

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

171. szám

FOGARASI GYÖRGY

A ballada a brit hagyományban: a romantikától napjainkig

A romantikus műballada

Az ún. műballadákat, melyeket Scott gyűjteménye a régi balladák „utánezatainak” nevezett, a mai angol szaknyelv a „népi” (*popular, folk*) vagy „hagyományos” (*traditional*) balladákkal szemben legtöbbször „irodalmi” (*literary*) balladaként említi. A jelző alapvetően e művek utánezott jellegére, egyéni szerzőségére, személyesebb hangvételére és írásban rögzített formájára utal, de nem feltétlenül jelenti azt, hogy e művek egytől egyig pusztán fikciók volnának, mint ahogy azt sem, hogy tisztán az írás és olvasás néma világába utalnák a népballadák hangzó formáját. Megtörtént eseményeken alapuló műballadákkal éppúgy rendre találkozhatunk, mint énekelt balladákkal, melyeknek olykor a dallamát is maga a balladaköltő szerzi, aki éppen ezért művét éppannyira tekinti zeneműnek, mint irodalmi alkotásnak. A XX. században pedig az is gyakran előfordul, hogy a szerző előadóművész is egyúttal, s így nem is pusztán alkotóként tekint magára.

A modern műballadák nagyjából három fázisban jelentek meg az angol irodalomban a XVIII. század utolsó évtizedeiben. Ezek a fázisok időben egymásra torlódva, de tendenciájukban mégis egyfajta törvényszerű egymásutániségot mutatva épültek egymásra. Az első fázisnak a mímelte vagy szimulált régi balladákat tekinthetjük, melyek utánezatok voltak ugyan, de ezt álcázták. A ballada alkotója – mint korábban láthattuk¹ – olykor egy régi, eredeti mű közreadójának vagy fordítójának tüntette fel magát, egy hajdan volt (valós vagy kitalált) költő maszkjába bújva. Második fázisként tekinthetünk mindazon esetekre, melyekben a szerző ugyan nem tünteti fel magát másik szerzőként (avagy népként), egyszerűen csak anonimitásban, inkognitóban marad. A névtelenséget – ahogy talán már a színlelést is – vagy annak érdekében választja, hogy megóvja magát publikációja nem kívánatos következményeitől, vagy még inkább talán azért, hogy nevével, kilétével ne befolyásolja kedvezőtlen irányba az olvasást, művének megítélését. Az anonim közzététel természetesen azt az eshetőséget is magában rejti, hogy az olvasó egy régi ismert vagy ismeretlen szerző műveként vagy kollektív kultúrkincként tekint majd a műre, így az anonimitás jótékony homályába burkolózó szerző anélkül jelentkezhet másnak tulajdonított alkotással, hogy csalással vagy hamisítással vádolhatnák. Ilyenkor a szerző nem mond valótlan, csupán elhallgatja a valóságot; s mivel

¹ Az előzményekről lásd „A ballada a brit hagyományban: a középkortól a XVIII. századig” című tanulmányt (*Tiszatáj*, 2019/április, 98–112, Diákmelléklet). A szövegben később is erre az írásra utalok vissza.

– Rousseau-val szólva – egy haszontalan igazságot hallgat el, hallgatása nem tekinthető hazugságnak.² A harmadik fázisba akkor érkezünk el, amikor a balladaszerző immár nyíltan vállalja szerzőségét, s ezzel nemcsak magát teszi ki kockázatos következményeknek, hanem mindenekelett balladáját teszi ki annak, hogy az előítéleteik fogságában vergődő olvasók esetleg negatív véleményt formálnak róla, olvasását félbehagyják, vagy egyáltalán meg sem kísérlék az olvasást, meg sem veszik a művet.

A balladaíró lépcsőzetes „előbújásának” iménti második és harmadik fázisát látványosan járta be az angol romantika nyitányának, költői színrelépésének legfőbb dokumentumaként számon tartott verseskötet, a *Lírai balladák* (*Lyrical Ballads*).³ Az első, 1798-as kiadáskor még névtelenül megjelentetett kötet szerzői, William Wordsworth és Samuel Taylor Coleridge, a későbbi változatokat (1800, 1802, 1805), melyek előszóval kiegészülve és némileg átalakított verstartalommal jelentek meg, immár névvel vállaltan publikálták.⁴ A kezdeti anonimitás mögötti motiváció jól kibontható a kötetnyitó *Figyelmeztetésből* (*Advertisement*) és a versek elé illesztett későbbi *Előszóból* (*Preface*).⁵ Ezekben Wordsworth, aki e prózaszövegek szerzője volt, mindenekelett az olvasás és ítékezés lassítására kéri a balladák olvasóját. Az óvatosságra minden oka meg is van, mert Sidney, de még inkább Addison vagy Burke elismerő gesztusai ellenére a balladaköltészet még a XVIII. század végén sem tartozott az irodalmi kánonhoz. A kötött klasszicista eszméket csak lassanként oldották a sorra megjelenő, egyre szaporodó balladagyűjtemények, a más nyelvről fordított utáztatok s az azok nyomán átalakuló ízlésvilág. Így még a század legvégén is jó oka volt Wordsworthnek aggódnia, nehogy a fennkölt stílus eszményén nevelkedett olvasók elforduljanak majd ezektől a kísérleti daraboktól. A lírai balladák sem témaválasztásukban, sem formájukban nem illeszkedtek a klasszicista elvárásokhoz (a nemes tárgyakhoz és az azokhoz illően emelt beszédmóddhoz, az ún. „költői dikcióhoz”), sőt valójában a megszokott balladagyűjteményekből is kilógtak volna. Tartva attól, hogy az olvasót majd az „idegenkedés és furcsállás érzései” (*feelings of strangeness and awkwardness*, „Advertisement”, LB 7; vö. „Bevezető megjegyzés”, 146) szállják meg, Wordsworth már előre óva inti közönségét az elhamarkodott ítélettől, és arra kéri, szenteljen kellő időt a költészetben való elmélyülésnek. Mint írja, csak a versekben való „hosszan tartó elmélyedés” (*long continued intercourse*) képes „méréséklni a döntés gyorsaságát” (*temper the rashness of decision*) („Advertisement”, LB 8; vö. „Bevezető megjegyzés”, 147–148).

