

Halál az irodalomban

A Kharón – Thanatológiai Szemle jelen különszáma a Halál az irodalomban témában meghirdetett felhívásunkra érkezett tanulmányokból kínál válogatást. Legyen szó bármely műfajról: eposzról, versről, színműről, regényről vagy esszéről, a halál, pontosabban az élet-halál kérdései, dilemmái, a tragédiák, a végességre, az elmúlásra adott reflexió az irodalom örök témáit képezik. Az irodalomból, a nagy írók, költők munkáiból sokat tanulhatunk az emberi végesség megélésének egyetemes tapasztalatáról, a halál, haldoklás, gyász mintázatainak történeti változásáról, kulturális beágyazottságáról, hagyományokról, szokásokról és intézményekről, illetve az egyén halálhoz való viszonyulásáról. A kiemelkedő irodalmi művek szerzői különös érzékenységgel fordulnak az emberi léthelyzet meghatározó tapasztalatához, az élet végességéhez, a halál megkerülhetetlen tényéhez, ezt a belátást pedig egyedi nyelvi formában juttatják kifejezésre.

Az irodalom és halál viszonya azonban nem csupán az irodalmi művek tartalmában jelenik meg, hanem úgy is, hogy az irodalmi alkotás, valamint az irodalmi művek befogadása, olvasása maga is részét képezi a végességünk feldolgozására irányuló szellemi erőfeszítésünknek. Az olvasás és az írás kapcsolat két vagy több ember között, az irodalom révén úgy tudunk belelátni egy másik ember tapasztalataiba, érzéseibe, gondolataiba, ahogy a tudomány vagy egy beszélgetés révén nem vagyunk képesek. A rendszeres olvasás során nem csak sokat tanulunk a világról, hanem ráébredünk a korlátainkra, valamint a másokkal, köztük régmúlt időkkel, kultúrákkal, halott emberekkel való kapcsolódási lehetőségekre, az egyéni és társadalmi idő távlataira és szorító kereteire.

A Halál az irodalomban témaköre tehát nagyon tág, nagyon sokféle megközelítésre ad lehetőséget, amelyet a kiválasztott tanulmányok sokszínűsége is jól példáz. Szerkesztőségünk két formában adja közre a tanulmányokat: egyrészt a Kharón jelen tematikus számában jelenik meg öt kiválasztott írás, másrészt egy önálló elektronikus tanulmánykötetben mutatjuk be a tizennégy legjobbnak ítélt szöveget. Reményeink szerint e kiadványok olvasói betekintést nyernek a halál, a végesség és a veszteség irodalmi megjelenésének témáiba és formáiba,

leginkább pedig kedvet kapnak ahhoz, hogy saját halálfelfogásuk finomításához irodalmi szövegekből is rendszeresen merítsenek.

A szerkesztőség

DR. BENE ADRIÁN

A halál varázsa Robert Desnos szürrealista prózájában

Összefoglalás ♦ *Robert Desnos a francia szürrealista irodalom egyik úttörő alakjaként, 1929-ig a mozgalom tagjaként, költőként és prózaíróként is alkalmazta az irányzat írástechnikáját (az automatikus írást), poétikáját és témáit. Az irányzat képviselői a hétköznapi, racionális gondolkodás ellen lázadva nagy hangsúlyt fektetnek a meglepetésre, a játékra, a képzeletre, az álmra, a vágyra, a kalandra, a véletlenre és a szabadságra. Ennek a tematikus hálózatnak a középpontjában a titok és a csoda áll. Desnos prózájában ezek kiegészülnek a bűn, a kegyetlenség, a halál és a szerelem motívumaival, egy fekete humorral átszőtt titokzatos, groteszk, álomszerű világot hozva létre. A halálnak a titokkal és a csodával való összekapcsolása a romantika olyan alkotóit idézi, mint Hölderlin, Novalis, Poe, Blake és Baudelaire. Desnos szürrealista kísérleti regényei (Les Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides »A pokol büntetései vagy az Új Hebridák«, 1922; Deuil pour deuil »Gyászt a gyászért«, 1924; La Liberté ou l'amour! »Szabadságot vagy szerelmet!«, 1927) mellett ez a sajátos, a halált a tragikumtól megfosztó hang figyelhető meg a novellákban is. Desnos stílusának különlegessége a csodálatos, a hétköznapi és a groteszk elegyítése mellett a morbid hang, amely iróniából és fekete humorból tevődik össze.*

Kulcsszavak: szürrealizmus, halál, idegenség, titokzatos, groteszk, fekete humor

The charm of death in Robert Desnos' surrealist prose

Summary ♦ *Robert Desnos, a committed member of the Surrealist movement to 1929, pioneered the revolutionary technique of automatic writing, and used the poetics and themes of surrealism in his poems and prose. Revolting against reason, rationality and the ordinary world, surrealist poetics is based on surprise, creative play, imagination, dream, desire, adventure, hazard and freedom. In Desnos' prose these topics are supplemented by the motifs of crime, violence, death and love, constituting a grotesque on eiric narrative universe, infused with dark humor. Associating death with the marvelous and mysteriouse vokes such Romantics*

as Hölderlin, Novalis, Poe, Blake and Baudelaire. Besides Desnos' surrealist experimental novels (Les Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides, 1921; Deuil pour deuil, 1924; La Liberté ou l'amour!, 1927) his short stories also show the characteristics of depriving death of its tragic meaning. Desnos's style mixes together the marvelous, ordinary and grotesque, using a morbid tone that consists of dark humor and irony.

Keywords: surrealism, death, strangeness, mysterious, grotesque, dark humor

Bevezetés

Robert Desnos (ejtsd: desznosz) írásművészetével kapcsolatban ma is érvényesek Somlyó György 1968-ban írt szavai: „Desnost nálunk kevesen ismerik”, pedig „a szürrealizmus megtestesülése” (Somlyó, 2000: 377). Ennek okai részben életrajziak: 1929-ben szakított a kommunisták felé forduló Bretonékkal, a nyomtatott sajtóban és a rádióban kereste a kenyerét, majd a francia ellenállás tagjaként egy német koncentrációs táborban vesztette életét 1945-ben. Művészetének ismertsége és elismertsége nem mérhető Bretonéhoz, Aragonéhoz vagy Éluardéhoz, emellett némileg egyoldalúan költői munkásságára összpontosul, noha figyelemreméltó prózaíró volt. Mi sem mutatja ezt jobban, mint az a tény, hogy a Gallimard-nál csak 1999-ben jelenik meg műveinek gyűjteményes kiadása (Desnos, 1999a). Ez a kötet is hiányos azonban, különösen az elbeszélések vonatkozásában, amelyekből ugyanebben az évben jelenik meg egy másik kiadónál válogatás (második kiadása: Desnos, 2015).

A magyar recepció sajátossága, hogy az egész irányzattal kapcsolatban is utólagos, hiszen Magyarországon nem alakult ki szürrealista csoport az irodalomban, a szocialista kultúrpolitika (amelyre erősen hatott Lukács György ellenszenvé az avantgarde irányzatokkal szemben) pedig nem támogatta a szürrealizmus alapos megismerését. Emiatt nem csupán megkésett, hanem igen felszínes is a magyar nyelven hozzáférhető szakirodalom, az antológiák is csupán néhány alapszövegre támaszkodnak. Ennek a hiányos tájékozottságnak egyik „áldozata” éppen Desnos, akinek neve a szürrealizmust bemutató kézikönyvekben, antológiákban csak említésszerűen jelenik meg, művei kimaradnak a szemelvények közül. Különösen feltűnő ez Bajomi Lázár Endre 1968-ban, majd 1979-ben kiadott kötetében, amely sokáig az egyetlen tájékozódási pont volt a témában a magyar olvasó számára (Bajomi Lázár, 1979).

Pedig Desnos fontos alakja a francia dadaizmusnak, majd az ebből születő, André Breton vezette szürrealista mozgalomnak; ő volt az automatikus írás módszerének legnagyobb mestere (Somlyó, 2000). Ez annak az adottságának köszönhető, hogy kiváló alanya volt a hipnózisnak

és önhipnózisnak, bármikor transzba tudott esni. Ilyenkor spontán beszéddel nyugózta le Bretont és a többi szürrealistát (Abastado, 1986: 142). Nem véletlen, hogy Breton *A szürrealizmus kiáltványa* című írásának (1924) végén fél oldalon keresztül magasztalja Desnos-t, „ki mindnyájunk közül talán a legjobban megközelítette a szürrealista igazságot” (Breton, 1979: 196). Kétségtelen tény, hogy Desnos dadaista-szürrealista regénykísérletei az 1920-as években a műfaj megújításának jelentős mozzanatai.

Hasonlóképpen nagyobb elismerést érdemelne érett költészete, amely a lázadó és kísérletező avantgarde korszaka után, az 1930-as évektől haláláig datálható. Fontos hagyományos témái a szabadság és a szerelem. A szabadságot performatív módon is megjeleníti a sajátos hang, a változatos forma, a nyelvi és képi megoldások révén, amelyek „mindig a költészet határszéleit ostromolják” (Somlyó, 2000: 386). Ennek egyik jellegzetes eleme egyes versekben a fekete humor, az ironikusan morbid hangvétel, amely együtt jár az élet és a halál viszonyának folyamatosan horizonton tartott kérdésével.

A halálhoz szorosan kapcsolódik a szürrealizmusban középponti titokzatos, csodálatos, valamint a kaland, a keresés motívuma. Mindez megfigyelhető a regényekben is, az elbeszélésekben pedig középpontivá válik. Ezek a művek részben illeszkednek a szürrealizmus deklarált alapelveihez: az irányzat képviselői a hétköznapi, racionális gondolkodás ellen lázadva nagy hangsúlyt fektetnek a meglepetésre, a játékra, a képzeletre, az álomra, a vágyra, a kalandra, a véletlenre és a szabadságra. Desnos prózájában ezek mellett meghatározó motívumok a bűn, a kegyetlenség, a halál, a szerelem és az álom.

Az alábbiakban elsősorban ezt a sajátos, időnként – groteszk álomszerűsége miatt – Kafkához hasonlított prózát mutatjuk be, középpontba állítva az 1928 és 1943 között írt azon elbeszéléseket, amelyeknek meghatározó jegye a halálhoz való viszony témává válása.

Szürrealista esztétika

A szürrealista esztétika több fontos vonását említettük a bevezetőben. Érdemes emellett kiemelnünk a költői képalkotás jelentőségét, amely az egymástól távoli elemeknek a hétköznapi logika alapján önkényesnek (tehát értelmetlennek) tűnő összekapcsolása, amelynek ihletője a freudi pszichoanalízisben alkalmazott szabad asszociáció. „A fényt Freud felfedezéseinek köszönhetjük. (...) a képzelet talán nemsokára visszahódítja jogait” – fogalmazza meg Breton *A szürrealizmus kiáltványában* (Breton, 1979: 175). A képzelet, az álom, sőt az örület semmivel sem önkényesebb a valóság hétköznapi-racionális észlelésénél, márpedig ez a „realista magatartás (...) minden szellemi és erkölcsi lendületet megbénít” (Breton, 1979: 171).

A tudattalan felszabadításának eszköze a szürrealisták számára az automatikus írás a maga álomszerű, víziószerű logikájával. A tudattalan és az álom jellegzetességei alapján adódott a meglepő, a véletlen és a csodálatos, valamint a titokzatos középpontba állítása, esztétikai elvvé emelése. A fantasztikum és a csoda (amely mint logikátlanság, lehetetlenség közeli rokona az egzisztencialista irodalomban kedvelt abszurdnak) középponti szerepet tölt be ebben az esztétikában: „a csoda mindig szép, bármely csoda szép, sőt csak a csoda szép” (Breton, 1979: 181) a megszokott rend, a racionalitás, a józan és szürke komolyság tagadói számára.

Desnos 1920-as években írt verseiben is középponti szerepet játszik a szabad asszociáció, a nyelvjátékokból, kétértelműségekből fakadó humor és az álomszerűség, az abszurdítás. A nyelvi játékok kiváló példája az 1922-23-ban írt *Rrose Sélavy* című verse (Desnos 1999: 147–150), de kiválóan megfigyelhető ez a technika az 1922-es *L'Aumonyme (Homoníma)* ciklusban (Desnos, 1999: 169–172) is. A humorral kapcsolatban Szávai János hangsúlyozza a fekete humor szerepét, ami által a groteszk és a tragikus keveréke egyfajta világnézetként jelenik meg, s egyben sajátos idegenszerűséget ébreszt az olvasóban: „Az iszonyatos és a nevetséges közötti határvonalaknak ez az elmosása az olvasóban mindannyiszor különös szorongást ébreszt” (Szávai, 1979: 139). Az ugyancsak a hétköznapi rend kötöttségein felülemelkedő csodálatossal kapcsolatban a szürrealisták egyik fontos szemléleti vonása és költői-írói eljárása, hogy a mindennapiban, a szokásosban is igyekeznek azt felfedezni (Szávai, 1979: 143). Mindkét irodalmi jellegzetesség kiválóan megfigyelhető Desnos prózai műveiben.

Desnos esetében legkorábban 1926-tól feltűnően fontos téma a halál, elsősorban a saját halál, amelyet könnyed hangnemben, tragikumtól mentesen, humorral jelenít meg (lásd a *C'est les bottes de 7 lieues: cette phrase »Je me vois« (Hétmérföldes csizma ez a mondat: látom magamat)* kötet verseit, Desnos, 1999: 289–298)¹.

Kísérleti regények

A hagyományos, lineáris cselekményvezetésű, valószerű világot bemutató, átlátható motivációkkal rendelkező szereplőket felvonultató regény műfaja komoly kihívást jelentett az ezeket az elvárásokat elvből elutasító szürrealizmus számára. A kezdeti álomleírások a maguk sajátos logikai rendjükkel önmagukban nem feltétlenül alkalmasak arra, hogy a regény által megkívánt egységes cselekménnyé álljanak össze, az ilyen kísérletek tehát magát a regény műfaját teszik kísérlet tárgyává, azt kutatva, hogy annak hagyományos összetevőiből mi az a minimum, amit mégiscsak meg kell tartani ahhoz, hogy a művet regénynek lehessen tekinteni.

¹Marie-Claire Dumas, a kötet szerkesztője Desnos viszonyáról a halálhoz megjegyzi, hogy állítólag orosz rulettet is játszott (Desnos, 1999: 286).

Ez a törekvés figyelhető meg Louis Aragon (*Anicet, ou le Panorama* »Anicet vagy a panoráma«,; *Les Aventures de Télémaque* – »Télemakhosz kalandjai«; *A párizsi paraszt*), André Breton (*Nadja*) és Robert Desnos (*Les Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides*; *Deuil pour deuil*; *La Liberté ou l'Amour!*) 1920-as években írt dadaista-szürrealista kísérleti regényeiben.²

A szerzők a logikai és szerkezeti egységesség minimumát keresik a képzelet kibontakoztatására koncentrálva, a szabad asszociációt, a csodát, a képtelenséget használva építőelemként. Az álomszerű, asszociatív logikájú narratíva és a nyelvi játékok az antiregény és a posztmodern szövegirodalom francia irodalmi előfutárai lesznek (Raymond Roussel nyelvi kétértelműségei mellett), amelyben a nyelvi és képi szerveződés, valamint kapcsolatok helyettesítik a mimetikus valóságábrázolást, illetve az összefüggő, ok-okozatilag motivált cselekményt.

Breton elméleti programjában a csodát, a csodálatost (*merveilleux*) állítja középpontba: „Az irodalomban csak a csodás elem képes megtermékenyíteni azokat a műveket, amelyek olyan alantas műfajba tartoznak, mint a regény vagy általában minden olyan írást, amely többé-kevésbé anekdotikus” (Breton, 1979: 181). Desnos a *Liberté ou l'Amour!* (1927) lapjain a csodát egyrészt a szerelemmel kapcsolja össze,³ másrészt magában az írás folyamatában látja kifejeződni: az írás „a csoda szerves és szemmel látható megnyilvánulása” (Desnos, 1999: 344).

Breton később saját művében, a *Nadjában* (1928) az örület és a véletlen középpontba állításával tematizálja a valóság és a képzelet viszonyát, regénypoétikai reflexiókat is megfogalmazva a mimetikus realizmus ellenében. Itt a hétköznapi valósággal szemben *Nadja* és a vele való rejtélyes találkozás képviseli a csodát;⁴ a könyv harmadik részében pedig Breton hosszasan elmélkedik a Csodában való hitéről, amely tulajdonképpen a valóság rendjének felforgatását képviseli. A látszatvalóság mögötti rejtett összefüggések szürrealista elméletének jegyében mutatja fel a hétköznapi ágyazott csodát, sokszor valóság és mítosz összeolvasztásával, Aragon a *Párizsi parasztban*, Desnos pedig számtalan művében, versekben és novellákban. Jellemző módon egy 1928-ban a *Le Soir*-ban megjelent, moziról szóló cikkben (*Puissance de fantômes* »Kísértetek hatalma«) is a képzelet szabadsága mellett érvel a

² Ezek sorába tartozik Giorgio de Chirico: *Hebdomerosa* (1929); Philippe Soupault: *Le Bon Apôtre* (1924) és René Crevel: *Babylone* (1927) című regénye is, lásd (Zemplényi, 1975: 28). Soupault további fél tucat regényt alkotott ebben a kísérletező évtizedben, lásd ezekről magyarul (N. Pogány, 1928).

³ „Hiszek még a szerelem csodájában, hiszek az álmok realitásában (...)” – „Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves (...)” (Desnos 1999: 342).

⁴ Lásd Breton 1991: 128.

realizmussal szemben: „A csoda bárhol és bármikor képes megnyilvánulni”⁵ (Desnos, 1999: 441).

Tudatában lévén vállalkozásuk meghökkentő, felforgató voltának, a szövegek hangneme általában ironikus, humoros, fontos hatáselem a fekete humor és a groteszk. Desnos szövegeinek további sajátossága a halál, a bűn, a kegyetlenség gyakori összekapcsolása a csodával, a misztériummal.

A kegyetlenség

Desnos regényei közül talán az 1928-ban (cenzúrázva) megjelent *La Liberté ou l'Amour*⁶ kapcsolódik legszorosabban témánkhoz és a későbbiekben tárgyalt novellákhoz. A címben rejlő szójáték az 1789-es francia forradalomra utal: a „Szabadságot vagy halált!” jelszó (*La liberté ou la mort!*) francia kiejtése hasonlít a „Szabadságot vagy szerelmet!” (*La liberté ou l'amour!*) hangzására. Ez a homonímián alapuló szójáték a magasztos eszme ironikus kifordítása mellett felvezeti a halálos szerelem regénykliséjének paródiáját is. Ugyanakkor a forradalmi erőszak kegyetlensége, a terror, illetve az ettől elvonatkoztatott rémület, iszonyat (*terreur*) fontos kelléke lesz Desnos más elbeszéléseinek is.

A szabadságnak az erőszakkal és a szexualitással való összekapcsolása tekintetében a szürrealisták egyik hivatkozási pontja Sade márki, aki a szemükben az ösztönök szabadságát, a vágy emancipációját képviselte (Abastado, 1986: 157, 173).

Desnos emellett bevezeti saját fikciós világának mitológiájába Hasfelmetsző Jack alakját, aki egyszerre juttatja eszünkbe a titokzatosságot (hiszen kilétére nem derült fény), valamint a szexuális vágyat, a perverziót, a brutális kegyetlenséggel elkövetett gyilkosságot, a bűnt, a halált. Hasfelmetsző Jack első, ironikus említése egy hotelszobához kapcsolódik, amelyben „elkövette az egyikét azon nagyszerű büntetteknek, amelyeknek köszönhetően az embereknek időnként eszébe jut, hogy a szerelem nem tréfadolog” (Desnos, 1999: 329). A későbbiekben szó esik egy térről, amelyen Hasfelmetsző Jack életnagyságú szobra áll (Desnos, 1999: 342), „egyedüli nyomaként annak, hogy valamikor egy magasabb erkölcsi kultúrával rendelkező nép élt itt” (Desnos, 1999: 342).

A mű gondolatvilágának megbotránkoztató, blaszfémikus kegyetlenségét jelzik a narrátor (talán a főszereplő Corsaire Sanglot) szavai a gyilkos, végzetes szerelmet jelentő Louise Lame

⁵ „*Le merveilleux se manifeste où il veut et quand il veut.*” („A csoda ott és akkor jelenik meg, ahol és amikor akar.”) Desnos egyúttal a szürrealizmus programját is felvázolja, amikor a véletlen, az álom, a képzelet, a kaland, a szerelem fontosságát hirdeti az életünket az anyagira korlátozó európai civilizáció ellenében (Desnos, 1999: 440).

⁶ A mű poétikai sajátosságairól magyar nyelven lásd: Zemplényi, 1975: 4656.

láltán: „Ó, Jézus, ha egyike lettem volna a királyoknak, megfojtva haltál volna meg a bölcsőben, amiért oly korán félbeszakítottad csodás utazásomat és megtörted szabadságomat (...)” (Desnos, 1999: 326).

A novellák

Desnos novelláit az először 1999-ben megjelent *Les jours de nocés* (Násznapok) című kötet alapján tárgyaljuk, amelynek első részében korábban kiadatlan, több esetben befejezetlen művek szerepelnek. Ez a nyolc szöveg maradt fenn a Desnos által *Jours de nocés* címmel kiadni tervezett húsz elbeszélésből. A második rész (*Rue de la Gaîté*) ezekhez hasonló, ugyanebben az időszakban, 1928 és 1943 között keletkezett elbeszéléseket tartalmaz. A kötet harmadik része Desnos Hasfelmetsző Jack-vel foglalkozó cikksorozata (*Jack l'Éventreur*), amelyet tekinthetünk novellafüzérnek.

A szövegek közös vonatkoztatási pontja a halál, a kegyetlenség, a bűn, amelyek megjelenítésében meghatározó a groteszk, a fekete humor és a titokzatos, az idegenszerű szerepe. Poétikájának része az iróniából és fekete humorból kikevert morbid hang, a csodálatosnak a banálissal és a groteszkkal való egyesítése, illetve a fentiekben ismertetett szürrealista motívumrendszer, amely magában foglalja a rejtélyt, az iszonyatot, az erőszakot, a testet, a nemi vágyat, a szenvedélyt, az örületet, a véletlent és a meglepetést.

A kötet első darabja, a *Le chant des fontaines* (*A szökőkutak éneke*) nagyrészt egy hajdani vénlány (1910-ben vagyunk), a zongoratanárnő Muche kisasszony demensen csapongó monológja, amelynek központi témája a halál, a temetés.

A szép, első osztályú temetésen és a fekete szín iránti vonzalmán tűnődve felbukkannak a különböző emlékek mellett a tudatalatti nemi jellegű készletései is. Utóbbiak közé tartozik a férfiaságot megtestesítő lovak, a fekete szakállú férfiak és a fekete csipke alsóneműk iránti vonzalom. Kisebb-nagyobb bűnök is felszínre kerülnek, bizonyos részletek homályban hagyásával: nem derül ki, pontosan milyen kapcsolat fűzte ahhoz a fiatalemberhez, akit aztán évekig nem látott, mielőtt újra megjelent, pénzt kérni. Az asszony nem adott neki pénzt, a férfi elment, néhány nappal később azonban az újságban megjelent a képe, mivel megölt egy öregasszonyt.

Bevallja, hogy időnként fekete csipke alsóneműt lopott áruházakból, majd Victor Hugo nagyszabású temetésére emlékezve felidézi, hogy a tömegben a Champs-Élysée-n (*sic*) nem volt lehetősége a résztvevőknek, különösen a nőknek, könnyíteniük magukon, sokaknak nem is sikerült visszatartaniuk a vizeletüket. „Láttam elhagyott, patakba dobott szép csipkebugyikat,

amelyeknek a gazdái nem tudták már visszatartani” (Desnos, 2015: 15).⁷ De a legmeglepőbb barátnőjének anyja volt (velük együtt ment a népünnepélyszerű eseményre): „Egyszer csak szökőkút csobogását hallottam. Céline anyja könnyített magán, állva, egyik lábával a járdán, másikkal az úton állva. Akár hiszik, akár nem, mindenesetre én addig ilyen nem láttam. Nagyon, nagyon meglepődtem... Egész biztosan nem volt rajta bugyi...” (Desnos, 2015: 15).

A szimbolista költészet fennkölt toposzából így kerül a szökőkút vulgáris, altesti összefüggésbe, mindez a magasztos, romantikus eszményeket hirdető Victor Hugo temetésén, amire piknikkosárral érkezik a tömeg. A halállal kapcsolatos emelkedettség, meghatottság helyét a meghökkentés és az össze nem illés révén a humor, az irónia és a groteszk veszi át. Hadermann megállapítja, hogy az össze nem illő elemek ilyen kollázsszerű egymás mellé helyezése már a dadaizmusnak és a kubizmusnak is bevett eljárása. A konvenciók, hagyományok megkérdőjelezése érdekében a közhelyes, hétköznapi elemeket ruházzák fel értékkel az örökkévalóság látszatát kölcsönözve nekik (Hadermann, 1986: 956).

