

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Irodalomtudományi Doktori Program
A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. P. Müller Péter

Branczeiz Anna

Címkézés helyett kritikai olvasat

A személyesség mintázatai John Berryman
költészetében és poétikai gondolkodásában,
komparatív kitekintésekkel

doktori értekezés

Témavezető: Dr. habil. Vöő Gabriella

Pécs, 2023

Édesapám, Dr. Fülöp Gyula emlékének.

Köszönetnyilvánítás

Disszertációm írása közben többször is kutattam Dublinban, ahol Berryman egyik monográfiusa, Philip Coleman volt a mentorom. Ezúton is köszönöm bátorító tanácsait, útmutatásait. 2019-ben öt hónapig a *Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj*, 2021-ben pedig hat hétig az *Irish Embassy Bursary Programme* támogatásával kutathattam Írországban. A dolgozatomban hivatkozott szép- és szakirodalom jelentős hányadát a *Trinity College* könyvtárában és a *National Library*-ben találtam, illetve dolgoztam fel. Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Vöö Gabriellának, aki értő és rendkívül lelkiismeretes első olvasója volt az értekezésnek. Bátorító és motiváló beszélgetéseink sokat segítettek, hogy ne adjam fel, amit elkezdtem. Köszönettel tartozom azoknak a barátaimnak, tanárainak, társaimnak és kollégáimnak is, akik az Eötvös Loránd Tudományegyetemen és a Pécsi Tudományegyetemen eltöltött éveim alatt értékes gondolatokkal, izgalmas beszélgetésekkel, ajánlásokkal és javaslatokkal támogatták és inspirálták a munkámat; figyelmesen olvasták, bírálták és gondozták a szövegeimet; és átsegítettek a nehézségeken. Név szerint csak azért nem említek senkit, nehogy valakiről megfélemedkezzek. Édesanyámnak, a nővéreimnek, a páromnak és a legközelebbi barátaimnak felsorolhatatlanul sok mindent köszönhetek. Végtelen türelmük és önfeláldozó támogatásuk nélkül talán soha nem készülök el a disszertációmmal – vagy ha el is készülök vele, talán soha nem engedem ki a kezemből.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés.....	1
I.1. A dolgozat tárgya, elméleti és módszertani előfeltevései.....	1
I.2. Gúzsba kötve olvasni. A vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontok és értelmezői gyakorlatok.....	12
A) A költészet mint kórtörténet – életrajzi magyarázatok.....	15
B) Verset írni önéletrajzi térben – a költészet mint élettörténet.....	20
C) A pszichoanalitikus olvasásmódok különböző változatai.....	28
I.3. A disszertáció felépítése.....	33
II. A költő mint kritikus. A vallomásos olvasatok szempontjainak relativizálása Berryman önkomentárjaiban és költészeti tárgyú írásaiban.....	37
II.1. Berryman Berrymanról. A szerzői intenció figyelembevétele az értelmezésben mint lehetőség.....	37
II.2. Az életrajzi referencia mint irónia tárgya.....	42
II.3. Berryman az ambiguitásról és a referenciális rögzíthetlenségről.....	48
Exkuzus – Labdajáték fordításokkal. A <i>The Ball Poem</i> (Labda-vers) című vers ambiguitása magyar nyelvű fordításainak tükrében.....	51
II.4. A költészet személyessége Berryman Eliot-olvasatában.....	58
III. Berryman kötetének és verseinek kritikai olvasata.....	67
III. 1. Hangadók. William Butler Yeats és Rainer Maria Rilke hatása a <i>The Nervous Songs</i> (<i>Pszichédalok</i>) című ciklusban.....	67
A) Szenvedélyes és még szenvedélyesebb szintaxis. Yeats és Berryman.....	70
B) A kirekesztettek hangjai. Rilke és Berryman.....	76
C) Lírai jellemrajzok. Karakterábrázolás a <i>Pszichédalokban</i>	79
Exkuzus – Eposzok az amerikai emberről. Történeti kitekintés Berryman két hosszúversének értelmezése elé.....	90
III.2. Az újraírt és újrarajzolt Anne Bradstreet. Az <i>Homage to Mistress Bradstreet</i> (<i>Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt</i>) című hosszúvers Ben Shahn illusztrációival.....	97
A) Kiről szól a hosszúvers? Berryman és a 20. századi költő helyéről.....	99
B) Miért éppen Anne Bradstreet? A témaválasztásról.....	101
C) Az „igazi” Anne Bradstreet.....	103
D) Az újraírt és újrarajzolt Anne Bradstreet.....	106

III.3. Henry és az amerikai (rém)álom. A <i>The Dream Songs (Álomdalok)</i> című hosszúvers 20. századi világképe	121
A) <i>Társadalmi és politikai reflexiók az Álomdalokban</i>	123
B) <i>Álomná írt krízisek – a hosszúvers álomszerűsége</i>	126
C) <i>Az amerikai álom vége</i>	129
D) <i>Henry mint a(z amerikai) társadalom tagjainak megtestesítője</i>	136
<i>Exkurzus – A zsidókkal vállalt sorsközösség megnyilatkozása Berryman életművében és a 220. Álomdalban</i>	139
III.4. Egy kötet élete és utóélete. A <i>Love & Fame (Szerelem & hírnév)</i> című kötetről a befogadás tükrében	147
A) <i>„A címe Szerelem & hírnév, drága Kate.” Az önreferens kötet</i>	147
B) <i>„Nem az én életem.” A Szerelem & hírnév mint megalkotott önéletrajz</i>	150
C) <i>Vallomás és / vagy költői imázsteremtés. A Szerelem & hírnév mint ars poetica</i>	154
D) <i>Az imázs fogadtatása. „Meggőgyenyítés” a Szerelem & hírnév recepciójában</i>	157
IV. Ismerős idegen. Magyar költők és Berryman	163
IV.1. <i>A zene-gourmet csibész. Berryman újragondolt alakja Csehy Zoltán <i>John Berryman gasztronómiája</i> című versében</i>	166
IV.2. <i>„Gondolta a fene.” A referenciális olvasatok elbizonytalanítása Petri György interjúiban, esszéiben és más szövegeiben – párhuzam: Berryman önkomentárjai és költészeti tárgyú írásai</i>	175
IV.3. <i>A költő mint „drámaíró”. Rakovszky Zsuzsa szerepvers-felfogásáról a <i>Hangok</i> című ciklusa kapcsán – párhuzam: Berryman <i>Pszichédalok</i> című ciklusa</i>	183
V. Összegzés, következtetések és további kutatási irányok	201
Irodalomjegyzék	205
1. <i>Berryman versei, levelei, prózai és kritikai írásai</i>	205
2. <i>Interjúk, beszélgetések</i>	206
3. <i>Berryman műveiről és a vallomásos költészet fogalmáról</i>	207
4. <i>További szép- és szakirodalom, illetve egyéb művek</i>	211
Függelék	227
1. <i>John Berryman: <i>The Ball Poem</i></i>	227
2. <i>John Berryman: <i>Labda-vers</i>, ford. Raáb György</i>	228
3. <i>John Berryman: <i>Labda-vers</i>, ford. Orbán Ottó</i>	229
4. <i>John Berryman: <i>Labda-vers</i>, ford. Branczeiz Anna</i>	230

*Mottó: „Henryt azzal gyanúsítják, hogy én vagyok,
engem pedig azzal, hogy Henry vagyok,
és hiába tagadom, senki sem hisz nekem.”**
(John Berryman)

* „Henry is accused of being me and I am accused of being Henry and I deny it and nobody believes me.” Berryman itt *The Dream Songs (Álomdalok)* című főhősére utal, akit a vallomásos olvasatok a költővel azonosítanak. Erre az interjúra a dolgozat egy későbbi pontján még visszatérek. BERRYMAN, John, *The Art of Poetry*, interview by Peter STITT (*Paris Review*, 1970) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 119–140, 128.

I. BEVEZETÉS

I.1. A dolgozat tárgya, elméleti és módszertani előfeltevései

John Berryman (1914–1972) amerikai költő olyan, a magyar olvasók számára ismert szerzők kor- és pályatársa, mint Robert Lowell, Sylvia Plath és Anne Sexton. Verseinek befogadástörténete hosszú időn át egyoldalúnak bizonyult, és némi aránytévesztést is érezhetünk a róla szóló írásokban. Az úgynevezett „amerikai vallomásos költészet” („American Confessional Poetry”) körüli diskurzus sokáig meghatározta, és be is szűkítette a befogadás játéktérét: Berryman verseit elsősorban az életrajz, a tragikus sors felől magyarázták. Ahogy elkezdtem feltérképezni ezt az életművet, és elmélyedtem a szövegek értelmezésében, a vallomásos költészet fogalmához kapcsolódó, a dolgozat I.2. alfejezetében részletezett megközelítési módok egyre kevésbé adtak számomra megfelelő fogódzókat ahhoz, hogy meg tudjam fogalmazni, milyennek látom Berryman verseit.

Az utóbbi években két nagyszabású munka, Brendan Cooper 2009-es¹ és Philip Coleman 2014-es monográfiája² is vitatta Berryman költészetének vallomásos olvasatát. Velük egyetértésben a következőkben amellet érvelek, hogy Berryman nem csupán vallomásos költő: életműve sokrétűen gazdag, ellenáll a kategorizálásnak, a „címkézésnek”. Ehhez a gondolathoz kapcsolódóan az értekezés egyik célja, hogy megkérdőjelezze a vallomásos olvasatok szempontrendszerének kizárólagosságát. Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy eltérő és az eddigiekhez képest újszerű felvetések mentén közelítsem meg Berryman költészetét és poétikai gondolkodását. Emellett zárójelbe teszem azt a gondolatot is, hogy a pszichoanalitikus elméletekre építő interpretációs technikák alkalmazása elkerülhetetlen az amerikai költő verseinek értelmezésében, a pszichoanalitikus olvasásmódok ugyanis szintén erősen meghatározták a vallomásos költők, és így Berryman műveinek megközelítését.

Mivel a vallomásosság témájának kultúr- és irodalomtörténeti kontextusa beláthatatlanul tág, fontosnak tartom leszögezni, hogy dolgozatomban mindvégig az

¹ COOPER, Brendan, *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry*, Oxford and Bern, Peter Lang, 2009.

² COLEMAN, Philip, *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press, 2014.

amerikai irodalomtörténetben használt kifejezésre koncentrálok, melyet az 1950-es, 1960-as évek költőinek egy bizonyos csoportjára alkalmaztak. Így jobban megragadható, mit értenek vallomásos költészet alatt a szakirodalomban, szűkebben pedig Berryman verseinek recepciójában. Ez a körülhatárolás egyúttal segít pontosabban körvonalazni azokat értelmezői gyakorlatokat, amelyektől dolgozatomban megpróbálok elszakadni.

Az értekezés kérdésselvetése indokolná, hogy Berryman mellett más „vallomásos” költőkről is írjak. Amikor a doktori tervemet fogalmaztam, felmerült bennem, hogy több költő verseit hasonlítom össze, miközben fenntartásokkal kezelem a „vallomásos költészet” terminusát, és az ehhez kapcsolódó értelmezéseket. Ez a részemről azt feltételezte volna, hogy körültekintően foglalkozom a szóban forgó költők teljes életművével és a befogadástörténet áttekintésével. Egy ilyen nagyívű vállalkozás azonban meghaladta volna a doktori kutatás kereteit. Az utóbbi években több olyan munka is megjelent, amely kiszakítja az egyes „vallomásos” költőket a csoportból, és új kontextusba helyezi műveiket, ezzel vitatva a „vallomásos költészet” ideáját. Coleman és Cooper az előbbieken már idézett Berryman-monográfiája mellett idesorolható még Gillian White 2014-es *Lyric Shame* című könyve is,³ amelyben a szerző radikálisan újszerű felvetések mentén közelít Anne Sexton költészetéhez. John Berryman életműve azért különösen alkalmas a vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontok elbizonytalanítására, mert versei sok tekintetben különböznek Robert Lowell szövegeitől, akire a szakirodalomban a vallomásos költészet origójaként tekintenek. (Ezt a felvetést a következő alfejezetben részletezem.)

Berryman 1972-ben bekövetkezett halálát követő közel egy évtizedben öt monográfia, illetve kritikai életrajz jelent meg J. M. Linebarger (*John Berryman*, 1974),⁴ Joel Conarroe (*John Berryman: An Introduction to his Poetry*, 1977),⁵ Gary Q. Arpin (*The Poetry of John Berryman*, 1978),⁶ valamint John Haffenden (*A Critical Commentary*, 1980; *The Life of John Berryman*, 1982)⁷ tollából. Ezek a munkák elsősorban nem az újraértés igényével lépnek fel, csak bevezetik az olvasót Berryman életébe és munkásságába, költészetének lehetséges megközelítésébe. Linebarger és

³ WHITE, Gillian, *Lyric Shame: The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 2014.

⁴ LINEBARGER, J. M., *John Berryman*, Boston, Twayne Publishers, 1974.

⁵ CONARROE, Joel, *John Berryman: An Introduction to his Poetry*, New York, Columbia University Press, 1977.

⁶ ARPIN, Gary Q., *The Poetry of John Berryman*, New York and London, Kennikat Press, 1978.

⁷ HAFFENDEN, John, *John Berryman. A Critical Commentary*, London and Basingstoke, The MacMillan Press, 1980.; HAFFENDEN, John, *The Life of John Berryman*, Boston, London, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Conarroe kötetei hasonló szerkezetűek, műfajukat tekintve az angolszász nyelvterületen divatos „kritikai életrajzokhoz”⁸ sorolhatók. Élet és mű egységének gondolatából indulnak ki, Berryman kötetét kronológiai sorrendben taglalják, és átfogó képet igyekeznek adni költészetének meghatározó vonásairól. Ebből következik, hogy értelmezéseik vázlatosak, sokszor ötletszerűek maradnak. (Egyes felvetéseik persze ettől eltekintve is izgalmasak és jól továbbgondolhatók.) Noha Linebarger és Conarroe egyaránt említik a vallomásos költészet kifejezést, egyikük munkájára sem mondhatjuk, hogy az erről szóló szakirodalomba tartozik, hiszen valóban csak említik, nem teszik különösebb reflexió tárgyává a fogalmat, és értelmezéseikben sem kamatoztatják az ehhez tapadó szempontokat. Arpin ugyancsak áttekintő könyve Linebarger és Conarroe monográfiáival ellentétben Berryman költészetének szövegorientált, kritikai és stilisztikai olvasatára törekszik. Haffenden első munkája lexikonszerűen használható kommentárapparátus, míg az 1982-es kötet – mint azt címe is jelzi – életrajz, amelynek az elsődleges céljai között nem szerepel a művek elemző értékelése. Ezekről a kötetekről összeségében elmondható, hogy fontos állomásai a recepciónak: megalapozzák a Berryman-kutatást, de nem mozgatnak radikálisan újszerű értelmezői szempontokat.

Az imént idézetteken kívül (hacsak a gyűjteményes köteteket⁹ nem számítjuk) hosszú ideig nem jelent meg olyan könyv, amely átfogóan tárgyalta Berryman költészetét; szinte mindig más vallomásosnak titulált költők művei mellett, csupán egy-egy fejezet erejéig foglalkoztak a verseivel. Példaként M. L. Rosenthal, Robert Phillips, Helen Vendler és Miranda Sherwin kötetét említhetjük.¹⁰ Ezekben a munkákban a terjedelmi korlátok nemcsak, hogy indokolják, meg is követelik a szelekciót, hiszen egy költőre mindössze egyetlen rövid fejezet jut, ezért nem lehet több kötetére és versére kitérni.

⁸ Arany Zsuzsanna a következő szavakkal referálja az *Encyclopaedia Britannica* vonatkozó szócikkét: „A kritikai életrajz [az] angolszász [meghatározás] alapján olyan szöveg, mely egy adott életút eredeti/önálló bemutatását adja. Komoly forráskutatásra támaszkodik, alapos jegyzetanyaggal bír, bibliográfiát tartalmaz, szigorúan kizárja a fiktív és/vagy spekulatív elemeket, és az életesemények tárgyalásakor általában a kronológiai sorrendet követi. Az életút bemutatásán túl a műveket is tárgyalja, még azon az áron is, hogy ezáltal keveredik, sőt olykor egymásba játszik [az] életrajzi kutatás és [a] műértelmezés.” ARANY Zsuzsanna, *Életrajz és irodalom, Kalligram* (2019/4), 88–93, 90–91.

⁹ Ezek a következők: *John Berryman*, edited and introduced by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989.; *After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007.; *John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017.

¹⁰ ROSENTHAL, M. L., *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, London & New York, Oxford University Press, 1967.; PHILLIPS, Robert, *The Confessional Poets*, United States, Southern Illinois University Press, 1973.; VENDLER, Helen, *The Given and the Made: Recent American Poets*. London & Boston, Faber & Faber, 1995.; SHERWIN, Miranda, „Confessional” *Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

Először M. L. Rosenthal értelmezi kifejezetten vallomásos költőként Berrymant. Mivel *The New Poets: American and British Poetry Since World War II* című könyve 1967-ben jelent meg, Rosenthal még nem olvashatta az először 1970-ben kiadott *Love & Fame (Szerelem & hírnév)* című kötet verseit, amelyek sokkal jobban illenek a vallomásos költészetről alkotott koncepcióhoz, mint a *77 Dream Songs (77 Álomdal, 1963)* darabjai (erre később még visszatérek). Részben ez magyarázhatja, miért kapott Berryman hosszúverse kitüntetett figyelmet a recepcióban. Harold Bloomnak messzemenőig igaza van, amikor rövid méltatás kíséretében megjegyzi: „[...] azt hiszem, [Berryman költészetét] végül csak az *Álomdalok* alapján fogják megítélni.”¹¹ Bloom arra utal, hogy az *Álomdalok* (amely végül 385 darabból álló hosszúverssé nőtte ki magát) az életmű legterjedelmesebb és legfigyelemreméltóbb műve. Olyan vélemények is akadnak, amelyek Berryman legkiforrottabb munkájának tartják az *Álomdalokat*, és minden más művet ennek rendelnek alá. Az amerikai költő első kötetének *The Nervous Songs (Pszichédalok)* című ciklusát (1948) például a későbbi hosszúvers formai előzményeként kezelik, mintha nem is tekintenének rá önálló, a későbbi műtől függetlenül értelmezhető alkotásként.¹² Az *Álomdalok* részben jól illeszkedik a vallomásos költészet koncepciójához is: nemcsak azért, mert csábító lehetőség Henry figuráját Berryman alteregójának tekinteni, és életrajzi szempontból, a költő pszichés zavarainak, öngyilkosságának tükrében olvasni a szövegegyüttest. Hanem azért is, mert a pszichoanalitikus elméletek felől közelítve kézenfekvőnek tűnik azt sajátos álmvilágként, a tudattalan lírai ábrázolásaként érteni: Denis Donoghue például álomnaplóként értelmezi Henry dramatizált élettörténetét.¹³

A recepció alakulásának másik okát Berryman életművének kultikus befogadásában látom. Amint azt Kathe Davis megjegyzi, Berryman azután került igazán a figyelem középpontjába, hogy 1972-ben öngyilkosságot követett el. Doktori értekezésében Davis egy sor olyan jelenséget sorol fel, amely értelmezhető a kultusz megnyilvánulásaként: a felélénkülő tudományos érdeklődés mellett ilyen például a *John Berryman Studies* című negyedéves folyóirat megjelenése; a köztévén bemutatott félórás

¹¹ BLOOM, Harold, Introduction = *John Berryman*, edited by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989, 1–4, 1.

¹² MATTERSON, Stephen, *Berryman and Lowell: The Art of Losing*, London, Macmillan, 1988, 40–41.; DENMAN, Peter, Form and Discontent: The Prosody of the Dream Songs = *After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, 87–100, 89–90.

¹³ DONOGHUE, Denis, Berryman's Long Dream = *John Berryman*, edited by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989, 21–34, 21.

film Berryman életéről; valamint az első feleség, Eileen Simpson *The Maze* (*Az útvesztő*, 1975) című kulcsregénye,¹⁴ amely Joyce Carol Oates *The New York Times*-ban közölt recenziója szerint arról szól, hogyan teszi tönkre egy költő, Benjamin Bold (Berryman alteregója) a családját és környezetét a hírnév kedvéért.¹⁵ Kathe Davis szerint Berryman tragikus sorsa miatt az „elátkozott költő” („le poète maudit”) ideája befolyásolta a művek értelmezését is.¹⁶

Margócsy István a Petőfi-kultuszt értékelve arra a következtetésre jut, hogy a kultikus szemlélet „[...] meghatározza a sajátos vagy magát sajátosnak tekintő *irodalmi* megközelítés módszertanát, kérdésfelvetéseit és beszédmódját is, ráadásul úgy, hogy a legtöbbször még [...] az elvileg »tudományos« kategóriák is [...] kultikus fényt kapnak, kivonják magukat a történeti értelmezés »rákérdezési« kötelezettségei alól”.¹⁷ Berryman verseinek recepciójában a kultusztól vezérelt megközelítések sem a „vallomások költészet” fogalmának létjogosultságát, sem az *Álomdalok* vallomások olvasatának kizárólagosságát nem kérdőjelezi meg. Jó példa erre Lynn Keller áttekintő tanulmánya a 20. századi hosszúversekről.¹⁸ Whitman *Song of Myself* (*Ének magamról*) című költeményéről szólóan részletesen és meggyőzően ír arról, hogy fonódik össze a szövegben a privát és a nyilvános tér, az individuális és a közösségi identitás. Az itt megfogalmazott gondolatai érvényesek lehetnek Berryman álmódaira is. Keller azonban az *Álomdalok* a vallomások költészet fogalma, az életrajz felől közelíti meg. Néhány soros reflexiójában azt írja, hogy Henry történetén Berryman saját életének kudarcait és pszichés kríziseit dokumentálja.¹⁹ Keller egyáltalán nem vesz tudomást az *Álomdalok* történeti vonatkozásairól, a társadalmi és politikai aktualitásáról, amely Whitman művének fényében egy másik oldalát mutatná meg Berryman hosszúversének.

¹⁴ SIMPSON, Eileen, *The Maze*, New York, Simon and Scuster, 1975. Idézi: DAVIS, Kathe, *Obscurity in John Berryman's Dream Songs* (PhD thesis), Brown University, 1977, digitalised by University Microfilms International, 1978, 2.

¹⁵ OATES, Joyce Carol, *The Maze* by Eileen Simpson, *The New York Times*, April 6, 1975, 1.; 20.

¹⁶ DAVIS, *Obscurity*, 3. Magyar példaként József Attila vagy Radnóti Miklós költészetének recepciója említendő. A József Attila- és Radnóti-kultusz összevetéséről Tverdota György írt értekezést (TVERDOTA György, Újratemetés és kisajátítás: József Attila és Radnóti Miklós „komor föltámadása”, *Műhely* [2009/5], 73–78.); Radnóti verseinek befogadástörténetéről pedig Vári György és Borbély Szilárd értekezik hasonló kérdésfelvetések mentén (VÁRI György, „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”: Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében = „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”: *Szegedi Radnóti-konferenciák*, szerk. OLASZ András és ZELENA András, Szeged, SZTE BTK, 2009, 35–42, 39–40.; BORBÉLY Szilárd, *Megjegyzések az életszentségről*. Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete* = B. Sz., Egy gyilkosság mellékszálai, Bp., Vigilia, 2008, 117–129, 118.).

¹⁷ MARGÓCSY István, A Petőfi-kultusz határtalanságáról = *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 135–152, 136.

¹⁸ KELLER, Lynn, The Twentieth-Century Long Poem = *The Columbia History of American Poetry*, edited by Jay PARINI, New York, Columbia University Press, 1993, 534–563.

¹⁹ KELLER, The Twentieth-Century Long Poem, 552.

A vallomásos olvasatokkal kapcsolatos egyik problémát abban látom, hogy az összehasonlíthatóság kedvéért homogenizálják az életműveket. Ezért kézenfekvő volt számomra, hogy különálló értelmezéseket írjak Berryman verseiről és köteteiről, mert csak így tudtam árnyaltabbá tenni a költészetéről kialakított képet. Részben ebből következik, hogy disszertációm elemző részei az oeuvre egészéből szemezgető esettanulmányok, s mint ilyenek, esetlegesnek és önkényesnek tűnhetnek. Hiszen vannak olyan, a recepcióban jelentősnek ítélt művek – például a szonettek –, amelyek az én megközelítésemből kimaradnak; mások pedig, amelyeket a kritikusok gyengének találtak, és amelyek ezért kevesebb figyelmet kaptak a recepcióban, számomra mégis fontosnak bizonyulnak. Dolgozatomban így elsősorban a *The Ball Poem (Labda-vers)* című költeménnyel, a *The Nervous Songs (Pszichédalok)* című ciklussal, az *Homage to Mistress Bradstreet (Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt)* és a *The Dream Songs (Álomdalok)* című hosszúverssel, illetve a *Love & Fame (Szerelem & Hírnév)* című kötet verseivel foglalkozom. Disszertációmiban idézek teljes szövegeket és részleteket is. A hosszabb szöveghelyeket a főszövegben magyarul, lábjegyzetben angolul, illetve németül, a rövid kifejezéseket pedig mindkét nyelven a főszövegben, vagy kiegészítő megjegyzésként a lábjegyzetben adom meg. Függelékben csak a *Labda-vers* értelmezéséhez kapcsolódó fordításokat közlöm. Amennyiben másként nem jelzem, mindent a saját fordításomban idézek. Megközelítéseimben többnyire azokat a megállapításaimat foglalom össze, amelyekre a fordítói munka közben jutottam. Mivel Berryman esetében többnyire narratív költeményekről van szó, néha azt tartottam célra vezetőnek, ha a versek tartalmát értékelem, és ebből vonok le következtetéseket. Az eredeti szövegre abban az esetben támaszkodom, ha olyan jelentős az eltérés a magyar változathoz képest, amely alapvetően befolyásolja az értelmezést, vagy ha ezt a szoros olvasat indokolttá teszi.

Előzetesen indoklásra szorul az is, miért írok egy amerikai költőről magyarul. Berryman azon kevés külföldi szerzők közé tartozik, akik magyar nyelvterületen is komoly visszhangra találtak.²⁰ A *Henry sorsa* című válogatáskötet 1989-ben jelent meg az Európa Kiadó gondozásában,²¹ emellett az amerikai költészetet népszerűsítő

²⁰ Szlukovényi Katalin Anne Sexton *Live or Die (Élj vagy halj meg)* című kötetének 2021-es magyar nyelvű megjelenésekor adott interjújában megjegyzi, hogy a kanonizációs folyamatokra általában jellemző az esetlegesség, és nincs ez másként a külföldi alkotók fogadtatásában sem: „számos kiváló külföldi szerző késve vagy egyáltalán nem jut el a magyar olvasókig”. SZLUKOVÉNYI Katalin, Terápiás célú, önmarcangoló őszinteség, *Litera.hu*, 2021. szeptember 28. Online: <https://litera.hu/magazin/interju/szlukovenyi-katalin-terapias-celu-onmarcangolo-oszinteseg.html> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

²¹ BERRYMAN, John, *Henry sorsa*, ford. FERENCZ Győző és JÁNOSY István, Bp., Európa, 1988.

antológiákban²² is olvashatók Berryman verseinek magyar nyelvű fordításai. Ferencz Győző mellett Jánosy István is írt átfogó jellegű esszét Berryman költészetéről,²³ egy szócikkszerű fejezet erejéig pedig Kodolányi Gyula is foglalkozik Berryman verseivel *Amerika ideje* című ismeretterjesztő könyvében.²⁴ Ezenkívül Berryman alakja és költészete olyan kortárs költőket is megihletett, mint például Csehy Zoltán, Géher István, Györe Balázs, illetve Orbán Ottó. Ők négyen Berryman személyéről, illetve műveiről alkotott benyomásaikat beleszövik egy-egy versükbe.²⁵

A magyarországi recepció viszonylagos kiterjedtsége motiválja dolgozatom komparatív részeit. Kálmán C. György a következőket írja Friedebert Tuglas észt író novellájáról szóló esszéjében: „arra a közegre figyelek, amely a szöveget a célkultúrában várta – a szövegeknek arra a hálózatára, amely a magyar változatot vette körbe”.²⁶ Kálmán C. felvetéseit követve disszertációmban a célkultúra perspektívájából írok Berryman költészetéről. A *The Ball Poem (Labda-vers)* című vers értelmezésébe például bevonom a fordításokat, az utolsó fejezetben pedig három magyar költő (Csehy Zoltán, Petri György és Rakovszky Zsuzsa) szövegeivel foglalkozom. Ezek a kitekintő fejezetek egyrészt újabb szempontokkal gazdagítják Berryman költészetének befogadását, másrészt kiszélesíthetik, árnyalják az említett magyar költők recepcióját.²⁷ Ugyancsak a komparatív szemléletmód érvényesül akkor, amikor magyar irodalomtörténeteszek munkáira hivatkozom felvetéseim alátámasztására.