A klasszicista poétikával való nyílt szembefordulásként értékelhetjük azt, hogy Wordsworth és Coleridge a népballadákat tekintik költői mintának. Ezzel nemcsak a hétköznapi történéseit vagy a népi babonás hitvilágot hozzák be verseikbe, de azokhoz kapcsolódva „az

² Jean-Jacques Rousseau, *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám (Európa, Budapest, 1997), 53.

³ A kötettről a *ballad revival* kontextusában lásd John Blades, *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads* (Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004), 231–233.

⁴ William Wordsworth és Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, szerk. R. L. Brett és A. R. Jones (Routledge, London – New York, 2005 [1991]); további hivatkozások a főszövegben: LB, oldalszám.

⁵ A *Figyelmeztetés* részleges magyar fordítása: „Bevezető megjegyzés a *Lírai balladákhöz*”, ford. Mohay Béla, in *A romantika*, szerk. Horváth Károly (Gondolat, Budapest, 1965), 146–148. Az *Előszó* szemelvényes magyar fordítása: „Előszó a *Lírai balladák* 1802-es kiadásához”, ford. Péter Ágnes, in *Angol romantika*, szerk. Péter Ágnes (Kijarat, Budapest, 2003), 147–160.

emberek valódi nyelvét” (*the real language of men*) is költői rangra emelik („Preface”, *LB* 233; vö. „Előszó”, 147). Wordsworth elismerően szól a régi balladák „művésztelen” (*artless*) verseléséről (uo. 252). Másutt, a *Prelude* című önéletrajzi költeményének könyvekről szóló 5. könyvében egyenesen meg is áldja a madártrillázásra hasonlító „alacsony” (*low*), „balladás dallamok” (*ballad tunes*) ismeretlen szerzőit. A *Lírai balladák* előszavában védelmébe veszi az egyszerű emberek nyelvét, melyet Dr. Johnson – Garrick nyomán – szellemes, ámde Wordsworth szerint szűklátókörű gúnyverssel karikírozott (uo. 255). *Az erdei gyerekek* balladáját idézve foglal állást a hétköznapi nyelv gyakran nem is sejtett költői és bölcséleti értékei mellett, melyek épp a tárgy túlon túl ismerős voltánál fogva maradnak legtöbbször észrevétlenek. Ám pontosan ez az, amiben segíthet a költő: képzeletével és kifejezőképességével sajátos színben láthatja és láttathatja a mindennapi jelenségeket (helyszíneket, alakokat, történeteket), miáltal azok újszerűen, a meglepetés erejével hatnak, és talán némi tanulsággal is szolgálnak majd az olvasók számára.

Másfelől viszont – épp az iméntiekből következően – a balladahagyomány sem marad érintetlen. Mi sem hangsúlyosabb ennél, hiszen már a kötet címe is arra irányítja a kortársak figyelmét, hogy itt nem egyszerűen balladák, hanem *lírai* balladák várnak az olvasóra. Több-ről van itt szó, mint pusztán ilyen-olyan formai átalakításokról, amilyenekre maga a balladahagyomány is számtalan példával szolgál, vagy amire maga Wordsworth saját balladája, a *Goody Blake és Harry Gill* (*Goody Blake and Harry Gill*) kapcsán hívja fel a figyelmet, amikor annak szokatlan verselésére utal (253). A líraiság a balladáktól megszokott – mint korábban láttuk: inkább drámai, mint narratív – cselekményességgel szemben egy sajátos költői látásmódra, a mindennapi életből vett „incidensek” különleges, poétikus láttatására utal, arra, amiről épp az előbb esett szó. A kötet balladáit – legalábbis a Wordsworth által szerettek – részei egy olyan kísérletsorozatnak, melyben a költő nem egyszerűen arra törekszik, hogy pergő eseménysorokat, kuriozitásokat, csiricsaré látványosságokat mutasson – akár a mindennapi életből is véve ezeket –, hanem arra, hogy kiszállva a hatásvadászatnak ebből a spiráljából a képzeletet (saját magát és az olvasót) hívja segítségül az érzelmileg felfokozott állapot előállításához. Wordsworth meglehetősen szenvedélyes képet fest arról, miként uralkodik el a „rendkívüli esetek utáni sóvárgás” (*craving for extraordinary incident*, 240) a szürke hétköznapi életbe beleunt városiak tömegein, s hogy korának irodalmi és színházi termése miként próbálja kiszolgálni ezt a már-már állatias ínséget a fantázia féktelen ingerlésével. Az elme és az érzékek erőteljes ingerlésének addiktív gyakorlata szakadatlanul újratermeli ezt a „lealacsonyító szomjúhozást az örületet izgatás után” (*degrading thirst after outrageous stimulation*, uo.), Wordsworth ezért inkább a képzeletre bízna a testi-szellemi izgalmak előidézését. Törekvése határozott elmozdulást jelez nemcsak a korabeli sajtó szenzációhajhász termékeitől, s nem is csupán az egykorú regény- és drámairodalom (vagy akár színházművészet) hasonló irányultságú darabjaitól távolodik el, hanem részint magától a balladai hagyománytól is. Bírálatainak fő célpontját az „örjítő regények”, valamint a „beteges és ostoba német tragédiák” mellett a „mindent elöntő üres és féktelen verses történetek” képezik (uo.).⁶

⁶ Ezzel a véleményével Wordsworth korántsem volt egyedül. A rémtörténetek ekkortájt tetőző divatja másokat is kritikára serkentett, gyakran parodisztikus gesztusok formájában. Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) és Clara Reeve (*The Old English Baron*, 1777) művei nyomán az 1790-es években sorra jelentek meg a tömegeket vonzó rémregények (Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*, 1791, *The Mysteries of Udolpho*, 1794; Matthew Lewis, *The Monk*, 1796), valamint rémdrámák,

