

A PAPA NEM HAGY EL, NICKY!¹

LÍRAI ÉS EPIKAI FORMÁK HAGYOMÁNYOZÓDÁSA A POPULÁRIS KULTÚRÁBAN

KELEMEN ZOLTÁN

„Szerintem az egész hatvanas évek valakinek az elméjében történt meg tizenöt-húsz perc alatt.”
Leonard Cohen²

Nem bizonyos, hogy a pop-, illetve rockzenének születése pillanatától kapcsolata van az irodalommal, mint ahogy az sem, hogy például Bob Dylan 2016-os irodalmi Nobel-díja erősítene ezt a kapcsolatot, de az énekelt versek és a vándorénekes-költő alakja jóval hosszabb múltra tekint vissza, mint a rockzene. A témával foglalkozó legtöbb író ez utóbbi hagyományt legalább olyan fontosnak tartja, mint magát a rockzenét. A kérdés azért is bonyolódhat, mert a saját vagy mások, szerzőtársak verseit előadó művészek nem ritkán közvetlenül utalnak a könnyűzenére, s ez az utalás szinte mindig többrétű, alkalmanként ellentmondásos.

A 2016-ban elhunyt Leonard Cohen művészetéről szintén elmondható mindez, ahogy az élete során megfogalmazott számtalan interjú is alátámasztja a bevezető gondolatokat. Cohen tudatosan utal elődeire, legyenek azok több ezer évnyi távolban

¹ Utalás Nick Cave *Papa don't leave you Henry* című dalára. In *Henry's Dream*, 1992.

² Jeff Burger, szerk., *Leonard Cohen On Leonard Cohen* (Chicago: Chicago Review Press, 2014), 231; Jeff Burger, szerk., *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2016), 268.

művészetétől. A végtelen sor a trubadúrok előtt, a homéroszi, ézsaiási időkben kezdődött, olyan „szupersztárokkal”, mint Pete Seeger, Dávid király, vagy Woody Guthrie. (*Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 293; *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*, 323) A kanadai szerző esetében az sem hagyható figyelmen kívül, hogy pályáját költőként – íróként kezdte, s haláláig vissza-visszatért ehhez az alkotói alapálláshoz. Többször említette, hogy a dalszövegek különböznek a költeményektől, azt azonban legalább ilyen gyakran elmondta, hogy számára sem mindig világos az alkotás folyamán, hogy vers készül-e, avagy dalszöveg, az pedig már közmondássá vált vele kapcsolatban, hogy néha nagyobb kihívásnak tartotta a dalszövegírást, mint költemények alkotását. (Köztudott, hogy számos kompozícióján – a zenét és a szöveget is beleértve – sokszor évekig dolgozott.) Sok kritikát fogalmazott meg a könnyűzene művészeti értékeivel kapcsolatban (ezek jelentős része önkritika),³ de a rockzenéről alkotott véleményéről az is sokat elárul, hogy harminchárom éves volt, amikor rockzenei karrierjét megkezdte. A rock legendás alapítóinak egy része (Hendrix, Joplin, Jones) ezt a kort meg sem érte.

Könnyű lenne Cohent különös külsőként jellemezni, vagy szürke eminenciásként, aki szinte a popműfaj határvonalán hozta létre életművét, csakhogy ez a hozzáállás valójában már a kezdetektől szintén sajátja a rockzenének. A rövid élete végén költői karriert kezdő Jim Morrisontól a költőként-íróként-énekesnőként egyaránt a kezdetektől ismert Patti Smith-en át korunk különböző művészeti ágakat vegyítő alkotóiig hosszú a sor. A kívülálló lét ezekben az esetekben egyrészt mindig új, termékenyítő impulzusokat adott a zenének, másrészt a vele szemben megfogalmazott kritikai közbeszédet is ébren tartotta. Mindezek a jelenségek a punk és az underground jelentkezésével a '70-es évek végétől gyakorlatilag a rockzene állandó kísérőivé, ha nem lényegi elemeivé váltak. Éppen ez a generáció volt az, amelyik – amellet, hogy erős és plasztikus kritikát fogalmazott meg a '60-as évek ellenkultúrájával szemben, akárcsak Cohen a mottóban szereplő idézetével – felfedezi magának Cohen zeneművészetét, mégpedig alkotó-reflexív módon. Ez elsősorban dalainak feldolgozását jelentette. Az évtizedek folyamán több efféle lemez is napvilágot látott. Másrészt azonban Cohen művészetének ihlető ereje jól észrevehető olyan alkotók pályáján, mint Suzanne Vega, a U2, az Echo and the

³ „Igazából nem vagyok regényíró. Igazából nem vagyok költő. Dalszerző vagyok. Végző soron az ember egyszer csak rájön, hogy nem fog semmi mást csinálni. (...) Az a fickó lett, aki napjának jó részét az íróasztalánál tölti, a rosszabbat pedig kínban vergődve a szőnyegen. Ezt csinálja. Dalokat gyárt a poppiacra.” Burger, *Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 259.

