthat, de kap mellé csodatévő erőt, és a jóra fogékony, ugyanakkor a rossz természetét is jól ismerő bölcsességet, nehogy varázsát idő előtt törje meg valami, és ő váljon a rontás szellemévé. Shakespeare szabadsággal is ellátja: bűvös hatalmát könyvekből tanulja, és varázspálca van a kezében, de így lesz mit a tengerbe szórnia és eltörnie, ha már elunta a varázslást és hazatérni kíván. Prospero sohasem válik hatalmával teljesen azonossá, de minden hatalmat a kezébe kap – így valósítható meg csak minden, amiről ember valaha álmodott: „felséges látvány, bájoló harmóniával”⁴⁸. Mivel az ember ura a viharnek, a természet zenei összhangba hozható; mivel erős, a rosszakat kézre kerítheti; mivel bölcs, a bűnösöket jó útra térítheti, és megbocsáthat nekik; mivel hatalmas, megteremtheti a tartós béke és rend birodalmát; mivel önzetlen, egyengetheti szép leánya és egy kedves ifjú útját a szerelemben. Ilyennek tűnik Prospero szigete, Shakespeare utolsó, önállóan írt színművének – ún. „románcának” – világa.

Valóban *tűnik* (és *eltűnik*), mert ez a világ a színházban van – és csak ott. Shakespeare utolsó alkotói korszakában a rendet saját drámaiban találta meg. Az öreg szemfényvesztőnek rá kellett jönnie, hogy a rend, ami a történelemben kiszámíthatatlan és kifürkészhetetlen, ami a komédiában túlságosan is kiszámítható és szűkre szabott, és ami a tragédiában végtelen és önpusztító, az már eleve adva van abban a drámai szerkezetben, ami – többnyire kölcsönzött – történeteit cselekménnyé feszítette, ami a gondolatokat képekbe vetítette, ami a színpad látszat-világát a „való élet” eseményeihez hasonlította. Megalkotta hát a metafora metaforáját: maga a színpadi rend lett színműveinek témája.

Prospero színháza egyszerre súlyos és könnyű. Súlyos mindattól a rengeteg témától, ami Shakespeare előző darabjaiból a színpadra zsúfolódik: megtalálható itt Lear vihara éppúgy, mint a komédiák szerelmi idillje és jelen vannak a királydrámák konspirációi vagy a másik „értelmiségi” főszereplő, Hamlet filozofikus töprengései is. De – emellett – mégis könnyű: egy percig sincs kétség a felől, hogy ez a „szép, új világ”⁴⁹ a képzelet szüleménye. Hiszen még a sziget földrajzi elhelyezkedése is bizonytalan: egyszerre van a Földközi-tengeren és

⁴⁷ Vö. „idegen / Lettem saját ügyemben”, *A vihar* (I;2), Babits Mihály fordítása. Az eredetiben: “to my state grew stranger” (Frank Kermode (szerk.): *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1954), 1990, (II;2;76).

⁴⁸ *A vihar* (IV;1), Babits Mihály fordítása.

⁴⁹ Vö. *A vihar* (V;1), Babits a híres “brave new world”-öt “drága új világ”-nak fordítja.

a Bermudák közelében; itt Juno, Irisz és Ceres könnyen megidézhető és Ariel természetesen a csalafinta Puck utódja, bár az sem kizárt, hogy egy „kisebb démon”, akivel földi halandónak nem lenne szabad szóba állnia. Közben pedig – hogy a „való világ” se maradjon ki – állandóan figyelniünk kell a percet: Prospero szüntelenül emlékeztet, mennyi időre van szüksége nagy műve befejezéséhez, mígnem kiderül, hogy a nézőtérén eltöltött percek pontosan egybeesnek a színpadi idővel, a képzelet birodalmában diktált irammal. Prospero varázs-ideje az idő megszokott, „reális”, prózai mértékének köpönyegét ölti magára: a varázsló „időről: időre” figyelmeztet.

A vihar a képzelet legnagyobb próbája: benne a látszat a kézzelfogható valóság. Ha ezt elfogadjuk, megnyugodhatunk: a rendszer kiegyensúlyozottan működik, el lehet vele boldogulni. De boldog és kiegyensúlyozott-e a drámai világrend ura? Lányát sikerült úgy nevelni, hogy ne undorodjon az emberektől, de Caliban, Prospero szemében a „sötétség fia”⁵⁰ csak erőszakkal tartható kordában; ha a varázsló-isten egy pillanatra elbóbiskol, máris az életére törnek, ha a szerelmes párt hagyja magára, Ferdinánd rögtön csal a sakkjátékban; amikor megbocsát ellenségeinek, a főkolomposok dacosan hallgatnak. De a rend éppen ettől teljes: Prospero sikerei és kudarcai egyenesen arányosak. Prospero világegyeteme attól kerül egyensúlyba, hogy a parancsra megvalósuló események körül mégis mindig ott lebeg a kiszámíthatatlanság. Emellett a kiszámíthatatlanság mellett dönt végérvényesen Prospero, amikor könyveit a tengerbe hánja, pálcáját eltöri és „hétköznapi” Herceggént a „való világ”-ba, Milánóba kíván visszatérni. Tisztában van vele, hogy a rend, az intézmény uralkodóját éppúgy korlátozza, mint alattvalóit. Azt is tudja, hogy rend és intézmény nélkül az ember képtelen élni, de azt is megértette, hogy a rend és az intézmény – mint hajdan Bábel tornya – az embernek nem bűne, hanem büntetése, ami elől ügyis hiába próbálna kitérni. Ugyanakkor azt is belátta, hogy ha mindent ellenőriz, mindent kiszámít, mindent ural, akkor épp a kiszámíthatatlanság, a beláthatatlanság, a végtelen varázsát – a csodát rontja meg. De mi lesz vele, ha – most már az áhított kiszámíthatatlanság folytán, varázserő nélkül – rátámadnak, trónjáról ismét letaszítják, őt és a gyermekét is meggyilkolják? Kezdődjék újra a királydráma?

⁵⁰ Vö. A vihar (V;1), Babits fordítása, az eredetiben “this thing of darkness” (Kermode (szerk.), i.m., V;1;275).

Márkus Zoltán

Shakespeare Performance Studies

Hol él Shakespeare? A könyvlelapon vagy a színpadon? Évszázados vitatéma. Nekem nem probléma: természetesen itt is, ott is. Írtam róla könyvet, bölcsész-szemináriumban elemeztem szövegeit, és egy másik szeminárium anyagaként színházi emberekkel beszélgettem arról, hogy a shakespeare-i szöveg milyen értelmezésekre, milyen előadásokra adhat alkalmat. Itt is, ott is: kutattuk a darabok kimeríthetetlen-kideríthetetlen jelentés-gazdagságát.

Géher István¹

„Shakespeare mint fétis” című tanulmányában Marjorie Garber eltűnődik, hogy „[m]iért van az, hogy szülők, akik meg lennének döbbenve, ha megtudnák, hogy egyetemista korú gyermekeik ugyanazokat a kémiakönyveket és közgazdasági tételeket biflázzák, amelyeket még nekik tanítottak húsz évvel ezelőtt, egyenesen elvárják, hogy gyermekeik Shakespeare-ről viszont pontosan azokat a dolgokat tanulják, amelyeket ők maguk is tanultak egyetemista korukban?” Majd a szociálpszichológia diskurzusába váltva Garber továbbfűzi: „Mi idézi elő a humán tudományok esetében általában, illetve Shakespeare esetében különösen, ezt az igazság és a szépség bizonyosságaiért érzett nosztalgiát, amely – mint szerintem minden nosztalgia – valójában valami olyasmi után való vágyódás, amely soha nem is létezett?”² Garber érvelése szerint Shakespeare olyan nosztalgiát gerjesztő kulturális fétis, amely metonimikusan egy valójában sohasem létező múltbeli kulturális egységet és harmóniát idéz meg a jelenben érzékelhető töredékesség és kulturális káosz ellensúlyozására.

De miben is különbözik a mai Shakespeare attól, amit nem húsz, de mondjuk negyven éve tanítottak róla? Nyilván nem lenne bölcs általánosságokat

¹ Géher István: „A kutatás-vezetők előszava (II)” in Géher István és Tabi Katalin (szerk.): „Látszanak, mert játszhatók”: *Shakespeare a színpad tükrében: esszék, tanulmányok* (Budapest: ELTE, 2007), 9. Az itt közölt tanulmány az ebben a kötetben megjelent azonos című cikkem (10-22) rövidített változata.

² Marjorie Garber: „Shakespeare as Fetish,” in: Marjorie Garber: *Symptoms of Culture* (New York: Routledge, 1998), 167-8. Az angol nyelvű szövegeket itt és a tanulmány további részében is a szerző fordította.

erőltetni sem arról, hogy mit jelenthet Shakespeare ma, sem arról, hogy mit jelenthetett néhány évtizeddel ezelőtt, az azonban szerintem belátható, hogy Shakespeare-ről mint *szerzőről*, illetve színműveiről mint *művekről* is és mint *előadásokról* is sok tekintetben másként gondolkodunk, mint a minket megelőző generációk. Shakespeare, mint *szerző* még ma is sokakban Shakespeare, mint *a Szerző* képét jeleníti meg, az alkotói és emberi tehetség génuszának, illetve az egyéni szubjektum művészetekben artikulált legmagasabb rendű szabadságvágyának romantikus hagyományát idézi fel. Shakespeare-nek mint drámaírónak illetéknéppen való elképzelése mára viszont több szempontból is tarthatatlanná vált. Igaz ugyan, hogy annak ellenére, hogy Roland Barthes több mint negyvenöt éve meghirdette a *szerző* halálát (híres-hírheft programadó tanulmányát előbb angolul jelentette meg 1967-ben az amerikai *Aspen* folyóiratban, majd franciául 1968-ban a *Manteia*-ban), Shakespeare mint *szerző* elég virgoncnak mutatkozik, de ez a túlélés nem csupán (és nem is elsősorban) a romantikus szerzőképhez való makacs ragaszkodást, hanem a szerző fogalmának kiiktatása helyett annak átértelmezését jelzi. A Barthes által (a szó mindkét értelmében) leírt lényegtelen tényező helyett, a szerzőt a szöveg speciális funkciójaként vagy a szöveg értelmezésének illetve kisajátításának melléktermékeként, „kultuszként”, „mítuszként”, illetve – mint láttuk – „fétisként” értelmezik.

Az elméleti fenntartások mellett kultúrtörténeti, színháztörténeti, illetve textológiai megfontolások is aláássák Shakespeare génusz-szerző mítoszát. Mint azt már sokan és sokhelyütt leírták, Shakespeare korában a színdarab-szerzésnek a társadalmi presztízse csekély volt, szerzői jog nem létezett, a színművek darabbérben készültek, és a társulat, nem a szerző volt a tulajdonosuk. Közismert az is, hogy Shakespeare és kollégái talált anyagból (más darabokból vagy irodalmi művekből való kisajátítások után) és gyakorta közösen dolgoztak egy darabon. Az elkészült szövegeknyvet a társulat képlékeny nyersanyagként tovább formálhatta. Shakespeare darabjai továbbá nem kéziratokban, hanem korabeli nyomtatott kiadásokban maradtak ránk, ezek a kiadások pedig még nagyobb szakadékot jelentettek az elképzelt eredeti szerző és a szöveg között; a társulat illetve a színészek által megváltoztatott szöveg tovább módosulhatta a cenzor, a másoló, a szedő, stb. közreműködése folytán. Egészen a közelmúltig a zseniális egyéni szerző kultuszának szemszögéből szövegromlásnak, a szöveg eróziójának ítélték mindezeket a módosító illetve újraíró hatásokat. Ezzel szemben a mai konszenzus a ránk maradt angol reneszánsz drámákat, beleértve a Shakespeare-éit is, egyre inkább kooperációk, illetve közös(ségi) alkotófolyamatok eredményének tartja.

Ha viszont a szerzőt a mű funkciójának vagy mítoszának tételezzük fel, logikusan adódik a kérdés: mi a *mű* maga? Konkrétabban: például mit értünk azon, hogy *Shakespeare Hamletja*? A fentiek alapján ennek a birtokos szerkezetnek a birtokosát erősen problematikusnak találhatjuk, de hasonlóan kérdéses a birtoknak a definíciója is: mi a *Hamlet*? A mai angol-amerikai Shakespeare-tudomány a műalkotás (*work*), a szöveg (*text*) és a dokumentum (*document*) hármasságában keresi a választ – egyelőre kevés sikerrel. A „műalkotás”-t sokan idejemúlt kategóriának tekintik, mert olyan homogenitást vagy egyszerűséget feltételez, amely nem létezik. „A” *Hamlet* olyan metaforikus kifejezés, amely erősen pontatlan, hiszen nincs egy elvont, majdnem csak metafizikai *Hamlet*, hanem csupán *Hamletek*, *Hamlet-változatok* vannak: *Hamlet-szövegek* és azoknak materiális megjelenései, *Hamlet-dokumentumok* vagy *-példányok*. Mivel ezek a változatok többé-kevésbé különböznek egymástól, nincs „eredeti” *Hamlet*, hanem a Shakespeare-korabeli két quartó vagy az 1623-as első folió 17. század eleji változataiból különféleképpen összeszerkesztett (*conflated*) változatok léteznek a 18. század óta napjainkig.

Az egyes szerkesztők ízlése szerint módosított, összetoldozott-foldozott kiadások aligha tekinthetők autentikus vagy eredeti változatoknak, ezért aztán egyre gyakrabban találkozhatunk a két quartó vagy az első folió facsimile kiadásaival. Megjelentetőik úgy érvelnek, hogy szemben a *conflated* verziókkal, ezek a szövegek legalább léteztek Shakespeare korában. A hasonló kiadások sem ideális megoldások azonban. Először is a 17. század eleji nyomdai gyakorlatban a korrektúra javítását nyomtatás közben végezték, ami azt eredményezte, hogy az ugyanabban a kiadásban kikerülő kötetek lapjai között jelentős különbségek fordulhattak elő: nincs tehát a szöveget megfelelőképpen reprezentáló példány. Másfelől érdemes elgondolkozni annak a gondolatmenetnek az érvényességén is, hogy ezek a szövegek inkább közlésre érdemesek, mint a későbbiek, mert ezek Shakespeare-korabeliek. Mint a fentebbiekből kiderül a Shakespeare-rel kortárs szövegek (bár a folió még csak nem is kortárs, hiszen Shakespeare halála után hét évvel jelent meg) nem nevezhetők Shakespeare eredetijének. Teljes bizonyossággal csak annyit mondhatunk el róluk, hogy az általunk ismert legrégebbi szövegkiadások, de akkor meg felmerül a kérdés, hogy ezek a szövegváltozatok autentikusabbak-e egyáltalán pusztán azért, mert régiek? Végül pedig, ha arra keressük a választ, hogy mi a *Hamlet* ma, kiiktathatjuk-e azt a négy évszázados szöveggondozási és szövegkiadási hagyományt, amely a darab körül szorgoskodott? Nem része-e ez a hagyomány annak, amit ma *Hamlet*nek hiszünk?

A műfordítások természetesen tovább bonyolítják ezt a kérdést. Paul de Man Walter Benjaminget követve megjegyzi, hogy a fordítás egyben „az eredeti halálát” jelenti.³ De hogyan értelmezhető az eredeti halála a *Hamlet* esetében? A fordítás eredetijeként használt szöveg maga is csak egy *Hamlet*-verzió, ezért nem lenne talán pontosabb azt állítani, hogy a fordítás egy fiktív eredeti *Hamletre* utal, tehát az „eredeti halálában” éppen a soha nem létező autentikus eredeti előélete, azaz léte feltételeződik? A lefordított *Hamlet* nem az elhalt (kevésbé metaforikusan: a fordítás során kisajátított és felülírt) eredeti kísértő szelleme tehát, hanem éppen egy fiktív eredeti lehetőségének az életre hívója. Mivel ilyen autentikus eredeti *Hamlet* nem létezik, minden *Hamlet*-fordítás, így a magyar fordítások is szükségszerűen egy (vagy több) *Hamlet*-változat változatai. A platóni paradigmával szemben, miszerint a változatok változatai az ideálistól a legmesszebb áttevődött, tehát legértékteleőbb megjelenési formák, be kell látnunk, hogy Shakespeare esetében általában és a *Hamletet* tekintve különösen igaz az, hogy nem létezik egy ideális és autentikus eredeti szöveg: csak változataink vannak. Ezeknek a változatoknak a megítélésében pedig nem támaszkodhatunk a platóni genealógia előítéleteire: ha nincs ideális eredeti, a változatok értékessége az eredetihez való közelsége alapján nem értékelhető. Ezért (is) állíthatjuk tehát, hogy a magyar *Hamlet* Arany János fordításában 19. századi alkotás, mint ahogy a magyar Shakespeare maga is mindennek előtt 19. századi szerző.

A szerző és a mű meghatározásának fenti nehézségei előrevetítik az előadás (*performance*) identitásának komplikációit is. Mit értünk egy Shakespeare darab előadása alatt? Ha Shakespeare drámai szövegei autentikus eredetit nélkülöző változatok, akkor a szöveggönyv fetisizálása nehezen védhető gyakorlat. Ennek alapján tehát a színházi előadást nem szerencsés a dráma idealizált írott szövegének többszörösen áttételezett, derivatív, s emiatt eleve értékteleőbb megnyilvánulásának értelmezni. Ehelyett W. B. Worthen például azt állítja, hogy „a *Hamlet* előadása nem a shakespeare-i szöveg idézete, hanem annak transzformációja” és kissé általánosabban úgy érvel, hogy „a drámai előadást nem a darab szövege határozza meg: az előadás sokkal interaktívabb, *performatív* kapcsolatot hoz létre az írás és az annak színpadi cselekményként értelmet és erőt adó terek, helyek és cselekvések között.”⁴ A színpadi előadás tehát az írott szövegnek sem nem egyfajta interpretációja, sem nem kifejeződési módja vagy

³ Paul de Man: „Conclusions: Walter Benjamin’s „The Task of the Translator””, in: Paul de Man: *The Resistance to Theory*, ford. Wlad Godzich (Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1986), 85.

⁴ W. B. Worthen: *Shakespeare and the Modern Performance* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 12-3.

eszköze, hanem a shakespeare-i drámának sajátos (újra)teremtése a színház eszközeivel. Ebben az értelemben tehát a színházi előadások nem az írott szövegeket adják elő, hanem az írott szövegek felhasználásával és a színház sajátos kommunikációs módjaival bele-, felül-, illetve újraírják Shakespeare drámáit az adott előadás saját kulturális kontextusába. Más szóval tehát a színpadi előadás a shakespeare-i dráma verbális és non-verbális (kon)textualizációja.⁵

Ez a meglehetősen tág értelmű előadás-definíció már közelít a *Performance Studies* előadás fogalmának értelmezéséhez. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, a *Performance Studies*, mint különálló szakterület egyik megalapítója, hangsúlyozza, hogy „a *Performance Studies* úgy értelmezi a *performance*-t, mint a viselkedés széles skálájának tanulmányozásához hasznos szervező fogalmat,” amely „művészeti formaként nem köthető egy meghatározott médiumhoz,” de nagy általánosságban valamiféle „megtestesített [*embodied*] gyakorlatra és eseményre” utal. A *Performance Studies*-t magát pedig úgy definiálja, mint olyan „gyűjtő-jellegű posztdiszciplínát, amely nem korlátozza vizsgálódásainak tárgyát sem azok médiumai szerint, sem kulturális alapon.” Ennek a tág definíciónak az értelmében a *Performance Studies* olyan „mozgásban lévő ideiglenes egyesülés, amely több, mint a magába gyűjtött vizsgálódások összége.” Lényeges eleme, hogy a nyugati színház vizsgálatát nem tekinti legfőbb feladatának, hanem azt beépíti „kultúrákat, műfajokat, és diszciplínákat vegyítő kutatási programjába [‘intercultural, intergeneric, and interdisciplinary intellectual project’], mint a sok tanulmányozandó tárgy egyikét.”⁶

Richard Schechner, aki 1980-ban Kirshenblatt-Gimblett-tel együtt szintén alapító professzora volt a New York University Posztgraduális Dráma Tanszékéből megalakuló *Performance Studies* Tanszéknek, tankönyvszerű *Performance Studies: An Introduction* című munkájában leszögezi, hogy az „előadások cselekedetek” [‘Performances are actions’], és úgy definiálja a *performance studies* (Schechner kisbetűt használ a tudományterület megjelölésekor)

⁵ Vö. még W. B. Worthen: *Shakespeare and the Authority of Performance* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997); illetve Peter Holland és W. B. Worthen (szerk.): *Theorizing Practice: Redefining Theatre History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003).

⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: „Performance Studies” in: Henry Bial (szerk.): *The Performance Studies Reader* (New York: Routledge, 2004), 43, 45. Bial hasznos tanulmánygyűjteménye mellett, a *Performance Studies*-ről részletesebben tájékozódhatunk a következő munkákban: Shannon Jackson: *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge UP, 2004); Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Performance* (New York: Routledge, 2006); Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*, 2. (jav.) kiadás (New York: Routledge, 2006); Richard Schechner: *Performance Theory*, Routledge Classics, 2. (jav.) kiadás (New York: Routledge, 2003); Phillip B. Zarrilli, et al. (szerk.): *Theatre Histories: An Introduction* (New York: Routledge, 2006).

tudományos programját, mint amely négyféleképpen közelíti meg az előadásokat. Először is Schechner szerint a *performance studies* vizsgálódási tárgya a „viselkedés” ” [‘behavior’], azaz hogy „mit csinálnak az emberek, amikor csinálnak valamit.” Másodszor: jellemző a *performance studies* művelőire, hogy nemcsak tanulmányozzák, de alkotó módon részt vesznek előadásokban. „A *performance* tanulmányozása és a *performance* művelése közötti kapcsolat rendkívül lényeges.” Harmadszor: az antropológiából kölcsönzött „résztevéő megfigyelés” fontos módszertani eleme a *performance studies*-nak is. Negyedszer pedig Schechner felhívja a figyelmet a *performance studies* társadalmi elkötelezettségére: „...a *performance studies* aktívan részt vesz társadalmi eseményekben és képviselőkben”, hiszen alaptétele, hogy „semleges megközelítési mód vagy helyzet nem létezik.” „*Performance*”-értelmezésében Schechner hangsúlyozza, hogy a

performance-t az emberi cselekvéseknek a szertartásoktól, a játéktól, és a sporttól kezdődően a népszerű szórakozási formákon, az előadóművészeteken (színház, tánc, zene), és a mindennapi élet előadásain keresztül a társadalmi, szakmai, nemi, faji és osztályszerepek előadásáig, és még tovább a gyógyításig (a sámánizmustól a sebészetig), a médiáig és az internetig terjedő „széles spektrumaként” és „folyamat(osság)aként” kell értelmeznünk.⁷

A *Performance Studies* sok tekintetben közel áll az antropológiához. Bruno Latour szellemes és pontos megjegyzése, hogy „az antropológia hazatért a trópusokról”⁸ (amely alatt azt érti, hogy a mai antropológia, főleg a kultúranropológia vizsgálódásai már egyre kevésbé egy egzotikus „Másik” leírására és értelmezésére, hanem saját kultúránk átfogó és kritikus megértésére irányulnak) a *Performance Studies* programjára és módszertanára is igaz. De milyen közös területei és átjárhatóságai lehetnek a mindennapok antropológiájához közel álló *Performance Studies*-nak és a világ leghíresebb drámaírójának művészetét vizsgáló Shakespeare-tudománynak? Én úgy látom, hogy több ilyen is létezhet, mint első pillantásra tűnne, és a dolgozatom utolsó részében azzal a gondolattal szeretnék eljátszani, hogy mi lenne, ha a két szakterületet egymásba oltanánk? Még az is előfordulhat, hogy ez a provokatív gesztus akár hasznos lehet mindkét fél számára! Mielőtt közös nevezők után kutatnánk

⁷ Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction* (New York: Routledge, 2002), 1-2.

⁸ Ez egy rövid alfejezet címe Latour könyvében: Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*, ford. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1993), 100-3.

azonban, előbb vegyünk sorra egy-két, a két terület között feszülő – és beismerten erősen sarkított – különbséget és ellentmondást.

A *Performance Studies* elutasítja az írott szövegen alapuló interpretációkat és az irodalom-központú megközelítési módokat. Ugyanígy tagadja a szerző mindenhatóságát. Mint láttuk, központi kategóriája a *performance*, de kevésbé érdekli a nyugati kereskedelmi színházak intézménye. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a *Performance Studies*-nak fenntartásai vannak a hagyományos színházzal, s még inkább a hagyományos színháztörténet gyakorlatával kapcsolatban: a színházzal a legnagyobb problémája az, hogy miközben az semlegességet hirdet, gyakran eurocentrikus, kommerciális és politikailag ásatag ideológiákat szolgál; a színháztörténetet pedig pozitivista és történetfilozófiailag elmaradott módszertanáért marasztalja el.

A *Performance Studies* inkluzív tudományos gyakorlat, amely szívesen nyit az antropológia és az etnográfia felé, míg a hagyományos Shakespeare-tudomány a textológiában és az esztétikában gyökerezően exkluzív alapállású. A *Performance Studies* a szélesen értelmezett „*performance*” kulturális és társadalmi kérdéseire koncentrál, míg a Shakespeare-tudomány az előadásoknak az irodalomként felfogott szövegekhez fűződő autentikusságát vagy hűségét figyeli. A *Performance Studies* alaposan tanulmányozza az előadások non-verbális elemeit, míg a Shakespeare-tudományt elsősorban az írott szöveg és az előadások referenciális funkciói érdeklik. És még folytathatnánk a sort a két szakterületnek a nyelvhez, az esztétikumhoz, a múlthoz, a liminalitáshoz, a logikához és sok más egyébhez fűződő jelentősen eltérő kapcsolatával.

Ha viszont a *Performance Studies*-t a hagyományos Shakespeare-tudománnyal egymásba klónoznánk, figyelemre méltó mutációt idézhetnénk elő. Ez a *Shakespeare Performance Studies* elutasítaná a hagyományos textológia hegemoniáját és leginkább a Shakespeare darabok „*performance*”-okban történő megtestesülését vizsgálná. Nagy valószínűséggel megőrizné a *Performance Studies* gyanakvását és előítéleteit az üzleti alapokon működő színházakkal kapcsolatban, miközben a színházat társadalmi és politikai drámák és rituálék helyszínének fogná fel. Tudatosan elemezné a hagyományos Shakespeare-tudomány eurocentrikus természetének következményeit és megvizsgálná azokat a folyamatokat, amelyek során kimondva vagy kimondatlanul Shakespeare mint a kulturális magasabbrendűség, nacionalizmus, gyarmatosítás vagy más represszív praxis eszközeként szerepelt.

Ennek az új mutánsnak erős ellenérzései lennének a hagyományosan értelmezett történelem-felfogásokkal és különösen a színháztörténettel szemben. Míg elfogadná, hogy a Shakespeare előadásoknak sokféle szinten és módon

lehet „történelme”, nyitott maradna a narratívák több-nézőpontúsága és nyelvi meghatározottsága felé. Megkérdőjelezné a domináns narratívák abszolútnak tűnő igazságait és keresné a lehetőségét a non-verbális elemekre épülő textuális és történetiség (pl. antropológia, régészet, múzeumok) feltárásának is. Az etnográfia és az antropológia eszközrendszerét felhasználva továbbá különösen érdekelné a Shakespeare előadások által exponált kulturális, politikai és társadalmi kérdések, és szívesen és alaposan vizsgálná az ezen előadások körül akkumulálódó kisajátítások (*appropriation*, *Aneignung*) és jelentéstulajdonítások különböző formáit. Hangsúlyozná az előadások vizuális és performatív elemeinek a szemiotikai dominanciáját a textuális és referenciális elemek felett, ugyanakkor különös érdeklődést mutatna a jelen most kibontakozó, lezáratlan diskurzusa irányában, és ez a különös érdeklődés az „itt és most” síkjában meghatározna a múlt előadásaihoz és eseményeihez fűződő viszonyát is.

Itt közbevetethetnénk, hogy a Shakespeare-előadások tanulmányozása már eddig is fontos szakterülete volt a Shakespeare-tudománynak. Jogos a kérdés tehát, hogy miféle újdonságot hozhat ez a *Shakespeare Performance Studies* az eddigi gyakorlathoz képest? A fentebb felsorolt lehetőségek mellett a *Performance Studies*-zal beoltott Shakespeare-tudomány talán legnagyobb módszertani ígérete múltbeli vagy jelenlegi Shakespeare-előadások kulturális és antropológiai elemzésében lehet. Ez az elemzés elsődlegesen nem egy adott Shakespeare-előadás esztétikai értékelését célozza, hanem azokra a kulturális, ideológiai, politikai, sőt akár gazdasági folyamatokra koncentrál, amelyeket az adott Shakespeare-előadás létrehoz, megjelenít, vagy éppenséggel magában rejt. Ennek az elemzésnek a tárgya nemcsak a színpadi előadás, hanem a közönség, a színházi épület és alkalmazottak, és egyéb más párhuzamos kulturális folyamatok, amelyekben a Shakespeare mítosz megjelenik.

Ha a *Shakespeare Performance Studies* klónjának a *Performance Studies* oldala felől kapott legnagyobb részesedése az antropológiai kulturális megközelítés és az előadás fogalmának a kiterjesztése, a Shakespeare-tudomány területéről a legfontosabb hozzájárulás Shakespeare kitüntetett kulturális szerepének a több szempontú feldolgozása lehet. Shakespeare mint szerző a szöveg speciális funkciójaként vagy a szöveg értelmezésének, illetve kisajátításának melléktermékeként értelmezhető. Akár ideológiailag meghatározott mítoszként, akár kulturális diskurzus funkciójaként értelmezzük azonban, Shakespeare mint szerző minden korban másként elképzelt és újraformált. Shakespeare állandó újraelképzését vagy – Gary Taylor szavával – „újrakitalálását” [*reinvention*] különféleképpen közelítették meg a Shakespeare-tudományban. Dávidházi Péter például Shakespeare kulturális kisajátítását mint „világi kultuszt” vizsgálja.

Isten Másodszülöttje című munkájában (illetve annak jelentősen átírt angol nyelvű változatában, *The Romantic Cult of Shakespeare*-ben) ennek a kultusz-nak hármas definícióját adja: „*mint beállítódás*: ...teljes és feltétlen odaadás”, „*mint szokásrend*,” azaz „mind verbális, mind viselkedésbeli szertartás” és „*mint nyelvhasználat*”, amely „...olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésekre nincs mód.”⁹ Dávidházi a Shakespeare-kultuszt elsősorban mint irodalmi jelenséget vizsgálja, de definíciói és kultuszkutató munkája hasznos támpont a *Shakespeare Performance Studies* számára is.

A Shakespeare-kultusz jelenségére Jonathan Bate a „Shakespeare-hatás” (‘Shakespeare effect’) kifejezést használja. *The Genius of Shakespeare* című könyvét két részre osztotta: az első Shakespeare életét, míg a második „hatásait” (‘effects’) tárgyalja. Érvelése szerint, „...sem Shakespeare élete, sem munkássága nem tud számot adni a drámaíró zsenialitásáról,” így Bate azt a következtetést vonja le, hogy „Shakespeare zsenialitása nem feltétlenül következik William Shakespeare életéből.”¹⁰ Habár Bate érvelésének lényege világos (a szerző-funkció mindig elkülönül a szerző hús-vér személyétől), a könyv felosztása megkérdőjelezhető, hiszen Shakespeare mítosza vagy szerző-funkciója már életében elkezdődött, amikor a darabjait előadták és kinyomtatták. Nehéz továbbá belátni egy drámaíróról írt „tisztá” életrajznak a jogosultságát, amelyben a drámaíró szerző-funkciója nem játszik fontos szerepet. Ezért tehát Bate feltett szándékai ellenére könyvének első része ugyanúgy releváns a „Shakespeare-hatás” meghatározásában, mint a „Kicsoda Shakespeare?” kérdés megválaszolásában.

Dávidházi és Bate munkái mellett brit kulturális materialisták különös figyelemmel fordultak a „Shakespeare-mítosz” témájához. Miközben „történelmi és kulturális kontextus, elméleti módszertan, politikai elkötelezettség és szövegelemzés kombinációjának a segítségével”¹¹ kutatják a Shakespeare-mítoszt, fő célkitűzésük az, hogy kritikáját adják az ebből a mítoszból eredeztethető mai brit kulturális és társadalmi jelenségeknek. A brit kulturális materialisták jelen-centrikusságához (*presentism*) hasonlóan, Marjorie Garber Shakespeare-t mint „fétist” és „ideológiát” idézi meg: „Shakespeare – akárki is legyen vagy

⁹ Dávidházi Péter: *„Isten Másodszülöttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989), 5. Illetve: Péter Dávidházi: *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective* (New York: St. Martin's Press, 1998), 8.

¹⁰ Jonathan Bate: *The Genius of Shakespeare* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1998), xii.

¹¹ Graham Holderness (szerk.): *The Shakespeare Myth* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1988), ix.

volt ő – az eredendő kulturális egész fantazmagóriája, az univerzalizmus utolsó csökevénye: *unser Shakespeare*.” Shakespeare Garber szerint „a nosztalgia utolsó megfeszülése, egy humanisztikus hagyomány legutolsó mentsvára.”¹² Mindezek alapján a *Shakespeare Performance Studies* egyik fő feladata tehát a mindenki „unser Shakespeare”-jének kulturális kritikája a Shakespeare-darabok előadásainak kritikáján keresztül.

¹² Marjorie Garber: “Shakespeare as Fetish,” in: *Symptoms of Culture* (New York: Routledge, 1998), 168.

Pikli Natália

Szerelem hitelbe, kamatra és kötvényre:

A velencei kalmár

és kora újkori angol uzsoraügyletek

Mindnyájan szeretünk idealisták lenni: nem szeretjük a pénzembereket, gyűlöljük az uzsorát, hiszünk a tiszta, érdekmentes szerelemben és tartjuk, hogy pénzen nem lehet szerelmet venni – „can't buy me love”, ahogy egy nemzetközileg is sikeresen exportált angol termék, a Beatles énekli. Miért félünk ennyire a pénztől? Miért esünk mégis újra és újra a bűvkörébe, összezavarva idealizmust és az élethez szükséges pragmatizmust? Nem szeretjük az uzsorást, mert úgy érezzük, kihasznál minket – de ha ezt a barátunk, szerelmünk teszi, azt tűrjük, és sokszor szavunk sincs. A címszereplő Antonio, a gazdag velencei kereskedő minden vagyonát, hitelét és szeretet-értékét felteszi egy kockázatos üzletre: parolázik esküdt ellenségével, a zsidó uzsorás Shylockkal, hogy barátját, Bassaniót segítse egy olyan szerencsejátékban, melyben Antonio jó eséllyel csak veszíthet. Hiszen ha a ládikák lutriján Bassanio elnyeri Portiát, Antonio soha nem látja többé – vagy abban reménykedik, hogy a hála csak még erősebben köti majd hozzá a már házas Bassaniót? Csalóka remény ez – a *Lear király* is mutatja, hogy a hála nem e földi fizetőeszköz, vagy csak igen kivételes esetben. Sikeres kalmárként Antoniónak számolnia kéne a realitásokkal – de erre képtelen, szívét, az „egy font húst” úgy dobja oda, hogy sejt: vesztésre ítéltetett. De nemcsak Antonio irracionális, ellenfele, az uzsorás is – hisz ki veszi komolyan ezt a kötvényt, a szív kötvényét? Mindenki tréfának tartja, s csak a végén döbbennek rá, hogy Shylock irracionalitásában is racionális és következetes – a tréfa valóság, s a valóságból lett gonosz tréfa. De Shylocknak apaként is hasonlóan irracionális a racionalitása – erősen hiszi, hogy a jó-módban élő Jessica, lánya, akinek a saját atyai értékrendje szerint mindent megad, boldog. Bassanio, a szerelmes és szerencsés aranyifjú, akit az élet (és Antonio, majd Portia) a tenyerén hordoz, nem törődik a világ realitásaival – nincs rákényszerítve, intézik ezt helyette mások. Ebben a komédiában ismét csak a lányok azok, akik nyitott szemmel és életrevaló pragmatizmussal

intézik dolgaikat – Jessica elszökik szerelmével, a keresztény Lorenzóval, de azért viszi kis pénzes ládikáját is, Portia és Nerissa pedig a gyűrű-trükkkel előre bebiztosítják magukat a házastársi hűtlenség ellen. Óvatosak ezek a lányok – de vajon mennyire szerelmesek? A racionális szemlélet, a pénzhez fűződő pragmatizmus vajon kioltja a tiszta érzelmeket? Lehet-e valóban mindent kockára tenni – „give and hazard all”, ahogy a győztes ládika hirdeti – a szerelem nevében, vagy azért tartunk meg magunknak egy kis kötvényt („wedding bond”, házassági kötvény és kötés) a jeggyűrről együtt („wedding band”)?¹ A 16. század végi Angliában ez elméletileg nem kérdés – többnyire korrekt házassági szerződések és törvények szabályozzák, mi jár a férjnek és a feleségnek a házasságon belül és valamelyikük halála után. Persze ez nem jelenti azt, hogy a századvégi bírósági dokumentumok nincsenek tele olyan esetekkel, melyek éppen ezt kérdőjelezzik meg, azaz a gyakorlat messze nem ilyen egyértelmű, de az elvi alap tiszta, azaz a házasság: szerződés, nem pedig mulékony szerelmen alapuló kétes és képlékeny alakulat, olyan kötés, melynek megtartó ereje, „kötő-értéke” bizonytalan. De Shakespeare szerelmi komédiái és a reneszánsz művészet idealizmusa nem ezt hirdetik – és valahol mi is szeretnénk hinni, hogy létezik szerelmi házasság, amely fennmarad, létezik olyan érzelmi kötés, melyre nem kell biztosítást kötni. Hol lehet e problémákra választ kapni? Milyen színpadon lehet összeereszteni szerelmet és pénzügyleteket? Talán épp egy probléma-komédiában, a gazdaságilag sikeresnek mondható, bár állandóan adósságokkal küzdő Erzsébet-kori közszínházak színpadán.

A *velencei kalmár* probléma-komédia, legalábbis ezt tartja róla a terjedelmes Shakespeare-kritika a 20. század eleje óta. Heminges és Condell, az 1623-as Shakespeare-folio szerkesztői az egyszerűbb utat választották: híres pályatársuk összes művét három nagy kategóriába tették, és mindehhez egy egyszerű szabályt használtak: ha a mű az angol királyokról szólt, akkor história, azaz királydráma, ha (sok) emberhalállal végződik, akkor tragédia, és ha (több) házasság a történet vége, akkor komédia. Erre az egyszerű, de igen pragmatikus gondolkodásmódra Shakespeare egyszerűen gondolkodó drámai figurái is jó példát adnak. A *Lóvátett lovagok*ban a fellengzős Don Armado szerelmes levelében idézi a híres – és jól végződő – történetet Cophetua király és a kolduslány szerelméről: „Végkifejlet – más szóval katasztrófa –: a nász” (IV.1. Mészöly Dezső ford. „the catastrophe is a nuptial”). A *Szentivánéji álom* körülményeskedő udvarmestere, Philostratus így vélekedik Pyramus és Thisbe történetének

¹ Ahogy Natasha Korda is kiemeli, az *Oxford English Dictionary* szerint a „bond/band” a 16. század végén kiejtésben és tartalomban is egymással felcserélhető, helyettesíthető volt, Shakespeare-nél is. (Korda 142)

műfaji besorolásáról: „És attól *tragikus*, fenséges úr, / hogy hős Pyramusz megöli magát” (V.1. 66-67. Nádasdy Ádám ford. „And tragical, my noble lord, it is / For Pyramus therein doth kill himself”). A *velencei kalmár* e kategorizálás szerint komédia, hiszen a szerelmesek révbe érnek, három házasság is kötődik a darab végi tündérvilágban, Belmontban, és végül nem hal meg senki. Miért van mégis keserű szájízünk a végén? Mi rontja el a komikai édest? Nemcsak Shylock és Antonio alakja, akik kívül rekednek a szerelmi-szeretetbeli körön, hanem épp az alapötlet: Shakespeare több bátor kérdésfelvetést fogalmaz meg 1596 táján a színpadon. Az első: tegyük fel, hogy a szerelem és a szeretet leírható és összeegyeztethető pénzügyi tranzakciókkal! A második: tegyük fel, hogy az uzsorás szerethető, vagy legalábbis megérthető és megértendő emberi lény! Azaz nézzük meg a szerelem uzsoráját és az uzsorás (Shylock) vagy pénzember (Antonio) szerelmét! (Ne feledjük, hogy Antonio pénzzel is kereskedik, s bár hivatalosan nem kér kötvényt és kamatot Bassaniótól, az ő haszna Bassanio hálája és szeretet lenne – azaz nem érdek nélküli az ő önzetlen felajánlkozása sem.) Mindezen problémák alaposabb megértéséhez érdemes körülnézni a korban, a 16. századvégi London pénzügyi, politikai és színházi ügyletei között, hiszen az uzsorás alakja népszerű figura az Erzsébet- és Jakab-kori színpadon, az uzsoraügyletek körül hatalmas pamflet- és prédikációvihar dül, a népszerű, olcsó balladák és nyomatok megőrkítik az uzsorás alakjával kapcsolatos hagyományokat, és Francis Bacon több esszében is megpróbálja tisztázni az ezzel kapcsolatos kérdéseket. Írásom arra tesz kísérletet, hogy a korban keringő szövegekhez, elképzelésekhez (Drakakis szavával „kollektív fantáziákhoz”)² miként viszonyul a shakespeare-i különleges mixtúra, a romantikus szerelem és a pénzügyletek különös drámája, A *velencei kalmár*.

Elsőként vessünk egy pillantást Shylockra, hisz a közvélekedés szerint leginkább az ő alakja az, ami elhúzza a darab súlypontját a komédiától a tragikum felé. Valóban? Zsidó uzsorás, aki büszke zsidóságára, de mit jelent ez Shakespeare korában? Történelmileg a zsidók alakja már évszázadokkal korábban összekapcsolódott a hitelezéssel, és főként annak démonizált formájával, az „erkölcstelen” és démonizált uzsorával.³ 1190 körül kezdődött a többnyire normann francia származású zsidók üldözése Angliában, s az erőszakos cselekmények lezárására I. Edward 1275-ben kiadta a *Törvényrendelet a Zsidóságról* (Statutum de Judeismo), mely kijelenti, hogy az uzsora illegális

² „part of a rich tapestry of collective fantasies” (Drakakis, „Introduction”, 40)

³ A bekezdés adatainak forrása: Hawkes 16-17.

és istenkáromló („blasphemous”), „melyet a Zsidók gyakoroltak az elmúlt Időkben, s melyből különb-különb Bűnök következtek” („which the Jews have madde in Time past, and that divers Sins have followed thereupon”).⁴ A zsidók felakasztása, bebörtönzése, vagyonuk elkobzása még mindig kevésnek bizonyult, és 1290-ben megtörtént a zsidók kiűzése Angliából (Edict of Expulsion), melynek a hivatalosan megnevezett oka az uzsora volt (bár ha egy zsidó felvette a kereszténységet, maradhatott, ld. House of Conversion Londonban). 1540-től megkezdődött egy lassú visszaáramlás, főként az egyre inkább kozmopolita és pénzügyi centrummá váló Londonba, és az 1580-90-es évekre egyre nyilvánvalóbbá vált jelenlétük. A kor leghíresebb kikeresztelkedett zsidó személyisége a portugál származású Rodrigo (Ruy) Lopez volt, aki először Leicester grófjának, majd a királynőnek lett orvosa 1586-tól. Balszerencséjére belekeveredett az udvari intrikákba, és Essex grófja megvádolta azzal, hogy megakarta mérgezni Erzsébetet: pöre 1593-ban zajlott, és 1594-ben felakasztották felségárulásért. Részben e nagy port felverő ügyön próbáltak meg keresni a közsínházak Marlowe jóval korábbi darabjának felújításával: *A máltai zsidót* 1594-ben újra játszani kezdik, nagy sikerrel, hisz a végtelenen gazember zsidó Barabás alakja okot ad a közönségnek arra, hogy szabadon gyűlölhessen azt, aki a királynő életére tör, aki zsidó.

A Tudorok gazdaságpolitikája az uzsorával kapcsolatban sokkal gyakorlatiasabb szemléletről árulkodik: ahogy Kermode összegzi, 1545-ben VIII. Henrik 10% legális uzsorakamatot engedélyez, ezt fia, VI. Edward visszavonja, de Erzsébet a tiltás miatt kialakult feketepiaci uzsoraügyletek terjedése – és természetesen saját, nem kismértékű hiteligényei miatt – 1571-ben visszatér apja 1545-ös törvényéhez. Kiadja az uzsoratorvényt (Statute Against Usury), mely ismét legalizálja a 10%-os hasznat az uzsoraügyletekben, és csak az e fölötti haszon számít illegálisnak (ezért bebörtönzés jár), majd a következő években újabb törvényekkel támasztja alá: 1584-85, 1586-87, 1588-89, 1592-93, 1597-98 (Kermode 2). Mivel úgy sejtjük, hogy *A velencei kalmár* 1596 körül keletkezhetett, látható, hogy a törvényi környezet mintegy előkészíti a talajt Shakespeare-nek. Anglia e 10%-kal az uzsorások Paradicsoma („Onely England is the parradise of *Usurers*”),⁵ pl. Hollandiában 6%-ot kérhetnek csak a hitelezők.

A hitelügyletekkel és az uzsorával kapcsolatban már a 16. század közepe óta folyt a harc prózapamfletokban, a pulpituson és a parlamentben, és

⁴ Saját fordítás.

⁵ Anon. *The Usurer Reformed* (fol. I4v) idézi Kermode (7). Csak jóval később történik meg az, hogy csökkentik a legális kamatszázalékot: az 1619 utáni recesszió miatt 1624-ben 8%, 1651-ben már csak 6%. (Kerridge 38)

az adósságokkal kapcsolatos peres ügyek száma tízszeresére emelkedett a 16. század eleje és vége között. Ne feledjük, hogy Shakespeare apja is kétszer állt a királyi kincstár (Royal Exchequer) elé uzsora vádjával. (Hawkes 97). Számtalan ezzel kapcsolatos írás jelent meg nyomtatásban is, és a következő néhány uzsoraellenes írás címének fordításából is látszik, hogy milyen szorosan összeforr etika és pénzügylet a korban, hogyan démonizálják az uzsorát és az uzsorást.

William Harris fordításában 1550-ben adják ki az *Uzsorások Piacá vagy Kiállításá (The Market or Fayre of Usurers)*⁶ című írást. Ezt követi Philip Ceasartól az *Általános Értekezés az Uzsorások Kárhozatos Felekezete Ellen (A general Discourse Against the Damnable Sect of Usurers, 1569, 1578)*. 1572-ben Thomas Wilson már nem fordítással, hanem eredeti művel áll ki: *Értekezés az Uzsoráról (1572, A Discourse Upon Usury)*. John Warton 1578-as művének címe a korban szokásos bőbeszédűséggel ostoroz: *Wharton Álma, Melyben megtalálható az olyan borzalmas Kártevők csúffá tévése, mint Uzsorások, Zsarolók, Haszonbérlettel kereskedők és mások (Wharton's Dream. Conteyninge an invective agaynst certain abhominable Caterpillers as Usurers, Extortioners, Leasemongers and such others)*. 1594-ben egy névtelen szerző már temetné az uzsorát: *Az Uzsora Halála, avagy az Uzsorások Becstelensége (The Death of Usury, or, the Disgrace of Usurers)*. Miles Mosse híres prédikációit 1595-ben adja ki a következő címmel: *Az Uzsora Megvádoltatása és Elítéltetése (The Arraignment and Conviction of Usurie)*. Thomas Pie 1604-es írásának címe arra utal, hogy hiába helyezték vád alá, ítélték el és halt meg az Uzsora, gonosz, ártó szellemétől nem lehet szabadulni, azt újra és újra felidézik egyesek: *Az Uzsora Szellemének Megidézése (Usuries Spright Conjured)*. Roger Fenton 1612-es *Értekezés az Uzsoráról (A Treatise of Usurie)* már racionalisabb hangot üt meg, de George Wither újra démonizálja az uzsorát 1613-as művében, mely az Angliában tenyésző mindenféle borzasztó visszaélés közé sorolja a hitelezést: *Visszaélések Lemeztelenítve és Megkorbácsolva (Abuses Stript and Whipt)*. Az 1620-as évek két névtelen uzsoraellenes írása címében ismét a szembenállást hirdeti (*A Tract Against Usurie, 1621; Usurie Araigned and Condemned, 1625*), de a korszak lezárásához hozzátartozik nemcsak John Blaxton műve, az 1634-es *Az Angol Uzsorás (The English Usurer)*, hanem Francis Bacon kiegyensúlyozó, szintetizáló esszéje is az uzsoráról (*Of Usury, 1625, ld. később*).

A színpadon is népszerűek az uzsorást felvonultató darabok: 1553-1640 között összesen 71 drámát játszanak, melyben megjelenik az uzsorás, és ebből

⁶ Minden korabeli címet és idézetet, melynek nincs magyar fordítása (ez a Shakespeare-, Marlowe- és Bacon-műveken kívül az összes itt idézett szövegre igaz), saját fordításban közlök.

45-ben fontos szerepe van.⁷ Az uzsorás e drámákban többnyire zsidó vagy lombardiai (ami a korban egyfajta eufemisztikus körülírása a zsidónak), vagy később, a 17. században egyre növekvő számban angol, aki a középkori főbűn, a Kapzsiság morális-szerű alakjával ellentétben a felkapaszkodott pénzembert jelképezi ezekben a városi komédiákban (Kermode 28). Az uzsorás figurája elsősorban komikus: sokszor összefonódik a *senex*-szel, a fiatal szerelmesek által csúffá tett hajthatatlan apa figurájával – akárcsak Jessica és Shylock esetében. A téma több évtizeden keresztül jól eladható a színházban.⁸

1596-ban Marlowe *A máltai zsidó* c. darabját újra játsszák a Lordadmirális Emberei, a rivális szintársulat – a Lopez-ügyet meglovagolva nem kis bevételre téve szert. Marlowe drámájának ős-gonosza, Barabás azonban csak mintegy mellékesen uzsorás egyéb bűnei mellett, azaz az uzsora csak egy aspektus, mely tovább démonizálja Barabás alakját; Shakespeare ennél behatóbban ír a pénzügyletek problematikájáról.

Arisztotelész és Aquinói Szent Tamás szerint az uzsora nem más, mint az élettelen anyag (pénz) természetellenes tenyésztése, szaporítása („unnatural breeding”), és bár Luther többé-kevésbé védelmébe veszi a pénzkölcsönzést (bár nem annyira, mint Eck), még a gyakorlatiasabb protestáns világszemléleten belül is többé-kevésbé kétes és elítélendő gyakorlat marad az uzsora. A bibliai talantomok példabeszéde felveti a kettős értelmezés lehetőségét – vajon jogos vagy jogtalan, Istent dicsérő vagy istenkáromló szaporításról van-e szó a haszonra történő pénzkölcsönzés esetében. Erre utal Shylock hosszú, és látszólag fölösleges bibliai példabeszéde Lábán juhairól a 3. felvonás 1. színében, mely több célt is szolgál. Elsőként bibliai igazolásként szolgálhat arra, hogy lehet ügyeskedni, Isten megáldja az ügyeskedőket: a juhok ellését manipuláló Jákob „Megáldatott, és így tett szert haszonra, / Mert ha nem lopják, áldás a haszon”. Azaz a Tízparancsoltnak eleget tesz Jákob (és Shylock) – nem lopja a pénzt. A hosszas és kissé unalmasan elmesélt bibliai történet viszont arra is jó, hogy türelmetlenné tegye Antoniót, aki így könnyebben elfogad bármilyen kitévelt az üzletben. S bár Shylock Antonio türelmetlen kérdésére („Vagy kos és juh talán az arany és ezüst?”) találó és villámgyors cinizmussal válaszol („Nem tudom, de én gyorsam szaporítom / Ezeket is”), önleplező megjegyzése ellenére eléri célját: Antonio idegessége szinte tapintható a sorokban, egyre kevésbé képes racionálisan gondolkodni.

⁷ Stonex számításai alapján (Kermode: 21).

⁸ Kermode három drámát közöl különböző évtizedekből: Robert Wilson: *The Three Ladies of London* (1581-82); William Houghton: *Englishmen for My Money* (1598); Robert Tailor: *The Hog Hath Lost His Pearl* (1613).

Antonio és Shylock ellentéte abban is kibontakozik, hogy első pillantásra az uzsora-problematika két ellentétes pólusát jelképezzük: a karitatív segítség (charity) és az uzsora közötti ellentétet. A keresztényi szeretet nevében az ember felebarátjának adja ingét is – vagy egész vagyonát, akárcsak Antonio, és nem kér érte cserébe semmit. De mint láttuk, Antonio sem egészen önzetlen – Bassaniótól sokat kér cserébe, ha nem is pénzben: például hagyja ott ifjú feleségét, szerelmét szinte abban a pillanatban, ahogy megházasodnak. Nem szólva arról, hogy ő is üzletember, ő a velencei kalmár, aki jogos profitot termel vállalkozásaival, hajóival, melyek a tengereket járják. Ez a kérdés, azaz hogy vannak-e különböző fokozatai az uzsorának (jogos és jogtalan uzsorakamat) nemcsak a pamfletekben és a parlamentben fontos téma – szinte az egész jelenet (I.3.) erről szól, és ez a nagy vita az uzsoráról Antonio és Shylock között nem vezethető vissza a dráma egyik forrására sem.⁹

A hitel szükségessége megkérdőjelezhetetlen a korban: a kereskedelem, gyarmatosítás mind nagy kockázattal járó vállalkozások. Nem véletlenül hasonlítja Bassanio Portia meghódítását az Aranygyapjú megszerzéséhez – nemcsak Portia értékét növelve, hanem utalva a görög mítoszok egyik leghosszabb és legveszélyesebb kalandor-útjára, Jászón és az Argonauták történetére, mely párhuzam egyébként igen népszerű volt a korban az újvilág gyarmatosításának képzetkörében, hiszen jól ismerték a történetet a kor bestsellerének számító ovidiusi *Átváltozásokból*. Viszont a bankrendszer ekkor még nem alakult ki Angliában, ahogy Kerridge kiemeli, 1694-ig nincs nyilvános bank vagy bármi ehhez hasonló intézmény angol földön (2) - többnyire külföldi „merchant banker”-ek, utazó hitelügynökök és bankárok adnak csak kölcsönre pénzt. És nemcsak a vállalkozásokhoz kell üzleti jellegű hitel: akárcsak Velencében, a fogyasztói hitel is jelentős, Erzsébet kegyencei és udvaroncái, Sidney, Essex és Southampton is úsznak a több ezer fontos személyes adósságokban, és maga Erzsébet is hasonló gondokkal küzd. Amit Bassanio kér, fogyasztói hitel – saját részre, saját kényelmére –, bár feldíszíti a nagy fölfedezések glóriájával, melyekből nemcsak az egyénnek, hanem a köznek, a nemzetnek is haszna származhat, igazából egyszemélyes üzletről van szó, mely jó esetben két személy hasznára válik, azaz virágzó és működő házasságot eredményez.

⁹ Drakakis összefoglalásában a dráma kimutatható forrásai: Ser Giovanni: *Il Pecorone*, 1558, Milánó 4. nap 1. történet; *Gesta Romanorum* (angol fordításban 1577, 1595), Munday: *Zelauto*, 1580, Silvain: *Declamation 95 az Oratorból* (1596), John Gower: *Confessio Amantis*, valamint valószínűleg egy elveszett dráma: *Jew* (Drakakis 31-40), és kérdéses még a darab viszonya a később említendő *Gernutus balladájához* is.

A szavak többértelműsége, rögzítetlen jelentésköre hozzájárul az uzsora körüli problémahalmazhoz: a „use” egyszerre jelent legális hasznót, azaz azt az összeget, melyet a pénzkölcsönző késedelmes fizetés esetén megkap, és jár neki, hiszen ő is kockáztat („interest”, „convenience charge” – jogos kényelmi díj a hitelezésért). Másrészt jelenti magát a kölcsönzött összeget (tőke), harmadjára a visszafizetendő kamatot a hitelnyújtásért (kamat). Azaz a „use/usance” egyenlő és nem egyenlő a „usury”-vel – ezt majd fogjuk látni az elemzett Blaxton-képen is.¹⁰ A „charity”/karitás is egyszerre jelenti a keresztényi szeretetet és a szegényeknek adott összeget. A „bond” és a „hazard”, azaz a „kötés/kötvény” és a „kockázat/rizikó/hazardírozás” is egyszerre szerepel pénzgazdálkodási és metaforikus értelemben – nemcsak ebben a drámában.

Ahogyan Hawkes is megjegyzi, a kora újkorban kibontakozó új világ, a pénzkereskedelem világa ekkor még nem különül el más szféráktól – egy nagyobb egység része csupán, nem elszigeteltségében, hanem kölcsönhatásban él kulturális, esztétikai és etikai aspektusokkal (Hawkes 20). A morális és financiai érdekek ellentéte sokszor morális köntösben jelentkezik: középkori örökségként a Hét Főbűn közül a Kapzsiság (Avarice/Greed) kapcsolódik leggyakrabban az uzsorás alakjához, főként az 1580 előtti moralitás-ízű drámákban, de Shylockról beszélve Antonio szavai felidéznek az Irigységet (Envy) és a Haragot (Wrath, gyakran mint Fury) is. A magyar fordítás itt nem mindig pontos: „S törvényes úton engem nem lehet / megmenteni dühétől, (envy) - türelemmel / viszonzom őrvongását (fury)” („no lawful means can carry me / Out of his envy’s reach, I do oppose / My patience to his fury” IV.1.). Ráadásul a középkori hagyományban élő „keresztényevő” zsidó képe is rávetül Shylock figurájára, aki kannibál módon vágná ki embertársa szívét, így rájátszva a 16. század végén felerősödő idegengyűlöletre, mely egyre feszültebb helyzetet teremt Londonban – ennek csak egy megnyilvánulása a Lopez-ügy. A zsidó uzsorás idegenségét kihangsúlyozza a polémiákban gyakran felemlegetett hely a mózesi könyvekből (Deuteronomy 23), mely szerint testvérének, felebarátjának nem, de idegennek kölcsönözhet egy zsidó „upon interest”, azaz uzsorakamatra.

Az uzsorás szokásos képi megjelenítése a korban szintén ezt az eltávolítást, megalázást szolgálja, de egyben el is helyezi az uzsorát és az uzsorást a neki megfelelő helyre: legtöbbször kan disznóként (hog) ábrázolják. Ennek több oka is van: mint Pieter Brueghel *Eldorado* (1567) című képén is láthatjuk, a disznó a kapzsiságot szimbolizálja, valamint a Bibliában Jézus disznókba űzi

¹⁰ Az illusztráció forrása Blaxton *The English Usurer* c. műve, közli Kermode (x).

a démonokat.¹¹ A disznó és a trágya haszna közötti összefüggésében is értelmezhető ez a kép: csak halálával hasznosul, addig csak felhalmozza pénzét. Ez az elképzelés jelenik meg még Blaxton aránylag kései művének címlapján is (ld. illusztráció):



A pénzes ládikáival körülvevett, pénzt számolgató Uzorás vállán kis démon ül (bár angol uzorásról van szó, a démonizálás megmaradt), és a következőket mondja: „Azt mondom, enyém lesz a tőke és a kamat is” („I say I will haue all both use and principal”). A kép másik felén turkáló disznók közül az egyik szerint: „Enyém az uzorás vágya, hogy turkáljak a földben, fetrengjek a sárban” („Mine is the usurers desire, To roote in earth, wallow in mire”), míg a másik kan disznó már felfordult, s így beszél: „Élve kímélj meg, és Halva

¹¹ Erre a bibliai helyre utal maga Shylock is, mely ebben az ikonográfiai kontextusban ironikusnak tetszik: „Majd hogy disznóhúst szagoljak, hogy egyek abból a lakásból, melybe a ti prófétátok, az a názareti üzte bele az ördögöt” (I.3.).

össz meg” („Living spare me, and Dead share me”).¹² Erre a pragmatikus megközelítésre utal Bacon is, a kor elgondolásaink egyfajta szintézisét és egyben kritikáját nyújtva.

Francis Bacon két esszében is foglalkozik az uzsora problematikájával. A XV. *A zendülésekről és zavargásokról* címűben nemcsak az uzsora mohóságára utal a Lucanus-idézettel („usura vorax”), hanem a pénzgazdálkodást mezőgazdasági kontextusban, a trágyához hasonlítva írja le:

„Mindenekelőtt jó politika szükséges ahhoz, hogy az államban a kincs és a pénz ne halmozódjon fel kevesek kezében. Egyébként ugyanis lehet az országban hatalmas tőke és mégis éhínség uralkodik. A pénz olyan, mint a trágya, csak akkor használ, ha szétszórják. Ez főként az uzsora, az áruhalmozás, a nagy legelőgazdaságok és más efféle falánk szakmák letörésével vagy legalábbis keménykezű rendszabályozásával lehetséges.” (Bacon 67)¹³

Ennek az esszének a fő témája az, hogyan kerülhetik el az államok a lázadásokat, a civil elégedetlenséget, mi ezek oka. Bacon szerint az egyik fő ok a has lázadása („rebellion of the belly”), mely az egyenlőtlen elosztásából ered, és megelőzhető jó pénzügyi politikával, a javak megfelelő elosztásával: ne legyen túl nagyszámú papság, tudósok, csak amennyit fenn tud tartani az állam. Ne koncentrálódjon kevés kézben sok pénz és vagyon pl. az uzsora és a bekerítések okán. A pénz, mint a trágya, csak elosztva hasznos – ez a gondolat gyakori más uzsoraellenes írásokban is, illetve megjelenik *Gernutus balladájában* (*The Ballad of Gernutus*),¹⁴ mely korabeli populáris adaptációja vagy verziója *A velencei kalmárnak*. Sajnos a dráma és a ballada pontos viszonyát csak sejtethjük, de tudjuk, hogy gyakran megtörtént a színművek „balladásítása”, olcsó egylapos ponyván (broadsheet) árusítandó formában való terjesztése a korban további

¹² Saját fordítás.