Az *Une histoire de cochon (Egy disznó történet)* iróniáját az a tény adja, hogy a szerény anyagi körülmények között élő Lespouazat házaspár a vásári lottón előbb tizenöt kilogramm cukrot, majd egy malacot nyer. A szerencse azonban gonddal jár, sőt tragédiát okoz. Miután nagy nehezen, fájdalmas költségek árán hazavonszolják a nyereményt, eldöntik, hogy titokban felhizlalják az állatot. Bérházban lévő lakásuk nem a legalkalmasabb helyszín ehhez, már csak azért sem, mert a malac visít, ha éhes, bár ezt a részeges alsó szomszédra lehet fogni. Az alkoholista Lenglumé maga is elhiszi, hogy ő, aki eddig jámbor és csendes volt részegségében, keltett hangzavart; még azt is fontolóra veszi, hogy orvoshoz fordul.

Egy hónap elteltével azonban Lespouazat megelégteli a bonyodalmakat, és egy éjszaka hirtelen felindulásból a szoba közepén lefejezi, és feldarabolja a disznót. Ezután véres hálóruhájában a tükörbe nézve elvigyorodik, azután elkezd furcsán viselkedni: összekeni véres kezével az arcát, maga köré tekeri az állat beleit, majd a disznó fejét a kandallóra helyezi, gyertyát gyújt, és bárdjával vigyázzállásba merevedve elkezd őrt állni. Csakhogy a kiontott vér a padlón keresztül leszivárog az alsó szomszédhoz, akit a reggel takarítani érkező házmesterné vértócsában talál.

Az ügyet felderítve a házmester kártérítésre szólítja fel Lespouazat-t, aki erre bárdjával lefejezi a szerencsétlent. Eközben Lenglumé, meglátva magát a tükörben véresen, magához veszi revolverét, amellyel hamarosan lelő három rendőrt.

⁷ A novellák részleteit saját fordításomban idézem – B. A.

A két véres, félmeztelen ember a hősi Roland énekekre utalva („Halljátok a kürt szavát! Roland hív minket, és ha hív, akkor halála közeleg!”, Desnos, 2015: 26) ámokfutásba kezd az utcán, amikor egy autóbusz váratlanul elgázolja őket. Amikor rátalálnak Lespouazat feleségére, az a disznó földi maradványaira borulva zokog, gyászolja Polydore-t, szeretett malacát. „Ám Polydore bizony halott, történetünk pedig itt véget ér, ha nem is tudjuk éppen, miért” (Desnos, 2015: 27).

A fatális véletlen és a tudatalatti sötét rétegeinek a középpontba állításával Desnos itt is a meghökkentés, a groteszk és a fekete humor szubverzív eszközeit mozgósítja, tematikusan a halált az örülettel és a kegyetlen vérengzéssel kapcsolva össze. Ebben a világban minden kiszámíthatatlan, értelmetlen, a racionalitás felfüggesztődik, ezzel tökéletesen illusztrálva az avantgarde törekvések lényegét (vö. Marino, 1986: 672). A pusztító ösztönök váratlan megnyilvánulása, a kispolgári hétköznapok háttére előtt kibontakozó kegyetlen öldöklés szorongást kelt, elbizonytalanít, felébreszti a kísérteties (Unheimlich) érzését.

Hasonló hatást ér el a *Les Amygdales (A mandulaműtét)* című novellában annak az apának a szenvtelensége, aki fiával és annak mandulaműtétével kapcsolatban érzéketlen, mintha csak egy idegenről lenne szó. „Rosszabbat is látni fog, ha elkerül a háborúba! Na és ha mészáros lenne... Aki egyszer volt mészárszéken, többé nem fél a vértől. A gőzölgő vér folyik a padlón, miközben a disznók pokoli visítást csapnak. Ó, azok a jó kis mészárszékek, telis-tele hússal!” (Desnos, 2015: 31). A vágóhídra asszociáló apa perverz vonzódása a vérhez és az öléshez freudi elszólásként jelenik meg, felülírva a saját fia iránti együttérzést.

Az emberi kapcsolatok elidegenedését itt is a vér, a rettegés és a kegyetlenség motívumai kísérik, jelképes vízióvá növesztve az orvosi rendelő képét, benne „a rémülettől érzéketlenné vált gyermekekkel” (Desnos, 2015: 32) és a „rémálom kellékeivel” (Desnos, 2015: 33). Az iszonyat atmoszférája, a kiszolgáltatottság érzése ráadásul a tudomány, a racionalitás képviselőjéhez, az orvoshoz társul.

A következő elbeszélés címe (*La fea et la bonita*) egy spanyol közmondást idéz,⁸ ennek révén pedig az emberi vonzalom kiszámíthatatlanságát. A mexikói polgárháború idején zajló szerelmi drámát David Alfaro Siqueiros beágyazott elbeszéléséből ismerjük meg. A háborús háttér révén a kaland, az életveszély, a vakszerencse adja meg a történet hangulatát, amelyhez jól illik a szerelem, az örület és a halál motívumait felvonultató melodráma.

⁸ „*La suerte de la fea, la bonita la desea*”: nagyjából annyi, mint „A szerelem vak”, azzal a kiegészítéssel, hogy a csúnya lány örül, míg a szép hoppon marad.

A cselekmény középpontjában egy gonosz, morbid tréfa áll. A daliás Gonzalo eltűnik egy veszélyes küldetésen, katonatársai pedig meggyőzik csúnya szeretőjét, Estercitát, hogy ezek után nem érdemes élni. Mivel Gonzalo biztosan halott, ő pedig szörnyen rút, bizonyosan soha senki nem fogja már őt szeretni, ezért legjobb neki, ha öngyilkos lesz. Adnak is neki egy pisztolyt, ami ugyan nincs megtöltve, ám ezt a lány nem tudja. Hosszas készülődés után rászánja magát a tetre, és amikor elsüti a fegyvert, elájul. Magához térése után kiderül, hogy a sokktól megőrült. Hamarosan eltűnik, éppen olyan rejtélyesen, mint ahogyan korábban felbukkant a hadtestnél, hogy segítsen a sérülteket ápolni. Ambaritos, a másik betegápoló nővér vele ellentétben sugárzó szépség, ezért is nevezik őt Bonitának (Estercitát pedig Feának). Ambaritos sorsáról nem tudunk meg semmit, Estercita viszont nyomorúságos körülmények között hal meg, a háború után prostituáltként késelés áldozata lesz. Az elbeszélés zárásaként a narrátor megkérdezi a történetet átélő és elmesélő Siqueirost, mégis miért hajszolták az örületbe Estercitát. A válasz: „Ki a fene tud eligazodni a nők gondolkodásán?” (Desnos, 2015 63).

Desnos ebben a többi szövegéhez képest hagyományosabb, a romantika korát idéző szerelmi történetben is az idegenséget, a kiszámíthatatlanságot és a tudatalatti motivációkat, a kegyetlenséget viszi színre. A cím ironikus, de a történet végkifejletként az örület és a halál líraiságot, együttérzést csempész ebbe a hangba. A mű befejezésére is érvényes ez, de itt az együttérző irónia fekete humorral egészül ki.

Az *Au bord du lac (A tóparton)* című novella áll a legközelebb az egyszerű szürrealista álomleírásokhoz. Érdekesség, hogy a szöveg vázlatos előképe megtalálható a valószínűleg egyidejűleg vagy nem sokkal korábban íródott *Szerelmet vagy halált!* első (a számozás szerinti második) fejezetének végén, ahol ugyancsak egy meztelen nő sétál a Bois de Boulogne-ban (Desnos, 1999: 328).

Az oneirikus elbeszélés egyben groteszk Hamupipőke-átírás: az elbeszélő öncélúan sétálgat az éjszakai parkban, amikor egy vadonatúj női cipőt talál a tó partján. Hamarosan találkozik a lábbeli tulajdonosával, aki éppen süllyedni kezd az iszapos tóban. Karon ragadja, ám ekkor észreveszi, hogy a süllyedő nő keze helyén a csonkhoz erősített kampó van. Felszólítására a kimentett nő engedelmesen felöltözik és távozik.

A szubverzív poétika eszköze itt a groteszk mellett az olvasói elvárások gúnyos kijátszása: a cselekmény hagyományos kibontása és megoldása helyett egy teljesen meghökkentő és értelmetlennek tűnő esemény természetesként való előadása. A hagyományos narratív elemzési szempontokkal szemben a szimbolikus, pszichoanalitikus olvasat számára tökéletesen

megfelelő a sötét erdő, az elvesztett cipő, a levágott kéz, az öngyilkossági kísérlet motívumainak ilyen tálalása.

A szokatlan, bizarr elem más szövegekben is fontos szerepet tölt be, például az itt külön nem tárgyalt *La femme chauve (A kopasz nő)* címűben. Ugyanez érvényes a kísértetiesre, a félelmetesre, amelynek hangulati érzékeltetése az egyetlen célja a cselekmény nélküli, lírai *Les trois solitaires (A három remete)* című novellának. Mindkét motívum a határhelyzetet, a határátlépést képviseli racionalitás és téboly, tudat és tudattalan, valóság és képzelet között.

Hasfelmetsző Jack

Ebbe az írói világba kiválóan illeszkedik Hasfelmetsző Jack alakja, aki a bűn és a kegyetlenség mítoszáat testesíti meg. A női áldozatait megcsonkító kéjgyilkos kilétére soha nem derült fény. Éjszaka ölt, indokai és személye egyaránt homályban maradtak, ilyen értelemben tökéletes bűntényeket követett el. Desnos a *Paris Matinal*-ban közölte azt a nyolc részből álló cikksorozatot, amelyben az ördögi, perverz gyilkos figurája áll a középpontban, emlékeztetve az olvasót a vágy, a kegyetlenség és persze a véletlen jelentőségére az életünkben. Marie-Claire Dumas egyenesen azt állítja, hogy Desnos számára a bűnöző mítosza jelenti „a holnap emberét”, a *par excellence* határsértést, „a meglévő hierarchia, a tekintély tagadását” (Desnos, 1999: 75). Jonathan Eburne számára a bűnözőzseni egyenesen a szürrealizmus szimbolikus kifejezője (Eburne, 2006: 187–188). Ezekben az írásokban visszatérően meg-megjelennek a Desnos szövegeiben egyébként is gyakori kifejezések: bűn, rémálom, ördögi, rejtély, titok, kegyetlenség, szenvedély, rettegés.

A riportnak álcázott szövegek novellafüzérként is olvashatók, már csak azért is, mert az elbeszélő világosan kinyilvánítja szimpátiáját a legendás gyilkos iránt. „Szörnyű belegondolni, hogy ez a nők feldarabolásában oly gyakorlott ember (...), akinek kilétét soha nem tudták felfedni, és aki diadalmaskodott a törvény és a köznapi morál erői felett, idegeinek és érzékeinek folyamatos izgalmi állapotában élt, mindig újabb felfedezésre készen” (Desnos, 1999: 124). Ezután az elbeszélő sorra felidézi Hasfelmetsző Jack tizenegy gyilkosságát, szenttelen pontossággal rögzítve a csonkítás és darabolás módját. A tényszerű közlések egyre több képzelet általi rekonstrukcióval egészülnek ki, végül Desnos egy képzeletbeli kerettörténetet is létrehoz, amelyben megjelenik a gyilkos egyik fiatalkori ismerőse, és elmeséli történetét az újságírónak. Az elbeszélői hang nem nélkülözi az iróniát sem, amikor az elkövető kilétére vonatkozó találgatásokat, pletykákat, összeesküvés-elméleteket sorolja (Desnos, 2015: 146). A narrátor ezek közül az utolsó mellett teszi le a voksát: az esztétikai indíték koncepciója

szerint Hasfelmetsző Jack a gyilkosságban műalkotást lát, Thomas de Quincey elképzelését követve (Desnos, 2015: 147).

Összegzés

A fenti részleges áttekintés alapján is körvonalazódik Desnos sajátos felfogása a halálról. A szürrealisták esztétikai keretei között mozogva folyamatosan foglalkoztatták a határok: valóság és képzelet, megszokás és csoda, test és tudat kapcsolata mellett kiemelten fontos volt számára az élet és a halál közötti titokzatos kapu. Ezért érthető, hogy a halált megfosztja a szokásosan hozzá társított magasztos tragikumtól, jóval inkább csodálatos, felfedezésre váró ismeretlen territóriumként gondol rá. Ehhez kapcsolódik a bűn, a kegyetlenség, az erőszak kiemelése a negatív társadalmi megítélésből.

Nehéz persze eldönteni, hogy Desnos részéről mennyire volt ez egyszerű polgárpukkasztás, esztétikai program, vagy a tudattalan ösztönök felszabadítása. Az általa előtérbe helyezett értékek nagy része éppen olyan jól, esetleg jobban megfér a halállal, mint az étellel: a kaland, a képzelet, a csoda, a titok, a véletlen, a (fekete) humor éppúgy, ahogyan a bűn mint határsértés, a terror, az erőszak avantgarde kultusza. Ennek betetőzése a tökéletes gyilkosság műalkotásként való szemlélése. A kétségtelenül bizarr megközelítést árnyalja a groteszk hatáselemek és a morbid hang mögötti ironikus szemléletmód, amely a világban való idegenségen túl egy önmagával szemben is fenntartásokkal élő, játékosan reflektív irodalmi szubjektumot takar.

Pszichoanalitikus olvasatban Erősz és Thanatosz, a nemi vágy és a halálvágy nyilvánul meg műveinek jellemző témáiban és szemléletében. A Freud tanai, különösen a tudattalannal kapcsolatos elméletei iránt fogékony szürrealista Desnos esetében nem tűnik erőltetett megközelítésnek, hogy a destruktív ösztönt vitte színre a halál, a bűn, az erőszak témáival. A halál a határátlépés szabadságát jelképezi, ezáltal a kaland és a csoda pozitív fogalmait kapcsolva a titokzatoshoz, az ismeretlenhez. A kísérteties érzésében jelen lévő idegenszerűség és félelem pedig inkább az életből meríti iszonyatosságát, mint a halálból.

IRODALOM

- ABASTADO, C. (1986): *Introduction au surréalisme*. Paris, Bordas.
- BAJOMI LÁZÁR E. (1979): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat. (2. kiadás).
- BRETON A. (1979): A szürrealizmus kiáltványa. In: BAJOMI LÁZÁR ENDRE (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat (2. kiadás), 167–216.
- BRETON A. (1991): *Nadja*. Paris, Gallimard, 1972, Coll. Folio.
- DESNOS, R. (1999): *Œuvres. Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas*. Paris, Gallimard, Coll. Quarto.
- DESNOS, R. (2015): *Les jours de noces*. Montreuil, Le Temps des Cerises. Coll. Romans des libertés. (2. kiadás).
- EBURNE, J.(2006): On Murder, Considered as One of the Surrealist Arts: Robert Desnos in the Shadow of Jack the Ripper. In: M.–C. BARNET et E. ROBERTSON et N. SAINT (szerk.): *Robert Desnos: Surrealism in the Twenty-first Century*. Bern, Peter Lang, 187–202.
- HADERMANN, P.(1986): Cubisme. In: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. II: Théorie*. Budapest, Akadémiai Kiadó – John Benjamins Publishing Company, 944–962.
- MARINO, A. (1986): Tendances esthétiques. In: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. II: Théorie*. Budapest, Akadémiai Kiadó – John Benjamins Publishing Company, 633–792.
- N. POGÁNY B. (1928): Philippe Soupault: Le Nègre. *Nyugat* 1928/6,
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00439/13746.htm>
- SOMLYÓ, GY. (2000): Az eretnekség eretneke: Robert Desnos. In: SOMLYÓ, Gy.: *Philoktétésztől Ariónig I*. Pécs, Jelenkor, 377–388.
- SZÁVAI J. (1979): A szürrealizmus esztétikájához. In: BAJOMI LÁZÁR ENDRE (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat (2. kiadás), 134–164.
- ZEMPLÉNYI F. (1975): *A korai szürrealista regény*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Dr. Bene Adrián

irodalomtörténész, filozófus, kritikus

Pécsi Tudományegyetem

óraadó oktató

beneadrian@gmail.com

BRANCZEIZ ANNA

Példázat az öngyilkosságról – széljegyzetek John Berryman egy versének margójára

Összefoglalás ♦ *Esszémben az egyik legismertebb 20. századi amerikai költő, John Berryman Az öngyilkosságról (Of Suicide) című versével foglalkozom, amely Jánosy István fordításában magyarul is hozzáférhető. Berryman életrajzából tudjuk: tizenegy éves volt, amikor apja öngyilkosságot követett el, és később, hatvankét éves korában ő maga is saját kezűleg vetett véget az életének. Megközelítésemben azonban emellett érvelek, hogy e tragikus események ismerete alapvetően nem segít hozzá a költemény árnyaltabb megértéséhez. Berryman versében kiemelten fontosnak tűnik az utalás Epiktétoszra és Lukács evangélistára. Munkámban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a két szerző gondolatai hogyan kapcsolhatók a vershez, és hogyan veszi át, hogyan írja újra azokat Berryman. Elsősorban a sztoikusok halálról és öngyilkosságról alkotott felvetéseit, illetve Lukács boldogság- és jajmondásait vetem össze a Berryman verséből kibontható elképzelésekkel.*

Kulcsszavak: John Berryman, Epiktétosz, Lukács, költészet és életrajz, öngyilkosság

Parable on suicide – thoughts on one of the poems of John Berryman

Summary ♦ *The essay focuses on John Berryman's poem Of Suicide. Berryman was among the best known American poets of the 20th century. This piece of work also has a Hungarian translation by István Jánosy. As it turns out in the biography of Berryman, his father committed suicide when the poet was 11 years old only, and also Berryman did it later at age 62. In my approach, I claim that knowing about these tragical life events does not help to understand the poem in its details. Given that allusions to Epictetus and Luke seem to be especially significant in the poem, the essay aims to reply to the question of how the thoughts of these two authors relate to the poem; and how Berryman uses and rewrites them. Above all, I aim to elaborate on*

two ideas by interpreting the work of Berryman: first, I review the assumptions of stoic philosophy on death and suicide, then I reflect on Beatitudes and Woes of Luke.

Keywords: John Berryman, Epictetus, Luke, poetry and biography, suicide

Of Suicide

Reflexions on suicide, & on my father,
possess me.

I drink too much. My wife threatens
separation.

She won't „nurse” me. She feels
„inadequate”.

We don't' mix together.

It's an hour later in the East.

I could call up Mother in Washington, D. C.
But could she help me?

And all this postal adulation & reproach?

A basis rock-like of love & friendship
for all this world-wide madness seems to be
needed.

Epictetus is in some ways my favourite
philosopher.

Happy men have died earlier.

Az öngyilkosságról¹

Gondolatok kínoznak az öngyilkosságról és
apámról.

Túl sokat iszom. Feleségem válással
fenyeget.

Hogy ő nem lesz „ápolóm”. Úgy érzi,
„alkalmatlan” rá.

Nem illünk össze.

Keleten eggyel többet mutat az óra.

Fölhívhatnám anyát Washington D. C.-ben.
De vajon ő segíthet rajtam?

És mindez a postai hízelgés és szidás?

Szerelem és barátság sziklaszilárd alapja –
azt hiszem, ez hiányzik e világ-tág
őrületben.

Bizonyos tekintetben Epiktétosz a kedvenc
filozófusom.

Boldog emberek korábban haltak.

¹ Jánossy István fordítása. Azokat a szövegrészeket pontosítottam, amelyek valamilyen irányban alakítják az értelmezést. Jelentésesnek tartom, hogy az eredeti szövegben Berryman jelöli, hogy idézi a feleség szavait. Ezzel szemben Jánossy elhagyja az idézőjeleket. Az „I could call up Mother” sorból feltűnően hiányzik a „my” birtokos névmás, Jánossy viszont betoldja a birtokos személyragot: „fölhívhattam volna anyámat”. Érzésem szerint az ötödik strófa első sorában Jánossy megoldásában („taníthatom a 3. evangéliumot”) kevésbé hangsúlyos a hezitálás kifejezése. Ezért hagytam el a „-hat” toldalékot, és szűrtam be helyette a „tán” határozó szót. Az utolsó strófában a „terrors came on him” értelmezésem szerint több asszociációt enged meg, mint Jánossy fordítása, ráadásul Jánossy ezt a szöveghelyet egyes szám első személybe írja át („Mégis szorongott. Mint én is.”) Ezért döntöttem a „rémek törnek rá” kifejezés mellett.

I still plan to go to Mexico this summer. The Olmec images! Chichén Itzá! D. H. Lawrence has a wild dream of it. Malcom Lowry's book when it came out I taught to my precept at Princeton.	Tervem mégis: nyáron Mexikóba megyek. Az Olmec-szobrok! Chichén Itzá! D. H. Lawrence merész mexikói álma. Malcolm Lowry könyve mikor megjelent, tanítottam Princetonban.
--	--

I don't entirely resign. I may teach the Third Gospel this afternoon. I haven't made up my mind. It seems to me sometimes that others have easier jobs & dot hem worse.	Teljesen mégsem mondok le. Tanítom tán a harmadik evangéliumot ma délután. Még nem döntöttem. Úgy tetszik néha, másoknak könnyebb a dolguk & rosszabbul végzik.
--	--

Well, we must labour & dream. Gogol was impotent, somebody in Pittsburgh told me. I said: At what age? They couldn't answer. That is a damned serious matter.	Hát akkor melóznunk kell és álmodnunk. Gogol impotens volt, mondta nekem valaki Pittsburgben. Kérdeztem: Mennyi idősen? Nem tudta. Pedig ez halálosan komoly dolog.
---	---

Rembrandt was sober. There we differ. Sober. Terrors came on him. To us too they come. Of suicide I continually think. Apparently he didn't. I'll teach Luke.	Rembrandt józan volt. Ebben különbözünk. Józan. Rémek törtek rá. Mint ahogy ránk is. Az öngyilkosságon tűnődöm szüntelen. Nyilván ő nem. Tanítom Lukácsot.
---	--

Bevezetés: az életrajzi megközelítés korlátai

John Berryman (1914–1972) amerikai költő olyan, talán a magyar olvasók számára is ismert szerzők kor- és pályatársa, mint Sylvia Plath és Anne Sexton.² Életének tragédiái és súlyos

² Berryman nem csak költőként ismert. Egyetemi tanárként Iowában, a Harvardon, a Princetonon és Minneapolisban is tevékenykedett. Behatóan foglalkozott Shakespeare műveivel, Stephen Crane költészetéről könyvet is írt. Lírájára nagy hatást gyakorolt többek között W. B. Yeats, Ezra Pound, W. H. Auden és Walt Whitman: verseikről elemző esszéket, kritikákat is publikált. Berryman egyik legismertebb és legtöbbet elemzett műve az 1969-es *The Dream Songs (Álomdalok)* című, 385 darabból álló hosszúvers, amely részletekben magyarul

pszichés zavarai, alkoholizmusa miatt szubjektumközpontú verseit a vallomásos költészet műfaji keretei között olvassák. Noha a versek valóban merítenek a költő életéből, ez a megközelítés mégis vitatható. Főként azért, mert azzal, hogy ezeket a valós eseményeket, konfliktusokat számon kéri a verseken, azok egyedi, sajátos vonásai elhalványulnak (erről bővebben írok Berryman más kötetei, ciklusai kapcsán is: Branczeiz, 2020a; Branczeiz, 2020b). Berryman gyermekkorának egyik legnagyobb traumája, hogy apja öngyilkosságot követett el – 1972-ben ő maga is saját kezűleg vet véget az életének. *Az öngyilkosságról* című verse az egyik legnyíltabb megnyilatkozása ennek a tragikus élménynek: ebben a versében ér össze először az apa halálának emléke és a saját halál gondolata. Ez a vers ugyanis eredetileg az 1971-es *Love & Fame (Szerelem & hírnév)* című kötetben (Berryman, 1989²) jelent meg, alig egy évvel a költő halála előtt. De túlságosan is leegyszerűsíténénk a verset, ha pusztán vallomásként, az életrajz kísérőszövegeként olvasnánk, még ha a biográfia tényeinek ismerete kifejezetten erre csábít is.

