

KÖLTÉSZETPOÉTIKÁK, VERSPOÉTIKÁK 1.

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunk tematikus írásait **Horváth Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

HOFFMANN BÉLA: Költészetről költői nyelven a <i>Komédiában</i> . (Az alaki és az elbeszélői szóban megfogalmazódó irodalomértelmezés és önértelmezés kérdéseiről a Purgatórium XXIV. és XXVI. énekének egyes passzusaiban)	5
GYÖNGYÖSI MÁRIA: Alekszandr Blok líra- és művészetfelfogásáról	20
BRANCZEIZ ANNA: Az újraírt Anne Bradstreet. Egy 17. századi költőnő alakja John Berryman <i>Homage to Mistress Bradstreet (Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt)</i> című hosszúversében	31
BOLLOBÁS ENIKŐ: A személytelenítés mintázatai Szöcs Géza költészetében	54
VAJNA ÁDÁM: Természet és állam a kortárs norvég költészetben	92
▪ MŰHELY	
O. RÉTI ZSÓFIA: A művészet és a transzformáció poétikája Ali Smith <i>Évszakok-kvartettjében</i>	107
▪ RECENZIO	
BARTA ALEXANDRA: A kora újkor az angolszász irodalomban. Bényei Tamás – Kállay Géza (főszerk.) Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (szerk.) <i>Az angol irodalom története 2. kötet A kora újkor irodalma. Az 1480-as évektől 1640-ig</i>	123
FREY KATALIN: Az angol irodalom története magyarul. (Bényei Tamás, Kállay Géza főszerk., Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint, Péti Miklós szerk.)	128
KURDI MÁRIA: Irodalom, líra, olvasás. Bollobás Enikő, <i>Kölcsönösségek – Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés</i>	135
Számunk szerzői	143

Költészetről költői nyelven a *Komédiában*

(Az alaki és az elbeszélői szóban megfogalmazódó irodalomértelmezés és önértelmezés kérdéseiről a Purgatórium XXIV. és XXVI. énekének egyes passzusáiban)

Bevezető gondolatok

Mint közismert, az irodalmi fikció szerint a *Komédia* főszereplőjének mint élő embernek az elhívása a túlvilági utazásra Isten akaratának köszönhető, mely akarat illetéknéppen az Utazót beilleszti az egész emberiséget illető üdvtörténeti tervbe. S bár az elhívás az Úr ingyenes aktusa, az irodalmi fikció az előzetes szerzői intencióról nyomot hagyva sugallja ezen elhívásnak a három hölgy egybehangzó közbenjáró kegyelmében kifejeződő okait. A kérelem alapja az utat vesztettnek Beatrice írást tanúsított egykori megingathatatlan szerelme volt. A költészetben megénekelt szerelemben az Utazó egykor a hölgyben és nevének megfelelően is (Beatrice = beata = áldott, üdvözült) önnön üdvösségének reményét, lelke Istenhez emelését konstata, s őt az „erények királynőjeként” (Úé X 2), a Szentháromság közvetlen alkotásaként (Úé XXIX 3–4) nevezte meg. A szerelem „tárgyának” (Beatrice) kivételezettsége, vagyis a földi és az égi iránt érzett szerelem összhangja (Beatrice és az Úr) mint a kérelmet megalapozó ok a maga bizonyosságára tehát az Utazó egykori költészetében tehetett szert, amint ezt a *Pokol* II. énekében Lucia szavai (103–105) látszanak igazolni:

*Így szólt: – „Beatrice, Istennek igaz dicsérete,
miért nem segíted azt, ki téged annyira szeretett,
hogy miattad vált ki a népnyelvű csapatból?”*

A népnyelvű csapatból történt kiválás oka tehát Beatrice. Lucia szavai elsősorban arra utalnak, hogy az Utazó költészete Beatrice miatt és Beatriceért vett új irányt, s különült el a szerelemértelmezés tekintetében a népnyelven író kortársak költői világától. Hogy újfajta költészetet az érdekel nélküli szerelem minőségileg új koncepciójával, a szerelmet magasztaló stílusával teremtett egykor. *Az édes új stílus költészetén belül is*. Igaz ugyan, hogy a „volgare schiera”/népnyelvű csapat’ elvileg és egyszerűen a közönséges emberek tömegére is utalhat (INGLESE 2013, 74), de ebben a jelentésében semmiképpen sem indokolható meg a szereplő Úr általi

elhívottságát. Hiszen ennek az elhívottságnak a célja nem pusztán egy lélek önmagára ébresztése, megmentése, ráadásul nem egy ekkora horderejű misszióval, *hanem az, hogy eleget tegyen annak az Úr által rá kirótt feladatnak*, amellyel a világot képes lesz ráébreszteni tévedésére. S ehhez a Pál apostol szűkszavúságát meghaladni képes túlvilági beszámolóra lesz immár szükség, amelyhez forrásul csakis a *kifogástalan költői emlékezet és nyelvteremtő fantázia* szolgálhat. A fikció szerint tehát az Úr már a kezdetektől eszközként tekintett erre a költészetre, amely üdvörtörténeti céljának kiteljesedését szolgálta. Ezért lesz hát a Dante nevű költő kiválasztottá és túlvilági utazóvá. Ha elfogadható, hogy a „volgare schiera” hétköznapi emberekre vonatkoztatott értelme nem indokolhatja a költő elhívását, s hogy így az adott szöveghelyen egy költői „leválásról” esik szó, úgy nyilvánvaló az is, hogy az elkülönülés, az új látás- és költői beszédmód létrejötté az *édes új stíluson* belül is megtörtént, s hogy mindez Beatricének köszönhető. S ha az Úr célja az elhívással a csak költőileg visszaadható túlvilági beszámoló elkészítése volt, s ha az Utazót a kegyelmi úthoz Beatrice segítette hozzá, úgy magyarázatot nyerhet a *Pokol X.* énekének 61–63. passzusa is. Az, ahol a megfogalmazás nyelvi formája, ha azt csak önmagában nézzük, ismét csak nem tenné lehetővé a döntést arról, hogy vajon Vergilius vagy Beatrice „megvetése” miatt nem tette-e magát méltóvá Cavalcanti a túlvilági útra (SALVI 2015, 61–73; KELEMEN 2019, 158–159). A távoli szövegpaszusok egymásra vonatkoztatásából viszont visszavezethető az, hogy Cavalcanti hiányának oka a túlvilági úton Beatrice személyének és szerepének téves megítélésével áll összefüggésben. Ehhez további adalékot Antonelli észrevétele is szolgáltathat, aki rámutat arra, hogy a *Purgatórium XXVI.* 56–58–60. sorában felbukkanó rímhármás (*meco, cieco, reco*), a ’velem’, ’vak’, ’viszem át’ jelentésben kis eltéréssel a *Pokol X.* énekének *ugyanazon soraiban* szereplő szavak (*meco, cieco, teco: ’velem’, ’vak’, ’veled*) visszhangjának tekinthető (ANTONELLI 2013, 744–745). Ám köztük a kontextus egymással ellentétes értelmet bontakoztat ki: az Utazó látóvá csakis Beatrice jóvoltából lehet ismét önmaga és a világ javára. Ezt jelzi a ’Nem magamtól jövők’ kijelentése, amely az Úr kegyelmére utal, s amely kegyelemben tehát a Beatrice ihlette érdeknélküli, Istenhez emelő szerelem költészetének van része, míg Cavalcanti költészete-gondolkodása az önmagának elegendő észre kívánva csak hagyatkozni, efféle elhívásban, minden kiválósága ellenére sem részesülhet. Ehhez talán még hozzáfűzhető az is, hogy nem Vergilius által haladhat a hős a túlvilágon, hiszen Vergilius sem magától jön, s nem is mozdulhatna ki a Limbusból az Úr jóváhagyása nélkül.

Nos, tehát a fikció szerint a költő Danténak többnyire csak a Beatrice haláláig írt művei jöhetnek számításba, amelyek méltóknak bizonyultak ahhoz, hogy a kereszténység előtti kor költői őt hatodikként magukhoz emeljék (*Pok.* IV. 103.). S mintegy ezen értékítélet érvényességének folytonosságát fenntartva és elfogadva, az Utazó egykori költészetében megnyilvánuló új szerelem-konceptióra mint okra hivatkozva fordulhat Mária is az Úrhoz, elébe menve Lucia és Beatrice óha-

jának. Az Úr igenlése azt jelzi, hogy a *Komédia* megíratása már a kezdetektől az Úr szándékát képezte.

Nézzük meg most lépésről lépésre haladva a *Purgatórium* XXIV. és XXVI. énekében, hogy miben is áll az ominózus kiválás a „népnyelvű csapatból”. Az első a hős alaki megnyilatkozása révén, valamint Bonagiunta szavába szöve, míg a XXVI. ének főképpen Guinizellit beszélgetve kínál tömör „irodalomtörténeti és -elméleti összegzést a népnyelvű (olasz, francia, provanszál) irodalomról”. S ezenközben sokrétű problematikát bontakoztat ki.

A régi és az új költészet: Bonagiunta és az édes új stílus költészetszemlélete. Guinizelli rejtett jelenléte

Bonagiunta alapos meglepődésének oka – túl azon, hogy testében élőt pillant meg a Purgatóriumban – az, hogy éppen *Az új életben* híressé lett *canzone*, a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* (Baranyi Ferenc fordítása) című költemény neves szerzőjével találja magát szembe. Az Utazó kilétére irányuló kérdés retorikai, hiszen már felismerte őt: erre utal, hogy szívesen látott lesz szülővárosában, Luccában (44–45.), s az is, hogy Beatrice nevének említésére már sor került az előző énekben (→ *Pur* XXIII 128.). Bonagiunta és az Utazó párbeszédét (49–60.), amelyben költészeti reflexiók és önreflexiók kapnak hangot, Guinizelli rejtett jelenléte lengi be:

*De, mondd, azt az illetőt látom ugye itt, aki felszínre
[magából] az új költészetet azzal a versével hozta,
melynek kezdősora a Hölgyek, akik értitek a szerelmet”?*

*S én erre: „Egyike vagyok azoknak, aki, azt, amit
sugalmaz a Szerelem, feljegyzem, s ahogyan az
a bensőmben diktál, úgy fordítom át szavakká”.*

*„Ó, testvérem, most már látom én” – szólt – „azt a csomót,
amely a Jegyzőt és Guitonét és engem innen tartott
az édes új stíluson, azon, amiről hallok!*

*Jól látom már, hogy tollaitok mennyire
szorosan haladnak a diktáló nyomán,
ami a mieinkkel biztosan nem esett meg;*

Bonagiunta „kérdése” tehát retorikai. Kijelentése viszont korántsem egyértelmű, s erre az Utazó válaszából is következtetni lehet, amely szerint ugyan ő az említett költemény („Donne ch’avete intelletto d’amore”) szerzője, amely az édes új stílus terméke, de ennek az új költészetnek nemcsak ő a művelője, hanem mások is, és elindítója sem ő maga volt. Bonagiunta szavai mindenekelőtt úgy értelmezhető, hogy az Utazó a jelzett művel kezdett újfajta költészetbe, az édes új stílusába, maga mögött hagyva a Guittone-hatásról is tanúskodó korai verseit. Erre az Utazó által kifejtett *ars poetica* nyomán levont következtetése utal, amely szerint látja már az ihletettségben gyökerező különbséget a régi és az új költészet között (55–60.). Ugyanakkor abban, hogy Bonagiunta a XIX. passzus canzonéját a dantei új költészet kezdőpontjaként jelöli meg, az a szerzői intenció sejlik fel, hogy költészetének az Utazó *Az új életben szereplő* korábbi verseivel *összevetve is új irányt (nove rime) szabott* (50.). Nem arról van szó, hogy az azt megelőzők kívül rekedtek volna az *édes új stíluson*, hanem arról, hogy a szerelem afféle költői-költészeti értelmezése, amely korábban őt és az édes új stílus képviselőit is jellemezte, már nem azonos azzal, ami Beatrice szerepével a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* című canzonében kezd kibontakozni. Mindamellet sem, hogy az édes új stílus Utazó megfogalmazta *ars poeticája* (‘Egyike vagyok [...]’) leszögezi, hogy nem tekinti magát az *édes új stílus* megteremtőjének.

A Bonagiuntának adott válasz azonban nem csak a fentiek miatt nem szorítkozik egy pusztá igenre. Hanem azért sem, mert az Utazó nagyon is átlátja, hogy a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* című költeményére tett hivatkozás mögött Bonagiunta rejtetten azt a kérdést fogalmazza meg újra, amelyet a *Szerelem és nemes szív mindig egyek* című Guinizelli-*canzone* újfajta szemléleti és versnyelvi sajátosságai kapcsán valaha Guinizellinek tett fel, ámde akkor az konkrét válasz nélkül maradt annak ellenére, hogy Guinizelli felvette a kesztyűt a „szonettpárbaj” elfogadásával. Versére ugyanis („*Voi ch’avete mutata la mainera*” / *Őn, aki beszédmodot változtatott*’) – amelyben Bonagiunta ironizálva rója meg Guinizellit, mert az a szerelmi költészetét – úgymond – nem illő, *nehézkés* filozófiai-teológiai fejtegetésekkel terhelte meg, érthetlenné téve mondandóját, Guinizelli részéről konkrét cáfolat nem érkezik. Helyette ő is ironikusan utal arra, hogy ez a fajta költészet a kiváltságosaké („*’Az ember ha bölcs, nem kapkod sietve...*’), s Bonagiunta azt *nem is értheti*. Hogy Bonagiuntának az új költészetre tett célzása valójában kérdést rejtett magában, azt az 55–60. sorokban ő maga igazolja, nyugtázva a választ: ‘Ó, testvérem, most már látom én’ (...). Válaszért az Utazónál jobb címzettet nem is találhatott volna, hiszen Guinizellire az *édes új stílust illetően* az Utazó és Elbeszélő Dante úgy tekint, mint költői atyjára (→*Pur.* XXVI 97.), versére pedig mint a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* inspirációs forrására. A Dante-canzone említése Bonagiunta részéről tehát jelzés arra nézve, hogy tisztában van Guinizelli és az Utazó versnyelvi közelségével, s hogy az *Utazó új költészete valójában Guinizelli hatására szökönt szárba*. Erre utal az is, hogy a Guinizellihez írt szonettjében

szereplő „*traier canson*” (‘verseit írásokból / az Írásból *kivont* utalásokkal teremti’) összetétel igéjét (14) használja a Dante-verset illetően is a *trasse fuori* (‘*felszínre hozta*’ [magából]) szerkezetben (49–50.). Bár a kifejezés alapjelentése a vers közvétételével, megteremtésével azonos, ám megalkotás módjában az erőfeszítésre, a „fáradtságos kitermelésre” (BELLOMO–CARRAI 2019, 420). tett *hibás* utalás és nem értés az, ami szinte *meg is követeli*, hogy az Utazó Bonagiunta közlésére (52–54.) az ihletettség új forrásával, az *ars poetica* megfogalmazásával *lényegileg* cáfolja a „szülési nehézségeket”. A cáfolat valójában „részletező” megerősítése *Az új életben a Hölgyek, akik értitek a szerelmet* alkotói aktusa kapcsán mondottaknak (Ué XIX. 29.): „nyelvem szinte magától mozdult a beszédre (...).”

A régi költészet és az édes új stílus szembeállítása

Tehát az *ars poetica* megfogalmazásakor (52–54.) az Utazó magát az *édes új* stílus (57.), az új költészet *egyik* képviselőjének nevezi, elhárítva azt, hogy ő volna annak megteremtője, hangsúlyozván, hogy afféle írónkként, elméjében híven lejegyezve követi diktálóját, a *Szerelmet*, s azt, amiről és ahogy az a szívében beszél, *pontosan* önti szavakba. Giacalone állításával szemben nehéz volna megindokolni a szöveg alapján (GIACALONE 2007, 522), hogy nem egy általánosságban érvényes definíciót olvasunk, s hogy azt az Utazó voltaképpen csakis önnön költészetére vonatkoztatná. Annál is inkább, mivel Bonagiunta válaszcavai egyértelműen több költőalanyra utalnak (58–59.). Aligha cáfolható, hogy a jelzett *ars poetica* olyan költőknek is sajátjuk, mint Cavalcanti, aki a XLVII. szonettjében úgyszintén ’szavakká csiszolja azt, amit benne Ámor létrehozott’ (*Amore ha fabbricato ciò ch’ io limo*), vagy Cino da Pistoia, akinél minduntalan jelen van a *Szerelem* által diktáltak szavakká átírásának toposza (PAOLAZZI 1988, 26, 28). A CLX. számú szonettben (*Merzé di quel signor ch’è dentro a meve / Hála annak az Úrnak, aki itt van énbennem*) az *ars poetica* Cavalcanti-féle eleme inkább csak felvillan a szavak csiszolása-finomítása és a reszelő-terminus említésével (*lima*), minthogy e „munkálat” során nála az alkotó keze a sugallattal együtt mozog (6. sor), vagyis az utóbbi mozgatja a „szerszámot”. S emiatt az ominózus dantei definícióval csaknem teljes az egybeesés, hiszen állítása szerint versebe (rímekbe) szedve mondja el azt, amit sugallva, benne megszólaltat a *Szerelem* (10–11. sor).

Az Utazó szavait követően Bonagiunta (55–57.) hármassal rímmel nyomatékosítva („*modo, nodo, odo*”) vonja le a következtetést. Azt, hogy hallván („*odo*”), amit az Utazó az ihletettség forrásáról és a külsővé tevés módjáról („*modo*”) szolt, nagy nehezen látja végre (a *látni* ige négyszeri gyors előfordulása mindezt még hangsúlyozza is) a csomót („*nodo*”), amely a két költői világot, az *édes új stílus* költészetét és a régiekét (az utánzás és a mesterkéltség felé hajló technikai-versnyel-

vi prekonceptióknak alávetett beszédmódot) egymástól elválasztotta. A csomó mint afféle akadály valóban értelmezhető úgy, mint a *nyelv csomója* (GÖRNI 1981, 17), mint a költői kifejezés útjában álló gát. Amely elsősorban egy „konceptuális, mentális, gnoszeológiai akadály” következményének tekinthető (FERRILLI 2012, 59–60). Emiatt aztán a régi iskola a maga tollával, vagyis az írással nem járt, nem is járhatott teljes hűséggel az ihlet nyomában (58–60). Már-már ironikusan hat, hogy a *diktál* és a *feljegyez* szó a maga elsődleges jelentésében áthallásosan is utal Lentinire, a *jegyzőre* (notarius), a szicíliai iskola alakjára, aki a költői ihletettség feljegyzésében pontatlan lehetett, és Guittone d’Arezzóra (56.), aki „igazi és valódi irodalmi *diktátor/diktáló* volt legalább harminc éven át, 1250-től 1280-ig a városállamok Itáliájában” (GUARDIANI 1984, 33). A 49–60. sorok négy tercinája tehát egyszerre emlékeztet a tradícióra és annak megtörésére is. Mindebben a látatlanul is jelen lévő Guinizelli költészetének „úttörő” szerepét az is bizonyítja, hogy a jelzett problematika további kibontására két énekkel később éppen általa kerül majd sor.

Nyelvi-stiláris analógia és szerelemelméleti különbözőség az édes új stíluson belül Dante és a többiek költészetében

Az Utazó költő tehát az Elbeszélő Dante némasága mellett azt állítja, hogy a *Szerelem* által diktáltak pontos átírása a *stilnovo* költőinek (minden bizonnyal Cavalcantinak, Cinónak, Lapónak és természetesen Danténak magának) alkotói aktusára, a problematika kezelésében megmutatkozó őszinteségre, spontaneitásra és hitelességre nézve *általában* jellemző. S persze jellemző ez Guinizelliére is, még ha az Utazó szavai a jelen időre, a még élő költőkre vonatkoznak is. Bár a szerelemnek mint diktálónak/diktátornak a képe már Ovidiusnál is jelen van („Mert ő súgta a szót, ami téged tett jegyesemmé” – Hősnők levelei XX 29;), amint erre már rámutattak (BELLOMO–CARRAI 2019, 420), ahogy Vergiliusnál is mint ’amely/aki mindent legyőz’ / *omnia vincit amor* (X. Ecloga 70, ill. 69), az édes új stílus költőinél azonban a szerelemproblematika a *szív vágyának, természetének és eredetének filozófiai faggatása felé mozdul el*, ami mögött kimondatlanul is a szabad akaratlan összefüggő új szerelemfogalom lehetősége, a keresztényi (erkölcsi és vallási) elveknek megfelelhetsége munkál, amiről a XVII–XVIII. ének is tanúskodik. Ezért a szerelem mint diktáló ovidiusi vonatkozásán csak az irodalmi hagyomány emléke dereng át. Ahogy lényegét illetően átszüremkednek az *ars poeticán* egy Ivo nevű, Szent Bernát köréhez tartozó barát gondolatai is, aki az *Epistola de Caritate* egyik passzusában azt írja, hogy „a szerelem anyaga teljességgel a lélekben van’ s édességének titkairól’ (...) méltó módon csak az tud szólni, aki (...)a szerint közli a külső világgal a szavakat, ahogy azt neki belül a szíve diktálja’ (...), amikor a nyelv azt mondja vissza, amit a lelkiismeret diktál, s amit a szerelem sugalmaz, és

amit a szellem dolgoz fel” („lo spirito elabora”), összegzi Giacalone (GIACALONE 2007, 523). E sorok kétségtelen miszticizmusából azonban nem következik, hogy az ominózus tercinában kifejtettek misztikusak volnának (BELLOMO 2019, 410), hiszen minden művészet alapvető feltétele az őszinteség. Az ominózus tercinában rögzített *ars poetica* szerint az Utazó költőtársaival éppen ebben, vagyis az új költészet *ihletettségében, hitelességében és tematikai-gondolati őszinteségében* osztozik. De ez a többiekre is kiterjesztett definíció *konkrétan* mit sem mond arról, hogy *miféle is az a Szerelem* (az ihletről valló, költőileg kirajzolódó szerelemkoncepció), amely nekik diktál, s hogy *mi az, amit az végül is diktál nekik*. Vagyis, hogy – úgy mond – miféle nyomot hagy a viaszban a pecsétgyűrű. Az csak alapos formálódást követően nyer végleges alakot műveikben. A *Chi è questa che vèn* (‘Ki az, aki ott közeledik’) Cavalcanti-sonett költői világának helyébe – amelynek hatása, a hölgy kifejezhetetlen már-már misztikus szépsége és erénye, angyalisága kétségtelenül érződik a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* gondolatiságán, ahogy mindkettőén pedig a Guinizelli-sonetté („*Io voglio del ver la mia donna laudare*”: ‘Az igazsághoz híven akarom hölgyemet dicsérni’) – azonban a szerelem másfajta szemlélete lép majd. Cavalcantinál (*Egy hölgy arra kér’ / Donna me prega*) a szerelem már azt fogja diktálni, hogy az nem más, mint a jutalmára, viszonzásra váró mértéktelen szenvedély, szenvedés, s a vele folytatott háborúságában az értelem alul marad, alárendelődik a szenvedélynek és elhomályosul, míg Cinónál (‘Akinék már van ismerete, úgy tartom, bátor...’ / *L’uom che conosce tegno ch’aggi ardire*) a szerelem korántsem „megmentő és üdvözítő, hanem teljességgel romboló hatalom” (LEDDA 2016, 51).

Cavalcanti és a többiek nem találják arra a választ, hogy az érzéki szenvedély, amely alól földi szerelem nem vonhatja ki magát, miként egyeztethető össze a keresztény erkölccsel. Ezzel szemben a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* költője, vallván, hogy a világ Isten szeretetének eredménye, nem hiszi, hogy a keresztény elvekkel harmonizáló földi szerelem mint az értelem által kontrollált és a tiszta, spirituális szemlélődésen átszűrt vágy ne volna „becsatornázható” az Úr univerzális szeretetébe. Ennek, az Úr szeretetét tanúsító és kifejező lételvnek és egyúttal az univerzális értelem megismerésének figurája Beatrice. *Nem arról van szó, hogy Beatrice a földi szerelem nélkülözhetetlen érzékiségével szemben annak attól megfosztott ellenpontjaként diadalmaskodna, hiszen akkor az erkölcs és a földi szerelem harmóniájának kérdésfelvetése (lásd a Francesca-történetet) teljességgel értelmét vesztené, s válasz nélkül maradna a műben. Ő a szerelem üdvözítő erejét és irányát jelöli ki. Azt, amelyet a házasság szakramentális erénye a feleségektől és férjektől megkövetel (vagyis, hogy a felek egymás közötti szerető elfogadásában Jézus érdeknélküli önátadó szeretete mutatkozzék meg), s akiknek dicséretét a XXV. ének zárata mintegy ellenpéldaként rögzíti (*Pur. XXV 133–135.*), ahogy a rendetlen vágyak korlátozására már Pál is hangsúlyozta a korinthusiakhoz írt első levelében a házasságban a lelkiség lényegisége mellett az önátadó testiség érzéki gyönyörének a teremtés*

által adott természetességét (*Pál* 7, 3–5.). Mindez tehát éppen ellentéte a Francesca-féle szerelemértelmezésnek és az értelem rendjének (*Pók* V.); s hogy az értelem (akarat) képes lehet uralni a testi vágyat, arra – még életük során – a purgatóriumi vezeklők is rájönnek (→ *Pur.* XXVI). Ezért lehet a földi szerelem az Úr iránt érzett szeretettel harmonizálva nemhogy akadályául, de egyenesen forrásául az egyén üdvösségének. Ennek a nézőpontnak kiindulópontja a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet, Az új életben* Beatricét magasztaló első canzone (*canzone della lode*), amely új, még nemesebb és kizárólagos tárgyat jelent a korábbihoz képest (Ué XVII–XVIII.). Ez az Utazó saját, szuverén nézőpontú költészetének első megnyilvánulása, s mint ilyen, ellenpontjává lesz Cavalcanti pozíciójának, amely majd a *Donna me prega* művében kristályosodik ki. Nagyon is valószínű, hogy a szerző strukturális intenciója tűnik fel abban, hogy Bonagiunta kijelentése a Guinizellire épülő *édes új stílus* megújítását észrevételezi, amikor megállapítja: a 'felszínre / [magából] az új költészetet azzal a versével hozta', amellyel a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* kezdődik (49–51.). Ugyanis a boldogság-terminus (*felicità*) helyett a prózai „felvezető” szövegben (XVIII.) az üdvösség (*beatitudine*) szó áll, mely *Beatrice* nevét visszhangozza. Bár e canzone ősforrása Guinizelli, akinél „a hölgy angyalisága vagy istenhez emelése (...) egyszerű metafora csupán” (RONCAGLIA 1967, 22), *Beatrice* már nem metaforikus értelemben véve „angyali”, ahogy Guinizelli hölgye; az „angyaliság” Danténál nem a hölgy iránt érzett szenvedélyének az Úr általi jóváhagyhatóságára játszik rá. Az Utazó tárgyalt művének gondolatisága ezen a ponton leválik Guinizelliéről, s már felsejlik az (30–36. sor), ami a XXI. szonettől kezdve egyre erőteljesebben nyilvánul meg: *Beatrice* ugyanis – összegezve *Santagata* észrevételeit (SANTAGATA 2017, 5–16) – analógiás alapokon nyugvó krisztusi aspektusokra tesz szert mindinkább, és afféle „metaforikus teológiát” követve képes lesz arra, hogy *a nem nemes szívűt, a hitvány embert is megnemesítse*, és „szerelmet” ébresszen benne önmaga iránt. Ezért volna szükséges, hogy az ember, aki szeret, szerelmében *Beatricét* kövesse, hogy a megváltó, krisztusi szeretet analógiájára boldog földi élethez és majd örök üdvösségre juthasson. Vagyis az *édes új stílus* költészetén belül, az *ars poetica* azonosságának ellenére is Guinizelli, Cavalcanti, Cino, valamint az Utazó alkotásai között az alapvető különbséget *Beatrice* alakja és vele összefüggésben az értékrendjében az embernek Istenre tekintő szerelemfelfogása teremti meg, amely a *Beatricét* magasztaló-dicsőítő költészetben összpontosul. *Fiktív tematikai bizonyítékává ennek éppen a Komédia válik majd.* Ez áll a mögött, hogy az Utazó – minden bizonnyal a szerzői intenciónak megfelelően – nem hárítja el, hogy az *édes új stílus* költészetébe – beleértve a Cavalcanti-hatást tükröző sajátját is – újfajta gondolatiságot hozott volna a maga *canzonéjával*. Ezt *Az új életben* rögzítette is, hangsúlyozván az „új tárgyat” (*Beatrice* érdek nélküli dicsőítését), az „új poétikát” (a Szerelem adta ihlet őszinte költői szóvá formálását). A tercina és az ominózus Dante-canzone összefüggésrendszerére, valamint a *Komédia* egyik állandósuló kulcsterminológiájára utalva hangsúlyozza

joggal Kelemen, hogy „lehetséges a szövegnek egy olyan olvasata, amely szerint a *spira* (‘sugalmaz’, ‘lehel’, ‘sugdos’ – H. B.) alanya a Szentlélek attribútumaként értett *Amore* és nem *Ámor*”, minthogy ott, ahol Dante „explicité idézi a Szentháromság doktrínáját, a *spira* igével írja le a három isteni személy viszonyát és cselekvését (→*Par* X 2; X 51; XXXIII 120.)”, valamint hogy a „*canzone* keletkezését elbeszélő szakasz olyan öninterpretációt foglal magában, amely szerint a szerző láthatólag tudatában van annak, hogy költői fordulatot hajt végre, de költészetének újdonságát saját szándékán és tudatosságán túli forrásból eredezteti...” (KELEMEN 2015, 22, 105). Az *ars poetica* általános jellegétől eltekintve vélekedik az ominózus tercinában a szerelmi inspirációt a Szentháromság harmadik személyének, a Szeretetnek mint diktálónak betudó Maślanska-Soro (MAŚLANSKA-SORO 2015, 207) és Chiavacci Leonardi is. Ez utóbbi az *ars poeticát* úgy írja le, hogy az új költészet a maga tárgyát a „lélek legmélyéről” meríti, s a szerelemre mint az embert, „az írnot meghaladó objektív valóságra” tekint: az úgy diktál, ahogy „Isten a profétának a Szentírást diktálja”, és aki, „hogyan e legfelső igazságot visszatükrözzé, a maga személyiségét félreteszi”. Mindezt – meglátása szerint – a *Komédiá* is igazolja a *Paradicsom* tizedik énekének 27. sorával (CHIAVACCI-LEONARDI 2013, 726). S ha ez így van is, mindazonáltal az Elbeszélőnek a *Komédiá* írásának folyamatában önnön írnoti funkciójára utaló megjegyzése homályban hagyja, hogy az 1290 előtt írott költeménye kapcsán az Utazó költő által 1300-ban megfogalmazott *ars poetica* („Egyike vagyok azoknak...”) miként vonatkozatható csakis a Purgatórium hatodik párkányán utazó költő művére. Ezért ismételtelen hangsúlyozni szükséges, hogy az 52–54-es tercinában megfogalmazott *ars poetica* az *édes új stílusra* mint költészeti közkincre utal, ám *általános jellege miatt* nem tárul fel, nem tárulhat fel benne a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* radikálisan új szerelemfelfogása, amelyre hivatkozva fordul Lucia Beatricéhez (→*Pok* II 103–105). Az, amelyben Dante éppen Beatrice üdvözítő, Istenhez emelő szerepének hangsúlyozása okán különül el (HOFFMANN-MÁTYUS 2019, 45) az *édes új stílus* új költői beszédmódját képviselők szerelemfelfogásától, Cavalcanti szerelemértelmezésétől: az ominózus *canzone* és az azt követő versek sora *Az új életben* „elméleti és doktrinális síkon” (PETROCCHI 1983, 37) már szakít Cavalcanti nézeteivel. Saját hangjára lelve a jó (a földi szerelem) Legfőbb jóból eredeztethető új szerelemkoncepciójának gyökereit és gyümölcseit teremti meg (→*Pur.* XVII 134–135.), ami az Utazót „az évek során majd *Komédiá* megírásának ötletéhez juttatja el” (MALATO 1989, 181). Meglepő módon éppen *Az új élet* XXIV. passzusának szonettjében, a költészeti primátus átvétele kapcsán is megfogalmazódik ez a költészetszemléleti elkülönülés az *édes új stíluson* belül: a Cavalcanti-féle szerelem Giovanna alakjában úgy jön Beatrice előtt (*Primavera* = *Aki előbb jön el*), ahogy Keresztelő Szent János járt Krisztus előtt, és Cavalcanti költészete is „csak” előzetese Dante költészetének, amely megváltó és első poézissé csakis Beatricének köszönhetően emelkedhet majd a *Komédiá* megalkotásával, melynek tematikai uni-

verzumát Ő általa és az ő irányításával járhatja be élő költőként a túlvilágon. Efféle szerepet „ezzel szemben nem tölthettek be azok a hölgyek, akiket Guinizelli vagy Arnaut énekelt meg, minthogy ezek a költők az érzékiséget nem tudták annyira meghaladni, hogy elkerülhették volna a testiségben vétkesek párkányát” (→ BELLOMO 2019, 458). Ugyanez mondható el más nőkről is: Vannáról (Cavalcanti), Lagiáról (Lapo Gianni), Selvaggiáról (Cino da Pistoia) is, hiszen nem az ő költőik járnak a kegyelem jóvoltából élőként a túlvilágon, hanem csak az, aki Beatricéé.

Az Utazó jelen idejű és általános értelmű válaszána problematikussága az irodalmi mű létmódjának tükrében

A tízesztendős tévelygés ténye és a Beatricéhez tartó Utazó válaszána *jelen időre való vonatkozása*, vagyis az *ars poetica* változatlan érvényességének kinyilvánítása között gondolati feszültség keletkezik. Merthogy a Bonagiuntának adott válaszból az következik, hogy az ihletettség nyomán ma és az eltelt tíz esztendőben is úgy alkot és alkotott, ahogyan még Beatrice életében tette (52–54):

S én erre: „Egyike vagyok azoknak, aki, azt, amit sugalmaz a Szerelem, feljegyzem, s ahogyan az a bensőmben diktál, úgy fordítom át szavakká”.

Ez azért különös, mert az a forrás, amely *Az új életben* még költészetét táplálta, Beatrice halálát követően apadásnak indult, s a költőt lassan morális-intellektuális és „poétikai tévútra” terelte: az égi, örök boldogság felé is hajló szerelemtől lassan elforduló költőn a földi boldogságnak, *a jónak a túlzott akarása vett* erőt, és ismételen a Cavalcanti-féle szerelemszemlélet (érzéki és megszállott, viszonzatlan szenvedély) hatása alá kerül (→ *Versek a Pietra asszonyhoz*: „*Oly kemény kívánnok lenni a szóban*”), s munkáiban még a játékosan komikus-realista tenzonék obszcenitás közeli tematikája is előbukkan. Ha nem így volna, akkor a *Komédiának* mint irodalmi fikciónak a valóságHITELE sérülne: paradox módon magának a túlvilági utazásnak a megokolásához is a vergiliusitól eltérő érvekre volna szükség, s Beatrice szemrehányásainak (→ *Pur XXX–XXXI.*) és kijelentésének jogossága is értelmezhetetlenné válna: „nem mindig voltam vágyaid vezére” (→ *Pur XXXIII.* 99.). Vagyis az, hogy az Úr a maga rendkívüli kegyelmébe az Utazót nem múltjának és költészetének folttalansága miatt részesítette, hanem tévelygése ellenére is méltónak tartotta rá. Mindezt már a XXX. ének zárata (142–145.) is alátámasztja: „*Istennek magas rendelkezése törne meg, / ha a Léthén úgy kelne át, s itálába úgy kóstolna bele, / hogy ne fizetné meg teljesen annak árát / bűnbánatából fakadó könnyeivel.*” Vagyis az Utazó költő korántsem maradt meg mindig az Istenhez emelő Beatrice

ihlette szerelemfelfogása mellett, amely a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* sajátja. Mindazonáltal az Utazó Bonagiuntának adott válasza abban a tekintetben igaz, hogy az alkotás folyamatában az ihlettségének diktálója számára, ahogy a *stilnovo* többi képviselőjének esetében is a *Szerelem* maradt (*Egyike vagyok azoknak...*). Mindemellett ez az Úrtól visszatérő Elbeszélő által cáfolatlanul hagyott válasz – minthogy a tisztulni vágyó Utazó hamisan nem is szólhatna – nyilvánvalóan őszinte megnyilatkozás is; pontosabban az *őszinteség hitében* tett megnyilatkozásról kell szólni, ami azonban nem azonos a tévedés hiányával. A tévedés egyik oka a fikció szerint intellektuális: még közvetlenül a földi Paradicsomba érkezése előtt sem érti tisztán a szabad akarat lényegi szerepét a jó és a rossz választásában, de azt sem, hogy miért nem tekinthető dicséretesnek a szeretet bármilyen formája (→XVIII. ének). Ezért van, hogy azt, amit fiatalon egykor ösztönösen „tudott”, s amitől eltávolodott, most a *kegyelemmel támogatott értelem* révén kell újra birtokba vennie. Annak, hogy az Elbeszélő megjegyzés nélkül hagyja egykori kijelentését, a fikció szerint az a magyarázata, hogy a Léte vize kimosta belőle a rossz tettek pontos emlékezetét, az intellektuális és lelki hajlandóságot azok konkrét felidézésére, s azoknak csak homályos-ködös benyomását hagyta meg a lelkiismeret nyomaként. S ezt a nyomot az Eunoé víztől újjászületett emberben a személyes jó tett emlékezete még inkább elhalványította. Ez, összhangban a fikcióval, azt is magyarázza, hogy a hős eltévelyedésének konkrétumai helyett a *Komédia* első énekeiben az Elbeszélő miért szorítkozik általános, allegorikus utalásokra. Emellett a Beatrice halálát követő költészete téves önmegítelésének másik oka paradox módon a túlvilági utazás ténye maga. Az, hogy az Utazó elhívásra méltóvá Beatrice üdvözítő szerepének, ennek a Szentháromságban gyökerező csodának a költészetébe emelésével lett, aminek helyességét, vagyis azt, amiről a *Hölgyek, kik értitek a szerelmet* is vallott, számára most a hölgy és az Úr felé tartó útja igazolja is. Ezenkívül az is elfedi előle a költői-intellektuális „tévutak” emlékét, hogy elhívása összemberi célt szolgál, amelynek eléréséhez biztosíték a benne meglévő legmagasabb fokú költői képesség. Az elhívottság és a rendkívüli költői feladat, amely reá vár (a *Komédia* megírása), retrospektív formában bizonyítja majd, hogy *Az új élet* költészetének sugalmazója Beatrice alakján át valóban a Szentlélek volt, hisz az Úr az, aki őt gyakorlatilag is eljuttatja Beatricéhez, s Beatrice az, akinek segítségével ő az Úr közvetlen közelségét is megtapasztalhatja. Vagyis az Elbeszélő a *Komédia* írásának folyamatában beszámolójának tárgyról valóban úgy szól, mint aki azt írnokként (diktálásra) jegyzi le, s a szerelemről (Beatrice) pedig úgy, mint amely/aki őt az üdvösség felé terelve annak teremtő tettebe illeszkedik, Aki „mozgat napot és minden csillagot” (→Par XXXIII. 145). Az tehát, hogy a fikció szerint a ’sugall’ ige a *Beatrice és az Úr általi ihletettség jelentésében az Utazó és csakis az Utazó egykori költészetére nézve áll meg*, bizonyossá a *Komédiával* lesz majd, hiszen annak már tárgyi forrását, a látottak és a hallottak rögzítését is csak az Úr rendkívüli felhatalmazása tehetné elérhetővé.

A régi költészet kritikájának középponti alakja: Guittone.
Guinizelli színre lép. A szerzői elbeszélő értelmezése és az értelmezés formája Guinizelli–Guittone szonettpárbaja kapcsán

A XXVI. énekben Guinizelli révén kerül sor a purgatóriumi XXIV. énekben megkezdett metapoétikai és költészetkritikai álláspontokkal kapcsolatos tematika újrafelvételére. Bár a XXIV. énekben az utazó költő, Dante magyarázatának alapján Bonagiunta a régiek költészetére általánosan vonatkoztatja önkritikáját (→57–60.), ebben az énekben nyilvánvalóvá lesz, hogy a szerzői előzetes intenció Guittone költészetének és szerepének elmarasztalása volt. Ez már abból is látszik, hogy Guittone neve másodjára fordul elő az elbeszélésben. De ezzel párhuzamosan, mindkét esetben Guinizelli tevékenysége is előbukkan. Először rejtetten, míg másodszor itt, a XXVI. énekben már „valóságosan” is jelen van: Bonagiunta funkcióját átvéve az Elbeszélő némasága mellett szögezi le Guittone érdemeinek eltűlését, jóváhagyva Bonagiunta önkritikai észrevételeit, vagyis az új iskola diadalát az édes új stílus nemzedékének (Cavalcanti, Lapo, Cino, Dante) költői gyakorlatában. A két költő nézetazonosságra jutása azt is jelenti egyben, hogy a Bonagiuntával vívott egykori szonettpárbajból Guinizelli került ki győztesen.

A XXVI. ének szövegfelépítése a költészetértelmezés tematikáját illetően szerkezeti szimmetriát tart a XXIV. énekével. Guittone lefokozása többszörösen is nyilvánvalóvá lesz. Először áttételesen, vagyis az *Elbeszélő szavának* Guinizelli költészetét mint ellenpontot magasztaló *kinyilvánításában* (97–99.), éppen úgy, ahogy korábban az *ars poeticájának* megfogalmazása révén elmarasztalta a régiek költészeti ihletettségét. Emellett a versnyelvi könnyedség, a harmonikus hangzás és finom elegancia („dolcezza, leggiadria”) hangsúlya is kimondatlanul, de mégis magától értetődően Guittone „rosszhangzású”, „bárdolatlan” és „homályos” stílusának kritikája is egyben (CHIAVACCI-LEONARDI 2013, 712, 780). De ezzel hangzik egybe a Bonagiunta által újnak felismert költészet (*Pur. XXIV. 57.*) jegyeinek megerősítő újrafogalmazása (XXVI. 112–114.), ahogy Guinizelli alaki szavai is, amelyek véglegesítik Guittone trónfosztását (124–126.). Másodszor, vagyis a fentiek mellett a jelzett szimmetria másik eleme az, hogy a költészettörténeti értelmezéshez, amelyben a szerzői elbeszélő nézőpontja Guinizelli szavaiban rögzül, a szöveg ismételtelen egy metapoétikai fogással él, amikor egy műelőtti költészeti párbaj emlékét emeli be magába: Guinizelli egykori szonettjét („*O caro padre meo [...] / Ó, kedves atyám...*”) és Guittone erre adott válaszát („*Figlio mio diletto, in faccia laude*” / *Hón szeretett fiam, ki szemembe dicsérsz*’). Ezzel kapcsolatban több kérdés vár válaszra. Először az, hogy Guittone elmarasztalása Guinizelli részéről ellentmond annak, hogy szonettjében egykoron őt költői atyjának nevezte, már ha elfogadható az az értelmezés, amely kettőjük költői viszonyában a Guinizelli-szonettet a tiszteletadás és a „tartozás” kinyilvánításának tekintette: „Guinizelli

Guittone d'Arezzóhoz címzett szonettjét ('Ó, kedves atyám...') hagyományosan úgy interpretálták mint a fiatal Guinizellinek a toszkán iskola vezető egyéniségéhez címzett gyermeki tisztelettel teljes ajándékát, akit atyjának, tudós embernek és a technika valamint a stílus mesterének ismer el (...) (BORSA 2007, 13).

Ha ez így van, úgy az új költői kontextusba állított szonettpárbaj emlékezete a szerzői elbeszélő szándéka szerint árajzolja a fenti értelmezést, pontosabban Guinizellivel rajzoltatja át azt, vagyis, Bellomo szavával élve, egykori dicséretét „maliciózan visszavonja” (BELLOMO–CARRAI 2019, 442). Ha viszont itt nincs szó semmiféle visszavonásról, vagyis ha a Guitonét illető aktuális elmarasztalás és az egykori ominózus Guinizelli-szonett között nincs semmiféle gondolati szakadás, úgy a Guinizelli-vers dicséretként ható értelmezése ellenkező előjelűvé válik: hangnemét, tónusát – így olvasva – ironia, sőt szarkazmus hatja át. Bárhogy lett légyen is, az vitathatatlan, hogy a dantei kontextusban a Guittone vonatkozásában némának maradó Utazónak/Elbeszélőnek nincs ellenvetése a Guitonét lefokozó értékítélettel szemben. De már ez az eljárás sem mentes a lekicsinyléstől, hiszen a szerzői elbeszélő önnön ítéletének kimondása helyett arra Guinizellit használja fel. Emellett úgy is, hogy Guinizellit – s nem Guitonét – nevezi meg „atyjaként” (97), aki magasztaló canzonéje révén az ő figyelmét Beatricére irányította, s Guinizelli kitüntettségét ráadásul költőileg-nyelvileg még az enjambement-pozíciójába is helyezve nyomatékosítja, ahogy erre Folena nyomán Bellomo és Carrai is rámutat (BELLOMO–CARRAI 2019, 450). Ezzel is sejtetve, hogy Guitonét Guinizelli valóságosan aligha tekinthette „atyjának”, hiszen annak költészetétől az édes új stílushoz nem vezet út. Mert útjában egy torlasz, egy csomó áll. Az új út eleje tehát Guinizellivel rajzolódik ki.

Amellett, hogy az Elbeszélő az ominózus szonettet ironikusnak értelmezte, szólhat az ének 124–126. passzusa is, amely a maga *nyelvi regiszterének köszönhetően* felidézi a szonettben a *Dicsőséges Szűzanya Rend* – amelybe Guittone belépett – emlékét, s hallgatólagosan Guittone válaszát is, amelyben Guinizellinek a bőséges javakban dúskálásra tett ironikus célzását azzal a kifogástalan érveléssel hátrítja el, hogy az erkölcsi javakhoz társult anyagi javakban nincs kivetnivaló (BORSA 2007, 56). A szonettjében megnevezett *Dicsőséges Szűzanya Rend* emlékét tehát Guinizelli ebben az énekben azáltal hívja életre, hogy közvetlenül Guittone elmarasztalását követően éppen azt a lexikát használja, mint amelyet a *képmutatók* kapcsán a *Pokol XXIII.* énekében (88–93.) az egyik szereplő: az ének 125–130. soraiban található rímhelyzetben lévő szavak közül („*pregio* – *privilegio* – *chiostro* – *collegio* – *paternostro*” / 'mélto', 'előjog', 'kolostor', 'kollégium', 'miatyánk') néhány már elhangzott a *Pokol XXIII.* énekében (89–93.) is (*privilegio-collegio-dispregio* / 'előjog', 'kollégium', 'méltatlan'). S bár Guinizelli szóregiszterében ugyanazon terminusok szerepelnek, az eltérő kontextusnak köszönhetően a kollégium visszanyeri igazi, pozitív jelentését: az Utazó a kegyelemmel mint előjoggal a Paradicsom-

ba mint afféle rendbe tart, ahol a lelkek közösségének Krisztus az apátja, míg a „*Dicsőséges Szűzanya Rend*” szereplői előjogokra méltatlan képmutatók voltak, akiknek útja a pokolba vezetett.

Mindezek után meglepő, hogy Guittone árnya nincs jelen sem a pokolbéli képmutatók, sem a *Komédia* további két túlvilági birodalmában. Holott az Elbeszélő és az Utazó annyi energiát „pazarolt rá”, még a rossz emléké *Rendet is* felemlegetve látszott sugallni valamiféle összefüggést Guittone erkölcsiségével. Guittone hiányára a túlvilágon legfeljebb lélektani magyarázat kínálkozhat, amelynek alapja, hogy az mint iskolateremtő és költészeti mintakép a maga hatásával nem tudott nem nyomott hagyni a „pályakezdők” költészetén, beleértve Dantéét is (MARTI 1970, online). Ezért érezhető vagy sejthető inkább, hogy az ironia mögött a szerzői elbeszélő bosszankodása lapul. Talán ezt támasztja alá a *Rendet*, a képmutatók emlékét felidéző szóhasználat is, amely minden bizonnyal a költői *őszinteség hiányára* tett célzásnak tekinthető: Bellomo utal is rá, hogy Guittone nyelvi világát az Utazó mesterkéltnek, homályosnak, „nyíltan moralizálónak és prédikáló jellegűnek” (BELLOMO–CARRAI 2019, 457) értékelhette, s ennek kimondásához Guinizellit „használta fel”. Az Elbeszélő azonban azért bizonyulhatott képtelennek arra, hogy meghatározza Guittone túlvilági pozícióját, mert annak elmarasztalása ellenére is, beletekinthetett emlékezetének „tartozik” rovatába.

Bibliográfia

- ANTONELLI, Roberto (2012), *Purgatorio. Canto XXVI, Il destino del personaggio-poeta*, (Lectura tenuta alla Casa di Dante in Roma, domenica 3 febbraio 2013. Il testo completo delle note e della biblioteca è stato anticipato in RSD, a. XII 2012, pp. 361–387).
- BELLOMO, Saverio – CARRAI, Stefano (2019), (a cura di), in DANTE ALIGHIERI (2019), *Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- BORSA, Paolo (2017), La nuova poesia di Guido Guinizelli, in *Letteratura italiana antica: 12*, Fiesole (Firenze), Cadmo.
- CHIAVACCI-LEONARDI, Anna Maria (2013), (a cura di), in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, Milano, Mondadori.
- FERRILLI, Sara (2012), Il 'nodo' di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca, in *Linguistica e letteratura* (dir. di R. MERCURI, XXXVII 1–2 Pisa–Roma, Fabrizio Serra Editore).
- GIACALONE, Giuseppe (2007), (a cura di), in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, Bologna, Zanichelli.
- GORNI, Guglielmo (1981), Il nodo della lingua e il verbo d'amore, in *Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki.
- GUARDIANI, Francesco (1984), Il trobar clus di Guittone d'Arezzo, *UCLA Carte italiane* 1 (5), California Digital Library, University of California.

- HOFFMANN Béla – MÁTYUS Norbert (2019), Pokol II. ének, in *Dante Alighieri, Komédia I. Pokol. Kommentár* (szerk. KELEMEN, János – NAGY, József), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- INGLESE, Giorgio (2016), *Alighieri Dante, Commedia* (revisione del testo e commento), Roma, Carocci.
- KELEMEN János (2019), Canto X /X. ének, in DANTE ALIGHIERI, *Komédia I. Pokol, Kommentár* (szerk. KELEMEN János), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- KELEMEN János (2015), „Komédiámat hívom tanúmul”. *Az önreflexió nyelve Danténál*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- LEDDA, Giuseppe (2016), Cino da Pistoia e il rifiuto dell’ineffabilità, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana* (a. cura di) Corominas, Rossend Arqués e Tranfaglia Silvia, Firenze, Cesati.
- MALATO, Enrico (1989), *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno.
- MAŚLANSKA-SORO, Maria Teresa (2015), Il ’vero’ innamoramento di Matelda e la ’falsa’ memoria di Dante nel Paradiso terrestre, in *Atti del Convegno internazionale (Commentare Dante oggi)*, Budapest, Eötvös University Press.
- MARTI, Mario (1970), Guittone d’Arezzo e i guittonianiani, in *Enciclopedia Dantesca*, (online).
- PAOLAZZI, Carlo (1988), *La maniera mutata: il „dolce stil novo” tra Scrittura e „Ars poetica”. Vita e pensiero*, Milano, Pubblicazione dell’Università Cattolica del Sacro Cuore.
- PETROCCHI, Giorgio (1983), *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza.
- RONCAGLIA, Aurelio (1967), Precedenti e significato dello „Stil nuovo” dantesco, in *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Comiss. Per i testi di lingua.
- SALVI, Giampaolo (2015), Postille al „forse cui”, in *Commentare Dante oggi* In. Atti del convegno internazionale (a cura di KELEMEN, János), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- SANTAGATA, Marco (2017), *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Ugo Guanda Editore.