¹³ Julow Viktor fordítása. Az angol eredetiben ld. Francis Bacon: *Essayes or Counsels, Civill and Morall* (1625, 58. esszé), *Of Sedition and Troubles* (1625): „Above all things, good policy is to be used, that the treasure and moneys, in a state, be not gathered into few hands. For otherwise a state may have a great stock, and yet starve. And money is like muck, not good except it be spread. This is done, chiefly by suppressing, or at least keeping a strait hand, upon the devouring trades of usury, ingrossing great pasturages, and the like.” <http://www.westegg.com/bacon>. A következőkben is ez a webpage az angol Bacon-idézetek forrása.

¹⁴ Közölve IN W. Shakespeare: *The Merchant of Venice*. The Arden Shakespeare. Ed. John Russell Brown. London, Routledge, 1993 (1959): 153–156.

bevételekért.¹⁵ Bár a ballada kezdetén a névtelen szerző olasz forrásokra hivatkozik („as *Italian writers tell*”), és tudjuk, hogy Giovanni késő 14. századi novellagyűjteményének egy története valószínűleg tényleg a Shakespeare-darab forrásául szolgált (*Il Pecorone*, kiadva Milánóban 1588, bár nem tudunk angol fordításról), a kegyetlen velencei zsidó, Gernutus¹⁶ és a hús-uzsoraügylet történetének konklúziója még érdekesebb számunkra:

„Élte volt egy Kan Disznóé,
Ki sok napot így elél
De soha nem tesz semmi jót
Míg élte véget nem ér.

Vagy mint mocskos trágyadomb
Mely felhalmozva áll,
És sosem tesz jót senkivel
Míg szétszórásra vár.”¹⁷

„His life was like a Barrow Hogge,
that liveth many a day
Yet never once doth any good,
Untill men will him slay.

Or like a filthy heap of dung,
That lyeth in a hoord;
Which never can doe any good,
Till it be spread abroad.”

Bacon másik kifejezése, a *felfaló* („devouring”) *uzsora* metaforikájában viszont az általa is elítélt démonizálás maradványa: a késő középkori drámák színpadán is megjelenő, és az Utolsó Ítélet képein gyakran megjelenő pokol szájával („hellmouth”) illusztrált felfalásra utal. Másik esszéjében, melyet teljes

¹⁵ A *Téli regében* Autolycus árul és reklámoz egy balladát, mely az uzsorásokat parodizálja. A ballada szerint az uzsorás felesége terhes lesz, és pénzeszsákokat szül – azaz a balladák az uzsorás alakjának komikai potenciálját is kihasználják.

¹⁶ Még izgalmasabb az a jelenség, hogy a név, Gernutus erősen emlékeztet a jó (!) törökországi zsidó uzsorás alakjára, Gerontusra, aki Robert Wilson vita-pamfletjében a gonosz londoni Uzsora ellenfele. (Kermode csak említi Wilson figuráját, de nem hozza összefüggésbe a balladával, Kermode 4)

¹⁷ Saját fordítás.

mértékben ennek a témának szentel (*XLI. Az uzsoráról és kamatról*) nemcsak hogy csöndes iróniával szembehelyezkedik az uzsoraellenes íráskor démonizáló kijelentéseivel („they say...”), hanem objektívan szemléli az uzsoraügyleteket: „hiszen a kölcsön és hitel szükséges, s mivel az emberek olyan keményszívűek, hogy ingyen nem adnának kölcsön, a kamatszedést meg kell engedni” (Bacon 182).¹⁸ A hitelezés szükséges rossz, e nélkül nem működik a kereskedelem, racionálisan szemlélve nem lehet nélküle megenni: „Minden országban megvolt ez mindig ilyen vagy olyan formában és kamatláb mellett. Az efféle vélekedést [eltiltását] tehát nyugodtan továbbíthatjuk Utópiába. „(Bacon 185)¹⁹ Nem szemet kell hunyni felette, hanem mederbe kell terelni, azaz „az uzsora fogait jó volna leköszörölni, hogy ne marhasson magának túlságosan sokat” (Bacon 185). Bacon kétféle kölcsönügyletet javasol: egy általánosabbat, mindenkire kiterjedőt és mindenki által felvehető alacsonyabb kamattal és egy másikat, mely a kockázatos, de nagy haszonnal kecsegtető vállalkozásokhoz szükséges: egy szűk réteg által adható-felvehető hitelt magasabb kamattal, melyet az állam is ellenőriz. Konklúziója is ennek megfelelő: „jobb, ha törvényesítéssel enyhítik az uzsorát, mint ha szemet hunyva fölötte, garázdálkodni engedik.” (Bacon 187)²⁰.

A stílust elemezve érdekes, hogy még az igen objektívan és racionálisan gondolkodó Bacon is megszemélyesíti az uzsorát (garázdálkodik, fogak, mohóság), azaz valamilyen állati erőhöz hasonlítja, melyet meg kell zabolázni. Ezen fénytörésben Shylock figurája újabb aspektusokkal gazdagodik. Shakespeare nem kan disznóhoz, hanem kutyához hasonlítja és hasonlítottatja Shylockot, kilencszer nevezik kutyának (dog) és huszonegyszer kuvasznak (cur).²¹ Miért nem disznó? Mert Shakespeare a tragikum felé mozdítja el az uzsorás komikai figuráját (ld. Géher 280): meghagyja harapós kedvét, mohóságát, de egyben fokozza veszélyérzetünket is. Shylock így szól a megkötozött Antoniéhoz: „kutyának mondtál, s még okod se volt rá. /Kutya vagyok? Hát félj a fogaimtól” (III.3.). A tárgyalási jelentben Gratiano tovább fokozza a kutya-metaforikában rejlő veszélyérzetet:

¹⁸ „since there must be borrowing and lending, and men are so hard of heart, as they will not lend freely, usury must be permitted”

¹⁹ „Therefore to speak of the abolishing of usury is idle. All states have ever had it, in one kind or rate, or other. So as that opinion must be sent to Utopia.”

²⁰ „it is better to mitigate usury, by declaration, than to suffer it to rage, by connivance”

²¹ Vas István fordítása. Fontos megjegyezni, hogy a „cur” általában bármilyen nagytestű, többnyire korcs de mindig rosszindulatú kutyára utalhatott, a kuvaszt mint tipikus magyar fajtát nem ismerték Angliában, de az állat megjelenése a magyar olvasónak megfelelően felidézi a „cur”-ben rejlő veszélyt.

GRATIANO:

„felkötöttek egy
farkast emberölésért, s kutyaelke
A bitón szállt belőle el, s amíg te
Elvetemedett anyádban feküdel,
Beléd vegyült s farkasvagyakozásod
Ragadozó, vérengző és falánk.” (IV.1.)

A képzeletünkben és a tárgyalóteremben megszülető hibrid szörnylény egyszerre farkas (talán utalásképp a Lopez-ügyre) és kutya, de mindkét alakban „ragadozó, vérengző és falánk”, azaz az állati attribútumok a Hét Főbűnnel (Wrath, Lust, Greed) vegyülve az ős-gonosz képét vetítik elénk: nem a komikus Vice-figuráját, hanem egy tragédiával fenyegető szörnylénnyét.

A Shylock alakját körülvevő démonizálás több helyen is tetten érhető a drámában. A 2. felvonás 2. színében Launcelot Gobbo (Lanzelo), a darab clown-figurája²² magát egy középkori moralitás hőségnek állítja be. Nagyívű komikus monológjában a jó és a rossz szellem sugallatával küzd, és végső konklúziója a következő:

„Hogy a lelkiismeretemet kövessem, gazdámnál, a zsidónál kéne maradnom, aki – Isten a tanúm – ördögféle („a kind of devil”); ahhoz viszont, hogy megszökjem a zsidótól, a rossz szellemet („fiend”) kellene követnem, aki – tisztesség ne essék szólván – maga az ördög („the devil himself”). Az pedig biztos, hogy a zsidó maga a megtestesült ördög („the very devil incarnation”)” (II.2.)

Lancelot mellett Jessica is úgy utal házukra, mint magára a pokolra („Our house is hell” (II.3.) emellett Solenio kétszer is „devil”-nek, ördögnek nevezi Shylockot a 3. felvonás 1. jelenetében, akárcsak Bassanio a tárgyalási jelenetben.

A darab első kiadása 1600-ban jelent meg, és több szempontból igen tanulságos az, hogy az olcsó kvartó kiadás címlapján milyen elemek

²² Launcelot/Launcelot/Lancelot Gobbo neve sok fejtörést okoz. Vas István Lanzelónak fordítja, a legújabb Arden-kiadás szerkesztője, Drakakis pedig olyannyira ragaszkodik színházi szerepköréhez, hogy végig megtartja a „Clown”-t mint előtagot (speech prefix). (Drakakis 166) A kvartó- és foliókiadásokban két szereplő megnevezése váltakozik: Shylock/Jew és Lancelot/Clown, azaz mindkettőjük mint színházi típus is erőteljesen jelen van a szerző és a nézők képzeletében.

szerepelnek.²³ Bár a belső lapok fejléce szerint „comicall history”-t olvassunk, azaz komikus történetet, a címlap egyszerűen „Historie”-ként, azaz műfajilag be nem sorolt históriaként utal a műre. Azaz nem kockáztat meg műfaji előfeltevéseket, hanem a hosszú címben fontos reklámelemként utal a Zsidó különös kegyetlenségére („extreame cruelty of the Jew”), valamint a kannibáli, „keresztényevő” zsidó/uzsorás képére („cutting a just pound of flesh”); mindezt összekapcsolja a Portia-féle romantikus történetszállal, ahol a lány megszerzése („obtainyng”) és a ládikákra való utalás („chests”) egyaránt felerősíti a kereskedelmi és pénzügyleti felhangokat. (Érdekes, hogy az 1619-es kvartókiadás már nem a pénzhez szorosabban köthető „(money) chest” szót használja, hanem a díszesebb tárgyra utaló „caskets”-t, pedig a drámában mindkét szó szerepel.)

A címlap tanúsága szerint is sokkal mélyebb szinten összekapcsolódik uszora és szeretet/szerellem, mint azt szeretjük gondolni. Antonio és Shylock ös-sellenségnek tűnnek több ok miatt, de ez a szoros kapcsolat pénz, hitelezés és érzelmek között mindkettőjükre jellemző. Első pillantásra ös-sellenségek, hiszen a keresztény „charity” és a zsidó uzsora áll szemben egymással, és az uzsora általánossá válása a szívbeli, isteni jótekonyság leáldozását hozta magával, ahogy azt már 1572-ben megfogalmazza Thomas Wilson uzsoraellenes írásában („God ordeyned lending for maintenaunce of amitye, and declaration of loue, betwixt man and man: whereas now lending is vsed for pryuate benefit and oppression, & no charaitie is vsed at all” Th. Wilson, *A Discourse Upon Usury*, 1572).²⁴ Antonio is utal erre, valamint a Bibliában megfogalmazott tanácsra, miszerint nem barátnak, hanem idegennek ajánlott kölcsönözni, mikor a következőket mondja: „Ha kölcsönadod ezt a pénzt, ne úgy add, / Mint barátnak, hiszen barátja meddő / Ércéből nem húz hasznot jóbarát.” („If thou wilt lend this money, lend it not / As to thy friends, for when did friendship take / A breed of barren metal of his friend?” I.3. 127-30). Mielőtt azonban elhinnénk ezt a látszatra egyszerű szembenállást, érdemes Shylock szavaira is figyelni: „Gyülölöm őt, mert keresztény, / Még jobban, mert aljas együgyűségből / Ingyen helyez ki kölcsönpénzt, s ezáltal / Velencében a kamatláb leszáll. (I.3.)” Ez a mondat „félre” hangzik el, azaz Shylock gondolatait

²³ „The most excellent / Historie of the Merchant / of Venice. / With the extreame crueltie of Shylocke the Iewe / towards the sayd Merchant, in cutting a iust pound / of his flesh: and the obtainyng of Portia / by the choyce of three chests. / As it hath bene diuers times acted by the Lord / Chamberlaine his Seruants. / Written by William Shakespeare. / AT LONDON, / Printed by J. R. for Thomas Heyes, / and are to be sold in Paules Church-yars, at the / signe of the Greene Dragon. / 1600.” Közli Drakakis (9).

²⁴ Idézi Brown LIV.

közvetlenül és manipulálatlanul halljuk: nemcsak gyűlölete és haragja lesz nyilvánvaló szavaiból, hanem az is, hogy a konkurens hitelező tönkretétele is célja lehet – s ebben a tekintetben nem számít, keresztény vagy zsidó valaki, csupán az üzleti magatartás. Shylock és Antonio két rivális üzletember, de elmentették sok köntösbe öltözik: a „kutya”, „uzsorás”, „zsidó”, az érzelemnélküli üzletember látszatra szemben áll a keresztény Antonióval, aki Shylock szavaival „bolond”, hisz *gratis* kölcsönöz pénzt, sőt, meg is menti Shylock néhány áldozatát, viszont ha mélyebbre tekintünk, több közös vonást is találunk bennük – és ezek a szeretethez kapcsolódnak.

Az uzsorához kötődő természetellenes szaporítás (ld. előbb „barren metal”, vagy korábban „unnatural breeding”) a korban összekapcsolódik a szexualitás természetellenesnek tartott formáival.²⁵ Terence Hawkes szerint az arisztotelészi teleológia értelmében a homoszexualitás és az uzsora egyaránt olyan önmagára irányuló tevékenység, mely a természetes célelvűséget tagadja (6-7)²⁶. Ebben a megvilágításban Antonio és Shylock ellentéte igazából a hasonlóság megsejtéséből fakadó testvér-gyűlölet is lehet – mindketten kirínak a közös-ségből, még ha Antonio a felszínen megbecsült és sikeres kereskedő, Velence dísze és boglára is.

A kívülálló és démonizált Shylockot szívesen nevetjük ki, mikor groteszk egyenlőségjelet tesz elvesztett lánya és elvesztett dukátjai közé („My daughter! My ducats!” II.7), de ne feledjük, hogy mindezt az előítéletektől cseppet sem mentes Solenio, Antonio barátja meséli el. Mindazonáltal egy következő jelenetben már valóban minden szimpátiánkat elveszti Shylock: „Bár holtan feküdne a lányom a lábam előtt, az ékszerekkel a fülében! Bár ravatalon feküdne a lábam előtt, a dukátokkal a koporsójában!” (III.1.). Ezt már nem bocsáthatjuk meg Shylocknak, ezt az érzelmi önzést és mások iránti érzéketlenséget – de Antonio valójában nem ugyanerre készül, mikor mártírként feláldozná magát nyílt színen, hogy Bassanio örökké szívébe vesse őt?

Az uzsora problematikája összekapcsolódik a szeretet és szerelem fő kérdésével: a ládikák tanúsága szerint a szerelem a mindent kockára tévéssel egyenlő („Engem választ, aki mindent kockára tesz”, „to give and hazard all” II.9.),

²⁵ Hawkes könyvében alaposan elemzi a 4. és 6. szonettet, melyek szintén az uzsora problémakörét és a szerelmet, szaporodást hozzák kapcsolatba, a 6. szonett pl. többszörösen utal a 10%-os limit-re is. Általában a korban hamar jelentésbeli kapcsolat jött létre az uzsorások, stricik, bármilyen közbenjáró személy és az illegális szexualitás között. Erre találunk utalásokat a *Vízkeresztben* (3.1. Feste szavai) és a *Szeget szeggelben* is (3.2. Pompey szavai).

²⁶ Hawkes utal más szerzőkre is, akik a szodómiát és az uzsorát egy kalap alá veszik: Dante a *Pokolban* együvé teszi a pederasztákat és uzsorásokat; Boccaccio és más 16. századi angol szerzők is, mint pl. Francis Meres a szexuális eltévelyedést összeköti az uzsorával (100-101).

anélkül – feltételezzük –, hogy bármiféle viszonzást várnánk. Azaz, álljunk meg egy pillanatra! Dehogyan. Antonio önzetlensége is látszólagos – az érzelmi zsarolás levelében tagadhatatlan: „minden adósságod eltöröltetett velem szemben, csak éppen látni szeretnék, miközben meghalok. De azért csak mulass jól; ha a szereteted nem beszél rá, hogy jöjj, a levelem se tegye” (III. 2.), és később: „Jaj, ha csak Bassanio / Látná, hogyan fizetem tartozását” (III.3.). Azaz bár a tőkét nem kéri vissza, valami haszonra („interest”), „convenience charge”-ra (jogos kényelmi díj a hitelezésért) igényt tart – s lehet vitatkozni, érzelmi dolgokban mi számít jogos vagy jogtalan kamatnak, itt a számok, a 10% nem igazít el.

A másik oldalról nézve is szinte szétválaszthatatlanul összefonódik szerelem és haszon. A romantikus szerelmi történet főhősnője, Portia maga a megszerzendő Aranygyapjú Bassanio szavaiban, és amikor elnyeri, akkor rögvest egy számla ellenértékeként tűnik fel („Szép hölgy, megengeded, / Hogy e számlára [„by note”, jelentése: ‘a bill of dues’] adjak és vegyek?” III.2.), és erre válaszul Portia saját magáról is pénzügyi szakszavakkal szól – ez az angol eredetiben erőteljesebben érzékelhető: „így teljes összegem / Egy semmiség, ha röviden kimondom.” Angolul: „the full sum of me / Is sum of something; which to term in gross”, azaz nemcsak az „összeg” szó ismétlődik (kiejtésben háromszorosan is – sum-thing), hanem az „in gross” kifejezés egyszerre működik pénzügyleti szinten (‘bruttó’) és általánosabb értelemben (‘nagyjából’). A korra jellemző házassági szerződések és szokásjog alapján ezentúl Portia minden tulajdona és jogilag személye is férje birtokának számít (ezt fejezi ki a ‘femme coverte’ kifejezés a korban): „magamat és mindent, ami enyém / Most neked adtam”, mondja az előbb még háza és udvartartása fölött teljhatalmú úrnő. Az angol eredeti kiemeli a tranzakció üzleti voltát a „converted” szó használatával („Myself, and what is mine, to you and yours / Is now converted” III.2.). Mi hát a szerelmi házasság: üzleti tranzakció és/vagy a tékozlás és az uzsora-mentalitás összeegyeztetése?

Szeretnénk hinni abban, hogy Portia és Bassanio boldog lesz – de ehhez annak a felismerésére van szükség, hogy üzlet és szerelem közös alapokon nyugszik: a bizalmon. Portia nem csupán a komédia szerelmes hősnője, hanem ügyes és csavaros eszű üzletasszony is, aki megpróbálja a legjobbat kihozni az adott helyzetből: e tekintetben nem elszigetelt jelenség korában, hiszen sok olyan női hitelezőről van adatunk a korban, akik férfiakat megcségyenítő sikerességgel hiteleztek, s nemcsak írástudóak voltak, hanem olvasták is az uzsora körüli pamfletháború kiadványait (Korda 138). A szerelem és a pénzkölcsönzés, minden banki- és hitelügylet alapja a bizalom. Ennek szimbóluma a gyűrű, ahogy Portia megfogalmazza:

„Mind tied, uram. Vedd el e gyűrűvel.
 Ha elveszted, elajándékozod,
 Szerelmed romját jövendőli meg,
 S nekem jogot ad megvádolni téged.
 („be my vantage to exclaim on you)” (III.2.)

Nemcsak a szerelemi házasságot jelképezi tehát a gyűrű, hanem mintegy biztosítékként, biztosításként is működik, bizalmi tárgyként. Igazából ez az az apróbetűs házassági szerződésben, mely alapján feje tetejére lehet állítani a tulajdonviszonyokat – ha a gyűrű elveszik, Portia-é a „vantage”, azaz nemcsak a lehetőség, hogy bíróságon keresse igazát, hanem ennek pénzbeli haszna is („vantage” egy már elavult jelentése: „pecuniary profit or gain”, Drakakis, glossz. 306). Hamar kiderül, hogy sajnos erre szükség is van – a gyűrűt Bassanio átadja a „fiatal ügyvédnek”, az álház Portiának hálából Antonio megmentéséért. És bár az utolsó jelenetben a megbocsátás és a szerelem uralkodik (még a bús és örök magányra ítélt Antonio szavai ellenére is), az alaposan olvasó befogadó szívében ott marad a kétség a bolondos Gratiano frivol végszavai ellenére: „Nem árthat már nekem vihar, se jég, / Ha megőrzöm Nerissa gyűrűjét.” (V.1.). Az angol rím (thing/ring) még inkább kihangsúlyozza az erőteljes szexuális áthallást, hiszen nemcsak a gyűrű formája és szimbolikája, hanem a korabeli szleng szóhasználata („thing” = nemi szerv) is aláhúzza a szexuális hűség jelentőségét – és az ebből fakadó bizalmat. Legyünk optimisták, és elégedjünk meg a komikai befejezéssel, mely egy nagy közös körtáncra hív bennünket, a helyreállt bizalom és (szexuális) felszabadultság légkörében – vagy sajnálhatjuk Shylockot és Antoniót, akik kívül rekednek a bizalom és szeretet körén – vagy emlékezzünk arra, hogy a szerelem hitel, a legjobb esetben: „willing loan”, azaz önként adott. E kifejezés szintén többértelmű, hiszen megjelenik az uzsora-ellenes írásokban is mint pénzgazdálkodási szakkifejezés, arra az esetre utalva, amikor sem a pénzt kölcsönző sem a pénzt kapó fél – Wilson szavaival – „nem szenved kárt, hanem mindkettőjük hasznot lát belőle [...] semmilyen sértés nem következik be, hanem inkább nagy jóságra használják” (Wilson, *Discourse Uppon Usurye* (1572) fol. 45v, idézi Korda 152)²⁷. Shakespeare drámája talán arra int, bízunk kell abban, hogy létezik ilyen formája a szerelemnek is, de ne feledjük el nyitva tartani a szemünket, és ügyeljünk a pénztárcánkra, akárcsak saját személyünkre (purse/person), ne essünk Antonio hibájába, aki mindent odadob Bassaniónak: „erszényem s személyem / Korlátlanul szolgálatodra áll”

²⁷ „Neither the lender nor the borrower hath harme but both receives benefites [...] there is none offence committed, but rather great goodness used.”

(„be assured / My purse, my person, my extremest means/ Lie all unlocked to your occasions.” I.1.). Talán kicsit keserű ez a lecke, talán túl pragmatikus, de tanulságos – minden korban.

Bibliográfia:

- Anon. *The Ballad of Gernutus* IN Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. Arden Shakespeare Second Series. Szerk., és bevezetés Brown, John Russell. London: Methuen, 1993 (1955) 153-156.
- Bacon, Francis. *Esszék*. Budapest, Európa, 1987. Julow Viktor ford.
- Bacon, Francis. *Essayes or Counsels, Civill and Morall* (1625)
<<http://www.westegg.com/bacon>> 2012. 09.10.
- Brown, John Russell, szerk. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen, 1993. (1995).
- Drakakis, John, szerk. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2010.
- Géher István: Shakespeare-olvasókönyv. Budapest, Cserépfalvi, 1991.
- Hawkes, David: *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580-1680*. New York: Palgrave, 2001.
- Kermode, Lloyd Edward. Szerk. *Renaissance usury plays*, Manchester, Manchester University Press, 2009.
- Kerridge, Eric: *Trade and Banking in Early Modern England*. Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Korda, Natasha: „Dame Usury: Gender, Credit and Accounting in the Sonnets and The Merchant of Venice” *Shakespeare Quarterly*, vol. 60. No. 2. Summer 2009., pp. 129-153.
- Shakespeare, William: *Lóvátett lovagok*. Ford. Mészöly Dezső. Budapest: Európa, 1990.
- Shakespeare, William: *A velencei kalmár*. Ford. Vas István. Budapest: Európa, 1982.
- Shakespeare, William: *Szenivánéji álom*. Ford. Nádasy Ádám. Budapest: Ikon, 1995.

Képillusztráció:

Blaxton, John, *The English Usurer* (1634), címlap. British Library. (Kermode: x)

Tibor Fabiny

Enemy Brothers Reconciled: Shakespeare's *As You Like It*¹

There is mirth in heaven,
When earthly things are made even
Atone together (*As You Like It*, 5.4.107–9)

The two basic relationships in human life are the sacred (vertical) man-to-God connection and the personal (horizontal) man-to-man relationship. Ideally, the human being nourishes and is nourished by these relationships, but in practice these connections have usually been perverted, corrupted or ruined. The experience of alienation and hatred have displaced the “natural bond” of human relations; thus peace and forgiveness has to be won, “bought back”, by hard labour, frequently by vicarious sacrifice. The original personal drive in human beings (fear, hatred, etc.) has to be transformed by the touch of the sacred in order to rehumanize this drive by the purgatorial experience of forgiveness. I shall read Shakespeare's *As You Like It* as a case study for reconciliation.

1. Dramatic Theology

One of the premises of the present essay is that atonement and reconciliation are interchangeable synonyms, though atonement has been more frequently used in a theological context and “reconciliation” has had a wider application.

I will use reconciliation and atonement as synonyms following John W. de Gruchy:

“Reconciliation” is one of the words used in English to describe this experience, though the word “atonement” has often functioned as its equivalent in theological textbooks. But “at-one-ment” is a peculiarly

¹ This paper is a shortened and slightly altered version of the following essay: “Hymen's Truth: »Atonement« from Shakespeare to Tyndale and from Tyndale to Shakespeare.” *Early Modern Communion(s)*. Eds. Kinga, Földváry and Erzsébet, Stróbl. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 132–151.

English construction coined to describe God and humanity through the sacrifice of Christ on the cross. (45)

De Gruchy mentions that the Greek version of "reconciliation" or "to reconcile" only occurs 15 times in the New Testament (218),² and he also argues that for Paul "reconciliation" is a controlling metaphor expressing the gospel along with "salvation", "redemption", "deliverance" or even "justification" (45).

The theologian Kevin J. Vanhoozer argues that "drama and dogma" go hand in hand, namely, that the doctrine of atonement is the most dramatic of all Christian narratives and doctrines. It is indeed the climax of the grand "theo-drama". Hans Urs von Balthasar rightly says that no theory can express the dramatic richness as the one encapsulated in the "five-dimensional plot of the cross:" "(1) the Son gives himself "for us"; (2) the Son gives himself "for us" by exchanging places with us; (3) the Son saves us from something (sets us free); (4) the Son saves us for something (i.e. participation in the life of God); (5) the Son does all this out of obedience to the Father, who sets the whole process in motion because of his love" (qtd. in *The Drama of Doctrine*, 383).

Gustaf Aulén's book on the three main concepts of atonement remains a classic. As in his 1931 work *Christus Victor* (1931), the Swedish theologian stresses the dramatic nature of the atonement in its emphasis on Christ's victory over death. Vanhoozer speaks about the cross as "the historical outworking of an eternal improvising by which the triune God loves the ungodly creatively while remaining himself" (*The Drama of Doctrine*, 389).

Drama, however, never exists in a vacuum. It comes to life only if it is performed.: "The purpose of the doctrine of the atonement [...] is to help us understand the theo-drama, to clarify our role in it, and to direct us to play our part as well" (*The Drama of Doctrine*, 392).

We come to understand the theo-drama only in the theatre of the church where we are also involved. Vanhoozer says that "[t]he church, as the theatre of the gospel, celebrates the person and work of Christ: God with us and for us. [...] Those who worship in spirit and truth become participants—communicants and celebrants—in the drama of redemption" (*The Drama of Doctrine*, 409).

What does the performance of the atonement mean in the "theatre of the gospel"—i.e., the church? The church is a reconciliatory theatre that

² "The noun (reconciliation) καταλλαγή appears four times (Rom 5:11,11:15; 2 Cor 5:18,19), and the verb (to reconcile) eleven times ἀποκαταλάσσω (Eph 2:16; Col 1:20,22), διαλλάσσομαι (Mt 5:24), καταλάσσω (Rom 5:10 twice; Col 1:20,22); 2 Cor 5:18,19,20), συναλλάσσω (Acts 7:26). On one occasion the English translators have used »reconciliation« to translate the Greek word for peace εἰρήνη (Acts 12:20)."

revolutionarily proclaims the script of the Gospel and prophetically imitates the lives of her martyrs.

[T]he church is itself the end of the goal of theo-drama: the fulfilment of God's covenant promise to make a people for himself and to be that people's God. [...] When the church participates fittingly in the drama of redemption, then, it assumes the role of corporate witness to the reality of the new creation wrought by the Father in Christ through the Spirit. (*The Drama of Doctrine*, 434–435)

Christian dogma is substantially dramatic and Christian drama is substantially dogmatic. Drama reanimates dogma and dogma is not only a proposition but ultimately and originally a story told and re-enacted. In a world turned upside down—i.e., ruled by an enemy—the theatre of the gospel is necessarily subversive: “The church is a theatre of divine wisdom, a participatory performance of the doctrine of atonement, precisely when it is a theatre of »holy folly«” (*The Drama of Doctrine*, 439).

2. Theological Roots of Literary Studies

Among literary critics it was my colleague Péter Dávidházi who, in his groundbreaking work on János Arany, recognized that the aesthetic principle of reconciliation is deeply rooted in the Jewish and Christian idea of “atonement”. For nineteenth-century poets and critics it was evident that poetry and art suggest a religious connotation of reconciliation which is deeply rooted in the aesthetic category of catharsis.³

When I began to teach Shakespeare over thirty years ago, I was always struck how frequently the word “reconciliation” was used by literary critics, saying, for example, that in the romances the young couple are the “agents of reconciliation”. I wondered why drama theory has not really explored the depth of the subject. We know, of course, that “reconciling the opposites” was a favourite term of Coleridge.⁴

Most recently, in a collection of essays on *Reconciliation in Selected Shakespearean Dramas* (Batson 2008), a doyen of the “Shakespeare and

³ More on this: Péter, Dávidházi. “Megváltástan és katarziszelmélet határán: a »kiengesztelődés« mint közös világnézeti norma.” *Hunyt mesterünk: Arany János kritikai öröksége*. Budapest: Argumentum, 1992. 222–39. See also his “A végső birtokbavétel rituálja felé: engesztelő áldozat, irodalmi kanonizáció és rejtett testvérharc a Kazinczy-ünnepélyen.” *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest: Akadémia Kiadó, Universitas, 2004. 265–82.

⁴ Cf. Snyder, Alice D. *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*. Ann Arbor: The Ann Arbor Press, 1918. and also Miklós, Szenczi. “Coleridge irodalomesztétikája (1975).” *Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989. 349–444.

Christianity" school, Chris R. Hassell Jr. publicly confessed how he regretted to have omitted the word "reconciliation" from his recent (2005) dictionary of *Shakespeare's Religious Language* and said: "I assure you that 'reconcile' will be the first word added into the second edition" ("»Why, All the Souls That Were Forfeit Once", 6).

It would be an exciting, tempting but a long-time project to illustrate how atonement, or reconciliation, is at work as a structural principle in most of the comedies, especially *Measure for Measure*, or, in all of the romances, especially in *The Winter's Tale*, *Cymbeline* and, last but not least, *The Tempest*.

At the end of the comic and romantic plots the odds are made even, Jacks find their Jills, lost family members are found, those who were thought to have died turn out to be alive, couples are brought together after a series of misadventures, the generation gap is solved, conflicts are healed, lovers united, and the wicked forgiven. Moreover, hostile nations like Britain and Rome make peace, former enemy brothers repent and embrace one another and the idea of reconciliation— i.e. at-one-ment of heaven and earth—is celebrated by music in a solemn banquet.

In comedies reconciliation and catharsis are achieved through the happy ending. Northrop Frye distinguished between the satirical comedy of Ben Jonson and the romantic comedy of Shakespeare: "There are two ways of developing the form of comedy: one is to throw the main emphasis on the blocking characters; the other is to throw it forward on the scenes of discovery and reconciliation" (*Anatomy of Criticism*, 166) At the end of his analysis of *Measure for Measure*, Frye remarked:

Shakespearean comedy usually ends [with] the vision of a renewed and regenerated society, with forgiveness, reconciliation, and the pursuit of happiness all over the place. Forgiveness and reconciliation come at the end of a comedy because they belong at the end of a comedy, not because Shakespeare 'believed' in them. (*Northrop Frye on Shakespeare*, 153)

In the case of the tragedies, there is of course catharsis, but reconciliation is of a different kind, the nature of which we cannot investigate here.

3. Oliver and Orlando in *As You Like It*

In the rest of my essay I wish to concentrate on one particular episode of *As You Like It* that both exemplifies and dramatizes the nature and meaning of atonement. This is the reconciliation between Oliver and Orlando, as narrated by Oliver to Celia and Rosalind in Act 4, Scene 3.

As You Like It is one of the great romantic ("green world") comedies of Shakespeare that both celebrates and ridicules the pastoral tradition. The drama is as paradigmatic about role-playing and cross-dressing as it is emblematic about the nature of the theatre: Jacques's "All the World's a Stage" monologue just conformed to the *Totus mundus agit histrionem* motto of the new Globe Theatre opened in 1599. And above all, like all comedies, *As You Like It* is also about love: after the necessary vicissitudes, four couples are about to consummate their mutual affections at the end of the play.

However, there is an archetypal pattern woven into this multi-layered play: this is the motif of enemy brothers. The pattern is well-known from the Bible from the conflicts of Cain and Abel, Ishmael and Isaac, Esau and Jacob, Joseph and his brothers and so on. Some New Testament parables begin with the phrase: "A father had two sons". While reading, for example, the parable of the prodigal son it is not easy to decide whether the prodigal is the lost one, or the one who had remained at home and let himself be captive of his envy and jealousy.

Shakespeare seems to have been obsessed with this issue. (Mr Best says in James Joyce's *Ulysses* that "that brother motive [...] we find in old Irish myths. [...] The three brothers Shakespeare", 210).

Sibling rivalry is a pattern in the history plays, especially in *Richard III*: not only between Gloucester, Clarence or King Edward but even in the emulation of the ill-fated young princes as well. It is there, of course, in *Hamlet* as Claudius himself admits to have the "primal eldest curse"—i.e., "the mark of Cain"—upon himself. It is there in the desire of the bastard Edmund to "top the legitimate" Edgar in *King Lear*; it is there in Prospero's banishment by his usurper-brother Antonio in *The Tempest*.⁵

Most poignantly it is there even on two levels in *As You Like It*. The play begins where any of the tragedies ended: in a world of rottenness and death where time is out of joint. Duke Frederick, the usurper rules his wasteland and the good-hearted banished Senior Duke meditates upon the romantic beauty of exiled life which is "exempt from public haunt" (2.1.14). Duke Frederick is the prototype of the ambitious and jealous tyrant whose court everybody gradually deserts to find freedom in the forest of Arden. The tragic enmity of brothers, is, however, transcended by the mutual and gentle affection of their

⁵ For more on this, see: Tibor Fabiny. "Brothers as Doubles: Birthright and Rivalry of »Brothers« in Genesis and Shakespeare." *Míves semmiségek: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára. Elaborate trifles: Studies for Kálmán G. Ruttkay on his 80th Birthday*. Eds. Gábor, Ittész and András, Kiséry. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002. 35–47.

daughters Rosalind and Celia who "like Juno's swans, / Still [...] went coupled and inseparable" (1.3.71–72).

While the brotherly enmity between Duke Senior and Duke Frederick is the framing façade of the play, the details of their conflicts remain in the background and are assigned into the gloomy past; its lower-levelled same pattern: the archetypal rivalry and hatred between the wicked Oliver and his oppressed younger brother Orlando is brought into the foreground. It is heard already at the very beginning of the play when Orlando complains to his loyal servant Adam about Oliver: "He lets me feed with his hinds, bars me the place of a brother [...] mines my gentility with my education" (1.1.18–19).

When he is confronted with Oliver he continues the complaint

The courtesy of all nations allows you my better, in that you are the first born, but the same tradition takes not away my blood, were there twenty brothers betwixt us. I have as much of my father in me as you, albeit I confess your coming before me is nearer to his reverence. (1.1.45–51)

He clarifies the cause of his complaint: "My father charged you in his will to give me good education: you have trained me like a peasant, obscuring and hiding from me all gentleman-like qualities." (1.1.66–69).

Oliver unashamedly reveals his wickedness and falsely deceiving him, prompts Charles the wrestler to suspend his inhibition to kill him because Orlando is "full of ambition, an envious emulator of every man's good parts, a secret and villainous contriver against me his natural brother." (1.1.141–43).

When left alone Oliver himself is shocked by the irrationality of his hatred for his brother:

Now I will stir this gamester. I hope I shall see an end of him; for my soul—yet I know not why—hates nothing more than he. Yet he's gentle, never schooled and yet learned, full of noble device, of all sorts enchantingly beloved, and indeed so much in the heart of the world, and especially of my own people, who best know him, that I am altogether misprised. But it shall not be so long; this wrestler shall clear all. (1.1.161–70)

However, the wicked design of Oliver is "overthrown" just as Charles, contrary to the expectations of many, is "overthrown" (1.2.243) in the wrestling game by the Hercules-like power of Orlando. But in the moment of his triumph Orlando himself is "overthrown" (1.2.249) by Rosalind's love at first sight.

The loyal old servant Adam alerts Orlando that Oliver when hearing him being praised “means / To burn the lodging where you use to lie, / And you within it [...] this house is but a butchery.” (2.3.21–23, 26). Hatred inflames hatred: on learning Celia’s escape from the court the raging Frederick commands Oliver to find his brother and “bring him dead or living / Within this twelvemonth, or turn thou no more / To seek a living in our territory” (3.1.6–8). Like cures like. Oliver openly admits: “I never lov’d my brother in my life” (3.1.14).

The rest of the play takes place in the forest of Arden, where all the banished or self-banished characters flee. In this counterpart of the apparently civilized but in fact brutally uncivilized courtly world the good-natured characters find not only themselves but their providentially provided lovers. As it is well-known, this happens at several levels of the play.

The crucial scene for the sake of which this essay is written, is in Act 4, Scene 3. Rosalind-as-Ganymede-as-Rosalind in the company of Celia is eagerly waiting for Orlando to return at the promised hour so that they can continue Rosalind’s “curing” of Orlando’s love for Rosalind.

Contrary to expectations, Celia welcomes an unknown gentleman who brings a bloody napkin from Orlando. He narrates the details of how Orlando, while “pacing through the forest”, suddenly caught sight of a “wretched rugged man”, who, while sleeping under an old oak-tree was threatened by a “green and guiled snake”, which, upon Orlando’s approach, “did slip away into the bush”. But there a lioness was “catlike” watching the sleeping man awake.

Orlando then recognized it was his unnatural, wicked brother who was chasing him: “Twice did he turn his back, and purpos’d so. / But kindness, nobler ever than revenge, / And nature, stronger than his just occasion, / made him give battle to the lioness, / Who quickly fell before him” (4.3.127–30).

The words “kindness, nobler ever than revenge” are theologically loaded words in Shakespeare’s works. They are also echoed by Prospero in *The Tempest*: “The rarer action is / In virtue than in vengeance” (5.1.27–8). In *The Merchant of Venice* Portia also says that “mercy seasons justice” (4.1.193), just as in *Measure for Measure* Isabella pleads for Angelo’s mercy on the same grounds: “Why, all the souls that were forfeit once, / And He that might the vantage best have took / Found out the remedy” (2.2.73–75).

“Unnatural” wickedness can only be overcome by a supernatural, supralapsarian nature: i.e., goodness, or mercy. This is the “kindness”, the original, God-given “nature” that is nobler than revenge.

OLIVER.

From miserable slumber I awaked.

CELIA.

Are you his brother?

ROSALIND.

Was't you he rescu'd?

CELIA.

Was't you that did so oft contrive to kill him?

OLIVER.

'Twas I. But 'tis not I. I do not shame
To tell you what I was, since my conversion
So sweetly tastes, being the thing I am.

ROSALIND.

But for the bloody napkin.

OLIVER.

By and by.
When from the first to last betwixt us two
Tears our recountments had most kindly bath'd—
As how I came into that desert place—
In brief, he led me to the gentle Duke,
Who gave me fresh array and entertainment,
Committing me unto my brother's love,
Who led me instantly unto his cave,
There stripp'd himself, and here upon his arm
The lioness had torn some flesh away,
Which all this while had bled; and now he fainted,
And cried in fainting upon Rosalind. (4.3.132–49)

According to Oliver's narration, his own brother whom he was chasing with hatred was not only willing to overcome his impulse for revenge by letting him die "justly", but he felt motivated to fight for his enemy brother "hile even risking his life. Fighting to rescue your enemy, save someone who means to kill you by offering your own life in return is not what normal people do. It is a "supranatural" act but constitutes real kindness and original nature.

Orlando, so far pagan Hercules, now becomes Christ-like Hercules. This is the voluntary sacrifice, or, even, the vicarious sacrifice in which the innocent victim willingly offers himself to save the life of the unworthy—this is the mystery of atonement.

Just as one experiences the power of Christ's redemptive love on Calvary and lets one's heart be stirred, so is Oliver's so-far wicked human nature and heart suddenly healed and he becomes a reborn, regenerate human being. This is what he means when he says: "'Twas I. But 'tis not I. I do not shame / To tell you what I was, since my conversion / So sweetly tastes, being the thing I am" (4.3. 135–7). Oliver, whose hard-heartedness had trapped him and wrapped him up in the net of his own hatred, is now melted and now, being purified, is ready to love and be loved.

Atonement is reconnecting: i.e., the making "one" of two, the creating of a unity out of a breach: "There can be no reconciliation [. . .] if there has not been a sundering," says Stephen in *Ulysses*. (195)

The great curse of earthly, historical existence is this "sundering", division, separation, conflict, enmity and so on. Between brother and brother, child and parent, husband and wife, east and west, north and south, centre and periphery, a nation and its neighbour, minority and majority, liberals and conservatives, heaven and earth, and God and man. This "sundering" needs reparation, redemption, reconciliation, atonement. In the words of Martha S. Robinson:

In *As You Like It* the practice of mercy is in fact the chief mark of the heavenly city, and testifies to the reconciliation of brothers as well as the atonement of earth and heaven. Shakespeare's vision of the redeemed as a community of brothers who, practicing mercy, 'find way to heaven / By doing deeds of hospitality.'⁶(164)

4. Conclusion

Shakespeare was aware of the Christian semantics of "atonement" as has been demonstrated by examples from many of his plays. From our discussion of "theodrama" we have turned to Shakespearean drama to investigate how a theological term has become an aesthetic principle. It has been noticed that only a few literary scholars, such as Péter Dávidházi, seem to be aware of the theological roots of the principle of artistic reconciliation.

Shakespeare's great romantic comedy *As You Like It*—particularly its narrated episode of Oliver's conversion—has been chosen as a case study to demonstrate that "reconciliation at work" and thus "Hymen's truth" (quoted in the motto) is justified.

The drama of reconciliation, both in theology and in literature, perfectly illustrates how ruined human personal relationships—in this case, the hatred

⁶ Robinson quotes 2.4.79–80 from *As You Like It*.

of brothers— cannot be remedied by human measures. Only the experience of the self-denying, selfless forgiveness—if necessary, vicarious atonement—is needed to cure, moreover, to restore fatally damaged human relationships.

Works cited

- Aulén, Gustaf. *Christus Victor: An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of the Atonement*. London: SPCK, 1931.
- Batson, Beatrice. ed. *Reconciliation in Selected Shakespearean Dramas*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Dávidházi Péter. "A kiengesztelődés poétikája." *Hunyt mesterünk, Arany János kritikusi öröksége*. Budapest: Argumentum, 1993. 221–76.
- De Gruchy, John W. *Reconciliation: Restoring Justice*. Minneapolis: Fortress Press, 2002.
- Fabiny Tibor. "Brothers as Doubles. Birthright and Rivalry of 'Brothers' in Genesis and Shakespeare." *Míves semmiségek. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára. Elaborate trifles: Studies for Kálmán G. Ruttkay on his 80th Birthday*. Eds. Gábor, Itzész and András, Kiséry. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002. 35–47.
- Földvály Kinga and Stróbl Erzsébet. eds. *Early Modern Commun(ication)ions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. Frye, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Hassell, Chris R. Jr. *Shakespeare's Religious Language: A Dictionary*. New York and London: Continuum, 2005.
- Hassell, Chris, R. Jr. "»Why, All the Souls That Were Forfeit Once«: Biblical Reconciliation in Shakespeare." *Reconciliation in Selected Shakespearean Dramas*. Ed. Beatrice Batson. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 1–19.
- Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- Robinson, Marsha S. "The Earthly City Redeemed: The Reconciliation of Cain and Abel in *As You Like It*." *Reconciliation in Selected Shakespearean Dramas*. Ed. Beatrice Batson. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 157–75.
- Ryken, Leland, et al. *Dictionary of Biblical Imagery*. Leicester: InterVarsity Press, 1998.

- Shakespeare, William. *As You Like It*. Arden Shakespeare, 2nd ser. Ed. Agnes Latham. London and New York: Methuen, 1984.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Arden Shakespeare, 3rd ser. Ed. Juliet Dusinberre. London: Arden Shakespeare, 2006.
- Shakespeare, William. *King Lear*. Arden Shakespeare, 3rd ser. Ed. R. A. Foakes. Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Arden Shakespeare, 2nd ser. Ed. Kenneth Muir. London: Arden Shakespeare, 2006.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Arden Shakespeare, 2nd ser. Ed. J. Lever. London: Routledge, 1987.
- Snyder, Alice D. *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*. Ann Arbor: The Ann Arbor Press, 1918.
- Vanhoozer, Kevin J. ed. *Dictionary for Theological Interpretation of the Bible*. London: SPCK and Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2005.
- Vanhoozer, Kevin, J. *The Drama of Doctrine: A Canonical Linguistic Approach to Christian Theology*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 2005.

Gellért Marcell

A szerepek valósága: portrévázlat Füst Milánról Shakespeare tükrében

„A költészet általában ódon mesterség.” Kire lehetne igazabb ez a megállapítás, mint éppen Füst Milánra – a „klasszikusokban megifjodott objektív lírikusra”, aki a *Nyugat* indulásakor a legmodernebb versekkel járult hozzá a magyar irodalom megújítására szövetkezett nagy generáció küldetéséhez? Nem véletlen, hogy Kosztolányi, a *Nyugat* első nemzedékének legcsalhatatlanabb ítéletű kritikusa éppen az ő verseinek méltatása során fogalmazza meg ezt a kriptikus definíciót, amely az idő vetületében ragadja meg általában a költészet és konkrétan Füst költészetének egyik alapvonását (Kosztolányi, 1958: 21). Kosztolányi, a játékmester és Füst Milán, a komor költő évtizedeket átfogó párbeszéde talán a legszebb példája annak a termékeny együttműködésnek, amely a már születésében kiteljesedő modern magyar irodalom aranykorát jellemezte. E kor szószólói számára a múlt és a jövő együttes képviselte biztosította a kulturális jelenlétet, melyet az élő kulturális emlékezet és a változtatás, a megújulás igénye töltött meg tartalommal. Írók, költők, kritikusok és publicisták, akik az értékmegőrzésből táplálkozó értékteremtésben látták a kultúra megmaradásának és folytonosságának egyedüli biztosítékát. E közös hit vezérelte kulturális egyesülés egyszerre volt műhely, páholy és védegyet – egymást inspiráló, ihlető, olvasó, és méltató alkotók szövetsége, melynek működését a személyes ambíciók és a közös érdekek összehangolt érvényesítése tette páratlanul termékennyé. Tagjai – a kiválasztottak szűk köre – egymás fényében és tükrében látták és láttatták magukat, egymás emberi és művészi portréit irodalmi mozgóképekben megörökítve, kettős jelenlétükkel előlegezték meg egymásnak a jövő kulturális emlékezetét, a jövőndő halhatatlanságot.

Ebben a korszakban, ebben a kulturális és irodalmi közegben támadt új életre Shakespeare magyarországi kultusza is, melyet az erre hivatott tudományos körök és fórumok igyekeztek intézményes keretekbe foglalni. A *Nyugat* első nemzedékének legkiemelkedőbb képviselői – Babits, Kosztolányi, Móricz, Füst Milán – Vörösmarty, Petőfi és Arany örökébe lépve járultak hozzá költőként, fordítóként, kritikusként és publicistaként a kultusz újjáéledéséhez, hogy

a Shakespeare-tér két ellentétes pólusát képező színház és tudomány közötti vagy inkább fölötti régióban, az irodalomban biztosítsák Shakespeare méltó kulturális jelenlétét. Mintha a Bárd honosításán munkálkodó tudós körök álláspontjával összhangban, az európai irodalomban hazatalált nyugatos írók is Shakespeare-ben látták volna a kulturális emlékezet folytonosságának legfőbb letéteményesét.

Füst Milán – minden „mássága” ellenére – ebben a tekintetben is emblematisz alakja korának. Méltó képviselője annak az irodalmi szemléletnek és gyakorlatnak, amely a jövőbe mutató folytonosság jegyében vont egyenlőségeket kultúra és emlékezet között. Ezért is válhatott a folyóirat nevével fémjelzett korszak az irodalom fénykorává, a versekbe sűrített, prózába oldott, portrékkal megidézett és tanulmányokban tudós testet öltött emlékezetből táplálkozó aranykorra.

Füst Milán a legradikálisabb újtóként is az értékörző értékteremtés elkötelezett híve, az elioti „hagyományőrző” modernség képviselője. Művében hagyomány és újítás, a maga teremtette egyedi és az örökölt közös értékek kreatív együttműködése biztosítja a kulturális emlékezet – maga a kultúra – folytonosságát. Lelki-szellemi otthona alkotói képzetének forrásvidéke a múlt, az emlékezet birodalma. Művei többsége – a legszemélyesebbektől a legtárgyilagosabbakig – egy-egy időutazás, melyben mintha magát az időt próbálná megragadni, szóvá, képpé, hanggá formálni minden megmutatható vetületében és alakváltozatában. 40 éven át napi rendszerességgel vezetett *Naplója* és versei többségének tanúsága szerint meghitt, személyes viszonyban volt az idővel. Teremtményei – drámai, lírai és regényalakjai – kedvenc Shakespeare-hőseihez, Hamlethoz, Learhez, Prosperóhoz hasonlóan, az idő erőterében váltak drámai hőökké, nyertek emblematisz státust és személyes identitást. Ugyanez érvényes magára az alkotóra is, akinek élete maradéktalanul felolvadt a munkájában. A nagybetűs író, akinek életrajz híján csak „munkarajza” van, már a „mélyen elrejtező, néma férfikor” delén magára ölti az öregség maszkját, hogy visszanézve, fonákjáról közelítve mutathassa meg mindazt a világból, amit arra érdemesnek ítél. Mintha így próbálná kijátszani az időt, hogy elébe kerülve kifürkészhesse titkait. Az évek során a „változások őréből” (*Őszi sötétség*) az „évszázadok őrévé” (*Barokk elégia*) érett költő azonban nem elégszik meg azzal, hogy elébe menjen az időnek – túl is lép rajta, és az elképzelt jövőből, a túlvilágról visszanézve mondja el mindazt, ami csak a „mélységes éjszakát”, a „vigasztalan örökkévalóságot” uraló hold fekete fényében látható.

Füst Milán több mint fél évszázadot átfogó pályája során az aranykorra jellemző bőség jegyében vállalja az irodalmi minden szerepét. Írói, költői, fordítói, kritikusai, esztétái és tanári minőségben szolgálja a kultuszt, a Shakespeare-t életető kulturális emlékezet ügyét. Pártokon, irányzatokon és felekezeten kívüli, öntörvényű alkotóként, minden hivatalos elkötelezettség nélkül, belső indíttatásra, de függetlenségét, kívülálló pozícióját mindvégig megőrizve csatlakozik a Shakespeare-hívók népes táborához. Jóllehet Shakespeare-rel már serdülőkorában életre szóló barátságot köt (erről korabeli naplóbejegyzései is tanúskodnak) nagy kortársaival, az irodalmi Shakespeare-kultusz meghatározó alakjaival ellentétben (Babits, Kosztolányi, Móricz, Nagy Lajos, Vas István, Szabó Lőrinc) mintegy negyven éven át magánügyének tekinti Shakespeare-t, azt az író, akivel saját bevallása szerint mindennapos munkakapcsolatban volt. Az ismert életrajzi tényekből, a kortárs tanúk beszámolóiból és magának az írónak személyes vallomásaiból bontakozik ki annak a sajátos viszonynak a képe, amelyet – a rá jellemző ellentmondásos szófordulattal – F.M. személyes Shakespeare-kultuszként jellemezhetnénk. Ő az egyetlen a nagy közvetítők sorában, aki a magyar irodalmi és színházi kultúra egészét átható Shakespeare-kultusz belső és külső köreitől, tudományos közéleti, színházi és irodalmi fórumaitól távol, szerzetesi alázattal és remetei visszavonultságban áhítattal ápolta misztikus kapcsolatát házi istenével.

A sajátos Füst Milán-i „szituáció” – leghűségesebb tanítványa, Somlyó György jellemezte ezzel a szóval a mester és kora bonyolult viszonyrendszerét (Somlyó, 1993: 95) – talán legjellemzőbb tünete ez a bensőséges viszony. Az az író, akivel életében a legtöbbet foglalkozott, számára pályája utolsó felvonásáig „titkos mondanivaló”, magánügy maradt. Mintha így akarta volna megőrizni a maga Shakespeare-jét az egymást követő kultúrpolitikai ideológiák és esztétikai irányzatok vezérelte Shakespeare-kultusz irányváltásai idején. Csak pályája alkonyán, 1951-ben indult egyetemi Shakespeare-kollégiumával töri meg szó szerint és képletesen is a korábbi beszédes csendet, amikor előadásai segédanyagaként elkészíti Lear-fordítását, és a fordítás „kommentárjaként”, egy terjedelmes tanulmány keretében megírja „lírai vallomását” Shakespeare-ről (Füst, 1967: 397-428). Írói pályája kezdetétől egyetemi fellépéséig csupán a naplójában vall „lelke örökös lakójáról”, rajongva szeretett és áhítattal csodált mesteréről. Egy 1925-ös bejegyzése – „Akik a szívedet valamire vitték: Shakespeare és a Testamentumok” (Füst, 1999: 491) – mindennél többet mond a Shakespeare-kultusz e személyes dimenzióját megtestesítő viszony indítatásáról és természetéről. A Lear-fordítás kísérőtanulmánya, az *Emlékezések és tanulmányok*ban is közreadott, „hivatalossá” lett Shakespeare-kép, azonban

csupán vázlatos összefoglalás, a kényszerű összegzés jegyében megkomponált ízelítő majd öt évtized gazdag gondolati terméséből. Reprezentatív válogatás az elkötelezett gondolkodó és az elhivatott alkotó Shakespeare-rel folytatott végtelenített párbeszédéből. Abból az inspiráló dialógusból, amely – hol vezérmotívumként, hol kísérőszólamként – naplójától kezdve versein, szépprózai munkáin és bölcséleti írásain át *Esztétikájáig* és egyetemi előadásaiig egész munkásságát áthatja.

Első ránézésre talán meglepő, mégis jellegzetesen Füst Milán-i fordulat, hogy az írás önkéntes száműzetésbe vonult megszállottja élete alkonyán az élőszóban talál rá a shakespeare-i örökség legmúltabb médiumára. Mintha ezzel a pálfordulattal is szembehelyezkedne az idővel, hogy utolsó nagy szerepében Szókratész himationját felöltve eredjen az igazság nyomába és fogja vallatóra egy tíz szemesztert betöltő exegézis keretében a második teremtés művét, a shakespeare-i kinyilatkoztatást.

A művészetelméleti nézeteiben és esztétikai hitvallásában egyaránt kíméletlenül következetes alkotó-ítész kritikai tisztánlátását azonban nem homályosítja el sem a személyes rajongás, sem a kötelező tisztelet. Olyannyira nem, hogy a Shakespeare után mindenkinél többre tartott és hőbben szeretett Tolsztojra is ráolvassa a Lear király szerzője iránt tanúsított szűklátókörűségét, érthetetlen előítéletekre és felületes olvasatokra valló korlátoltságát. Kritikai munkái hitelét a költészetére is jellemző kettős látás: a „belső” és „külső” szemlélet termékeny dialógusa biztosítja (Füst, 1909: 117-125). Az esztétikai munkáit és tanulmányait is az alkotás hőfokára hevítő indulat és az ebből táplálkozó intuíció természetes ellensúlyát képezi a páratlan analitikus készség és az osváth-i iskolában edződött szigorú kritikai igényesség. Shakespeare-elemzéseiben a szépben is mindenkor és minden áron az igazat kereső humanista alkotó, aki kérlelhetetlen ítészként saját műveit is rendre „felülírta”, képes – szemben Tolsztojjal! – túllépni a kicsinyes méricskélés felnagyította dramaturgiai hibákon, és következtelenségeken, melyeket az eredeti címzett, a néző soha, csupán a kritikus olvasó vesz észre és kér számon a szerzőn.

Az öt részre tagolt tanulmányban kibontakozó Shakespeare-kép, az érintett művek kritikai olvasata kettős tükör. Egyszerre tárja fel a shakespeare-i esztétika és dramaturgia belső világát és világít be a költőként gondolkodó és gondolkodóként költő Füst Milán alkotói műhelyébe. Az életrajzát elég-séges anyag híján munkarajzával pótoló író, mintegy öngazolásképpen, Shakespeare-ben – Schiller nyomán – a rejtőzködő teremtményt látja és méltatja. Az író, aki csupán alakjaiban él, akinek kilétére, gondolat- és érzésvilágára, erkölcsiségére és hitére, vonzalmaira és ízlésére csak a maga teremtette ala-

kökből – egy számtalan variációban összerakható mozaikkép segítségével következtethetünk. Shakespeare-hívő kortársaival, Kosztolányival és Babits-csal ellentétben nem próbálja megrajzolni Shakespeare személyes portréját, nem keresi minden áron a művek mögött az embert, inkább megszemélyesítő hasonmásait, színpadi szószólóit – Hamletet, Leart, Othellót, Prosperót, Shylockot, Timont – hozza testközelbe, teremtett világa végtelen pluralitásában látva és láttatva magát az alkotót. Elemzéseiben az alkotás spontaneitására, az intuíció elsődlegességére, a pártatlanság jegyében egyforma igényességgel megformált szereplőkre, a jellemábrázolás életszerűségére helyezi a hangsúlyt, külön kiemelve a művek igazságát hitelesítő erkölcsi elkötelezettséget és a kulcsjelenetek teremtő indulatban fogant, lenyűgöző látomásokban kibomló költőiségét. Füst Milán számára a fenti vonások az író és műve legfőbb erői, melyeket egész pályája során követelményként állított maga elé, s melyeknek mindenkor legjobb tehetsége és tudása szerint igyekezett megfelelni.

„Gondolkodni szeretek, akarok és tudok.” *Naplója* tanúsága szerint Füst Milán 1908-ban, 25 évesen ezzel a lakonikus önmeghatározással mutatkozott be Osváth Ernőnek első találkozásukkor, amikor a *Nyugat* elfogadta közlésre a pályakezdő író Peter Altenbergről írt kitűnő tanulmányát (Füst, 1967: 31). Az 1904 és 1944 között napi rendszerességgel vezetett *Napló* mindenekelőtt Füst Milán, a gondolkodó monumentális emlékműve, szellemi életének folyamatos jelen időben rögzített dokumentuma, maga az egyes. szám első személyben megelevenedő kulturális emlékezet.