Kutatásaimmal olyan szerzőkhöz kapcsolódom, akik a vallomásos költészet fogalmára hivatkozva állítják párhuzamba magyar és amerikai költők verseit. Magyar Éva, valamint Bókay Antal József Attila és Sylvia Plath verseit hasonlítják össze

²² *Szavak a szélbe: Mai amerikai költők (a háborús nemzedék)*, szerk. VÁRADY Szabolcs, SOMLÓ Vera, MACZÓ Zsuzsanna és KODOLÁNYI Gyula, Bp., Európa, 1980.; *Amerikai költők antológiája*, szerk. FERENCZ Győző, Bp., Európa, 1990.

²³ FERENCZ Győző, John Berryman: A megsokszorozódott személyiség és a költői én, *Filológiai Közöny* (1981/1–2), 87–92. Másodközlés kötetben: F. Gy., *Hol a költészet mostanában?: Esszék, tanulmányok*, Bp., Nagyvilág, 1999, 119–126.; JÁNOSY István, John Berryman, *Kortárs* (1981/6), 931–938. Újraközlés kis változtatásokkal: JÁNOSY István, Utószó = John BERRYMAN, *Henry sorsa*, ford. FERENCZ Győző és JÁNOSY István, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988, 115–129.

²⁴ KODOLÁNYI Gyula, John Berryman = K. Gy., *Amerika ideje: Esszék modernizmusról, moderniségről*, Debrecen, Magyar Szemle Alapítvány, 2003, 226–229.

²⁵ CSEHY Zoltán, John Berryman gasztronómiája = Cs. Z., *Homokvihar*, Pozsony, Kalligram, 2010, 97–99.; CSEHY Zoltán, Feljárt a Berryman-tanszékre = Cs. Z., *Homokvihar*, Pozsony, Kalligram, 2010, 100–101.; ORBÁN Ottó, A hid [Berryman-vers] = O. O., *A kozmikus gavallér*, Bp., Orpheusz könyvek, 1990, 52.; GYÖRE Balázs, mostanában berryman a kedvencem [sic!] = GY. B., *Kölcsönlakás*, Pozsony, Kalligram, 2010, 109–110.; GÉHER István, Mi van, Catullus? (1984) = G. I., *Minden: Összegyűjtött versek*, Bp., Kossuth Klub, L'Harmattan, 2019, 71–131. (Lásd a ciklus „lxxxiv” és „xcix” számú darbjait.)

²⁶ KÁLMÁN C. György, Mennyit értünk egy idegen kultúrából. Kis esettanulmány = K. C. Gy., „*Dehogyis terem citromfán.*” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 90–99, 91.

²⁷ A kultúráközi befogadás termékenységéről lásd pl.: BOLLOBÁS Enikő, Bevezető = B. E., *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Bp., Balassi Kiadó, 2020, 7–12, 7.

tanulmányaikban,²⁸ Ferencz Győző 2005-ös Radnóti-monográfiájában pedig felveti, hogy a magyar költő versei rokoníthatók amerikai vallomásos költők műveivel.²⁹ Disszertációm abban tér el az imént idézett munkáktól, hogy hangsúlyosan egy amerikai költő felől közelít a témához. Így körültekintőbben reflektálhatunk a vallomásos költészet sokat vitatott fogalmára, Berryman verseinek értelmezése kapcsán pedig olyan magyar költők kerülhetnek a kutatás látókörébe, akiknek a szövegei nem jutnának eszünkbe, ha József Attila vagy Radnóti Miklós verseitől indítanánk a vizsgálódásainkat.

Noha számtalan kritikai reflexió és értékes interpretáció született Berryman verseiről, a vonatkozó szakirodalom alapvetően nélkülözi a költészet- és olvasásméleti perspektívát. Egy általános elméleti bevezető fejezet nem lenne összhangban a dolgozat előbbieken vázolt céljaival, mert egy ilyen áttekintés azt a benyomást keltené, hogy Berryman költészetét meg lehet ragadni egyetlen, minden versre és kötetre érvényes szempontrendszer mentén. Az értelmezésekhez kapcsolódó legfontosabb elméleti belátásokat a disszertációm vonatkozó fejezeteiben részletezem. Ugyanakkor van néhány olyan kérdéskör, amely más-más hangsúllyal vissza-visszatér az egyes fejezetekben. Amellett, hogy mindvégig fenntartásokkal kezelem a vallomásos olvasatok szempontjainak kizárólagosságát, illetve a versek életrajzi-pszichologizáló magyarázatát, Berryman hosszúverseinek esetében az ahistorikus és depolitizáló álláspontot is vitathatónak tartom. Mivel a vallomásos olvasatok önkimondásként, a tudattalan mélységek feltárására irányuló gesztusként értékelik a verseket, figyelmen kívül hagyják, vagy csupán említés szintjén kezelik az amerikai költő műveinek társadalmi és politikai érzékenységét, történelmi referenciáit. Megközelítésemben Philip Coleman és Brendan Cooper a bevezetőben idézett munkáival egyetértésben a verseknek erre az aspektusára is figyelmet fordítok.

Az a kérdés is többször előkerül a dolgozatban, hogy Berryman versei érthetők-e szerep- vagy maszkversként. Az idevonatkozó elméleti dilemmára hívja fel a figyelmet Kulcsár-Szabó Zoltán *Metapoétika* című könyvének a „szerepvers” poétikájáról szóló fejezete:

²⁸ MAGYAR Éva, Romlott kölykök: A szülő-gyerek motívum variációi Sylvia Plath és József Attila költészetében, *Liget* (1997/10), 37–48.; BÓKAY Antal, A vallomás és a test poétikája: Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága = *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 79–116.

²⁹ FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete: Kritikai életrajz*, Bp., Osiris, 2009², 9–10.

A „szerep” szituálása egy irodalmi szövegben sokféleképpen elgondolható. Mégis, az olyan értelmezések, amelyek e kifejezést valamiféle szupplementáris logika szerint gondolják el (vagyis a „szerep” értelme abban állna, hogy létezik valami tőle különböző, amely a szerepet „felöltheti”), annyiban hasonlítanak egymásra, hogy bajosan határozhatják meg egy szerep meglétének (érzékelésének) feltételeit. A „szerepvers” kifejezés közkeletű használata például annak az irodalomelméleti dogmának mond ellent, mely szerint a szöveg nem utal vissza a szerző alakjára.³⁰

Kulcsár-Szabó ehhez még hozzáfűzi, hogy valójában „bármely lírai én létesülése [...] magával vonja valamilyen »maszk« létrejöttét az olvasás során”.³¹ Szerepversről így csak akkor beszélhetünk, ha maga a szöveg reflektál a szerep felvételének mozzanatára – máskülönben a szerepvers fogalma érvényét veszti. A vallomásos költők, így Berryman verseit gyakorta értelmezik az identitás konstrukciójára irányuló gesztusként, amelynek az is része, hogy a költő különböző szerepeket ölt magára. A recepciót áttekintve az lehet a benyomásunk, hogy *Álomdalok* akkor lehet igazán a vallomásosként olvasni, ha – „valamiféle szupplementáris logika” mentén – azt feltételezzük, hogy Henry, a hosszúvers főhőse Berryman maszkja, vagyis hogy Henry maga a költő. Ez a felvetés azonban nem az *Álomdalok* árnyaltabb megközelítéséhez, hanem inkább az életrajzi-pszichológizáló magyarázatokhoz szolgálhat adalékokkal. Minden további nélkül feltételezhetjük, hogy – amint arra dolgozat mottója is utal – Henry nem Berryman. Hasonló a helyzet a *The Nervous Songs (Pszichédalok)* című ciklus figuráival, illetve az *Homage to Mistress Bradstreet (Tisztelgés Bradstreet úrhölgy)* című hosszúverssel is, amelyek a vallomásos olvasatok szerint ugyancsak érthető szerepjátékként. Ugyanakkor új szempontokkal gazdagítja az értelmezést, ha ezekre az alakokra nem maszkként vagy szerepként, hanem a költőtől független karakterekként tekintünk.

Disszertációmban arra a kérdésre keresem a választ, mit jelent a személyesség Berryman költészetében és poétikai gondolkodásában, és hogy ez mennyiben tér el a vallomásos olvasatokban felvetett szempontoktól. Mekis D. János *Vers és kontextus* című könyvének bevezető fejezeteiben amellet érvel, hogy az interpretáció elképzelhetetlen

³⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 82.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 83.

különböző irodalomtörténeti és -elméleti összefüggések figyelembevétele és összjátéka nélkül.³² Ha túlságosan egy kérdéskörre korlátozzuk figyelmünket, az – írja Mekis – „[...] az értelmezési lehetőségek indokolatlan bezáródásához vezethet. Ennek a tudatosan művelt módszertani pluralizmus lehet az ellenszere.”³³ Mekis gondolataival egyetértésben megközelítéseimben több releváns, egymást kiegészítő szempontot érvényesítek. A hatás- és befogadástörténeti kontextust, az elméleti vonatkozásokat, illetve Berryman költészeti tárgyú írásait és önkomentárjait figyelembe véve céлом a versek kritikai olvasata. Ezzel is szeretném elkerülni, hogy a vallomásos olvasatok egységesítő, kategóriákban és irányzatokban gondolkodó szemléletét kövessem.

Kritikai olvasaton az irodalomkritika gyakorlatát értem. Jonathan Culler ezzel kapcsolatban a következőket írja: „Amit általában irodalomkritikai »iskolaként« vagy elméleti »megközelítésként« látunk, [az] a hermeneutika szempontjából valójában beállítódás, hogy sajátos válaszokat keressünk arra a kérdésre, hogy »miről szól a mű«”.³⁴ Culler szerint erre a kérdésre nem létezik egyetlen jó válasz, ahogy nem létezik egyetlen helyes értelmezés sem, „[...] és keményen meg kell dolgoz[nunk] azért, hogy másokat meggyőzzünk olvasatunk helytállóságáról.”³⁵ Ami a kritikaírás gyakorlatát illeti, egyetértően idézem Takáts József erre vonatkozó gondolatait is:

A bírálatok, miközben előterükbe egyedi alkotásokat állítanak, mögéjük értelmezői háttérrel, háttereket vetítenek. Sokféle megoldás ismert: az író élete, életműve, nemzedékének, irányzatának leírása, a mű megírásának korszaka, a műfaj vagy téma története mind-mind gyakorta háttérre válik [...], hol érdekesen, hol érdektelenül. [...] A háttér megváltoztatja az előtérbe vont művek jelentőségét, s a róluk feltehető kritikai kérdéseket is.³⁶

Főleg az utóbbi gondolatot tartom szem előtt, amikor arra a kérdésre keresem a választ, milyen szempontok merülnek fel Berryman verseinek olvasása közben, amelyeket az

³² MEKIS D. János, *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pécs, Pro Pannonia, 2014, 33.

³³ *Uo.*, 8.

³⁴ CULLER, Jonathan, *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, ford. FÜZI Péter, PIKÓ András Gáspár, Balatonfüred–Veszprém, Tempevölgy, 2022, 79. A fordítást az angol eredeti alapján módosítottam: CULLER, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2000, 64.

³⁵ *Uo.*, 79–80.

³⁶ TAKÁTS József, *Kritikusi eljárások, Jelenkor* (2021/10), 1138–1145, 1143–1144.

eddig értekezők az élet és mű egységének jegyében, illetve a pszichoanalitikus irodalomszemlélet szellemében értelmeztek.

Mivel a dolgozatban visszatérően utalok a vallomásos olvasatok szempontjaira, és az ezekhez kapcsolódó megfontolások az értekezés egészében meghatározzák gondolatmenetemet, mindaz, amit a bevezetésben ezzel kapcsolatban csak említés szintjén jeleztem, bővebb kifejtésre szorul. Az értelmező fejezetek előtt azt részletezem, milyen szempontok és befogadási módok jellemzik a vallomásos olvasatokat. Emellett arra is kitérek, milyen gondolatok merülnek fel a recepcióban, amelyek kritikával illetik ezeket a megközelítéseket, és így új meglátásokkal gazdagítják a versek befogadását.

I.2. Gúzsba kötve olvasni. A vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontok és értelmezői gyakorlatok³⁷

Az amerikai irodalomtörténetben uralkodóvá vált „vallomásos költészet” kifejezést M. L. Rosenthal használta először Robert Lowell (1917–1977) *Life Studies* (Élettanulmányok, 1959) című kötetének jellemzésére.³⁸ Kritikájában Rosenthal amellet érvel, hogy Lowell versei terápiás célú vallomások; a költő nyíltan beszél saját életének és korának nehézségeiről: „Lowell [ellentétben a modernistákkal] leveti a maszkot. Beszélője kétségtelenül saját maga, [kötete pedig] bizalmas, sőt szégyentelenül személyes közlések sorozata, melyeket egyébként az önbecsülésünk nem enged a nyilvánosság elé tárni.”³⁹ A vallomásos költészet Rosenthal intenciói szerint nem fogalom, mégis azzá vált, és más költők verseinek recepciójában is visszhangot kapott.⁴⁰ Lowell és Berryman versei mellett vallomásosnak tekintették Theodore Roethke (1908–1963), Randall Jarrell (1914–1965), Anne Sexton (1928–1974), illetve Sylvia Plath (1932–1963) költészetét is. Az imént felsorolt költők és Lowell között ugyan igazolhatók mester-tanítványi és baráti kapcsolatok, műveik azonban legalább annyira eltérők, mint amennyire hasonlók. Ráadásul a hasonlóság inkább referenciális alapokon nyugszik: vagy az életrajzi háttér ismeretében, vagy a versekben érintett témák mentén kötik össze az egyes költőket. A retrospektív nézőpontból megalkotott „költőiskola” koncepciója azonban sok szempontból vitatható. A szóhasználat sem nevezhető túl szerencsésnek: az ezzel kapcsolatos kétségeket jelzi, hogy egyes szerzők alternatív kifejezéseket javasolnak „a vallomásos költészet” helyett.

Gillian White felvetéseivel egyetértésben dolgozatomban a „vallomásos olvasatok” kifejezést preferálom. White 2014-es *Lyric Shame* című könyvének alcíme idézőjelek közé szorítja a „lírát”. Ez a gesztus Yopie Prins és Virginia Jackson lírakritikájának tükrében érthető meg, White ugyanis arra a befogadáselméleti és -

³⁷ A vallomásos költészet diskurzusán belül Berryman recepciója szorosan összefonódik más költők befogadástörténetével, ezért nem csak a Berryman költészetét taglaló szakirodalomra hivatkozom. Disszertációmiban korábban írott tudományos diákköri dolgozatom felvetéseit részletezem és gondolom tovább. BRANCZEIZ Anna, Kíróról szólnak az *Álomdalok?* A vallomásos költészet felőli olvasat lehetőségei és korlátai John Berryman *Álomdalok* című ciklusában, *Kalligram* (2020/4), 75–83.

³⁸ ROSENTHAL, M. L., Poetry as Confession, *The Nation*, 19 September 1959, 154–155.

³⁹ „Lowell removes the mask. His speaker is unequivocally himself, and it is hard not to think of the *Life Studies* as a series of personal confidences, rather shameful, that one is honor-bound not to reveal.” Uo., 154.

⁴⁰ COLLINS Lucy, Confessionalism = *A Companion to 20th Century Poetry*, edited by Neil ROBERTS, Oxford, Blackwell, 2003, 197–209, 198.

történeti folyamatra válaszol, amit Jackson „lirizálódásnak”⁴¹ nevez. Prins és Jackson azt kifogásolja, hogy Hegel, az újkritikusok és Paul de Man nyomán a modern lírafelfogás már nem műnemként, különböző történetileg meghatározott műfajok (pl. óda, elégia, episztola stb.) összességeként tekint a lírára, hanem olyan olvasói gyakorlatként, befogadásmódként, amely egy én monológjaként, a személyesség kifejezéseként gondolja el a verseket.⁴² White elfogadja Jacksonék felvetéseit. Az iménti gondolatokhoz kapcsolódóan amellel foglal állást, hogy a „líra” olyan absztrakció, amelyet az olvasók a szubjektumközpontú, személyes hangvételű és tárgyú versekre „projektálnak”.⁴³ Értelme szerint ez az értelmezői gyakorlat egysíkúvá teszi a befogadást, és elfedi az egyes életművek sajátos vonásait. Könyvében a „lírai” jelző használatát a megszégyenítés aktusával állítja párhuzamba, célja pedig az, hogy „szégyentelenítse” (*unshame*) a befogadást, és kiszakítsa a vizsgált életműveket a „lírai” diskurzusból. White külön fejezetekben tárgyalja Elizabeth Bishop, Anne Sexton, valamint Bernadette Mayer verseit és recepcióját, végül áttekintő jelleggel foglalkozik a ’90-es évek költészetével. Könyvének fejezetei a tárgyalt költők befogadástörténetén keresztül azt szemléltetik, hogyan korlátozza a versek értelmezését a Jacksonék által bírált lírafelfogás.⁴⁴

White munkájával kapcsolatban számomra nem az a legkecsegtetőbb felismerés, hogy a modern líraolvasási tendenciák megragadhatók a szégyen affektusa felől. Úgy vélem, *Lyric Shame* egyik legtanulságosabb hozadéka, hogy kibillenti az egyébként előszeretettel iskolákban és költői csoportokban, nemzedékekben gondolkodó amerikai irodalomtörténet narratíváját is. Ez egybecseng Philip Coleman felvetésével, miszerint Berrymant vallomásos költőként kezelni olyan, mint Allen Ginsberget kizárólag Beatszerzőnek, John Ashberyt pedig egyszerűen a New York School reprezentatív figurájának tekinteni.⁴⁵

⁴¹ JACKSON, Virginia, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton University Press, 2005, 8. Idézi: WHITE, *Lyric Shame*, 7.

⁴² WHITE, *Lyric Shame*, 7–8.; JACKSON, Virginia, PRINS, Yopie, General Introduction = *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, edited by Virginia JACKSON and Yopie PRINS, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, 1–10, 1–2. A „lirizálódásról” lásd még: BÓKAY Antal, A líra öndekonstrukciója: A líra mint a belső kódolásának stratégiája = *Keresztvez(ő)dések: Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003, 65–80. Bókay megfogalmazása szerint „[a] késő modern líra nyomán kialakuló olvasati módok, a modern líraelméletek [...] azt vallották, hogy a költészet sajátos nyelvi eszközökkel egy szubjektív formát, egy belső konstrukciót hoz létre, egy olyan lelki alapstruktúrát, amely a szubjektivitás alkotója” (uo. 73.).

⁴³ WHITE, *Lyric Shame*, 4.

⁴⁴ Uo., 6.

⁴⁵ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 207.

Disszertációmiban részben White líra- és befogadáselméleti meglátásait gondolom tovább Berryman költészetének példáján. Felvetésem szerint a vallomásos költészet terminusa – akárcsak White szerint a „líra” – olyan szempontok összessége, amelyek azon túl, hogy szabályozzák, hogyan kell megközelíteni a verseket, korlátozzák is a befogadást. Ehhez a gondolathoz kapcsolhatók Antoine Compagnon műfajelméleti meglátásai is. Compagnon szerint a műfaj „úgy működik, mint egy befogadási vázlat, olvasói avatottság, melyet megerősít és / vagy cáfol minden új szöveg valamely dinamikus folyamatban”.⁴⁶ A műfaj nem más, mint „irodalmi kód, normák, játékszabályok együttese”, amely „tájékoztítja az olvasót arról, hogyan kell megközelítenie a szöveget, és ily módon biztosítja annak megértését”.⁴⁷ White és Compagnon gondolataival összhangban azt hangsúlyozom, hogy a vallomásos költészet fogalma pusztán értelmezői konstrukció, „irodalmi kódok, normák és játékszabályok együttese”. Azaz inkább pre-, mint deskriptív. Ebből következően a vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontok esetlegesek, és nem tekinthetők általános érvényűnek a versek befogadásában.

A vallomásosként értett szövegekben sokszor olyan intim témák kerülnek elő, amelyek máskülönben nem tartoznának a nyilvánosságra (a szexuális orientáltságtól a vallási nézeteken át a mentális problémákig minden, ami közvetlenül csak az egyént és a szűk környezetét érinti). Ezért lehet, hogy az értelmezők többsége elsősorban önéletírásként, terápiás költészetként, illetve tudattalan folyamatok irodalmi konstrukciójaként tekint rájuk. A biografizáló-pszichologizáló megközelítések vállaltan támaszkodnak arra, ami a költő személyiségéről és életéről tudható. A szövegorientált értelmezések ezzel szemben arra törekszenek, hogy kizárják az életrajzot a megértésből. Ez azonban nem mindig sikerül: érveiket gyakran támasztják alá a költő traumatikus élményeinek felidézésével. Ezek az értelmezések amellet érvelnek, hogy az életrajzi én valós és a lírai én versbéli életét az átpoetizálás gesztusa választja el egymástól,⁴⁸ miként arra Freud is utal *A költő és a fantáziaműködés* című esszéjében: „[A] költő az álmodozások egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel enyhíti, és megveszteget

⁴⁶ COMPAGNON, Antonie, *Az elmélet démona: Irodalom és józan ész*, ford. JENEY Éva, Pozsony, Kalligram, 2006, 181.

⁴⁷ *Uo.*, 182.

⁴⁸ Ezt szemléltetik Bókay Antal meglátásai: „Éppen a költői beszéd [...] ellentmondásos pozíciójából következik az, hogy a versek kapcsán az életrajzot ki kell hagyni az értelmezésből, miközben az életet pedig nem lehet kihagyni a megértésből. Az élet ugyanis poétikai formációvá válik, nemcsak megésszik, hanem megköltik, megköltődik, a saját élet a vers részévé válik és ezáltal egy belső tárgyiasság teremődik.” BÓKAY, A vallomás és a test poétikája, 83.

minket tisztán formális, azaz esztétikai örömjuttatással, amelyet fantáziájának megfogalmazásával nyújt.”⁴⁹

The New Poets című könyvében Rosenthal a következő gondolatokkal egészíti ki Lowell kötetéről írott recenzióját: „[...] bárki is találta ki, [a vallomásosság terminusa] egyszerre bizonyult hasznosnak és túlzottan korlátozónak, és nagyon valószínű, hogy a vallomásos iskola koncepciója mostanra számos kárt okozott.”⁵⁰ Leginkább talán azért lehet „kártékonyak” nevezni az amerikai vallomásos költészetről alkotott ideát, mert – amint arra a bevezető fejezetben már utaltam – egy irányba terelte, egységesítette a különböző életművek és versek befogadását. „Aligha ismeretlen bárki számára az a felismerés – írja Kulcsár-Szabó Zoltán a szerepvess terminusáról –, hogy azok a fogalmak, amelyekkel az irodalomértelmezés dolgozik, könnyen eltakarhatják azokat a problémákat, amelyek létrejöttüket és operacionalizálásukat szükségessé tették-teszik. Ezek gyakran csak akkor tudatosulnak ismét, amikor maga a fogalom már elveszíteni látszik minden hatékonyságát.”⁵¹ Noha bizonyos esetekben éppen a különböző fogalmak, kategóriák könnyítik meg az irodalomtudományos gondolkodást, az amerikai vallomásos költők esetében a vallomásosság címkéje korlátozta, sőt, gúzsba kötötte az értelmezéseket. A következőkben azokat a szempontokat veszem sorra, amelyek a recepcióban a vallomásos költészet fogalmához tapadtak, és ezzel alakították a versek megközelítését. A következőkben felvázolt szempontrendszert nevezem a dolgozatomban összefoglalóan vallomásos olvasatnak.

A) A költészet mint kórtörténet – életrajzi magyarázatok

A vallomásos költészet terminusa első megközelítésben azért tűnik problematikusnak, mert azt feltételezi, hogy a versek nemcsak, hogy személyesek és érzelemdúsak, de őszinték is. Amint arra Louise Glück *Against Sincerity (Az őszinteség ellen)* című esszéjében rámutat, ha azt kutatjuk, mennyire őszinte egy megnyilatkozás, akkor a referenciális, biografizáló olvasatok irányába indulunk el: „A szöveg hitelességére vonatkozó kísérletnek mindig el kell távolodnia a szövegtől, mégpedig az intenció irányába.”⁵² Az értelmezők, miként Glück írja, azt hiszik, hogy a versek a költő

⁴⁹ FREUD, Sigmund, A költő és a fantáziaműködés, ford. SZILÁGYI Lilla = *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 59–64, 63–64.

⁵⁰ ROSENTHAL, *The New Poets*, 25.

⁵¹ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 82.

⁵² GLÜCK, Louise, *Az őszinteség ellen*, ford. BRANCZEI Anna, *Jelenkor* (2021/1), 127–135, 128.

„ujjlenyomatai”, és hogy „[...] azoknak a folyamatoknak, amelyek nyomán az élmény átalakul – felfokozás, finomítás, emlékezetessé tétel –, semmi közülük az őszinteséghez. Pedig a szövegbéli igazságot nem szükséges megélni. Ehelyett mindezt képzelni is lehet.”⁵³

Az életrajzi megközelítések arra a kérdésre keresik a választ, hogyan és miért teszi verstárggyá saját életét és személyiségét a költő, vagyis „ujjlenyomatokként” tekintenek a versekre. Robert Phillips szerint az *Álomdalok* „tagadhatatlanul” vallomásos. Ezt a felvetését azzal támasztja alá, hogy „[...] akárcsak Berrymannek, Henrynek is van egy lánya; és amikor Henry éppen Írországba tart, Berryman is egy hajón ült.”⁵⁴ A verseket „ujjlenyomatokként” értelmező megközelítésekre mutatnak példát Jánosy István meglátásai is: „Berryman költeményeiben maradéktalanul megkapjuk annak a pszichés kórfolyamatnak a dokumentumanyagát – szinte orvosi pontosságú anamnéziséét –, amely végső soron szükségszerűen vezetett oda, hogy 1972. január 7-én a Mississippi jegére ugrott.”⁵⁵

Az életrajz felőli megközelítések gyakran a költő életének illusztrálására használják a verseket. Jóllehet a nekrológ műfaja eleve feltételezi a személyes, sőt, személyeskedő hangvételt, a Berryman halála után született szövegek is jó példát mutatnak biografizáló olvasatokra. Ilyen például Jack V. Barbera nekrológja, amely alig egy évvel Berryman halála után született;⁵⁶ illetve Edward Butscher memoárja, amely úgy tekint Berryman öngyilkosságról és haláláról szóló verseire, mint amelyek magyarázzák, miért vetett véget életének a költő.⁵⁷

Amint arra a fejezet elejé utaltam, a Phillips és Jánosy értelmezéseihez hasonló megközelítésekben keverednek az életrajzból vett mozzanatok és a versekre tett reflexiók, így pedig elmosódik a határ az alkotó személye és versbéli én között. Azaz, miként Kathe Davis fogalmaz, „mű és élet egyazon vágányra kerül”.⁵⁸ Ezt teszi humor tárgyává Nyerges Gábor Ádám regényének egyik szöveghelye. Nyerges ugyan nem az amerikai költőkre utal, megfogalmazásának éleslátása és általánosíthatósága miatt mégis idézésére érdemesnek tartom: „Egy gondolat bántotta Petőfi Sándort, a magyar irodalom legnagyobb költőjét! Hogy a lírai én ágyban, párnák közt haljon meg. Ezért hát így is

⁵³ Uo., 134.