Bunnyman, Tanita Tikaram, sőt Johnny Cash.⁴ A felsorolt alkotók közé tartozik Nick Cave, akire visszaemlékezései szerint már gyermekkorában hatással volt Cohen zenéje.

Nick Cave-ről Tim Footman, Cohen egyik életrajzírója megemlíti, hogy egy bigottan konzervatív ausztrál kisvárosban nőtt fel a hetvenes évek Ausztráliájában. (Uo. 196) Tekintve, hogy szülei 1970-ben egy melbourne-i iskolába küldik tanulni, Footman megjegyzése kiigazításra szorul. Egy 2006-os interjúban Cave beszél a hatvanas évek Wangarattájáról, arról a kisvárosról, ahol abban az időben élt szüleivel, amikor Cohen művészetének revelatív hatása érte:

Volt egy albuma, a *Songs of Love and Hate*. Ha egy ember egy (...) kisvárosban (...) rábukkan erre az albumra és meghallgatja, az (...) olyan (...), mintha ez a zene Holdról származna. (...) Leonard Cohennel az a helyzet, hogy (...) ő volt az első, aki egy költő lelkületével közelített a dalokhoz, és időt szánt rájuk. Hihetetlen lassan alkot, és a számai nagyon sokára öltenek végleges formát. Igazi, színtiszta művészet ez. (Uo. 196)

Cohen dalainak egyik legfontosabb összetevője talán a szerelem, a szexualitás, az erotika és a vallás, a szent szövegek szintézise, mely egyes esetekben pusztán montázs, máskor vallás- vagy társadalomkritika, ismét máskor a lírán keresztül feltárul a szerelmi extázisnak a szenttel szembesülő embert érő élmény talán legelemibb, legközvetlenebb léttapasztalata. Cohen ezt a jelenséget az olyan típusú pop sztenderdek kapcsán is felismeri, mint például a *Blueberry Hill* című jazz dal.⁵ Mindez Nick Cave dalszövegei kapcsán is elmondható, bár inkább a kilencvenes évektől napjainkig terjedő időszakra tekintettel. A fiatalabb pályatársat szárnybontogatásai a hetvenes évek első felében inkább az alternatív, illetve a punk zene felé vitték, nem mellesleg affelé a fent említett zenei kifejezési forma felé, mely aztán az ezredfordulón a legtöbbször és a legértékesebb módon köszönte meg Cohennek az inspirációt, és nem csak zenei értelemben.

A rokszakmában kiemelkedően olvasott és művelt Cave már korai alkotói korszakában megpróbálkozott Cohen művészetének közvetlen interpretációjával, a Nick Cave and the Bad Seeds 1984-es első, *From Her To Eternity* című lemezén rögzítette Cohen *Avalanche* című dalát, ráadásul az album nyitódalaként. (Footman, 84) De az az

⁴ Tim Footman, *Leonard Cohen: Hallelujah. Új életrajz*, ford. Kiss Borbála Réka (Budapest: Show Time Kiadó, 2010), 130-131.

⁵ Cohen nyilatkozata a *Blueberry Hill*ről: „folyamatos hintázás a szekuláris és a szakrális között, míg csak néha el nem éri az ember.” Burger, *Leonard Cohen On Leonard Cohen*, 259; Burger, *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*, 275.