„Shakespeare sohasem azt írta meg, amit látott vagy megfigyelt, épp ő, a legnagyobb! Az ő. világa elképzelt világ: s ebben írta meg megfigyeléseit.” – írja Shakespeare-ről Móricz kapcsán egy 1927-es naplójegyzetében (Füst, 1976: 136). Ő maga a *Napló*ban alkotta meg a valósághoz részleteiben számtalan szállal kötődő, de egészében mégis képzeletbeli világot, amely az évek-évtizedek során művei elsődleges nyersanyagává vált, versei, drámái, regényei és esztétikája kimeríthetetlen ihletforrásává mélyült és terebélyesedett. Nem véletlen, hogy Shakespeare-t, az író is éppen itt, ebben az önmagáról és önmagának írt munkájában éri tetten és éppen a *Hamlet*ban, amelyet mestere legszemélyesebb művének vél. Az 1. felvonás 5. jelenetéről van szó, amelyben Hamlet, az emlékezet rabja, a múltból visszatért szellem jelenése és jelentése hatására elhatározza, hogy letöröl emlékezete „lapjáról minden léha jegyzetet, könyvek tanácsit, képet, benyomást, mit vizsga ifjú kor másolt reá”, és új utat szab a jövőben emlékezetének. „Hol a tárcám – leírom, hadd íróm le,/ Hogy ember úgy mosolyghat s gaz lehet;/ Legalább a dán király bizonynal az. (Ír)/No, bátya, itt vagy.” (1.5.) Füst Milán hamleti „tárcája”, amelybe „vizsga”

ifjúkorától a korán jött öregkor küszöbéig másolta saját jegyzeteit, kedvenc olvasmányai tanácsait, képeit és benyomásait, közel 4000 oldal szellemi élményanyagának tárháza. E tudatfolyamként hömpölygő, számtalan forrás táplálta, szüntelenül gyarapodó önéletírás egyik állandó motívuma, változó színekben és hangnemekben visszatérő főtémája maga Shakespeare. Az íróként olvasó és olvasóként író Füst Milán kánon-szerű monológja hozza leginkább testközelbe mesterét, akiről egy 1925-ben keletkezett feljegyzésében a következő vallomást teszi: „az az érzésem volt ma, hogy ő talán az Isten egyik inkarnációja volt a földön... személytelen volt mindvégig s ez az isteni vonás benne.” (Füst, 1999. II. 136.). Ezúttal is az egyforma igényességgel, erkölcsi indíttatású részrehajlás nélkül megformált szereplőkben, az árnyalt jellemzéssel meglevenített karakterekben látja az írói nagyság csalhatatlan bizonyítékát. Azt az alkotó erényt, amelyre nem csak drámáiban és regényeiben, de válogatott hús-vér és szellemalakokkal benépesített „objektív” lírájában is törekedett. A *Napló*ban valóban ott van mindaz Shakespeare-ről, sokszor csírájában vagy éppen születése pillanatában megörökítve, ami az esztétikájában a művészet természetrajzát megvilágító gondolattá, szépirodalmi alkotásaiban pedig művészete éltető anyagává lényegült.

Az 1946-ban végleges formába öntött esztétika, a *Látomás és indulat a művészetben*, a *Napló*hoz hasonlóan emlék-mű, szó szerint és átvitt értelemben egyaránt, amely a feltámadás jegyében dacol az idővel. Az 1945-ben Budapest ostroma során elpusztult módszeres esztétika emlékezetből rekonstruált, újraalkotott mása valóságos világirodalmi szemelvénygyűjtemény, mely majd fél évszázad olvasói élményeit és alkotói tapasztalatait foglalja tudós keretbe. Shakespeare-stúdiumaihoz hasonlóan ezt a művét is a tanár, az élőszó hivatott mestere támasztja új életre egy 12 részből álló egyetemi előadássorozat keretében. Így lesz, sajátos Füst Milán-i dramaturgiával, az írásból szó s a szóból újra írás. Mintha ezzel, az írói tapasztalataiból lepárolt elméleti összegzéssel is igazolni akarná művészetfilozófiájának és alkotói gyakorlatának egyik alapelvét, mely szerint a művészet „határtalan korrektúra” (Füst, 1963: 104). A strukturálisan imponáló tudatossággal megkomponált munka belső szervező elve alapvetően asszociatív, így a tágas gondolati térben toposzokká lényegült tájékozási pontok segítik eligazodni az olvasót. Ilyen toposzokból szervezett referenciális tér Shakespeare életműve is. A művészet szuverén világát, az öntörvényű irodalmi alkotás mibenlétét, természetét, alakváltozatait, funkcióit és működését kutatva ezúttal is a shakespeare-i életmű azon sajátosságait állítja fókuszba, melyek összhangban vannak művészi hitvallásával, igazolják, mintegy felülről hitelesítik saját írói munkásságát. Shakespeare hasonlíthatatlan nagyságát – a romantikus ars

poétikák nyomán – látomás, indulat és gondolat organikus egységében látja és láttatja. A saját bevallása szerint gondolkodásra született és ítéltetett bölcselő költő méltatja a gondolkodóként is utolérhetetlen drámaköltőt, soha nem tévesztve szem elől a teremtő képzelet felsőbb hatalmát. A gondolat, bármilyen horderejű felismeréshez is vezet, Shakespeare-nél sohasem öncélú, nem személyes nézeteinek közvetlen kifejezése, hanem minden esetben a drámai alakok sajátja. Érzés és indulat váltja ki, formálja látomássá, és mindenekelőtt a szereplők jellemzését szolgálja. A shakespeare-i tragédia tehát, bölcséleti tartalmát tekintve az érzelmek filozófiája, ezért válhat a gondolat pusztá intellektuális absztrakcióból a művészet hiteles, éltető anyagává. Az érzés és a gondolat esztétikai egysége azonban csak akkor valósulhat meg, ha maga a mű etikai értéket is hordoz, amely sohasem a részletekben, a cselekményfordulatokban vagy az egyes karakterekben, hanem a mű egészében válik nyilvánvalóvá. Füst Milán az esztétikum relativitásának tudatában vallja, hogy „Nincs szép és csúnya, szemlélet teszi azzá” (Füst, 1963: 193). A Hamlet intellektuális szkepticizmusát idéző gondolat is etikum és esztétikum sajátos összefüggésére utal. „Valamelyes erkölcsi rend az irodalomban is nélkülözhetetlen... jóllehet magának az ábrázolásmódnak nincs köze az erkölcsiséghez, de a teljes műalkotásnak, egész struktúrájának igen.” (Füst, 1963: 194). Ennek az értékközpontú szemléletnek a fényében válik világossá Füst Milán tragikum-képe is, mely saját műveiben is elválaszthatatlanul összefonódik két főtémájával, a számtalan alakváltoztatban megelevenített szenvedéssel és a halállal. Nem véletlen, hogy szívének legkedvesebb Shakespeare-darabjai éppen a *Lear király* és a *Hamlet*. Számára éppen a nagy tragédiák tanúsítják legmeggyőzőbben, hogy a tragikum a lét alapélménye, a művészet legfőbb anyaga, legtermékenyebb táptalaja, mely a szenvedés ábrázolásával „az élet nagyobb felületét mutatja”. Az ábrázolás mikéntje kapcsán az indulatban fogant költői látomás intenzitását, a képi ábrázolás megjelenítő erejét hangsúlyozza, mely a sokat hangoztatott „külső” és „belső” szemlélet kreatív együttműködésének gyümölcse. Shakespeare művészete egyszerre realista és szimbolista, a darabjaiban életre keltett világ egyszerre valóságghú és stilizált, kívülről láttatott és belülről megélt. Ez a dialektikus szemlélet, téképző kettős látás biztosítja, minden naivitása, fantasztikuma, képtelenségei és következetlenségei ellenére is lenyűgöző életszerűségét. E gondolatok személyes hitelét, „aranyfedezetét” ezúttal is az alkotó Füst Milán műveiben, mindenekelőtt verseiben érdemes keresni. Abban a dramatizált költői világban, melynek igazságát, komolyságát, valóságát, teljességét, egyediségét és egyetemességét, ugyanaz a shakespeare-i kettős látás, a szubjektív és objektív szemlélet, látomás és gondolat egysége, teremtő kölcsönhatása biztosítja.

Füst Milánnak a kultuszhoz legközvetlenebbül kapcsolható, sajátosan személyes vállalkozása a Lear-fordítás, melyet, hasonlóan a többi, Shakespeare-hez kötődő művéhez, a tanár, a tanítással vállalt ismeretterjesztés igénye, a kultusz cselekvő szolgálatának vágya hívott életre (Füst, 1963: 194). Eredetileg, tíz szemeszterre tervezett bölcsészkar Shakespeare-kollégiumára készülve, csupán segédanyagnak, esztétikai, stilisztikai és dramaturgiai példatárnak szánta a fordítást, mellyel az volt a célja, hogy kiküszöbölje az Arany átigazította Vörösmarty-fordítás hibáit és avított stíluselemeit. Csak a munka során ébredt rá, hogy a fordítás, mint alkalmazott alkotómunka, ennél többet kíván, hogy a készülő mű ennél sokkal többre hivatott. Talán e kettős motivációnak is köszönhető, hogy az elkészült és 1954-ben a Magvető gondozásában megjelent szöveg egyszerre több és kevesebb, mint hagyományos értelemben vett műfordítás. Inkább a költői alkotókészséget kíméletlen filológiai igényességgel és hermeneutikai tisztánlátással ötvöző rekonstrukciós kísérlet – egy idő-kikezdte, páratlan szövésű, formavilágú és színgazdagságú monumentális falikárpit, mely minden jelenetében magán viseli az aprólékos gonddal dolgozó mesterember és a teremtő indulattal alkotó szóműves Füst Milán keze nyomát.

Füst Milán munkája, a tanár, a drámaíró és a költő összehangolt együttműködésének köszönhetően, valójában előadás – a nyelv színpadán. Ebből következik, hogy a fordító csupán előadói jog- és szerepkörrel rendelkezik, így kreativitását, alkotói ambícióit, csupán az adott szöveg megszólaltatásának módjában: hangszerelésében, apparátusában, tempójában és dinamikájában lehet érvényre juttatni. A fordítás színpadi sikertelenségéért, ugyancsak a már említett sajátos Füst Milán-i szituáció jegyében, a költő a felelős, akinek drámai főműve, a shakespeare-i nagy tragédiák bővületében fogant *IV. Henrik* is hasonló okoknál fogva jutott hasonló sorsra. Füst Milán az író, *Naplójában* és elméleti munkáiban fennen hirdeti a dráma irodalmi felsőbbrendűségét. Drámaíróként már öt egész estét betöltő drámát és két egyfelvonásost mondhat magáénak. Verseiben is minden eszközzel a dramatikus kifejezésre, plasztikus, színpadszerű megjelenítésre törekszik, Lear-fordításában mégis erőt vesz rajta a költő, és fenntartások nélkül átadja a vezető szerepet a lírikusnak. Talán éppen a költői személyességből, a lírai azonosulásból fakad az a plusz indulati töltés, ami megemeli a szöveget, és egyúttal el is emeli a színpadról a költészet felsőbb régióiba, ahová Füst Milán ars poétikája szerint csupán az olvasónak van lehetősége belépni. A Lear-fordítás a tanár számára közügy, a költőnek azonban személyes, belső indíttatásból fakadó küldetés, szolgálat és kommunikáció, a beavatás rituális aktusa. A fordító költőként és emberként egyaránt magára talál a *Lear királyban*, ezért igyekszik a sok tekintetben „testhez” álló szerepet

a saját hangján, saját költői regiszterében megszólaltatni. A szöveg következetesen akkor a legköltőibb, legemelkedettebb, amikor a fordító „elemében van”, amikor saját habitusával, temperamentumával és költői világával rokon hangulati, indulati és képi közegben mozoghat – amikor hazatalál Shakespeare szövegében. Ennek a személyes elragadtatásnak, fokozott indulati töltésnek elkerülhetetlen következménye a szöveg gyakori „túlfordítása”, a prózában írt jelenetek és szövegrészek metrikai megzenésítése. Füst Milán következetesen jambikus periódusokkal dúsítja, ritmizálja a prózai passzusokat, így közelítve a szöveget saját, természetes költői előadásmódjához, zenei formavilágához, a szabados felé. A Lear-fordításnak ez a sajátos Füst Milán-i „toldaléka”, gazdagító „fölslege” különösen a prózában írt párbeszédre jellemző, melyekben a szóváltások utolsó mondatainak ritmikus lekerekítésével igyekszik biztosítani a dialógus dinamizmusát.

Ez a jobbító szándékú beavatkozás beszédesen példázza az öntörvényű költő igényét a szöveg kisajátítására – azt a kreatív együttműködési készséget, amelynek jegyében saját műveiben is megidézi, és szerepek sokaságában meg is szólaltatja a mester szellemét. Füst Milán *Lear királya* a Shakespeare-kultuszt éltető kulturális emlékezet csupán egyik „tartománya” a sok közül. Talán nem a „legdúsabb”, de ahhoz elég gazdag, hogy helyet kapjon az irodalmi zárandokutak térképén. Az életmű egészében kibontakozó mester összképe azonban nem csupán a kulturális emlékezet megidézte szellemalak. Sokkal több annál. Egyike a Bárd számos irodalmi reinkarnációinak, melyekben az olvasó is kortársként találkozhat vele.

Hivatkozások

- Füst Milán (1909). Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről. *Nyugat*, 15, 117-125.
- Füst Milán (1963). *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Füst Milán (1966). *Drámák*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Füst Milán (1967). *Emlékezések és tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Füst Milán (1972). *Összes versei*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Füst Milán (1976). *Napló*. Budapest: Magvető.
- Füst Milán (1999). *Teljes Napló*. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- Kosztolányi Dezső (1958). *Írók, festők, tudósok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Somlyó György (1993). *Füst Milán vagy a Lesütöttszemű Ember*. Budapest: Balassi Kiadó.

Tanulmányok az Eötvös Collegium
Angol-Amerikai Műhelyének
5. Műhelykonferenciájáról,
2012. november 16.



Palkóné Tabi Katalin

Az ember gondolkodni tanul: interjú Géher Istvánnal

Géher István, a magyar Shakespeare-tudomány meghatározó egyénisége, József Attila-díjas költő, Déry-díjas műfordító és szerkesztő, professor emeritus közel negyven éve tanít az ELTE Anglisztika Tanszékén. Hetvenedik születésnapja alkalmából beszélgetett vele Palkóné Tabi Katalin.

– Hosszú időt töltöttél el az ELTE bölcsészkarán: itt diplomáztál, majd ide jöttél vissza tanítani is. Mindeközben sok minden történt: lezajlott a rendszerváltás, új épületbe költözött a bölcsészkar, átalakult az oktatási struktúra. Hogyan emlékszel vissza erre az időszakra?

– A változások a lényegét viszonylag kevésbé érintették. A tanítás lényege, hogy milyen érdekes, izgalmas szellemi tevékenység folyik a tanórán a diákcsoport és a tanár között. Ebbe az állandóságba természetesen belejátszanak a változó körülmények. Más szellemi légkörben ugyanaz a mű más arcát mutatja, mint egy korábbi alkalommal, de a lényege állandó.

– Mesélj még erről a „lényegről”! Mi a tanítás lényege?

– Szerintem az egyik dolog, ami feltétlenül fontos az irodalomtanításban, hogy a művet, ami tárgyalásra kerül, frissen, akár huszonötödször is elolvassa a tanár. Hiába tudja pontosan, mit kell róla mondani, a tanítás meggyőző ereje, élményszerűsége abból származik, hogy friss az olvasmányélmény. Ebbe az élménybe épül bele a megváltozott ember is: a harmincéves tanár nem egészen azonos hatvanöt éves önmagával. Sok mindenben persze igen, de mégis különbözik, másra reagál. A tanári munka tehát tulajdonképpen ugyanaz – másképp. Ezt nagyon szeretem a tanításban, mert ez engem is próbára tesz. A másik fontos dolog, hogy szeretem a tanítványaimat. Jó érzés látni, hogyan formálódik az érdeklődésük, alakul a gondolkodó és esetleg alkotó egyéniség. A tanítás egyik rejtélye az, hogy vajon hagy-e nyomot a tanári munka, és ha igen, milyen nyomot hagy, és az a hatás mikor és hogyan fog jelentkezni. Ez a sorsra van bízva...

– Egyfelől rá van bízva, másfelől viszont épp a te életedben kézzel fogható nyomokat hagyott a munkád: több író, költő, műfordító került ki a kezeid alól...

– Ennek lehet és kell örülni, de nem szabad ezzel kapcsolatban elvárásokat támasztani, hogy a tanítvány legyen hálás, és kövessen engem. Isten őrizze! Ne kövessen, járja a maga útját! Erre Prospero ad példát: amikor a tanítás véget ér, kész a mestermű, a Miranda, a csodálatraméltó, akkor a tanítványt – még ha az ember saját lánya is – el kell engedni. Ez az igazi teljesítmény.

– Az egyetemen Shakespeare egyik legnagyobb szakértője vagy, dráma- és fordításelemző szemináriumaidra alig lehet beférni, Shakespeare-olvasókönyved a mai napig alapmű. Egyik legendás előadás-sorozatod a „Shakespeare filmen” volt. Hogyan jött az ötlet?

– Az irodalomtanításnak különleges értéke, hogy a tanár is tanulhat a diákjaitól. Nagyon ritka, hogy például egy kémiaprofesszor a hallgatójától a kémiáról valami vadonatújat halljon, de az irodalomtanárnál ez máshogy működik. A „Shakespeare filmen” ötlete egy diákomtól származik, aki ma az egyik televíziónál műsorvezetőként dolgozik. Sokat mondogatta nekem, hogy kéne egy ilyen előadás. Eleinte kicsit vonakodtam, mert soha életemben nem voltam filmszakértő, de végül ráálltam, s elkezdtük. Ő hozta a filmeket, én pedig jó néhány könyvet elolvastam ebben a témakörben, hogy filmként beszéljünk a filmről. Dialógusszerűen tartottuk az előadást, és egyszer csak beindult. Nagy meglepetéssel fedeztem fel, hogy a mozgókép megindítja a hallgatók-nézők fantáziáját, és elvezeti őket a szöveghez. A modern kor érzékelése igényli ezt a fajta készszerűséget.

– Mit tanultál Shakespeare-től?

– Az ember mindenkitől gondolkodni tanul, vagy szeretne tanulni, s így tőle is. Shakespeare-é egy egészen speciális gondolkodás: ő színpadi motívumokban gondolkodik, amit aztán lefordítunk a gondolat nyelvére. Úgy teszünk, mintha Shakespeare filozófus lett volna, de nem az volt. Úgy teszünk, mintha kultúrantropológus vagy nagy moralista lett volna – nem az volt. Hanem egy fantasztikus színházi zseni, aki számára a színház gondolkodási mód volt. Ha ezt meg tudom fejteni, nagyon sokat tanulok az életéről.

– Most beszéljünk kicsit arról, hogy Te nemcsak tanár vagy, hanem esszéista, műfordító – és költő is. Milyen helyet foglal el a költészet az életedben?

– Fontos és ugyanakkor szeszélyesen elhelyezkedő helyet. Írtam verset már középiskolában és egyetemista koromban is – de nem saját verset. Más-más költő volt rám nagy hatással, például Nagy László, aztán Eliot. Kellett egy szünet, kis élettapasztalat, hogy 37 éves koromban felfedezzem a saját versemet. Minden alkalommal egy könyvet írok, tehát nem annyira verseket, inkább egy költői vállalkozást... És minden alkalommal azt érzem, hogy soha többé nem fogok verset írni. Ilyenkor elhallgatok – ez a csönd 3 évtől 15 évig is eltarthat,

de ebből a csöndből bontakozik ki az a hang, ami engem is meglep. A versírás: kegyelem, az író pedig igyekszik, hogy méltó legyen a kegyelemre. Érdekes, hogy azokban az években, amikor a *Shakespeare-olvasókönyvön* dolgoztam, nem írtam verset. Az tulajdonképpen a versek helyett íródott, versekként.

– *Mit üzensz a leendő bölcsészeknek? Miért érdemes ma bölcsésznek lenni?*

– Először zárjuk ki azt, miért *nem*. Meggazdagodni nem lehet belőle, hírnévre szert tenni nem nagyon lehet vele. Azért érdemes bölcsésznek lenni, mert a gondolkodás az ember elemi szüksége. Nem mindig gyönyörűség, talán sokszor nehéz és fájdalmas, de semmiért nem adnánk. Egy gondolkodó ember – mint Hamlet – mindig gondolkodik, a villamoson is, jártatja az agyát. Mindehhez elég színes, változatos anyagot kínál a bölcsészet. Ez benne a gyönyörű, de ha úgy tetszik, ez benne a nagyon nehéz is: hogy rád bízsa, mihez kezdsz az anyaggal. Találj benne érdekességet! Nem írja elő, hogy mit kell bevágni, hanem rád bízsa, hogyan alakítod ki a véleményedet, a probléma-meglátási képességedet. Ez a jó benne! Az értelmiségi ember az, aki problematizálni tudja a világ jelenségeit, s így önmagát is. Persze vannak, akik erre azt mondják: „Jaj, Istenem, ez csak vetyengés!” – Dehogy vetyengés! A tudatosság minimális igénye, hogy felfedezem a problémát, és akkor az valamilyen módon, ha nem is megoldható, de kezelhető lesz.

A gyerek az első gyerekmesétől kezdve tele van félelmekkel, szorongásokkal. Ha azonban elmesélem neki a *Piroska és a farkas*t, akkor ezek az alakatlan, megnevezhetetlen szorongások egyszer csak a farkas alakját öltik fel. S ha sokszor elmesélem a mesét, akkor egyszer csak a farkas családtag lesz. Félünk ugyan tőle, de mégis hozzánk tartozik, s így valahogy birtokba vehető az ember félelme is. Természetesen ez a *Piroska és a farkas* vonatkozik a *Nem félünk a farkastól* című Albee-drámára is. És a modern irodalom egészére.

Gyakran kongatják a vészharangot, hogy az egész bölcsészettudomány tulajdonképp már csak maradéka egy olyan kultúrának, ami többé nem a miénk. Nem értek egyet ezzel. Lehet, hogy egyszer majd felfedezik, hogy akinek fogalma van a jó irodalomról, az talán nem fog öldökölni, gyűlölködni. Ha megtanítják arra, hogy örömet találjon az olvasásban, akkor talán több örömet talál majd az életben, kevésbé lesz frusztrált. S ha kevésbé frusztrált, akkor kevésbé lesz agresszív. Ez a felfedezés azonban még várta magára.

Fejérvári Boldizsár

Előszó

Sokféle konferenciát ismer a világ a témakörök, az előadások hossza, illetve a résztvevők személyes háttere szerint. Az Eötvös József Collegium Angol–Amerikai Műhelyének 2012-es konferenciája mindhárom tekintetben igen fényes eredményeket csillantott fel. A szigorú, 15 perces időtartam, amelyet rendre 5 perces vita követett (e megkötéshez előadóink példás fegyelemmel tartották magukat) egyrészt elősegítette a prezentációk tühegyes téziszválasztását, másrészt életteli előadásmódra serkentette a résztvevőket. Ez utóbbira a beszélők személye is garanciát jelentett: akár első ízben vettek részt effajta rendezvényen, akár gazdag tapasztalattal léptek a pódiumra, mindannyian kihasználták a helyzetben rejlő esélyeket, és nemigen hagytak kívánnivalót. Ehhez persze hozzájárult az izgalmas és sokszínű témaválasztás, amit a gondos szervezők által felállított négy tematikus szekció is tükrözött.

A négy ülésszak végigkövetése, illetve a kibontakozó vitában való részvétel önmagában is tanulságos élmény volt. De nem kevésbé felemelő érzés látni, hogy ezek az ötletes és alaposan kidolgozott prezentációk kézzelfogható termést hoznak a jelen kötet lapjain. Mindaz, ami az idő szorításában talán lerövidült vagy kimaradt az előszóban előadott anyagból, reményeink szerint most az őt megillető részletességgel bontakozhat ki – az esetleges tévedéseket, illetve a közönség ellenvetéseit vagy kérdéseit kiváltó tételeket pedig szerzőink kiigazíthatták, jobban megvilágíthatták. Ezért tehát őszinte bizalommal ajánlom az itt következő oldalakat a becses Olvasó figyelmébe. A szervezők és az előadók közös sikere ez, akik között collegistákat éppúgy találunk, mint külsős vendégeket. Olvassák, élvezzék, emésztgessék – és a jövőben is várjuk Önöket a konferenciáinkon!

Az egyes dolgozatok szakmai lektorálását Dr. Albert Ágnes, Dr. Budai László, Dr. Ferencz Győző, Dr. Friedrich Judit, Sántháné Gedeon Mária és Dr. Szelid Veronika végezték.

Preface

There are several different types of conferences, depending on the variety of topics, the length of presentations, and the personalities of the participants. The 2012 Conference of the Anglo–American Studies Workshop at Eötvös József College, Budapest, scored very high on all three accounts. A very demanding time limit of 15 minutes with a 5-minute increment for floor discussion – a restriction our presenters observed with exemplary discipline – allowed both an acute focus for the presentations and a vigorous delivery. The latter was also guaranteed by the speakers: whether this was their first conference talk or they had had ample experience in the field, all of them made the most of the situation, with very little left to be desired. This was also a result of the exciting and colourful choice of presentation topics, neatly arranged by the careful organizers into four thematic sections.

To follow through those four sections and to participate in the ensuing floor debates were in themselves a rewarding experience. But to see how those inventive and well-researched presentations have come to full fruition in the present volume is no less uplifting. What, for lack of time, might have been left out from or cut short in the presentations is now laid out in as much detail, we hope, as is required; what might have gone amiss or been subject to objections or questions from the audience, may now be amended and clarified. Therefore it is with confidence that I recommend the pages that follow to our distinguished Readers – a joint achievement of the organizers and the presenters, members and non-members of Eötvös József College. Read, enjoy, digest – and do come back for more to our future conferences!

**5th Workshop Conference
of the
Anglo-American Studies Workshop
of Eötvös József Collegium
on 16 November, 2012**

Venue: 1118 Budapest, Ménesi út 11-13.

Programme

10:00 – 10:10 *Opening remarks by Mária Gedeon Sántha, Karla Kelsey,
Boldizsár Fejérvári*

10:10 – 11:10 Section 1 – *Theatre Studies*

Chair: Boldizsár Fejérvári

- | | |
|--------------------|--|
| 10:10–10:30 | Melinda Benczi: <i>How and Why Do the Lovers Not Get Any Closer Even in a Midsummer Night's Dream?</i> |
| 10:30–10:50 | Györgyi Kovács: <i>Names in Shakespeare's Midsummer Night's Dream</i> |
| 10:50–11:10 | Júlia Sándor: <i>Inside and Out: Crossing Thresholds in W. B. Yeats's The Land of Heart's Desire and J. M. Synge's Riders to the Sea</i> |

11:10 – 11:30 *Coffee Break*

11:30 – 12:30 Section 2 – *Language, Culture and Society*

Chair: Mária Sántháné Gedeon

- | | |
|--------------------|---|
| 11:30–11:50 | Gyöngyi Kassai: <i>Spiritual and Bodily Health in the Bible – A Cognitive Linguistic Approach</i> |
| 11:50–12:10 | Balázs Dezsényi: <i>Briticisms in American English</i> |
| 12:10–12:30 | Dávid Juhász: <i>Important Values in Sports in the United States</i> |

12:30 – 13:30 *Lunch Break*

13:30 – 14:50 **Section 3 – *Theoretical and Applied Linguistics***

Chair: Dr. László Budai

- | | |
|--------------------|--|
| 13:30–13:50 | Nanetta Lőrincz: <i>The Role of the Critical Period Hypothesis in Second Language Acquisition</i> |
| 13:50–14:10 | Márton Kucsera: <i>The Comparison of English and Hungarian Participles</i> |
| 14:10–14:30 | Melinda Széll: <i>More Problem English: An Investigation of Common Errors by Hungarian Speakers of English</i> |
| 14:30–14:50 | Nóra Tala: <i>Misuse of Synonyms</i> |

14:50 – 15:10 *Coffee Break*

15:10 – 16:50 **Section 4 – *British and American literature***

Chair: Dr. Judit Friedrich

- | | |
|--------------------|--|
| 15:10–15:30 | Eszter Bagyina: <i>Sexuality and Misogyny in D. H. Lawrence's Lady Chatterley's Lover</i> |
| 15:30–15:50 | Zsuzsanna Czifra: <i>Drawing the Fictional World with a Multidimensional Pen: Focalisation in Doris Lessing's The Grass Is Singing</i> |
| 15:50–16:10 | Kata Gyuris: <i>Doris Lessing's Waste Land: A Case Study in Intertextuality</i> |
| 16:10–16:30 | Fanni Sütő: <i>The Representation of the Victorian Era in Contemporary Young Adult Fiction: Philip Pullman</i> |
| 16:30–16:50 | Zita Varga: <i>The Interpretation of Dreams in Cormac McCarthy's The Road</i> |

Györgyi Kovács

Names in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*

In this essay, I would like to analyse what can be behind a character's name in literature and the many ways a name can be translated from one language to another. I will examine the names of the characters in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, comparing William Shakespeare's original names with translations by János Arany (1864) and Ádám Nádasdy (1995). I will also make an attempt at uncovering why the second translation was needed, coming to the conclusion that the two translators followed essentially different strategies during their work.

1. Giving a character a name

The main function of names is to identify a person, although there can be numerous John Smiths in the world. Apart from the person they refer to, names usually have independent meanings as well (Kálmán 9), which often survive their bearer (Gyarmath 297).

Since characters in literature are often portrayed as real people, they usually have a name; moreover, their names make sure that the readers see them as real people (Kovalovszky 1).

When it comes to altering a character's name, writers often appear reluctant to do so and end up changing it to something which sounds very similar to the original (Kovalovszky 3). In fact, writers use names as a tool of characterisation (Vitányi 1985). The simplest way of doing so is to emphasise one feature of the character, most of the time with a comical effect. Names also invoke an atmosphere and sometimes, equally importantly, they add something special to the character as well (Szathmári 194). Writers usually use this function of name-giving too, although not necessarily consciously (J. Soltész 152). A name evokes associations, some of which are culturally bound, but some of which are different for each and every person. Furthermore, giving a name always has a psychological motivation as well (Hajdú 102). For instance, a comical effect can have drawbacks, for if the given character has a family and children later in the story, they get his name too, whether or not it characterises them (J. Soltész 159).

There are four ways of giving a character a name: inventing a meaningless sequence of sounds and deciding that it is a name; making a proper noun from a common noun; combining fictive names with real ones; and borrowing real names. It also matters the form the names are in: it is rare that the first name and the surname should be together, and if it is indeed the case, it is hard to separate the two parts of the name (a good example for this is *Jean Valjean*) (J. Soltész 164). While the use of full names usually implies a kind of respect towards the character (Vitányi 223), the reader tends to have a familiar feeling towards a character who is referred to by a nickname (J. Soltész 164). There is also the secretive way of giving a name, for example in the case of *Count L.* (Kálmán 107), in which we are assured that the character has a name, although we do not know what that name is.

2. Translating names

When it comes to translating names, there are no general rules. Sometimes a proper noun has several different translated forms, with the main aim of making equivalence between the two proper nouns. According to Tamás Farkas, there are four different strategies to translate names, and he uses the different Hungarian translations of the name *William Shakespeare* as an example: *William Shakespeare*, *Shakespeare Vilmos*, *Dárdarázó Vilmos*, and *az avoni hattyú* (Avon Swan) (Farkas 23).

As I have said before, the main function of names is to identify a person, but in case of translations, it is both understandable and desirable for them to keep the same associations as they have in the source language. Since this rarely seems to work to perfection, we can see that in this sense no perfect translations exist (Bölcskei 247).

3. *A Midsummer Night's Dream* and its translations

Shakespeare wrote *A Midsummer Night's Dream* in 1595, during the period in which he wrote his two most famous comedies and one of his most famous tragedies (*Romeo and Juliet*). By this time, his plays have been performed on several occasions and he was already a relatively well-known and well-established playwright.

In the second half of the 19th century, the Kisfaludy Company started a project of translations, and in 1860, the Shakespeare Committee was duly founded with the aim of translating the Bard's works into Hungarian. *A Midsummer Night's Dream* was first translated by János Arany in 1864 and this translation

soon became the norm, as it was said that the National Theatre would use his version without any changes in language. For a long time, *A Midsummer Night's Dream* was only performed using his translation, but as the Hungarian language changed naturally, more and more modifications were needed. It was only in the 1990s that the retranslations began, based on the request of the theatres, who wanted the language of the play to more closely approximate contemporary theatrical language.

In 1995, Ádám Nádasdy was the first to translate *A Midsummer Night's Dream* again, and in 1999 István Eörsi followed suit. This was in turn soon followed by György Jánosházy's version in 2001. The paper focuses on the best known of these retranslations, which is Nádasdy's version, subsequently republished in 2001 and in 2007 as well, along with three other Shakespeare translations of his.

János Arany had three criteria for his translation. Firstly, to make it as Hungarian as possible. Secondly, to preserve the meaning of the original text. And thirdly, to keep the characteristics of the original text, including its general atmosphere and the metaphors Shakespeare uses. However, Arany also knew that it was impossible to keep to all these rules. Moreover, he used the language of his age, which comes off as a mannered, sophisticated language for today's readers (Goron 2011). Ferenc Toldy made a speech in 1843 in which he claimed that perfect translations were impossible and that translators should concentrate on showing as much of the original as it was possible and also on inciting aesthetic pleasure (Józan 59–60).

According to István Eörsi, Shakespeare used the language of his age, but translations of the 19th century represent the culture and the morals of the 19th century instead of those of the Renaissance. György Jánosházy claimed that it was, thus, a better solution to entirely retranslate the work than to change the classical beauty of Arany's original translation (Goron 2011).

A Midsummer Night's Dream has a large number of characters, and there are four parallel storylines, each of which involves different characters.

William Shakespeare's original names	János Arany's translation	Ádám Nádasdy's translation
Theseus, Duke of Athens	THESEUS, Athén ura	THESEUS, Athén fejedelme
Egeus, father to Hermia	EGÉUS, Hermia atyja	EGEUS, Hermia apja

William Shakespeare's original names	János Arany's translation	Ádám Nádasdy's translation
Lysander, in love with Hermia	LYSANDER, szerelmes Hermiába	LYSANDER, fiatal udva- ronc, szerelmes Hermiába
Demetrius, in love with Hermia	DEMETRIUS, szerelmes Hermiába	DEMETRIUS, fiatal udva- ronc, szerelmes Hermiába
Philostrate, master of the revels to Theseus	PHILOSTRAT, ünnepély- rendező Theseusnál	PHILOSTRATUS, Théseus ceremóniames- tere
Quince, a carpenter	VACKOR, ács	TETÓFI PÉTER, ács; a közjátékban Beköszöntő
Snug, a joiner	GYALU, asztalos	VINKLI, asztalos; a közjátékban Oroszlán
Bottom, a weaver	ZUBOLY, takács	TOMPOR MIKLÓS, takács; a közjátékban Pyramus
Flute, a bellows-mender	DUDÁS, fúvó-foldozó	SIPÁK FERENC, fújta- tójavító, a közjátékban Thisbe
Snout, a tinker	ORRONDI, üstfoldozó	LAVÓR TAMÁS, bádogos; a közjátékban Fal
Starveling, a tailor	ÖSZTÖVÉR, szabó	KÓRÁSZ RÓBERT, szabó; a közjátékban Holdfény
Hippolyta, queen of the Amazons, betrothed to Theseus	HIPPOLYTA amazonkirálynő, Theseus menyasszonya	HIPPOLYTA, az amazonok királynője, Théseus jegyese
Hermia, daughter to Egeus, in love with Lysander	HERMIA, Egéus leánya, szerelmes Lysanderbe	HERMIA, szerelmes Lysanderbe
Helena, in love with Demetrius	HELÉNA, szerelmes Demetriusba	HELENA, szerelmes Demetriusba

William Shakespeare's original names	János Arany's translation	Ádám Nádasdy's translation
Oberon, king of the fairies	OBERON, tündérkirály	OBERON, a tündérek királya
Titania, queen of the fairies	TITANIA, tündérkirályné	TITÁNIA, a tündérek királynője
Puck, or Robin Goodfellow	PUCK, vagy ROBIN-PAJTÁS	PUKK, más néven Jóbarát Robin, Oberon mókamestere és szárnysegéde
Peaseblossom, fairy	BABVIRÁG, tündér	BORSÓVIRÁG, tündér, Titánia szolgálatában
Cobweb, fairy	PÓKHÁLÓ, tündér	PÓKHÁLÓ, tündér, Titánia szolgálatában
Moth, fairy	MOLY, tündér	PORSZEM, tündér, Titánia szolgálatában
Mustardseed, fairy	MUSTÁRMAG, tündér	MUSTÁRMAG, tündér, Titánia szolgálatában
Other fairies attending their King and Queen	Más tündérek, királyuk és királynéjuk kíséretében	További tündérek, akik Oberonnak és Titániának szolgálnak
Attendants on Theseus and Hippolyta	Theseus és Hippolyta kísérői	Urak és szolgálók Théseus és Hippolyta mellett
	PYRAMUS, THISBE, FAL, HOLDVILÁG, OROSLÁN, a köztársaság személyei	

The different groups of characters—the nobilities of Athens, the mechanicals, and the fairies—are organised by group as well as by name.

3.1 The nobility of Athens

The first group consists of the nobles of Athens. The names of the characters *Theseus*, *Hippolyta* and *Egeus* are all taken from Greek mythology: Theseus was the king and founder of Athens, married to Hippolyta, queen of the Amazons.

In Greek mythology, Egeus was Theseus' father; here, he is only Hermia's father, and there is no mention that he would be in any sort of family relation with the king. Shakespeare rarely invented the plot and the characters himself; he usually used sources, and accordingly, Theseus appears in Plutarch and in one tale of the *The Canterbury Tales* as well.

The name Lysander has Greek origins as well, since in history there was a Spartan warrior and politician named Lysander. There was also a statesman and philosopher called Demetrius. Philostrate was a sophistic philosopher in Athens, famous for his biographies, and Hermia is the female counterpart to Hermes. Helena appears in mythology too—for example, in the stories about the Trojan War.

As we can see, when giving names to the nobilities of Athens, Shakespeare chose from Greek mythology and culture and, except for the Duke and his betrothed, there is no connection between Shakespeare's characters and the original bearers of the name. Neither Arany nor Nádasdy translated these names, for it is clear for Hungarian readers which culture they come from. They merely changed the spelling or the ending of the names to make them more suitable for the Hungarian ear.

3.2 The mechanicals

The names of the mechanicals are the most intriguing and controversial issue. In the original play, their names consist of only one word and display a distinct character trait. Arany decided to keep these characteristics, preserving either the original meaning or renaming the characters with a tool of their profession. Ádám Nádasdy explained his choices:

I see the mechanicals in a different way than the Hungarian tradition of the 19th century did. Maybe this is where my and Arany's translations differ the most. His mechanicals are serf-like figures, fooling around during their lord's wedding. Their names also indicate this: Vackor, Orrondi, Ösztövér [...]. Shakespeare's mechanicals are citizens and even if they belong to the petty bourgeoisie they have first names and surnames and they can read and write.¹ (Nádasdy 204–205)

¹ My translation. The original text is part of Nádasdy's afterword to his translation of *A Midsummer Night's Dream*: "Másképp látom a mesterembereket, mint a múlt századból öröklött magyar tradíció. Fordításom talán itt tér el a leginkább Aranyétól. Az ő mesteremberei jobbágyszerű figurák, akik az uraság esküvőjén bolondoznak. A nevük is ilyen: Vackor, Orrondi, Ösztövér [...]. Shakespeare mesterei viszont városi polgárok, meglehet kispolgárok, de vezeté- és keresztnévük van, és írni-olvasni tudnak (204–205)."

His chosen first names are relatively common Hungarian given names: Péter, Miklós, Ferenc, Tamás and Róbert.

“Quince”, which means *birsalma* in Hungarian, is a form that first appeared in Middle English.² The character is a carpenter by profession. While Arany translated his name as Vackor—that is, *vadalmafa* or *vadkörtefa*, or their fruits—Nádasdy translated his name as Tetőfi Péter. This has no connection with quince, but quite obviously refers to being a carpenter. According to Nádasdy, quince originally meant wedge, which is indeed in connection with the profession (Nádasdy 201). Furthermore, *-fi* is also a common affix in Hungarian for creating surnames.

The character Snug is named for a nautical term used in the 13th century, meaning “shipshape, compact, prepared for bad weather”. Over the course of the 17th century, it acquired the meaning “in state of ease or comfort” and today it also means “comfortable, warm, cosy, well protected from the weather or cold”. Snug is a joiner, or *asztalos* in Hungarian. In Arany’s translation his name is Gyalu, which is a basic tool of this profession. Nádasdy translated his name as Vinkli, and with this, he is the only mechanical who has no first name. *Vinkli* means “square ruler” and is used mostly by locksmiths use. Thus, both Arany and Nádasdy ignored the character’s original name and concentrated instead on his profession.

Bottom has a bigger role than any of the other mechanicals, because he turns into an ass and the fairy queen falls in love with him. “Bottom” meant the same in Middle English as it does today. Bottom is a weaver by profession. Arany translated his name as Zuboly, *zuboly* referring to a part of the loom in a certain Hungarian dialect. According to the New Dictionary of Hungarian Dialects, *zuboly* is used mostly near Nagyszalonta, and thus, it is possible that Arany used this word naturally, like *gyalu* and named the character with a tool of his profession, as in the case of the others. Nádasdy named him Tompor Miklós, *tompör* being now idiomatic in Hungarian, a kind of archaism, which developed as a more specific meaning of the original “bottom”. Flute is a bellows-mender, so his name is quite obviously in connection with his profession. Arany named him *Dudás*, which is a more natural musical instrument in Hungary. Nádasdy named him *Sipák Ferenc*. “Sipák”, which is a non-existent word in Hungarian, was created by deriving a last name from the verb *sipákol*. *Sipákol* generally describes the sound chickens and geese make, but it also implies complaining.

² The etymology of English names comes from *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford. 1992.

In the 13th century (and today as well), “snout” meant “trunk or projecting nose of an animal”. Snout the character is a tinker by profession; that is, a mender of kettles, pots, pans, etc. In 1650 the word had the recorded meaning of “to keep busy in a useless way”. Arany translated him as *Orrondi*, coming from the word *orr*. Hungarian surnames often end with *-i*, and so we can easily accept *Orrondi* as a proper name. Orrondi is an *üstfoltozó* in Hungarian. Nádasdy named him Lavór Tamás in order to refer to his profession, which is *bádogos*. A *lavór* is a kind of large bowl, used for washing clothes and traditionally made of tin (or *bádog* in Hungarian), once again indicating the connection between name and profession. Nádasdy further claims that kettles and pots also have snouts (Nádasdy 201).

The last mechanical is Starveling, who is a tailor. “Starveling” comes from the verb “starve”, which meant in the 16th century ‘to die of hunger’ and today similarly ‘to suffer or die of hunger’. Arany named him *Ösztövé*, which means “very thin, skinny”, even “exhausted, mortified”. Nádasdy named him *Kórász Róbert*, *kórász* being a very rare verb which means “stroll, fool about, tramp” and implies the word *éhenkórász*.

3.3 The fairies

Oberon is the king of the fairies in Renaissance literature with Shakespeare’s main source being Ovid’s *Metamorphoses*. Although the Queen of the Fairies has no name in the Renaissance, Shakespeare named her Titania in his play. The Titans also originate from Greek mythology, representing the generation of gods before Zeus.

The name Puck comes from the Middle English *pouke*, meaning “devil, evil spirit”. Since *A Midsummer Night’s Dream*, it has come to mean mischievous fairy. His disguised name is Robin Goodfellow, “good fellow” meaning pleasurable company in the 14th century, with the word “fellow” used colloquially for men in the mid-15th century. This other name disguises his true nature. János Arany translated his name as *Robin-pajtás*, which is more playful and colloquial than Ádám Nádasdy’s *Jóbarát Robin*. Nádasdy translated Puck to *Pukk*, which is based on the similar spelling, and is in itself playful, representing the fairy’s most significant characteristic.

The name Peaseblossom refers to the flower of the pease, and it meant the same thing in Shakespeare’s time as well. Nádasdy correctly translated this to *Borsóvirág*; Arany to *Babvirág*. This latter seems to have a more pleasing sound (we know that Arany did not like the sound *r*), and the two plants are related, which can be the explanation of the change.

The word “cobweb” had the same meaning in Shakespeare’s time as it does now, and so Arany and Nádasdy both translated the character Cobweb’s name to *Pókháló*, which is exactly the meaning of the original English word.

The word “moth” refers to a specific kind of larva known for devouring clothes. Arany translated this as *Moly*, which is similar in meaning, length and sound. Nádasdy translated this as *Porszem* (“dustspeck”); I have no explanation as to why, except that perhaps it represents the size of the fairies.

The last of the fairies is Mustardseed; both translators gave him the name *Mustármag*, which is a literal translation to Hungarian.

There is a scene in the play in which the fairies are presented to Bottom, and he talks to them, playing with their names, acting as if the fairies were in reality what their names indicated. He says the following to Cobweb: “I shall desire you of more acquaintance, good Master / Cobweb: if I cut my finger, I shall make bold with / you” (3.1.100–101.). To Mustardseed he says: “Good Master Mustardseed, I know your patience well: / that same cowardly, giant-like ox-beef hath / devoured many a gentleman of your house: I promise / you your kindred had made my eyes water ere now” (3.1.106–109.). In this scene the only exception is Moth, whose name Bottom does not learn, which means that there is no need to change the text seriously in the translations. Bottom further names Peaseblossom’s parents: in *A Midsummer Night’s Dream* they are Mistress Squash and Master Peascod (“I pray you, commend me to Mistress Squash, your / mother, and to Master Peascod, your father. Good / Master Peaseblossom, I shall desire you of more / acquaintance too” (3.1. 180–183). János Arany named the parents *Babhéj asszony* and *Babhüvely úr*; Ádám Nádasdy *Borsóhüvely asszony* and *Borsókaró úr*.

There are unnamed characters as well, attending to Theseus, Hippolyta, Oberon and Titania. They merely form a crowd, and their function is to give the kings and queens higher rank with their sheer numbers.

4. Conclusion

As can be seen, Shakespeare used the names of his characters not only to identify them but also to describe them. They received their names according to their origins. The two kings, the two queens, and the nobles acquired their names from Greek culture and mythology and they remained the same in the translations. The mechanicals and the common fairies present a more interesting case, as they have meaningful names, subtly hinting at their personalities. In fact, this is where we can perceive one of the major discrepancies

between the two Hungarian translations, which is partly due to the different conceptions of the two translators and partly to the different intended audiences. While Arany's translation is indicative of the markers and practices of his own age, it cannot be said that Nádasdy merely modernised the play, as he very consciously tried to take account of the original Shakespearean context, resulting in a fascinating mixture of tradition and innovation.

Works cited and consulted

- Balassa, József. *A magyar nyelv szótára I–II*. Budapest: Balassa, 1940.
- Bárczi, Géza & Országh, László, eds. *A magyar nyelv értelmező szótára I–VII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959–1962.
- Benkő, Lóránd, ed. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967–1976.
- Bölskei, Andrea. "Fordítás, adaptáció és helynévtörténet: magyar és angol helynévtípusok kontrasztív vizsgálatának gyakorlati tanulságai." *Helynévtörténeti Tanulmányok 5. A Magyar Névtudományi Társaság Kiadványai 17*. Eds. Hoffmann, István és Tóth, Valéria. Debrecen: DE Magyar Nyelvtudományi Tanszéke, 2010. 245–262.
- B. Lőrinczy, Éva, ed. *Új magyar tájszótár I–V*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979–2010.
- Czuczor, Gergely & Fogarasi, János. *A magyar nyelv szótára I–VI*. Pest: Athenaeum, 1862–1874.
- Farkas, Tamás. "A tulajdonnevek fordításának alapkérdéseiről. Diadal vagy Viktória, Eugén vagy Jenő?" *Fordítástudomány* 11. 2 (2009): 22–35.
- Goron, Sándor. "Eörsi, Jánosházy, Nádasdy versus Arany, avagy a 19. századi nyelvhasználat és a »színpadra fordítás« (ny)elve." *Helikon* 22.18. (584.) (2011). (Retrieved: 18 January 2013: http://www.helikon.ro/index.php?m_r=2678)
- Gyarmath Olga. "Irodalmi névadás Sütő András drámáiban." *Névtudomány és Művelődéstörténet. A IV. Magyar Névtudományi Konferencia előadásai Pais Dezső születésének 100. évfordulóján*. Szerk. Balogh Lajos és Ördög Ferenc. Zalaegerszeg: Zalaegerszeg Város Tanácsa VB Művelődésügyi Osztály, 1989. 297–300.
- Györkösy, Alajos. *Latin-magyar szótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011.
- Hajdú, Mihály. *Általános és magyar névtan*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- Józan, Ildikó. *Mű, fordítás, történet*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Juhász, József, Szőke, István, O. Nagy, Gábor & Kovalovszky, Miklós, eds. *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

- J. Soltész, Katalin. *A tulajdonnevek funkciója és jelentése*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- Kálmán, Béla. *A nevek világa*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1996.
- Kovalovszky, Miklós. *Az irodalmi névadás*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1934.
- Nádasdy, Ádám. A fordító utószava. *Szentivánéji álom*. By William Shakespeare. Budapest: Ikon, 1995. 197–207.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream. The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1988. 311–333.
- Shakespeare, William. *Szentivánéji álom*. transl. Arany János. <http://mek.niif.hu/00400/00496/00496.htm>
- Szabó T., Attila (et al), eds. *Erdélyi magyar szótörténeti tár I–*. Bukarest: Kriterion, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975–.
- Szathmári István „Névtudomány és stilisztika.” *Névtudományi Vizsgálatok. A Magyar Nyelvtudományi Társaság Névtudományi Konferenciája*. Szerk. Mikesy Sándor, Pais Dezső közreműködésével. Budapest: Akadémiai Kiadó 1960. 191–194.
- The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford. 1992.
- “Vinkli.” *Idegen szavak gyűjteménye*. (Retrieved: 20 January 2013: <http://idegen-szavak.hu/vinkli>)
- Vitányi Borbála „Valóság és képzelet az irodalmi névadásban.” *Név és névkutatás: Az Inczeffi Géza halálának 10. évfordulóján rendezett emlékülés előadásai*. Szerk. Békési Imre. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1985. 223–231.

Júlia Sándor

Within and Without: Crossing Thresholds in William Butler Yeats's *The Land of Heart's Desire*

William Butler Yeats's 1894 play, *The Land of Heart's Desire*¹, as pointed out by Adrian Frazier, utilises the theatrical trope of the stranger in the country kitchen (43). By the intrusion of the faery people on a May Eve, this kitchen setting becomes a liminal locus between the interior space of the cottage and the fairy world of Tír na nÓg, the Land of the Young outside, which, first in contrast, then in conflict, represent two different value systems. At the intersection of these two value systems stands the character of Maire, whose liminal state between childhood and adulthood makes her an ideal subject to the temptation of the faery. The play is a record of this temptation of the intruding faery, who try to win over Maire from the world represented by the kitchen setting: a conflict between two contrasting value systems, ending in Maire's death. It can be read as a folk-tale, a morality play or a Christian parable *without* the historical context, but also as a play reflecting on the political situation of the turn-of-the century Ireland *within* the context of the age in which it was written. Accordingly, the present paper aims to discuss the contrast and conflict between the two different world segments within and without the cottage, first without considering the context in which the play was written and performed, then within it, providing the framework of the intrusion of the stranger with different interpretations.

The kitchen as a setting is an essential part of both the play itself and the larger phenomenon of setting plays in cottage kitchens in the first decades of the twentieth century (Greene 51–52). Looking at the initial stage directions taken from *The Land of Heart's Desire* and J. M. Synge's plays *Riders to the Sea* and *In the Shadow of the Glen*, it is apparent that setting the play in a cottage kitchen was definitely a phenomenon in the national theatre movement of the Irish. Yeats describes the scene of *The Land of Heart's Desire*:

¹ Since Yeats continuously revised his plays, there are different versions of the text of *The Land of Heart's Desire* available. In this paper, all the names are borrowed from and all the references are made to the original version of the text, as presented in the 1903 edition of the play.

The kitchen of Maurteen Bruin's house. An open grate with a turf fire is at the left side of the room, with a table in front of it. There is a door leading to the open air at the back, and another door a little to its left, leading into an inner room. There is a window, a settle, and a large dresser on the right side of the room, and a great bowl of primroses on the sill of the window. (5)

The author describes the basic structure of the scene: the kitchen is an interior, private space, but it also functions as a hallway, running between the outside world and the inner room, which connects it to the social domain. The presence of the window suggests an organic relationship with the outside world: the cottage does not stand for an isolated reality, part of its borders is transparent, and thus, a connection with the world outside can be established without changing location. Although, the role of the window is not as prominent as in Synge's *Riders to the Sea*, where the characters often look out the window to collect information about the world outside, the bowl of primroses is set on the windowsill, almost on the borderline between inside and outside.

The most important attribute of the Bruins' kitchen, however, is the grate with the turf fire. Although the author sets the grate at one side of the room, it should be considered the central orientation point for the whole play. The fire is associated with warmth and food, as it provides the cottage with warmth in contrast with the cold, windy evening outside, and the bread they eat could not be baked without it. Therefore, the fire of the interior space can be regarded as a central symbol for physical health. But it is not only in the material sense that the presence of fire as a value is important: it also symbolizes the warmth that holds a family or a community together because the kitchen is a social locus in the sense that it is there that a family gathers together for meals and celebrations, and it is there that guests are welcomed and seated. The presence of Father Hart in the kitchen throughout the play suggests that the Bruins are an inclusive family where hospitality is a virtue. Later on, in their relationship to the faery child, the family members try to express their caring and hospitality by offering their food and the warmth of their fireplace to the tired and hungry child.

The intrusion of the stranger into this inner setting signifies an existential threat posed on the interior value system by "the representative of an uncanny [...O]ther, the *unheimlich* which contrasts with the home entered" (Greene 52). The uncanny Other not only functions as a violator of boundaries but it, in our case, the faery child, is also a mirror to everybody who is inside. Similarly to a substance added to a closed system, the intruder will change the conditions

in the system until a new balance is reached. It will serve as a new orientation point, in relation to which everything has to redefine itself. This way, the appearance of the faery child will require the Bruins and Father Hart to redefine themselves through the relationship they establish with her. Therefore, the value systems associated with the inside and the outside spatial dimensions will not only be important as alternatives Maire will be forced to choose between, but they will also gain significance in relation to each other.

The play takes place on May Eve, which is the Celtic quarter day of Beltane, when summer was considered to overpower winter (Day 82). This period of the year has customs accompanying its celebration and carries a special potential for otherwise unusual happenings:

this is May Eve too,
When the good people post about the world,
And surely one may think of them tonight.
Maire, have you the primroses to fling
Before the door to make a golden path
For them to bring good luck into the house?
Remember, they may steal new-married brides
After the fall of twilight on May Eve. (9)

Father Hart says good people have “great power [...] on May Eve” (10), to which Shawn Bruin adds that they may change primroses either “to golden money, or [to] little flames / To burn up those who do them any wrong” (10). Bridget Bruin furthers the superstition: “The good people go asking for milk and fire / Upon May Eve – Woe on the house that gives, / For they have power upon it for a year” (12). Altogether, the image of the good people or the faery is complex: they can bring luck to the house if they are tended well, but too much hospitality towards them would be just as dangerous for the common folk as none.

Maire, as a newly-married bride, is in a liminal stage of life, which puts her into a sensitive position on a night which, as a liminal stage of the year, is increasingly dangerous for newly-married brides. Taking the van Gennepian notion of *liminality*², Maire’s position in life can be described as the liminal position in the transition from childhood to adulthood. As a new member in the Bruin family, she is just beginning to realise what changes being a wife is about to bring in her life. Much of what she will soon be expected to do is

² Arnold van Gennep developed the notion of liminality in his book *The Rites of Passage*.

revealed in her conflict with the woman of the house, Bridget Bruin: she will be expected to work around the house, earn money and bear children. She will grow old and “as quiet as a puff-ball in a tree” (6). Maire does not like this future planned out for her and chosen by her marriage with Shawn. She is also frustrated by the continuous nagging and scorns of Bridget, calling them “a bitter of tongue” (14). When she “sits on the settle reading a yellow manuscript” (5) with the story of Princess Adene, written by an ancestor, she both physically and mentally distances herself from the surrounding family members and Father Hart. Submerged in the tale, she experiences reading the book as a means of escape from the uncomfortable reality where the price of marriage is the loss of childhood. The story she reads tells her about an alternative way of life in Tír na nÓg, the mythic Land of the Young referred to in the play’s title as the Land of Heart’s Desire, which she can relate to by empathising with Princess Adene as a reader:

Princess Adene,
A daughter of a King of Ireland, heard
A voice singing on a May Eve like this,
And followed, half awake and half asleep,
Until she came into the land of faery,
Where nobody gets old and godly and grave,
Where nobody gets old and crafty and wise,
Where nobody gets old and bitter of tongue [...] (8)

With the explicit link of May Eve between Adene’s and Maire’s stories, this short account does not simply foreshadow Maire’s fate but also feeds her desire to escape from the burdensome life of adulthood and old age. Her involvement in reading the book makes her cross the boundary between material reality and fictional reality, and makes her similar to the story’s princess, who, “half awake and half asleep” (8) is in a liminal state, being stuck between two states but not belonging to either.³

All this sets the ground for Maire’s temptation and the intrusion of the faery people, which is comprised of eight stages, the last being Maire’s death. First, according to the Celtic folk customs on May Eve (Day 82), Maire strews primroses outside the door to make a path for the good people to bring good luck. This is an interaction with the outside world initiated by her. After

³ Such border crossings between dream and reality are a common literary trope; consider the stories of *Young Goodman Brown* by Nathaniel Hawthorne or *The Blizzard* by Alexander Pushkin for example.

the primroses are taken by the wind, in which Maire saw a child running, the suspicion that the faery will not bring good luck on the house is already raised, but it is already only after Maire hands out a porringer of milk to an old woman through the door that Bridget accuses Maire her of bringing evil on the house (12) and reminds her about of the superstition that giving milk and fire to good people will hand over the house to the faery. Soon, Maire gives a sod of turf to an old man knocking on the door, and Bridget scorns her for being “a good-for-nothing wife” (14). Maire gets so angry with her that she calls for the faery to take her away, which is answered by the singing of the approaching fairy child, signifying the fourth stage of the intrusion.

The actual entrance of the faery child, however, is not initiated by Maire but by the older members of the family. Maurteen Bruin exercises a fatherly act, when he, conforming to the virtue of hospitality, brings in the faery child from the cold. However, it is not only Maurteen who gets enchanted by the faery child’s beauty and youth. While Maurteen offers her bread and wine, Bridget warms her cold feet with her hands and gives her a porringer of milk warmed by the fire. The fact that curiously, the exceedingly superstitious old family members act against their superstitions in this case is significant, especially since this happens in their relationship with a child. At this point of the story, it becomes apparent that while the old faery woman and man could not, the faery child has an impact on the parents too; the concept of eternal youth appeals to them in a way as well, not just to Maire.

However, the way the parents define themselves in relation to the faery child differs radically from how Maire defines herself. The caring behaviour of Maurteen and Bridget suggests a typical parent–child relationship between them and the child, which is further strengthened when the child calls them “old mother” (20) and “old father” (21). Being passive, Maire avoids defining herself in relation to the child. Father Hart, hiding the crucifix on the request of the faery child, completes the sixth stage of the intrusion, which is another expression of parental feelings towards the child.⁴ With this act, Father Hart, according to their superstitions, renounces the power over the house to the faery.

Having gained power over the house, the child begins the direct temptation of Maire, the only person who was unsure in her answer whether she loves the child or not. This temptation, using van Gennep’s terminology again, is a rite of separation. According to the van Gennepian model, rites of separation aim to cut away the individual from the state or community she leaves behind in her transition. In the case of Maire, this begins on the verbal level and then

⁴ It cannot be by chance that the first half of his name is ‘father’.

continues on the physical level. The verbally executed rite of separation begins earlier in the play: the child contrasts the parents with the young, calling them old: "Old mother, [...] The young may lie in bed and dream and hope, / But you work on because your heart is old" (20) and "Old father, [...] The young must sigh through many a dream and hope, / But you are wise because your heart is old" (21). Upon asking Maire whether she loves her, the faery child says, "You love that great tall fellow over there: / Yet I could make you ride upon the winds [...]", an offer she does not make to the old. The reason for this lies exactly in the previous quotations: the Land of the Young will only allow entrance for the young; people "whose heart is heavy with human tears" (27), the old, can never receive eternal youth. The physical part of the rite of separation is the child strewing primroses about Maire, thus creating a border between her and the others.

Subjected to temptation, Maire can no longer remain passive; she is provoked to choose between the two life-alternatives. Ironically, the price she has to pay to be able to go to the Land of Heart's Desire is her own heart, which she must leave with Shawn, because, as Shawn says earlier in the play:

Once a fly dancing in a beam of the sun,
Or the light wind blowing out of the dawn,
Could fill your heart with dreams none other knew,
But now the indissoluble sacrament
Has mixed your heart that was most proud and cold
With my warm heart for ever [...] (17)

The lines above suggest that Maire's inherently cold heart indissolubly joined with Shawn's inherently warm heart, connecting the heart, and through this, the emotion of love, to the central motif of the inside world: hearth. The similar morphology of the two words strengthens this connection even more, and the name, Father Hart, who explicitly makes this connection by saying "by love alone / God binds us to Himself and to the hearth" (16), constitutes the third pillar of this morphological similarity, suggesting conceptual connection. The bondage of love and marriage appears as desirable and, at the same time, scary for Maire, for choosing one kind of captivity in life (love) necessarily entails other kinds of restrictions on her life (growing old, mortality, chores, minding children, etc.).

Whether Maire dies as a result of choosing the "maddening freedom and bewildering light" (16) of *Tír na nÓg* is ambiguous. Even though the faery child says:

clinging mortal hope must fall from you
 For we who ride the winds, run on the waves,
 And dance upon the mountains, are more light
 Than dewdrops on the banners of the dawn. (30–31)

Maire's last words before her death are "and yet—and yet—" (32), which makes it equally possible that she dies indecisive. The fact that only leaves are left in the place of her body, may similarly suggest either that the faery replaced her or that, like Iphigeneia, she died as a tragic hero, and, in this case, her death can only be considered tragic if she dies without making a decision.