⁵⁴ PHILLIPS, *The Confessional Poets*, 92.

⁵⁵ JÁNOSY, Utószó, 128.

⁵⁶ BARBERA, Jack V., John Berryman: R. I. P., *Journal of Modern Literature* (1972/4), 547–553.

⁵⁷ BUTSCHER, Edward, John Berryman: In Memorial Perspective, *The Georgia Review* (1973/4), 518–525, 518–519.

⁵⁸ DAVIS, *Obscurity*, 23.

történt, 1849-ben halt meg, Segesváron, ahol eltűnt a csatában.”⁵⁹ Matthea Harvey kortárs amerikai költő is erre a biografizáló olvasatra vonatkozóan tesz hasonlóan gunyoros megjegyzést:

Olvasóként nem teszek különbséget vallomásos és nem-vallomásos művek között. Elvégre honnan is tudnánk, hogy azok a bizonyos „én”-versek vallomásosak? Trükkös dolog a beszélő és a költő viszonyának kérdése. Ha úgy kezdek egy verset, hogy „szamár vagyok”, megáll az ész, és azt gondolja, hogy „[költőként] egy szamár szerepét öltöttem magamra”. De ha azt írom, hogy „olyan sok gyógyszert vettem be, hogy a lábamat se látom”, akkor azt rendszerint [...] vallomásként fogják fel.⁶⁰

A Berryman-recepció alakulásának megértését árnyalhatják Adorno általános érvényű gondolatai Beethoven kései műveinek befogadásáról:

Szokásos magyarázat, hogy e művek az aggálytalanul megnyilatkozó szubjektivitás vagy még inkább, úgymond, a „személyiség” termékei, mely önmaga kifejezése érdekében áttöri a forma kereteit, a harmóniát önnön szenvedésévé, disszonanciájává változtatja, és az érzéki bájt a szabaddá tett szellem függetlensége nevében megveti. E felfogás a kései műveket a művészet peremvidékére száműzi, és a dokumentumhoz teszi hasonlatossá; [...] csak ritkán hiányoznak az [alkotó] életére és sorsára vonatkozó utalások.⁶¹

A vallomásos költők recepciójában persze nem csak a kései művek válnak dokumentumértékűvé. Ezeket az „»én«-verseket” nem kimondottan költészetelví megfontolások nyomán helyezik egymás mellé a szakirodalomban, hanem egyrészt tartalmi alapon, másrészt a tragikus sors mentén kötik össze őket. Jelzésértékű, amit ezzel kapcsolatban Ferencz Győző mond Bán Zoltán Andrásnak adott interjújában:

⁵⁹ NYERGES Gábor Ádám, *Mire ez a nap véget ér*, Bp., Prae Kiadó, 2020, 105.

⁶⁰ HARVEY, Matthea, *Snowflakes in General: An Interview with Matthea Harvey*, *Rain Taxi*, 2012. Online: <https://www.raintaxi.com/snowflakes-in-general/> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

⁶¹ ADORNO, Theodor W., *Beethoven kései stílusa*, ford. BÁN Zoltán András = T. W. A., *A művészet és a művészetek*, Bp., Helikon Kiadó, 1998, 221–224, 221.

E csoport minden tagja valamilyen gyerekkori trauma áldozata volt. A költészetet terapikus eszköznek tekintették, lényegében freudisták voltak, úgy vélték, problémáik kibeszélésével sikerül sérüléseiket begyógyítani, személyiségüket újraépíteni. Ez azonban nem sikerült, s hogy hol tévedtek, arról most ne beszéljünk. Szinte mindannyian nyomorultul pusztultak el, többen öngyilkosok lettek.⁶²

A vallomásos olvasatok egy részében a versek befogadását döntően alakítja mindaz, amit az életrajzok ismeretében a költőkről tudni vélünk. Egy hangsúlyosan életrajzi megközelítés Sylvia Plath költészetének holokauszt-metaforáit⁶³ összefüggésbe hozná Plath öngyilkosságának körülményeivel, párhuzamba állítva a gázsütő és a gázkamra képeit. Berryman „I didn't. And I didn't. Sharp the spanish blade...” (Ferencz Győző fordításában: „Nem. Én nem. Fend a spanyol pengét...”) kezdetű utolsó, kéziratban fennmaradt verse szintén olvasható dokumentumértékű szöveggként, amely – retrospektív megközelítésben – Berryman öngyilkosságát vetíti előre. Ugyanakkor az életmű tükrében ez a szöveg az *Álomdalok* záródarabjának is tekinthető, és több is kiolvasható belőle, mint egy egyszerű búcsúversből. (A szöveget Ferencz Győző fordításában idézem.)

Nem. Én nem. Fend a spanyolpengét,
hogy torkom elmetssze, miután átmászom
a híd magas korlátján
és lebillenek, jobbomban kés, hogy belém hasítson,
mikor leugrom vagy ájultan zuhanok
és nem tudom koponyám leszorítani; csak attól félek,

hogy a feleségem nem enged ki a házból,
hogy meglátják a zsaruk, a campusból
a híd felé megyek,

⁶² BÁN Zoltán András, FERENCZ Győző, „Sebezhetően tiszta ember” – FERENCZ Győző költő, irodalomtörténész, *Magyar Narancs*, 2006. 04. 13.

Online: https://magyarnarancs.hu/belpol/sebezhetően_tiszta_ember_-_ferencz_gyozo_kolto_irodalomtortenesz-65377 (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

⁶³ Plath holokauszt-metaforáiról bővebben lásd: SZLUKOVÉNYI Katalin, „A zsidó” mint metafora amerikai vallomásos költők műveiben, *Közelítések* (2020/1–2), 131–141.

Online: http://epa.oszk.hu/02100/02184/00016/pdf/EPA02184_kozelitesek_2020_01-02_131-141.pdf (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

& bevágnak megfigyelésre, ami az állásomba kerül,
már egy cellában lehetnék, ami az állásomba kerül,
nem, erről lekéstem;

de itt a holnapi előadás réme,
már önmagában is iszonyat, a hallgatók leadják
az órát és megtudja a dékáni hivatal
& följánlja, hogy vegyek ki betegszabadságot
vagy kérjem nyugdíjaztatásom – Kitticat, engem nem fognak kicsinálni –⁶⁴

Ferencz Győző megoldásában az első sor így hangzik: „Nem. Én nem. Fend a spanyol pengét [...]” – mintha Henrynek nem lenne bátorsága megtenni az első lépést. Ez a megoldás az öngyilkosság elkövetésétől való félelmet hangsúlyozza, ami a vers egészében kifejezésre jut. A központozásból következő szakadozottság a szorongás érzésének nyelvi leképezéseként is érthető. A versfelütés azonban nemcsak a bizonytalanság, a félelem érzését artikulálja, hanem azt is, hogy az öngyilkossági gondolat még nem vált tette. Ha elhagyjuk a mondatzáró központozást a vers első sora így hangzik: „Nem, nem fentem a spanyol pengét.” Az *Álomdalok* darabjai többnyire három hatsoros strófából építkeznek, ebben az esetben viszont az utolsó versszak csak öt sorból áll, így különösen szembetűnő a költemény csonkasága. Ugyanis az lehet a benyomásunk, hogy a verset nem fejezték be. Ha tudjuk, hogy Berryman, a költő

⁶⁴ Ferencz Győző fordítása a *Henry sorsa* című kötetből. Az angol eredeti innen: BERRYMAN, John, *Henry's Fate & Other Poems, 1967–1972*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.

I didn't. And I didn't. Sharp the Spanish blade
to gash my throat after I'd climbed across
the high railing of the bridge
to tilt out, with the knife in my right hand
to slash me knocked or fainting till I'd fall
unable to keep my skull down but fearless

unless my wife wouldn't let me out of the house,
unless the cops noticed me crossing the campus
up to the bridge
& clapt me in for observation, costing my job –
I'd be now in a cell, costing my job –
well, I missed that;

but here's the terror of tomorrow's lectures
bad in themselves, the students dropping the course,
the Administration hearing
& offering me either a medical leave of absence
or resignation – Kitticat, they can't fire me –

öngyilkos lett, egyértelműnek tűnik, miért maradt befejezetlen a szöveg. Azt viszont nem tudhatjuk, Henry tényleg véget vetett-e az életének. Igaz, hogy a szöveg öngyilkosságot vizionál, de az *Álomdalok* hőse – ellentétben a valós költővel – végül nem jut el a tényleges tétlig. Legalábbis a versben nincs egyértelmű utalás erre vonatkozóan. Az utolsó félsor („engem nem fognak kicsinálni”, „engem nem rúghatnak ki”) szintén lebegtetni, mi fog történni Henryvel. Ferencz Győző megoldása („Nem. Én nem. Fend a spanyolpengét.”) nemcsak önmegszólításként érthető. Akár azt is feltételezhetjük, hogy Henry megszólítja Berrymant („nem én, hanem te fened a spanyolpengét”). A vers így arra is utalhat, hogy Henry a valós költő halála után is tovább él a befogadásban. Ha az utolsó verset a kórtörténet dokumentumaként kezeljük, az iménti szempontok talán fel sem merülnek olvasás közben, ami jól mutatja, hogyan szűkíti le az életrajz felőli közelítés az értelmezési lehetőségeket.

B) Verset írni önéletrajzi térben – a költészet mint élettörténet

1967-es könyvében Rosenthal a következő a szavakkal magyarázza korábbi recenziójának felvetéseit:

Annak megragadására, ahogyan Lowell saját megszégyenüléseit, szenvedéseit, pszichés gondjait beemelte a *Life Studies [Élettanulmányok]* verseibe, a „vallomásos” jelző elég megfelelőnek tűnt. A versek visszatérő témái közé tartoznak a szexuális bűnökkel, az alkoholizmussal és (a betegség mániákus fázisaira tett utalásokkal kiegészülve) az ismétlődő pszichiátriai kezelésekkal kapcsolatos problémák. A [szerzői] intenciók szerint [...] az egyes szám első személyű névmás kétséget kizáróan a költőre vonatkozik.⁶⁵

Rosenthal leginkább a versek tartalmát referálja, így rendezi el azokat egy önéletrajzi narratívába. A formai és stilisztikai jegyekre tett észrevételeit az életrajzi vonatkozásoknak rendeli alá, ezért az ezekkel kapcsolatos meglátásai sem magyarázzák érdemben Lowell szövegalkotási gyakorlatának sajátosságait.

⁶⁵ ROSENTHAL, *The New Poets*, 26.

Szembetűnő, hogy a vallomásos költészet fogalmát tisztázó meghatározások mindegyike a versekben érintett témákra koncentrálnak. Ezt szemléltetik a következő megfogalmazások is: „[A vallomásos költő] elsősorban saját életét tekinti költészetének anyagának, s személyes élményeit, érzéseit, traumáit és kudarcait közvetlenül jeleníti meg, megtörve a személyes normáit és a kultúra tabujait”⁶⁶ (Bollobás Enikő). „[A vallomásos költészetben] a költő élete, különösen egy pszichés krízis nyomán, a versek központi témájává válik”⁶⁷ (M. L. Rosenthal). „[A versek] elsődleges témája a válás, a szexuális hűtlenség, a gyermekkori elhagyatottság, és olyan mentális zavarok, amelyek a korai életszakaszban kapott mély érzelmi sérüléseiből következnek”⁶⁸ (Diane Middlebrook). És: „a fájdalmas létélmények megjelenítése a versekben a vallomásos líra védjegyének tekinthető”⁶⁹ (Lucy Collins).

A versek témájára fókuszáló értelmezések a szövegek tényszerűnek tűnő elemeit emelik ki, amelyeket valóban kézenfekvő a költő személye és életrajza felől magyarázni, vagy – ahogyan Glück fogalmaz – „hitelesíteni”. Rosenthal értelmezői attitűdjét is alakítja az az előfeltevés, hogy – Diane Middlebrook szavaival élve – a vallomásos jelző „inkább a tartalomra, mint a technikára utal”.⁷⁰ Rosenthal – más értelmezőkhöz hasonlóan – Lowell személyére vonatkoztatja vissza következtetéseit, azaz – legalábbis így tűnik – végeredményben nem tesz különbséget a költő és a versekben megkonstruált én között. Lowell kötetének *91 Revere Street* című önéletrajzi elbeszélését elemezve például megjegyzi: „in the prose Lowell is a small boy” („a prózában Lowell egy kisfiú”).⁷¹ Holott azt is feltételezhetjük, hogy a kisfiú nem Lowell.

Rosenthal arról sem győz meg, hogy Berryman verseit valóban lehet a vallomásos költészet terminusa felől, Lowell szövegei mellett olvasni. Lowell *Élettanulmányok* című kötetének⁷² darabjai Berryman *Álomdalok* című hosszúverséhez képest retorikai szempontból áttetszőbb szövegek. Az *Élettanulmányok*ban három versciklus és egy önéletrajzi próza kapott helyet. A *91 Revere Street* című elbeszélésben Lowell gyermekkorának emlékeit és családjának történetét idézi fel. Ez a szöveg kiváló példája

⁶⁶ BOLLOBÁS Enikő, Személyesség, vallomás és politika a költészetben = B. E., *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 511–526, 511.

⁶⁷ ROSENTHAL, *The New Poets*, 15.

⁶⁸ MIDDLEBROOK, Diane, What was Confessional Poetry? = *The Columbia History of American Poetry*, edited by Jay PARINI, New York, Columbia University Press, 1993, 632–649, 636.

⁶⁹ COLLINS, Confessionalism, 198.

⁷⁰ MIDDLEBROOK, What was Confessional Poetry?, 633. Erről lásd még: COLLINS, Confessionalism, 197–198.

⁷¹ ROSENTHAL, *The New Poets*, 38.

⁷² Dolgozatomban a következő kiadásra hivatkozom: LOWELL, Robert, *Life Studies*, London, Faber & Faber, 1959.

lehet Philippe Lejeune sokat idézett, meglehetősen szigorú önéletírás-definíciójának. A francia gondolkodó szerint az önéletrajz „[v]isszatekintő prózai elbeszélés, melyet a valódi személy ad saját életéről, [és amelyben] a hangsúlyt [...] magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi.”⁷³ Lejeune kritériumai közül mindegyik illik Lowell írására: (1) a nyelvi forma szerint az önéletrajz elbeszélés, illetve próza; (2) bemutatott tárgya a magánélet, „egy személy(iség) története”; (3) a szerző mint valós személy azonos az elbeszélővel; valamint (4) az elbeszélő a helyzetét illetően azonos a főszereplővel, az elbeszélés perspektívája pedig visszatekintő.⁷⁴

Feleségének, Elizabeth Hardwicknak címzett 1953-as levelében Lowell így fogalmaz: „Két lábon járó aranybánya vagyok.”⁷⁵ Ez a szófordulat arra utal, hogy saját életére ihletforrásként tekint. Az *Élettanulmányok* valóban felkínálja az önéletrajzi olvasat lehetőségét: már a kötet címe is ebbe az irányba tereli a befogadót. Ugyanakkor ebben az esetben sem a költő életrajzának ismerete jelenti a kulcsot a megértéshez. Noha a *91 Revere Street* elbeszélőjének neve megegyezik a címlapon olvasható szerzői névvel, valójában eldönthetetlen, mi a valós, és mi a fiktív a szövegben.⁷⁶ A *91 Revere Street* a versekhez írott háttértörténetként is felfogható: a költő élénk tárja mindazt, amit tudunk kell róla. Amint arra Helen Vendler találóan rámutat, Lowell az *Élettanulmányokban* – akárcsak korábbi köteteiben – történészként szemléli a forrásokat – az 1959-es kötet tárgya azonban a „személyes történelem” („private history”).⁷⁷

A kötet címadó ciklusának versei szintén értelmezhetők lejeune-i értelemben vett önéletírásként, ha feltételezzük, hogy azok az elbeszéléssel együtt – Lejeune kifejezésével élve – „önéletrajzi teret”⁷⁸ alkotnak. Az összefüggő verssorozat próza és költészet határán álló önéletírásként is felfogható. A cím ajánlata szerint az utolsó ciklus verseihez automatikusan a korábban olvasott elbeszélés felől közelítünk. Az előzetes elvárásainkat igazolja, hogy az apára és az anyára tett utalások szerint a versek „elbeszélője” ugyanaz,

⁷³ LEJEUNE, Philippe, Az önéletírói paktum, ford. VARGA Róbert = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 17–42, 18.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ „I am a walking goldmine.” Idézi: VENDLER, *The Given and the Made*, 7.

⁷⁶ A fikció és az önéletrajz közötti különbség „eldönthetlensége” a gyűjtőpontja Paul de Man később még referált tanulmányának, amelyben Lejeune idézett meghatározását bírálja. MAN, Paul de, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, *Pompeji* (1997/2–3), 93–107, 95.

⁷⁷ VENDLER, *The Given and the Made*, 4.

⁷⁸ Lejeune felvetése szerint az önéletrajzi tér ugyanazon szerző szövegeinek együttese, amelyek között van egy szigorú értelemben vett önéletrajzi elbeszélés is, amely Lowell kötetében a *91 Revere Street*. Ezeknek a szövegeknek az összjátékában követhető nyomon a szubjektum története, személyiségének alakulása. LEJEUNE, Philippe, Gide és az önéletrajzi tér, ford. BÁRDOS Zsuzsanna = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 47–75, 47–48.

mint a *91 Revere Street*ben. Lowell narratív költeményei a gyermekkor eseményeit, fájdalmas élményeket, illetve különböző helyszínekhez és személyekhez fűződő emlékképeket idéznek fel. Szabó Lőrinc, Oravecz Imre és Borbély Szilárd köteteit értelmező disszertációjában Gorove Eszter arra következtetésre jut, hogy „[...] az identitás és az emlékezés töredékességét és az én önmeghatározásának állandóan újrapróbáló, újramondásra kényszerülő eljárásait a lírai nyelv alkalmasabban mutatja fel saját töredékességének révén.”⁷⁹ Ez a gondolat az *Élettanulmányok* kapcsán is helytálló: a versformából következő sűrítettség lehetőséget ad az elhallgatásra, a kellemetlen vagy elfojtott részletek kihagyására. Ennek egyik szemléletes példája az *My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow* (*Az utolsó délutánom Devereux Winslow bácsikámmal*) című vers záró szakasza.

Nagybátyám huszonkilenc évesen haldoklott,
„Úgy viselkedtek, mint a gyerekek,”
mondta a Nagyapám,
mikor a Nagybátyámék otthon hagyták három kislányukat,
s elhajóztak egy kései európai nászútra...
Rémülten gubbasztottam.
Többé már nem voltam gyerek –
ki láthatatlan, s ki mindent lát,
Néró Aranyházában Agrippina voltam én...⁸⁰

Ha nem lenne verssorokba tördelve, a szöveg akár elliptikus prózaként is megállná a helyét: az *Élettanulmányok* költeményeire jellemző a rímtelenség, a szabálytalan forma és az egyenlőtlen hosszúságú sorok. Az idézett részlet első fele a hétköznapi beszédhez

⁷⁹ GOROVE Eszter, *Lírai önelbeszélések. Az önéletrajzi líra lehetőségei Szabó Lőrinc, Oravecz Imre és Borbély Szilárd műveiben* (doktori disszertáció), Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2018, 193.

Online: https://edit.elte.hu/xmlssui/bitstream/handle/10831/44615/dissz_gorove_eszter_irodalomtud.pdf (az utolsó elérés időpontja: 2022. 09. 26.)

⁸⁰ My Uncle was dying at twenty-nine.

„You are behaving like children,”
said my Grandfather,
when my Uncle and Aunt left their three baby daughters,
and sailed for Europe on a last honeymoon...
I covered in terror.
I wasn't a child at all –
unseen and all-seeing, I was Agrippina
in the Golden House of Nero...

közelít. Ehhez képest a szöveg második fele tömörebb, rejtélyesebb. Nem tudjuk biztosan, hogy mi történt, és hogy mi okozta a versbeszélő nagybátyjának a halálát, az erőteljes képek ugyanakkor azt sejtetik, hogy ez a veszteség súlyos megrázkódtatást jelentett a gyermek számára. A hetedik sor végére beszúrt nagy kötőjel tipográfiai is érzékelteti a lelki törést. Az „I cowered in terror” (fordításomban: „rémülten gubbasztottam”) szintagma általánosan használt szófordulat az ént elárasztó rossz érzések tömör és intenzív megfogalmazására, a mű kontextusában azonban összetett költői alakzattá válik. A „cower” szótári jelentései között szerepel a „retteg” ige is, ami fokozza a képszerű szerkezet hatását. A „cower” („gubbaszt”, „megbújik”, „összehúzza magát”) és a „cover” („beborít”, „befed”, „betakar” stb.) ige egybecsengése ugyancsak árnyalja a kifejezés jelentését.

Lowell – vélhetőleg Freud mitológiai párhuzamainak mintájára – Agrippina alakját idézve jeleníti meg a gyerekben zajló lelki folyamatokat. Agrippina római császárnő az I. században élt; gyilkos volt, aki megmérgezte férjét, Claudius, és ugyanakkor áldozat is, akivel saját fia, Nero végzett. A hajdani uralkodónő története Lowell versében más értelmet nyer. A vele való azonosulás kétértelmű: egyrészt a bűntudat, másrészt a gyermeki ártatlanság kifejezéseként érthető. A kisfiú felelősnek érzi magát mások halálért, ugyanakkor ő is csak áldozat. Lowell szövegében az Istenre vonatkozó szófordulat („unseen and all-seeing”, fordításomban: „ki láthatatlan, s ki mindent lát”) is újabb jelentésekkel gazdagodik. Értelmezésem szerint az „unseen” („láthatatlan”, „észrevétlen”) arra utal, hogy a gyereket elhanyagolták, nem figyeltek rá; az „all-seeing” pedig a háttérbe húzódó, a részletekre figyelmes kisfiú perspektíváját jelzi.

Lowell versei egyes szám első személyben szólnak privát, sőt, titkolni való témákról – gyászról, személyes traumákról, mentális problémákról. Valóban az lehet a benyomásunk, hogy vallomásokat olvasunk. Ugyanakkor ez még nem jelenti azt, hogy közvetlenül a költő beszél hozzánk. A névegyezés ellenére azt is feltételezhetjük, hogy sem a *91 Revere Street*-ben, sem a versekben megszólaló én nem Lowell – legalábbis nem segít az értelmezésben, ha többet tudunk a szerzőről, mint amennyit a szövegeiben elárul magáról. A verseket olvasva mégis az lehet az érzésünk, hogy magához a költőhöz kerülünk intim közelségbe. Úgy vélem, Lowell észrevétele Sexton verseiről az *Élettanulmányok* esetében is érvényes: „A leginkább zavarba ejtő verseinek többsége akkor lett volna magával ragadó, ha idézőjelbe tették volna őket, mintha azokat egy

karakter, nem pedig a szerző adná elő.”⁸¹ Noha az életrajzi magyarázat leegyszerűsítő lenne, az *Élektanulmányok* címadó ciklusa kétségtelenül olvasható lírai önéletírásként, önanalízisként, egy, a versekben tisztán körvonalazódó szubjektum élettörténeteként.

Berryman így vélekedik Lowell *Skunk Hour (A bűzös borz órája)* című költeményről írott esszéjében: „Lényegében biztosra venném, hogy miközben Lowell ezt a verset írta, nemcsak saját nehézségei motoszkáltak a fejében – bármelyek is voltak vagy lennének azok –, hanem olyan személyes zűrök is, amelyek korának és környezetének más költőit is vadul kínozták.”⁸² Amellett, hogy az *Élektanulmányok* szövegei Lowell magánéletébe, családjának történetébe engednek betekintést, a korabeli Amerikáról is képet adnak. A Lowell család élete ugyanis szorosan összefonódik a két világháború közötti Amerika történetével. Az *Élektanulmányok* ilyen tekintetben irodalmi „mikrotörténetírásként” is érthető. Orbán Ottónak igaza van akkor, amikor az amerikai költőről írott személyes hangú és érzékeny esszéjében ekképpen magyarázza az 1959-es kötetet:

Lowell közlése attól megrendítő, hogy életének színjátéka a Nagy Ábránd [ez az „amerikai álm” – B. A.] körfüggönye előtt játszódik. Az, hogy családja úgy él, ahogy él: bukás. [...A]bban bűnösök, hogy ők a Nagy Ábránd törvényes örökösei. Attól árulók ők, hogy az öröklött álommal csak a saját képességeik szerint tudnak élni: pusztán létük is végzetes hiba. [...E]mberméretű sorsuk nem emberméretű árnyékot vet. Nem pusztán azért, mert Lowell, ha gyötrődve, ellenkezve is, szeretettel ábrázolja őket; az *Élektanulmányok* megírásába kétszeresen is besegít a történelem. [...] Innen visszatekintve Lowell ifjúkora boldog békeidőnek tetszik, a század eleji Amerika a maihoz mérve a hagyományok hű őrzőjének. Az időnek ez a különös tükörijátéka teszi az *Élektanulmányok* tényközléseit drámaivá, Lowell „pszichoanalízisét” Amerika „fejlődésregényévé”.⁸³

⁸¹ „Many of her most embarrassing poems would have been fascinating if someone had put them in quotes, as the presentation of some character, not the author.” LOWELL, Robert, Anne Sexton = *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, edited by J. D. MCCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 71–73. Idézi: WHITE, 99.

⁸² „This mysterious »I« that poets deploy can certainly never be defined [...]. I would call it virtually certain that Lowell had in mind and at heart during this poem not only his own difficulties, whatever they may be or have been, but the personal disorders to which other poets of his age and place have been furiously subject.” BERRYMAN, John, *Despondency and Madness: On Lowell’s „Skunk Hour”* = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 316–322, 321–322.

⁸³ ORBÁN Ottó, Robert Lowell = O. O., *Honnan jön a költő?*, Bp., Magvető, 1980, 251–268.