Alekszandr Blok líra- és művészetfelfogásáról

Talán meglepő, hogy éppen az orosz szimbolizmus legnagyobb költője viszonylag keveset írt tisztán lírapoétikáról. Alekszandr Alekszandrovics Blok (1880–1921) cikkei, kritikái, recenziói olvastán szembeötlő az egyéb témák túlsúlya, amelyeket összefoglalóan a művészeti élet és a társadalom kérdéseinek, a „művész” (nem csak egyszerűen az író vagy a költő)¹ elkötelezettsége, megbecsültsége² és szerepe³ problémakörének, sőt történet- és kultúrfilozófiai elgondolásoknak nevezhetünk.⁴ A korai írásokat leszámítva mindvégig jellemző Blokra, hogy a nagy orosz irodalom ügye lebeg szeme előtt, és az a cél, hogy a 19. századi írók „szent hagyatékához hú legyen” (Блок 2010, 58, 81).

A Blok publicisztikai prózáját átfogóan tárgyaló munkák közül meg kell említeni Makszimov úttörő jellegű tanulmányait, amelyeket azután monográfiává bővített (Максимов 1964, 1972, 1975). Поцепныя Blok cikkeinek – számunkra kevésbé releváns – stilisztikai aspektusait vizsgálta (Поцепня 1976). Jenyiserlov *Александр Блок – критик* című tanulmánya valójában csak az 1908-ig tartó időszakot tárgyalja (Енишерлов 1981). Az esztétikai tárgyú írások csoportjának kiemelése és vizsgálata mindvégig hiányzott az orosz nyelvű közleményekből. Jellemző tény az is, hogy az emigráns költő és kritikus, Georgij Adamovics, aki Blok nagy csodálója volt, az örökségéről publikált 1956-os írásában csak verseivel foglalkozik (Адамович 2004). A kérdés a magyar nyelvű szakirodalomban sem talált kidolgozásra. Tinyanov 1921-ben deklarált álláspontjának, amely gyakorlati-

¹ Költőnk szóhasználatában a „művész” magában foglalja a költőt is, kiemelve magasabb rendeltetését azon túl, hogy verseket ír.

² Blok az „ореол общественный” kifejezést használja egy helyütt; az „ореол” szó első jelentése: a szentek glóriája (Блок 2010, 58).

³ Erről a Blok számára kulcsfontosságú témáról részletesebben lásd alább.

⁴ Itt érdemes megjegyezni, hogy 1915-ben írt Önéletrajzában maga Blok sem részletezte, milyen irodalmi tárgyú cikkeket publikált addig, hanem az egyéb témájú írásairól adott rövid összefoglalást (Блок 1972, 587).

lag Blok cikkeinek jelentéktelenségét mondja ki lírájához képest (Тынянов 1977, 118), vélhetően lehettek a kutatásban hosszú távú következményei.

Jelen tanulmány a költő esztétikai nézeteinek és azok kontextusának bemutatására törekszik kiválasztott szövegek alapján. Ezek sorában vannak magyar fordításban nem hozzáférhető szépirodalmi művek, írások, feljegyzések és levelek is.

Meggyőződésem szerint ahhoz, hogy Blok költészetfelfogását rekonstruálhassuk és megérthessük, elengedhetetlen betekintenünk egyéb írásainak problematikájába is. Ez az eljárás nemcsak magának a költőnek erre vonatkozó reflexióihoz bizonyul majd adekvátnak (tehát hogy mennyire szorosan kapcsolódtak számára az irodalom kérdései más jellegűekkel), hanem tükrözi azt is, milyen gazdag volt ez az irodalmi és művészeti korszak (az orosz „ezüstkor”), és ugyanakkor milyen gyökeres változások mentek végbe az orosz életben, társadalomban a századfordulón és a 20. század első két évtizedében. Bár Blok cikkeinek tematikai spektrumát lehetetlen röviden vázolni, a továbbiakban lássunk néhány fontos tárgykört. Ezek: a nép és az értelmiség végzetes szembenállása; a színház és a festészet kérdései; a „vallásfilozófiai gyűléseken” elhangzott viták; az esztétika kérdései; a sajtó (és a művészeti kritika); a filozófus és költő Vlagyimir Szolovjov munkássága; a forradalom; a „humanizmus pusztulása”; Catilina, a „római forradalmár” (BLOK 1972, 383) története. Ez utóbbi írás tartalmaz egy lényeges önreflexiót Blok eszéinek felépítésére, illetve egész gondolkodásmódjára vonatkozóan: az élet, a történelem, a művészet stb. egymástól gyökeresen különböző területei között keres párhuzamokat, megfeleléseket, „correspondances”-t: „összevetek az élet olyan területeiről vett jelenségeket, amelyeknek első látásra semmi közük egymáshoz; az adott esetben például összevetem a római forradalmat és Catullus versét [= galliambusainak ritmusát, Gy. M.]. Meggyőződésem, hogy csakis ilyen és ehhez hasonló összehasonlítások segítségével lehet megtalálni a kulcsot egy korszakhoz” (BLOK 1972, 415). Az együtt szemlélt tények a művész számára „egységes zenei energiát⁵ hoznak létre” (Блок 1999, 49). A „zene” szó bloki értelméről alább még bővebben lesz szó.

Blok publicistaként 1903-ban jelentkezett először (ekkor jelentek meg első recenziói). A költészetéről vallott nézeteit mindenekelőtt négy kulcsszövegben tárjuk fel. A legkorábbi ezek közül, *A líráról* címmel (1907) egy hosszabb lélegzetű írás, amelynek első két része foglalkozik a költészet mibenlétével általában, a továbbiak az adott év orosz lírai termését veszik górcső alá. A l'art pour l'art és a morál, az esztétikai doktrínák és a költői szabadság dichotómiái fontos helyet kaptak ebben a korszakban a folyóiratok hasábjain folyó vitákban. Blok írása – a verseskötetekről megfogalmazott véleményének visszhangja mellett – ezekből az aspektusokból is heves reakciókat váltott ki a sajtóban. Álláspontja így foglalható össze.

⁵ единый музыкальный напор. Ahol külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

A lírikus nem más, mint bukott angyal, ahogyan azt Lermontov az egyik hősé-
ben, a Démonban és a szimbolista festő, Vrubel, azonos témájú képein megformálta.
Egyszerre nincstelen és magányos, mint Jézus, és elátkozott, büszke és szabad, akár-
csak a Démon. Szava olyan, mint a sűrű bor: bódulatot és mámort hoz a befogadóra.
A bánat gyönyöréből alkot, és az őselemmel rokon ő (ahogyan már a cikk Tyutsev-
mottója⁶ is kimondja); az őserő pedig mindenható, jótékony és iszonyú egyszerre.
A lírát nemcsak művelni, hanem befogadni is egyfajta pusztulás, amelyre a nyárs-
polgár nem képes. Hiszen számára csak a „haszon” fontos, és, írja Blok Puskin versét
tovább idézve: ő „többre / Becsüli főző fazekát”, mint a „belvederi Apollót”⁷. A szim-
bolisták által sokszor emlegetett, másik nevezetes Puskin-vershez híven (*A költő*), a
romantikus zsenikonceptió szellemében, Blok a költőt olyan alkotónak tartja, aki
csak az ihletnek („Apollónak”) engedelmességgel az „Így akarom” jelmondatát kö-
veti. Tevékenységének megítélése kívül kell hogy essen olyan kategóriákon, mint
például neveltetés, viselkedés, erkölcs, vallás, ráció, filozófia. „A költő tökéletesen
szabad művészetében, és senkinek sincs joga azt követelni, hogy a zöldellő berkek
jobban tessenek⁸ neki, mint a nyilvánosházak” (BLOK 1972, 278). Az irányzatok és
iskolák kérdésében pedig – ebből következően – Blok így foglal állást: „a költőkben
az az érdekes, amiben különböznek, nem pedig amiben hasonlítanak egymáshoz”
(ibid.). Érdeemes megjegyezni, hogy nem sokkal később, *Három kérdés* című cikké-
ben, Blok a tartalom és a forma szempontját a „mi végre” (зачем) kérdéssel egészíti
ki, és ez utóbbit illetően új választ fogalmaz meg: erre a „legoroszabb” kérdésre vá-
lasza az, hogy a valódi művész (mint például Ibsen) a „nép javát” tartja szem előtt
(BLOK 1972, 317–318), és igenis számol a művészet hasznosságával, a művész kö-
telességével: „Ha valóban »elhivatott«, nem pedig bitorló, rendíthetetlenül tör ezen
az úton a csúcshoz, ahol úgyis magától megoldódnak azok az átkozott kérdések,
amelyek miatt lent a völgyben élethalálharc dúl. Fent a csúcson kezet szorítanak az
esküdt ellenségek: a szépség és a hasznosság.” A „kötelesség” fogalmának kifejtése
pedig valódi fordulatot hoz, amennyiben az a művész szempontjából immár „a nagy
felelősség tudata, a néppel és az őt létrehozó társadalommal való kapcsolat tudata”
(BLOK 1972, 318–319). Csak ilyen elhivatottság mellett születhet nagy műalkotás.
A kötelesség és felelősség mint mérce mondatja vele 1915-ben a fiatal Jeszenyinnek
címezett szavakat is: ne siessen (azaz ne hajszolja a hírnevet), mert „Minden lépésün-
kért előbb vagy utóbb felelnünk kell” (683. Lothár László ford.).⁹

⁶ „Van roppant őselem-hatalma” (a verses mottó és a cikk Kamocsay Ildikó fordítása). Blok a vers-
ből négy strófát idézett, az utolsót elhagyta.

⁷ Puskin híres verséből (*A költő és a tömeg*) részben idézi: BLOK 1972, 276.

⁸ A fordításban álló szó korrekciójával.

⁹ Szavain az a tanács is átsejlik: úgy járjon, hogy se „a szél el ne ragadja”, se „a mocsár le ne húzza”
(ibid.), aminek értelme ez lehet: ne távolodjon el túlságosan a földtől, de ne is süllyedjen le a puszt-
tán anyagiba.

A következő cikk elemzésünkben, *Az orosz szimbolizmus mai állapotáról* (1910), a szimbolizmus körüli vita egyik dokumentuma. Blokot itt sem a versírás mikéntje izgatja, hanem a „megtett út” és a mozgalom jövője. Azzal kezdi írását, hogy ő Vjacseszlav Ivanov gondolatmenetét kívánja illusztrálni. A két cikk eredetileg előadásként hangzott el a Költészeti Akadémia ülésén 1910 tavaszán. A vitába sokak mellett Andrej Belij és Brjusov is bekapcsolódott, utóbbi – a többi három említett költővel szemben – azt vallotta, hogy a szimbolizmus pusztán költői iskola, nincs köze világnézethez, valláshoz, és nem lehet egyenlőséjelet tenni teurgia (szolovjovi értelemben a valóságot átalakítani kívánó művészet) és szimbolizmus között. („Valláson” természetesen nem a szűken értelmezett, felekezeti hovatartozáshoz és a rítusok követéséhez kötött fogalmat kell érteni.¹⁰ Blok sem így értette, amikor összegyűjtött műveinek tervezetében a „Vallás” részbe szánta a cikket; Комментарии 2010, 411.) Azzal a táborral, amelyhez Blok tartozott, Merezkovszkij is polemizált (lásd erről Комментарии 2010, 403–409).

Ivanov nyomán Blok a szimbolizmus addigi történetét a tézis és az antitézis korszakára osztja. Előbbire jellemző az Örök Nőiségbe (úgy mint az Isteni Bölcsesség, azaz Szophia, a Világlélek, Beatrice, Gretchen, a Szépséges Hölgy – megtestesülései sorát lehetne folytatni) vetett hit¹¹, a „teurgoszi”, „prófétai” (Блок 2010, 124, 129) szerep, „»más«, még ismeretlen világok”¹² létezésének feltételezése: „A mágus Valaki¹³ sugárzó tekintetének azúrjában fürdik; ez a tekintet kardként átdöfi az összes világokat”¹⁴ (Blok 1972, 351). Ennek a fajta költői létnek a megvilágítására Vlagyimir Szolovjov sorait idézi:

Csak elálmodozol, vagy éjjel ijedsz fel,
ott lelsz valakit,
aki lángsugaras, csillagtüzü szemmel
lelkedbe tekint.¹⁵

A rákövetkező „antitézis” időszakában a költő az alkotás során mozgósítja démonjait (alteregóit), és végeredményben ráolvasás segítségével az életét művészet-

¹⁰ Blok is ilyen értelemben ír apjának „vallásos élményeiről” „nagyon tág értelemben” (1905. évi levél. Блок 1963b, 123).

¹¹ Ennek égíse alatt beszél az általa a szimbolizmus elődeinek tartott Tyutcsjev, Fet, Polonszkij és V. Szolovjov költészetéről. Hite szerint a lírikus kiválasztott, aki az „Aranykor” avagy az „ígéret földje” „álmának” él, s ihletét „isteni forrásból meríti” (1901–1902-es naplój, Блок 1963a, 31, 32, 35).

¹² A gondolat forrása Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regénye, Zoszima tanítása (Комментарии 2010, 412).

¹³ Az eredetiben itt, a szöveg hely kontextusának értelmében, nőnemű lény szerepel.

¹⁴ A kritikai kiadás kommentárja szerint itt Wagner *Ringjének* kardmotívuma kontaminálódik a szabadkőműves beavatási rítus mozzanatával (Комментарии 2010, 412–413).

¹⁵ A versidézet és a cikk Recski Ágnes fordítása.

té változtatja. Az az arc, amely valaha felderengett az égen, eltűnik, helyette egy „szépséges bábu¹⁶, kék látomás, földi csoda” van a költő előtt, egy „sátáni ötvözet sok világból”, amelyet ő teremtett (354, 355). Legjobban *Az Ismeretlen Nő* című verse, írja Blok, illetve Vrubel *Démonja* illusztrálja ezt. Ekkor válik aktuálissá a lírikus számára „az élethez való visszatérés” kérdése és „az elveszett arany kard keresése” (356).

A művész azonban nem maradhat sokáig a „szörnyű és fényességes Pokolban”, ami maga a művészet. („Nemhiába hagyta meg Valerij Brjusov a művészeknek: »A pokol-katlan, a parázsló, süssön, mint Dantét valaha.«” BLOK 1972, 359, korrigálva.) Vagy belepusztul, ahogyan például Vrubellel is történt¹⁷, vagy vállalkoznia kell a „hőstetre”: földöntúli segítőtje (mint Danténak Beatrice) révén megtalálni a kivezető utat, egyfajta lelki zárandoklatra indulni, azaz tanulni, magába mélyedni és „szellemi diétát” folytatni, hogy végül szent szolgálatot vállalhasson, mint Luca Signorelli Orvietóban – „kifesthesse” „az új kápolnát”¹⁸ (360–363).

A szimbolizmus jelentőségét és helyzetét illetően Blok véleménye definitív: „A naiv realizmus napja leáldozott; lehetetlen bárminek értelmet adni a szimbolizmus nélkül” (358).

Cikkének kulcsfontosságú képei, színei és „szereplői” szervesen összetartoznak. Hogy csak néhány példát említsünk az utalások gazdag szövetéből: a szimbolista művész útjának első fázisát a transzcendensbe és az Örök Nőiségbe vetett hit, az ebből fakadó tudás, jelképesen Novalis „kék virága” és az arany kard jellemezte. Az ezt követő időszakban a művész saját démonjainak (hasonmásainak) szolgálatára (akárcsak Faust Mefisztóéra) támaszkodva alkotott, alászállt a pokolba (ehhez köthető a Signorelli-utalás, vö. a festő *Utolsó ítélet*-freskóival és az alattuk található Dante- és Vergilius-arcképpel, DONATI 1989, 31–38). Ekkor a művész egységes értékrendszerébe „más világok” törtek be, ahogyan Vrubel *Démon*-képein szétárad a sötétkék és a lila (ezek Blok szimbolikus rendszerében a démoniség megfelelői, szemben korai költészete rózsaszín-, égszínkék-, fehér- és aranydominanciájával. B. GAÁL 1998, 164). Az áhított megváltás ebből a pusztító állapotból a lélek feltámadása, a művészi feladat és a hasznos szolgálat egyensúlyának megtalálása, amikor mindaz testet ölthet, amit a művész megtapasztalt és megszenvedett. E

¹⁶ A bábok, bábszínház, mutatóványosbódé motívumkomplexum az 1906–1907-es időszak lírai drámájában (*Komédiásdí*) és verseiben is megjelenik.

¹⁷ Mihail Vrubel hosszú betegség után 1910-ben hunyt el, egy évben Tolsztojjal és Vera Komisszarzsevszkajával, a korszak nagy színésznőjével. Blok számára a három halál szimbolikusan kapcsolódott össze (Блок 1999, 48). Vrubel sírjánál elmondott nekrológja, amely folyóiratcikként is megjelent („Vrubel emlékezete” / Памяти Врубеля), több ponton érintkezik a vizsgált esszével.

¹⁸ Az orvietói székesegyház San Brizio (korábbi nevén „új”) kápolnája freskóinak Blok önálló karcolatot akart szentelni befejezetlenül maradt „A művészet villámai” című esszékötetében (Комментарии 2010, 421).

ponton kitapintható egy fentebb tárgyalt kérdés aktualizálódása, nevezetesen – ahogy már a *Három kérdés* című cikkében is – Blok a szépség és a hasznosság kibékítésének, a művész etikai kötelességének imperatívuszát fogalmazza meg.

A harmadik cikk, *A költő rendeltetéséről*, szintén eredetileg beszéd formájában hangzott el, immár egy új történelmi és létkorszakban, 1921 februárjában, a Puskin halálának 84. évfordulója alkalmából rendezett petrográdi ünnepségeken. Cikke elején Blok leszögezi, hogy voltaképpen amit a költő alkot, az nincs alávetve az időnek és a körülményeknek; ha az emberek nem értik, az csak őket minősíti. Sőt, „a költészetnek, mint minden művészetnek, a lényege változatlan” (BLOK 1972, 451). A költőre, „a harmónia gyermekére”, három feladatot bíz Apolló: „az első – kiszabadítani a hangokat az őket szülő és körülvevő zürzavaros őselemből; a második – harmóniába rendezni ezeket a hangokat, formát adni nekik; a harmadik – átinni a harmóniát a külső világba” (452). A költői művek recepciójáról szóló gondolatait Blok egy tágabb összefüggésrendszerbe helyezi, amely egy korszakváltás történelmi, ontológiai és antropológiai kérdéseit feszegeti. Egy lezárult múlt és egy nyitva álló jövő küszöbén Blok így töpreng:

„A költő szavai már az ő tettei.” Váratlan hatalomnak mutatkoznak: próbára teszik az emberi szíveket, és válogatnak az emberi salak halmaiban; talán összegyűjtik az „embernek” nevezett régi fajta valamely részeit, azokat, amelyek alkalmasak új fajta létrehozására; hiszen a régi, úgy látszik, gyorsan fogy, elkorcsosul és kipusztul (452).

Puskin műveiből vett idézetekkel megtámogatva a költő hármas feladatát bővebben Blok a következőképpen fejti ki. A költő először is magányában, távol az emberektől feltárja a lélek mélységeit, és egyesül az őselemmel. (Nietzsche dichotómiájában ez a dionüszoszi fázis. *A tragédia születése a zene szelleméből* című mű részét Blok 1906-ban részletesen kifejgyeztetelte. Szimbolikus zene-fogalma jelentős mértékben táplálkozott Nietzsche gondolataiból. Максимов 1975, 57.) Blok cikkének az öntudatlanba, a káoszba történő dionüszoszi alászállásról szóló részét érdemes szó szerint idézni:

A lélek feneketlen mélységeiben, azokban a mélységekben, amelyek hozzáférhetetlenek a civilizáció alkotta állam és társadalom számára, hanghullámok hömpölyögnek, a végtelent átfogó éter hullámaihoz hasonlóak; ott ritmikus rezgések vannak, hasonlóak azokhoz a folyamatokhoz, amelyek kialakítják a hegyeket, a szeleket, a tengeráramlatokat, a növény- és állatvilágot (BLOK 1972, 453).

Ezt követően a hallott hang számára meg kell találnia a megfelelő szót, tehát az érzékelhető formát – ez a költői mesterség. Végül a megteremtett művet ki kell vinnie a világba – itt megy végbe összeütközése a „csöcseléssel”. A puskini és bloki szóhasználatban a csöcselék nem a népet jelöli, hanem a csinovnyikokat, akik nem

hagyják, hogy a költő hivatásának éljen; azt követelik, hogy „seperje az utcák mocskát” (455), illetve a cenzúrával szorítják korlátok közé szabadságát. Az így értett csőcselék közvetlen hasznát követel a költőtől, másfelől attól tart, hogy művei a hatalom szemszögéből veszélyes folyamatokat indíthatnak el. Blok azonban megfogalmazza hitét: a nagy mű előbb-utóbb eléri a szíveket, véghezviszi a válogatást „az emberi salak halmaiban”, és ilyen módon a formába foglalt harmónia, tehát a szépség, egyfajta hasznossággal, a nagy egészre kifejtett hatással párosul; a civilizáció kultúrává nemesül, a „forradalmak viharában” az ember Művésszé válik. Utóbbi, wagneri ihletésű gondolatot *A humanizmus pusztulása* című cikkében (1919) írta le (448).

Puskin verséből kölcsönzi Blok a címet ahhoz az írásához is, amelyet negyedikként áttekintünk. „*Sem istenség, sem ihlet*” (*Az akmeisták céhe*¹⁹) című 1921-es pamfletjét azzal kezdi, hogy a fiatal orosz kultúrában mindig is szorosan összetartozott líra és próza, elválaszthatatlanok voltak a társművészetek, a tudomány, a művészet és a politika és még sok más terület, így soha nem létezett tisztán irodalmi irányzat sem. Ezért az orosz szimbolizmus is ezer szállal kötődött a filozófia, a vallás és a társadalom kérdéseire, hiába akarta Brjusov „iskolás keretek közé” „gyömöszölni” (Блок 1972, 465). Az akmeizmus ellenben „importált »külföldi holmi« volt” (470), „tisztá irodalom”, semmi több. Hozzá képest a futurizmus, véli Blok, sokkal jelentősebb, szervezettebb, élettel telibb irányzat. Az akmeisták szerint „a lélektelen teóriák és a mindenféle formalizmus hideg mocsarába” „fojtják bele” magukat,²⁰ és közben nem vesznek tudomást az orosz élet és a világ égető kérdéseiről, hallgatnak „az egyetlen értékesről: a lélekről” (472, 473). Azt, hogy a líra a lélekről kell hogy szóljon, Blok már jóval korábban, 1908-as „Levelek a költészetéről” című írásában kifejtette: „a művészet valóban nagy alkotásait a történelem a »gyónásszerű«, »vallomásos«²¹ művek sorából választja ki. Csak az, amiben porig égette magát – vagy azért, hogy új művek létrehozásához szülessen újjá, vagy azért, hogy meghaljon – csak ez az alkotás válhat naggyá”. Tehát a művészi alkotómunka forrása a lélek, és a mű hatása „az önfeláldozás őszinteségén” múlik. A „hideg szavak” nem elégségesek (Блок 2010, 35). Ezt a gondolatot előlegezi meg az egészen korai naplóbejegyzés: „A versek imák” (Блок 1963a, 22).

¹⁹ Az akmeizmus mint a szimbolizmus ellenében létrejött, a futurizmusnál jóval mérsékeltébb új irányzat a Költők Céhe csoport tevékenységéhez köthető, amelyet Gumiljov és Gorogyeckij alapított 1911-ben. Legnevesebb tagjai közé tartozik Ahmatova és Mandelstam. Blok ellenérzése az akmeista poétikát illetően már 1912–1913-tól jellemző (Блок 1962, 516–517). Ahmatova verseit nem tartotta akmeista jellegűnek (Блок 1972, 468–469). 1916-ban Ahmatovának írt levelében méltatta a költőnő „A tengernél” című „vigasztaló és üde” poémáját; néhány apró stilisztikai megjegyzése csupán „össz-női” nyelvi jelenségekre irányult (688. Lothár László ford.).

²⁰ Gumiljovról pedig azt írja naplójában, hogy az ízlésnek való megfelelni vágyás teherként nehezedik rá (Блок 1963a, 232).

²¹ Blok a произведения „исповеднического характера” kifejezést használja.

A továbbiakban tekintsük át a költő olyan – különböző időszakokban írt leveleiből, naplóbejegyzéseiből, jegyzetfüzeteiből, illetve magyar fordításban nem olvasható cikkeiből – származó megnyilatkozásait, amelyek témánk szempontjából szintén fontosak. „Színek és szavak” (Краски и слова) című korai cikkében (1905) Blok szembeállítja egymással a költőt (írót) és a festőt. Előbbi, véli, mára elveszítette gyermeki naivitását, a nézés és a látás, az érzékelés, befogadás egyszerűségét és spontaneitását. Túl sokat vesződött az „absztrakciókkal”, agyondolgozta magát a „szavak laboratóriumában”; a festőtől kellene tanulnia, aki egyszerűen felismeri „a vöröset, a zöldet, a fehérét”, aki nézi és látja az „eleven” természetet. Jellemző, folytatja: ha egy festő tollat ragad, „új és friss” nyelven kezd el írni; a költőt ezzel szemben nyomasztja „a szavaktól, az elmosódó és bizonytalan gondolattól való félelem” (Блок 2003, 16–17). Érződik „Blok elhidegülése a pétervári és moszkvai misztikusoktól” (Енишерлов 1981, 296), amikor arra buzdítja a költőt, hogy hagyjon fel a szimbolikus és misztikus írásmóddal, és térjen vissza az érzékelés és az ábrázolás közvetlenségéhez, ahogyan az még a festőknél megvan.

A vers és általában a műalkotás lényege, létrejötte és továbbélése egy olyan gondolatkör, amely felbukkanásai során más-más megvilágítást, illetve hangsúlyt kap. Egy 1906-os bejegyzés így szól: „A vers nem más, mint néhány szó csúcsára kiterített lepel. Ezek a szavak úgy világítanak, mint a csillagok. Miattuk léteznek a vers. A költemény annál sötétebb, minél távolabb vannak ezek a szavak a szövegtől. Az egészen sötét versben nem ragyognak ezek a szavak, a vers nem belőlük táplálkozik, hanem sötét zene járja át és telíti el” (Блок 1965, 84). A „sötét zenéből” születő mű gondolata Bloknál közvetlenül nyilvánvalóan az épp ekkor tanulmányozott Nietzsche-től származik, ahogy erre már (egy másik cikke kapcsán) utaltunk. Blok szimbolikus „zene”-kategóriája a századelőn őt ért szimbolista, zenei, filozófiai impulzusok hatása alatt, jelentős részben a Vjacseszlav Ivanov lakásán működő szalon, a „torony” összejövetelein elhangzó előadások és diszkussziók nyomán alakult ki, és ez a szimbólum-kategória (D. Makszimov kifejezése) lényegét tekintve egész további útján változatlanul fennmaradt úgy, hogy közben kiterjeszhetősége szélesedett (erre még visszatérünk).

Hogyan is keletkezik a mű? Lényeges-e fennmaradása a művész számára? „Vrubel emlékezete” című cikkében ezt olvassuk: „...mindennél fontosabb maga az a tény, hogy a művészből alkotó energia áramlott ki, felvillant a villám fénye, megszületett a zseni; a többiért vagy a mester megremegő keze a felelős (talán bizony a legnagyobb mesterek keze nem remeghet meg?), vagy az idő hatalma, amely mindent kivétel nélkül elpusztít. A művész által vétett hibák és a romboló idő miatt bánkódjon a közönség, de ne bánkódjunk mi, művészek, akiknek az »aranykor a mellényzsebében« van,²² akiknek többet ér az, hogy a szobrász rátalált

²² „Aranykor a mellényzsebben” (Золотой век в кармане): fejezetcím Dosztojevszkij *Az író naplója* címmel kiadott publicisztikai írásainak egyikében (1876 januárja).

Vénuszra a márványban, mint az, hogy létezik Vénusz szobra. Az alkotás terméketlen volna, ha az alkotófolyamat betetőzése függne akár a barbár időtől, akár a barbár embertől.”²³

A szó művészetét illetően azonban Blok nem tud elvonatkoztatni attól, hogyan jut el a mű az olvasóhoz, és – a konkrét esetben – milyen szerkesztői kritikákra kell válaszolnia a szerzőnek. Szergej Makovszkij megjegyzéseire válasza egyértelmű és visszavonhatatlan: „Mária elszenderülése” című („Itáliai versek” ciklus) költeményébe egyetlen névmást sem tudna betoldani, még ha grammatikailag indokolt is lenne, mivel ő így hallja az éneket („мне так »поется«”). A szerkesztő-költő situációt ahhoz hasonlítja, amikor egy fiatal anyának megemlézik gyermeke apróbb hibáit: az anya úgy érzi, hogy neki egyedül így drága a gyermek, nem cserélné el másikra (Блок 1963b, 301). A hasonlat rávilágít arra, hogy a mű születése során Blok meggyőződése szerint a költő nem mesterember, mint ahogy az majd az akmeista felfogásban lesz, hanem médium, aki csak „meghallja” és „lejegyzi” a hangokat, ahogyan a *Vrubel emlékezete* című cikkben is áll: „... minden nap és minden éjjel susogó szél kerekedik és ismeretlen világokból suttogások és valamilyen ismeretlen nyelven kimondott szavak foszlányait hozza; mi azonban nem halljuk meg azt, ami a legfontosabb. Géniusznak talán csak az mondható, aki a szél zúgásán keresztül meghallott egy egész mondatot, összerakta és leírta a szavakat.”

Egyik drámája, a *Rózsa és Kereszt* majdani recepcióján töprengve ezt veti párra:

arra a következtetésre jutottam, hogy nincs jogom beszélni a misztikus Rózsáról, (...) hogy nincs elég szellemi erőm ahhoz, hogy eligazodjam a drámában a Rózsa és a Kereszt csak „dísznek”, művészileg alkalmazott szimbólumában. (...)

(...) nem tudok és nincs jogom *többől* beszélni, mint az emberiről. Témám egyáltalán nem „A Kereszt és a Rózsa” – ez elérhetetlen cél. Legyen inkább egy ember sorsa, aki alulmaradt, és ha képes leszek „megalázkodni” a művészet előtt, valakinek a témámon keresztül majd valami több felvillan. (...) a műalkotás eleven lény, nem pedig mozdulatlan holttest (Блок 1963a, 181, 186).

Ezek a gondolatok már a modern recepcióesztétika felé mutatnak.

A költői, írói hivatás és cél megtalálása, tudatosítása, kitartás a művész feladata mellett Blok szerint az „út” képzetével írható le, amelyen az alkotónak előre kell mennie. Saját „útjáról”, a neki „rendelt” útról, amelyen „tudatosan” és „eltéríthetetlenül kell” haladnia, már 1907-ben ír Andrej Belijnek (Блок 1963b, 184). 1909-ben pedig, „Az író lelke” című cikkében általánosan fogalmazza meg tételét: „Az első és legfontosabb jele annak, hogy az adott író esetében nem véletlen és

²³ A fordítás az alábbi kötetben fog megjelenni: „A szimbolizmus és az avantgarde kora az orosz művészeti kultúrában” (szerk. Han Anna et al.).

átmeneti jelenséggel van dolgunk, az út érzésének megléte” (Блок 2010, 102). Ha megvan az út, akkor az határozza meg az író belső „ritmusát”. Az író, „belső hallásával”, szakadatlanul figyeljen a távoli zenére – ez a néplélek „világzenekara”. Így lesz alkotómunkája a „nép lelkének visszhangja” – a nép szentesítése nélkül nem alkothat (Блок 2010, 103, 101). Itt kell visszatérnünk Blok szimbolikus zenefogalmára, amely a hangzó zeneműveken (például az általa annyira kedvelt Wagner muzsikáján) túl az ösztönös, dinamikus, formátlan, őserejű princípiumot jelenti az alkotásban, a társadalomban, a történelemben. Ha a zene szelleme már nem táplálja a kultúrát, az civilizációvá kövül. Bad Nauheimben Wagnert hallgatva jegyzi le az alábbiakat: „A zene (...) a legtökéletesebb a művészetek közül (...). (...) minden zenekari pillanat a galaxisok rendszerének ábrázolása – annak teljes, pillanatnyi és folytonosan változó, sokféleségében. A zenében nincs »jelen« (...). A zene teremti a világot. A zene a világ szellemi teste (...)” (Блок 1965, 150) – a világé (sőt a kozmoszé), amellyel való organikus kapcsolatát Blok egész pályája során – különböző modifikációkban – érezte és kifejezte.²⁴

Alekszandr Blok több mint száz cikket és ugyanannyi recenziót írt. Egyetérthetünk a kutatóval, hogy bennük valódi művészi prózát teremtett. A „gondolat és a nyelv metaforikus jellege”, a személyes hang, az intuíción átható ereje és az „egész” megragadásának igénye szerzőjüket a publicisztikai írásokban is lírikusként mutatja (Максимов 1975, 178, 182, 183). Irodalmi tárgyú esszéiben nem volt célja valamiféle normatív poétika megalkotása – ez, ahogy a vizsgált szövegek is megmutatták, összeegyeztethetetlen lett volna romantikus-szimbolista alkotáskonceptiójával. Így prózájának olvasása elsősorban a művészetről és a művész feladatairól vallott magasztos elképzeléseihez, magának Bloknak a személyiségéhez és a századelő orosz – irodalmi és történelmi – valóságához vihet közelebb. Recenzióinak és itt nem érintett cikkeinek szövegkorpuszában, illetve más forrásokban fellelhető vélekedéseiből rekonstruálni, ilyen apró mozaikkövecskékből összerakni a költészetről vallott további nézeteit – ez már egy másik tanulmány célja lehetne.

Bibliográfia

- B. GAÁL Márta (1998), Novalis és Blok szímszimbolikája, in HETÉNYI Zsuzsa (szerk.), *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti, kultúratörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*, Budapest, ELTE BTK DF Kiadói Közössége, 159–168.
- Alekszandr BLOK (1972), *Válogatott művei* (vál. PÓR Judit), Budapest, Európa.
- Roberto DONATI (1989), *Orvieto*, Narni-Terni, Plurigraf.

²⁴ Lásd ennek egyik vetületéről Енишерлов 1981, 294–295.

- Г. Адамович (2004), Наследство Блока, in Александр Блок: *pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология*, Санкт-Петербург, Изд-во РХГИ, 581–594.
- Александр Блок (1962), *Собрание сочинений в 8 т. Т. 6. Проза 1918–1921*, Москва–Ленинград, ГИХЛ.
- Александр Блок (1963а), *Собрание сочинений в 8 т. Т. 7. Автобиография 1915. Дневники 1901–1921*, Москва–Ленинград, ГИХЛ.
- Александр Блок (1963б), *Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. Письма 1898–1921*, Москва–Ленинград, ГИХЛ.
- Александр Блок (1965), *Записные книжки 1901–1920*, Москва, Художественная литература.
- А. А. Блок (1999), Возмездие. Предисловие, *Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 5. Стихотворения и поэмы (1917–1921)*, Москва, Наука.
- А. А. Блок (2003), *Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 7. Проза (1903–1907)*, Москва, Наука.
- А. А. Блок (2010), *Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916)*, Москва, Наука.
- В. Енишерлов (1981), Александр Блок – критик, in *В мире Блока. Сборник статей*, Москва, Советский писатель, 291–332.
- Комментарии (2010), in *А. А. Блок, Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916)*, Москва, Наука, 283–584.
- Д. Е. Максимов (1964), Критическая проза Блока, in *Блоковский сборник*, Тарту, ТГУ, 28–97.
- Д. Е. Максимов (1972), Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока, in *Блоковский сборник 2*, Тарту, ТГУ, 25–121.
- Д. Максимов (1975), *Поэзия и проза Ал. Блока*, Ленинград, Советский писатель.
- Д. М. Поцепня (1976), *Проза А. Блока: стилистические проблемы*, Ленинград, Изд-во Ленингр. ун-та.
- Ю. Н. Тынянов (1977), Блок, in Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука, 118–123.

Az újraírt Anne Bradstreet

Egy 17. századi költőnő alakja John Berryman *Homage to Mistress Bradstreet* (*Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt*) című hosszúversében¹

John Berryman (1914–1972) amerikai költő legtöbbet értelmezett műve a *The Dream Songs* (*Álmodalok*, 1969) című hosszúverse, amelynek részletei Ferencz Győző és Jánosy István fordításában magyarul is olvashatók (BERRYMAN 1998, BERRYMAN 2014). Hasonlóan nagyszabású az 57 nyolcsoros strófából álló, *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című sűrű és mozgalmas drámai költemény, amelynek cselekménye egy 20. századi költő és Anne Bradstreet (1612–1672) párbeszédéből bontakozik ki (BERRYMAN 1972⁴). Bradstreetet a 17. századi puritanizmus egyik fontos alakjaként, a gyarmati Amerika első jelentős költőjeként tartják számon. Interjúesszéjében Berryman azt rója fel kritikusainak, hogy csak alig néhányuk vette észre, hogy a *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* tulajdonképpen történelmi vers. Robert Lowell az egyik, aki nem tartozik közéjük; Berryman idéz is a *The New York Review* hasábjain közölt írásából (BERRYMAN 2021, 31). Lowell a következőket írja:

Többszöri olvasás után is elveszettnek érezhetjük magunkat [a versben]; minden nekifutás után érthetőbbé és egyre kísértetiesebbé is válik. Bizonyos tekintetben Anne Bradstreet életrajza, mely a korszak nyelvét, teológiáját, visszafogott díszait is újraalkotja. [...] A *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* nyelvünk legleleményesebb történelmi költeménye (LOWELL 1987, 107).²

A költemény először 1953-ban jelent meg: a *Partisan Review* szeptember–októberi számában prominens helyen, nyitószöveggként szerepel (BERRYMAN 1953). Philip Coleman szerint jelentősége lehet az első megjelenés kontextusának.

¹Tanulmányom egy Berryman költészetére fókuszáló disszertáció részfejezete. 2019 áprilisa és szeptembere között a dublini Trinity College-ban folytattam kutatásokat a témában. Mentorom Dr. Philip Coleman volt, akinek ezúton is köszönöm baráti támogatását. A tanulmányút a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával valósult meg.

²Dolgozatomban, ha másként nem jelzem, minden szövegrészletet saját fordításomban közlök. A fordítást a főszövegben, az angol nyelvű részleteket pedig lábjegyzetben adom meg.

Terry Cooney-t idézve kiemeli, hogy a *Partisan Review* ezekben az években változtatott addigi arculatán: nemzetközi, kozmopolita folyóirattá alakult, hogy ezzel tágítsa az amerikai irodalom és kultúra nemzetorientált perspektíváját (COONEY 1986, 93; idézi: COLEMAN 2014, 104). Cooney meglátásai nyomán Coleman amellett érvel, hogy Berryman költeménye jól illeszkedik a *Partisan Review* új koncepciójához, hiszen nem annyira a nemzeti múlt dicsőítése, mint inkább annak megkérdőjelezése és újraírása a célja. Ezzel a meglátásával Coleman új hangot üt meg a hosszúvers befogadástörténetében: tanulmánya 2004-ben jelent meg először (COLEMAN 2004), a következőkben is hivatkozott szerzők – Brendan Cooper (COOPER 2009) és Amy Jordan (JORDAN 2014) – már erre a szövegre építik megközelítéseiket. Ezekről az olvasatoktól eltekintve a recepcióban is meghatározónak mondhatók a vallomásos költészet diskurzúszához kapcsolódó szempontok: az értelmezők Bradstreet újraalkotását az identitáskeresés gesztusának tekintik (vö. MARTZ 1969, 27; FERENCZ 1999, 120), illetve Berryman nőkhöz és az anyjához fűződő viszonyát projektálják a versbe (vö. PROVOST 1984; SPENCER 1994; TRESELER 2017). Ennek egyik eklatáns példája John Haffenden monográfiájának vonatkozó fejezete. Haffenden szerint a *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* nem a valós/fiktív Anne Bradstreet szenvedéseiről szól, mint inkább magának a költőnek érzelmi zűrzavarairól. Bradstreet tehát egy maszk, amely Berrymant rejti (HAFFENDEN 1980, 10). A vallomásos olvasatok elsősorban a versbéli költői én analízisére koncentrálnak, és nem vetnek számot a vers történeti kontextusával, illetve Bradstreet amerikai és puritán kultúrában elfoglalt helyével.

Értelmezésem szerint a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nem maszkvers, de még csak nem is drámai monológ: a párbeszédese forma miatt sokkal inkább sajátos formájú drámai költemény. Hegel szerint a drámai költészet „[...] egyesíti az eposz objektivitását a líra szubjektív elvével: magában lezárt cselekményt ábrázol közvetlen jelenvalóságban; és ez a cselekmény egyrészt a magát megvalósító jellem bensőjéből fakad, másrészt – eredményében – célok, egyének és összeütközések szubsztanciális jellege által meghatározott” (HEGEL 1979, 389). Berryman verse azért emlékeztet Hegel meghatározására, mert Bradstreet személyének újraalkotásán keresztül elevenné teszi a történeti forrásokat. A szerzői intencióval összhangban megközelítesemben azt szemléltetem, hogyan viszonyul Berryman hosszúverse az irodalom- és kultúrtörténeti munkákból ismert Bradstreet alakjához, és hogyan írja át versnyelvbe a korabeli forrásokat. Berryman – a néhány évtized csúszással alkotó Susan Howe-t is megelőzve – „a poézis természetes részévé emeli” a különböző történelmi dokumentumokat.³ Újraírja a Bradstreet alakjáról alkotott kissé idealizált és szelíd képet, ami sokáig tartotta magát a köztudatban,

³ Bollobás Enikő fogalmaz így Howe költészete kapcsán (BOLLOBÁS 2020, 185).

és kihangsúlyozza a puritán költőnő rebellis vonásait. Ezzel a puritán világot és kultúrát is más színben tünteti fel. Ilyen tekintetben, akárcsak Howe, Berryman is nevezhető „revizionistának”.⁴

Kiről szól a hosszúvers? Berryman és a 20. századi költő helyéről

Meglátásom szerint a vers értelmezéséhez szorosan hozzátartozik a címben olvasható műfaji kijelölés. Az angol *homage* értelemszerűen a francia *hommage* megfelelője: másik iránti hódolatot fejezi ki. Bárdos László magyar és világirodalmi példákat sorakoztató tanulmánya szerint az *hommage* azt a verstípust jelöli, „amelyben valamely költő egy másik költőhöz, íróhoz, esetleg valamely társművészet alkotójához fordul, hozzá intézi szavait, és teszi ezt legtöbbször a tisztelet, a példa- és mintaválasztás, közös célvállalás kinyilvánítása végett – olykor a szelíd, netán a rajongó szeretet hangsúlyaival, gesztusaival” (BÁRDOS 2016, 115). Ha az *hommage* egy rég holt klasszikust elevenít meg, az „a prosopopeia alakzatának kiterjesztésével vág egybe” (BÁRDOS 2016, 116). Ezek a versek nemcsak azt mutatják meg, milyen a viszonya a költőnek a megszólított elődhöz, hanem azt is, hogyan értékeli a régi korok tükrében az őt körülvevő világot (vö. BÁRDOS 2016, 116–117). A *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* az *hommage* verstípusának egyik sajátos formája: a versben megszólaló költő ugyanis nemcsak megszólítja Bradstreetet, hanem életre is kelti, hangot is kölcsönöz számára, ami a prosopopeia alakzatának tipikus formája.⁵ A dialogikus struktúra szintén egyedi jelleget kölcsönöz Berryman *homage*-versének: világosan jelzi a másik felé fordulás mozzanatát, valamint azt is, hogy a másik megértése elválaszthatatlan attól, hogy a saját tapasztalataimra is reagáljak. Ezt hangsúlyozza Linebarger is, aki szerint „a modern költő és kora ugyanolyan fontos a vers számára, mint Anne Bradstreet és a Massachusettsi kolónia” (LINEBARGER 1974, 72).

A vallomásos költészethez kapcsolódó olvasatok egyik vitatható pontja a versbéli költő kilétének kérdése lehet. Berryman eltávolítja magától a 20. századi költő hangját; erre utalhat, hogy a verset kísérő jegyzetapparátusban egyes szám harmadik személyben hivatkozik rá: „A vers [Anne Bradstreetről] szól, de ezt az előhangot a költő mondja el; hangja a 4. strofa 8. sorában a nő hangjába

⁴ A „revizionista” kifejezést is Bollobás használja Howe poétikai gondolkodásának jellemzésére (185). Berryman és Howe „revizionista” költészetében egyébként az is közös, hogy mindketten a 17. századi gyarmatosítás, a puritanizmus korához nyúlnak vissza.

⁵ A prosopopeia fogalmához lásd Cintya Chase *Arcot adni a névnek: De Man figurái* című tanulmányát (CHASE 1997). Chase Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* (MAN 1997) című esszéjét referálja.

modulál.”⁶ A szerzői kommentár többféleképpen is értelmezhető. Elgondolható például identifikációs mozzanatként, a maszkhúzás gesztusaként, mintha a költő ezzel jelezné, hogy azonosul Bradstreet alakjával, eggyé válik vele. Ez azt a megközelítést húzza alá, hogy Bradstreet a költői én projekciója, azaz nem a 17. századi költőnő újraalkotása, hanem maszk: a vallomásos olvasatok szerint Berryman költői identitásépítésének egyik eleme. Csakhogy Bradstreet alakja mellett a 20. századi költő figurája is felfogható maszkként. Miként Kulcsár-Szabó Zoltán rámutat, „bármely lírai én létesülése egyben magával vonja valamilyen »maszk« létrejöttét az olvasás során”, ez azonban megkérdőjelezi a szerep versbéli szituálhatóságának feltételeit (KULCSÁR-SZABÓ 2007, 82–83). A 20. századi költőre tekinthetünk Berryman alteregójaként, de mivel az egyes szám harmadik személyű névmás többértelmű, lehet egy tőle független személy is. Az ambiguitással való játék ebben az esetben *mise en abîme*-szerű pozíciót hoz létre, ami végső soron megkérdőjelezi annak lehetőségét, hogy maszkversként olvassuk a szöveget.

Megközelítésemben nem maszkként, hanem olyan szimbolikus alakként tekintek a versbéli költőre, aki a 20. század eseményeinek megtestesítője és képviselője. Egyfelől persze helytálló azt feltételezni, hogy Berryman a saját kora, a saját érzései felől értelmezi újra Bradstreet alakját (ez az *homage*-vers műfajából is következik). Másfelől nyilvánvalóan szűkíti az értelelmzést, ha ezt – mint az előbbiekben idézett olvasatok megteszik – Berryman személyes konfliktusaira redukáljuk, s Bradstreet megalkotását a projekció egyik formájaként gondoljuk el.

A kommentár magyarázható a moduláció zenei jelentése felől is, miszerint egyik hangnemből a másikba váltunk. Berryman ezzel a megjegyzéssel jelezheti azt is, hogy a 20. századi költő szólama átadja a helyét Bradstreet szólamának. A Bradstreet és a költő között zajló párbeszédben az „énekeld gondolatink összhangzatát” (32.8)⁷ szintagma azt a benyomást kelti, hogy nem egy verset, mint inkább egy színpadra szánt mű vagy duett szövegét olvassuk. A jegyzetapparátusban hivatkozott sorok („fiatalon talállak hát téged. Jöttem, hogy feltartsalak, / jöttem, hogy elidőzzek nálad / és Simonnál, ki kormányzó és apa, s e férficsődületnél”⁸ [4.6–8]) érthetők a költő hangjának folytatásaként is, mintha a költő és Anne egyszerre szólalnának meg. Az 5. versszak felütésében a többes szám első személyű névmás is lehet ambiguitív; ez a sor jelezheti azt is, hogy a költő együtt utazott

⁶ „The poem is about the woman [Anne Bradstreet] but this exordium is spoken by the poet, his voice modulating in stanza 4, line 8 into hers.”

⁷ „sing a concord of our thought” (Berryman arab számokkal jelöli a stórfákat. Zárójelben azt tüntetem fel, melyik versszak hányadik sorából származik az adott idézet. Ebben is a költő gyakorlatát követem.)

⁸ „it seems I find you, young. I come to check, I come to stay with you, / and the Governor, & Father, & Simon, & the huddled men”

Anne-nel és a többi telepessel: „mire partot értünk, megfogyatkoztunk” (5.1).⁹ A vers tehát két különálló hang szétváló-összefonódó dialógusaként is felfogható, amelyben Bradstreet és a 20. századi költő tükröt tartanak egymásnak a vers fikatív terében. A költemény keretes szerkezete is erre játszik rá: mint azt Brendan Cooper észrevételezi, a 2. és az 55. versszakban is megjelenik a rókalyukak képe, de más jelentéssel bírnak. Míg a 2. strófában a puritán tájba illenek, az 55. strófában a II. világháborús lövészárkokra utalnak, így a többi utalással¹⁰ együtt a 20. század tragikus történelmi eseményeit reprezentálják (COOPER 2009, 97–98).

Miért éppen Anne Bradstreet? A témaválasztásról

Akárhogyan értékeljük végül a verset, megkerülhetetlen, hogy számot vessünk azzal a kérdéssel, ki volt Bradstreet.¹¹ A mű inherens része a történelmi reflektáltság, vagyis annak kérdése, mi az, ami a 20. századi események távlatából másképpen mutatja Anne Bradstreet korát és életének mozzanatait, és fordítva. Ezt a felvetést támasztja alá, hogy Berryman olyan koncepciózus és szisztematikus történelmi-lélektani munkaként jellemzi művét, amelyben a 20. századi költő a médium szerepét tölti be. Egyik, először 1965-ben közölt interjújában a következőket mondja:

[...] noha a formát és az alanyt [Anne Bradstreet] megtaláltam, témám még nem volt. [...] Egy amerikai történész valahol megjegyzi, hogy minden gyarmati település erősen konzervatív, leszámítva a kezdeti elszakadást (akár vallási, akár politikai, akár jogi, akár más téren történik). Miközben megpróbáltam e nyilvánvaló igazság mindkét oldalát bírálat alá vetni [...], a második részére koncentráltam, és a vers lázadások sorozatában öltött testet. Először azt ragadtam meg, hogyan száll szembe [Anne] az új környezettel, és mindenekelőtt (valójában évekig húzódozó) meddőségével, aztán azt, hogyan lázad a (valójában ragyogóan boldog) házassága ellen, és végül azt, hogyan folytatja életét dacolva a betegséggel, a veszteségekkel és az öregedéssel. Ez alkotja a vers három nagy egységét; ezeket egy négy-négy versszakos előhang és kóda kíséri egy 20. századi költő „én”-jének tolmácsolásában, akinek a hangja Anne hangjába modulál (BERRYMAN 2021, 31. Kiemelések tőlem – B. A.).¹²

⁹ „by the week we landed we were, most, used up”

¹⁰ A vonatkozó sorok: „Most szétszóródó sebesültekkel / teli a sötét ég, végzetes titkokat rejték, / fajok gyilkolnak, rókalyukakban férfiak, / reaktorok hadakoznak vizenyős agy zúzmaráin.” („Already with the wounded flying / dark air fills, I am a closet of secrets dying, / races murder, foxholes hold men, / reactor piles wage slow upon the wet brain rime.”)

¹¹ Arpin megközelítése is ebből a kérdésből indul ki (ARPIN 1978, 47–59).

¹² „[...] although I had my form and subject, I did not have my theme yet. [...] An American historian somewhere observes that all colonial settlements are intensely conservative, except in the

A verset kísérő jegyzetek arról tanúskodnak, hogy Berryman körültekintő alaposággal dolgozta ki Bradstreet alakját, aki ezért olyan, mint egy modell: a puritanizmus és a koloniális élet megtestesítője. Haffenden ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy Berryman többoldalas vázlatokat készített verséhez (HAFFENDEN 1980, 19): munkája során Helen Campbell életrajzi monográfiájára (CAMPBELL 1891), John Winthrop történeti forrásként alapvető fontosságú feljegyzéseire (WINTHROP 1908), illetve Perry Miller *The New England Mind* a puritán jellemről szóló, esztörténeti vonatkozásokban gazdag munkájának első kötetére (MILLER 1939) támaszkodott. Emellett Berryman beépíti szövegébe a költő szavait, amelyeket Bradstreet prózai szövegeiből, illetve verseiből (BRADSTREET 1867)¹³ vesz át; illetve olyan élettörténeti elemeket is beleszó a költeménybe, amelyeket csak akkor érthetünk meg, ha tudjuk, ki volt Bradstreet, és legalább hozzávetőlegesen tisztában vagyunk néhány életrajzi és történelmi vonatkozással (ARPIN 1978, 49–50). Berryman ugyan meglehetősen szabadon kezeli a forrásait, de ezzel kihangsúlyozhatja az aktuálisan zajló eseményekről, valamint az amerikai nemzeti identitás puritán gyökereiről alkotott nézeteit is (COOPER 2009, 95–96).