Berryman verseinek recepciójában – a vallomásos költészet sokat vitatott terminusának jegyében – egyébként is meghatározóak az életrajzi megközelítések. A nekrológ műfaji sajátosságai közé tartozik, hogy egy irodalmi művet egy szerző életének illusztrálására használnak. Erre mutat példát Jack V. Barbera szövege, amely alig egy évvel Berryman halála után született (Barbera, 1972). Jellemzőnek tartom ugyanakkor, hogy monográfiájában J. M. Linebarger *Az öngyilkosságról* első strófáját idézve csak annyit jegyez meg, hogy itt mutatkoznak meg a leginkább a költő szorongásai (Linebarger, 1974: 136). Amellett, hogy Berryman lírájának befogadásában különben is megfigyelhető egy hangsúlyeltolódás az 1967-es *Álomdalok* című ciklusa felé, úgy vélem, hogy a *Szerelem & hírnév* című kötet recepciótörténetét, amely a verséhez hasonlóan alakult, Adorno kései művekről alkotott gondolatai árnyalhatják:

Szokásos magyarázat, hogy e művek az aggálytalanul megnyilatkozó szubjektivitás vagy még inkább, úgymond, a »személyiség« termékei, mely önmaga kifejezése érdekében áttöri a forma kereteit, a harmóniát önnön szenvedésévé, disszonanciájává változtatja, és az érzéki bájít a szabaddá tett szellem függetlensége nevében megveti. E felfogás a kései műveket a művészet peremvidékére száműzi, és a dokumentumhoz teszi hasonlatossá; [...] csak ritkán hiányoznak az [alkotó] életére és sorsára vonatkozó utalások (Adorno, 1998: 221).

is olvasható Ferencz Győző és Jánosy István fordításában a *Henry sorsa* címmel megjelent válogatott kiadásban (Berryman, 1988). Költészetéről magyar nyelven eddig csak fordítói tollából jelentek meg tanulmányok (Jánosy, 1981; Ferencz, 1999). Jelen esszé része egy John Berryman költészetére és recepciótörténetére fókuszáló disszertációs munkának. Kutatásaimat 2019 áprilisa és szeptembere között a Tempus Közalapítvány Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjának támogatásával a dublini Trinity College-ban folytathattam.

Berryman befogadástörténetében még a tragikus vég is hozzájárul ahhoz, hogy költészetét ily módon szemléljük. Ennek szemléletes és ugyanakkor szélsőséges megfogalmazását olvashatjuk Jánosy István utószavában, melyet a Berryman verseit egybegyűjtő fordításkötetbe írt: „Berryman költeményeiben maradéktalanul megkapjuk annak a pszichés kórfolyamatnak a dokumentumanyagát – szinte orvosi pontosságú anamnézist –, amely végső soron szükségszerűen vezetett oda, hogy 1972. január 7-én a Mississippi jegére ugrott” (Jánosy, 1988: 128).

Jánosy meglátásai vitathatók. Berryman *Az öngyilkosságról* című verse persze olvasható lélektani nézőpontból, az öngyilkosságot tervező személy megnyilatkozásaként. De nyilvánvalóan problematikus retrospektív szögből, tényadatként kezelni a műveket. Igaz, különösen nehéz elvonatkoztatni egy ilyen megközelítéstől, ha tudjuk, milyen életrajzi vonatkozásai vannak a szövegnek.

Az első két strófa valóban rendkívül személyes; a veszteség, a hiány, a testi leépülés és az érzelmi elzárkózás mozzanatai pedig a saját halál metaforájaként is felfoghatók. Az odavetett, rövidre zárt tömondatok sorozata, a feleség szavainak átvétele („She won’t »nurse« me. She feels »inadequate«.” / „Hogy ő nem lesz »ápolóm«. Úgy érzi, »alkalmatlan« rá.”) szarkasztikus, elutasító hangot üt meg. Az „I could call up Mother” („felhívhatnám anyát”) szintagmából feltűnően hiányzik a birtokos névmás („my Mother” / „az anyámat”), ami meglátásom szerint szintén elutasító hangot sejtet. A „But could she help me?” („De vajon ő segíthet rajtam?”) kérdésben pedig a kurzivált kötőszó miatt hangsúlyos az elutasítás gesztusa. A versbeszédre ugyan eleve jellemző a tömörség, a sűrítés, mindennek fényében ugyanakkor a strófák közötti laza logikai kapcsolat is értelmezhető az öngyilkosságot fontolgató én tétova gondolkodásának megmutatkozásaként. Tovább árnyalhatja ezt a megközelítést, ha a pszichoanalízis eszköztára felől közelítünk a szöveghez, és például a feleséggel való konfliktust bontjuk ki a szövegből. Ez ugyanakkor csak egy megközelítési lehetőség, és közel sem az egyetlen.

Az allúziók szerepe a versben

Az individuális perspektíva a költemény egészében meghatározó. Az allúziók (Epiktétosz, Lukács, D. H. Lawrence, Malcolm Lowry, Gogol és Rembrandt neveinek említése) az énkeresés, az önmegértés vágyát is magukban hordozzák. Ugyanakkor túl is mutatnak a vers személyes rétegén, újabb és újabb jelentésekkel gazdagítják a szöveget. Emellett a tanítás („I may teach Third Gospel this afternoon” / „tanítom tán a harmadik evangéliumot ma délután”, „I’ll teach Luke” / „tanítom Lukácsot”) olyan beszédhelyzetet feltételez, amelyben nem csupán

magamról akarok valamit mondani, nem csupán valamilyen privát élményt akarok elbeszélni, hanem olyasmit is, ami általánosítható, bárki számára fontos tanulságokkal szolgál. A cím és a felütés is elmélkedő, reflektált, ezzel együtt egy némileg tárgyilagosabb versbeszélői pozíciót körvonalaz, mintha az én direkt módon fejezné ki a maga öngyilkossági tervét.

Véleményem szerint tehát példázatként is olvashatjuk Berryman versét – különösen, ha figyelembe vesszük az evangéliumi utalást. Ezt az értelmezést támasztják alá az aforizmaszerű kijelentések is: „Happy men have died earlier.” („A boldog emberek korábban haltak.”); „[...] others have easier jobs / & do them worse.” („[...] másoknak könnyebb a dolguk / & rosszabbul végzik.”); „Well, we must labour & dream.” („Hát akkor melóznunk kell és álmodnunk.”), „Terrors came on him. To us too they come.” („Rémek törtek rá. Mint ahogy ránk is.”)

De mit mond Berryman verse az öngyilkosságról, milyen a viszonya a halálhoz? A már halott alkotók és gondolkodók olyanok a szövegben, mint viszonyítási pontok a nehézségek és a vég megértésében. A versnek e szálai kulturális, lélektani és társadalmi vonatkozásban is túlságosan tarka képet adnának ahhoz, hogy fókuszáltan össze lehessen rendezni őket egyetlen olvasatban. Az Epiktétosz- és Lukács-utalások ugyanakkor keretbe fogják a többi említést: Epiktétosz a lírai beszélő elfogult kijelentése („Epictetus is in some ways my favourite philosopher.” / „Bizonyos tekintetben Epiktétosz a kedvenc filozófusom”); Lukács evangéliuma pedig a többszöri említés miatt tűnik kiemelten fontosnak.

Túnódések az öngyilkosságról: Berryman és a sztoikusok

Epiktétosz sztoikus filozófus sokat idézett *Kézikönyvecskéjének* alaptétele szerint „egyes dolgok [a] hatalmunkban vannak, más dolgok nincsenek” (Epiktétosz, 1978: 5), és csak olyan dolgokkal érdemes dacolnunk, amelyekre hatással tudunk lenni. „Ne feledd, hogy a dráma, amelyikben színész vagy, olyan, amilyennek a betanítója akarja: ha rövidre szabja a szereped, rövid ideig, ha hosszúra, sokáig játszol. Ha a koldus szerepét osztja rád, azt is a természethez hűen alakítsd. [...] A te kötelességed az, hogy a rád bízott szerepet szépen eljátszd; a szerep kiválasztása másra tartozik” (uo., 13). Epiktétosz szerint a betegséggel, a halállal és a szegénységgel szemben tehetetlenek vagyunk. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ignorálnunk is kell mindezt. „A halál, a száműzetés és minden a világon, ami irtózatossá látszik, mindennap szemed előtt lebegjen! Leginkább azonban a halál. Sohasem fogsz akkor közönséges dolgokra gondolni, és nem is fogsz túlságosan vágyakozni valamire” (uo., 14). Epiktétosz az öngyilkosságról – Diogenészt idézve – csak futólag jegyez meg egy gondolatot a szabadságról szóló töredékében: „Ezért csak azokról mondhatjuk, hogy szabadok, akik nem viselik el a

fogságot, hanem mihelyt elfogták őket, haláluk árán is elkerülik. Diogenész valahol szintén ezt mondja: »egyetlen eszköz van a szabadság biztosítására: ha készek vagyunk meghalni« [...]» (Epiktétosz, 1983: 76).

Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni egy másik sztoikus filozófus, Seneca elgondolásait is. „Ne is szeressük, ne is gyűlöljük túlságosan az életet. S még ha az ész azt tanácsolja is, hogy vessünk véget, nem vaktában, s nem elhamarkodva kell gyors elhatározásra jutni» (Seneca, 2019: 87) – írja Seneca az *Erkölcsei levelek* XXIV. darabjában. Az öngyilkosság tehát Seneca szerint mérlegelés tárgya lehet, a mi döntéseink szabályozhatják. Mintha az öngyilkossággal uralni tudnánk a halált, mintha nem lennénk tehetetlenek sorszerűségével szemben. Ez részben igaz is, de Seneca ennél árnyaltabban fogalmaz. „A bölcs hát addig él, ameddig élnie kell, s nem ameddig élni tud. [...] Mihelyt gyanússá kezd válni a szerencse, gondosan mérlegeli, nem kellene-e nyomban eltűnnie. Úgy véli, mindegy, hogy a halált előidézi vagy kapja [...]. Az, hogy hamarabb vagy később halunk meg, nem fontos; az a fontos: jól-e vagy rosszul. Jól meghalni pedig annyi, mint elkerülni azt a veszélyt, hogy rosszul élj» (uo., 140).

A halál tehát csak annyiban uralható, hogy alakíthatjuk a felé vezető utunkat: ha a méltóságunkat az szolgálja, vállalhatjuk az önkéntes halált. Más szavakkal, miként Barcsi Tamás írja: a sztoikusok szerint „az öngyilkosság akkor *megengedhető*, ha az élet már nem *élhető emberhez méltó módon*. A sorscsapásokat, a fájdalmat ugyan bátran kell viselnünk, hiszen nem az számít, hogy mi történik velünk, hanem hogy erényesen viszonyulunk-e ahhoz. Viszont ha az ember már *senkinek nem lehet hasznára*, vagy már *csak a fájdalommal tudna törődni*, akkor elfogadható, ha a halált választja» (Barcsi, 2015: 78).

Némileg triviálisnak tűnhet hozzákapcsolni Epiktétosz már idézett meglátásait Berryman szövegéhez. A „happy men have died earlier» („[a] boldog emberek korábban haltak») és az ezt ellentételező következő strófa első sorai („I still plan to go to Mexico this summer.» / „Tervem mégis: nyáron Mexikóba megyek.») ugyanakkor valóban könnyen párhuzamba állíthatók Epiktétosz útmutatásaival. A „halál ellenére mégis» gondolata Berryman versében a beletörődést, az elkerülhetetlen vég elfogadását fejezheti ki. A költemény már idézett aforizmaszerű kijelentései is kapcsolhatók Epiktétosz tanaihoz arról, hogy egy bizonyos ránk osztott szerepet kell eljátszanunk az életben, függetlenül attól, hogy ez a szerep mivel jár. Ezt húzza alá a „Well, we must labour & dream.» („Hát akkor melóznunk kell & álmodnunk.») beletörődő megállapítása.

Berryman verse nem nyilvánít explicit véleményt az öngyilkosságról: az allúziókon keresztül csak közvetetten beszél róla. Az utolsó előtti sor („Of suicide I continually think.” / „Az öngyilkosságon tűnődöm szüntelen.”) egyrészt értelmezhető úgy, hogy az én komolyan fontolgatja, hogy öngyilkosságot követ el. Másrészt, ha a sztoikus tanok felől nézünk rá, ez azt is hangsúlyozza, hogy foglalkozni kell a halállal, hogy a halálnak folyton a szemünk előtt kell lebegnie. Erre irányuló törekvésként is felfogható, ahogy a lírai beszélő mások (Epiktétosz, Lukács, Lowry, Lawrence, Gogol és Rembrandt) gondolatain és sorsán keresztül közelít az öngyilkossághoz. Ez azt is feltételezheti, hogy a magam számára az önként vállalt halál sem belátható, kiismerhető terep, azaz nem uralhatom magabiztosan, legalábbis nem olyan tudatos döntések eredménye, mint ahogy azt Epiktétosz vagy Seneca elmélkedései körvonalazzák. De lehet úgy is értelmezni ezeket a sorokat, hogy az én – Seneca szavaival élve – a bölcs higgadságával mérlegeli, mikor lenne érdemes eltűnnie. („I said: At what age? They couldn't answer.” / „Kérdeztem: Mennyi idősen? Nem tudta.”)

A „halál ellenére mégis” gondolata azért vet fel további megközelítési lehetőségeket, mert látszólag ellentmondásban áll azzal az érzésvilággal, amit a költemény egésze sugall. Naivan azt kérdezhethetnénk, hogyan lehet boldog valaki, aki folyton az öngyilkosságra gondol, akit a felesége válással fenyeget, akit „világ-tág örület” vesz körül. Ezt is magyarázhatja az Epiktétosz-utalás. „Ne feledd: ha a természetükénél fogva függő dolgokat függetleneknek tartod, és a más dolgait a magadéinak tekinted, minduntalan akadályokba ütközöl, bánkódni és háborogni fogsz, [...] de ha csak azt tartod a tiednek, ami valóban a tied, [...] nem történik veled semmi baj.” Epiktétosz szerint akkor tudjuk elérni azt, „ami egyedül hozza létre a függetlenséget és a boldogságot”, ha ezt szem előtt tartjuk (Epiktétosz, 1978: 5–6). Ennek tükrében az lehet a benyomásunk, hogy a vers „it seems to me sometimes that others have easier jobs / & do them worse” („néha úgy tetszik, másoknak könnyebb a dolguk / & rosszabbul végzik”) sorai éppen erről állítanak valamit: vagyis azt, hogy a boldogság nem feltétlenül a könnyű és a jó velejárója.

Az öngyilkosság társadalmi kontextusa: Berryman és Lukács evangélista

Ehhez a boldogságfelfogáshoz meglátásom szerint jól kapcsolhatók Lukács evangélista boldogság- és jajmondásai, amelyek gazdagon árnyalják Berryman versének halálról alkotott képét is. A boldogságmondásoknak két változata ismeretes: az egyik Lukács, a másik Máté evangéliumában olvasható. Lukács evangélista a szegényekhez, elesettekhez szóló boldogságmondásai ugyanakkor kiegészülnek a gazdagokhoz, a jó sorsúakhoz szóló, fenyegető

hangvétellő jajmondásokkal. Papp Miklós a *Hegyi beszéd*hez fűzött kommentárjában a „megvigasztaltság” érzülete felől ragadja meg a boldogságmondásokat. „A megvigasztaltság azt jelenti, hogy a szenvedés és a halál elveszítette halálos fullánkját” (Papp, 2005: 41). Vagyis Papp gondolatai szerint a megvigasztalt ember azzal a bizonyossággal tekint előre, a halál felé, hogy nincsen teljesen kiszolgáltatva az időnek és sorsnak: „[...] nem is bénítja meg, ha valami félelmetesnek tűnik, ha az események nem alakulnak a várakozásának megfelelően, ha nem kapja meg a maga igazát, ha a nyereség és a veszteség számlája nem fedezi egymást, ha sohasem rehabilitálják” (uo.). Ezek szerint a boldogságmondások illeszkednek a sztoikus filozófia alaptételéhez, hiszen annak elfogadását segítik, amivel szemben tehetetlenek vagyunk. A boldogságmondások szerkezete („boldogok, akik..., mert...”) is részben ezt nyomatékosítja.

Arra a kérdésre, hogy Berryman miért Lukácsot, és miért nem Mátét említi a versben, a boldogság- és jajmondások antitézises felépítése adhat választ, ami csak Lukács evangéliumának szövegében jelenik meg. Philip Coleman meggyőzően igazolja monográfiájában, hogy Berryman költészetében meghatározó a társadalmi reflektáltság, a szociális problémákkal szembeni fogékonyság (a vers kapcsán lásd: Coleman, 2014: 184). Az *öngyilkosságról* utalása Lukácsra értelmezhető ebben a keretben is, és megtámogatja azt az esszé elején felvetett gondolatot, hogy Berryman verse túlmutat a személyes összefüggéseken, vagy pontosabban: a befelé és a kifelé forduló tekintet, a saját magam és általában az individuum helyzetére irányuló reflexiók kiegészítik egymást.

A legösszetettebb jelentéseket talán a vers „Terrors came on him. To us too they come.” („Rémek törtek rá. Mint ahogy ránk is”) sora foglalja magában. A „terror” (rémület, félelem, rettegés, rémuralom stb.) nemcsak az én belső szorongásainak metaforájaként érthető, hanem utalhat a 20. század történelmi eseményeire, és az ezek nyomán gyorsan és kaotikusan változó társadalmi viszonyokra is.

Ez a kettős látásmód – legalábbis a boldogság- és jajmondások tekintetében mindenképpen – Lukácsra is jellemző. Mint arra Josef Ernst Lukács-kommentárjában rámutat, az evangélista ahhoz az új hitértelmezéshez igazodik, amelyben az individuális eszkatológiára, illetve a személyes halálra vonatkozó kérdés kerül előtérbe. „A közeli vég várásából állandó készenlét lesz, a kollektív világvége helyére lép az egyéni élet végéről való elgondolkodás, és annak átgondolása, ami majd utána jön” (Ernst, 2010: 204–205). Ernst ugyanakkor a jajmondásokat az akkori kor vallási és társadalmi konfliktusainak tükrében, Lukács szociális érzékenysége felől magyarázza, amelyhez ebben az esetben hozzájárul az eszkatologikus perspektíva (uo., 124). „A jajkiáltások (...) felhívják a figyelmet egy új etikai magatartás kialakításának

sürgősségére, és a megszólítottakat fel akarják készíteni Isten uralmának üdvösségére” (uo., 125).

Összegző gondolatok

Berryman *Az öngyilkosságról* című verse személyes nézőpontból közelítve azt viszi színre, hogyan kapcsolódik az én privát története a világ eseményeihez és mások sorsához.³ Különösen a Lukácsra tett utalás tágítja tovább ezeket a kereteket. A versbeszélő már azzal is kilép az énközpontú személyességből, hogy az említéseken keresztül mások felé is odafordítja a tekintetét. Az, hogy éppen Lukács evangéliumát idézi az olvasó emlékezetébe, a versnek azokat a részeit világítja meg, amelyek – akárcsak Lukács jajmondásai – értelmezhetők a társadalmi-történeti valóság kontextusában is. Ehhez köthető az a gondolat is, hogy a sztoikus felfogásban, Epiktétosz és Seneca példáiban az öngyilkosság nem csupán az individuum sorsát alakító tett, hanem egyúttal erkölcsi üzenet hordozója is az élethez fűződő erényes viszonyulásról.

IRODALOM

- ADORNO, T. W. (1998): Beethoven kései stílusa. (ford.: Bán Zoltán András) In: UŐ.: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 221–224.
- BARBERA, J. V. (1972): John Berryman: R. I. P. *Journal of Modern Literature* 2(4): 547–553.
- BARCSI T. (2015): Mit jelent megtanulni meghalni? I. Seneca és Montaigne halál-felfogásáról. *Nagyerdei Almanach* 6(1): 61–131.
- BERRYMAN, J. (1989): *Collected Poems 1937–1971*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- BERRYMAN, J. (1988): *Henry sorsa*. (ford.: Ferencz Győző és Jánosy István) Budapest, Európa.
- BÓKAY A. (2017): Sorszáró színterek – öngyilkosságpoétikák: József Attila Juhász Gyuláról és önmagáról. In: VERES András (szerk.): *„a lélek, a lét türelme”: Tanulmányok József Attiláról*. Budapest, Balassi Kiadó, 39–48.

³ Ilyen tekintetben Berryman *Az öngyilkosságról* című verse emlékeztet arra a költészetfelfogásra is, amely szerint „[...] vannak olyan tárgyak, képkonstrukciók, amelyek kifejezetten a bensőség tevékenységi területén adódnak, és a világ egyéb dolgai igazából csak ezek sokféle fénytörésű prizmaín keresztül érthetők meg” (Bókay, 2017: 40). Egyes értelmezők ezeket a relációkat a pszichoanalízis önismereti gyakorlata felől igyekeznek megvilágítani. Erre példa többek között Miranda Sherwin (2011), Helen Vendler (1995), illetve Horváth Rita (2005) megközelítése: e szerzők a versek grammatikai énjét egy identifikációs gesztussal személyiséggel ruházzák fel, és terápiás helyzetbe vonják. Költői énről beszélnek ugyan, de végső soron Berrymant analizálják. A pszichoanalízis szempontjainak is helye lehet a versek értelmezésében, ugyanakkor meglátásom szerint ez mégis csak az egyik, és nem az egyetlen módja a megértésnek.

- BRANCZEIZ A. (2020a): Kiről szólnak az *Álomdalok*? A vallomásos költészet felőli olvasat lehetőségei és korlátai John Berryman *The Dream Songs* című ciklusában. *Kalligram* 29(4): 75–83.
- BRANCZEIZ A. (2020b): Hangadó – John Berryman *The Nervous Songs* című ciklusáról. In: NOVÁK Anikó és SEMSÁG Tibor (szerk.) *Nyom-követés 5. tanulmánykötet*. Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 9–26.
- COLEMAN, P. (2014): *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*. Dublin, University College Dublin Press.
- EPIKTÉTOSZ (1978): *Kézikönyvecske*. (ford.: Sárosi Gyula) Budapest, Európa.
- EPIKTÉTOSZ (1983): A szabadságról. (ford.: Bollók János) In: Steiger Kornél (szerk., vál., jegyz.): *Sztoikus etikai antológia*. Budapest, Gondolat, 73–99.
- ERNST, J. (2010): *Lukács: Egy teológus portréja*. (ford.: Kocsi György, Friesz Enikő, Horváth Cecília) Budapest, Kairosz.
- FERENCZ GY. (1999): John Berryman: A megsokszorozódott személyiség és a költői én. In: UŐ.: *Hol a költészet mostanában? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Nagyvilág, 119–126.
- HORVÁTH, R. (2005): „*Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools*”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- JÁNOSY I. (1988): Utószó. In: JOHN BERRYMAN: *Henry sorsa*. (ford.: Ferencz Győző és Jánosy István) Budapest, Európa, 115–129.
- JÁNOSY I. (1981): John Berryman. *Kortárs* 25(6): 931–938.
- LINEBARGER, J. M. (1974): *John Berryman*. Boston, Twayne Publishers.
- PAPP M. (2005): A teológiai etika gyújtópontja a *Hegyi beszéd* hermeneutikus olvasatában. *Teológia* 39(1–2): 37–54.
- SHERWIN, M. (2011): *Confessional” Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SENECA (2019): *Erkölcsei levelek*. (ford.: Kurcz Ágnes és Sárosi Gyula) Budapest, Helikon.
- VENDLER, H. (1995): *The Given and the Made: Recent American Poets*. London & Boston, Faber & Faber.

Branczeiz Anna, PhD-hallgató
irodalomtörténész, kritikus, költő
Pécsi Tudományegyetem
Irodalomtudományi Doktori Iskola
anna.branczeiz@gmail.com

MIKLÓS RÉKA

Középkori kántori költészet a halotti virrasztó zsolozsma rezponzórium prolixum szövegeiben

Összefoglalás ♦ *A gregorián repertoár a nyugati, római egyházi zenei hagyomány énekelt imádságait foglalja magában. Írásom egy gregorián műfaj, a rezponzórium prolixum szövegeit tárgyalja a virrasztó halotti zsolozsma kapcsán. Ezeket az énekeket képzett előénekesek (cantores) adták elő váltakozva a kórossal (chorus). Az énekszerzés folyamatában a mindenkori előénekesnek kulcsfontosságú volt a szerepe, hiszen a középkori kántor nem csak liturgikus-zenei előadó, hanem egyszersmind kora értelmisége (teológus, filozófus), valamint alkotó művésze (költő, zenész, koreográfus) is volt. A gregorián énekszövegek túlnyomó hányada bibliai idézet, kisebb hányada szerzőhöz kapcsolható vagy névtelen szerzőjű himnusz-költészet. A rezponzórium prolixumokban olyan nem kötött verselésű, rövid szövegrészek is előfordulhatnak, amelyek, bár bibliai ihletésűek, mégsem szó szerinti idézetek, hanem névtelen szerzőtől származó szövegadaptációk: ezek egyben a kántori énekszerzési gyakorlat bizonyítékai.*

Kulcsszavak: gregorián ének, halotti zsolozsma, kántor, középkor, egyházzene

Medieval chanter poetry in the matin responsories of the dead

Summary ♦ *The Gregorian chant repertory contains the sung prayers and chants of the Western Church. This paper is focused on the Matin Responsories of the Dead. In the Middle Ages (9th to 15th centuries), chanters played an important role in the composition of chants: they were not only performers, but intellectuals with interests and knowledge in theology, philosophy, poetry, music and choreography. The Matin Responsories were generally performed in alternation by the chanter and the chorus. The texts of these Responsories are mainly quotations from the Bible. In the text of the Responsories, shorter fragments appear which are not quotations, but adaptations of biblical texts in non-metrical verses. These text*

adaptations or short fragments are evidences of the chanter's contribution to the creative process of the Matin Responsories.