Korábban szó esett róla, hogy a XVI–XVII. századi *broadside* balladák – köztük megannyi népi eredetű ballada is – afféle bulvárfunkciót láttak el. Most Wordsworth mintha korának kommersz balladaterméséről állapítana meg hasonlót. Olyan stimulációs elvet követnek, melyet ő épp elvetni látszik a „közvetlen külső izgatás nélkül” (*without external excitement*) kialakuló felindultság, az emlékek fantazmatikus megidézésén vagy a jelenvaló dolgok imaginatív átlényegítésén keresztül előálló szenvedélyesség javára. A képzelet elidegenítő hatása Wordsworthnál fontos kritikai funkciót kap – mely később az orosz formalisták defamiliarizációs irodalomfelfogásában vagy Brecht elidegenítés-elvű színházpoétikájában köszön vissza –, ám ez a kritikai működés egyúttal újabb vakfoltot is termel, mert miközben a kulturális beidegződések kibillentésére, a „második természet” ideologikus leplének lerántására vállalkozik, a „természetességre” és „közvetlenségre” való hivatkozással egy mindennél hatékonyabb ideológiát erősít. A stimulációtól megtisztított ballada egyszerre ígéretes ideológiakritikai fegyver és önmagát már-már tökéletesen álcázó ideológiai csapda.

Az alcíme szerint egy konkrét hétköznapi „incidensről” szól *Simon Lee, az öreg vadász* balladája. Ebben Wordsworth előbb hosszú versszakokon át az egykor daliás és erőteljes duzzadó, később fél szemére megvakult, idős korára pedig teljesen elgyöngült és elszegényedett férfi sorsát és nehéz helyzetét ecseteli, majd hirtelen váltással olvasójához szól, aki az alcím alapján joggal egy konkrét eset „elmesélését” is várja a műtől:

*O reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle reader! you would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
I hope you'll kindly take it;
It is no tale; but should you think,
Perhaps a tale you'll make it.*

*[Ó olvasó! ha volnának elmédben
Tartalékok, amiket a néma gondolat előhozhat,
Ó nyájas olvasó! akkor
mindenben mesét találnál.
Mi mondandómból hátravan, rövid;
Remélem, szívesen veszed;*

melyek olykor épp e regényeket adaptálták színpadra (Henry Siddons, *Sicilian Romance; or the Apparition of the Cliff*, 1794; James Boaden, *Fontainville Forest*, 1794; Matthew Lewis, *The Castle Spectre*, 1797). Ipari mennyiségük és elsöprő népszerűségük szellemes reakciókat váltott ki a kortársakból: Ismeretlen szerző, „Terrorista regényírás” (*Terrorist Novel Writing*, 1797), ford. Fogarasi György, *Tiszatáj* 2019/április, 60–61; Jane Austen, *A klastrom titka* (*Northanger Abbey*, 1803/1817); Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey*, 1818. A „gótikus” hullám, melynek háttérében Shakespeare vérdramái mellett a népballadák babonavilága is ott volt, pár éven belül a balladagyűjteményeket is elérte. Efféle balladaválogatást tett közzé fordításokból, valamint Robert Southey és John Aikin verseiből szemezgetve Walter Scott (*An Apology for Tales of Terror*, 1799), valamint ugyancsak vegyesen fordításokból, illetve saját és mások, például Scott és Burns alkotásaiból Matthew Lewis (*Tales of Terror*, 1799; *Tales of Wonder*, 1800; *Tales of Terror and Wonder*, 1801).

*Nem mese, de ha úgy tartja kedved,
Majd te talán mesévé teszed.]*

A ballada elbeszélője végül teljesíti az olvasói elvárást, és megoszt az olvasóval egy konkrét történetet. Egy alkalommal, amikor Simon Lee egy korhadt fatuskót próbált kicsákányozni, s ereje fogytán már épp feladni készült a küzdelmet, az arra járó elbeszélő besegített neki, s egyetlen csapással átvágta a földbe kapaszkodó kusza gyökereket. Az idős vadász könnyes szemmel köszönte meg a segítséget, mire a narrátor zárásul megjegyzi: mindig búskomorsággal tölti el az emberek halála. Vagyis, noha olvasóként megkapjuk az ígért incidens történetét, ez azonban Wordsworth szerint nem maga a „mese” (*tale*). A mese ugyanis az előbb idézett részlet szerint olyasmi, ami mindenben megtalálható, de csakis akkor, ha az olvasó mozgósítja a maga „tartalékait” (*stores*), emlékezeti és képzeleti forrásait, és ezek segítségével fedezi fel magának az elmondottakban a mesét mint tanulságot hordozó történetet, mint valamiféle fabulát. Vagyis ha ő maga – képességeinek bevetésével – mesét „csinál” (*make*) az olvasottakból. A szöveg elbeszélője sugalmazza, hogy van tanulság, maga meg is fogalmaz egy záró gondolatot, de kifejtett magyarázattal nem szolgál, ekként készítve olvasóját a mese megalkotására.

A sugalmazásnak ez a mozzanata visszatérő gesztus Wordsworth balladáiban. Elég talán két olyan darabra utalni, melyekben a gyermek alakja jelenik meg a természethez hasonló tanítómesterként,⁷ vagy – ahogy másutt, *A szivárvány* (*The Rainbow*) című versében fogalmaz a költő – „a férfi apjaként” (*father of the man*). Az egyik példa a széltében ismert *Heten vagynak* (*We Are Seven*) lehet, mely még Wordsworth életében *broadsheet* formában terjedt, ám népszerűsége később visszaütt, satirikus támadások céltáblájává téve a szöveget (például Karinthy Frigyes számára). Ez egy tanyasi kislány sajátos fantáziavilágával ismertet meg minket, aki szerint eltávozott testvérei (függetlenül attól, hogy városba mentek, tengerre szálltak vagy sírba költöztek) továbbra is együtt élnek vele, elevenen élnek benne, s távollétükben vagy holtukban is élőként, jelenvalóként tartja számon őket. Mivel a vers elbeszélője nem fűz magyarázó kommentárt a kislány gondolkodásához vagy képzeletvilágához, itt is az olvasóra marad, hogy kimunkálja a maga számára – akár például Wordsworth sírfeliratokról írt esszéinek (*Esszék sírfeliratokról, Essays upon Epitaphs*, 1810) kontextusában,⁸ a holtak továbbélésének archaikus hitével összefüggésben, akár egyéb módon –, hogy miféle burkolt költői felismerés indokolhatja e látszólag jelentéktelen találkozás részletező taglalását.