Az „igazi” Anne Bradstreet

Anne Bradstreet 1612-ben született Angliában, és csak 1630 körül, a Massachusetts-öbölbe tartó gyarmatosítókkal együtt érkezett az Újvilágba. Ismertségre *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America* (*A tizedik Múzsza mostanság Amerikában tűnt fel*) című kötetével tett szert, amely először 1650-ben jelent meg Londonban. Második kötete, az 1678-as *Several Poems* munkáinak második, egyben bővített kiadása. Az új versek személyesebbek, meghatározó elemük az otthon képi világa (ELLIOT 2005, 241). Bradstreet költészetének témái változatosak: politikai és történelmi vonatkozású versei jól elkülöníthetők a privát szférához tartozó valómásos költeményektől, amelyek a költő életének mindennapi eseményeiből merítenek. Szövegei döntően vallási irányultságúak, ami Berryman versének értelmezését tekintve is meghatározó része Bradstreet életművének.

initial break-off point (whether religious, political, legal, or whatever). Trying to do justice to both parts of this obvious truth [...], I concentrated upon the second and the poem laid itself out in a series of rebellions. I had her rebel first against the new environment and above all against her barrenness (which in fact lasted for years), then against her marriage (which in fact seems to have been brilliantly happy), and finally against her continuing life of illness, loss, and age. These are the three large sections of the poem; they are preceded and followed by an exordium and coda, of four stanzas each, spoken by the »I« of the twentieth-century poet, which modulates into her voice.”

¹³ Bradstreet verseire és más írásaira a későbbiekben is erre a kiadásra hivatkozva utalok.

Bradstreet apja, Thomas Dudley felvilágosult szellemben nevelte gyermekeit. Ennek köszönhető, hogy bár a nőknek még a 17. században is alárendelt szerep jutott, Bradstreet az akkori viszonyokhoz képest szokatlanul jól képzett, olvasott volt, amire költészetéből is következtethetünk (ELLIS 1867, xiv; RICH 1967, ix). Bradstreet poétikai felkészültségéről tanúskodik, hogy a terjedelmes, epikus költeményeket szigorú következetességgel tartott jambikus lüktetés és szabályos rímképletek jellemzik. A 17. századi költőnő kiigazodott vallási kérdésekben, ismerte a korszak jelentősebb költőinek munkásságát is, *A tizedik Múzsza mostanság Amerikában tünt fel* című kötetének versei pedig gazdag történelmi és mitológiai műveltségről tesznek tanúbizonyságot. Ennek egyik eklatáns példája *The Four Monarchies (A négy birodalom)* című monumentális ciklusa, amely *Asszírria, Perzsia, Görögország és Róma* történetének verses epikai feldolgozása. Bradstreet műveltségét és költői tudatosságát tükrözi kötetének strukturális elrendezése is. A költeményeket jellemzően négyes osztatú ciklusokba rendezi (*The Four Elements [A négy elem]; The Four Ages of Man [Az ember négy életszakasza]; The Four Seasons of the Year [Az év négy szaka]; The Four Monarchies [A négy birodalom]* stb.), ami számszimbolika felől nyerheti el az egyik értelmét. A négyes szám a művészetben a világ és Isten országának száma (*Magyar Katolikus Lexikon* 2004, 635), a négyes osztatú struktúra kitüntetettsége a földi élet és Isten országa közötti egyensúly megtalálásának gesztusaként is érthető.

A 17. században, illetve a puritán közösségekben a nő a családi tűzhely őrzője volt: mindössze a háztartás vezetéséért és a gyermekek neveléséért felelt. Bárki, aki ennek a szerepnek nem vetette alá magát, kirekesztetté, üldözötté vált (PETRŐCZI 2008, 132–133; ELLIOTT 2005, 236–237). Ennek lett az egyik áldozata Anne Hutchinson is, akit radikálisnak és a fennálló rendszer szempontjából veszélyesnek tartott társadalmi nézetei miatt ítélték el (PETRŐCZI 2008, 133; BOLLOBÁS 2015, 37–38). Bradstreet életműve elválaszthatatlan a puritanizmus szellemiségétől,¹⁴ miközben költői tevékenysége ellentétes is azzal, nőként ugyanis nem érvényesülhetett volna a költői pályán. Ő azonban „kellően érzékeny és egyúttal [férfitrókonai felvilágosult hozzáállásának köszönhetően] szerencsés is volt ahhoz [...], hogy elkerülje azokat a csapdákat és veszélyeket, amelyek egy tehetséges nőre vártak” (PETRŐCZI 2008, 137; WADE WHITE 1951, 363). Bradstreet „a puritanizmus elvárásainak megfelelően” igazából nem is akart a nyilvánosság elé tárnai verseit: sógora, John Woodbridge vitte magával a kéziratokat Londonba, hogy aztán 1650-ben meg is jelenhessenek (BOLLOBÁS 2015, 40; ELLIS 1867, xxxix).

A nők korabeli helyzetét tekintve sokatmondó, hogy Woodbridge a kötethez fűzött előszóban nemcsak Bradstreet költői erősségeire mutat rá, de külön hangsúlyozza azt is, hogy verseit kizárólag szabad perceiben írta, amelyeket nem is

¹⁴ Ezzel a témával Robert D. Richardson részletekbe menően foglalkozik vonatkozó tanulmányában (RICHARDSON 1974).

szándékozott publikálni. Ezzel Woodbridge igyekszik elejét venni a támadásoknak: megjegyzéseiből ugyanis az olvasó arra következtethet, hogy Bradstreet jó anya és jó feleség, aki megfelelően ellátja mindennapi teendőit, emellett pedig kellő mértékben szerény is (REQUA 1974, 3). Bradstreet maga is tisztában volt azzal, hogy „a világ másként tekint a tollat ragadó nőre, mint a férfi költőre”, és folyamatosan küzdött azzal a dilemmával, hogyan lehet képes összhangba hozni a rárótt háziasszonyszerepet és költői identitását (BOLLOBÁS 2015, 40–41). Erre reflektálnak a *The Prologue (A prólógus)* című vers sorai is:

Kezembe, zsémbel a rosszindulat,
inkább, bizony, varrótű illenék.
Szégyent hozok költő-pennámra csak,
Nem sokra tartják itt a nők eszét.
Az sem használ, ha jónak találják versemet,
„lopta” mondják, vagy „vak tyúk is talál szemet!”¹⁵

Művelt, gondolkodó alkotóként Bradstreet nyilvánvalóan nem felelt meg egészen a puritán nőideálnak, ráadásul „azon kevesek közé tartozott, akik csalódásuknak hangot is mertek adni” (BOLLOBÁS 2015, 40). Miként Bollobás Enikő rámutat, a mai irodalomtörténet „feminista érzékenységgű kulturális lázadónak tartja Anne Bradstreetet; aki szembe mert helyezkedni a patriarchális puritanizmussal. Tette ezt nő léte, annak tudatában, hogy ő is Anne Hutchinson sorsára juthat” (BOLLOBÁS 2015, 40). Meglátásom szerint Berryman erre a lázadó Bradstreet-képre koncentrált, amikor versét megírja. Nem véletlen, hogy a költeményben Bradstreet legközelebbi barátja Hutchinson, akinek a története a puritán eszmékkel szembeni lázadás és a női intellektus erejének egyik szimbóluma lett (ELLIOTT 2005, 237). Ennek azért tulajdoníthatunk jelentőséget a költemény megítélés szempontjából, mert ez az egyik pont, ahol Berryman elszakad a történelmi forrásoktól: nincs bizonyíték arra, hogy a két Anne közeli kapcsolatban álltak volna (WADE WHITE 1956, 547).

¹⁵ Bollobás Enikő emeli ki ezt a részletet a versből, amit Rakovszky Zsuzsa fordításában idéz (BOLLOBÁS 2015, 41). Az eredeti szöveg így hangzik:

I am obnoxious to each carping tongue
Who says my hand a needle better fits.
A Poet's Pen all scorn I should thus wrong,
For such despite they cast on female wits.
If what I do prove well, it won't advance,
They'll say it's stol'n, or else it was by chance.

Az újraírt és újrarajzolt Anne Bradstreet

Amint arra tanulmányom elején is utaltam, Coleman szerint Bradstreet alakjában Berryman nem a nemzeti idolt ünnepli, hanem a hidegháborús konfliktusokat vetíti rá a 17. századi eseményekre (COLEMAN 2014, 105). A világháborúk után felélénkült a gyarmati Új-Anglia iránti érdeklődés, ami Rácz Margit összefoglaló tanulmánya szerint összefüggésben áll „az egységesülő és a 20. század elején nagyhatalommá váló Amerikai Egyesült Államok nemzeti identitáskeresésével” (RÁ CZ 1996, 5). Nemcsak a történéseket foglalkoztatta a nemzeti múlt, az amerikai identitás gyökereinek átértelmezése, hanem az írókat, művészeket is: Berryman verse is köthető ezekhez a törekvésekhez. Azzal, hogy kérdőre vonja a Bradstreet alakjához és a puritánok történelméhez kapcsolódó – kissé idealizált, romantizált – elképzeléseket, a háború utáni Amerika „nemzeti identitásának” válságát reprezentálja (COLEMAN 2014, 103; COOPER 2009, 97; JORDAN 2014, 1004).

Berryman Bradstreet-képét árnyalják Ben Shahn rajzai, amelyek a költemény 1956-os kiadásához készültek. Ha az értelmezők említik is, hogy Shahn illusztrálta az '56-os kiadást, nem térnek ki ennek jelentőségére (lásd pl. WADE WHITE 1956, 547; KUNITZ 1998, 116). Ez alól csak Philip Coleman monográfiája jelent kivételt. Coleman meglátásaival egyetértésben amellet érvelek, hogy Shahn rajzainak figyelembevétele az eddigiekhez képest további szempontokkal gazdagíthatja a vers megközelítését (vö. COLEMAN 2014, 107–109). Kibédi Varga Áron szó-és-kép viszonyokat taglaló tanulmányában ehhez kapcsolódóan azt hangsúlyozza, hogy a befogadás szempontjából kifejezetten fontosak lehetnek a szöveg mellett látható vizuális elemek is. Illusztrációk esetében szöveg és kép egyszerre kerül elénk, ezért nem eldönthető, mi ihletett mit. A befogadó figyelme a két médium között oszcillál, azaz, miként Kibédi Varga fogalmaz, az illusztrációk esetében „teljes joggal fordulunk a képtől a szöveghez és fordítva, vagy módosíthatjuk felváltva és rendszeresen egy verbális-vizuális tárgy felfogásának módját” (KIBÉDI VARGA 1997, 302). Az értelmezésben szöveg és kép magyarázhatják, kölcsönösen megvilágíthatják egymást.

A *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* című vers esetében ennek azért van különös jelentősége, mert Shahn Berrymannel együttműködésben készítette el a rajzokat. Ezért a befogadó részéről a hosszúvers annak ellenére is felfogható koprodukciós alkotásként, hogy Shahn illusztrációi valamivel később születtek. Shahn rajzai végtelenül egyszerűek, kevésbé részletgazdagok, inkább csak hangulatteremtő tusrajzok. A kötetben hol a költeményszakaszok előtt, hol azok után kaptak helyet, ami egyenrangú viszonyt feltételez Berryman versre és Shahn munkái között, és így indokolt lehet az is, hogy munkáikat szorosán összetartozó művekként kezeljük. 1956. január 15-én egyik Shahnnak címzett levelében Berryman a következőket írja:

Gyönyörűek, Ben. Lényegre törőek, csodálatosan fantáziadúsak és tökéletesek – teljes kép mindenről – az illusztráció egyetlen nyoma nélkül – függetlenek a verstől, és nem nyomják el azt. [...] Különösen a kis házakat szeretem, aztán a bámulatosan szép erdőt. *A nőről készült rajz szédítő mind az erő, mind a babiloni extravagancia miatt – s micsoda Tekintély!* (BERRYMAN 2020, 317. Kiemelések tőlem – B. A.).

A „nőről készült rajz” vélhetőleg Bradstreetre utal. Csakhogy Shahn képei közül első pillantásra egyik sem emlékeztet rá. Legalábbis egyik rajzról sem Bradstreet legismertebb, Edmund H. Garrett 1898-ra datált portréja jut eszünkbe, amely az *An Account of Anne Bradstreet the Puritan Poetess and Kindred Topics* (CALDWELL 1898) című kötet illusztrációjaként jelent meg. Garrett 19. századi korízlést tükröző, romantizáló festménye finom vonásokkal ábrázolja a puritán költőnőt, aki révedő tekintettel veti papírra gondolatait. Ez a Bradstreet-ábrázolás megfelel a puritán múltból alkotott idealizált képnek is. Miként Patricia Pender megjegyzi, Bradstreetről egyetlen 17. századi ábrázolás sem maradt fenn (PENDER 2015, 235). Shahnnak ezért lehetősége volt arra, hogy kizárólag a képzeletére támaszkodva alkossa meg Anne alakját. Berryman kifejezése („babiloni extravagancia”) árulkodó lehet. Az egyik rajzon egy meglehetősen férfias, erős testalkatú alakot látunk, aki egy sétatálcához hasonlatos botot tart a kezében. Ruhája gazdagon díszített, ami Berrymanban felidézhetette Babilónia díszítettségét. Ha ez az alak valóban Bradstreet, úgy semmiképpen sem olyanoknak tűnik, mint egy szerény, puritán feleség: határozott nő benyomását kelti. Shanh rajza nemcsak kiegészíti, hanem fel is erősíti Berryman jellemábrázolását, ami egy sorsával dacoló, szenvedélyes, lázadó nőként állítja elének Bradstreetet.

Berryman költeményét négy-négy versszakból álló előhang, illetve kóda kerezezi, amelyekben a 20. századi költő beszél. A költemény bevezető szakaszában nemcsak megszólítja, de életre is kelti a 17. századi költőnőt. Ezt érzékeltetik az (idézetben kurzívval jelölt) egyszerű jövő és jelen idő igealakjai:

1

Férjed, a kormányzó úgy élt sokáig,
téged meg nem indított, nyughatatlan vártad
mégis, türelmes asszony voltál.
Mintha látnálak itt időzni még,
Szabad perceidben Sylvestert és Quarlest
lapozgatod a tűz előtt, csillogó szemekkel
nézel uradra, a gyermekek nyugalomban.
Simon... *Simon csak hallgat, míg egy dalt olvasol.*

2

*Kint az Újvilág mély sötétségben teled,
Tiszta szellő suhan át a szűzföldeken,
rókák búsulnak lyukaikban,
bizonyára az angol szív csügged kábultan.
Kétlem, hogy Simon e szélvihar hullámain
Kíméli még szigorától költészetedet.
Egymás kezében vagyunk, törődéssel.
Saját világunk elengedte kezünket. [...]*¹⁶

A 3. strófa első sorai Bradstreet életre hívásának performatív aktusaként érthető: „Kukorica és szellő / alkotják testedet, s megmozdulsz. Megidézem / a századokból, látom” (3.1–3).¹⁷ Brendan Cooper olvasatában ez a kép gótikus színezetű: Bradstreet a halálból támad fel, Berryman verse azt idézi, hogy elbomlott teste már eggyé vált az amerikai kukoricaföldekkel. Cooper szerint ez az „okkultista” mozzanat az újangliai boszorkányüldözésekkel kapcsolható össze, és Berryman ezzel a gesztussal aláássa Bradstreet vallási integritását (COOPER 2009, 101–102). Meglátásom szerint az idézett részlet a csuhébabák („cornhusk dolls”) készítésére is emlékeztethet, ami a bevándorlók és az amerikai őslakosok közös hagyományaihoz köthető (SCOTT 2010, 83). A képnek ez az értelmezése árnyalhatja Coleman azon feltevését, miszerint Berryman az amerikai identitás kulturális és a történeti összetettségéről gondolkodik versében (COLEMAN 2014, 103).

¹⁶The Governor your husband lived so long
moved you not, restless, waiting for him? Still,
you were a patient woman.—
I seem to see you pause here still:
Sylvester, Quarles, in moments odd you pored
before a fire at, bright eyes on the Lord,
all the children still.
'Simon ...' Simon will listen while you read a Song.

Outside the New World winters in grand dark
white air lashing high thro' the virgin stands
foxes down foxholes sigh,
surely the English heart quails, stunned.
I doubt if Simon than this blast, that sea,
spares from his rigour for your poetry
more. We are on each other's hands
who care. Both of our worlds unhanding us. Lie stark,

¹⁷„Out of maize & air / your body's made, and moves. I summon, see, / from the centuries it.”

Berryman nem Bradstreet költészete érdekelte, hanem maga az ember. Először 1965-ben közölt interjújában ezt mondja: „Engem ő [...] szinte a kezdetektől fogva nem annyira költőként, mint inkább nőként foglalkoztatott” (BERRYMAN 2021, 30). Bradstreet elsősorban *A tizedik Múzsza...* költőjeként élt tovább az irodalmi és kulturális emlékezetben, ennek a kötetének versei azonban éppen azokról a viszontagságokról nem szólnak, amelyeket ő és társai átéltek az Újvilágba tartó útjuk során. Erre reagálnak Berryman versének metapoétikus reflexiói.

9

A tél rosszabb a nyárnál, mint élőbe fúródott
reszelő vagy éles méregfogak szorítása,
s talán mégis kicsomagolunk.
Farkasok és viharok közt gyalultatlan
deszkalapok, dobozok, hordók enyésznek,
házak épülnek. Bent napsugárban szállingózó
porszemek, Rut vagyok e messzeségben:
kitárom a számat, szemem könnyes: mosolyognék:

10

Pergament ragadok és álmodom. Erdejük elpusztul,
benne pázsit, fagyal, szilfa, hol
egy fülemüle fájdalomla lüktet.
Mély álomban a nők. Boldog voltam egykor...¹⁸

A 9. strófa utolsó sorai („Rut vagyok e messzeségben: / kitárom a számat, szemem könnyes: mosolyognék”) ambivalens érzéseket tükröznek: Bradstreet azonosulása a bibliai alakokkal és a „mosolyognék” feltételes módja azt sejteti, hogy az Újvilágba érkezést boldog pillanatként kellene megélni. A „könnyes szemek”

¹⁸ Winter than summer worse, that first, like a file
on a quick, or the poison suck of a thrilled tooth;
and still we may unpack.
Wolves & storms among, uncouth
board-pieces, boxes, barrels vanish, grow
houses, rise. Motes that hop in sunlight slow
indoors, and I am Ruth
away: open my mouth, my eyes wet: I would smile:

vellum I palm, and dream. Their forest dies
to greensward, privets, elms & towers, whence
a nightingale is throbbing.
Women sleep sound. I was happy once...

az elkeseredettséget fejezik ki. A versbéli Bradstreet az ószövetségi Ruthoz hasonlítja magát, akinek ószövetségi története a hűségről és az önfeláldozásról szól (*Rut könyve* 1987, 273–275). Coleman értelmezése szerint ezek a sorok visszájára fordítják a puritán gondolkodást: a 17. századi költő ugyanis nem talál vigaszt az ószövetségi történettel való azonosulásban (COLEMAN 2014, 111). A „pergament ragadok és álmodom” szintagma az alkotás folyamatát idézi, a két strófa közötti soráthajlás pedig azt érzékeltetheti, hogy Bradstreet azért fordul a költészet felé, hogy kiírja magából a fájdalmas élményeket. Ezt az értelmezést támasztják alá a 12. versszak sorai:

12

Rejtőzve dinasztiák közt, négyosztatú
ciklusokat öltök szavakba kitarotán,
egy barbár helyért, mindenről,
mi elmúlt, halott, messzi, szent.
– Rideg atyád öröme? döbbenet olvasom
mind e díztelen, elvont didaktikus rímetek,
dicsőséged felkavar neked, ki nem vagy
tüzes, sem bársonyos versek úrnője [...].¹⁹

Az angol szövegben a „quaternion on quaternion” kifejezés Bradstreet *A tizedik Múzsza mostanság Amerikában túnt fel* című kötetének négyosztatú ciklusaira utal. Berryman verse ugyanakkor nemcsak Bradstreet költeményeiből merít, hanem egyúttal a költőnő gyermekeinek írott levélmemoárjára (BRADSTREET 1867, 3–10), illetve a korábban idézett történeti forrásokra (Campbell monográfiája, Winthrop feljegyzései) támaszkodva alkotja újra 17. századi modelljét. A töredezett, élőbeszédszerű formanyelv új keretbe helyezi ezeket a szövegeket: felerősíti érzelmi töltetüket, vallomásos hangjukat. Erre reflektál a 12. strófa második fele. Itt a 20. századi költőt halljuk, akinek a szavai elmarasztalóak Bradstreet verseit illetően. (A 42. versszakban aztán Bradstreet is ezt a bírálatot visszhangozza: „Hal-

¹⁹ Versing, I shroud among the dynasties;
quaternion on quaternion, tireless I phrase
anything past, dead, far,
sacred, for a barbarous place.
—To please your wintry father? all this bald
abstract didactic rime I read appalled
harassed for your fame
mistress neither of fiery nor velvet verse [...].”

mozódnak a kimért, szellemtelen versek. / Kiadják őket mégis távol a kegyetlen Londonban, / egy lyukas centért” [42.6–8].²⁰)

A *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* olvasható Anne Bradstreet dramatizált lírai vallomásaként is, amely a 20. századi költő közvetítésében hangozhat el. A költőnő megidézésén keresztül Berryman még érzékletesebben tudja megmutatni az egykori telepések nehézségekkel teli körülményeit. Berryman azonban nemcsak végigköveti, de újra is írja a 17. századi költőnő életének eseményeit. A puritánokat az a hit vezérelte útjukon, hogy az Újvilág földjén felépíthetik az Új-Kánaánt (vö. RÁCZ 1996, 6; BOLLOBÁS 2015, 33). Berryman ezt az idealisztikus eszmét rombolja le a 20. század megrázó, mindent felforgató történései felől közelítve. Ezért is koncentrálna a hosszúvers Bradstreet szenvedéseire, fájdalmaira, belső vívódásaira. Az előhang számkivetettként ábrázolja Bradstreetet, akit egyébként – Anne Hutchinsonnal ellentétben – nem sújtottak megvetéssel. (A gesztus, hogy sógora megjelentette Londonban a verseit, önmagában elismerésnek számít.) A „bizonyára az angol szív csügged kábultan” (2.4) kifejezés Anne honvágát, csalódottságát érzékeltetheti. A magány érzését hangsúlyozza a 2. strofa utolsó sora is: „saját világunk elengedte kezünket” (2.8).

Gyermekeinek írott levelében Bradstreet nem részletezi, csak utal arra, hogy nem volt könnyű megérkeznie új hazájába, de a szenvedéseken átsegítette őt az isteni gondviselésbe vetett hite:

Kis idő után változott az állapotom, férjhez mentem, s ebbe az országba tértem, hol új világot és új körülményeket találtam, melyek felindították szívemet. De midőn meggyőződtem arról, hogy ez Isten útja, belenyugodtam, s csatlakoztam a bostoni gyülekezethez (BRADSTREET 1967, 5).

Berryman a 7. strófába kétszer is beleszövi a Bradstreet szövegéből kölcsönzött „at which my heart rose” kifejezést, amely a zaklatottság, a felháborodás érzéseire utal – magyarra a következőképpen fordíthatnánk: „melyek felindították / felizgatták szívemet”. A 17. századi költőnő idézett sorainak végéből csak két utalás marad arra vonatkozóan, hogy Bradstreet elfogadta a sors akaratát: az „I did submit” („belenyugodtam” [7.8]) a beletörődést jelzi; az „I do gloss for You” („imádkozom Hozzád mégis” [8.3]) pedig az Isten felé fordulás gesztusaként érthető.

²⁰ „The proportioned, spiritless poems accumulate. / And they publish them away in brutish London, / for a hollow crown.”

7

Mily sokáig nélkülöztünk a pusztító hőségben,
 kagylót és makkot faltunk, kivétel nélkül mind,
 mi felindította szívemet,
 sós vízzel, s énekeltünk,
 mikor azt beszéltek, a kormányzó utolsó
 kenyere sült a kemencében, megriadtunk.
 Lady Arbella haldoklott—mint
 sokan—mi felindította szívemet, de belenyugodtam.

8

Túl az Atlanti-óceánon jajkiáltásaink egyre súlyosabbak,
 s nehéz az éhínség, mi félelmeink táplálja,
 Imádkozom Hozzád mégis.
 Idegen zarándokkóként utazunk,
 egy várost kutatva. Csalatkoznunk kéne?
 Tudom, kiben bíztam, s kiben hittem,
 s hogy képes
 megőrizni a terhet, mit reá bíztam.²¹

A versbéli Bradstreet részletekbe menően felidézi, milyen nehézségekkel szembe-
 sültek a telepések útjuk során. Berryman átirata a forrásként használt szöveggel
 ellentétben azért lehet szorongást keltő, mert hiányzik belőle az egyértelműen
 megnyugtató feloldás, az isteni gondviselésbe vetett hit ereje.

²¹ How long with nothing in the ruinous heat,
 clams & acorns stomaching, distinction perishing,
 at which my heart rose,
 with brackish water, we would sing.
 When whispers knew the Governor's last bread
 was browning in his oven, we were discourag'd.
 The Lady Arbella dying—
 dyings—at which my heart rose, but I did submit.

That beyond the Atlantic wound our woes enlarge
 is hard, hard that starvation burnishes our fear,
 but I do gloss for You.
 Strangers & pilgrims fare we here,
 declaring we seek a City. Shall we be deceived?
 I know whom I have trusted, & whom I have believed,
 and that he is able to
 keep that I have committed to his charge.

5

Mire partot értünk, megfogyatkoztunk,
 Idegen hajók keresztezték utunkat, két héten át
 kedvezőtlen szelek rémítettek,
 csontig hatoló hideg, ónos eső, skorbut,
 megbetegedtünk sokan, ima sem segített,
 megtört csaták; apátlan született gyermek; nyüzsgő
 férgek & várakozás: várakozás. [...] ²²

Az 5. versszak az emberpróbáló időjárás viszonyokról ad érzékletes képet. Erről Campbell a következőket írja: „[á]llandóan szenvedtünk a két héten át tartó szélsőséges hidegtől” (CAMPBELL 1891, 53). Winthrop feljegyzéseiben pedig ezt olvashatjuk: „Aztán hatalmas vihar kerekedett, egész éjjel heves záporokkal, és nagyon hideg volt” (WINTHROP 1908, 36). Ezeket a stilizált, jól formált mondatokat sűríti Berryman előbeszédet imitáló versnyelvbe: nemcsak redukálja a leírásokat, hanem át is poetizálja azokat. Technikailag ehhez köthető a kihagyásos, kötetlen szintaktikai építkezés, illetve a nominális stílus. A szöveg erősen töredezett, gyakoriak a soráthajlások, a felsorolásszerű halmozások. Az angolban a „bone-sad cold” kifejezés a csontig hatoló hideg képi megjelenítése: Berryman a testi érzékelést és az érzelmi reakciót kapcsolja össze egyetlen tömör kifejezésben. Az elhúzódó viszontagságokat a vers nominális szerkezetekkel, illetve az angolban az „in[g]” („vermin crowding & waiting: waiting” – „nyüzsgő / férgek & várakozás: várakozás”) végződésekkkel elnyújtott hangzással érzékelteti.

A 13. és a 14. versszakok ismét a már idézett levélmemoár szövegére támaszkodnak: „De amikor úgy 14 vagy 15 lettem, azt találtam, hogy szívem érzékibb, és távol tart Istentől, infanti hiúság és bolondság ragadott el engem. 16 éves korom körül az Úr kezét haragosan emelte rám, s himlővel sújtott. Szenvedésemben könyörögtem az Úrnak, és megvallottam Büszkeségemet és Hiúságomat, s megkönyörült rajtam, s újra meggyógyított” (BRADSTREET 1867, 4). Berryman szóról szóra átemeli a versbe az „azt találtam, hogy szívem érzékibb” kezdetű mondatszakaszt, de a strófaváltással megtöri. Ennek a formai megoldásnak nyomatékösítő szerepet tulajdoníthatunk: az lehet a benyomásunk, hogy a vers ezzel az szellemi eltévelyedés súlyát érzékelteti. Berryman átirata azért hathat erőtelje-

²² By the week we landed we were, most, used up.

Strange ships across us, after a fortnight's winds
 unfavouring, frightened us;
 bone-sad cold, sleet, scurvy; so were ill
 many as one day we could have no sermons;
 broils, quelled; a fatherless child unkennelled; vermin
 crowding & waiting: waiting.

sebben, mint Bradstreet visszaemlékezése, mert a megszólalás jelen idejű kerete és az előbeszédet idéző töredezett, szintaktikailag szabadon szerveződő formanyelv ebben a részletben is elevenebbé teszi a vallomást.

[...] Miért bánom hát leverten, betegen vágyni,
mit nem lehet? Bűnben fekszem
ismét. Mert tizennégy évesen
azt találtam, szívem érzékibb s távol tart Istentől,

ifjonti hiúság & bolondság ragadott el engem;
himlő átkozott akkor, mikor az Úr visszatért.²³

A 17. strófa azt az életrajzi tényt idézi fel, hogy Bradstreet meddő volt, Berryman ugyanakkor ezt az élettörténeti momentumot is átírja, dramatizálja (vö. HAFFENDEN 1980, 23–24).

17
Télre tavasz jó, de nem növekszik gyermek
hervadó szívem, ó, viharvert szívem alatt.
Isten irigylé áldását.
Folt esett mindenem, mint az ingen.
Simon sokszor van távol. Erőm elszáll.²⁴

Az angolban többes számba tett évszakok („the Winters close, Springs open”) mellett a második sor ismétlésre építő alakzata is az idő múlását fejezik ki. Ebben a szerkezetben az „ó” pauza miatt feltűnő, hogy a két szintagma egymást visszhangozza. Ez a megoldás felerősíti a sor érzelmi telítettségét is: a „seasoned” („viharvert”, „megtépázott”) a „withering” („hervadó”) fokozásának tekinthető. Gyermekének írott levélmemoárja arról tanúskodik, hogy Bradstreet Isten pró-

²³ Why then do I repine, sick, bad, to long
after what must not be? I lie wrong
once more. For at fourteen
I found my heart more carnal and sitting loose from God,

vanity & the follies of youth took hold of me;
then the pox blasted, when the Lord returned.

²⁴ The winters close, Springs open, no child stirs
under my withering heart, O seasoned heart
God grudged his aid.
All things else soil like a shirt.
Simon is much away. My executive stales.

batételének tartotta gyermektelenségét: erre utalhat a vers „Isten irigylé áldását” sora. Ezzel kapcsolatban elkeseredettségének, csalódottságának ad hangot: „Ez arra indította az Istent, hogy hosszú időn át gyermektelenségben tartson, ami nagy bánat volt nekem, s sok könnyörgéssel és könnyel fizettem érte, mire megáldott eggyel” (BRADSTREET 1867, 5). Bradstreet reményvesztettsége Berryman versében is kifejezésre jut.

A következő szakaszban Berryman olyan kifejezésekkel él, amelyek a szülés-sel járó fájdalmakra, fiziológiai folyamatokra reflektálnak. A szöveg sűrűn szegmentált, és gyakoriak a soráthajlások. A 19. versszak második felétől Berryman elhagyja a központosítást, a 20. strófában egy kérdőjel töri meg a sorok áradását, majd ismét elmarad a központosítás. Ez a formai megoldás terhességgel járó testi változásokat és a vajúdás hullámozó ritmusát is idézheti, amit az olyan kifejezések is érzékeltetnek, mint például: „hátam mint szíj pattan” („my back cracks like a wrist” [19.7]); „most minden tagom izma megfeszül” („now I all muscles & bones concentrate” [20.2]). Az „I press with horrible joy” („rettenettel vegyes örömmel nyomok” [19.6]) szintagma ellentétes érzelmeket összekapcsoló szópárja arra a szép közhelyre utalhat, hogy egy gyermek születése nemcsak örömet jelent az anya számára, hanem szenvedést is. A világrajövetel pillanatát a 21. strófa utolsó sorai rögzítik:

[...] Isten lelke közel lebeg: a gyötrellem véget ér.
Kivirágzott Sára s én is
kivirágzom. Ez a valami él? Éhes bömbölést hallok.²⁵

A költemény központi része az Anne Bradstreet és a 20. századi költő között zajló párbeszéd, amely a 25. strófától kezdődik, és a 36. strófában cseng le. Az itt kibontakozó jelenet Bradstreet levélmemoárjának azt a részletét dramatizálja, amely a sátáni kísértésekről szól: „Sokszor zargatott engem a Sátán a Szentírás igazságát firtatva, sokszor kínoztak ateista gondolatok, honnan tudhatnám, van-e Isten” (BRADSTREET 1867, 8). Bollobás Enikő szerint a puritán irodalmat „az önismeret és az öntudatosság” igénye és „a lelki-pszichológiai finomságok iránti kifinomult érzékenység” jellemzi (BOLLOBÁS 2015, 33). A szövegek gyakran szólnak „a lélek polgárháborújáról», a lélek harcáról a test, a Sátán és a bűn ellen, viharos és belső eseményekről, a lélek útjáról a kegyelem és a megváltás felé” (BOLLOBÁS 2015, 33). Bradstreet érzékletesen idézi fel, hogyan küzdött betegségével, amit Isten büntetésének tartott, és szenvedélyes energiákkal mesél arról is, hogy időnként meg-megingott hitében, de végül újra visszatért Istenhez. Bradstreet önreflektív

²⁵ [S]ways God nearby: anguish comes to an end.
Blossomed Sarah, and I
blossom. Is that thing alive? I hear a famisht howl.

visszaemlékezését Adrienne Rich nem véletlenül jellemzi „a sátáni csábítás és az isteni kiigazítás bensőséges puritán drámájának” (RICH 1967, xvi). Számomra úgy tűnik, Berryman éppen ezt az „istenti kiigazítást” hagyja el a verséből. A párbeszéd elején Bradstreet nem a költőt, hanem Anne Hutchinsonot szólítja meg, és a költemény billegtetni is, ki reagál Bradstreet hívására. A 24. strófa sorai az 1648-as cambridge-i zsinatra utalnak: ekkor határozták meg, milyen vallási útmutatások szerint kell szerveződnie a puritán közösségeknek (RÁ CZ 1996, 7). Berryman versében Bradstreet eltávolodik a közösségtől. A verset kísérő jegyzetek szerint ezt fejezik ki például a gunyoros reflexiók: „vagdalkozásink fülelet bántja / vi-seletink szememet untatja” („our chopping scores my ears, / our costume bores my eyes”); „népgyűlések és üres, buta csevegés” („folkmoths, & blether, blether”). Az is érthető az elfordulás gesztusaként, hogy Bradstreet a közösségből kirekesztett Hutchinsonhoz intézi szavait. Sőt, a 25. versszak felütésének egymást visszhangzó sorai össze is kapcsolják a két Anne alakját, amit kihangsúlyoz, hogy a sortörés tükörszerű formát hoz létre: „Keserves nővérem, áldozat! Hiányzol. / – Hiányzol, Anne.”²⁶

A versnek ebben a szakaszában a 20. századi költő démoni figuraként jelenik meg: alakja a háború utáni éra kaotikus és bizonytalan világát is reprezentálhatja. Hangja csábító: a költő szavai a felszabaduló vágyakat idézhetik: „ki láncait lerázva messziről és vadul eped” („one unchained eager far & wild” [25.8]). Nem alaptalan tehát, hogy az értelmezők erotikus töltetű szerelmi vallomásként értékelik a párbeszédet (vö. COOPER 2009, 111–112). Már csak azért sem, mert a 27. strófában hangsúlyosak az érzékiségre utaló kifejezések:

Fátyolos tekintetem figyel. Hogy lennék ez én?
Szétnyíló nedves ajkakkal ledéren figyelek.
Reggelente remegés s émelygés fog el.
Töprengek meztelen magamon.²⁷

A 27. strófa sorairól, a „wicked” (bűnös, gonosz, fordításomban: „ledér”) szóról, mint azt Cooper is megjegyzi, a lelki kárhozatra asszociálhatunk (COOPER 2009, 107). Meglátásom szerint a dialógus egésze is olvasható a bűnbeesés, a Paradicsomból való kiűzetés történetének átirataként (ROGERS 2011, 168), ami egyúttal ismét érthető a puritán utópia beteljesületlenségére való utalásként. Ebben a keretben a 20. századi költő démoni alakja Lucifer manifesztációjaként, Bradstreet

²⁶ „Bitter sister, victim! I miss you. / – I miss you, Anne.”

²⁷ Veiled my eyes, attending. How can it be I?

Moist, with parted lips, I listen, wicked.

I shake in the morning & retch.

Brood I do on myself naked.

Évaként, kettejük egyesülése pedig a bűnbeesés pillanataként fogható fel. A versbéli Anne szavai az isteni gondviselésbe vetett hit meggyengülését jelezhetik: „[r]osszalló pillantásokat vetek az Úrra” („I throw hostile glances towards God” [36.3.]). Ez a szakasz a 41. strófától kezdődően a halálról való elmélkedésbe hajlik át, ami szintén érthető a bűnbeesés története felől közelítve: a Paradicsomban Ádámnak és Évának ugyanis nem kellett szembesülnie a halállal.

A 20. strófában a „what is living from dying?” („a halált az élettől mi választja el?”) kérdés váratlanul ékelődik a vers folyamába, ezért erőteljesebben hat, mint ahogyan azt a szöveggörnyezet indokolná. Ez a retorikai kérdés egyrészt érzékletes megragadása lehet a vajúdással járó fájdalomnak; másrészt vonatkoztatható a vers egészére is. Árnyalja ezt a feltevést, ha a 36. strófa sorai felől nézünk rá erre a kérdésre. A „nightmares of Eden” („az Éden rémálmai” [36.6]) oximoron az élet és a halál képeit rántja egybe. A „rémálmóról” a pokolra asszociálhatunk, ami nem fér össze az édeni ideával. Ez a puritán törekvések ironikus kiforgatásaként is érthető: az Újvilág valóban az a hely, ami a pokol és az Éden között terül el, csak hogy a versbéli Bradstreet számára az Édent nem Amerika, hanem elhagyott hazája jelenti – erre utalhat a 10. strófa lamentálása: „I was happy once...” („Boldog voltam egykor...”). Mint arra Brendan Cooper rámutat, *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* című költeményét Berryman egy háromrészes projekt egyik darabjának szánta, amit Dante *Isteni színjátékának* mintájára tervezett felépíteni: a *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* jelölte volna a purgatóriumot (COOPER 2009, 91). Ugyanakkor a Berryman által megrajzolt ív a dantei út, illetve a puritánok utópiájának fordított analógiája: nem a pokoltól vezet az Éden felé, hanem éppen ellenkezőleg. A pokol a 20. századi Amerika, a pokol felé vezető út állomásait pedig Bradstreet szenvedéstörténetének epizódjai jelölik.

Ha Berryman hosszúversét vallomásosként is értékeljük, az nem egyszerűen azt jelenti, hogy a 20. századi amerikai költő Bradstreet szerepébe bújva beszél saját szenvedéseiről. A *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* sajátos formájú történeti reflexióként, az amerikai múlt feldolgozására és a jelen megértésére irányuló gesztusként is felfogható.

Bibliográfia

- Gray Q. ARPIN (1978), *The Poetry of John Berryman*, New York – London, Kennikat Press.
- BÁRDOS László (2016), Azonosulás, elkülönülés, kultusz: Egy verstípus tanulságai, in BÁRDOS László, *A célra vezető eltévedés: Tanulmányok a magyar lírai modernségről*, Budapest, Tipp Cult Kft. (Parnasszus Könyvek), 115–125.
- John BERRYMAN (1953), *Homage to Mistress Bradstreet*, *Partisan Review*, 5, 489–503.
- John BERRYMAN (1972⁴), *Homage to Mistress Bradstreet. A poem, with pictures by Ben Shahn*, New York, Farrar, Straus & Giroux.

- John BERRYMAN (1988), *Henry sorsa*, ford. FERENCZ Győző és JÁNOSY István, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- John BERRYMAN, John (2014), *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux (első kiadás 1969-ben).
- John BERRYMAN (2020), *The Selected Letters of John Berryman*, eds. Philip COLEMAN – Calista McRAE, Cambridge, MA – London, England, The Belknap Press of Harvard University Press.
- John BERRYMAN (2021), One Answer to a Question: Changes (1965), in Eric HOFFMAN (ed.), *Conversations with John Berryman*, University Press of Mississippi – Jackson, 27–32.
- BOLLOBÁS Enikő (2015), A gyarmati Amerika irodalma, in uő, *Az amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Osiris Kiadó, 29–47.
- BOLLOBÁS Enikő (2020), Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe, in uő, *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Budapest, Balassi Kiadó, 185–207.
- Anne BRADSTREET (1867), *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, ed. John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867
- Helen CAMPBELL (1891), *Anne Bradstreet and Her Time*, Boston, D. Lothrop Company.
- Colonel Luther CALDWELL (1898) (ed.), *An Account of Anne Bradstreet the Puritan Poetess and Kindred Topics*, Boston, Damrell and Upham.
- Cynthia CHASE (1997), Arcot adni a névnek: De Man figurái, ford. VÁSTYÁN Rita – Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompeji*, 1997/2–3, 108–143.
- Philip COLEMAN (2004), „Nightmares of Eden”: John Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet*, *Revista de Estudios Norteamericanos*, 10, 57–70.
- Philip COLEMAN (2014), *John Berryman’s Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press.
- Terry A. COONEY (1986), *The Rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and its Circle (1934–45)*, Madison, WI and London, University of Wisconsin Press, 93. Idézi: Philip COLEMAN (2014), *John Berryman’s Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press, 104.
- Brendan COOPER (2009), *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry*, Oxford–Bern, Peter Lang.
- Emory ELLIOTT (2005), *New England Puritan Literature*, in Sacvan BERCOVITCH – Cryus R. K. PATELL (eds.), *The Cambridge History of Literature, vol. 1., 1590–1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 169–306.
- John Harvard ELLIS (1867), *Introduction*, in John Harvard ELLIS (ed.), *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, Charlestown, Abram E. Cutter, xi–lxxi.
- FERENCZ Győző (1999), *Hol a költészet mostanában?: Esszék, tanulmányok*, Budapest, Nagyvilág, 119–126.
- John HAFFENDEN (1980), *John Berryman: A Critical Commentary*, London–Basingstoke, The MacMillan Press.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1979), *Esztétika: Rövidített változat*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat Kiadó.

- Amy JORDAN (2014), „All Your Ages at the Mercy of My Loves”: Rewriting History in John Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet*, *Journal of American Studies*, 2014/4, 999–1018.
- KIBÉDI VARGA ÁRON (1997), A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei, ford. SOMLYÓ Bálint, in BACSÓ Béla (szerk.), *Kép, fenomen, valóság*, Budapest, Kijárat Kiadó, 300–320.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN (2007), *Meta-poétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Budapest, Kalligram.
- Stanley KUNITZ (1988), No Middle Blight: Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet*, in Harry THOMAS (ed.), *Berryman’s Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, Boston, Northeastern University Press, 110–116.
- J. M. LINEBARGER (1974), *John Berryman*, Boston, Twayne Publishers.
- Robert LOWELL (1987), John Berryman, in uő, *Collected Prose*, London, Faber & Faber, 104–118.
- Magyar Katolikus Lexikon* (2004), Négy (szócikk), in Diós István – VICZIÁN János (szerk.), *Magyar Katolikus Lexikon*, Budapest, Szent István Társulat, 635.
- Paul de MAN (1997), Az önéletrajz mint arcrongálás, ford. FOGARASI György, *Pompeji*, 2–3, 93–107.
- William J. MARTZ (1969), *John Berryman*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Perry MILLER (1939), *The New England Mind: The Seventeenth Century*, New York, The Macmillan Company.
- Patricia PENDER (2015), Constructing a Canonical Colonial Poet: Abram E. Cutter’s Bradstreetiana and the 1867 Works, *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 2, 223–246.
- PETRŐCZI ÉVA (2008), Anne Hutchinson, Anne Bradstreet and Hester Prynne – A Female Puritan Tryptich, in uő, „... mi lelkünknek éltető abraka”: *Tanulmányok a magyar és angol-szász vallásos irodalomról*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 128–137.
- Sarah PROVOST (1984), Erato’s Fool and Bitter Sister: Two Aspects of John Berryman, *Twentieth Century Literature*, 1, 69–79.
- RÁCZ Margit (1996), Puritanizmus és amerikai identitás: A puritán történet(írás) átértékelése napjainkban, *Aetas*, 1, 5–19.
- Kenneth A. REQUA (1974), Anne Bradstreet’s Poetic Voices, *Early American Literature*, 1, 3–18.
- Adrienne RICH (1967), *Anne Bradstreet and Her Poetry*, in Jeannie HENSLY (ed.), *The Works of Anne Bradstreet*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, ix–xxi.
- Robert D. RICHARDSON (1974), The Puritan Poetry of Anne Bradstreet, in Sacvan BERCOVITCH (ed.), *The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*, London – New York, Cambridge University Press, 107–122.
- Rut könyve* (1987), ford. GYÜRKI László, in *Biblia: Ószövetségi és újszövetségi szentírás*, Budapest, Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 273–275.
- Sharon M. SCOTT (2010), *Toys and American Culture: An Encyclopedia*, Santa Barbara, California, Greenwood
- Luke SPENCER (1994), Mistress Bradstreet and Mr. Berryman: The Ultimate Seduction, *American Literature*, 2, 353–366.

- Heather TRESELER (2017), *Of Letters and Lyric Style: John Berryman's Homage to Mistress Bradstreet*, in Philip COLEMAN – Peter CAMPION (eds.), *John Berryman: Centenary Essays*, Peter Lang, 115–134.
- Elizabeth WADE WHITE (1956), Elizabeth, Homage to Mistress Bradstreet by John Berryman, *The New England Quarterly*, 4, 545–548.
- Elizabeth WADE WHITE (1951), The Tenth Muse – A Tercentenary Appraisal of Anne Bradstreet, *The William and Mary Quarterly*, 3, 355–377.
- John WINTHROP (1908), *Winthrop's Journal: „History of New England” 1630–1649, vol. I–II*, ed. James KENDALL HOSMER, New York, Charles Scribner's Sons.

A személytelenítés mintázatai Szőcs Géza költészetében

Szőcs Géza életművéről elmondható, hogy annak egészében fellelhető a személyes hangvétel éppúgy, mint a tárgyias szemlélet. Ha ezt a kijelentést pontosítani kívánjuk, akkor nagyjából az első nagy írói korszakában, vagyis a nyolcvanas évek végéig született darabokban mutathatunk ki nagyobb fokú – igaz, mindig kontrollált – személyességet, míg a másodikban, vagyis a kilencvenes évektől keletkezett versekben azonosíthatjuk nagyobb gyakorisággal az elszemélytelenítő objektiváció formáit.

A személyesség és személytelenség a pálya első felében is a legváltozatosabb formákban jelenik meg. Szőcs már a hagyományosan legszemélyesebb szerelmi lírában eltávolodik a műfaji jegyekként elvárt „apoztrofikus intonációtól” (KULCSÁR SZABÓ 1998, 375), a „jelen levő beszélő, a monologikus költői éntől” (BÓKAY 2004, 32) és a tanúságtévő vallomásosságtól. A lírai alany létmódja ezekben a korai lírai darabokban is elsősorban nyelvi, s ezzel, mint Lyn Hejinian amerikai költő-kritikus más kontextusban írja, „a személy a poétika komponense lesz” (HEJINIAN 2000, 207). Vagyis már a korai szerelmi lírában tetten érhetők azok a gesztusok, amelyeket Kulcsár Szabó Ernő a „személytelenítés jelzéseinek” (KULCSÁR SZABÓ 1992, 34) nevez. Szőcsnél ilyen a performativitás és a zeneiség, amely a nyelv saját eszközeivel teszi személytelenné a poétikai megnyilatkozásokat; ilyenek továbbá a kifelé utalások, amelyek segítségével a referencialitás cölöpjei jelölik ki a beszélő alany és a megszólított tárgy pozícióit, egyszerre stabilizálva és destabilizálva a valóságra kiutaló, majd onnan visszareflektáló fiktív szereplők individuumát. Az én elszemélytelenítésének számos egyéb formáját is felfedezhetjük Szőcsnél, kezdve az egyes/egységes én egymással dialógusra képes énekké történő többszöröződéssel, a valóságost abszurdizáló technikákon és a távolító képi tárgyiasításon át egészen a nyelv átlátszatlan voltát hangsúlyozó nyelvköltészetig. Tanulmányomban ezeket az elszemélytelenítő-objektíváló gesztusokat tárgyalom.

Szerelmi líra: performativitás és zeneiség mint a személytelenítés jelzései

Szőcs szerelmi költészetének legszemélyesebb darabjaiban sem érhető tetten a szerelmi lírának az a „klasszikus-modern alakzata”, amely – Kulcsár Szabó Ernő fogalmazásában – „egy integránsan elgondolható, arccal és hanggal felruházott lírai én vallomásos önkimondásával azonosította a szöveg igényét” (KULCSÁR SZABÓ 2005, 49). A szerelmi viszony valamely tagja külső vagy belső bemutatásának konstatív folyamatai helyett performatív előállítás történik; ám nem a vallomás performativitásáról van szó, hiszen „a saját szerelemélmény igaz önkimondása lehetetlen a kommunikációban” (KULCSÁR SZABÓ 2005, 51), hanem – legalábbis Szőcsnél – az éntől lényegében függetlenített szerelem intenzív újraéléséről, az emlékezés által felidézett múlt jelenné tevéséről, valamint a szerelemben megélt transzcendenciaélményről.

Két 1975-ben született vers jól példázza ezt a performatív hatályt megcélzó poétikát. A *Születésnapod* című a szeretett kedves különböző testi és személyiségjegyeinek összhangját ünnepli oly módon, hogy miközben felidézi az örökölt jegyek összeolvadásának folyamatát, elő is állítja az egybekapcsolódás harmóniáját.

Mint ahogyan a felrobbant kézigránátalma teste válik szét
darabokra a négy égtáj irányában, akárha ernyővé változott
volna: éppen így; s ugyan, ugyan ki tudna
egy felrobbant kézigránátalmát újra összerakni?

Pedig a te születésed ilyen: fordított
robbanás: mintha egy bomba repeszeit
hat lidérc ereje szívta volna vissza egyetlen testté
(Szőcs 1986a, 71).

Miközben ez a viszonylag hosszú vers összerakja a kedves lényének egységét annak komponenseiből, az élet dicséretét is performálja. Miként Kabdebó Lóránt írja legutóbbi könyvében, a *Tücsökzenében* és *A huszonhatodik évben* Szabó Lőrinc a „létezés mozzanatainak átélését” valósítja meg költészetében, amit „a *van* poézisének” nevezhetünk, a „létezés poétikai átélésének” (KABDEBÓ 2022, 158).

Egy másik korai szöveg a *Még egyszer* című prózavers, amelyben a múlt momentumainak – a szoba, a délután, a tortaszelet, a játék autóbusz, a havas eső, a szilveszter, a cseresznye, a fogócska, a temetői séta – egyszerű sorra vétele által performálódik megéltté a múlt. Majd a zárlatban megjelenő elem a legproblematisabb, mert a performatívum nem működik: az egykori közös séta során érintett, akkor még üres sírhely felidézése nem teszi jelenné a múltat, sem élővé a holtat.

Azt a cseresznyét, azt a könyvet, azt a fogócskát. Egy olyan sétát a temetőben, amikor még nem volt sírhant a diófa mellett. Azt a helyet a diófa mellett, amelyikről nem lehetett tudni, hogy ott lesz eltemetve. Azt a sétát, azt a hajszalagot. Azt a játékautóbuszt még egyszer (Szócs 1986a, 102).

Fedetlen fővel a csigalépcsőn (Szócs 1989, 69) a címe egyik későbbi, rövidebb szerelmes versének (amelyet a költő egyik legfontosabb szövegének tartott), amelyben nemcsak felidézés kap szerepet, de a felidézett helyzetek utalásszerű értelmezése is.