Altogether, *The Land of Heart's Desire* can be read as a folk tale that, as Grene suggests, follows a plot similar to Yeats's poem, "The Stolen Child" (53). The play joins a literary tradition by dramatizing a folk tale, and further emphasizes this continuity by mentioning a manuscript, yellowed by old age, giving account of the similar story of Princess Adene.

However, both this pre-Christian storytelling tradition and the play's interpretation as a folk tale dramatised get contrasted within the play through the character and words of Father Hart. The inclusion of the faery in the Christian framework seems problematic, and so does Father Hart's fight with the author of the pre-Christian folk tale to fit the play within a non-pagan genre like that of the parable or the morality play. Although Father Hart's Christianity is an inclusive one (Grene 56), his utterances, with a few exceptions, continuously work towards shaping the story into a Christian narrative. In his interpretation, the story of Maire is a parable warning against the deadly sin of pride, concluded in a moral:

Thus do the spirits of evil snatch their prey
 Almost out of the very hand of God;
 And day by day their power is more and more,
 And men and women leave old paths, for pride
 Comes knocking with thin knuckles on the heart. (32)

In this parable, the liminal stage of indecisiveness is seen as a psychomachia between Pride and Virtue, making the play resemble a morality play, and Grene's point about the minimal characterisation of the characters which helps the reader imagine them as types (55), also plays up to this idea. As it is, the play does not reject this religious interpretation; however, the short debate between Maire and the Father about the nature of the faery people is significant:

MAIRE BRUIN. Yet I am glad that I was courteous to them,
For are not they, likewise, children of God?

FATHER HART. Colleen, they are the children of the fiend,
And they have power until the end of Time,
When God shall fight with them a great pitched battle
And hack them into piece.

MAIRE BRUIN. He will smile,
Father, perhaps, and open His great door,
And call the pretty and kind into his house. (10–11)

This debate is significant, because by choosing to antagonise with the faery, Father Hart rejects the reading of the play as a fairy tale, and this way, he calls attention to the different levels of interpretation.

Additionally, this shift in interpretation from folk tale to religious text also signifies a temporal border crossing. As the beliefs about the origins of the faery people changed with the arrival of Christianity in Ireland, so can the difference between interpreting the play as a folk tale or as a Christian parable be accounted for by pointing out the temporal aspect of interpretation. Moreover, what the play does seems to be the intentional co-representation of the two.

Looking at the play as at a work presented on stage within the historical-political context of its time, a different kind of inside-outside division appears. The confinement of the interior space and its function as an orientation point makes it an island-like, particular entity, surrounded by the sea of the Other. This interpretation fits well with Yeats's vision of "Irish national distinctness" (Leerssen 50), the need for which arose as a result of the imperial rule Victorian Britain imposed on Ireland. The contrast of the pre-Christian and Christian elements in the play can be attributed to the contrast of the ancient, unaffected, pagan Ireland and the Ireland of Yeats's time, which had to face conflicts between Catholic and Protestant Christianity, and which, in Leerssen's words, "[i]n Yeats's view [...] was only superficially Christian or modern" (49). The separatist ideas well resonated with Maire's desire for freedom in the unlimited time *Tír na nÓg*'s eternal youth offers her.

However, while Leerssen claims that "the Celtic nations of Europe were stereotypically seen as otherworldly" (49), making the faery people the intruders who threaten the existence of the people belonging to an island-like interior, the play poses other interesting questions: who is the stranger in the kitchen? Is it the faery or rather the Bruins? Or is it Maire? To the contemporary theatre-goer the question must have been very provocative: who is at

home here? Was the independent Ireland a better place? Where do you want to live? What is your heart's desire?

All in all, William Butler Yeats's play, *The Land of Heart's Desire* can be seen as a play, which, through the contrast and conflict between two different value systems, provokes its readers and spectators to reflect on their own heart's desire in the context of their circumstances. To reach this aim, the play utilises the popular trope of the stranger in the country kitchen, which provides the contrasted and conflicting ideas with a consistent spatial representation.

Works cited and consulted

- Day, Brian. *Chronicle of Celtic Folk Customs: A Day-to-Day Guide to Folk Traditions*. London: Octopus Publishing Group Ltd., 2000.
- Frazier, Adrian. "The ideology of the Abbey Theatre." *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Ed. Shaun Richards. New York: Cambridge University Press, 2004. 33–46.
- Greene, Nicholas. *The politics of Irish drama: Play in context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Leerssen, Joep. "The theatre of William Butler Yeats." *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Ed. Shaun Richards. New York: Cambridge University Press, 2004. 47–61.
- van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. London: Routledge, 2004.
- Yeats, William Butler. *The Land of Heart's Desire*. Portland: Thomas B. Mosher, 1903.

Kállay Eszter

Emberség és hiány Ionesco *A kopasz énekesnő* című drámájában¹

A fiatal Ionesco Romániában azzal keltett felháborodást, hogy kortársairól – alkotókról és kritikusokról egyaránt – két, ellentétes véleményű cikket is írt: az egyikben azon csodálkozik, hogy ilyen stílustalanság, ilyen minőség ma sikereket érhet el, a másikban afelőli felháborodásának ad hangot, hogy a szerzőket tehetségükhöz mérten milyen kevésbé méltányolják. A becsmértő és a magasztaló cikkeket először pár nappal egymás után, végül egyazon folyóiratban, egyazon számban publikálta *Nem!* címmel.

Az abszurd műfaja sok esetben ellentmondást, felháborodást kelt, öncélúsággal, önmagáért való polgárpukkasztással vádolhatjuk, ahogyan Ionesco cikkét is. Ez a XX. században meghatározó színházi ágazat látszólag minden színpadi tradícióval szakít, szinte teljességgel kivonja magát a színházi hagyományból. Az abszurdnak titulált drámákban is kevés hasonló vonást találunk; ezek közül egy, hogy az 'abszurd' szerzők általában bármiféle kategóriába sorolást határozottan elutasítanak: az abszurd nem egy "iskola" vagy "program" keretei között működik, sokkal inkább az elfogadott normákkal szemben határozza meg magát, az alapelveket feszegeti, fordítja fejjel lefelé.

Az addigi többé-kevésbé reális helyzeteken alapuló színpadi hagyományban hatalmas rés jelenik meg: gyalogolunk és a talaj hirtelen elfogy a lábunk alól: hiányba lépünk.

Az abszurdban alapvetően hiányzik a cselekmény, hiányoznak a jellemek. Sartre egy fontos gondolatához kapcsolódva, mely szerint az ember egy lyuk, amin keresztül a semmi áramlik a világba (Sartre: *A lét és a semmi*), a karakterek valóban „fekete lyukak”: ijesztő módon kezdetlegeseek, képtelenek kifejezni magukat, elnyelik magukba saját magukat és a világot. Elnehezülten, bizonytalanul mozognak egymás között: a nyelv, mint előre tisztázott kód alapján

¹ Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabját annak idején Géher István rendezésében előadták az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelyének diákjai. 2012 őszén pedig az Eötvös Collegium Romanisztikai diákkonferenciáján Géher István unokája, Kállay Eszter tartott a műről előadást.

meghatározott társadalmi megállapodás, nem alkalmas a kommunikációra, arra, hogy átadjuk magunkat, a félelmeinket, a saját valónkat. Így a nehézkesség mellett megfigyelhetünk egyfajta könnyedséget is: az emberek felcserélhetőek, mivel kevés jellemvonással rendelkeznek, ők maguk sem képesek tudatosan gondolkodni. Még csak el sem tudják gondolni, hogy tulajdonképpen mire lenne szükségük, létezésük olyan esetleges, hogy súlytalanságukban szinte elszállnak.

A kopasz énekesnő ötlete Ionesco *Tanuljunk könnyen, gyorsan angolul* című tankönyvéből származik, amelyben Mr. és Mrs. Smith közlik egymással, hogy épp megvacsoráztak, London környékén laknak és a nevük: Smith. Ionesco, miközben angolul próbált tanulni, rádöbrent, hogy a banalitás lepi meg legjobban. A dráma nyelvezete tehát beidegződött sémákra épül, mechanikus társalgási gyakorlat: a nyelv ellentétben áll a cselekvéssel, az érzelmekkel: öreg, megkövesedett, elavult eszközzé vált.

A kifejezés hiánya a színpadon maga után vonzza az értékhiányt: semmiféle metafizikai sítot, mélységre való nyitást nem lehet benne fölfedezni: a helyszín egy angol polgári lakás szalonja, melyben minden mondat esetleges, mintha gombokat nyomnánk be egymás után. Ahogy haladunk előre az időben, a gombok mintha rosszul lennének időzítve, a koherencia egyre inkább szertefoszlik; előbb a mondatok nem következnek egymásból, majd maguk a mondatok is szavakká, a szavak pusztá betűkké oldódnak.

A darab íve a jelentésvesztés ellenére is megmarad: a felfelé ívelő feszültség fokozásának eszközeit Ionesco fontosnak tartotta, véleménye szerint a dinamika, a folyamatábrázolás egy színpadi műben felülírja a cselekmény menetét.

A karakterek, akik egy számukra kiszámíthatatlan koordináta-rendszerben próbálnak tájékozódni, végtelenül fontosnak tartják a látszat megtartását és szinte babonásan félik az ürességet, a hiányt. Ez a *horror vacui* állandó beszéd-kényszer eredményez, melyben a fenntartható társalgás és semmiképp sem az értelmes eszmecsere elve érvényesül. Az esetlegességbe, a hiányba és az ettől való rettegésbe minduntalan belebotlunk.

A továbbiakban erre szeretnék a dráma körülményeit és cselekménytelen cselekményét vizsgálva néhány példát hozni.

A dráma címe, magyarul *A kopasz énekesnő*, franciául *La Cantatrice chauve*, látszólag indokolatlan, hiszen a „címszereplő” nem szereplője a darabnak, abban mindössze egyetlen mondat erejéig jelenik meg:

A TŰZOLTÓ. (*a kijárat felé indul, de megtorpan*) Apropó,
és a Kopasz énekesnő?

Mindnyájan zavartan hallgatnak

MRS. SMITH. Ugyanolyan a frizurája, mint máskor.

A fenti részletből láthatjuk, hogy a kopasz énekesnő emlegetése erős és ijesztő, takargatni való hiányt idéz elő. Maga a szókapcsolat is kellemetlen, a kopaszság, a csupaszság, a kiszolgáltatottság, a meztelenség, röviden emberi mivoltunk az, amit tulajdonképpen be kell fedni, el kell takarni valamivel.

Ugyanakkor érdekes, hogy a cím egy véletlen nyelvbotlásból alakult ki: az eredeti szövegben *cantatrice chauve* helyett *institutrice blonde*, azaz szőke tanárnő állt volna, a tűzoltóparancsnokot játszó színész azonban elvettette a szöveget és Ionesco, aki bizonytalankodott a dráma címével kapcsolatban (ideiglenesen a *Tanuljunk könnyen, gyorsan angolul* címet adta neki) kapva kapott a véletlenen (az esetlegességen).

A hiány szimbolikusan is szinte szünet nélkül jelen van: a mechanikus, ismétlődő csengetés, ami után senki nem áll az ajtó előtt; a tűzoltó, aki a házaspárok közötti "tüzet" keresi és nem találja sehol; valamint a darab befejezése.

A hangokra lebomlott nyelv ábrázolása után ugyanis a darabba váratlanul visszatér a szöveg: a házaspárok kórusban mantrázzák a „Kint sincs senki, bent sincs senki, koccintsunk csak!” szöveget, amely szintén a hiányra, az immár elismert kilátástalanságra utal. Érdekes, hogy a francia eredeti szöveg nem egészen felel meg a fordításnak, az eredeti szöveg ugyanis (*C'est pas par ici, c'est par là*) szó szerint ezt jelenti: Ez nem erre van, hanem arra. Erről a mondatról inkább egyfajta félrecsúszottságra asszociálhatunk: ha létezik is valami (emberi?), amit elérhetnénk, azt semmiképp sem erre kell keresni.

Ionesco egész anti-drámája tehát úgy tűnik, ebbe a hiányba gyalogoltat minket bele, kegyetlenül szembesít a kiüresedéssel, a konformizmus minden hibájával. Ha az embernek se vágyai, se gondjai nincsenek, akkor mérhetetlen, pusztító, önmagára veszélyes erővel kezd el unatkozni.

Mindezek alapján a megfajtás egyszerűnek tűnik. Ionesco könyörtelenül kifiguráz, görbe tükröt tart elénk, meghallgattatja velünk a mindennap használt kliséinket, tudatosan felháborodást kelt, miközben lerombolja a nyelvet, az összes szabályt.

Igen ám, de Ionesco a legkevésbé sem vallotta magát tudatos nyelvrombolónak, aki a kommunikáció képtelenségét hirdeti: saját bevallása szerint ez összeférhetetlen lenne azzal a ténnyel, hogy drámát ír. Kifejezni magunkat csupán nehéz, nem pedig lehetetlen. A szerző semmiképp sem a drámai hagyomány

szétzúzását és önkényes újjáépítését tűzi ki célul; sokkal inkább vissza akar térni a dráma egy letisztultabb, ősi formájához.

Ionesco felfogása szerint, ha a saját szorongásunkat sikeresen ki tudjuk vetíteni a színpadra, azzal mindenki más szorongását is ábrázoljuk. Őt történetesen a színházban a látszat zavarta – mérhetetlenül szorongott a gondolattól, hogy a színház igaznak akar tűnni, holott egyértelműen hazugság: a színészek a színpadon, a nézők a nézőtéren; és mégis, a színészek kínosan és erőltetetten törekednek egyfajta realitás érzetet kelteni a nézőben. Egyetlen megoldásnak azt látja, ha a bábokat tartó zsinórokat nem láthatatlanná, hanem mindenki számára láthatóvá akarjuk tenni; ezen keresztül juthatunk el egy mélyebb, tisztább igazsághoz, tények helyett a valósághoz.

Ionescót fiatalkorától kezdve sokszor erőteljes, élénk rémálmok gyötörték, belső szorongásainktól pedig úgy tudunk a leginkább megszabadulni, ha megmutatjuk másoknak, milyen érzés feszít minket. Tehát Ionesco elsődleges szándéka nem egy ideológia átadása vagy romboló program hirdetése volt; épp ellenkezőleg, átélésre, megértésre hívja fel a befogadót.

Az egész darabban a személytelen, elembertelenedett emberek alatt ott van az ősi, emberi ösztön, amit a karakterek igyekeznek visszaszorítani (ennek következtében azonban az csak még erősebben löki fel magát). A szavak hangokká való lebomlása egy mély és egységes réteget szakít fel a karakterekben – ezt a gondolatot párhuzamba hozhatjuk Freuddal, aki szerint minél mélyebbre ásunk magunkban, annál többet tudunk meg magunkról, ugyanakkor, ahogy lefelé haladunk, fokozatosan elveszítjük személyes jegyeinket és egyre inkább hasonlítunk egymásra. (Itt érdemes visszacsatolni Sartre gondolatához, mi szerint az ember magába való merülése egy végtelen fekete lyukhoz, magához a semmihez hasonlít – ez, és a fentebb említett *Nem!* című cikk jól mutatja az ellentétes nézetek egymás mellé sorakoztatását, két ellentétes gondolat egybefoglalását: Ionesco nem zárkózik el a látszólag egymást kizáró véleményektől sem.)

De tulajdonképpen nem a káosz, a mély őrjöngés az, amit emberségnek, vagy igazán emberinek nevezhetünk; a darab végén az önkifejezés módja egyszerűen őszintébb, mint az elején (vagy a darab során bármikor). Hiszen nem lekerékített mondatokban gondolkodunk, sokkal inkább hangokban, betűkben, mondatfoszlányokban, egy üvöltésben – a szövegbeli folyamatos szétesés pedig ezt szimbolizálja.

A drámában tehát felfedezhetünk egyfajta emberséget – a szereplők között azonban, bármennyire is igyekszünk, nem találunk őszintén emberi megnyilvánulást, gesztust. Az emberség legkézzelfoghatóbb bizonyítéka ugyanis nem a belső ösztön-én feltörése, hanem két ember közötti reláció, élő kapcsolat.

Ha a kezdetleges karakterek között nem is, az író és a befogadó között ezt is felfedezhetjük: hiszen Ionesco saját szorongásait bízta a nézőkre; ezzel őket magához vészesen közel engedi, teljességgel kiszolgáltatja magát nekik. Az odaadó bizalom pedig empátiát generál – ha nem is a szerző iránti sajnálatból, de elborzadunk a színpadon történetektől, ezzel megteremtve a közös (emberi) alapot.

De lehet-e az abszurd valóban emberi, mikor magát az elembertelenedési folyamatot ábrázolja? Különösen fontos kérdés ez ma, hiszen a XXI. századra az abszurd fogalma teljességgel átalakult. A konformista életmód kritizálása, a nyílt paródia, a görbe tükör ma már nem hat elemi erővel; a téma megszokott, már-már lejáratott jellegétől nehéz megszabadulni. Mi sem jobb példa erre, mint hogy a párizsi Théâtre de la Huchette-ben ötven éve játsszák Ionesco *A kopasz énekesnő* és *Különóra* című darabját; ezeket a kultikus darabokat pedig minden Párizsba látogató kultúrákedvelő ugyanúgy megnézi, mint a Musée du Louvre vagy a Musée d'Orsay képeit; a kispolgárokat kifigurázó darab megtekintése így lassanként kispolgári szokássá avanszál.

Az abszurd pedig egyre inkább kezd a színházi előadások kellékévé válni; egy-egy jelenet vagy részlet erejéig fontos, sőt nélkülözhetetlen szerepe van a komikum megteremtésében, egy egész előadást azonban nehezen lehet rá építeni. Ma talán épp a ritkaságszámba menő, igazán eleven és emberi pillanatok tudnak jelenlétet teremteni – az abszurd és az emberség egymás mellé rendelését persze koránt sem tartom lehetetlen, csupán nehéz vállalkozásnak, ami Ionesco szellemi igényeit minden valószínűség szerint kielégítené; így az összeegyeztethetőség kérdését nyitva hagyva zárásként:

MRS. SMITH. [...] Ha meg akarod nézni, jött-e valaki,
nyiss magad ajtót!

Felhasznált irodalom

A kopasz énekesnő: hat modern dráma, szerk. Ruttkay Zsófia, Budapest: Európa könyvkiadó, 2000.

Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, New York: Anchor Books, 1961.

Zsuzsanna Kállay

Appearances of Sympathy in *The Sound and the Fury*¹

William Faulkner, when he realized that it was his native land, the American South, that he had to write about, made the following statement: “The beauty – spiritual and physical – of the South lies in the fact that God has done so much for it and man so little” (qtd. in Singal 162). It is interesting that a paraphrased version of this sentence can be found in *The Sound and the Fury*, and, of all characters, it is Jason Compson who says it in his section: “It’s a good thing the Lord did something for this country; the folks that live on it never have” (Singal 171). Since Jason happens to be one of Faulkner’s most unreliable, in the words of Cleanth Brooks, “ponderously sarcastic” narrators (338), and one of Faulkner’s characters which he himself famously disliked the most, the fact that the novelist put one of his own self-defining sentences in Jason’s mouth is surprising. Nevertheless, it shows that the author’s relationship to his characters is always a sympathetic relationship, even if the character himself is a typical “villain”. Faulkner cannot but be affected by the misery of Jason; it is one of the reasons why he presents Jason as a character in the novel.

In this paper I would like to highlight the ways in which sympathy is presented in *The Sound and the Fury*, starting with a description of the central ideas around which a community may be said to form in the novel, and then moving on to the main characters’ individual perceptions of various notions of sympathy.

Faulkner knew that the basis of community formation in the South—if there was community at all—had to be a sense of loss, a sense of failure. He did, however, consider recognition of inevitable failure to be valuable. Faulkner said about the work of Ernest Hemingway: “He never did try to get outside the boundary of what he really could do and risk failure. He did what he really could do marvellously well, first rate, but to me that is not success but failure [...] failure to me is best. To try something you can’t do [...] to try it and fail, then try it again. That to me is success” (qtd. in Kazin 25).

¹ The following essay was inspired by a conversation with my grandfather, István Géher, in January 2012. I would like to dedicate it to his memory. Also, I would like to express my thanks to Géza Maráczki for his helpful comments and suggestions.

The issue Faulkner focused on in his major novels was the overwhelming sense of having been defeated, which was characteristic of the South after the Civil War. From the end of the Civil War on, the Southern community obtained a sense of hopelessness; people in the South felt they belonged together in a tragic way. Yet, the feeling of loss also bares a sense of humour based on self-irony, which also became a component of the Southern worldview. Faulkner managed to create a mythology centring on the South, with which he felt so strongly connected that he wondered “if I had invented the (teeming) world to which I should give life or if it had invented me, giving me an illusion of greatness” (qtd. in Singal 162).

The Sound and the Fury, as Brooks points out, “proved to be Faulkner’s first great novel” (325), in which Faulkner presents the disintegration of a Southern family. Faulkner is a Modernist writer; he does not judge his characters, only presents them to the reader. But this presenting is more like turning them inside out; the view is extremely close, and we are thrown in the midst of their streams of thought. The fact that it is Benjy whose voice the reader hears first is at the same time shocking and paradoxical. First, the section is, as Brooks observes, the “tale told by an idiot” indeed (referring back to the title originating from Shakespeare’s *Macbeth*); it relies on obscure modes of perception (“The barn wasn’t there and we had to wait until it came back. I didn’t see it come back. It came behind us [...]” (29))² and a constant jumping between the present and different layers of the past. Second, importantly, it is a voice that no one had actually ever heard, since Benjy is unable to speak.

To demonstrate how clearly distinguishable each of the three Compson brothers’ voices are from each other and from the fourth part, the narrator-voice—Brooks, for example—describes them in terms of poetry. According to him, Benjy’s section can be perceived as a kind of primitive poetry, a poetry of the senses, while Quentin’s poetry is decadent. Jason does not use poetry but brings his prose to the brink of it. The fourth part is the one where the poetry of the text becomes the most complex and mature (Brooks 326–327). In addition, one could argue that the Benjy section resembles Imagist poetry, and Quentin’s text is more associative and of a Symbolist kind; for example, the breaking of his watch in the beginning is symbolic of wanting to break with time. Jason’s voice is more of a naturalist (and of course prosaic) diction; the beginning of the third section is in fact the point where the reader cannot help feeling in a way relieved, since finally we can read complete sentences

² All subsequent references are to the Norton Critical Edition.

which follow each other in a coherent way. The fourth section to me is even more like prose, its strongest element being objectivity, but in the description of the Easter service, for example, the language contains scriptural and mythological elements.

In the words of Olga W. Vickery, "[...] with respect to the plot the four sections are inextricably connected, but with respect to the central situation they are quite distinct and self-sufficient" (294). However, it is not only the plot that holds the narrative together. Even though the four parts can be read as separate and whole units, several motifs can be found which run along and govern the narrative. One of these is the already mentioned feeling of loss which holds the parts together the way the Southern community is held together by the same feeling. It can be observed that obviously, in the three brothers' sections, the sense of loss is created first and foremost by the absence of the fourth sibling, Caddy. The fourth part is still not freed from her absence, it rather becomes all the more emphasized that Caddy is missing, by the device that it is not her voice we get to hear, even though it would be logical to expect it. As John T. Matthews observes: "Caught in Faulkner's mind as she climbs out of the book, Caddy is the figure that the novel is written to lose, and to whom the writer may lose himself" (396). The motif of having lost something already appears in the opening paragraphs, with Luster looking for a quarter he had lost—and which he never ends up finding. In a similar way, all three brothers can be seen as being in search of something throughout their sections. In Benjy's case it is Caddy, the mere utterance of whose name results in Benjy howling. Quentin seems to be searching for a lost set of moral values. Jason, however, is in pursuit of money. What is common in the three narratives is that none of the three narrators find what they are in search of, and this inability to find is what connects them in a way, and makes them part of the same community, even though their purposes are quite different.

In the following paragraphs I will focus mainly on the notion of sympathy, and how it appears with respect to the three main characters who also serve as narrators, the three Compson brothers. Since the sections of Benjy and Quentin contain several discourses relating to each other in the form of sudden shifts from past to present, I have chosen two specific passages from these two sections which I believe are relevant to the analysis of the nature of Benjy's and Quentin's relations to sympathy.

Towards the end of the first section, Benjy, while sitting in the midst of the fight between Jason and Quentin, Caddy's daughter, recalls a scene from the evening when he received his new name. (The passage starts with "I'll feed

him tonight.' Caddy said" and ends with "I squatted there, hearing it getting dark" (61–63)). The contrast is very sharp between the two interior settings: the scene in the past seems calm, almost idyllic, compared to the hellish atmosphere of Quentin and Jason fighting. The interesting part about this passage is that even though it is based on Benjy's associations, the shifts are extremely frequent: almost as if Benjy himself was comparing the two evenings in his mind. This is striking because on most occasions Benjy seems to be incapable of drawing parallels between scenes of his life, as he is incapable of establishing cause-and-effect relationships. The passage starts with an association of the kind that Benjy often makes: Caddy is feeding him in the past, whereas in the present, Quentin is complaining why Benjy is eating with them: "I'll *feed him* tonight.' Caddy said. 'Sometimes he cries when Versh *feeds him*' [...] 'Why don't you *feed him* in the kitchen. It's like eating with a pig'" (61, emphasis added). It can be said that what makes the two scenes connected is Quentin's echo of her mother's verbal utterance "feed him" and that both utterances refer to Benjy. But already in these sentences there is a contrast between the sympathies of Caddy and Quentin towards Benjy: whereas Caddy is feeding him herself, Quentin cannot even bear the sight of him while she is eating. Benjy, as always, does not reflect on the two different attitudes towards him. His unresponsiveness is specifically brought to attention a few sentences later, when the process of eating comes into focus, which might also have served as the connecting element between the two scenes. Benjy, however, is unable to connect the process of eating to the fact that the level of food in the bowl is getting "below the mark". Since sympathy for the others is in connection with being able to recognize and be affected by the others' misery, it could be said that in order to be able to show sympathy, Benjy would have to be able to establish connections between cause and effect. However, he cannot even reflect on the cause-and-effect relations concerning his own simple activity, let alone the more complex activities of others. Therefore, it would seem logical to say that Benjy cannot be a proper agent of sympathy.

Another association is made on a verbal basis: Dilsey says "Hush your mouth" in both scenes: in the past to Roskus and in the present to Jason. The interpretation of the association depends on whether Benjy is able to recognize the difference between the two utterances, the first one being addressed to her husband and being rather peaceful, and the second one an attempt to protect Quentin from Jason. The fact that Benjy juxtaposes the two sentences can be interpreted in two ways. We can say that he only recognises the sequence of sounds, but cannot tell the difference which arises from the context and possibly the intonation; as

Cheryl Lester observes, there are no question marks in the first section (153), which would also point towards the interpretation that Benjy does not hear the differences in intonation. Yet, the two scenes are in contrast and they run in parallel for a relatively long time in the narration; therefore, it could be argued that Benjy in a way senses this contrast and has a preference for the scene in the past, the way he clearly has a preference for Caddy over Quentin.

When Dilsey tries to defend Quentin, she pushes Dilsey away, which is another example of the dissimilarity between her and her mother, since Quentin apparently does not show sympathy towards Dilsey as Caddy used to, although Dilsey grants her own sympathy to both of them. Furthermore, in the scene in the past, even Jason seems to be pacified for a short period: he and Caddy sit in their father's lap, while Caddy is holding Benjy. This undisturbed image of Jason being part of the family for once is clearly the opposite of the Jason of the present, who seems to lack sympathy towards Quentin—and, as it turns out later in the novel, towards everyone).

There is also a possible associative pattern between the natural elements that appear in the passage: the rain in the past could be connected and contrasted with the water running on the table as the result of the fight in which a glass broke. Here again, the rain would suggest a more peaceful, natural way of water falling, whereas the spilt water is more symbolic of the quarrel between Jason and Quentin. Another element dominant in the scene in the past is fire, which does not appear in the present; nevertheless, its absence is emphasized by the darkness in which Benjy is squatting. "In the corner it was dark [...] I could hear it getting night [...] hearing it getting dark" (62).

Benjy as a character is not really an agent of sympathy, even his love for Caddy and his sadness over the loss of her are reduced to an inarticulate howl, his only way of expressing them. However, as a narrator, Benjy is able to show a lack of sympathy where it used to exist previously, even if his means of showing it are ambiguous. In the narration it is not clarified how much Benjy can perceive the sharp contrast between the two scenes. However, as it turns out from the sentence "She smelled like trees" (63)—which recurs frequently in the Benjy section—senses play an important role in his way of perception: one of the core features of Caddy is smelling like trees, which probably only Benjy notices. Perhaps his sensing of relations between levels of sympathy can be compared to his sensing of his environment in the last paragraph of the passage, which is dominated by synaesthesia: "I squatted there, holding the slippers. I couldn't see it, but my hands saw it, and I could hear it getting night [...]" (63). Although he perceives the slippers and the darkness with displaced organs, he can tell

that they are there. In a similar, partly unconscious way, he can feel and even give an account of the sympathy-relations surrounding him.

The passage I chose for closer analysis with respect to sympathy in the second section of the novel is the one where Quentin first arrives to the bridge and hides the irons in order to prepare his suicide. I am going to analyse the passage starting from “Got to marry someone”, ending with “the horror walled by the clean flame” (90–92). Brooks, with reference to Faulkner’s appendix, argues that the reason for Quentin’s despair and final suicide could be more clarified if we bear his Puritanism in mind: “Quentin reveals his Puritanism most obviously in his alarm at the breakdown of sexual morality. When the standards of sexual morals are challenged, a common reaction and one quite natural to Puritanism is to try to define some point beyond which surely no one would venture to transgress—to find at least one act so horrible that everyone would be repelled by it” (331–332). In the passage the place of the suicide and the possible reasons are juxtaposed: as Quentin is arriving at the bridge, he recalls pieces of important conversations with Caddy and his father. Based on Brooks’s observation, it can be said that what Quentin cannot bear is not the fact itself that his sister has lost her virginity but the commonplace and shallow way it happened. The imagined incest, according to Quentin, would have had the same result; however, he prefers it because at least it would be pure sin, which they would both commit and for which they would burn together in hell. Quentin’s sympathies are not towards his sister, since, as we know from the appendix, it is not specifically her that he wanted to protect, but “some concept of Compson honor precariously and (he knew well) only temporarily supported by the minute fragile membrane of her maidenhead” (9). Quentin sympathizes with this abstract concept, and also a concept of cleanness or clarity, which prevents him from accepting anything commonplace or second-hand.

It can also be said that Quentin does not really sympathize with his father either, although the relationship between them is close, as Brooks says, “it was from him that Quentin derived his notion of the claims of honor” (336). The conversation which he recalls on the bridge concerns precisely the questions of honour and virginity, starting with his father saying: “Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature. It’s nature hurting you not Caddy and I said That’s just words and he said So is virginity and I said You dont know. You cant know and he said Yes. On the instant when we come to realise that tragedy is second-hand” (91). It could be partly because of the unacceptability of tragedy as second-hand that Quentin

finally decides to produce a tragedy which is definitely first-hand to his father. Quentin seems to be more concerned about proving that with suicide at least you can provoke a first-hand reaction than about how much pain it would cause. He wants his action to have an effect, so that the universal values of “virginity” or “tragedy” could still remain values and would not have to be degraded to second-hand. He sympathises with the misery of Caddy and with that of Mr Compson only at the same level as he sympathises with the misery of the world, or at least of the community he was born into, for whose lost values he grieves deeply.

Quentin’s strong sense of purity can be observed in the way he merges water and the flames in the same picture, since it is the bottom of one of these elements where he feels he is bound to be obliterated: “[...] I could see a long way into the motion of the water before my eye gave out, and then I saw a shadow hanging like a fat arrow stemming into the current. [...] *If it could just be a hell beyond that: the clean flame the two of us more than dead*” (91–92). Water and fire both seem to have the same purifying effect, and they might be paralleled because suicide is the closest Quentin can get to his own notion of “pure sin”. The way Quentin imagines what will happen to him after death is shown in his description of a leaf: “When you leave a leaf in water a long time after awhile the tissue will be gone and the delicate fibres waving slow as the motion of sleep. They dont touch one another, no matter how close they lay once to the bones” (91). With the use of the word *bones*, Quentin immediately connects the decomposing of the leaf to that of his own. It is interesting that even though it should be an act characterized by extreme purity, Quentin’s death is described by way of comparing it to a natural process. It raises further questions concerning whether Quentin agrees with his father’s claim “purity is a negative state and therefore contrary to nature”, or whether he is objecting to it.

The “arrow”—we are not sure whether it is the shadow of the bridge or of Quentin himself—serves as a kind of reassurance, as it is pointing out his way into the water. On the one hand, Quentin can be said not to be sympathetic at all, since on the personal level he is not very much concerned with the individual pains Caddy and his father have. On the other hand, on a communal or even universal level, he seems to be only too sympathetic, to the point of self-destruction, since he sacrifices his life for the sake of proving the existence of moral values which are worth dying for.

When considering Jason’s section, it is difficult to find even the smallest trace of sympathy anywhere. Starting from the morning when he nearly whips Quentin, as the narrative progresses, we learn more and more about the horrible

and infuriating things Jason has done without the slightest guilty conscience. He even tells about his cruel acts as if they were perfectly justifiable, how he taught Caddy a good lesson, for example, when he let Caddy see her child for one minute, just as she asked, by driving past her very fast and showing Quentin through the window. What can unquestionably be stated about Jason is that he does not show love towards anybody; the most important thing in his life is money. In this sense he is a materialist, and being so, he seems to be prevented from showing any sympathy. One of the best examples of this is the way he burns two tickets for the show in front of Luster's eyes, who wants nothing more than to go to the show but is only prevented by his lack of money. Jason, even though he himself did not have to pay for the tickets, offers to sell one to Luster, lowering the price to a nickel, an amount of money that is worth practically nothing. Seeing that it is worth so little, it might not even be the nickel that really matters to Jason, and the act might not be committed only for the sake of cruelty itself.

It seems that Jason is functioning according to a false and distorted logic, the rules of which are set by himself, and it is the only system in which his actions can be justified. One may consider the opening of the Jason-section, "Once a bitch, always a bitch", a thesis statement of the false system of logic he applies. Jason, throughout his whole section, seems to be in a quest to *sell* his worldview to the reader, constantly advertising it, and trying to persuade his audience into accepting it as the only possible option for perceiving the world. However, what is missing from his worldview, as the act of burning shows, is precisely what Jason considers to be its strongest element, a sense of practicality. The tickets would be "lost" to Jason if he gave them to Luster in the same way they are "lost" because he burns them; it is only the thought of giving something away and not getting anything in return that Jason is unable to endure.

In order to understand what happens to Jason in the narrative, we can turn to considering materialism in the sense that is not so strongly connected to money—i.e., the theory or belief that everything that there is, is part of spatial and temporal nature. The comprehension of materialism in this sense would require a sense of practicality, a sense that, as shown above, Jason lacks. When Jason sees Quentin and the man from the circus drive out of town, he gets so angry that he decides to follow them, despite his headache: "I saw red. When I recognised that red tie, after all I had told her, I forgot about everything. I never thought about my head even until I came to the first forks and had to stop" (170). The chase keeps him occupied for so long that he loses time from

his work, and he also moves further and further away from town. Therefore, it could be said that during the chase, he gradually loses control over time and space, and for a moment he seems to lose control over reality: "I didn't have any idea where my car was now, I couldn't think about anything except my head, and I'd just stand in one place and sort of wonder if I really had seen a ford even [...]" (172). If we think of the materialist definition of a human being as determinable in time and space, we could say that Jason, by becoming indeterminable in time and space, becomes inhuman within the materialist system itself, and this further contributes to his unfitness to be considered an agent capable of sympathy for humans.

The scene can be considered a foreshadowing of the events of the fourth section, in which Jason loses all his money and chases Quentin in a similarly unsuccessful way. The main question that Jason's character raises is not whether he could be an agent of sympathy, because from the many examples it becomes clear that he hardly can. However, it depends on the reader whether Jason, when humiliated and exposed, can become an object of sympathy.

The fourth section features the authorial voice; the narrator can be best identified as an objective observer who is not a member of the family. It is not surprising, therefore, that Dilsey is the central figure in the fourth section, since her state could be defined in similar terms. She is also an observer who has been with the Compsons all along, however, she is not part of the family in the sense that their disintegration does not affect her. As Olga W. Vickery writes, "The objective nature of the fourth section precludes the use of a single level apprehension, yet it provokes the most complex response. [...] Dilsey represents a final perspective directed towards the past and the Compsons, but it is also the reader's perspective for which Dilsey provides merely a vantage point" (296). It would go beyond the limits of this paper to describe the fourth section in terms of sympathy relations, since it does not particularly concentrate on any of the characters—not even Dilsey, since she has no role in the passages in which Jason chases Quentin.

However, it could be said that Dilsey is the character who is perhaps the most capable of showing sympathy. She loves all the Compson children, but it is very important that, as Brooks observes, Dilsey is not a one-sided character only representing sympathy and nothing else: "Faulkner does not present Dilsey as a black fairy-godmother or a middle-aged Polyanna full of the spirit of cheerful optimism. [...] Dilsey's goodness is no mere goodness by, and of, nature, if one means by it a goodness that justifies a faith in man as man. Dilsey does not believe in man; she believes in God" (343). It could be said that Dilsey is

the only character who gets to see the story for a moment from the authorial point of view, in her famous sentence “I seed de beginnin, en now I sees de endin” (209). The sentence may be taken to refer to the Easter service: i.e., seeing the beginning and ending of Christ’s life. At the same time it can also refer to the “beginning” and “end” of the Compson family’s narrative, which is only visible in its full extension to the author, and, to some extent, to the reader. We may consider Dilsey’s tears taking “their sunken and devious courses” as the manifestations of her sympathy. This way, in the act of showing sympathy and at the same time approaching the authorial point of view of being able to see the beginning and the end, Dilsey becomes the character who gets the closest to an authorial level of sympathy.

Works cited and consulted

- Brooks, Cleanth. “Man, Time, and Eternity.” *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press, 1974. 325–48.
- Faulkner, William *The Sound and the Fury*. New York: The New American Library, 1959.
- Kazin, Alfred. “The Secret of the South. From Faulkner to Percy.” *The Bright Book of Life*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1971. 21–69.
- Lester, Cheryl. “From Place to Place in *The Sound and the Fury*: The Syntax of Interrogation.” *Modern Fiction Studies* 34 (1988): 141–155.
- Matthews, John T. “The Discovery of Loss in *The Sound and the Fury*.” William Faulkner: *The Sound and the Fury*. Ed. David Minter. New York: W.W. Norton and Company, 1987. 392–414.
- Singal, Daniel Joseph. “William Faulkner and the Discovery of Southern Evil.” *The War Within*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982. 153–98.
- Vickery, Olga W. “*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective.” William Faulkner: *The Sound and the Fury*. Ed. David Minter. New York: W.W. Norton and Company, 1987. 293–310.

Kata Gyuris

Doris Lessing's Waste Land: A Case Study in Intertextuality

The paper investigates the intertextual connections between two important texts of English literature: T. S. Eliot's 1922 "The Waste Land" and Doris Lessing's 1950 *The Grass Is Singing*. However, before proceeding to the actual literary analysis, I would like to dedicate this paper to the memory of István Géher, who, in 1986, along with Ferenc Takács, adapted T. S. Eliot's poem ("Átokföldje" in István Vas's translation) as an almost fifty-minute-long radio play featuring some of the most prominent Hungarian actors and actresses of the period. The fact that this dramatised rendition is still available on several websites and is still frequently listened to shows its value both as an adaptation and as a work of art on its own right. Géher's version of "The Waste Land" creates a coherent whole, perhaps even a theatrical performance of the originally fragmentary poem, by identifying distinct voices in it which are consistently played by the same actor or actress, all the while preserving its staccato design. I will also follow this method to some extent by highlighting several motifs and ideas that seem to render the poem a complex and even complicated but nevertheless very lucid vision of a single idea, especially when compared to Lessing's novel.

It is, thus, in the spirit of this kind of intertextuality and even intermediality that in this paper I attempt to establish a philologically accurate and convincing relationship between the two literary texts. Doris Lessing not only takes the title of her 1950 debut novel from T. S. Eliot's "The Waste Land" but also quotes a part of the poem as her epigraph. Such an overt case of borrowing always merits considerable scholarly attention, but apart from a few remarks on the atmospheric similarity of the two works, critics seem curiously uninterested in creating a more explicit and meaningful link between the two. Accordingly, another important consideration of this paper is accounting for this gap in criticism about *The Grass Is Singing*. Firstly, the various surface concurrences between the two texts will be recaptured and briefly investigated, with special

attention devoted to Eliot's and Lessing's perspectives on Western culture and its ultimate fate. The second part of the paper will be concerned with the investigation of the spatial arrangements of both "The Waste Land" and *The Grass Is Singing*, arriving at the conclusion that one of the major meeting points between the two texts can be best grasped in Lessing's technique of focalisation.

Previous research has been primarily interested in establishing a connection between the two texts on the basis of perspective and ideology, with the argument that Lessing essentially borrows Eliot's sombre and pessimistic vision and extends it to the whole universe of her novel. However, even this initial, somewhat vague relationship can be further specified with the regrouping of earlier observations, focusing on the common atmosphere, structure and theme of the two works. A revisitation of these similarities will also provide the backbone of a closer evaluation of "The Waste Land" as a hypotext for *The Grass Is Singing*.

In the 1994 *Conversations*, Eve Bertelsen asks Lessing about the extent to which "The Waste Land" might have influenced her novel, suggesting that the dry Rhodesian October becomes in fact April, the cruellest of months (Ingersoll 136). While acknowledging the Eliotian impact on her novel, Lessing does not go into detail as to why she chose specifically that part of the poem as one of the epigraphs for her novel. Neither can be any evidence recovered from Eliot whether he knew of the existence of this novel and Lessing's alleged indebtedness to his, by that time, legendary long poem. What can be recovered, however, is his own ideology about literary borrowing, tradition and reinterpretation. In his "Tradition and the Individual Talent", he writes that in addition to the distinguishing features of individual talent, a writer needs a historical sense as well, one that would simultaneously incorporate "not merely [...] his own generation in his bones"¹ but the whole of literature as well (14). This very early conception of intertextuality is closely connected to Eliot's new Impersonal theory of poetry, in which the poet's "depersonalization" (17) and eventual "self-sacrifice" (17) seem to echo not only the main conceit of "The Waste Land" but that of Lessing's novel as well.

In this network of texts, the impact of "The Waste Land" on Lessing's novel is undeniable, even if at first glimpse it only works on an atmospheric level. Perhaps one of the most conspicuous characteristics of the novel is its suffocatingly dark atmosphere, which Adams simply attributes to the fact that Lessing

¹ Note how "bones" will constitute a recurring and very significant image in both "The Waste Land" and *The Grass Is Singing*.

quotes a part of Eliot's poem where it is in fact in a cemetery, among graves that the grass is singing (252). Similarly, the notion of atmospheric resemblance between the two texts can be best grasped through the several symbols Eliot uses and Lessing also seems to adopt in her novel. Note, however, that instead of calling these recurring motifs symbols, Nevo emphasises the deconstructed, almost postmodern nature of the poem whose symbols "refuse to symbolize [...] They turn themselves inside out, diffuse their meanings, and collapse back again into disarticulated images" (456). Thus, the paper will also treat these as images, or even concepts that help create an ambience that is very peculiar to both Eliot and Lessing.

One of the major characteristics of Eliot's *Waste Land* (i.e., the poem and the actual land) is its imminent dryness which is interconnected with several other central images, such as water (or the lack of it), hollowness and bones, the scorching sun and ultimately, fear. All of the above describe masterfully the feeling Lessing's Rhodesia incites in the reader and they also vindicate the structural similarity remarked by several scholars: "Lessing's use of Eliot's *Waste Land* [sic!] functions as a mirror for the dry, vast Rhodesian veldt, a physical and spiritual analogue for the world that she depicted in her novel" (Georgescu, Stanescu, Popa 26). Thus, by creating a sort of facsimile of the original poem both inside and outside the actual sequence of events, Lessing asserts her indebtedness to Eliot, since she uses "The Waste Land" both as a hypotext and as an internal structural organising image. This way, "The Waste Land" becomes a "wasteland" in *The Grass Is Singing*, a copy of itself, which evokes all the more physicality and lays emphasis on the physical decay of both land and people.

However, structural similarity is not meant here in the strict sense of the word, since Lessing hardly imitates Eliot's fragmented composition in a literal way. On the other hand, as Williams emphasises, the "fragmentary or anti-climactic nature" (18) of the five parts actually reinforce the land's sickness, indicating that the connection is more metaphysical than closely structural. This implies, once again, that structural similarity seen from this angle yields but a very limited account of the two texts' interconnectedness.

What is more, while emphasising the physicality of the "wasteland" image, structural similarity taken in this sense does not take account of the intellectual decay that parallels this very same process. Thorpe draws attention to the fact that Lessing does not only accentuate the futility and eventual death of the Western myths that define Mary and Dick Turner's life (17) but also shows the very impossibility of a better alternative. Eliot's original poem has also been

interpreted several times as the portrayal of the ultimate decline of Western civilisation, hence the gloomy interpretation of Western cultural milestones and the ending line, “Shantih shantih shantih” (*The Annotated Waste Land* 70),² which is part of an Upanishad and is a loose equivalent of the phrase “The Peace which passeth understanding” (74).

Notice, however, that Eliot’s translation of the original Hindu saying is derived from the Bible, from Saint Paul’s letter to the Philippians (*The Annotated Wasteland* 126), signalling a very interesting mixture of East and West. Furthermore, this introduction of Eastern elements as an alternative for the decaying Western domination already indicates a paradigm shift, an initial turn towards other cultures as a possible remedy, a shift which is to be later reinterpreted by postcolonial literatures. The fact that the cultural *mélange*, one of the driving forces of postcolonialism and through that, of Lessing as well, is already apparent in Eliot’s poem is indicative of a thematic parallel, in addition to the atmospheric and structural similarities mentioned above.

The primary organising image, the “wasteland”, is important for colonial (Western) and postcolonial discourses alike, and while it signifies essentially the same ideas, it is depicted from two different perspectives. Eliot’s point of view is internal, as he is part of Western culture and therefore sees its shortcomings, which is why he is looking for alternatives. On the other hand, Lessing’s point of view is already somewhat external, as she comes from a mixed background and has a postcolonial perspective, meaning that she no longer believes in the triumph of Western civilisation over the inferior African land and its people. This is a very significant thematic similarity, since both Eliot and Lessing seem to concur that Western civilisation seems to be doomed to die and something new must take its place.

This thematic similarity, then, mirrors to some extent the atmospheric and the structural similarity, since all three focus on the image of the “wasteland” and its possible implications. These surface concurrences can be further vindicated by looking at the spatial organisation of “The Waste Land” (especially the fifth part, *What the Thunder Said*) and *The Grass Is Singing*. Most scholars agree that Eliot’s poem truly represents a network of different texts (cf. Nevo’s categorisation of it as an essentially postmodern text, 456), where there is neither a centre, nor a hierarchy among the five parts. In fact, it seems that “The Waste Land” is “more circular than linear” and there is no development by the end of the poem (Williams 18). On the other hand, even if there is no

² All subsequent references to and quotations from “The Waste Land” are from *The Annotated Waste Land*.

development in the common sense of the word, this “heap of broken images” (58) does culminate in a sense in the fifth part, where the “wasteland” imagery is ultimately reinforced by a very interesting spatial organisation, taken over by Lessing as well.

The common themes of the two texts mentioned above, such as dryness, hollowness and bones, the scorching sun and fear all appear scattered in the poem, but it is in *What the Thunder Said*, and specifically in the part that Lessing quotes as her epigraph, that they seem to reach a disturbing climax:

In this decayed hole among the mountains
 In the faint moonlight, the grass is singing
 Over the tumbled graves, about the chapel
 There is the empty chapel, only the wind's home.
 It has no windows, and the door swings,
 Dry bones can harm no one.
 Only a cock stood on the rooftree
 Co co rico co co rico
 In a flash of lightning. Then a damp gust
 Bringing rain
 Ganga was sunken, and the limp leaves
 Waited for rain, while the black clouds
 Gathered far distant, over Himavant.
 The jungle crouched, humped in silence.
 Then spoke the thunder [...] (69)

Preceding this, lines 331–346 already establish the basic Rhodesian imagery and atmosphere with their “Dead mountain mouth of carious teeth” (67), but it is in fact the descent into the “hole among the mountains” (the valley) that will complete the reader’s impression of what the “wasteland” truly is. One of the most remarkable and effective characteristics of this excerpt is the juxtaposition, in the spatial organisation, between the landscape and an enclosed space within that landscape. This spatial arrangement of the graveyard and the chapel in the middle of it creates a narrowing effect which is further emphasised by the mention of the “dry bones”, an even smaller unit within the graveyard itself.

It also makes reference to Eliot’s own hypotext, which appears to be Ezekiel’s vision of the Valley of Dry Bones:

“The hand of the LORD came upon me and brought me out in the Spirit of the LORD, and set me down in the midst of the valley; and it was full of bones. Then He caused me to pass by them all around, and behold, there were very many in the open valley; and indeed they were very dry. And He said to me, ‘Son of man, can these bones live?’”
(*New King James Version Bible*, Ezek. 37.1–3)

Interestingly, in his notes on “The Waste Land”, Eliot draws attention to his own use of the term “Son of man” in line 20 as being indebted to Ezekiel (*The Annotated Waste Land* 71). However, while in the Bible it is the son of man to whom the most basic question of humanity is posed, in Eliot it is already established that “Son of man, / You cannot say” (58). Note that despite this, the ultimate answer is given in line 390 when Eliot says, “Dry bones can harm no one” (69). Still, for some reason, he decided not to draw the same parallel with Ezekiel in his notes at this later point of his poem that he drew in line 20. Dávidházi attributes this to authorial unreliability and a perhaps conscious attempt on Eliot’s part to blur the network of allusions in the poem, all the while acknowledging that there is indeed a strong relationship between the passage borrowed by Lessing and the Valley of Dry Bones (97).

The very similar spatial arrangement can be observed in *The Grass Is Singing* as well. The Rhodesian landscape parallels Eliot’s “decayed hole” and in the middle of “this vast, harsh country” (Lessing 22), one can find the Turners’ shabby cottage, standing alone and deadlly:

He looked up at the bare crackling tin of the roof, that was warped with the sun, at the faded gimcrack furniture, at the dusty brick floors covered with ragged animal skins, and wondered how those two, Mary and Dick Turner, could have borne to live in such a place, year in and year out, for so long. [...] Why did they go on without even so much as putting in ceilings? It was enough to drive anyone mad, the heat in this place. (33)

The protagonists’ home echoes Eliot’s “heap of broken images, where the sun beats” (58) with its deplorable old furniture and haphazard interior design, made all the more unbearable by the endlessly murderous rays of the sun. This spatial misery is immediately transferred onto a more personal level when their “guest” remarks on the impossibility of living in such a suffocatingly enclosed and hot place. However, “personal” loses its original sense when the characters become mere dried-up bodies that no longer carry any sort of individuality, or significance, for that matter.

Parallel to the “wasteland” image, another one emerges in *The Grass Is Singing* that is also concurrent with one of Eliot’s major motifs. When Mary Turner is described towards the end of the novel, Lessing refers to her in a hopelessly depersonalised manner: “Hatless under the blazing sun with the thick cruel rays pouring on to her back and shoulders, numbing and dulling her, she sometimes felt as if she were bruised all over, as if the sun had bruised her flesh to a tender swollen covering for *aching bones*” (182, emphasis added). While the depersonalisation comes about as Mary becomes nothing more than an empty shell, void of both soul and physical strength, Lessing borrows Eliot’s bone imagery. Her “aching bones” strangely echo Eliot’s “dry bones” and the message stays the same as well, namely that these miserable bones can no longer harm anyone.

In “The Waste Land”, it is first in lines 115–116 that the bone imagery appears: “I think we are in rats’ alley / Where the dead men lost their bones” (60). Here, bones stand to emphasise the very hollowness of the dead, going even further than Lessing, who only claims that Mary’s feeble body contains nothing but bones. In Eliot’s poem, even these meagre bones are lost. “The rattle of the [lost] bones” (63) comes back to haunt the reader in line 186, and then in line 194 it stands juxtaposed to “white bodies naked on the low damp ground” (63), emphasising once again its dryness and deadliness. Similarly, in *Death by Water* it is essentially linked to the image of death and to the image of a hollow corpse being carried away by a current. The bone image culminates in *What the Thunder Said* and produces the effect of what Dávidházi calls an “ossified culture” (98), connecting the image of dry bones with the recurring image of stones. He claims these bones actually symbolise the barren remains of the once glorious Western culture, the true Waste Land of the poem. This way, the primary question of the poem is “Can these bones live?”, and while Eliot refrains from a definite answer, Lessing supplies her own very gloomy interpretation.

The question can be best answered by looking at the protagonist, Mary Turner and her slow descent into physical and mental decay. It truly seems that “outer hell is the counterpart or even the projection of inner hell” (Rubenstein 17), signalling that the suffocating Rhodesian atmosphere does not merely parallel the Turners’ suffering but also causes it and is a result of it. This sort of circularity is very much characteristic of “The Waste Land”, but just as in the poem, it does not go around in pointless circles but has a culminating point in the novel as well.

A closer reading reveals that Lessing essentially follows Eliot’s technique of narrowing focalisation, eventually arriving to a very much internalised

perspective. Starting from the vast Rhodesian landscape and The Valley of Bones, which is now nothing more than a mere graveyard, we arrive to the suffocatingly enclosed space of the cottage and the chapel, respectively. This zooming narrative culminates in the image of the body in both texts, which, however, consists only of dry and aching bones that cannot live anymore. By increasingly locking the reader up in Mary Turner's head, both spatially and narratologically, Lessing inadvertently answers God's original question.³

The answer comes about "at the culminating point where sufferings reach their limit and relief comes" (Harding 23)—that is, when thunder breaks the silence in lines 398–399 ("The jungle crouched, humped in silence. / Then spoke the thunder"). Note, that this is no longer the "dry sterile thunder without rain" of line 342 which could not bring the long-awaited answer; on the contrary, it is something elemental and powerful. However, the ultimate answer is just as elementally disappointing as the force of the thunder was promising: "we have existed" in line 405 means nothing but a constative statement of events, a sad testimony of hollow men.

The turning point in *The Grass Is Singing* is also, incidentally, marked by sounds of storm and thunder:

There was nothing. She heard a boom of thunder, and saw, as she had done so many times, the lightning flicker on a shadowed wall. Now it seemed as if the night were closing in on her, and the little house was bending over like a candle, melting in the heat. [...] She was alone. She was defenceless. She was shut in a small black box, the walls closing in on her, the roof pressing down. She was in a trap, cornered and helpless. (252)

³ Eliot seemed to be particularly interested in the bone imagery since in his 1925 "The Hollow Men", he goes back to several motifs that he employed in "The Waste Land" but this time makes the deadly emptiness of men the conceit of the whole poem. Thus, "In this valley of dying stars / In this hollow valley" (*Collected poems* 81), one can discover the continuation of *What the Thunder Said*. The first few lines ("We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As wind in dry grass" 79) echo almost all the images that link Eliot and Lessing together with a heavy emphasis on depersonalisation and both intellectual and spiritual evisceration that characterises Eliot's and Lessing's conception of Western culture. It is also worth noting that Eliot chooses the closing lines of one of the foremost postcolonial authors as the epigraph of "The Hollow Men". "Mistah Kurtz—he dead" appears at the end of Joseph Conrad's *The Heart of Darkness*, drawing Lessing's own novel even closer to Eliot's poetry. Even more so, since in the prepublication version of "The Waste Land", the poem's epigraph was also taken from Conrad's novel, ending on the famous lines "The horror! the horror!" (*The Annotated Waste Land* 76).

Even though thunder will come to relieve Mary of her sufferings, it comes in the form of bloody murder, which very clearly answers the original question of “Can these bones live?”. It seems that as much as Moses’ act can and perhaps should be interpreted as a sort of mercy killing, these “dry bones can harm no one”; that is, they cannot live and cause harm to anyone anymore, especially herself. In this final scene, the reader truly gets an insight into the narrowing focalisation Lessing uses, which does not only play with the walls and corners of the cottage but devotes considerable attention to Mary’s psyche as well, rendering her head into a kind of inner space into which the reader can further disappear when the room becomes too small.

It seems, then, that focalisation can provide the sufficient vindication for the atmospheric resemblance of the two works. It is not merely a gloomy, pessimistic mood that reigns over “The Waste Land” and *The Grass Is Singing* but a very specifically constructed spatial and structural organisation that works with essentially two images, the “wasteland” with all its attributes, and bones. Furthermore, Lessing’s narrative technique also uses the zooming effect that this spatial organisation renders possible, this way making paranoia and pessimism constitutive elements of the novel. Just as Eliot further employs some of the most important motifs of “The Waste Land” in his other poems, Lessing also seems to prefer this narrowing narrative technique, as is evidenced by several of her other novels and short stories. Perhaps the most important link between the two texts is in their ultimate message, which is undeniably linked to their atmosphere as well: if the central question is truly “Can these bones live?”—that is, “Can Western culture stay as it is?”, as Dávidházi asserts, then Lessing’s answer is just as forlorn and hopeless as Eliot’s. However, she also reinterprets the original question against a postcolonial background, showing that Eliot’s poem can still provide additional layers to our interpretation of changing situations. And this is, in fact, where the irony of this particular intertextual relationship lies: Eliot’s personal political views seem consistently to contradict Lessing’s postcolonial mindframe, yet he still chooses two quotations from one of the most significant postcolonial authors as the epigraphs to his poems. This, once again, stands to show that not only “The Waste Land” but Eliot himself can be (re)interpreted in a number of ways from a postcolonial point of view.

Works cited and consulted

- Adams, Adrian. "Le cercueil dans la valise: l'Afrique et l'avenir des Européens dans les romans de Doris Lessing." *Cahiers d'Études Africaines* 24.94 (1984): 251–260.
- "Átokföldje." Writ. T. S. Eliot. Trans. István, Vas. Adapt. István, Géher and Ferenc, Takács. Dir. Márton, Tasnádi. Perf. Ilona, Béres. Attila, Kaszás. György, Kálmán. Péter, Kertész. Nóra, Tábori. Nándor, Tomanek. Mari, Töröcsik. Ed. Viktor, Varga. *Rádiószínház*. Magyar Rádió. 1986.
- Dávidházi, Péter. "'Can these bones live?' 'The Waste Land', Ezekiel and Hungarian Poetry." *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*. Eds. Bálint Gárdos, Ágnes Péter, Natália Pikli, Máté Vince. Budapest: L'Harmattan, 2011. 87–121.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909–1962*. New York: Harcourt, Brace & World. 1963.
- Eliot, T. S. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Ed. Lawrence Rainy. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *T. S. Eliot: Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934. 13–22.
- Georgescu, E. A., Stanescu, A., Popa, G. "Cultural and Psychological Border Crossings in Doris Lessing's *The Grass Is Singing*." *International Journal of Arts and Sciences*. 4.1 (2011): 23–38.
- Harding, D. W. "What the Thunder Said." *The Waste Land in Different Voices*. Ed. A. D. Moody. London: University of York, 1974. 15–28.
- Ingersoll, Earl G., ed. *Doris Lessing: Conversations*. Princeton, NJ: Ontario Review Press, 1994.
- Lessing, Doris. *The Grass Is Singing*. London: Michael Joseph. 1953.
- Nevo, Ruth. "The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction." *New Literary History* 13.3 Theory: Parodies, Puzzles, Paradigms (1982): 453–461.
- Rubenstein, Roberta. *The novelistic vision of Doris Lessing: Breaking the forms of consciousness*. Chicago and London: University of Illinois Press. 1979.
- The Holy Bible, New King James Version*. Nashville: Thomas Nelson. 2006.
- Thorpe, Michael. *Doris Lessing's Africa*. London: Evans Brothers Limited. 1978.
- Williams, Helen. *T. S. Eliot: The Waste Land*. London: Edward Arnold. 1973.

Zsuzsanna Czifra

The Epistemological Enterprise of Narrative Fiction: An Investigation of the Narrator as the Kaleidoscope of Meaning in Doris Lessing's *The Grass Is Singing*

1. Introduction

I believe there is such a thing as “the privileged potential” of narrative fiction which allows texts of this genre to explore and challenge boundaries of human understanding and knowledge in a way no other genre of human thinking is capable of. Works of narrative fiction are able to evoke and reflect on epistemological issues, exactly because of and through the means of their *constructed* narrative form. Doris Lessing's 1950 novel, *The Grass Is Singing*, is one of the most innovative and compelling pieces of thematised narration and epistemological reflection in contemporary literature. Lessing does not only present one of the most interesting narrators of literary fiction but through the narrator's thematised figure as story-teller reflects on issues of narratology, credibility, interpretation and, very importantly, morality. Indeed, Lessing's novel gains its compelling force precisely because it is able to show how an essentially epistemological problem can be an essentially ethical one at the same time. The aim of this paper is to illustrate this problem in its complexity, through an analysis that follows the coordinates of the narrative and its ethical aspects.

2. The Narrative Aspect

The plot of the novel is quite simple and well-known: Moses, the native house-boy on Dick and Mary Turner's farm, brutally murders Mary, the white woman in the household. After relating this simple state of affairs, the narrator relates the peculiarities and background stories of the characters of the murder mystery. The reader gets to know how Mary grew up and how she became acquainted with and quite ill-fatedly married to Dick Turner, how they lived in that boiling box of a house and how Mary “had been driven slowly off balance by heat and loneliness and poverty” (28). It is also related to the reader that

Mary got into a strange relationship with Moses the houseboy, and things went wrong, culminating in the murder, which is the closing scene of the novel.