Hasonlóképpen, de még ennél is hangsúlyosabban jelenik meg a visszatartott vagy kidolgozásra váró tanulság gondolata Wordsworth apáknak szóló anekdotájában (*Anecdote for Fathers*), melynek utolsó versszakában az elbeszélő apa pusztán azt közli, mennyi minden tanulnivaló van a vele és fiával történt minapi esetben, s hogy milyen jó volna a szerzett belátásoknak akár csak töredékét is továbbadni. Ám az elbeszélő semmilyen kísérletet nem tesz arra, hogy kimondja, megfogalmazza akár a maga, akár mások számára, hogy mit is tanult ő, s tanulhatunk mi az elmesélt incidensből.

⁷ A természet mint könyveket felülmúló tanítómester a témája a *Szemrehányás és felelet* (*Expostulation and Reply*), valamint a *Visszaadva a kölcsönt* (*The Tables Turned*) című párbeszédese verseknek.

⁸ Vö. William Wordsworth, „Esszék sírfeliratokról”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997/2–3, 68–92.

*Oh dearest, dearest boy! my heart
For better lore would seldom yearn,
Could I but teach the hundredth part
Of what from thee I learn.*

[*Ó drága, drága fiú! szívem
Jobb tan után aligha áhítozna,
Bár csak századát is taníthatnám annak,
Mit tőled tanulok.]*

Így igazi enigmaként áll előttünk az apa által előadott, más apák számára elgondolkodtató példaként megverselt eset, melynek anekdotikus jellege egyszerre utal a történet mindenapiságára, de utal humoros-szellemes, azaz bizonyos tekintetben fölöttébb tanulságos voltára is. Ahogy erre a versre, úgy az előzőkre és Wordsworth sok más szövegére is igaz, hogy inkább a cselekmény narratív bemutatása jellemzi őket, kevésbé a népballadákban uralkodó drámai, párbeszédes jelleg. A hézagosság e darabokban nem a narráció minimalizálásából és a párbeszédes részek uralmából fakad, inkább abból, hogy az elbeszélte esemény sor mögötti személyes motivációkról, érzelmi-gondolati folyamatokról nem számol be az elbeszélő, csupán hangsúlyosan utal azok fontosságára, ezzel éppen arra serkentve az olvasót, hogy próbálja kinyomozni ezeket az indítékokat és összefüggéseket. Az az olvasó például, aki végigköveti a szóban forgó anekdotát, s kellő időt és analitikus figyelmet szentel neki, akár az aszociáció gépies működését, a szenvedélyes nyelvhasználat figuralitását vagy a „nem-morálisan” felfogott hazugság Nietzsche megelőlegező gondolatát is kiolvashatja a szövegből, különösen, ha enged az alcím sokat sejtető invitálásának, mely szerint a szöveg „azt mutatja be, hogyan tanítható a hazudás művészete” (*showing how the art of lying may be taught*).

Ha egy pillanatra formai oldalról tekintjük az iménti két balladát, azt is megfigyelhetjük, hogy némi átalakítással ugyan, de nagyjából érvényesül a népballadák formavilága. A *Simon Lee* nyolc soros versszakainak első négy sora 4-4-4-3, második négy sora 4-3-4-3 hangsúlykiosztású jambikus darab (a második négy sor egy az egyben a balladastrófát mutatja, abcb rímeléssel), a négy soros strófaból építkező *Anekdotá apáknak* pedig az enyhén módosított 4-4-4-3 változatot követi. Tényleges balladastrófát (4-3-4-3, abcb) Wordsworth a *Heten vagyunk* és a *Visszaadva a kölcsönt* (*The Tables Turned*) című versekben használ, vagy például a kötet 1800-as kiadásában közreadott *Lelkem álom béklyózta le* (*A Slumber Did My Spirit Seal*) című rövid darabban. E strófa egy sorral kibővített változatát (4-3-4-4-3, abccb) kínálja *A félészű fiú* (*The Idiot Boy*). Megjegyzendő, hogy Coleridge a *Rege a vén tengerésről* (*The Rime of the Ancient Mariner*) című költeményében sűrűn alkalmazza a balladastrófát, de meglehetősen szabadon bánik vele, és a vers egyes szakaszaiban szinte versszakról verszakra módosít rajta.

Bűn és bűnhődés jellegzetesen balladai színterébe visz *A tövisbokor* (*The Thorn*) című hosszabb Wordsworth-költemény. A leírt helyszín meghatározó elemei – a tavacska, a mohás földhalom és a tövisbokor – egy gyanított bűntett (csecsemőgyilkosság) díszleteiként szimbolikus hordozókká válnak. A bűntények tetthelyéhez hasonlóan olyan nyomhalmaz lesz belőlük, mely képzeleti úton történetté olvasható, a bűnelkövetés eseménysorává narrativizálható. Szimbolikus jelentőségük, látens összefüggésük vagy értelmük azonban mindvégig fel-

függesztett marad a babonás képzelet bizonytalan sejtelmei között. A vershez fűzött hosszú jegyzetében (*Note to „The Thorn”, 1800*) Wordsworth a babonás hit képzeletgazdagságáról beszél. A képzelet azonban nem stabilizálja a mögöttes jelentést, s így nem helyezi szilárd alapzatra a színtér szimptomatikus olvashatóságát. A leírások nyomán türelmetlenné váló és az elbeszélést tudakolózással félbeszakító olvasónak azzal felel a narrátor: „Ha azon a helyen jársz, talán / felfedezed majd történetének nyomait” (*Perhaps when you are at the place / You something of her tale may trace*). A teherbe ejtetten elhagyott, s így akarata ellenére leányanyaságba kényszerített nő (Martha Ray) előtörténete, feltételezett tragikus tette (megszült gyermekének talán vízbefojtása, talán felakasztása, végül elhantolása) mind sejtelem csupán, s ekként csak valamiféle lebegtetett, de biztosra nem vehető értelmet sugall a leírt helyszín három kulcseleme (a tó, a bokor és a halom), valamint a vélelmezett tethelyre visszajáró nőalak borzongató jajongása mögött.