Mindaz, amit mondtál egykor.
Vagy a ruha, amit hordtál.

Csöngetések. Suttogások.
Nem én voltam. Nem te voltál?

Nem telefon. Csak egy oltár.
Belső asztal, belső leltár.
Zsellér asztal az esőben.
Fojtott beszéd. Csöngetések.

Ég egy lámpa
Saint-Simonnál.
És egy zsoltár
Szenzi Molnár.

Itt nemcsak a szeretett kedves szavait és öltözékét, de a politikai helyzet elemeit (konkrétan a rendőrségi házkutatás állandó fenyegetését) is felidézi a vers, együtt a kedvesbe és a barátokba vetett bizalom átgondolásával, majd – mint a vers zárlata jelzi – e bizalom megerősítésével. A Saint-Simon és Szenzi Molnár említése – valamint a játékos fonetikai áthallások – révén elért jelentésbővülés alapján sejthetjük, hogy itt olyan világláomról van szó, amelyben a tudósok és művészek vezetete társadalom utópiája találkozik a protestáns Európát bejáró és közben mindvégig az anyanyelvéért tevékenykedő erdélyi zsoltárköltő szellemiségeivel. A két szellem és az oltárrá lényegülő telefonbeszélgetések együtt idézik elő a lélek emelkedését a zsellér-asztal mellett, ahol az esőcseppek is visszapattannak, fölfelé, s a szerelmes ember csak fedetlen fővel lépkedhet a csigalépcsőn, várva az Istenséggel való találkozást.

A szerelem hasonló kontextusával találkozhatunk az *Esti ima* (Szócs 1989, 112–113) című versben, amelyben az ima elmondója az isteni akaratot beteljesítő teremtés performativitásának folyamatába helyezi a szerelmet, a szerelem

transzcendenciaélményét – az isteni ajándékok sorában a legnagyobbikat – kérve a Mindenhatótól. Ezzel pedig, Kabdebó Lórántnak Szabó Lőrinc *Vers és valóság* című szövegéről tett meglátását kölcsönvéve, az *Esti imáról* is elmondható, hogy „az emberi páros összetartozás örömdája a szakrális térbe emel[ke]ve” (KABDEBÓ 2022, 202).

Még az ifjúkori darabokban, vagyis a költő korai húszas éveiben született szerelmi lírájában sem találunk vallomások személyességét; személyes érzések kimondása helyét a zeneiség foglalja el, meghatározva a versek hangnemét. A lírai zeneiségre példa a *Virradat a víz alatt* (Szőcs 1986a, 211–213), amelynek álmvilágában a váltakozóan trocheusokból–spondeusokból és jambusokból álló sorok („fal vagy és ablak a kőfalon / ablak vagy s függöny az ablakon / függöny vagy s írás a függönyön”; „az ujj a szó a víz / a kéz”) hullámszerű egymásnak csapódása adja meg a vers alaplejtését, miközben a visszatérő *ng, mb, ml* és *gg* hangzókapcsolatok (*tengerszemem, tengerhajam, napkorong, ujjaimban, emlékezés, függöny*) rengőlejtő dallameffektusokat hoznak létre. Ugyanakkor mégis elhangzanak vallomások szerelmes szavak is, ám – mintegy a magyartól távolítva – németül, franciául és angolul, szemantikai tartalmukon túl akusztikai-fonetikai testüket használva a nagyfokú zeneiséget létrehozó intonáció érdekében („du bist die See die Seele”, „you are the sea the season”, „ich liebe doch / ich liebe dich”, „tu es le mur la mer”, „la soeur des sorcières”) (erre a sajátos Szőcs-invencióra még visszatérek a többnyelvűség kapcsán).

Személytelenítés objektíváló kifelé utalással

A performativitás és a lírai zeneiség mellett a kifelé utalások is szerepelhetnek mint a szöveget az objektíváció felé terelő elemek. Szőcs költészete a kezdetektől tele van valóságos nevekkel és valóságos helyekkel; ilyenek például az *El nem küldött levél* (Szőcs 1986a, 58), az *Esti ima* (Szőcs 1989, 112–113), *A befalazott lábnymok* (Szőcs 1989, 70), a *Látlak nyírfáid közt* (Szőcs 1989, 32–33), a *Nekrológ* (Szőcs 1989, 34) és a *VÁLTOZATOK EGY VARLÁCIÓRA* (Szőcs 1986b, 118–119) című versek, de ezek az utalások nem hoznak létre „én jellegű beszédet” (KULCSÁR SZABÓ 1992, 40). A szerelmi költemények mellett főként a politikai versekre jellemző ez az objektíváló, kifelé mutató gesztus, amikor is valamiképpen személyes meghurcoltatására vagy egyéb személyes élményeire utal. Alább néhány példa:

a fiú töpreng, arra gondol
 hogyan lehetne előhívni
 a csöngetést a telefonból

(*A föld alól a sors kinéz*, Szőcs 1986a, 214).

Mért nem nyitottál akkor ajtót.
Az esőzés. A rugdosás.
Egymást éjjel és nappal váltja,
hallgatás és ki-
hallgatás

(*Sztár atyuska rulettje*, Szőcs 1986a, 219).

Ám az országban túl sok a fül –
nem is:
a följelentő bácsi sok

(*Nicht vor dem Kind*, Szőcs 1986a, 228).

HATÁRŐR-TISZT FIGYELGET LÁTCSÖVÖN
DE EGYSZER ÍGYIS ÚGYIS ÁTSZÖKÖM
MEGÉGETT SZOKNYÁM ÚJRA ÁTSZÖVÖM
HÜTLEN CICÁM IS ÚJBÓL RÁMKÖSZÖN
[...]

A KÁRTYÁT A HATÁRŐRÖK OSZTJÁK!

(*Waldemar Daa lányai*, Szőcs 1989, 24).

Az ellehetetlenített telefonbeszélgetések, az egykori barátok elfordulása a rendőrségi megfigyelés alatt tartott költőtől, a sorozatos kihallgatások, a nagyszámú följelentők, a keleti blokk határain való átjutás lehetetlensége – ezek mind személyes tapasztalatok, de a versben egyikük sem a lírai én személyéhez kötött életproblémaként jelenik meg, hanem a Ceaușescu-diktatúra által a társadalom egészére kiterjesztett elnyomás elemeként.

Valóságos helyzetből nőtt ki, illetve valóságos helyzetre reflektál számos egyéb vers is, így az *Egy januári délelőttön* (Szőcs 1989, 78), a *Példázat az elküldött sapkáról* (Szőcs 1989, 81), a *Nekrológ* (Szőcs 1989, 34), a *Kolozsvári horror* (Szőcs 1989, 50), a *Fedetlen fővel a csigalépcsőn* (Szőcs 1989, 69), a *Kalendárium* (Szőcs 1989, 88–90), *Medárd és Szent Iván között* (Szőcs 1989, 92), a *Vároterem* (Szőcs 1989, 95) vagy a *Sorompó* (Szőcs 1989, 96–97), ám e versek megértéséhez sem szükséges ezeknek az utalásoknak az ismerete, hiszen – mint Kulcsár Szabó Ernő írja – „a költészet annak külső ellenőrzésére sem szólít fel bennünket, hogy az általa evokált tárgyiságok megfelelnek-e a maguk világbeli elrendezettségének” (Kulcsár Szabó 2022, 81). Annál is inkább, mert Szőcs minden esetben valamilyen távolító gesztussal tolja az éntől messzebb az élményt, vagy más személyre ruházva, vagy általánossá, általános társadalmi problémává szélesítve a sajátot. Nem énközpontú információközlésről van tehát szó – hiszen Wittgensteintől amúgy is tudható,

hogy „a költemény, bár az információ nyelvén alkotják meg, nem használatos az információadás nyelvjátékában” (WITTGENSTEIN 1967, #160) – hanem olyan tapasztalatról, amely a kelet-európai diktatúrák természetéből fakad, s ekként nem is lehet személyes.

Éntöbbszöröződés és belső dialógus

A személytelenítés jelzései között kell megemlíteni az alkotói pálya egészében fellelhető énhasadás és énsokszorozódás eseteit; ez az én se nem egységes, se nem autoritatív, hanem – mint Marjorie Perloff mást kontextusban írja – darabjaira hullott, s ekként itt-ott váratlanul felbukkanó perspektívaként szervezi a narratívát (PERLOFF 1999, 432). A személyesség dimenzióját tehát rendre felülírja a lírai szubjektumnak az éntöbbszörözés által megvalósított radikális korlátozása. *A Konkrét vers az afrikai lópestisről* című kötet alcímében rögtön ezt olvassuk: *Most már sohasem lehetek olyan, amilyen vagyok* (Szőcs 1986a, 187); a *Látlak nyírfáid közt* című versben pedig ezt: „így telik az életem / én vagyok s mégsem én vagyok” (Szőcs 1989, 33). Alább összegyűjtöttem néhány példát, amely a többes én valamely módozatára tér ki, rendre szintaktikai félrecsúsításokkal („azok, aki”, „hozzád beszélsz”, „te vagy ő, akivé leszel majd”) követve a szemantikai hibákat („beszél hozzád egy másik éned”, „ugyanaz vagy?”, „ifjúkorod arcodba néz”, „OTTHON FELEJTETTED MAGAD”, „én én lehetnék [...] azok között, aki vagyok”):

a strekk mentén egy kertben

hirtelen, főbeverten,
meghallod: lassú belső ének –
beszél hozzád egy másik éned

szemét fölnyitja lassan
benned
új lélek új arc –
új szem ébred

(1956 májusa, amikor még én is szőke voltam,
Szőcs 1986a, 226).

UGYANAZ VAGY? NEM AZ VAGY? AZ VAGY?

(*A démon*, Szőcs 1989, 59)

Téglák közt, a falakban
ifjúkorod kalapban
száztizenhét alakban
ifjúkorod arcodba néz

(*Történet a sasbeszélőről, aki úgy jött, ahogyan ment*,
Szőcs 1992, 237)

*

és kipirulsz nagyon
és hirtelen föláll a hátadon a szőr
mert hallod hogy reszket
és fölüvölt benned a pályaoőr:

HISZEN TE OTTHON FELEJTETTED MAGAD!

(*Gyorsfénykép a müncheni pályaudvaron*, Szőcs 1992, 260).

*

Isten, készítsél nekem múltat
amelyen át én én lehetnék,
amelyen átgázolni minden éjjel, kezemet fogva
és megfürdetve a folytonosságban
azok között, aki vagyok

(*A pesti srácok*, Szőcs 2010, 55).

A padláson lakik
Felettes Néni, az ember felettes nénje.

Kiabálok neki néha
mert milyen az ember
kiabál olykor felettesének
ordítva s toporzékolva:
engem vigyen föl a padlásra

(*A félig üres csésze*, Szőcs 2003, 64).

Hozzád beszélsz.
És hallgatsz közben

(*Dal a lélekvesztőn*, Szőcs 2010, 71).

*

Az ő vagyónát gyűjtöd,
az ő emlékeit.
Te építed a házát,
te nevelgeted vásott gyermekeit.

Ő az, aki te leszel.

Te vagy ő, akivé te leszel majd.
Képzet ő számodra, nem más, mint feltevés.
Te pusztá emlék vagy neki, „ilyen voltam”,
„nahát, ez voltam én”,
nohát, ez vagy te most.
De álmélkodszt majd,
„mennyire karcsú voltam itt e képen”,
de szép is volt akkor az az este:
akkor, mikor
nekem adta
azt az estét
és a lelkét
és a testét...
Ez veled történt? kivel is? vele történt?
Te bármit megtehetsz vele.
megvágod arcát, hordozza majd a sebhelyet,
hatalmadban van mindenestől, még meg is ölheted.

És ő csak egyvalamit tehet veled
egy dolgot tehet ellened,
azt, hogy elfelejt, ki voltál.
Hogy ki volt ő, elfelejthet téged.
Elfelejt téged mindenestől.
Hogy ki is voltál. Elfeled

(*Aki te leszel*, Szőcs 2016, 125–126).

Ezekben a példákban a kettéhasadt én hol azért folytat dialógust önmagával, mert az egyik idegenként érzékeli a másikat, ezért megpróbál önmagától eltávolodni (lásd KULCSÁR SZABÓ 1992, 23), hol azért, mert a tudat színjátéka zajlik, vagyis a Kabdebó Lóránt által Szabó Lőrincnél azonosított két én „titkos belső párbeszédet” (KABDEBÓ 2015 17) folytat egymással, és „a költő már maga tudatosította önmaga számára a kettősség egybefonottságát, egymásban jelenlétét” (KABDEBÓ 2015, 233). Kabdebó meglátása szerint ezekben az esetekben „a személyes narrációhoz kötött, a materiális térben és időben megjelenő széttekintésről” van szó; a személyiség pedig „épp ebben az egymásnak feszülő, egymást ellenpontoszó, de ki is egészítő dialógusban fogalmazódik meg – a társadalomban való önmegvalósítás helyett a *tudatban*, látomás formájában” (KABDEBÓ 2021, 184).

Ezt az értelmezést példázza a megszólaló én saját elbeszélése a benne lakozó másíkról:

(Tudod, te kedves, van az a rögeszmém, amiről olykor-olykor tettem is említést neked: időnként jelen van a tudatomban – nem mondhatom hogy álmodom róla, mert tökéletesen éber és józan pillanataimban fog el ez az érzés, – jelen van bennem valaki, valaki idegen; de ne gondold rögtön tudathasadásra; pusztán csak érzem, hogy személyiségem egyszer csak átfedődik: hirtelen tudomást szerzek valakiről, aki ugyancsak én vagyok.

Mintha néhány évtized múlva valaki, egy felismerhetetlen vagy majdnem-felismerhetetlen, különös Kolozsváron az én életem élné. Így igaz ez, tartsd akár lélekvándorlás-megszállottságnak, hülyéskedésnek vagy bárminek; érts meg jól: az illető nem olyan, mint én, hanem én vagyok. Most ő fiatalabb nálam, huszonegy-két éves, és életünk valamiképpen össze van kötve: ami fájdalmat én az életben okoztam és okozok, mindazt – mintha valaki megmérné, és számára kiosztaná – neki kell elszenvednie; azt, amit én a világban elrontottam, neki kell kijavítania és helyrehoznia. Úgy tűnhetnék tehát, hogy kettőnk közül neki nehezebb. Ám van egy hatalmas előnye is velem szemben: adott számára a lehetőség másképp választani; életünk ugyanis, a kulcs-mozzاناتokat tekintve, megegyezik. Megteheti – én, akkor, majd megtehetem –, hogy nem vállalja azokat a helyzeteket, amiket most, utólag én sem vállalnék.

Néhány évvel előtte járok, s így mindig tudhatja: adott döntései mivel járnak. Azazhát, ő szinte nem is más, mint eleven válasz a „ha még egyszer tehetném, vajon hogyan is tenném?” kérdésre.

Kedvesem, te is jelen leszel az ő életében. Néha bepillantatok különös, valószínűtlen világukba: mintha megnyílnék néhány ajtó, s olyankor szétnézhetnék ott náluk. Hogy megrémültem, mikor megláttalak az ő életében!

Most még nem ismer téged. De nemsokára találkoztok. És akkor? Vajon akkor hogy fog dönteni?)

(Harmadik levélrészlet, Szócs 1986a, 145).

Ám nemcsak a jelen időben érhető tetten az énhasadás által megkettőzött-meg-többszörözött én, hanem különböző idősíkokban is – vagyis találkozhatnak egymással múltbéli, jelenbéli és akár jövőbéli ének. Az egyik izgalmas verspárban – az 1977-ben írt és először 1979-ben közölt *Ezt a levelet* kezdetű prózaszövegben és az 1982-ben keletkezett, majd csak 1989-ban megjelenő *Egy falu határában, melynek neve: valamilyen Alsó-...? vagy Felső-* című versben – egy-egy olyan találkozásról ír, amelyek előre-, illetve hátramutatva adnak egymásnak különös jelentést. A prózaszöveg beszélője – annak a levélnek a küldője, amelyet az 1979-es jövőbe helyez szerzője – egy elhaladó vonatban ülő fiúban önmagát ismeri föl; a lányt azonban nem tudja hová tenni, őt csak 1982-ben történt megismerkedésük után azonosítja az 1979-ben vonaton látottal.

(Ezt a levelet 1979-ben írom majd neked. [...] A sínek közül láttam, hogy az egyik vonatablakban ott áll egymással szemben egy fiú és egy lány, és szóltanul nézik egymást. Én pedig hallatlanul meglepődtem, mert a fiú egészen olyan volt, mint én, a lány viszont ismeretlennek tűnt.

Ám nem sokkal később megismerkedtem azzal a lánnyal, és ez te voltál. De ma sem tudom, hogy valamilyen képmásaink voltak azok ott, vagy magunkat láttam egy 1982-es vonatban? [...]

(Negyedik levélrészlet, Szőcs 1986a, 150).

1982-ben pedig a fiú és a most már ismert lány szeme előtt zakatol egy vonat, benne maga a fiú – 1979-ből. A megfigyelő felismeri azt a múltbéli képet, benne a fiúval és a lánnyal, amelyet akkor előrevetítve a jövőbe képzelve látott. Ők ketten nézik a távolodó vonatot, benne a múltbéli jövőből ismert fiúval.

Nos: a főúthoz közel pillantod meg, egy domboldalon, a száradni szétszórt széna és a tegnapelőtti napfény kölcsönös zuhatagában * A kék-fehér égbolt alatt a szoknya: mint egy kiásott és megfestett forrás: az emlékezet paradicsomszín textíliái * A közeli, eddig észre sem vett kisvasúton érkezel, az utolsó tehervagon fékezőfülkéjében: föltúrt ujjú ingben integetsz a lánynak, és (szántszándékkal?) nem veszel tudomást mellette a fiúról * Holott te magad vagy az a fiú is, a fűben: vissza is intesz onnan a másíknak * A lány nem is érti ezt az egészet, s míg a vonat rágógumivá zsugorodik, elhaló kattogással tekercselve elő belső orsóiról maga és a domboldal közé a távolságot, a fékezőfülkéből integető fiú szíve elszorul: hogy ezt a lányt, ezt a domboldalt és ezt a délutánt, anélkül, hogy megérinthette volna: mindörökre, Mindörökre elvesztette *

De ugyanaz a fiú! ugyanó! hirtelen föl ismeri most már ott a domboldalon, hogy ez, ez az a lány, azon a délutánon, akit onnan a vonatból... * „Most van akkor”, gondolja * Hangján átüt a felismerés: most van akkor * A lány közben sajnálkozik: vissza kellett volna integetnem * Sebaj – így a fiú – integettem én * Viszont az nem pontosan ugyanaz, nevet a lány, és nem is sejtí, hogy de igen, ugyanaz, igen

Azóta mindhárman szétszéledtek,
 fogukig ér a tó, belülről
 szájukig ér a Medve-tó.
 Vonatok hozzák-viszik őket,
 léptükben luminál hallható.
 Vonatok viszik-hozzák őket
 s kísérti őket a fölismerés:
hogy hiszen akkor... hogyha akkor...
 s már ez sem kevés.
 Ez nem kevés

(*Egy falu határában, melynek neve: valamilyen
 Alsó-...? vagy Felső-...?*, Szőcs 1989, 63).

Olyan vers ez, amelyben a másik explicit módon tartalmazza az ént, az én pedig a másikat, ezért észlelhető és elgondolható. A vers terében ekként találkoznak idősíkok a múltból és a jelenből. Hasonlóan az *Egy falu határában, melynek neve: valamilyen Alsó-...? vagy Felső-...?* című vershez, Szőcs másutt is ír kétidőbeli önmagái találkozásáról:

A szoba két sarkában elhelyezett két telefon számláját nem egyszerre hozzák ki – feltéve, hogy a pedantéria erénye a maori postának. Egyik telefon holnap cseng, a másik ma. Ebből persze az következik, hogy ha én itthonról, Kolozsvárról mind a két számot hívom, az illető szobában elhelyezett mindkét készülék számát, akkor egyik kagylóban a mai, másikkban a holnapi – vagy tegnapi, attól függ, honnan nézzük – hangom fog hallatszani. És ha valaki abban a szobában egymás közvetlen közelébe helyezné a két kagylót – úgy, hogy egyikből áthallsszék a beszéd a másikba –, akkor, a két készülék segítségével, beszélhetnék holnapi vagy tegnapi önmagammal. Azt gondolom, hogy ez nagyon emlékeztet a költészetre – a vers egyik alapfeladata mindez, beszélgetni azzal az önmagammal, aki voltam, és azzal, aki leszek (*Merre mutat a versünk?*, Szőcs 1986a, 151).

A leírt telefonos fantáziajátékot a valóságban tehát maga a költészet performája, amennyiben a költőnek – annak érdekében, hogy találkozzon többidőbeli önmagáival – rendelkeznie kell az időben történő „visszaereszkedés” képességével: „Hiszen te / ismered ezt a képességem – vissza tudok ereszkedni az időben” (*Az az idegesítő, állandó kopácsolás*; Szőcs 1986, 75). Az én tehát különböző idősíkokban sokszorozódik meg többes énné, melyek lenyomatát a versekben találja, mégpedig teljes egyidejűségben.

A referenciálisból a fantasztikusba

A referencialitáshoz kapcsolódik az a Szőcs-lelemény, amikor a referenciálissal objektivált „valóság” – nem bírván a valóságos terhét – elhajlik, szinte elszáll a fantasztikumba. Szőcs a politikai utalásokkal tűzdelt szövegekben vitte tökélyre ezt az újító technikát, amikor az élménytől a valóságra utaló referenciákkal vonta meg a lírai személyességet, ami objektivitást kölcsönzött a versben megszólaló énnék; előbb, mint a korábban már említett módon, általánossá, szinte történelmivé tágítja az élményt, majd mikor a valóságos már szinte elviselhetetlenné válik, a fantasztikumba repíti a versvilágot, nyelvi innovációkkal, elsősorban para- és anagrammatizmusokkal megtámogatva az el nem képzelhető.

Mindez látványosan valósul meg az *Underground* (Szőcs 1986b, 6–7) című versben, amelynek személyes háttérét az 1982 és 1986 közötti meghurcoltatása szolgáltatta. Az utalások valóságossága okán legszemélyesebb versei egyikének mondható, hiszen minden, amit ír, tényszerűen igaz. Ezekben az években ugyanis rendszeresen, főleg éjszakánként rátörtek a Securitate emberei, feldúlták szülei lakását, ahol Szőcs is lakott testvéreivel, magukkal vitték személyes tárgyait, így fényképeit és leveleit (a neki és az általa írtakat egyaránt), és – ami legfájdalmasabb a költő számára – elkobozták verseit, minden alkalommal megkeresve a frissen írtakat. Alább először azokat a sorokat idézem, amelyek erre a személyes helyzetre vonatkoznak (vallató ezredes, éjszakai házkutatások, a versek folyamatos elkobzása, tüdővérzés, az emberek elhidegülése, a sírok felszámolása a Házsongárdi temetőben, a Nagyváradról és Marosvásárhelyről való visszatoloncolás, fényképek elkobzása, a Szabad Európa Rádió híradásai).

Íme ezredes elvtárs másik verset írok a tőlem elkobzottak helyett.

Életem nem vidám.
 Életem nem vidám!
 [...]
 éjszaka jönnek általában,
 rámtörnek, mint a tüdővérzés
 [...]
 Nagyritkán hív meg valaki
 pohár borra, vagy épp ebédre.
 (Anyám szalonnát csomagolt a
 házkutatási engedélybe;

így élek, élek, éldegélek.)
 Számban a tüdővérzés vörös fésűjével.
 Még mindig tűrhető erőben.

Tegnap a sírásó-tanoncok
csontokat hánytak ki a földből
a Házsongárdi temetőben,
[...]
Álmatlan lény az őrszem.
Igen, de nemcsak ennyi.
Ráförmed rokonaimra:
MÉRT ADTAK NEKEM ENNI.
És visszatoloncolgat
Váradról Vásárhelyről
[...]
Fényképeimet magukhoz vette a verseimmel együtt:
ezredes, Ön országos hírű gyűjtő, tegye ezt is,
nem bánom, a többihez, ezredes.

Máshol úgysem lesz olvasható,
hacsak – ki tudja – nem közvetíti majd
egy távoli és elég sokat zavart,
nemritkán alig fogható
rádió
rádióadó

Ám a valóságos helyzetre utaló sorok közé ékelt passzusok egy, a valóságosnál még abszurdabb régióba röpitik a versvilágot, ahol a szuterénlakásokban nem a költőt folyamatos megfigyelés alatt tartó Securitate-tisztek tartózkodnak, hanem az „alvó alkotmányok” (amelyek törvényei is nyilvánvalóan „alszanak”); ahol magyarnóták öltözködnek letartóztató rendeletbe; ahol virág nő a csontokon, és az emlékezés mélyen lakik, mi több, vörös fésű van a szájában).

[...]
Szuterén lakásaik mélyén
fáznak az alvó alkotmányok
[...]
átöltöznek a magyarnóták
letartóztató rendeletbe,
[...]
Sisakvirág a csontokon,
virág az elveszett sisakban.
Az emlékezés lent lakik,
a szénbe ásott virradatban.

Szájában vörös fésűvel.
[...]

Bár a valóság terhét a kimondás ez esetben nem teszi elviselhetőbbé, a közbeékelt passzusok, vagyis a referenciálissal fonódó fantasztikum segít értelmezni, mégpedig abszurdként értelmezni ezt a valóságot.

Az *Ady Bustyánál* című politikai verset olyannyira veszélyesnek nyilvánították a román hatóságok, hogy az 1979-ben megjelent *Párbaj* című kötet első nyomatát e vers miatt zúzták be. Így csak a New Yorkban kiadott *Az uniformis látogatásában* (Szőcs 1986b, 116), a többi politikai verssel együtt jelenhetett meg 1986-ban. Az első olvasásra ártatlannak tűnő narratíva azt beszéli el, hogy Ady Endre 1979-ben felkel sírjából, s meglátogatja a neves Ady-kutatót, Bustya Endrét, hogy mindent elolvasson, amit halála után írtak róla. A könyvtár ablakánál állva nézi a Szamos: itt „találkoznak egymással a Horea, Dacia, General Drăgălina, Emil Racovița, George Barițiu utcák és a Mihai Viteazul tér”. Tíz évvel később megint elmegy Bustyához, majd rá tíz évvel újra:

1989 novemberében Ady megint elmegy Bustyához. Az ablaknál áll, nézi a Szamos-hidat. Ezen a részen találkoznak a...

1999 novemberében Ady Endre...

Miközben a román nevű utcák felsorolása a valóságosba szúrja le a versvilág cölöpjeit, a kifejtetlen, kimondatlan, csak sejtetett fantázia – a román hatóságok szempontjából – veszélyes terepre viszi a narratívát. A cenzorokat nem is lehetett megteveszteni: hiába voltak kipontozva a fantázia elemei, az utcanevék jövőbeli megváltozásának lehetősége elegendőnek bizonyult az irredentizmus gyanújához, s ekként a kinyomott kötetek bezúzásához.

Számos egyéb politikai verset jellemez hasonló kettősség, a valóság és az abszurdizált fantázia szerves kapcsolata; ezek között említhető *Az élmunkások látogatása*, *A házkutatók dala*, *A csipkebokor*, *Verőember-haiku 1.*, *Verőember-haiku 2*, *Körözőplakát készül*, *Egy operatív csoport íróasztaláról*, *Kompromittálás 1*, *Kompromittálás 2*, *Kompromittálás 3*, *Kompromittálás 4*, *Levél a börtönbe*, *Fogalmazás* (Szőcs 1986b, 8–27), *A megoldás*, *Egy januári délelőttön* (Szőcs 1986b, 36–37), *Dal a házkutatásról* (Szőcs 1986b, 62), *A mi püspökünk* (Szőcs 1986b, 87), *Fogolymadár menekül át a nyelven* (Szőcs 1986b, 88), *Szabadság, spiclik, dörzspapír* (Szőcs 1986b, 90–91), *Bukaresti okulele* (SZŐCS 1986b, 94), *Kommentár egy régi recenzióhoz* (Szőcs 1986b, 97–101), *Novellarészlet* (Szőcs 1986b, 110–111), *Az Akastyán-hegy* (Szőcs 1986b, 117).

Érdemes külön szólni a *Novellarészlet* című prózaversről, amelyben a szövegek folyamatos elkobzására reflektálva humoros-ironikus módon írja le a „gyűjtők” motivációját.

„Önök akkora figyelmet fordítanak nemcsak kézirataim – azt értem – hanem magánleveleim földolgozására is, akkora figyelmet egykori szerelmeim háttérének tisztázására, érzelmi életemre általában, minderre annyi időt szentelnek, ami már-már gondolkodóba ejt: ez a kamaszos kíváncsiság, ez a mind egészségtelenebbé váló rögzetés érdeklődés vajon nem megy-e az Önök tulajdonképpeni munkájának rovására? [...] mindeközben az ellenséges elemek vidáman sütnek-főznek a pincék mélyén, villanyrezsókon teát melegítenek és népdalokat énekelnek.

Én azt gondolom, én úgy hiszem, hogy a leveleim boncolgatására szánt idő alatt legalább három kémet, két diverzánst és két rablógyilkost lehetett volna leleplezni és elfogni, mióta kézirataimat elvitték. [...]”

A levél az aznapi postával jött. A férfi, mikor idáig ért az olvasásban, bosszúsan dobta félre; *úgy látom, ez a fiú nem akar észhez térni*, morfondírozott; ezt a következtetést minden nap levonta. Megszokott, kedves szertartása következett. Elővette azt a levelet, amely így kezdődött: „Kedvesem. Én nem azért szeretlek téged, amiért...” Érezte, hogy megint előnti az ismert, irigykedő, de jóleső izgatottság. *Mit imádnak ezek a nők rajta? – töprengett – hiszen szegény, akár a templomi egér, jó állása sincsen – amilyen nekem van –; ráadásul folyton egyszerre többen is bolondulnak érte és ő hagyja...* Tovább olvasta a levelet; nyögdecselelt, majd sóhajtvá tette vissza a többi közé. Kopogtak. Pulzusa szaporán vert, töltött magának egy pohár szikvizet és fölhajtotta.

Egy munkatársa lépett be, akit a háta mögött egyszerűen csak Spanyolcsizmának volt szokás nevezni. Néhány szót váltottak, azután amaz menni készült. „Mi ez a hatalmas ügycsomó itt? ja igen...” Elgondolkodott. „Te, nem kellene-e ezeket visszaadnunk neki? Mármint a leveleket és verseket; a többit persze, persze hogy nem... De ezek csak a helyet foglalják.”

A férfi dűnnyögött valamit. Spanyolcsizma kiment, ő féltékenyen lapozni kezdett a dossziékban. Úgy érezte, mintha valamitől meg akarnák fosztani. Szüksége volt ezekre a levelekre; úgy érezte, mintha tiszta oxigén sistergett volna bennük. Elhízott feleségére gondolt, és lassanként, irigyen, ismét átengedte magát az álmodozásnak; tudata egy olyan létbe szivárgott át, melyet filmvászonra kívánczó nők, sajátmaga szuverén tettei és olyan szabad gondolatok töltöttek ki, amilyeneket ő soha nem-hogy leírni, de végiggondolni sem merészelt. Hirtelen rátört az önmegvetés. *Egész életemben szolga voltam. Ennek meg hogy sikerült, hogy ne az legyen?* Sajnálta magát. Ismét elővette a leveleket. „Szeretlek. Akkor is szeretni foglak, mikor...” Most megint férfinak érezte magát; úgy olvasta a szerelmes szavakat, olyan átszellemülten, mintha neki írták volna. Pedig nem.

Ebben a helyzetben, amikor a Securitate hetente többször betört a lakásba, s elvitte az összes fellelhető kéziratot, Szőcs a magától adódó racionális kérdést fogalmazza meg: vajon miért olyan fontos ez nekik? Miért olyan fontos, hogy a politikai tevékenysége miatt üldözött Szőcs Géza magánéletének, szerelmi-érzel-

mi életének minden részletét megismerjék? Hiszen, szól tettetett komolysággal előadott érvelése, ez a fajta tevékenység, ez a „mind egészségtelebbe váló rögzetés érdeklődés” komoly titkosszolgálati erőket von el más feladatoktól, így a valódi bűnözők felderítésétől. A válasz nem lehet más, mint hogy ezeket olvasván a Securitate-tiszteknek olyan élményben van részük, amilyenben saját életükben soha: szuverén és szabad embereknek képzelhetik magukat. Mi több, a szerelmesleveleket úgy olvasva, mintha nekik írták volna, férfinak képzelhetik magukat.

Egyébként a kihallgatások alatt a fantáziajátékok valóságosan is szerepet játszottak. Az ilyen nehéz helyzetekben ugyanis Szőcs azt próbálta elhíttetni magával, hogy nem a saját életéről van szó. Egy interjúban így nyilatkozott erről:

A legnagyobb segítséget egy fantázia-játék jelentette számomra. Én egy időutazó vagyok a távoli jövőből, aki a huszadik század végének erdélyi magyar valóságát jöttem kutatni... vagy egy másik bolygóról jöttem tanulmányozni az embert, s most belekerülve az emberi egzisztencia sajátos önmozgásába, rendkívül érdekes megfigyelésekre tehetek szert, a román állambiztonság működéséről... fájdalmas, persze hogy itt-ott fájdalmas, de melyik expedíció nem jár kockázatokkal, hányan megfagytak, megfulladtak, megették őket a kannibálok. Szóval: az egyik titok, hogy kívülállónak tekintsd magad. Ez nem veled történik. Ez nem egy igazi valóság, vagy ha igazi, nem a „tied”. A pofonokat nem te kapod, hanem az, akinek a bőrébe bújtál. A másik: hogy teljes egészében játéknak, mérkőzésnek, párbajnak tekintsd a történeteket (TURCZI 2010, 11).

A *Novellarészlet* ironikus fantáziája ennek a valóságos önvédelmi fantáziajátéknak az ikerpárja. Mindkettő a perspektíva-váltás technikájával operál: míg a kihallgatások alatt folytatott fantáziálás a saját én helyére állít egy másikat, addig a szövegek elkobzásának okát felderítendő találja meg azt nem önmagában, hanem a kihallgatótisztek gondolkodásában. Vagyis a megalázó helyzetek énközpontú megélése helyett az énváltáshoz folyamodik, a fantázia és az ironia alakzatait alkalmazva, hogy saját életét továbbra is – hogy a *Dudás* (Szőcs 1989, 120) című vers itt is adekvát kifejezését kölcsönözzem – „életnagyságúnak” tudhassa.

A politikai versek között találunk néhányat, amelyben egyértelműek az utalások, mégis elkerülték a szigorú román cenzúra figyelmét (szemben a korábban említett, *Ady Bustyánál* című verssel). Ilyenek a *Délkelet* (Szőcs 1986a, 146–149) és a *Puszták népe* (Szőcs 1989, 76–77); mindkettőben nyilvánvalóak az áthallások, hiszen előbbi magyarországi perspektívából szól Romániáról („Így törtek be az országba, melyet elgyengített a hosszas / háborúskodás”), utóbbiban saját fogolylétéről ír („Fogoly vagyok”) – igaz, kivételesen metaforikusan.

Végül megemlítenéd, hogy bár a legnagyobb számban a politikai versekben tapasztalható a referencialitástól a fantáziába emelkedés, a képzelet efféle elszállása a halál-versekre is jellemző. Ezek között talán a legnagyoszerűbb az *Időszerűségét*

vesztett végrendelet (Szőcs 1986a, 233–235) című verse, amely mögött egy sajátos halálközeli élmény rejlik: amikor a költő valóságos, több hónapig tartó politikai üldöztetése során joggal érezhette úgy, hogy nem éli túl a megpróbáltatásokat, a rá vadászó Ceaușescu-titkosszolgálat hajszeját. Egy valóságos helyzetből született költeményről van tehát szó, amelyben az egyes szám első személyben beszélő a várakozása szerint hamarosan bekövetkező halála utáni helyzetre vonatkozóan rendelkezik. A vers erejét a végrendelezés performatív aktusának végrehajtó hatálya adja, amin mit sem változtat a rendelkezés megszövegezésének a címben jelzett utólagossága (vagyis akkor született a vers, amikor már a végrendelezés „időszerűségét veszítette”). A monologikus énbeszéd alanyiséga nyilvánvaló: az egyes szám első személyben megszólaló lírai beszélő saját személyes sorsáról nyilatkozik, majd dönt az őt túlélő jövőről. Ugyanakkor a vers távolító gesztusai is egyértelműek: az önkimondás nem az érzelmeket vagy a lélek egyéb tereit tárja fel, hanem egyrészt az alany önkonstrukciójaként, amikor is a saját halál bejelentésére kerül sor, másrészt az alannak a tárgytól való elválasztásaként jelenik meg, amikor is a vers beszélő alanya más alanyok számára ajánlja fel tárgyként önmagát, mégpedig akkor, amikor az én már nem létezik. Ez a sajátalállal való képzeletjáték olyan magaslatokra juttatja Szőcs költészetét, amilyenről Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* című kötetének kapcsán Horváth Kornélia ír: „Egzisztenciális súlyú líra ez, ahol a lírai beszélő a nemlét fenyegetettségében, a semmivel szemben szóval meg és képviseli az életet” (HORVÁTH 2021a, 160).

Távolító képi tárgyiasítás

Szőcs Géza 1974-ben, vagyis 21 éves korában írta a *Mi a vers?* című esszéjét, amelyben többek között „a képi gondolkodás és világlátás elsődlegességét” hangsúlyozza (Szőcs 1986a, 85). „A vers a nyelv emlékezete”, írja, utalva a „nyelv felidéző képességére” (Szőcs 1986a, 85); ez elsősorban a költészetben érhető tetten, amely képes felszabadítani a nyelv „képi energiáit” (Szőcs 1986a, 86). Értelmezés és elemzés helyett a rámutatást jelöli ki a költői nyelv feladatául, amikor is épp a felszabaduló képi energiák révén a *fá* szót kimondó ember helyén mintha „felcsapna a láng, a fá – az pedig, aki a szót használta, tudatában mintha maga is fává nyúlt volna” (Szőcs 1986a, 85). Mallarméra hivatkozva emlékeztet, hogy „a költészet a nagy homéroszi eltévelyedés óta hamis útra futott”, amikor a képet dísznek tekintve azt nem a maga közvetlenségében kezeli (Szőcs 1986a, 86). Maurice Blanchot nyomán hangsúlyozza, hogy a megszokás folyamán a tárgy elveszíti „tárgy-egyéniességét”, olyannyira, hogy végül „az eredeti kép is megváltozik” (Szőcs 1986a, 87).

Olyan poétikai kérdések ezek, amelyekkel nemcsak a Szőcs által is idézett Mallarmé és Blanchot, valamint a később szintén hivatkozott Várkonyi Nándor

és Szentkuthy Miklós foglalkozott, de számos filozófus, költő és kritikus is, akik Szőcs számára fontosak voltak. A Szőcs által is felvállalt filozófiai eredetpontok között ott találjuk Ludwig Wittgensteint, Bertrand Russellt és Martin Heidegger-t; a magyar poétikai források között a magyar késő modernség költőit, míg világirodalmi előzményei között – a Horváth Kornélia által Szőcs első kötetében feltárt (HORVÁTH 2021b) világlírai hagyományon túl – azt az angol–amerikai kánon, amelyet Szőcs mintegy végigfordított (lásd erről KURDI 2021): az Emily Dickinsonhoz visszavezethető amerikai figyelemköltészetet, majd az angol–amerikai irodalomba az 1910-es években berobbanó imagistákat, az amerikai radikális moderneket és a belőlük kinövő korai posztmoderneket.

„A kép önmagát mondja nekem” – fogalmaz Wittgenstein; „vagyis az, hogy mond nekem valamit, a saját struktúrájából adódik, *önnön* formáiból és színeiből” (WITTGENSTEIN 1992, §523). Heidegger hasonló vonalak mentén képzelet el a fenomenológiai gondolkodást; eszerint „[f]enomenológiának nevezzük a létezőnek minden felmutatását, amely a létezőt úgy mutatja fel, ahogy az önmagán megmutatkozik” (HEIDEGGER 1989, 132). Mi több, mint Kabdebó Lóránt rámutat, „»A vitában, amelyet magukkal a dolgokkal folytat« »vissza a dolgokhoz« jut el, az átlagos mindennapiságon keresztül” (HEIDEGGER 1989, 122; id. KABDEBÓ 2021, 168). Szabó Lőrinc naplói Russellhez is kapcsolják a költő poétikai fordulatát, aki „elméleti csomópontként” az angol filozófusnál azonosítja „a tapasztalat és a külső világ” újszerű összekapcsolását, idézve a filozófust: „annak egésze, amit következtetés nélkül észlelünk, személyes világunkhoz tartozik” (lásd erről KABDEBÓ 2021, 169).

A magyar költészet kontextusában csak néhány példát említek – olyan költőket, akiknek újfajta szemléletéből Szőcs is merített. Elsőként József Attilát, akinek „*tárgyi formajellegét*” Bókay Antal a sajátos József Attila-i stratégia elemeként írja le: „egy olyan látvány, egy olyan megjelenítés, amely a dolgok, a tárgyi világ felállásában mutatja meg a poétikai tartalmat, vagyis nem a szerző érzéseiből fakad, hanem »a mű legbensőbb indítékai, mozzanatai válogatásában áll«, tehát mintegy a dolgok, a világ működésének poétikai megértéséből származik” (BÓKAY 2004, 40). Szabó Lőrinc költészetében a „magukhoz a dolgokhoz” (KABDEBÓ 2021, 168) való visszatérést hangsúlyozza Kabdebó Lóránt; „[a] természeti tárgy azáltal válik témává, hogy a költő ránéz és leírja a látottat: ezáltal a benni értelemben kihasználja azt a lehetőséget, hogy a maga létét a tárgyas valóságot láttatva fogalmazza meg. Éppen ezért a versekből kizár minden személyes értelmezést, didaktikus magyarázatot” (KABDEBÓ 2021, 272), s a vers főszereplője „maga a tárgy” (KABDEBÓ 2021, 285) lesz. Ugyancsak Szabó Lőrincnél Kulcsár-Szabó Zoltán „defiguratív, illetve metonimikus szerveződésű struktúrákat” (KULCSÁR-SZABÓ 2010, 47) kapcsol a tárgyas költészethez, s rámutat: „[e]zt a folyamatot a pillanat véletlenszerűsége, vagyis a szimultán szerkezet esetlegessége generálja” (KULCSÁR-SZABÓ 2010, 50). A „képesség materiális erejével létesítő tárgyaságot” dicséri Nemes Nagy Ágnes munkásságában Kulcsár Szabó Ernő (KULCSÁR SZABÓ 2022, 97), s

némely versében a tárgyiasság egyik velejárójaként írja le a „feltűnően hiányzó humán jelenléte” (KULCSÁR-SZABÓ 2022, 106). Pilinszky Jánosnak a költői alkat lényegét jelentő „örök figyelem, [a] lankadatlan, ugrásra kész éberség” meghatározó voltáról ír Horváth Kornélia (HORVÁTH 2021a, 44), idézve Pilinszky *Naplóját*, miszerint a cél „végre a dolgokat nézni önmagunk helyett” (HORVÁTH 2021a, 58).

Az amerikai figyelemköltészet Emily Dickinson munkásságára vezethető vissza, aki a lélek és az elme belső folyamatait és a világban tapasztalható külső jelenségeket egyaránt precízen, személytelen távolságtartással és szemlélő objektivitással vizsgálta. A 20. században megerősödő figyelemköltészet ezt a perspektívát vette át, amikor a modernista költők – köztük elsősorban az imagisták és az imagista poétikát továbbfejlesztő radikális modernisták – a kifelé figyelést tették poétikájuk szervező középpontjává. A beszélő elhagyja énközpontú nézőpontját, ami azzal jár, hogy nem is köthető egy bizonyos szubjektum hangjához az ilyen vers. A figyelemköltészetet úttörő módon megvalósító imagizmus és a benne gyökerező radikális modernizmus azelőtt soha nem látott módon tágítja ki a vers tematikáját, következetesen távolítva azt a verset korábban szervező énhangtól. A lírai éntől függetlenített témák között említhető a modern hétköznapi élet számos területe, így a természet és a nagyváros, a tárgyak formálta csendélet, a szexualitás és a szegénység. Ám nemcsak a költői témák, hanem a költői témakezelés is új volt, amennyiben a pusztá percepciót, vagyis a jelenségek értelmezéstől mentes észlelését hangsúlyozták, amit a metaforáktól tartózkodó metonimikus írásmód is szolgált. Ezek a költők a dolgok és a jelenségek önmagukban való valorizálását hangsúlyozzák, s az alanyiságra és ágenciára épülő metaforikus rendezés helyett a metonímia kapcsolódási lehetőségeit – vagyis az egymásutániságra, az egymásmellettségre épülő struktúrákat – ajánlják. Végül ekként lesz „a vers egy hibátlan metonímia” (HEJINIAN 1994, 117) – nemcsak abban az értelemben, hogy mindegyik mondat kapcsolatban áll az előtte és az utána jövő mondattal, de abban is, hogy minden szó, sor, sorkezdet és sorvég metonimikus láncot alkot. (Az amerikai figyelemköltészet objektista hagyományáról másutt részletesen írok: BOLLOBÁS 2021.)

Az amerikai hatásgyökerek között végül megemlítendő Charles Olson, akinek líraelméletét és költői munkásságát Szócs olyannyira rokonnak érezte, hogy egy vastkos válogatást fordított verseiből (OLSON 2003). Olson 1950-es *Projective Verse* (*A projektív vers*; OLSON 1982) című esszéje a 20. századi amerikai költészet egyik legnagyobb jelentőségű elméleti alapvetése, amely lefektette a második világháború utáni újító költői gondolkodás néhány radikális alapelvét. Ezek közül a legfontosabb a költői szubjektumra vonatkozó „objektizmus-elv”, amelyet Olson „a szubjektum, az egyén mint egó lírai beavatkozásától való megszabadulás-ként”¹ definiál (OLSON 1982, 247). Amikor Olson az alkotófolyamatról ír, a költői

¹ *A projektív vers* című esszé megjelent magyar fordításban az *Üvöltés* című kötetben, ám ennek a mondatnak a magyar fordítása nem pontos, ezért kiigazítottam. Az angol eredeti a következőképp

szubjektumot nem eredetpontként ragadja meg, se nem a vers témájaként, hanem pusztán a versenergia áramlásának közvetítőjeként, vagy akár a versenergia követőjeként: „A vers energiaátadás onnan, ahonnan a költő vette (lehet több forrása is), magán a versen keresztül, egészen az olvasóig. Maga a vers minden ponton legyen magas energia-épitmény, és, minden ponton, energia-kisugárzás” (OLSON 1982, 240). A vers tehát nem valamiféle önkifejezés eszköze, hanem a világ folyamataiban való részvétel egyik alapvető módja; vagy ahogyan Robert Creeley fogalmaz a költőbarát magyar kötetéhez írt előszavában –, a „világ elgondolásának” elsődleges formája (CREELEY 2003, 10). A költő az élmény iránti alázattal minél teljesebb módon igyekszik továbbadni azt az energiát, amely verset követel magának. A költő nem ágens, hanem a többi élőlényhez hasonlóan tárgy a többi tárgy között: „az ember maga is tárgy, bármiről gondolja is, hogy felsőbbiséget ad neki, s mihelyt tárgy voltában ismeri fel magát, annál nagyobb a fölénye, különösen ha eléri azt az alázatosságot, ami már lehetővé teszi, hogy valami haszna is legyen” (OLSON 1982, 240). Vagyis Olson alaptétele, hogy az ember, beleértve a költői szubjektumot, nem emelkedik más természeti tárgyak fölé, hanem tárgyi mivoltában egylényegű velük.

Szöcsnél számos olyan verset találhatunk, amelyben a fenti elképzelések és poétikai hagyományok működését érhetjük tetten. Az első szövegben egyértelmű a kifelé figyelés objektivizáló távolítása, ám itt (még) maga a néző is jelen van, az ő perspektívájából látjuk a homokfutó kettősfogatót. Ugyanakkor a szubjektum – miközben vágatássá alakul – el is tűnik.

Kettősfogat.
És őszutó.

Futóhomok.
Homokfutó.

Az egyik ló:
Az éjszakák.

A másik ló
A nappalok.

Így vágatok
Mindig feléd:

hangzik: „*Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the subject*”, ám magyar fordításában így szerepel: „Az objektivizmus [sic!] annyi, mint megszabadulni az individuális ego lírikus beavatkozásától, a »szubjektumtól«” (OLSON 1982, 307).

A vágatás
Az én vagyok.

Futóhomok,
Homokfutó.

Kettősfogat
És nyárutó

(*Visszafele, bozzád*, Szőcs 2003, 96).

A *Levél* című versben szintén csak a szemlélő pozíciójának jelzésként jelenik meg a szubjektum, ám a látványnak nem a forrása, hanem a tárgya szolgáltatja a vers testét.

A Dunától ellátok Wuyishanig:
a Hold csészéjében
tealevelek úszkálnak
mint aranyhalacszkák

(Szőcs 2016, 130).

A *Papírlapok egy kocsmasztalon 1* című kétmondatos vers szinte klasszikus japán haikunak mondható: „A telihold úgy világít, mint a szívem. Téged várlak, kezemben rózsával” (Szőcs 2016, 129). Szőcs a sortördelés tekintetében nem követi a haiku hármas szabályát, és ekként a szótagszám tekintetében sem. Ám a magyar költészetben – például Kosztolányi és Radnóti haiku-innovációiban – ez a formai szabály már korábban elhalványodott, s inkább a haiku tematikus-hangulati átültetéséről van szó, amennyiben egy statikus, nyugalmat árasztó természeti kép énkapcsolásáról ír a költő.

Az imagista versek között kell említeni *A holdfényes tisztás* (Szőcs 2003, 10) címűt, amellyel kapcsolatban Vöő Gabriella a „három erőteljes kép” egymásutánítását hangsúlyozza, mely előbb élénk tárja „az állatok szolgaságának kézzel fogható és elvont értelemben vett formáit” (Vöő 2021, 127), majd az utolsó versszakban a kép „energiáját az elefántok örömteli, testérzetekkel társuló szabadságának megsejtett élményéből meríti” (Vöő 2021, 129). Kifelé figyelő tárgyiasítás jellemzi az alábbi verset is, amelyben a lírai alany csak nyelvtani értelemben van jelen, amennyiben a beszélő jelenlétét pusztán a birtokos személyjel (*anyám, házunk*) árulja el.

Házunkra jeges víz hull,
víz dobol ablakán.

Kinéz, s felismer engem:

függönye mögül éppen
kinéz most rám anyám

(*A házunk*, Szőcs 2003, 85).

Teljes lesz a távolító tárgyiasítás *Az erdőkről* című prózaversben, amelyben – Tolcsvai Nagy Gábor más kontextusban megfogalmazott megfigyelését kölcsönvéve – „a beszélő [...] kilép saját érzéki, testi létmódjából [...], és saját szubjektumközpontú nézőpontját is elhagyja” (TOLCSVAI NAGY 2017, 338), miközben „a lírai beszélő teljes mértékben jelöletlen marad” (TOLCSVAI NAGY 2017, 347). A „beszélői megszólalást” ekképp „felváltja a dologmegnevezés szintén lehorgonyzatlan, mert a beszélői perspektívától és kiindulóponttól elválasztott művelete” (TOLCSVAI NAGY 2017, 362).

Mint a tengerszemeket a Világóceánnal, az erdőket is titkos átjárók kötik össze a Világerdővel, minden erdőt, sőt, minden egyes fát is. Igen, minden erdő csak általa ismert összeköttetésben áll minden más erdővel. Ha egy erdei forrásnál egy oroszlán megtámad egy őszutát vagy egy hatyút, minden más erdőben felkapják fejüket az őzbakok és félrebbenek a hatyúk (Szőcs 2016, 214).

A metonímia, úgy tűnik, nemcsak a vers szervezőelve, hanem a megfigyelt helyzete is, amikor is a tengerszemek és a Világóceán, valamint az erdők és a Világerdő közötti kapcsolódások szolgáltatják a szöveg témáját is, egyúttal megvonva a természetől a humán jelenlét ismerős voltát.