The structure of the narrative, thus, strongly resembles the structure and logic of a classic detective story, in which the detective (the reader) is faced with a predicament which, in the course of the novel, he tries to disentangle and finally reconstruct as a logical and causal succession of events. Similarly, the narrator of *The Grass Is Singing* feeds the curiosity of the detective-reader or psychoanalyst-reader by gradually moving closer and closer to characters and the locus of events. As from our experience reading detective stories, however, we all know: the credibility of information and the reliability of the informant are two crucial aspects to bear in mind when piecing a story together. In narrative fiction, credibility and reliability can ultimately only be attributed to the narrator, since everything comes through his presentation: the reality of the story ('diegesis')¹ unfolding is essentially that of the narrator's. For this reason, especially in the case of an overt² narrator, as that of *The Grass Is Singing*, the investigation of the narrator's figure is a cornerstone of analysis. The qualities, the worldview and moral stand of this narrator are as important elements of the story-world as these same aspects of a character—if not more important. As I will show in subsequent parts of this paper, the narrator frequently comments on the story in the form of generalisation, interpretation, and judgement.³ These activities immediately call attention to the narrator's presence in the text, and they also provide information about the commentator. The unfolding standpoint is a cornerstone of interpretation in which the cardinal question is whether it complies with the implied position of the author.

The standpoint of the narrator, however, cannot be discussed or inferred from the text without taking into consideration another underlying vehicle in

¹ In the hierarchical structure of narratives, "the highest level is the one immediately superior to the first narrative and concerned with its narration (Genette 1972 calls this the 'extradiegetic level', his 'diegesis' being roughly analogous to my 'story')" (Rimmon-Kenan 91).

² Under the section *Typology of narrators* and subsection "Degree of Perceptibility" Shlomith Rimmon-Kenan categorizes narrators as either covert or overt, depending on to what extent the narrator's presence is perceptible in the text ranging from the "maximum of covertness" to "the maximum of overtness" – these terms are borrowed from Seymour Chatman and slightly revised by Rimmon-Kenan. Signs of overtness can be according to Chatman's list: description of setting, identification of characters, temporal summary, definition of character, reports of what characters did not think or say, commentary (RK 96).

³ These analytic aspects are listed as types of commentary in the aforementioned list of Chatman.

the narrative: focalisation.⁴ Namely, because in the reconstruction of a story it is crucial to be able to tell whether information comes from a character (character-focaliser) or from the narrator (narrator-focaliser) and whether to make inferences about the former or the latter. In the course of my analysis I will examine those narrative situations in which the mediation of information is inextricable from the way it is mediated. Thus, in these examples, both the subject (focaliser) and object (focalised) of focalisation are of central importance and equally subject to critical assessment. My method is, thus, the following: structurally, I wish to follow the linear composition of the novel which I have identified with the investigative pattern of detective stories. I choose to pursue a parallel pattern with the novel in my analysis because I think the linearity of events, how one thing is suggested to follow from another, plays a determining role in the reader's understanding and interpretation of the text. To merit critical insights, I will draw on the two aspects of narratology I introduced above: focalisation and narrator commentary. In both cases the narrator performs narrative activities through which a map of its persona can be drawn. This textual and ideological map is crucial for the reader to rely on when understanding the story or interpreting it.

The first chapter opens with a very broad "bird's-eye" overview of events, and, accordingly, it looks at the murder (the outcome of events) from several points of view. The first focaliser to the story is the newspaper; the novel begins with a newspaper clipping with the headline "Murder Mystery". Then, the narrator echoes the opinion and general attitude of "people in 'the district' who knew the Turners" (9). Moving a bit closer we see events through the first insider to the Turner's story, Charlie Slatter. However, the narrator undermines Charlie's insightfulness as soon as he is introduced to the reader:

Who was Charlie Slatter? It was he who, from the beginning of the tragedy to its end, personified Society for the Turners. He touches the story at half a dozen points; without him things would not have hap-

⁴ Focalisation, though in its name primarily suggestive of visual perspective, extends its meaning to ideological, spatial, temporal, visual, emotional, cognitive etc. aspects of a narrative agent, that is, what we might call the whole of a narrator's or character's reality. As Rimmon-Kenan argues, focalisation is always present in a narrative: it is impossible to perceive a story "unmediated," through "no-perspective;" "the story is presented in the text through the mediation of some 'prism,' 'perspective,' 'angle of vision,' verbalized by the narrator though not necessarily his" (71). Focalisation, accordingly, has an agent: the focaliser; and it also has an object on which the narrative is focalised. The subject (the 'focaliser') is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the 'focalised') is what the focaliser perceives (Bal 1977, qtd. in Rimmon-Kenan 74).

pened quite as they did, though sooner or later, in one way or another, the Turners were bound to come to grief. (13)

He is not bestowed with either insightfulness or much responsibility, because, according to the narrator, it seems events had already taken a quite fatalistic turn for the Turners. Yet it is interesting to see the unfolding standpoint of the colonising “Society” through Charlie’s and Sergeant Denham’s eyes, which is contrasted with the moral stand of Tony Marston, the newcomer who, taking turns with Charlie and the Sergeant, focalises narration in the majority of the first chapter. Questions and criticism arise mostly from the juxtaposition of these two opposing sets of character-focalisers. In this dialogue between insider and quasi outsider to the colonial situation, criticism is not as one-sided against Charlie and the Sergeant’s people as one might imagine. Although the young Englishman is appalled and shocked by the cruelty white people demonstrate towards the natives, the fear he sees in Charlie’s eyes after the murder, and the determination of Charlie, the Sergeant and “the people ‘in the district’” (9) to remain ignorant to certain obvious parts of the truth, his “abstract ideas about decency and goodwill” (18) prove to be too weak and too vague to provide him grounds to protest or voice his opinion. Indeed, Tony Marston eventually succumbs to the inertness of the postcolonial predicament and instead of taking responsibility he chooses to leave the whole thing:

He realized, as the sound grew loud in his ears, that cicadas were shrilling all about him. He had been too absorbed to hear them. It was a steady, insistent screaming from every bush and tree. It wore on his nerves. ‘I am getting out of this place’ he said suddenly. ‘I am getting out of it altogether... I wash my hands of the thing. Let the Slatters and the Denhams do as they like. What has it got to do with me?’ (29)

In the face of what the narrator earlier demands: “it can be said that Tony was the person present who had the greatest responsibility that day” (26), Tony’s act of finally turning down this responsibility out of weakness and confusion has a clear moral overtone and the reader is ready to judge. However, just before one would settle in his judgement the narrator wraps up Tony’s story with the same judgement from the point of view of “the people in ‘the district’”: “for [...] who knew all about him by hearsay, he was the young man from England who hadn’t the guts to stand more than a few weeks of farming” (30). This slightly distorted view of his weakness coming from exactly the people who are the weakest among the weak, not even willing to recognize things that Tony at least did (but finally could not reconcile with) reminds the reader how every

judgement is limited to a point of view and is necessarily devoid of insights concerning the one being judged.

With this multi-focalised start to the story the narrator invites the reader for a careful but all the more interesting reconstruction of the mystery. It is clear from the first chapter that causes and motivations are difficult to trace, the pre-murder state of affairs between the woman and the native is controversial and frightening; interpretation is almost impossible due to lack of knowledge about the native, and judgement is dangerous and likely biased. As the second chapter begins relating Mary's childhood history, family background and working, single-woman years, the reader is actively looking for traits that might serve as supporting evidence for later events. As the narrator already anticipated in the beginning of the novel "the Turners were bound to come to grief": Mary's life as a married woman is bound to be miserable even before she is married because "there are so many people [...] for whom the best things have been poisoned from the start" (39). After overhearing an "apparently so unimportant" conversation "which would have had no effect on a person who had the faintest idea of the kind of world she lived in", her shelter of being a single woman is destroyed, and for having no relation to or clue about the social relationships that tie her to the world, her subsequent reaction and decisions are similarly out of touch with reality and have fatal consequences as regards to her future (41). It is interesting to see the narrator's commentary on and interpretation of the incident. The part about Mary's (lacking) social consciousness quoted above shows an interpretation that emphasizes Mary's shortcomings in the situation; however, only a few pages later, the narrator shows quite a different perspective: "it is terrible to destroy a person's picture of himself in the interests of truth or some other abstraction. How can one know he will be able to create another to enable him to go on living? Mary's idea of herself was destroyed and she was not fitted to recreate herself" (43). This quote in turn emphasizes the malicious truthfulness of society in which people, in the name of good morals, might destroy a person's life. It is thus worthwhile to note that the narrator presents a similarly nuanced picture of events in her commentaries as she did in the first chapter through multiple focalisers. The moral, social and ethical implications of these comments also provide insights for interpretation that I will return to later in the paper.

Dick's character is a similarly pathetic and isolated person who carries has fantasies and abstract ideas about marriage and family life. It is also quite unfortunate that Mary and Dick's potential for happiness point to quite opposite vectorial directions. Their relationship is a catastrophe right

from the beginning, being based on illusion and desperation on both sides. When they properly meet for the first time, “[Dick] was so disappointed he began to stammer and shift his feet ... He was angry with himself for his self-delusion and weakness... But he wanted to find in her the girl who had haunted him, and he had done so, by the time he had to take her home” (48). As for Mary,

those two months were a long nightmare...She sat for hours and hours by herself, her mind numb with misery [...] She woke in the mornings tired and depressed, unable to face the day [...] If she went away for holiday she might miss Dick. Yet what was Dick to her, really? Nothing. She hardly knew him. He was a spare, sunburnt, slow-voiced, deep-eyed young man who had come into her life like an accident, and that was all she could say about him. (48–49)

Beside the fact that they were completely unsuitable for each other, which we can surely know, the other and bigger problem was, as both quoted passages exhibit, their decision was based on a complete illusion in which the respective parties in the relationship chose to lose a sense of reality not only about the other person but also about themselves. Mary had already lost an image of herself, as quoted before, and Dick also decided to change his concepts of an ideal wife and family life in favour of an illusion, through which he also gave up an essential part of himself.

At this point in the narrative, the sense of reality becomes severely unstable on the level of characters. As the narration is always focalised (mostly by Mary), events and facts are presented through Mary’s and Dick’s very unstable and limited focus, which essentially lack control and a sense of direction with respect to the future. The characters basically lost the self-reflective power that keeps one sane and reliable. Illusion became a prerequisite for survival. However, the narrator continues to make commentaries on the events and gives clues and alternative ways out of the situations that Mary and Dick encounter. This commentary also guides readers through the story as informs them about the narrator’s figure. For example, closing the events of Mary’s escape, the narrator writes:

This was the beginning of an inner disintegration in her. It began with this numbness, as if she could no longer feel or fight. And perhaps, if Dick had not got ill when he did, the end would have come quickly after all, one way or another. Perhaps she might have died quite soon, as her mother had done [...] Or she might have run away in another

desperate impulse towards escape, and this time done it sensibly, and learned how to live again, as she was made to live, by nature and upbringing, alone and sufficient to herself. (102)

This narratorial comment is, first of all, an exact designation of where we are in the story. It shows a comprising knowledge of upcoming events, the “beginning” of which is now in the narrative. It is, thus, knowledge of not only facts but also that of deeper and more internal processes which allows the narrator to give an interpretation of Mary’s depression. It also indicates that something will happen (Dick’s illness) that, for a little while, will put off Mary’s inevitable tragic end. The rest of the commentary (from the third sentence) is mostly speculative, which creates an interesting effect: in the first two sentences the narrator asserts a position which would be characterized as “omniscient” in traditional narratology, then, however, the narrator starts speculating about possible alternatives to the Turners’ fate, *had Dick’s illness not taken place*, thus clearly showing an uncertainty of certain possible aspects of the story. This commentary implies that even if the narrator seems to have a complete overview of the Turners’ life (in retrospect), the narrator acknowledges the forces and existence of a power (Fate, God, accident) that is above Mary, Dick, and the narrator that can change the course of events without any logical causality. In this case, it was Dick’s illness.

The last thing I find very telling in this particular commentary is the last sentence in which the narrator makes a note of Mary’s potential second escape and how she is naturally inclined to live. Black-and-white statements about how a person is *made* to live are something that we do not like to hear even about a fictional character. It sounds overly simplistic and is suggestive of the sort of authority which only the supposed *maker* of that person could have. What is more, there is a slight personal overtone to the wording of the sentence: “she might have run away in another desperate impulse towards escape, and this time done it *sensibly*”. The wording suggests an almost reproachful attitude towards Mary, who could have saved a lot of trouble for herself (and for everyone else) if she had conducted her life, particularly her escape, sensibly. However, it is exactly this reproachful, personal overtone (or judgement) that tells the most about the narrator’s moral stand and interpretation of the story. The narrator is clearly critical of Mary’s irresponsibility—her not being sensible—but, in what is felt an oversimplification of her character “as she was made to live, by *nature* and *upbringing*, alone and sufficient to herself,” the narrator, in fact, admits and presents the existence of such forces as being part

of nature (inherent) and upbringing (society, family etc.), which are beyond the control and responsibility of Mary and human beings⁵ in general.

At the next stage in the narrative, following Dick's anticipated illness, it is clear the tragic ending of the Turners' relationship is inevitable; the ups and downs of which are analytically narrated by the narrator. Importantly, it is not only the factual reality of characters that is knowingly narrated but the reasons and "psychological" explanations, too. It clearly divides narrator from characters, because she knows and sees connections and analyzes their situation in a way they cannot. It is very well shown in a close and overt analysis of Mary's relation to Dick:

She needed a man stronger than herself, and she was trying to create one out of Dick. If he had genuinely, simply, because of the greater strength of his purpose, taken the ascendancy over her, she would have loved him, and no longer hated herself for becoming tied to a failure [...] Really, her withdrawal from the farm was to save what she thought was the weakest point in his pride, not realizing that she was his failure. And perhaps she was right, instinctively right: material success she would have respected and given herself to. She was right, for the wrong reasons. She would have been right if Dick had been a different kind of man. (127)

Besides accentuating the "overtiness" of the narrator, this passage is a good example of the narrator's focalising technique: speaking in indirect thought presentation,⁶ the narrator creates a text wherein it is almost impossible for the reader to tell whether she is reading Mary's thoughts reported by the narrator or reading the narrator's own words. The first sentence is surely that of Mary's inner argument but the second sentence in the conditional is already questionably hers. However, the changed perspective of the third sentence is clearly indicative of the narrator's omniscient voice again: "not *realizing* that she was his failure". The following conditional sentences also exhibit the reflective limitedness of Mary and the analytic power of the narrator, which is important to bear in mind with relation to a very different upcoming narratorial stance.

⁵ I do not wish to suggest that Mary and human beings are on the same level, since Mary is a fictional character. Mary is obviously a representative of a human being.

⁶ Indirect discourse, mimetic to some degree: a form of indirect discourse which creates 'the illusion' of 'preserving' or 'reproducing' aspects of the style of an utterance, above and beyond the mere report of its content (Rimmon-Kenan 109).

As Dick's project with tobacco fails, Mary loses all hope of a miraculous reprieve and she gradually succumbs to the final stages of depression. Things get even more complicated when Moses is brought up from the fields to work as a houseboy. Now the narration is almost exclusively focalised by Mary, but the text still keeps its distance between narrator and focaliser: the comments by the narrator on Mary's psychological state and dreams and her feeling towards the native still serve to guide the reader and also to maintain a relative logical control over the narrative. At several points, Mary's self-delusion and self-defensive ignorance towards the native are openly commented upon by the narrator. When Moses recognizes Mary's stare while he is bathing, he stops moving and waits for her to leave. Mary is infuriated by the implication of this gesture: "she was furious that perhaps he believed she was there on purpose; this thought, of course, was not conscious; it would be too much presumption, such unspeakable cheek for him to imagine such a thing, *that she would not allow it to enter her mind*" (143, emphasis added). The tone of the sentence "unspeakable cheek" unmistakably presents Mary's voice and proves the fact that these thoughts or feelings were formulated somewhere in her mind even if she would never admit it consciously. In terms of narratology, Mary is presented "from within" by the external/narrator-focaliser ("she was furious [...] this thought, of course, was not conscious"); then there is only a slight change of perspective ("it would be too much presumption, such unspeakable cheek for him to imagine such a thing") from the tone of which we can infer that, though the focalised is still Mary's feelings about Moses, the focaliser is no longer the narrator but Mary, so she becomes the focalised and focaliser of the narration in one person.

An even more general summary of Mary's emotions towards Moses is given after the relation becomes obviously and permanently established between them: "her feeling was one of a strong and irrational fear, a deep uneasiness, and even—*though this she did not know, would have died rather to acknowledge*—of some dark attraction" (154, emphasis added). Mary's horror of the native culminates in her dreams and is finally recognised by him when he attends to her bed after a nightmare during Dick's illness. The narrator relates a change of expression and attitude in Moses' eyes—although strictly through the focalisation of Mary, which is probably very biased, so the truthfulness regarding the expression of Moses' eyes is probably more relevant to Mary's relation to him than to the true state of affairs.⁷ The final change in their relationship happens when Mary switches to a tone which once spoken can never be undone:

⁷ Obviously only "true" in the fictional reality.

She said half-hysterically, in a high-pitched voice, laughing nervously: 'Don't be ridiculous. I am not afraid of you.' She spoke as she might have spoken to a white man, with whom she was flirting a little. As she heard the words come from her mouth, and saw the expression on the man's face, she nearly fainted. She saw him give her a long, slow imponderable look; then turn, and walk out of the room. (166)

Moses' look is imponderable at least for Mary, and this moment in their relationship is almost the last one in which narration is focalised externally (by the narrator-focaliser)—i.e., at least a minimum distance is kept between the focaliser subject and the focalised object. The disappearance of this space also means the disappearance of narrator commentary, which makes interpretation and understanding more unstable.

It must be noted, however, that at the end of this sequence (which is the end of the antepenultimate chapter), the narrator's and Mary's voice and focus are blended to such an extent that they are almost impossible to tell apart. It is especially frustrating when the chapter closes with a fatal anticipation of the violent ending of Mary and Moses' relationship: "she felt as if she were in a dark tunnel, nearing something final, something she could not visualize, but which waited for her inexorably, inescapably. And in the attitude of Moses, in the way he moved or spoke, with that easy, confident, bullying insolence, she could see he was waiting. They were like two antagonists, silently sparing" (167). It is a question whether the narrator only reports Mary's feelings through her internal focalisation or her view on the state of affairs is compliant with Mary's. The former view seems plausible—expressions like "she felt," "she couldn't visualize," or "she could see" clearly indicate the reported perspective of Mary—until the last sentence, in which "they" could be either an inclusive "they" from Mary's perspective or as an exclusive "they" from the narrator's perspective. However, using the word "antagonist" is neither Mary's wording nor her level of intelligence; thus, it is more likely that the last sentence is the interfering voice of the narrator. The importance of making this distinction obviously shows in interpretation. If the narrator interprets events as Mary does, namely that by this point, her violent death is inevitable; then it is almost certain that the motive of the murder is given before this point in the story—not in the narration.

The penultimate chapter disrupts the claustrophobic tension of Mary's focalisation which the narration followed throughout the book from the second chapter and which was gradually narrowing down to her fearful, almost

maddening, anticipation of her death (quoted in the previous paragraph). For the first time since the first chapter, narration is taken to a very different level concerning its distance to the story: it is focalised by characters that are outside the direct environment of the Turners and Moses, so the reader has a more distanced view on events happening in the little farm house. There is also an uncertain temporal ellipsis between the ninth and the penultimate chapter. The focaliser is Charlie Slatter, who visits the Turner's farm and is apparently appalled and outraged by what he has to see. The reader is quite shocked to observe Mary, who is inspected through Charlie's eyes. The amount of time elapsed is uncertain, but Dick had recovered from his illness and things between Mary and Moses got strangely out of hand, which did not only affect Mary but quite visibly made Dick sick and Charlie outraged.

There is also an uncertain temporal ellipsis between this and the previous chapter. As to what went on in the time the narrator chose to omit seems quite significant but remains unknown to the reader. Only its effects are narrated and in the second half of the chapter through Tony Marston's witnessing and wild speculation about Mary's state of mind, the reader is provided some further insight. However, the narrator is, again, only present in relation to her focaliser, who is either Charlie or Tony but never Mary or Moses; her comments relate to Tony's perception of the events but never directly to the events themselves: "and then all considerations went from his mind, and he was left simply with the fact of Mary, this poor twisted woman, who was clearly in the last stages of breakdown" (186) or "Tony, sitting on his chair [...] staring uneasily at Mary, who began to talk in a sad quiet voice which made him say to himself, as she was speaking, changing his mind again, that she was not mad" (187). It could seem that for the first time the narrator took a step away from the locus of events; however, it is perhaps more apt to say that the narrator only changed perspective to give additional information about the story. One would think that what Tony Marston and Charlie Slatter think of the whole situation is marginal, concerning the motivations and causes of the murder, but if one remembers the established symbolic positions of Charlie as "insider" or "Society" and Tony as "semi-outsider" to the colonial situation, then their reaction and interpretation of the critical situation might be telling about a more general social mindset that, even if indirectly, could very well have affected the present state of affairs. I will return to this possible interpretation later; for now, it is important to note that even though the focus of narration is different, the narrator still obtains knowledge of the characters and their thoughts.

It is interesting, therefore, to juxtapose this nearly “omniscient” type of narratorial voice with the one speaking in the next and very last chapter. The text is so heavily focalised by Mary in this chapter that it is effectively a first-person narration in the form of indirect discourse. Until the point of the murder, that is, when the narration is essentially robbed off its focaliser, the narrator’s voice is, in effect, missing from the narrative. When Mary dies, the narrator resumes its position as (narrator-)focaliser and describes Moses’ movements after the murder. There are only a few paragraphs left, but it is a most interesting situation in the narrative: this is the first time Moses is “alone with the narrator” in the narrative situation; thus, he is apparently directly presented to the reader without the focalising mediation of any of the characters. The reader now hopes to gain objective insights about Moses, as in the case of every other character, directly from the near “omniscient” narrator. However, instead of the firmly established authoritative commentary, the novel is finished with the following comment by the narrator:

And this was his final moment of triumph, a moment so perfect and complete that it took the urgency from thoughts of escape, leaving him indifferent [...] Though what thoughts of regret, or pity, or perhaps even wounded human affection were compounded with the satisfaction of his completed revenge, it is impossible to say. (206)

This sharp change in the narrator’s position and difference of its knowledge in relation to a character as opposed to all the other characters creates a very unusual effect and severely challenges the reader’s understanding of the text. First of all, it is very unusual for a narrator to show near omniscience with one set of characters and almost complete ignorance with other(s). Such a lack of knowledge in a narrator’s case is a very obvious sign of its overtness, which at this point comes through the fact of its limited knowledge of events. If the narrator’s commentary did not give enough reason for the reader to ask the question “Who is this narrator?” by this point in the narrative, then this last commentary surely will. In fact, it *compels* the reader to ask this question, for the credibility of the text is weakened even if the reliability of the narrator has increased, simply because the narrator admits to having some of those natural limitations of knowledge as we human beings do (and which are usually overridden in fictional narratives—but not here). Thus, the narrator’s “truthfulness”—i.e., reliability—is strengthened by this admission, but the credibility⁸ of her text—simply for the reason that it is presented from an admittedly limited perspective—is, at least to a minimum extent, undermined.

⁸ I owe the theoretical insight of this distinction between credibility and reliability to Rimmon-Kenan (100).

Secondly, there is a necessary failure or gap in communication because very basic elements of the story are missing—for example, the innermost feelings and thoughts of Moses. However, as I will argue, understanding still happens to some extent, in which case we are faced with an epistemological dilemma: how is it possible to effect understanding if basic elements of successful communication are missing (like sufficient information)? Obviously, our information is not deficient with respect to the facts of the murder (they are stated at the very beginning in the newspaper clipping “Murder Mystery”) but rather the underlying motives and circumstances of which, indeed, the novel aims to give an account. As the narrator’s knowledge is limited, this account cannot be comprehensive, nor is there a “true” story that can ever be detected. However, it is obvious that beside the facts, readers also have an understanding of the “human” side of the story: we can “see” why Moses killed Mary and somehow understand “the logic” of events. Since such an understanding cannot follow from a direct implication of the text, as admitted by the narrator, it is impossible for the narrator to know all of Moses’ feelings; it has to be a personal knowledge or *judgement* that the reader brings to the text. Thus, the communicative gap created in the narrative situation opens up a new, ethical dimension. It turns out that from a narrative analysis an ethical reading necessarily follows: not only the parts where Moses is the focalised but also the ones where the narrator seems to stand on certain grounds. It is important to note that even if her reliability is immaculate, the credibility of the text—simply for the reason that it is presented from an admittedly limited perspective—is, at least to a minimum extent, undermined.

3. The Ethical Aspect

It is not only the narrative structure, naturally, that encourages an ethical reading and “moral deliberation”⁹ from the reader. A very strong and obvious moral aspect lies in the real-life reference and actuality of the colonial situation that the novel depicts. The exploitation of narrative structures and the narration’s overtly ethical overtone compliantly point in the direction of an ethical reading. The peculiar co-existence of these aspects (within the ethical) gives rise to further considerations. On the one hand, the novel’s latent topics (murder, racism, sexuality, colonial society, etc.), along with the narrator’s interpretative commentary, evidently encourage an ethical reading and moral deliberation from the reader. However, it is done in the most debilitating fashion, since

⁹ I borrow this expression from Noël Carroll who elaborates on the role of moral deliberation in typical narratives (“Narrative and the Ethical Life” 35).

narrative information is at some point deficient and, all throughout, comes from a limited point of view. This means that before one could even start ethical contemplation concerning the (fictional) state of events, one has to know that this state of events is narrated *by someone*, therefore is not an absolute and objective ground for deliberation or judgement. In other words, taking a position with respect *to* the text becomes a similarly prominent ethical issue of reading as taking a position *within* the text.

As the story unfolds, the narrator enlists those situations of Mary's and Dick's life in which the reader has the opportunity to entertain the possible outcomes of their particular situation. As we could see from my analysis, there are usually several powers at work in deciding their fate—where the general (racism, family influence, possible sexual trauma, etc.) meets the particular (in this case, Mary's and Dick's life scenarios and personalities) and articulately elucidate a moral situation.¹⁰ At every point (or crossroads) in the story, the reader is given the possibility of moral deliberation or evaluation—how she might have done it differently or whether to blame society, fate, upbringing, personal agents, etc. In this respect, the novel is very encouraging for a moral reading and, indeed, provides important ethical and moral insights.

Dominant readings of *The Grass Is Singing* have identified important themes in the novel such as racism, sexual abjection, incapability of intimacy, etc. and illuminated the importance of these factors in Mary's character development and, by analogy, their relevance to human ethical life. These are very important to acknowledge, but they cannot alone account for the complex problem and situation presented in the novel. To state, for instance, that Mary's racism follows from her abjection of male sexuality (resulting from a childhood traumatic experience with her father), which she projects onto Moses, is a mere simplification of the story, in fact a quite arbitrary blow-up of one textual trace. This reading would also drag in such questions as: can something like racism be attributed to solely one factor and if it can, then does it take the "blame" away from that one person and put it onto the other one? Where does this sequence then end? We might go back to original sin.

Instead of doing that, it seems more worthwhile to try to discern the factors that the narrator emphasizes or enlists as moulders of the characters' fates. Besides the aforementioned psychological and social factors, fate in its most contingent sense seems to be a determining element in the story. As I have

¹⁰ Noel Carroll investigates how narratives are capable of illuminating moral issues a lot more articulately (due to their peculiar narrative structure of blending the general and the particular) than abstract theories ("Narrative and The Ethical Life").

quoted many times before, the narrator writes at the very beginning: “the Turners were bound to come to grief,” and if there is one thing exempt from ethical judgement or deliberation, it is the workings of fate.

So we are strongly inclined to think that the Turners are like tragic heroes who were heading inevitably towards their ill fate. The question remains then, how is this negotiable with personal agency? Do they have personal agency at all? Dick and Mary never seemed to possess an extremely certain idea of themselves or of others around them. Also, as I showed in the first part of this paper, the narrator only made this clearer when continuously contrasting Mary and Dick’s ignorance and incompetence with insightful comments, constant analysis, and judgement of their situation. Surprisingly, the person undoubtedly endowed with agency is Moses, which is ironic, considering that he should have the least, according to the rules of colonial society. Moses does not only show his agency at the end but also all throughout the story. During Mary and Moses’s first encounter, when Mary loses self-control due to her anger (fear, hatred, etc.) and hits Moses in the face with a whip; Moses is the one who is able to practice self-control and remain idle:

She stood quit still, trembling [...] she looked down at the whip she held in stupefaction, as if the whip had swung out of its own accord, without her willing it [...] Then she saw him make a sudden movement and recoiled, terrified [...] [b]ut he only wiped the blood off his face with a big hand that shook a little [...] For a moment the man looked at her with an expression that turned her stomach liquid with fear. (109–110)

A further sign of Moses’ agency is when he turns towards the pathetic, helpless Mary who begs him to stay at the house and helps her out in her situation. Moses exhibits agency in sexuality when he stops moving while bathing when recognizing Mary’s unconscious, again, *involuntary* stare at him and thus demonstrates a refusal to be a sexual object for Mary’s desires (this is one explanation). In their strange relationship, it is also Moses who is the sole agent; he is like a caretaker of Mary the child. The final act of his agency is the murder.

Other characters endowed with agency are Charlie and Tony Marston. Charlie represents society as it is clearly related at the beginning, but Tony Marston is a representative of a more specific and, in a way, more “personal” kind. He is a semi-insider— semi-outsider who is acquainted with the situation to some extent but originally represents an outside perspective and value system. Indeed, Tony is in a very similar position to that of the reader of the story: he gets acquainted with the details from an inside perspective,

as he is the only one who lives in the direct environment of Mary, Dick and Moses—just as the reader sees events through the internally focalised narration. Furthermore, the most intimate details we get to know come through Tony's inspection of the situation, and similarly when evaluating, as the reader might, Tony brings his idealistic (essentially “white”) ethical and moral values to the situation (text).

However, as Tony was unable to judge the parties in the situation—i.e., come to an “ethical conclusion”—except that “a monstrous injustice was being done” (26), so is the reader, I think, unable to form an ethical judgement based on the narrative. What is more, it is not only Tony but also the narrator that refrains from overt moral judgement or overt ethical evaluation. As we have seen, the narrator has utmost transparency (i.e., reliability), and the narration, although filled with commentary, is not moralizing. Instead of ethical judgement, there is one thing the narrator commands from Tony and I would say, the reader: responsibility. In the first chapter, the narrator writes the following: “[f]or the sake of those lucid moments, and his half-confused knowledge, it can be said that Tony was the person present who had the greatest responsibility that day” (26). I do not wish to suggest that moral deliberation is unnecessary, but at times it proves to be insufficient or unavailable. The point I am going to make at last is also an evidence for this contention.

The fact that the text makes ethical considerations and also encourages readers to make such considerations themselves, it has to be noted, is not novel and contributes little to narrative ethics. It is a common feature of typical narratives that, as they unfold, they continuously face the reader with situations which have many possibly outcomes, so deliberation (through usually emotional involvement) is almost automatically activated in the reader.¹¹ In this respect, *The Grass Is Singing* is no exception. But then, why was a narrative investigation necessary beside or for the present ethical reading of the novel?

For the simple reason that all of the narrative information comes through the narrator's openly limited conveyance, which in itself shows a distinct authorial intention. In the case of *The Grass Is Singing*, the narrator calls attention to its inadequate knowledge of Moses, thus it ceases to be a transparent medium of conveying information, as it overtly demands the reader's attention concerning its “person”. Its knowledge is far more certain and excessive concerning Mary, Dick, Charlie, Tony, etc.—thus, white society—than Moses and native culture or society. It can be said, therefore, that the narrator's perspective is essentially a “white” and probably “female” perspective.

¹¹ Again an argument articulated by Noel Carroll in his essay “Narrative and The Ethical Life”.

What follows from this is that ethical deliberation is taken to another level. Before the reader could ask the question: what went wrong in the story—she should first ask: who tells the story? Thus the first ethical step does not primarily concern the deliberation of the presented situation but rather the deliberation of the credibility of that piece of information. This does not mean that the novel's text is rendered incredible and therefore ethically meaningless; rather, it shows an authorial intention that no narrative is "without a focaliser", no story is available objectively without naturally being flawed by the limitations of its teller. The reliability of *The Grass Is Singing's* narrator shows that her limitations are rather inherent or "necessary" than deliberate (which would be the case if a narrator would deliberately hide information—i.e., be unreliable). This underlying argument of the novel's "as omniscient as possible" narrator suggests that limitations are not particularly of *this* narrator, but of *all* narrators or story-tellers in general; that even in fiction a story is never to be freed from the burden of the limited perspective of its teller.

Regarding these two sub-aspects of the ethical facet, we can see that the text encourages but at the same time debilitates ethical readings and moral judgement. Thus on the basis of the novel's co-joint narrative and ethical analysis we can conclude that the imperative of the novel is rather "be responsible" than "be ethical". The first chapter shows: ethical interpretation and moral understanding of certain situations is sometimes impossible and also insufficient; indeed, that is the impression the reader has after finishing the story. I do not think there is a better explanation or more comprehensive interpretation of a story available than what Tony Marston had in mind after contemplating the murder (first chapter). Thus the reader will not be more "ethical" than Tony in terms of her better understanding and better ethical judgement of the story, but she can differ by taking responsibility when ethical life ceases to be intelligible or when ethics ceases to operate as sure guidelines for what is right and what is wrong. The question lurks in the reader, obviously: where is my responsibility exactly?

I do not wish to give a moralizing answer to that question; I will only say that it seems to me that the text is much more of an invitation for a responsible life (and *reading*) than for an (only) ethical one. The fact that Moses committed murder remains, from which he cannot be absolved, but still the question lurks in the reader: whose action is less "ethical": Mary's passive destruction or Moses' murder? Who was more responsible? Which is more important: being ethical or responsible? What to do in the cases where the two are irreconcilable? It seems to me that at the end of the day, as in Tony Marston's case, it is

sometimes impossible to make an ethically immaculate decision, but decisions still have to be made and actions taken, and perhaps the least ethical is to *not act* and escape responsibility in the name of good ethics.

4. Conclusion

In conclusion, Lessing's novel presents a complex and nuanced view on some very compelling social, ethical and also narratological issues. The narrative, primarily analysed through a narrative and ethical perspective, provides insights for narrative ethics and also for ethical life in general. Narrative structure encourages but at the same time debilitates a purely ethical reading and formulates its own statement about story-telling and responsibility. It was not my intention to show and explore all the ethical implication the story might have, nor was it my intention to provide a moral theory based on the novel. I only hoped to show how the novel's narrative structure, especially its interestingly positioned narrator, foregrounds and underlies an ethical reading, and what implications in turn that ethical reading has.

Works cited and consulted

- Carroll, Noël. "Narrative and the Ethical Life." In *Art and Ethical Criticism* ed. Garry L. Hagberg. Blackwell publishing Ltd., 2008.
- Lessing, Doris. *The Grass Is Singing*. London: Harper Perennial, 2007.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2005.

Gyöngyi Kassai

Spiritual and Bodily Health in the Bible: A Cognitive Linguistic Approach

One of the most basic concepts of cognitive linguistics is the notion of conceptual metaphors that are essential in our thinking, enabling us to comprehend abstract concepts with the help of concrete ones. Spiritual life is one of those concepts that are very difficult to grasp and put into words. However, this problem does not hinder us from thinking and talking about it, thanks to the existence and utilization of various conceptual metaphors. From this point of view, the Bible deserves special attention, not only because it is one of the most evident sources concerning spiritual life, but because it is especially rich in metaphors of this kind. In addition, due to cultural and historical circumstances, it can be said that the Bible shaped our thinking of spiritual life a great deal, even that of those who themselves are not interested in religion.

In this paper, I focus on the target concept of spiritual health, and analyse how it is conceptualized via concrete domains, especially by the bodily health source domain in the King James Version. In the first part, I aim to present the notion of conceptual metaphors in general. Then, I set up a set of conceptual metaphors along with their mappings from the key text, Luke 5:32, and examine how they shape our conceptualization concerning the target concept. Thirdly, I deal with the healing stories in the Gospel of Luke. I was interested in whether we can interpret them metaphorically in terms of the metaphors set up; thus, I grouped them and provided analysis for some of them.

I chose this part of the Bible for three reasons. Firstly, most of the healings recorded in the Bible are performed by Jesus because it was a central part of his service (Luke 4:18–19). Secondly, out of the four Gospels we can find the most healing stories in the Gospel of Luke (see Appendix A). Thirdly, Luke was a doctor by profession (Col. 4:14), which, in my opinion, means that he has a special relationship towards diseases.

1. Conceptual Metaphors

The central tool of a cognitive linguistic approach is to identify conceptual metaphors which provide us with an opportunity to conceptualize abstract notions and facilitate their understanding. According to Kövecses (2002), “A conceptual metaphor consists of two conceptual domains, in which one domain is understood in terms of another” (p. 4). However, conceptual metaphors are not to be mixed up with metaphorical linguistic expressions, which consist of the actual words, utterances, expressions from which we can conclude the conceptual metaphors. In this system “CONCEPTUAL DOMAIN (A) IS CONCEPTUAL DOMAIN (B)”, and “The conceptual domain from which we draw metaphorical expressions to understand another conceptual domain is called source domain, while the conceptual domain that is understood this way is the target domain” (Kövecses, 2002, p. 4).

For such a vague and elusive target concept as spiritual life or state, the human body and its accompaniments can be an obvious source domain to conceptualize: “A large portion of metaphorical meaning derives from our experience of our own body” (Kövecses, 2002, p. 16). This phenomenon is called embodiment. Kövecses (2002) also claims that health and illness, being closely related to our body, serve as source domains in many cases.

The Bible also confirms this notion, providing us with conceptual metaphors of this kind.

2. The SINNING IS SICKNESS Conceptual Metaphor

2.1 The Key Text for the SINNING IS SICKNESS Conceptual Metaphor

The metaphors concerning spiritual health that I set up are:

SINNING IS SICKNESS
 RIGHTEOUSNESS IS HEALTH

The key text on which I based my hypothesis can be found in Luke 5:29–32:

And Levi made him a great feast in his own house: and there was a great company of publicans and of others that sat down with them. But their scribes and Pharisees murmured against his disciples, saying, Why do ye eat and drink with publicans and sinners? And Jesus answering said unto them, *They that are whole need not a physician; but they that are sick. I came not to call the righteous, but sinners to repentance.*

These verses suggest the following mappings:

Source		Target
the sick person	⇒	the sinner
the healthy (whole) person	⇒	the righteous person
physician	⇒	Jesus
restoring health	⇒	restoring righteousness (forgiveness)

In broader terms, in this metaphor the state of the body is used to express the state of the soul, and thus we can assume a more generic conceptual metaphor underlying it: SPIRITUAL HEALTH IS BODILY HEALTH. The expression labelling the target concept of this metaphor, namely “spiritual health” seems to be a metaphorical one by itself, representing the very function of conceptual metaphors. The two metaphors, SINNING IS SICKNESS and RIGHTEOUSNESS IS HEALTH, seem to be part of this more universal metaphor.

2.2 Metaphorical Entailments

Considering the SINNING IS SICKNESS metaphor, it is worth mentioning its metaphorical entailments. These are features or parts of the source domain which are not mapped onto the target yet play an important role, giving extra information about the topic in question. Entailments can be regarded as parts of our “background knowledge” of a given subject, which, though not explicitly, contribute to our understanding (Kövecses, 2002, pp. 93–95).

In our case, sickness is definitely something bad, uncomfortable and harmful. It makes people dysfunctional. It not only destroys the one who has it, but it can be contagious as well. Thus, people with infectious diseases should be separated from healthy communities. Sickness can be observed physically and it can be disgusting, but it can also be a secret, internal disorder. A sick person usually needs external help, a doctor and/or some kind of medicine. Once cured, people can have a relapse. If a sickness cannot be cured, it can lead to death.

Taking into consideration these additional features of illnesses, our understanding of sin can be enriched.

2.3 A Metaphor Based on Metonymy?

The phenomenon of conceptualizing sinning as sickness is quite common in the Bible. The question arises if there is a Cause-and-Effect relationship between sinning and sickness in the biblical context.

According to the Scripture, sickness as such originates from sinning; death, sickness and all the difficulties of life came into the world because Adam and Eve committed the first sin. Thus, we can say that sickness is a consequence of sinning.

However, this causation only works concerning the fall of man and the entrance of diseases into the world. On the level of individuals, the Cause-and-Effect relationship is not always valid.

On the one hand, there are a number of cases in which sickness is a consequence of a sin. An apt example of this is Miriam, who rebelled against Moses, her brother, the leader chosen by God, and got leprosy (Numbers 12), or Gehazi, who also got leprosy as a punishment (II Kings 5). In general, sickness was in many cases a consequence of disobedience:

But if you will not obey the voice of the Lord your God or be careful to do all his commandments and his statutes that I command you today, then all these curses shall come upon you and overtake you. [...] The Lord will strike you with wasting disease and with fever, inflammation and fiery heat, and with drought and with blight and with mildew. They shall pursue you until you perish. [...] Every sickness also and every affliction that is not recorded in the book of this law, the Lord will bring upon you, until you are destroyed. (Deuteronomy 28: 15, 22, 61)

On the other hand, the Cause-and-Effect relationship is not confirmed in every case. Furthermore, in certain stories it is emphasized that sickness is not a consequence of the person's sins. For instance, in the book of Job we can read that Job was "a perfect and upright man, one that feareth God, and escheweth evil" (Job 1:8) and yet he became severely ill. Furthermore, according to John 9:1–3, Jesus explicitly claimed that the man who was born blind was not a sinner:

As he passed by, he saw a man blind from birth. And his disciples asked him, "Rabbi, who sinned, this man or his parents, that he was born blind?" Jesus answered, "It was not that this man sinned, or his parents, but that the works of God might be displayed in him."

Briefly, we can conclude that there is a Cause-and-Effect relationship between sinning and sickness, but it is restricted to the origin of sickness and to certain cases of sick people. But from this aspect, we can assume a metonymical relationship underlying the SINNING IS SICKNESS conceptual metaphor.

Conceptual metonymies, like metaphors, contribute to our understanding but in a different way. Metonymies are based on contiguity within one

conceptual domain, while metaphors are based on similarity between two conceptual domains (Kövecses, 2002): “Metonymy is a cognitive process in which one conceptual entity, the vehicle, provides mental access to another conceptual entity, the target, within the same domain, or idealized cognitive model (ICM)”. The entities belonging to the same ICM “form a coherent whole in our experience of the world as they co-occur repeatedly” (Kövecses, 2002, p. 145). Causation is such an ICM in which we have CAUSE and EFFECT as participants.

Although conceptual metonymies are different from conceptual metaphors, the former can form a basis for a metaphorical relationship. Kövecses (2002) found that CAUSE AND EFFECT and WHOLE AND PART relationships motivate some conceptual metaphors (p. 157). In the case of the Bible, it can be suggested that sinning and sickness participate in the causation ICM as CAUSE and EFFECT, regarding the origin of sicknesses in general. Kövecses (2002) also distinguishes the type of metaphor in which the target concept results in the source (p. 157). The SINNING IS SICKNESS metaphor in the biblical context can be regarded as such a metonymically based metaphor.

3. Healing Stories in Luke

3.1 Grouping the Healing Stories: The Basic Pattern

On the basis of the SPIRITUAL HEALTH IS BODILY HEALTH and SINNING IS SICKNESS metaphors, I hypothesize that it is possible to interpret the healing stories found in the Bible metaphorically, as a description of how Jesus forgives sins and restores righteousness. For that purpose, I collected the healing stories from the Gospel of Luke and grouped them according to the presence of the source and target domains. However, differences between the metaphors set up on the basis of Luke 5:32 and the healing stories should be pointed out. Firstly, in Luke 5:32 Jesus talks about healing, but in these stories he actually performs healings. Secondly, in the key text there is a doctor in general, but in the latter case we have Jesus as the doctor himself.

In the Gospel of Luke, I have found 14 “classical” healing stories with the following pattern: Jesus meets a person who is already sick and then heals him or her. There are two descriptions which do not fit into this pattern. The first is the story of Zacharias, to whom it had been announced that his wife would have a son (the future John the Baptist), but he did not believe it (Luke 1:5–24; 57–80). Thus, he became dumb until the word of God was fulfilled. When his son was to be circumcised and Zacharias insisted on naming him John, despite

having no relatives with this name, his mouth was opened. It is exceptional due to three reasons. First of all, the father's falling ill is recorded. Secondly, this event is claimed to be a punishment. And finally, Zacharias does not meet Jesus personally, as others usually do in healing stories—in fact, at that time Jesus had not been born yet, according to the biblical chronology. The other healing incident that does not conform to the general pattern took place on the Mount of Olives, where Jesus was betrayed and arrested. Peter cut off the ear of one of the servants who came to arrest Jesus, but Christ healed the man (Luke 22:49–51). I did not count this as a typical healing because a cut-off ear is a very different case compared to the other ailments that usually occur in these stories.

These healing stories (see Appendix B) can be divided into two categories: the first is when the source and target concepts occur together; in this category there is only one story about a man with palsy. The second group contains all the other 13 healing stories, in which we have only the source domain (sickness). I attempt to explain why we can interpret them metaphorically. In addition, I also refer to a story in which only the target concept is present, yet it has a sentence which is a characteristic of healing stories.

3.2 Interpreting Healing Stories When We Only Have the Source Concept

In the majority of healing stories there is no explicit surface reference to sinning or forgiveness. However, I think they can have a metaphorical interpretation on the basis of the conceptual metaphor that was set up. Typically we have to face the same kind of problem when we would like to interpret proverbs. Lakoff and Turner in *More Than Cool Reason* (1989) offer an explanation for interpreting proverbs metaphorically. I think healing stories, containing only the source domain, can be understood via the same process; thus, I applied the Lakoff and Turner model to these texts.

The SINNING IS SICKNESS conceptual metaphor seems to work in our mind via the help of another conceptual metaphor, the GENERIC IS SPECIFIC metaphor. We can distinguish between two types of metaphors in terms of generality according to Kövecses (2002): the generic-level and the specific-level ones. The majority of conceptual metaphors belong to the latter category, such as the above-mentioned SINNING IS SICKNESS conceptual metaphor. But we also have generic-level metaphors which serve a special purpose: they have only a few features which define them; thus, they can be applied to a large variety of special cases (pp. 38–40).

The GENERIC IS SPECIFIC metaphor is a representative member of this category. It can link several source and target domains because it is constrained

by only one rule: a specific-level schema should form the source concept, and a generic-level one the target, according to Lakoff and Turner (1989). What is important is that the generic-level structure of the target concept cannot be altered by the metaphor. It means that “the source and target have the same generic-level structure. In other words, *GENERIC IS SPECIFIC* metaphor maps specific-level schemas onto the generic-level schemas they contain” (p. 163). Specific-level schemas provide us with detailed information, often corresponding to everyday life, while generic-level schemas “have the power of generality” (p. 163).

In our case, we have a healing story as a specific source domain: there is a sick person whose health is restored by Jesus. Then applying the *GENERIC IS SPECIFIC* conceptual metaphor (see Appendix C), we get a target concept at the generic level: there is a person in a bad state which is restored to a good state by an external helper. This generic knowledge can apply to specific cases, out of which we have the sinning domain which share the generic schema: there is a sinner whose righteousness is restored by Jesus. We could have other specific cases, but taking into consideration the *SINNING IS SICKNESS* and *RIGHTEOUSNESS IS HEALTH* metaphors, it seems to be an understandable choice.

However, I do not claim that the sick person in a biblical story of this kind is a sinner for sure. There are three reasons for it. Firstly, the model allows us to apply the generic schema to the specific case of the very man whose healing is recorded in the Bible, but we do not necessarily have to: the generic notion equally applies to any other case which shares the schema. Secondly, it is a model designed for proverbs. If we use the proverb “Blind blames the ditch” (Lakoff & Turner, 1989) to refer to a politician who blames the press for writing about his corrupt deeds instead of not doing them, we do not assume that the blind man in the proverb is corrupt. Similarly, if we read a story in which there is a sick man who is healed, we can apply it to somebody whose sinful life is restored by Jesus, and do not assume that the sick man was sinful. Thirdly, the Bible does not say that sick people are sinful people, as presented in 2.3.

Thus, I think it is possible to understand healing stories as descriptions about restoring righteousness in general.

3.3 When Source and Target Occur Together: The Man with Palsy

There is only one story in which both the target and the source concept is present. In this case, the sick person who is healed is the sinner who is forgiven, unlike in other cases, where we only have the source concept, and cannot claim this.

One day a paralysed man came to Jesus, but not in a conventional way: the men who brought him there could not enter the house where Jesus was teaching, so they let him down through the roof.

And when he saw their faith, he said unto him, Man, thy sins are forgiven thee. And the scribes and the Pharisees began to reason, saying, Who is this which speaketh blasphemies? *Who can forgive sins, but God alone?* But when Jesus perceived their thoughts, he answering said unto them, What reason ye in your hearts? Whether is easier, to say, Thy sins be forgiven thee; or to say, Rise up and walk? But that ye may know that the Son of man hath power upon earth to forgive sins, (he said unto the sick of the palsy,) I say unto thee, Arise, and take up thy couch, and go into thine house. And immediately he rose up before them, and took up that whereon he lay, and departed to his own house, glorifying God. (Luke 5:20–25)

This text confirms our mapping of restoring righteousness as restoring health. This is an exceptional healing story from the point of view that Jesus restores not only the physical but also the spiritual health of the sick person. What is even more interesting is the order; Jesus first forgives his sins and then heals him; and the latter is a visible proof of His divine power. The Pharisees and scribes doubt whether Jesus really has the power to forgive sins. When Jesus makes the sick man healthy again, it is the physical representation of what he did to the man's soul.

Another interesting feature of the SINNING IS SICKNESS conceptual metaphor is that it can be linguistically realized by various diseases, and each disease highlights another aspect of sin. Highlighting is a characteristic of target domains (Kövecses, 2002). In this story, we have a man with paralysis, which is a disorder that suggests some features of sin: it makes the person helpless, weak, unable to move, unable to lead a “normal” life, rendering him dependent on others. His only hope is Jesus, because otherwise he cannot change his situation.

3.4 An Interesting Case: When We Only Have the Target Concept

There is a special story in the Gospel of Luke in which we can discover our target concept, forgiveness, although it is not a healing story. In spite of that, there is an element which usually characterizes healing stories but can be found in this story as well. Thus, it proves that healing and forgiveness are closely connected at the level of linguistic expressions.

Jesus had dinner at a Pharisee's house, when a woman came to him: "she stood at his feet behind him weeping, and began to wash his feet with tears, and did wipe them with the hairs of her head, and kissed his feet, and anointed them with the ointment" (Luke 7:38). When the host saw this, he thought that Jesus should have known that the woman was a sinner and Jesus should not have let her wash his feet. Then Jesus told a parable about two creditors: the one to whom more is forgiven, loves more. After that, he reassured the woman that he forgave her:

And he said unto her, Thy sins are forgiven. And they that sat at meat with him began to say within themselves, Who is this that forgiveth sins also? And he said to the woman, Thy faith hath saved thee; go in peace. (Luke 7:48–50)

What is really interesting in this story is the phrase "Thy faith hath saved thee", which is parallel to a similar sentence in three healing stories (see Appendix D): a woman who had been bleeding for 12 years (Lk 8:43–48), ten lepers (Luke 17:11–19), and the blind beggar (Luke 18:35–43). In two cases—the bleeding woman (Luke 8:43–48) and the ten lepers (Luke 17:11–19)—we have "thy faith hath made thee whole", in the other two—the women at the supper (Luke 7:36–49) and the blind beggar (Luke 18:35–43)—there is "thy faith hath saved thee". These parallel sentences also confirm our mapping of restoring righteousness as restoring health, and we can see how closely the two actions—forgiving and healing—are related, at the level of the linguistic expressions. Furthermore, I suggest that the faith element can be regarded as a criterion which is important both in healing and forgiving.

4. Conclusions

In conclusion, it is really interesting to gain some insight into the way conceptual metaphors are set up and utilized within a certain context. The first part of the paper introduced a major cognitive linguistic tool, the conceptual metaphor. In the second part, I derived the SPIRITUAL HEALTH IS BODILY HEALTH conceptual metaphor from Luke 5:32, along with its submetaphors, namely SINNING IS SICKNESS and RIGHTEOUSNESS IS HEALTH. These biblical examples show us how our mind grasps abstract notions with the help of concrete ones. They also illustrate how entailments enrich our knowledge and serve as instances of embodiment. The metonymical basis of these metaphors was also investigated and found relevant to some extent. In the third part, I collected and grouped the healing stories from the Gospel of Luke and suggested

that they can be analysed on the basis of the metaphors set up in the second part. Using the model provided by Lakoff and Turner, I have tried to provide a metaphorical interpretation and its explanation for the stories in which the target concept is absent. These analyses represent how a cognitive linguistic approach can contribute to the interpretation of literary texts.

However, there are several fields yet to be investigated by further research. For example, it seems that the Bible has many other verses that confirm the metaphors presented in this paper. I presume that together they form an essential part of the biblical imagery and contribute to the exceptional coherence of the books of the Bible. The notion of the metaphors analysed here can have a correspondence to the Strict Father and Nurturant Parent morality models as well (Lakoff, 1996), which is also worth considering. Furthermore, it would be interesting to compare the presence of these conceptual metaphors in everyday speech and in the Bible and see if the Bible has influenced our thinking about sinning and morality, and, if so, to what extent.

References

- Holy Bible*, King James Version, Cambridge Edition. Retrieved from <http://kingj bible.com/luke/1-1.htm>, on 17th January, 2013.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A practical introduction*. Exercises written by: Szilvia Csábi, Réka Hajdú, Zsuzsanna Bokor, Orsolya Izsó. New York, NY, USA: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than cool reason*. Chicago, IL, USA: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1996). *Moral politics: What conservatives know that liberals don't*. Chicago, IL, USA: The University of Chicago Press.

Appendix A

Healing Stories in the Four Gospels (Initial Verses)

	Matthew	Mark	Luke	John
man with the spirit of an unclean devil		1:23	4:33	
Simon's mother-in-law	8:14	1:30	4:38	
leper	8:2	1:40	5:12	
man with palsy	9:2	2:1	5:18	
man with a withered hand		3:1	6:6	
the centurion's servant	8:5		7:1	
Gadarenes, unclean spirit	8:28	5:1	8:26	
women bleeding for 12 years	9:20	5:25	8:43	
boy with an unclean spirit	17:14	9:17	9:38	
mute man, possessed with a devil ¹	12:22		11:14	
mute man, possessed with a devil ²	9:32			
woman with a spirit of infirmity			13:11	
man with abnormal swelling			14:1	
ten lepers			17:11	
blind beggar(s) ³	20:29	10:46	18:35	
deaf man		7:32		
Syrophenician woman's daughter	15:21	7:25		
blind man		8:22		
nobleman's son				4:46
man born blind				9:1
man at Bethesda		1:23	4:33	5:1
Number of healing stories	11	13	15	3

¹ In Matthew, he is blind as well.

² Very similar to the previous one.

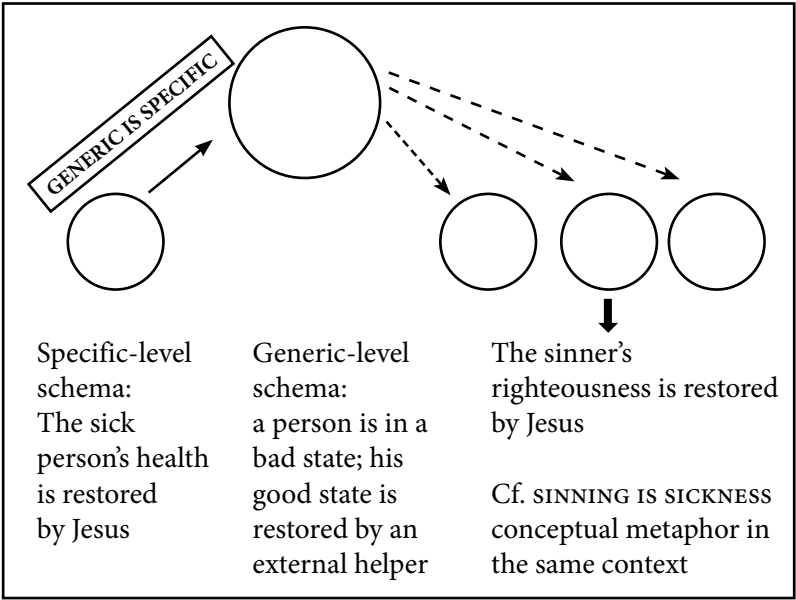
³ In Matthew, there are two of them.

Appendix B**Healing Stories in Luke (With the Exception of 7:36–49)**

Luke	story	source	both	target
4:33–37	man with the spirit of an unclean devil	X		
4:38–39	Simon's mother-in-law	X		
5:12–15	leper	X		
5:18–26	man with palsy		X	
6:6–11	man with a withered hand	X		
7:1–10	the centurion's servant	X		
7:36–49	dinner, a woman anoints Jesus			X
8:26–39	Gadarenes, unclean spirit	X		
8:43–48	woman bleeding for 12 years	X		
9:38–45	boy with an unclean spirit	X		
11:14	mute man, possessed with a devil	X		
13:11–13	woman with a spirit of infirmity	X		
14:1–4	man with abnormal swelling	X		
17:11–19	ten lepers	X		
18:35–43	blind beggar	X		

Appendix C

Interpreting the Healing Stories When We Only Have the Source Concept,
Applying the GENERIC IS SPECIFIC Metaphor



Appendix D

Similar Expressions Concerning Healing and Forgiving

“Thy faith hath saved thee”	“Thy faith hath made thee whole”
woman who anoints Jesus (Lk 7:36–49)	woman bleeding for 12 years (Lk 8:43–48)
blind beggar (Lk 18:35–43)	ten lepers (Lk 17:11–19)

forgiveness ←

→ healing

Nanetta Lőrincz

The Role of the Critical Period Hypothesis in Second Language Acquisition

The Critical Period Hypothesis is a hotly debated issue nowadays, as there is no direct scientific evidence to prove its existence. It is highly important to deal with the question, because it is significant from both a theoretical and a practical point of view when making decisions about children's education in school. This paper will focus on the possible impacts of the critical period on second language acquisition, by taking different arguments for and against the hypothesis into consideration. Second language acquisition theories, such as Noam Chomsky's Universal Grammar and Krashen's Acquisition-learning Hypothesis will also be examined in the context of the CPH. Finally, non-CPH explanations will be provided for age effects. As a last point, the arguments will be compared in order to draw a conclusion.

The Critical Period Hypothesis suggests that there is a period in our life in which we are capable of easier second language acquisition, and we are more likely to attain a native speaker's competence during this period than in other periods of our life (Lenneberg, as cited in Nikolov, 2000). This so-called critical period takes place before puberty, and after that there is a sharp decline in second language learning potential. The idea was first introduced by Penfield, a neurologist, and Roberts in 1959 and further developed by Lenneberg in 1967 who can be considered the "father" of the hypothesis. Penfield observed that while in case of injury or disease, which results in the damage of the dominant hemisphere with speech, children are capable of transferring speech mechanisms to the minor hemisphere, adults are unable to do so. According to him, the brain becomes stiff and rigid after the age of nine. After Penfield's observations, Lenneberg engaged in the examination of the neurological development of the brain and observed that during puberty the human brain becomes lateralised, and the centre for language processing becomes localized in the left hemisphere. Lenneberg put the critical age between two and puberty, the age coinciding with the lateralisation process (García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003).

Although the Critical Period Hypothesis originated in the 1950s, it remains a controversial topic and a subject of debate even today. There are manifold arguments in favour of the hypothesis; however, there is also a considerable number of arguments in opposition to it.

In support of the hypothesis, Kim et al. (as cited in García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003) used magnetic resonance to investigate the spatial representation of the L1 and the L2 in the cerebral cortex during a sentence-generation task. In the Wernicke area, the area responsible for understanding written and spoken language, no separation could be observed. However, differences could be detected in the Broca area, the part of the brain which plays a role in speech production. In the case of late bilinguals, two different but adjacent areas were activated in the Broca area when using the L1 or the L2, whereas in the case of early bilinguals there was one single centre of activation. This clear-cut difference proves that there is an age influence on second language learning.

Some important results, other than those attained by magnetic resonance, are worth mentioning to provide evidence for the hypothesis. The cases of immigrants show us that there seems to be a correlation between immigrants' increasing age of arrival and the decreasing command of their second language; therefore, a critical period for language acquisition most probably exists. Firstly, immigrants' age of arrival has an obvious impact on the phonological features of their second language use. A study was conducted on 71 Cuban children aged seven to nineteen to show this impact. English native speakers observed their accents and could establish that those who entered the U.S. between the ages of one and six and lived there for five or six years could reach the highest level of language proficiency (Asher & García as cited in Stevens, 1999). This example shows us that early language learning results in a more efficient acquisition of the phonological system of a language. Another study has been carried out to prove the influence of age factors. A sample of 240 Italian immigrants to Canada was studied. Their production of English consonants was systematically affected by their age of arrival, and their accent never disappeared. They could not pronounce English consonants natively even after living in Canada for 30 years. (Flege et al., as cited in Stevens, 1999). Furthermore, 24 Anglophones who had no access to the German language before the age of eleven were studied. Their pronunciation was not perceived as native-like by native speakers (Moyer as cited in García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003). These three examples mentioned above show us a clear influence of the age of arrival on phonology in a second language.