Az *Élettanulmányokat* a vallomásos költészet diskurzusán belül Berryman *Álomdalok* című hosszúversével állítják párhuzamba, holott Lowell kötete sokkal közelebb áll az először 1970-ben közreadott *Szerelem & hírnév*hez, amely szintén olvasható lírai önéletírásként. Amint arra a bevezető fejezetben már utaltam, ennek az lehet az oka, hogy amikor Rosenthal 1967-ben megírta *The New Poets* című kötetét, akkor még csak az *Álomdalok* első, mindössze 77 darabból álló kiadása jelent meg. Rosenthal ezt a ciklust hozza példaként annak igazolására, hogy Berryman is vallomásos költő, és anakronisztikusan megjegyzi, hogy ő volt az első, aki Lowell példáját követte.⁸⁴ Igaz ugyan, hogy az *Álomdalok* először négy évvel az *Élettanulmányok* után jelent meg, de Berryman már 1955-től kezdődően dolgozik a hosszúversén. Ennek ellenére Rosenthal felvetése erősen meghatározta a Berryman-recepció alakulását: szinte mindegyik vallomásos költészetről szóló értekezés egymás mellett olvassa Lowell *Élettanulmányok*, Berryman *Álomdalok*, Sexton *Élj vagy halj meg*, illetve Plath *Ariel* című kötetét.

Szlukovényi Katalin szerint az amerikai vallomásos költők a „freudi pszichoterápia logikáját” követve „saját érzelmi és intellektuális meghasonlásaik, valamint egyes – személyes történetükkel összefüggésbe hozható – társadalmi válságjelenségek eredetét és természetét az önéletrajzi, családtörténeti és történelmi gyökerekig leásva, önmarcangoló, sokszor provokatív őszinteséggel igyekeznek feltárni, azt remélve, hogy a kíméletlen kitérülködés az egyén és a közösség szintjén is megtisztuláshoz és valamiféle feloldáshoz vezet.”⁸⁵ Az *Élettanulmányok* és az *Álomdalok* egyaránt az egyén felől próbálja megérteni a „társadalmi válságjelenségeket”, a közösség problémáit. Csakhogy míg Lowell nyilvánvalóvá teszi, hogy önmagáról ír, Berryman azt hangsúlyozza, hogy az *Álomdalok* egy kitalált karakterről szól. Az *Élettanulmányok* versei önéletrajziak, retrospektív énelbeszélések; Berryman hosszúverse viszont dráma és költészet határán álló szövegegyüttes, mozgalmas és eleven mikrotörténetek sorozata: a párbeszédekben gazdag darabok múlt- és jelenbéli eseményeket jelenítenek meg; nem egyszerűen elbeszélnek, hanem elevenné teszik, ami történt.

Meglátásom szerint Berryman versei szorosabban kötődnek a történeti kontextushoz és az aktuális eseményekhez is, mint az *Élettanulmányok* vagy akár Anne

⁸⁴ ROSENTHAL, *The New Poets*, 118.

⁸⁵ SZLUKOVÉNYI, „A zsidó” mint metafora, 131.

Sexton *Élj vagy halj meg* című kötetének⁸⁶ darabjai.⁸⁷ Ez a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy* esetében – ha eltekintünk attól, hogy Berrymant a vallomások költői közé sorolták – egyértelmű: az amerikai költő arra vállalkozik, hogy Bradstreet alakjának újraalkotásán keresztül átértelmezze az amerikai puritánok történetét, és ennek tükrében a jelenkori amerikai társadalom helyzetét. Az *Álomdalok*ban is sokkal nagyobb teret kapnak a 20. század krízishelyzeteire (a világháborúkra, zsidóüldöztesre, a hidegháborús konfliktusra stb.) tett utalások, mint azt a vallomások olvasatok érzékeltetik. Berryman számára Henry olyan, mint Bradstreet. Nem csupán az különbözteti meg őt a 17. századi költőnőtől, hogy kitalált figura, hanem az is, hogy ő a költő jelenében él.

Lowell és Berryman versei nyelvhasználatukat tekintve is eltérnek egymástól: míg az *Élettanulmányok* szövegei egyszerű, prózai, néhol egészen hétköznapi stílust követnek, az *Álomdalok*ban gyakoriak az élőbeszédet imitáló fordulatok, a rontott szóalakok, illetve a neologizmusok is. Részben ezért látom úgy, hogy Lowell szövegei áttetszőbbek. Az *Élettanulmányok* és az *Álomdalok* között sokkal több különbséget fedezhetünk fel annál, hogy evidens legyen a párhuzamba állításuk. Ha egymás mellé helyezzük Lowell és Berryman műveit, jól érzékelhető, hogy Berryman hosszúverse mennyire kusza és játékos. Emiatt azt is nehéz megragadni, ki beszél, azaz kiről szólnak az *Álomdalok*. Ez lehet az oka annak, hogy Rosenthal megközelítése kissé esetlennek, bizonytalanoknak tűnik: azt a benyomást kelti, hogy a vallomások költészetéről alkotott koncepció keretein belül nem tud mit kezdeni Berryman költői gyakorlatával.

A szakirodalomban egyetértés mutatkozik arra vonatkozóan, hogy a vallomások költészet tárgya a privát élettörténet, azaz a költők számára semmi sem lehet túl intim. Mivel az értelmezők többsége arra koncentrál, milyen magánéleti problémák jelennek meg a versekben, és hogy mindezek milyen hatással vannak az énrre, megközelítéseik sokszor egy terápiás ülésre emlékeztetnek. Sőt, vannak olyan értelmezők, akik kimondottan a pszichoanalízis interpretációs stratégiáit mozgósítják a versek olvasatában.

⁸⁶ A kötet hiánypótló és kiváló magyar fordítása 2021-ben jelent meg: SEXTON, Anne, *Élj vagy halj meg*, ford. FENYVESI Orsolya, MESTERHÁZI Mónika és SZLUKOVÉNYI Katalin, Bp., 21. Század Kiadó – Versum, 2021.

⁸⁷ Sexton a kötetet felvezető jegyzetében elnézést kér, mert a versei, mint írja, „olvashatók egy súlyos melankóliás eset lázlapjaként is”. Ezután André Gide naplójából idéz egy részletet: „Minden optimista elhatározás ellenére olykor győz a melankólia; az ember határozottan elbarmolta ezt a bolygót.” Sexton következetesen jelöli verseinek pontos keletkezési dátumát, ami az idézett pretextusok fényében arra csábít, hogy a kötetet naplófeljegyzések sorozataként olvassuk. Ugyanerről írok az *Élet és Irodalomban* közölt kritikámban: BRANCZEI Anna, Ex Libris, *Élet és Irodalom*, 2022. április 1., 19.

C) A pszichoanalitikus olvasásmódok különböző változatai

A pszichoanalitikus olvasatok kiinduló feltevése, hogy a vallomásosként fémjelzett költők verseit és költészetfelfogását döntően alakította a pszichoanalízis, verseikben pedig olyan személyiségmintázatokat, belső lelki folyamatokat és patológikus töréseket ábrázolnak, amelyeket a pszichoanalízis elméletei felől lehet a legjobban magyarázni.⁸⁸ Erre mutat jó példát Horváth Rita a későbbiekben részletesen referált értelmezése, amelyben a szerző Berryman *The Ball Poem* című versét Freud traumaismétlésről alkotott elképzelése felől közelíti meg.⁸⁹ Kiinduló gondolatai szerint a vallomásos költészetben fontos szerepet kap a személyes traumák költészetté formálása, a pszichoanalitikus elméletek pedig interpretációs eszközként segítenek abban, hogy az értelmezések ne zökkenjenek vissza naiv biografizálásba.

A pszichoanalitikus irodalomszemléletet követő szerzők azt kutatják, hogyan lehet Berryman verseit valamilyen tudattalan folyamat modelljeként érteni. Ezzel párhuzamosan új terminusokat javasolnak a vallomásos költészet valóban problematikus fogalma helyett. Helen Vendler például a „freudi líra” kifejezést használja az *Álomdalok* jellemzésére; érvelését a pszichoanalízis II. világháború utáni költészetére gyakorolt hatására építi.⁹⁰ Vendler szerint Henry a „freudi beteg” portréja: „regresszív, sértődékeny, hisztérikus, gyerekes, ravasz, szexuálisan túlfűtött, hencegő, ijedt, szégyentelen és bosszúvágyó; de szomorkodik is, nagy a képzelőtehetsége, kitörően örül, és átjárja őt a joyce-i zene”.⁹¹

Kathe Davis egy évtizeddel korábban született disszertációja mintha megelőlegezné Vendler gondolatait. Berryman egy interjúban megjegyzi, hogy az *Álomdalok* „cselekménye Henry személyisége”. Ezt a gondolatot Davis úgy érti, hogy a hosszúvers a személyiség különböző mintázatainak összességéből épül fel, és ezeknek a mintázatoknak a megragadására kézenfekvőnek tartja Freud meglátásait idézni.⁹² Freud *Das Unbehagen in der Kultur*(a magyar kiadásban: *Rossz közérzet a kultúrában*) című tanulmányának angol nyelvű fordítására támaszkodva Davis amellet érvel, hogy Henry személyisége nem Berryman, hanem az emberiség mentális állapotának lenyomata, és ez

⁸⁸ Vö. pl. VENDLER, *The Given and the Made*, 31.; DAVIS, *Obscurity*, 267., BÓKAY, A vallomás és a test poétikája, 80–81.

⁸⁹ HORVÁTH, Rita, „Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.

⁹⁰ VENDLER, *The Given and the Made*, 31.

⁹¹ *Uo.*, 40.

⁹² DAVIS, *Obscurity*, 267.

kulturális változások, nem pedig individuális folyamatok következménye.⁹³ Az *Álomdalokról* írott elemzésében a bűnösség, a regresszió, a paranoia, illetve az agresszió nyelvi megmutatkozásait fejti fel.

Ami a pszichoanalízis hatását illeti, Miranda Sherwin 2012-es könyve elfogadja Vendler álláspontját. Fogalmi javaslatát ugyanakkor bírálja is azért, mert szerinte Vendler ezzel Freud munkásságára szűkíti a megközelítés fókuszát. Noha Sherwin a freudi én-instanciák tükrében értelmezi az *Álomdalokat*, olvasói attitűdjét Peter Brooks és Shoshana Felman munkáira hivatkozva körvonalazza.⁹⁴ Sherwin a „freudi líra” helyett a „pszichoanalitikus modell” fogalmának⁹⁵ bevezetését javasolja; elemzése azt a képletet idézi, amelyet Felman tanulmánya Lacan Poe-elemzését referálva felvázol.⁹⁶

Lacan szóban forgó tanulmánya Poe *Az ellopott levél* című novelláját⁹⁷ értelmezi részletesen. Poe történetének középpontjában a királynőnek címzett kompromittáló levél áll. A történet első felében megtudjuk, hogy a királynő zavarában az asztalon hagyta a levelet, azt remélve, hogy a szobába lépő királynak így nem szúr szemet. D. miniszter, a „tolvaj” szemtanúja volt a jelenetnek, és azzal a céllal, hogy hatalmat gyakorolhasson a királynő fölött, kicserélte a levelet egy másikkal. A királynő látta, amit D. miniszter tett, de nem szólhatott semmit, így később megbízta a rendőrprefektust, szerezze vissza az eltulajdonított okiratot. Miután a rendőrök nem jártak sikerrel, a prefektus megkérte Dupint, a furfangos úriembert, legyen a segítségükre. Dupin rájön, hogy D. miniszter hasonló megfontolásból ugyanolyan nyilvánvaló módon rejtette el a levelet, mint a királynő, hogy senki ne gyanakodjon rá. Gyűrött, piszkos borítékba tette az okiratot, ezzel azt a látszatot keltve, hogy valami jelentéktelen dologról van szó, és szem előtt hagyta. Dupinnak ez azért tűnt fel, mert ez a hanyagság elűtött „D. szokásos rendességétől”.⁹⁸

Lacan elemzése a levél, a „jelölő” útját követi nyomon. Amellett érvel, hogy a történet első és második része nemcsak tematikus, hanem szerkezeti hasonlóságokat is mutat: az első jelenetet „ősjelenetként”, a második jelenetet ennek az „ősjelenet”

⁹³ *Uo.*, 288. Az idézett szövegében Freud a civilizáció számlájára írja a neurózisok kialakulását. FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában* = S. F., *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 327–405, 350–351.

⁹⁴ SHERWIN, „*Confessional*” *Writing*, 51.

⁹⁵ *Uo.*, 92.

⁹⁶ FELMAN, Shoshana, A költészet olvasása: megjegyzések a pszichoanalitikus megközelítések korlátairól és lehetőségeiről, ford. SÁRI László = *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 413–431, 421–424.

⁹⁷ POE, Edgar Allan, *Az ellopott levél*, ford. PÁSZTOR Árpád = E. A. P., *Elbeszélések*, Bp., Kossuth Kiadó, 2006, 175–192.

⁹⁸ *Uo.*, 190.

ismétléseként definiálja.⁹⁹ A szereplők történetben elfoglalt helyét annak alapján határozza meg, hogy mit érzékelnek, mit látnak abból, ami történik.¹⁰⁰

Sherwin megközelítésében Henry életének története az a jelölő, ami Lacan megközelítésében az ellopott levél, míg az *Álomdalok* darabjai a szerkezetileg egymást ismétlő jeleneteknek feleltethetők meg. Felman szerint egy „klasszikus” pszichoanalitikus olvasat Poe esetében a levél tartalmára lenne kíváncsi¹⁰¹ – az *Álomdalok* esetében ez a kérdés esetleg Henry életének valóságreferenciáira vonatkozna. Sherwin ehelyett azt követi nyomon, hogyan jelennek meg az egyes *Álomdalokban* a személyiség különböző rétegei, Henry élettörténetének „szereplői”. Ennek megragadására veszi alapul Freud „Ösztönén” (ID), „Én” (Ego), és „Felettes-én” (Super-ego) terminusait. Sherwin szerint a gyerekesen viselkedő és az élvezeteknek hódoló Henry az „Ösztönén”; az *Álomdalok* reflektált „narrátora” az „Én”; Mr. Bones pedig a „Felettes-én”, mert úgy tűnik, ő az, aki kontrollálja Henryt.

Noha Sherwin megközelítését érdekes és termékeny értelmezési iránynak tartom, úgy gondolom, hogy ez a lacani mintát követő tanulmány sem lép ki érdemben a vallomásos költészet diskurzusából. Egy másik befogadási modellt javasol ugyan, de nem kínál radikálisan más alternatívát, hiszen nem szakad el attól a hipotézistől, hogy Berryman és pályatársai költészetére hatással volt a pszichoanalízis, és hasonló előfeltevéseket mozgósít, mint a vallomásos olvasatok általában. Mivel az identitás felépítésére, Henry személyiségére fókuszál, értelmezése olykor azt a benyomást kelti, hogy Henryt analizálja, holott egy lacani szemléletet követő elemzéssel ezt a közelítésmódot is leválthatná, ha például Henry élettörténete helyett egy másik jelölőt választana.

Az imént idézett értelmezések a maguk vázolta keretek között meggyőzőek, kizárólagosságuk ugyanakkor megkérdőjelezhető. Úgy tűnik, azért kézenfekvő a pszichoanalízis eszköztárát mozgósítani, mert tudjuk, hogy Berryman költészetére és gondolkodására hatással voltak Freud gondolatai is. A címkéző közelítésmód azonban nyilvánvalóan szűkíti az értelmező játékterét – ezt a gondolatot az életrajzi olvasatok kapcsán már részleteztem. A pszichoanalitikus irodalomszemlélet valóban jó alternatívának tűnik: azzal kecsegtet, hogy kikerülhetők és leválthatók azok az életrajzi

⁹⁹ LACAN, Jacques, Szeminárium *Az ellopott levélről*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv II.*, szerk. KISS Attila, KOVÁCS Sándor és ODORICS Ferenc, Szeged, IctusJATE, 1997, 7–40, 8.

¹⁰⁰ Uo., 11–12.

¹⁰¹ FELMAN, A költészet olvasása, 424.

magyarázatok, amelyek olyan szorosan hozzátapadtak a vallomásos költészet fogalmához. Ugyanakkor a pszichoanalízis végső soron mégis csupán az egyik lehetséges, és nem az egyetlen interpretációs eszköz. Éppen ezért az olyan terminusok, mint a „pszichoanalitikus modell” (Miranda Sherwin),¹⁰² a „freudi líra” (Helen Vendler),¹⁰³ vagy akár a freudi szóhasználatot idéző „belső tárgy költészete” (Bókay Antal)¹⁰⁴ – a vallomásos költészet címkéjéhez hasonlóan – kategorizálnak egyes költőket vagy költői csoportokat. Ráadásul bármelyik irodalmi szöveget olvashatjuk pszichoanalitikus elméletek tükrében, ha megfelelően alátámasztjuk érveinket.

A pszichoanalitikus szerzőktől kölcsönzött elméletek vitathatatlanul izgalmasak és termékenyek lehetnek egy-egy műalkotás befogadásában. Berryman kritikai munkáiban maga is támaszkodott Freud meglátásaira, kifejezetten érdeklődött a pszichoanalitikus elméletek iránt (minden bizonnyal Jung munkáit is olvasta),¹⁰⁵ de – mint azt Coleman megjegyzi – egyáltalán nem tartotta magát pszichoanalitikus kritikusként¹⁰⁶ (ahogyan vallomásos, és ebből következően vélhetőleg pszichoanalitikus költőnek sem). Erre utal ironikus megjegyzése is: „*I know nothing of Freud.*” („Semmit nem tudok Freudról.”¹⁰⁷)

Vannak olyan esetek, amikor a vallomásosság koncepciójához tapadó szempontok mozgósítása valóban gyümölcsöző.¹⁰⁸ Ez Berryman verseinek esetében is így van, de csak részben. Egyetérttek Philip Colemannel abban, hogy akár egyoldalúan „vallomásos”, akár egyoldalúan „pszichoanalitikus” (vagy „freudi”) költőként aposztrofáljuk Berrymant, beskatulyázzuk életművét, leegyszerűsítjük verseinek megértését.¹⁰⁹ Igaz, hogy Berryman gondolkodását inspirálta Freud elmélete. Az is igaz, hogy Berryman nagy figyelmet fordít a verseiben ábrázolt individuumok lélektani kidolgozottságára. Ebből azonban nem következik, hogy Berryman lírájának személyességfelfogása kizárólag a

¹⁰² SHERWIN, „*Confessional*” *Writing*, 51.

¹⁰³ VENDLER, *The Given and the Made*, 31.

¹⁰⁴ BÓKAY, A vallomás és a test poétikája, 80.

¹⁰⁵ Richard J. Kelly gondos szerkesztésében megjelent a Berryman birtokában lévő könyvek jegyzéke: KELLY, Richard J., *John Berryman's Personal Library: A Catalogue*, New York, Peter Lang, 1999. Berryman más szövegeit és megjegyzéseit figyelembe véve, ez a katalógus eligazíthat abban, mely szerzők és költők lehettek hatással Berryman gondolkodására és költészetére.

¹⁰⁶ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 47.

¹⁰⁷ BERRYMAN, John, *Stephen Crane*, Cleveland, New York, The World Publishing Company, Meridian Books, 1962, xii. Kiemelés az eredetiben. Idézi: COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 47.

¹⁰⁸ Mekis D. János például amellett érvel, hogy ha figyelembe vesszük „az életrajzi információk diskurzív természetét”, úgy a vers lélektani aspektusa is lehet irodalom- és kultúrtörténeti elemzés tárgya; a „külső” szempontok pedig akár „poetológiai dimenziókat is megnyithatnak”. Erre a József Attila-recepcióból Tverdota György és Bókay Antal értelmezéseit hozza példaként. MEKIS, *Vers és kontextus*, 37.

¹⁰⁹ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 13.

(freudi) pszichoanalízisben gyökerezik, az pedig kiváltképp nem, hogy a pszichoanalízis lenne az egyetlen adekvát értelmezői keret verseinek megközelítéséhez.

A személyiség Berryman költészetében részben valóban a tudattalan mélyén zajló lélektani folyamatok megtestesítője, másrészt társadalmi-történeti konstrukció is. Ezért tartom meghatározónak a Berryman-recepcióban Philip Coleman már idézett monográfiáját. Coleman a 20. századi történeti kontextus, a hidegháborús események és az amerikai társadalomban végbemenő változások tükrében értelmezi a verseket. A monográfus jó érzékkel kerüli meg a pszichoanalitikus elméleteket, és amellet érvel, hogy Berryman költészetének megközelítésében legalább annyira fontos és termékeny lehet a történelmi valóság és a politikai vonatkozások tekintetbevétele, mint a vallomások olvasatokhoz tapadó szempontok követése.¹¹⁰ Brendan Cooper 2009-es munkája – Coleman korábban megjelent tanulmányaira hivatkozva – hasonló perspektívából közelít a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* és az *Álomdalok* című hosszúvershez.¹¹¹ A két szerző meglátásai többször is jó kiindulópontot jelentenek számomra a vallomások olvasatok bírálata és Berryman verseinek (újra)értelmezése közben. Velük ellentétben azonban nagyobb figyelmet fordítok költészetelméleti-történeti kérdésekre: így például a versbéli ambiguitás témájára; Rilke és Yeats hatására; Berryman Eliot-értelmezésére; az amerikai hosszúvers jelenségére; illetve a *Szerelem & hírnév* kapcsán az ars poeticus olvasat lehetőségére.

¹¹⁰ A Coleman monográfiájára jellemző szemléletváltás egyébként jellemző az utóbbi évtizedek irodalomfelfogásában. Csondor Soma az ezredforduló magyar irodalmának „(új) személyes” irányairól szóló tanulmányában így fogalmaz: „Eszerint a változás, amely nyomán a valóság szó immár idézőjelek nélkül is leírható, nem a világról alkotott elméleti belátásaink változásának köszönhető, hanem az irodalmi diskurzusban [...] bekövetkezett hangsúly-, illetve jelentőségeltolódásnak. A szövegcentrikus elméletek hegemoniáját [...] az etikai, politikai kérdésekre nyitott, problémaérzékeny látásmód váltotta fel, mely ugyanakkor nem felejtkezik meg a korábbi elméletek tanulságairól sem.” (CSONDOR Soma, Az [új] személyesség irányai az ezredfordulón: Az „én” pozíciói Oravecz Imre, Esterházy Péter és Borbély Szilárd alkotásaiban, *A vörös postakocsi* [2023/1], 12–22, 14.) Úgy vélem, ez a gondolat a nemzetközi diskurzusra is érvényes.

¹¹¹ COOPER, *Dark Airs*, i. m.

I.3. A disszertáció felépítése

Az előző fejezetekben részletezett felvetések nyomán a vallomásos olvasatokra Hans-Georg Gadamer szellemében úgy tekintek, mint az értelmezésben termékenyen működtethető előítéletekre.¹¹² Azt a gondolatot, hogy az előítéletek gyümölcsözőek lehetnek a megértésben, Gadamer más szövegeiben is felveti. *Hermeneutika* című esszéjében például a következőket írja: „[...] megértés csak úgy lehetséges, ha a megértő játékba hozza saját előfeltevéseit. Az értelmező produktív hozzájárulása elválaszthatatlanul hozzátartozik magának a megértésnek az értelméhez.”¹¹³ *Szöveg és interpretáció* című tanulmányában is amellet érvel, hogy az értelmezés beszélgetés, dialógus a szövegekkel, „állandóan változó kísérlet”, „ismétlődő kísértés”, hogy belebocsátkozzunk valamibe („sich auf etwas einlassen”), hogy kapcsolatba kerüljünk valakivel („sich mit jemandem einlassen”).¹¹⁴ Mint írja, „[a] beszéd olyannyira nem az előítéleteink pusztá kiterjesztése és érvényesítése, hogy inkább azok kockáztatását jelenti.”¹¹⁵

Disszertációmban mindvégig abból a felvetésből indulok ki, hogy Berryman versei a vallomásos olvasatok előbbieken referált szempontjainak kizárólagosságát megkérdőjelező perspektívából is megközelíthetők. Mivel az amerikai költő maga kifejezetten tiltakozik a vallomásosság címkéje ellen, különösen indokoltnak tartom a vallomásos olvasatokkal szembeni gyanakvó viszonyulást. *A költő mint kritikus. A vallomásos olvasatok szempontjainak relativizálása Berryman önkomentárjaiban és költészeti tárgyú írásaiban* című fejezetben az amerikai költő személyesség-konceptióját körvonalazom esszéinek, interjúinak és más költészeti tárgyú írásainak értelmezésén keresztül. Berryman tudatosan reflektál a kritikusok meglátásaira. Sőt, az lehet a benyomásunk, hogy ő maga is relativizálni próbálja a vallomásos költészet fogalmához tapadó szempontokat és értelmezői gyakorlatokat. Ezt a benyomást erősítik a költői én ambiguitásáról alkotott gondolatai is.

¹¹² GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 198.

¹¹³ GADAMER, Hans-Georg, *Hermeneutika*, ford. BACSÓ Béla = *Filozófiai hermeneutika*, szerk. CSIKÓS Ella és LAKATOS László, Bp., Filozófiakutatók Továbbképző és Információs Központja, 1990, 11–28, 23.

¹¹⁴ A német eredetire támaszkodom: GADAMER, Hans-Georg, *Text und Interpretation* = H-G. G., *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode (Gesammelte Werke. Band 2.)*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993², 330–360, 335.

¹¹⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. n., é. n., 21.

Az előző fejezetekben amellet érveltem, hogy Berryman költészetének személyességfelfogása nem csak a pszichoanalitikus elméletek felől ragadható meg. A *költészet személyessége Berryman Eliot-olvasatában* című fejezetben megpróbálom közelíteni egymáshoz a két költő személyességről alkotott gondolatait. Noha Berryman „vallomásosként” és Eliot „objektívként” fémjelzett líráját szembeállítják egymással a recepcióban, úgy tűnik, a két költő között több ponton is egyetértés mutatkozik a személyesség és a személytelenség kérdéseit illetően.

Az értelmező fejezetekben Berryman legmeghatározóbb műveivel foglalkozom. A recepcióval párbeszédbe lépve dolgozatomban olyan szempontokat mozgósítok, amelyek némileg elmozdulnak a vallomásos olvasatokban bevett értelmezői gyakorlatoktól. A *The Nervous Songs (Pszichédalok)* című ciklusról szóló fejezetben két hatástörténeti szálát húzok végig. Rainer Maria Rilke *Die Stimmen (Hangok)* című ciklusa közvetlenül hatott erre a szövegegyüttesre, míg William Butler Yeats hatása az életmű egészében, sokszor alig észrevehetően érvényesül. Berryman nyelvileg karakteres lírai alakokat ábrázol verseiben, Rilke és Yeats verseivel összevetve pedig jobban megragadhatók a *Pszichédalok* verseinek sajátos vonásai.

A *Pszichédalokról* szóló fejezet után az amerikai hosszúvers hagyományáról adok vázlatos áttekintést – ezzel vezetem fel Berryman *Homage to Mistress Bradstreet (Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt)* és *The Dream Songs (Álomdalok)* című hosszúverseinek megközelítését. A modern amerikai eposzok értelmezéséhez kapcsolódó szempontok segítenek megragadni Berryman verseinek történeti vonatkozásait. A *Bradstreet*-versről írott értelmezésemben a szerzői intencióval összhangban azt szemléltetem, hogyan viszonyul az amerikai költő a 17. századi puritán költőnő Anne Bradstreet alakjához. Amellet foglalkozok állást, hogy Berryman versétől elválaszthatatlan a történeti reflektáltság; a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* érthető úgy nevezett „revizionista” alkotásként, amely nemcsak Bradstreet alakját írja újra, hanem a puritánokról alkotott ideákat is. Dolgozatomban foglalkozom Ben Shahn 1956-os kiadáshoz készített rajzaival is, amelyek tovább árnyalják a versben ábrázolt Bradstreet-képet.