Végül kicsit részletesebben tárgyalom a távolító képi tárgyiasítás egyik hosszabb narratív szövegét, a *Találkozás a József téren* című prózaverset, amelyet Faludy György a legszebb 35 Szőcs-vers közé válogatott (Szőcs 2010, 28–29). A jelöletlen beszélő által megfigyelt jelenetben Vajda Julianna, Szendrey Júlia és Kratochwill Georgina – akiknek nevéhez a vers lábjegyzeteket fűz – egyszerre tér be a lipótvárosi gyógytárba.

1854-ben, szeptember végén, Pesten, a lipótvárosi Szent Istvánhoz címzett *gyógytár* pultjánál (József tér 10. szám) összefut egymással Vajda Julianna², Szendrey Júlia³ és Kratochwill Georgina⁴.

– Én Keleti szőrvesztő szer⁵ kérek – mondja Lilla, himzett battiszt eresztékkel díszített überrockjában, fehér gyapjú gombkötőmunkával, rojtszéllal, részint szürke s rózsaszín béléssel.

– Én egy üveg Lilionese-t⁶ vásárolnék – szól Júlia, metszetlen tintakék bársony páltójában, sima törökbuszaszín tafota ruhájában, nyílt magas derékkal és csipkeszegélyzettel, gyöngyszín *pour la soie* két széles fodorral, kalapjában kazuártollal⁷, redőzött atlasz szalaggal körülszegett keztyűjében.

– Nekem pedig adjon Kinai hajfestő-szer⁸ – így Gina, velencei csipkés pelerinéjében, tört (broché) tarlatan ruhájában, tafotabéléssel, félbő ujjakkal, melyek könyökig nyitvák, s csokrokkal fölkapcsolvák, úgy, hogy a hosszú egészen szűk alujjak láthatók.

²Vajda Julianna – Lilla –, Csokonai életének nagy szerelme 1776-ban született Komáromban. 1798 márciusában ment férjhez Neszméli Lévai István fakereskedőhöz. Második férje Végh Mihály esperes volt, aki a Lilla nevet vésette fel az asszony sírkövére.

Lilla ötven évvel élte túl Csokonait, 1855-ben halt meg, 79 éves korában.

³Szendrey Júlia 1829-ben született Keszthelyen. 1847 szeptemberében lesz Petőfi Sándor felesége. Petőfi 1849. július 31-én halt meg, erőszakos halál áldozataként. Szendrey Júlia 1850. július 21-én ment férjhez másodszer. Új férje Horváth Árpád, címertan-szakértő, akitől négy gyermeke születik. Tizenkilenc évvel élte túl Petőfit. 1868. szeptember 6-án, két nappal első házasságának 21. évfordulója előtt, második fia 17. születésnapján halt meg.

⁴Kratochwill Georgina, Vajda János Gina-verseinek ihletője 1831-ben született Budán. 1855-ben Bécsbe költözik, ahol egy idős arisztokrata kitarthatja, majd egy Oroszy nevű akrobatával él együtt. Tizenhárom évvel élte túl Vajda Jánost: 1910 februárjában halt meg, Lillához hasonlóan 79 éves korában.

Lilla születése és Gina halála között 134 év telt el (1776–1910).

⁵Keleti szőrvesztő szer. Egy üveg ára 2 ft. 10 kr. ujpénz. Ezen szer a szőrök olyatén helyekről eltávolítására szolgál, hol azt az ember nem örömet szokta tünni, 15 perc alatt minden fájdalom és ártalom nélkül megtisztul ezen szer által a bőr. A bajusz a férfi disze, de a szépnemnél diszítésül nem használ.

⁶Lilionese, kezeskedés mellett, hogy hatása 14 nap alatt tapasztalható. Hatása: a bőrt a szeplőtől, foltoktól, pörösenéktől, száraz és nedves bőrzuzmóktól, visszamaradt himlőfoltoktól, az orrot vörösségétől teljesen megszabadítja, nem különben a sárga bőrszínnek gyöngéd fehér színt és fiatal frissességet kölcsönöz. – Egy üveg ára 2 fr. 60 kr. ujpénz.

⁷„A casuártoll igen fashionable, a paradicsommadár is fenntartja azonban aristocratiai tekintélyét.” (Regélő Pesti Divatlap)

⁸Kínai hafestő-szer. Egy adag 2 ft. 50 kr. ujpénz. Ezzel a szemöldöket, szakállt és haját, a leg-hirtelenebb szőktől és sötét szőktől kezdve barnára és feketére állandóan megfesthetni, tetszés szerinti színezetet adni a hajnak teljesen hatalmunkban áll. A szer semmi ártalmas anyagot nem tartalmaz. Az általa előhozott eredmény meglepően szép.

A versben a távolító tárgyiasítás minden lényegi jegye azonosítható: énközpontú nézőpont elhagyása, a jelöletlen beszélő tárgyra tekintése, az értelmezés nélküli megfigyelés, a metonimikus szerkezet, a helyzet véletlenszerűsége és esetlegessége. A nőknek a tárgyi világ általi performatív megképzésének elemei jelennek meg: hogyan néznek ki, és mit vásárolnak. Figyelmesen összeválogatott öltözékküvet a költő finoman archaizáló részletességgel, szinte szaknyelvi távolítással és tárgyiasítással, s mindvégig metonimikus sorban írja le – mintha egy korabeli divatlapot olvasnánk, amelyben a ruhadarabok jakobsoni kombinációja mentén formálódnak a metonímiák. A túlzónak tűnő részletezéssel adott leírásban tökéletes dámák jelennek meg előttünk, akik küllemüket még tökéletesebbé kívánják tenni, ezért tértek be a gyógytárba. Ezen a ponton a szöveg már keresztnevüket, sőt irodalmi nevüket használja, s egyre intimebb dolgokat tudunk meg róluk. Mint a lábjegyzetekből kiderül, a 78 éves Lilla időskori bajuszkájától kíván megszabadulni a keleti szőrvesztő szer segítségével, Júlia a szeplőitől szeretné megtisztítani arcát, Gina pedig hajfestékért jött.

A prózaversnek a fantasztikumba hajló utolsó részében a jelenetet a résztvevők közül egyedül appercipiáló gyógyszerészsegéd előtt álomszerű divatkavalkádban olvad össze a három nő múltja, jelene és jövője, valóság és lehetőség.

Aztán, fekete szaténtaskájukban a csodaszerekkel, még egy utolsó, átható pillantást vetve a tátott szájjal bámuló gyógyszerészsegédre, elvonulnak piké blúzukban, guvrirozott moaré szoknyájukban, *prince de galle*s kockás, csipőig érő, elől nyitott kiskabátjukban, fejükön túll félkendővel és paradicsommadár-tollakkal, naturszínű santungkosztümjükben, narancssárga jersey strandpizsamájukban, hegyesorrú kigyóbőr csizmájukban, zöld nercbundájukkal, fekete-fehér zsorzett menyasszonyi gyászruhájukban, plisszírozott derékkal.

A *menyasszonyi gyászruha* nem egyszerűen a fantasztikusban rejlő abszurdot megjeleníteni hivatott oxymoron, mint előtte a *zöld nercbunda* vagy a *narancssárga jersey strandpizsama* volt. A három asszonyt lényegében ez a menyasszonyi gyászruha köti össze, hiszen mindhárman túléltek azt a férfit, akinek a révén egyáltalán ismerjük nevüket, azaz akinek halhatatlanságukat köszönhetik. A lábjegyzetek megerősítik azt, amit a vers előfeltételként sugall: hármójukat nemcsak az kapcsolja össze – megint csak metonimikusan –, hogy egyszerre térnek be a gyógytárba, hanem az is, hogy jóllehet mindnek több férfival volt kapcsolata (akiket egyébként a lábjegyzetek precízen felsorolnak), Csokonai, Petőfi, illetve Vajda János szerelmét az asszonyok későbbi házasságai nem homályosíthatták el. (Ez a preszuppozíció olvasható ki a szövegből függetlenül attól, amit az irodalomtörténetből tudunk: hogy, legalábbis Lilla és Gina esetében, ez az idealizált szerelem inkább csak a valóságban bártortalan költők szüleménye volt.) Szöcs verse említésre méltónak találja Végh Mihály esperes, Vajda Julian-

na második férje gesztusát, aki az asszony sírkövére a Lilla nevet vésette, fejet hajtva ezzel a plátói Múzsza-szerep szentsége előtt a maguk banálishan perfektuálódott házasságával szemben. Nyilván Szendrey Júlia sem véletlenül halt meg „két nappal első házasságának 21. évfordulója előtt”: talán ez volt az isteni jele a Petőfihez fűződő szerelem mindenekfelettségének. Ezek az asszonyok bizony nemcsak küllemükben voltak tökéletesek, de a legmagasztosabb női sorsnak is részesei voltak: nagy költőket alkotásra ihlető Múzsák lehettek, s ezzel önmaguknak, sőt későbbi férjüknek, illetve élettársuknak is halhatatlanságot szerezhettek (ha csak egy-egy lábjegyzet erejéig is).

Tárgyasított nyelv: nyelvjátékok, nyelvköltészet

A személytelenítés talán leglátványosabb eszköze az a virtuóz nyelvkezelés, amely a hol könnyed, hol komoly nyelvjátékokban, a bravúros rímtechnikában, az eufónia olykor szinte kényszeres kiprovokálásában és a nyelv anyagszerű – vagyis nem átlátszó anyagként való – kezelésében mutatkozik meg. Szőcs éppen nyelvkezelésében tűnik a leginkább radikális újtónak, amennyiben nyelvjátékaiban és nyelvköltészetében átadja a nyelv feletti kontrollt magának a nyelvnek, ő maga pedig mint lírai alany eltűnik a nyelvben. Mint Cristian Réka írja, Szőcs „kítartó nyelvi-formai újtó volt”, aki szívesen kísérletezett „a szóeredet, a hangzás, a szószemantika és a felidézett költői kontextus összejátszásának újszerű jelentésalkotásával” (CRISTIAN 2021, 18). Ugyanakkor Szőcs számára, aki alapvetően a posztmodernitás immanens felfogását vallotta (lásd erről BOLLOBÁS 2021, HEGYI 2021), a nyelv jelentette a valódi transzcendenciát – akárcsak Rosemary Waldrop számára az „egyetlen transzcendenciát, amelyben elmerülhetünk”, ugyanis, folytatta, „a nyelvből nem tudunk kilépni” (lásd FOSTER 1991, 38). Szőcs számára ez a transzcendencia-élmény a nyelv isteni eredetéről vallott felfogásához is kötődik – hiszen, mint *A Napon* (Szőcs 2016, 119) című versben írja, az emberek azt a nyelvet tanulták meg, „amit Isten elfelejtett [...] Mint fiákerben talált gyűrűt / melyet valaki fölvet / fölvet s a Földre ejtett”.

A nyelvi transzcendencia különös módon immanens tartalmakat is hordoz, amennyiben a világ nyelvbenválóságát és a szubjektum nyelvbezártságát, valamint a nyelv tudásörző képességét is jelenti. Hiszen nemcsak lehetetlen kilépni a nyelvből, de a nyelv többet is tud a beszélőnél, s ha ezt a többet a beszélő meg akarja ismerni, akkor magát a nyelvet kell faggatnia. Vagyis a költőnek meg kell hallania, amit a nyelv mond: akár a szójátékok, akár a rímbravúrokban felszínre törő váratlan összecsengések, akár a szószemantikai vagy szintaktikai *non sequitur* „hibáktól” szervezett paragrammatizmusok formájában; akár a hangzásnak a szemantikát törölő előtérbe helyezésével, s ekként a nyelv anyagként való kezelésével. Mindközben – mialatt az olvasó is elkerülhetetlenül bevonódik a nyelv transzcenden-

ciájába és immanenciájába, ellenálthatatlanul elmerülve anyagában – az olvasás elsődlegesen és materiálisan nyelvi tapasztalat lesz.

Wittgenstein a nyelv tárgyiasításának sajátos módját említi „Cédulái” között, amikor is a szavaknak fizikai kiterjedést tulajdonít: „[e]gy költő szavai képesek át- meg áthaladni rajtunk” (WITTGENSTEIN 1967, #155). Szőcs is ebben a szelvényben kezeli a szavakat, amikor például a nyelvet magát az Isten által leejtett tárgyként képzelel el, mint a korábban említett *A Napon* (Szőcs 2016, 119) című versben írja, amikor úgy látja, „nyírfa nő át a létigéken” [*Miniatűrök, egypercesek, haikuk, töredékek, aforizmák, variációk, bagettek: lakodalmi történetek*, „11. a méhszárszék”; Szőcs 1992, 242], amikor azt állítja, hogy „minden szó árnyékot vet” (Szőcs 1986a, 92), illetve amikor a szerelmesek az összetett szavak egybeforrtságát tekintik az összetartozás legtökéletesebb formájának.

Ha én volnék a névmás,
és ő volna a név!
Ha mássalhangzó volna,
és én volnék a más,
ha ő volna a szem
és én a látomás!
Ha ő volna a szív
és én a dobogás!
(*Nyitott szemed repkény a kenyerekben*,
Szőcs 1989, 64).

Szőcs nyelvfelfogását ez az igyekezet határozza meg: a nyelv elemeit fizikai tárggyaként kezelni, láthatóvá és hallhatóvá téve a nyelvi közeget – mi több, átlátszatlanná, amely nem ereszti át a világ fényeit, hanem a gondolatot és annak mozgását mutatja. Mindezt sajátos eszközökkel éri el: Marjorie Perloff szellemes megjegyzését kölcsönvéve (PERLOFF, 1985, 221) azt mondhatjuk, hogy a költő mintha „megkopogtatná a nyelvet”, és e kopogtatással megkeresné benne a „sűrűsödéseket” – akár a faszobrász, aki megkeresi az anyagban a csomókat, mielőtt a megmunkálásához kezd. A nyelvi anyag sűrűsödési helyei közt említhető mindaz, amit Kulcsár-Szabó Zoltán „a költői nyelv eufonikus arzenáljának” (KULCSÁR-SZABÓ 2022a, 22) nevez, vagyis a szójátékok-nyelvjátékok, a rímbravúrok, a ritmusképletek és ütemrend adta összetett hangszereltség, de még a kulturális áthallások és vendégszövegek is. Kezdem ez utóbbiakkal.

Szőcsnél az áthallások lehetnek politikaiak, irodalmiak vagy történelmiak. *A Történet a sasbeszélőről, aki úgy jött, ahogyan ment* (Szőcs 1992, 237) cím alárendelt mellékmondata például a *Pesti Posta* című „képes élclap” 1944. szeptember 1-jei karikatúrájának aláírását idézi, amely Szálasiról írta, hogy „úgy jön, mintha menne”. *A vendégszerető, avagy Szindbád Marienbadban* (Szőcs 1992) és *Az al-*

legóriás ember (Szócs 2003) című kötet egészére jellemző az efféle vendégszövegek beillesztése. A *Szövegek vendégségben* (Szócs 1992, 246) című ciklus több szövegtörédket kölcsönöz többek között Arany Jánostól, Ferenc Józseftől, Hamvas Bélától, Homérosztól, Babits Mihálytól és Tennysontól, valamint közöl egy *Énekek éneke*-pastiche-t. A *Poprád Podolinnál írása közben* (Szócs 2003, 45–46) és a *Ha én lennék a lámpagyári munkás* (Szócs 2003, 62) című szövegekben szintén csak úgy hemzsegnék az utalások Petőfi, Nagy László, József Attila, Brecht, Neil Armstrong, Weöres Sándor és Bolyai János soraira: „pihen a komp. Kikötöttem”, „csillagom, révészem, vigyél át magamon”, „jóllakni volna jó / holdbéli hónapokkal / de a vers visszakérdez: / Old Baley-i csónakokkal”, „kis lépés az emberiségnek / de mi különös anyagból vagyunk gyúrva”, „Igen, én a semmiből egy új másvilágot”, „Egy vitorlás, egy gálya. / Feljő a lépcsőn végig / feljő a víznek árja”.

A Szócs-kritika egyik visszatérő toposza a költő nyelvi virtuozitásának, a komplex nyelvművészetének, a szövegek hangzás-telítettségének méltatása. Bertha Zoltán „a nyelvi ötletgazdagság kavalkádjáról” ír (BERTHA 2021, 163), megemlítve, hogy

Szócs Géza egész életművére jellemző a gyermeki báj, az üde-naiv intonáció és amábilis kedélyesség – s az ehhez társuló rímes-ritmikus szóhajlítások, értelemcsavaró és jelentésferdítő szóváltozatok, mondatgabalyítások tömérdek sokasága. S az ezekben rejtett vagy ezekkel körített mondanivalók sokértelműségének fokozása (BERTHA 2021, 168).

Hegy Pál hasonlóképp a nyelvi lelemények és játékoság, így többek között a virtuóz rímtechnika kitüntetett szerepét hangsúlyozza, oda-vissza ingázó jelölési folyamatokat azonosítva a nyelvjátékokban és a verszenében (HEGYI 2021, 110–112). Kulcsár-Szabó Zoltán a „nagy nyelvi erővel, invenciózus képalkotással” feltárt „weöresi költészetfelfogás továbbvitelét” dicséri Szócs „határozottan szócentrikus, illetve a szójátékok kiaknázását is magában foglaló” poétikájában (KULCSÁR-SZABÓ 2022b, 110).

A szócentrikusság látványosan mutatkozik meg szóképzéseiben, szóátalakításaiban, melyekkel nemcsak sorvégeken, hanem jellemzően sorokon belül is alkalmaz játékos rímtechnikát, így talán leggyakrabban a kecskerím és a kancsalrím elve szerint működő transzmutációkat. Ezt teszi az alábbi két versben:

Veszek én neked
 dominót,
 nádimanót és dinamót,
 mandolint, szózott mandulát,
 levendulát
 és rajzolunk
 ki épp egy pallón indul át

és rajzolk, ha jó leszel
hajcip ... azazhogy hajcihőt,
gondolatot és gondolát,
nyaktilót is, cipót,
cipőt,
cécét, spinétet és spinét

de előbb fogyjon innen el
ez a drága jó bőrspenót –
hej-haj, folyó

(*Nicht vor dem Kind*, SZŐCS 1986a, 228).

Pisztrángok és puszpángok,
ispánok és istrángok,
ispilángok, musztángok!

(*Petra a karneválon*, Szőcs 1989, 39).

A két szövegben az *n*, *d*, *m*, *ng* és *nd* zöngés és kitartható mássalhangzók és mássalhangzó-kapcsolatok, illetve a *sp*, *szp*, *szt* és *st* zöngétlenek adják meg a gyermekvers alaphangját, amelytől a szöveg eltávolodik ugyan, de közben megtartja a vers hangzás-telítettségét. Egyébként Szőcs általában a gyermekversekben tökéletesíti nyelvbravúrijait, így például *A befalazott lányomok* (Szőcs 1989, 70) és a *VLADIMIR ÉS ÖSZTROGÉN – Gyermekvers* (Szőcs 1986b, 122–123) című versben, valamint mindvégig a *Hat-százhat – Utazás tréfás rímekben Magyarországon és a világ körül. Gyerekeknek 6 éves korúaktól 106 évesekig* című kötetben (Szőcs 2015).

Az egész életműben hemzsegenek a paragrammatikus szóképzést előállító hangalapú retorikai alakzatok. A transzmutációk között említhetők a következők: „a szívverés nyugovóra tér szülőföldünkön, / az elcsitul területeken” (*Apám a H terminálon*⁹), „Sztár atyuska” (Szőcs 1986a, 216–222), „mint másvilágon másvirágok” (*Az ízek másvilága. Metazonett*, Szőcs 1986a, 203); „Koronaér, / koronaőr / Vivőér. Morts. Vivants. Viveurs” (*Szabaság, spiclik, dörzspapír*, Szőcs 1989, 84); „hasbeszélő / sasbeszélő” (*Történet a sasbeszélőről, aki úgy jött, ahogyan ment*, Szőcs 1992, 237); „a búsgazdagok a vérkocsin” (*Miniatűrök, egypercesek, haikuk, töredékek, aforizmák, variációk, bagatellek: lakodalmi történetek*, „5. a nyoszolyólány”, Szőcs 1992, 241), „sírrepülő” (*A sírrepülő*, Szőcs 1992, 256–257); „Gyolcsvonatokon üldözzük egymást” (*Gyónás a cethalban*, Szőcs 1992, 261). A transzmutációk mel-

⁹ Az apa halálára írott vers kötetben már nem jelent meg, csak az *Irodalmi Jelen* folyóiratban, online. <https://irodalmijelen.hu/2020-szep-11-1109/apam-h-terminalon>

lett gyakoriak az immutációk („a halál nyomta a gyászpedált” [*Miniatűrök, egypercesek, haikuk, töredékek, aforizmák, variációk, bagatellek: lakodalmi történetek*, „9. mikor megkérték dédanyám kezét”; Szócs 1992, 242]), az adjekciók¹⁰ („méhszár-székben” [*Miniatűrök, egypercesek, haikuk, töredékek, aforizmák, variációk, bagatellek: lakodalmi történetek*, „11. a méhszár-szék”; Szócs 1992, 242]; „Szankülottok és szörnyszülöttek / [...] szörnyszülöttek és szörnyhalottak” [...és akiket nem, Szócs 1992, 253]), valamint a színtiszta invenciók¹¹ („kukmó”, „kócleány” [*Apád az állomáson, éjjel*, Szócs 1992, 262]) és új összetételek („mennykőernyő”, „szívtrombita” [*A hasonmás*, Szócs 2016, 123–124]).

Nagy számban találunk példákat a rímhelyzetben álló kapcsolódásokra is, többek között a „hordtál / voltál / oltár / Saint Simonnál / Szcenci-Molnár” rímek (*Fedetlen fővel a csigalépcsőn*, Szócs 1989, 69), a „Sztrigy-víz/sztriptíz”, „Balaton/falakon”, „Szenegál/be nem áll”, „Bajkál/dajkál”, „sajna/Szajna”, „piszi hiszi / Mrs. Ippi” (*Befalazott lábnymok*, Szócs 1989, 70–71) vagy a „Minneapolis / ápol is” (*Feketetón, egyedül*, Szócs 1989, 72) párok, illetve a „Vélet- / lenül / meghülyül / elérzékenyül”, „memória / glória”, „Koloratúr / háziúr / hegedűhúr” összecsengések (*Szabadság, spiclik, dörzspapír*, Szócs 1989, 84–85) vagy a „hótakarón / jóakaróm” kancsalrím (*Fennsík*, Szócs 1992, 33).

A prozódia tekintetében az életmű egészében nem a kötött mérték az uralkodó, hanem a szabadvers, ennek is két változata; ugyanakkor elég nagy számban találunk szabályos metrumú verseket is. Elmondható, hogy a szabadversek vagy tiszta szabadversek, vagy *vers libéré*-típusúak, vagyis egy alapmértéket lazító, attól inkább csak „szabaduló” ritmusúak. A tiszta szabadversre példa a *Feketetón egyedül* (Szócs 1989, 72) és a *Puszták népe* (Szócs 1989, 76), a *vers libéré*-típusúakra pedig az *Időszerűségét veszített végrendelet* (Szócs 1986a, 233–235), amelyben nem követi, pusztán csak felidézi a jambusi lüktetést, melytől távolodik, szabadul a metrum. A kötött metrumú versek között nemcsak a sok-sok gyermekvers említhető, de számos „komolyabb”, egyúttal komorabb hangvételű vers is. A magyar nyelv szókezdő hangsúlyához igazodva Szócs gyakran választja kötött mértékként a trocheust, a spondeust és a daktilust. Ekként például daktilikus triméterbe zárta a *Fennsík* (Szócs 1992, 33) című verset¹², spondeusi triméterbe a *Sztár atyuska ru-*

¹⁰ Hegyi elsősorban az adjekcióhoz köti Szócs költészetének retorikai alakzatait (HEGYI 2021, 111–112), így a tükörszimmetrikus kiazmust („versünk vers-hajótörött”/„hajótörött-vers versünk”; Szócs 1986a, 100), a paronomáziát („kerten”/„nyakuktekerten”; Szócs 1986a, 51), az annominációt („holtágban”/„holtában”; Szócs 1992, 241), a metaszemémát („Túlperenciás”; Szócs 1986a, 227).

¹¹ A költői invenciók között Hegyi kiemeli továbbá a hapax legomenont „kaguár” (Szócs 1989, 82), a katarézist („Emontekiő”; Szócs 1986b, 118; Szócs 1989, 88, 112) és az allegorikus oximoront („üvegnyelv koccan számban, megöregszem”; Szócs 1986a, 176) (HEGYI 2021, 111–112).

¹² Arcra borulva a hótakarón
vérében fekszik a jóakaróm.

lettje (Szőcs 1986a, 216) című darabot¹³, trochaikus-spondeusi triméterbe a *Virradat a víz alatt* (Szőcs 1986a, 212) címűt¹⁴, *A nyolcvanas évek* (Szőcs 2010, 77) című vers négyes soraiban pedig a trocheusi-spondeusi mérték idézi elő a sorok kemény lüktetését, kopogását.¹⁵

Szőcs a nyelv tárgyasítását gyakran azzal éri el, hogy idegen nyelvű szövegeket ékel a magyar sorok közé. Számos versében teszi ezt, így a már korábban is említett *Virradat a víz alatt* (Szőcs 1986a, 211–213) címűben, amelyben a többnyelvűség funkciója éppen a szerelmes vallomás távolítása. *A dudásban* (Szőcs 1989, 120) egyrészt távolító gesztusként emel angol és francia szavakat a magyar szövegbe annak érdekében, hogy az emberi kiszolgáltatottság tapasztalatát eltolja magától a megszólaló szubjektum. Ugyanakkor egy másik világ fizikai elemeiként jeleníti meg az idegen szavakat (amelyek közé a *Halotti beszéd* diszkurzusa is beleértendő), s a nyelvek a maguk tárgyiasságában veszik körül, felemelve és vigaszt nyújtva a folyamatosan megalázottnak.

Gyászol a szélben a ráragyogó
istení cserje, a csipkebogyó.

¹³Házam nincsen, tudjátok

Órizgetlek ellenben
idebent a mellemben.

¹⁴ujjaimban lüktetés:

visszatérő arcod az
fölvirrad és alkonyul
mon amour du

mon amour

¹⁵Üstdobosként vagy üstökösként

követted azt a róka-ösvényt

padlásokon és mélyvizekben.

Gégefődbe mondatok tűzve,

légcsővedbe üzenet írva.

Olvashatatlan, de érthető.

(A mindenség is itt van helyben
és mégsem megismerhető.)

És ott volt saját magad benned

s valamiképp megfizetve

az öröklétnék is az ára.

A dudás munka után,
estefelé, fáradtan megjön.
Tépett és piszkos és füstös
meg véres.
Szájából feltör a mother-tej íze,
mother-nyelv, csipogás,
tatárjárás, kísértet-
járás, nyelvjárás tölti meg a száját.
– Ma is – az asszonyka kérdi tőle.
– Ma is – bólint kimerülten a dudás.
És hozzáteszi:
Szeretnék életnagyságú lenni.
Lótuszt szeretnék vacsorára.
Paradisumut házoá.
Fűrössz meg. Nézz rám. Hull a hó.
Fűrössz meg. Love me. Lave-moi.

E vers kapcsán Hegyi Pál rámutat, hogy itt nem pusztán a tárgyiasult „mother-nyelv”-ről beszél, hanem a zárlat magyar, angol és francia tercettjében a nyelveket egymásba játszva engedi „kibomlani mindazt, amit a nyelv a szerelemről és általában a személyközi kapcsolatokról önmagából következően tud” (HEGYI 2021, 116).

Szócs hat idegen nyelvet használt magas szinten: olvasott, írt és beszélt románul, franciául, németül, olaszul, oroszul és angolul, s ez a többnyelvűség olyan költőkkel rokonította, mint Gertrude Stein, William Carlos Williams, Charles Zukofsky, illetve az európai poliglottok közül Blaise Cendrars-ral és Guillaume Apollinaire-rel. Mindegyikükről elmondható, hogy többnyelvűségük okán különleges érzékenységgel viseltettek a nyelv iránt, sajátosan érezték a nyelveket (erről a kérdésről lásd Marjorie Perloff könyvét az Osztrák–Magyar Monarchia többnyelvű íróiról: PERLOFF, 2016). Ez a többnyelvi érzékenység hatja át Szócs költészetét is, afféle nyelvközötti állapotba hozva a szubjektumot, aki éppen az olyan pillanatokban nyúl valamelyik idegen nyelvéhez, amikor a személyesség és intimitás kikerülhetetlen, ugyanakkor szinte elviselhetetlen volna. A szerelmi líra kapcsán korábban említettek mellett az alábbi versekben is más nyelvekből beemelt foszlányokkal kerüli meg a szubjektumközpontú meghittséget.

... s így érne véget az a vers:
vergebens, mein Schatz, vergebens.
[...]
Ám a szürkület fiókjából
előkerül még néhány szó majd –

néhány szó, egy intarzia:

Mein Schatz, ne várj. Későn jövök.
Késni fogok. Vin tárziu
(*Vége?*, Szőcs 1989, 101).

Néked, néked, néked szól.
Naked soul, naked soul
(*Dal a lélekvesztőn*, Szőcs 2010, 71).

A nyelvközöttiség eseteit részben fonetikai áthallással hozza létre. A *Petra a karneválon* (Szőcs 1989, 38) című versben ekként történik a több nyelvből vett szavak hangzsalapú szemantikai összejátszása.

hazakísérnek most az ikrek,
a fekete s a hófehér,
mindkét fiúcska elkísér,

egyik szeplős, másik kancsi
Tejfel Jancsi,
Teufel Jancsi.

Itt egyrészt a fonetikai összejátszás révén halljuk a *Kelfel Jancsit* a *Tejfel Jancsi*ban, másrészt a nyelvközöttiség ricoeuri extenziója (lásd RICOEUR 2006, 219) révén az ördögöt a *Teufel*ban.

Végül röviden szólni kell Szőcs nyelvköltészetéről – vagyis arról az írásmódról, amely leginkább rokonítja az amerikai $L=A=N=G=U=A=G=E$ költőkkel, köztük Charles Bernsteinnel, akinek nemcsak számos versét lefordította (lásd a Janus Pannonius Költészeti Nagydíj 2015-ös átadására készült válogatást: BERNSTEIN 2015), de akinek verseit – az amerikai nyelvköltők líraelméletének szellemében – többféleképpen továbbírta. Az Egyesült Államokban a nyelvköltőkhöz fűződik az elmúlt évtizedek legmarkánsabb poétikaelmélete, amely felvállalja – és egyúttal radikalizálja – a 20. század legjelentősebb avantgárd esztétikáit, a Black Mountain, az objektivisták és a beatek által képviselt költészet hagyományát. Ez a föl-fogás fogalmazza meg újra és újra, hogy a nyelv nem az önkifejezés észrevétlen (és transzparens) eszköze, hanem a nyelvre irányuló figyelem alapvető formája. A nyelvköltő ekként üdvözöl minden olyan költői elképzelést, amely a nyelvtől megvonja üvegszerű átlátszóságát.

Szőcs a Bernstein-versek fordításként előadott továbbírásával és hangfordításával ment legmesszebb az én-elimináló nyelvköltészet terén. E munkáiban két poétikai alaptételt is felülír: a fordítás alapjául szolgáló „eredeti” szövegre és az

értelmi fordításra vonatkozót. Egyik szenzációs nyelvi kísérlete *Az Én, a Te, az Ő – s az Énem, s a Ted s az Ője* című „fordításban” érhető tetten. Itt a vershez csatolt jegyzetből kiderül, a magyar költő szövege nem egy „eredeti” vers alapján készült, hiszen „az eredeti – amelyben szerepelt egy később kiesett sor – végérvényesen elveszett, még mielőtt megjelent volna” (BERNSTEIN 2015, 100). Ehelyett Szócs egy képzeletbeli Bernstein-verset „fordított” magyarra, megfordítva az eredeti és a fordítás közötti viszonyt, miközben játékosan „fordításnak” titulálja az egyébként *pastiche*-módban született verset.

Másutt, a *Menüett* című versben (BERNSTEIN 2015, 102–105) Bernstein szövegének fonetikai hangtestét ültette át magyarra, ez esetben az értelmi fordítás évszázadok óta magától értetődőnek tekintett tételét írva felül.

MENÜETT

1.
Mi a hír van? ez mi? mi a hír? ez mi?
Nyitott here! open here,
ez a hír, megjöttek a nyúzóok.

2.
Téli rege. A canterbury tél.
A lányom a télben.
A lábnyoma hóban.
Egy holló a hóban
a lányom lábnyomában –
Te holló, te holló, te holló!
Elvesztél a vámon.
Vagy a réven.
Hova lettél.
Hova lett az a tél.

3.
És a botunk is elveszett, így szólt a nő
te azt hiszed? te ezt hiszed?
Ámde, ámde, ámde
a bot, a bot, a bot!
Hogy mit tegyen? halassza!
Te szívsz, te szív.
Thalassa.

MENUET

1.
As me? Like me! as me?
Open it here! Open here!
Open balls, here are the news.

2.
A Canterbury tale: The Winter.
The Lion in Winter.
His footprint.
The Raven in the footprint in the snow.
The Raven in the hollow –
The hollow, the hollow. The hollow!
The Raven in the footprint of my daughter.
You are lost, you Raven.
What a tale,
what a tale

3.
But as she said
the stick is lost.
But, but, but
the last tale? Thalassa,
the Sea.

Sütemény ma a tenger
melynek doboza a kékség.
A kék, a kék, a kék.

The sea today is like
a blue cake
like a cake, a cake, a cake.

S a tenger szíve
ott dobog a süteményben
bent a tenger dobozában

Well, the heart of the cake
well, the heart of the sea.

4.
Királyom, ne felejts el engem.
De felejtsd el őt
a nőt
ki ott forgatta kését szívemben,
forgatta, forgatta szüntelen.
Ne sírj, királyom, ne zokogj,
királyom, jó király, hiszen
te sírsz!

4.
Don't forget me, my king.
But forget her,
with her knife in my heart,
forgottar! forgotta!
Don't cry, my king, don't cry.
But you cry, my old king,
you cry!

5.
Kardot a királynak, tisztelegjete!k!
Díszkardot elő!
Díszkard, halljátok, díszkard!
Forgatta őt magában a feledés.

5.
Discard! a sword in honor of the king!
Draw and present arms!
Discard, discard.
The forgottenness,
I mean: the oblivion
it forgot and turned him around

6.
Átnéz a kerítésen a szomszéd.
A néger az néger. Ezt hiszed?
The neighbor is a neighbor as he said.

6.
Looking over the fence,
I'm your neighbor, he said. Some said.
The neighbor is a neighbor as he said.

7.
Ígyhát meglátott engem
szó mi szó.
A szó, mint az a kard: az a sword, as a sword
a szó, mit a király a szélbe szórt.

7.
And so he saw me
he saw me so
the word as a sword
the words the king threw into the wind
the sword

Ebben az izgalmas és szellemes hangfordításban Szőcs túlnyomórészt az angol szó hangtestének talál magyar hangzó-megfelelőt, mintegy magyar fülekkel hallgatva az angolt.¹⁶ Így lesz *hír* az angol *here*-ből, *nyúzó* a *news*-ből, *lányom* a *Lion*-ból, *holló* a *hollow*-ból, *réven* a *Raven*-ből, *tél* a *tale*-ből, *Halassza* a *Thalassá*-ból, *kék* a *cake*-ből, *forgatta* a *forgotten*-ből, *díszkard* a *Discard*-ból, *néger* a *neighbor*-ből, valamint *szó* és *szórt* a *sword*-ból. Előfordul az is, hogy némely sorok magyar fordítása bizonyos mértékben értelmi, legalábbis az angol szemantikai tartalom valahol – akár egy másik szó révén – megjelenik a magyar változatban: „Egy holló a hóban / a lányom lábnyomában” // „The Raven in the footprint in the snow”; „Elvesztél a vámon. Vagy a réven” // „You are lost, you Raven”. Talán ezek a legizgalmasabb sorok, amelyekben a hangtest átültetése a szavak szemantikai tartalmát is figyelembe veszi, mintegy két nyelven is azonos hangtesthez kapcsolva a szemantikai tartalmat: „Téli rege. A canterbury tél. / A lányom a télben // „A Canterbury Tale: The Winter. The Lion in Winter”.

A hangfordítással Szőcs azt állítja, hogy a nyelv olyan kiindulópont, amelyben nemcsak a szavak jelentése, de azok hangzása is tudásforrás, bizonyítékot nyújtva arra a wittgensteini állításra, miszerint „valami más történik, ha értelemmel mondják ki őket [a szavakat], mint amikor pusztán kimondják” (WITTGENSTEIN 1992, §594). Vagyis nemcsak értelmezést nem előfeltételeznek nyelvi cselekvéseink, mint erre Nyíri Kristóf felhívja a figyelmet (NYÍRI 1983, 91), de a szavak jelentésének figyelembevétele nem is szükséges ahhoz, hogy valami „történjen” a szó kimondása által. A szemantikai vetületétől megfosztott szöveg szintén fog „jelenteni” – csak valami egészen mást, mint szemantikai tartalmát. Az ilyen szöveg befogadása a zene hallgatásához és élvezetéhez fog hasonlítani, amely esetben – hangzik Wittgenstein híres dictuma – „[a] nyelv egy mondatának megértése sokkal inkább rokon egy zenei téma megértésével, mintsem hinnők. Ezt azonban úgy értem, hogy a nyelvi mondat közelebb van ahhoz, amit szokásosan egy zenei téma megértésének nevezünk, mint ahogyan gondoljuk” (WITTGENSTEIN 1992, §527). Ám mivel a nyelvet valóságban lehetetlen kizárólag a szavak zenéjeként hallgatni, Szőcsnél jelentés óvatos felidézése nem csökkenti a szavak átlátszatlanságának, illetve a nyelv anyagszerűségének az érzetét.

*

Összefoglalóan elmondható, hogy Szőcs Géza – miközben a költészetben immár egy évszázada használatos elszemélytelenítő gesztusok sem idegenek tőle – egyéni és szellemesen invenciózus technikákkal vonja meg lírájától a személyességet.

¹⁶ Egyébként hasonló elv szerint járt el Kodolányi Gyula is, amikor egy Robert Creeley-versnek három hangfordítását végezte el. „Módszerem az volt, hogy [...] »magyarul« olvastam az amerikai verset, mint aki nem ismeri az ejtés szabályait és nem tudja a szavak értelmét” (KODOLÁNYI 1981, 24).

A performativitás és a zeneiség mellett a távolító képi tárgyiasítás, a szubjektum belső dialógust folytató énekké való megsokszorozódása, valamint az eufónia olykor pazarló túlhajtása és a nyelv átlátszatlanságából kiinduló nyelvköltészet azok közé a módszerek közé tartozik, amelyeket Szőcs akarva-akaratlanul átvehetett vagy eltanulhatott a magyar és világirodalmi elődöktől. Ám két invenciót mindenképp az ő nevéhez kell kötni: a vers referenciális utalásaival rögzített „valóságból” a fantázia világába történő poétikai ugrásait és az elkerülhetetlen, ám elviselhetetlen meghittségtől való elszakadást azzal, hogy a magyart elhagyva más nyelvekre vált. Mindkét esetben arról van szó, hogy a szubjektumra túlságosan nagy érzelmi teher hárulna – akár a valóság súlyainak elviselése, akár a szerelme kimondása okán –, ami elől kitér a vers, engedve, hogy a szubjektum a szövegbe tűnjön.

Bibliográfia

- BERNSTEIN, Charles (2015), *Beomlott mondatok*, szerk. BOLLOBÁS Enikő, BOLLOBÁS Enikő et al., Budapest, PEN Club – Pluralica.
- BERTHA Zoltán (2021), „S végre igazság tétessék!” – Emléksorok Szőcs Gézáról, in JÁNOSI Zoltán (szerk.), *Határtalan magyar irodalom 2 – Trianon és a külhoni magyarság irodalma*, Budapest, Magyar Napló – Fókusz Egyesület, 156–174.
- BÓKAY Antal (2004), *József Attila poétikái*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- BOLLOBÁS Enikő (2021), „Ami szép, az nehéz” – *A nem alanyi költészetéről*, Budapest, Akadémiai. <https://mersz.hu/bollobas-ami-szep-az-nehez>
- CREELEY, Robert (2003), Előszó Charles Olson első magyar kötetéhez, in *Semmi egyéb a nemzet, mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, szerk. BOLLOBÁS Enikő, ford. Szőcs Géza, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui Te Quint Kiadó, 9–14.
- CRISTIAN Réka 2021. Szőcs Géza, a bennszilvániai bennszülött, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szőcs Géza költészetéről*, Budapest, Irodalmi Jelen különkiadás (augusztus), 15–28.
- FOSTER, Edward (1991), An Interview with Rosemarie Waldrop, *Talisman*, 6/31, 38–39.
- HEGYI Pál 2021, Fenséges nyelvjátékok – zene és időtlenség Szőcs Géza költészetében, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szőcs Géza költészetéről*, Budapest, Irodalmi Jelen különkiadás (augusztus), 93–119.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Budapest, Gondolat.
- HEJINIAN, Lyn (1994), *The Cold of Poetry*, Los Angeles, Sun & Moon Press.
- HEJINIAN, Lyn (2000), *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press.
- HORVÁTH Kornélia (2021a), *A késő modern magyar líra alakzatai*, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH Kornélia (2021b), Szőcs Géza *Te mentél át a vízen?* című 1975-ös kötete magyar és világlírai áthallások tükrében, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szőcs Géza költészetéről*, Budapest, Irodalmi Jelen különkiadás (augusztus), 29–41.

- KABDEBŐ Lóránt (2015), „Nyílik a lélek” – *Kettős látás a huszadik századi lírában* – Szabó Lőrinc rejtékútja, Budapest, Ráció Kiadó.
- KABDEBŐ Lóránt (2021), „Egy költő agya” – *Szabó Lőrinc pályaképe a „modern” európai költészetben*, Budapest, Előretolt Helyőrség Íróakadémia.
- KABDEBŐ Lóránt (2022), *Valami történt* – Szabó Lőrinc átváltozásai, Budapest, Prae.
- KODOLÁNYI Gyula (1981), *A tenger és a szél szüntelen*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1992), A kettévált modernség nyomában – A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján, in KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő „*de nem felelnek, úgy felelnek*” – *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 21–52.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1998), Az „én” utópiája és létesülése – Ady Endre avagy egy hatás-történeti metalepszis nyomában, *Irodalomtörténet*, LXXIX/3, 364–384.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2005), A „szerelmi” líra vége („Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő modern költészetben), *Alföld*, 56/2, 46–65.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő *Mi a műalkotás?* – *Az irodalmi olvasás kérdései*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2010), *Tükörszínháttéka agyadnak* – *Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció Kiadó.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2022a), *Jeltelen felhők között* – *Fejezetek a 20–21. század költészetének alakulástörténetéből*, Budapest, Ráció Kiadó.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2022b), Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szócs Géza költői munkásságáról, szerk. BOLLOBÁS Enikő, *Irodalomtörténet*, 103/1, 109–114.
- KURDI Mária 2021. Költők párbeszéde – Szócs Géza versei angolul, Szócs Géza fordításai angolból, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Emontekiő és környéke* – *Tanulmányok Szócs Géza költészetéről*, Budapest, Irodalmi Jelen különkiadás (augusztus), 143–164.
- NYÍRI Kristóf (1983), *Ludwig Wittgenstein*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
- OLSON, Charles (1982), A projektív vers, ford. SZILÁGYI Tibor, in SÜKÖSD Mihály (szerk.), *Üvöltés*, Budapest, Európa, 297–310.
- OLSON, Charles (2003), *Semmi egyéb a nemzet, mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, szerk. BOLLOBÁS Enikő, ford. Szócs Géza, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui Te Quint Kiadó.
- PERLOFF, Marjorie (1985), *The Dance of the Intellect* – *Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PERLOFF, Marjorie (1999), Language Poetry and the Lyric Subject: Ron Silliman’s Albany, Susan Howe’s Buffalo, *Critical Inquiry*, 25/3, 405–434.
- PERLOFF, Marjorie (2016), *Edge of Irony* – *Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RIÇOEUR, Paul (2006), *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris.
- SZÓCS Géza (1986a), *A szélnek eresztett bábu*, Budapest, Magvető.
- SZÓCS Géza (1986b), *Az uniformis látogatása*, vál. BOLLOBÁS Enikő, New York, Hungarian Human Rights Foundation.
- Szócs Géza (1989), *A sirálybőr cipő*, Budapest, Magvető Könyvkiadó.

- Szűcs Géza (1992), *A vendégszerető, avagy Szindbád Marienbadban – Sz. G. utolsó verses-könyve*, Kolozsvár, Gloria Kiadó.
- Szűcs Géza (2003), *Az al-legóriás ember – avagy mikor a szomszédgyerek a Holdra lép*, Arad, Irodalmi Jelen Könyvek.
- Szűcs Géza (2010), *Nyestbeszéd – Szűcs Géza 33 verse Faludy György válogatásában*, Budapest, Ulpius-ház Könyvkiadó.
- Szűcs Géza (2015), *Hat-százhat – Utazás tréfás rímekben Magyarországon és a világ körül. Gyerekeknek 6 éves korúaktól 106 évesekig*, Arad, Irodalmi Jelen Könyvek.
- Szűcs Géza (2016), *A Napon – Szűcs Géza válogatott versei és írásai*, ford. Yu Zemin, Beijing, Writer's Publishing House.
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2017), Szubjektíváció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése – Egy lírai beszédmód poétikája, in KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás (szerk.), *Verskultúrák – A líraelmélet perspektívái*, Budapest, Ráció Kiadó, 339–362.
- TURCZI István (2010), A magyar képlet – Szűcs Gézával Turczi István beszélget, *Parnasz-szus*, XVI/I, 8–14.
- Vő Gabriella (2021), A sirály cipője, a medve nadrágja – Szűcs Géza zoopoétikája, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szűcs Géza költészetéről*, Budapest, Irodalmi Jelen különkiadás (augusztus), 120–142.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1967), *Zettel*, szerk. G. E. M. ANSCOMBE – G. H. von WRIGHT, ford. G. E. M. ANSCOMBE, Berkeley, The University of California Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1992), *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.

Természet és állam a kortárs norvég költészetben

„Az állam a kultúra természet feletti diadalát jelenti”, írja tanulmányában Michael J. Shapiro, *győzedelmi földrajz*nak nevezve azt a fajta, európai államokhoz hasonló térreprezentációt, amelynek eredménye többek között a modern értelemben vett, statikus, egymást kölcsönösen kizáró nemzeteket ábrázoló térkép is (SHAPIRO 2006, 45). Nincsen nemzet terület nélkül, azaz táj és természet nélkül, illetve fordítva: a nacionalizmus globális térnyerése óta természet sem létezhet anélkül, hogy ne nemzetiesedne. Legkézenfekvőbb példája ennek a már nevében is árulkodó 19. századi találmány a nemzeti park, amely a természet védelmét is nacionalista köntösbe öltözteti, az élővilágot a nemzet kincseként aposztrofálja, és annak megőrzését nem csupán az ökológia, hanem a nemzet szempontjából is kiemeltté teszi.

A táj nacionalizálásában a művészetnek is kiemelt szerep jut a 19. században. Ahogyan Gyáni Gábor fogalmaz, „a nemzeti ébredés korának művészei elsőként is felfedezik, majd hatásos képekben, beszédes metaforákban tudatosítják mindenkiben a domesztikált nemzeti táj fogalmát és érzéki képzetét” (GYÁNI 2010, 248). A norvég nemzeti romantika leghíresebb alkotása, Adolph Tidemand és Hans Gude ikonikus *Brudeferd i Hardanger* (Hardangeri násznép) című festménye is pontosan ilyen mű: a díszes népviseletbe öltözött násznép tökéletes idillben csónakázik a lélegzetelállítóan gyönyörű fjordban. Ugyanakkor jó példák a himnuszok is, a norvég már a felütésben a tájat – még ha nem is a Tidemand–Gudeféle nyugodt idillt – helyezi a középpontba, Bjørnstjerne Bjørnson verse a „Ja, vi elsker dette landet, / som det stiger frem, / furet, værbitt over vannet / med de tusen hjem” sorokkal¹ kezdődik, Kölcsey pedig a *Himnusz*ban „a hagyományos földrajzi jelképeket mozgósítja, amikor megrajzolja a haza megszentelt terének mikrokozmoszát. [...] a búzatermő Alföld és a bortermő Tokaj hivatott a tejjel-mézzel folyó kánaán, az ígéret földjeként megidézett haza képzetét érzékeltetni”

¹ „Igen, szeretjük ezt az országot, / ahogy a magasba tör / barázdáltan, viharverten a víz fölött / rajta az ezer otthon.” Az idézet végén szereplő „ezer otthon” a norvég kultúra általánosult metonímiája, a norvég lakosságot jelenti.

(GYÁNI 2010, 248). Az „Értünk Kunság mezein / Ért kalászt lenggetél, / Tokaj szőlővesszein / Nektárt csepegtetél” sorok és a fentebb idézett norvég részlet is kérdés nélkül hozzáláncolja a hazához és annak lakóihoz a természetet. A Kunság és Tokaj értünk van, üzeni a magyar himnusz, és bár a norvég himnusz nem ennyire egyenesen képezi meg a birtokviszonyt, de egyértelműen kijelöli, mit tekint igazi nemzeti tájnak.

A természetről való gondolkodás a két himnusz születésének korához képest nagy változásokon ment keresztül, a nemzeti keretek azonban velünk maradtak. Klímaváltozásról gondolkodni viszont képtelenség anélkül, hogy a társadalomról ne gondolkodnánk. Amennyiben célnak tekintjük egy ökológiai szempontból fenntartható társadalom létrejöttét, el kell fogadnunk, hogy a klímaváltozás alapjaiban rajzolja újra egyén és közösség kapcsolatát. Ennek a kapcsolatnak pedig meghatározó része a nemzethez való viszonyulás is. Timothy Clark szerint az ökokritika – és így a klímaváltozásról szóló diskurzus – egyik alapvető nehézsége éppen az, hogy a probléma, amint elkezdünk vele foglalkozni, számos kérdésre, tudományágra és témára bomlik szét, amelyek többsége kívül esik az irodalomtudományokon, néhány pedig még a bölcsészettudományokon is (CLARK 2010, 145). Hasonlóképp vélekedik Thom van Dooren is, amikor azt írja, a környezetbölcsület [environmental humanities] kiindulópontja a környezet más területektől való elkülönítésének határozott elutasítása, tehát az az állítás, hogy „természet és kultúra, tények és értékek, tudományos és emberi dimenzió nem választható el egymástól élesen” (VAN DOOREN 2017, 419).

A továbbiakban a fentiek szellemében egy olyan interdiszciplináris megközelítést fogok alkalmazni, amelynek alapvetése, hogy az ökoköltésze-tről való gondolkodásnak (egyik) kihagyhatatlan eleme a természet nemzetiesítésének, és ezáltal bürokratizálódásának vizsgálata. Azt vizsgálom két norvég költő, Øyvind Rimbereid, valamint Inger Elisabeth Hansen verseinek nyomán, hogy miként érhető tetten a nemzet, valamint a környezetvédelem bürokratizálódó koncepciója azokban a versekben, amelyek középpontjában egy alapjaiban globális probléma, a klímaválság áll. Mielőtt az elemzésekre rátérnék, fontosnak tartom két, a témához kapcsolódó alapfogalom, a természet és az ökolíra körüljárását, ugyanis az itt felmerülő szempontok a verselemzések fókuszát alapjaiban határozzák meg. Továbbá röviden kitérek a norvég társadalom (nemzeti) környezethez való viszonyára is, felvázolva a versek keletkezésének és befogadásának elsődleges kontextusát.

Milyen természet?

Kultúra és természet éles elválasztása jelen dolgozat szempontjából nem elsősorban etikai értelemben problematikus, azaz nem azért, mert az ezen alapuló gondolkodás hajlamos minden egyéb élőlény fölé helyezni az embert; hanem azért,

mert könnyen kikezdzhető természetdefiníciót feltételez. Nem lehetséges ugyanis a természetet ilyen élesen leválasztani a kulturálisról, és a maga – kultúrától, társadalomtól, embertől független – valójában beszélni róla. A természetről alkotott fogalmunk mindig társadalmilag meghatározott, nem is lehet más. Ami egy városi ember laptopjának háttérképén megnyugtató és a hétköznapiakból kiszakadást nyújtó idilli búzamező, az a búzamezőt művelő gazdálkodó számára éppen a hétköznapi munkavégzés helye. Kultúra és természet szétszalazhatatlan.