Keywords: Gregorian chant, Office of the Dead, chanter, Middle Ages, Church music

A rezponzórium mint liturgikus-zenei műfaj

A rezponzóriumok – mint az egyházzenei művek általában – végigkomponált énekes imádságok. Szövegük általában egy-két zsoltárvers. A „nagy” rezponzórium (responsorium prolixum) és a rövidebb, „kis” rezponzórium (responsorium breve) gregorián műfajoknak hasonló a felépítésük, de a napszaki imaórákban máshol van a helyük. A rezponzórium breve esetében az énekelt zsoltárvers szótagjaira csak egy-egy hang kerül, azaz általában szillabikus, hossza pedig csupán egy levegővételnyi. A rezponzórium prolixum gyakran ugyanannak a hosszúságú szövegnek a dallamilag és formailag kidolgozottabb változata, ahol egy szótagra akár öt-hat vagy még több hangot is énekelnek.

A rezponzórium prolixumok a középkori hagyomány szerint főként a napi virrasztó zsolozsmában (matutínium), a vesperásban, valamint különböző körmenetekben kapnak helyet. A halotti szolgálat rezponzórium prolixumai több funkciót is be tudnak tölteni: lehetnek egyrészt olvasmányok utáni elmélkedések (virrasztó zsolozsmában), másrészt alkalmasak hosszabb körmenetek (templomból temetőbe, kerengőbe stb.) kísérésére is. Utóbbi esetben számos szólóverssel találjuk őket a fennmaradt, főleg kéziratos forrásokban.¹

Ha a halotti szolgálat előénekeséről beszélünk, a ma embere nehezen tud elvonatkoztatni a „kántor” kifejezéshez tapadt újkori jelentéstől, mely nem csak a magyar szóhasználatban, de egész kulturális-történelmi térségünkben, azaz az Osztrák-Magyar Monarchia utódállamaiban a török idők utáni, párszáz év egyházi reformjainak, elsősorban a terézianus-jozefinista egyházzeneének a termése (Miklós, 2019: 178–179). Ennek értelmében kántornak nevezik mai napig azt a liturgikus-zenei szolgálatot végző személyt, aki elsősorban énekével, orgonajátékával, valamint a templomi kórusnak az irányításával vesz részt a templomi és a gyülekezeti élethez kapcsolódó szertartásokon. Ugyancsak ő végzi pap kíséretében a temetési szolgálatot, mely az elmúlt évszázadok alatt jelentősen változott.

A középkorban – a tág fogalom pontosabb megértéséhez a szerzetesi, közösségi szerveződésektől a gregorián hagyomány késői, a már esztétikailag „kifulladt” 15. századát is

¹ A gregorián repertoár adatbázisban is kutatható: www.cantusindex.org. Elérés: 2020. november 15.

beleértem – a kántor, ha nem is volt a klérus tagja, de zárt közösségben élt. Ehhez a közösséghez iskoláskorú gyermekek is tartoztak, akik később rendi tagok (szerzetestestvérek, papok) lettek. Ez nem csak a bencés (más szóval monasztikus) rendekre volt jellemző, hanem a székesegyházi gyakorlatra is. Tehát a székesegyházi káptalan magában foglalta a káptalani iskola intézményét is. A gyakorlatban ez azt eredményezte, hogy a kántorok, azaz az imaórák és a mise előénekesei, a már eleve zárt közösség legjobb énekesei közül kerültek ki. Zenei-liturgikus, szólisztikus *fellépéseik* háttérében olyan többéves, napi rendszerességű elméleti és gyakorlati tapasztalat állt, melyet ma már hiába keresnénk a nyugati egyházzenei akadémiai képzésben.

A gregorián énekrepertoárnak már a 9-10. századból fennmaradt kéziratok forrásaiban olyan kifinomult lejegyzési mód figyelhető meg, mely mai kottázási gyakorlattal vissza nem adható, aprólékosan árnyalt kifejezésmódra utal. A legkorábbi források pontos hangmagasságot nem jelölő, úgynevezett adiasztematikus neumaírásokkal rögzítették az énekeket. A szövegek fölé vezényleti mozdulatokat sugalló jeleket írtak, amelyeket neumáknak nevezünk. A gregorián neumaírás árnyaltsága nem mindig a hang fő paramétereire (magasság, időtartam, hangerő és sebesség) terjedt ki; egy-egy éneknél a pontos hangmagasságot bajos lenne kideríteni csupán az adiasztematikus kéziratokból. Ám ez abban a korban nem okozott gondot, hiszen a zenei kéziratot nem úgy használták, mint a mai kóruspróbákon. A középkori „gregorián kotta” rendszerint be sem került a napi használatba: a kórustagok, azaz a szkólaénekesek nem a rendkívül költségesen előállított kottakönyvekből, hanem vezénylet alapján, szájhagyomány útján sajátították el az énekeket. A nagyobb földrajzi területeken jellegzetes neumaírások honosodtak meg. Mivel az adiasztematikus neumaírás csak egy már meglévő gyakorlatot rögzített, és bár jelölte a dallamok fő irányát, azoknak főként az előadásmódjára terjedt ki, ezért elmondható, hogy ez a „kottairás” nagyjából emlékeztetőül szolgált annak, aki az énekeket a közösségben tanította: azaz a kántornak.

Joggal tehetjük fel a kérdést: vajon *mi mást* nem rögzítettek az írott források egy olyan korban, ahol a napi öt-hat óra (vagy ennél is több) énekelt gyakorlat óhatatlanul felébreszthette az előadóban a saját szunnyadó kreativitását, alkotókedvét?

A zenei-liturgikus gyakorlatban nem mindig születtek új irodalmi alkotások, de – miközben a repertoár alapvetően biblikus maradt – végbementek bizonyos fokú szövegátalakulások. Itt nem csupán a szöveg, hanem a zene is központi jelentőséggel bír. A sok órát felölelő napi énekelt imában nem csak esztétikai szempontból volt kiemelkedő fontossága a zenének (Prassl, 2013: 254). A keresztény zsolozsmák² a zsidó imaórák szerkezetét veszik

² Írásomban nem térek ki a keleti és nyugati keresztény hagyományok és ezek szerteágazó családjainak imaóra-gyakorlatára, mely egy hosszú skálán, a leginkább egyszerűsített formától a leggazdagabbig terjed. Csupán a

alapul: Jézus is naponta többször megállt lelkipásztori tevékenységében, hogy elmondja a napszaki imaórákhoz rendelt zsoltárokat. A jeruzsálemi templom imagyakorlatában szintén alapfontosságú volt az ének. Ezzel szemben a zsinagógában a zsoltárok egyszerűbb formában, legfeljebb kantillálva (beszéd és ének határán, fennszóval recitálva) szólaltak meg, s ezzel is a templom elsőbbségét hangsúlyozták a „csupán” imaházzal, azaz zsinagógával szemben. A *Zsoltárok könyvében* számos helyen megtalálható a „szela” szócska, mely valószínűleg a hangszeres betétek helyét jelöli. A hangszeres zenei alkotás tehát szervesen kapcsolódott a zsoltárimádsághoz, amely valószínűsíthetően már egy hangszeres előjátékkal, azaz prelúdiummal indult.

A szentírási szövegeken való zenei elmélkedés azonban nem csupán hangszeres köz- és utójátékot, valamint előjátékszerű ráhangolódást jelenthetett a zsidó énekes hagyományban, hanem akár pusztán énekesi hozzájárulást is. A napjainkig fennmaradt jubilus a gregorián alleluja-dallamok utolsó, *-ja* szótagján hosszú, hangszeres betétre emlékeztet, mégis énekesi betoldás, mintegy bizonyítéka a hajdani (mindenkori) énekesi szándéknak, még ha keletkezési körülményei nem is hozhatók feltétlen összefüggésbe a zsidó énekesi hagyománnyal.

A gregorián énekrepertoár a karoling reformoknak köszönhetően az első európai műzenei egységesítő mozgalomból született. A gregorián ének – bár magán hordozhatja a különböző területek és időszakok jellegzetességeit is – a nyugati egyházi zenének és a római rítusnak a napjainkig fennálló közös zenei nyelve. A gregorián műfajok kialakulása, fejlődése és a kántori, azaz előénekesi gyakorlat között – melyben fontos szerep jutott a kreativitásnak – állandó kölcsönhatás állt fent.³ Ez jellemezte mindvégig az alaprepertoár megszilárdulási folyamatát is (8-9. század). A halotti zsolozsma, azaz az officium defunctorum, mint temetéstől független megemlékezési forma általános elterjedése szintén erre az időszakra tehető (Ottosen, 1993; Bärsch, 2004; Schell, 2011). A halotti zsolozsmarend bővítője, mint az adott napra előírt imamennyiség kiszélesítése, elsőként monasztikus körökben terjedt el.

Ami a gregorián repertoár zenei nyelvét illeti, elmondható, hogy az énekek alapvetően nem tonális-funkcionális rendszerben íródtak, mint ahogy azt az európai műzenében – túlnyomórészt a barokk kor kezdetétől számítva – megszokhattuk, hanem modálisak. Ez azt jelenti, hogy a gregorián énekekben nem dúr és moll hangnemek vannak: a hanganyag alapvetően a görög octoechos nyolc móduszába rendeződik. Az *ethos*-tan a gregorián ének modális hangzásvilágát

közös, biblikus alapelvet és a strukturális hasonlóságot emelném ki, mely minden esetben a zsidó hagyományra épül.

³ Ez ma sincs másként. A szekularizáció korában a szakképzett egyházzeneész az improvizáció merőben új eszközeit használhatja fel a pasztorációs krízis enyhítésére. Ezáltal létrehozhat új, az adothely és gyülekezet igényeihez alkalmazott zenei-liturgikus műfajokat is.

elméleti és gyakorlati szempontokból vizsgálja. Eszerint mind a nyolc módusz egyenként külön érzésvilágot, életérzést képvisel.⁴

Előénekesi feladatkörbe tartozik az imaórán az egymást követő antifónák és rezponzóriumok beéneklése. Az előénekesnek a helyes hangközöket nem csupán tisztán és hibátlanul kell beénekelnie, hanem az imádkozó közösséget is be kell vezetnie a módusz *ethos*ába, érzésébe. Ez azért is számít szakmai kihívásnak, mert a kántor az antifónák vagy rezponzóriumok elején gyakran csak néhány hanggal indít, s ez alatt, ideális esetben, el kellene érnie, hogy ne csak az énekelt imát, de a módusz *ethos*át is összekapcsolja a közösséggel. A szakrális zsidó énekesi gyakorlatnak valószínűleg szerves része lehetett a zenei improvizáció, amely során az előénekes „beénekelhette” magát a soron következő módusz érzésvilágába, míg átadta volna a hangot a közösségnek. Ezt a gyakorlatot látszik igazolni a klasszikus indiai zenében a rágák hangszeres beintonálása is szitárral. Itt sem annyira az előadó technikai készségeinek a csillogtatása a cél, hanem inkább a modális érzésvilág átvétele és közvetítése a hallgatóság felé.

A gregorián ének előénekesé tehát előadó és alkotó is egyben, közvetítő és teremtő, mintegy *összművész*. Ahhoz, hogy megérthessük, vajon milyen kategóriákba sorolhatók a középkori kántori alkotások, figyelembe kell vennünk a tény, hogy a kántor korának csúcserőtelmesége, mind a liturgiának, mind a zenének a legavatottabb szakértője: teológus; ezenkívül sokéves koreográfiai tapasztalattal rendelkező, képzett és gyakorló zenész. A kántor gyakorta körmeneteken vesz részt, valamint más liturgikus-zenei eseményeknek a lebonyolítója, mint amilyen egy temetés is.

A kántori gyakorlatból nem hiányoznak a koreográfia elemei sem. Ha egy előadóművészt látunk a színpadon, gyakran támad olyan érzésünk, mintha mi is kilépnénk az előadóművésszel együtt, mintha egy másik térbe és időbe tennénk egy utazást. Ez hasonlóképpen történik a liturgikus-zenei cselekmények esetében is. Talán látványosabbak a körmenetek, hiszen a térben fizikai elmozdulás történik, nagy az érzékeinkre való hatás (keresztvivés, tömjén stb.); de az énekelt imaórát is a tér és az idő dimenzióinak a megbontása jellemzi.

Miről van itt szó?

A kántori temetési gyakorlatban különösen fontossá, majdnem tapintható közelségűvé válnak a megélt rítusok, melyek közül kiemelt fontosságúak az átmeneti rítusok. Bár különböző kultúrák a túlvilági élet kérdéséhez nagyon eltérően viszonyulnak (ebben gyakran még az

⁴Az *ethos*, mint a modális érzés ének által való közvetítése a görögöktől öröklődött át a középkor művészetébe, vö. Saulnier, 1997: 19–20.

Ószövetség könyvei is egymástól eltérő álláspontokat képviselnek), mindben közös, hogy a legkülönbébb halotti, temetési rítusok belső felépítése hasonló szerkezeten nyugszik (van Gennepe, 1998: 29). Közös jellemzőként a földi világból a másik, spirituális világba való nyitást emelném ki. Ez egyaránt hat az idő és a tér dimenzióira. Az előénekesi gyakorlatban a spirituális nyitás zenei-liturgikus eszközökkel valósul meg: dallamokkal, szövegekkel, koreográfiai elemekkel. A keresztény egyházzene teológiai programja van, ezért elengedhetetlen, hogy a gregorián repertoárt ettől ne elszigetelten, hanem ebbe a kontextusba ágyazva vizsgáljuk. Liturgikus szempontból az eksztázis – kilépés a fizikai én állapotából – nem csak azt jelenti, hogy kimozdulunk vagy elmozdulunk a nyugalmi állapotból, hanem egyszerre, egy időben egy másik folyamat kezdetén is vagyunk (Miklós, 2020: 401).

A keresztény hit a túlvilági életet hirdeti. A halál pontosan a két világ találkozási pontján: földi életünk végén, ugyanakkor a túlvilági élet kezdetén helyezkedik el. Liturgikus alkalmainkon, legyen az akár közösségben vagy magányban végzett ima, megfigyelhető bizonyos mértékben mind a tér, mind az idő szakralizálódása (Eliade, 2013: 54).

Ennek értelmében a temetés aktusától független, megemlékező halotti zsolozsma is ezen a képzeletbeli hídon helyezkedik el, amely a földi világot összeköti a túlvilággal: a megénekelt mennyország a túlvilági Jeruzsálemet (liturgikus tér) és a Jeruzsálembe való megérkezést (liturgikus idő) vetíti elő. Az előénekesi szolgálat ennek tükrében nem elsősorban az előadóművész hangképzési technikáinak a bemutatása, hanem spirituális közvetítés: az énekes a megélt teofániát, az isteni jelenléte teljes lényével közvetíti a hallgatóság felé.

A halotti virrasztó zsolozsma szöveganyaga

A halotti zsolozsma időrendben vesperásból (esti dicséret), matutínumból (virrasztó dicséret) és laudesből (hajnali dicséret) áll. A virrasztó dicséret olvasmányai a középkori hagyomány szerint főként Jób könyvéből származnak. Az olvasmányokat követő responzórium prolixumok szövegei is ezekhez igazodnak. A kéziratos középkori neumaírási forrásokban a Jób könyvére alapozott responzóriumok gyakran külön csoportban találhatók. Itt kapnak helyet azok a halotti zsolozsmához nem kapcsolódó énekek is, amelyeknek szövege szintén Jób könyvére épül.

A könnyebb átláthatóság érdekében közlöm az 1568-as *Breviarium Romanum* rendjét, mely tulajdonképpen a többszáz éves középkori gyakorlat⁵ nyomtatásban való rögzítése (Sodi et Triacca, 2012: 1021–1024). A római halotti matutínus invitatóriummal és himnusszal indul, ezt három nokturnus, azaz alegység követi, egyenként három olvasmánnyal és három

⁵ A repertoár természetesen megtartotta területileg differenciált jellegét is, melyre most nem térek ki.

responzóriummal.⁶ A matutínium olvasmányai képezik azt az alapszöveget, amelyre a zenei-liturgikus elmélkedés, azaz az ének épül.⁷ Azokat a responzóriumokat, amelyeknek a zoltárversei nem követik hűen a szentírást vagy ettől merőben eltérnek, kövér betűkkel jelöltem. Zárójelbe tettem továbbá az ének refrénszerűen visszatérő részeit. A jobb közérthetőségért táblázatom jobb oszlopában közlöm az eredeti latin énekszövegek magyar fordításait is, melyek részben az Esztergomi Breviárium idáig megjelent kiadványaira támaszkodnak (Népszolozsma,1990: 221–223; Nényei és Dobszay, 2008: 39–42), részben pedig a még megjelenés előtt álló, teljes magyar halotti zsolozsma kritikai kiadásából származnak.

In primo nocturno	Első nokturnusra
<p>Lectio prima: <i>Parce mihi Domine</i> (Job 7,16b–21)</p> <p>Responsorium: <i>Credo quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum: et in carne mea videbo Deum salvatorem meum. Quem visurus sum ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt. (Et in carne mea...)</i> (Job 19,25–27)</p>	<p>1. olvasmány: <i>Engedj nekem</i> (Jób 7,16b–21)</p> <p>1. responzórium: <i>Hiszem, hogy az én megváltóm él s az utolsó napon a földből föltámadok és az én testemben látom meg üdvözítő Istenemet. Kit én magam látok meg és nem más, az én szemeim nézik őt. (És az én testemben...)</i> (Jób 19,25–27)</p>
<p>Lectio secunda: <i>Taedet animam meam vitae meae</i> (Job 10,1–7)</p> <p>Responsorium: <i>Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum: tu eis Domine dona requiem et locum indulgentiae. Qui venturus es judicare vivos et mortuos et saeculum per ignem. (Tu eis Domine dona requiem...)</i></p>	<p>2. olvasmány: <i>Megunta lelkem életemet</i> (Jób 10,1–7)</p> <p>2. responzórium: <i>Ki a már enyészetnek indult Lázárt a sírból kiszóltottad: Te, Uram, adj nyugodalmat nekik, és helyet a bocsánatnak. Ki eljövendő vagy ítélni élőket és holtakat és a világot a tűz által. (Te, Uram, adj nyugodalmat...)</i></p>
<p>Lectio tertia: <i>Manus tuae Domine fecerunt me</i> (Job 10,8–12)</p> <p>Responsorium: <i>Domine quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu irae tuae? Quia peccavi nimis in vita mea. Commissa mea pavesco, et ante te erubesco dum veneris judicare, noli me condemnare. (Quia peccavi...) Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. (Quia peccavi...)</i></p>	<p>3. olvasmány: <i>A Te kezeid alkottak engem</i> (Jób 10,8–12)</p> <p>3. responzórium: <i>Uram, midőn eljövendesz ítélni a földet, hová rejtőzsem el haragodnak tekintetétől? Mert sokat vétkeztem életemben. Félek elkövetett vétkeimért és pirulok előtted, midőn eljövendesz ítélni, ne kárhoztass el engem. (Mert sokat vétkeztem...) Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik, és az örök világosság fényeskedjék nekik. (Mert sokat vétkeztem...)</i></p>

⁶ Az invitatórium, a himnusz, valamint a nokturnusok további (*Paternoster, absolutio, versiculus*) műfajai nem képezik írásom tárgyát.

⁷ A helytakarékoság érdekében az olvasmányoknak csak az iníciúmat, valamint a pontos hivatkozását közlöm.

In secundo nocturno	Második nokturnusra
<p>Lectio quarta: <i>Responde mihi</i> (Job 13,22b–28)</p> <p>Responsorium: <i>Memento mei Deus, quia ventus est vita mea, nec aspiat me visus hominis</i> (Job 7,7a; 7,8a). <i>De profundis clamavi ad te Domine, Domine, exaudi vocem meam. (Nec aspiat me...)</i> (Ps. 129,1b–2a)</p>	<p>4. olvasmány: <i>Felelj nekem</i> (Jób 13,22b–28)</p> <p>4. responzórium: <i>Emlékezzél meg rólam, Isten, mert egy lehelet az életem, többé nem látnak engem az emberek</i> (Jób 7,7a; 7,8a). <i>A mélyből kiáltok hozzád, Uram, Uram, halld meg szavamat. (Többé nem látnak már...)</i> (Zsolt.129,1b–2a)</p>
<p>Lectio quinta: <i>Homo natus de muliere</i> (Job 14,1–6)</p> <p>Responsorium: <i>Hei mihi Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid faciem miser? ubi fugiam, nisi ad te Deus meus? Miserere mei dum veneris in novissimo die. Anima mea turbata est valde, sed tu Domine succurre ei. (Miserere mei...)</i></p>	<p>5. olvasmány: <i>Az ember, az asszony szülötte</i> (Jób 14,1–6)</p> <p>5. responzórium: <i>Jaj nekem, Uram, mert sokat vétkeztem életemben. Mit csináljak, én nyomorult? Hová fussak, ha nem hozzád, én Istenem? Könyörülj rajtam, mikor eljössz ítélni az utolsó napon. Zaklatott nagyon az én lelkem, de Te, Uram, siess segítségére. (Könyörülj rajtam...)</i></p>
<p>Lectio sexta: <i>Quis mihi hoc tribuat</i> (Job 14,13–16)</p> <p>Responsorium: <i>Ne recorderis peccata mea Domine, dum veneris judicare saeculum per ignem. Dirige Domine Deus meus in conspectu tuo viam meam. (Dum veneris...)</i> <i>Requiem aeternam. (Dum veneris...)</i></p>	<p>6. olvasmány: <i>Ki teszi azt velem</i> (Jób 14,13–16)</p> <p>6. responzórium: <i>Ne nézd a bűneimet, Uram, midőn eljössz a világot tűzben ítélni. Egyengesd, Uram, Istenem, az én utaimat a Te színed előtt. (Midőn eljössz...) Örök nyugodalmat. (Midőn eljössz...)</i></p>

In tertio nocturno	Harmadik nokturnusra
<p>Lectio septima: <i>Spiritus meus attenuabitur</i> (Job 17,1–3; 11–15a)</p> <p>Responsorium: <i>Peccantem me quotidie et non paenitentem, timor mortis conturbat me: quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus et salva me. Deus in nomine tuo salvum me fac et in virtute tua libera me. (Quia in inferno...)</i> (Ps. 53,3)</p>	<p>7. olvasmány: <i>Lelkem összetört</i> (Jób 17,1–3; 11–15a)</p> <p>7. responzórium: <i>Mindennap vétkeztem és meg nem bántam, a halálnak félelme szállt le reám. Mivel az alvilágból nincs megváltás, könyörülj rajtam és ments meg engem, Istenem. Ments meg engem, Isten, a Te neved által, és a Te hatalmaddal szabadíts meg engem! (Mivel az alvilágból...)</i> (Zsolt. 53,3)</p>
<p>Lectio octava: <i>Pelli meae consumptis carnibus</i> (Job 19,20–27)</p> <p>Responsorium: <i>Domine secundum actum meum noli me judicare: nihil dignum in conspectu tuo egi: ideo deprecor majestatem tuam, ut tu Deus deleas iniquitatem meam. Amplius lava me Domine ab injustitiam meam, et a delicto meo munda me. (Ut tu Deus deleas...)</i></p>	<p>8. olvasmány: <i>Bőröm alatt elpusztul a húsom</i> (Jób 19,20–27)</p> <p>8. responzórium: <i>Uram, ne tetteim alapján ítélj meg engem, méltatlanul állok színed előtt, mégis kérem fönségedet, hiszen Te Isten vagy, töröld el bűnösségemet. Moss meg engem vétkeimtől, Uram, és tisztíts meg gonoszságaimtól. (Hiszen Te Isten vagy...)</i></p>

<p>Lectio nona: <i>Quare de vulva eduxisti</i> (Job 10,18–22) Responsorium: <i>Libera me Domine de morte aeterna, in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo dum discussio venerit, atque ventura ira. (Quando...) Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. (Dum veneris...) Requiem aeternam. (Libera me...)</i></p>	<p>9. olvasmány: <i>Miért hoztál ki anyám méhéből?</i> (Jób 10,18–22) 9. responzórium: <i>Szabadíts meg, Uram, az örök haláltól, ama rettenetes napon, midőn az ég és föld meg fognak indulni, amikor eljössz a világot tűzben ítélni! Reszketek és félek a te haragod fuvallatától, ahogy a számadás napja elérkezik. (Midőn az ég...) Ama nap, a harag napja, nyomorúság és szerencsétlenség napja, nagy és nagyon keserű nap az. (Amikor eljössz...) Adj, Uram, örök nyugodalmat. (Szabadíts meg...)</i></p>
--	--

1. Credo quod redemptor. Bár a teljes szöveg Jób 19. fejezetét követi, szembetűnő az első szó, mely ettől eltér. A szentírási *tudom* (scio) és a kántori *hiszem* (credo) között jelentésbeli a különbség. Akár úgy is mondhatnánk, hogy a középkor nagy misztikusai e két fogalmat egyazon hídon elhelyezkedő két pontnak élték meg. A kántor szerzetesközösségében naponta elimádkozta a 118. zsoltárt is, amelyben három különböző helyen fordul elő az Úr felé az *Értelmet adj nekem*-kérés, éspedig:

- hogy kutassam törvényeidet,
- hogy tudjam a Te bizonyosságaidat,
- hogy éljek.