erőszaktól sem mentes rajongás, mely a szerelem tárgyához és a szenthez egyaránt fűzi lírájának alanyait, akiknek mindezért folyamatosan büntudatuk van, nemcsak Cave munkáinak védjegye. Már az 1968-as debütáló Cohen-albumon, a *Songs of Leonard Cohen* en megtalálható. (Uo. 67) Egyébként egy 1985-ös interjújában a szerző elárulta, hogy nemcsak meghallgatta Cave verzióját, de tetszett is neki: „nekem nagyon tetszik, ahogy szétszaggatta. Nagyon tetszik, ahogy átszabta.” (Uo. 130) 1991-ben az *I'm Your Fan* című, Cohen tiszteletére több alkotó által készített lemezen Cave újabb dalt dolgozott fel, a *Tower of Song*-ot, annak dacára, hogy ugyanezen az albumon ezt a művet Robert Forster is megszólaltatta. A kritika Cave verzióját a vállalkozás legjobb dalaként könyvelte el John Cale *Hallelujah* átdolgozása mellett. (Uo. 132, 253) A 2003-ban Brightonban *Come So Far For Beauty* címmel tartott koncerten, ahol különböző rocksztárok adtak elő Cohen-dalokat, Cave Joe Cockerrel a *Don't Go Home With Your Hand On*-t prezentálta, míg az eseményről készült filmen az *I'm Your Man* énekelt. (Uo. 160, 256) Tim Footman könyvében a számtalan Cohen-feldolgozás kapcsán, valamint azért, mert a szerző ezeket szinte kivétel nélkül nagyra értékelte, megjegyzi: milyen izgalmas lett volna, ha Cohen rögzít néhány Nick Cave-, REM- vagy U2-dalt, bár megjegyzi, hogy olyan elődök műveihez sem nyúlt soha, mint Hank Williams vagy Ray Charles. (Uo. 200)⁶

Amennyiben Leonard Cohen művészetének hatása Nick Cave-re kimerülne a rockzene, illetve a populáris, kereskedelmi kultúra objektumaira vonatkoztatható párhuzamokban, aligha lenne indokolható, hogy egy irodalmi elemzés tárgya legyen. Cave azonban nem olyan rockzenész, akinek dalszövegei bizonyos esetekben talán tartalmaznak lírai vonásokat, esetleg hordoznak több-kevesebb mértékben művészi mondanivalót. 1988-ban jelentkezett *King Ink* című első verseskötetével, mely valójában egyes írásainak és színdarabjainak is gyűjteménye volt. Habár már ezzel a kötettel egyértelművé tette a kritika számára, hogy nem egy szépirodalommal próbálkozó rockzenész, hanem művész, egy évvel később kiadott első, *And The Ass Saw The Angel*⁷ című regényével még inkább megerősítette ezt. Úgy tűnik, hogy Leonard Cohen első regénye, a *The Favourite Game* – mely J. D. Salinger tizenkét évvel korábbi *The Catcher in the Rye* című regényének aktív továbbgondolása, ez a cselekménybonyolításból és -

⁶ Talán nem véletlen, hogy a *Beautiful Losers* mottója Ray Charles *Ol' Man River* című dalából származik. Lásd Leonard Cohen, *Beautiful Losers* (Toronto: McClelland and Stewart, 1966).

⁷ Nick Cave, *And the Ass Saw the Angel* (New York: Penguin Books, 1990); Nick Cave, *És meglátá a számár az úrnak angyalát*, ford. Székely János (Budapest: Holnap Kiadó, 1992).

szerkezetből egyaránt kiderül – kevéssé hatott vagy hathatott rá. Cave műve sokkal inkább a híres 1966-os Cohen-regény, a *Beautiful Losers* által ihletett.

Mindkét mű háttérében valamely vallási közösség kultusza áll, mely a hétköznapi étellel és ezzel együtt a szexualitással, valamint a halottak szellemének isteni-szagrális tiszteletével is szorosan kapcsolódik, s ez a kapcsolat etnografikus vagy kultúranropológiai szempontból egyaránt igazolható. Csakhogy míg Cohen művében egy létező római katolikus – irokéz kultuszról van szó Kateri Tekakwitha esetében, addig Cave egy tetszőlegesen fiktív és éppen ezért kötöttségektől mentes közösség történetét beszéli el ugyanolyan stiláris eszközökkel, mint Cohen az irokéz szent életét. A szent megjelenése a fiatalabb pályatárs regényének lapjain éppen ezért közösséget mutat olyan művekkel is, melyekben a szent egyszerre helyi jellegű, a kánon által el nem ismert vagy el nem ismerhető, ugyanakkor magán viseli a tisztelet mindazon jegyeit, melyek a szenteket korunk sztárjaival, sőt celebjével vonhatják párhuzamba. Egy jellegzetes példa lehet erre Jack Kerouac *Visions of Gerard* című műve,⁸ ahol egy reumás lázban szenvedő kisgyermek válik haldoklása során szentté, előbb csak a család, később a kisváros apácáinak szemében is. A mikroközösség speciális helyzete hasonlíthatja a mű hangoltságát Cave regényének helyszínéhez is, de legalább ennyire elgondolkodtató Cohen műve felől, hogy az Egyesült Államokban letelepedett francia-kanadai közösségről van szó Kerouac regényében.