Ez azt is jelenti, hogy nemcsak a természetről nem tudunk a kultúrát mellőzve beszélni, de a kultúráról sem tudunk természet nélkül gondolkodni. És itt muszáj kitérni arra, mit értünk természetben. Kate Soper brit filozófus 1995-ös *What is nature?* című könyvében a természet *metafizikai*, *realista* és *laikus* elgondolását különbözteti meg. A természet *metafizikai* koncepciója alapján a természet az, amihez képest az emberiség meghatározza a maga sajátosságát, a természet tehát egyenlő a nem-emberivel, a nem-kulturálissal. A *laikus* vagy *felszíni* koncepció, mely hétköznapi, irodalmi és egyéb elméleti diskurzusokban is felbukkan, a természetben a világ hétköznapiakban is könnyedén detektálható jelenségeit érti: ami természetes, szemben áll a városi vagy ipari környezettel (pl. vidék, táj, vadon), de a természet részét alkotják a nyersanyagok és a vadon élő vagy háziiasított állatok is. Ez a közvetlenül megtapasztalható és esztétikai szempontokkal leírható természet az a természet, amelyet tönkreteszünk és szennyezzünk, és amelyet meg kell védenünk. E kettővel szemben a *realista*, vagy, ahogy Soper később nevezi, *mély* elgondolása a természetnek kevésbé az emberitől, a kulturálistól való elválasztottságon alapszik. Soper a fizikai világunkban állandóan működésben lévő struktúrákat, folyamatokat és okozati erőket érti rajta, azt a természetet, amely közömbös a döntéseinkkel szemben, és amely a környezetrombolástól függetlenül is megmarad. A természet ezen erőinek mindig alávetettjei leszünk, még akkor is, ha időnként képesek vagyunk a saját céljainkra igénybe venni őket (SOPER 1995, 155–156). A felszíni és a mély természet nem egymás ellentéte, hanem egymástól elválaszthatatlan fogalmak, ugyanazon érem két oldala.

A realista elgondolásnak mégis van egy fontos hozománya, rámutat, Matthew Griffiths szavaival, arra, hogy az emberi és az anyagi jelenségek ugyanazoknak az alapelveknek vannak kitéve (GRIFFITHS 2017, 17). Azaz, még ha a gondolkodástörténeti beidegződéseink (lásd metafizikai koncepció) vagy az érzékszerveink (lásd laikus koncepció) alapján hajlamosak lehetünk is arra, hogy magunkat a természettől különállónak képzeljük el, valójában a klímaváltozás tapasztalata éppen azt erősíti meg: nem tartható az az álláspont, hogy emberként csakis kulturális folyamatokért vagyunk felelősek. Ahogyan azzal is szembesülnünk kell, hogy nem tudjuk magunkat kivonni a természet hatásmechanizmusai (lásd realista koncepció) alól.

A természeti folyamatok tehát körülveszik és behálózzák a kultúrát, ahogy a kultúra is azt, ahogyan a természetről gondolkodunk. Amint azt a norvég identi-

tás példáján nemsokára látni is fogjuk, a nemzet sem választható le a természetről, illetve a természet sem a nemzetről, főleg, ha a környezet védelme nacionalista színezetet kap, azaz a „vigyázzunk rá, mert a miénk”-elgondolás alapján szerveződik. Ahogy Bordás Máté fogalmaz a 2021-ben megjelent ökoköltészeti világirodalmi antológia, a *Ránk bízott kert* utószavában, „nem mindegy, hogy a ránk bízott kertnek miként kívánunk kertészei lenni: saját érdekeinket továbbra is előtérbe helyezzük vele szemben, vagy egyenrangú, életadó társunknak tekintjük” (BORDÁS 2021, 97). Mindenesetre természet és emberi kultúra szétszalazhatatlansága egyik alapélménye lesz az itt elemzett két versnek.

Ökolíra

A fenti problémafelvetés tartományába eső szövegeket kézenfekvő ökolíranak nevezni, definíció rögzítése helyett azonban itt elsősorban az ökoversek közéleti potenciáljára szeretnék utalni, ez ugyanis a szövegek általam alkalmazott megközelítése szempontjából kulcsfontosságú. John Shoptaw 2016-os, *Poetry Magazine*-ban megjelent esszéje szerint ahhoz, hogy egy szöveget ökoköltészetnek nevezhessünk, két dologra van szükség: legyen a szöveg *környezettel kapcsolatos* (environmental) és *környezetvédő* (environmentalist). Előbbin azt érti, hogy a vers szóljon valóban, még ha csak részben is, a nem-emberi természeti világról, azaz ne csupán mint költői kép szerepeljen benne a természet. Utóbbin pedig azt, hogy a természet úgy jelenjen meg benne, mint amit az emberi tevékenység fenyeget (SHOPTAW 2016, 395). Nem elég azonban, hogy az ökoversek tematikailag kapcsolódik a környezetvédelemhez, retorikailag is kapcsolódnia kell: felkavarónak és sürgetőnek kell lennie (400).

Shoptaw második kitétele, azaz hogy a vers legyen környezetvédő, előtérbe hozza a szerzői intenció kérdését, még akkor is, ha esszéje végén kifejezetten a befogadói oldal felől véli eldönthetőnek azt, hogy egy vers környezetvédő-e. Samantha Walton szerint például az ökoköltészet felosztható az alapján, hogy egy vers tudatosan ökoverseknek született, vagy csak akként lett felcímkézve (WALTON 2017, 393). A szerzői intencióból kiindulva az ökoversek írását tekinthetjük az aktivizmus egy fajtájának, de az ökolíra olvasását is nevezhetjük annak. Mindenesetre, ha szerzői tudatosságot feltételezünk, akkor felmerülhet a didaxis veszélye, főleg hogy olyan témáról van szó, amelyben nagyon egyértelműen egyfajta álláspont tekinthető elfogadhatónak („a klímaváltozás rossz”). Ha azonban a szöveg csupán a társadalmi konszenzus elismérlését szolgálja, nem pedig a politikai és poétikai innovációt, az olvasó kiközlését a megszokott gondolkodási kereteiből; vagyis Rancière-rel szólva nem avatkozik bele az érzékelhető felosztásába és rekonfigurációjába (RANCIÈRE 2004, 10), egészen más szerepet tölt be, mint amilyen szerep felől jelen dolgot közelít a szövegekhez.

Felmerülhet tehát, hogy az ökoköltészet, amely már meghatározásánál fogva politikai líra, lehet-e része a politikai változásnak. Erre természetesen nem létezik egzakt válasz, legfeljebb körülptogatni tudnánk a problémát, ahogy azt Timothy Clark is teszi, amikor a kérdést a következőképp közelíti meg: „vajon milyen gyakran kívánják a versolvasók egy olyan nyelvi térnek alávetni magukat, amelyet a korlátozott érthetőség, a kontroll elvesztésének érzése jellemez, és amely a személyes büntudat átélésének, a cinkossággal, valamint a tehetetlenséggel való szembesülésnek a terepe?” (CLARK 2019, 76). Az egyetemi közegen kívüli tágabb olvasói bázis hiányából kiindulva Clark javaslata ezért az, hogy az ökolírárt tekintsük az akadémiai ökokritika egy gyakorlati ágának. Az ő pesszimizmusával szemben John Shoptaw nem mond le teljesen az ökolíra tágabb társadalmi szerepéről, úgy véli, „az ökoköltészet segíthet a környezetvédelem megvalósításában, bár ennek a módjára és az eredményeire sosem tudunk egyértelműen rámutatni” (SHOPTAW 2016, 401).

Mivel irodalomtudományos eszközökkel nem mérhető fel egy szöveg társadalomra gyakorolt hatása, hatás helyett potenciálról érdemes beszélni, azaz arról, hogy a költészetről, környezetről, társadalomról stb. való gondolkodásunkat mennyiben zökkenti ki és újítja meg egy-egy szöveg olvasata. A műfajban gondolkodás helyett pedig jelen dolgozat nézőpontjához sokkal közelebb áll Evelyn Reilly elmélete, aki szerint az ökopoeitika „nem műfaj vagy mozgalom, hanem a felgyorsult klímaváltozás korában való írás ténye” (REILLY 2013). Minden kortárs szöveg megközelíthető a klímaváltozás felől. Az ökoköltészet tehát végeredményben – ahogyan a hazaköltészet vagy a tágabb fogalomként értelmezhető politikai költészet – olvasási mód. A következő versek értelmezésekor egyszerre próbálom feltárni a szövegek nemzeti és ökológiai kódjait és e kettő kölcsönhatásait. Ahogy Timothy Clark rámutatott: az éghajlatváltozásról való gondolkodás rákényszerít minket, hogy szembesüljünk azzal, a jelenlegi gondolkodási és cselekvési keretek már nem megfelelőek vagy anakronisztikusak (CLARK 2010, 135).

Norvégia és az ökológia

A norvég írotársadalom környezeti problémák iránti érzékenységét mutatja a 2013 májusában létrejött *Forfatternes Klimaaksjon* (Írók Klímakampánya) is, írók, költők, kritikusok, újságírók összefogása azért, hogy „aktívan részt vegyenek abban a rendkívül fontos demokratikus folyamatban, amely minden korosztályt bevon a bolygónk túlmelegedése elleni cselekvésbe” (NEWTN 2014). A mozgalom honlapján található egy sokszerzős versgyűjtemény, amelyben Inger Elisabeth Hansennek és Øyvind Rimbereidnak is szerepel szövege.

Norvégiában egyébként is jelentős hagyománya van a társadalmi szintű természettiszteletnek. Amellett, hogy rendszerint az egyik legzöldebb országnak tart-

ják,² Norvégiából származik például a *mélyökológia* fogalma is, melyet Arne Næss filozófus alkotott meg 1972-ben. A mélyökológia szerint napjaink környezeti problémái a társadalmunkban fellelhető mélyebb gondok tünete, tehát erőfeszítéseket az alapvető problémák megoldásának irányába kell tennünk, nem pedig a jelenlegi gyakorlatainkat kell utólagosan úgy alakítani, hogy azok környezetvédelmi szempontból helyesek legyenek (REED–ROTHENBERG 1993, 1). Azaz itt is a természet emberi szférától (kultúra, társadalom) való különválaszthatatlansága jelenik meg.

Egészen sokáig visszamehetünk az időben, ha a norvég társadalom és a környezet kapcsolatát akarjuk vizsgálni. „A természet, a szabadság, az ártatlan tisztaság nemzeti azonosulása [...] Norvégiát mint kulturális közösséget már a romantika korát megelőző időkben is, de legfőképpen ezt követően mobilizálni tudta”, foglalja össze Domsa Zsófia (DOMSA 2020, 142). Fontos adalék ehhez az, amire Gudleiv Bø hívja fel a figyelmet: hogy a természet ekkora hatással volt a norvégok önképének kialakítására, összefügg azzal, hogy a norvég nemzeti identitás elsősorban a dán kulturális hatásokkal szemben képződött meg. Több mint négyszáz év perszonáluniója alatt a dán és norvég felsőbb osztályok kultúrája között elmosódtak a határok, így kézenfekvő elválasztóerővel többek között a radikálisan eltérő természeti környezet tudott bírni: a lapos Dániával szemben a hegyes-völgyes, fjordokkal tűzdelt norvég táj (Bø 2006, 25). A természethez való viszony tehát Norvégiában jelentős nacionalista hagyománnyal bír. A következő versek elemzésénél arra is érdemes lesz figyelni, hogyan viszonyulnak a szövegek a norvég táj mint identitásképző elem hagyományához.

A lepke és a területfejlesztés

A 70-es évek óta aktív költő, Inger Elisabeth Hansen régóta elismert és díjazott szerzője a norvég lírának, ráadásul évtizedek óta a politikai líra egyik legegységesebb képviselője. 2015-ös *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* (A vágyakozás újrahasznosítása, elszivárgás történik) című kötete már címében kijelöli az ökológiai fókusz, és a könyv befogadása is elsősorban az ökoköltészet felől történt meg.³ A kötet nyitóverse, amelyet nyugodtan tekinthetünk programadó szövegnek is, a *Bruk og misbruk av klippeblåvingen. Scolitantides Orion* (A szemes boglárka használata és kihasználása. Scolitantides Orion). Szövege a következő:

² Bár a 2022-es Környezetvédelmi Teljesítménymutató (Environmental Performance Index) szerint Norvégia 188 országból csak a 20. helyet érte el, bőven lemaradva Dániától (1.) és Svédországtól (5.) is. <https://epi.yale.edu/epi-results/2022/component/epi>

³ Lásd például az NRK-n megjelent recenzió címét: *Klagesang for truede arter, azaz Veszélyezett fajok panaszáneke* (GRØTTA 2015).

Bruk og misbruk av klippeblåvingen*Scolitantides Orion*

Klippeblåvinge, du som fantes i det stille,
du som i det stille ble fordrevet av arealpolitikken,
du hildiringsblå beboer av granitt ved Iddefjorden, i skrenten
inne ved randen og i det ytterste, på sørvendte svaberg fordrevet
av arealpolitikken, fornuftig i fargene, kamuflert i det svabergsbrune,
kamuflert i det hildiringsblå, nesten uten en egen farge i ditt eie,
lett å overse, ikke skapt for å søke ly i en rose,
unnselige elsker av strandfioler i mai,
fordrevet fra habitatet

Nå når du står på den røde lista,
nå når opphavsretten din løper ut,
la meg få låne deg, jeg vil låne deg, Klippeblåvinge,
Scolitantides Orion, nå når du blir løftet fram og belyst på vei ut,
nå når du blir gjennomlyst av din egen forsvinning som en stjerne slokna
for lengst, nå når du har dine femten minutters berømmelse,
la meg få låne deg

La meg få bruke deg som farkost,
la meg få gi deg en gammel kaptein,
en som kan navigere, en som kan seile deg helt til Orion,
en gammel kaptein som ikke vil gå fra borde, med en skute som går,
med et hjerte som slår, en som kan navigere de som trenger det til Orion

Men du er Klippeblåvingen,
du vil helst fly lavt, du trives når granitten stiger som vinger fra havet,
du trives når solvarme, sørvendte svaberg letter i kimmingen,
Scolitantides Orion, farget som horisonten med mørke vingefrynser,
du skal ikke til himmels, du skal ikke til Orion,
du blir satt under særskilt beskyttelse
og tildelt et habitat mellom hytter og hus ved havet

Brukte jeg Klippeblåvingen som en farkost for lengselen min?
 Var det bare lengselen min som trengte en kaptein?
 En kaptein som kan navigere Klippeblåvingen til Orion?
 Hva skulle den gjøre der?⁴

(HANSEN 2015, 8–9).

A vers címében norvégul, alcímében latinul szereplő, magyarul szemes boglárka-ként ismert lepke Norvégiában az egyik legritkábban előforduló pillangóformájú és 2007 óta védettnek számító, súlyosan veszélyeztetett faj. A vers tehát már a címben nagyon egyértelműen kijelöli ökológiai fókuszát, a tét pedig jelen dolgozat megközelítése felől az, hogy a szöveg képes-e újszerűen tudósítani a klímaváltozás egyik állandósult tapasztalatáról: egy faj eltűnéséről. Ennek a vizsgálatában kap relevanciát a vers nemzethez való viszonya, amely alapvetően két irányból olvasható a szövegre.

Az egyik a nemzeti parkok kapcsán már említett kérdéskör, a természet óvásának célja. A versben is említett, Természetvédelmi Világszövetség által létrehozott *kihalással fenyegetett fajok vörös listája*, mely a legnagyobb presztízsű ilyen lista, a nemzetközi mellett nemzetekre lebontott formában is létezik, ami megint csak a természetvédelem nemzeti keretekhez való kötődését mutatja. A vers címadó lepkéje a norvég vörös listán szerepel, Európa más részein ugyanis meglehetősen elterjedt, és bár a helyi ökoszisztéma szempontjából van jelentősége annak, hogy

⁴ Szemes boglárka, te, ki rejtetten éltél, / te, kit csendben elüldözött a területfejlesztési politika, / te, az Idde-fjord gránitjának káprázatkék lakója, kit a délre néző sziklaormokról, / szakadékokon innen és túl, elüldözött a területfejlesztési politika, okos színeiddel, sziklabarna álcáddal, / káprázatkék álcáddal, szinte nincs is szín, mi csak a sajátod lenne, / könnyű elsiklani feletted, nem arra teremtettek, hogy egy rózsában lelj menedéket, / a parti ibolya félnék szeretője májusban, / előhelyéről elüldözött // Most, mikor szerepelsz a vörös listán, / most, mikor lejár a szerzői jogod, / hadd kérjelek kölcsön, kikölcsönözlek, Szemes boglárka, / Scolitantides Orion, most, hogy kiemelnek és kivilágítják utolsó utadat, / most mikor beragyog téged az eltűnésed, mint fénye egy rég kihunytt / csillagnak, most mikor megkapod a tizenöt perc hírneved, / hadd kérjelek kölcsön // Hadd használjalak mint hajót, / Hadd adjak egy öreg kapitányt, / olyat, aki elnavigál, aki elhajóz téged egészen az Orionig, / egy öreg kapitányt, aki nem hagyja el a hajót, kinek vitorláját szél dagasztja / és helyén van a szíve, olyat, aki elnavigálja az Orionig azokat, akiknek szüksége van rá / De te a Szemes boglárka vagy, / alacsonyan szeretsz szállni, azt szereted, ha a gránitsziklák szárnyként emelkednek ki a tengerből, / azt szereted, mikor a napmeleg, délre néző sziklák kiemelkednek a horizontból, / Scolitantides Orion, horizontsín sötét szárnyrojtjaiddal / nem az égbé tartasz, nem az Orionig, / fokozottan védett leszel / és kijelölnek neked a tengernél egy élőhelyet a nyaralók és a házak között // A saját vágyakozásom hajójának használtam a Szemes boglárkát? / Vágyakozásomnak volt csupán szüksége kapitányra? / Egy kapitányra, aki elnavigálja a Szemes boglárkát az Orionig? / Mégis mit csinálna ő ott?

(A szépirodalmi szövegek fordításai tőlem származnak. A könnyebb olvashatóság kedvéért a főszövegben magyarul idézem a verseket.)

egy faj eltűnik, Hansen verse annak a tapasztalatát is hordozza, hogy a helyi ökoszisztémát emberi kategóriák, a nemzet keretei és az abból eredő bürokrácia felől elgondolni problematikus. Más szóval bár a szemes boglárka szempontjából teljesen közömbös kéne legyen, melyik ország területéről szorul ki, a vers perspektívájából mégsem az.

A szöveg nemcsak az Idde-fjord említésével jelöli ki kétségbevonhatatlanul a helyszínt, de az első és negyedik versszakban megjelenő sziklás tengeri táj a norvég himnusz már idézett térábrázolását is visszhangozza. A *Bruk og misbruk...* azonban éppen a természetvédelem nemzetiesítésének problematikusságára mutat rá, arra, hogy állami keretek között igyekszik óvni azt, amit éppen az állami keretektől, a területfejlesztési politikától kellene. Már a második versszak közepének ironikus hangvétele is a közjogi keretekkel való megvédés lehetetlenségét emeli ki: a lepke vörös listára kerülése, a kiemelésnek ez a gesztusa valójában a visszafordíthatatlan eltűnés kivilágításával válik egyenlővé. A versbeszélő kisajátítási vágya is párhuzamba kerül azzal, ahogyan a nemzeti keretek a területet és a vörös listára helyezéssel a szemes boglárkát kisajátítják. Kölcsönvenni egy állatfajt már önmagában abszurdnak tűnik, a lírai én azonban többször is megismétli ezt a vágyát, a harmadik versszakban pedig, ahol már egyértelműen a fantasztikumban találjuk magunkat, részletezi is. A kikölcsönzés aktusa éppen abszurditása révén döbbsenhet rá az olvasót az addig természetesnek vélt keretek újragondolására, újraakretezi ugyanis annak az abszurditását, ahogyan egy központilag kijelölt területre korlátozzák egy komplett állatfaj életterét, amint az a negyedik versszak utolsó két sorából kiderül. A szemes boglárka állami keretek között történő megvédése a vers szerint tehát éppen a saját abszurditását nem ismeri fel: a területfejlesztési politika miatt kiszorult állatfajt („te, kit csendben elüldözött a területfejlesztési politika”) a területfejlesztési politika akarja megmenteni („fokozottan védett leszel / és kijelölnek neked a tengernél egy élőhelyet a nyaralók és a házak között”).

A szöveg beszélője ahelyett, hogy nyíltan vitába szállna a területfejlesztési politikával, egy abszurd menekülési megoldást javasol: a szemes boglárkát egy megbízható kapitánnyal elnavigálná az Orion csillagképig. És itt előtérbe kerül egy másik, nemzethez köthető szempont: a nyelv, azaz konkrétan a latin és norvég elnevezés feszültsége. A főszövegben először a második versszak közepén, rögtön a norvég elnevezés után jelenik meg a lepkefaj latin neve, mintegy megadva a lehetőséget azon asszociációs játéknak, amely végül az Orionig menekülésben tetőzik. Itt kifejezetten jelentésszerű, hogy míg az élőhelyről kiszorulás valósága kapcsán a lepke norvég elnevezését használja a vers, az elragadtatással kapcsolatban már a latint: ez nyitja meg az utat az égi szféra behozása és a menekülés felé, amely menekülés éppen a norvég viszonyok, az állam területfejlesztési politikája elől történik. Ahogy azonban a faj vörös listára vétele a vers értelmezése szerint, mint láttuk, csupán látszatintézkedés, úgy az Orion felé menekülés sem nyújt valódi megoldást. A lepke arra van kárhóztatva, hogy alacsonyan szálljon és a norvég

partoknál maradjon, és ezt a tényt a köznyelvi név megisméltése is jelzi a negyedik versszak első sorában („De te a Szemes boglárka vagy”).

Azzal, hogy a vers utolsó versszakában a beszélő rádöbben, valójában a saját vágya megfogalmazására használta a szemes boglárkát, a klasszikus babitsi dilemma, a „csak én bírok versemnek hőse lenni” is megjelenik. Ez azonban nem csupán költészetfilozófiai problémaként képződik meg, hanem az ökokritika felől olvasva arra döbbsenheti rá az olvasót, mennyire messze jár a nem emberi életformák megértésétől. Tehát egy kifejezetten emberi, egzisztenciális kérdés, az állam kijelölt keretekkel való szembenézés is ráolvasódhat a versre, de a beszélő azzal, hogy leleplezi magát, túllép az allegorikusságon, és a szemes boglárkát nem csupán kihasználja mint metaforát, hanem róla is beszél. A menekülési vágy tehát végeredményben az emberé, de ugyanazon keretek elől menekül, mint amelyek a szemes boglárkát is meghatározzák.

Ahogy a lepkére olvasódik az emberi dimenzió, az akár a kettő közelítését, az emberi és nem-emberi közötti áthidalását is magával hozhatná, de valójában inkább válik egyértelművé a kettő radikális különbsége. A negyedik versszakban megjelenő alacsony-magas ellentétben is az emberi képzelet és az állati valóság kerül konfliktusba. De a kettő összebékíthetlenségének beismerésére utalhat az is, ahogyan a versben végig egyes szám második személyben megszólított, azaz hallgatóságnak tekintett lepkére az utolsó versszakban már egyes szám harmadik személyben utal a beszélő.

Hansen verse végeredményben árnyalja a norvég természetközelség mítoszát – nemcsak a norvég táj beépítése, hanem maga a társadalom betörése a természetbe fogalmazódik meg problémaként. Történjen ugyanis akár jó (vörös lista), akár rossz (építkezés) céllal, azt a természetet veszélyezteti, amely materiális és kulturális értelemben is fenntartja a nemzetet. Hansen beszélője idő, tér és diskurzusok megszokott kereteinek átlépésével emlékeztet minket erre, hogy aztán az utolsó versszakban rácsodálkozzon az átlépésre, és megkérdőjelezze annak érvényességét. Ezzel közvetetten az ökolíra öncélúságára is rákérdez, de ami talán még fontosabb, visszaadja a szemes boglárkának, még ha csak egy vers erejéig is, a saját magához való jogát.

A virág és a Tanács

Øyvind Rimbereid bár költőként csak az új évezredben mutatkozott be, Hansenhez hasonlóan a norvég líra szinte már kanonizált szerzőjének tekinthető 2004-es *Solaris korríger* (Solaris javítva) című jövőben játszódó, irodalomtörténeti jelentőségű eposza óta. Az itt szóba kerülő 2008-as, az Északi Tanács Irodalmi Díjára is jelölt *Herbarium* című kötetében minden vers egy-egy növényfaj nevét viseli egy rövid, eligazodást segítő alcímmel. Hiába azonban a rengeteg virágnév, a kö-

tet nem szerelmes versek és még csak nem is elsősorban ököversek gyűjteménye, hanem jellemzően politikai és gazdasági témákat kapcsol a növényfajokhoz. A könyv talán legerősebben ökológiai fókuszú szövege, a már címében is árulkodó *Dvergtistel. Truede arter* (Szártalan aszat. Veszélyeztetett fajok) is meglehetősen különös megközelítést választ a klímaválság ábrázolására:

DVERGTISTEL

Truede arter

Vi i Råd for blomster uten bo,
har igjen betraktet deres ord
om behov for fortsatt å få gro.

Her står: «Lenge har vi levd i nord,
bygget lavt vi eier kun vår skygge,
ønsker kun å leve slik vi bor.»

Vi som Råd er slettes ikke stygge!
Også når umulig art må vekk,
vil vi gjerne være litt til hygge.

Derfor dette svar på deres skrekk:
«Alt som fins skal først og fremst dø hen.
Utstå skjebnen uten stilkens knekk.

Anse døden som vår beste venn.
Den er mye lengre enn en ferie.
Ingen sorg, og intet tap igjen.

Se, den er det enkleste mysteriet!
Det er godt om dere nå forgår.
Pluss blir lett til minus i Imperiet.

Skulle noen kjenne savn hver vår,
fins det trøst i disse enkle ord:
Frykt ikke! Vi som Råd består»⁵

(RIMBEREID 2008, 24).

Nemcsak a növények ilyen szintű antropomorfizálása tűnhet elsőre meglepőnek, hanem a kortárs norvég lírában rendkívül szokatlan jambikus, rímes forma használata is. Amint látni fogjuk, mindkettőnek megvan a maga szerepe ökokritikai szempontból is. E két tényezőtől eltekintve a szöveg kiindulópontja viszont egészen hasonló a Hansen-szövegéhez: a fókuszban egy Norvégiában veszélyeztetett, Európában elterjedt faj áll, amelynek a megmenekülése kérdéses. A szemes boglárkához hasonlóan a szártalan aszat sorsát is alapvetően emberek által felállított keretek, szűkebben értve a versben Birodalomként megnevezett államegység határozza meg, és a szártalan aszat sorsa is ugyanazokba a keretekbe foglalódik bele, amelyek alapvetően az államban élő emberek életét is befolyásolják.

Ezt a kapcsolatot emberi és nem-emberi között Rimbereid egy drasztikus megoldással jelzi: „hangot ad” a szártalan aszatnak, valamint ha feltételezzük, hogy a már az első sorban megjelenő Tanács is növényekből áll, akkor voltaképpen olvashatjuk úgy a verset, mint ami egy-az-egyben áttemeli a civilizációt a növények világába. Így természetesen felmerülhet, hogy a szöveget egyszerűen allegóriának tekintsük, de ez erősen korlátozná az értelmezést, ugyanis nehéz lenne megindokolni, hogy az allegorizálás miben nyit új perspektívákat a tisztán emberi viszonyok értelmezésében. Valójában éppen a növények ilyen formában történő megszólaltatásával válik reflektálttá az antropomorfizáció, és emiatt lesz képes Rimbereid verse Hansenéhez hasonlóan – bár egy másik reflexiós megoldással – túllépni azon, hogy csupán kihasználja a természetet, és tudósítani egyszerre emberi és nem-emberi szféráról. A kettő között oszcillálva nyilvánvalóvá is teszi a különbséget, és össze is mossa a szférákat.

A rímes formát is innen, reflektáló, eltávolító gesztusként lehet a legtermékebben értelmezni. Az előbb idézőjelbe tett „hangot adás” ugyanis a rímes formának is köszönhetően már-már karikatúrisztikusan történik, azaz a szöveg meg

⁵ Az Otthontalan Növények Tanácsa / arra vonatkozó kérésüket, / hogy virágozhassanak, elbírálta. // Azt írták: „Fajtánk régóta rügyez / itt Északon, földhöz közel, szerényen, / maradnánk még, hogyha nem nagy baj ez.” // Mi, a Tanács sem vagyunk ronda éppen! / Ha végük a lehetetlen fajoknak, / szeretnénk mi is tetszelegni szépen. // Válaszunk hát, ha még sokat nyafognak: / „Ami létezik, haljon csak ki mind. / Szárroppanás nélkül hódolj a sorsnak. // A halált jó barátodnak tekintsd. / Jobb, mint ha az ember vakáción van. / Bánat vagy veszteség utána nincs. // Csodás misztérium ez ám, valóban. / Itt az idő, hogy mind kimúljanak. / A kevesebb több a Birodalomban. // És megvigasztalják majd e szavak, / ha bárkinek mégis hiánya támad: / ne félj! A Tanács a helyén marad” (RIMBEREID 2021, 82–83).

sem próbálja eljátszani, hogy valódi hozzáférése lenne a növények belső világához. Mintha pontosan tisztában lenne azzal a Donna Haraway-i gondolattal, hogy „lehetetlen nyelvet adni valaminek anélkül, hogy ez a nyelv ne tartozna ahhoz is, aki azt adja” (VASSENDEN 2017, 32). És mintha a költészet klasszikus definíciójához köthető rímes formával azt is nyilvánvalóvá tenné, hogy a szöveg tisztában van a saját vers mivoltával.

A kulcsszó Rimbereid esetében is az abszurditás. Ahogy a *Bruk og misbruk...*-ben, úgy a *Dvergtistelben* is ez keretezi át a megszokottat, azaz a természet – elsősorban nemzetállam általi – bürokratizálódását. Érdekes itt visszatérni az Arne Næss-féle mélyökológiához, amelynek éppen az az egyik fő gondolata, hogy a természetet nem érdemes ugyanazokkal a módszerekkel védeni, amelyek magát a problémát is okozták. Rimbereid versének már az alapszituációja is abszurd, de ezt tetézi a Tanács irigysége, túlzó rosszindulata és a bürokratikus keretekhez való perverz ragaszkodást mutató zárósor is: mintha a Tanács fennmaradása kiválthatná a faj fennmaradását. Ezek mind zavarba ejtően emberi gondolkodásmódot tükröznek és a túlzás eszközével élve teszik látványossá, hogy ha a természetet emberi logikával igazgatjuk és birtokoljuk, akkor ugyanazokat a problémákat képezzük benne újra, amelyek a jelenlegi emberi civilizációnkat is meghatározzák.

Jelentésszerű, ahogyan Hansen és Rimbereid versében is a természetet körülfogó és meghatározó emberi keret a bürokratikus állam formájában és nem romantikus értelemben vett nemzetállamként képződik meg: Hansen a nemzetből a területfejlesztési politikát, Rimbereid pedig a Tanácsot láttatja. Bár mindkét vers egyértelműen kijelöli, hogy északon játszódik, a természet nem mint a nemzeti identitást, a társadalom egységét megalkotó elem jelenik meg bennük. Mindkét szöveg fordít a nézőpontra, és a természet felől tekint a társadalomra, ami épp mint a természetet veszélyeztető entitás kerül ábrázolásra. Ennek okait nem kell sokáig keresnünk, nyilvánvaló, hogy az emberi civilizáció még sosem volt akkora befolyással a természetre, és a túlfejlettségünk okozta globális következmények még sosem voltak annyira látványosak, mint napjainkban. A két szöveg éppen ezért termékenyen olvasható úgy, mint amelyek a 21. században mindent átható antropológiai gépezetre és annak abszurdítására irányítják a figyelmet, hogy szembesítsenek a természettel kapcsolatos gondolkodási kereteink szűköségével, amilyen például a nemzeti keretek között elgondolt természetvédelem is.

Bibliográfia

- BORDÁS Máté (2021), A szennyvíztisztító telepek anyai dorombolása, in BORDÁS Máté – SIPOS Tamás (szerk.), *A ránk bízott kert*, Budapest, Prae, 86–97.
- Gudleiv Bø (2006), *Å dikte Norge*, Bergen, Fagbokforlaget.
- Timothy CLARK (2010), Some Climate Change Ironies: Deconstruction, *Environmental Politics and the Closure of Ecocriticism*, *Oxford Literary Review*, 32 (1), 131–149.
- Timothy CLARK (2019), *The Value of Ecocriticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DOMSA Zsófia (2020), Ökokritikai hangsúlyok a kortárs norvég irodalomban, *Filológiai Közlöny*, 66 (4), 142–158.
- Matthew GRIFFITHS (2017), *The New Poetics of Climate Change: Modernist Aesthetics for a Warming World*, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney, Bloomsbury Academic.
- Marit GRØTTA (2015), Klagesang for truede arter, *NRK*, https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-av-_a-resirkulere-lengselen_-avrenning-foregar_-av-inger-elisabeth-hansen-1.12561168
- GYÁNI Gábor (2010), A tér nemzetiesítése: elsajátítás és kisajátítás, *Helikon*, 56 (1–2), 239–257.
- Inger Elisabeth HANSEN (2015), *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*, Oslo, Aschehoug.
- Mette NEWTH (2014), Introducing Norwegian Writer’s Climate Campaign § 112., *Klimaaksjon*, <https://forfatternesklimaaksjon.no/in-english/>
- Jacques RANCIÈRE (2004), The Politics of Literature, *Substance*, 1, 10–24.
- Evelyn REILLY (2013), Environmental Dreamscapes and Eco-poetic Grief, *Omniverse*, <http://omniverse.us/evelyn-reilly-environmental-dreamscapes-and-ecopoetic-grief/>
- Øyvind RIMBEREID (2008), *Herbarium*, Oslo, Oktober.
- Øyvind RIMBEREID (2021), Szártalan aszat, ford. VAJNA Ádám, in BORDÁS Máté – SIPOS Tamás (szerk.), *A ránk bízott kert*, Budapest, Prae, 82–83.
- Michael J. SHAPIRO (2006), Győzedelmi földrajzok. *Replika*, 56–57, 45–60.
- John SHOPTAW (2016), Why Eco-poetry?, *Poetry Magazine*, CCVII (4), 395–408.
- Kate SOPER (1995), *What Is Nature?: Culture Politics and the Non-Human*, Oxford, Blackwell.
- Thom VAN DOOREN (2017), Environmental humanities, in Noel Castree–Mike Hulme–James D. Proctor (szerk.), *Companion to Environmental Studies*, London–New York, Routledge, 418–422.
- Eirik VASSENDEN (2017), Menneske, dyr og nye utsigelsesinstanser i norsk samtidspoesi, in Ole Karlsen–Hans Kristian Rustad, *Nordisk samtidslyrikk*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag, 15–36.
- Samantha WALTON (2017), Eco-poetry, in Noel Castree–Mike Hulme–James D. Proctor (szerk.), *Companion to Environmental Studies*, London–New York, Routledge, 393–398.

A művészet és a transzformáció poétikája Ali Smith *Évszakok-kvartettjében*

1. Bevezetés: A szerző és kora

„Azok voltak a legrosszabb idők, azok voltak a legrosszabb idők. Megint. Ez a dolgok dolga. Széthull minden, mindig is széthullott, szét is fog, ez a dolgok szokása” (SMITH 2020a, 7) – kezdődik Ali Smith *Évszakok-kvartettjének* első, immár magyarul is megjelent darabja, az *Ősz*. A gyakran „az első brexitregényként” emlegetett *Ősz* a 2016-os brexitnépszavazás után néhány hónappal jelent meg annak köszönhetően, hogy a szöveg hetekkel a kézirat beérkezése után már a nyomdában volt, ekként közel valós időben dokumentálta a szavazás kimenetelét. Az események alakulása az Egyesült Királyságban és világszerte egyaránt kiváló alapanyagot kínált Smith számára „a legrosszabb idők” témájában az *Évszakok-kvartett* következő, egymáshoz lazán kapcsolódó darabjaihoz, amelyek közel évente követték egymást. A *Tél (Winter)* 2017-ben, a *Tavaszi (Spring)* 2019-ben, a *Nyár (Summer)* 2020-ban, hasonlóan feszített kiadási ritmusban jelent meg, s ekként a cikluszáró kötet már a Covid19 okozta első lezárásokra is reflektálni tudott. Bár a krízisnarratíva azt sugallhatná, hogy rendkívüli időket élünk, mégis úgy tűnik, ahogyan Kalmár György is felveti, „mintha ez az érzés folyamatosan kísértene minket, mintha nagyjából 2001. szeptember 11-e óta egyre szörnyűbb események sorozatát élnénk át”,¹ ami ilyen módon a 20. század végi liberális demokrácia általános válságára is rávilágít (KALMÁR 2020, vii–viii). Az *Ősz* nyitószorai egy másik, saját korához képest nagyon eltérő időszakról, a francia forradalom idejéről szóló regény: Charles Dickens *Két város regénye* első mondatait visszhangozzák, ami erősen megkérdőjelezi a válságok renden kívüli helyzetét. Dickens ugyanis a legszebb és legrútább idők említésével a különleges időt ilusztrálni hivatott oximoronok sorát nyitja meg, majd mégis összehasonlíthatóvá teszi a cselekmény és az olvasás idejét: „a korszak abban hasonlított a mostanira, hogy a harsányabb hatalmak némelyike csakis a legáhíthatosabb tisztelettel érte volna be” (DICKENS 2009, 11).

¹ Amennyiben lábjegyzet nem tüntet fel fordítót, illetve a citátumhoz kapcsolódó bibliográfiai tétel nem magyar kiadás, az idézetek minden esetben a szerző, O. R. Zs. saját fordításai.

Ali Smith *Évszakok-kvartettjében* a művészet és az esztétikai élvezet a krízis-időszak túlélésére alkalmas stratégiaként áll elő, ahogyan Alex Preston is összegzi a *Nyarat* tárgyaló kritikája végén: a regények „megmutatják a jövő nemzedékeinek, hogy milyen volt az élet ezekben a terhelt és lázas napokban, és hogy miként éltük túl mindezt a művészet segítségével” (PRESTON 2020). A jelen tanulmány amellet érvel, hogy a művészet szerepe a *Kvartettben* túlmutat ezen: az átváltás poétikája, amely a teljes tetralógiát összefogja, a művészetet mint mediatisált élettapasztaláson nyugszik. Ezt az állítást a *Kvartett* három fő motívumának (fa, kő/föld és felhő/ég) nyomon követésével támasztom alá, melyek a művészet által alakulnak át, és kapcsolják össze a négy regényt.

Ahogyan Smith a Goldsmiths-díj átvételekor tartott előadásában érvel, éppen amiatt releváns most a regény mint műfaj, mert kritikus időket élünk. „A regény azért számít, mert Donald Trump” (SMITH 2020a). A fasizmus felemelkedésének éveit, „Thanatos legutóbbi idejét” párhuzamba állítva a jelenkorral amellet érvel, hogy a regényforma képes megmutatni azt, hogy „mi Trump és a brexit korának mindene és akármije” (SMITH 2017a). A regényekben mintegy mellékesen említett események (mint a tűzvész a Grenfell-toronyban 2017-ban,² a Windrush-botrány 2018-ban,³ vagy Nicholas Soames Tory képviselő, amint ugatva gúnyol egy képviselőnőt a parlamentben)⁴ még a brit bel- és külpolitikát csak érintőlegesen ismerő nemzetközi olvasó számára is felvillantják a kiadás idejének gyorsan múlttá váló jelenét, ugyanakkor az is világossá válik, hogy az *Évszakok-kvartett* nem kizárólag a jelen, de a jövő számára is íródott.

A jelennek és jelenről írás dilemmáját a *Kvartett* utolsó darabja, a *Nyár* is felveti, amikor a négy regényt összekötő főszereplő, Daniel az ascoti internálótáborból ír levelet a húgának, Hannah-nak: „Valamelyik nap nagyon az eszemben voltál, mert arról vitáztunk, hogy a művésznek be kell-e mutatnia a saját korát. Képzeld, Hanns, majdnem öltre mentek egymással. És annyira büszke lettél volna rám, mert

² A főleg alacsony jövedelmű, színes bőrű bérlők által lakott Grenfell-torony 2017 júniusában gyulladt ki, 72 ember életét követelve. A vizsgálatok később kimutatták, hogy a tűz gyors terjedését egyértelműen az épület kivitelezői által használt olcsó és gyúlékony szigetelőanyag magyarázta.

³ 2012-ben az Egyesült Királyság akkori belügyminisztere, Theresa May, a miniszterelnök, David Cameron támogatásával bejelentette az „ellenséges környezet” (hostile environment) politikáját, amelynek az volt a célja, hogy minél inkább ellehetetlenítse az illegális bevándorlók mindennapjait. 2018-ban kiderült, hogy a brit kormány a megelőző években legalább 83 esetben jogtalanul deportált „anyaországukba” olyan állampolgárokat, akik a Windrush-nemzedék részeként kisgyermekként, meghívásra érkeztek az országba a második világháború után, hogy az ország újjáépítésében segítsenek. A botrány kirobbanása után Amber Rudd, az akkori belügyminiszter lemondott a posztjáról.

⁴ Winston Churchill unokája, Nicholas Soames, mikor úgy értékelte, hogy Tasmina Ahmed-Sheikh képviselő „belemart” Boris Johnson akkori külügyminiszterbe, ugatással – elmondása szerint „barátságos kutyaköszönéssel” – kommentálta az elhangzottakat.

azt mondtam, hogy de mi a helyzet a művésznővel, aki bemutatja a saját korát” (SMITH 2020b, 189, kiemelés az eredetiben). A vonatkozó sorok, bár választ nem adnak, a regény expliciten megfogalmazott kérdései közé emelik a témát. Éppen a *Nyár*ban például az írás és a megjelenés idejét egyaránt lefedő első Covid-lezárások hatása⁵ már a maszkviseléssel kapcsolatos szöviccek és kulturális utalások szintjén is megjelenik, ugyanakkor az izoláció és az emberi kapcsolatok hiánya mint a korszellem általános jellemzője is szerepet kap:

Charlotte pontosan ekkor emeli el a fülétől a telefont, és szakítja meg a hívást.

Visszateszi a telefont a pizzamafelsője zsebébe.

A sírás határán van.

Miért kerülgeti a sírás?

Valami váratlan miatt. Az összegraffitizett vonatok világos oldala, és a pacák a vonatok és buszok ablakán belülről, ahol valaki odanyomta az orrát.

Azért sír, mert nagyon hiányoznak neki ezek a dolgok (SMITH 2020b, 332).

Charlotte-ot persze nemcsak az bántja, hogy a többi ember általánosságban értett fizikai jelenlétét hiányolja, hanem az is, hogy ez számára volt partnere, Art hiányának metonímiája is.

A *Kvartett* világában a válsághelyzetek nem megbénítják a szöveget és a szereplőket, hanem sokkal inkább nyersanyagként működnek, amelyet a szöveg jelentéssé alakít át, ahogyan, tudjuk meg a *Tavaszból*, a felhők is „egy kis darabka por vagy só” (SMITH 2020a, 161) köré épülnek fel. Hasonlóan, a *Nyár* is tematizálja a tökéletlenségből való alkotás igényét és problémáját, mikor Daniel Kurttal, a művésszel találkozik az internálótáborban, aki szemétből és romlott ételből készít szobrokat. „Sürgősen igényt tart minden, el nem fogyasztott zabkására, ha talál reggeli után a kukában. Daniel ekkor látja meg a dermedt zabkásából készült szobrokat, és hogy a kása, amiből készültek, már annyira megpenészedett, hogy a szobrok zöld haját növesztettek. Ezek a szobrok élnek, mondja” (SMITH 2020b, 178).

2. Átváltozások

2.1. „Örökké bennem él a fa”

A művészet válságot értéké alakító ereje a *Kvartett*ben észrevehető változások, a transzformációk poétikájának csak az egyik vonatkozása: ez alapozza meg ugyanis a négy regény, sőt, a bennük megjelenő tucatnyi szereplő egymáshoz kapcsolódá-

⁵ Az Egyesült Királyságban az első lezárások 2020. március 26-án léptek életbe, a regény pedig 2020. július 2-án jelent meg.

sát is; mindezt az alapvető széttagoltság, széttöredezettség ellenében megfogalmazva, amely az Őszben a brexitnépszavazásban öltött testet: „Az egész országban darabokra esett az ország. Az egész országban szétsodródtak a nemzetek. Az egész országban megosztottá vált az ország, itt egy kerítés, ott egy fal, itt egy vonal, amit meghúztak, ott egy vonal, amit átléptek [...] egy vonal, aminek a létezéséről sem tudsz itt, / egy vonal, amit nem engedhetsz meg magadnak ott, / egy egészen új tűzvonal, / a csatasor vonala, / a vonal vége, / itt / ott” (SMITH 2020a, 54–55). A transzformációk lehetősége, sőt, szükségessége ebben a kontextusban lép elő kiegyensúlyozó erőként a regényben és a *Kvartett*ben egyaránt.

Ezért sem lehet véletlen, hogy az Ősz talán legfontosabb hipotextusa – Smith sok más, korábbi szövegéhez hasonlóan – az ovidiusi Átváltozások. Egy ponton Elisabeth, „a szomszédja lánya” (SMITH 2020b, 143) éppen ebből a kötetből olvas fel Danielnek, aki immár a regény jelen idejében, százhárom évesen, öntudatlanul fekszik egy idősök otthonában: „Kinyitja valahol a könyvet. Olvasni kezdi, onnan, ahol kinyitotta, de most már hangosan, Danielnek: *Naias-nővérei sírtak, hintették lenyesett hajukat testvér-tetemére; sírt a Fa-tündér mind; jajaik viszonzta a Visszhang*” (SMITH 2020a, 152). A regény egészében azonban Daphne és Apolló története hangsúlyosabbá válik, mint Echoé és Narcissusé. A vágtyól fűtött Apolló elől menekülő, s erénye védelmében fává váló Daphne expliciten előkerül a Profumobotrány⁶ kontextusában, amikor Daniel egy álom-víziójában az eset főszereplője, Christine Keeler vallomástételének lesz a tanúja (RANGER 2019, 404). „Daniel a karzatról látja, hogy a lány keze, amellyikkel a vádlottak padja korlátját fogja, apró hajításokkal és rügyekkel lesz tele. A rügyek kihajtanak. A lány ujjjaiból levelek nőnek” (SMITH 2020a, 86).

Ez az esemény az egyetlen brit női pop art művész, Pauline Boty *Botrány '63* című művén, illetve az Ősz ezt szöveggé alakító ekfrázisában is megjelenik, s ekként transzformációk láncaként áll elő: az eredeti festmény maga is „egy kép képe” – azaz fényképek alapján készült festmények montázszerű elrendezése. Ráadásul a *Botrány '63* eredetiben nincs meg, csak néhány Botyt ábrázoló fotón vehető ki, ott is több változatban, és végül az, amelyiket végső változatnak tekinthetünk, szöveggé alakítva, ekfrázisként jelenik meg a regényben, Elisabeth „disszertációs blablájával” kísérve: „az ilyen művészet a dolgok külső megjelenésének újbóli felmérését vizsgálja és teszi lehetővé azáltal, hogy önmagukon túl valami mássá alakítja át őket. Egy kép képe azt jelenti, hogy a képet új tárgyilagossággal lehet szemlélni, megszabadulva az eredetitől” (SMITH 2020a, 197, kiemelés az eredeti-

⁶„Keeler két férfival feküdt le, az egyik a hadügyminiszter volt Londonban, a kormányban, a másik egy orosz diplomata, és az egész a parlamentben zajló nyílt hazudozásról szólt, aztán arról, kinek van nagyobb hatalma, kinek a birtokában van az atomfegyverekkel kapcsolatos információ” (SMITH 2020b, 196). Egy idő után a botrány, legalábbis látszólag, elkezdett arról szólni, hogy „kinek van birtokában Keeler, ki adja bérbe, és ki csinál vagy nem csinál ebből pénzt” (SMITH 2020b, 196).

ben). Ekként Daphné és Apolló története és a Profumo-botrány tehát nemcsak a női kiszolgáltatottság közös tematikája okán, de a művészetté válás keretében is kölcsönösen olvassa egymást.

A fává válás folyamata a regényben nemcsak Keelerhez és a Profumo-ügyhöz kapcsolódik, hanem az Ősz teljes szimbolikáját meghatározza. Bényei Tamás az ovidiusi hagyományt elemző munkájában felveti, hogy „a fává változás alapvetően különbözik mind a kővé dermedéstől, mind az állattá alakulástól” (BÉNYEI 2013, 35), amennyiben

a fává történő átváltozások megőriznek valami rögtön allegorizálható antropomorf vonást, és a Daphne-történet uralkodó ábrázolási hagyományában is azt látjuk, hogy a fává változás egyfelől valóban a természetbe való beleolvadást jelenti, másfelől azonban a vertikálitás, a felfelé tekintés, szublimálás antropomorf mozzanatát is magában foglalja (a fa megőrzi az emberi test szimmetriáját is) (BÉNYEI 2013, 36).

A fává válás antropocentrikus dimenziója az Őszben kulcsfontosságúvá válik, amikor Daniel és Elisabeth egy különleges játékot játszanak: mindketten kitalálnak egy karaktert, majd a két szereplő interakciójából egy közösen szőtt történettel állnak elő. Míg Elisabeth egy fegyveres férfit választ, hiszen háború van, ahogy mondja, Daniel egy fajelmezbe bújt férfi karakterével áll elő. Tágabb értelemben véve a különbségük és különlegességük miatt marginalizáltak, konkrétan pedig a xenofóbia által fenyegetett bevándorlók helyzetét idézve a fajelmezes ember, sőt, a fává válás és a fa maga a teljes regény legemberibb szimbólumává válik: „Gondold el, mi lenne, ha mindenki elkezdene fajelmezt hordani, mondta a fegyveres férfi. Olyan lenne, mintha erdőben élnék. Márpedig nem élünk erdőben. Ez a város már azelőtt is rég város volt, hogy én megszülettem. Ha elég jó volt a szüleimnek, és a nagyszüleimnek és a dédszüleimnek” (SMITH 2020a, 112).

Bár a fa-ember analógia az Őszben a leghangsúlyosabb, a motívum az egész tetralógián végigvonul, rendre különböző embereket vagy a diegézis eltérő szintjeit kapcsolva össze, ahogyan a Profumo-ügy esetében is. A *Té*-ben Sophie nemcsak az előző kötetben is megjelenő Daniellel akad össze a nyolcvanas években egy hatalmas fa alatt, de a testvérével, Irisszel is egy hangsúlyos fa, egy karácsonyfa helyett hozott kis magnólia mellett találkoznak újra, évtizedek után. Még fontosabb, hogy a *Tavas* Richard Lease-e, az időződő televíziós rendező, miután egy szupermarketben kipakolt citromokról „egy olyan nő szobrának a mellé [jut eszébe], akinek a kezei gallyakká változnak a Villa Borghesében” (SMITH 2022, 216), azaz Bernini Daphnét és Apollót ábrázoló szobra jut eszébe, visszakapcsolódva az Őszhöz, a citromfákra gondol, tovább mélyítve a fa-bevándorló párhuzamot.