Az átmenet pillanatát abba a világba, ahol a Megváltó él, a kántor nyomatékosabban fejezi ki egy hittétellel, miszerint teljes lényével a halál utáni, túlvilági életet hirdeti, ahol az elhunyt már feltámadása után tapintható, testi közelségben találkozik Krisztussal. A kántor ezzel mintegy összekapcsolja a két fogalmat, a *tudomot* és a *hiszemet*: a hit felülkerekedik minden tudáson, a keresztény tudás maga a hit.

2. Qui Lazarum resuscitasti. Az énekszerző a halott érdekében szól, példának pedig a már enyészetnek indult Lázár sírból való feltámasztását emeli ki. Lázár feltámasztása az énekszerző számára jelentheti egyrészt azt, hogy az ókori egyházatyák írásait alaposan ismerte,⁸ ugyanakkor fontos kifejező eszközt találunk a csupán zenei megoldásokban is. A responzórium

⁸Részlet Szent Ágoston *Quando celebramus dies fratrum defunctorum* szerelméből: „Mária, Lázár testvére ragaszkodott az Úrhoz, és mégis bánkódott Lázár halálán. De mit csodálkozol Márián, mikor maga az Úr is megsiratta Lázárt, holott tudta, hogy menten föltámasztja?” (Nényei és Dobszay, 2008: 40).

a gregorián modológia szerint a negyedik móduszban van. A középkori kéziratos források, bár a pontos hangmagasságot még nem jelölik (ilyen például a híres 10. századi Hartker-kódex St. Gallenből), a különböző móduszok dallamfordulatait már felismerhetővé teszik a neumákból is, azaz azokból a vezényletre utaló jelekből, amelyeket az énekszövegek fölé írtak. A *Lazarum* szó utolsó szótagja felett a neumákból kivehető az ötödik módusz tipikus dallamfordulata. Ez az a pillanat, ahogy a zeneműben röviden elhagyjuk a móduszt. Ezt a szerző akár annak szemléltetésére is használhatja, ahogy a halál pillanatában lelkünk kilép a testünkből. A *resuscitasti* (feltámasztottad) szó elején viszont már visszatérünk az eredeti, negyedik gregorián móduszba. A kompozíciós folyamat során a szó és a zene kifejezési lehetőségeit tehát mesterien egyesíti a szerző, hogy a feltámasztás csodáját érzékeltesse.

3. *Domine quando veneris.* A harmadik responzórium prolixum szövege, bár bibliai ihletésű, mégis saját alkotásnak tekinthető. A szöveget elsősorban a *Zsoltárok könyve* bűnbánatra utaló részei ihlették (Zsolt. 95,13; 97,9; 6,2; 37,2; 75,8;), de hasonló szófordulatok megjelennek más bibliai helyeken is (Jel. 11,18 vagy Ezdr 9,6).

5. *Hei mihi Domine.*

6. *Ne recorderis peccata mea.* Ezekben a responzóriumokban a szerző a bűnbánati zsoltárok hangulatával reflektál az olvasmányra (vö. Zsolt. 40,5; 138,7; 6,4; Jób 7,20; 14,13). A kolostori zárt közegben a szentírási szövegeket gyakran egész nap mormolták, újra és újra „megrágták” – erre a gyakorlatra utal a *ruminatio* („kérődzés”) kifejezés is. A napi zsolozsmagyakorlatban gyakran előforduló, azaz berögzült szófordulatokból, mint valami előre összetársított mozaikcsíkokból létrejött egy-egy rövidebb, de egybefüggő szöveg. Ez a szövegalkotáshoz hasonlóan a gregorián zenével sem volt másként. Így születtek az öt-hat vagy akár tíz hangból álló dallamcsíkok, amelyek egy-egy gregorián zeneműben többször is előfordulhattak, mindig más és más szövegre énekelve. Ezeket a dallamcsíkokat centónak nevezzük, azt a zeneszerzési technikát pedig, amelyik építőelemekként használja a centókat, centonizációnak. A centók a modális szókinccs alkotóelemei (Saulnier, 1997: 19). Az énekszerző ezeket kombinálja, majd illeszti össze a gregorián modológia szabályrendszerében úgy, hogy közben kibővíti őket a saját kreatív stíluselemeivel. A gregoriánban viszont a zene nem élvezeti cél, hanem a szakrális művészet része, azaz a szó szolgája: a gregorián ének nem elsősorban egy zeneesztétikai

szépség kategóriájának képviselője,⁹ hanem az Ige illendő megzenésítése (Agustoni et Göschl, 1992: 684–685). A kész énekszöveg kialakulási folyamata már-már ahhoz hasonlít, mintha a szöveg lenne centonizálva, nem az ének. A halotti repertoár jellegzetes szövegeinél, melyről egy későbbi példánál szólok, szintén hasonló jelenség figyelhető meg.

7. *Peccantem me quottidie.* Az imádkozón erőt vesz a halálfélelem. A kórusrész szövege szerzői hozzájárulás, de a responzórium verse egy majdnem szó szerinti zsoltáridézet. Csupán egyetlen szó különbözik: a *judica* (ítélj) a szövegszerzőnél *salva* (ments meg) jelentéssé szelődül (Zsolt. 53,3). Tehát a visszatérő rész (a pokol tüze!) előtt nem megmentés és *ítélet* szerepel a vers végén, hanem megmentés és *megszabadítás*.

8. *Domine secundum actum meum.* Ennél a responzóriumnál a vers kifejezési eszköztára hasonlít a *Peccantem* kezdetű responzóriuméhoz. A versben kétszer van szó tisztulásról: a zsoltáros először a *lava me* (moss meg), aztán a *munda me* (tisztíts meg) rokon kifejezésekkel él, a visszatérő részben pedig az *ut deleas* (hogyan eltöröld) szókapcsolatot találjuk. Mindhárom esetben az ember belső tisztulásáról van szó. Az énekszerző Istenhez fordul, egyre nyomatékosabban, hogy mintegy háromszorosán tisztítsa meg vétkeiktől a halál pillanatában. A többszörösen tisztított ezüst metaforája közel állhat ahhoz az alkotó előénekeshez, aki a verset a repetendához kapcsolja: az Úr szemében az igaz ember a hétszeresen megtisztított ezüsthöz hasonlít (Zsolt. 11,7; 65,10).

9. *Libera me Domine de morte aeterna.* Ez a responzórium a középkori szakrális költészet egyik legkifejezőbb alkotása, s keletkezésében valószínűleg több szerzőnek egy hosszabb alkotóperiódusra terjedő közreműködését őrzi. A responzórium prolixumokat a középkori kéziratos forrásokban gyakran több verssel is megtaláljuk. Ez utalhat körmenetekben való használatukra, mint például jelen responzórium esetében is, melyet a koporsó feletti feloldozás mozzanatához kapcsolva adtak elő. A *Libera me* szövegei más helyeken is előfordulnak a halotti zsoltószma anyagában, akár jelen responzóriumokban. A responzóriumba különféle pótlásokat illesztettek, azaz tropizálták az eleve többverses szerkezetet. A trópusok aztán annyira felduzzasztották az alapot, hogy gyakran önálló műfajok jöttek létre, hiszen a betoldott szövegekhez dallamok is társultak. Ezt a trópusanyagot találjuk meg később a *Dies irae* című szekvenciában is, melynek legkorábbi változata a 13. századra tehető, és valószínűleg

⁹ Noha a gregorián a szubjektív recepció nyomán valóban az esztétikai szép kategóriájába sorolandó (Hourlier, 1985: 43).

olaszországi ferences közvetítéssel kezdett terjedni Európában. Teljességgel csupán a 16. századra szilárdult meg a nyugati egyházzenei gyakorlatban, s ez nagyrészt V. Piusz pápa 1570-ben kiadott *Missale Romanum*jának köszönhető (AH-54, 1915: 271). A *Dies irae* szekvencia Magyarországon is csak a 15. századtól kezdődően fordul elő, de inkább csak elszórtan volt jelen (Kovács, 2017: 297).

Koreográfiai elemek, gregorián interpretáció

A responzorium prolixum énekes műfaj liturgikus előadásmódja a következő: először a korpusz, azaz a kórusrész hangzik el, ezután következik a szólóvers, majd a repetenda (a korpusz második része), esetenként a második vers, a teljes korpusz vagy a repetenda, és így tovább. Az egyverses responzorium prolixumok esetében a szólóvers után gyakran csak a repetenda, azaz a kórusrész második fele hangzik el. A teljes előadási folyamat során a vers-repetenda-vers-korpusz hullámvázában érdekes koreográfiai elemek kerülnek előtérbe: a rokonérzések összekapcsolódnak, a szöveg-zene páros hol intenzívebb, hol lassú megnyugvással tér vissza a repetendájában. Amikor a versek repetendájához kapcsolódnak, gyakran új, mellérendelő (a sokféle jelentéssel bíró *et* szócska által) vagy alárendelő viszonyú (például *quia*) mondatpárok jönnek létre.

Egy öt percig tartó responzorium prolixum alatt hihetetlen érzelmi hatással bíró zenei-liturgikus ívek jönnek létre, melyek előadóban és hallgatóban egyaránt katartikus érzéseket válthatnak ki. Az érzésvilág formálásában fontos szerep jut az octoechos-nak, a nyolc módusz rendszerének, hiszen mindegyik módusz külön érzésvilágot képvisel, és a különböző *ethos*-ok közvetítése a hallgatóság felé éppen olyan fordulópontokon valósul meg, mint például a szólóvers kibontakoztatása és záró koreográfiája, mellyel az előénekes a kórus visszatérését készíti elő. Egy igényes szkóla ritkán fogja ugyanolyan emotív töltettel énekelni azt a visszatérő részt, amely a szólóvers előtt már egyszer elhangzott. A gregorián interpretációt az is meghatározza, ahogy a szkóla és az előénekes a gregorián énekrepertoár szövegeinek mély teológiai jelentéstartalmához viszonyul.

A középkor kántora tehát teljes lényével ezt a közvetítő szerepet sugározta: egy személyben ötvözte az Úrba vetett keresztény ember bizalmát, valamint a természetes, emberi lényéből adódó félelmeit a költészet és a zene nyelvén. A kántor, mint előénekes-teológus, a legszentebb színházat játszotta el: előtanulmányokat és szakirodalmat olvasott, forgatókönyvet írt, dialógusokat énekelt (gyakran egy személyben), költött, előadott és rendezői szerepkört is betöltött. A halotti megemlékezés olvasmányos imaórájában a *gregorián* kántor kontemplatív

aktusként – fizikai elmozdulás nélkül – tapasztalhatta meg a szakrális tér- és idődimenzióknak az alakulását / változását, mellyel saját halálfélelme felett győzedelmeskedhetett.

IRODALOM

- AGUSTONI, L. et GÖSCHL, J. B. (1992): *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. Ästhetik* (Teilband II), Regensburg, Gustav Bosse.
- Analecta Hymnica Medii Aevii (AH-54, 1915): *Die Sequenzen*. 54. kötet, Clemens Blume (szerk.), Leipzig, Reisland.
- BÄRSCH, J. (2004): *Allerseelen. Studien zu Liturgie und Brauchtum eines Totengedenktages in der abendländischen Kirche*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen (90), Münster, Aschendorf.
- Cantus Index gregorián adatbázis: Elérés: 2020. november 15., www.cantusindex.org, hozzáférés: 2021.02.17.
- ELIADE, M. (2013): *Sacrul și profanul*. (A szent és a profán. Ford.: Prelipceanu, Brîndușa), 3. kiadás, București, Humanitas.
- VAN GENNEP, A. (1998): *Riturile de trecere*. (Les rites de passage. Ford.: Berdan, Lucia és Vasilescu, Nora), Iași, Polirom.
- HOURLIER, J. (1985): *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre.
- KOVÁCS A. (2017): *Szekvenciák a középkori Magyarországon. Repertoár, tradíciók, dallamok*. Musica Sacra Hungarica 2., Budapest, Argumentum.
- MIKLÓS R. (2019): „Új dallama és zenéje Pály Lajostól” – A topolyai kéziratok kántorkönyvek áldozási énekei. In: Barna Gábor, Fábíán Gabriella (szerk.): *Eucharisztia és Úrvacsora a magyarországi vallási kultúrában I*. A Valláskutatás Könyvei 43., Szeged, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 176–188.
- MIKLÓS R. (2020): Egyházzenesz mint liturgus? Egy új egyházi szolgálat modellje a 21. század elején. In: „Leborulva áldlak...” *Az Oltáriszentség és az Úrvacsora a magyarországi vallási kultúrában*. (szerk: Barna Gábor) A Szent István Tudományos Akadémia kiadványai 1., Budapest, Szent István Társulat, 387–404.
- NÉNYEI S. és DOBSZAY L. (2008): *A halotti szolgálat énekei*. Budapest, MTA–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Intézete és a Magyar Egyházzenei Társaság.
- N. N. (1990): *Népszolozsmák. Énekes zsolozsma az Esztergomi Breviárium alapján*. Budapest, Szent Ágoston Liturgikus Megújulási Mozgalom.

- OTTOSEN, K. (1993): *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, Aarhus University Press.
- PRASSL, F. K. (2013): Pavlov's Dog and the Liturgy: Listening and Recognition in Gregorian Chant. In: Katarina Šter (szerk.): *De musica disserenda IX/1-2. Gregorian Chant from Manuscript to Music. Dedicated to Dr. Jurij Snoj on his sixtieth birthday*, Ljubljana, Muzikološki Institut ZRC SAZU, 253–269.
- SAULNIER, D. (1997): *Les modes grégoriens*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre.
- SCHELL, S. (2011): *The Office of the Dead in England. Image and Music in the Book of Hours and Related Texts, c. 1250-c. 1500*. PhD Thesis, Univ. of St. Andrews.
- SODI, M. et TRIACCA, A. M. (2012): *Breviarium Romanum. Editio Princeps (1568)*. A cura di Manlio Sodi et Achille Maria Triacca, 2. edizione, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

Dr. Miklós Réka, Obl. CCR

egyházzenész, zenepedagógus, független kutató
a zentai Cor Jesu Alapítvány gregorián szakos előadója,
a Délvidéki Himnológiai Füzetek főszerkesztője
dr.reka.miklos@gmail.com
www.kulturpension.rs

DR. NEMES LÁSZLÓ

A bioetika tragédiája

Összefoglalás ♦ *Az orvosi humaniórákon a betegség és halál irodalmi ábrázolásán belül a tragikus műfajok nem kapnak elég figyelmet. A szokásos fiktív és nem-fiktív betegségnarratívák, (auto)patográfák a regény modern műfajának sajátosságait mutatják, az életesemények koherens narratív egészé szervezésének, azaz bizonyos értelem találásának vagy konstruálásának igényével. A nagy nyilvánosságot kapó életvégi bioetikai esetek azonban nem teljesen illeszthetők ebbe a felfogásba, tragikus feszültségük révén inkább a drámai műfajok jellemzőit hordozzák magukon. Az élet és halál sorskérdéseinek irodalmi és társadalmi ábrázolása továbbra is a tragikus világkép forrása, amely így tovább gazdagíthatja az orvosi humaniórák megközelítését.*

Kulcsszavak: tragédia, dráma, narratíva, regény, értelem, optimizmus, pesszimizmus

The tragedy of bioethics

Summary ♦ *Within the medical humanities, the literary depictions of illness and death, the tragic artistic genres are badly underrepresented. The usual fictitious and non-fictitious illness narratives, (auto)pathographies follow the model of the modern novel, trying to create some narrative coherence, with the very aim of finding or constructing a kind of meaning in various life-events. However, end of life bioethical cases which gained large publicity do not fit well into this pattern, showing instead the characteristics of more dramatic genres. The presentation of ultimate life and death dilemmas still should be regarded as sources of a tragic worldview, further enriching the horizon of medical humanities.*

Keywords: tragedy, drama, narrative, novel, meaning, optimism, pessimism

1. Bevezetés

Az irodalom és más művészeti műfajok (képzőművészet, film, zene) az orvoslásban és orvosképzésben az elmúlt évtizedek során egyre nagyobb hangsúlyt kaptak, elsősorban az

orvosi humaniőrák (*medical humanities*) megjelenése által. Az egyre inkább technológiaivá, bürokratizálttá, személytelenné váló orvosi gyakorlat, páciens-orvos viszony humánusabbá tételére irányuló erőfeszítések mind gyakrabban támaszkodnak a betegségek művészi bemutatásának különböző formáira. Az orvostudomány fejlődése számos betegség vonatkozásában mutat jelentős előrelépést; korábban gyógyíthatatlannak vélt betegek is megfelelő terápiához jutnak, életminőségük javul, élettartamuk kitolódik. Továbbra is gyakori panasz azonban, hogy a beteg emberek és hozzátartozóik nem kapják meg azt az emberséges bánásmódot, tiszteletet, méltóságot és gondoskodást, amelyet igényelnének. Ezen a téren továbbra is sok tennivaló akad, ennek egyik, mára jól felismert lehetősége, hogy nagyobb figyelemmel forduljanak az orvosok, ápolók, de a betegek és hozzátartozóik is a humán szempontok: az irodalom, a művészet, a filozófia, a történelem, az antropológia, a spiritualitás felé. Az élet végén, halálos betegséggel vagy közvetlenül a halállal szembenézve ezek az elvárások különösen felerősödnek.

A *narratív medicina* irányzata élen jár ebben a folyamatban, amennyiben arra hívja fel a figyelmet, hogy a megfelelő páciens-orvos viszony nem merülhet ki sem a gyógyítás technikai folyamatában, sem a formális etikai és jogi kötelességek betartásában. Valami *többre* van szükség: megértésre, odafigyelésre, közös gondolkodásra. A narratív orvoslás egy etikai gyakorlatot testesít meg, alapvető elképzelése, hogy egy emberi lényt az tesz valóban *személlyé*, hogy a vele megtörtént dolgokat egységes, értelmes narratívává, történetté tudja szervezni. Személy mivoltunk, identitásunk alapja a saját történetünk. Mivel a beteg emberek, főleg a haldoklók, fájdalmaik és veszteségeik mellett leginkább attól szenvednek, hogy összeomlik életviláguk, elsődleges kihívássá válik, hogy koherens én- és világképüket újra tudják építeni. Ebben kell számukra segítséget nyújtani, ami a személyközi etika alapvető feladata (Charon, 2006; Nemes, 2015).

A narratív medicina ennek alapján értelemszerűen elkötelezett a narratív szerkezetű szövegek, beszámolók, történetek iránt. Az így felfogott narratíva modellje leginkább a *regény*, egy hosszabb terjedelmű, összefüggő történet, amely akár a teljes élet szervezésére és bemutatására is alkalmas. Az újabban terjedő betegségnarratívák vagy autopatográfiák, amelyekben különböző, akár halálos betegségekkel, egészségügyi problémákkal szembesülő emberek írják meg saját beszámolójukat, történeteiket, egyfajta regényszerű memoárok, jórészt hasonló eszközökkel és hatásmechanizmusokkal, mint a fiktív regények. Az orvosi humaniőrák azonban más irodalmi műfajok iránt is érdeklődést mutatnak. Fontos kapcsolat létezik ugyanis a költészet, a színház, az eposzok és a drámai műfajok, valamint a betegség, orvoslás és halál jelenségei között.

Írásomban a *tragikus dráma* klasszikus műfajának az életvégi szituációkhoz köthető szerepét vizsgálom, mégpedig egy sajátos perspektívából. Arra mutatok rá, hogy a modern orvosi etika, bioetika történetében meghatározó szerepet játszó, nagy nyilvánosságot kapó életvégi esetek valójában nem illeszkednek a narratív felfogásba, ahogy azt gyakran sugallják, sokkal inkább mutatják a tragédiák feloldhatatlan ellentéteken alapuló erkölcsi dilemmáit. Az orvosi humaniorákon, illetve a narratív medicinán belül a drámai műfajok indokolatlanul kevés figyelmet kapnak, noha a bioetika társadalmi vitáinak tudatosulásához, valamint az életvégi orvosi és etikai dilemmák jobb megértéséhez fontos belátásokkal járulhatnak hozzá. A halál, a tragédia és az etika fogalmi szoros kapcsolatának egymáshoz életünk minden területén, így a hagyományos és modern orvosláson belül is, tehát érdemes erre a szempontra nagyobb hangsúlyt helyezni.

2. Narratív identitás, narratív medicina, betegségnarratíva

A narratív medicina határozott *normatív* etikai felfogást fogalmaz meg a '80-as évektől kibontakozó egyfajta „narratív fordulatra”, a mára széles körben elfogadott narratívás-elméletekre alapozva. A narratív identitás elméletei egyrészt *leíró* koncepciót fejeznek ki, amelyek a kognitív pszichológia felismeréseire alapoznak, miszerint az emberek leginkább narratív struktúrájú történetek formájában határozzák meg magukat, másrészt egy követendő normatív elvet fogalmaznak meg arra vonatkozóan, hogy törekednünk *kell* egyéni történetünk megalkotására ahhoz, hogy valóban emberi személyekké váljunk (Strawson, 2004).

Minden etikai elmélet és gyakorlat kiinduló pontja az a kérdés, hogy mit jelent embernek, emberi személynek lenni, mennyiben különleges ez, lévén ebből fakadnak a jóllét, boldogság, szabadság és méltóság központi erkölcsi fogalmi. A narratív megközelítés erős kihívást intéz azokkal a modern etikai elméletekkel szemben, amelyek az erkölcsi személyt statikus jellegű, absztrakt, időtlen racionális ágensnek tekintik, akinek jól kalkulálható érdekei és jogai vannak. A narratív elmélet *konstruktivista* felfogás abban az értelemben, hogy az, kik is vagyunk valójában, nem eleve adott, hanem azon történeteink mentén formálódik, amelyeket magunkról, illetve másokkal együtt folyamatosan kialakítunk.

Az tehát, hogy kik és mik vagyunk, egyrészt a történeteink, narratíváink függvénye a szó legszorosabb értelmében, másrészt az így értett önmeghatározás folyamatosan változik, attól függően, hogy mit gondolunk magunkról. A narratív identitás nem adottság, hanem szüntelen folyamat, állandóan újraírjuk, -gondoljuk azt, hogy kik vagyunk. További fontos szempont, hogy az énünk nem valami örökkévaló elvontságban létezik, hanem társas interakciók során jön létre, azaz másokkal közösen hozzuk létre az identitásunkat képező dinamikus narratívát.

Beszélgetünk másokkal, reflektálunk másokra, a társas környezetünkre, történeteinket másokkal megosztva alakítjuk. A narratív felfogás *interperszonális* erkölcsi nézet. Egy történet nem egyszerűen események időbeli sorozata, hanem azok értelmezése. A történetalkotás és -mesélés az értelemadás *aktusa*, amely leginkább személyközi viszonylatban, *dialogikus* kapcsolatban jelenik meg, a mesélő, író és a befogadó, olvasó között.

Sarkosan fogalmazva: ahhoz, hogy erkölcsileg fejlődjünk, nem formális etikai elméleteket kell elsajátítanunk, kötelességszerűen követnünk, hanem emberi történetek sokaságát kell megismernünk, mivel pedig azok legtisztább formája a regény, elsősorban regényeket kell olvasnunk. Nem azért, mert a regényekben tipikus erkölcsi helyzetek jelennek meg, így etikai elméletek illusztrációiként szolgálnak, hanem mert az emberek közötti viszony kulcsa a másik történetébe való betekintés. A regény a legalkalmasabb műfaj arra, hogy a szerző feltárja belső világát, illetve az olvasó betekintést nyerjen más emberek, a szereplők és a szerző *belső világába*. Belső világon nem egyszerűen szubjektív érzéseket, érzelmeket értek, hanem az emlékek, értelmezések, gondolatok, tervek *strukturált* egészét, ami az embert valóban *személlyé* teszi. Közvetlen érzéseink, hangulataink, életünk intenzív epizódjainak kifejezéséhez a vers, a zene, az ének, a tánc vagy a képzőművészet a megfelelőbb műfaj. A regény nem eseményekről és eszmékről szól, inkább az eseményeket megélő ember történetéről, nem ritkán az egész életéről, akár a saját perspektívájából, akár a leíró szerző értelmezésében. A regény az emberek közötti kapcsolat különleges és nagyon hatékony módja. Michel Houellebecq francia író szavaival:

„Az irodalomhoz hasonlóan a zene is ábrázolhat felindulást, érzelmi kibillenést, bánatot vagy mindent elsőprő eksztázist; az irodalomhoz hasonlóan a festészet is kelthet csodálatot, és indíthat arra, hogy frissebb tekintettel figyeljünk a világra. Am csak az irodalom adhatja meg azt az érzést, hogy kapcsolatba léptünk egy ember szellemével, a szellem egészével, nagyságával és gyöngeségével, korlátaival, kicsinyességével, fixa ideáival, hiedelmeivel együtt; mindazzal, ami megindítja, érdekli, felizgatja vagy undorral tölti el. Csak az irodalom teszi lehetővé, hogy kapcsolatba lépjünk egy halott emberrel, közvetlenebbül, teljesebben és mélyebben, mint egy élő baráttal egy beszélgetés során – bármilyen mély és tartós is legyen egy barátság, beszélgetés közben az ember soha nem adja ki úgy magát a másiknak, mint amikor egy üres papír előtt ül, és egy ismeretlen címzetthez intézi a szavait. ... [E]gy író mindenekelőtt emberi lény, aki jelen van a könyveiben, és végeredményben nem sokat számít, hogy nagyon jól vagy nagyon rosszul ír, a lényeg az, hogy ír, és hogy igazán jelen van” (2015: 11–12).