Konkrét, objektív leírások során át képződik meg az olvasó számára az ukulita vallás Cave művében. (*És meglátá a számár az úrnak angyalát*, 20-23) A regény városkájának a neve is Ukulore. Létrejön szagrális és profán átjárása is a két műben, de míg Cohen stratégiája első olvasásra sikerültebb Cave-nél, addig a későbbiekben kitűnhet, hogy egy fiktív mítosz, mely tetszőlegesen szagrálisnak vélt jelenségeket vonultat fel, sikeresebb lehet elbeszélői szempontból, mint a valós. Cohen elbeszélését bizonyos pontokon akár Claude Lévi-Strauss is írhatta volna, vallástudományi értekezésének részeit pedig Northrop Frye, a fikció éppen ettől valósul meg. Mind Cohen, mind Cave nem létező etnografikus háttérre hivatkoznak, de míg Cohen elbizonytalanítva fenntartja Kateri Tekakwitha személyével a pszeudo etnografikusság lehetőségét, addig Cave első regényével egy merőben új és kegyetlen egyházat teremt, melyben a gyengeségnek, vagy a legparányibb ellentmondásnak semmilyen esélye sincs.

Cohen epikai alkotása, regénye a női mítikus alak – jelen esetben Catherine Tekakwitha – megszólításával kezdődik, mint minden eposz Homérosztól Joyce-ig. Cave

⁸ Jack Kerouac, *Visions of Gerard* (New York: Farrar, Straus & Giroux Inc., 1963).

viszont ettől eltérő tagolást dolgoz ki. Egyrészt hagyományosabb, bibliai felosztást követ, másrészt a varjakkal-hollókkal az Észak-Amerikai kontinenst meghódító angolszász népcsoport mitológiáját, a skandináv mitikus hatást erősíti. Ehhez köthetőek a nyírfák és az ókori gombakultusz, mely a tudatmódosító szerek használatán keresztül kapcsolódik az elbeszéléshez.⁹ Cohen elbeszélése párhuzamokként, viszonyítási pontokként használ olyan populáris ikonokat, mint például Marilyn Monroe. (*Beautiful Losers*, 4) A popularitás valójában szorosabban kötődik a szentkultuszhoz, mint a szépművészetekhez, s ebből a szempontból mind Cohen, mind Cave olyan fórumot, illetve tematikát választanak, mely a befogadók számára aktuálisabb és fontosabb, mint általában véve a szigorú értelemben vett szépirodalom lehetne. Regénye expozíciójában Cohen egyszerre utal H. W. Longfellow *The Republic* című versére és saját későbbi, 1992-es *Future* című lemezén megjelent dalára. (Uo. 12) De a visszakövethető adatok mellett szándékosan alkalmaz nyilvánvalóan hamisakat is, akár csak Cave.

Cave vallási közössége attól válik epikussá, hogy teljes mértékben fiktív, míg Cohen Kateri Tekakwitha mítoszával létező hagyományt gyúr át saját prózapoétikai elképzeléseinek megfelelően. Például a visszatérő motívumként szereplő „a.” megjelölésű indián törzs látszólag a létező algonkinokra utal, valójában azok történelmi valóságától teljesen idegen, a cselekmény kibomlása során pedig egyre inkább a hatvanas évek ellenkultúrájának alakítóira, a szépséges vesztesekre alkalmazott meghatározássá válik.¹⁰ Az efféle mozzanatoktól kezdve válik el a két szerző alkotása. Cave tulajdonképpen a tökéletesen önkényes fikcióval haladja meg mesterét, míg Cohen egy bonyolultan követhetetlen kultúrantropológiai elbeszélést hoz létre az irokéz szent, Kateri Tekakwitha köré, akinek személyisége az elbeszélő feleségének személyiségét éppen úgy felveszi, mint a homoszexualitás kapcsán az elsőrendű elbeszélőjét. Cave főhőse ezzel szemben a bibliai Jób és a tragikus sors sújtotta ószövetségi szereplők személyiségmintáit követi, habár az *Ószövetség* esztétikájának megfelelően tragédiáról szó sem lehet ebben az esetben.