De a fejében ehelyett egy kis citromfa van, amit a volt felesége kapott az egyik barát-nőjétől karácsonyra, eléggé a vége felé, arra a karácsonyra, ami után elhagyták. [...] Annak a fának mennyei illata volt, amikor érkezett. Aztán eldobta az összes virágát, eldobta a leveleit, újra leveleket hajtott, újra eldobta őket, párat újranolesztett. De ellenálló alkat volt. Csak azon a télen halt meg végül, miután elmentek, és Richard rádöbrent, hogy hosszú hónapok alatt egyszer sem utott eszébe, hogy meglocsolja. (SMITH 2022, 217)

Az angol időjárás és az elhanyagolás hatása a citromfára a *Tavas*z másik fő cselekményszála mellé rendelődik, amely Britt, az előző regényekből is megismert, disztópikus nagyvállalat, a SA4A által üzemeltetett bevándorlási központ börtönőre és Florence, a bevándorló édesanyjától elszakított kislány történetét beszéli el – ilyen módon egyértelműen a bevándorlók helyzetére vonatkoztatva az egyébként is világos citromfa-gondolatmenetet.⁷

A *Tavas*z másik, a teljes regényen végigvonuló fa-referenciája az európai (és brit) irodalomtörténet szintén kanonizált alkotójához, pontosabban Katherine Mansfield *Gyönyör* (*Bliss*) című novellájának egy különleges olvasatához kapcsolódik. Richard a *Gyönyör* központi motívumát, a körtefát – a novella főszereplőjéhez, Berthához hasonlóan – minden világi dolgot ellensúlyozó, időn kívüli szépségként érti (SMITH 2022, 229), és éppen e felfedezése után bukkan rá nemrég elhunyt barátja/szeretője, Paddy neki szánt, síron túli levelére. Ezáltal a fa mint kanonikus irodalmi szövegben megjelenő, s ekként már eleve szöveggé alakított szimbólum ismét az emberek közötti kapcsolódást jelöli.

A famotívum kiteljesedése ismét egy írott szöveggel történik meg, amellyel a *Kvartett* egy szereplője találkozik: egy elvált kőbe rótt vers egy templomkertben, melyet a *Nyár*ban Grace fedez fel a nyolcvanas években: „Örökké bennem él a fa. Bár hamu és por legyek. Ő hozzánk köti, akkora. A mennyeiket. Örökké bennem él a fa. Szelíd neszével fel nem ér. A szerelmesek sóhaja. Lég szól, levél” (SMITH 2020b, 305).⁸ A fa tehát ezerarcú motívum, amely gyökérzetével az egész *Kvartett*et behálózza, a mindenütt felbukkanó Danielhez hasonlóan, akinek

⁷ A citromfamotívum ugyanakkor Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveit* is megidézi, miközben Angela Carter *Esték a cirkusban* című regényét is játékba hozza, amely egy ponton Mignon dalára hivatkozik – az ötletért köszönet Bényei Tamásnak. Érdekes megjegyezni, hogy ez nemcsak a „hon, hol citrom virul” (Benedek Marcell fordítása) paradicsomi képét idézi meg, de mindkét esetben tematizálja a megértés-önmegértés lehetetlenségét, az akadályá váló nyelv problémáját is.

⁸ A műfordításért köszönet Horváth Imre Olivérnek. Az angol szöveg: „The tree in me shall never die. Be I ashes, be I dust. That is the tree that joins the sky. To Earth and us. The tree in me shall never die. No lovers sleeping breath compare. With her shy music in the sky. Of leaves and air.” Nyersfordításban: „A fa bennem sosem hal meg. Legyek bár hamu, legyek por. Ez az a fa, amely összekapcsolja az eget. A Földdel és velünk. A fa bennem sosem hal meg. A szeretők alvó lélegzete nem hasonlítható. Félénk dalához az égben. A levelekről s a levegőről.”

„energiája állandó, mint a fa gyökérzete” (SMITH 2020b, 208). A negyedik könyv végére 103 éves német bevándorló Daniel Gluck, mint kiderül, majdnem minden további szereplőhöz kapcsolódik. Hasonlóképpen, a diegézis különböző, rendere irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokhoz köthető szintjeit is összefogja, ezzel párhuzamosan a fent említett versben a fa a *Kvartett* másik két központi motívuma, a föld (kő) („to Earth and us”), illetve az ég (mennyeek, felhők, madarak) közötti átjáróként is működik, ezáltal a szövegek intratextuális utalásrendszerének is a törzsét adva.

2.2. „Az a kő, aminek a közepén lyuk van”

Míg az *Évszakok-kvartett*ben a famotívum a diegézis különböző elemeit kapcsolja össze, addig a föld és a kövek megjelenése rendre fájdalmas átalakulásként tetelezi a művészetet, amely az antropomorf dimenzió eltűnését, ürességet, hiányt tesz láthatóvá. A famotívum, szerteágazó gyökérzetével számos, hipo- és intertextusként működtetett irodalmi szövegbe kapaszkodik. Ezzel szemben egy kő mindig egyszeri, önmagában álló, ekként a *Kvartett*ben megjelenő kő-reminiszcenciák valamiképpen rendre egy bizonyos és nagyon is konkrét kőhöz kapcsolódnak: az angol szobrászművész, Barbara Hepworth egy művéhez, amelyre a regények az „anya és gyermek makett” (SMITH 2020b, 167) megnevezéssel utalnak. Az Őszből megtudjuk, hogy a makett Daniel nagy becsben tartott tulajdona – amelyet szorult anyagi helyzete miatt hajlandó lett volna eladni, de végül örült, hogy nem sikerült, mert a kompozíció egyik része, egy sima, gömbölyű kő, a „gyermek” hiányzott belőle. Elisabeth anyja a csodálat és megvetés elegyével „művészet-bűvészet”-nek (*artsy art*) (SMITH 2020a, 41) nevezi a makett Daniel asztalán nyugvó felét, miközben Elisabeth a saját otthonukat díszítő tárgyakkal összehasonlítva értékeli azt: „Az anyja háta mögött végignézett a falon, a folyó és a kis ház képére. Az igazi fenyőtoboz-darabkákból készített mókusok képére. Henri Matisse táncosainak poszterére. A szoknyás nő és az Eiffel-torony poszterére. A nagyanyja és a nagyapja felnagyított, valódi fényképeire, az anyja kiskorából” (SMITH 2020a, 41). Az *igazi* tobozokhoz és *valódi* fényképekhez, sőt, akár az Eiffel-tornyos poszter valódi közvetlenségéhez, a kép problémátlan voltához hasonlítva a Hepworth-féle művészet *mű*-vészetként, az érzékelést, sőt, a létezést problematizáló kihívásként jelenik meg.

Bár a *Kvartett* első regényében nincs még szó a makett hiányos voltáról – csak a *Nyárban* derül ki, hogy „egy nő, akivel egyszer lefeküdt, ellopta [Danieltől] a gyermek követ” (SMITH 2020b, 167), a szobor így is üres érzetet kelt: „a kő, aminek közepén lyuk van” (SMITH 2020a, 44). Ez a lyuk, illetve Hepworth munkái mint a művészet által megvilágított hiány jelölői Smith írásról szóló szövegeiben is rendre megjelennek. A már említett Goldsmith-előadásában éppen Hepworthre

hivatkozva állítja párhuzamba a regényformát és a szobrászművészetet: „mondjuk, hogy úgy döntesz, egy Barbara Hepworth-szerű lyukat ütsz a regényedben az-
zal, hogy valamit kimondatlanul hagysz, ami rést hagy az olvasáson, és végezetül magán az olvasón is lyukat fog ütni” (SMITH 2017). A szöveg közepéből hiányzó kő nemléte a *Kvartett* második kötetében, a *Télben* válik egyre látványosabbá. A szöveg egyik fő cselekményszála Sophia, a középkorú üzletasszony története, aki, ahogyan a *Nyárból* expliciten is kiderül, ellopta Daniel makettjéből a gyermek követ, miután teherbe esett tőle – a fiát pedig az Arthur név rövidítéséként az ebben a kontextusban beszédes Art beceneven szólítja. Sophia egész életében tagadja, hogy ő lopta volna el a követ, mindössze a végakaratóban rendelkezik úgy, hogy a tulajdonában lévő követ Danielnek vagy a leszármazottainak juttassák vissza. Ehelyett a *Télben* Sophiát egy test nélküli gyermekfej követi, amely „csak úgy lebegett egymaga a levegőben” (SMITH 2021, 13), és kizárólag az anyaszerepében addig egyébként kifejezetten sikertelen Sophia számára vált láthatóvá. A kő, amelyet Sophia szándékosan alakított maga számára kisgyermekfejjé, megállíthatatlanul, kikerülhetetlenül, tragikusan élettelené, kőszerűvé válik egy különös időhurokban, amikor az óra újra és újra éjfél: „Megint éjfél. Sophia az ütések számolta. Ikszedeser ütötte el az éjfél, mondta a fejnek. A fejet nem érdekelte. A fej úgy volt éma, ahogy állítólag a sír. Sophia a kezébe gördítette a fejet az ágytakarón, és felemelte. Nehéz volt, az eddigi legnehezebb. Nem volt már szeme. Nem volt már szája” (SMITH 2021, 14). Az élet művészetté válásának elkerülhetetlen veszteségérzetét itt Art érkezése is hangsúlyozza.

Bár a hiányzó gyermek-kő csak a *Nyárban* kerül vissza az anyjához, mikor Art Sophia végakarata értelmében felkeresi Danielt, hogy visszaadja neki, az anyagyermek egyesülés egy rövid időre valójában már a *Tavaszb*ban megtörténik. Ezúttal egy hús-vér anya és gyermek, a már említett Florence és a bevándorlási központban gyakorlatilag fogolyként tartott édesanyja egymásra találásával, melyet a jóakarató idegenek titkos hálózata tett lehetővé. Éppen egy kőhalom, a cullodeni csatamezőn lévő emlékmű (*memorial cairn*) mellett kerül sor a találkozásra: „egy gyerek rohan a fűvön át, a holtak csontjai fölött, és egy fiatal nő karjába ugrik. El tudod képzelni, ahogy a szív ugrik? Mert olyan. A fiatal nő a gyerek köré fonja a karját. Így állnak ott, és mintha a világ nem tudna egybeforni körülöttük.” (SMITH 2022, 271). Ugyan a *Kvartett* közepén tátongó lyuk egy pillanatra befoltozódik, anya és gyermek közti ősi kötelék rövid időre újra létrejön, másodpercekkel később ismét szétválasztják őket: „Az egyenruhások könnyedén körülveszik őket. Nem futnak el, a gyerek meg a nő. Csak állnak ott összeölelkezve, mintha egy ember volnának, nem kettő. Az egyenruhások elválasztják a nőt a gyerektől” (SMITH 2022, 271).

A kő, annak ellenére, hogy materialitása földközelséget, földhözragadtságot sugallna, egy sor olyan szójáték alapját adja, amelyek a fenti példákhoz hasonlóan valóság és művészet folyamatos egymásba alakulására reflektálnak. Lux, a délszláv

bevándorló „átgondolt és nehezen megszerzett angolságával” (SMITH 2022, 223) például egy, az angol kultúra átható ismeretéről számot adó szójátéknak tud helyet adni. „E buszon cáfolom” (SMITH 2021, 248) – mondja, Samuel Johnson kőre hivatkozó érvelésére (*appeal to stone, argumentum ad lapidem*) utalva, aki az „Ezúton cáfolom”⁹ szavakkal, egy kőbe rúgva bizonyította, hogy a fizikai valóság létezik. A kőre hivatkozó érvelés áttételesen a *Tél* még egy szöveghelyén felbukkan. Artnak, akivel a barátnője, Charlotte azért szakított, mert a természetről szóló írásaiban nem tért ki a kortárs politikára, s ezzel az *Art in Nature* blogot „irreleváns, reakciós, politikamentes bloggá” (SMITH 2021, 54) változtatta, nagyon is tapintható látomása lesz: egy darabka Anglia, egy jókora földdarab jelenik meg vacsora közben az étkezőasztal fölött (SMITH 2021, 197).¹⁰ „Mintha [...] nem Dr. Johnson rúgott volna bele a kőbe, hanem a kő rúgott volna Dr. Johnsonba. A valóság létezik, bekopogtatott, és Artot politikai értelemben is magához téríti” – írja James Wood a kötetéről szóló kritikájában (WOOD 2018).

„Nemcsak arról van szó, hogy Smith szereti a szóvicceket, sokkal inkább arról, hogy velük és rajtuk keresztül gondolkodik, a szövegei előregörgetik, kibontják, életre keltik őket” – teszi hozzá Wood (WOOD 2018). A *head-dead (fejem-tetem)*¹¹ szavak hasonló hangzására építő szójáték például tükrözi azt a lényegi átalakulást, amely a gyermekfej-gyermekkö kapcsán végbemegy. A kötet – közvetlenül mielőtt beszámolna Sophia találkozásáról a fejjel – lírai prológussal kezdődik, amelyről később kiderül, hogy Art kutatásának az eredménye, amelyben arra volt kíváncsi, hogy különböző kifejezésekre kiadja-e a Google automatikus kiegészítés funkciója, hogy „halott”. Ekként a „halott” (*dead*) szó több mint ötven alkalommal jelenik meg néhány oldalon belül. Később egy esti mese, amelyet Sophia mesél Artnak, egy emberről, aki meghalt, mert fejbe találta egy kő, tovább mélyíti a szójátékból kiinduló jelentésasszociációkat. Sophia számára a harangszó, miközben a kővé váló fejet figyeli, hangzásában is összekapcsolja a két szót: „Tetem. Tetem. Tetem, mondta a harang. Vagy talán: Fejem. Fejem. Fejem” (SMITH 2021, 94). Bizonyos pontokon már az Ősz is megelölegezi a visszatérő szójátékot. „Daniel most megnövekedett alvási periódusban van, [...] [ami] akkor lép fel, amikor az emberek a halál közelébe jutnak. Daniel gyönyörű. Olyan kicsi ott az ágyban. Olyan, mintha csak egy fej lenne. [...] A teste annyira majdnem semmi a takaró alatt, hogy alig nyomódik be, csak egy fej a párnán, egy fej, amiben van egy barlang, és ez a barlang a szája” (SMITH 2020a, 31). Daniel, akire egyébként a szöveg rendre gyermekként hivatkozik – „némán nevet, de úgy, ahogy a gyerekek szoktak” (SMITH 2020a, 35), vagy „szeretettel egy öreg gyerektől” (SMITH 2020a, 13)

⁹ Mesterházi Mónika fordítása. Köszönet a fordítónak, hogy a magyar nyelvű kötet megjelenése előtt megosztotta velem a kérdéses szöveghelyeket.

¹⁰ A szöveghely tesetpolitikai kontextualizálásához lásd: BÉNYEI 2024.

¹¹ Szintén Mesterházi Mónika fordítása.

aláírással küld el egy képeslapot – szimbolikusan átveszi a tőle elvett gyermek-kő helyét, hasonlóan anya és gyermek egyesüléséhez a *Tavaszb*ban, jóval a kő jelölő-rendszerének teljes kibontása előtt.

Ezek a szerkezeti összekapcsolódások nemcsak arra az absztrakcióra mutatnak rá, amely egy tényleges gyermeket lebegő gyermekfejjé, majd sima kőgolyóvá képes alakítani – s ekként „új tárgyilagossággal lehet szemlélni, megszabadulva az eredetitől” (SMITH 2020a, 197), ahogyan a *Botrány '63* kapcsán már felmerült. Emellett a szójátékok arra a mediális váltásra is felhívják a figyelmet, amelyet például Daniel és Elisabeth ekfrázisokon alapuló barátsága is hangsúlyoz.

2.3. „Dajkám a Menny, a végtelen”

A *Kvartett*ben megjelenő első ekfrázis Pauline Boty *Hair Dye* (Hajfestés) című képét írja le, amely Boty többi munkájához hasonlóan „egy kép képe”, és már itt megelőlegezi a későbbi regényekben előtérbe kerülő égmotívumot. „A háttér élénk sötétkék, mondta Daniel. A kék sokkal sötétebb, mint az ég. A sötétkék tetején, a kép közepén egy forma halvány papírból, úgy néz ki, mint a kerek telihold” (SMITH 2020a, 66). Ahogyan a fa és a kő is olyan természeti motívumok, amelyek a művészet átalakító ereje által már eleve jellel változtatva bukkannak fel a szövegekben, úgy az ég is, rajta a kerek teliholddal, mindössze referenciapontként, a művészet mint különbözőség markereként jelenik meg. Emellett míg a fa és a kő aránylag – és a változás tematikáját folyamatosan lebegtetve – stabil motívumnak tekinthetők, addig az ég, és hozzá kapcsolódóan a felhők, madarak Smith „szükségszerűen metamorfikus és expanzív” képzeletét mutatják (MASTERTSON 2020, 365). Bár a *Kvartett* valamennyi eleme használ levegőhöz kapcsolódó szimbolikát, kétségtelenül a *Tavasz* bontja ki ezt a legjobban (ahogyan az *Ősz* elsősorban a fa- és levélmotívumokra, míg a *Tél* a kövek kőszerűségére helyezi a hangsúlyt).

A *Tavasz* egyik olyan motívuma, amely összekapcsolja a kollázsszerű réteget és cselekményszálakat, a maga is próteuszi természetű, megfoghatatlan felhő. A fentebb említett Boty-ekfrázisokhoz hasonlóan a Smith szövegeiben megjelenő felhők mindig mediatizáltak, a költészet vagy a képzőművészet kanonikus alkotásain keresztül kerülnek bele a regényekbe. A kötetekben megidézett kiemelkedő brit nőművészek sorába (Pauline Boty a *Tavaszb*ban, Barbara Hepworth a *Tél*ben, majd végül Lorenza Mazzetti a *Nyár*ban) illeszkedve a *Tavasz* Tacita Dean művészetét jelöli ki a regényt meghatározó referenciapontként. *Bless Our Europe* (Áldd meg Európánkat) című munkáját Richard képeslapként küldi el Paddynek, Dean képei pedig ismét a művészet észlelést átalakító erejéről tesznek tanúbizonyságot Richard számára: „A képek lehetővé tették, hogy legyen tér lélegezni valami lélegzetelállítóval szemben. Utánuk a valóságos felhők London felett másnak látszottak, olyasminek, amit lélegző térnek is lehet értelmezni” (SMITH 2022, 69).

Később Smith Tacita Dean *A Bag of Air* (Egy zsák levegő) című rövidfilmjére is hivatkozik, amely azt dokumentálja, ahogyan a művész egy hőlégballonnal a magasba emelkedett, hogy tiszta harmatot gyűjtsön. Dean saját narrációját idézve a kísérlet már eleve az alkímia mágikus átváltozásainak keretében helyezte el a műalkotás létrejöttének folyamatát: „Ha hajnalban tiszta égre ébredsz, március havában, azt mondják, elkaphatsz egy zsák levegőt, amely annyira mámoros a tavasz esszenciájától, hogy amikor lepárolják és előkészítik, arany olajat termel, ami meggyógyít minden betegséget” (SMITH 2022, 178). Később a narrátor maga kapcsolja Dean művészetét az alkímisták munkáihoz, hasonlóan Richard megglátásához a festett felhőkről, amelyek megváltoztatják azt, ahogyan a valódi felhőket látja: „A film szintiszta vicc-látomás. De közben a lélegzetvétel szárnyra kap. Az alkímia és az átváltozás a jó lélek anyaga lesz. A szemed láttára valami elengedhető és röhejes – és ha hagyod, varázslatos – történik” (SMITH 2022, 179).

Az átváltozás varázslatosságát visszhangozza Shelley „A felhő” című költeménye is – amely ugyancsak Richard és az addigra már halott Paddy közötti kommunikációs kísérletként jelenik meg a regényben. Richard, aki Paddy temetésén szeretné felolvasni a vers néhány sorát, azt remélheti, hogy az eredeti szöveg felhő-megszemélyesítése hiányzó barátját megelevenítő prosopopeiává válik: „Dajkám a Menny, a végtelen: / Föld és Víz lánya vagyok; / járok a Világ pórusain át; / változom, s nem halok”¹² (idézi SMITH 2022, 236).

A *Tavaszban* Tacita Dean műalkotásainak és Shelley versének egymás mellé helyezése nyitja meg azt az asszociatív hálózatot, amely a felhők képéből kiindulva számos, kapcsolódó témát megidéz: ilyen a körkörösség és a madarak „A felhő” esetében, és a lélegzés, illetve a forró levegő Dean munkái kapcsán. Sőt, a forró levegő és az ehhez kapcsolódó emelkedés érzete kapcsolja össze Tacita Dean hőlégballonos utazását Shelley versével. Florence, az édesanyját kereső bevándoló kislány, a varázslatos, már-már mitikus gyermek, aki mindenkiből a lehető legjobbat hozza ki, őriz egy füzetkét. A regény vége felé derül ki, hogy a jelenleg fogdában tartott édesanyja kézzel írott sorai nyitják a kis füzetet: „Az emberek egész életében készenn állnak majd, és alig várják, hogy elmondják neked, hogy amit mondasz, csak forró gőz. Ez azért van, mert az emberek szeretik rendreutasítani egymást. De én azt akarom, hogy írd le a gondolataidat és az ötleteidet ebbe a könyvbe, mert aztán ez a könyv és amit beleírsz, segíteni fog, hogy felemeld a lábad a földről, és akár repülj is, mint a madár, mert a forró gőz felszáll, és nemcsak szállít minket, hanem segít felemelkedni is” (SMITH 2022, 265).

A szöveghely a forró levegő (hot air) átvitt és szó szerinti értelme közti különbségre építi a nyelv függőleges figurativitását, miközben, ahogy Masterson megjegyzi, az emelkedés motívuma Maya Angelou „Still I Rise” („Mégis szállok”)

¹² Szabó Lőrinc fordítása.

című versét is megidézi (MASTERSON 2020, 366). Az Angelou-vers egyik hasonlata, „De mint a pára, mégis szállok”¹³ (ANGELOU 2013, 163), a Shelley-szöveg egyik, a regényben is idézett képének megfordításaként érthető: „s mint földből a lélek, a méhből új élet: / kitörök s lerombolom”¹⁴ (idézi SMITH 2022, 236). Míg az emelkedés mint a hasonlítás alapja explicit módon megjelenik mindkét esetben, Shelley-nél a hasonlított a megszemélyesített felhő/levegő, a hasonlító pedig a *lélek* (ghost) és új élet (child) antropomorf alakja, ami a méh-sírbolt (womb-tomb) körkörösséget is fenntartja, miközben Angelounál a lírai én lesz a hasonlított, a levegő pedig hasonlítóként működik.

Dean munkásságának regénybeli említésével teljesebbé válik a lélegzés motívuma is, amit, mivel legtöbbször adottnak veszünk, a szövegek csak kritikus helyzetekben, többnyire az elkerülhetetlen veszteség megelőlegezéseként emelnek ki. Így hallgatja például az Őszben Elisabeth Daniel belégzéseit, kilégzéseit és a köztük lévő, kísértetiesen hosszú szüneteket, így figyelni Sophia a *Télen* az éppen kővé váló gyermekfej szuszogását, és így őrzi a *Nyáron* Hannah, Daniel húga a lánya, Sacha álmát, akit épp elhagyni készül. A *Tavaszb*an a lélegzésre fordított hirtelen figyelem egy olyan krízisre utal, amelyet a fogdában tartott vietnami bevándorló, Hero él meg, akinek szó szerint és átvitt értelemben is több levegőre lenne szüksége. Az, ahogyan a Britannia kvázi-allegorikus figurájaként is érthető Brittany Hall, az őr válaszként folyamatosan kijavítja Hero nyelvhasználatát, még jobban kiemeli a kérdések létjogosultságát és a válaszkészség hiányát:

Miért nem nyithatunk az ablakot ebben a börtönben? kérdezte. Nyithatunk *ablakot*, mondta Brit. És nem börtön, hanem célzottan épített Idegenrendészeti Központ, börtöndizájnnal.

Mikor egy Idegenrendészeti Központon laksz, börtöndizájnnal, akkor levegőt álmolsz, mondta a fogszi.

Központban, mondta Brit. És levegőről álmodsz...

(...) Milyen érzés igaz levegőt levegőzni? *Lélegezni*, mondta Brit. *Igazi* levegőt.

Miért fekszel a padlón? (...)

A felhőket (*clods*) nézek, mondta.

Felhőkre (*clouds*) gondolt.¹⁵

Nézem, mondta Brit. *A felhőket* (SMITH 2022, 131).

¹³ Szabó Krisztina fordítása. Az eredetiben: „but still, like air, I rise”.

¹⁴ Szabó Lőrinc fordítása. Az eredetiben: „Like a child from the womb, like a ghost from the tomb, / I arise and unbuild it again.”

¹⁵ A fordítás itt nem adja vissza a „cloud” (felhő) és „clod” (görgöngy) szavak jelentéskülönbségét, ami a forró levegő kapcsán látott vertikálitást, de a kőbe vésett vers föld-ég összekapcsolását is megidézné.

A valódi levegőre vágó Heróhoz kapcsolódik az ég másik metonímiája, az azt benépesítő madarak képe is. A *Nyárban* Sacha Greenlaw, a már említett Sacha nevű kislány későbbi unokája, miután a hírekben hallott Heróról, ismeretlenül levelet ír neki. Szeretné neki elküldeni „az egész láthatárt” (SMITH 2020b, 121), és úgy dönt, hogy ezt legjobban akkor tudja megtenni, ha a fecskék biológiai jellemzőiről és szimbolizmusáról ír neki. „Miért is feltételeznénk, hogy van a világon fontosabb forma, mint egy ilyen madár szeme, agya vagy sziluettje az égen?” (SMITH 2020b, 121), írja. Sacha gondolatmenete visszhangozza Lux, a délszláv bevándorló szavait a *Téliből*. Amikor egy ritka madár megpillantásának ígérete egy csapat turistát csalogat a téli Cornwallba, egyikük kiemeli a vándormadár és a bevándorló közti kézenfekvő hasonlóságot, miközben arra is utalhat, hogy az Art és Lux közötti kapcsolatnak nincs jövője. „Most mit mondjak? A világ tele van emberekkel, akik értelmet keresnek egy madár alakjában, ami nem őshonos itt, aztán mégis felbukkan az országban” (SMITH 2021, 249). Lux beleértett metaforáját később Art szóviccé alakítja, a „bird” szó elsődleges (‘šmadár’) és szleng (‘csaj’) értelmét egymás ellen kijátszva, amikor ráébred, hogy sem a kanadai posztját, sem pedig Luxot nem fogja újra látni. „Egyetlen elrepült madár miatt nem hallgat el egy egész madárkirályság. Csak egyetlen elrepült madár” (SMITH 2021, 303).

3. Összegzés

A fentiek értelmében a művészet azon képessége, hogy lehetővé tegye „a lélegzést valami lélegzetelállítóval szemben” (SMITH 2022, 69) nemcsak a művészet esztétikai szerepével kapcsolatos kommentárként érthető, de egyúttal nagyon világos állásfoglalás is a művészet szükségszerűen politikus volta mellett. A transzformáció poétikája mellett ekként a transzformáció retorikája is kitüntetetté válik az *Évszakok-kvartettben*: a regények mind a művészet segítségével, mind a művészetről állítanak dolgokat, javarészt összhangban azzal, amit Monica Germanà állapít meg a 2017 előtti, tehát a *Kvartett* még nem magában foglaló életműről. „Smith kísérleti narratívái amellel érvelnek, hogy el kell fogadnunk az önmagunkban lévő másságot, el kell törölnünk a minket a másiktól elválasztó határvonalat, és az ezredforduló utáni szubjektum párhuzamos identitásainak együttélése mellett teszi le a voksát” (GERMANÀ 2017, 106). Ebben a kontextusban különösen sokatmondó az, hogy a *Tavaszt* 2020-ban Orwell-díjra jelölték, a *Nyár* 2021-ben pedig meg is kapta a kitüntetést, amelyet azoknak az irodalmi műveknek ítélnék oda, amelyek „művészetté alakítják a politikai írást” (The Orwell Foundation).

Smith *Kvartettjében* Orwell víziója mindkét irányba hat: míg a politikus írás művészetté alakul, a művészetéről írás elkötelezett a társadalmi változás felé, s ekként politikusnak tekinthető. A jelen dolgozat amellel érvelt, hogy a transzformációk hálózata fogja össze a *Kvartett* négy kötetét, amely a művészetten és az eb-

ből adódó absztrakción alapul. A művészet szerepét a regényeket átszövő három összefüggő motívumon keresztül vizsgáltuk, amelyek nagy vonalakban a *Kvartett* egy-egy részéhez köthetők, és a művészet egy-egy funkcióját világítják meg.

A famotívum elsősorban az Őszt szövi át, Daphne és Apolló ovidiusi történetének megidézésével. A fa itt a művészet összekapcsoló szerepét jelöli: az eget és földet összekötő fa képéhez hasonlóan a fákat tematizáló műalkotások közös referenciapontot jelentenek a regények szereplői számára: együtt tapasztalják meg ezeket a műalkotásokat, beszélnek egymásnak róluk, vagy egymás javaslatára ismerkednek meg velük – mint Richard Katherine Mansfield *Gyönyörével*. A *Tél*-ben a fa műalkotásokat összekötő hálózata helyett egy bizonyos konkrét kő kerül a cselekmény középpontjába, amely a többi regény kontextusában a mindennapi tapasztalat művészetté alakításának fájdalmas voltára reflektál, miközben a Smith által használt szóvicc a kő kijózanító, a valósággal való szembenézést megerősítő hatását mutatja. Érdekes módon éppen ez a nagyon is anyagszerű motívum hívta életre a *Kvartett* legszürreálisabb képeit, a lebegő gyermekfejét és az ebédlőasztal fölött lógó megtermett Cornwall-darabkát. Végezetül az ég – a felhők, madarak, levegő, lélegzet asszociációs csoport középpontjaként – a *Tavas*z fókuszában áll, ahol a művészet folyamatosan változásban lévő természetére reflektál, ugyanakkor a műalkotás átalakító erejét is bemutatja. Ebben a tekintetben hasonló ahhoz, ahogyan a kötet egyik főszereplője, Florence, már a puszta jelenlétével is megszelídíti, jóra sarkallja maga körül az embereket, a világot „nagyobbá és nem kisebbé” alakítva számukra (SMITH 2022, 146).

A művészet összekapcsoló és átalakító erejének legtöbb markere, ahogyan legkésőbb a három fő motívumszálat összefogó *Nyár*ból kiderül, végül sikertelen marad. Bár a Barbara Hepworth-szobor visszaszolgáltatása és az anya–gyermek makett egyesítése egy tényleges családi összejövetelt is eredményez, a résztvevők – Art, Daniel, Sacha és Robert – nem tudják, hogy ők vér szerinti rokonok. Hasonlóképpen: bár Florence és édesanyja, ahogy fentebb láthattuk, néhány pillanatra egymásra talál, a SA4A katonái azonnal szétválasztják őket. Bár Richard a körtefa egyediségét olvassa ki a *Gyönyör*ből, mielőtt megtalálja Paddy neki szóló levelét, a novella végére a szimbólum átalakul: a két ember közti összhang helyett az összekapcsolódás lehetetlenségére hívja fel a figyelmet. Ugyanígy, Daniel és Hannah hosszú és gondosan megfogalmazott leveleket írnak egymásnak, amelyeket aztán elégetnek, és a hamut madarakra bízzák (SMITH 2020b, 193). És végül a kőbe vésett verset Grace elfelejtette, majd miután visszatért, hogy újra megkeresse és lefényképezze, „ránézett a fotóra, amit készített, és bár csodaszép kép lett, a kövön lévő szavakat nem lehetett kiolvasni, mindössze az elmosódott ágakat, a régi kő felszínét és néhány élénk színű zuzmót lehetett kivenni” (SMITH 2020b, 317).

Ha Prestonnak a bevezetőben idézett szavait ismételve valóban csak annyi lenne a tétje a *Kvartett*nek, hogy megmutassa, „miként éltük túl mindezt a művészet segítségével”, akkor a művészet ilyen értelemben vett törlődése egyértelmű

kudarcot jelentene. Art és Charlotte telefonos vitája a művészet mibenlétéről a *Nyár* utolsó néhány oldalán azonban teret nyit egy alternatív értelmezésnek is. Art – Prestonnal összhangban – a művészet megerősítést, megbékélést adó erejéről beszél: „a művészet arról szól, hogy megbarátkozunk azokkal a dolgokkal, amelyeket nem tudunk megmagyarázni vagy magunk számára megfogalmazni; a művészet olyasmi, ami segít érezni és aztán szavakba önteni az érzéseinket, még a mostanihoz hasonló időkben is, amikor szinte lehetetlen bármiről bármit érezni, gondolni és mondani” (SMITH 2020b, 336). Charlotte egészen más véleményen van: „A művészet, ööö, arról a pillanatról szól, amikor találkozol valamivel és az annyira megváltoztat, hogy ööö, magadba és önmagadon túlra visz, ami észhez térít. A művészet olyan sokk, ami visszahoz minket magunkhoz. [...] A művészet feladata, hogy létezzen. [...] És aztán, csak mert találkozunk vele, eszünkbe jut, hogy mi is létezőnk. És az is, hogy egy napon majd nem fogunk” (SMITH (2020b, 336). Charlotte-tal összhangban Smith olvasatában a művészet nem csupán esz-képizmus, nemcsak a túlélés, hanem sokkal inkább a változás legalapvetőbb eszköze is.

Bibliográfia

- ANGELOU, Maya (2013), *The complete collected poems*, London, Hachette UK.
- BÉNYEI, Tamás (2013), „Daphne átváltozása.”, *Ókor*, 3, 32–45.
- BÉNYEI, Tamás. (2023), „Figures and Grounds: Art and the Body Politic in Ali Smith’s *Winter*.” *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2024/1, nyomdában.
- DICKENS, Charles (2009), *Két város regénye*, ford. Sóvágó Katalin, Budapest, Európa.
- GERMANÀ, Monica (2017), Ali Smith: Strangers and Intrusions, in *The Contemporary British Novel Since 2000*, szerk. James ACHESON, Edinburgh, Edinburgh University Press, 99–108.
- KALMÁR, György (2020), *Post-Crisis European Cinema*, London, Palgrave Macmillan.
- MASTERSON, John (2020), „Don’t tell me this isn’t relevant all over again in its brand new same old way”: imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith’s *Spring*, *Safundi*, 21 (3), 355–372.
- PRESTON, Alex (2020), *Summer* by Ali Smith review – a remarkable end to an extraordinary quartet, *The Guardian*, augusztus 2. <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/02/summer-by-ali-smith-review-a-remarkable-end-to-an-extraordinary-quartet> Utolsó letöltés: 2021. július 25.
- RANGER, Holly (2019), Ali Smith and Ovid, *International Journal of the Classical Tradition*, 26(4), 397–416.
- SMITH, Ali (2017), The novel in the age of Trump, *New Statesman*, szeptember 27. <https://www.newstatesman.com/culture/books/2017/10/ali-smith-s-goldsmiths-prize-lecture-novel-age-trump> Utolsó letöltés: 2021. július 25.

SMITH, Ali (2020a [2016]), *Ősz (Autumn)*, ford. MESTERHÁZI Mónika, Budapest, Magvető.

SMITH, Ali (2022 [2019]), *Tavaszi (Spring)*, ford. MESTERHÁZI Mónika, Budapest, Magvető.

SMITH, Ali (2021 [2017]), *Tél (Winter)*, ford. MESTERHÁZI Mónika, Budapest, Magvető.

SMITH, Ali (2020b), *Summer*, London, Hamish Hamilton.

The ORWELL Foundation (é. n.), About the prizes, *Orwell Foundation*, <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-prizes/about/about-the-prizes/> Utolsó letöltés: 2021. július 25.

WOOD, James (2018), The Power of the Literary Pun, *The New Yorker*, 2018. január 29. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/29/the-power-of-the-literary-pun> Utolsó letöltés: 2021. július 25.

BARTA ALEXANDRA

A kora újkor az angolszász irodalomban

Bényei Tamás – Kállay Géza (főszerk.) Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (szerk.)

Az angol irodalom története 2. kötet A kora újkor irodalma. Az 1480-as évektől 1640-ig, Kijárat Kiadó, 2021, ISBN: 978-615-5160-78-3, 4900 Ft

A kora újkor angol irodalmát áttekintő kötet az *Angol irodalom története* hétkötetes sorozatának második darabja. Elsősorban a 15–17. századot – az 1480-as évektől 1640-ig – dolgozza fel, de zárófejezete kitekint a reneszánsz hatásaira és visszhangjára is napjaink populáris kultúrájában, egészen szokatlan, friss perspektívákból is rávilágítva a korszak jelentőségére. A Szőnyi György Endre és Kiss Attila Atilla által szerkesztett kötet három nagy fejezetben („Társadalom és műveltség”, „Műfajok és médiumok”, „A reneszánsz újragombolva”) tárgyalja az angol reneszánsz főbb aspektusait huszonkét szerző tanulmányain keresztül. A szerzők soraiban az angol reneszánsz kutatásának szinte összes magyarországi műhelye képviselteti magát (SZTE, ELTE, PPKE, KRE). A fejezetek további témakörökre, majd különböző alfejezetekre tagolódnak. Ezek a fejezetek folyamatosan utalnak és reflektálnak egymásra, így a sok szerző és a sok különböző stílus és módszer ellenére a könyv rendkívül olvasmányos, logikus és koherens marad. A kötet végén található tárgymutatóból és impresszív bibliográfiából is kiderül, milyen sokrétű és alapos a szerzők irodalomtörténeti és -elméleti felkészültsége. A könyv komoly erőssége, hogy a legfrissebb szakirodalom feldolgozása mellett az alapműveket (például Andrew Gurr *The Shakespearean Stage* című kötetét) sem engedi feledésbe merülni.

Az első fejezet („Társadalom és Műveltség”) általános társadalom-, tudomány-, politika- és kultúrtörténeti bevezetést nyújt az olvasónak, megismertetve a kötet alapvető kontextusaival. Külön alfejezetek szólnak például a 16–17. század vallási feszültségeiről (FABINY Tibor: „A reformáció kezdeteitől a puritán forradalomig”), az udvari kultúráról, zenéről, öltözködési konvenciókról (MATUSKA Ágnes: „Udvari populáris kultúra a kora újkori Angliában”), I. Erzsébet mágusáról és asztrológusáról, John Dee-ről, valamint a tudomány, mágia és a természetfeletti hiedelmek térnyeréséről (SZŐNYI György Endre: „Reneszánsz tudomány és mágia”). A bevezető külön alfejezetet szentel a korszak női íróinak is, mely téma szinte teljesen hiányzott a reneszánsz angol irodalom eddigi magyarországi történeteiből (OROSZLÁN Anikó: „Női szerzők, szerzőnők és női irodalom a kora újkorban”). Ez az áttekintés rendkívül hasznos nemcsak a kötet további fejezeteit illetően, hanem általánosságban, a reneszánsz művek olvasásában is.

A korszak műveire egyfajta 'kulturális panorámaként' is tekinthetünk, melyek érdekesítően reflektálnak azokra a történeti és politikai kontextusokra, amelyekben íródtak. A kultúrtörténeti és ideológiai háttér ismerete a művek gazdagabb értelmezésének lehetőségét hordozza magában, erre jó példa, többek között, Shakespeare *Macbeth*-je, melyben kulcsszerepet játszanak az okkult erők. A hatalomvágytól fűtött Macbeth a boszorkányok jóslatait követve gyilkosságokat követ el, majd egyre jobban a természetfeletti erők befolyása alá kerül, végül ezek áldozatául esik. Ha kitekintünk a kultúrtörténeti kontextusra, melyben a mű íródott, egyértelművé válik, hogy Shakespeare témaválasztása nem a véletlen műve. Ezt Pikli Natália tanulmánya is megerősíti (Pikli Natália: „Populáris kultúra változatai”): a kor emberének hiedelmei „kitűnő drámai alpanyagként szolgált[ak]” a szerzőnek (38), így akár a nagyobb közönségsiker is motiválhatta a drámaírót a boszorkányság témakörének beépítésére a drámájában. Amint Pikli meggyőzően rámutat, I. Jakab *Daemonologie* című kötete, „melyben a boszorkányságban való hit mellett kampányol” (uo.), szintén jelentős hatást gyakorolhatott Shakespeare *Macbeth*-jére, hiszen pontosan úgy ábrázolta a boszorkányait, ahogy a király elképzelte őket, így a darab értelmezhető úgy is, hogy a drámaíró az újonnan megválasztott uralkodónak akart kedvezni.

A kötet második fejezete („Műfajok és Médiumok”) a korszak meghatározóbb irodalmi műfajait, a költészetet, a prózát és a drámát tekinti át, valamint megismerteti az olvasót az egyes irodalmi műfajok kiemelkedőnek tekintett szerzőivel is – „Thomas More-tól, John Miltonig, Sir Philip Sydneytől John Donne-ig, Shakespeare-től Ben Jonsonon át Thomas Middletonig”, a kötet átfogó képet kíván nyújtani az olvasóközönség számára (Kiss Attila Attila, Szőnyi György Endre: „Előszó”, 10). A fejezet a költészet tárgyalásával indít: először egy általános, ám annál informatívabb bevezetőt kapunk, mely rávilágít a reneszánsz poézis azon tendenciáira és jellegzetességeire, amelyekre a kötet hangsúlyt kíván fektetni. Ahogyan a bevezető szerzője, Péti Miklós is rámutat, már terjedelmi okokból is, szinte lehetetlen a teljesség igényével bemutatni az angol reneszánsz költészetét. A kötet külön tárgyalja a 16. és 17. század költészetét, fókuszba helyezve a korszak formai és stilisztikai sokszínűségét, valamint a költői én-formálás (self-fashioning) jelenségét és ezek változásait. Külön alfejezetek tárgyalják, többek között, John Skelton, Ben Jonson (Péti Miklós: „A korai Tudor-líra: John Skelton költészete”, „Jonson és a gavallérvölgy”), valamint John Donne (Marno Dávid: „John Donne metafizikus költészete”) és John Milton költészetét. Emellett a korszak olyan főbb költészeti műfajai is áttekintésre kerülnek, mint például a szonett, az uradalomvers, az epyllion, a pasztorál vagy a vallásos líra.

A fejezet következő nagyobb témaköre a kora újkori prózairodalom, melynek szerkezete kevésbé részletesen kidolgozott. Ez a döntés, Almási Zsolt véleménye szerint főként azzal magyarázható, hogy az „angol prózairodalom magyar befogadástörténete töredékes, rendszertelen és hézagos”, így ezek a művek kevésbé épül-

tek bele a magyar köztudatba. Még az „angol szakok órákinálatában is csak elvéve szerepelnek” (226). (ALMÁSI Zsolt: „Van-e prózairodalom egyáltalán”). A fejezet tehát arra vállalkozik, hogy kitöltse ezeket a hézagokat, és „ízeltőt” adjon a kora újkori Anglia prózairodalmából Thomas More, Thomas Nashe és Thomas Deloney, John Lyly művein keresztül. A fejezet áttekinti a próza főbb műfajait is, többek között a bölcséleti prózát, esszét, elbeszélő fikciót, valamint a regényt.

A kora újkori színház (érthető módon) rendkívül hangsúlyos szerepet kap a kötetben: második fejezetének kétharmada a kor uralkodó műfajának, drámairodalmának és színházi konvencióinak lett szentelve. Ez a fejezet is áttekintéssel nyit, melyben a szerzők, külön alfejezetekben, részletekbe menően tárgyalják a színjátszás kialakulását, reflektálva a középkori drámai és színházi hatásokra, örökségekre (PIKLI Natália: „Középkori liturgikus és populáris hagyományok”), áttekintik a színházak és a színjátszás történetét Londonban és Londonon kívül. Külön cikk tárgyalja a puritanizmust és a színházellenességet (FABINY Tibor: „A színházellenes diskurzus és a puritanizmus”), valamint a színművek publikálását is. Az utóbbi folyamat a modern olvasó számára szokatlannak, akár meglepőnek tűnhet, hiszen a reneszánsz nyomdák és kiadók egészen más eljárásrendet követtek, mint amit a 21. században megszokhattunk. A 21. századi olvasó a modern kiadói gyakorlat alapján akár azt is feltételezhetné, hogy a drámákat először kiadták nyomtatásban, majd ez eladások alapján értékelték, mely darabokat érdemes színpadra állítani. Kiséry András tanulmánya azonban éppen az ellenkezőjére világít rá: az előadott darabok alig több mint ötöde élte meg a publikációt, hiszen csak a színpadon korábban már sikeresnek bizonyult darabokat jelentették meg nyomtatásban (KISÉRY András: „Színművek publikálása”).

A színházat taglaló rész külön szekciót szentel a reneszánsz tragédiák bemutatásának, a műfaj kialakulásának és jellegzetességeinek (SZŐNYI György Endre: „A tragédia kialakulása Angliában”). Szokatlannak tűnhet, hogy a fejezet Christopher Marlowe és Thomas Kyd drámáin keresztül mutatja be a reneszánsz tragédiák jellegzetességeit, hiszen a modern olvasónak először Shakespeare tragédiái jutnak eszébe a műfaj kapcsán. A kötet azonban nem itt és most, a hagyományos módon kívánja tárgyalni Shakespeare munkásságát, hanem, amint erre később kitérek, külön fejezetben szokatlan, új és izgalmas perspektívát javasol a „Bárd” műveinek vizsgálatára. A tragédiafejezet fókuszában tehát Thomas Kyd *Spanyol Tragédiája*, valamint Christopher Marlowe darabjai állnak. A Marlowe drámáiról szóló rész részletesen kitér a legjelentősebb darabjának, a *Doctor Faustus*nak a tárgyalására is. A szerző áttekinti a darab keletkezési körülményeit, Marlowe feltételezett forrásait (Faust-legenda), valamint a dráma textológiai problémáit is. Az utóbbi szempont talán újdonság a magyar olvasók számára, azonban jelentősen hozzájárul a dráma értelmezéséhez. A *Doktor Faustus* szövege textológiai szempontból kihívást jelent: a drámának két változata ismert, az ún. „A”-szöveg 1604-ből és az ún. „B”-szöveg 1616-ból (a kötetben elírásként 1614 szerepel, 326),

melyekben számottevő különbségek mutatkoznak, mind terjedelmi, mind pedig tartalmi szempontból. A hosszabb, „B”-szövegben nagyobb jelentőséget kapnak a komikus elemek, és ebben a változatban a dráma általában sokkal harsányabb és színpadiasabb, mint az „A”-szöveg szerint. A fejezet csupán röviden vázolja a két kiadás közötti különbségeket, és nem tér ki tényleges bemutatásukra. Emiatt némi hiányérzetünk támadhat, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a dráma egyéb aspektusai (a *Doctor Faustus* keletkezéstörténete, valamint a Faust-legenda) mennyire igényesen és gondosan lettek kidolgozva.

Marlowe és Kyd munkássága mellett a második fejezet röviden, de annál érdekfeszítőbben tárgyalja a kor emberének természetfeletti hiedelmeit, boszorkányokba démonokba, szellemekbe és hasonló okkult lényekbe vetett hitét és ezek színpadon történő ábrázolását (FÖLDVÁRY Kinga: „Komédia és komikum az Erzsébet-korban”). Földváry többek között a *Macbeth* boszorkányait, Hamlet atyjának szellemét, Hyment, a házasság istenét (az *Ahogy tetszik*ből), Shakespeare *A viharját* és Marlowe *Doctor Faustusát* hozza fel példaként. A fejezet áttekinti a színpadi technikákat és látványelemeket, ezek tárgyalása azonban főként a zene-táncos betétekre és a látványos kosztümökre korlátozódik, a speciális effektől vagy a színpadi utasításokról sajnos nem esik szó (KISS Attila Atilla: „Látványosságok a társadalom interaktív mezsgyéin”). A korszak drámairodalmának rendkívül sokszínű tárgyalását figyelembe véve meglepő, hogy a kötet nem tér ki részletesen a kora modern színházi kultúra ezen aspektusára; a tanulmányok lépten-nyomon említik ugyan a színpadi kultúra és az okkult hiedelmek kapcsolatát, de nem vonnak párhuzamot a természetfeletti színpadi ábrázolása és a speciális effektek alkalmazása között. A kora modern darabokban jelentős szerepet kaptak a speciális látvány- és hangeffektek. Ezeket részben a nagyobb közönségsiker érdekében adták a darabokhoz, másrészt azért, hogy kihangsúlyozzák a drámák bizonyos aspektusait. Leslie Thomson 1999-es tanulmányában rávilágít (*The Meaning of „Thunder and Lightning”: Stage Directions and Audience Expectations*), hogy a drámaírók kifejezetten a speciális effektek („mennydörgés és villámlás”) használatával utaltak a természetfeletti jelenlétére a színpadon. Ezt láthatjuk számos Shakespeare-drámában, például a *Macbeth*ben vagy a *Viharban*, de Marlowe *Doctor Faustus*ában is. Ezen apró hiányosságok ellenére a fejezetben összességében kitűnő, informatív és logikus áttekintést kapunk a színpadi látványosságokról.

A kötet „Reneszánsz újragombolva” címet viselő, utolsó része teljes egészében Shakespeare-ről szól. Már a korábbi fejezetek is friss és korszerű szemléletről tanúskodtak, az igazi újdonságot azonban az utolsó fejezet tartogatja. A szerzők nem hagyományos megközelítést javasolnak, hanem szokatlan és izgalmas perspektívából vizsgálják a drámaíró munkásságát: az életrajzi és drámatörténeti adatok prezentálása helyett a hangsúly az ún. „Shakespeare-gépezet” bemutatására, a Shakespeare-kultusz kialakulására és a név intézményesülésének folyamatára kerül (PIKLI Natália: „Bevezetés”). Külön tanulmány foglalkozik a mai Sha-

kespeare-képünk kialakulásáról, a dramaturgia és a digitális tér kapcsolódásáról (ALMÁSI Zsolt: „Internet és Shakespeare kutatás”). A 21. század, az internet és technika világa rengeteg új lehetőséget teremt a tudományos közösség számára: ezt bizonyítja, hogy egyre szélesebb körben képviseltetik magukat különböző videómegosztó portálokon, honlapokon, illetve blogeseményeken. Ezekre számos példát hoz a fejezet, többek között az utóbbi években készített „Sixty minutes with Shakespeare” honlapot, amelyen különböző neves Shakespeare-kutatóktól hallgathatnak előadásokat az érdeklődők, vagy a 2011-ben Twitteren indított „Shakespeare-nap” című blogeseményt. Az utóbbi lényege, hogy minden évben február 2-án, egy teljes napig bárki feltehet kérdéseket a drámaíró munkásságával kapcsolatban. Ezeket egy, többségében Shakespeare-kutatókból álló, nemzetközi csapat válaszolja meg.

A fejezet tárgyalja a drámaíró hatásait a 20–21. századi populáris kultúrára, illetve műveinek visszhangját zenében és filmekben. Említést tesz különböző fesztiválokról, drámafeldolgozásokról és filmadaptációkról – például Tom Stoppard nagy sikerű 1966-os abszurd Hamlet-feldolgozásáról és annak 1990-es filmváltozatáról, a *Rosencrantz és Guildenstern halottjáról*. A magas irodalom mellett a populáris kultúra is helyet kap: szó esik a *Star Trek*, a *Hair* és a manapság nagy népszerűségnek örvendő *Bosszúállók* filmek Shakespeare-utalásairól is. A kötet Kállay Géza, a könyvsorozat megálmodójának tanulmányával zárul, így tisztelegve emléke és kiemelkedő munkássága előtt.

Az *Angol irodalom története* sorozat második kötete az elmúlt évtizedek kritikai és a kultúratudomány területén lejátszódó változások, kutatási eredmények tükrében vállalkozik a kora újkor angol irodalmának bemutatására. Úgy tűnik, ezt a célkitűzést sikerült teljesíteni, hiszen a szerzők és szerkesztők példaértékű összefogásának köszönhetően olyan logikus felépítésű, izgalmas és kiváló kötet született, amely nemcsak a szűkebb szakmai közönség számára jelent majd hosszú évekig útmutatást, hanem maximálisan kielégíti a nagyközönség igényeit is – és nem utolsósorban remek olvasásélményt nyújt.

Bibliográfia

Leslie THOMSON (1999), The Meaning of ‘Thunder and Lightning’: Stage Directions and Audience Expectations, *Early Theatre*, 2, 11–24.

FREY KATALIN

Az angol irodalom története magyarul

(Bényei Tamás, Kállay Géza főszerk., Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint, Péti Miklós szerk.)