Az *Álomdalok* című sokat értelmezett hosszúvers esetében amellet érvelek, hogy az „álom” szó utalhat az „amerikai álom” kifejezésre (Berryman vélhetőleg olvasta James Truslow Adams *The Epic of America [Amerika eposza]* című 1931-es munkáját¹¹⁶),

¹¹⁶ TRUSLOW, James Adams, *The Epic of America*, Boston, Little, Brown, and Co., 1931.

illetve a hosszúvers álomszerű vonásaira is. Az *Álomdalok* darabjai azt a benyomást keltik, hogy Berryman összekapcsolja ezt a két aspektust: úgy rombolja le az amerikai álom ideáját, hogy valóságos álommá, rémálommá írja a 20. századi Amerika valóságát.

A dolgozat utolsó Berryman-fejezetében a *Love & Fame (Szerelem & hírnév)* című kötetre összpontosítok. Megközelítesemben kifejezetten építék a kötet kritikai visszhangjára, mivel ezek az önreferens versek folyamatos párbeszédet folytatnak a befogadóval. Úgy gondolom, hogy a *Szerelem & hírnév* olvasása közben nem hagyhatók figyelmen kívül az irodalmi és kulturális referenciák, a költő megítélésére és művei fogadtatására tett reflexiók sem. Ebben a fejezetben támaszkodom leginkább a vallomásos költészet fogalmára, de csak azért, hogy megmutassam, hogyan gazdagítja az önéletrajziként érthető verseket, ha ars poeticaként, költői imázsteremtésként értjük azokat.

A komparatív kitekintésekben a Berryman-fejezetekben érintett témákat gondolom tovább magyar költők verseinek értelmezésén keresztül. Csehy Zoltán *John Berryman gasztronómiája* című hommage-verse címével ellentétben csak lazán kapcsolódik Berryman szövegeihez, ennek ellenére (vagy éppen ezért) új megvilágításba helyezi azokat. Véleményem szerint a játékos viszonyulás átszínezi a Berryman alakjáról alkotott képet, és így zárójelbe teszi a tragikus vég felől közelítő vallomásos olvasatokat is. Csehy hommage-verse mellett Petri György interjúival és önkomentárjaival, valamint Rakovszky Zsuzsa *Hangok* című ciklusaival foglalkozom. Reményeim szerint ezek az értelmezések nemcsak Berryman költészetének megértéséhez szolgálnak adalékokkal, hanem önállóan is megállják a helyüket, és így releváns szempontokkal gazdagítják az érintett költők recepciótörténetét.

II. A KÖLTŐ MINT KRITIKUS.

A VALLOMÁSOS OLVASATOK SZEMPONTJAINAK RELATIVIZÁLÁSA BERRYMAN ÖNKOMMENTÁRJAIBAN ÉS KÖLTÉSZETI TÁRGYÚ ÍRÁSAIBAN

II.1. Berryman Berrymanról.

A szerzői intenció figyelembevétele az értelmezésben mint lehetőség

Az interjúk, az önkomentárok és a költő esszéi, akárcsak a paratextusok, a szerzői intenciót közvetítik, ezért joggal vethető fel, hogy nincs helyük egy olyan dolgozatban, amely elsősorban a szerzői intencióra támaszkodó olvasatokat bírálja, mert azok lezárják az értelmezést. Kálmán C. György szerint a paratextusok lazábban vagy szorosabban kapcsolódnak az irodalmi művekhez; olykor megalapozzák az olvasatot, terelhetik a befogadót, jelentésmódosító szerepük lehet.¹¹⁷ Ehhez a következő megjegyzést fűzi: „Csakhogy ez nagyon úgy hangzik, mintha [e szövegek figyelembevételével] előíránk valamiféle »módszert« vagy »szabályt« az értelmezés számára – ez pedig azzal a következménnyel jár, hogy eljutunk a »jobb« vagy akár »legmegfelelőbb« megértéshez – ami viszont már elég gyanús álláspont.”¹¹⁸ A paratextusokat ugyanakkor, mint írja, „gyakran játékos, ironikus vagy ellentmondásos viszony fűzi az irodalmi műhöz, és nincs olyan törekvésük (nem tulajdonítunk nekik olyan törekvést), hogy *közvetlenül* és *egyértelműen* irányítsák az értelmezést” (*kurzíválás tőlem – B. A.*).¹¹⁹ Kálmán C. meglátásai a paratextusokról nemcsak Berryman *Álomdalok* című hosszúversének 1969-es kiadásához fűzött szerzői előszavára vonatkoztathatók, hanem az amerikai költő minden olyan szövegére, amely valamilyen módon a szerzői szándéknak ad hangot.

Berryman magyar pályatársa, Petri György versről versre haladó kommentárfolyamot közölt a *Holmiban*¹²⁰ *Magyarázatok M. számára* (1971) című

¹¹⁷ KÁLMÁN C. György, Paratextusok és ideológia = K. C. Gy., „Dehogys terem citromfán.” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 128–149, 129–130.

¹¹⁸ Uo., 132.

¹¹⁹ Uo., 139.

¹²⁰ A *Magyarázatok P. M. számára* első fele 2000-ben, a második fele posztumusz, 2007-ben jelent meg a folyóiratban. Petri kommentárjaira az összkiadás alapján hivatkozom: PETRI György, *Magyarázatok P. M. számára* = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 611–681.

kötetéhez: amellet, hogy életrajzi adalékot fűz a műveihez, kritikai távolságtartással értelmezi őket – sokszor egészen aprólékos olvasatát adja saját szövegeknek.¹²¹ Ezek az írások sem zárják le az értelmezést, csak azért mert a költő írta őket. Ugyan választ adnak arra a kérdésre, hogy „mire gondolt a költő” versírás közben, végső soron azonban ezek a kommentárok ugyanolyan értelmezések, mint a többi – jóllehet azt az illúziót keltik, hogy miután elolvastuk őket, mindent tudunk Petriről és a kötetéről.

Gillian White *Lyric Shame* című monográfiájában amellet érvel, hogy a „lírai” költők, így a vallomásosnak titulált Anne Sexton verseinek értelmezése az újkritika pedagógiai öröksége, a túlzottan elméletorientált, szövegközpontú olvasásmódok miatt szűkült be: az értelmezők elsősorban a versben „beszélő” énre, a személyesség kifejezésének problémájára fókuszáltak,¹²² és minden más külső vonatkozást kizártak, azt feltételezve, hogy amit nem lehet az adott mű szövegéből kibontani, az tévútra viheti az értelmezést. Ezt tapasztalhatjuk akkor is, amikor áttekintjük Berryman költészetének recepcióját. White Sexton esszéit, önreflexióit használja arra, hogy más perspektívából közelíthessen a versekhez. Úgy gondolom, ez a módszer Berryman esetében is jól kamatoztatható. Petri György-monográfiájában Horváth Kornélia felveti, hogy bár a magyar költőnek nincs „szisztematikusan kifejtett”¹²³ teoretikus álláspontja, mégsem „[...] tekinthetünk el nagyszámú poétikai és líraelméleti érvényű megnyilatkozásától, amelyeknek interjúiban, cikkeiben, rövid elemzéseiben és egyéb feljegyzéseiben rendre hangot adott.”¹²⁴ Ez a gondolat Berrymanre vonatkozóan is érvényes: az amerikai költő rendkívül érzékeny irodalomkritikus; a kritikai írásaiban és az interjúiban körvonalazódó költészet- és személyességfelfogása a vallomásos olvasatok szempontjain túlmutató értelmezői keretet ad a verseinek megközelítéséhez.

Az iménti gondolatokat szem előtt tartva disszertációmiban amellet érvelek, hogy Berryman esszéire és önkomentárjaira tekinthetünk egy beszéd-szituáció részeként, amelyek – Gadamer szavaival élve – nem pusztán „egy intencionált értelem”¹²⁵ rögzítését szolgálják, hanem kinyitják az értelmezést. Problémaérzékeny Celan-esszéjében Gadamer sem zárkózik el attól a gondolattól, hogy a szöveghez képest külső információk,

¹²¹ A sorozat legterjedelmesebb, *A szerelmi költészet nehézségeiről* című vershez fűzött kommentárban például részletes és pontos olvasatát adja a tekintetmotívumnak (uo., 648–649).

¹²² WHITE, *Lyric Shame*, 2–4; 15.

¹²³ HORVÁTH Kornélia, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, Bp., Gondolat, 2017, 53.

¹²⁴ Uo. (Erre a Petri-fejezetben még visszatérek.)

¹²⁵ GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 21.

a szerzői szándék figyelembevétele is lehet termékeny az értelmezésben, feltéve, hogy az érdemi módon támogatja az interpretációt, és nem zárja le azt:

Természetesen a kívülről érkező információk gyakran valóban értékesek. Megóvnak a helyesség teljes hiányától, ha saját magunk próbálkozunk az értelmezéssel. Megkönnyítik – legalábbis egy első szinten – azt, hogy mindent helyesen, azaz egységes koherenciában értsünk. Celan versei azonban nem érthetők versként mindaddig, míg kizárólag az egyik vagy másik szinten maradunk.¹²⁶

Berryman verseinek értelmezésében paradox módon éppen az újkritika mutathat alternatívát az eddigi megközelítésekhez képest. Az amerikai újkritikával foglalkozó áttekintések fontosnak tartják kiemelni, hogy a pozitivistá irodalomtudomány ellenében megfogalmazott újkritikus szemlélet szerint a versek függetlenek a szerzőtől;¹²⁷ a lírai hangot egy beszélőnek, „perszónának” tulajdonítjuk; az értelmezés során pedig a szövegben megalkotott karakterekre fókuszálunk, mintha a vers „miniatűr dráma” vagy „regény” lenne.¹²⁸ Az újkritikus felfogás egyúttal a szövegekre irányuló intenzív figyelmet vár el az olvasóktól.¹²⁹ Részletes és mélyre ható versinterpretációiban Berryman kritikusként és irodalomtörténészként saját bevallása szerint is sokat merít a ’40-es és ’50-es években meghatározó újkritikusok módszereiből. Úgy tűnik, a szabványválaszoktól mentes, asszociatív, a versekre koncentráló megközelítései olyan újkritikusok útmutatásait követik, mint például Ivor Armstrong Richards¹³⁰ vagy John

¹²⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Ki vagyok Én, és ki vagy Te?*, ford. SÁNDORFI Edina = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd és SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 245–261, 254.

¹²⁷ ROBEY, David, *Angolszász újkritika = Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Bp., Osiris, 1995, 83–104, 83.

¹²⁸ CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts és London, England, Harvard UP, 2015, 109–111.

¹²⁹ ROBEY, Angolszász újkritika, 87–89.

¹³⁰ Richards *Practical Criticism: A Study of Judgement* (London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1930) című pedagógiai célzatú könyvének magyarul is olvasható bevezető fejezetében azt taglalja, milyen akadályok gördülhetnek az olvasók elé a művek elemzése közben. Idetartoznak például a *mnemotechnikai irrelevanciák*, olyan érzelmi hatások, amelyek semmiféle kapcsolatban nincsenek a verssel, és ezért téves asszociációkhoz vezethetnek; a *szabványválaszok*, amelyek a verstől független szempontokat hoznak az értelmezésbe; a *szentimentalizmusban* rejlő veszélyek, amelyek teret engednek az érzelmi túlzásoknak. RICHARDS, I. A., *Az irodalomtudomány gyakorlata*, ford. BARTÁK Henriett = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 380–390, 384–385.

Crowe Ransom.¹³¹ Korábban már idézett Lowell-esszéjében a költő helyére egy „perszónát”, „fiktív beszélőt” léptet; írásának végén pedig azt hangsúlyozza, hogy a versolvasás „intim figyelmet” követel meg a befogadótól.¹³² Az ambiguitásra irányuló kitüntetett figyelve szintén az újkritikusokhoz kötheti Berrymant. Az amerikai költő is függetleníti a szöveget a szerzőtől (ezt később Berryman Eliot-képéről szólóan részletezem), az újkritikusokkal ellentétben azonban nagyobb figyelmet szentel a történeti kontextusnak és a vers társadalmi-kulturális beágyazottságának. Erre utal például Lowell-esszéjének egyik felvezető gondolata: „A kritikusok, akik maguk nem írnak verseket, egy dologról időnként megfeledkeznek, mégpedig arról, hogy a költészetet valódi emberek írják, és ennek nyomai nagyon közel visznek hozzájuk.”¹³³ Jóllehet ez az elképzelés sem áll kimondottan távol az újkritikától. David Robey ezzel kapcsolatban a következőket írja:

[Az újkritika] változatlanul érvényes teoretikus alternatívát kínál a formalizmussal és a strukturalizmussal szemben, olyan alternatívát, melyet sok olvasó és kritikus az utóbbiaknál könnyebben tud összeegyeztetni azzal, amit az irodalomról és az életről gondol. Mert egyfelől igaz ugyan, hogy az újkritikusok az irodalom speciális jellegét hangsúlyozták [...], másfelől viszont mindig kiemelték kapcsolatát a „való” világgal, és azt a segítséget, melyet az emberi létezés mindennapi problémáinak megoldásában adhat számunkra. Az újkritika – a formalizmussal és a strukturalizmussal ellentétben – empirikus és humanista.¹³⁴

¹³¹ Ransom *Criticism as Pure Speculation (A kritika mint puszta spekuláció)* című esszéje útmutató kritikusoknak, amelynek több meglátása is számonkérhető Berryman esszéin, így például a következő gondolat: „A [jó] kritikus szándékának tehát feltehetőleg arra kell irányulnia, hogy a költeményt érzékenyen [a tartalomra és a poétikus töltetre, a „textúrára” is figyelmesen] olvassa, technikai módszeréről komparációs ítéletet alkosson” (*kiegészítő megjegyzések tőlem – B. A.*). RANSOM, John Crowe, *A kritika mint puszta spekuláció*, ford. VÁMOSI Pál = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 357–368, 358. Az eredeti szöveg angol nyelven 1941-ben jelent meg a következő kiadásban: RANSOM, John, Crowe, *Criticism as Pure Speculation = The Intent of the Critic*, edited and introduced by Donald A. Stauffer, Princeton, Princeton University Press, 1941, 89–124. Könnyen lehet tehát, hogy Berryman olvasta a szöveget.

¹³² BERRYMAN, *Despondency and Madness*, 322.

¹³³ Uo., 316.

¹³⁴ ROBEY, *Angolszász újkritika*, 84.

Berryman költészeti tárgyú írásai és költői önreflexiói megkérdőjelezik a vallomásos és a pszichoanalízis eszköztárát mozgósító olvasatokat. Ehhez hozzátartozik, hogy Berryman elutasítóan reagál a „vallomásos költészet” címkére, és az is, ahogyan az ambiguitás retorikai eszközével elbizonytalanítja a versben ábrázolt személyközi viszonyokat. Ezt a felvetést a következőkben három, a „személyesség” és „személytelenség” témájához kapcsolódó pontban járom körül. (1) Először azzal foglalkozom, hogyan válik irónia tárgyává az életrajzi megközelítés lehetősége az interjúkban és az *Álomdalokhoz* fűzött szerzői előszóban. (2) Ezt követően Berryman *Labda-vers* című költeményéről írott elemzésemben azt szemléltetem, hogy a többértelmű névmások elbizonytalanítják referenciális olvasat lehetőségét. (3) Végül amellet érvelek, hogy Berryman Eliot költészetéről alkotott képe elmossa a személyes és a személytelen költészet között húzódó határokat. Berryman Eliotról alkotott képe arról tanúskodik, hogy a „személyesség” a költészetben nem feltétlenül egyenlő a „vallomásossággal”.

II.2. Az életrajzi referencia mint irónia tárgya

Nem meglepő, hogy Berryman – az újkritikusok hatása alatt – alapvetően idegenkedik a pszichologizáló-biografizáló olvasatoktól. Pályája során visszatérően az életrajzi megközelítések elbizonytalanítására, devalválására törekszik. Lowell verséről írott elemzésében ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „Hogy egy ilyen személyes hangvételő verset magyarázhatok, az egyszerűség kedvéért úgy tettem, mintha az »én« a költő lenne, de a beszélő természetesen sohasem lehet a valódi szerző, akinek címe, társadalombiztosítási száma, kötelezettségei, értékítéletei, emlékei, vágyai vannak.”¹³⁵ Noha közel áll a költőkhöz, a valódi emberekhez, akik megalkotják, a vers énje nem a valódi költő. Ez a gondolat emlékeztet arra, amit Berryman *Álomdalok* című hosszúversének kulcsfigurájáról, Henryről mond interjújában.

Henryre a recepció egy részében Berryman alteregójaként tekintenek, és egyenlőségjelet tesznek Henry alakja és a költő valós személye közé. Berryman erre vonatkozó ironikus¹³⁶ megjegyzései ugyanakkor azt jelzik, hogy közel sem annyira magától értetődő kettejük azonosítása, sőt, egy alkalommal (a dolgozat mottójában is idézett beszélgetésben) élesen kikéri magának ezt az azonosítást: „Henryt azzal gyanúsítják, hogy én vagyok, engem pedig azzal, hogy Henry vagyok, és én hiába tagadom, senki sem hisz nekem.”¹³⁷ Berryman játszik a kritikusokkal: megnyilatkozásai többnyire kétértelműek, így meghagyják az értelmezés szabadságát is. Az olvasóval párbeszédet folytatva kibillentik megszokott befogadói sémáinkat, és ennek

¹³⁵ „For convenience in exposition, with a poem so personal, I have been pretending that »I« is the poet, but of course the speaker can never be the actual writer, who is a person with an address, a Social Security number, debts, tastes, memories, expectations.” BERRYMAN, *Despondency and Madness*, 321.

¹³⁶ Tisztában vagyok azzal, hogy az irónia fogalma körüli diskurzus szerteágazó, és egyes szerzők más-más szempontok mentén közelítik meg a terminus jelentését (ennek rövid, ugyanakkor körültekintő összefoglalását adja Paul de Man sokat idézett tanulmánya: MAN, Paul de, *Az irónia fogalma* = P. de M., *Eszttétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000, 175–204, 175–177.). Megközelítésemben az ironikus megszólalásban rejlő kétértelműségre koncentrálok. Paul de Man – Northrop Frye nyomán – az iróniát trópusként írja le. A trópus, mint de Man kiemeli, azt jelenti, hogy „fordulni”, az „elfordulás”, az „elhajlás” pedig döntő mozzanata az ironikus megszólalásnak. Mint de Man fogalmaz: „a jelentésnek ez az elfordulása az, amit az irónia minden hagyományos meghatározása kétségkívül magában foglal, mint például, »egyvalamit érteni, és mást mondani«, vagy »gánccsal dicsérni« [...] – habár érezhető, hogy az iróniában az elfordulás mozzanata kicsivel többet jelent, radikálisabb tagadást vonz” (uo., 177.). A jelentés elfordulása, többértelműsége relatívvá teszi a megszólalást, mint az a rajz, amely egyszerre mutatja egy nyúl és egy kacsza képét. (Az iróniával összefüggésben Linda Hutcheon elemzi a rajzot: HUTCHEON, Linda, *Modelling and Meaning: The Semantics of Irony* = L. H., *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London & New York, Routledge, 1995, 55–85, 57.)

¹³⁷ „Henry is accused of being me and I am accused of being Henry and I deny it and nobody believes me.” *The Art of Poetry* by Peter STITT, 128.

hozadékaként felülbírálják a vallomásos költészet fogalmához kapcsolódó előítéleteinket is.

Disszertációjában Kathe Davis megjegyzi, hogy Berryman azokat a megközelítéseket teszi zárójelbe, amelyek a verseket az életrajzot kísérő illusztrációkként olvassák;¹³⁸ Davisnek azonban nem célja Berryman interjúinak, illetve önkomentárjainak részletes és módszeres retorikai értelmezése. A *Paris Review* számára készült interjújában az amerikai költő következetesen hangsúlyozza, hogy Henry kitalált karakter, egy jól átgondolt terv része: „[...] én valódi ember vagyok: ő [Henry] semmi más mint koncepciók – az én koncepcióim – sorozata. [...] Csak azt teszi, amire én kötelezem.”¹³⁹ Egy másik interjújában arról kérdezik Berrymant, mi a kapcsolat közte és Henry között. Ő erre látszólag informatív, valójában az olvasót elbizonytalanító választ ad:

Egyszer a második feleségem és én sétáltunk egy sugárúton Minneapolisban és azon gondolkodtunk, mi a legrosszabb név, amit el lehet képzelni egy férfinak és egy nőnek. A női nevünk Mabel lett, a férfi Henry. Szóval ettől kezdve, a legbarátságosabb és legelragadóbb módon, ő volt Mabel, én pedig Henry; és innen jött a Henry név. [...] *Azt hiszem, ennek eldöntését a kritikusokra bízom. Henry hasonlít rám és én is hasonlítok Henryre; de másrészt én nem Henry vagyok. Tudják, én fizetek jövedelemadót, Henry nem fizet jövedelemadót.*¹⁴⁰

Az idézett részlet egy életrajzi momentumhoz köti Henry nevének kitalálását, ezzel párhuzamba állítja Berrymant és a versbéli alakot. Az erre vonatkozó ironikus (kurzívval jelölt) megjegyzés elfogadja és kétségbe is vonja a költő és Henry azonosításának lehetőségét. Berryman az életrajzi én és Henry, a kitalált, megalkotott karakter hasonlítanak egymásra, hiszen a költő részben saját életének anyagából és élményeiből

¹³⁸ DAVIS, *Obscurity*, 21.

¹³⁹ „I am an actual human being: he [Henry] is nothing but a series of conceptions – my conceptions. [...] He only does what I make him do.” *The Art of Poetry* by Peter STITT, 130.

¹⁴⁰ *Kurziválás és kiemelés tőlem – B. A.* Angolul: „One time my second wife and I were walking down an avenue in Minneapolis and we decided on the worst names that you could think of for men and women. We decided on Mabel for women, and Henry for men. So from then on, in the most cozy and adorable way, she was Mabel and I was Henry; and that how Henry came into being. [...] I think I'll leave that one to the critics. Henry does resemble me, and I resemble Henry; but on the other hand I am not Henry. You know, I pay income tax; Henry pays no income tax.” BERRYMAN, John, An interview with John Berryman by David MCCLELLAND, John PLOTZ, Robert B. SHAW, and Thomas STEWART = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMANN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 69–80, 73.

dolgozik. Ugyanakkor értelemszerűen különböznek is egymástól: részben azért, mert Berryman „valódi ember”, Henry pedig egy fiktív világban él. Ez közelít ahhoz a gondolathoz, amit a Lowell-esszében olvashatunk, miszerint a vers énje ugyan közel áll a költőhöz, a valódi emberhez, de nincs társadalombiztosítási száma, nincsenek kötelezettségei („nem fizet jövedelemadót”). Berryman és Henry azért is különböznek egymástól, mert Henry mások alteregója lehet. Akárcsak Lowell, Berryman sem kizárólag saját személyiségét és szenvedéseit juttatja kifejezésre versében.

Berryman válasza első olvasatra azzal kecsegtet, hogy közelebb kerülhetünk az *Álomdalok* megértéséhez, ha tudjuk, mi vagy ki ihlette Henry figuráját. Ez azonban illúzió marad: az ironikus megjegyzéssel Berryman az életrajzi és a versbéli én közötti megfeleltetés, a versek referenciális visszaolvashatóságának lehetőségeit bizonytalanítja el.¹⁴¹ Erről Paul de Man az önéletrajzi olvasásról alkotott gondolatai juthatnak eszünkbe. De Man szerint úgy tűnik, mintha az önéletrajz szorosabban kötődne külső referenciákhoz, igazolható tényekhez, „potenciálisan bizonyítható eseményekhez”, mint a fikció. „Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmot, ezek a valóságtól való eltévelyedések azonban továbbra is egyetlen szubjektumból erednek, akinek identitását tulajdonnévének biztosra vett olvashatósága határozza meg.”¹⁴² Ezt a „biztosra vett olvashatóságot” kérdőjelezi meg de Man. Szerinte épp annyira jogos azt feltételezni, hogy maga az önéletíró vállalkozás hozza létre az életet, az író tevékenységét pedig „az önarckép-rajzolás technikai kívánalmi vezérlik”, mint azt, hogy az önéletrajz egy fényképhez vagy egy realista képhez hasonlóan kötődik modelljéhez.¹⁴³ Így jutunk el ahhoz a tételhez, miszerint „a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetlenség”.¹⁴⁴

Berryman elbizonytalanító megjegyzései kifejezetten felerősítik ezt az eldönthetlenséget, azért, hogy végül eltérítsék a befogadót a művek valóságreferenciáinak felkutatásától. Ezért – mint azt Plath költészetéről szólva Bollobás Enikő találóan megfogalmazza – „[a]z olvasó számára [...] a referencia világánál, a foucault-i »szavak és dolgok« puszta metszéspontjánál sokkal izgalmasabb – és a szövegek értelmezése szempontjából lényegesebb is – az író diszkurzív gyakorlatának, a

¹⁴¹ Kulcsár-Szabó Zoltán József Attila *Szabad-ötletek jegyzéke* című szövege kapcsán megfogalmazott gondolatait veszem át. KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 131–132.

¹⁴² MAN, Az önéletrajz mint arcrongálás, 94.

¹⁴³ Uo.

¹⁴⁴ Uo., 95.

»diszkurzív formációknak« a megismerése.”¹⁴⁵ Az *Álomdalok* esetében tehát nem az a kérdés, hogy „John Berryman” és Henry hol találkoznak a szövegvilágon kívül, hanem az, hogyan alkotja meg Berryman Henry karakterét, és hogyan építi fel az *Álomdalok* szerteágazó kulturális és történeti utalásokban gazdag világát.

Az *Álomdalok* 1969-es kiadásához fűzött szerzői előszavához is hasonlóan közelíthetünk, mint az előbbieken értelmezett interjúrészelethez:

A dalokból kiolvasható számos vélemény és tévedés nem Henry, még kevésbé a szerző gondolataiból, mint inkább a munka címéből következik. [...] Bármennyi karaktert is vonultatnak fel, a versek alapvetően egy kitalált figuráról, Henryről szólnak (nem a költőről, nem rólam), egy középkorú fehér amerikaiáról, aki néha feketének maszkírozza magát, aki jóvátehetetlen veszteséget szenvedett el, és aki néha egyes szám első, néha harmadik, néha pedig második személyben beszél magáról; van egy meg nem nevezett barátja, aki úgy hívja őt, hogy Mr. Bones, meg ehhez hasonlók. Nyugodjék békében.¹⁴⁶

Berryman vélhetőleg azokat a kritikusait és olvasóit szólítja meg, akik párhuzamot állítanak közte és Henry között. A kiemelt részlet azt hangsúlyozza, hogy Henry kitalált, a szövegben megkonstruált karakter. Kathe Davis szerint az erre vonatkozó közbevetés kétértelmű: disszertációjában felveti, hogy a „nem a költő, nem én”-szöveghely érthető magyarázó („nem a költő, [azaz] nem én”) és kapcsolatos szerkezetként is („nem én és nem is a költő”). Amellett érvel, hogy Berryman poétikai gyakorlatát tekintve nagyon is

¹⁴⁵ BOLLOBÁS Enikő, Énné váló álarc, álarccá váló Én (a tükörben). A plathi Bildung természetrajzához = *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 59–78, 59. Bollobás Foucault *A tudás archeológiája* című könyvének gondolatait idézi: Foucault könyvében a beszéd tárgyait létrehozó viszonyrendszerek felállítására és megismerésére helyezi a hangsúlyt, ami „magát a diszkurzív gyakorlatot jellemzi; így végül nem valami alakzatot vagy formát fedezünk fel, hanem olyan szabályok halmazát, amelyek egy adott gyakorlatban immanensek, és azt a maga sajátosságában meghatározzák” (FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 63–65.). Gyümölcsözőnek tartom, hogy Bollobás játékba hozza Foucault elméletét, mert ezzel valóban ellép a korábbi interpretációkat meghatározó életrajzi és pszichoanalitikus elméletektől. Meggyőző például, hogy Bollobás azért elemzi maszkíráként Plath költészetét, mert a verseiben és prózai szövegeiben tetten érhető a maszköltés, a szerepfelvétel gesztusa.