Ez a felfogás beilleszthető abba a humanista hagyományba, amely szerint a rendszeresen olvasó ember egyszersmind *jobb* ember is, mint a nem olvasó; nem azért, mert könyvek olvasása révén tájékozottabb és okosabb lesz, hanem mert a könyvek világában töltött hosszú idő során érzékenyebbé válik a különféle emberi létállapotokra, más emberek belső tapasztalataira. A történetek, könyvek, regények, beszámolók, életrajzok olvasása által elsajátítható erkölcsi érzék (*narratív kompetencia*) a szokásoshoz képest más etikai felfogást igényel, lévén a műveltségből adódó erkölcsi érzék, emberség az olvasó egyén számára nem feltétlenül jelenik meg reflektált módon, összefüggő elméleti álláspontok formájában, inkább olyan automatikusan alakuló erkölcsi tapasztalat, amelyről – bár tudatosan fejleszthető – nem képes racionális módon számot adni.

A regény műfaja alapvetően *európai*, mégpedig meglepően új fejlemény, összefügg a modern olvasási szokások és individuum kialakulásával. Bár az orosz irodalom kiemelkedő szerepet játszott a regény fejlődésében, ma pedig a dél-amerikai, afrikai és ázsiai regények magas minőséget képviselnek, amely kultúrákon belül a mesélés nagy hagyományokkal rendelkezik, ez nem változtat azon, hogy a műfaj maga az európai kultúra egyik sajátos vívmánya (Kundera, 2003). A történetmesélésnek voltak ugyan előzményei, például eposzok vagy antik elbeszélések képében (Stock, 2009), azonban a regény, ahogy ma ismerjük, a 18. századtól vált önálló, gyorsan elterjedő, meghatározó műfajjává. Az európai regény kezdeteit illetően megoszlanak a vélemények, akadnak, akik Cervantes *Don Quijote* (1605/15), mások Defoe *Robinson Crusoe* című könyvét (1719) tartják az első regénynek, ezt a kérdést azonban nem itt kell eldöntenünk, de talán nem is ez a lényeg, hanem a regényolvasás társadalmi elterjedése.

Ha ma irodalomra utalunk, például azt mondjuk, hogy irodalmi művet olvasunk, könyvet viszünk magunkkal egy utazásra, nagy valószínűséggel regényre gondolunk. *A regényolvasás a Nyugat meditációja*. A rendszeresen olvasó, idejét regények elmélyült olvasásával töltő ember ahhoz foghatóan mély személyes és erkölcsi átalakuláson megy át, mint a vallási kontempláció vagy a keleti meditációs technikák gyakorlói. A művelődés, műveltség kifejezések eredeti értelmére erre az etikai szempontra utal. A keleti filozófiai felfogásokhoz képest azonban jelentős a különbség, a narratív „meditáció” éppen az egyéni identitás és értelem felépítésére törekszik, míg a keleti (leginkább a buddhista) inkább az *én* szertefoszlásának gyakorlatait jelenti.

Ha a szerző akár a legmagasabb esztétikai minőségben is ír le hatszáz oldalon keresztül elkülönült helyzeteket és emberi érzéseket, az nem válik regénnyé, amennyiben nem szervezi ezeket az eseményeket egyetlen koherens történetté. Az egyes idő- és térbeli események összefüggéseinek feltárása, azok így felfogott *értelmének* megtalálása, még inkább megalkotása

révén válik a történet tényleges narratív szerkezetet mutató egésszé, ezáltal valódi regénnyé. A regény műfaja tehát elsősorban az értelemtalálás és értelemadás gyakorlata révén működik. Regények olvasása közben folyamatosan értelmezünk, azaz minden egyes elem egy nagyobb összefüggésben betöltött funkcióját, értelmét keressük. *A regény az értelemről szól.* Amennyiben személyes identitásunkat és életünket narratív struktúraként fogjuk fel, a narratív azonosság elméletei által megfogalmazott módon, akár leíró, akár normatív értelemben, életünket egyfajta regénynek tekintjük, amelynek van valami értelme.

A *jó élet* feltételeire vonatkozóan a vallás, a filozófia, az orvoslás, a tudomány és a pszichológia története során számos vélemény fogalmazódott meg. Leginkább a *boldogság* különböző felfogásai körül zajlottak a viták. Mit jelent boldognak lenni, miben áll a *valódi* boldogság? A puszta élvezet, az arisztotelészi *eudaimónia*, a vallási tanításoknak megfelelő spirituális élet, a társadalmi szerepeknek való megfelelés, a sikeresség vagy az autentikus létmód? Az utóbbi években azonban a boldogság szerepét a jó élet meghatározásában átvette egy másik szempont: az élet értelmessége. Az értelmes élet lehet a boldogság feltétele vagy hozadéka, azonban attól függetlenül is érvényesülhet. Ebben a változásban kulcsszerepet játszott a Viktor Frankl által kidolgozott *logoterápia* népszerűvé válása, ami szerint a szenvedés is elviselhető, ha értelmet találunk benne (Frankl, 2019). „Az értelem az új boldogság” tézise azt is jelenti, hogy az értelem keresése az életünkben nem csupán lelki igény, terápiás segítség, de etikai norma is, elvárás az emberekkel szemben, akár önmagunkkal, akár azokkal kapcsolatban, akikkel személyközi viszonyba kerülünk (Smith, 2017).

A ma terjedő betegség-narratívák a narratív értelemkeresés hasonló mintázatát mutatják. Akár terápiás, identitásalkotó, etikai, emancipációs vagy kommunikációs céllal születnek a beteg emberek helyzetét bemutató narratívák, a koherens szerkezetből adódó értelem alkotására való törekvés valamennyiük közös jellemzője (Nemes, 2020). A betegség-narratíva nem a betegségről szól, hanem a betegség értelmezéséről. „A traumatikus eseményekről szóló narratívák nem egyszerűen igaz történetek, a tények felelevenítései, hanem a koherencia kigondolt rávetítései olyan tapasztalatokra, amelyek egyébként értelem híján volnának” – írja Ann Oakley angol szociológus saját esetére, súlyos kartörésére, majd azt követő felépülési folyamatára is vonatkoztatva (Oakley, 2007: 22.). Ebben az értelemben tölti be a betegség-narratíva a regény fent bemutatott erkölcsi szerepét.

3. Értelem és tragédia, optimizmus és pesszimizmus

A mai ember tehát abban hisz, netán abban *kell* hinnie, hogy az élete értelmes. Még súlyos betegség esetén, élete végén, nagy veszteségek közepette is ennek az új imperatívusznak kell

eleget tennie, ahogy azt számos pszichoterápiás megközelítés sugallja. Ha nem találsz értelmet az életed eseményeiben, akkor nem csupán hibás a gondolkodásod, elhibáztad az életedet, erkölcsi kudarcot vallottál, de könnyen lehet, hogy valami pszichológiai, pszichiátriai problémával is szembenézel. Az élet értelme ekképp válik orvosi értelemben is elvárássá. A tragédia, mint a feloldhatatlan ellentétek, az értelmezhetetlen abszurditás feltárása így még inkább kerülendő műfajjá válik. Rettegünk attól, ami nem értelmezhető, nem illeszthető be egy átfogó racionális keretbe. Mindez a halál sokat emlegetett *tabuvá* válását is tovább erősíti.

A tragédia és dráma ősi műfajának elemzése nagyon kiterjedt történetre nyúlik vissza a filozófiai és esztétikai elméletekben. A legnagyobb filozófusok, mint Arisztotelész, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Camus, Sartre; irodalmárok, esztéták, mint Schlegel, Hölderlin, Lukács, Adorno, Barthes dolgoztak ki elméleteket a tragédiáról (Poole, 2005). A tragédia meghatározásában alapvetően két fő tényező jelenik meg: (1) radikális élet-halál szituációk dilemmái; (2) feloldhatatlannak tűnő álláspontok ütközése. Míg a regény az értelem bűvkörében mozog, addig a tragédia a paradoxonok, a konfliktusok, az értelmetlenség és abszurditás tragikus valóságát tárja elénk. Míg a regény inkább optimista szemléletű műfaj, mivel rendületlenül hisz abban, hogy az értelem megtalálható vagy megteremthető, a tragédia fatalistán pesszimista, amint a konfliktusok feloldhatatlanságát élezi ki.

„A tragikus dráma azt hirdeti, hogy az ésszerűség, a rend és az igazság szférái rettenetesen korlátozottak, s hogy érvényességüket tudományunk vagy technikai erőforrásaink semmiféle előrehaladása nem fogja fokozni” – írja George Steiner *A tragédia halála* című könyvében (1971: 14.), amelyben részletesen elemzi a tragikus műfajok visszaszorulásának folyamatát. Ahogy Albert Camus *A tragédia jövőjéről* című előadásában (é. n.) fogalmaz: „az egyéni értelem végső győzelme hosszú évszázadokra kiszikkasztja a tragikum vénáját”. Friedrich Nietzsche (1986) a tragikus és az értelemkereső világnézet, életérzés és művészet különbségének érzékeltetésére vezeti be a *dionüszoszi* és *apollóni* (illetve *szókratészi*) szemlélet közötti nevezetes megkülönböztetést. A tudomány és erkölcs mindent értelmezni, elrendezni kívánó alapállása, illetve a diszkurzív és narratív műfajok térhódítása az irodalomban, a színházban és az operában háttérbe szorítja a valóban tragikus műfajokat, az általuk kifejezett pesszimista életérzést. Az antik tragédia vilásképe ugyan tovább él a későbbi korok kultúrájában és művészetében, így például Shakespeare drámáiban vagy az újkori operában (Hutcheon, Hutcheon, 2004), a drámai műfajok átalakulása azonban egyre inkább a narratív műfajok sajátosságai felé fordul.

Nietzsche egyrészt a görög kultúra átértelmezését, a „görög derű” közkeletű felfogásával való leszámolást szorgalmazza, másrészt, Wagner művészetéből inspirációt nyerve, a tragédia

megújításának fontosságát hangsúlyozza, elsősorban az opera műfaján belül. Nietzsche számára az élet tragikus megélését előtérbe állító archaikus (dionüszoszi) görög kultúra elsorvadását a szókratészi racionalizmus és a keresztény moralizmus térhódítása okozta. A tragédia újraéledésének lehetősége így annak a kulturális korszaknak a lezárását is jelenti, amelyet e felfogások jelöltek ki. És csakugyan, Nietzsche tanai meghallgatásra találtak: elsősorban a 19. század végén és a 20. század első felében alkotó *egzisztencialista* szerzők – filozófusok, írók, művészek – munkáiban került elő az emberi lét alapvetően tragikus vagy abszurd voltára való ráeszmélés. Az élet és halál, a halálos betegségek legerősebb ábrázolásai, mint Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című klasszikus műve, ebben az időszakban születtek. Azóta azonban újabb évtizedek teltek el, és azt tapasztaljuk, hogy a nietzschei üzenet jórészt a feledés homályába veszett, az élet és lét drámai értelmezése újra visszaszorult, átadva a helyét a narrativitás értelemkereső („apollóni”) szempontjainak.

A drámai műfaj és az abból táplálkozó görög szellemiség *pesszimista*, nem abban az értelemben, ahogy a mai köznyelv és pszichológia használja a fogalmat, hanem azt érzékeltetve, hogy felfogása tragikus, nem hisz az ész és elemzés mindenható erejében, hogy minden talányt és konfliktust idővel fel tudjon oldani. A tragédia a sorsszerűség feszültségét tárja elénk, az emberi méltóság és erény, a bizonytalanság és állhatatosság forrását az emberi lét sebezhetőségében, illetve a kritikus élethelyzetek feloldhatatlan dilemmáiban felismerve (Hall, 2010).

A betegség-narratívák legalább egy típusa olyannyira pozitív szemléletű, hogy Johanna Shapiro (2011) találóan a „*panglossi hősköltemény*” (*Panglossian panegyric*) elnevezést alkalmazza rájuk, Voltaire *Candide*-jének rendíthetetlenül optimista Pangloss mesterére utalva. Újabban az optimista sugallatú betegség-narratívákkal, felépülés-történetekkel szemben megjelent egyfajta *narratív averzió* is, amely rámutat arra, hogy az értelemközpontú betegségeleírások hamis képet alakítanak ki a betegség által meghatározott létállapot valóságáról. Egyre több szerző kérdőjelezi meg azt a gyakorlatot, hogy betegségük leírásában túlságosan „rózsaszínre” fessék a megélt tapasztalatukat, s ezáltal mintegy magasabb értelmet találjanak a helyzetükben, inkább ragaszkodnak ahhoz, hogy azt a maga tragikus brutalitásában éljék meg és tárják a nyilvánosság elé (Behrendt, 2017).

Pamela Hall írja Iris Murdoch nézeteit elemezve: „A tragikus művészet segítően intéz kihívást a narcisztikus ego fantáziáival szemben. Az ego a zártság, koherencia, teljesség fantáziáját nyújtja. Azonban a valóság nem tud efféle kielégülést kínálni, az ilyen vágyak csupán hamis vigaszt nyújtanak. A tragédia mint irodalom azáltal tanít, hogy bemutatja, az ilyen vágyakat hogy kell feladni” (2004: 4.). Murdochot idézve: „A halál az ego álmát fenyegeti az

örök életről, boldogságról és hatalomról. A tragédiának, akár a vallásnak, le kell törnie az egót, elpusztítva az egységes én illúzióvilágát” (2004: 6).

Arthur W. Frank (2020), a narratív orvoslás meghatározó képviselője újabban hasonló nézetet fogalmazott meg a tragédia és a bioetika viszonyáról. Simon Critchley új könyvével kapcsolatban mutat rá arra, hogy a racionalításra, az értelmezhetőségre, az autonómiára és az egyértelmű erkölcsi alapelvekre épülő világkép és bioetikai szemlélet nem alkalmas arra, hogy a valós élethelyzetek tragikus feszültségeit megragadja:

‘Mi lenne – kérdezi Critchley –, ha komolyan vennénk a gondolkodás azon formáját, amelyet a tragédiában találunk, a részleges ágencia, a korlátozott autonómia, a mély traumatikus hatás, a versengő konfliktus, a nemi szerepek keveredése, a politikai komplexitás és az erkölcsi többértelműség azon tapasztalatát, amelyet megmutat?’ (2019, 11.) Kifejezetten a bioetika tekintetében, ám azon túl, általánosságban az egészségügy egészére is kiterjesztve, mi lenne, ha az autonómia helyett a részleges ágenciát állítanánk előtérbe, a „ne árts” lehetőségének idealizálása helyett elismernénk a traumatikus hatás elkerülhetetlenségét, a játékonyság helyett konfliktust előlegeznénk, az igazságosság elvárása helyett a politikai komplexitásra összpontosítanánk, amely versengő konfliktushoz vezetne minket vissza? (Frank, 2020: 697).

A filozófia és a bioetika nem elégedhet meg a megoldások keresésével, képesnek kell lennie a feloldhatatlan ellentétek, konfliktusok elfogadására is, amely az emberi állapot megkerülhetetlen alapja. A bioetika tragikus vetülete ezeknek a feszültségeknek a feltárásában mutatkozik meg. Franco Carnevale (2007) kanadai bioetikus a görög drámák felfogását hiányolja a mai etikából. „Az erkölcsi keret, ami elismeri a tragikust az emberi életben, szembefordul az uralkodó nézettel, miszerint a jó élet önmeghatározó, kalkulatív racionális döntéshozatal révén érhető el. Az erkölcsi élet autentikus felfogása ehelyett az emberi küzdelmet alapvetően tragikusnak tekinti” (575).

Abban, ahogy az újabb betegségnarratíva, illetve általában a modern identitás a regényt tekinti mintának, a regényben találja meg adekvát kifejezési formáját, a *könyv* központi kulturális szerepének erősödését ismerhetjük fel. Az értelemkereső individualizmus a *könyv* korszakának sajátos terméke. Az antik tragédia eredeténél az írásbeliség és a *könyv* korlátozottabb jelentőségét találjuk, a tragédia inkább volt szóbeli, a zenével, az énekkel, a tánccal összefüggő performatív műfaj. Ezek inkább a közösségi, mint az egyéni tapasztalatot állították előtérbe. Mai kultúránk, noha továbbra is meghatározó szerepet szán az írásbeliségnek és a regényeknek, összetettebb képet mutat a sokrétű társadalmi interakció érvényesítésében,

elsősorban a képi reprezentációk, illetve az internet által előidézett hálózatos csatornák révén. A mai kommunikációs gyakorlat sokkal inkább közösségi, így a tragikus tapasztalatnak is nagyobb teret adó közeg, mint az elsősorban könyvekre alapuló kulturális környezet. Az egyéni értelemkereső narratíva gyakorlata így kérdéssé válik a mai kommunikációtechnológiai környezetben, nagyobb teret engedve a tragikus feszültségek megjelenésének.

4. Tragikus dilemmák a bioetikában

Számos olyan szituáció jelenik meg a klinikai gyakorlatban, különösen életvégi helyzetekben, amely – az összes érintett fél szempontját figyelembe véve – nem értelmezhető tisztán narratív szempontok alapján, azaz nem található bennük történetszerű racionális összefüggés, hanem reménytelenül tragikus konfliktust tár elénk. A bioetika maga is tragikus műfaj, könnyen találunk példákat arra, ahol ez a hatása megjelenik (Montgomery, 2019). Négy olyan jól ismert, nagy nyilvánosságot kapó, és széleskörűen vitatott életvégi esetet mutatok be röviden, amely a nemzetközi bioetikai szakirodalomban alapos elemzés tárgyává vált, cikkeket, könyveket írtak, filmek készültek róluk, én magam is évtizedek óta használom őket vitaindítóként bioetikai kurzusaimon. Fontos, hogy ezek az esetek nagy nemzetközi visszhangot váltottak ki, mivel pont ez a fogadtatás teszi őket az antik tragédiákhoz hasonló jellegű és horderejű drámai eseményekké. Az efféle klinikai, bioetikai esetek napjaink tragikus színművei, modern Antigoné-jellegű szituációk, amelyeket a dráma műfajának keretei között tudunk megfelelően értelmezni.

(1) *Dax Cowart esete*. 1973, Texas. Dax Cowart fiatal, a húszas éveinek elején járó, jó kilátásokkal rendelkező amerikai fiatalember, éppen leszerelt a légierőtől, polgári életét tervezi. Bekapcsolódik apja ingatlanüzletébe, akivel megnéznék egy eladásra kínált ingatlant. Leparkolnak a közelben, egy völgyben, ahol éppen szivárog egy gázvezeték. Amikor visszatérnek az autójukhoz, és beindítják, a jármű felrobban, ennek következtében az apa a helyszínen életét veszti, Dax pedig súlyos égési sérüléseket szenved: teste 67%-a megég, végtagjait és látását elveszíti, arca súlyosan eltorzul. A kórházba szállítást követően folyamatosan visszautasítja a rendkívül fájdalmas kezeléseket, inkább választaná a halált, azonban édesanyja kérésére – aki a balesetben elvesztette a férjét, és fia megmentése érdekében bármit megtenne – a tanácstalan orvosok erőszakkal is folytatják az életfenntartó kezeléseket. Dax többször is megpróbál öngyilkosságot elkövetni, illetve mások segítségét kéri ehhez, sikertelenül. Több éves rehabilitációt követően Dax egy speciális technika segítségével (látás és ujjai nélkül) elvégzi a jogi egyetemet, meg is nősül, illetve élete végéig (2019) a betegjogok

szószólója marad. Azt a nézetet képviseli, hogy helytelenül jártak el az orvosok, amikor életéért küzdöttek akarata ellenére. Dax esetéről még 1974-ben film készült, majd könyv is íródott, amelyek a páciensek halálhoz való jogának fontos forrásává váltak az Egyesült Államokban.

(2) *Terri Schiavo esete*. Az amerikai Terri Schiavo hosszú kálváriája bizonyára minden idők legtöbb vitát kiváltó bioetikai dilemmája, amely a világ bioetikusai, orvosai és különböző médiaforrások mellett vezető politikusok (köztük az akkori amerikai elnök, George W. Bush) vagy éppen II. János Pál pápa állásfoglalását is maga után vont, az amerikai közvéleményt pedig heves érzelmi reakciók mentén osztotta meg számos demonstráció formájában. Az esettel rengeteg cikk mellett több könyv és film is foglalkozott. Terri Schiavo, egy floridai fiatalasszony, 1990-ben, huszonhat éves korában otthonukban rosszul lett, szívrohamot kapott. Sikeresen újraélesztették, ám súlyos, maradandó agykárosodást szenvedett, *perzisztens vegetatív állapotba* került. Ez az állapot azzal jár, hogy a páciens alvás / ébrenléti ciklusa a kezdeti teljes kómás állapot után visszatér, pislog, magától lélegzik, leginkább csak mesterséges táplálást és folyadékbevitelt igényel, ám az orvosi megítélés szerint nincsenek tudatos állapotai, környezetét nem észleli, arra nem reagál, nagy valószínűséggel pedig ez az állapot végleges és nincs remény a felépülésre.

A hosszú és bonyolult jogi procedúrában a konfliktus alapját az képezte, hogy Terri férje, Michael Schiavo, a helyettesített döntésre jogosult személy úgy vélte, hogy felesége emberi méltóságát az szolgálná, ha hagynák meghalni, míg a szülei, kételkedve az orvosi diagnózisban és prognózisban, az életfenntartó kezelések (táplálás) folytatását követelték. Sok orvosi és etikai vita, jogi, sőt politikai csatározás után a bíróság végül 2005-ben úgy döntött, hogy abba kell hagyni Terri mesterséges táplálását, és hagyni kell meghalni. Az amerikai orvosi és bioetikai praxisban Terri esetének volt két hasonlóan fontos előzménye: Karen Ann Quinlan és Nancy Cruzan, két fiatal, vegetatív állapotba került nő esete, akiknél a vita szintén arról szólt, hogy életben tartsunk-e olyan személyeket mesterséges életfenntartó eljárásokkal, akiknek a személyi mivoltához alapvetően szükséges képességei visszafordíthatatlanul megszűntek. Karen Quinlan és Nancy Cruzan esete Terri Schiavoéhoz hasonlóan nagy nyilvános reprezentációt kapott, sok vitát váltott ki, az ő esetükről is könyvek és filmek készültek.

(3) *Marion Ploch esete*. 1992-ben egy 18 éves német fogorvosi asszisztens Erlangen bajor város közelében elvesztette uralmát az autója fölött, fának ütközött, és súlyos balesetet szenvedett. Az orvosok gépeken tartották, napokig küzdöttek az újraélesztésével, sikertelenül, végül halottnak nyilvánították. Mint kiderült, a fiatal nő tizenhárom hetes várandós anya volt. Az apa

személye nem volt ismert. A magzatnak a baleset során nem esett baja, így felmerült az a lehetőség, hogy különböző orvosi eljárások segítségével az anya halott teste funkcionális állapotban tartható addig, amíg a gyermek életképes állapotban világra hozható. Az eset nyilvánosságra került, a német közvélemény egy része az orvosi döntést nagy felháborodással fogadta, sokan tiltakoztak az ellen, hogy egy halott embert gépeken tartanak „életben” hónapokig, mondván, ez súlyosan fenyegeti az emberi méltóság alapvető erkölcsi eszméjét. Mi a fontosabb egy ilyen esetben? A magzat, majd a gyermek élete, vagy a halott méltósága? A gyermek végül nem „született” meg, öt héttel a baleset után spontán vetélés következett be. Világszerte több gyermek is világot látott hasonló orvosi eljárások révén, így például a debreceni egyetemi klinikán is, 2013-ban, amelyet orvosi szenzációként mutattak be, etikai kérdéseket kevésbé vetett fel nálunk az eset.