Az angol irodalom története hétkötetes sorozatának harmadik és negyedik kötetében valójában egyetlen összefüggő mű két részre felbontva; a két kötet az 1640-es évektől kezdve egészen az 1830-as évekig mutatja be az angol irodalom főbb sajátosságait. A főszerkesztők már az első rész bevezető, „Történelmi és Irodalomtörténeti Korszakok (1640–1830)” című alfejezetében elmagyarázzák, hogy a középkori és a reneszánsz irodalmat tárgyaló kötetekkel ellentétben itt nem áll rendelkezésükre olyan összefoglaló korszakfogalom, amelyet az idősakra univerzálisan, minden elvárásnak megfelelően tudnának használni. Ezért a „barokk”, a „klasszicizmus”, a „felvilágosodás” vagy esetleg a „romantika” fogalmaktól, valamint a hozzájuk kötött esetleges asszociációktól és általánosításoktól részben eltekintve, illetve ezeket tágabb kontextusokba helyezve kívánják bemutatni az angol irodalom ezen korszakát. A Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint és Péti Miklós által szerkesztett kötetek öt fő szekcióban („Általános Bevezetés”, „Szerzői Körovök”, „Költészet”, „Dráma”, „Próza”), 29 szerző tanulmányain keresztül tárgyalják ennek a meglehetősen tág idősznak az irodalmát. A szekciók további fejezetekre és azokon belül is alfejezetekre tagolódnak, a folyamatos keresztutalások és reflexiók a tanulmányok között azonban átláthatóvá és könnyen olvashatóvá teszik a köteteket. A jelentős terjedelem és a tág témakör ellenére a kötetek a témában kevésbé járatos olvasóknak, kezdőknek vagy akár csak hobbiból olvasóknak is viszonylag könnyen befogadható olvasmánynak bizonyulnak.

A korszakfogalmak újraértelmezésétől kezdve (és figyelembe véve a magyar és angol irodalom- és kultúrtörténet különbségeit) az „Általános Bevezetés” című szekció első fejezetei először bemutatják a legfontosabb szempontokat, amelyeket a szerzőknek figyelembe kellett venniük tanulmányaikban. Ezek az alfejezetek nemcsak az említett irodalmi korszakokba nyújtanak rövid bevezetést, de magát a könyv felépítését, használatát is magyarázzák. A kötetek ugyanis nem lineáris módon vezetnek végig olvasóikat, ehelyett inkább párhuzamos történeteket mondanak el különböző témakörökre beosztva, még inkább megkönnyítve azon olvasók dolgát, akik csupán bizonyos témakörök iránt érdeklődnek. Ez a döntés azért is indokolt, mivel a szerkesztők és a szerzők el akarták kerülni, hogy a különböző

időszakok vizsgálata leegyszerűsödjön azáltal, hogy elmozdíthatatlan korszakhatárokat húznak meg az angol irodalom történetében (bár saját bevallásuk szerint bizonyos korszakmegjelölések elengedhetetlenek). Habár a kötetekből többnyire hiányoznak a hagyományos korszak- és stílusfogalmak, úgy vélem, még azok is kellemesen csalódní fognak, akik kifejezetten barokról, klasszicizmusról, illetve romantikáról remélnek olvasni. A szerkesztők inkább arra törekedtek, hogy bemutatassák az angol irodalom történetének bizonyos szintű folytonosságát, és azt, hogy miként hatnak egymásra a különböző korszakok, anélkül hogy egymástól teljesen elszigetelt egységeknek tételeznék őket.

Az „Általános Bevezetés” szekció fő fejezetei („Az Irodalomszemlélet Változásának Kontextusai”, „Nyelv és Nemzet”, „Eszztétikai és Társzművészeti Kontextusok”) tehát a tárgyalt időszak irodalmának háttérét képező kulturális fogalmak és megközelítések változását vizsgálják. Ezekben az alfejezetekben többek között magáról az „irodalomról” mint fogalomról és annak változásáról, bizonyos szempontból leszűküléséről olvashatunk. A kora modernitás „irodalom” fogalmából hiányzott az esztétikai minőségnek való megfeleltetés, ami a modern irodalomfelfogást jellemzi. Amint a szerzők többször is rámutatnak, az „irodalom” kategóriája sokkal tágabb fogalomként volt használatos: magában foglalta az írás-olvasás készségét, és minden ezáltal megszerzett lehetséges tudást is. A 18. századi esztétikai diskurzus megjelenésével azonban nemcsak az irodalomról, de a szerzőről és az alkotásról kialakult elképzelések is nagymértékben megváltoztak. Az irodalom „esztétizált” fogalmából kiszorulnak mindazon írások, melyeket nem szépérzékünk által értelmezzünk (Komáromy Zsolt: „Az „irodalom” fogalma és az esztétika”, 1:36). Az „irodalom” fogalmának változásai mellett az irodalom materiális és történeti kontextusai is szóba kerülnek, például a könyvnyomtatás ugrásszerű fellendülése az 1640–50-es években (Komáromy Zsolt: „Irodalom és közösség”, 1:53). Amint Komáromy Zsolt rámutat, az irodalom jellege, közössége, alkotói és befogadási módja, valamint a szerzők megítélése is mind jelentős változásokon mentek keresztül a könyvnyomtatás fejlődésének eredményeképpen. Mindezek mellett az idősakra jellemző fontos változás a „kritikus” mint fogalom és hivatás megjelenése is. Végül az „Eszztétikai és Társzművészeti Kontextusok” fejezet tágabb perspektívából közelíti meg az irodalmat, hiszen egyéb művészeti ágak és fogalmak változásaira fókuszál. A fejezet témakörei azonban így is meglepően jól illenek a könyv fő tárgyához, hiszen folyamatosan vissza-visszautalnak, többek között a festészet, valamint a korabeli kertművészet irodalmi vonatkozásaira. „A természet mint esztétikai rend. A szép és a fenséges” alfejezet különösen hasznos, ebben Fogarasi György mutatja be, hogyan válnak ezek az esztétikai kategóriák az időszak folyamán az irodalomtudomány fontos alapfogalmaivá. Fogarasi rávilágít, hogy a „hosszú 18. században” kialakult természetorientált esztétikai diskurzus, amely a természetet helyezte az esztétikai ítéletek fő tárgyává, jelentős hatással volt az irodalomra is. Ez a diskurzus magában foglalja a természet és az

ahhoz kötődő fogalmak megváltozását, kibővülését, valamint a „szép” és „fenséges” fogalmak elterjedését. A „fenséges” (angolul *sublime*) mint fogalom persze antik eredetű, azonban a 18. században több olyan író is alkotott, akik műveikkel hozzáadtak a brit esztétikai gondolkodáshoz, és tovább értelmezték a már korábban kialakított fogalmakat. Fogarasi különösen Burke művét (*Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*) emeli ki, hiszen Burke-nél fogalmazódik meg a gondolat, hogy a „fenséges”, melyre jellemző a deformitás, nem feltétlenül a „széppel”, hanem inkább a szépre és a rútra egyaránt jellemző fajlagos formával képez ellentétet (Fogarasi György: „A természet mint esztétikai rend. A szép és a fenséges”, 1:136).

A második fő szekció („Szerzői körök”) ismét kissé rendhagyó módon igyekszik megközelíteni az irodalomtörténetet. Ahelyett, hogy egy-egy a „legnagyobbak” közé tartozó szerző portréját olvasnánk, életrajzi összefoglalókkal és a főbb művek listájával, a szerkesztők úgy döntöttek, hogy inkább bizonyos szerzők klubjait, baráti köreit és alkotói közegét figyelembe véve mutatják be a korszakot. Ahogy azt meg is magyarázzák bevezető megjegyzéseikben, ezzel a döntéssel elsősorban azzal a merev szemlélettel próbáltak szakítani, miszerint az irodalom története csupán egyedül álló géniuszok egymást követő sorozata. A szerkesztők által javasolt új megközelítés az irodalom társasági, közösségi szerepére fektet hangsúlyt, valamint arra, hogy miként befolyásolhatja a szövegek értelmezését eredeti kontextusuk (a folyóirat, kötet vagy antológia, ahol megjelentek). A „szerzői kör” fogalmának ez a megközelítése az irodalmi kánont is kissé tágabb értelemben fogja fel. A szerkesztők saját bevallásuk szerint ezzel a szekcióval eleget tesznek olvasóik azon elvárásainak, hogy külön-külön is olvashassanak az irodalom „legnagyobbibairól”. Itt külön alfejezetet kapott többek között például a kötetekben rendszeresen visszatérő Pope, Milton, Wordsworth és Byron is. Ez a szerkesztői döntés kétségkívül könnyebben érthető, s talán a korszakot közvetlenebbül bemutató irodalomtörténeti szöveghez vezet. Ezek a fejezetek egyszerre ismerik el az irodalmi kánon hőseinek óriási hatását, és azt is, hogy szeretett íróink önmagukban képtelenek lettek volna megalkotni életművüket. A „Szerzői körök” alfejezeteiben több esetben nem csupán egy-egy alkotó szerzői köreire koncentrálnak a könyv, hanem bemutatásra kerülnek „Milton és Dryden körei” (Péti Miklós), „A Wordsworth–Coleridge alkotói kör” (Tímár Andrea és Komáromy Zsolt), valamint „A Byron–Shelley kör a kontinensen” (Gárdos Bálint). Ezen párosok nem véletlenszerűen születtek meg, hiszen például Dryden volt az, aki az *Elveszett Paradicsom*ot és vele együtt Milont is először a világirodalom csúcsára helyezte (Péti Miklós: „Milton és Dryden körei”, 1:142). William Wordsworth és Samuel Taylor Coleridge köztudottan szoros barátságába és közös munkásságába Dorothy Wordsworth egy naplőbejegyzésén keresztül kapunk betekintést Tímár Andrea és Komáromy Zsolt alfejezetében („A Wordsworth–Coleridge alkotói kör”, 1:166–167). Lord Byron és Percy Shelley barátságát pedig a Mary Shelley *Fran-*

kenstein című művének 1818-as és 1831-es előszavai közötti ellentéttekkel vezet be Gárdos Bálint („A Byron–Shelley kör a kontinensen”, 1:186–187). Ezeket az alfejezeteket olvasva szembetűnő lehet a nők által narrált férfibarátság visszatérő mintája is. Számomra ez inkább véletlen egybeesésnek tűnik, mintsem szándékos tervnek a szerzők részéről, azonban kissé ironikus módon tovább erősíti a női alakok háttérbe szorulását az irodalmi kánonban.

A kötetek harmadik és egyben legnagyobb terjedelmű szekciója a költészettel foglalkozik. A majdnem háromezres oldalas rész kellemes fordulatot hoz a tárgyalás tempójában, hiszen jelentősen több, rövidebb alfejezetben olvashatunk a kora modern angol költészet világáról. A tartalomjegyzéket nézve első pillantásra kisebb gyenge pontnak tűnhet, hogy Pálinkás Katalin frappáns, női költőkről szóló fejezete mindössze öt oldalt kapott a szekcióban. Ennek ellenére a szekció fejezetei igen átfogóan taglalják az angol költészet történetét, valamint az említett hiányosságot az is ellensúlyozza kissé, hogy egy későbbi, „Próza” szekción belül is találkozhatunk egy kicsit hosszabb (10 oldalas), női írókra fókuszáló alfejezettel („Angol írónők a 18. században”). Egy hosszabb fejezet („Költészet és múlt”) foglalkozik a klasszikus antikvitás hatásával az angol irodalomra, külön kitérve a „régiek és újak vitájára” (Barcsák János: „A régiek és újak vitája az angol klasszicizmusban”, 1:247). A hagyományos korszakfogalmak („barokk”, „klasszicizmus”) korábbi elhagyása után ebben a fejezetben mégis megjelennek már többé-kevésbé ismert kifejezések, hiszen a szerzők itt a „hellenizmus”, „primitivizmus”, „medievalizmus” és „orientalizmus” fogalmaira fókuszálnak. A magyar irodalomban jártas olvasók számára talán a szekció utolsó fejezete („Költészet és formák”) lesz a leghozzáférhetőbb, ahol többek között eposzokról, balladákról, illetve a pásztor-költészetéről olvashatnak részletesebben. Itt található a kötetek talán leghosszabb, 38 oldalas alfejezete, „Az eposz hagyományai”, amely Gárdos Bálint, Ittész Gábor és Komáromy Zsolt közös munkájának igencsak bravúros eredménye. Az alfejezet központi alakja kétségkívül John Milton, akinek fő műve, az *Elveszett Paradicsom*, kettő hosszabb részletet is kiharcol magának („Milton: *Elveszett Paradicsom*” és „Milton és Dante. Posztklasszikus minták, romantikus alkalmazások”). Milton mellett Pope, Byron és Wordsworth is helyet kap, akiknek eposzköltői munkássága természetesen szintén jelentős, azonban az alfejezetet olvasva érezhető, hogy ezen esetben Milton kapta a főszerepet. Ezen döntés nem meglepő, tekintve, hogy már a kötetek előszavában is található említést az *Elveszett Paradicsom*, a vizsgált korszakunk szempontjából tagadhatatlan, központi jelentőségéről. Barcsák János „A pásztor-költészet” című alfejezetében kiemelt szerepet kap Alexander Pope, a kötetek egyik rendszeresen visszatérő alakja, és olvashatunk az úgynevezett Pope–Philips-vitáról, valamint az őket követő pásztorálparódiák soráról is (1:423). Végh Veronika „A romantikus töredék” alfejezete zárja a harmadik kötetet, amelyben a szerző a közismert torzóban fennmaradt antik szobor, a milói Venus példáját felhozva vezet be az angol töredékszövegekről szóló vizsgálatát.

Véghez kitér a zeneszerzőkre, a festőkre és az építészekre is, bemutatva az úgynevezett töredéktradíciót, ami, amint a szerző rámutat, jelentős változáson ment keresztül a 18. század folyamán (1:459–460).

A második kötet két nagyobb szekciót, a „Dráma” és a „Próza” fejezeteket tartalmazza; ezek felépítésüket tekintve követik az előző kötetben már megszokott formát, a szekciókon belül főbb fejezeteket, azokon belül pedig különböző szerzők által írt alfejezeteket találhatunk. Ez a kötet nem meglepő módon jelentősen rövidebb, mint az első rész, de a témakörök ugyanolyan részletesen és meggyőzően vannak kidolgozva. A „Dráma” szekció három fő fejezetre tagolódik („A kor színházi kultúrája”, „Drámaelméleti polémiák” és „Főbb drámai műfajok”). A kötetek szerzőit tekintve ebben a részben első ránézésre is érzékelhető a női szerzők domináns szerepe az előzőekhez képest, azonban véleményem szerint ez inkább a tárgyalt témaköröknek köszönhető, mintsem tudatos döntés a szerkesztők és szerzők részéről. Kurdi Mária „Drámaelméleti polémiák a késő 17. és a 18. században” című alfejezete egészen a reneszánszig visszanyúló angol drámaelmélet kialakulásával kezdődik, de John Dryden restaurációkori „Tanulmány a drámai költészetéről” esszéjére, valamint a korai Shakespeare-kritikákra is kitér. Természetesen ebből az alfejezetből sem hiányozhat Alexander Pope, aki az antik irodalom legnagyobb alakjaihoz hasonlította Shakespeare tehetségét. Kiemelhetjük emellett még Ruttkay Veronika „Romantikus tragédiák” alfejezetét is, amely a szekció vége felé található. Ruttkay a tragédia különös válságáról ír: a 18. század végén, illetve 19. század elején, a francia forradalom, illetve a napóleoni háborúk kontextusában a „valódi” tragédia írása lehetetlennek bizonyult sok romantikus drámaírónak. A politikai, vallási és társadalmi rend felborulásával párhuzamosan pedig egyre népszerűsödött a melodráma műfaja. Ruttkay romantikustragédia-elemzésének alapjául Percy Shelley *A Cenci-ház* című tragédiája szolgál, mely műben a romantikus tragédia önreflektív műfajként jelenik meg.

Az ötödik szekció („Próza”) újból végigvezeti olvasóit az angol irodalom 1640 és 1830 közötti időszakán, ezúttal a kor prózai műveire és trendjeire fókuszálva. Hartvig Gabriella „A próza sokfélesége” című, igen terjedelmes fejezete nyitja a szekciót, melyben kissé rövid, de annál érdekesebb témakörökre osztva olvashatunk a témáról. Utolsó, de talán legérdekesebb alfejezetében („Romantikus naplók és levelek”) a romantikus írók és költők személyes leveleiről, naplóbejegyzéseiről és memoárjairól olvashatunk. A John Keats által írt több mint kétszáz levél, melyekben személyes témák mellett fontos „esztétikai, poétikai elvek” is (például a „negatív képesség”) megfogalmazódtak, rengeteg olvasó számára már ismerős lehet (Hartvig Gabriella: „A próza sokfélesége”, 2:119). Keatsen kívül olvashatunk még Mary Wollstonecraft halála után a férje által kiadott élettörténetéről és leveleiről is, melyek őszintesége hírnevét utólag is jelentősen eléltelenítette, valamint Thomas De Quincey önéletrajzi művéről, „Egy angol ópiumevő vallomásai”, is. Hartvig rámutat a romantikus írók hasonlóan személyes írásainak kettősségére,

miszerint ők maguk nem tartották ezen szövegeket irodalomnak, nem mások olvasására szánták, mégis erősen megjelenik bennük az „igazi én” megfogalmazására tett szándék (Hartvig Gabriella: „A próza sokfélesége”, 2:120).

A szekció legnagyobb része a „Regény” fejezet, de kritikákról, esszékről, pamfletekről, valamint tudományos és bölcséleti prózákról is olvashatunk tanulmányokat. A „Regény” fejezeten belül a regények „születésétől” kezdve, kitérve a skót, illetve ír regényekre, egészen a 18. és 19. századi romantikus regényekig olvashatunk a műfaj fejlődéséről. A „Költészet” szekcióhoz hasonlóan, ez esetben Séllei Nórának köszönhetően, külön alfejezetet kapnak a női regényírók is. Az „Angol írók a 18. században” címet viselő alfejezet, Virginia Woolf *Saját szoba* című esszéjét előtérbe helyezve vizsgálja meg, ahogyan a 18. század vége felé egyre jelentősebb szerepet kaptak a női írók az irodalomban, és a „másféle hangjuk” egyre erősebben volt hallható (Séllei Nóra, 2:227). A „Kritika és esszé” fejezeten belül Gárdos Bálint „A kritika műfajai” alfejezetét is érdemes kiemelni az utolsó szekcióból. Gárdos a kritikátörténet-írás nehézségeiről, valamint maga a kritika és kritikus fogalmak kialakulásáról és átalakulásáról tájékoztatja olvasóit. Szinte ironikus, hogy a két kötetben a szerzők milyen sokszor térnek vissza a kritika kérdéséhez, hiszen bizonyos mértékig ők is részt vesznek ezen hagyományban. Komáromy Zsolt a harmadik kötetben úgy fogalmazta meg a „kritika” (tárgyalt időszakunk első felében használt) célját, hogy (többek között) irodalmi művek tárgyalása által vezesse be olvasóit az úgynevezett „csiszolt” ízlés világába („Irodalom és közösség”, 1:55). Dryden-hez hasonlóan, aki Gárdos leírása alapján soha nem szándékozott következetes kritikai rendszert kiépíteni, valószínűleg a kötetek szerzői sem elsősorban kritikaként tekintenek a tanulmányaikra, ennek ellenére egy bizonyos mértékű kritika a szó eredeti értelmében mindenképpen megtalálható a kötetekben, amely már a témakörök kiválasztásában is megjelenik (Gárdos Bálint: „A kritika műfajai”, 2:125).

Összességében elmondható, hogy *Az angol irodalom története* harmadik és negyedik kötete könnyen befogadható olvasmány, amely nem csupán a szakmai közösség, hanem az érdeklődő nagyközönség számára is élvezhető. A kötetek használatát tovább könnyíti a nagyon széles irodalomjegyzék és a mutató is. Kisebb gyenge pontjai ugyan vannak, amint arra többször is felhívtam a figyelmet, a női szerzők például ezen köteteken belül (is) háttérbe szorulnak a témakörök kissé egyenlőtlen felosztása miatt. Azonban még ezt figyelembe véve is tagadhatatlan, hogy a szerzőknek és szerkesztőknek sikerült egy kifejezetten átfogó irodalomtörténeti bemutatást írni az angol irodalom igen sajátos, 1640 és 1830 közötti időszakáról. Nem csak a kötetek megközelítése, de az általuk kijelölt időszak is különbözik a hagyományos oktatási keretek között használtaktól. A határozott szerkesztői döntések – a megszokott korszakfogalmakkal való szakítás és a korszakhatárok újradefiniálása, valamint az irodalom közösségi szerepének következetes előtérbe helyezése – feltehetően még a szakmai közönség szemében is egy hasznos segédkönyvhöz vezettek.

Bibliográfia

Bényei Tamás, Kállay Géza (főszerk.) Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint, Péti Miklós (szerk.) *Az angol irodalom története 3. kötet. Az 1640-es évektől az 1830-as évekig. Első rész*, Kijárat Kiadó, 2021, ISBN: 978-615-5160-79-0, 4900 Ft

Bényei Tamás, Kállay Géza (főszerk.) Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint, Péti Miklós (szerk.) *Az angol irodalom története 4. kötet. Az 1640-es évektől az 1830-as évekig. Második rész*, Kijárat Kiadó, 2021, ISBN: 978-615-5160-80-6, 4900 Ft

KURDI MÁRIA

Irodalom, líra, olvasás

Bollobás Enikő, *Kölcsönösségek – Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Budapest, Balassi Kiadó, 2020, ISBN 978-963-456-086-9, 3800 Ft.

Bollobás Enikő *Kölcsönösségek – Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés* című kötete 17 tanulmányt, egy recenziót és egy esszét fog össze. Eredetileg folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben, vagy bevezetőként, utószóként jelentek meg ezek a szövegek, nagy többségük az utóbbi néhány évben, így kétségtelül kortársaink. Már a könyv címe jelzi, hogy dialógusba lépnek egymással, témáik és megközelítéseik különbözőségei ellenére is, mert – olykor látens módon – kiegészítik egymást. Bollobás kritikusi attitűdjét átfogó szemlélet és egységben látásra törekvés jellemzi, melyek révén munkáiban az irodalom-, nyelv- és kultúraelméletek párbeszédet folytatnak egymással és a hagyományokkal. A szerző korábbi írásaihoz, monográfiáihoz és köteteihez hasonlóan, elsősorban a biztos elméleti tudás és a pontos terminológiai fogalmazás, a vizsgált művek sokfélesége (amerikai, magyar és angol korpuszokból) és az újszerű összefüggések feltárásához vezető kutatói igény ragadja meg az olvasót a *Kölcsönösségek*ben is, aki számára igazi szellemi kihívás lehet továbbgondolni, nemritkán (és nem véletlenül) komparatív irányokba, a tanulmányok meglátásait.

Az „Elmélet és szövegolvasás” című részt „Az első nyelvi fordulat Magyarországon: a strukturalista szemlélet megjelenése az irodalomtudományban” vezeti be a strukturalizmus hazai útjáról, melyet Bollobás mint elméleti fordulatot tételez. Ugyanakkor felveti szerepét a későbbi elméleti paradigmák kialakulásának dinamikájában: „elmondható – és ezzel a fordulat vagy paradigmaváltás kérdésére is válaszolok –, hogy a magyarországi irodalomtudományban a strukturalizmus fordulata rövid időn belül maga után vonta a posztstrukturalizmus paradigmaváltását”, írja (37). A pártállami kultúrpolitika bénító körülményei között a strukturalizmus késve érkezett meg hazánkba, s így mintegy megágyazott a külföldről beáramló posztstrukturalista elméleteknek. Ezután a „Képlet–kiterjesztés–gyakorlat: a *performatív* elméleti paradigmái és alkalmazásuk Ignotus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában” című tanulmány már főként a performatív megközelítésből kiágazó másodlagos elméleti paradigmák modelljeit szemléli, melyekhez alapozásként kapcsolódik a *performatív* ige visszaható voltát elemző, szintén ebben a kötetben közölt tanulmány. A másodlagos elméleti para-

digmák működését Bollobás magyar irodalmi példákon keresztül mutatja be. Nádas Péter *Találkozás* (1979) című drámájáról írva többek között Edmund Husserl, Jessica Benjamin és Maurice Merleau-Ponty releváns elméleti megfigyelései nyomán az interszubjektív tér létrejöttét követi a karakterek, egy középkorú asszony és néhai szeretője fiának találkozásában, melynek során nemcsak közöttük alakul ki a másikat elismerő, elfogadó attitűd, hanem a fiú egykor politikai okok miatt megvetett halott apjához is képes így viszonyulni.

Az „Önérték és távlatosság: narratív személyköziség Henry James rövidprójájában” című tanulmány szövegelemzése egyértelműen kapcsolódnak a fentebb hivatkozotthoz. Bollobás tézise, hogy a „tipikus James-hős képtelen az egyes állomásokon – vagyis a kifelé tekintésen, a másik távlatának elfogadásán, a távlatok összefonódásán, a perspektívák találkozásából fakadó megérintettségén, az élet maga teljességében történő megéléséhez szükséges kogníción – áthaladva hagyni, hogy a távlatok megérintsék, és ezáltal eljusson a másik által való énteremtés végállomásához” (101). Az énteremtésnek azonban nemigen lehet szorosán értelmezett végállomása, így a Brian Massumi-tól vett terminus, Bollobás fordításában a „kapcsolati leendés” fejezi ki leginkább, hogy folyamatról van szó. Újdonság a James-szövegekben, írja Bollobás, hogy „az észlelés- és élményképességet, valamint az ezt előállító dialogikus kapcsolatiságot a társadalmi nem kontextusába helyezi[k]” (104), továbbá a patriarchális szkripttel szembehelyezkedő, cselekvő és beszélő nőalakok teremtése. Bollobás konklúziójának újdonsága pedig az, hogy a realista ábrázolástól eltávolodó, modern írói éthoszt összeköti a James-hősök kapcsolatiságának alakulásával, mivel „itt kétszeres leendési folyamatról van szó, narratív interszubjektivitásról: a személyköziségben és a szövegben leendésről egyaránt” (109).

Az interszubjektív hiányát, illetve létmódjának megint másféle variációit állítja középpontba a „Háromszögek az irodalomban: vágy szerkezetek Márai-tól Nádasig” című tanulmány. Bollobás itt a patriarchátus és interszubjektív diszkurzusainak összefonódó alkalmazásával tovább bővíti a James-rövidpróják elemzésekor már érintett kapcsolatiság és a gender összefüggéseinek kérdéskörét. A tanulmány fontos hozadéka, hogy Bollobás a sokféle vágy-háromszög struktúrákat alapvetően két csoportra osztja: egyfelől a patriarchális (s természetesen gender meghatározottságú) alapsémára „melyben két rivális alany és egy tárgy vagy közvetítő szerepel”, illetve az interszubjektív változatra „amelyben vágyakozók, vágyottak és közvetítők szerepelnek, váltakozó felállásban, s amelyekben létrejönnek személyközi-alanyközi relációk” (114). Számos beszédes példát hoz ezekre a tanulmány, mellettük Carson McCullersnek *A szomorú kávéház bal-ladája* (1951) című kisregényét pedig arra, hogy a hagyományosabb és a felforgató séma keveredhet is egymással egyazon művön belül. A vágyháromszögeket problematizáló művek között, tehetjük hozzá, jócskán akadnak (poszt)koloniális kontextusba ágyazottak, melyekben a rendszerint két férfi és egy nő alkotta hármas

kapcsolaton belül a patriarchális hatalmi viszonyoknak a gyarmati hierarchiához hasonló mintázata érvényesül. Joyce *Aholtak* (1914) című novellája jól példázza ezt, ugyanakkor a hierarchia aláásása irányába mozdul el, az egyenlőtlenségek átpozicionálásához vezetve.

Első látásra az említett tanulmányoktól különállónak tűnik „A politikai pornográfiától az elbeszélhetetlenség kényszeres újramondásáig: parodisztikus kettős beszéd Esterházy Péter két regényében”, amely a *Kis magyar pornográfia* (1984) és az *Egy nő* (1993) című műveket tárgyalja, de konklúziójában szintén az interszubsjektivitás megvalósulásának lehetőségeit mérlegeli. A *Kis magyar pornográfia* kontextusa az egypártrendszer, amikor a politika és a szex elválaszthatatlansága azért is jellemezte oly szembeszökően a társadalmat, mert az elnyomó berendezkedés összezavarta és torzította a közélet és magánélet viszonyait, következképpen a hatalom tényleges gyakorlására irányuló, de frusztrált igény sokszor a nemiség szférájában talált kielégülésre. Különösen a második regény kapcsán, Bollobás a kettős beszéd funkcióját abban látja, hogy „A férfi hatalomvesztése – amikor kielégíthetetlen vágya kiszolgáltatottá teszi birtokosát – [...] ugyanolyan fontos témája lesz a szövegnek, mint a szexista diszkurzus által performált női alárendeltség és kiszolgáltatottság” (129). Ilyen körülmények között az emberi kapcsolatok felszínessé válnak: „Miként az elbeszélhetetlen történetet az elbeszélhetővel helyettesíti, úgy helyettesíti be az interszubsjektivitás nagy történetét a test és a szex történeteivel” a mű (131). Az elbeszélhetetlenség alighanem a lényegi kapcsolatok hiányából származik, s kicsit vitatkoznék Bollobás azon záró gondolatával, hogy „az interszubsjektív kapcsolatok testi megalapozottságát” olvashatjuk ki a két regényből (132). A test elsőbbsége valós tény, ám pusztán a testiség és az érzelem nélküli szex nem képes kiemelni az embert magába zártságából, sem személyközi kapcsolatainak építését segíteni, sőt előfordul, hogy éppen a végtelen egyedüllét érzetét kelti.

Az első rész többi tanulmánya poétikai kérdéseket, majd egyes költők műveinek kísérletező újításait vizsgálja. „Mert nincsen rá szó, nincsen rá fogalom»: a katakrézis mint trópus és gesztus a költészetben” címmel Bollobás az akadémiai székfoglalójának (2020. január) szövegét közli a kötetben, amely kiváló bevezető a költészetre fókuszáló tanulmányokhoz. Kiindulópontul a katakrézis történeti értelmezéseit és a jelenben alkalmazható meghatározását nyújtja a szerző, majd az olykor politropizmus résztvevőjeként való működésére hoz fel példákat. Az irodalomban a katakrézis jelentésbővülést eredményez, mivel a nyelvi forma és jelentés „kapcsolatába bekéredzkedik, befurakszik egy második jelentés”, írja Bollobás, melyen keresztül „korábban le nem írt lelkiállapotokat” ragadhat meg a költő (69, 73). Másfelől, „a nyelvre való visszafordulás (mint a jelentésképzés lehetősége)” lényegi szerepet játszik a katakrézis létrejöttében, melynek ily módon jellemzőjévé válik a retoricitás (99). Az irodalmi példák között említett Emily Dickinson-versek átvezetik az olvasót a „Negatív képesség és katakrézis: Keats

és Dickinson” című tanulmányhoz. Bollobás gondolatmenetének újdonsága itt, hogy a keatsi negatív képesség, mely szerint az ember meg tud maradni az egymást kizáró ellentétek és kétségek között, számára rokonítható a Dickinson versnyelvében domináns katakrézissel. Mint a szerző írja, „A dickinsoni katakrézisben a jelentésbővüléssel előállított új fogalom egymással ellentétes jelentéselemeket tartalmazhat” (138), s „[a] negatív képesség adta költői én-tágasság produktumai ekképp performatív konstrukciók, mégpedig olyanok, melyeket a konstatív-performatív aporia jellemez”. Eközben az olvasói élményt hasonló bizonytalanság jellemezheti, mert „a katakrézis jelentéselmozdulása révén áttetszővé válik a határ az önéletrajzi elbeszélés és a végrehajtó ön-megképzés között” (151).

„A *performál* visszaható ige? Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben” című tanulmány középpontjában a konkrét vers azon jegye áll, hogy „a nyelv performatív potenciálját aknázza ki” (152), miközben a költő nem saját énjére, „hanem a világra és a nyelvre reflektál” (153). Ezzel együtt járhat az a „negatív képesség”, értelmezhetjük Bollobás gondolatát, „hogy az alany vagy alanyiség sajátos módon tér vissza a konkrét versben: nem mint az expresszív-mimetikus figyelem tárgya, hanem mint a performativitás alanya és tárgya egyszerre” (157), s így a *performál* ige valóban visszahatónak tekinthető. Ez a tanulmány bevezetőként olvasható három kortárs amerikai költő számos versidézzel illusztrált tárgyalásához, akiket fordítói munkásságukért Janus Pannonius Költészeti Nagydíjjal tüntettek ki hazánkban az utóbbi évek során. A velük foglalkozó elemzésekben az érvelés többféle módon is visszautal a *performál* ige visszaható voltával foglalkozó szövegre, elsősorban a nyelvi kísérletezés elméleti megközelíthetőségeinek révén.

„Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyász-költészet: Charles Bernstein verseiről” címmel Bollobás tovább mélyíti elemzéseit a nyelv performatív erejéről, amely Bernstein esetében a nyelvre való figyelés poézisével valósul meg, s miközben rokonítja a költőt a Dickinsonig visszamenő hagyománnyal, „A posztmodern kísérletező irányzatok és költői iskolák” egyik vezéralakjává teszi (158–159). Mint nyelvköltőnél, a költői tartalom „magából a nyelvből fakad”, vallja Bollobás (161), úgy is mondhatnánk, a nyelv írja a verset. Ez a költői nyelv „tele van bizonytalanságokkal és többértelműségekkel”, valamint sajátosan létrehozott „beomlott mondatokkal”, amelyek töredékességükkel, asszociativitásukkal és befejezetlenségükkel egyedi lelkiállapotokat képesek rögzíteni (162–163). Bernstein nyelvköltészete, folytatja Bollobás, „a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés *elé* kíván menni, hogy az észlelés és a tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja” (169). Összevethető ezzel a nyelvköltészeti sajátossággal a modern prózában szintén tetten érhető hasonló jelenség, például Henry James kései regényeiben. Bollobás értelmezésében Bernstein lírájának megkülönböztető posztmodern tulajdonsága „a szöveg regisztereinek heterogenitása”, a „halmozott szövegköziség”, a mások hangjának „mintegy szűrőként” való felhasználása, az „ekfrázisszerű intertextualitás” (170–171). A posztmodern költészetben belüli

sokféleséget húzza alá az „Ideogramma, szóhanglávány és a költő önteremtése: Augusto de Campos (1931) radikalizmusáról” című, a brazil költőről írt tanulmány. Bollobás tárgyakat alkotó, konkrét költőként mutatja be De Campost, akinek kinetikus művészetében a szóhanglávány a nyelv anyagiségének tapasztalatát közvetíti, illetve kelti fel az olvasóban. Ahogyan Bollobás összefoglalja, „A mű textuálisát nem a nyelven kívüli világra mutató referenciák, hanem az olvasás folyamán aktiválódó és egymásnak akár ellentmondó jelölő folyamatok sokasága adja” (181).

A harmadik Janus Pannonius Költészeti Nagydíjban részesült amerikai költő Susan Howe (1937), az ír Mary Manning lánya, aki a merészen alternatív repertoárral dolgozó dublini Gate Színházban ért el sikereket szubverzív darabjaival, mielőtt férjhez ment az Egyesült Államokba. Bollobás „Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe” címmel közöl a kötetben tanulmányt, mindjárt az elején Ezra Pound modernista, és Charles Olson korai posztmodern, különbségeik ellenére egy vonulatot képező hagyományához kapcsolva Howe-t mint egyszerre örökösét és megújítót (185). Elemzésében „vadszöveg” kifejezéssel Bollobás annak az „írásmódnak a termékét” jelöli „amelyet a Pound–Olson hagyomány újító szemlélete hat át, és amelyet az e hagyományt radikalizáló harmadik módszerként” ír le. Ezt az írásmódot, értelmezi Bollobás, „több imperatívusz szervezi: az eredetkutatásnak, a »nyers aktualitás« keresésének, a fogalmi apokatasztaszisznak, valamint a tipográfia és a grammatika normatív kontrollja alól szabaduló térkompozíciónak az imperatívusza” (197). A néhány sor tömören összefoglalja a módszereket, amelyek tárgyalása egyfelől aláhúzza Howe pozícióját a Dickinsonig visszanyúló hagyományban, másfelől kiemeli megkülönböztető egyediségét. Újításairól szólva Bollobás hangsúlyozza, hogy Howe „a történelmet és a történelmi dokumentumokat a poézis természetes részévé emeli” (185); kitágítja a történelem narratívájának maszkulin értelmezését a személyes, sőt a fikatív és mitológiai felé, s ily módon nem túlzás Bollobás részéről „revizionista történészköltő”-nek tekinteni Howe-t (190). Kiemeli a múltbeli vagy akár fikatív nőalakoktól írt Howe-verseket, például a *Stella könyve* című kötetben, ahol az asszony kiszabadul „a Swift-legenda börtönéből azzal, hogy [Howe] hangot ad neki azok után, hogy Swift megsemmisítette a leveleit” (187–188). Az ír–amerikai, kettős identitású Howe szövegeiben ír vonatkozású allúziókat és intertextusokat azonosít Bollobás, különös tekintettel W. B. Yeatsre, akinek verseiről Howe sokat hallott édesanyjától. Howe egyik verse Daphne átváltozásáról szól, s a gender, hatalom és művészet rezonanciáival telítve számos előzményre tekint vissza, írja Bollobás. Az előzmények sorában Yeats „Imádság lányomért” (*A Prayer for My Daughter*, 1921) című versét szintén érdemes említeni, bár ebben a lánynak, ha majd felnőtt, apja passzív, hagyományörző szerepet szán, ezt azonban a korabeli véres ír konfliktusok kontextusát figyelembe véve értékvédőnek lehet tekinteni. Howe önéletrajzi, családtörténeti témái sajátos módon „a lírai szubjektum radiká-

lis korlátozása” módszerével szövődnek verssé, melyet Bollobás találóan „énkivonás”-nak (192) nevez, mivel markánsan különbözik a vallomásos költészettől, és a Yeats-re jellemző személyesség hatását sem mutatja.

A kötet második részében „Kultúráközvetítés” főcím alatt olyan tanulmányok és szövegek sorjáznak, amelyek fordításokkal, amerikai írói pályák átfogó jegyeinek és problematikájának alaposabb hazai, szakértői megismertetésével, valamint kiváló magyar szerzők és kultúráközvetítők üzeneteinek és eredményeinek tolmácsolásával gazdagítják a könyvet. Az első három, regényekről írt tanulmány élén „A szivárványos szövegtöbbszörözés esete Mórlickával és az okos leánnyal: Thomas Pynchon *Súlyszivárványáról*” (*Gravity’s Rainbow*, 1973) játékos címmel a posztmodern írásmód gyakorlati megvalósulásának jegyeit fedi fel Bollobás, és egyúttal azt is láttatja, miként közvetíthet egy az olvasótól komoly erőfeszítést kívánó mű nagyon is aktuális tartalmakat. Már ez az ötven évvel ezelőtt kiadott regény felveti az emberiség előtt álló utakat, s amint a műből Bollobás kiszűri, „a minden racionális számítás szerint bizonyosan bekövetkező pusztulás mellett még mindig létezik a remény és a szeretet/szerelem/megváltás lehetősége” (128).

Az „Alkeszek, homárok és húhák: Salinger és Updike új fordításban” című tanulmány konkrét összevetéseket nyújt két nagy kanonikus regény, a *Zabhegyező* (*Catcher in the Rye*, 1951), az új magyar fordítás szerint *Rozsban a fogó*, és a *Nyúl-cipő* (*Rabbit, Run*, 1960) korábbi és új fordításának kiemelt részletei között. Bollobás elemzése meggyőzően bizonyítja, hogy a domesztikáló és elidegenítő fordítói stratégia ötvözése olvasóbarát kulturális transzfert eredményezhet. Az „Irodalom és szórakoztatás: Jonathan Franzen regényeiről” című tanulmány az olvasók körében igen népszerű, s nálunk is eléggé ismert kortárs amerikai regényíró módszereit veszi górcső alá. A 19. századi realista regény hagyományát folytatva Franzen tudatosan törekszik a népszerűsége, írja Bollobás (236, 244). Kiemelkedő műve a *Javítások* (*Corrections*, 2001), leginkább a témakezelés sokrétűségének értelmében: a korrekciók többszöröződnék benne, s „ugyanakkor a globális kapitalizmus regénye is, a személyes életet át- meg átszövő nemzetközi gazdaság [...], valamint a mindenütt jelen lévő multinacionális korporációk elsöprő kritikája” (238–239). Akárcsak számos Dickens-regényben, a szerető szívek újbóli egymásra találásával végződő későbbi regény, a *Szabadság* (*Freedom*, 2010) visszalépést jelent, s fő problémáját Bollobás abban jelöli meg, hogy nem él a narratív technika kínáló lehetőségeivel, nem beszélgeti szereplőit saját nyelvükön (242).

A prózai művek elemzése után három tanulmány és egy recenzió ismét a költészethez vezet az olvasót. „Maszk és Én – és a betegség: a lélek sérülései Sylvia Plath költészetében” címmel Bollobás a költőnő életművének élményi alapjait és mozgatóit tárgyalja, újszerű megállapításokat téve a pszichés problémák és az alkotás közötti kapcsolatokról, illetve eloszlatva bizonyos félreértéseket ezekről. Egyik figyelemre méltó gondolata, hogy Plath „a többes identitás költője”, de „Az (ál)arcokat és (jel)mezeket nem egy mélyszerkezeti Én ölti magára, hanem ezek

maguk lesznek az Ének” (248). Ezen a téren párhuzam kínálkozik Sarah Kane, a szintén fiatalon öngyilkos lett angol drámaíró 4.48 *Psychosis* (2000) című, az Én szétesését artikuláló darabjával. Plath utolsó kötetét, az *Arielt* Bollobás az Én újjá-teremtésére irányuló ciklusnak tekinti, amely az amerikai hosszú vers hagyományához köthetően azt a női Bildung stratégiáival formálja tovább. A tanulmány kiter arra is, mit jelentett az ún. „dühös versek” megismerhetősége szempontjából az a tény, hogy Plath férje, az angol költő Ted Hughes, felesége halála után „kiszajátította és cenzúrázta a Plath-életművet, csak a dokumentumok egy részét téve hozzáférhetővé” (256–259). Amerikai–magyar kapcsolatokból indul ki a következő tanulmány, „Posztmodernitás és apokatasztaszis: Charles Olson költészetéről (avagy mit tesz egy magyar nagymama)” címmel. Olson apokatasztaszis felfogása, mint az eredeti, őszállapot keresése magyar családi gyökereiből eredeztethető, és szervesen kapcsolódik a „korai posztmodernizmus nagy kísérletéhez”, írja Bollobás, melynek a költő radikális képviselője volt (261). Olson költészetének és kanonikus helyének ilyen szempontú vizsgálata az amerikai modernizmus és posztmodernizmus folytonosságairól vet fel kérdéseket, melyek tárgyalása során Bollobás az amerikai hagyomány árnyalatait és belső összefüggéseit láttatja újabb megvilágításban (262–263).

A fenti tanulmányok szomszédságában és a kötet egészében az amerikai műveken keresztül a költői nyelvet és ábrázolásmódokat megszólító elemzések kontextusában egy kortárs magyar költő, Kodolányi Gyula szövegvilága főbb vonulatainak bemutatása a magyar irodalom és a világirodalom közötti átjárhatóságról győző meg. „»A tenger és a szél szüntelen«: Kodolányi Gyula költői műhelyében” címmel Bollobás „kísérletező íróként” tekint Kodolányira, aki „[p]átoszmentes anti-líra” művelője, „amennyiben [...] elutasítja a metafizikai látásmódot és szükségszerű velejáráját, a metaforikus (és általában tropizáló) nyelvezetet” (288), rokonítva őt ezzel a projektív verseket szerző Olsonnal, illetve az amerikai radikális modernség központi alakjaival. Az amerikai hosszúvers hagyományához Bollobás szerint Kodolányi sorozatverseivel kapcsolódik (298). A „Magyar költészet angolul: *In Quest of the Miracle Stag*” című recenzió egy hatalmas, kétkötetes vállalkozást értékel, fő erényeként kiemelve a „kanonikus tágasságot” (282), továbbá a szerkesztő, Makkai Ádám bevezetőinek a világirodalmi kontextusra figyelő munkáját (285). Mindkét jellemzőnek kiemelt szerepe van abban, hogy irodalmunkat és kultúránkat jobban megismerje a világ. Végül a kitartó olvasó mintegy jutalmat kap a kötetet záró, „Scheiber Sándor tanítása az örömről: gondolatok egy kiadatlan írása kapcsán” című szövegre lapozva. A kiadatlan írás a néhai zsidó rabbi 1974-re datált prédikációja, melynek húsvétvasárnapra megtartására egy kis katolikus közösség kérte fel Scheibert (303). Bollobás általa ihletett gondolatmenete az örömfilozófiára és annak forrásaira összpontosít, bevonva irodalmi és zenei példákat is az életszeretet kifejezéséről, hogy tanulságul levonja: „az öröm akarati, volicionális állapot, amely egyszerre parancs és lehetőség. Ez pedig olyan

konklúzió, amely talán mégis valamiféle vigaszt és reményt nyújthat a 20. század tragédiái után élő embereknek – zsidónak és nem zsidónak egyaránt” (316).

Bollobás munkásságának nagyobb szeptétre kitekintve megállapítható, hogy a kötetbeli tanulmányok egymással folytatott dialógusa tágabb keretekben is érvényesül: kapcsolódási pontokat és kiegészítéseket mutatnak a szerző többi művével, elsősorban az *Egy képlet nyomában: karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* (Budapest, Balassi Kiadó, 2012) és a *Vendégünk a végtelenből: Emily Dickinson költészete* (Budapest, Balassi Kiadó, 2015) című monográfiákkal. Jelentős értéke a *Kölcsönösségeknek*, hogy a kritikai szövegolvasás és a kultúráközvetítő gyakorlatok számára alternatív módszereket kínál, releváns példákkal alkalmazásukra, miközben a különböző műfajokban írt szövegekre több szempontot integráló rálátást tesz lehetővé. Figyelemre méltó, hogy amerikai és angol művek mellett magyar szerzőket is bevon nemzetközi elméleti megalapozottságú elemzéseibe, támogatva elhelyezésüket a világirodalom áramlataiban. A szakszerű, világos, ugyanakkor közérthető nyelven megírt tanulmányok nemcsak az irodalomtudomány szakterületének művelői, kutatói és tanárai, de diákok és a szélesebb, irodalomolvasó közönség érdeklődésére is számot tarthatnak, továbbá inspirálhatják az olvasás során felsejlő összefüggések és párhuzamok nyomkövető kutatását, mint azt a jelen recenzió kitérői is illusztrálják. Mi több, az utolsó írás, Scheiber Sándor tanításainak ismertetésével megerősítve a kötet azt sugallja, hogy értően olvasni, kutatni és elemezni izgalmas és örömteli alkotómunka.

Számunk szerzői

BARTA ALEXANDRA (1997), barta.alexandra@gmail.com, Károli Gáspár Református Egyetem. Publikáció: „The Supernatural Through Stage Language: ‘Thunder and Lightning’ as the Representative of the Occult in Marlowe’s *Doctor Faustus*”, „*Non est Volentis*”: *A Benda Kálmán Szakkollégium Legjobb Hallgatói Munkái (2017–2021)*, Boros, Gábor; Hóvári, János; Jakubovits, Edit; Péti, Miklós; Sepsi, Enikő; Szabó-Bartha, Anett (szerk.), Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2021, 165–177.

BOLLOBÁS ENIKŐ (1952) irodalomtörténész, amerikanista, az ELTE Angol–Amerikai Intézetének emeritus professzora, az MTA levelező tagja. Kutatási területei: amerikai és magyar irodalomtörténet, irodalomelmélet, líraelmélet, genderkritika. Legutóbbi művei: *Kölcsönösségek – Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúraközvetítés* (Balassi, 2020), *Ami szép, az nehéz – A nem alanyi költészetről* (Akadémiai Kiadó, 2021), Bollobás Enikő szerk., *Emontekiő és környéke – Tanulmányok Szőcs Géza költői munkásságáról* (Irodalmi Jelen, 2021). E-mail: bollobas.eniko@btk.elte.hu

BRANCZEIZ ANNA (1990), anna.branczeiz@gmail.com, PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola. Benyújtott disszertációjának címe: *Címkezés helyett – A személyesség jelentésváltozatai John Berryman költészetében és poétikai gondolkodásában, komparatív kitekintésekkel*. A témában megjelent legutóbbi írása: *Labdajáték fordításokkal – John Berryman *The Ball Poem* című verséről magyar nyelvű fordításainak tükrében*, in: Daróczi Jakab et al. (szerk.), *Határok és határátlépések*, Budapest, Eötvös József Collegium, 2022, 143–157.

FREY KATALIN (1999), freykatii04@gmail.com, Károli Gáspár Református Egyetem.

GYÖNGYÖSI MÁRIA (1963) az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék habilitált docense. Fő kutatási területei: a századforduló és a 20. század első felének orosz lírája, Alekszandr Blok és Rilke munkássága, költészettörténet és -elmélet, orosz–német összehasonlító irodalmi elemzések. Kutatási eredményeit többek közt két monográfiában publikálta orosz nyelven a Peter Lang Kiadónál (2004, 2016).

HOFFMANN BÉLA (1946), nyugalmazott főiskolai tanár (BDF), Olasz Nyelv- és Irodalom Tanszék. A Magyar Dantisztikai Társaság tagja. Fő kutatási területe a középkori és a 19–20. századi olasz irodalom (Dante, Petrarca, Leopardi, Landolfi és mások). A költői szó természetét, az irodalmi hermeneutika és a szemiotika kérdéseit is érintő tanulmányai két magyar és egy olasz nyelvű kötetben jelentek meg (*A Jegyesektől a Rózsáig* [1991]; *A látóhatár mögött* [2002]; *La parola poetica* [2005]). Legutóbbi munkái: *Giacomo Leopardi Holdnyugta című költeményéről* (Filológiai Közlöny, 2020/1); *Canto XIX of the Inferno*, (Hungarian Philosophical Review, 2021/2); *Vergilius és Beatrice megszólalásának* (*Pokol* I 76–78. és a *Purgatórium* XXX 73–75.) *ironikus attitűdjéről, jelentésgeneráló szerepéről és a két hegy természetéről*, (Dante-émlékkötet: *Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából*), Szegedi Egyetemi Kiadó, 2022.

KURDI MÁRIA (1947) a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének nyugalmazott egyetemi tanára, az MTA doktora, professzor emerita. Kutatásainak fő területei a modern és kortárs ír dráma és színház, az összehasonlító irodalom. Fontosabb könyvei: *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában 1960–1990* (Akadémiai Kiadó, 1999), *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women* (Edwin Mellen Kiadó, 2010), *John Millington Synge, az ír modernség drámaírója* (Pécs, Kronosz Kiadó, 2021). Számos tanulmánykötet szerkesztője vagy társszerkesztője, például: *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe* (Dublin: Carysfort Press, 2009), *Arthur Miller öröksége: centenáriumi írások műveiről* (Szeged: AMERICANA ebooks, 2015), *The Theatre of Deirdre Kinahan* (Peter Lang, 2022). 2021-ben „George Bernard Shaw 165, John Millington Synge 150” címmel blokkot szerkesztett a *Filológiai Közlöny* számára. Kurdi Mária számos szaktanulmány szerzője, melyek hazai és külföldi folyóiratokban, valamint tanulmánykötetekben jelentek meg. E-mail: kurdi.maria@pte.hu

OROSZ-RÉTI ZSÓFIA (1986), reti.zsofia@arts.unideb.hu, DE BTK. Legfrissebb munkái: „A kizökkent idő helyre (nem) tolása: Avagy időhurok-narratívák a közelmúlt videojátékaiban”, *Tiszatáj* 2022/9, 90–99; *An Actually Existing Dystopia: Othering Eastern Europe and the Lived Experience of an Authoritarian Regime in Black: The Fall*, *Studies in Eastern European Cinema* 2022.

VAJNA ÁDÁM (1994), vajnaadam@gmail.com, az ELTE BTK doktorandusza, kutatási területe a politikum a kortárs norvég és magyar költészetben. Legutóbbi írása: „A herém a NEMZETGÉP része”: A legújabb magyar líra viszonyai nemzethez és hazához, in: *Nyom-követés 6.: Tanulmánykötet*, szerk. B. Kiss Mátyás. Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, Budapest 2021, 179–197.