Stiláris egyezést mutathatnak a két mű főszereplőinek lírai magánbeszédei, melyek mindkét esetben a beatköltészet hosszan hömpölygő szabadverseit idézik, bár Cohen

⁹ Leonard Cohen, *Szépséges lúzerek*, ford. Kőrös László (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2006), 11-12. Vö. Claude Lévi-Strauss, „A gombák a kultúrában: Gondolatok R. G. Wasson könyve nyomán”, in *uó*, *Strukturális antropológia I-II.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), II. 183-193.

¹⁰ Ilyen értelemben bukkan fel például *The Rolling Stones* zenéje a regényben. Uo. 160.

művében gyakorta profán vagy blaszfémikus szövegek környezetben,¹¹ míg Cave ezúttal is megteremt egy soha sem volt és csak a próza homályos utaláshálóiban létező szöveg univerzumot, mely egyszerre horrorisztikus lehetséges világ és a cselekmény külvilágában található gonosz és primitív szekta szigorú kritikája. Mindkét regény gyújtópontjában szentek, szenvedélybetegek, bűnözők (esetenként gyilkosok vagy merénylők) állnak, akik lelki és szellemi tudásuk és világuk tágításában a végsőig hajlandóak elmenni. Olyan vesztesek, akik egyrészt csak „[b]izonyos szögben és nézőszög alatt” nevezhetőek szépségeseknek,¹² másrészt már pályájuk kezdetétől a társadalom kizsácoltjai, árvák, fogyatékosok, kisebbségi csoportokhoz tartoznak vallási vagy nemi értelemben. Mircea Eliade a tabu és a szent ambivalens viszonya kapcsán ír arról, hogy a megszentelődés és a beszennyeződés egyazon tőről fakad, végső eredményük a szakrális értelemben vett megjelöltség.¹³ Ugyanakkor a szennyezettség és a tisztátalanság a halottakhoz fűződő, legalábbis kettős vallási létmód kapcsán bizonyos halottak megistenüléséhez is vezethet.

Euchrid, Cave regényének főszereplője és részben elbeszélője a szakrális tisztelet szempontjából éppolyan kettős helyzetben van, mint Cohen szépséges vesztesei-elbeszélői. Miközben keresik és felismerik vallási-erotikus imádatuk tárgyát, arra is rá kell döbenniük, hogy keresésük nemcsak külső, saját személyiségük, sőt fizikai testük is az eksztatikus tisztelet tárgyává válik számukra. Egyáltalán nem véletlen, hogy nem szépek. A szokatlan, a gyászos, a rejtelmes, a félelmetes, a csúf gyakorta elválik a profán tapasztalat területétől és szakrális töltettel, a kiválasztottság értelmével töltődik fel.

Így például a rútság és az idomtalanosság nemcsak megkülönböztetik hordozóikat, de egyúttal meg is szentelik őket. (...) az ozsibve indiánok közül sokakat nem azért neveznek varázslónak, mert az illetők saját állításuk szerint értenek a varázslás mesterségéhez, hanem azért, mert rútak vagy idomtalanok. Akiket közöttük varázslónak tekintenek, azok általában mindannyian szájalmas, visszataszító külsejűek. (...) Az, hogy a sámánok, a varázslók és a *medicine-man*ek általában az idegbetegek körül kerülnek ki, ugyancsak a szokatlan és a rendkívüli tekintélyével magyarázható. Az ilyen stigmák kiválasztottságra utalnak. (Uo. 56)

¹¹ Izgalmas előre utalás lehetne Cohen későbbi életútját tekintve az „Are you sitting in a restaurant or a monastery (...)?” idézet a *Beautiful Losers*-ből. Uo. 157.

¹² „[i]n a certain angle and in certain light...” Nick Cave, *O'Malley's Bar*, in Nick Cave, *Válogatott versek 1984-2004.*, kétnyelvű kiadás, ford. Parti Nagy Lajos (Budapest: Jonathan Miller, 2005), 134-135.

¹³ Mircea Eliade, *Vallástörténeti értekezés*, ford. Sujtő László (Budapest: Helikon Kiadó Budapest 2014), 51.