A babonavilághoz tartozó átok a meghatározó témája Wordsworth már említett, *Goody Blake és Harry Gill* című balladájának, ahogy Coleridge *Rege a vén tengerészről* című, szürreális elemekben bővelkedő, a fantázia világába vivő hosszú elbeszélő költeményének is. A természetfölötti erővel szembeni súlyos kihágás – az előbbi versben a tűzifát lopó szegény aszszony megtámadása, az utóbbiban az albatrosz megölése – életre szóló csapást mér az elkövetőre, aki ezzel mementóvá válik környezete számára, s élete hátralevő részében eleven traumatikus tanújelként hirdeti a felsőbb metafizikai törvények áthághatatlanságát. A romantikus költészetben Coleridge *Christabel* című töredékes alkotása mellett John Keats *La Belle Dame sans Merci* című rejtélyes, románcos verse egyaránt a nőiség és a természetfeletti hatalom összekapcsolásával, a boszorkányság vagy a végzetes női varázserő toposzának újáélesztésével viszi tovább a babonás képzelet gondolatkörét.

Tragikus életutak jelennek meg a többi balladában is: kitaszított, elmagányosodott, sorokra hagyott anyák (*The Female Vagrant, The Mad Mother, The Complaint of a Forsaken Indian Woman*), fényesebb időket látott, szinte mindenüket elveszített, de erkölcsi tartást mutatni próbáló férfiak (*The Last of the Flock, Old Man Travelling*, vagy például az 1800-as kiadásba felvett *Michael*), de előfordul az is, hogy egyszerre több nehéz sorsú karakterrel találkozunk egyetlen történetté összekombinálva. Ez a helyzet *A féleszű fiú*ban, ahol az éjszakában tévelygő fiú (Johnny) és annak aggódó anyja (Betty Foy) mellett a beteg szomszédaszszony (Susan Gale) is belép az együttérzést kiváltó karakterek sorába. Sőt, belép e sorba a fiút vivő póni is, a „gondolkodó ló” (*a horse that thinks*), mely a fiúval szorosan összenőve, annak ellenpárjaként, egyszerismind hasonmásaként, éppúgy félu-ton van animalitás és humanitás között, mint maga a fiú, csak míg a fiú az emberiből csúszik le, addig a ló a pusztai állatiból lép feljebb a „humanimális” bizonytalan, átmeneti létformájába. Végül társadalmi helyzetük szomorú következményeinek elszenvedőiként jelennek meg bizonyos versekben – Wordsworth *A fegyenc (The Convict)* című balladisztikus alkotása mellett Coleridge *A tömlőc (The Dungeon)* című rövid meditatív darabja említhető – egyes elítélt, börtönben senyvedő bűnözők, ami a jog visszásságainak és a társadalmi igazságosság igényének romantikus megfogalmazódásaként előrevetíti számos posztromantikus ballada hasonló irányultságát.⁹

⁹ Efféle témát versel meg az a későbbi szonettciklus is (*Sonnets Upon the Punishment of Death*, 1841), melyben Wordsworth a halálbüntetés jogszerűségéről gondolkodik, legtöbbször kerülendőnek, bizonyos esetekben (hazaárulás, gyilkosság) azonban indokoltnak látva, sőt az erkölcsi megtisztulás lehetőségének biztosításaként értelmezve a legsúlyosabb büntetés kiszabását. A sorozat 12. darab-



Utóélet: a posztromantikus balladák

A társadalomkritika nem egyértelmű eleme a műballadák XIX. századi hagyományának. Rudyard Kipling *Kaszárnyaballadái* (*Barrack-Room Ballads*, 1892) a távol-keleti szolgálatból hazatért brit katona nosztalgikus emlékképeit verselik meg, a gyarmati és birodalmi gondolkodás jellegzetes toposzaival, amilyen például a „burmai lány” alakja a *Mandalay* című darabban. Találkozunk ugyan a katonaelet sötét oldalával is, a kolera (*Cholera Camp*) vagy a fosztogatás (*Loot*) képeivel, ám utóbbi vers például épp azért okoz fejtörést az irodalomtörténészeknek, mert örömittasan zengi az „angol morál” kötelmei alól felszabadult katonák gátlástalan zsákmányszerzési szokásait, sőt egyfajta gyakorlatias módszertant is felkínál a sikeres szabadrabláshoz. Ám ha szerepversként, a katonalélekre tisztán a hiteles ábrázolás kedvéért behelyezkedő, de egyébként pártatlan újságírói beszámolóként olvassuk – ami azért kétséges lehetőség –,¹⁰ talán még ebben a darabban is felfedezhetjük a balladaköltészet társadalomkritikai élet, metsző iróniává fokozva.

Egészen más a helyzet *A readingi fegyház balladájával* (*The Ballad of Reading Gaol*, 1898), melyet Oscar Wilde a kétévi börtönből való szabadulásakor írt, de nem saját büntetése kapcsán – homoszexualitás vádjával ítélték el –, hanem egy épp ez idő tájt felakasztott feleség-nyilkos, bizonyos Charles Thomas Wooldridge esetére reflektálva. A hatsoros versszakokban írt, 4-3-4-3-4-3 hangsúlykiosztású és abcbdb rímelésű vers sokáig csak a rejtélyes „C.3.3.” álneven jelent meg (Wilde cellájának jelzetére utalva), s egészen a hetedik kiadásig kellett várni, mire a szerző tényleges neve is a címlapra került. Ez persze, a vers népszerűsége folytán, már 1899-ben elérkezett. Wilde a törvényen kívüliek megalkuvás nélküli viselkedését helyezi a vers középpontjába. Lenézően szól arról, hogy bár „mind megöljük kedvesünk” (*each man kills the thing he loves*), a kultúra képmutató abroncsai közt ezt a nagy többség alig észrevehető szimbolikus aktusokkal követi el, és csak kevesen vannak, akik szörnyű tetteik következményeit felvállalva az egyenes, gátak nélküli viselkedés útjára lépnek: „A gyáva fegyvere a csók, / A bátoré a kard!” (*The coward does it with a kiss, / The brave man with a sword!*).¹¹ Ebben a betyárromantikát továbbvivő és a XIX. századi alkotók közül leginkább talán Dosztojevszkij regényvilágával rokonítható versben Wilde a jól neveltség kultúráját „az emberiség gépezeteként” (*Humanity's machine*) láttatja, és a társadalmi kötöttségekből való kilépés szorgalmazása mellett erővel kérdez rá az igazságszolgáltatás és büntetés-végrehajtás modern intézményrendszerének alapjaira.