Secondly, the age of immigration affects the grammar used by a second language learner. Chinese and Korean language learners were observed in a study based on grammaticality-judgement tasks. Early immigrants clearly performed better on the syntactic appreciation of the 276 sentences presented (Johnson & Newport, as cited in Stevens, 1999). Additionally, another piece of evidence for late immigrants' slower development was provided by the case of a woman and her four year-old daughter who moved to America from Vietnam. Their performance in English morphology was studied in two stages. It meant the first and the last eight weeks of a period as long as six months in the mother's case. However, the child's first stage of observation took place during the last three weeks of a nine-week stay in an American-speaking environment, and the second stage occurred a year after her arrival to the U.S. The subjects' development in the use of six morphemes between the two stages happened to a different extent. While the child's language use was 74% more accurate in the second stage than in the first, only 17% improvement on accuracy was observed in the case of her mother. Even if the period between the two stages was longer in the case of the child and this way the comparison is not so tight, the difference between the mother's and the daughter's language use still suggests a certain age effect (Kessler & Idar as cited in Singleton & Ryan, 2004).

Furthermore, another investigation on grammatical proficiency was done on immigrants to the U.S. The 67 subjects observed were from different backgrounds and have been living in the host country at least for five years. They were interviewed in English, and then their speech production was professionally judged on a scale ranging from one to five. The results showed a correlation between the increasing age of arrival and the syntactic rating. This is also an instance supporting the "younger = better" hypothesis (Patkowski, as cited in Singleton & Ryan, 2004). Another study looked at immigrants to Sweden. The subjects arrived to the host country before puberty, and their residence in Sweden was at least five years long; the study analysed the grammatical and lexical errors they produced. Those who arrived after the age of seven produced a larger number of mistakes than those arriving to Sweden before six (Hyltenstam, as cited in Singleton & Ryan, 2004). This case study also provides evidence for late immigrants' poorer proficiency in the grammar of the second language.

The studies mentioned here support the claim that older learners of a second language do not achieve the same level of grammatical proficiency as their early learner counterparts. In addition, it is important to mention that aural abilities are also constrained by the immigrants' age of arrival. The aural skills

of Italian immigrants to the U.S. were examined in a study in which they had to understand masked speech produced by native speakers. Differences showed up in accordance with the age of arrival; therefore, this instance supports the suggestion that age factors affect the aural capacities of language learners (Flege at al., as cited in Stevens, 1999). In the section above, we could establish strong evidence to support the existence of a critical period with examples drawn from the cases of immigrants.

Apart from immigrants' second language acquisition, we can take the case of deaf people and their acquisition of sign language into consideration to examine the possible effects of a critical period. For instance, Simon, a seven-year old child with hearing impairment, had access to sign language produced by his non-native parents, who acquired American Sign Language as a second language. The parents' language use was inconsistent; they made mistakes in morpheme movement and inflection, and 70% of their classifier constructions were incorrect. Furthermore, Simon's parents misinterpreted sentences which were topicalised. Unlike his parents, Simon could use movement morphemes with 88% accuracy, and he was capable of interpreting topicalisations. The difference between the adults and Simon was due to the age of acquisition. While the parents acquired sign language as a second language at the age of 15, Simon had ASL input at the age of seven (Singleton & Newport, as cited in Emmorey, 2002).

On one hand, the numerous studies mentioned above, namely research done with the help of magnetic resonance and the studies conducted on immigrants and deaf people, provide us with evidence in favour of the Critical Period Hypothesis. However, on the other hand, there is a good number of counter-arguments which question the hypothesis. On this list, classroom-based studies and examples when native-speakers' competence could be reached can be mentioned. Classroom-based studies have shown that those who acquire a second language as adolescents are able to achieve a high level of proficiency. These studies suggest that a more mature human brain is capable of learning lexical and grammatical components more easily; therefore, the critical period does not have a role in enhancing language processing (Abello-Contesse, 2008). Furthermore, another study has been done using grammaticality-judgement tasks. Birdsong (as cited in García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003) studied 20 Anglophone adult subjects who began acquiring French as adults in France. They had language input produced by native speakers, and they were able to achieve native-like performance. Birdsong's research shows that by having sufficient exposure to a second language, one can acquire a native-

like level of grammatical production independently of one's age of acquisition. Additional pieces of research have been done on adult language learners. Ioup et al. (as cited in García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003) examined two subjects who learned Arabic as adults in an Arabic-speaking environment. The study established that both subjects succeeded in attaining a performance close to that of native speakers. This study also shows that adult learners can attain near-native levels of language knowledge.

What is more, Bongaerts et al. (as cited in García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003) also suggest that native-like language competence can be acquired even after the critical period. He studied Dutch learners who started to learn English in an instructional setting after the age of twelve. Even if their critical period has already ended or was coming to a close, they were able to successfully acquire English pronunciation; their L2 accent was perceived as native by native speakers. Even though there is a considerable number of arguments to support the Critical Period Hypothesis, counterexamples can also be listed to contest its existence. These instances are provided by the results of classroom-based studies and some individual performances.

Noam Chomsky's theory of Universal Grammar adds to the controversy over the critical period hypothesis. Chomsky suggests that there is a set of rules and principles underlying all human languages. Chomsky also argues that we are born with an innate language faculty, what he calls the language acquisition device. This device is a specialized and pre-programmed module of the brain responsible for language learning (as cited in Spada & Lightbrown, 2010). It is highly important to apply the theory of UG to the CPH because if one suggests that the ability to acquire language is innate, we should acquire our second language the same way as our first, using the language acquisition device. However, in most cases, late language learners do not reach the same level of proficiency as their early counterparts, so there must be some point beyond which this innate capacity becomes less effective. Obviously, this raises the question whether when learning an L2 we still have access to UG. An important point to keep in mind is that adult learners' UG is not neutral but influenced by their L1.

If we examine UG in the context of the Critical Period Hypothesis, we can see that it opens up three possibilities. The first one is the "full-access hypothesis", which says that older learners have full access to UG; therefore, L2 grammars are fully constrained by UG. A second possibility is the "no-access hypothesis", which states that since adult learners have no access to UG, they are not constrained by it after the critical period. The third option, the "partial-access

hypothesis” is somewhere in the middle and suggests that some aspects of UG remain accessible to older learners as well. A study was carried out by White & Genesee in 1996, showing that 75% of young learners achieved near-native proficiency, while only 33% of older learners reached this level. However, we can conclude that the poorer performance was probably not the result of a decline in the access to UG, as a third of older learners succeeded in achieving near-native competence in their L2. If a third of the subjects were able to attain a near-native level, there must be no absolute separation from UG, nor total access to it, as 75% could not reach this near-native level. It rather seems that adult learners have partial access to Universal Grammar, and their results in second language learning are influenced by factors other than UG (García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003).

Among other factors, we can take into account some non-CPH explanations of age effects. Factors other than age can include motivational, cross-linguistic, educational, and general cognitive factors. A high level of motivation can play an important role in language learning. In an L2 environment, some older learners achieve native-like competence in order to be able to communicate their needs and ideas. Others restrict their access to the L2 by maintaining contact with their native peers to enhance their linguistic-cultural identity. This motivational factor has a determining influence in second language learning. Cross-linguistic factors also have an impact on language learning. Children after the age of ten tend to maintain their L1, whereas under ten, they are more likely to switch their dominant language to that of the host country. Furthermore, the phonetic systems of the two languages affect each other. Children may acquire an L2 accent in their mother tongue. Educational factors influence our second language acquisition as well. Those children who go to school at a younger age in the host country are more likely to acquire increased literacy skills. There are some influential general cognitive factors as well. The further we advance in age, the less efficient we are in areas such as performing under time pressure, risk-taking, establishing long-term memory codes, and recalling details. Age-related changes in language proficiency may be attributed to these cognitive changes (García Mayo M., & García Lecumberri, M. L., 2003). Explanations of age-related differences, other than that of the CPH, can be manifold as motivational, cross-linguistic, educational, and general cognitive factors can be enumerated.

However, there is another key point to mention related to the hypothesis, which is different from non-CPH explanations. According to Krashen's Acquisition-learning Hypothesis, there is a distinction between acquisition of

and learning a language. The major difference between the two processes is that while acquisition happens unconsciously, learning is a conscious process. Whereas the former occurs naturally without any special attention or concentration, the latter requires hard work and effort (Spada & Lightbown, 2010). Considering the Acquisition-learning Hypothesis from the point of view of the CPH, one can call the process taking place before puberty *acquisition* and that which happens after the critical period *learning*. If one accepts the existence of the critical period one can explain the high level of language knowledge attained through acquisition by the effortless nature of the process. As learning is not a natural process and requires hard work on behalf of the language learner, it leads to more limited language knowledge. Even if Krashen's hypothesis seems to logically support the Critical Period Hypothesis, it still remains controversial whether the distinction between learning and acquisition is justified.

All in all, it can be said that the Critical Period Hypothesis is a controversial issue and cannot be uniformly accepted as applicable to second language acquisition. The arguments are manifold both in favour of and against the hypothesis. Theories such as UG and the Acquisition-learning Hypothesis also raise new questions and offer new ways to interpret the CPH. Furthermore, non-CPH explanations are provided for age effects too, which suggests that talking about a "critical period" is unnecessary; instead, age effects should be considered. This shows us that the complexity of the hypothesis does not allow us to consider the existence of the critical period as self-evident. However, even if there are individual differences and counterexamples, the majority of the studies bring us to the conclusion that there likely exists a period in which we acquire an L2 more easily. These studies, carried out by magnetic resonance and by the observation of immigrants' and deaf people's production of a second language all share the "younger = better" principle, which supports the existence of the critical period. The nature of this period is uncertain, but there is a high probability of its existence. These results should be reconsidered on a practical level, informing instruction in schools so that foreign language teaching starts before the end of the critical period.

References

- Abello-Contesse, C. (2008). Age and the critical period hypothesis. *ELT Journal*, 63(2), 170-172.
- Emmorey, K. (2002). The critical period hypothesis and the effects of late language acquisition. In K. Emmorey, *Language, cognition and the brain: Insights from sign language research* (pp. 205-226). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- García Mayo M., & García Lecumberri, M. L. (Eds.). (2003). *Age and the acquisition of English as a foreign language*. Clevedon, United Kingdom: Multilingual Matters.
- Nikolov, M. (2000). The Critical Period Hypothesis reconsidered: Successful adult learners of Hungarian and English. *International Review of Applied Linguistics*, 38(2), 109-124.
- Singleton, D. & Ryan, L. (2004). *Language acquisition: The age factor*. Clevedon, United Kingdom: Multilingual Matters.
- Spada, N., & Lightbown, P. M. (2010). Second language acquisition. In N. Schmitt (Ed.), *An introduction to applied linguistics* (pp. 108-123). London, United Kingdom: Hodder Education.
- Stevens, G. (1999). Age at immigration and second language proficiency among foreign-born adults. *Language in Society*, 28, 555-578.

Melinda Széll

More Problem English: An investigation of common errors by Hungarian speakers of English

Abstract: This paper highlights a number of common errors made by Hungarian learners of English and focuses on those errors that frequently occur, even in advanced users of the language, and have generally been ignored in literature on the subject. The error list includes the areas of lexical use, punctuation, pragmatics, morphology, and pronunciation. Discussion of the errors includes explanation of why the usage is wrong, Examples of correct and incorrect usage, and possible reasons for the origin of the errors, when it is possible to trace these back to features present in Hungarian. This investigation is intended to expand the literature on ESL in the Hungarian context and raise awareness of frequent errors that have not received sufficient discussion.

1. Introduction

Study of English as a foreign language has been on the rise in Hungary in the last few decades and, given the importance of English in the global sector and job market, this trend shows no sign of slowing. Eighty-five percent of Hungarians believe that Hungarians should learn English, according to a 2005 Eurobarometer survey. The number of successful language exams in English has risen from 25,052 in 2000 to 114,572, growing at nearly double the rate of successful German language exams (15,481 in 2000, 42,300 in 2009) (Nikolov 2011). Of Hungarian youth who speak a foreign language, 80 percent speak English, according to a 2012 survey of Hungarian youth (Magyar Ifjúság 2012).

It has been known for some time in the field of applied linguistics that the native language plays a fundamental role in second-language learning. The native language provides the linguistic schema by which a student understands language, and in order to learn a second or third language, the learner must recreate this schema of how language works in order to incorporate

new knowledge about the language of study. The native language can affect how a language learner uses his or her second language across all aspects of language: pronunciation, grammar, vocabulary, and pragmatics. Given the significant influence of the native language on second-language learning, it is essential that language teachers incorporate their knowledge of both languages to anticipate and avoid transfer-based mistakes learners might make.

This approach to teaching has been slow to catch on, but some Hungarian-specific ESL literature has examined the topic. Although literature on the subject exists, it is limited and primarily written by non-native speakers of English. In this paper I rely primarily on the following texts: *Problem English* by Susan Doughty and Geoff Thompson (1985), *Angol hibaigazító* by László Budai (2002), and *The Ultimate Error Buster: Angol nyelvhasználati szótár középhaladóknak, haladóknak* (2000). This paper is an attempt to fill the gap in the literature by addressing those common, systematic errors in English by Hungarian speakers that have not been covered by the existing literature.

2. Literature review

The first edition of the reference book *Problem English* was published in 1983, and it was groundbreaking in its approach: The text spans a range of common errors in English made by Hungarian speakers, and it uses interlinguistic contrastive analysis to explain why the error is produced. *Problem English* was written by English native speakers Susan Doughty and Geoff Thompson. Since then, a number of texts have been published on a similar topic by Hungarian native speakers. A key figure in the area of ESL is László Budai, author of 66 books, including the recent *Az anyanyelv változó szerepe az idegennyelv-oktatásban* (The changing role of the native language in foreign-language teaching) (2010), in which he argues that incorporating awareness of the native language is essential in foreign-language teaching. For this paper, I will refer to his 2002 reference *Angol hibaigazító* (English error corrector), in which he summarizes common errors in English and offers explanations in Hungarian.

3. Methodology

The errors were collected both formally and informally. Using the participant observation method, I collected some common errors from real-life production by Hungarian speakers in academic and non-academic settings. I also read a few dozen writing samples by Hungarian students of English and made note of recurring errors that can be traced back to Hungarian.

The literature has generally focused on lexical use, morphology, and pragmatics, but in this overview of errors, I have included punctuation and pronunciation as well. The discussion of errors provides sample correct and incorrect usage, as well as explanations, English–Hungarian contrastive analysis, and strategies for successful teaching where relevant. The dialect of English used as reference is standard American English, but the areas discussed should show no significant differences in standard British English or other standard dialects of English. The errors are organized in alphabetical order by title.

4. Errors and discussion

4.1 EXCLAMATION POINT

a. Incorrect use: In salutation in a letter

Correct use: Comma for informal letters, colon for formal letters.

Examples of incorrect use:

**Dear Professor!*

**Dear George!*

Examples of correct use:

Dear Professor,

Dear George,

To Whom It May Concern:

In Hungarian, the exclamation point is the primary form of punctuation used in letter salutations. In English, the exclamation point is used less often and conveys more excitement than is generally intended by the Hungarian student of English transferring the rule to English.

b. Incorrect use: After a command

Correct use: Only used after commands that are angry or stern

When the exclamation point is used with a command in English, it conveys an angry or strict tone, such as in the command *Get out!* An exclamation point is inappropriate for neutral commands, such as *Please answer the questions below.*

This error is a clear case of transfer from Hungarian, where the exclamation point is used to mark commands, regardless of tone.

4.2 FINE

a. Incorrect use: “Very fine” as an answer to the question “How are you?”

Correct terms: “I’m doing really well,” “I’m really good.”

Modifiers that can be used: totally, completely, absolutely.

“Fine” cannot be modified by “very” in this context. Contexts in which it can include “He’s so fine” (attractive) and “The sand is very fine” (made up of small particles). Furthermore, modifying “fine” with an intensifier adds a defensive tone, which is likely unintended by the speaker (“*Are you sure you’re fine?*” “*Yes, I’m totally fine!*”), or implies that the assumption being countered is that the speaker is “not fine” (*I was a little upset earlier, but now I’m totally fine* or “*Are you all right?*” “*Yes, I’m absolutely fine.*”)

This error is a case of simple translation from Hungarian. Since “fine” is an equivalent to “jól” as an answer to the question “How are you?”, the learner assumes that the English equivalent of “nagyon jól” is therefore “very fine.”

b. Incorrect use: to describe food positively

Correct term: good, delicious, yummy, tasty.

Although learners use “fine” intending to praise the food, describing food as such is far from a compliment; it means that the food is at best mediocre: acceptable, but hardly delicious. Speakers may thus unwittingly insult their hosts. A related error is using the descriptor “nice” for food.

Examples of correct use:

This soup is really good.

This tastes delicious.

This sauce is delicious.

The chicken was great.

Thank you for the yummy dessert.

4.3 INVITE

Incorrect use: as “pay for someone else”

Correct terms: treat, pay, buy

Examples of correct use:

Let me treat you.

Let me buy you a drink.

Let me pay.

No, no, I'm paying.

I'd like to invite you to my birthday party.

In English, “invite” is used only to mean to request someone’s presence somewhere. If Alice invites Lina to dinner, it does not mean that Alice will pay, only that Alice would like Lina to join her.

Hungarian, along with many other languages, such as Spanish, use the word “invite” to refer to both the request for someone’s company and the offer to cover the financial expense.

Although English does have terms like “treat,” which do not refer to the act of paying, it is generally not considered impolite to refer explicitly to the transfer of money, such as using monetary terms like “buy” or “pay.”

4.4 LEAK

Incorrect use: to mean “hole,” “gap,” or “crack” (in the context of home repair)

Correct use: to describe a hole in the roof that causes water to enter; also used for a hole in a container that causes liquid (potentially gas) to escape.

Examples of incorrect use:

**There is a leak in the window.*

**Please fix the leak in the wall.*

Examples of correct use:

There is a crack in the window.

We should fix the leak in the roof before the rainy season starts.

Hungarian lacks a word with the same semantic range of “leak” in its prototypical sense (i.e., leak in the roof), and so learners misunderstand the semantic requirements of “leak” in English — in the case of a house, the entering of water — and use “leak” as a synonym for “gap” or “hole.” This mistake may be encouraged by the use of English–Hungarian dictionaries, which consistently offer terms like *rés*, *hasadék*, *lyuk*, and *hézag* (gap, crack, hole) as translations of the primary meaning of “leak” (Appendix). While a leak is a type of hole, it is a specific type of hole. The breach of integrity

that a leak causes, allowing an unwanted substance, especially liquid, in or out, is essential to its meaning.

The confusion can be easily avoided through the use of English monolingual dictionaries, which clearly explain the semantic restrictions of “leak” (Appendix). Exposure to the word through native linguistic data would also prevent this misunderstanding, which is why this error is likely to occur among intermediate users of the language but not non-native speakers of English who live in an English-speaking country or those learners who primarily use English with native speakers.

4.5 NONRESTRICTIVE CLAUSES

Incorrect use: Not using a comma with a nonrestrictive clause, using a comma with restrictive clauses

Correct use: Using a comma for nonrestrictive clauses, not using a comma for restrictive clauses

English distinguishes two types of relative clauses: restrictive (also essential) and non-restrictive (non-essential). A restrictive clause limits the noun modified to the specifications of the relative clause, while a non-restrictive clause merely provides additional information. Hungarian learners of English tend to use commas with relative clauses regardless of whether the clause is restrictive or nonrestrictive.

Restrictive: *Géza's sister, who majored in philosophy, is working on her PhD.*

Nonrestrictive: *Géza's sister who majored in philosophy is working on her PhD.*

In the first sentence, Géza has one sister. The fact that she is majoring in philosophy is additional information provided before we learn that she is working on her PhD. In the second sentence, Géza probably has multiple sisters and the information that the sister in question majored in philosophy is provided to identify her and distinguish her from the other possible sister who might be mentioned.

In Hungarian, all relative clauses are set aside by commas, regardless of whether they are restrictive or nonrestrictive. Since this is not the case in English, transferring this rule to English can lead to major inaccuracies in meaning.

4.6 PLEASE

Incorrect use: Putting a comma between “please” and the verb.

Incorrect: **Please, add your comments.*

Correct: *Please add your comments.*

The use of a comma here is inappropriate in this context, but not explicitly ungrammatical. The use of a comma between “please” and the verb adds an unintended begging or frustrated tone to the request (noted in speech by a pause between the two elements):

Please, stop it already, for God’s sake.

Please, don’t do it again.

In other contexts, a comma may be required. “Please” should be preceded by a comma when it comes at the end of a clause; e.g., “Go to the store this afternoon, please.” A comma can (and should) be used after “please” if the word or phrase that follows is not the verb.

“Please, sir, I want some more.”

“No, please, don’t do it.”

In Hungarian, the equivalents of “please” precede a clause, and clauses are always marked by a comma: *Kérem, nyissa ki az ajtót.* In teaching this punctuation difference between English and Hungarian, it may be useful to consider the present use of *legyen/legyél/legyetek szíves(ek)* and the infinitive as an analogy; e.g., *legyél szíves kitakarítani.* No comma should come after *legyél szíves*, just as in English.

4.7 PRESENT (V.)

Incorrect use: as “introduce”

Correct term: introduce

Incorrect use:

**I want to present my friend Sándor.*

Correct use:

I want to introduce my friend Sándor.

This year’s film festival presents a groundbreaking documentary.

The verb “present” is used for films, work, and subjects, while “introduce” is for people. So while *Universal Studios presents Frankenstein* is an appropriate use of “present,” *Let me present my friend Luca* is not. The origin of this error can be clearly attributed to the fact that Hungarian uses the same word for “present” and “introduce” (*bemutat*).

4.8 PRONUNCIATION ERRORS: COMMON ERRORS

Three classes of phonetic errors will be discussed in this section: incorrect placement of stress, voicing of *s*, and lack of palatalization. Some of these can be explained by the divergent phonological rules of Hungarian, while others can be explained by the fact that English orthography is significantly less transparent than Hungarian.

Hungarian pronunciation of English shows a systematic tendency to place the stress on the wrong syllable. Since Hungarian has fixed stress on the first syllable, Hungarian speakers often incorrectly place the stress on the first syllable in English. They also display hypercorrection; aware that not all words in English have stress on the first syllable, speakers sometimes attempt to compensate for the overuse of first-syllable stress and avoid stressing the first syllable even when it is correctly stressed in English.

Frequent, characteristically mispronounced words include the following: *beginning*, *enough*, *develop*. In these cases, the first syllable is incorrectly stressed. In native pronunciation, stress falls on the second syllable, while the vowel in the first syllable undergoes reduction to [ə] or [ɪ].

Typical Hungarian pronunciation	Native pronunciation (American English)
ˈbɪ.ɡɪ.nɪŋ	bəˈɡɪ.nɪŋ
ˈɪn.ʌf	ɪnˈʌf
ˈdɪ.vɛ.lɒp	dəˈvɛ.ləp

The voicing of *s* is also a common error among Hungarian speakers. In words like *insist*, *consist*, *persist*, the *s* is mispronounced as [z] rather than [s], which can be explained as a hypercorrection. The letter *s* is sometimes pronounced as [z] in English (e.g., *houses* [haʊzɪz]), and the overapplication of this rule produces forms like [ɪnˈzɪst] instead of [ɪnˈsɪst].

Another frequent error is in the pronunciation of *failure*, which is pronounced as [ˈfeɪ.lər] rather than [ˈfeɪ.ljər]. This is not surprising, due to the word’s lack of transparent orthography.

4.9 TAKE (v.)

a. Incorrect use: For ordering something to eat or drink at a restaurant or café.

Correct term: get or have

Incorrect use:

**I took a coffee.*

**What will you take?*

Correct use:

What are you getting?

I think I'll have the pizza.

I had the salad the last time I was here, and it was excellent.

I got a coffee before, but now I'll try the tea.

“Take” in this context can only refer to the action of literally taking the item away. For example, it is appropriate to say, *I'll take the pizza to go*, but not to say, *I'll have the pizza* if the speaker is planning on eating it in the restaurant.

b. Incorrect use: In offering someone to try something.

Correct term: try or have

Examples of incorrect usage:

**Here, take.*

**Take it.*

Examples of correct use:

Try some.

Have some.

Help yourself.

When a speaker invites another person to share his or her food, the terms “try” and “have” are appropriate. “Take” is too forceful, and it suggests that the giver is relinquishing all claim on the item offered, making the offer a gift rather than an invitation to share (“Take it — I don’t need it anymore”). The command “Take” should never be used without an object (as in “Take”), because it is ungrammatical.

4.10 WITH (SO-AND-SO), WE...

Incorrect use: Defining the other person in “we” in the “with” phrase

Correct use: “So-and-so and I,” “With so-and-so, I” or “We”

Examples of correct use:

IN THE CASE OF TWO SUBJECTS

Sarah and I went shopping.

I went shopping with Sarah.

We went shopping.

IN THE CASE OF THREE OF MORE SUBJECTS

We went shopping with Sarah.

— *Where did you and Mom go?*

— *We went to the airport with Jean.*

The major misunderstanding underlying this error is that the sentence *With Sarah we went shopping* is equivalent to *Sarah and I went shopping*. In English, the former sentence means that the speaker, at least one other person to form the first-person plural, and Sarah went shopping. In Hungarian, this sentence would mean that Sarah and the speaker went shopping (*Sárival bevásároltunk*). This frame of thinking is very easily transferred to English, and so this error appears in the speech of even very high-level users of English.

4.11 WRITE

Incorrect use: “write a test.”

Correct term: “take a test.”

Examples of incorrect use:

**I have to study for the test I’m writing tomorrow.*

**How many tests are you writing this week?*

Examples of correct use:

I have to study for the test I’m taking tomorrow.

How many tests are you taking this week?

As a teacher, I like to write tests based on student feedback.

In English, writing a test means putting the test together, designing the format, writing the questions, and making the answer key. Teachers write tests, and students take them. In Hungarian, students “write” tests (*dolgozatot írni*), while teachers “make them write” tests (*dolgozatot íratni*).

5. Conclusion

This review of common errors is meant to highlight and fill some of the gaps in the literature on ESL in the Hungarian context. The errors covered here have not been discussed in depth by the literature, when addressed at all. Areas for future research include continued work in the collection and analysis of Hungarian-typical errors in English. It is important to address those errors that appear systematically in Hungarian speakers’ English, especially those that persist among advanced users of the language.

References

- Budai, L. (2002). *Angol hibaigazító: Segédkönyv az angol nyelvi hibák megelőzéséhez és kijavításához*. Budapest, Hungary: Corvina Kiadó.
- Budai, L. (2010). *Az anyanyelv változó szerepe az idegennyelv-oktatásban. Angol nyelvi példákkal*. Budapest, Hungary: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Dóczi, B., Prievara, T., & Révész, A. (2000). *The Ultimate Error Buster: Angol nyelvhasználati szótárközéphaladóknak, haladóknak*. Budapest, Hungary: Műszaki Könyvkiadó.
- Doughty, S. & Thompson, G. (1983). *Problem English: A practical guide for Hungarian learners of English*. (3rd ed.). Budapest, Hungary: Oxford University Press.
- Hornby, A. S., Gatenby, E. V., & Wakefield, H. (1963). *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. (2nd ed.). London, United Kingdom: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (Ed.). (2006). *Angol–magyar kisszótár*. Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.
- Magyar ifjúság 2012: Kutatás első eredményei. (2012). Kutatópont. Retrieved from http://kutatopont.hu/files/2012/02/magyar_ifjusag_2012.pdf
- Nikolov M. (2011). Az idegen nyelv tanulása és a nyelvtudás. Magyar Tudomány. Retrieved from <http://www.matud.iif.hu/2011/09/04.htm>
- Országh, L. (1964). *Angol–magyar kéziszlótár*. (4th ed.). Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.
- Országh, L. (1976). *Angol–magyar nagyszótár I*. Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.
- Sykes, J. B. (Ed.) (1985). *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. (7th ed Oxford, United Kingdom: Oxford at the Clarendon Press.
- SZTAKI Szótár. Retrieved from <http://szotar.sztaki.hu>
- Takács, E. (n.d.). *Angol–magyar kisszótár*. Budapest, Hungary: Könyvmíves Kiadó.

Appendix
Mono- and bilingual dictionary entries for “leak”

Source	Type of dictionary	Translation / Definition
Kövecses, Z. (Ed.). (2006). <i>Angol–magyar kisszótár</i> . Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.	English–Hungarian (bilingual), print	1. hasadék, lék. 2. szivárgás. 3. kiszivárogtatás.
Takács, E. (n.d.). <i>Angol–magyar kisszótár</i> . Budapest: Könyvmíves Kiadó.	English–Hungarian (bilingual), print	1. rés, lyuk, hézag, repedés. 2. szivárgás, csöpögés, szivárgó anyag. 3. kiszivárgás, kiszivárogtatás.
Ország, L. (1976). <i>Angol–magyar nagyszótár</i> I. Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.	English–Hungarian (bilingual), print	1. lék, rés; hézag; hasadék; rossz tömítés. 2. a. (el) szivárgás; kiszivárgás, kicsepegés; (el)folyás [folyadéké], b. beszivárgás, beszűrődés [folyadéké].
Ország, L. (1964). <i>Angol–magyar kézisztár</i> . (4th ed.). Budapest, Hungary: Akadémiai Kiadó.	English–Hungarian (bilingual), print	1. lék, hasadék, hézag; <i>spring</i> <i>a</i> ~ (hajó) léket kap; <i>stop a</i> ~ léket betöm. 2. elszivárgás, kiszivárgás, kicsepegés. 3 (elektromos) vezetékhiba; ~ <i>detector</i> földzárlat-kereső.
Hornby, A. S., Gatenby, E. V., & Wakefield, H. (1963). <i>The Advanced Learner’s</i> <i>Dictionary of Current English</i> . (2nd ed.). London, United Kingdom: Oxford University Press.	English dictionary (monolingual), print	1. hole, crack, etc., caused by wear, injury, etc., through which a liquid, gas, etc., may wrongly get in or out; <i>a</i> ~ <i>in the roof</i> (allowing rain to enter); <i>a</i> ~ in the gas-bag of a balloon (allowing gas to escape); (fig.) <i>a</i> ~ of <i>information</i> ; <i>an inspired</i> ~, of news that is deliberately allowed. 2. the liquid, gas, etc., that gets out or in.

Source	Type of dictionary	Translation / Definition
Sykes, J. B. (Ed.) (1985). <i>The Concise Oxford Dictionary of Current English</i> . (7th ed Oxford, United Kingdom: Oxford at the Clarendon Press.	English dictionary (monolingual), print	1. hole caused by injury, wear, etc., through which fluid makes way into or out of vessel that is immersed in or contains it or through a dike (spring a leak); fluid thus passing through; such passage (take a ~, (sl.) urinate); (escape of) electric charge from imperfectly insulated conductor, device controlling this; improper disclosure of secret information.
SZTAKI Szótár. Retrieved from http://szotar.sztaki.hu	English–Hungarian (bilingual), online	1. rés; hézag; hasadék; rossz tömítés; szivárgás. 2. a. kiszivárgás; kicsepegés; folyás. b. beszivárgás; beszűrődés. 3. kiszivárogtatás

All of the English–Hungarian translations offer translations such as “gap” or “hole” (*rés, lyuk, hézag, repedés, hasadék, lék*).

None of the Hungarian–English versions of the above dictionaries listed “leak” for *hasadék* or *rés*, with the exception of SZTAKI, which puts “leak” as entry No. 10 of its 19 translations of *rés*; it does not, however, list “leak” in its translation of *hasadék*.

Márton Kucsera

A Comparison of English and Hungarian Participles

Introduction

This paper addresses the differences found between participial constructions in English and Hungarian. As the term *participle* is often used as an umbrella term for a range of grammatical constructions in both languages, it has to be clarified what constructions are meant by it exactly, and to what extent these constructions are equivalent in the two languages. Thus, the aim of the paper is twofold. First, an overview is given concerning the syntactic structure of both English and Hungarian participles. That includes discussing the relevant morpheme inventory and examining the syntax of participial constructions that have different distribution. In particular, constructions are separated on the basis of whether or not they exhibit clausal properties. Therefore, participles with clausal and adjectival properties are discussed separately. In each section, the English structures are presented first, followed by the Hungarian ones. Second, the findings of a survey are presented which attempted to examine whether Hungarian learners of English used participles in English when translating participles from Hungarian and vice versa.

1. Morpheme inventory

In English, the morpheme inventory of participial constructions is fairly small; it consists of two morphemes: *-ing* and *-en*. These two do not have complementary distribution either; both can appear in any kind of participial construction; i.e., both in clausal (1.a-b) and adjectival (1.c-d) constructions.

- (1) a. Having seen that film already, Joe went to bed.
b. Chased by angry dogs, Bill ran faster than ever before.
c. Nobody heard the crying child.
d. David stepped on some broken glass.

In addition, it is reasonable to assume, following the argumentation of Milsark (1988), that each of these morphemes can be associated with a single

entry in the lexicon, and their ability to appear in a surprising number of environments (especially *-ing*) can be attributed to the fact that some of the features limiting their distribution are unspecified and determined by the structure into which they are inserted.

On the other hand, Hungarian morpheme inventory appears to be rather different; in Hungarian, two different sets of morphemes can form participial constructions. First, *-ó/-ő* and *-t/-Vtt* are used in adnominal participles: the former in imperfective, the latter in perfective ones (É. Kiss, 2003).

- (2) a. Lajos több sétáló embert is fellökött.
- b. Az eltévedt kirándulók csak estére értek haza.

Secondly, participles that exhibit clausal properties are formed with the suffixes *-va/-ve* and *-ván/vén*. The distribution of these is similar to that of finite adjunct clauses in Hungarian (Tóth, 2000).

- (3) a. Befejezve a munkát, legelőször aludni akartam.
- b. Felszállván a vonatra, elkezdünk ülőhelyet keresni.

In conclusion, the Hungarian morphological system separates the adnominal and clausal uses with different suffixes, while the English does not.

2. Clausal participles

In English, this category is quite heterogeneous, as it involves a variety of constructions found in different environments. Therefore, further categorisation is necessary. The two most important criteria in determining these categories are distribution and the nature of the subject of the participle clause. Based on these criteria, different types of participle clauses can be associated with either an IP or a CP structure¹. As (4) shows, participle clauses can have a distribution similar to that of relative clauses (4a–b) or adverbial adjunct clauses (4c–d).

- (4) a. The man sitting next to me looked really angry.
- b. Laura bought a pair of shoes made for cycling.
- c. Having played cards all night, we woke up in the afternoon.
- d. Built fifty years ago, this house could use some renovation.

¹ This distinction is based on economy principles, for example Bošković's (1997) Minimal Structure Principle. In other words, if there is no evidence for the existence of a CP projection, one should not assume its presence for the sole purpose of categorial uniformity. In addition, one could also refer to Chomsky's (1981) Empty Category Principle, which states that empty phrases must be properly governed. Since an adjoined participle clause is never properly governed, assuming an empty CP projection would also mean violating the ECP.

The category of relative participle clauses seems more homogeneous in itself, since no variation can be found in the range of possible subjects. All of these clauses have a covert subject. In other words, these structures are somewhat similar to finite zero relatives, as there is no overt relative operator.

They exhibit further similarities to finite relative clauses, among which two are important to us. First, participle relatives are subject to island constraints (cf. Radford, 2004) just like their finite counterparts; i.e., it is ungrammatical to extract anything out of either a finite or a participle relative.

- (5) a. Nobody knew the film [Harry was talking about].
 b. *Who_i did nobody knew the film [_{*t*}_{*i*} was talking about].
 c. The dog [watching you] seems angry.
 d. *Who_i does the dog [watching _{*t*}_{*i*}] seem angry?

Second, participle relatives seem to behave as restrictive relative as they allow *one*-contraction (cf. Newson et al., 2006).

- (6) The children singing outside are louder than the ones in the house.

It also has to be noted that, in the case of participial relatives, the subject and the relative operator always coincide. That is, the head noun it refers to is always the subject of the participial. In this respect, they seem to be in complementary distribution with finite zero relatives, where the operator can be anything but the subject of the clause. This pattern is shown in (7).

(7)

I like the book [which _i _{<i>t</i>} _{<i>i</i>} was written by my neighbour].	I like the book [<i>Op</i> _{<i>i</i>} _{<i>t</i>} _{<i>i</i>} written by my neighbour].
*I like the book [<i>Op</i> _{<i>i</i>} _{<i>t</i>} _{<i>i</i>} was written by my neighbour].	I like the book [<i>Op</i> _{<i>i</i>} all the others hate _{<i>t</i>} _{<i>i</i>}].
I like the book [<i>Op</i> _{<i>i</i>} _{<i>t</i>} _{<i>i</i>} written by my neighbour].	*I like the book [<i>Op</i> _{<i>i</i>} all the others hating _{<i>t</i>} _{<i>i</i>}].

The group of adverbial participle clauses is not as unified as the one described above. Here further categorisation is needed based on the nature of the subject—whether it is overt or covert—and the range of possible elements preceding the subject. Based on these criteria, three groups can be identified.

- (8) a. He/Him/PRO being on a diet, Jim didn't eat with us.
 b. With Jerry working at night, we rarely meet him.
 c. Ann watched a silly cartoon while PRO eating pancakes.

First, in (8a), a range of different subjects seem possible, both covert (PRO) and overt (Nominative and Accusative)², but there is nothing preceding the subject. Hence this type is named zero-type. Second, the structure in (8b) is introduced by *with* and has an accusative subject; thus this type of construction is termed the *with*-type. Finally, the clause in (8c) has an over subordinator but can only appear with a covert PRO subject; this type is termed the *while*-type. Based on the earlier remarks on economy the zero type is associated with an IP, while the other two with a CP structure. This categorisation is summarised in (9).

(9)

	Range of possible subjects	Over elements preceding the subject
zero-type	Accusative/ Nominative(?) DP; PRO	nothing
<i>with</i> -type	Accusative DP	<i>with</i>
<i>while</i> -type	PRO	subordinators (<i>while, since, though</i> etc.)

² It might seem strange, especially for speakers of British English that a Nominative subject is also possible here, but a group of American speakers deemed it not only acceptable but better than the Accusative version. However, as we are most likely dealing with an acceptable violation of the Case Filter, it was pointed out by Mark Newson (personal communication) that it is very odd that two structurally assigned Cases alternate here. Thus, it is possible that we are dealing with a case of hypercorrection here. It can be argued that since the Accusative Case is the default in English, the appearance of the Nominative is an example of hypercorrection, just like in other environment shown in (i).

(i) a. Gary and I were leaving.
 b. It is he at the door.

Finally, the case of the so-called “dangling participles” must be mentioned. It is often claimed that participle clauses like the one in (10) should be avoided.

- (10) %Having eaten our lunch, the ship departed.

However, Huddleston and Pullum (2005) claim that this is a prescriptivist approach which stems from the untenable assumption that the PRO subject of the participle clause can only be bound by the subject of the matrix clause. In contrast, they show that there are many cases when many native speakers accept cases like (10), where there is no controller at all in the matrix clause, or (11), where the controller is not the subject.

- (10) %PRO_i having terrible manners, no-one wants to work with Lisa_i.

Next, the discussion of Hungarian clausal participles is based on the analysis of Tóth (2000). Here, constructions formed with *-va/-ve* and *-ván/-vén* are considered. Two different types of structures are considered: clausal adjuncts and modifying adjuncts.

First, clausal adjuncts are mostly like finite modifying adjunct clauses. Hence, it is assumed that the participial morpheme heads an IP. The (implicit) subject of the participial can be controlled by the subject or any other (even oblique) argument in the matrix clause.

- (11) a. Hétfőn megfázva/ván, egész héten beteg voltam.
 b. Összetörve/vén két poharat, mindenki engem nézett.
 c. Későn érkezve/vén, a többieknek sokat kellett várniuk.

Based on these examples, it might seem that *-va* and *-ván* exhibit no differences. However, there is a specific construction, the absolutive, in which only *-ván* is possible. That is, *-va* can only appear in constructions that have a shared argument with the matrix clause. As (11) showed, the subject of the clausal adjunct must be present in the argument structure of the matrix clause. This is not the case with *-ván* though. Tóth claims that historical data shows that *-ván* used to have agreement morphology of its own; thus, it is capable of assigning Nominative Case to a subject in Spec. IP. In other words, clausal adjuncts headed by *-ván* can have an overt subject of their own; i.e., they can form an absolutive construction.

- (12) Gábor későn érkezvén/*ve, senki sem várta meg.

It has to be noted, however, that these constructions are rather archaic; in fact, many native speakers do not accept them.

Second, modifying adjuncts modify the meaning of the predicate and differ from clausal adjuncts in terms of structure, too. In this construction only a smaller segment of the verb's functional projections is present. More precisely, modifying adjuncts do not have aspect of their own nor are negative and focused elements possible inside the participle; i.e., this construction does not involve either a NegP or a FocP.

(13) *Tamás az utcán zenét sosem hallgatva sétál.

3. Participial adjectives

In English, the same two morphemes form adjectival participles as clausal ones, and the difference between them can be best described by referring to a hierarchical argument structure: e.g., the one formulated by Grimshaw (1992). It seems that, in adjectival use, *-ing* selects highest ranking argument of the verb, while *-en* selects the lowest.

- (14) a. the leaving guests (Agent)
b. the recited poems (Theme)

However, there are three very important differences between participial adjectives and full-fledged ones. First, they behave like ungradable adjectives; i.e., they do not have a comparative or superlative form and cannot be modified by degree adverbs like *very*.

- (15) a. *the more applauding audience
b. *some very feared dictators

Second, they cannot be used as predicates. This can be shown only in small clauses, as in a matrix clause a *be + Ving* or *be + Ven* constructions would coincide with the progressive or a passive construction.

- (16) a. They considered the guests nice.
b. *They considered the guests leaving.

Finally, participial adjectives involve only a verbal head; in other words, they cannot have complements of their own.

- (17) *the sandwiches eating kid

It also has to be noted that, for ergative verbs, only an unaccusative reading is available. That is, a participial adjective formed on an ergative with *-ing* cannot have an agentive reading.

(18) the sinking pirates ($\neq$ the pirates who sink something)

Finally, there is a class of verbs, that of Theme-Experiencer verbs, that behave as full-fledged adjectives when used in this construction (Brekke, 1988).

- (19) a. the most boring show
 b. a very interested audience
 c. *They film seems frightening.

In Hungarian, the use of the adjectival participial morphemes *-ó* and *-t/-tt* are more or less similar to that of the English ones. However, it is possible to complement them:

- (20) a. a filmet néző iskolások
 b. a szerdán érkezett vendégek

In addition, only verbs with non-subject Experiencer arguments can behave as full-fledged adjectives (É. Kiss, 2003).

However, the case of participial adjectives formed with *-t/-tt* is rather complex in Hungarian, as their relation to argument structure is not entirely straightforward. These participles can have both active and passive interpretation, depending on the complements appearing with them.

- (21) a. a reggel érkezett vonat (active)
 b. a kékre festett szék (passive)
 c. a balesetet szenvedett kirándulók (active)

4. Design and results of the survey

Having described both the English and the Hungarian participial system, it is worth evaluating how problematic it is for language learners to map one onto the other. To examine this, I created a questionnaire in which respondents (apart from answering questions related to their level of proficiency) had to translate sentences from English into Hungarian and vice versa. The questionnaire consisted of the 20 sentences (10 Hungarian, 10 English) shown in (22).

(22)

1. Az ajtóban álló embert egyikünk sem ismerte.
2. Berlinbe érkezve, Gábor legelőször megreggelizett.
3. A szobában szétszórt papírok között csak sokára találtam meg azt, amelyiket kerestem.
4. Anna mindennap rádiót hallgatva dolgozik.
5. Sokan keresték az erdőben eltévedt kirándulókat.
6. Mivel már tegnap végzett minden munkájával, Dávid egész nap filmeket nézett.
7. Az emberek nem értették a feliratot, amely a falra volt festve.
8. Amíg Londonban tanultam, egyszer sem főztem.
9. Így, hogy eltörted a lábad, sajnos nem jöhetsz velünk.
10. Miután megittam a kávémat, gyorsan hazamentem.
11. Nobody found the money which was hidden in the fridge.
12. After I had finished my dinner, I shortly fell asleep.
13. Could you help the tourist who was looking for her wallet?
14. John always listens to music, when he works out.
15. Jill was laughing, as she left the room.
16. With his boss hating him, Harry can't expect a promotion.
17. Having finished earlier, I had time to do some shopping.
18. The man reciting poems on the street really surprised them.
19. You told me first about your plans while making lunch.
20. A bottle fallen from the shelf almost hit me.

Both in English and in Hungarian, there were 5 sentences (sentences 1–5 and 16–20) that had participial constructions. Here, it was examined whether these were translated with the use of participles. The other five sentences in each language (sentences 6–10 and 11–15) included structures (mostly subordinate clauses) which could be turned into participles in the other language.

Although the range of respondents was fairly small and non-representative, there are three important points among the findings of the survey. First, not surprisingly, the more proficient a respondent was, the more likely the participant was to preserve participial constructions in translation. The tendency for using participles in translation of finite adjunct clauses was also higher among more proficient respondents, as in (23). (The response is set in italics.)

- (23) Mivel már tegnap végzett minden munkájával, Dávid egész nap
filmeket nézett.
*Having done all of his work yesterday, Dávid was watching films all
day. (C1)*

Second, the majority of respondents used participle relatives when they had to translate Hungarian adjectival participles into English.

Third, no-one used the *with*-type participle in any of the translations, which might show a problematic point in teaching English participles to Hungarian learners.

Based on the results of this questionnaire, I created a revised classification scheme shown in (24), which intends to take into account how the two different systems are mapped onto each other.

(24)

<u>English</u>	<u>Hungarian</u>	
Adjectival	adjectival	adnominal
Relative		
<i>while</i> -type	clausal adjuncts	adverbial/sentential
zero type		
<i>with</i> -type	[finite clause]	
[finite clause]	modifying adjuncts	

Naturally, further research is needed to investigate the applicability of this classification in actual language learning.

5. Summary

This paper aimed to offer a comparative view of the English and Hungarian participial systems. First, the morpheme inventory behind each system was presented. Then, clausal participles were examined and further classified. After that, the adjectival use of participles was described. Finally, a survey was presented which attempted to examine the use of participles in translation. Based on the results, a classification was created to offer a comparative view of the two systems.

References

- Bošković, Ž. (1997). *The Syntax of Nonfinite Complementation: an economy approach*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Brekke, M. (1988). The Experiencer Constraint. *Linguistic Inquiry*, 19(2), 169-180.
- Chomsky, N. (1981). *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris Publications.
- É. Kiss, K., Kiefer, F. & Siptár, P. (2003) *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Osiris.
- Grimshaw, J. (1992). *Argument structure*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Huddleston, R. D., & Pullum, G. K. (2005). *A student's introduction to English grammar*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Milsark, G. L. (1988). Singl-ing. *Linguistic Inquiry*, 19(4), 611-634.
- Newson, M., Pap, D., Tóth, G., Szécsényi, K., Hordós, M., & Vincze, V. (2006). *Basic English Syntax with Exercises*. Budapest: Bölcsész Konzorcium.
- Radford, A. (2004). *Minimalist syntax: exploring the structure of English*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Tóth, I. (2000). -*Va* and -*ván* participles in Hungarian. *Approaches to Hungarian* 7, 237-258.

Dávid Juhász

Important Values in Sports in the United States

1. Introduction

Looking at the title of my work, there are two items that raise attention and some possible questions. The first one is what values will I talk about, and secondly, what sports will be mentioned?

The answer to the first question is provided by Fiedler et al. (1990), who claim that some of the most important values are individualism, mobility, respect, collectivism, patriotism and the idea of the “American Dream”. These values are accompanied by the notion of the “Self-made Man”, the application of schedules and the acceptance of outsiders. The list of values considered in this work is closed by the effective management of time and space. I chose these values and I looked at how and to what extent they are present in the observed sports that are baseball, football, basketball, car-racing, ice-hockey and wrestling. Neither the sports, nor the order of the values are ranked; the order of both lists were created due to convenience and because of didactic reasons.

However, the choice of these values and sports is justified for a number of reasons. The former were selected since they are the values most often used to describe American society both by insiders and outsiders of that society. In addition, American people tend to associate themselves with these values without any objections, and that is why these values emerge most often when people talk about the values of American society. The sports were selected due to similar reasons. According to Kearny (1984), “[...] sports that are organized by a society generally reflect the basic values of that society and attempt to strengthen them in the minds and emotions of its people” (p. 183). In addition, Fiedler et al. (1990) mentioned that “the immense popularity of sports in America is indicated by the number of pages and headlines the average daily newspaper devotes to local and national sports” (p. 245).

Besides these items, a number of other areas were consulted in the literature review. The four major areas include cultural values and dimensions, the visible

and invisible elements of culture and the history of U.S. sports. Based on these items, three research questions were raised:

1. To what extent are these values present in the selected games?
2. What effect might they have on the lives of the individuals?
3. What other implications might they have in connection with sports?

These questions will be answered in the conclusion section of this paper.

2. Research Design and Method

In order for the work to be easily digestible I chose to collect the values and the sports together in an MS Excel table (see Figure 1).

Values/Sports	Baseball	Basketball	Football	Hockey	Racing	Wrestling
Individualism						
Mobility						
Respect						
Collectivism						
Patriotism						
American Dream						
Self-reliance						
Tight schedules						
Respect for outsiders						
Time management						
Space management						

Figure 1: The chosen values and the selected sports.

This classification allows for a systematic comparison of the values in the selected sports and it also makes it easier to illustrate what values have been collected for which sports. The research procedure included the careful examination and evaluation of each value along with the observation of their existence in sports. Then the boundaries of the values were expanded as much as possible; i.e., it was checked whether there are other possible interpretations of the selected values. The values are discussed in the order they are enlisted in Figure 1 and finally, these values were carefully described in the results section.

3. Results and Discussion

This section is based on the investigation of the presence of the above-mentioned values in the given sports. The discussion of the values follow the order set up in Figure 1, although the sports for each value are not written in the same order as most of the data gathered is used rather to exemplify and evoke interest in the reader. After discussing the values separately, the author will provide a final discussion of the values together. Due to their prosodic nature, the sub-chapters detailing values were intended to be discussed separately by giving the impression that all values can stand alone and be discussed separately. Unfortunately, due to limitations in length, the values will not be as detailed as they are in the author's MA thesis and are used here rather to evoke interest and to show certain qualities that have not been described yet.

3.1 Individualism

Individualism is a very important value in American life and sports according to many experts describing American society. Althen (2003) for instance claims that "The most important thing to understand about Americans is probably their devotion to individualism" (p. 5). Though it is true that the players play as a team, most Americans see these as games of everybody taking care of their own part of the game and thereby creating a perfect unity. In American football, for instance, the progress of the game reflects this concept perfectly. All receivers—players who are required to catch the ball in order to gain yards—run their own routes, and the one who can get away from his defender receives the ball from the passer, so the idea is that the best runner can get the ball and this fact encourages the players to get better and better in order to achieve "touchdowns" and fame. The most important player in this game is believed to be the quarterback (the passer who is also a play-caller, decision-maker, tactics-analyser, etc.), who is required to make quick and

accurate decisions and find the receiver, who is in the best open position, and then pass him/her the ball. Individualism, in that sense, is an essential part of this particular game.

The very same position of individualism can be observed in the game of baseball and basketball. In the former, the main battle is fought between the pitcher (the person throwing the ball) and the batter (the one trying to hit the ball thrown by the pitcher with his bat as far as possible) and the whole team's further game-plan depends on the outcome of this one-to-one match. Should the pitcher be successful in throwing the ball—meaning that the batter does not stand a chance of hitting it—after a certain number of misses, the batter will be out of the game. On the other hand, if the batter is successful, then the pitcher should try to run as fast as possible in order to score home-runs.

Moreover, there is an over-arching feature that is present in all of the games mentioned above in connection with individualism and that is the “award-system” and every player's dream, the “Hall of Fame”. Firstly, throughout the season it is not only the teams that compete with each other; the players do it as well, with every tiny aspect of the game observed by journalists and experts who, at the end of each season, play-off or even post-season, gather to nominate the best players in each category (e.g., nominating the M.V.P (Most Valuable Player), Defender of the Year or even the Coach of the Year). Secondly, being a “Hall of Famer” is the life-long appreciation of a given sport and it is the ultimate dream of each and every player. It is given to players who either inside or outside the frame of the sport have achieved something truly admirable or to be followed by the next generations. The reason why it clearly shows that it is not about the team's performance is that some nominees of the “Hall of Fame” have never won a season, yet their contribution and attachment to the development of the sport is unarguable (e.g., the legendary Karl Malone and John Stockton Utah Jazz duo in basketball).

According to many scholars, the enormous emphasis on individualism mentioned above is actually due to the historical background of the United States. When the settlers and pioneers arrived to the “New World”, the connections among their communities were very loose (especially since many of the relatives remained in Europe, and thus family bonds were not to be counted on), and therefore settlers could only count on themselves. This value was further strengthened by their religion, Protestantism, which actually stated that “all individuals must stand alone before God” (Kearny, Kearny & Crandall, 1984, p. 40), again showing that what really counts is personal performance and excellence. This also means that people are responsible for all their actions and

should not blame others (e.g., it is also not very common during interviews that the players blame their teammates for playing badly).

In conclusion, individualism is inevitably present in American sports in one form or another depending on the kind of sport.

3.2 Mobility

Secondly, another important element in the list of American characteristics is mobility (Fiedler et al., 1990; Althen, 2003). The idea of mobility, discovering and conquering has its roots in the 18th and 19th century. The terms of “Manifest Destiny” and the “Frontier” are excellent examples for this particular aspect of American life. The aim of the games is something very similar, to penetrate into the “enemy’s territory” and progress as far as it takes to score. For instance, in football, players have to fight desperately for each yard (unit of progress) as the defenders are also Americans who fight forcibly not to let “the invaders” penetrate into their place. In addition, passing backwards is restricted and penalized and more importantly, should any of the teams commit fouls, the penalty most often results in loss of yards for the team that committed the foul. From this point of view, football represents the times when the American pioneers fought natives in order to gain territories, but another idea of mobility is also present in the game of American football, and that is the idea introduced by Henry Ford (creator of the Model T). Americans cannot be constrained in their movement across different fields or areas; thus, they try to gain as many yards as possible. This idea is depicted by Zinn (2004) in a short story: “One of the great figures of early Native resistance to colonization was Tecumseh, a Shawnee leader, who earned a reputation for his skills in fighting white settlers and militias in the Midwest. He and his brother worked towards the unification of Indians to struggle collectively against the encroachment on their lands by colonists, as they expanded westward. In a famous speech in 1812 he was arguing that ‘nothing will satisfy them but the whole of our hunting grounds, from the rising to the setting sun’” (p. 134).

Though as it is mentioned above, there are many levels of mobility present in American games, the birth of nationwide sport associations gave way to another kind of mobility: “individual mobility”. As Abraham and Mackey (1982) claim, “Contemporary American society is much more transient now; people often move from neighborhood to neighborhood, city to city, and coast to coast” (p. 92). This phenomenon is also present in sports, as all of the players travel around the country to play at their next venues and many of them transfer to different teams at least once or twice during their careers due to

certain decisions made by themselves or by their GMs (General Managers), and thus “it is rare to find people who have lived all their lives in one community” (Abraham and Mackey, p. 92). “Individual mobility” also includes the idea of “post-code mobility”, which is a fairly recent innovation; it simply denotes the fact that as athletes started to earn more and more, their social and financial status increased and it consequently lead to wealthier players moving out of the cities in order to live in better surroundings (and these neighborhoods are often given very separate post codes, thus it is referred to as post-code changing or mobility). It is relevant to this work, as one of the aims is to investigate how sports and American values have an effect on the individuals concerned.

Another issue that is common for American football and basketball is the idea of constant progression, but it will be discussed further later.

3.3 Respect

Apart from individualism and mobility, another important national value is the notion of respect and these games represent it flawlessly. As Cowther (1999) and Musman (1993) suggest, American football is a very dangerous sport, as the possibility of getting injured lurks at every moment. Sometimes injury is indeed unavoidable, but it does not happen as frequently as many would predict, and the main reason for this is the idea of respect. The players of both the same and different teams respect each other for what they have achieved, and it is not uncommon that players of different teams help each other to get up from the ground after ground-shaking tackles (when one player is forced to the ground by the other), and they often shake hands or tell each other off in amusing and sometimes most creative ways as to relieve tension and ensure the other that no offence has been taken.

Also, Musman (1993, p. 72) points out an interesting fact about football and that is that “the football coach is a very important member of the college staff—more important than the professors, some say!”. The high social prestige of football coaches also derives from the notion of respect as football players constitute an own society in which everybody is valued according to their values and what they have achieved. These values are often visible outside their sport careers, as many of the coaches and players are also members and icons of different charity organizations providing the needy with tremendous substantial help (financial donations), personal assistance (many players helped rebuild New Orleans after Hurricane Katrina) or just by being present and raising the attention for certain problems (e.g., Michael Jordan’s contribution

to the acceptance of African-American basketball players or Allen Iverson's change in behavior to accommodate to the norms of the N.B.A., exhibiting many of the "behavior" problems committed by African-Americans) or illnesses (e.g., Magic Johnson's campaign against AIDS). Also, many movies came out about the lives of certain participants in the sports, such as coaches (e.g., *Hoosiers*, 1986; *Any Given Sunday*, 1999; *Coach Carter*, 2005; *Moneyball*, 2011), or players (*All the Right Moves*, 1983; *Blue Chips*, 1994; *Above the Rim*, 2004). This shows that the members of these games not only "exist" on the given court or field, they seem to penetrate into the everyday life of American families and/or viewers of American movies.

As it is shown above, respect operates on many levels of the games, and its role to both control the game and to increase its acceptance among spectators is inevitable.

3.4 Collectivism

Fourthly, the notion of collectivism should be taken into consideration. From a sports point of view, individualism and collectivism do not form opposites, as the former applies to the players and the latter is used to describe the fans, the teams or the players' union. As Jancsó and Pintér (2001) describe, "one of the most colorful events of American college life is the college football game. Between the two halves of the game, the playing field is taken over by the cheerleader bands of the rival teams. Cheerleaders are students dressed in pretty uniforms who encourage the spectators to support their teams. They shout supportive slogans and perform acrobatic and dance-like movements" (p. 191). Musman (1993) reports the very same event as "[...] there is the razzamatazz – the splendidly-trained brass bands, the teams of pretty girls twirling batons and dressed in fancy costumes who march like well-drilled soldiers during the half-time show, the cheerleaders urging the fans to shout encouragement or applaud good play" (p. 71). As both descriptions show in a very picturesque way, the games have huge attendance and even nowadays there is an increasing interest in attending the games (see the data source in the Introduction). Both texts note the importance of the cheerleaders, who in some states are just as famous as the team for which they cheer (e.g., nearly all male sports fans know the Lakers' Girls, and many sports commentators also have their favorite ones).

Moreover, if the scope of "collectivism" is modified to include the teams themselves, then it can be claimed that it operates on the team-level as well. More often than not, players on the bench are seen shouting or jumping off the

bench whenever the players on the field are involved in penalties given by the referees, simply to show their team spirit and team cohesion (often referred to as team chemistry). In addition to this, many fights in ice hockey can also be explained this way, as they usually involve players simply defending the goalie or their teammates from their opponent, often ignoring the fact that it might include receiving serious injuries or penalties.

In addition, that teams are made up of separate entities is further enhanced syntactically in the speech of sports commentators. In American English teams are referred to as plural entities and it does not matter whether the name of the team ends in the plural -s. An example for this is for instance the Los Angeles Lakers in the NBA (e.g., “The Lakers have won the game”). The plural here is supported by the plural -s at the end of the team’s name, however, this year (2011-2012) “The Heat have won the game”. In the latter example there is nothing that would indicate the use of the plural. Also, a sentence in American English like this “*The Utah Jazz has lost the game” would be ungrammatical. The fact that the plural is used instead of the singular means that the team’s name could be replaced by the personal pronoun “they”, which clearly refers to a group of individuals.

Finally, the 2011–2012 season of the NBA introduced another kind of collectivism and that is the players’ union. The season started to be a lock-out season, which means that for whatever reason the season cannot start in time or the season will not start anyway. This phenomenon was due to the fact that the players’ union and the GMs of the teams and that of the NBA could not agree on the salary of the players and the percentage of the television rights flowing into the teams’ budget. Of course, it is only the essence of the problem, the details were much more complex. In the end what happened was that the teams and the GMs agreed on the salary and other rights and the season could start. According to many, this is what really shows that American sports work. If the rights of any participant are hurt, serious consequences might happen (such as the late start of that particular season, which is also a possibility in NHL). In conclusion, in America, players, coaches and teams alike have a say in what is going to happen to them and by constantly reviewing these contracts, it is ensured that everyone is happy, or at least satisfied with his or her position in the game.