¹⁴⁶ „Many opinions and errors in the songs are to be referred not to the character Henry, still less to the author, but to the title of the work. [...] The poem then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character (not the poet, not me) named Henry, a white American in early middle age sometimes in blackface, who has suffered an irreversible loss and talks about himself sometimes in the first person, sometimes in the third, sometimes even in the second; he has a friend, never named, who addresses him as Mr. Bones and variants thereof. Requiescant in pace.” BERRYMAN, John, *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2014 (1969), xxx.

elképzelhető a szándékos grammatikai kétértelműség. Davis szerint a szöveg ezzel arra utal, hogy az alkotás világában élő költő hasonlít is a hétköznapi emberre, de különbözik is tőle.¹⁴⁷ Davis értelmezésében ez a passzus így jól rímel Berryman előbbieken értelmezett interjúrészetére, valamint a Lowell-esszé egyik következtetésére is („a beszélő természetesen sohasem lehet a valódi szerző”).¹⁴⁸ Berryman ezzel nemcsak Henrytől tartja magát távol, hanem költői énjétől is, ami felveti annak a lehetőségét, hogy magára a költőre is megkonstruált figuraként tekintsünk. Ennek figyelembevétele termékeny szempontot jelenthet azoknak verseknek a megközelítésében, amelyekbe Berryman beleírja a költő alakját is – az *Álomdalok* és a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúvers mellett ide sorolhatók a *Szerelem és hírnév* című kötet szövegei is.

Az interjúrészlethez hasonlóan az előszó is elbizonytalanítani látszik a referenciális olvasatokat. A szerzői kommentár szerint Henry egyetlen személy, de több alakban tűnik fel. Ezt felfoghatjuk a széthullott identitás reprezentációjaként; Sherwin értelmezését követve elgondolhatjuk a freudi én-instanciák analógiájaként; vagy a versbéli én (Henry) kilétének rögzíthetőségét, a referenciális visszaolvashatóságot megkérdőjelező játékként is. A zárómondat – „Nyugodjék békében.” – azt sejteti, hogy Henry halott, azaz feltehetőleg a barátja beszél helyette az *Álomdalokban*. Ugyanakkor a meg nem nevezett barát kiléte is kérdéses. Ha ő a költő, akkor is lehet Henry figurájához hasonlóan kitalált, csak a szövegek terében létező karakter. Meglátásom szerint az előszó szövege is azt jelzi, hogy a megértés kulcsa nem abban a kérdésben rejlik, vajon biztosan tudjuk-e ki beszél és ki írja az *Álomdalokat*. Az első mondata ráadásul azt sejteti, hogy címével magát alakítja a szöveg, azaz bizonyos értelemben önműködő.¹⁴⁹

Peter Stitt kérdezi Berrymantól: „Téged, Sylvia Plath-t, [Robert] Lowellt és még másokat vallomásos költőnek titulálnak. Hogyan vélekedsz erről a címkéről?” Erre Berryman így reagál: „Dühösen és elutasítóan! A következő kérdést.”¹⁵⁰ A következő kérdés aztán azt firtatja, hogy vallomásos versek-e Berryman szonettjei. Berryman ismét

¹⁴⁷ DAVIS, *Obscurity*, 103–104.

¹⁴⁸ „[B]ut of course the speaker can never be the actual writer, who is a person with an address, a Social Security number, debts, tastes, memories, expectations.” BERRYMAN, *Despondency and Madness*, 321.

¹⁴⁹ Berryman kommentárja Roland Barthes a szerző halála kapcsán megfogalmazott egyik gondolatát idézheti. Barthes a következőket írja esszéjében: „[A] hang elveszíti eredetét, a szerző belép saját halálába, s elkezdődik az írás.” BARTHES, Roland, *A szerző halála*, ford. BABARCZY Eszter = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 50–55, 50.

¹⁵⁰ „You, along with Lowell, Sylvia Plath, and several others, have been called a confessional poet. How do you react to that label. – With rage and contempt! Next question.” *The Art of Poetry* by Peter STITT, 122.

megpróbálja más irányba terelni a kérdezőt: „[Az a szó, hogy vallomásos költészet] nem jelent semmit. A vallomás szerintem valami olyasmi, amit egy bizonyos helyen egy papnak teszel. Személy szerint én 12 éves korom óta nem tettem vallomást.”¹⁵¹ A vallomásosság tehát Berryman számára a közvetlen és őszinte kitárulkozásra, a gyónás gesztusára vonatkozik, olyan beszédhelyzetre, amelyben csak az igazat mondhatom magamról és arról, ami velem történt. Azaz, amint azt Kathe Davis is megjegyzi, a vallomásosság a „valósághoz” kötődik, és semmi dolga nincs az alkotással.¹⁵² Erre a vallomásos költészet terminusra építenek az életrajzi-pszichologizáló magyarázatok. Ha magából a költeményből igazolni tudom, hogy az én pszichés problémákkal küzd, akkor valóban csábító és könnyű rámontírozni az életrajzi elemeket a művekre, és fordítva: ha az életrajz ismeretében olvasom a műveket, az értelmezés könnyen billenhet át pszichologizálásba.

¹⁵¹ „The word [confessional poetry] doesn't mean anything. I understand the confessional to be a place where you go and talk with a priest. I personally haven't been to confession since I was twelve years old.”
Uo.

¹⁵² DAVIS, *Obscurity*, 27.

II.3. Berryman az ambiguitásról és a referenciális rögzíthetlenségről

Az előbbieken idézett szöveghelyek összezavarják ezeket a megközelítésmódokat: az ironia retorikai játéka billegteti, ki is valójában Henry. A Lowell-esszében Berryman idézőjelek közé teszi az „én”-t. Mint írja: „Soha nem lehet bizonyosan meghatározni azt a titokzatos »én«-t, ami a költőknél kibontakozik.”¹⁵³ Ezzel Berryman reflektálatlanul is a költői én ambiguitását, rögzíthetlenségét, behelyettesíthetőségét tételezi. Walt Whitman *Song of Myself* című hosszúversében írott elemzésében azonban *expressis verbis* is megfogalmazza, amit a Lowell versének értelmezésében csak sejtet: „A költőnek mint alkotónak Whitman modelljében egyáltalán nincs szerepe. Whitman számára a költő egy *hang*. Nem csupán a sajátja [...], a költő egyes szám első személyű névmása majdnem mindig többértelmű.”¹⁵⁴

Berryman kritikai gondolkodását (többek között T. S. Eliot, Ezra Pound, D. H. Lawrence és J. C. Ransom mellett) William Empson is alakította,¹⁵⁵ sőt, Empson *Seven Types of Ambiguity* című könyvének mindkét (1930-as és 1947-es) kiadása megvolt a könyvtárában.¹⁵⁶ Ezért egyáltalán nem kizárt, hogy Berryman saját ambiguitás-konceptióját Empson nyomán dolgozta ki életművében. A kötet 1947-es második, javított kiadása ambiguitásként értelmez „bármely olyan – akár egészen apró – nyelvi nüanszot, amely teret enged annak, hogy egyazon nyelvi elem többféle reakciót váltson ki”.¹⁵⁷ Az ambiguitás olyan szöveghelyeken, szavakban vagy szintaktikai megoldásokban mutatkozik meg, ahol több alternatív jelentés kapcsolódik össze. Berryman költészetében a költői én ambiguitása azt jelenti, hogy nem tudható bizonyosan, kire utal a versbéli

¹⁵³ „This mysterious »I« that poets deploy can certainly never be defined.” BERRYMAN, Despondency and Madness, 321.

¹⁵⁴ „The poet as a creator plays no part in Whitman’s scheme at all. For Whitman the poet is a *voice*. Not solely his own [...], a poet’s first personal pronoun is nearly always ambiguous.” BERRYMAN, John, „Song of Myself”: Intention and Substance = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 227–241, 230.

¹⁵⁵ „I think my critical practice has attached itself to no school, though it was influenced in its inception by T. S. Eliot, R. P. Blackmur, Ezra Pound, and William Empson. I have loved other critics, like Dr Johnson, Coleridge, [...] Mark Van Doren, D. H. Lawrence, John Crowe Ransom. But I have also borne in mind throughout: remarks by Franz Kafka [...] and Joseph Conrad.” Berryman idézi GIROUX, Robert, *Preface* = BERRYMAN, John, *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, vii–x, x.

¹⁵⁶ Lásd a Berryman birtokában lévő könyvek jegyzékét: KELLY, Richard J., *John Berryman’s Personal Library*, i. m.

¹⁵⁷ EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1947, 1.

én,¹⁵⁸ ami megingatja a referenciális olvashatóság bizonyosságát. A következőkben erre hozok néhány példát.

Az *A Professor's Song* (Sándor Beáta fordításában: *Egy tanár dala*)¹⁵⁹ metapoétikus szöveggént jól szemléleti, hogyan játszik Berryman a névmási ambiguitásban rejlő lehetőségekkel. Emellett ez a vers jó példa Hankiss Elemér modelljére is. Hankiss a költői szöveg jelentéstani komplexitását többek között abban ragadja meg, hogy az olvasó számára a versbeszélő, a megszólított és a külső szemlélő pozíciója is nyitott: „Részt vehet [a versszituációban] mint *megszólított*, mint *megszólító* – s részt vehet benne mint *külső szemlélő*”¹⁶⁰ (*kurzíválás az eredetiben*). Az elbeszélői pozíciók megsokszorozódása természetesen sosem érvényesül ennyire vegytisztán a befogadás folyamata közben. Azaz, miként Hankiss írja, „[...] igazán nagy versélményekben valószínűleg mindhárom jelen van, s az olvasó szüntelenül ide-oda vált, villan e három aspektus, e három szemantikai pólus között”.¹⁶¹ Az *Egy tanár dala* című versben körvonalazódó beszédszituáció szerint egy tanár beszél a diákokhoz – mint ahogyan a költemény „beszél” az olvasókhöz. Erre utal az (egyébként Wordsworth gondolatait idéző) önreflexív sor is: „A költő mindig másokhoz beszél.” A katedrán álló tanár egy igencsak passzív osztálynak ad elő: a dialógushelyzetet az is meghatározza, hogy befogadóként a hallgatóság pozíciójába kerülök. Az „értelem-intencióval rendelkező beszélőre” nem tudok visszakövetkeztetni: csábító, de leegyszerűsítő, sőt, semmitmondó lenne a tanárt Berrymannal azonosítani, mindössze azért, mert tudjuk, hogy tanított az egyetemen. Valójában a beszélő és a másik, a hallgató fél pozíciója is üres: én mint a befogadó az egyik vagy a másik szerepet is felvehetem, és attól függően közelíthetek a vershez, melyik oldalra szituálok magamat. Továbbá a zárójeles, rendezői utasítást idéző felütésből következik, hogy én esetleg másképp olvasom a verset, mint mások, és hogy *most* másképp olvasom, mint mások. Az is alakíthatja a befogadást, hogy hangosan felmondom-e vagy csak magamban olvasom a szöveget. Emellett lehetséges az is, hogy mint olvasó végig kívülről szemlélem a jelenetet.

¹⁵⁸ Ezért sem olyan egyszerű például szerepjátékként vagy önmegszólításként értelmezni költeményeit. Erre a témára később még visszatérek.

¹⁵⁹ BERRYMAN, John, Egy tanár dala, ford. SÁNDOR Beáta, *Holmi* (1997/4), 574–575.

¹⁶⁰ HANKISS Elemér, Kihez szól a vers? = *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., Magvető (*Elvek és utak*), 1985, 635–684, 641.

¹⁶¹ Uo., 644.

(...vadul vagy unottan.) Témánk e héten
A klasszicista párvers vége.
Kérem, Tessék. Nos, a Blake-dal forrásai?
Tudják, kiadtam. Na lássunk neki,
Urak. (Csak hadoválj. Pislognod is kell.)
Jó lenne délre végezni ezekkel.

„Deep romantic chasm” – e francia szót
Ilyen rég használjuk. Meg is kopott
Jól. (Jaj, mikor? A szemed tiszta vér.)
„A költő mindig másokhoz beszél” –
Tehát költő vagyok – hogy is van ez?
Hehe. A fütést, kérem. Nos, mi lesz?

Manapság – nem – prózát írt volna Blake,
De jön nemzedék után nemzedék,
S lett szebb egyre minden szebb egyre szebb lett,
Csacsogja Mozart. Dél van. Elmehetnek.
Míg a pokolra kell kerülniük,
Hol örök gyötrelmünk lesz: ég velük.¹⁶²

¹⁶² Az angol eredeti innen: BERRYMAN, John, A Professor's Song = J. B., *Collected Poems: 1937–1971*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1989, 51.
(...rabid or dog-dull.) Let me tell you how
The Eighteenth Century couplet ended. Now
Tell me. Troll me the sources of that Song –
Assigned last week – by Blake. Come, come along,
Gentleman. (Fidget and huddle, do. Squint soon.)
I want to end these fellows all by noon.

„That deep romantic chasm” – an early use;
The word is from the French, by our abuse
Fished out a bit. (Red all your eyes. O when?)
„A poet is a man speaking to men”:
But I am then a poet, am I not? –
Ha. The radiator, please. Well, what?

Alive now – no – Blake would have written prose,
But movement following movement crisply flows,
So much the better, better the much so,
As burbleth Mozart. Twelve. The class can go.
Until I meet you, then, in Upper Hell
Convulsed, foaming immortal blood: farewell.

Az én és a másik ebben a költeményben – Kulcsár-Szabó Zoltán szóhasználatával élve – olyan „dividuumok”, amelyek ténylegesen az aktuális szövegkonstellációban, illetve a befogadásban nyerhetnek identitást.¹⁶³ Ez az állítás Berryman más versei kapcsán is megkockáztatható. Az *Álomdalok* például a végletekig feszíti a versbéli én destabilizálását. Az a tény, hogy Henry több alakban tűnik fel – ha egy pillanatra eltekintünk attól, hogy Henry elvileg egyetlen személy – arra is lehetőséget ad az olvasó számára, hogy *Henry* nevét olyan jelölőként fogjuk fel, amely több különböző individuumot testesít meg.

Exkurzus – Labdajáték fordításokkal. A The Ball Poem (Labda-vers) című vers ambiguitása magyar nyelvű fordításainak tükrében

A költői én ambiguitására mutat példát a *Labda-vers* című költemény is. Mivel az idegen perspektíva termékeny lehet a befogadásban, kár lenne figyelmen kívül hagyni, hogy Berryman versének két magyar nyelvű fordítása is van – az egyik Raáb György,¹⁶⁴ a másik Orbán Ottó¹⁶⁵ tollából. A fordítások elemzése közben az eredeti szöveg olyan részletei tűnhetnek szemünkbe, amelyek egyébként rejtve maradnának, vagy miként Walter Benjamin írja *A műfordító feladata* című esszéjében: „[...] az eredeti művekben meglevő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg.”¹⁶⁶ Többek között ezt a benjamini gondolatot tartom szem előtt akkor, amikor a *Labda-verset*¹⁶⁷ magyar nyelvű fordításainak elemzésén keresztül közelítem meg. A *Labda-vers* esetében a fordítások tekintetbevétele segíthet a többértelmű szöveghelyek felismerésében és értelmezésében.

Raáb és Orbán fordításai eltérő megoldásokkal élnek, ezért a forrásnyelvi szöveg különböző részleteire irányítják a figyelmet. Gondolatmenetemet emellett saját fordításomra tett reflexiókkal egészítem ki. Elemzésemben ezért két szál fonódik össze: egyrészt részletesen foglalkozom a *Labda-vers* recepciótörténeti kontextusával; másrészt reflektálok arra a kérdésre, hogyan használom a fordításokat interpretációs eszközként, s

¹⁶³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Pozsony, Kalligram, 1996, 23.

¹⁶⁴ BERRYMAN, John, *Labda-vers*, ford. RAÁB György, *Világosság* (1969/8–9), 543.

¹⁶⁵ BERRYMAN, John, *Labda-vers*, ford. ORBÁN Ottó = ORBÁN Ottó, *Hatvan év alatt a föld körül II.*, Bp., Magvető, 1998, 432.

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás. Fordításméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva és HAJDU Péter, Bp., Balassi Kiadó, 183–196, 184.

¹⁶⁷ Az eredeti szöveg: BERRYMAN, John, *The Ball Poem* = J. B., *Collected Poems*, 11.

ez hogyan alakítja a költemény befogadását. (A verset a fordításokkal együtt a *Függelékben* közlöm.) Megközelítesemben Kappanyos András követem, aki fordításelméleti monográfiájában hasonló személettel közelít W. B. Yeats *Leda and the Swan* (*Léda és a hattyú*) című versének fordításaihoz. Könyvének vonatkozó fejezetét Kappanyos ezekkel a gondolatokkal zárja:

Ennél talán mélyebb tanulság, hogy a gonddal végzett fordítási munka milyen kiváló elemzési módszer, vagy inkább az elemzéshez használható módszertani keret. Ha a fordításunk végül teljesen használhatatlan, a munka végeztével akkor is sokkal többet tudunk az eredeti versről, mint annak előtte.¹⁶⁸

A *Labda-vers*ről csak Horváth Rita írt kimerítően alapos vallomásos olvasatot: könyvének vonatkozó fejezetében traumaversként értelmezi Berryman költeményét. Elemzése alapvetően szöveggközpontú, szemléletmódja – a vallomásos költészetről való gondolkodás jegyében – ötvözi a poétikai és a pszichoanalitikus elméleteket.¹⁶⁹ Horváth dolgozata a felállított keretek között meggyőzően érvel: azt szemlélteti, hogyan reprezentál egy traumatikus élményt a *Labda-vers*. Tanulmányában ekképpen fogalmaz: „A fiktív versszituáció kétértelmű. Elképzelhető, hogy a vers beszélője *álmában vagy ébren újra átéli gyermekkori veszteségélményét*, vélhetőleg ilyen torzult, szimbolikus formában; ugyanakkor az is lehetséges, hogy éppen szemtanúja annak az eseménynek, hogy egy kisfiú elveszíti a labdáját, és ez felidézi benne *saját veszteségélményét*” (*kurzíválás tőlem – B. A.*).¹⁷⁰

Horváth Rita jó érzékkel figyel fel a versszituáció ambiguitására, de figyelmen kívül hagyja, hogy a költemény töredezett, narratívája hiányos. Ha a *Labda-verset* önéletrajzi szöveggként fogjuk fel, nemcsak azt feltételezzük, hogy a költői én uralja és összetartja a narratívát,¹⁷¹ hanem azt is, hogy a versből következtethetünk a költői én

¹⁶⁸ KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Bp., Balassi Kiadó, 2015, 83. A témában lásd még pl. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon = Sz.-M. M., Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008, 202–234.; illetve: MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia: Néhány példa a Tristram Shandyből és Határ Győző fordításaiból = M. G. T., „barátilag megfelezni a dolgot”: Irodalmi tanulmányok, értelmezések*, Bp., Anonymus, 2006, 66–91, 70.

¹⁶⁹ HORVÁTH, „*Never Asking Why Build*”, 19–27.

¹⁷⁰ *Uo.*, 22.

¹⁷¹ Ehhez a gondolathoz lásd Bartal Mária József Attila versei kapcsán megfogalmazott feltevéseit: BARTAL Mária, „...és még mindig kérdezem: Hol vagy?” – Énkonstrukciók József Attila három szövegében = *Hang és szöveg: Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 268–290, 270.

identitására és élettörténetére. Ehhez azonban ki kell egészítenünk a narratívát, amit Horváth életrajzi adalékok beemelásával tesz meg. Miközben szerencsésen kerüli a biografizáló-pszichologizáló olvasatokat,¹⁷² nem aknázza ki egészen az ambiguitásban rejlő lehetőségeket. Anélkül, hogy cáfolnám Horváth megközelítését, a következőkben szeretném megingatni felvetéseit. Berryman szövegei ugyanis a Horváth-féle értelmezések relativizálhatóságára irányítják a figyelmet. Ezt bizonyítják többek között a *Labda-vers*ről megfogalmazott gondolatai is:

Az ötlet itt az volt, hogy az identitás rögzítése, hogy úgy mondjam, „elkerülhető” egy kétértelmű névmással. Lehet, hogy a költőre utal, és az is lehet, hogy nem; lehet, hogy a kisfiú a költő, és az is lehet, hogy nem; mi pedig egy olyan folyamattal szembesülünk, ami egyszerre életfolyamat és művészi folyamat is. [...] Enélkül az újítás nélkül (ha ez egyáltalán újítás, most nem tudom – talán Rimbaud mondása vezetett ide: „Je est un autre” [„az én valaki más”]) azt a két hosszúversemet [az *Álomdalok* és a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című köteteire céloz] sem írhattam volna meg, melyek eddigi munkám legszámottevőbb részét alkotják.¹⁷³

A kétértelmű névmás használata nemcsak duplikálja, hanem megsokszorozza, nyitottá is teszi a jelentést. Berryman versében ennek egyik szemléletes példája az, ahogy a *Labda-vers* a versbéli én és a kisfiú közötti kapcsolatot színre viszi. Az utolsó sorokban az „a little boy” névelője határozatlan („a”), nem pedig határozott („the”) vagy ráutaló („this”, „that”): a beszélő csak annyit, mond, hogy „nem vagyok kisfiú”. Többek között ezért sem annyira nyilvánvaló, hogy a megszólaló ént a kisfiúval azonosítsuk, vagy önmegszólításként értsük a vers első sorait.

Berryman nemcsak a versbeszélő és a kisfiú identifikációját bizonytalanítja el, hanem a költői én rögzíthetőségének lehetőségét is. A kétértelmű névmásnak ugyanis, amint arra korábban is utaltam, nincs rögzített referenciája: a költői én mint a szövegben

¹⁷² Horváth Rita azért egészíti ki életrajzi adalékokkal gondolatmenetét, hogy szemléltesse, az irodalmi szöveg pusztán konstrukció.

¹⁷³ „The discovery here was that a commitment of identity can be »reserved,« so to speak, with an ambiguous pronoun. The poet himself is both left out and put in; the boy does and does not become him and we are confronted with a process which is at once a process of life and process of art. [...] Without this invention (if it is one – Rimbaud’s »Je est un autre« may have pointed my way, I have no idea now) I could not have written either of the two long poems that constitute the bulk of my work so far.” BERRYMAN, John, One Answer to a Question: Changes (*Shenandoah*, 1965) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 27–32, 29.

formálódó divídium valóban az olvasás folyamatában nyerheti el jelentését, identitását.¹⁷⁴ Ezért gondolom azt, hogy megkérdőjelezhető Horváth Rita feltevése, miszerint a költői én saját traumáját vetíti bele a versbe: megközelítése a versszituáció ambiguitásának csak az egyik rétegre reflektál, amire az lehet a magyarázat, hogy az „amerikai vallomásos költészet” diskurzusának keretei között értelmezi Berryman költeményét.

A *Labda-vers* retorikájának árnyaltabb elemzéséhez, a nyelvi nüanszok felfedezéséhez jó támpontként szolgálhatnak Orbán és Raáb munkái. A következőkben azt szemléltetem, hogy fordításaik milyen jelentéseket hoznak játékba a megközelítésben, akár olyanokat is, melyekre a vers recepciótörténetében – a vallomásos költészetről szóló diskurzus egysíkúsága miatt – nem figyeltek fel az értelmezők.

Berryman versének magyar nyelvű átültetéseiről összességében elmondható, hogy Raáb túlzottan ragaszkodik az eredeti szöveghez, ami prózai jelleget kölcsönöz a magyar változatnak, Orbán viszont elszakad az eredeti szövegtől, szabadabban alkot. Raáb fordítása arra irányítja a figyelmet, hogy Berryman verse kifejezetten pregnáns, képileg, hangzás tekintetében is kidolgozott; Orbán merész megoldásai révén pedig a szöveg szemantikai komplexitása tűnhet a befogadó szemébe, amihez hozzátartozik a kétértelmű névmások használata is.

Berryman versében az elbeszélte történet, a szöveg hangvétele és ritmikája szoros egységet alkot a befogadásban. Raáb fordításának tükrében azért feltűnő a költemény onomatopoeitikus jellege, mert ez a változat a szabatos kifejezés jegyében lemond arról, hogy feszesre írja a szöveget. Berryman verse átlagosan 10-12 szótagos sorokból építkezik – Raáb fordítása néhol megduplázza a sorok hosszúságát. Orbán csak a versfelütés ismétlését hagyja el. Ez azért lehet szembetűnő, mert Berryman versében többszörös ismétlődésekre lehetünk figyelmesek, ami megtöri a vers folyamatát. A kezdő sorokban az egyszótagú „what” („What is the boy now, who has lost his ball, / What, what is he to do?”) hangzásában a labda pattogását imitálja. Emellett a „what, what” élőbeszédszerűsége a tanácstalan, elkeseredett, a sírástól elcsukló hangot is idézheti.

A vershelyzet kétértelműségéhez hozzátartozik, hogy a felütés nemcsak arra kérdez rá, mit kellene tennie a fiúnak, miután elvesztette a labdáját, hanem annak hogyan látta felől is érdeklődik (saját fordításomban: „Hogy van a fiú, kinek labdája elveszett, / Hogy,

¹⁷⁴ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz Imre*, 23.

hogy is lehet?”). Az élet egy későbbi pontjáról visszatekintve ez az a kérdés, amely összekapcsolódik az identitáskeresés gesztusával.

Orbán a felütést egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe írja át, ami azt sejteti, hogy vallomásosként érti Berryman költeményét: „kövé meredve álltam; / a labdám fűgén pattogott” (*kurzíválás tőlem – B. A.*). A vallomás teret enged a nagyobb szenvedélyességnek, ami Orbán szóhasználatában is megmutatkozik: olyan kifejezések, mint a „végső rettegés”, a „nem-az-enyém világ”, a „színlelés” vagy a (József Attila versét idéző) „eszmélet” is nagyobb érzelmi töltettel bírnak. Orbán tehát több indulatot visz a versbe, mint ami az angolban érzékelhető. Az ő változatában az ötödik sor („[n]o use to say »O there are other balls«”) olyan megtorpanást és indulatot sejtet, melynek az eredetiben nyoma sincs: „Csak azt ne mondd: A fenébe azt a labdát!” Orbán fordításában a „k”, „d”, „t” végződés „pattogóssá” teszik a hangzást. Az angol szövegben ennél lényegesen visszafogottabb, kevésbé hangsúlyos a megtorpanás: az „o” végzések, illetve az ejtésükben laterális és réshangok miatt hangzásában lágyabb, finomabb az idézett sor, ami felindultság helyett inkább sajnálkozást fejez ki.

Orbán versével ellentétben Raáb verziója prózai, már-már szenttelen. Ez azért lehet, mert a fordító gyakran él a bővítés lehetőségével, ami miatt kissé terjengőssé is válik a szöveg. Pedig önmagában a vers sűrítettsége is érzelmkifejező erővel bírhat. Ráadásul semmi sem indokolja Raáb betoldásait. Erre jó példa a hatodik sor („[a]n ultimate shaking grief fixes the boy”): Raáb feleslegesen szúrja be a „valami” névmást ([v]alami végleges keserűség merevíti a fiút meg”). A „valami” a határozatlan névelőt cseréli le, pedig ezt akár el is hagyhatjuk (saját fordításomban: „[m]élyről jövő gyász rázza meg a fiút”). Mivel Raáb lemond a vers tömörségéről, az ötödik sort („[n]o use to say »O there are other balls«”) is indokolatlanul túlírja: „[n]incs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád”. (Arra, hogy milyen jelentése lehet Raáb fordításában az egyes szám második személyű ragozásnak, később még visszatérek.)