(4) *Jahi McMath esete*. 2013-ban Kaliforniában egy tizenhárom éves lányon mandulaműtétet végeztek, azonban komplikációk léptek fel, ezért a lányt ugyan gépeken tartották, de az orvosok, majd a bíróság is agyhalottnak nyilvánították. A bonyodalmak akkor kezdődtek, amikor a lány szülei nem fogadták el a jogilag érvényben lévő orvosi haláldefiníciót, amely az ún. *teljes agyhalál* koncepcióján alapul (ha az agy egészének működése megszűnik, az illető biológiai, etikai és jogi értelemben is halottnak tekintendő), illetve elutasították az elrendelt boncolás végrehajtását. Ragaszkodtak ahhoz, hogy a lányuk nem halt meg, ezért kapjon továbbra is életfenntartó orvosi kezeléseket. Évekig tartó pereskedést követően végül 2018-ban nyilvánították – immár másodszor – véglegesen halottnak Jahit. Csaknem öt évig nem lehetett biztosan tudni, hogy Jahi élő-e vagy halott. Amerikában az egyes tagállamok különbözőképpen szabályozzák a halottá nyilvánítást, így az is előfordulhat, hogy míg az egyik államban halottnak tekintenek valakit, egy másikban vallási okokra hivatkozva ez elutasítható. Az eset rámutatott arra, hogy az élet és halál közötti határ továbbra is vitatott. A teljes agyhalál koncepcióját ugyan továbbra is konszenzus övezi, az orvosi gyakorlatban azonban akadnak olyan esetek, amikor a halálról való különböző felfogások konfliktusba kerülnek. A szülői szeretet és a gyermek életéért való küzdelem felülírhatja az uralkodó orvosi és jogi szempontokat.

Az efféle bioetikai életvégi esetek gyakran jelennek meg a narratív medicina példái között, lévén különböző szempontokból részletesen kifejtett, jól dokumentált egyéni betegségtörténetek, ugyanakkor nyilvános megjelenésük, a felmerülő személyes, etikai, jogi, társadalmi és orvosi dilemmák és viták nem a narrativitás tipikus mintázatait mutatják.

Leginkább azért nem, mert a dilemmák nem a beteg személy saját megközelítéséből jelennek meg, hanem több más szereplő: közeli hozzátartozók, szakemberek, kívülállók szempontjai ütköznek. A vegetatív állapot és az agyhalál eseteiben az a szempont, hogy maga az érintett személy számoljon be a helyzetéről és preferenciáiról, értelemszerűen fel sem merül, velük kapcsolatban *mások* hoznak döntést. Léteznek érzékletes leírások a tudatukat és cselekvőképességüket, *nota bene* életüket vesztett emberekről, ezek árnyalhatják történetük megítélését, empátiát ébreszthetnek bennünk, a személyes sorsok felhívják a figyelmünket az fontos dilemmákra, az alapvető kérdés mégsem ez.

Ezek a széleskörűen elemzett bioetikai esetek két fontos szempontra mutatnak rá. Az egyik, hogy a modern orvoslás és biotechnológia számos olyan etikai helyzetet teremt, amelyben egyrészt a hagyományos erkölcsi nézeteink, előírásaink nem képesek egyértelmű eligazítást nyújtani, másrészt az ellentétes meggyőződések, erkölcsi intuíciók és érzelmek a tragikus feloldhatatlanság jeleit mutatják. A másik, hogy ezeknek az eseteknek a széles nyilvánosság előtt zajló heves vitatása, reprezentációja, mondhatni „népszerűsége” rámutat a tragikus léthelyzetek borzongató valóságának bemutatására irányuló bizonyos igényre, amely az antik időktől változatlanul fennmaradt, miközben elméleti reflexiója mára inkább a háttérbe szorult.

5. Összegzés

Írásomban a bioetika és tragédia, a tragikus életérzés, illetve a művészet, irodalom viszonyát jártam körül. Azt próbáltam érzékeltetni, hogy az orvoslás és irodalom témakörében, különösen az életvégi, az élet és halál végső kérdéseire kihegyezett helyzeteket tekintve az orvosi humaniorák területe és a bioetika kevés figyelmet fordít a drámai műfajokra. Az európai antik kultúrában a tragédia meghatározó művészeti forma volt, a modernitásban azonban jórészt átvette a helyét a narratív szerkezetű irodalom, elsősorban a regény, amely az újabban előtérbe kerülő műfaj, a betegségnarratíva számára is mintát kínált. A tragédia szemlélete szemben áll a narratív felfogással, amennyiben az előbbi az értelem korlátozottságát, míg az utóbbi az értelem általános erejét állítja a középpontba. A narratív struktúra elrendezni kívánja az élet dolgait, a tragédia inkább összekuszálja azokat. Az élet tragikus, akár abszurd felfogása továbbra is része az emberi állapotnak, a sorsszerű ellentétek feszültsége rendre áttör az értelem keresésére irányuló erőfeszítések felszínén. A bemutatott bioetikai dilemmák azt erősítik, hogy a tragédia vonzereje, a megélésére irányuló nyilvános igény továbbra is létezik. A modern ember összetett tragédiái gyakran, talán legélesebben éppen a modern orvosi eljárásokkal, az orvoslás új

intézményi körülményeivel összefüggésben tárulnak elénk. A halál a mai emberek számára sem csupán racionálisan értelmezendő kihívás, hanem az eredeti értelemben vett tragédia megélésének forrása. A bioetika tragikus természetének felismerése fontos az orvoslás kulturális és társadalmi szempontjainak feltárásához, miközben az orvosi humaniorák oktatásán belül nagyobb szerepet kínálhat a tragikus műfajoknak (tragikus színműveknek, operáknak, filmeknek) a regények, versek és betegségnarratívák megszokott irodalmi keretein túl.

IRODALOM

- BEHRENDT, K. (2017): Narrative Aversion: Challenges for the Illness Narrative Advocate. *Journal of Medicine and Philosophy* 42(1): 50–69.
- CAMUS, A. (é. n.): *A tragédia jövője* (ford.: Nagy Géza)
http://www.literatura.hu/szinhaz/tragedia_jovoje.htm
- CARNEVALE, F. A. (2007): The Birth of Tragedy in Pediatrics: A Phronetic Conception of Bioethics. *Nursing Ethics* 14(5): 571–581.
- CHARON, R. (2006): *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford, Oxford University, Press.
- CRITCHLEY, S. (2019): *Tragedy, Greeks, and Us*. New York, Pantheon Books.
- FRANK, A. W. (2020): Tragic Realism: Reading Simon Critchley for Bioethics. *Perspectives in Biology and Medicine* 63(4): 695–707.
- FRANKL, V. E. (2019): *Mégis mondj igent az életre! Logoterápia dióhéjban*. (ford.: Kalocsai Varga Éva, Dippold Ádám) Budapest, Európa.
- HALL, L. K. (2010): A Classical-Liberal Response to the Crisis of Bioethics. *The Independent Review* 15(1): 53–70.
- HALL, P. M. (2004): Limits of the Story: Tragedy in Recent Virtue Ethics. *Studies in Christian Ethics* 17(3): 1–10.
- HOUELLEBECQ, M. (2015): *Behódolás*. (ford.: Tótfalusi Ágnes) Budapest, Magvető.
- HUTCHEON, L., HUTCHEON, M. (2004): *Opera: The Art of Dying*. Cambridge, London, Harvard University Press.
- KUNDERA, M. (2003): *A regény művészete*. (ford.: Réz Pál) Budapest, Európa.
- MONTGOMERY, J. (2019): The ‘Tragedy’ of Charlie Gard: A Case Study for Regulation of Innovation? *Law, Innovation and Technology* 11(1): 155–174.
- NEMES L. (2015): Narratív medicina és bioetika. *Századvég* 76: 43–67.

- NEMES L. (2020): The Personal is Also the Political – A betegség narratíva mint az emancipáció aktusa. In: Kicsák L., Körömi G., Kusper J. (szerk.): *Emancipáció – tegnap és ma*. Eger, Líceum Kiadó, 213–227.
- NIETZSCHE, F. (1986): *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. (ford.: Kertész Imre) Budapest, Európa.
- OAKLEY, A. (2007): *Fracture: Adventures of a Broken Body*. Bristol, Policy Press.
- POOLE, A. (2005): *Tragedy: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- SHAPIRO, J. (2011): Illness Narratives: Reliability, Authenticity and the Empathic Witness. *Medical Humanities* (37)2: 68–72.
- SMITH, E. E. (2017): *The Power of Meaning: Crafting a Life That Matters*. London, Rider.
- STEINER, G. (1971): *A tragédia halála*. (ford.: Szilágyi Tibor) Budapest, Európa.
- STOCK, B. (2009): Reflections on Ancient Narrative and Ethics. *New Literary History* 40: 771–781.
- STRAWSON, G. (2004): Against Narrativity. *Ratio* 17(4): 428–452.

Dr. Nemes László
filozófus, bioetikus
Simmelweis Egyetem
Magatartástudományi Intézet
nemesl@hotmail.com

SZABADOS BETTINA

Halálracionalizálás az irodalomban – a Másik halála Peer

Krisztián költészetében

In memoriam F.

*Azért oly terhes mindegyik halál,
mert nem mienk; csak egy, ki ránk talál
és elragad, mert bennünk egy sem érik;
azért jön orkán, mely letép gyökérig.*

Rainer Marie Rilke: *Az áhítat könyve*¹

Összefoglalás ♦ *A Másik halála olyan mélyen megrendítő léttapasztalat, amely nem csak a veszteség érzésével, de saját mulandóságunk gondolatával is szembesít. Ennek a tapasztalatnak a feldolgozását nevezhetjük halálracionalizálásnak, mely során egyfajta értelmet adó, vigaszt kereső tevékenységet folytatunk. A népi hagyomány szokások útján segítette a Másik halálának elfogadását, a gyász folyamatát, azonban ezek lassan feledésbe merültek, így újfajta racionalizálási módot kell kialakítani. Ennek egyik lehetősége a filozófia és az irodalom tere, mely a nyelv segítségével próbál terminusokat találni a halál feldolgozhatatlanságának tapasztalatára. A tanulmány célja, hogy ennek egyik példáját bemutassa a kortárs költészetből, Peer Krisztián versei alapján.*

Kulcsszavak: halálracionalizálás, a Másik halála, kortárs magyar líra, gyászköltészet, Peer Krisztián

¹Franyó Zoltán fordítása.

The rationalization of death in literature – the death of the Other in Krisztián Peer's poems

Summary ♦ *The death of the Other is a poignant existential experience, as it confronts us not just with the feeling of loss, but our own finitude. The processing of this experience can be called the rationalization of death, as we try to give meaning to it and so find consolation. Through various traditions, folk culture helped people to process the death of the Other in the past, but these forms have mainly lost their appeal, so we are in need of new tools and methods. Philosophy and literature could help us create a new language for the experience of the finality of death. The aim of this paper is to offer some examples for this, taken from contemporary Hungarian literature, especially Krisztián Peer's poems.*

Keywords: rationalization of death, death of the Other, Hungarian literature, contemporary poetry, poetry of grief, Krisztián Peer

Előhang

Milan Kundera *Halhatatlanság* című regényében egymástól látszólag különböző, végül azonban mégis összecsengő variációk találhatók a halál gondolatára. Az egyik ilyen változat Agnes apjának kísérlete arra, hogy minden tárgyi emléket megsemmisítsen magáról. A halála előtti éveket azzal tölti, hogy módszeresen felszámolja a hozzá kapcsolható összes személyes tárgyat: eltűnnek az öltönyök a szekrényből, a kéziratok, az előadásvázlatok és a levelek az asztalfiókból. Utolsóként kerülnek sorra a fényképek, apró darabokra vágja az őt ábrázoló fotográfiákat. Agnes apjának tette egy formát, értelmet adni akaró gesztus, melynek révén mintegy végső erőfeszítésként megpróbálja kisajátítani halálát, „[m]ert az arc, amely holnap a földben vagy a tűzben eltűnik, nem a leendő halotté, hanem csakis és kizárólag az élőké, akik éhesek és fel akarják habzsolni a halottat, a halott leveleit, pénzét, régi szerelmeit, a halott titkát” (Kundera, 1995: 337). Az apa menekülése az élők elől amellet, hogy megértésre ösztönzi az olvasót, egyúttal ellenérzést is kelt: vajon jogában áll-e megfosztani az élőket az emlékezés nyújtotta vigasztól?

A Másik halála

„Amikor elveszítünk valakit, a saját fájdalmunk az, amivel közvetlenül dolgunk van” (Sajó, 2014: 41), éppen ezért a Másik halála sohasem a halott személyes ügye, hanem az élőké, a hátramaradottaké, akiknek a legsúlyosabb feladat jut osztályrészül: értelmet adni, keresni a halálnak. A Másik halálán keresztül egyszerre kell szembesülni a saját mulandóság gondolatával, miközben fel kell dolgozni a Másik elvesztését. Ennek természetes velejárója a gyász érzése, melynek át- és megélése segít elfogadni a veszteséget. Egyre kevesebb azonban a „kapaszzkodó”, az „útmutató” a gyász feldolgozásához. A népi hagyományban még hangsúlyos volt, hogyan kell „jól” gyászolni a halottat, a gyászszertartástól kezdve az élet minden területére (öltözködés, magatartás) kiterjedően voltak előírások, szabályok, ezzel is segítve a gyázmunkát (Polcz, 1987: 169). Ezek a szabályok azonban lassan feledésbe merülnek, miközben a Másik halálát követő végletekig megrendítő tapasztalat² ugyanaz maradt, a belső kényszer pedig, hogy valamilyen értelmet kell keresnünk / adnunk a halálnak, továbbra is fennáll. A különböző vallási hagyományok, például a virrasztás vagy a gyászruha viselésének feledésbe merülését kézenfekvő lenne a szekularizáció térnyerésével magyarázni, azonban egyre inkább elterjedőben van az az elképzelés, hogy egy posztszekuláris társadalmi berendezkedés van kialakulóban. A szekularizáció, a modernizáció a vallásosságra és a vallás gyakorlására hatással volt abban az értelemben, hogy a vallási közösségek és egyházak egyfajta funkcióvesztésen mentek keresztül, miközben „a vallásgyakorlás visszahúzódott a személyes formák bensőségébe” (Habermas, 2008). Ezzel szemben a vallás jelentősége az egyéni és közösségi élet szempontjából nem szűnt meg, sőt a szekularizált társadalmak esetében egyre több vallási közösség van kialakulóban. A weberi tétel a világ varázstalanításáról, azaz a világ megismerhetőségének feltételéről és uralmunk alá hajtásáról, meginogni látszik, amikor olyan kérdésekkel találjuk szemben magunkat, hogy mi a halál, mi céllal létezzünk.³ „A »véges és

² A Másik halálának átélését léttapasztalatnak nevezem, amely nem a halott személyes ügye, hanem az élőké (vö. 2. o.), azonban érdemes utalnom mind Heidegger, mind Paul Ricœur elengedhetetlen megállapításaira a halál kapcsán. Heidegger a *Lét és idő* 47. §-ában megállapítja, hogy „[a] halál, amennyiben »van«, lényegszerűen mindenkor az enyém. (...) [A] halált ontológiailag a mindenkori enyémvalóság és az egzisztencia konstituálja.” (Heidegger 47.§. 1989: 415), azaz a halál olyan egzisztenciálisan értendő fenomén, ami nem átváltható mástól, a Másik halálát senki nem képes magára venni. Míg Paul Ricœur a halált képzetként jellemzi, a gyász pedig arra a képzetre irányul, amikor a halottat „valamiféleképpen befejezett jövő időben” képzeljük el (Ricœur 2011: 33), olyan kérdéseket nekiszégezve, hogy létezik-e még? Milyen másféle helyen? Milyen, számunkra láthatatlan formában? (vö. uo.). A Másik halála érvelésben azonban szükségképpen *léttapasztalat*, mivel a hátramaradottak feladata, hogy szembesítsenek a Másik végességével és a halála felett érzett veszteséggel olyan értelemben is, hogy a Másik „többé nincs jelen”. Így Ricœur gondolatát követve a halált nem immanens módon értelmezem, amely mindig csak a *határig* jut, és nem hatol át rajta a tekintet, hanem kísérletet tesztek felülről nézni rá, mintha egyazon határ két oldalára tekintenénk (vö. i.m. 35.).

³ Kovács Gábor *A technológia vallása, avagy hogyan váljunk istenné önerőből* című esszéjében mutat rá helytállóan arra, hogy „a hagyományos nagy vallások és egyházak sok helyütt valóban visszaszorulóban vannak, ám ezzel egy időben új típusú, posztmodern spiritualitás hódít” (Kovács, 2019), melyet a vallásszociológusok

eszes lény« javíthatatlanul vigaszra szorul” (Hévízi, 1989: 509) a halál kizárólagosságával szemben. Az ember, ez a „véges és eszes lény” *halálracionálizálást* folytat, értelmezni próbálja a halált, ezzel igyekszik vigaszt lelteni a maga számára, azonban hiányoznak az „eszközök”, amelyek segítségével a „túlann” megismerhetővé válhatna. A halott is ennek a „túlann”-nak a része lesz, mindannyiunk számára „mint távollevő van jelen” (Sajó, 2014: 41), és ehhez nem szükséges valamiféle fizikai bizonyosság. A halott nincs jelen, ezáltal úgy tűnhet, mintha a halála valamiféle lezárulást jelentene, melyben rögzül valamilyen végső értelem egyszer s mindenkorra (i.m. 42), azaz a halott halálával, „túlannra kerülésével” megszűnne részese lenni tapasztalatainknak.

A Másik halála azonban nem jelent szükségképpen végességet, mert továbbra is alakulnak a hozzá kapcsolódó „értelme-képződmények”, és ezek akár módosulhatnak is (uo.). A Másik, habár már-nem-jelenvalóként van adva számunkra, nem válik tehát „élettelen anyagi dologgá” (Heidegger, 47.§., 1989: 412), hiszen továbbra is a gondoskodás tárgya olyan értelemben, hogy részese marad a róla való gondolkodásunknak, áthatja tapasztalatainkat, és még formálja is a róla kialakított képünket. Ez a mélyen belső élmény átrezonál külső világfelfogásunkba is: megőrizzük a halott személyes tárgyait (úgy, ahogy hagyta őket), beleszójuk a beszélgetéseinkbe, mintha épp csak most nem jelenlévő lenne, kihelyezzük a képeit. Legszélsőségesebb esetben pedig osztozni akarunk halálában, úgy élünk, mintha vele együtt haltunk volna. Egyfajta haláltagadás áll fenn (Polcz, 1968: 174), amelynek során azonosulunk a halottal, hiszen a gyász szükségképpen „együtt-érzés”, „egyet-érzés”, „ugyanazt-érzés”, „együttes-érzés” (Sajó, 2014: 41). Ezzel azonban megakadályozzuk a halál tényének feldolgozását is, valamilyen módon való racionalizálását.

A Másik halála nem kizárólagosan a saját halála, mivel veszteség csak az élőket érheti, így az élők felelőssége is, hogy eszközt, módot találjanak a halálracionálizálásra, a vigaszra. Az egyik ilyen eszköz a nyelv: a nyelv általi formába öntés az értelemadás egy módja. Mégis kérdéses, hogy képes-e a nyelv megfogalmazni a kimondhatatlant. Ahogy Pilinszky írja *Terek* című versében: „Ott az történik, ami épp nekem / kibírhatatlan. Talán nem egyéb, / kibontanak egy rongyosládát, / lemérik, hány kiló egy hattyú, / vagy ezerszeres ismétlésben / olyasmiről

„bevásárlóközpont-vallásosságnak” (uo.) neveznek abban az értelemben, hogy az egyén különböző vallások eltérő tanai alapján „állít össze” magának egy hitbéli meggyőződést. Meglátásom szerint a vallás eme pluralizációja azonban nemhogy hozzásegítene adott esetben a gyász megéléséhez, hanem még inkább akadályozza annak feldolgozását, hiszen a vallás pluralizációjával és egyéni életbe való visszaszorulásával éppen lényegi elemét veszíti el: az azonos vallású emberek közösségét, a közösség támogató erejét, amelynek során maga a közösség is részt vesz a gyázmunkában a kialakult szokásai útján. „[M]ert a vallás (...) szükségképpen közösségi jelenség. A vágy mozgatja, hogy az Isten és köztem mint hívő közötti vertikális én-te viszony kiegészüljön a hívőket összekötő horizontális 'mi' relációval” (uo.).

beszélnek azzal / az egyetlen lényel, kit szeretek, / miről se írni, se beszélni / nem lehet, nem szabad” (Pilinszky, 1974 – kiemelés: Sz. B). A nyelv, mint az értelemadás eszköze újra és újra cserbenhagy, ha a Másik halálának, a veszteségnek akarunk hangot adni, mégis javíthatatlanul vigaszt keres a „véges és eszes lény”.

A filozófia és az irodalom a nyelv által folytat egyfajta halálracionalizálást, és keres terminusokat a halál tapasztalatának leírására.⁴ A halál pedig visszatérő eleme mind az irodalomnak, mind a filozófiának. Utóbbinak pedig egyenes feladata is, ahogy azt már Plátón is megfogalmazta Szókratész által: „Mert úgy látom, a többiek nem veszik észre, hogy azok, akik helyes módon foglalkoznak a filozófiával, nem készülnek semmi másra, csupán arra, hogy meghalnak és halottak lesznek” (Phaidón 64a, Plátón, 1984: 1032)⁵. Az irodalom azonban, mint a nyelv (egyik) közege, az esztétikai megformáláson keresztül tud közvetíteni számunkra a felforgató és megrendítő léttapasztalatokról. Ahogy Kundera is írja Goethe *Vándor éji dala* című verse kapcsán: „A költészet értelme nem az, hogy elkápráztasson bennünket egy gondolattal, hanem hogy feledhetetlenné, elviselhetetlen sóvárgásra méltóvá tegyen egy pillanatot” (Kundera, 1995: 40).

Gyászköltészet

Peer Krisztián 2017-ben megjelent *42* című, majd 2019-es *Nem a sajátod* című verseskötetei nagy visszhangot keltettek a kortárs irodalmi recepcióban⁶, emellett sokfajta értelmezése és bírálata jelent meg a köteteknek⁷, ideértve a szerzővel közölt interjúkat⁸ is, melyekben a verseknek egy interpretációs vonala is felfedezhető. Peer Krisztinán *42* című kötetének népszerűségét részben az a tény adta, hogy Peer tizenöt évnyi hallgatás után jelentkezett újból verseskötettel, továbbá a versek reflektálnak a költő személyes tragédiájára is, élettársának elvesztésére. Peer két évvel későbbi *Nem a sajátod* című kötete pedig akarva vagy akaratlanul

⁴ Filozófia és irodalom szoros kapcsolata, egymásra való kölcsönhatása vitathatatlan abból a szempontból, hogy egymásra termékenyítőleg hathatnak. Tózsér Árpád fogalmazza meg Németh Zoltán kérdéseire a következő állítást filozófia és irodalom kapcsolatáról: „Filozófia nélkül nincs költészet (mint ahogy filozófia sincs költészet nélkül), csak arra kell ügyelni, hogy a filozófia tartalmi a versben ne jelentésként, hanem jelként fungáljanak.” (lásd Németh, 1999) További elemző művek a témában a teljesség igénye nélkül: Mészáros András: *Filozófia és irodalom – filozofikus irodalom?* 2015-ös tanulmánya (vö. Mészáros, 2015) vagy Fehér M. István: *Irodalom és filozófia. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg* című 2008-as szövege (vö. Fehér M. 2008).

⁵ Idézi még Csejtei Dezső *Az egzisztenciálfilozófiák haláltipológiájáról* című szövegében (vö. Csejtei, 2000: 1).

⁶ Peer *42* című kötete egy 2019-es interjú alapján nagyjából ötezer példányban kelt el, és már a negyedik kiadásnál jár. (Forrás: <https://24.hu/kultura/2019/06/26/peer-krisztian-interju/> utolsó letöltés dátuma 2020. 09. 23.)

⁷ A teljesség igénye nélkül megemlítve Vida Kamilla és Kállay Eszter *Költőként jobban tetszenék?* című kritikáját, Klajkó Dániel *Tétova líra* című recenzióját, illetve Beke Zsolt *Szerlem és halál az élet felén* című szövegét.

⁸ Példaként idesorolható a *42* című kötet kapcsán Peer Krisztián: *El akartam kerülni a sorsomat, bassza meg* című interjúja (Rostás, 2017), illetve a *Nem a sajátod* című műhöz kapcsolódóan Peer Krisztián: *Lehet, hogy elviselhetetlenebb alak vagyok, mint a legnagyobb szétcsúszás közepén* című beszélgetés (László, 2019).

az előző kötet mintegy folytatásaként tűnik fel az olvasó előtt. Erre a referenciális olvasatra erősít rá a 42 *Meteorológia* című verse, amelynek végsora a 2019-es kötet címévé lépett elő: „Amíg az értelmét keresed, / a szavakat sem talárod. / Kiadtál egy hangot, / nem a sajátod” (Peer, 2019a: 15).