3.5 Patriotism

Apart from the above mentioned values, patriotism also plays an enormous role in not only sports under this essay’s scope, but in American life in general. It is enough to look at the logos of the teams to see that this is one of the most

important values in sports. The teams are usually named after animals to enhance their abilities to attack and to remind people about animals that has intertwined roots with Americans (such as the Buffalo Bulls, the New Orleans Hornets, the Minnesota Timberwolves or the famous Chicago Bulls), historical sites or famous and important geographical locations in the U.S. (e.g., the Los Angeles Lakers was formerly known as Minneapolis Lakers; however, the sports industry moved to Los Angeles but it kept its heritage in its name, or the Washington Capitals), words that can be connected to professions or have historical background (e.g., San Antonio Spurs refers to the cultural cowboy heritage of Texas, and the Indiana Colts reminds people about the horses), or a group of people that played an enormous role and are thus important to remember (e.g., New England Patriots, the Dallas Cowboys or the Cleveland Cavaliers). They are references to history and they are considered to be the best conveyors of culture, as they are symbols for many kids and once the young fans ask their parents what the symbols stand for, they are immediately given a brief historical overview of the history of the United States.

Juhász (2012), in his Applied Onomastics seminar paper, investigated the team name-giving tradition of American sports. Juhász collected all the team names in the professional leagues ($N=141$) from the following American sports: American football, basketball, baseball, ice-hockey and soccer. Juhász (p. 9) found that from the 141 investigated team names, 42 were named after animals (such as the Chicago Bulls), 35 were named after certain groups of people (e.g., New England Patriots), 19 were named using different adjectives (for instance, the Chicago Browns) and 14 were named after different cultural artifacts (such as the San Antonio Spurs). There were other observed categories, too, such as teams using geographical locations (Washington Capitals) or famous dates (San Francisco 49ers), but they only account for 8.5% of all the team names (6-6 instances each). The importance of this fact is that team names incorporate important cultural elements from the American tradition and thus they promote cultural transmission among the fans and people in connection with the games, which is one of the fundamental values of patriotism.

Finally, these sports are also an excellent way to constantly remind American people of their home country, as all the games greatly promote the presence of American symbols and idols. Firstly, the two symbols that are excessively used during or rather before the games are the U.S. National Anthem and the American Flag. Whenever a game is played, the flag is raised while the national anthem is being played. This phenomenon is described by Cooke as “Something that every first visitor to America notices, and I mean during

my lifetime here, is the constant display of the American flag, in places both public and private” (2005).

3.6 The “American Dream”

Another vital element of sports and probably the most important value when American sports are considered is the “American Dream”, the possibility for anyone to represent the “American Dream”, also known as the rise from “rags to riches” (Abraham and Mackey, p. 130), and sports have many famous examples for that. Abraham and Mackey (1982) suppose that this concept has a historical background by stating that, “[...] because the United States is a country of immigrants, people who often had very little when they arrived in the country, Americans value the ability to [become rich and famous]” (p. 130). The same idea is verbalized by Seidl (2003), who claims that, “No matter what class they come from, their fantasies are of upward mobility, a comfortable life filled with personal choice and material possessions. [They] seem to feel that success is out there for the taking [...] An eighteen-year-old Hispanic unmarried mother hopes to be ‘my own boss’ in a large company, have a ‘beautiful home’, send her daughter to the best schools.’ She wants, in her words, to ‘do it, make it, have money’” (p. 243). Also, as Suba and Surányi (2001) claim, “colleges and universities offer scholarships with free board and accommodation to outstanding high school football players... it is not unusual that the curriculum of these students include so-called “soft courses”, such as sports sociology or communications” (p. 191). The process is very simple and Musman (1993, p. 72) describes it in a very simple manner, “the coach picks promising football players from the high schools, and recommends that they be given scholarships.” The importance of American sports can be perfectly observed from this example, as sport is considered just as, if not even more important than learning. The government and the states give everyone a chance to fulfill their dreams and become a successful person in order to be able to live the life of the “rich and famous.” For many people the break-out would be very difficult or impossible in some ways, and “this is the only way some boys from poor families with no intellectual background can get to college” (Musman, 1993, p. 72).

In conclusion, the idea of the “American Dream” is one of the most important values in American sports and without it, or without having it in their eyesight and aiming for it as a goal, many players would have no chance playing in the professional leagues and thus would fail to fulfill their dreams.

3.7 The Self-made Man

This notion has many features in common with the above mentioned idea of the “American Dream”, yet the scope will be narrowed down to individual athletes and coaches, and it will be shown how it also applies to sports commentators of different sports and how this notion can be utilized in order to describe teams. This idea plays a very important role in the American society, and it derives from the following notion explained by Jancsó et al. (2001): “One of the greatest appeals of America for the rest of the worlds is the general belief that everyone has an equal chance to succeed in the U.S.” (p. 174). Historically speaking, the idea comes from President Abraham Lincoln, who was the embodiment of “this mentality shared by most Americans to this day” (p. 174). Lincoln (cited in Jancsó et al., 2001) summarized it as one of the basic principles of the American society: “We wish to allow the humblest man an equal chance to get rich with everybody else. When one starts poor, as most do in the race of life, free society is such that he knows he can better his condition; he knows that there is no fixed condition of labor for his whole life” (p. 174–175).

On the individual level being a “self-made man” applies in a very simple and self-explanatory way. Athletes constantly train in order to be the best and be able to achieve whatever they set as aim for themselves and there are many sports legends and myths how certain players train (current basketball player Sasha Vujacic (Los Angeles Lakers 2011–2012) can score ten out of ten free-throws with his eyes closed, as it was shown on the television program *Sport’s Science*) or trained (e.g., former football legend Joe Montana throwing the ball through moving car tires as part of his training). Furthermore, by achieving personal excellence, some players even have their own moves, which perfectly shows the idea of the “Self-made Man”, as these moves were perfected by the athletes individually (such as basketball player Jason Kidd’s “no-look pass” or Allen Iverson’s infamous “ankle-breaker” move with which he was nearly always able to cross his defenders). The very same idea can be found whenever coaches are concerned. Many of them started as elementary or high school trainers and, due to their perseverance, they were picked as coaches for college or university teams later on; some even achieved to be the national team’s coach (such as current women’s basketball coach, Geno Auriemma, coming from the University of Connecticut). The same applies to commentators; insiders say it takes a lifetime to learn “everything” about the game and very few commentators achieve it. They then are considered to be the experts of the games and some of them are just as famous as the team

they do commentaries for (for example, consider world-famous Reggie Miller or Charles Barkley, who both have been former NBA superstars thus certainly coming from the right background to be able to analyze the game perfectly and provide an insight into it).

In conclusion, yet another example, the idea of the “Self-made Man” is shown to be an essential part of the games both in-, and outside of the court, pitch or wherever the game is played.

3.8 Schedules in Sports

Americans are often described as people constantly holding their schedules in their hands and always checking if they have planned anything or whether they should do something as they are not spending their time efficiently, according to a certain plan. This is described by Gregg (1989): “In Western industrialized societies, records, annals, diaries, and accounting ledgers play an important role. We are fascinated by sequencing, dating, charting, and measuring pieces of time” (p. 120). By schedules, the latter definition will be taken, namely that it includes sequencing, dating and charting. As it will be shown, the idea or rather this definition of a “schedule” applies in numerous fields in games.

Firstly, it should be mentioned how schedules operate as game-internal elements. Whenever a time-out is called in basketball or in American football, the players hurriedly gather (or in football “huddle”) together in front of the coach who seems to be playing with a white magnetic chart in his arms tossing around smaller magnets representing the players. The trainers during this limited amount of time try to convey the strategy or the plan of the next attack to the players. This plan or strategy can be rightfully claimed to be a miniature schedule and interestingly enough, the application of this type of schedule seems to be even above winning or losing, and it is still a smaller error on the player’s side to miss the clutch goal than not to obey the schedule.

Secondly, schedules are often referred to as game-external elements or “super-game” elements, as well. This usage usually refers to the fact that Americans due to the individual race in their games tend to draw conclusions from each and every aspect of the game and they also do statistics based on every possible category within the game (e.g., score, number of rebounds, number of assists). The phenomenon has been lately described in the movie *Moneyball* (2011), where the baseball team Oakland Athletics was assembled on the basis of statistics. This happens on one hand to satisfy the need for individual measuring, and on the other hand, it is essential, due to their habit of keeping track of everything, which often “seems to other peoples almost an obsessive

fashion” (Gregg, 1989, p. 120). This habit of keeping records, though it is often criticized for being useless and too detailed, leads to players constantly evolving, as it also serves as a backbone for comparisons of previous results and further development, thus its usefulness can no longer be doubted.

3.9 Acceptance of Outsiders

Sports have changed tremendously during the last decades and nowadays a new “breed” of athletes is becoming visible and that comes from the fact that many players are drafted from outside the United States. This is leading to a diversity of players, to their acceptance among their native U.S. peers and to their increasing role in transmitting international or “foreign culture” into the United States.

Firstly, the mixed ethnic backgrounds that players come from seem to play even smaller roles now than what they used to do. As mentioned above through the example of Michael Jordan and Allen Iverson, both playing the game of basketball coming from an African-American background, the ethnic backgrounds and their boundaries seem to blur, and many sports scholars claim that it will disappear eventually. This diversity and the acceptance of the “variety” of players gradually changed over the last few decades (starting basically at the turn of the ’90s). As predictable, during its beginnings, the non-white players were paid less and there were even movements to have players play in different leagues (following the idea of the “separate but equal”). However, due to their talent and due to many social rights and freedom movements (many African-Americans claim Martin Luther King to be the most important representative of them), their roles finally became acknowledged by the sports society, and nowadays many African-American players are found among the top athletes. This change can also be claimed about players coming from South America, China or Europe (the other continents do not seem to play a great role in these sports in particular, so, for example, an Australian center is totally unheard of at the moment). It is now common, for instance, for a basketball team to have an African-American as a point guard, a European player as a guard and a Chinese player as a center (the example of the 2011-2012 Houston Rockets). All these above mentioned notions play an important role in American sports nowadays, and many predict that their roles will increase in future, as more and more talents are given time and space to develop their skill in the United States.

3.10 Time Management

In “Schedules in Sports”, the emphasis of the so-called schedule feature was placed on the fact that organization and planning is an essential part of the

game, here the term schedule will be used as timing or game features that are tightly connected to time, such as the general American concept of time, the notion of game time or the idea of the shot clock.

First of all, according to Gregg (1989), “We (Americans) calculate not only the seasons but also the years, months, week, days, hours, minutes, seconds, and even thousandths of seconds” (p. 120). The same notion is mentioned by Tiersky and Tiersky (1990) as follows: “Almost every American wears a watch, and, in nearly every room in an American home, there’s a clock. “Be on Time.” “Don’t waste time.” “Time is money.” “Time waits for no one.” All of these familiar sayings reflect the American obsession with promptness and efficiency” (p. 11). Both texts seem to agree on the fact that timing is an essential value in American society and as the idea is taken one step further, it can be reasonably argued that the effective/efficient way of spending time is preferred to “wasting time” and thus “wasting money”. This value, as it will be shown, is an essential part of the games.

Secondly, the game time plays an important role in America. In comparison to European sports, where time seems to be “counting up” — namely, that game time starts at 0:00 and ends at 90:00, as in the case of soccer—in American sports, time is counting down, starting from 12:00 and ending at 0:00, such as in basketball. This phenomenon seems to support the claim according to which Americans judge spending time as “effective” or “non-effective” and that their perception of a game is one where the winning team is the one spending the available time most efficiently and often the losing team’s actions are described as “ways of wasting time”. This phenomenon also has a psychological effect on both the team and the fans. As time winds down, the players get even more desperate to score and to do everything to win the game, and this can also be said about the fans, as they get noisier with each and every passing minute and “spur” on their teams to win by doing so. This perception leads to the fact that the game time is always the same (thus in contrast to European soccer, where the game time always varies according to the given time extensions, also known as stoppage time) and to the fact that for Americans the result of a game after the given time can never end in a draw, as this would mean that neither of the teams spent their time more efficiently, and this would clash with the above-mentioned ideas. According to many, the idea of “chunking” the whole game time into thirds (ice hockey), quarters (American football and basketball), innings (baseball) or rounds (wrestling) also comes from this concept that these are “units” of effective and non-effective actions where, according to the idea of equal chances (see above), the losing teams should

also be given time to re-think their strategies in the breaks and thus be able to perform better in the following part(s) of the game (that is why, for instance the game of volleyball would clash with this value as in that particular game the attacking team keeps the ball after scoring). Sometimes these changes in performance are so great that whole games are known as “The Turn” or “The Coming Back”.

3.11 Space Management

As mentioned in earlier, the idea of mobility plays a vital role in the games discussed, and this has a strong impact on how space and the idea of space is constructed in these games during attack and defense.

In American games, space is constructed in many ways or on many different levels and each of the lines have an important role in the game. Firstly, specifically in football, basketball and ice hockey, the two teams are given separate areas to offend and defend. In ice hockey, there is an additional element, the neutral third of the rink; however, as it does not serve a specific goal apart from giving additional space to battle on and to allow the teams to apply the offside rule, it is not going to be taken into consideration. In all of these games, the idea of “constant progression” is present. It simply means that whenever the attacking team has crossed the half-“court” line (in ice hockey it is called the blue line, and in football this notion is present at each and every yard line—the line of scrimmage), they are not allowed to go backwards as they would receive penalties for doing so. This, in simpler terms, means that whenever they are going towards the opponent’s area, they cannot turn back under any circumstances. This, again, is in strong contrast with the game of soccer, where it is possible to cross each and every line (with the exemption of the side and base lines), as many times as they wish to do. This rule in American sports ensures that the attacking team is forced to attack and to make the right and/or the best decision during each and every attack (or drive in American football), thus it contributes to the application of nearly all the other elements of the game discussed in the previous chapters (starting from the individual decisions through the idea of the “Self-made Man”, ending in the effective management of time).

In defense, the role of space is probably easier to distinguish even for people not into sports. What most often can be seen during football or basketball games is that defenders do not, or only slightly, move in order to stop the offense, and that is because their defense is set into what is called zone-defense. This, as the name suggests, means that each player is responsible only for

guarding the area entrusted to them. This use of space clearly shows how important the spatial element in the game is and, as they are Americans, this also means that stopping the opponent in their mobility is crucial if they want to achieve the desired outcome, namely winning. In conclusion, the importance of space cannot be argued against in American sports and, as it provides the possibility of the existence of other values (as shown above), its role is just as important as the other above mentioned values.

3.12 Discussion

The importance of these values (individualism, mobility, respect, collectivism, patriotism, the “American Dream”, the “Self-made Man”, schedules and the special treatment of time and space) in American sports is obvious and it would be very difficult, if not impossible to argue against it. Their importance lies in the fact that most of them are interconnected, that they have been constantly changing since their creation and the fact that the sports discussed above are in strong contrast with sports played by other nations.

Firstly, their interconnectedness is undeniable. The values are very difficult to be pin-pointed separately and even more difficult to talk about them without mentioning the other ones. This might be due to the fact that when the sports were created, historically speaking, all the values were blended together as a homogeneous unity and thus these values became inseparable, just like how people keep referring to the U.S. as a melting pot whose ingredients are impossible to be subtracted and distinguished. Also, the real difficulty of this subtracting actually derives from the fact that it is unclear which elements came first and how they had an impact on each other, which in turn “gave birth” and rise to the other values (such as whether the temporal treatment of the game came from the spatial element, vice versa or they were created together in the beginning or as two separate items). Naturally, one solution to this “problem” would be not to group them at all. However, this seemingly simple solution would lead to a complexity that would be even more difficult to judge (in this case, for instance, the idea of individualism and the notion of the “self-made man” would be impossible to separate).

Secondly, their changing from time to time or at least the change of the rules and the inventions of new ones (such example for this was the “No-Swear Zone”) brings the question with itself if they have been changing only due to increase the games’ acceptability, whether to please the audience or to increase the profit these professional athletes make or it suggests an internal change in the evaluation of U.S. values and it could be taken as a sign that the current

society is undergoing a dramatic change. Some rules indicate a strong argument for the former (e.g., calling or allowing the calling of time-outs even when there is no need for them, to satisfy the needs of commercial companies and to enable them to air new commercials); however, there are many signs that show in a clear and visible way that it is the society that is changing (Michael Jordan's example seem to be exceeding expectations as drafting rookies straight out of high schools is becoming more and more common and thus they are given a chance to fulfill "The American Dream" at such an early age). This, on the other hand raises a number of "strange" contradictions. One of these is the fact that according to Gregg (1989), these values are "[...] out of awareness, because people are not conscious of having learned them" (p. 120) and clearly if people are changing these according to their wills, it already means that 1., Maybe Gregg's idea that is applied effectively throughout this whole works needs further refining or 2., people are becoming aware of these values and thus the sport industry is facing serious changes. Another view that seems to support this idea is the fact that athletes seem to become a stronger pillar of the society and they soon reach or even overcome the fame of the singers and movie stars (e.g. Tiger Wood's scandal).

Thirdly, these U.S. values seem to be very distinct from the common European values and it also affects the American viewership of other sports (Americans simply cannot stand soccer players simulating injuries and thereby making other players receive yellow or red cards and they also dislike the idea of stoppage time as it violates the rule of time). The real importance of this issue is that even American sports played in Europe seem to be following the American trends in one way or another (the European ice hockey committee just decided to apply the "countdown" type of timing instead of the "count-up" one), and the reasons behind it are sometimes unclear. Therefore, it cannot be claimed with certainty that European sports are changing (a) because of the impact America has on Europe, or (b) because there are many changes in European games and in the sports society and these changes have induced these modifications themselves.

To summarize the findings of the thesis, it might be appropriate to enlist the list of values found in the sports in connection with the sports (see Table 2). The enlisted items in the table are only used to exemplify without the need to enumerate all the possible occurrences in the given sports. Should one cell be empty, it means that the thesis did not discuss the particular item due to certain restrictions and does not mean that the given value is not present in the game.

Values/Sports	Baseball	Basketball	Football	Hockey	Racing	Wrestling
Individualism	The match-up battles between the players	Individual matchups	Individual performance to carry out the tactics		The separation of racers and teams, each with separate tasks	The importance of individual team members, such as the coach and the wrestler
Mobility		Penalized back-court violation	Movement is always forward	No pass backwards after reaching the defender's territory		
Respect		Societal recognition	Helping up each other after tackles			Limiting the possibilities of injuries
Collectivism		Teams are plural grammatical units	American football life	Team spirit		
Patriotism		Team logos	Presence of the American Flag	Rooting for one team only		
American Dream/Equality of opportunity		Basketball players emerging from "nowhere"	Opportunity to "rise and shine"			
Self-reliance		Constant practice	Montana's training	Developmental Leagues		
Tight schedules	Calculated tactics		Tactics and routes, huddles			
Respect for outsiders		Mixed ethnic backgrounds				
Time management	Innings	Shot clock in basketball	Quarters	Thirds		Rounds
Space management		Backcourt violation	Constant progression	Structured rink		

Table 2. - Values and sports discussed

4. Conclusion

The aim of this thesis and presentation was manifold. First of all, I tried to collect the values present both in the selected sports and in American society. Then I looked at the collected values and decided to what extent these values are present in the chosen sports and whether the elements of certain values can be modified to cover a wider range of meaning (e.g., the extension of the value of mobility to cover for the movement of players on the ground, as well as in the country) than originally—i.e., whether these values are multi-leveled themselves. This selection and the broadening of the values were based on the available literature in this topic and also based on the researcher's thorough understanding of the sports selected. In addition, the thesis looked at the participants of the selected games and observed how these participants are affected by these sports, how their life in and outside the pitch, court, etc. is shaped by these values. Finally, the thesis discussed these values by exploring their relationships, interconnectedness, and their order of importance and appearance in American sports and society alike. The brilliant aspect of this topic is that further research will always have to be carried out, since as society and culture are dynamic and inevitably change over time, so do sports. Thus in sports terms, all those values and ideas discussed in this work are only and can only be described as valid in the 2012 season.

References

- Abraham, P., & Daphne, M. (1982). *Contact U.S.A. - Reading and vocabulary textbook*. New Jersey: Prantice Hall Regents.
- Althen, G. (2003). *American ways: A guide for foreigners in the United States*. U.S.: Intercultural Press, Inc.
- Banks, A. J., & Mcgee, C. A. (1989). *Multicultural education*. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.
- Cooke, A. (2005). *Letter from America*. London: Penguin.
- Cowther, J. (Ed.). (1999). *Oxford guide to British and American culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Damen, L. (1987). *Culture Learning: The fifth dimension on the language classroom*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- ESPN. (2012). ESPN. Retrieved 21.06.2012 from <http://espn.go.com/nba/attendance>
- Fiedler, E., Jansen, R., & Norman-Risch, M. (1990). *America in close-up*. Harlow: Longman.
- Gregg, J. Y. (1989). *Communication and culture*. California: Wadsworth Publishing Company.
- Hall, E. (1976). *Beyond Culture*. New York: Anchor Books/Doubleday.
- Heinly, E. (1993). *Focus on American culture*. Englewood Cliffs, New Jersey: Regents/Prentice Hall.
- Hofstede, G. (1994). *Cultures and organizations – Software of the mind*. London: Harper Collins Publishers.
- Hofstede, G. (1984). National cultures and corporate cultures. In L. A. Samovar, & R. E. Porter, *Communication between cultures*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Jancsó, D., Pintér, K., Suba, F., Surányi, E., & Szántó, I. (2001). *Cultural Relations*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Juhász, D. (2012). Team name giving in the United States and Hungary. Unpublished Seminar Paper in Applied Onomastics: Budapest.
- Kearny, E., Kearny, M., & Crandall, J. (1984). *The American Way*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Krone, C. (1983). *Background to New York*. London: The Macmillan Press LTD.
- Lederach, J. P. (1995). *Preparing for peace: Conflict transformation across cultures*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Linton, R. (1945). *The cultural background of personality*. New York.

- Mann, A. (1992). From Immigration to Assimilation. (L. S. Luedtke, Ed.) *Making America: The society and culture of the United States*, pp. 68–80.
- Mountfield, A. (1988). *Looking back at leisure*. London: Macmillan Education Ltd.
- Musman, R. (1993). *Background to the USA*. London: Macmillan Publishers LTD.
- Polyák, I. (2004). *Cross-cultural communication*. Budapest: Perfekt.
- Sardar, Z., & van Loon, B. (1997). *Cultural studies for beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Schwartz, H. S. (1999). A Theory of Cultural Values and Some Implications for Work. *Applied Psychology: An International Review*, 23–47.
- Seidl, R. (2005). The New American Dreamers. (P. S. Gardner, Ed.) *New Directions, Chapter 5*, pp. 241–245.
- Tiersky, E., & Tiersky, M. (1990). *The U.S.A customs and institutions*. New Jersey: Prentice Hall Regents.
- Trompenaars, F. (1995). *Riding the waves of culture*. London: Nicholas Brealy Publishing.
- Useem, J., & Useem, R. (1963). Human Organizations. 22(3) .
- Walmsley, J. (1986). Brit-Think, Ameri-Think. A Transatlantic Survival Guide. Edinburgh: Harrap Books.
- Wikibooks. (2011). *Wikibooks*. Retrieved 06.21.2012 from http://en.wikibooks.org/wiki/Introduction_to_Sociology/Culture
- Zinn, H., & Arnone, A. (2004). *Voices of a people's history of the United States*. New York: Seven Stories Press.

Balázs Dezsényi

Briticisms in American English

The English language of today has gone far from being just a national language in England: it has established its role as both a new lingua franca of the global world, and as the official language of several countries all around the planet, although often in very different forms. Within this multitude of different dialects and accents, the most common distinction made is the one between British English and American English. Beginning from their joint starting point of 17th-century Early Modern English, these two dialects have evolved to be significantly different in aspects such as vocabulary, pronunciation, grammar and spelling. At the same time, the basis of both major forms of English remains the same. This ambiguity eventually led Britons and Americans to refer to each other as two nations “separated by a common language”, and both cultures take pride in their own dialect as a symbol of national identity.

If there has been an exception to this separation in practice, up until now, it has been the impact that American English had on not just the majority of the world’s English-speakers, but, in recent times, specifically on British English as well. However, the latest trends in language use in the United States show a surprising pattern that seems to go against this general rule. The borderline between the two dialects is starting to get thinner and thinner, and this time, it is not American English leaking into the United Kingdom: the process is going in the opposite direction, as a wave of British-born, borrowed expressions called “Briticisms” (or “Britishisms” for Americans) gradually makes its way into American English. This phenomenon, which is worth exploring, reveals a remarkable and unique side of the relationship between the United Kingdom, the United States and their languages.

1. What Are Briticisms?

Briticisms are characteristically British words that originate from the British Isles but are also used on the other side of the Atlantic by native speakers of American English, either unknowingly or purposefully. Although they are not part of natural U.S. vocabulary, and most of them sound outright British,

therefore odd to American ears, they are nevertheless adopted into the language. Examples range from everyday vocabulary (“loo” for toilet, “queue” for line, “petrol” for gas) to personal traits and characteristics (“clever” for smart, “cheeky” for impertinently bold, “ginger” to describe people with red hair); from social expressions (“cheers” for thank you, “no worries” for no problem, “lads” for friends) to indicators of personal judgement (“brilliant” for great, “rubbish” for nonsense, “spot-on” for exactly correct), and from words sounding slightly extraordinary to American ears (“posh” for luxurious, “pub” for bar, “lift” for elevator) to complete oddities (“cheerio” as a greeting, “blimey” for expressing surprise, “poppycock” for empty talk) (BBC News Magazine Editors, 2012; Hebblethwaite, 2012; Williams, 2012). Criticisms can turn up in a surprisingly great number of places in American English, and there are some very interesting observations to be made in connection with the reason for their appearance, as well as the consequences of their spreading use.

2. The Reason for Criticisms

Criticisms can enter American English in two general ways. They can cover a completely new meaning; that is, they can “fill a gap” (Murphy, 2012), or they can appear as alternatives for already existing expressions. Let us look at some examples for the former case first. One expression that was adopted by Americans to fill a gap in U.S. English is “one-off” (Hebblethwaite, 2012). In British English, this refers to something that happens, is done or is made only once: e.g., a one-off job. American English does not have one specific word that corresponds to this precise meaning, so those U.S. native speakers who have already come across this term can, and often do, turn to it instead of using longer forms to express the idea. Other similar words are “twee” (Hebblethwaite, 2012), meaning “affectedly or excessively dainty, delicate, cute or quaint” (e.g., a movie or a voice (Merriam-Webster Online Dictionary, 2013)); “run-up” (Yagoda, 2011b), referring to a preliminary or preparatory period before an event, such as the run-up to the election; or “go missing” (Hebblethwaite, 2012), the delicate details of which Murphy (2009) describes in her blog as follows:

Go missing is beautifully meaningful—giving us some nuances not available in other words. It’s not the same as *vanish* or *disappear*—and that’s what makes it so useful. When something is said to go missing, it makes it seem like a less mysterious event than ‘disappearing’ or ‘vanishing’ which have a whiff of the supernatural about them. One can

use it as a way to avoid blame—including self-blame: *My phone went missing* rather than *I lost my phone*. If a person ‘goes missing’, then there’s a sense that although we don’t know where they are, they do.

Thus, in this case, Briticisms are a genuine contribution to American English in the sense that they allow speakers to express their thoughts in a richer yet more concise way. This is a slightly similar role to the contribution of loan-words to the language.

The latter case of Briticisms entering American English is when there is already an existing word for the freshly adopted one. Words that fall into this category include “queue” (line), “full stop” (period), “holiday” (vacation) or “starters” (appetizer) (Yagoda, 2011b). In this case, it is possible that the new word is used because speakers are not aware of the already established one, so they use it as a new piece of knowledge. However, there is also the possibility that speakers are well aware of the existence of the older word but still decide to use the new, British one. This suggests a specific purpose behind the usage, which goes along the lines of the principle that our choice of words conveys a message beyond the strictly defined content that we intend to communicate. Here, this idea is applied even to words borrowed from a different culture.

2.1 Using Briticisms with a Purpose

There can be multiple goals that one aims to achieve by choosing to use a Briticism. The first one is quite straightforward: for fun. This involves saying the British word in a tongue-in-cheek way, possibly with a fake accent, for comic effect. One could say, “Blimey, that went wrong!” or “That’s all just a bunch of poppycock”, and then laugh about how British, or how un-British it sounded. Furthermore, Briticisms can be used for variety, to bring a little colour to everyday words or expressions. Finally, they can be used to make the speaker appear cool, clever or posh—that is, to gain personal benefits. This prestigious side of British English as compared to American English has long decades of tradition, and although it is in recession now, there are still some very interesting observations to make in connection with it.

2.2 British Superiority?

There is an assertion that a British person sounds more dignified reading out a phone book than an American reading the Declaration of Independence. Despite its generalising nature, this sentence carries some important truth regarding the public perception of British English and American English; namely, that British often has a level of prestige assigned to it, based on accent

and vocabulary. In a study by Stewart, Ryan and Giles (1985), American study subjects had to rate the social status of people, some of whom had standard American accents, while others had standard British accents. The study concluded that speakers of British English were assigned higher status by the American subjects, in spite of being generally harder to understand, whereas this was not the case with other ethnic accents (p. 103.). These findings therefore support the idea of perceived British linguistic superiority.

However, a more recent study conducted by Bayard, Weatherall, Gallois and Pittam (2001) puts these findings in greater context. In this study, students of Cleveland University were asked to share their reactions to a wide range of accents. The results showed that the British accent ("English accent") was behind the North American and even the Australian accent in perception of traits associated with prestige.

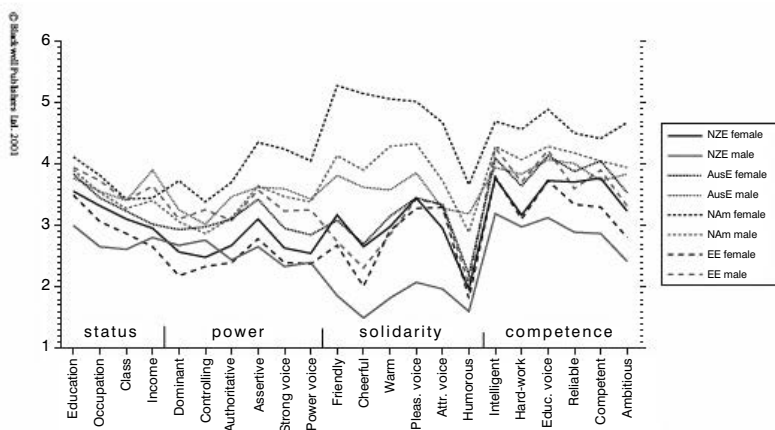


Figure 1. Personality traits judged on the basis of accent. Results show that British English ("English English") is assigned lower scores in traits associated with prestige than North American English or Australian English (Bayard et al., 2001).

In another study (Anderson et al., 2007), students of Brigham Young University had to rate the intelligence of people with different accents. The findings showed that people who had lived at least three months outside the United States rated the intelligence of British speakers significantly lower than the intelligence of American speakers. On the other hand, those who had not lived abroad came to opposite conclusions: they judged British speakers to be more intelligent than U.S. speakers.

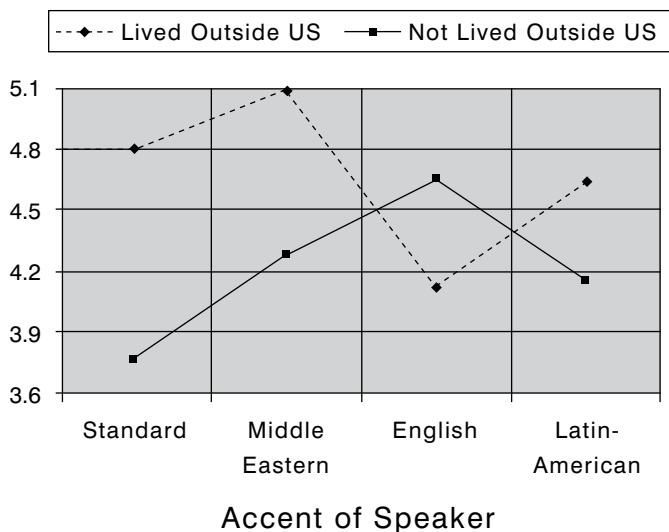


Figure 2. Intelligence ratings given based on the speaker's accent. Having lived outside the U.S. is a decisive factor in judgement (Anderson et al., 2007).

This goes to show that once people move outside their home country and get to see a greater part of the world, their linguistic preconceptions such as theories of accent prestige, start to diminish. Therefore, it is logical that, since we live in an increasingly globalised world where distant cultures are much easier to experience personally than in past times, these stereotypes carry less and less significance. Yet, the phenomenon is still there: British English is still recognised for its prestige, so much so that Lynne Murphy, an American linguist living in the U.K., coined a specific term for Americans' relations to U.K. English, naming it the "American Verbal Inferiority Complex (AVIC)" (Murphy, 2007).

It might seem a contradiction that while the significance of accents is decreasing, imitating the British in some way in order to sound better still enjoys popularity in the United States. Ben Zimmer, another American linguist, solved this problem by pointing out that in the past, accent used to carry prestige, while nowadays, this role of accents is shifting towards words. As he explained,

The British influence that Ben Yagoda and others have been discerning lately is strictly lexical. British pronunciation rarely enters into it.

These Britishisms, like the older pronunciation patterns, do serve as status markers to delineate an in-group. The nature of the prestige may have changed: it's not so much about sounding aristocratic as sounding 'smart,' perhaps. (Doll, 2012)

Thus, words are becoming the most important factor in perceptions of prestige or intelligence. This is why, even with the decline of accents as key factors in this issue, Murphy can still refer to AVIC and also find numerous contemporary examples to illustrate her point. Among others, she describes the odd case of why "nappy" might appear a more civilised word to a well-educated native American speaker than "diaper", when in reality, "nappy" is a product of baby talk, while "diaper" has ancient Latin roots (Murphy, 2007). This story, while reinforcing the theory that word choice can have major and surprising effects on actual understood meaning, also brings attention to new questions: Who uses Britishisms, and who is most influenced by British vocabulary?

2.3 The Influence of Britishisms

The use of Britishisms naturally has a lot to do with both geography and social status. The most probable place to hear such an expression in the USA is in the area of the North-east Corridor, especially around New York (Murphy, 2012). This is due to the fact that the relative proximity of the British Isles results in most British ex-pats settling here. It is also not uncommon for people in business to commute between the East Coast and England, thus serving as a living connection between the cultures and languages of the two countries: influencing and at the same time being influenced by the different language forms. In addition to business workers, people in the fashion industry are also quick to pick up on Britishisms. Their job generally requires them to stay original, hip and ahead of the curve, so they tend to use posh-sounding words such as "bril" (brilliant), "rubbish" and "clever" (Williams, 2012). Thus, we can say that there are certain areas and groups of people that have developed a greater familiarity with British expressions than others. However, as we saw before, these expressions can be a part of the vocabulary of any ordinary person.

2.4 Britishisms' Way to the US

The role of British ex-pats in the United States in spreading Britishisms has already been touched upon. We also know that this effect is enhanced by the 3 million tourists that visit the States each year (Lane, 2007). There is much more, though, to contribute to Americans adopting these new words. One of the main channels through which Britain exports bits of its language into the US

is mainstream media and entertainment. No-one can argue that entertainment is global in today's world. One may also add that most of the global content is provided by the American entertainment industry. The first assertion is of course true, but the second is not as simple as that. Exchange goes both ways, and the "smaller" way carries more significance than one would expect.

Several media products have found their way across the pond and won the hearts of American fans (Williams, 2012). Recently, there has been a trend that saw popular British television shows like *Top Gear* or *Gordon Ramsay*, and British cult series like *Doctor Who*, *Sherlock* or *Downton Abbey* slowly gather their own American following. What is more, personalities like Simon Cowell or Piers Morgan have conquered US media in person through their own American-made shows *America's Got Talent* and *Piers Morgan Tonight*. With the Royal couple rising to fame, the USA now also has its own supply of news about Prince William and Catherine, Duchess of Cambridge, as well as a general appetite for all sorts of royal gossip, which is, needless to say, heavily loaded with specifically British content and language. Another significant contributor to the spread of British expressions is J. K. Rowling's *Harry Potter* series. The Hogwarts world of magic is set in Britain, so along with the storylines, a big chunk of British culture was also introduced to American readers through the books and films. This is despite the fact that many words in the book were substituted with their American counterparts in the U.S. editions (for a list of examples, see Olson, 2001) in order to make them easier to understand, but many British expressions still slipped through. Some examples are "ginger" (red hair) and "snog" (kiss). In addition to this, sports also have an influence on the American language, with more and more U.S. natives following European football and specifically the English Premier League, thus becoming more familiar with terms such as "football" (soccer), "match" (game), "standings" (table), "schedule" (fixtures) or "pitch" (field) in their British uses. The holes where British English can leak into American English are many and sometimes quite wide.

3. Tracking Briticisms

The easiest way to discover Briticisms is hearing or reading them personally. Murphy tracks Briticisms and other British-American differences that she comes across on her blog. Each year, she chooses the British-English-to-American-English words of the year, shedding light on recent linguistic trends in both languages. Past winners include "kettling" (herding protesters, corraling) in 2011, or "ginger", "baby bump" and "go missing" in 2010.

Besides personal experience, there are a few ways to track Britishisms in a slightly more scientific manner. One way is browsing through the databases of literary archives, like the Lexis-Nexis newspaper archive. This can be tedious work, and the possibility may not always be available for everyone. Ben Yagoda, a journalism professor at the University of Delaware, has found an easier and quicker, yet comprehensive tool to do such research. On his blog, Not One-off Britishisms, where he collects Britishisms in American English, he usually backs up the frequency of word usage with Google Ngrams (Yagoda, 2011b). The Google Ngram Viewer (available at the web address <http://books.google.com/ngrams>) is a graphing tool that presents an annual count of given n-grams (letter combinations), words or phrases. The searchable database includes over 5.2 million books digitised by Google (Google Ngram Viewer, n.d.). It has different databases for British English and American English, so it is a useful way to compare either the use of a given word in the two dialects, or the use of two different words in the same dialect.

Google books Ngram Viewer

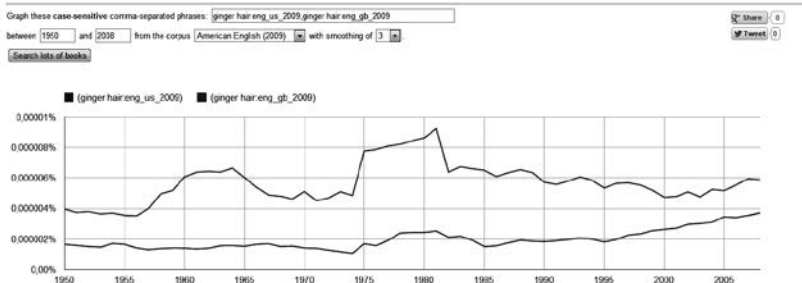


Figure 3. A Google Ngram showing the usage frequency of the term “ginger hair” in U.S. and U.K. English. From the end of the 20th century on, there has been a significant rise in the U.S. use of the phrase (which coincides with the appearance of the *Harry Potter* series).

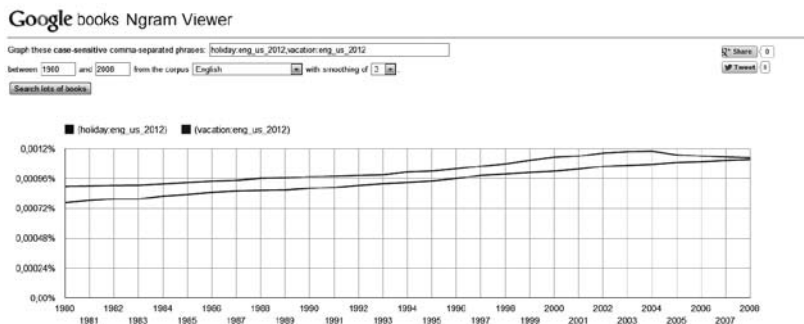


Figure 4. A Google Ngram showing the usage frequency of the words “holiday” and “vacation” in U.S. English. Over the past few years, the Britishism “holiday” has become almost as frequent as the original U.S. “vacation”.

4. Differences in Use

Although Americans can be very quick to embrace British words into their own language, sometimes the new use or meaning does not exactly cover the original one or even goes against the original spirit of the word. A simple example of difference in use is the word “cheers”. Americans tend to use it cheerfully, like they do with “thanks”, but in its original form in British English, it is rather a formal, reserved expression that needs to be delivered “laconically” (Williams, 2012). As for difference in meaning, “chat up” has been adopted into U.S. English as an expression meaning “talk to”, so the average American language user can feel free to apply it in a wide range of situations. However, in British English, “chat up” originally means flirting with the intention of intimate physical contact, which results in a completely different context of usage and could lead to misunderstandings, should an American and a British person use the phrase in each other’s company. Murphy suggested that this difference is the result of the target language speakers not knowing the exact meaning of the expression, therefore choosing the meaning from the context that “makes the most sense” to them (Murphy, 2006). A similar example is the verb “shag”, a particularly foulpiece of language in British English. Americans are not so aware of its implications and use it more freely in their own way. A different kind of example involves the words “flat” and “apartment”. “Apartment” in British English can mean a posh “flat”, and “flat” in U.S. English can be used to imply a “grander” “apartment” (BBC News Magazine Editors, 2012). This goes to show how adopted Britishisms live their own life as slightly different

words in their new language, contributing to the variety of not just American English but also the English language in general.

5. Reception of Briticisms

There is no general stance on how people react to the presence of Briticisms in American culture, but it is worth taking a look at some of the positions. Opinions of native speakers include the idea that Briticisms, as new words, educate people, that they are an enhancement to American English, and that they are a pleasure to hear. However, they can also be considered pretentious or odd. Yagoda (2011b), worried about American English, mainly followed the latter line of thought: according to him, the greatest danger of using these terms is being pretentious, such as saying “chap” and “university” instead of their regular American equivalents. He is especially troubled by the way Briticisms are taking the place of already existing and perfectly suitable American words. This includes “advert” replacing “ad”, “queue” replacing “line”, and “full stop” replacing “period”, among others. At the same time, he acknowledges the use of Briticisms if there is no American expression with “quite the meaning” that the British one conveys. Still, he considers some of these words—e.g., “twee”, “kerfuffle” or “gobsmacked”—simple catchphrases that are doomed to be forgotten soon, despite their current popularity. Murphy (2007) acted as a neutral observer, and she summed up her judgement in four simple but meaningful points that serve as an excellent summary of the discussion about the diversity of English, with all the differences, similarities and correlations:

‘Different’ doesn’t mean ‘better’ or ‘worse’.
‘British’ doesn’t necessarily mean ‘older’ or ‘original’.
‘Older’ doesn’t mean ‘better’ either!
Let’s enjoy each other’s dialects AND our own!

6. Conclusion

Despite the fact that both the United States and the United Kingdom are proud of their separate languages and that it is the differences between American English and British English that are usually emphasised, the ties between the two dialects are never fully broken, and the connection is always two-sided. The relationship between American and British English has always been a very special one, and in today’s global world, with less separation and more interaction, it is only going to grow stronger. American English and British English

are just as parts of our age's global linguistic exchange as any other languages. This, of course, includes American English's increasing influence on British English, but also the phenomenon that goes the other way round and is just as significant and remarkable. The example of Britishisms shows that the behaviour of languages cannot be predicted based upon numbers, size or past events; but instead, it provides new surprises and discoveries by the day. This is especially true for a language as rich and diverse as English. It is going to be very interesting to see how these two forms of the same "separating" but common language will further change and enrich each other in the coming years. The processes of this constant inner renewal make English both unique and universal, and therefore, always an inviting field for further study.

References

- Anderson, S., Downs, S. D., Faucette, K., Griffin, J., King, T., Woolstenhulme, S. (2007). How accents affect perception of intelligence, physical attractiveness, and trust-worthiness of Middle-Eastern-, Latin-American-, British-, and Standard-American-English-accented Speakers. *Intuition*. 3(1), 5-11. Retrieved from http://web.archive.org/web/20110726233856/http://intuition.byu.edu/Archive/Accents_Intelligence.pdf
- Bayard, D., Weatherall, A., Gallois, C. and Pittam, J. F. (2001). Pax Americana? Accent attitudinal evaluations in New Zealand, Australia, and America. *Journal of Sociolinguistics*, 5(1), 22–49.
- BBC News Magazine Editors (2012, October 16). 30 of your Britishisms used by Americans. *BBC News Magazine*. Retrieved from <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-19929249>
- Doll, J. (2012, October 11). Are You an Anglocreep? *The Atlantic Wire*. Retrieved from <http://www.theatlanticwire.com/entertainment/2012/10/are-you-anglocreep/57845/>
- Google Ngram Viewer (n.d.). Retrieved January 18, 2013 from Wikipedia, the free encyclopedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Google_Ngram_Viewer
- Hebblethwaite, C. (2012, September 26). Britishisms and the Britishisation of American English. *BBC News Magazine*. Retrieved from <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-19670686>
- Lane, M. (2007, March 21). Best of British. *BBC News Magazine*. Retrieved from http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6470095.stm
- Merriam-Webster Online Dictionary (2013). Retrieved from <http://www.merriam-webster.com/>
- Murphy, L. (2006, August 10). chatting up and pulling. Retrieved from <http://>

- separatedbyacommonlanguage.blogspot.co.uk/2006/08/chatting-up-and-pulling.html
- Murphy, L. (2007, September 3). diapers, nappies and verbal inferiority complexes. Retrieved from <http://separatedbyacommonlanguage.blogspot.hu/2007/09/diapers-nappies-and-verbal-inferiority.html>
- Murphy, L. (2009, December 16). Words of the Year 2009: *staycation* and *missing*. Retrieved from <http://separatedbyacommonlanguage.blogspot.hu/2009/12/words-of-year-2009-staycation-and-go.html>
- Murphy, L. (2011, March 21). Not One-Off Britishisms. Retrieved from <http://separatedbyacommonlanguage.blogspot.co.uk/2011/03/not-one-off-britishisms.html>
- Murphy, L. (2011, June 11). accent attitudes. Retrieved from <http://separatedbyacommonlanguage.blogspot.co.uk/2011/06/accent-attitudes.html>
- Murphy, L. (2012, October 11). Briticisms in AmE. Retrieved from <http://separatedbyacommonlanguage.blogspot.co.uk/2012/10/briticisms-in-ame.html>
- Olson, E. (2001). Differences in the UK and US Versions of Four *Harry Potter* Books. Retrieved from <http://www.uta.fi/FAST/US1/REF/potter.html>
- Stewart, M.A., Ryan, E.B. and Giles, H. (1985). Accent and social class effects on status and solidarity evaluations. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 11(1), 98-105.
- Williams, A. (2012, October 10). Americans Are Barmy Over Britishisms. *The New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/2012/10/11/fashion/americans-are-barmy-over-britishisms.html>
- Yagoda, B. (2011, April 9). About NOOBs. Retrieved from <http://britishisms.wordpress.com/about/>
- Yagoda, B. (2011, September 20). The Britishism Invasion: Language corruption is a two-way street. *Slate*. Retrieved from http://www.slate.com/articles/life/the_good_word/2011/09/the_britishism_invasion.html

Függelék



Szerzőink

Báger Gusztáv (1938, Csörötnek) költő, közgazdász, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem professzora. A Pénzügyminisztérium főosztályvezetője, majd 2002-től az Állami Számvevőszék főigazgatója, jelenleg tudományos tanácsadója. Eddig megjelent kötetei: *Örök párbeszéd* (Cserépfalvi, 1996), *Iker-képek* (Tevan Kiadó, 1998), *Vízrajz* (Tevan Kiadó, 1999), *Magánterem* (Tevan Kiadó, 2000), *Tűnő ajtók* (Tevan Kiadó, 2001), *Időtáv mollban* (Széphalom Könyvműhely, 2003), *A tükör éle* (Tiszatáj Könyvek, 2005), *Míg leírom, felébrednek* (Tiszatáj Könyvek, 2008), *Hidegfront* (Tiszatáj Könyvek, 2009), *Élőadás* (Tiszatáj Könyvek, 2010), *Mindent begombolsz* (Széphalom Könyvműhely, 2011), *Mégis, mégse, mégis* (Széphalom Könyvműhely, 2012), *Magasság, mélység* (Új Ember, 2012). Verseit lefordították német (*Heißkaltes Wasser*, Wiesenburg Verlag, 2001, *Globale Rosen*, SALON Literature Verlag, 2009), francia (*Statues de Cendre – Hamuszobor*, L'Harmattan, 2002) és angol nyelvre (*Object Found*, Salmon Poetry Ltd., Írország, 2008). 2007-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztjével tüntették ki. Tiszatáj-díjas (2009), Szabad Német Írószövetség Ezüst Könyv-díjas (2009), József Attila-díjas költő (2012). Géher István „levelező” tanítványa az Eötvös Collegiumban és barátja.

Bogárdi Szabó István (1956), református lelkész, egyetemi tanár, püspök.

Börzsönyi Péter 1990-ben érettségiztem Miskolcon, a Földes Ferenc gimnázium speciális matematika tagozatán. Egyetemi tanulmányaimat két bölcsész szakon folytattam ugyan (ELTE angol-orosz szakpár 1990-1996), de a logikai összefüggések továbbra is fontos szerepet játszottak nyelv- és irodalomszemléletemben. Az Eötvös Collegiumban sok bölcsész és TTK-s barátára tettem szert, és tagja lehettem a Géher István vezette Angol-Amerikai és a Nagy István vezette Orosz Műhelyeknek: tájékozottságomat, gondolkodásomat sok mindenben bővítette ez az időszak. Az egyetem befejezése után is kitartottam az irodalom- és nyelvtanulás/-ítás mellett: az orosz doktori iskolában töltött éveim alatt és után (1996-2002) tanárként és műhelyvezetőként is visszamentem a Collegiumba; 1997 óta az ELTE Apáczai Csere János Gyakorlógimnázium tanára, 2003 óta vezetőtanára vagyok. Egyik hobbiom az időnkénti versírás, melyben az irodalom, a nyelv, a logika és a Collegium műhelyeiből hozott hagyományok és gondolkodásmódok szeretete ötvöződik.

Czifra Zsuzsanna 1990-ben született, középiskolás tanulmányait Budakeszin, a Prohászka Ottokár Katolikus Gimnáziumban végezte. Alapszakos diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetem anglisztika szakán szerzett. Utolsó évben egy szemesztert Erasmus ösztöndíjjal Írországban, a limericki egyetemen töltött. Jelenleg másodéves angol irodalom mester szakos hallgatója az ELTE-n, ahol idén tavasszal diplomázik. Érdeklődési és kutatási köre irodalomelmélet, angol-amerikai modern, illetve kortárs irodalom.

Dávidházi Péter 1985 óta az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Irodalomtudományi Intézetében dolgozik, és 1973 óta tanít az ELTE Anglisztika tanszékén. Főbb művei: *„Isten másodszülöttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat, 1989 ; *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusai öröksége*, Budapest, Argumentum, 1992, 1994; *The Romantic*

Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective, London, Macmillan, 1998; *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*, Budapest, Argumentum, 1998; *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Budapest, Akadémiai, Universitas, 2004; *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Pécs, Pro Pannonia, 2009. Géher Istvánt 1969-ben ismerte meg az Európa Kiadóban, majd az ELTE Anglisztika Tanszékén. Tagja volt a „Parnasszus” nevű szakmai-baráti körnek, mely Géher István lakásán tartotta összejöveteleit.

Debreczeni Júlia 1978 és 83 között az ELTE Angol Tanszékének hallgatójaként Géher István tanítványa voltam. Géher műfordítás-szemináriumain kezdtem műfordítói pályámat, melynek során E.L. Doctorow, John Updike, Graham Greene regényeit és számos színdarabot fordítottam. Szakmai és emberi kapcsolatunk az egyetemi évek után is élő maradt. Az irodalmi szöveg és a színház iránti elkötelezettség az ő tanári irányítása alatt és a vele folytatott személyes beszélgetések során vált bennem élethivatássá. 2000 óta saját színházi és irodalmi ügynökséget vezetek, ahol a modern és kortárs, elsősorban angol és amerikai színművek magyarországi produkcióinak létrejöttén dolgozom.

Dezsényi Balázs elsőéves, angol-francia szakos hallgató az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi karán. A budapesti Fazekas Mihály Gimnázium társadalomtudományi tagozatán érettségizett kitűnő eredménnyel. Az angol nyelvi OKTV-n 2011-ben 2., a francia OKTV-n 2012-ben 8. helyezést ért el. 2012-ben tagja volt a Nemzetközi nyelvészeti diákolimpián először induló magyar csapatnak. Géher Istvánt személyesen ugyan már nem ismerhette, mégis sokat köszönhet neki, hiszen szülei egykoron, anglisztika szakos egyetemista korukban, az ő előadásain találkoztak először.

Dobozi Miklós született 1940. május 14-én Budapesten. Iskoláit a budapesti Attila utcai általános iskolában, majd a Petőfi Sándor Gimnáziumban végezte. 2 évig laboráns a Kísérleti Orvostudományi Kutatóintézetben (KOKI). Orvosi tanulmányait a szegedi egyetemen végezte (1960-67), 1967-68-ban a győri megyei kórházban dolgozott. 1968 őszén külföldre (Svájc) távozott. 1969-1979 a zürichi egyetem anatómiai intézet, majd a fül-orr-gége klinika munkatársa (tanársegéd, majd főorvos). 1979-2008. privátpraxis Zürichben, több kórház ORL szakorvosa. Nős, felesége Sirokay Zsuzsanna, zongoraművésznő. Két fiuk (Bálint, Márton) informatika szak mellett zenei pályán is dolgozik (jazz, elektronikus zene). Kapcsolat Géher Istvánnal: gyermekkori / fiatalkori / családi barátság, iskolatárs.

Fabiny Tibor a Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének vezetője. Tanulmányait az ELTE-n végezte, 1980-ban diplomázott. 1977-1979 között hallgatta Géher István óráit. Korábbi munkahelyei a Szegedi Egyetem és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol tanszékei; az utóbbit 1993-ban ő alapította. A Magyar Shakespeare Bizottság egyik alapítója, első titkára. Így 1986-1996 között szorosan együtt dolgozott Géher Istvánnal, aki közben a Magyar Shakespeare Bizottság elnöke lett. 1988-ban Géher Istvánnal szerkesztette az *Új Magyar Shakespeare Tár-t*. Angliában, Belgiumban és az Egyesült Államokban volt vendégtanár; illetve Fulbright-ösztöndíjas kutató. Szakterülete: Shakespeare, Milton, az angol irodalom és a Biblia kapcsolata. Szerkeszti a *Hermeneutikai Füzetek* című sorozatot. Több könyvet publikált magyar nyelven: a *Szótörténetek* című könyvét a Luther Kiadó jelentette meg, az angliai Macmillan Kiadó 1992-ben a *Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literature* című könyvét adta ki.

Faragó Borbála jelenleg Marie Curie (IEF) ösztöndíjas a Közép Európai Egyetemen. 2006-ban szerzett doktori fokozatot az írországi University College Dublin-ban, előtte az ELTE angol tanszékén tanult, ahol Géher István volt tanára, mentora és mestere. Általa ismerte meg a költészet és a tanítás örömet, és kapott bátorságot mindkettőhöz. Jelenlegi kutatási területe az ír és európai migráns költészetek. Társszerkesztett esszékötetete (*Facing the Other: Interdisciplinary Studies on Race, Gender and Social Justice in Ireland*) 2008-ban, költészeti antológiája (*Landing Places: Immigrant Poets in Ireland*) 2010-ben jelent meg. Ezen kívül számos cikk, recenzió, vers, valamint egy kiadásban lévő monográfia szerzője. Írországbán él férjével és három gyermekével.

Fejérvári Boldizsár 2003-ban diplomázott az ELTE BTK angol-skandinavisztika szakán. 2000 óta látogatja az Eötvös Collegium angol szakos óráit, 2004 óta vezet norvég, illetve angol irodalmi-fordítói szemináriumokat és nyelvkurzusokat. Jelenleg az Angol-Amerikai Műhely kinevezett oktatója.

Ferencz Győző (1954) költő, irodalomtörténész, az ELTE Anglisztika Tanszékének habilitált docense, 2005 és 2009 között tanszékvezetője; a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia ügyvezető elnöke; az Academia Europaea tagja. Számos tanulmány-, verses- és fordításkötete, valamint antológiászerkesztése jelent meg. Legutóbbi könyvei: *Radnóti Miklós élete és költészete* (kritikai életrajz, 2005, 2009), *Szakadás* (versek, 2010). Géher István az Angol Tanszéken 1973 és 1978 között a tanára, szakdolgozati témavezetője volt, később barátok és kollégák lettek.

Fogarassy Miklós. Könyvtáros, irodalmár, kritikus és esszéista. Budapesten, 1939-ben született. 1962-ben kapott diplomát az ELTE BTK-n könyvtárosként és a magyar irodalom tanáraként. Hivatali pályáját az Országos Széchényi Könyvtárban kezdte, majd a Magyar Írók Szövetségében, az OSZK Könyvtártudományi Központjában, illetve az esztergomi Babits Mihály igazgatójaként tett néhány éves kitérő után ugyanott folytatta, tudományos főmunkatársként. Irodalmár pályáját kritikusként 1963-ban kezdte (a Jelenkor, Kortárs, Új Látóhatár stb. hasábjain). Tandori Dezsőről, Mészöly Miklósról és Jan Vermeer festészetéről jelentek meg esszékötetei.

Géher Istvánnal egyetemi szemináriumok közös hallgatójaként ismerkedett meg; ez a kapcsolat a következő évtizedek során, ha nem is gyakori, de intenzív beszélgetésekre alkalmat adó találkozás és telefonbeszélgetések során szíves barátsággá is mélyült. Mély emlékei közé tartozik, hogy egy vidéki alkotóházban miként dolgozott Göncz Árpáddal egy Faulkner-kötet szerkesztőjeként, meg az is, hogy milyen lebilincselően Shakespeare-előadásokat hallhatott Géher Istvántól a Magyar Rádióban, majd az Ajtósi Dürer-soron.

Földváry Kinga magyar-angol szakon végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, ahol 2005-ben PhD fokozatot is szerzett a Géher István által vezetett Reneszánsz és barokk angol irodalom doktori programon. 2003 óta a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen tanít angol irodalmat. Kutatási területe elsősorban Shakespeare drámaírói művészete, különösen a drámák filmadaptációi, de szívesen foglalkozik modern és kortárs brit irodalommal is.

Frank Tibor egyetemi tanár, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének igazgatója (1994–2001, 2006–), az MTA doktora. Kutatási területe a nemzetközi migráció, a transzatlanti kapcsolatok, a nemzetképkutatás és a historiográfia. Fulbright vendégprofesszor volt a University of California, Santa Barbara és a UCLA campusain (1987–90), NEH Distinguished Professor a University of Nevada-Reno egyetemén (1990–91), és rendszeres vendégprofesszor a New York-i Columbia University történelem tanszékén (2001, 2007, 2010). Humboldt-díjjal,

Szent-Györgyi Albert-díjjal és Ország László-díjjal tüntették ki, a londoni Royal Historical Society levelező tagja. Utóbbi könyvei között jelentek meg a következők: *Kettős kívándorlás. Budapest—Berlin—New York 1919–1945* (Budapest: Gondolat, 2012), (Tibor Frank and Frank Hadler, eds.), *Disputed Territories and Shared Pasts: Overlapping National Histories in Modern Europe* (Palgrave Macmillan, 2011).

Geher Istvánnak több évtizeden át utcaszomszédja és kollégája volt.

Gellért Marcell Hogy Istvánhoz feleségem, Kuklis Éva révén rokoni szálak is fűznek, csak akkor derült ki, amikor 1981 őszén, vendéghallgatóként (az angol szakot csak a következő évben vettem fel) beiratkoztam hozzá aktuális Shakespeare-szemináriumára. Ez a szeminárium – végtelenített párbeszéd formájában – azóta is tart. Később, már angol szakosként öt éven át voltam hallgatója, fél évente két, gyakran három kurzusát is felvettem, így tanultam meg Géherül olvasni, látni, hallani, érezni és gondolkodni az angol, amerikai és nem utolsósorban a magyar irodalom ürügyén. Személyes-emberi és szakmai kapcsolatunk az egyetem után is megmaradt. Mindkét doktori disszertációmnak ő volt a témavezetője, ő hívott meg az 1989-ben megalakult Shakespeare Bizottságba, és tanárként is ő egyengette az utam. Így lehettem, immár kollégájaként, kezdettől részese az Eötvös Kollégium Angol-Amerikai Műhelyében és az Angol-Amerikai Intézet Doktori Programjában meginduló munkának. 2005-től (ebben az évben lettem az Angol-Amerikai Intézet főállású oktatója) rendszeres munkakapcsolatban voltunk, írásaimnak is minden esetben ő volt az első lektora és kritikusa. Tőle tanultam azt is, hogy az igazán komoly munka játék, és fordítva: a játék, ha igazán komolyan vesszük, olyan munka, amiért érdemes élni és dolgozni. Shakespeare és Faulkner, Catullus és Arany János alcájában is mindig ugyanazt az egyetlen valóság szerepet játszotta: a sajátját, amelyben mindenki, diák és tanár, olvasó és író egyaránt magára és egymásra ismerhetett. Írásait forgatva, emlékéit idézve komolyan mondom: szerencsénk, hogy vele lehetünk, lehetünk.

A kötetben szereplő írás, pusztán a címéből ítélve csupán Shakespeare kapcsán kötődik a kötethez, de reményeim szerint a kettős tükörben, nem pusztá „jelenésként”, egy harmadik portré, mindnyájunk mesterének képe is kibontakozik.