Berryman versében a „world of possessions” és az „epistemology of loss” szintagmák távolságtartóbb hangot ütnek meg: mintha a külső, reflektáló szemlélő perspektívájából hangoznának el. Még feltűnőbb a versnek ez a vonása, ha Orbán Ottó megoldása felől tekintünk rá. A zárlatban az „under the water or whistling” szintagma Raábnál szó szerinti átültetése az eredetinek, Orbán viszont ebben az esetben is költ: az „everywhere” („mindenütt”) határozószót főnévként fordítja („a mindenség vagyok”). Ez a megoldás a transzcendencia irányba tágítja ki a jelentést: Orbán változata olyan beszélőt körvonalaz, aki isteni figuraként (a mindenségként) bárhova képes eljutni (akár a víz alá

is), és úgy tűnik, képes uralma alatt tartani az őt körülvevő világot, ami azt sejteti, hogy a költői én kívül áll az eseményeken, képes rajtuk felülkerekedni. Ezt az „I suffer and move” fordításával is ki lehet fejezni (Raábnál „szenvedek és felindulok”, Orbánnál pedig „mozgás és szenvedés”). Berryman versében ugyanis arról van szó, hogy az én nemcsak elszenvedí az eseményeket (tűrő), hanem uralja is azokat (mozgató). Az én nemcsak a kisfiú alteregója, hanem a kisfiú megalkotója is.

Ha a fordítások felől nézünk rá Berryman versére, jól érzékelhető, hogy abban két regiszter váltja egymást. Az lehet a benyomásunk, hogy a versbeszélő érzelmi és nyelvi síkon is azonosul – de legalábbis empatizál – a kisfiúval. Ezt a gesztust Horváth Rita azzal magyarázza, hogy a kisfiúval történtek felidézik az énben saját traumaélményét: a versbéli én tehát áttételesen mesél az érzéseiről.¹⁷⁵

A versszituáció ambiguitásából fakadóan azonban megválaszolatlan kérdés marad, hogy kiről szól a *Labda-vers*. Berryman nem teszi egyértelművé a kisfiú és a versbeszélő közti viszonyt. Ha Horváth Rita vagy Orbán Ottó értelmezését követjük, a felütésre („What is the boy now, who has lost his ball, / what, what is he to do?”) tekinthetünk önmegszólításként is. Ezzel azt feltételezzük, hogy a kisfiú a versbeszélő gyermeki énjé. A kezdő sor ugyanakkor tipikus történetmondói formulákat is idéz. Az erőteljes érzelmi megnyilvánulások lehetnek egy olyan mesélő gesztusai is, aki mélyen átéli a látott eseményeket. Az aforizmaszerű sorok („People will take balls, / Balls will be lost always, little boy, / And no one buys a ball back. Money is external.”) a történet tanulságaként is érthetők.

A fordítások nem viszik tovább az ambiguitással való játékot. Berryman az „én” névmást teszi kétértelművé: ezt úgy oldja meg, hogy elhagyja a birtokos névmásokat („my”, „your”), amelyek egyértelműen utalnának arra, hogy kinek a labdájáról van szó, és ezzel jelölnék a megszólalás pozícióját. Az egyes szám harmadik személyű névmások használata némileg semleges. A vers két magyar nyelvű fordítása a személyragok használatával zárja le a jelentést. Azzal, hogy azonosítja a beszélőt és a kisfiút, Orbán Ottó fordítása ugyan átkölti a verset, megoldása mégsem téves: mindössze arról van szó, hogy csak az egyik jelentést domborítja ki. Mivel Orbán átírja a verset egyes szám első személybe, a felültést nem is igazán lehet másként olvasni, csak önmegszólításként. Orbán azonban következetlen. Konceptiója szerint a vers kilencedik sorát is át kellene írni egyes szám első személybe, például így: „S másik labdát nem kaphatok, ha nincs egy

¹⁷⁵ HORVÁTH, „Never Asking Why Build”, 22.

tízcentesem.” Az előző sorokhoz képest ez sem lenne lényegesen kirívóbb átköltése az eredetinek.

Raáb György fordításában is a személyragok jelölése zárhatja ki a többféle értelmezhetőség lehetőségét. A már említett ötödik sor átültetésében („[n]incs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád”) az egyes szám első, illetve második személyű ragozás különválasztja a versbeszélőt és a kisfiút, akihez szól. A sor a függő beszédből következően érthető önmegszólításként is („[n]incs értelme, hogy mondjam [magamnak]”), azaz tekinthető kétértelműnek is. Ugyanakkor Raáb fordításának prózaisága megítélésem szerint nem engedi, hogy ilyen szemantikai játékot feltételezzünk a részéről. Ez a változat annyira leíró jellegű, annyira a történet elmondására koncentrál, hogy azok a finom regiszterváltások sem érzékelhetők igazán, amelyek a nyelvi azonosulás gesztusát sejtetnék.

Úgy vélem, az újrafordításnál többek között arra kell ügyelni, hogy elkerüljük az indokolatlan személyragok használatát. Ez alól csak „no use to say” („nincs értelme mondani”) kezdetű sor jelent kivételt. A feszesség megőrzésének érdekében ennél a résznél minden további nélkül bevethető az általános alany, míg az elnyújtott hangzás érzékeltethető az összecsengő sorvégekkel, alliterációval is (saját fordításomban: „[h]iába mondanánk, »vannak még más labdák«”).

Philip Toynbee nem tartja különösebben jelentős alkotásnak a *Labda-verset*, ami megfogalmazása szerint alig több mint „szentimentális dal” egy menthetetlenül szomorú kisfiúról, aki elvesztette a labdáját.¹⁷⁶ Toynbee azért írhatja ezt, mert elkerüli a figyelmét a vershelyzet kétértelműsége. Ez a retorikai és szemantikai játék az, ami Berryman versét izgalmassá teszi az értelmező számára, és ami kihívást jelenthet a fordítás során is. A fordítások tükrében látható, hogy a költemény különböző vonatkozásai akkor mutatkoznak meg, ha nem zárjuk le az értelmezést egyik vagy másik irányba.

¹⁷⁶ TOYNBEE, Philip, *Berryman's Dream Songs = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, edited by Harry THOMAS, Boston, Northeastern University Press, 1988, 133–138, 136.

II.4. A költészet személyessége Berryman Eliot-olvasatában

A szakirodalomban rendszerint szembeállítják egymással a vallomásos költők „személyes” és Eliot „személytelen” költészetét. *Az amerikai irodalom történetének* áttekintő fejezetében Bollobás Enikő például így fogalmaz: „Az Új Kritika és az elioti személytelenség elleni lázadás egyik formája - mely ugyanakkor magáévá teszi a modern világkép autonóm én-felfogását - a személyes hangvételő, a lélek legrejtettebb, legtitkoltabb zugait feltáró konfesszionizmus.”¹⁷⁷ Ezzel szemben Sharon Bryan és Brendan Cooper a két költő versei között tételezett kizárólagos ellentétek feloldására tesz kísérletet,¹⁷⁸ értekezésében az ő felvetéseiket gondolom tovább.

T. S. Eliot sokat hivatkozott 1919-es *Tradition and Individual Talent (Hagyomány és egyéniség)*¹⁷⁹ című kiáltványszerű esszéje valóban „a költészet személytelenségének elmélete” („the Impersonal theory of poetry”);¹⁸⁰ amikor Eliot a költészet „személytelensége” mellett érvel, a pozitivista irodalomkritika ellen foglal állást, és azt kéri, zárjuk ki a versekből és a megértésből a költő személyiségét. Ilyen értelemben, amint arra maga Berryman is felfigyel, Eliot versei sem egészen személytelenek (erre később még visszatérek). Az angol-amerikai költő személytelenségről alkotott koncepciója, illetve Berryman Eliot-értelmezései segíthetnek körvonalazni, mit jelent Berryman számára a költészet személyessége. Ebben az esetben sem tűnik elengedhetetlennek a pszichoanalitikus irodalomszemlélet felőli magyarázat. Berryman a *National Book Award (Nemzeti Könyvdíj)* átvételekor a következőket mondja: „Mindkét vers [az *Álomdalok* és az *Homage to Mistress Bradstreet*] esetében ugyanaz volt a célom: az egyikben egy feminin, a másikban egy maszkulin személyiség vonásainak szabad és elszánt kigondolása, illetve *újraalkotása*”.¹⁸¹ Kétségtelen, hogy ez a törekvés tetten érhető

¹⁷⁷ BOLLOBÁS, Személyesség, vallomás és politika a költészetben, 511.

¹⁷⁸ COOPER, Brendan, „We Want Anti-Models”: John Berryman’s Eliotic Inheritance, *Journal of American Studies* (2008/1), 1–18, 5.; BRYAN, Sharon, Hearing Voices. John Berryman’s Translation of Private Vision into Public Song = *Recovering Berryman: Essays On a Poet*, edited by Richard J. KELLY and Alan K. LATHROP, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, 141–150.

¹⁷⁹ ELIOT, T. S., Tradition and the Individual = T. S. E., *Selected Essays*. London, Faber & Faber, 1932, 13–22. Magyar nyelvű fordítás: ELIOT, T. S., *Hagyomány és egyéniség*, ford. SZENKUTHY Miklós = T. S. E., *Káosz a rendben*, válogatta és az előszót írta EGRI Péter. Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 61–72.

¹⁸⁰ ELIOT, Tradition and the Individual, 18.; ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, 66.

¹⁸¹ „The aim was the same in both poems: the reproduction or invention of the motions of a human personality, free and determined, in one case feminine, in the other masculine.” BERRYMAN, John, *Acceptance Speech for National Book Award*, The National Book Committee, New York, 1969. Idézi: HAFENDEN, *John Berryman. A Critical Commentary*, 6.

Berryman más szövegeiben – például a *The Nervous Songs* ciklusában vagy az előzőekben értelmezett *The Ball Poem* című költeményében – is. Az viszont kérdéses, megközelíthetők-e különböző versei egy egységesítő szubjektumfelfogás vagy elméleti keret mentén. A dichotómiákban (alanyi/tárgyas, személyes/személytelen, szubjektív/objektív) gondolkodó megközelítés merev határokat feltételez az egyes költők között, ezért értelemszerűen nem vesz tudomást az árnyalatokról. Berryman meglátásait figyelembe véve azonban úgy tűnik, kevésbé éles köztük az ellentét. Az amerikai költő ezekkel a szavakkal értékeli a kortárs Eliot-recepciót:

Eliotot mindenütt „egységesnek” és „személytelennek” találják, kimondhatatlanul „hagyományosnak”, és így tovább, mind a számára kedves szavak. [...] *Ez a költészet, amelynek személytelenségét az értelmezők annyira lelkesen bizonygatják, végül talán személyesnek bizonyul, és egyúttal még szörnyűbbnek és még megindítóbbnak tűnik majd akkor, mint most.*¹⁸²

Eliot *Hagyomány és egyéniség* című esszéjében ezzel az észrevétellel indítja a költészet személytelenségére vonatkozó gondolatait: „[A] becsületes bírálót és [az] érzékeny értékelőt nem a költő személye érdekli, hanem a költészete.”¹⁸³ Eliot ennek kapcsán azt taglalja, hogy a költészet megértésében nem sokat segít, ha tudjuk, ki a költő, majd áttér a következő kérdésre: „[M]ilyen viszonyban van a költemény költőjével?”¹⁸⁴ Amellett érvel, hogy a költő feladata saját élményeinek és érzéseinek művészi megformálása, „átalakítása”: „élményeivel ugyan operálhat, de minél tökéletesebb művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot; annál tökéletesebben fog [...] feldolgozni és szenvedélyeket (elvégre ez a nyersanyaga) átalakítani.”¹⁸⁵ Majd hozzáfűzi: „Az élmény gyökere lehet egy szenvedély, lehet több szenvedély kombinációja, de a végeredmény – a szerző sajátos szavainak, mondatainak,

¹⁸² *Kurziválás és kiemelés tőlem* – B. A. Angolul: „Eliot is found »unified« and »impersonal« everywhere, unutterably »traditional,« and so on, all his favorite commendations. [...] *Perhaps in the end this poetry which the commentators are so eager to prove impersonal will prove to be personal, and will also appear then more terrible and more pitiful even than it does now.*” BERRYMAN, John, A Peine Ma Piste, *Partisan Review* (1948/7), 826–828, 828.

¹⁸³ ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, 66.

¹⁸⁴ Uo., 66.

¹⁸⁵ ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, 67. Szenkuthy az „átalakít” helyett a „szublimál” igét használja, amit a pszichoanalitikus konnotációi miatt kissé félrevezetőnek tartok. A fordítást a következő kiadás alapján pontosítottam: ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, 18.

szóképeinek köszönhetően – különböző művészi érzések összetevődéséből adódik.”¹⁸⁶ Így jutunk el ahhoz a tételhez, mely szerint „[a] költészet nem a szenvedélyek áradása, hanem menekülés a szenvedélyektől; a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem szabadulás attól.”¹⁸⁷ Berryman mindenekelőtt erre az utóbbi gondolatra céloz akkor is, amikor arra kérdésre, miért tekint az *Álomdalokra* egyetlen versként (és nem versek sorozataként) így felel:

Henry személyisége miatt. Mindezeket a dolgokat ő gondolta ki az évek során. Azért nevezem egyetlen versnek, mert *a költészet személytelenségének elioti vonala* erős ellenérzéseket kelt bennem [...]. Nagyon ellene vagyok; számomra ezzel szemben úgy tűnik, hogy a költészet a személyiségből ered.¹⁸⁸

Ehhez később hozzáfűzi, hogy az *Álomdalok* „cselekménye Henry személyiségének története”.¹⁸⁹ Tekintettel arra, hogy Berryman szerint Eliot versei személyesek, Brendan Cooper felveti, hogy az amerikai költő itt a már idézett Eliot-esszé koncepciójával polemizál.¹⁹⁰ Berryman talán azt olvassa ki Eliot írásából, hogy a személytelen költészetben semmilyen formában nincs helye a személyiségnek. Erre válaszul hangsúlyozza a költészet „személyességét”. Al Alvareznek adott interjújában azt mondja: „A költészet az egyik legerősebb fegyverünk saját természetünk és a világ természete ellen folytatott szakadatlan inkvizíció során!”¹⁹¹ Richard Kostelanetz-cel folytatott beszélgetésében pedig megjegyzi: „Munkámban mindvégig arra törekedtem, hogy a stressz alatt álló egyéni lélekre figyeljek.”¹⁹² Ezt az észrevételét Berryman a következő gondolatokkal folytatja:

¹⁸⁶ ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, 67.

¹⁸⁷ ELIOT, *Hagyomány és egyéniség*, 71. A fordítást a következő kiadás alapján pontosítottam: ELIOT, *Tradition and the Individual*, 21.

¹⁸⁸ *Kurziválás és kiemelés tőlem – B. A.* Angolul: „[I]t’s personality—it’s Henry. He thought up all these things over all the years. The reason I call it one poem is the result of my strong disagreement with Eliot’s line—the impersonality of poetry [...]. I’m very much against that; it seems to me on the contrary that poetry comes out of personality.” An Interview with John Berryman by David MCCLELLAND et al., 72.

¹⁸⁹ „Its plot is the personality of Henry.” Uo., 73.

¹⁹⁰ COOPER, „We Want Anti-Models”, 5.

¹⁹¹ „Poetry is one of our most powerful tools for the inquisition, which we have continually to make into our own natures, and into the nature of the world!” BERRYMAN John, Interview with John Berryman by Al ALVAREZ (BBC, 1967) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 45–50, 49.

¹⁹² „All the way through my work is a tendency to regard the individual soul under stress.” KOSTELANETZ, Richard, Conversation with Berryman (*Massachusetts Review*, 1970) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 83–94, 91.

A lélek nem önmaga, mert a személyes „én”, az az én, akinek társadalombiztosítási száma és bankszámlája van, soha nem kerül bele a versekbe; azok mindig egy harmadik személyről szólnak. Abban az értelemben Pascal követője vagyok, hogy nem ismerem a problémákat, és nem érdekel, hogy miként kellene megoldani őket – a közös életünk problémáit, a tiédet, az enyémet, a feleségedét, mindenkiét; de azt hiszem, hogy az egyik út, amelyen keresztül a művészet eszközeivel megközelíthetjük, Homérosztól Vergiliuson és Yeatsen át Eliotig vezet, és ez az út az egyéni emberi lélek vagy a szellem (amelyik tetszik) tanulmányozásának az útja. Ezért próbálkoztam hosszúverseimben két lélek tanulmányozásával.”¹⁹³ [*Berryman itt az Álomdalokra és a Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt című versére céloz.*]

Eliot *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* című verse¹⁹⁴ jól szemlélteti, mit ért az angol-amerikai költő személytelenségen, és ugyanakkor azt is, miért jellemzi Berryman mégis személyesnek pályatársa költészetét. Ezt a verset Berryman is értelmezi egyik esszéjében,¹⁹⁵ ezért valóban jó példaként szolgálhat annak közelebbi megértéshez, mit jelent a személyesség és a személytelenség a két költő számára.

Elemzését Berryman azzal a kézenfekvő észrevétellel indítja, hogy Eliot versének műfaji kijelölése (*szerelmes ének*) feszültségben áll azzal, amit várunk: egy romantikus lírai dalt. Már a cím is kikezdi előzetes elvárásainkat: „Aligha várnánk szerelmes éneket egy férfitől, akit J. Alfred Prufrock-nak hívnak: túl elegánsnak hangzik.”¹⁹⁶ Prufrock neve egy szerelmes vers élén valóban szokatlan, sőt, komikus hatást kelt, ami – ahogy arra Ferencz Győző rámutat – a kezdőbetűs rövidítés formális jellegéből, valamint az „r”

¹⁹³ „The soul is not oneself, for the personal »I,« me with a social security number and a bank account, never gets into the poems; they are all about a third person. I'm a follower of Pascal in the sense that I don't know what the issue is, or how it is to be resolved – the issue of our common human life, yours, mine, your lady's, everybody's; but I do think that one way in which we can approach it, by the means of art, coming out of Homer and Virgil and down through Yeats and Eliot, is by investigating the individual human soul, or human mind, whichever you prefer – I couldn't care less. I have tried, therefore, to study two souls in my long poems.” Uo., 91.

¹⁹⁴ A vers angolul: ELIOT, T. S., *The Love Song of J. Alfred Prufrock* = T. S. E., *The Complete Poems and Plays. 1091–1950*, San Diego – New York – London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1971, 3–7. Magyar fordításban: ELIOT, T. S., *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*, ford. KÁLNOKY LÁSZLÓ = *T. S. Eliot versei*, Bp., Európa Könyvkiadó (*Lyra Mundi*), 1978, 9–14.

¹⁹⁵ BERRYMAN, John, *Prufrock's Dilemma* = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 270–278.

¹⁹⁶ „A man named J. Alfred Prufrock could hardly be expected to sing a love song, he sounds too well dressed.” Uo., 270.

hangzók torlódásából fakad.¹⁹⁷ Szembetűnő az is, amit Berryman is kiemel, hogy a költemény felütése sincs egészen összhangban azzal, amit a vers műfaja sejtet. Az első két sor még illik egy szerelmes vershez („Induljunk el, te meg én, / ha már kiterült az ég a város egén [...]”), az ezt követő váratlan hasonlat azonban kizökkenti az olvasót: „mint az elkábított beteg a műtőn”.¹⁹⁸ Ferencz Győző felveti, hogy a vers így csak azért keltette fel a szerelmes vershez kapcsolódó előzetes elvárást, hogy lerombolja azt.¹⁹⁹ Ferencz szerint az első strófában felvonultatott képekről sem asszociálhatunk egy szerelmi vallomásra: az éjszakai nagyváros alvilági életet idéző képei („félüres utcák”, „olcsó szállodák barlangja”, „kocsmák fűrészpórán osztrigahéj”) szorongáskeltőek.²⁰⁰

Meglátásom szerint Berryman közérzetlíraként²⁰¹ értelmezi Eliot versét, amelynek a félelem a meghatározó érzése.²⁰² Prufrock szerelmi tragédiája az, hogy nem hajlandó vállalni azt az egyébként egészen mindennapi kockázatot, hogy elutasítják. Ehelyett már előre tudni akarja, vajon elfogadja-e a választott hölgy a közeledését.²⁰³ De Prufrock nem annyira kételkedik, mint inkább szorong: felnagyítja félelmeit. Eliot olyan képeket idéz elénk, amelyek kiválthatják ezeket a nyomasztó érzéseket.²⁰⁴ Jó példa erre az a részlet, amelyben Prufrock önmagát írja le (a verset a következőkben Kálnoky László fordításában idézem):

Hogy megforduljak, s a lépcsőn lemenjek
Tonzúrájával gyér hajú fejemnek –
(Megjegyzik: „Haja megritkult fején!”)
Zsakettem jól szabott, gallérom tiszta és kemény,

¹⁹⁷ FERENCZ Győző, „Amire gondolok, hiába magyarázom!” (T. S. Eliot: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*) = F. Gy., *A költészet mechanikája*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 121–142, 127.

¹⁹⁸ BERRYMAN, Prufrock's Dilemma, 270–271.

¹⁹⁹ Uo., 270.

²⁰⁰ FERENCZ, „Amire gondolok, hiába magyarázom!”, 128.

²⁰¹ Ferencz Győző használja ezt a kifejezést Eliot verséről írott elemzésében: „De miről beszél a maga frusztráltan locsogó, körülményeskedően hagyományos stílusában? Egyáltalán elmond-e valamit, vagy közérzetlira ez?” Uo., 126.

²⁰² BERRYMAN, Prufrock's Dilemma, 271.

²⁰³ Uo., 271.

²⁰⁴ Ez megragadható azzal a gondolattal, amit Eliot a „tárgyi egyenértékesről” („objective correlative”) ír *Hamlet*-esszéjében: „Az érzelmeknek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« [»objective correlative« vagy más fordításban: »tárgyi egyenértékes«] megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzéki élményt eredményező külső tények adottak, közvetlenül fölkeltek az érzelmet.” ELIOT, T. S., *Hamlet*, ford. TAKÁCS Ferenc = T. S. E., *Káosz a rendben*, válogatta és az előszót írta EGRI Péter, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 73–79, 77–78. Angolul: ELIOT, T. S., *Hamlet and His Problems* = *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1932, 141–146, 145.

Nyakkendőm nem hivalkodó, ízléses tú tartja helyén

– (Megjegyzik: „Pipaszárlábú szegény!”)²⁰⁵

A zárójeles közbeékelések a környezet vélt ítéleteit tükrözik. Ennek tükrében a vers nyolcadik szakasza érthető a megszegyenüléstől való félelem kifejezéseként is. Kálnoky így fordítja a vonatkozó részletet:

S hogy merjek, ha a sok szem mind előjön újra,
S kész meghatározás-hálóját rám veti?
Ha én magam vagyok a tú hegyére szúrva,
S vonaglom a falon, kínban csapkodva még ott,
Szám hogy köphesse ki
A tettek és napok gyűjtötte váladékot?
S hogyan kezdjek neki?²⁰⁶

Prufrock gyötrődik amiatt, hogy miként látja majd őt a rászegeződő szemek sokasága. Erre a kínlódásra utal az angol „wriggle” (Kálnoky fordításában: vonaglik) ige mellett az a kép is, amiről egy gombostűre szúrt rovarral asszociálhatunk. Meglátásom szerint a „sprawling on a pin” kifejezés sokkal összetettebb költői kép, mint azt Kálnoky fordítása sejteti. A „sprwale” ige (szétterül, elterül) ígéről ebben a kontextusban egy eltaposott bogár is az eszünkbe juthat, a szó töve pedig közös egy lepkefajta elnevezésével is: a „sparwler” a „hársfa-bundásbagoly”, azaz az „Asterocephalus sphinx” angol megfelelője. Ez a kép így azt sejteti, hogy Prufrock a megszegyenítő tekintetek keresztüzében elveszíti emberi mivoltát.²⁰⁷

²⁰⁵ Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: „How his hair is growing thin!”)
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: „But how his arms and legs are thin!”)

²⁰⁶ And I have known the eyes already, known them all —
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume?

²⁰⁷ Nem áll távol a verstől, hogy ilyen különös szemantikai játékot feltételezzünk. Több szokatlan képzettársítással is találkozhatunk a szövegben, így például: „mintha bűvös lámpa szőne mintát

Eliot szokatlan eszközökkel ábrázolja egy szerelemre vágyó férfi vívódását. Berryman jól látja: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* nagyon is személyes, ha személyes alatt azt értjük, hogy az „én” érzelmi állapotáról, személyiségének egy szegmenséről kapunk érzékletes képet. Ugyanakkor személytelen, mert Eliot képek és leírások sorozatába csomagolja Prufrock érzelmi világát, szenvedélyeit, aki szimbolikus alakként jelenik meg előttünk. Elsősorban az lehet a kérdés, mit testesít meg számunkra Prufrock alakja, és ennek megválaszolásához vajmi keveset adnak hozzá az Eliot (vagy akár Prufrock) életéről szerzett ismereteink.

Eliot esszéjének gondolatait (a költészet szabadulás a személyiségtől) úgy is érthetjük, hogy az alkotásnak nem lehet tárgya a személyiség ábrázolása. Berryman vélhetőleg így érti. Holott Eliot csak annyit mond, hogy nem lehet közvetlen módon kifejezni azt. Erre mutat példát a *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* című vers. Sharon Bryan meggyőzően érvel amellett, hogy Berryman félreérti Eliot esszéjét,²⁰⁸ és így fel sem merül benne, hogy értelmezésében kamatoztassa az abban megfogalmazott gondolatokat. Ha Berryman tényleg félreérti Eliot esszéjét, az is világos, miért helyezkedik szembe az „elioti vonallal”; miért gondolja, hogy az angol-amerikai költő versei személyesek; és miért hangsúlyozza visszatérően, hogy a költészet az egyén és az őt körülvevő világ megismerésének egyik legcélravezetőbb útja. Lowell-esszéjének vonatkozó passzusa ennek tükrében értelmezhető úgy is, hogy mivel a verseket „valódi emberek” (azaz személyiségek) írják, a költészetben nagyon is fontos a személyiségek ábrázolása. Abban viszont egyetértés mutatkozik a két költő között, hogy ez a személyiség nem azonosítható közvetlenül a költő személyiségével.

Ha, amint arra Berryman is utal, Eliot költészete is személyes, mi különbözteti meg a két költő verseit egymástól? Erre a kérdésre is Berryman adhatja meg a választ. Egyik interjúesszéjében a következőket írja a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúverse mögött húzódó motivációkról: „Narratíva! Legyen narratíva, meg legalább egy domináns személyiség, és semmi fragmentáltság! Röviden: legyen valami látványosan MÁS, mint az *Átokföldje*, a korszak legjobb hosszúverse.”²⁰⁹ Vajon ez azt jelenti, hogy Berryman verse „személyes”, „vallomásos”, az *Átokföldje* pedig

idegrostjaimból a vásznon”; „láttam a hullámok hátán vágatni őket [a sziréneket] / fészülték a habok szétkuszált üstökét”; „a sárga köd háta az ablakot sűrölja, / ablaktáblákhoz ér a sárga füstnek orra, mely az est zugaiba ölti nyelvét”.