A különféle recenziók és olvasatok egyrészt a versekben felfedezhető életrajzi elemre koncentráltak, másrészt a versek esztétikai értékére, arra, hogy miként jelenítik meg a nyelv által a halál gondolatát. Vida Kamilla és Kállay Eszter *Költőként jobban tetszenék?* című szövege újszerű megközelítést alkalmazott, amelynek felvetése – Pierre Bourdieu nyomán – az, hogy a művészeti korpuszt nem lehet az ideológiai mező és az irodalmi tér ismerete nélkül önmagában elhelyezni (vö. Vida-Kállay, 2018). Így a szerzők, megkerülve a versek implikált referenciális olvasatát, a már adott ideológiai mező felől értelmezték Peer 42 című kötetét. Eszerint Peer az „elátkozott költő” archetípusával dolgozik (uo.), aki „az a művész, aki számára az alkotás fontosabb, mint maga az élet, aki rombolja a környezetét és saját magát, jó eséllyel alkoholistá, gátlástalan, mindezekre pedig szárazon és cinikusan reflektál, tehát az önreflexió által végez önfelmentést” (uo.).

A konstruált költőtoposz olvasata valóban kézenfekvőnek tűnik Peer verseinek értelmezésekor, figyelembe véve a költő saját önértelmezését is, azonban kevésbé reflektál a nem esztétikai szempontból megítélt haláltapasztalásra, a halálról való beszédmód kudarcra ítélt kísérletére, és az elkeseredett küzdelemre, ami a halálracionálizálást kíséri. Vida Kamilla és Kállay Eszter kritikája Peer hiányosságaként említi, hogy a kötet nem újítja meg a gyászról való beszédmódot, illetve közhelyekkel él a gyászt illetően (uo.) – valóban, jelen tanulmány is a filozófia és részben az irodalom feladatává léptette elő a halál (nyelvi) racionalizálását, a terminusalkotást, melynek tekintetében Peer költészete nem feltétlenül hat formabontónak vagy rendhagyónak. Mégis, a halál mélyen megrendítő léttapasztalatként olykor felülírja a racionalizálási kísérleteket, és a nyelvi eszközök ekkor kevésnek bizonyulnak ennek megfogalmazására – Peer költészete a Másik halála miatt érzett felfoghatatlanságot és elfogadhatatlanságot próbálja megfogalmazni egy olyan korban, amely a közhelyek alkalmazásán kívül szinte képtelen a halálról való beszédre.⁹

⁹ Hilarion Petzold *Komplex terápiás munka egy haldoklóval* című tanulmánya már 1980-ban azt a szinte elképzelhetetlen emberi nehézséget fogalmazza meg, hogy egy haldoklóval miként lehet saját haláláról beszélni, miként lehet feldolgozni a saját halál tényét (vö. Petzold, 1987: 162–168). Tomán Edina 2020-as tanulmánya pedig a haldoklás tapasztalatának fenomenológiai analizisét adja a haldoklók és a hozzátartozók, gyászolók tapasztalatainak keresztül, amely szintén körüljárja a halállal való szembenézés nehézségeit, emellett részletezi a végstadiumú betegek igényét a halálról való kommunikációra, amely a saját haláluk önreflexív megértésére tett kísérlet (vö. Tomán, 2020). A halállal kapcsolatos kommunikációra való törekvés nem szelídíti meg magát a halált, nem teszi kevésbé érthetlenné és elfogadhatatlanabbá, hanem a beszéd által a halál kiszámíthatóbbá lesz

A halál tényét rendszerint elfedi a jelenvalólét a nem-tulajdonképpen mindennapiság talajtalanságába és semmisségébe való *belezuhanása* (vö. Heidegger, 38.§., 1989: 330). Ezt a belevetettséget a közfelfogás „konkrét életként” értelmezi (uo.). Ez az elfedés, azaz a mindennapi lét létmódja lehetővé teszi, hogy reflektálatlanul tekintsünk nemcsak a jelenvalólétre (vö. uo. skk.), de be is kebelezi a jelenvalólétet az akárkibe (uo.). Ebben a mindennapiságban, „amelyben nap mint nap egymással vagyunk” (i.m. 51.§., 433.), a halált egy állandóan előforduló eseményként ismerjük, ami szükséges és elkerülhetetlen, de rendszerint ismeretleneket, az akárkit érinti csak (uo.). „Az erre vonatkozó kimondott vagy inkább többnyire visszafojtott, »menekülő« beszéd azt mondja: az ember a végén egyszer meghal, de ez minket magunkat egyelőre még nem érint” (uo.). Ez a beszédmód elfedi a halálhoz viszonyuló legsajátabb létet (i.m. 434), haláltagadás áll fenn, ami megakadályozza a halálra való reflektáltságot, és vonatkozásnélküliséget idéz elő. „Az akárki ilyenformán gondoskodik arról, hogy *állandóan nyugodtak legyünk a halál felől*” (uo.). A halállal való tényleges szembesülés lényegében a Másik halálán keresztül valósul meg – így, mivel a mindennapiság beszédmódja a halál elfedése, a Másik halála nem az akárki tapasztalata, hanem egy végtelenig személyes tapasztalat és ráeszmélés.

Peer 42 című kötete ebből a szempontból egy rendkívül perszonális élmény és léttapasztalat közvetítése: a versbeszélő igyekszik rögzíteni a lelkiállapotot, állandó önmegfigyelés alatt tartva magát, miközben a szeretett lénytől való elszakadás fázisait járja végig. A versek súlyos személyessége és reflektáltsága nem engedi, hogy biztonságos távolságból értelmezzük őket, kikényszerítenek egy bizonyos azonosulást, a halottal és a gyászolóval való (a tanulmány elején is említett) „ugyanazt-ézés[t]”, „együttes-ézés[t]” (Sajó, 2014: 41).¹⁰ Ez a túlzó személyesség megakadályozza a Másik elvesztésének feldolgozását, így a versbeszélő a közhelyekhez, a bevált szokásokhoz fordul, s ezek biztonságos keretei között próbál értelmet adni a feldolgozhatatlannak.¹¹ Ennek az értelemadásnak, halálracionalizálásnak a folyamatait követhetjük végig a 42 című kötetben. A versek személyes beszédmódja révén az olvasónak is el kell végeznie a gyázmunkát – a két évvel későbbi, *Nem a sajátod* című kötet is megfogalmazza az *Erre a versre fogsz ébredni április másodikán* című darabjában a

számunkra, „[v]agyis a *vele* való gondolati foglalkozás közelebb hozhatja – nem a *mikor*-ját, hanem a bizonyosságát. A bizonyosság elfogadása és tudatosítása pedig megszelídítheti tagadását” (Tomán, 2020: 21).

¹⁰ „A gyász együtt-ézés (egyét-ézés, ugyanazt-ézés, együttes-ézés) másokkal abban az értelemben, hogy mindannyian ugyanazt érezzük egyszerre (vö. Sajó, 2014: 41 skk.).

¹¹ Közhelyeket emel a diskurzusba például a *Jégverem* című vers: „A hajamat te vágta utoljára. / Már azt sem tudom, hogy amit találok, / a te hajszálad-e” (Peer 2019a: 9). Vagy akár a *Későn megértett bohóckodás*, ami már címében is közhelyet idéz meg. Erre utal Vida Kamilla és Kállay Eszter kritikája is (vö. Vida-Kállay, 2018).

versbeszélőnek és az olvasónak ezt a kettős feladatát: „Az a foglalkozásom, hogy nyitva tartsak sebeket, / hátha felfakad belőlük egyszer a sebgyógyító folyadék” (Peer, 2019b: 55).

Ugyanez a narratíva, gondolatiság fedezhető fel a 42 koncepciójában is, ami (a nyelvi értelemadason túl) fizikai módjában is szeretné megjeleníteni a Másik halála által keletkezett törés gondolatát – maga a kötet az élettárs halála előtti és utáni versekre van felosztva, utóbbiak pedig felvágatlan oldalakon olvashatóak. Az olvasónak ily módon rombolnia kell, erőszakot kell tennie a köteten, hogy hozzáférhessen ezekhez a versekhez. Elkerülhetetlen tehát a reflexió, hogy a felvágott oldalak sebekként tátognak a Másik halála miatt érzett fájdalom felett. A versbeszélő élete a Másik halála előtti és utáni részre tagozódik, azt mutatva, hogy a halál egyfajta határvetés is.¹²

Peer költészetében is felfedezhető az a hasonló értelmezés, amit Bollobás Enikő fogalmaz meg Emily Dickinson költészete kapcsán, miszerint a gyászköltészet a (dickinsoni) figyelemköltészet egy formája, melyben a költő (és / vagy lírai én) „a belső folyamatokra figyel, és a veszteség és a fájdalom nagy lelki élményeit ragadja meg, azt sugallva, hogy a szeretett lény halála elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan” (Bollobás, 2018: 129). Peer *Humorforrás* című versében a versbeszélő monologikus módon fordul az elvesztett Másik felé, és mintegy tárgyilagosan, szarkasztikusan számol be gyászáról, mintha ez a distancia lenne szükséges ahhoz, hogy valahogy beszélni lehessen a halálról, reflektálni lehessen a veszteségre: „Képzeld, a fájdalom szakértője lettem. / Vakon leírt szó, de kibogarásztam: csupaszcsiga-pakolás. / A felszáradt könnyből / először lemoshatatlan nyálka lesz, / mikor lemosod” (Peer, 2019a: 20). A *Humorforrás* című vershez hasonlóan Peer 42 című kötetének versbeszélője sokszor kezdeményez egyoldalú párbeszédet a Másikkal, monológokat intéz hozzá – a Másik, habár passzív résztvevője (elszenvedője?) ezeknek a párbeszéd-kezdeményezéseknek, továbbra is alakítja a róla kialakult értelemképződményeket. Ilyen a *Te kezdted* című vers is, ahol már egy retrospektív nézőpontból történik egyfajta számadás, és új adalékok árnyalják tovább a Másikról kialakult képet: „De ezt már ők mesélték, / sok mindent megtudtam rólad, / mióta meghaltál” (Peer, 2019a: 65). Ugyanakkor a *Flop* és az *Őrzés, ellenőrzés* című versekben felfedezhető, hogy a Másik továbbra is a gondoskodás alanya maradt. A *Flop* című vers már-már a gyász ritualitását idézi meg: „Ki is megyünk mindennap a fádhoz. / Ami, ne haragudj, most még csak egy bot. / Mindennap megsimogatok egy rügyező rudat, / elmesélem neki a napomat, / és megköszönöm a tájat” (Peer, 2019a: 16).

¹² Polcz írja: „A másik halála a legmélyebbre ható seb” (Polcz, 1987:173).

Az emlékezés / felejtés, illetve a büntudat visszatérő témája a 42 című kötet verseinek: az emlékezés / felejtés dilemmája a gyászoló tudatállapotának viaskodását jeleníti meg. Miközben küzd az emlékeivel, ambivalens viszony alakul ki¹³: egyrészt az emlékeken keresztül válik elérhetővé a Másik, az emlékezés által marad része a jelenvalólétnek, másrészt az emlékezés felidézi az állandó veszteségérzetet, így a felejtés igénye mintegy védekezésként jelentkezik. A *kedvedért bármit* című versben is megjelenik ez a problematika: „A Stockholm-szindróma, amire annyira vágytál, / mikor ellopattad az ifjúságodat, hogy megszeress. / Most meg összezárattad magad más emlékekkel. / Szeressem is azt a gusztustalan agyam, / ami magáról megfeledkezve / tervezni kezd a kedvedért” (Peer, 2019a: 13). Már ebben a versben is hangsúlyos, végül a kötet gyászverseinek állandó kísérőjévé válik a büntudat. Polcz szerint szoros kapcsolatok esetén a túlélőnek büntudata van azért, mert nem halt meg ő is, és tovább él a halottnál (Polcz, 1987: 173). Peer verseiben több síkon is jelentkezik a büntudat, abban az értelemben, hogy a versbeszélő idősebb az elvesztett Másiknál¹⁴. Erről árulkodik a *Büntudat-barométer* című vers is: „Mikor negyvenkettő leszel, én majdnem hatvan. / Ideális életkor egy szép szívrohamhoz. / Nem én vállaltam, / hogy egyedül maradok. Ellenkezőleg. / Eleve több lapból játszom: / se az örökké nem ugyanaz kettőnknek, / se egy év. Mert hányból” (Peer, 2019a: 33). A büntudat még hangsúlyosabb tényezője a Másik halálának feldolgozása és költészetté formálása. Ebben egyrészt a Másik iránt való kötelességként jelenik meg az írás folytatása, másrészt a Másik halála a költői ihletettséget forrásává lép elő, mely átfordítható a hasznosítás céljára. A már idézett *A kedvedért bármit* című versben a büntudatnak e széles spektruma is megjelenik: „Fogva tartalak a fűtetlen szobában, / vagy a karrierem kedvéért bújtal oda?” (Peer, 2019a: 13).

A Másik elvesztése miatt érzett gyász (nagyon is mindennapi, ezáltal olykor közhelyes) tapasztalata mellett érdemes még kiemelni, miként reflektál Peer a gyász tárgyiasságának megjelenítésére. A gyász nem csak mentális síkon zajlik, nem csupán a gyászoló tudatállapotát érinti, hanem a környezővilágban utunkba kerülő létező létét, tehát a kézhezálló eszközöket is. Így válik kitüntetett jelentőségűvé a gyászoló számára, hogy mi történjen a halott személyes tárgyaival, amire a legplasztikusabban a *Bérlet* című vers reflektál: „Mindennap kidobok egy tárgyat. / Ma lejárt a bérleted tokostul. / Aztán kiveszem a kukából, és kisimogatom” (Peer,

¹³Bollobás Enikő hasonló problematikát fogalmaz meg Bernstein *Recalculating* című 2013-as verseskötete kapcsán (vö. Bollobás, 2018:129).

¹⁴Előismeret nélkül maguk a versek is reflektálnak a versbeszélő és az elvesztett Másik korára, például a *Te kezdted* című versben: „Hány éves vagy? Húsz? Debreceni?” (vö. Peer, 2019a: 68) vagy a 40 című versben: „[I]lyen negyvenévesnek kell lenni, / mert negyvenévesnek ilyen lenni, / hogy még el sem kezdődött.” (vö. Peer 2019a: 10).

2019a: 41). Más esetben, például a *Pazarlás* című versben, olyan profán megközelítést is beemel a diskurzusba, mint hogy mivé válik a halott teste a halál után: „A tisztálkodószereket kibasztuk a kukába. / Miért, a csontjaiddal szerinted mit csináltak? / Bár egy hússzor húszas doboznál / az én szívem sem nagyobb” (Peer, 2019a: 45).

A két évvel későbbi *Nem a sajátod* című verseskötet legtalálhatóbb jellemzését Klajkó Dániel adta tétova líra elnevezésével (vö. Klajkó, 2019). Peer itt már tudatosan játszik különböző nézőpontok beemelésével, és a jelentésadás helyett inkább a versek „érzéki (ritmus, prozódia, ütem) dimenziói” (uo.) kerülnek előtérbe. A kötet ugyanakkor reflektál az előző mű gyásznarratívájára is, azonban meg is haladja azt abban az értelemben, hogy míg a 42 befelé forduló beszédmódot folytat, addig a *Nem a sajátod* című kötetben megjelenik az újramegződés lehetősége és az új szerelem gondolata.¹⁵ A személyes léttragédia azonban akadályozza az újramegződést, és állandó megtorpanásra késztet, így marad az egyhelyben toporgás: „Előre nem tekinthetek, arra a halál, / Hátra nem pillanthatok, arra a halottak. / Marad a jelen, / bújj ide” (Peer 2019b: 56). Ez a toporgás, tétováság végigkíséri a kötetet – a gyászmunka még nem fejeződött be. A Másik helyébe lépő új szerelem nehézségei jelennek meg *A dobogó torta* című versben – összekeveredik az egykori és jelenlegi kedves alakja, a versbeszélő már nem feltétlenül az elveszített Másikhoz intézi monológjait: „Amit neked adok, azt tőle veszem el. / Az egyes szám második személyt” (Peer, 2019b: 18). A bizonytalanság fenntartása mellett az értelmezői jelentésadás is komplexebb a *Nem a sajátod* című kötetben, mivel Peer törekszik „az olvasó becsapására”, azonos című versében tudatosan használ fel gyászközhelyeket is.

Utóhang

Peer Krisztián 42 című kötetének érdeme, hogy kísérletet tesz a Másik halála miatti veszteség rögzítésére – még ha a végletekig személyes nézőpont meg is akadályozza, hogy a gyászt reflektáltabban jelenítse meg a Másik halálának elfogadhatatlansága miatt. A *Nem a sajátod* versbeszélője már képes az önreflexióra, így a gyász folyamatait, az újramegződés gondolatát is összetettebben tárgyalja. A Peer által alkalmazott alanyi líra akár termékenyítőleg is hathatna a gyászbeszéd megújítására, de a túlzott önfigyelés megakadályozza ennek nyelvi (és ezáltal értelmi / értelmezői) kibontását. Jelen tanulmány célja azonban nem Peer munkásságának, különösen nem a tárgyalt két kötetnek kritikai olvasata, hanem a halállal kapcsolatos – különösen a Másik halála miatt jelentkező – veszteségérzet nyelvi értelemadásának ismertetése. Továbbá annak a ténynek a felmutatása, hogy a gyászról, ezáltal közvetve a halálról, a Másik

¹⁵ Peer kötete értelemszerűen nem csak az újramegződés narratívája felől értelmezhető, diskurzusba emelhetők például még az ál-gyerekversek vagy a változó lírai szerepek is (lásd: Klajkó, 2019).

haláláról való beszéd igénye *kortünet*, melynek feloldásához egyebek mellett szükség van a halálracionálizálás nyelvi eszközeire, közvetítőire is.

Ha (...) jobban odafigyelnénk, őszintébben mernénk beszélni, gondolkodni magunkról, átfogóbb és mélyebb megértéssel követni mások gyászát – valószínűleg alapvetően megváltozna a viszonyunk a környezetünkhöz. Másképp néznénk, (...) másképp kellene látnunk az életet is. Ha volna időnk rá és mernénk gyászolni. A kör pedig csak úgy zárul le, a gyászmunkát elvégezni, más halálát elfogadni csak akkor tudjuk – ha a saját halálunkat is elfogadjuk. Ha eljutunk ide, már másként élünk. (Polcz, 1987: 178)

A halálról való beszéd által a Másik elvesztése nem lesz kevésbé megrendítő tapasztalat, a veszteségérzés nem csökken attól, ha megpróbáljuk nyelvileg megfogalmazni, a melankólia része kell, hogy legyen az emberi létállapotnak, kifejezve azt, ami már nincs, de valamikor volt (vö. Abel, 2011: 11). A hátramaradottaknak, azoknak tehát, akik túlélnek a Másik halálát, egyúttal kötelessége is van a már elhunytak felé: az emlékezés. Paul Ricœur *Egészen a halálig* című posztumusz művében olvashatjuk, hogy az emlékezés által (újra)értelmezzük a Másikat, aki így részese marad gondolatainknak, életünknek, és „akkor talán felfedezzük, hogy soha senkinek nem volt része a halál személyesen átélt tapasztalatában” (Ricœur, 2011: 63). Peer Krisztián két kötete tehát nem pusztán kísérlet a veszteségérzet nyelvi megformálására, hanem a Másik írás általi rögzítése az emlékezés számára. Így talán elmondható, hogy az értelmetlennek tűnő halál helyett egy élet emlékezete marad fenn, és többé már nem a gyász panaszáról van szó, hanem „végtelen háláról egy olyasvalaki kapcsán, aki nem a semmiért született – s úgy tűnik, ez bárkiről elmondható” (Abel, 2011: 22)¹⁶.

IRODALOM

ABEL, O. (2011): Előszó. In: *Egészen a halálig. Töredékek.* (ford. Bende József) Pannonhalma, Bencés Kiadó. 5–3.

BEKE ZS. (2018): *Szerelem és halál az élet felén.* Online: <https://dunszt.sk/2018/03/15/szerelem-es-halal-az-elet-felen/> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 02. 22.).

¹⁶ Köszönet illeti Fehér M. Istvánt a Heideggerrel kapcsolatos megjegyzéseiért és Varga Péter András, amiért figyelmembe ajánlotta Paul Ricœur *Egészen a halálig* című művét, ezzel is hozzájárulva a szöveg végső változatának elkészüléséhez.

- BOLLOBÁS E. (2018): *Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyászköltészet. Charles Bernstein verseiről*. Online: http://real.mtak.hu/91325/1/Filkozlonny_2018_2_nyomdanak_113.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- CSEJTEI D. (2000): Az egzisztenciálfilozófiák haláltipológiájáról. *Kharón Thanatológiai Szemle*. Online: https://kharon.hu/docu/2000-tel-tavasz_csejtei-egzisztencialfilozofiak.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- FEHÉR M. I. (2008): *Irodalom és filozófia. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*. Online: <http://real.mtak.hu/4841/1/1127514.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- HABERMAS, J. (2008): *A szekularizáció dialektikája*. (Ford. Schein Gábor.) Online: <http://ketezer.hu/2008/11/5870/> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 01. 15.).
- HEIDEGGER, M. (1989): *Lét és idő*. (ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István) Budapest, Gondolat.
- HÉVIZI O. (1989): Létezésszakemberek – haláltanoncok (Mauzóleum). *Jelenkor* XXXII./5. 509–515.
- KLÁJKÓ D. (2019): *Tétova líra*. Online: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8014/peer-krisztian-nem-a-sajatod/> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- KOVÁCS G. (2019): *A technológia vallása, avagy hogyan váljunk istenné önerőből*. Online: <https://ligetmuhely.com/liget/a-technologia-vallasa-avagy-hogyan-valjunk-istenne-onerobol/> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 01. 15.).
- KUNDERA M. (1995): *Halhatatlanság*. (ford. Körtvélyessy Klára) Budapest, Európa.
- LÁSZLÓ P. (2019): *Peer Krisztián: Lehet, hogy elviselhetlenebb alak vagyok, mint a legnagyobb szétcsúszás közepén*. Online: <https://24.hu/kultura/2019/06/26/peer-krisztian-interju/> (utolsó letöltés dátuma 2021. 02. 22.).
- MÉSZÁROS A. (2015): *Filozófia és irodalom – filozofikus irodalom?* Online: <https://irodalmiszemle.sk/2015/10/meszaros-andras-filozofia-es-irodalom-filozofikus-irodalom-tanulmany/> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- NÉMETH Z. (1999): A „levitáló” Leviticus. Tózsér Árpáddal beszélget Németh Zoltán. *Forrás* 31. évf. 6. sz. Online: <http://www.forrasfolyoirat.hu/9906/leviticus.html> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 02. 22.).
- PEER, K. (2019a): *42*. Budapest, Jelenkor.
- PEER, K. (2019b): *Nem a sajátod*. Budapest, Jelenkor.
- PETZOLD, H. (1987): Komplex terápiás munka egy haldoklóval. In: *Mauzóleum. A halállal való foglalkozás*. Szerk. Adamik Lajos, Jelenczki István, Sükösd Miklós. Budapest, Bölcsész Index Centrál Könyvek, 162–169.

- PILINSZKY J. (1974): Terek. In: *Pilinszky János összegyűjtött versei*. Online: <http://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- PLATÓN összes művei I. (1984): *Phaidón* (64a). (ford. Devecseri Gábor, Faragó László, Kárpáty Csilla, Kerényi Grácia) Budapest, Európa.
- POLCZ A. (1987): Gyászban lenni. In: *Mauzóleum. A halállal való foglalkozás*. Szerk. Adamik Lajos, Jelenczki István, Sükösd Miklós. Budapest, Bölcsész Index Centrál Könyvek, 169–179.
- RICCEUR, P. (2011): *Egészen a halálig. Töredékek*. (ford. Bende József) Pannonhalma, Bencés Kiadó.
- ROSTÁS E. (2017): *Peer Krisztián: El akartam kerülni a sorsomat, bassza meg*. Online: https://konyvesmagazin.hu/nagy/peer_krisztian_el_akartam_kerulni_a_sorsomat_bassza_meg.html (utolsó letöltés dátuma: 2021. 02. 22.).
- SAJÓ S. (2014): *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*. Budapest, L'Harmattan.
- TOMÁN E. (2020): A haldoklás tapasztalatának értelmezése az interpretatív fenomenológiai analízis módszerének tükrében. *Kharón Thanatológiai Szemle* 2020/3. Online: https://kharon.hu/docu/2020-3_toman-haldoklas.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2020. 11. 15.).
- VIDA K. és KÁLLAY E. (2018): *Költőként jobban tetszenék?* Online: <https://aszem.info/2018/06/koltokent-jobban-tetszenek/> (utolsó letöltés dátuma 2020. 11. 15.)

Szabados Bettina

esztéta, filozófiatörténész

tudományos segédmunkatárs / fiatal kutató

Bölcsészettudományi Kutatóközpont

Filozófiai Intézet,

doktorandusz

ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola

szabados.bettina@gmail.com