A XIX. század utolsó évtizedeiben ismét erőre kapó balladaköltészet XX. századi nyomait olyan modernista költők munkáiban fedezhetjük fel, mint Thomas Hardy, William Butler Yeats, Dylan Thomas vagy Wystan Hugh Auden. A brit balladahagyomány kutatói 1957-ben mégis e műfaj vagy versforma fokozatos kiszorulásáról, sőt eltűnéséről adtak hírt („az utcai ballada mára teljességgel eltűnt”), mivel a populáris regiszterből csupán olyan kortárs példákat tudtak felmutatni, amelyek szélsőségesen egyszerű formájukkal, profán témaválasztásukkal és trágár nyelvezetükkel legfeljebb a kimúlás előtti „degeneráció” bizonyítékaiként

jában a meggyónt elítélt „Jer, halál!” (*Welcome death!*) felkiáltással egyenesen sóvárogja a megváltó halált.

¹⁰ Lásd Andrew Lycett bevezető jegyzetét. In Rudyard Kipling, *Barrack-Room Ballads* (New York: Signet Books, 2003), 26.

¹¹ Oscar Wilde, „A readingi fegyház balladája”, ford. Kosztolányi Dezső, *Nyugat*, 19. évf. 1926/10.

voltak felhozhatók.¹² Ám épp a XX. század derekán, amikor lesújtó látletüket kiadták, a baladaköltés újabb lendületet vett az ún. *folk revival* keretében, olyan énekes zenészek jóvoltából, akik tradicionális népballadák előadása mellett számtalan saját szerzeménnyel is előálltak, köztük jó néhány olyannal, amely nyíltan szerepet vállalt a nyugati társadalmak modern átalakításában, emancipációs megreformálásában. Igaz, ez az újjáéledés leginkább a tengerentúlon ment végbe, például – Martin Luther King oldalán – az amerikai feketék szegregációja ellen folytatott küzdelemben, vagy általában a perifériára szorult néptömegek jogaiért vívott harcban.

Az 1960-as évek polgárjogi és pacifista mozgalmainak Bob Dylan lett az ikonikus amerikai dalnoka. Az eredetileg Robert Zimmerman névre hallgató ifjú énekes 1959-től a walesi költő, Dylan Thomas iránti tiszteletének jeleként kezdte el használni a „Dylan” nevet. Ebben a szimbolikus gesztusban a brit és az amerikai balladahagyomány közti sokrétű kapcsolat újabb példáját fedezhetjük fel. Dalainak háttérében a modern európai költészeti hagyomány mellett a bevándorlók nyomán a XVIII–XIX. században megsokasodó amerikai népköltések is fontos helyet foglalnak el, a törvénykerülőkről szóló történetektől a szegény sorsúakat megéneklőkön át az egyéb társadalmi furcsaságokkal foglalkozókig. *Változnak az idők* (*The Times They Are A-Changing*) című, forradalmi hatású 1964-es albumának címadó darabját az énekes – jellemző módon – kottával együtt a kor befolyásos szaklapjában, a folkzene egyik fő orgánumának számító *Broadside* magazinban publikálta. Erről a lemezről két másik jellegzetes szerzeményt is érdemes megemlíteni.¹³

A szegénység és törvénytelen kivüliség nyers összekapcsolását hajtja végre a *Hollis Brown balladája* (*Ballad of Hollis Brown*). Egy dél-dakotai farmerről szól, aki a nélkülözés és kilátástalanság miatti végső elkeseredésében utolsó megmaradt dollárját hét tőltényre költi, s végez feleségével, öt gyermekével, végül magával is. A szöveg a befejező sorokban a hét halál mellett hét új életről is szót ejt, mintha a babonás hit az elhunytak lelkét a halál beálltakor új testekbe költöztetné át (uo. 88). Az azonban nem tudható, hogy ez reményteli új kezdet-e, vagy csak szakadatlan ismétlődése ugyanannak a sorsszerű tragikumnak.

Egy gyilkosság áldozatául esett fekete nő tragédiáját és a szégyenletesen részrehajló igazságszolgáltatást éneкли meg a *Hattie Carroll magányos halála* (*The Lonesome Death of Hattie Carroll*) című darab. Az 1963-ban Baltimore-ban történt bűncselekmény során egy részegen dühöngő hotelvendég, a 24 éves William Zanzinger mért halálos csapást – a ballada szövege szerint „minden ok nélkül” (*for no reason*), csak mert „történetesen épp olyanja volt” (*just happened to be feelin’ that way*) (uo. 99) – a szálloda bárjában dolgozó 51 éves családanyára, aki nem sokkal később a kórházban belehalt sérüléseibe. A fehér és nem mellesleg jómódú férfit a bíróság végül gyilkosság helyett csak súlyos testi sértésben találta bűnösnek, így hat havi elzárást és 500 dollár pénzbüntetést róttak ki rá, ami érthető módon közfelháborodást váltott ki, és nem csak a fekete lakosság körében.

¹² Vivian de Sola Pinto és Allan Edwin Rodway, „Introduction”, in *The Common Muse: Popular British Ballad Poetry from the 15th to the 20th Century*, szerk. Vivian de Sola Pinto és Allan Edwin Rodway (Penguin, Harmondsworth, 1965 [1957]), 49; vö. uo. 591–598.

¹³ Bob Dylan, *The Lyrics: 1961–2012* (Simon and Schuster, New York, 2016, e-könyv), 84. A *The Times They Are A-Changing* magyar fordítását lásd: Bob Dylan, *Lyrics/Dalok* (Európa, Budapest, 2017), 19–21. Az itt idézendő többi dalszöveg fordítása nem szerepel ebben a válogatásban.