A kanadai regény Szent Kateri Tekakwithájában és Edithben, a kultúranropológus öngyilkos feleségében egyidőben, illetve összemosva jelenik meg a szent külsődlegesen tisztelhető alakja, kettejüknek lesz párja Cave művében a prostituált Cosey Mo, és lánya Beth, mindketten homályos és primitív kultusz áldozatává válnak. A szexuálisan túlfűtött önimádat Cohen mindkét elbeszélő-főhősét jellemzi, de ennél figyelemre méltóbb, mert pontosabb, ahogy a néma Euchrid egyes szám első személyben beszámol saját megdicsőüléséről: „és Öszvér kinyitotta egyik meggyötört szemét, és fölnézett rám – és látta az angyalt a szamár, szem nézett kereső fehér szembe, és hosszan zárultak a tekintetek. Lassan történt, de úgy ám, csoda történt” (*And the Ass Saw the Angel*, 74). A halál szintén a kiválasztottság egy formájává válik, mégpedig ezúttal főként Euchrid esetében, hiszen a legősibb szoláris kultuszok szorosán összefonódtak a halottak tiszteletével. A szoláris hősök ifjú halottak, isteni úton kiválasztottak, s Eliade szerint a Nap tiszteletéhez köthető lótištelet (melyet Ázsiától Skandináviáig kimutat) is fontos szerepet játszik sorsukban, mert ez a kultusz egyértelműen a halottakkal, a Nap éjszakai tulajdonságaival, de a termékenységgel is kapcsolatban áll. (*Vallástörténeti értekezés*, 229, 236; lásd még uo. 264-268) Ebből a szempontból bármennyire is profán a párhuzam, de Euchridék Öszvére kultikus kapcsolatba kerül a fiúval, sorsuk párhuzamba állítható, s éppen az idézett részlet világíthat rá a csoda jellegére: a felismerés önmegismerés, a kinyilatkoztatás önmeghatározás lesz.

A regény mottójául választott bibliai hely, a *Számok könyve* (Móz. IV.) 22, 23-31. az Úr váratlan megjelenéséről, a készületről is szólhat, de arról is, hogy egy oktalan állat előtt is képes megnyilvánulni a szent, olyan nagy a hatalma. Cave és Cohen regényeiben ez a tapasztalat nem annyira az állatra, mint inkább az embertelen fizikai vagy lelki körülmények között élő emberre lenne vonatkoztatható, és a *Beautiful Losers* esetében ez helytálló kijelentésnek tűnik. Cave regényében azonban a szellemi fogyatékos, gyilkos és a társdalamból kitalált fiatal fiú nem a szamár és nem is Bálám szerepében jelenik meg, hanem az angyaléban. A hírhozó szent így átkot kellene, hogy hozzon áldás helyett, a mű zárópontján azonban a titokzatos új élet, pontosabban annak groteszk értelmezése miatt, a közösség új, szakrális kezdetet vizionál, a kultusz reneszánszát. (*És meglátá a szamár az úrnak angyalát*, 335-336)

„I’ve seen the future, brother / It is murder” – írja-énekli Leonard Cohen *The Future* című dalában, miután Sztálint és Pál apostolt összefogta egy apokaliptikus kívánságlistán. Nick Cave költői világában a jövő nem egyszerűen a gyilkos halál. A

kanadai költőt és írók példaképének tartó alkotó olyan káros vizionál *And the Ass Saw the Angel* című regényével, ahol Szent Pál és Sztálin mindenkor és mindenhol együtt említhetők, mert semmilyen mérték vagy rend nincs már a világban, és lehet, hogy nem is volt soha.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Burger, Jeff, szerk. *On Leonard Cohen*. Chicago: Chicago Review Press, 2014.
- Burger, Jeff, szerk. *Magáról, Cohenről. 41 év, 26 beszélgetés*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2016.
- Cave, Nick. *And the Ass Saw the Angel*. New York: Penguin Books, 1990.
- Cave, Nick. *És meglátá a számár az úrnak angyalát*. Fordította Széky János. Budapest: Holnap Kiadó, 1992.
- Cave, Nick. *Válogatott versek 1984-2004*. Fordította Parti Nagy Lajos. Budapest: Jonathan Miller, 2005.
- Claude Lévi-Strauss. *Strukturális antropológia I-II*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Cohen, Leonard. *Beautiful Losers*. Toronto: McClelland and Stewart, 1966.
- Cohen, Leonard. *Szépséges lúzerek*. Fordította Kőrös László. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2006.
- Eliade, Mircea. *Vallástörténeti értekezés*. Fordította Sujtó László. Budapest: Helikon Kiadó Budapest 2014.
- Footman, Tim. *Leonard Cohen: Hallelujah. Új életrajz*. Fordította Kiss Borbála Réka. Budapest: Show Time Kiadó, 2010.
- Kerouac, Jack. *Visions of Gerard*. New York: Farrar, Straus & Giroux Inc, 1963.