Géher Mária 1958-tól Géher István egyetemi csoporttársa, majd 1964-től felesége. Először Székesfehérváron, majd 1965-től 1995-ig a budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar-angol szakos tanár. Sokáig az angol munkaközösség vezetője és az ELTE diákjainak tanítási gyakorlatát irányító vezető tanár.

G. István László (1972) Géher István fia, József Attila-díjas költő, műfordító, tanár. 1997-től 2006-ig a budapesti Toldy Ferenc Gimnázium magyar-angol szakos tanára. Jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem magyar irodalmi tanszékén tanít világirodalmat. Érdeklődési területe a verstan, amelynek megújítási lehetőségeiről szól 2010-ben megvédett PhD disszertációja. Nyolc önálló verseskötete jelent meg, három a Liget Kiadó gondozásában: *Öt ajtón át* (1994), *Kereszthuzat* (1996), *Napfoltok* (2001), *Merülő szonettek* (1998), három a Belvárosi Kiadónál: *Amíg alsom, vigyázz magadra* (2006), *Homokfűga* (2008), és a *Választóvíz* (2011) a Palatinus Kiadónál. Kétnyelvű válogatott versei 2009-ben jelentek meg *Sandfuge* címmel a stuttgarti merz&Solitude Reihe Literatur sorozatában.

Gyuris Kata végzős angol-francia szakos hallgató az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Az Eötvös József Collegium Angol-Amerikai, illetve Sauvageot (Francia) Műhelyeinek 2007 óta tagja. Érdeklődési területe a 20. századi és kortárs angol és francia nyelvű próza, azon belül is angol

és francia posztkoloniális irodalmakkal, valamint francia nyelvű Holokauszt-irodalommal foglalkozott részletesebben. Tanulmányai jelentek meg többek között Henry James, Margaret Atwood, J. M. Coetzee, Kazuo Ishiguro, valamint Doris Lessing és J. M. G. Le Clézio műveiről.

Hegedűs D. Géza (1953) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, rendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Színházi Főtanfolyamának rektorhelyettese.

Hetényi Zsuzsa az ELTE professzora, az MTA doktora, irodalomtörténész, műfordító. Szakterülete a 20. századi orosz próza, a kettős identitású és kétnyelvű orosz írók, az orosz emigráció irodalma, az orosz-zsidó irodalom. Monográfiái: *Csillagosok, keresztesek. Mítosz és messianizmus Iszaak Babel Lovashadseregében* (1991); *Örvényben. Az orosz-zsidó próza története I-II* (antológiával, 2000.); *In a Maelstrom. The History of Russian-Jewish Prose 1860-1940* (2008). Szerkesztője és társszerzője *Az orosz irodalom története... 1-2.* kötetnek (1997, 2002.), összesen mintegy 400 publikációt jegyez hét nyelven. A *Dolce Filologia* sorozat szerkesztője, a MűMű – Műfordítói Műhely alapítója (1997–), vezetője. Kutatói ösztöndíjai: Odessza, Genf, Miami, Leeds, Berlin, Stanford University, Bécs, UCL London. Széchenyi István és Füst Milán fordítói díjas (2002).

Horgas Judit (1974) az ELTE BTK angol szakán diplomázott, ugyanott doktorált. 1998-tól a Liget, 2008-tól a Szitakötő szerkesztője. Kutatási területei: ökokritika és reneszánsz irodalom.

Jancsó Daniella (Szeged, 1974) az ELTE angol-német szakos hallgatójaként 1995-ben nyert felvételt az Eötvös Collegium Angol-amerikai Műhelyébe. 1999-től Erasmus- és DAAD-ösztöndíjjal Münchenben tanult a Ludwig-Maximilians Egyetemen, ahol 2006-ban doktori fokozatot szerzett angol irodalomból. Azóta ezen az egyetemen tanít, fő kutatási területe a huszadik századi angol nyelvű költészet. Az Angol-amerikai Műhely tagjaként számos Géher-szemináriumon vett részt, a Láthatatlan Kollégium ösztöndíjasaként Géher István tutori hallgatója is volt. A szakmai és baráti kapcsolat Géher István haláláig megmaradt. Wolfgang Berends-cel együtt az *Eszteendő Éve* c. kötetből fordított verseket németre, a válogatás *In Jahre gegessene Jahre* címmel jelent meg Németországban (Stadtlichter Presse, Wenzendorf). 2012-ben a müncheni Lyrik Kabinettnben Géher István és G. István László felolvasó estjét vezette, melyen a német nyelvű kötet is bemutatásra került.

Jankovics József (Seregélyes, 1949) irodalomtörténész, akinek az az életre szóló élmény adott meg, hogy az irodalomhoz és a nyelvhez fűződő viszony kialakítását Géher Istvántól tanulhatta a székesfehérvári Teleki Blanka Gimnáziumban, ugyanúgy, ahogy „ember-ségről példát, vitéségről formát”. Ezután Szegeden végezte egyetemi tanulmányait, de továbbra is kapcsolatban maradt tanárával. Budapesten egy ideig azonos épületben dolgoztak, az Eötvös Collegiumban illetve az MTA Irodalomtudományi Intézetében. Három évig néhány közös tanítványuk is volt.

Juhász Dávid (1988 -) jelenleg alkalmazott nyelvészet és anglisztika végzős mesterszakos hallgató az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, illetve Erasmus ösztöndíjas a londoni Roehampton egyetemen. Az egyetemen főbb kutatási területei: amerikai kultúra és ennek különböző hatásai (szakdolgozat címe: *Important Values in Sports in the United States*), interkulturális kommunikáció (szakdolgozat címe: *The Intercultural Skills of Hungarian Truck Drivers*), illetve az (akadémiai) angol nyelv elsajátítása és hatékony oktatása, utóbbi jövőbeni PhD tanulmányainak is a gerincét alkotja. Tanulmányai mellett az utóbbi 5 évben több neves budapesti magánnyelviskolában is

tanít, fő specializációs területe az üzleti angol, és ennek megfelelően multinacionális vállalatoknál tart kihelyezett kurzusokat közép- és felsővezetők részére. Szabadidejében táncol, gitározik, és világot lát.

Kassai Gyöngyi az Eötvös Loránd Tudományegyetem másodéves anglisztika szakos hallgatója, latin minorral, az Eötvös Collegiumban pedig az Angol–Amerikai Műhely és a Bollók János Klasszika–Filológia Műhely tagja. 1991. október 2-án született Budapesten. Szentendrén nőtt fel; 2009-ben elnyerhette a város Talentum Ösztöndíját. Középiskolai tanulmányait a Szentendrei Református Gimnáziumban folytatta. 2011-ben kitűnő eredménnyel érettségizett, majd felvételt nyert az ELTE angol szakára és az Eötvös Collegiumba is. Érdeklődési területe szerteágazó, eddig leginkább a nyelvészet ragadta meg. Tavaly ősszel lehetőséget kapott arra, hogy Dr. Szelid Veronika segítségével egy kissé elmélyedhessen a kognitív nyelvészet világában, aminek a gyümölcse a kötetben szereplő írás. A jövőben is szívesen foglalkozna nyelvészeti témákkal, de a tanári pályát is fontolgatja.

Kállay Eszter, (1994) Géher István unokája. A budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett 2012-ben. Jelenleg az ELTE Bölcsészettudományi Karán első éves francia-esztétika szakos hallgató.

Kállay Géza (1959) az ELTE Anglisztika Tanszékének egyetemi tanára, Géher István veje, s utóda az Angol Középkori és Kora Újkori Irodalom és Kultúra PhD program élén. Fő érdeklődési területe irodalom és filozófia viszonya, különösen Shakespeare és Wittgenstein. A közelmúltban megjelent könyvei: *És most: beszélj! Nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés* (2013); *Semmi vérjel: szövegbe helyező kísérletek* (2008); *Személyes jelentés: filozófiai tanulmányok* (2007); *Melyik Erasmus Kávéházban? Novellák* (2007). 'T-Time and the Inchoative Nick of Time': time and statements about the past in Analytic Philosophy (*Journal of the Philosophy of History*, 2011); 'Nonsense and the Ineffable: Re-reading the Ethical Standpoint in Wittgenstein's *Tractatus* (*Nordic Wittgenstein Review*, 2012).

Kállay G. Katalin (1965) Géher István lánya. A Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének docense, amerikai irodalmat tanít. A budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett 1983-ban, majd az ELTE-n szerzett magyar-angol szakos diplomát 1988-ban. 1988 és 1997 között a Toldy Ferenc Gimnázium tanára. A Leuveni Katolikus Egyetemen szerezte PhD fokozatát 2001-ben. *Going Home Through Seven Paths to Nowhere* c. könyvét az Akadémiai Kiadó adta ki 2003-ban. 2005 és 2009 között nyaranta a University of California, Santa Cruz-i campusán vendégelőadó, a Budapesti Corvinus Egyetemen amerikai diákoknak tanít közép-európai irodalmat és kultúrát. Számos publikációja jelent meg hazai és külföldi folyóiratokban.

Kállay Mária (1995) Géher István unokája. A Budai Ciszterci Szent Imre Gimnázium 11. osztályos tanulója.

Kállay Zsuzsanna (1989) Géher István unokája. A budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett 2007-ben. Az ELTE Angol Nyelv és Irodalom szakán szerzett BA fokozatot, majd a Leuveni Katolikus Egyetemen, Belgiumban kapta meg MA diplomáját angol nyelvészetből és irodalomból. Jelenleg a „European Studies” MA program hallgatója ugyanezen az egyetemen.

Kántás Balázs 1987-ben született Budapesten. Költő, műfordító, kritikus, 2009-ben BA-anglisztika alapszakos, 2011-ben irodalom- és kultúratudomány mesterszakos diplomát szerzett az ELTE BTK-n, jelenleg ugyanitt az összehasonlító irodalomtudományi doktori program másodikéves ösztöndíjas PhD-hallgatója. Elsődleges kutatási területe Paul Celan költészete, emellett a szerző egyik legifjabb és legújabb magyar fordítója is. Pályáját sokakkal együtt Géher István tanítványként, a legendás műfordítói szeminárium egyik diákjaként kezdte, költőként és fordítóként is máig Géher-tanítványnak vallja magát, valamint kritikusi irodalomszemléletére is nagy hatást gyakorolt a Géher István által teremtett iskola.

Képes Júlia. Az ELTE BTK-n, angol-francia szakon végzett 1978-ban, ugyanebben az évben kezdett el kiadóknak fordítani, elsősorban középkori költészetet. Fontosabb megjelent önálló fordítás- kötetek: Thomas: Trisztán és Izolda, Geoffrey Chaucer: Troilus és Cressida, 'Vágyba' felöltözve, ruhátlan' – válogatás a trubadúrok költészetéből; Bérout: Trisztán és Izolda. Saját tanulmánykötet: Trisztán és Izolda. Nagyobb antológiák: Klasszikus angol költők antológiája, Francia költők antológiája, A tavaszidő édessége. A középkori költészetéről számos konferencián adott elő, és több cikke jelent meg. Bővebben: www.kepesjulianna.hu.

Idén 20. éve dolgozik francia, angol és olasz nyelvkönyvek felelős szerkesztőjeként a Nemzedékek tudása Tankönyvkiadónál (2013. február 1. előtt Nemzeti Tankönyvkiadó). Géher István-tanítvány volt, és lelkes tagja a híres műfordító szemináriumnak. A kapcsolat mindvégig megmaradt.

Kiss Zsuzsánna. 1965-ben született Marosvásárhelyen, református értelmiségi családban. Kolozsvárott magyar-angol szakot végzett. Moldvába helyezték angoltanárnak, több irodalmi lap munkatársa volt. A 89-es „forradalom” után azzal a céllal indult Budapestre, hogy Géher Istvánnal tanuljon. Minnesota, Oxford és Stratford után Shakespeare-t választotta „otthonául”. A *Lear* magyar fordítás- és színpadtörténetéről szóló kandidátusi értekezését Géher István vezette (1993-98); ma sincs olyan pillanata munkájának, életének, amelyben elfogyna a tőle kapott útravalója. Tanári pályája főbb állomásai időrendi sorrendben: Kolozsvár Babes-Bolyai, ELTE, Budapest Színművészeti, Kodolányi János Főiskola, Nyíregyházi Főiskola. 2010-ben jelent meg *Búnak bohócái* című könyve. Angol irodalmat tanít, jelenleg drámát, lírát, és társművészeteket. Fordít, elsősorban verset angolból és románból. Egy fiú édesanyja.

Kovács Györgyi 1991. május 28-án született Szolnokon. A Verseghy Ferenc Gimnázium speciális angol tagozatán érettségizett Kiváló Verseghys Diákként. Magyar és informatikus könyvtáros hallgató angol és nyelv- és beszédtudomány minorral az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Az Eötvös József Collegium Magyar, Informatikai és Angol-Amerikai Műhelyeinek tagja. 2011-ben előadást tartott a Cenzúra – Öcenzúra Konferencián, ahol Ilosvai és Arany Toldiját hasonlította össze. 2011-ben az Eötvös Konferencián a fordítóprogramokról, 2012-ben a számítógépes helyesírásról, az Esztétika-Etika-Politika Konferencián pedig a Murányi Vénuszról tartott előadást. Tagja az EClogA szerkesztőbizottságának. A 2009/2010-es tanévben megnyerte az ELTE BTK kari helyesírási versenyét, a Nagy J. Béla országos helyesírási versenyen pedig harmadik helyezést ért el. Szerkeszti az Eötvös Collegium honlapját, valamint a Kindle-varázs blog keretében elektronikus könyveket is. Középfokú, C típusú nyelvvizsgája van angol és német nyelvből, emellett latinul és franciául tanul.

Kőszeghy Anna. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem angol és történelem szakjain szereztem diplomát két éve, most pedig az Irodalomtudományi Doktori Iskola képzésében tanulok ugyanott. A Dürer kávézó lépcsőin ülve hallgattam végig Géher István esteit először – azóta, hét éve

jártam Shakespeare-és Faulkner-előadásaira, Pék Zoltánnal tartott műfordítói szemináriumaira. Műfordítók, természetfilmek és történeti szakszövegek fordítójaként dolgozom, tanulmányaim jelentek meg William Butler Yeats történetiszemléletéről, előadtam több műfordítást, és egy Katherine Mansfield-fordításom is megjelent, Géher István műfordítói szemináriumának hála.

Kucsera Márton 1991-ben született Budapesten. 2009-ben, a budapesti Németh László Gimnáziumban érettségizett kitűnő eredménnyel. Ebben az évben nyert felvételt az Eötvös Loránd Tudományegyetem anglisztika alapszakára, valamint az Eötvös József Collegium Angol-Amerikai Műhelyébe. Alapszakos tanulmányait 2012 tavaszán fejezte be, ebben az évben az Angol Nyelvészeti Tanszék gyakornoka volt. Alapszakos szakdolgozatával (*Participial Constructions in English*) elnyerte az Angol-Amerikai Intézet Outstanding Thesis Award díját. 2012 ősze óta az ELTE anglisztika mesterképzésének hallgatója elméleti nyelvészet szakirányon.

Lázár Júlia (Budapest, 1960) tanár, költő műfordító. Önálló kötetei: Ujjnyomok (Kozmosz, 1988), Az ismeretlen (noran, 2001), Még (Syllabux, 2011). Legfontosabb műfordításai megtalálhatóak az alábbi linken: <http://muforditok.hu/index.php?submenu=member&mid=177>. Mestere 35 éve és tovább: Géher István.

Lőrincz Nanetta 1992. július 13-án, Zalaegerszegen született. Tanulmányait a zalaegerszegi Zrínyi Miklós Gimnáziumban végezte, 2010-ben érettségizett. 2010 óta a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának angol alapszakos, francia minoros hallgatója. Egyetemi tanulmányai kezdetétől az Eötvös József Collegium bentlakó diákja, az Angol-Amerikai Műhely és az Aurélien Sauvageot Francia Műhely tagja. A 2011/2012-es tanév tavaszi félévét Erasmus ösztöndíjasként a Collegium párizsi testvérintézményében, az École Normale Supérieure-ön töltötte. Jelenleg alapszakos szakdolgozatot ír, tanári mesterszakra készül.

Marácz Géza 2008-ban szerzett angol-magyar szakos bölcsész és tanári diplomát az ELTE-BTK-n, majd elvégezte a Modern Angol és Amerikai Irodalom doktori programot. Doktori hallgatóként, illetve doktorjelöltként 2009 óta tart kurzusokat az Anglisztika Tanszéken.

Publikációi D. H. Lawrence prózájának elbeszélésmódjával és Dickens magyarországi befogadás-történetével kapcsolatosak; utóbbi születésének bicentenáriuma alkalmából pedig – válogatásában és társfordításában – 2012-ben napvilágot látott a Cartaphilus Könyvkiadó gondozásában a *London aranykora és más karcolatok* című kötet, amely magyar fordításban először kiadott Dickens-kisprózákat ad az olvasó kezébe.

Marácz Géza 2002-től első- és másodévesként részt vehetett Géher István utolsó Eötvös Collegium-beli kurzusain, a későbbi éveket illetően pedig minden műfordítói ambícióját és eddigi eredményeit neki köszönheti.

Hálával gondol vissza rá, hogy Géher tanár úrhoz egy fél évtizeden át személyes kapcsolat is fűzte, illetve hogy 2012 tavaszán kezébe adhatta első kiadott műfordítói munkáját.

Márkus Zoltán angol reneszánsz drámát és irodalmat tanít a New York államban található Vassar College-ban. 1990-ben angol-magyar szakosként végzett az ELTE-n, Shakespeare-tárgyú szakdolgozatának Géher István volt a témavezetője. 1993-ban M.Phil. fokozatot szerzett a Shakespeare Intézetben, Stratford-upon-Avonban. 1990 és 1997 között kurzusokat tartott az ELTE Angol Reneszánsz és Barokk doktori programjában, az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelyében és az ELTE Angol Intézetének Anglisztika Tanszékén. 1993-94-ben a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol Tanszékén tanított, majd a New York University Összehasonlító Irodalmi Tanszékén

folytatta a tanulmányait, ahol 2002-ben doktorált. 2004-től dolgozik a Vassar College-ban, előtte két évig a Southern Illinois University-n oktatott.

Marton Éva (1962) az ELTE BTK-n régész és történelem szakon végzett (1986). Az Arany János Általános Iskola és Gimnáziumban tanít történelmet 1986 óta. 1987–2011-ig a Magyar Rádió előbb külső, majd belső munkatársa. Az Irodalmi (később Kulturális) Szerkesztőség irodalmi, kulturális műsorainak volt szerkesztője, riportere. Több riportot, interjút készített Géher Istvánnal fordítói munkásságáról, versesköteteiről.

Mesterházi Gábor 1968-ban született. Az ELTE Radnóti Miklós Gyakorló Gimnáziumban érettségizett, majd az ELTE BTK magyar-történelem szakán végzett 1993-ban. Ugyancsak az ELTE-n PhD-zett, dolgozatát *Az ismétlődések Füst Milán: A feleségem történetében* címen írta. 1993–2000-ig tanított, előbb a Radnóti Gimnáziumban, majd – igazgatóhelyettesként – a BZSH Scheiber Sándor Gimnáziumában. 2000–2007-ig az EMI lemezkiadónál a klasszikus és jazzlemezek la-belmenedzsere, itt indítja Hangjegyzet című folyóiratát. 2003 óta zenekritikusként is működik. 2007–2009 között a Művészetek Palotája marketingosztályán dolgozik, azóta szabadúszóként szerkeszt (pl. Opera magazin, a Műpa kiadványai), kritikákat és interjúkat ír a Fidelióba, a Magyar Narancsba, a Gramofonba, a Revizorba és az Élet és Tudományba. Géher Istvánt szülei révén gyerekkora óta ismerte, később mint nővére, Mónika tanárát és mentorát, illetve – magyartanárként – mint a *Shakespeare-olvasókönyv* szerzőjét tisztelte.

Mesterházi Márton (1941) végzettsége szerint magyar-angol-francia szakos középiskolai tanár, nyugdíjas rádiódramaturg, az irodalomtudomány kandidátusa. 1964-től a Magyar Rádió dramaturgia; hangjátékok és színpadi adaptációk a következő területekről: angol (amerikai etc.), francia, jugoszláviai (amíg volt), görög-latin. Fontos publikációk: Sean O'Casey Magyarországon (Akadémiai, Bp., 1993); W. B. Yeats: A csontok álmodása – Drámák. Vál, jegyz. utószó, „Deirdre” fordítása (Nagyvilág Bp. 2004); Ír ember színpadon (Liget, 2006). Fontos fordítások: McEwan, I.: Idegenben. Kisregény. (Magvető, 1984); Brian Friel: Helynevek; Indulatmondat (in: Philadelphia, itt vagyok Európa, 1990); A Nagyvilág folyóiratnak 1970 óta törzs-szerzője, kisrecenziók, nagyobb tanulmányok, rövid és terjedelmes fordítások. Cikk, tanulmányok a Liget folyóiratban. Géher Istvánnal az egyetem óta barátok voltunk.

Mesterházi Mónika (1967) költő, műfordító, esszéista, irodalomszervező. Magyar-angol szakon végzett az ELTE Bölcsészkarán, tanított gimnáziumban és főiskolán, folyamatosan fordít, észak-ír költőkről írt PhD-disszertációt. Majdnem mindent Géher Istvántól tanult, és a baráti köre jelentős részét is neki köszönheti. Négy verseskötete jelent meg: *Visszafagyó táblák*, Cserépfalvi, 1992, *Hol nem volt*, Cserépfalvi, 1995, *Nem hittem volna*, Belvárosi, 1999, *Sors bona*, Osiris, 2007. Huszadik századi és kortárs költőkről írt hosszabb-rövidebb tanulmányt-recenziót -- Géher Istvánon kívül Takács Zsuzsáról, Ferencz Győzőről, Imreh Andrásról, Szabó T. Annáról, Fodor Ákosról, Falcsik Mariról, Lázár Júliáról, G. István Lászlóról, Nemes Nagy Ágnesről, Szlukovényi Katalinról, Lator Lászlóról, Rába Györgyről, Székely Magdáról és másokról.

Mihálka Réka 2000-ben került az Eötvös Collegiumba, angol és magyar szakos hallgatóként. Géher István órái meghatározó jelentőségűek voltak abban, hogy irodalommal kezdett foglalkozni; később a Tanár Úr lett egyetemi szakdolgozata, majd doktori disszertációja témavezetője is. PhD fokozatát 2011-ben szerezte; doktori értekezése Ezra Pound és a japanizmus kapcsolatával foglalkozott. Géher Tanár Úrnak köszönhető az is, hogy műfordítással kezdett foglalkozni; prózát,

verseket és szakszövegeket egyaránt fordít magyarra és angolra is. Számos országban kutatott, publikált és adott elő, de fő szakmai eredményei között tartja azt is számon, mikor egy-egy esszéje margóján megjelent, hogy „Good!”

Miklós Ágnes Kata 2000-ben végzett az ELTE BTK magyar szakán, 2009-ben szerzett doktori fokozatot új és legújabb kori magyar irodalomból. Jelenleg az Általános Vállalkozási Főiskola Társadalomismereti Tanszékének tanára. Kötetei: *Bűnös szövegek – bevezetés a detektívtörténetekbe* (Komp-Press, Kolozsvár, 2009); *A szóértés feltételei – nemzedékváltási problémák a hetvenes évek romániai magyar irodalmában* (Komp-Press, Kolozsvár, 2010).

Verseket, valamint Nagy Andreával közösen óangol versfordításokat publikál. 1996-tól 2000-ig volt az Eötvös Collegium bentlakó hallgatója. Ebben az időszakban ugyan Géher Istvánnak hivatalosan sosem volt a tanítványa, de valamiképpen mégis annak érezte magát.

Nádasdy Ádám. 1947-ben született Budapesten. Angol–olasz szakos tanári diplomát szerzett az ELTE-n. Tanított nyelviskolában és gimnáziumban; 1972 óta az ELTE Angol Tanszékén tanít nyelvészetet. Egyetemi tanár, kutatási területe az angol és magyar hangtan. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja. Írásaival, tanulmányaival széles körű nyelvművelő feladatot lát el. 1981 óta publikál verseket. Több verseskötete jelent meg, ebben Géher István volt egyik első biztatója, baráti kritikusa. Mint műfordító főleg angolból és főleg színdarabokat fordít, köztük eddig kilenc Shakespeare-darabot, s e munkában is támaszkodhatott Géher alapos és nagylelkűen nyújtott szakvéleményére. A színműfordítások mindig színházak felkérésére készültek, s így többfelé be is mutatták őket. Jelenleg Dante *Isteni Színjátékának* új szellemű fordításán dolgozik.

Nagy Andrea az ELTE BTK angol nyelv és irodalom szakán szerzett diplomát, az Eötvös Collegium bentlakó diákja volt. Jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének oktatója, kutatási területe az óangol nyelv és irodalom. Miklós Ágnes Katával közösen óangol versek magyarra fordításával is foglalkozik, fordításaik közül több nyomtatásban is megjelent. Géher István a tanára, szakdolgozatának témavezetője, a műfordítás és a versírás terén tett próbálkozásainak támogatója és szigorú kritikusa volt.

Nagy Boldizsár jogot majd filozófiát tanult és jogtudományi PhD fokozatot szerzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. 1984-85-ben a Johns Hopkins Egyetem bolognai központjának hallgatója volt. 1977 óta az ELTE, 1992 óta Közép-Európai Egyetem oktatója. Rendszeresen ad elő Brüsszelben és Genfben, vendégtanárként tanított - egyebek között - Moszkvában, New Yorkban és Pekingben. Több menekültüggyel és migrációval foglalkozó nemzetközi szakfolyóirat (International Journal of Refugee Law, European Journal of Migration and Law) szerkesztőbizottságának tagja, az ENSZ Menekültügyi Főbiztosságának, az Európa Tanácsnak és több hazai nem-kormányzati szervezetnek (Magyar Helsinki Bizottság, Menedék Egyesület) alkalmi szakértője. A magyar menekültjog legtöbb kodifikációjának cselekvő részese volt. A Refugee Law Reader és az Európai Nemzetközi Jogi Társaság, alapítójának egyike, az előbbinek szerkesztőbizottsági tagja. Több mint húsz nemzetközi joggal és menekültjoggal foglalkozó könyv társszerzője és/vagy szerkesztője, több tucat tanulmány szerzője. Fő szakterülete a nemzetközi menekültjog és az EU kapcsolódó joga.

Nagy Károly (Szikszó, 1937) nyugalmazott ügyész, az Ausztrál-Magyar Baráti Kör elnöke, a Magyar-Ausztrál Shakespeare-szobor Egyetel képviselője.

N. Kiss Szusza. 1955-ben születtem, 1978-ban végeztem az ELTE angol-francia szakán. 1976 óta fordítok verset, prózát. A Corvina Kiadó, majd az Európa Könyvkiadó szerkesztőségében működtem, jelenleg szabadúszó vagyok.

A versbetét rendszerint sürgős feladat, a nyomdába adandó könyvben nem maradhatnak fehér foltok. Mégsem rutinnak, izgalmas rögtönzés. Ez a szösszenet töredék, de a szívemnek különösen kedves, mert sokat elárul nemcsak névtelen szerzőjéről, hanem arról a szerzőről is, aki idézi – azért választottam, mert humorát, hitelét szeretett tanárom is méltányolta, nagy örömrre.

Palkóné Tabi Katalin. 2003-ban végeztem magyar-angol M.A. szakon a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, majd 2010-ben szereztem PhD fokozatot az ELTE irodalomtudományi doktori iskolájában. Dolgozatom témája a *Hamlet* színházi szövegek könyveinek összehasonlító elemzése volt, témavezetőm Géher István. Együtt szerkesztettünk egy tanulmánykötetet is „*Látszanak, mert játszhatók.*” *Shakespeare a színpad tükrében* címmel. Géher tanár úrral nagyon jó szakmai és emberi kapcsolat volt, sokat tanultam tőle arról, mi fontos, és mi nem. Talán az volt benne a legcsodálatosabb, hogy mindenkit hagyott annak lenni, aki. Nem erőltette ránk az elképzeléseit, viszont tudott velünk együtt gondolkodni, inspirálni.

Patak Márta. Kaposváron született 1960-ban, Leányfalun él, műfordító, prózaíró, az ELTE BTK olasz-spanyol-újgörög szakán végzett 1988-89-ben. 2006-tól a Patak Könyvek Spanyol Elbeszélők c. sorozatának egyszemélyes fordítója kiadója. Elsősorban 20. századi és kortárs spanyol és görög irodalmat fordít. Prózai írásait többek között az ÉS, a Jelenkor, az Életünk és a Forrás közölte.

Pikli Natália az ELTE Anglisztika Tanszékének adjunktusa, fő kutatási területe Shakespeare művei, a karneváli hagyományok, a kora újkori populáris kultúra vetületei, valamint a kortárs angol dráma és költészet és Shakespeare mai recepciója. Doktori disszertációját (*The Prism of Laughter: Shakespeare's 'very tragical mirth'*) Géher István vezetésével *summa cum laude* védte meg 2003-ban. Tanulmányai jelentek meg angol és magyar nyelven, itthon valamint az USA-ban (*Shakespearean Criticism* vol. 85.) és Nyugat-Európában (*European Journal of English Studies* 14.3, *Early Modern Communications*, Cambridge Scholars, UK, *Journal of Early Modern Studies* vol. 2., Firenze). Géher István Eötvös Collegista tanítványaként, szellemi gyermekeként maga is szenvedélyes tanár, tanítva tanul, és igyekszik megérteni a világot a kutatás és tanítás mellett a színházon keresztül is, ezért alkalmanként rendezője egy középiskolai amatőr drámakörnek.

Pintér Károly egyetemi tanulmányait az ELTE BTK angol-történelem szakán végezte 1988–95 között. Az Eötvös Collegiumnak 1989–94 között volt tagja, 1990-től 1993-ig Géher István Angol-amerikai Műhelyének diáktitkára, majd 1995-től több mint egy évtizeden át óraadó oktató. 2003 és 2005 között a Műhely vezetője. 2005-ben védte meg angol irodalmi doktori disszertációját az angol utópikus regény témakörében, ami *The Anatomy of Utopia* címmel 2010-ben jelent meg az USA-ban.

A PPKE BTK Angol Intézetében 1998-tól teljes állású oktató, fő feladata a brit és amerikai történelem, majd a brit és amerikai országismeret oktatása. Az országismereti képzés kidolgozásában úttörő szerepet vállalt, több tankönyvet is írt. 2003–2004-ben a Texas Christian University-n végzett kutatásokat Fulbright-ösztöndíjjal. A fantasztikus irodalom és a science fiction mellett manapság elsősorban az USA alkotmányos rendszerével, főként egyház és állam viszonyával foglalkozik.

Pór Péter (1940) az ELTE BTK. magyar-francia szakán végzett, Géher István évfolyamtársa-ként, 1963-ban. Széchenyi-díjas irodalomtörténész, 1979-ig Magyarországon, ezután 2005-ig Németországban (Siegen), majd Franciaországban (Nancy; Centre National de la Recherche Scientifique) egyetemi oktató illetve tudományos kutató. Könyveiben és tanulmányaiban elsősorban a modern európai lírával (különösen Rilke életművével), illetve a stiluselmélet kérdéseivel foglalkozik. Legfontosabb könyvei: *Die orphische Figur: zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*, Heidelberg, 1997; *Léted felirata*, Budapest, 2002; *Voies hyperboliques. Figures de la création poétique des Lumières à la modernité*, Paris, 2003; „Zu den Engeln (lernend) übergehen”: *Zur Poetik von Rilkes Werk zwischen den „Neuen Gedichten” und den Spätzyklen*, Bielefeld, 2005; Tornyok, tárnák. Tanulmányok a költői alkotás alakzatairól, Budapest, 2013 (sajtó alatt).

Rákóczi Piroska újságíró, idegenforgalmi üzemgazdász. Szabadúszó. Több mint 200 megjelent cikk az Igen, a Keresztény Élet, a Magyar Polgármester hasábjain. Közel 100 riport a Magyar Rádióban (Kossuth, Petőfi, Bartók), illetve a Magyar Katolikus Rádióban. Az Arc Kiállítás mondatversenyén az első 10 között 2006-ban. Az Arc Kiállítás rádiós spot versenyén az első 10 között 2007-ben. Az Örkény István novellaversenyen kötetbe került novella 2012-ben. Géher tanár úr segített rájón-nom arra, hogy érdemes novellákat írnom, és segített belátni, hogy nem leszek sohasem költő.

Ruttkay Veronika 1996-ban lett az Eötvös Collegium Angol-Amerikai és Magyar Műhelyének bejáró hallgatója. Néhány évig Géher tanár úr mellett műhelytitkár, tanszéki gyakornok, az EC-s karácsonyok alkalmi szereplője. Még egyetemi hallgatóként „tanár-segéd” Géher István Angol költészet, Angol dráma és Bevezetés az angol-amerikai irodalomba c. szemináriumain. 2003 és 2006 között a University of Glasgow doktori hallgatója, ahol S. T. Coleridge Shakespeare-előadásából védi meg disszertációját. 2006-tól az ELTE Anglisztika Tanszékén dolgozik, főbb kutatási területei az angol romantika irodalma és Shakespeare kritikai fogadtatása. Két gyereke van.

Sándor Júlia jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának végzős, anglisztika alapszakos, dráma és színház specializációs, orosz minoros hallgatója. A Beloit-Eötvös csereprogram ösztöndíjasaként fél évig tanult az egyesült államokbeli Beloit College-ban. Az Eötvös Collegium Szlavisztika és Angol-Amerikai Műhelyeiben eltöltött három év során elsősorban identitás, tér és idő kérdéseivel kezdett el foglalkozni Puskin és Csehov művei kapcsán, szakdolgozatát „The Sixth Age” of the Shakespearean Heritage: Samuel Beckett’s Endgame címmel írja. A Collegium jelenlegi színjátszókörének egyik szervezője.

Sántháné Gedeon Mária. 1973-ban szerzett magyar-angol szakon diplomát (MA) az ELTE-n, s azóta az Eötvös Collegium tanára. Szakterülete a nyelvtanítás és annak módszertana. 1987-től tanít magyart külföldieknek is. (A Klett/Pons Kiadó sorozatában 2007-ben jelent meg *Beginners’ Hungarian* című tankönyve.) Hároméves amerikai vendégtanársága (1992-95, Rutgers Egyetem) óta foglalkozik kultúráközi kommunikációval is. Gyakori meghívott előadó a Fulbright Bizottság, az OUP (Oxford University Press) vagy a CETP (Central European Teaching Program) továbbképzésein. Géher István tanítványa, majd kollégája volt az Eötvös Collegium Angol-Amerikai Műhelyében.

Szabó T. Anna (1972) József Attila-díjas költő, műfordító.

Széll Melinda 2011-ben summa cum laude végezte el a University of California Santa Cruz spanyol és nyelvészet BA-képzését. Jelenleg mesterfokú tanulmányait végzi angol alkalmazott nyelvészetből az ELTE BTK-n. Kutatási érdeklődései közé tartozik az angol nyelvterületen élő magyarok körében végbemenő nyelvi transzfer (amelyről szakdolgozatát is írja), a fonetika és a finnugrisztika.

Szlukovényi Katalin (1977, Győr) költő, műfordító, kritikus, tanár. Az ELTE diákjaként szerzett angol és magyar szakos diplomát, 1996-ban az Eötvös Collegiumba Géher István vette fel. Nála kezdte angol irodalomtörténeti stúdiumait, amiket 2005-től az ELTE Modern Angol-Amerikai Irodalom PhD programjának ösztöndíjasaként folytatott két témavezető, Géher István és Kálmán C. György irányításával. Jelenleg doktorjelölt, a disszertációján dolgozik. Az ELTE-n, illetve a PPKE-n tanított modern angol és amerikai irodalom kurzusokat. Első verseskötete (*Kísérleti nyúlórr*) 2005-ben jelent meg, és Gérecz Attila-díjat kapott. A következő (*Hamis nosztalgia*) kiadására idén júniusban kerül sor. Több tanulmányt írt kortárs magyar líráról. Műfordítást is Géher Istvánnál és Lator Lászlónál kezdett tanulni. Angolból és németből fordít, elsősorban verset. Jelenleg a Magyar Műfordítók Egyesülete elnökségi tagja - ezt a szervezetet kollégáival együtt szintén Géher István, a MEGY első elnöke alapította.

Takács Ferenc (1948) irodalomtörténész, kritikus, az ELTE Angol Tanszékének docense. „Amikor Géher István hatvanadik születésnapját ünnepeltük a tanszéken, én mondtam a köszöntőt. Istvánt akkor a „bátyám”-nak tituláltam, metaforikusan, a metafora súlyos komolyságával és semmire sem kötelező felelőtlenségével. Amúgy persze mindketten rendelkezünk ennek a fivéri viszonynak a szükséges feltételével: egyikék vagyunk, egyetlen fiúgyerekek, egyikünk sem tudhatja, milyen érzés az, ha testvére van az embernek. Most, a hetvenedik születésnap táján szeretném hinni, hogy az elégséges feltétele is megvan ennek a metaforikus rokoni viszonynak. Én legalábbis így érzem: mégiscsak van nekem egy bátyám, még ha nincs is. Mert régóta tudni vélem, hogy milyen érzés, ha van; azóta, hogy Istvánt megismertem és a barátja lettem.”

Tandori Dezső (1938) Kossuth-díjas, Prima Primissima-díjas költő, író, műfordító.

Togay, Can János (1955, Budapest) 1978-ban végzett az ELTE-n angol-német bölcsészként. Géher 20. századi angol költőket bemutató speciálkollégiumát látogatta. Miután 1977-ben egy alkalommal megmutatta tanárának verseit, Géher István a következő szavakkal fordult hozzá: „*Őn akkor most magyar költő lesz. Jól megfontolta?*” Togay a megjegyzést követő 27. évben megjelent verseskötetének fülszövegén a következőképpen vall: „*Kérdésében volt valami vészjósló, amit csak felerősített a hangjából kicsengő jóindulat. Versírás közben soha nem merült fel bennem, hogy ez a tevékenység egy meghatározott pálya vagy sors választását jelentheti. Ugyanakkor amennyire elriasztott a kérdés, annyira fel is szabadított. Úgy határoztam, kivonom magam érvényessége alól. Tanárom felvetése arra is felhatalmazott, hogy minden külső szempont vagy következmény figyelembe vétele nélkül írjak, és anélkül, hogy foglalkoztatna, vajon a következő verset megírom-e?*”

Vince Máté (1981) angol, esztétika és latin szakon végzett az ELTE-n. Géher István műfordító- és Shakespeare-szemináriumainak egykori lelkes hallgatója. Emellett (és ettől semmiképp sem függetlenül) nemrég adta le PhD dolgozatát, amelynek témája a kétértelműség megközelítései, etikai megítélése és drámai hatása az angol reneszánsz irodalomban, kultúrában és politikai-teológiai vitákban. Elsősorban az antik hagyomány reneszánsz továbbélése, illetve az angol irodalom magyarországi recepciója érdekli, de emellett szívesen foglalkozik könyv- és fordításkritikával is.”

Hivatkozások

Könyvünk egyik célja a Géher István halálának szomorú hírére írt nekrológok összegyűjtése volt. Ezek értelemszerűen javarészt már nyilvánosságra hozott szövegek.

A beérkező írások alapján szerkesztés közben rajzolódott ki egy másik fontos feladat: a Géher István szépirodalmi munkásságáról szóló tanulmányokat, esszéket befogadó, messze nem teljes, de még így is hiánypótló gyűjtemény lehetősége. Ebben a fejezetben tehát szintén olvashatók másutt korábban megjelent írások.

Végül néhány szerzőnk jelezte, hogy kifejezetten olyan szöveggel szeretne hozzájárulni a kötethez, amely szorosan kötődik Géher Istvánnal közösen végzett munkájához. Így az előző két licencia nyomán ilyen esetekben is elfogadtunk már publikált művet vagy részletet.

Ahol erre szükség volt, ott engedélyt kértünk az érintett szerkesztőségektől.

Alább betűrendben soroljuk fel a fenti okokból másodközlésben elfogadott anyagok elsődleges forrását.

BOGÁRDI Szabó István, *Temetési beszéd*, elhangzott Géher István temetésekor, 2012. jún. 28-án, a Farkasréti temetőben.

DÁVIDHÁZI Péter, *A modern magyar költészet átrendeződése: Egy új verseskötet nyomában*, Mozgó Világ, 1982/8, 83-95.

FERENCZ Győző, *Sírbeszéd*, elhangzott Géher István temetésekor, 2012. jún. 28-án, a Farkasréti temetőben, <http://seas3.elte.hu/seas/geheristvan/ferenczgyozo.html>

FOGARASSY Miklós, *Epilógus vagy újrakezdés?*, Jelenkor, 2003/12, 1235-1238.

FRANK Tibor, *Géher István meghalt*, <http://seas3.elte.hu/seas/geheristvan/franktibor.html>.

G. István László, *Töredék*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

GÉHER István, *Quid est tanár úr*, Irodalmi Jelen, 2012. jún. 14., <http://www.irodalmi-jelen.hu/node/13943>.

HEGEDŰS D. Géza, *Búcsúbeszéd*, elhangzott Géher István temetésekor, 2012. jún. 28-án, a Farkasréti temetőben.

HORGAS Judit, *Géher István: Esztendők éve = Fénycsóva lobban*, Budapest, Liget, 2012.

JANCSÓ Daniella, *Egy síron túli hang*, Litera, 2012. júl. 12. http://www.litera.hu/hirek/egy_siron_tuli_hang.

KÁLLAY G. Katalin, *latiuatuc: szapphói*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

KÁNTÁS Balázs, *Elment a Tanár Úr*, apokrifonline, 2012. jún. 15., <http://apokrifonline.wordpress.com/2012/06/15/elment-a-tanar-ur-in-memori-am-geher-istvan/>.

KÉPES Júlia: *Beowulf, Scyld király temetése = Klasszikus angol költők*, Budapest, Európa, 1986, 5-6.

KÖSZEGHY Anna, *Nyugtában felkel...*, Liget, 2012/10.

LÁZÁR Júlia, *Ezredvég*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

LIMPÁR Ildikó, *Prospero elhajózik*, Magyar Nemzet, 2012. jún. 23-24.

LIMPÁR Ildikó, *Nem középiskolás fokon*, Bárkaonline, <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/2837-geher-istvanrol>, <http://www.barkaonline.hu/olvasonaplok/3127-nem-koezepiskolas-fokon>.

MARTON Éva, „Ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget”, Litera, 2012. jún. 13., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_ujjaim_kozt_erzem_es_alakitom_a_szoveget.

MESTERHÁZI Gábor, *Lehet-e költészetet tanítani?*, Élet és Tudomány, 2012/20.

MESTERHÁZI Márton, *A számvetés versei*, Liget, 2012/1-10, sorozat, http://ligetmuhely.blog.hu/tags/mesterh%C3%A1zi_m%C3%A1rton.

MESTERHÁZI Mónika, *Élő arcra festett álarc*, Holmi, 1997/4, 584-591.

MESTERHÁZI Mónika, „Hol az a látvány?”, Pannonhalmi Szemle, 1998/2, 131-133.

MESTERHÁZI Mónika, „És nekem mi bajom van?”, Kalligram, 2004/9.

NÁDASDY Ádám, *Majd csak nagyon sokára*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

N. KISS Zsuzsa, ford.: *Egyspítalfeldsi selyemszövő balladájának záró sorai* = THOMPSON, E. P.: *Az angol munkáosztály születése*, ford.: Andor Mihály, Budapest, Osiris, 2007.

PÁVAI PATAK Márta, *In memoriam Géher István*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

PIKLI Natália, *Prospero*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

SÁNTHA Ferencné Gedeon Mária, *A tanár úr. Géher István (1940-2012)*, Szín - Közösségi Művelődés 17/5, 2012. október, 56.

SZABÓ T. Anna, *Rítus és rutin*, Jelenkor, 2012/7-8, 780-785.

SZABÓ T. Anna, *Tűz*, Litera, 2012. jún. 24., http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_emlekere.

SZLUKOVÉNYI Katalin, *Örökmécs*, Litera, 2012. jún. 12.

http://www.litera.hu/hirek/elhunyt_geher_istvan.

SZLUKOVÉNYI Katalin, *Lélekvándorlás*, Holmi, 2012/9, 1147.

TAKÁCS Ferenc, *Géher István (1940 – 2012)*, Holmi, 2012/7, 940-944.

TANDORI Dezső, *Drága Szomszéd*, elhangzott Géher István temetésekor, 2012. jún. 28-án, a Farkasréti temetőben.

TOGAY, Can, *Géher István emlékére*, Kultúrpart, 2012. június 15.,

http://www.kulturpart.hu/uzenet_a_foldrol/29587/geher_istvan_emlekere.

VINCE Máté, *Mindannyiunk mestere*, Nyelv és Tudomány, 2012. jún. 13., <http://www.nyest.hu/hirek/egy-igazi-mester-aki-a-tanitvanyaitol-is-tanult>.

Tartalomjegyzék

Géher István: Quid est tanár úr	4
Sántháné Gedeon Mária: Előszó.....	6
Géher István életrajza.....	8

EMLÉKEZÉSEK

Bogárdi Szabó István: Temetési beszéd.....	22
Ferencz Győző: Sírbeszéd	25
Hegedűs D. Géza: Búcsúbeszéd	28
Tandori Dezső: Drága Szomszéd	30
Frank Tibor: Géher István meghalt.....	32
Dobozi Miklós: Géher István: gyerek- és ifjúkori emlékek.....	34
Pór Péter: Kérdés az Eltávozotthoz.....	38
Nagy Boldizsár: István, négy és fél évtized.....	41
Jankovics József: A Geherből lett Géher: Géher István tanári pályafutásának első lépései a székesfehérvári Teleki Blanka Gimnáziumban.....	43
Sántháné Gedeon Mária: Géher István	51
Pintér Károly: A hatvanadik.....	52
Szabó T. Anna: Rítus és rutin	55
Limpár Ildikó: Prospero elhajózik.....	62
Jancsó Daniella: Egy síron túli hang.....	67
Ursula Hausgen ajánlása - Jancsó Daniella fordítása	69
Hetényi Zsuzsa: A műhely műfaja.....	70
Vince Máté: Mindannyiunk mestere.....	71
Debreczeni Júlia: Tanítás és színház	73
Kántás Balázs: Elment a Tanár Úr: in memoriam Géher István.....	75
Rákóczi Piroska: Egy ember, ott	77
Pávai Patak Márta: In memoriam Géher István	78
Földváry Kinga: Dylan Thomas csendje.....	80
Kállay Mária: Régi mesék	82
Takács Ferenc: Géher István (1940 – 2012).....	85

EMLÉKVERSEK

Szlukevényi Katalin: Lélekvándorlás.....	92
Örökmécs.....	93
Szabót T. Anna: Tűz.....	94
Borbála Faragó: Prospero	95
Pikli Natália: Prospero	96
Ruttkay Veronika: Géher István felkészül a következő félévre	97
Börzsönyi Péter: Késő délután cigarettafüstben	98
Mesterházi Mónika: Figyelmed előterében	99
Nádasdy Ádám: Majd csak nagyon sokára.....	101
Lázár Júlia: Ezredvég	102
Can Togay János: Géher István emlékére	103
Báger Gusztáv: (Itt benn)	104
Köszeghy Anna: Nyugtában felkel.....	105
Kiss Zsuzsánna: Mondhatatlan	106
G. István László: Ötvenötödik védőbeszéd	107
Töredék.....	107
Géher Mária: Utóirat	108
Kállay Eszter: Június.....	108
Kállay G. Katalin: latiatuc: szapphói.....	108

MŰFORDÍTÁSOK

Marton Éva: „Ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget”: interjú Géher Istvánnal	110
Beowulf – Scyld király tengeri temetése - Képes Júlia fordítása.....	114
Beowulf temetése – Nagy Andrea és Miklós Ágnes Kata fordítása.....	115
Egy spitalfieldsi selyemszövő balladájának záró sorai – N. Kiss Zsuzsa fordítása.....	117
D. H. Lawrence: Tanóra teknősbékával - Maráczai Géza fordítása.....	118
Danyiil Harmsz: Bűnbeesés, avagy a Jó és a Rossz megismerése – Hetényi Zsuzsa fordítása	123
Brendan Kennelly: Bizonyíték – Kiss Zsuzsánna fordítása	127
Paul Muldoon: Nagycsüdtörtök – Kiss Zsuzsánna fordítása	128
Géher István – Mihálka Réka fordítása	130
„világra lett...”	130
„into this world he came”	131

Kórházi haiku	132
Hospital haiku	133
Eszkendők éve 47.....	134
Annual Years 47.	135

TANULMÁNYOK GÉHER ISTVÁN MŰVEIRŐL

Mesterházi Gábor: Lehet-e költészetet tanítani?	138
Dávidházi Péter: A modern magyar költészet átrendeződése	142
Mesterházi Mónika: „Hol az a látvány?”:	
vallomás Géher István verseskötetéről.....	163
Élő arcra festett álarc:	
Géher István (új) verseiről.....	167
„és nekem mi bajom van”:	
Géher István: Polgáristók.....	181
Fogarassy Miklós: Epilógus vagy újrakezdés?	186
Horgas Judit: Géher István: <i>Eszkendők éve 19</i>	191
Mesterházi Márton: A számvetés versei.....	192
Lázár Júlia: Prospero pálcája	202
Limpár Ildikó: Lenni – az <i>nem-lenni</i>	221
Nem középiskolás fokon	223
Géher István és a Magyar Shakespeare Bizottság.....	225
Nagy Károly: Géher István és William Shakespeare	226
Dávidházi Péter: „névnek: e márvány”: Géher István művéről	
a Shakespeare-emlékfal előtt	227

TANULMÁNYOK WILLIAM SHAKESPEARE-RŐL

Géher István: Az olvasóhoz.....	234
To the Reader – Kállay G. Katalin fordítása.....	236
Kállay Géza: „A Föld kilódult a mindenség középpontjából”:	
rend és káosz Shakespeare drámáiban.....	239
Márkus Zoltán: Shakespeare Performance Studies	260
Pikli Natália: Szerelem hitelbe, kamatra és kötvényre:	
<i>A velencei kalmár</i> és kora újkori angol uzsoraügyletek	270
Tibor Fabiny: <i>Enemy Brothers Reconciled</i> :	
Shakespeare's <i>As You Like It</i>	288
Gellért Marcell: A szerepek valósága:	
portrévázlat Füst Milánról Shakespeare tükrében.....	299

TANULMÁNYOK AZ EÖTVÖS COLLEGIUM ANGOL-AMERIKAI
MŰHELYÉNEK 5. MŰHELYKONFERENCIÁJÁRÓL,
2012. november 16.

Palkóné Tabi Katalin: Az ember gondolkodni tanul: interjú Géher Istvánval	310
Fejérvári Boldizsár: Előszó, Preface	313
A Műhely-konferencia programja	315
Györgyi Kovács: Names in Shakespeare's <i>A Midsummer Night's Dream</i>	317
Júlia Sándor: Within and Without: Crossing Thresholds in William Butler Yeats's <i>The Land of Heart's Desire</i>	328
Kállay Eszter: Emberség és hiány Ionesco: <i>A kopasz énekesnő</i> című drámájában	337
Zsuzsanna Kállay: Appearances of Sympathy in <i>The Sound and the Fury</i>	342
Kata Gyuris: Doris Lessing's Waste Land: A Case Study in Intertextuality	352
Zsuzsanna Czifra: The Epistemological Enterprise of Narrative Fiction: An Investigation of the Narrator as the Kaleidoscope of Meaning in Doris Lessing's <i>The Grass Is Singing</i>	362
Gyöngyi Kassai: Spiritual and Bodily Health in the Bible: A Cognitive Linguistic Approach	380
Nanetta Lőrincz: The Role of the Critical Period Hypothesis in Second Language Acquisition	394
Melinda Széll: More Problem English: An Investigation of Common Errors by Hungarian Speakers of English	402
Márton Kucsera: The Comparison of English and Hungarian Participles	416
Dávid Juhász: Important Values in Sports in the United States	426
Balázs Dezsényi: Criticisms in American English	447

FÜGGELÉK

Szerzőink	460
Hivatkozások	473
Tartalomjegyzék	476

Cseicsner Otília

Géher István halálára

Eötvös Collegium-i óráin gyakran mondogatta huncut mosollyal, hogy a tervezett Faulkner-monográfiát inkább nem írja meg, mert azt álmodta egyszer, hogy ha megírja, meghal. Mintha így kicselezhetné a halált, nevettünk vele, de a szívünk mélyén szerettük volna hinni magánmitológiáját, és hogy számunkra mindig elérhető lesz tanácsaival. Olyannyira, hogy a halálhírére így reagáltam: Hogy lehet? Hiszen a Faulknert nem is írta meg!

Géher István lezárt életművet hagyott hátra. Költőként három megszerkesztett kötetet küldetett át feleségével, Máriával halála előtt, hátha lehetne belőlük rádiójáték. Rádiódramaturgként 221 rádióműsornak volt szerzője, közreműködője, és nemcsak Shakespeare 37 darabból álló tükörképét alkotta meg, hanem a sajátját is: az *Anakreóni dalok*, az *És mindig mit tegyünk* saját önarcképei. Ahogy a nyugatos hagyományt folytató esszéi és tengernyi műfordításai is azok. Egyetemi tanár is volt, méghozzá legendás: aki nem járt az órájára, az nem is járt angol szakra, mondogattuk, hiszen oda még azok is jártak, akik nem voltak angol szakosok. Bár nem szívesen járt konferenciákra, és tudományos szakfolyóiratokban sem gyakran publikált, nemzetközi rangú tudós volt, egyenrangú partnere a legismertebbeknek. Legutóbb, a gyulai Shakespeare Fesztiválhoz kapcsolódó konferencián az oxfordi kritikai összkiadás szerkesztője, Stanley Wells emlékezett meg Géher István fájó hiányáról.

Részben miatta lettem anglista. Akkor még csak magyar szakosként bejártam az Angol Műhely óráira – a Műhely szintén az életmű része – és magával ragadtak a kurzuskínálat által prózaian csak kollokviumnak vagy szemináriumnak nevezett órái: az órák besorolástól függetlenül performanszok voltak, ahol ő megcsillanthatta humorát, minden képzeletet felülmúló tárgyi tudását (rendre fejből idézte Shakespeare-t) és mesélni tudását. Több volt, mint egyetemi tanár: Mester volt, mestere a kiválasztottjainak és az őt választóknak egyaránt. Mert a Műhely nyitott volt a nem-Collegisták előtt is, ahogy a legendás szerda esti műfordító-szemináriumán is bárki részt vehetett. Minden héten más hozott szöveget, de ő mindenből felkészült. Könnyörtelenül, de szeretettel és humorral mutatott rá minden félmegoldásra, pongyolaságra, félrefordításra

– tőle tanultam azt a szót, hogy leiterjakab –, de megmutatta, hogyan lehet rájönni a megoldásra, és hogy előbb nem lehet feladni. Aztán hogy valóban jó-e az a megoldás... időnként de jó lenne most is megkérdezni tőle! Legutóbb azt szerettem volna megtudni, mennyi szabadsága van egy műfordítónak egy mondatfüzérén, bekezdésén belül. De már nincs kitől.

Másodéves koromban két drámafordításomat kontrollszerkesztette, szíveségből, mert neki játék volt, örömforrás, kihívás minden szöveg. Majd amikor megjelenhettek volna, lebeszélte a kiadót, korai még, mondván. Nem értettem akkor, pedig világos: abban a helyzetben a kiadó érdekeit szem előtt tartó szerkesztő volt, nem tanár. Mert Géher István mindenben egyformán szakmai volt, még ha akkor nekem, egyetemistaként nagyon nehéz is volt belátni mindezt. A miértre nem mertem rákérdezni akkor, pedig Géher tanár úr megközelíthető volt és elérhető: privátbeszélgetésekben, órák után, még telefonon is lehetett tőle tanulni az életről, a szakmáról és szakmaiságról, a mindig-mindenütt képviselt minőségről és az ésszerű kompromisszumkészségről. Ezt a békát sajnos le kell nyelni, Oti – mondogatta egy-egy színházszakmai konfliktus kapcsán, ha már erről a pályáról nem tudott lebeszélni. Mert dramaturg is volt, és abból is poeta doctus.

Sokan gyászoljuk: műfordítók, költők, esszéisták, szerkesztők, színházi emberek, Shakespeare- és amerikanista kutatók, kollégák és tanítványok, olvasók és rádióhallgatók. Nyugodjék békében Géher István!

Hivatkozás

CSEICSNER Otilia, *Géher István halálára*, prae.hu, 2012. júl. 26., <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=5339&cat=4>.

Helyesbítés

Cseicsner Otilia írása eredetileg az EMLÉKEZÉSEK fejezetbe tartozik, egy szerencsétlen incidens folytán azonban kimaradt a nyomdai változatból. A szerkesztés korai fázisában ugyanis egy vasúti átszállásnál eltűnt a könyv anyagának akkor még egyetlen teljes példányát tartalmazó laptop, és a szöveg rekonstruálása során a fenti megemlékezés elkerülte a főszerkesztő figyelmét, aki ezúton is elnézést kér a szerzőtől, és ezzel a függelékkal igyekszik pótolni a hiányt.

Tisztelt Collegium! Kedves ballagó collegisták!

Igen tisztelt Kolléga Urnök és Urak! Nagyon kedves gyerekek!

Két éve már ért egyszer az a megtiszteltetés, hogy hasonló alkalommal az akkori Igazgató Úr helyett én mondhattam beszédet. Büszke voltam erre, mint ahogy most is büszke vagyok - bár nem hiszem, hogy okom lenne büszkélkedni vele. Az ünnepi szónok ugyanis csak megszólaltatója a beszédnek; a valódi beszélő, aki ilyenkor megszólal: maga a Collegium. Mert egyikünk sem mondhatja kevélyen, hogy a Collegium én vagyok; csak azt mondhatjuk valamennyien, illő alázattal, hogy én a Collegium vagyok...

Mit mond hát általam a Collegium? A Collegium, ahogy ismétlődik az alkalom és változik a hallgatóság, lényege szerint mindig ugyanazt mondja: önmagát, önmagának. Két évvel ezelőtt, ha jól emlékszem, a genius loci, a jó hely szelleme forgott szóban: erről van szó ma is.

Hadd adjak hangot annak a reménynek, hogy - a Collegiumot körülvevő világhoz viszonyítva - jó helyetek volt itt az elmúlt néhány évben. Ha igen, ebből logikusan az is következhetné, hogy most könnyeznünk illene. Hiszen a jó helyről elmenni, innen embereket elengedni nem öröm. Hogyhogy a Collegium mégis mosolyog?

Hogy logikáját megértsük, hallgassuk, mit mond. Azt mondja nektek a Collegium: úgy engedlek útnak, hogy veletek megyek. Aki valaha collegista volt, mindörökké collegista marad; akárhol vagytok tehát, ott van veletek a Collegium is. A genius loci megszokta, s mert megérdemli, meg is kívánja, hogy lakóhelye legyen. Azt várja tőletek, hogy jó helyét megteremtsétek. Hogy helyet csináljatok annak, amit elvisztek innen - azzal, amit innen kaptatok: a Collegiumnak... a Collegiummal...

Mert mi is a Collegium? A szó latin etimológiája /co-legium/ szerint: a közös törvényt tisztelők, az egy tisztelet viselők, egy hivatást követők együttese. És mi az, amit törvényezőre-emel, amivel megtisztel, amit hivatássá tesz? Azt mondja a Collegium: ez a szabadgondolkodás, az alkotó szellemi munka, a művelt embertársaság öröme.

Ez a lehetőségnyi öröm keresteti veletek a helyét. Helyet adhat neki egy jól megírt szöveg, egy jól megtartott tanóra, egy jól elvégzett feladat, vagy akár egy jól alakított beszélgetés, egy-egy tartalasan, jólesően eltöltött nap... Mind egy-egy kis jó hely az életetekben, és együttesükben talál majd jó helyet az életetek. A jó hely -

a Collegium - eredendően társas természetű: ha az életetek jó hely, benne és körülötte mások is jól érzik magukat. S ha itt is, ott is megteremtődik egy-egy emberéletnyi jó hely, ennek eredményeképpen - talán, valamikéivel - jobb hely lehet a világ.

Lehetséges ez? Hinnünk kell benne, mert ebben rejlik a Collegium szabadon szolgáló szellemlétének értelme. A Collegium nem lehetne jó hely, ha nem lenne tőle - tőlünk, tőletek - valamikéivel jobb hely a világ. Így tartoznak össze, így tarthatják fenn egymást a Collegium és annak tagjai.

S akik együttesünkben összetartozunk, valahol mindig együtt is vagyunk. Van közöttetek, aki itt marad jövőre is, de mint felnőtt kolléga, olyan tanítvány, aki már tanítja is, amit tanult. Azok pedig, akik a világban teszik ugyanezt, majd vissza-visszajárnak, hogy beszámoljanak Collegiumukról a Collegiumnak. Hogy bizonyosságot tegyenek róla, vajon "ment-e a könyvek által a világ elébb", azaz ment-e valamire, haladt-e állóhelyében a Collegium...

Most tehát, amikor a Collegium azt mondja nektek: viszontlátásra - mosolyával ezt mondja: kívánom, hogy viszontláthassam magambenneteket, és szeretném, ha viszontláthatnálak titeket magamban.

Adja Isten, hogy úgy legyen. Ámen.

Géher István

Eötvös József Collegium