Egy évvel korábban, 1962-ben játszotta először a rádió a szintén megtörtént eseten alapuló *Donald White balladáját* (*Ballad of Donald White*), melynek alacsony sorból származó hőse elítélt gyilkosként, akasztásra várva, mintegy az „utolsó szó” (*final words*) jogán mondja el élete alakulását (uo. 41). Beszámol róla, hogy árván és iskolázatlanul, egyéb lehetőségek híján hogyan lépett a bűn útjára, s hogyan vált már fiatalon otthonává a börtön, ahol övéi közt nyugalomban érezhette magát. A dupla balladastrófából építkező vers éles paradoxonokban éri el megrendítő pillanatait: egyrészt akkor, amikor a börtönök zsúfoltsága miatt szabadlábra helyezett fiú érzi, hogy számára a legfőbb veszélyt maga a társadalom (a szabad élet) jelenti, s azért könyörög, hogy inkább csukják le megint, másrészt akkor, amikor halálra ítéltén annak örül, hogy se szülei, se barátai nincsenek, akiknek most fájdalmat okozna életének ily gyalázatos lezárulása. Befejezésül elbúcsúzik mindentől és mindenkitől, ám búcsúzában azért odaszúr egyet a hallgatóságnak. A kérdés, melyet nyomatékosan kívülrőlként, törvényen és társadalmon kívüliként intéz hozzájuk, úgy szól: az efféle gazfickók, amilyen ő is, „vajon ellenségei vagy áldozatai a ti társadalmatoknak” (*Are they enemies or victims / Of your society?*)? Az időbeli, térbeli, sőt nyelvi távolság ellenére ez a kérdés Villon egyik történetét idézheti az olvasóban. A *Nagy Testamentum* elején, a kalóz Diomedesről szóló epizódban olvasunk arról, miként látja be Nagy Sándor makedón király, hogy a szegénység szükségszerűen törvénykerüléssel jár, s e belátás nyomán miként kegyelmez meg a „lator” (*larron*) kalóznak, sőt hogyan emeli jólétbe, ellenség helyett áldozatnak tekintve őt. „Éhségében gyilkol a vad, / Embert bűnbe a kényszer űz” (*Necessité fait gens mesprendre / Et faim saillir le loup du bois*)¹⁴ – hangzik a végső determinisztikus bölcsesség a villoni műben, melynek képsora szerint, ahogy a farkast csalja elő az erdőből és készletti gyilkolásra az éhség, úgy teszi az embert, ezt a szelídnék látszó – agresszív készletéseit szublimáló – lényt ismét vaddá, „farkassá” a túlélésért folytatott mindennapi küzdelem. E középkori háttér előtt szemlélve tűnik elő igazán Dylan balladájának aktualitása, az, hogy a Donald White-féle modern „latrokat” kitermelő szűkölködés milyen mértékben marad kívül a társadalom látókörén, avagy hogy a társadalom milyen mértékben nem is akarja látni a szegénység és a bűnözés lehetséges kapcsolatát.

1955-ben nagy médiavisszhangot váltott ki egy 14 éves fekete fiú története, akiről Dylan szintén 1962-ben költött balladát *Emmett Till halála* (*The Death of Emmett Till*) címmel. A fiút brutális kegyetlenséggel kínozták halálra két fehér férfi mondvacsinált okokból – ahogy Dylan fogalmaz: „merő szórakozásból”, a fiú „lassú halálában” lelve örömet (*just for the fun of killing him and to slowly watch him die*, 29). A törvényszék sokak döbbenetére elfogadta a gyilkosok érvelését, akik azzal védekeztek, hogy a fiú molesztálta egyikük feleségét, és a bíró végül felmentette a két férfit a vád alól. A ballada egyfajta figyelemfelkeltés vagy „emlékeztető” (*reminder*) kíván lenni. Narrátora a hírhedten feketeellenes XIX. századi „Jim Crow-törvények” szellemének és a Ku-Klux-Klan fajgyűlölő hagyományának továbbélését látja a bí-

¹⁴ François Villon, *Összes versei* (Budapest: Európa, 1992), 29; François Villon, *Oeuvres* (Paris: Champion, 1992), 17. Diomedes meséje emellett a szuverenitás premodern fabulája is, mely – Marc Redfield megfogalmazását előrevetítve – mintha azt demonstrálná, hogy „szuverén az, aki a [latorságról, kalózságról] dönt – aki képes a másikat [latornak, kalóznak] nevezni és ezt a nevet a másokra ráragasztani” (vö. Marc Redfield, *A terror retorikája: töprengések 9/11 és a terror elleni háború kapcsán*, ford. Fogarasi György, Szeged: Americana e-könyvek, 2019, II. rész., 1. fejezet, <http://ebooks.americanae-journal.hu/hu/>, megjelenés alatt).

rói döntésben.¹⁵ Dallamát Dylan – amint erről egy 1962. március 11-i rádióműsorban maga beszélt – egy zenésztársától, Len Chandlertől „lopta”, aki eredetileg egy másik akkori tragédiát, egy húsz gyermekáldozatot követelő coloradói buszbalesetet énekelt meg vele.¹⁶

A modern balladaéneklés emblematisz női képviselője a szintén amerikai állampolgárságú, egyébként mexikói és skót felmenőktől származó Joan Baez, aki Dylannel nagyjából egy időben, 1960-ban indult, és Dylannel együtt lépett fel az élelemért és munkáért meghirdetett 1963. augusztus 28-i washingtoni tömegtüntetésen, melyen Martin Luther King *Van egy álmodom (I Have a Dream)* beszéde is elhangzott. Noha Baez inkább előadóként, mint alkotóként vált jelentős énekeszé, mégis fontos említést tenni róla, egyrészt azért, mert lemezeire az évek során számos népballadát is felénekel, melyeket 1972-ben külön albumon jelentetett meg *The Joan Baez Ballad Book* címmel, másrészt azért, mert az általa népszerűvé tett szerzemények éppúgy társadalomkritikai irányultságúak voltak, mint Dylan balladá. Ilyen például a feleségét és annak szeretőjét meggyilkoló féltékeny férjről szóló dala, *A 9-es számú fogoly (El preso número 9)*, 1960-ból, mely eredetileg Roberto Cantoral alkotása, és sok tekintetben Oscar Wilde börtönballadájának hasonmása. De ilyen még inkább a *Sacco és Vanzetti balladája (La ballata di Sacco e Vanzetti)* 1971-ből, mely az 1920-ban ártatlanul perbe fogott, halálra ítélt, majd többszöri fellebbezések után 1927-ben villamosszékre küldött két olasz bevándorló – Nicola Sacco, cipész és Bartolomeo Vanzetti, halárus – balsorsáról emlékezik meg. Koholt vádak alapján találta őket bűnösnek a bostoni törvényszék, rablás és gyilkosság büntetésében, holott valójában anarchista nézeteik és szakszervezeti aktivitásuk miatt szűrták a hatalom szemét. Kivégzésüket a San Franciscótól Londonig fellángoló tömeges tiltakozások sem tudták megakadályozni. Történetükről 1971-ben készült játékfilm Giuliano Montaldo rendezésében, melyhez Woody Guthrie 1947-es balladájától (*Ballads of Sacco and Vanzetti*) inspiráltan Ennio Morricone írt zenét, s a két tragikus hős balladáját Joan Baez adta elő, három részben. Az angol nyelvű dalszövegeket maga Baez írta az áldozatok leveleinek felhasználásával. Baez ebben egyébként a Guthrievel összedolgozó Pete Seegert követte, aki a század közepén Szép Margaret, Barbara Allen vagy Jesse James története mellett nemcsak a Titanic 1912-es katasztrófáját énekelte meg, hanem – Saccónak fiához írt levele alapján – a két anarchista elleni pert is dalba öntötte. Az 1950-es évek második felében ugyancsak Seeger tette népszerűvé az erőszakmentesség és a polgárjogi mozgalmak himnuszává vált *Győzni fogunk (We Shall Overcome)* gospel is, melyet Joan Baez az 1963-as tömeggyűlésen háromszázezer emberrel énekeltetett, maga Seeger pedig 1964-es *Broadsides: Songs and Ballads* című albumára is felénekelte.

¹⁵ A Ku-Klux-Klan mozgalom közelmúltbeli filmes bemutatásaként Quentin Tarantino XIX. századba visszatekintő balladisztikus műve, a *Django elszabadul (Django Unchained, 2012)* említhető, míg a mozgalom XX. századi továbbélését – az 1970-es évekbe, a polgárjogi mozgalmak közegébe helyezve – Spike Lee *Csuklyások (BlacKkKlansman, 2018)* című munkája ábrázolta.

¹⁶ Daniel Karlin, *The Figure of the Singer* (Oxford University Press, Oxford, 2013), 191. Az illető rádióműsorban debütáló ballada, melyet Dylan csak tíz évvel később, 1972-ben a *Broadside Ballads* 6. kötetében adott ki lemezen a *Donald White balladájával* együtt, azonnal elnyerte a műsorvezető, Cynthia Gooding tetszését, aki azért dicsérte, mert a dalszöveg „a legkevésbé sem kelti azt az érzést, hogy meg van írva” (*it doesn't have any sense of being written*), mivel nincsenek benne „nyakatekert költői frázisok” (*poetic contortions*). Mintha csak Wordsworth jó másfél évszázaddal korábbi, költői dikcióval szembeni szólamaikat hallanánk.

Mindebből látható, hogy a romantikus műballadák örökségén túl a *broadside* balladák hagyománya – akár a vándorló („lopott”) dallamokat, akár a tragikus esetekre kihegyezett hírközlő funkciót tekintjük – is elevenen él tovább a XX. század második felében, igaz, java-részt a tengeren túl. S nem pusztán magányos dalnokok alkotásaiként, hanem zenekarok kollektív szerzésében és előadásában is, „rockballadák” formájában. Sőt, talán napjaink történetmondó rapzenéjét és *street art* alkotásait is idevonhatjuk. E példák tárháza minden korábnál látványosabban veti fel a „népballada” és a „műballada” kezdetől problematikus megkülönböztetésének kérdését, mint ahogy a ballada irodalmi státusának kérdését is. Amikor 2016-ban az irodalmi Nobel-díj friss elnyerőjeként köszönetet mondó Bob Dylan saját szerzeményeinek zenei oldalát hangsúlyozta, annak adott hangot, hogy korántsem magától értetődő egyáltalán „irodalomnak” tekinteni ezeket az alkotásokat. Ahogy Shakespeare sem olvasásra, hanem színpadi bemutatásra szánta műveit, úgy a balladaköltő is előadásban, énekes-zenés produkcióban gondolkodik, a modern hang- és mozgókép-rögzítési technikák megjelenésével pedig hang- vagy filmfelvételen is.¹⁷ A ballada története egyebek mellett arra figyelmeztet bennünket, hogy a kimondott vagy írott szó művészete – énekléssel, zenével vagy akár táncsal is kiegészülve – gyakran olyan formát ölthet és funkciót hordozhat, amely nem könnyen szorítható az irodalomról mint írásról és néma olvasásról, illetve mint fiktív szövegről alkotott szokványos elgondolásaink keretei közé. A balladák szerzői-előadói mintha személyükben is hordoznák ezt a komplexitást. Ha a *Mr. Tambourine Man* alkotójában meglátjuk ezt a sokféleséget, akkor talán a *Tamburás öregúr*éban is megpillantjuk majd, és akkor a ballada nem annyira letűnt korok népi vagy népieskedő történelmi relikviájaként fog állni előttünk, mint inkább a „populáris kultúra” próteuszi módon átalakuló, velünk változó és mindig kortárs elevenségének talán legtanulságosabb példájaként.

¹⁷ Bob Dylan, „Nobel Prize acceptance speech”, *The Independent*, 2016. december 11. Ez a gondolat Dylan néhány hónappal későbbi Nobel-előadásának is alapmotívuma lett: *The Nobel Lecture* (Simon and Schuster, New York, 2017).