²⁰⁸ BRYAN, *Hearing Voices*, 141.

²⁰⁹ „Narrative! let’s have narrative, and at least one dominant personality, and no fragmentation! In short, let us have something spectacularly NOT *The Waste Land*, the best long poem of the age.” BERRYMAN, *One Answer to a Question*, 30.

„személytelen”? Nyilvánvalóan nem. Eliot *Átokföldje* című költeménye is vitatható lehet ilyen szempontból. Amint azt Kappanyos András *Átokföldje*-monográfiájában kiemeli, az ikonikus alkotás egyik sokszor emlegetett, legszembetűnőbb vonása a fragmentáltság, a hangok pluralitása; nem is mindig követhető, mikor ki beszél.²¹⁰ Eliot radikálisan átírja az egységről²¹¹ és műfaji besorolhatóságáról alkotott elképzeléseinket is.²¹² Ettől azonban nem válik személytelenné. A két hosszúvers másvalamiben különbözik egymástól: főként abban, hogy Berryman verse hangok sokasága helyett két hangot szólaltat meg. A vers főszereplője Anne Bradstreet, 17. századi költőnő, aki egy 20. századi költővel folytat párbeszédet. Utóbbi lehet Berryman vagy bárki más, akár az olvasó is. Berryman versének tárgya Bradstreet életének és személyiségének radikális újragondolása a 20. század perspektívájából.

Úgy gondolom, igaza van Sharon Bryannek, amikor mellett érvel, hogy a „személyes” és „személytelen” költészet kategóriái homályosabbak annál, semmint hogy megvilágító erővel bírnának a különböző poétikai tendenciákra nézve. Tanulmányában David Kalstone nyomán „temperamentum” kifejezést annak jelzésére, hogy Eliot és Berryman versei közötti különbségeket nem a „személyesség/személytelenség” ellentétpárja mentén lehet megragadni, hanem a szövegek tónusának figyelembevételével.²¹³ Berryman szerint minden vers személyes, hiszen – mint azt Pascalra utalva kifejti – minden alkotás, és így minden vers az emberi lét problémáit tárja fel különböző költői eszközök segítségével. Azaz a két költő versei között az lehet a különbség, hogy más a „temperamentumuk” – vagy Eliot szavaival élve, másképpen tárják fel és alakítják költészetté nyersanyagaikat.

Egyetértek Andrew S. Gross arra vonatkozó felvetésével, hogy Berryman egyfelől Eliot követője, költészete „személytelen”, hiszen karaktereket, perszónákat alkot; másfelől „vallomásos” költő is, amennyiben verseiben közlő, lélektani pontossággal ábrázol egyéni sorsokat, tragédiákat.²¹⁴ Témájához mindig egy kicsit más oldalról közelít

²¹⁰ KAPPANYOS András, *Kétséges egység: Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*, Bp., Janus/Osiris, 2001, 162. Kappanyos aprólékosan, a szoros szövegolvasás technikájával elemzi végig a szöveget, miközben számot vet a recepciótörténeti kontextussal, illetve befogadélméleti kérdésekkel is. Az *Átokföldje* annyira terjedelmes és összetett, hogy újszerű értelmezése meghaladná egy Berryman költészetét taglaló disszertáció kereteit. Ezért dolgozatomban Kappanyos következtetéseire támaszkodom, és azokat a gondolatokat emelem ki, amelyek Berryman költészetére nézve megvilágító erejük lehetnek.

²¹¹ *Uo.*, 14–15.

²¹² *Uo.*, 161.

²¹³ BRYAN, *Hearing Voices*, 141–142.

²¹⁴ GROSS, Andrew S., *Imaginary Jews and True Confessions: Ethnicity, Lyricism, and John Berryman's The Dream Songs* = A. S. G., *The Pound Reaction: Liberalism and Lyricism in Midcentury American Literature*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2015, 201–226, 204.

verseiben, ezért az sincs kőbe vésve, milyen kérdésselvetések mentén és elméleti keretek között olvassuk az egyes szövegeket és köteteket.

III. BERRYMAN KÖTETEINEK ÉS VERSEINEK KRITIKAI OLVASATA

III. 1. Hangadók. William Butler Yeats és Rainer Maria Rilke hatása a *The Nervous Songs (Pszichédalok)* című ciklusban

Berryman 1940-es évekre datált, kötetben 1948-ban közölt *Pszichédalok*²¹⁵ című ciklusát többször említik a recepcióban mint az *Álomdalok* egyik előzményét, átfogó jellegű megközelítésére azonban kevesen vállalkoznak. Amy Jordan és Joel Conarroe áttekintő bemutatásait leszámítva,²¹⁶ az értelmezők csak kitérően foglalkoznak a ciklussal vagy egy-egy vers rövid értelmezését adják,²¹⁷ de sem a szövegegyüttes koncepciójának értékelésére, sem a versekben megkonstruált hangok közötti eltérésekre nem térnek ki részletesen. A *Pszichédalok* kilenc versből áll,²¹⁸ amelyekben Berryman eltérő megoldásokkal szólaltatja meg a különböző figurákat. Az egyes hangok közötti különbségek a nyelvi megformáltságban is tetten érhetők, ami akkor igazán szembeötlő, ha markánsan eltérő karakterek – például a fiatal nő és a tébolyult pap – dalait hasonlítjuk össze. Dolgozatomban a ciklus hatástörténeti vonatkozásainak áttekintésére, koncepciójának vázlatos értékelésére, valamint néhány jellegzetes darabjának értelmezésére vállalkozom. Megközelítésemben azt szemléltetem, hogyan konstruálja meg Berryman a *Pszichédalok* költeményeinek hangjait. A különbségek akkor láthatók

²¹⁵ A verseket a következő kötetből idézem: BERRYMAN, John, *The Nervous Songs* = J. B., *Collected Poems*, 49–54. A ciklusnak tudomásom szerint nincs teljes magyar nyelvű fordítása. A *nervous* szó az idegekre, az idegességre és a szorongásra utalhat, a versekben jól érezhető az erőteljes lélektani ihletettség, ezért fordítanám *Pszichédalok*ként a címet. A magyar olvasókat ez Weöres *Psychéjére* is emlékeztetheti, ami az alakformálás, a karakterteremtés szempontjából tűnik gyümölcsöző asszociációnak.

²¹⁶ JORDAN, Amy, „*The Issue of Our Common Human Life*”: *Poetic Self and Public World in John Berryman’s Art* (PhD thesis), Durham University, Durham Theses, 2012, 36–41. Online: <http://etheses.dur.ac.uk/6391/> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 01. 25.); CONARROE, *John Berryman*, 45–49.

²¹⁷ Példaként lásd: ARPIN, *The Poetry of John Berryman*, 28–29.; MATTERSON, *Berryman and Lowell*, 40–42.; JEPSON, Jeffrey, „*An image of the dead*”: *The Modern Role of Elegy with Special Reference to John Berryman’s Dream Songs* (PhD thesis), Kings College London, 1998, 116–119. Online: <https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/files/2934555/299185.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 01. 25.)

²¹⁸ Ezek a következők: *Young Woman’s Song (A fiatal nő dala)*, *The Song of the Demented Priest (A tébolyult pap dala)*, *The Song of the Young Hawaiian (Az ifjú hawaii-i dala)*, *A Professor’s Song (Egy tanár dala)*, *The Captain’s Song (A kapitány dala)*, *The Song of the Tortured Girl (A megkínzott lány dala)*, *The Song of the Bridegroom (A vőlegény dala)*, *The Song of Man Forsaken and Obsessed (Az elhagyott és megszállott férfi dala)*, illetve a *The Pacifist’s Song (A pacifista dala)*.

igazán, ha együtt és külön-külön is vizsgáljuk a szövegeket: ennek szemléltetésére több kiemelt részletet értelmezek. Amellett érvelek, hogy az eltérések nemcsak az elbeszélte történetben és élményekben mutatkoznak meg, hanem a retorikai megoldásokban is.

Monográfiájában Tom Rogers utal arra, hogy Berryman ciklusa egyszerre tükrözi Yeats és Rilke hatását,²¹⁹ felvetését azonban nem fejti ki részletesen. A *Pszichédalok* közvetlen előképe Rilke *Die Stimmen* (*Hangok*, 1906) című ciklusa.²²⁰ Berryman ezzel kapcsolatban a következőket írja egyik jegyzetében: „A *Pszichédalok* (akárcsak szonett-kísérleteim) Rilke *Die Stimmen* című műve iránt érzett csodálatomból nőtte ki magát”.²²¹ A két munka több hasonlóságot is mutat egymással: (1) Rilke ciklusa is kilenc szimbolikus alakot visz színre; (2) mindkét szövegegyüttes a társadalom peremére szorult embereknek ad hangot; valamint (3) mindkét ciklus esetében fontos szerephez jut a dal műfaja és a hangzás.

„Dublinba jöttem, hogy elszámoljak veled, / fenséges Árny, kit olvastam oly sokat, / oly sok éven át, / jól értettem-e leckédet?”²²² – írja Berryman Yeatsnek címezve a 312. *Álomdalban*. Az amerikai költő számára az ír költő versei is meghatározó mintaként szolgáltak; Yeats hatása az életmű egészében érvényre jut.²²³ A szoros hatástörténeti kapcsolatra tekintettel tanulságos lehet felfejteni a két költő versei közötti párhuzamokat. A *Pszichédalok* leginkább Yeats *Words for Music Perhaps* (*Szavak talán zenére*, 1932)²²⁴ című ciklusát idézi: a két versegyüttes darabjai részben ugyanabban a vonatkozásban hasonlóak, mint Rilke és Berryman költeményei. Az amerikai költővel folytatott interjújában William Heyen felveti, hogy a *Pszichédalok* egyik verse, a *The Song of the Tortured Girl* (*A megkínzott lány dala*) emlékezteti Yeats *Crazy Jane*-verseire. Berryman pusztán azért veti el ezt a párhuzamot, mert, mint mondja, „[Yeats versei] refrénes versek.” Ehhez még hozzáfűzi: „Ugyan az elmúlt télen írtam refrénes

²¹⁹ ROGERS, Tom, *God of Rescue. John Berryman and Christianity*, Oxford, Peter Lang, 2011, 50–51.

²²⁰ Rilke ciklusát a következő kötetből idézem: RILKE, Rainer Maria, *Das Buch der Bilder*, Frankfurt am Main, Outlook Verlag GmbH, 2018.

²²¹ „*The Nervous Songs* grew out of (as well as sonnet experimentation) my admiration for *Die Stimmen* of Rilke, though it was an accident that by the time I came to assemble the final ms., there were nine.” Berryman idézi MARIANI, Paul, *Dream Song. The Life of John Berryman*, San Antonio, Trinity University Press, 1996, 210.

²²² „I have moved to Dublin to have it out with you, / majestic Shade, You whom I read so well / so many years ago, / did I read your lesson right?”

²²³ Ehhez lásd pl. LINEBARGER, *John Berryman*, 30–33.; DIGGORY, Terence, *Yeats & American Poetry: The Tradition of the Self*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 197–212.; MATTHEWS, Steven, *Yeats as Precursor: Readings in Irish, British and American Poetry*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: Macmillan Press and New York, St. Martin's Press, 2000, 164–170.

²²⁴ Yeats ciklusáról a következő kiadás alapján írok: YEATS, W. B., *The Collected Poems*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 2008.

verseket, de ez [*A megkínzott lány dala*] nem ilyen.”²²⁵ Végül arra a következtetésre jut, hogy „[t]öbbféleképpen is meg lehet közelíteni csak ezt az egy problémát, az érzelmek működésének kifejezését.”²²⁶ Egy másik beszélgetésben Berryman azt is felidézi, mit mondott neki az ír költő egy találkozásuk alkalmával: „Most már sosem korrigálok, csak a még szenvedélyesebb szintaxis érdekében.”²²⁷

Berryman több interjújában utal arra, hogy Yeats nyomán írta nyolc-nyolc soros strófákban a *Pszichédalokat*, az *Álomdalokat* és a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúversét is. Mintája az ír költő *In Memory of Robert Gregory* [*Robert Gregory emlékére*] című, tizenkét számozott strófából álló verse.²²⁸ Ugyanakkor az amerikai költő Yeats „szenvedélyes szintaxisát” is magáévá teszi, költői nyelve azonban sokkal szenvedélyesebb, mint amit Rilke vagy Yeats verseiben tapasztalunk, mert nem köti magát klasszikus versformákhoz, és nem uralkodik el rajta a rímkenyszer.

Yeats és Berryman találkozására 1937-ben, a londoni Athenaeum Club-ban került sor,²²⁹ és ez kétségkívül jelentős pillanat volt Berryman számára, akinek sok tekintetben mérvadó volt Yeats költészete. Ezzel kapcsolatban a következőket mondja: „Az ír költő [...] egyszerű, lelkes tanítványaként kezdtem bele a versírásba [...]. Yeats valahogy megmentett Ezra Pound és T. S. Eliot megsemmisítő hatásától – szerencsére, most így érzem. De nem volt képes megtanítani, hogy a magam módján hangozzak [...], vagy megmondani, miről írjak.”²³⁰ Yeats több „dalt” is írt, amelyek inspirálhatták Berrymant, amikor saját „dalain” dolgozott. Sőt, feltételezhető, hogy ezek a Yeats-költemények a *Pszichédalok* mellett a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszú versre és az *Álomdalokra* is hatással voltak: az ír költő – akárcsak amerikai pályatársa – különböző figuráknak ad hangot, ezeket a különálló verseit azonban nem mindig rendezi össze egyetlen ciklusba. A *Pszichédalok* címéről Yeats *Supernatural Songs* (*Természetfölötti dalok*) című, 12 darabból álló versfüzére is eszünkbe juthat. A *Természetfölötti dalokban*

²²⁵ „[Yeats’s poems] are refrain poems. Now, this last winter I wrote a refrain poem, but this [*The Song of the Tortured Girl*] is not a refrain poem.” HEYEN, William, *A Memoir and an Interview* (*Ohio Review*, 1974/2) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 98–118, 109.

²²⁶ „[T]here are several ways of approaching the only problem, which is that of the expression of emotion in action.” Uo.

²²⁷ „He [Yeats] said, »I never revise now« – you know how much he revised his stuff – »but in the interests of a more passionate syntax.«” *The Art of Poetry* by Peter STITT, 126.

²²⁸ BERRYMAN, *One Answer to a Question*, 30.

²²⁹ MATTHES, *Yeats as Precursor*, 166

²³⁰ „I began work in verse-making as a burning, trivial disciple of the great Irish poet [...], and I hope I have moved off form there. [...] Yeats somehow saved me from the then-crushing influences of Ezra Pound and T. S. Eliot – luckily, as I now feel – but he could not teach me to sound like myself [...] or tell me what to write about.” BERRYMAN, *One Answer to a Question*, 27–28.

egy óír szerzetes, Ribh hangját halljuk, aki az emberi létről, a kereszténységhez és az Istenhez fűződő viszonyról elmélkedik. Körültekintő értelmezésében Helen Vendler meggyőzően érvel amellett, hogy Yeats ciklusa gúny tárgyává teszi a keresztény doktrínát;²³¹ Ribh „»druida« kereszténysége” „pogány” ideákkal keveredik.²³² Elképzelhető, hogy Ribh különös figurája ihlette a *Pszichédalok* „tébolyult papját”, a két ciklus között azonban aligha fedezhető fel ennél több párhuzam.

Rilke és Berryman ciklusaihoz hasonlóan a *Szavak talán zenére* is dalokból áll, és olyan embereknek ad hangot, akik többé nem találják a helyüket abban a közegben, amelyben élnek; magányosak vagy kirekesztettek. Yeats költeményei – Rilke és Berryman verseivel egyetemben – társadalmi reflexiókként is érthetők.

A) Szenvedélyes és még szenvedélyesebb szintaxis. Yeats és Berryman

A *Szavak talán zenére* huszonöt darabból építkező ciklus, amelynek két kulcsfigurája van: az egyik *Crazy Jane (Bolond Jane)*, a másik pedig *Tom the Lunatic (Bolond Tamás)*.²³³ Yeats következetesen tartja magát a szabályos formákhoz: az összecsengő rímhelyzetek, a kötött ritmusforma és a refrének miatt erőteljes zeneiség uralja a szövegeit.²³⁴ Yeats „dalainak” hangzása szorosan összefügg azok szenvedélyességével, drámai tónusával is.

A versek megközelítését árnyalja, hogy Yeats komoly érdeklődést mutatott az ír folklór iránt. Kurdi Mária szerint Yeats „[í]r volta nem csupán származását jelenti, hanem művészete megértésnek kulcsát is.”²³⁵ Michael Yeats aprólékos elemzések kíséretében mutatja meg, milyen hatást gyakorolt Yeats műveire az ír népköltészet, beleértve a *gael* dalszerzők munkáit is.²³⁶ Mint írja: „[az ír költő] olyan költeményeket akart írni, amelyek nem csupán a művelt keveseké, hanem az egész népé”.²³⁷ Amint arra Mary Helen Thuente rámutat, Yeats elköteleződése az ír kultúra iránt részben abban mutatkozik meg, hogy

²³¹ VENDLER, Helen, *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 318.

²³² *Uo.*, 319.

²³³ Géher István fordítása: YEATS, W. B., *Szavak talán zenére*, ford. G. István László, 2000 *Irodalmi és Társadalmi havi lap* (2009/3). Online: <http://ketezer.hu/2009/03/szavak-talan-zenere/> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 01. 20.)

²³⁴ A rím és a ritmus jelentőségéről Yeats költészete kapcsán több szerző is értekezik. Marjorie Perloff és Helen Vendler monográfiát is szentelt a témának: PERLOFF, Marjorie, *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, The Hague and Paris, Mouton, 1970.; VENDLER, *Our Secret Discipline*, i. m.

²³⁵ KURDI Mária, A kettőség élménye Yeats költészetében, *Filológiai Közöny* (1980/2), 194–204, 194.

²³⁶ YEATS, Michael, *W. B. Yeats and Irish Folk Song* (amplified from a lecture delivered in November 1965 at the University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.), 153.

²³⁷ *Uo.*

olyan tradicionális formákhoz nyúl vissza, amelyek az ír folklórból erednek, mint amilyen a ballada vagy a dal.²³⁸ Thuente a *The Stolen Child* (*Az elrabolt gyermek*) és a *The Meditation of The Old Fisherman* (*Az öreg halász tünődése*) című verseket említi illusztratív példaként. Michael Yeats és Thuente nyomán úgy vélem, a *Szavak talán zenére* című ciklus verseire szintén tekinthetünk úgy, mintha Yeats által kreált „népdalok”, pontosabban az ír folklór és irodalmi hagyomány által ihletett „műdalok” volnának, amelyek szorosan kötődnek ahhoz a közösséghez, amelyről és amelyhez szólnak.

Egyetértek MacNeice arra vonatkozó meglátásával, hogy Yeats „legnyilvánvalóbb fegyvere a zene, de a másik kezét a retorikán tartja”.²³⁹ Yeats a versek formai és szemantikai vonatkozásaira is figyelmet fordít;²⁴⁰ arra törekszik, hogy a verseket „lírai drámákká” írja át. Thomas Parkinson erről a következőket írja: „[Yeats lírai szövegeinek] kompozíciójában a lineáris struktúrák rugalmasan rendezett mintázatban irányítják a nyelv mozgását, olyan elvek szerint, melyek fegyelmezik a szenvedélyes szintaxist, ugyanakkor a beszéd vokális készleteivel összhangban lehetővé teszik a szabad variációkat is.”²⁴¹ A „szenvedélyes szintaxis” („passionate syntax”) jelentését magyarázhatják azok a gondolatok is, amelyeket Yeats *General Introduction to My Work* (*Általános bevezetés a munkámba*) című önreflexív esszéjében megfogalmaz:

Olyan nyelven akartam írni, amely a lehető legtermészetesebb, olyan, mint amikor – ahogy én is teszem egész nap – fennhangon beszélünk magunkban a saját életünk eseményeiről vagy bárki más életének eseményeiről, amelyben egy pillanatra magunkat látjuk. [...] Akkor vágtam bele, amikor mintegy húsz évvel ezelőtt rájöttem, hogy nem hétköznapi szavakat kell használnom, mint Wordsworth gondolta, hanem energikus és szenvedélyes szintaxist [...]. Mivel a szenvedélyes témához szenvedélyes szintaxisra van szükségem, azokat a hagyományos metrumokat kell magamévá tennem, amelyek a nyelvvel együtt alakultak.

²³⁸ THUENTE, Mary Helen, *W. B. Yeats and Irish Folklore*, Totowa, New Jersey, Gill and Macmillan, Barnes & Noble Books, 1980, 14.

²³⁹ MACNEICE, Louis, *The Poetry of W. B. Yeats*, London, New York and Toronto, Oxford University Press, 1941, 163.

²⁴⁰ Ehhez a gondolathoz lásd még Paul de Man elemzését Yeats *Among School Children* (*Iskolások közt*) című verséről. MAN, Paul de, Szemiotológia és retorika = P. de M., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006, 13–31, 22.

²⁴¹ PARKINSON, Thomas, *W. B. Yeats: The Later Poetry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, 181.

Ezra Pound, Turner és Lawrence csodálatra méltó szabadverseket írtak, én erre nem voltam képes.”²⁴²

A *Szavak talán zenére* jó példaként szolgálhat a „szenvedélyes szintaxis” működésére. Mivel a sortörések nem mindig igazodnak a szintaktikai határokhoz, olykor váratlanul követik egymást a sorokban kibomló képek, aminek az érzelmek fokozásában lehet szerepe. Jó példa erre a *Her Anxiety (Aggodalmi)* című vers. Géher István pontatlanul fordítja a címet *Jane aggódásainak*. Értelmezésem szerint ez a költemény a ciklus *Crazy Jane Grown Old Looks at the Dancers (Bolond Jane megöregedve a táncolókat nézi)* című verséhez kapcsolódik: az *Aggodalmi* a táncoló fiatal lány dala. Ennek tekintetbevétele árnyalja a vers értelmezését. A cím ugyan előrevetíti a szöveg hangulatát, az első két sor után mégis váratlanul hat a harmadik (az angolban: „all true love must die”, szó szerinti fordításban: „minden igaz szerelemnek meg kell halnia”, Géher István fordításában: „meghal a szerelem”).²⁴³ A versfelütésben kibomló kép ugyanis a szerelem metaforájaként is érthető, ami éles ellentétben áll a halál víziójával. A szorongató érzést erősíti, hogy nem a már megözvegyült, öreg Jane, hanem egy fiatal lány félelmeit artikulálják a vers sorai. Amint azt ez a vers is mutatja, Yeats intenzív zeneiséggel ötvözi „szenvedélyes szintaxisát”, ami fokozza lírájának drámai tónusát, és hozzájárul az érzelmek árnyaltabb kifejezéséhez is. (A verset Géher István fordításában idézem.)

Ruháját cserélte

A föld. Várta a tavaszt.

Meghal a szerelem,

És ha mégse,

²⁴² *Kiemelés tőlem* – B. A. Angolul: „I wanted to write in whatever language comes most naturally when we soliloquise, as I do all day long, upon the events of our own lives or of any life where we can see ourselves for the moment. [...] I began to make it when I discovered some twenty years ago that I must seek, not as Wordsworth thought, words in common use, but a powerful and passionate syntax [...]. Because I need a passionate syntax for passionate subject-matter I compel myself to accept those traditional metres that have developed with the language. Ezra Pound, Turner, Lawrence wrote admirable free verse, I could not.” YEATS, W. B., A General Introduction for My Work = W. B. Y., *Essays and Introductions*, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1980, 509–526, 521–522.

²⁴³ Géher István fordítása érthető módon azért is pontatlan, mert a formakövető fordítás óhatatlanul lemondásokkal jár: ha a vers „all true love must die” („minden igaz szerelemnek meg kell halnia”) sorát megkísérelnék legalább közel szó szerint fordítani (pl. „meghal minden igaz szerelem”, „az igaz szerelemre halál vár” stb.), az eredetileg rendkívül feszes, öt szótagos sor igencsak terjedelmessé bővül. Mindez persze semmit nem von le Géher fordításának értékéből.

Akkor nem igaz.
Mondjad, ha nem.

Csak ilyen test marad,
Csak ilyen lehelet,
A szerető ilyen.
Válthatnak csókokat,
A vég jön közelebb.
*Mondjad, ha nem.*²⁴⁴

Harold Bloom találóan „Yeats örült dalaiként” jellemzi a *Szavak talán zenére* költeményeit.²⁴⁵ Crazy Jane alakjában Yeats talán azokat a magukban beszélő nőket jeleníti, akikkel Dublin utcáin találkozott. Erre így emlékezik vissza az ír költő: „Dublinban gyakran láttam idős nőket, akik fölemelt fővel és lesóványodva jöttek-mentek, akik az ital és a szegénység örületében fennhangon beszélgettek magukkal.”²⁴⁶ Ezt az emléket Gloria C. Kline egy életrajzi adalékkal egészíti ki: „Jóval azelőtt, hogy Yeats – Margot Ruddock-kal folytatott kapcsolatában – szembesült volna a valódi örülettel, már megjelentek örült alakok a költészetében.”²⁴⁷ Úgy tűnik tehát, hogy az ír költőt mélyen foglalkoztatta az örület témája, illetve annak kérdése, hogyan lehet azt színre vinni a költészetben. Monográfiájában Louis MacNeice Rilke *Engels (Angyalok)* és Yeats *Magi* című verseit veti össze.²⁴⁸ Gyümölcsözőnek tartom a párhuzamot, jóllehet egy *Crazy Jane*-versekről szóló fejezetben kevésbé tűnik meggyőzőnek. MacNeice felvetéseit továbbgondolva Yeats dalait inkább Rilke *Hangok* című ciklusával állítanám

²⁴⁴ Earth in beauty dressed
Awaits returning spring.
All true love must die,
Alter at the best
Into some lesser thing.
Prove that I lie.

Such body lovers have,
Such exacting breath,
That they touch or sigh.
Every touch they give,
Love is nearer death.
Prove that I lie.

²⁴⁵ BLOOM, Harold, *Yeats*. London and New York, Oxford University Press, 1970, 398.

²⁴⁶ YEATS, W. B., *Autobiographies*, London, Macmillan, 1961, 155. Idézi: KLINE, Gloria C., *The Last Courtly Lover: Yeats and the Idea of Woman*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983, 130.

²⁴⁷ *Uo.*, 130.

²⁴⁸ MACNEICE, *The Poetry of W. B. Yeats*, 182–186.

párhuzamba. Noha Yeats nem kilenc, hanem csak két hangot szólaltat meg művében, Crazy Jane és Tom hasonlóan marginalizált helyet foglalnak el a társadalomban, mint Rilke ciklusának szereplői. Kirekesztettségük abban is megmutatkozik, hogy megszólalásaik alapvetően monológok: nincs, aki meghallgatná őket, aki figyelne rájuk.

Crazy Jane elvesztette szerelmét, Jacket, akit már-már betegesen hiányol. Annyira szeretne eggyé válni a férfival, hogy képzeletileg elevenné válnak: a már halott Jack életre kel, még ha csak Jane elméjében is zajlik minden. Jane nemcsak megszólítja Jacket, de hallani is véli őt, mint például a *Crazy Jane and Jack the Journeyman* (*Bolond Jane és Jack a tengerész*) című versben. (A verset ezúttal is Géher István fordításában idézem.)

Tudom, mert remegni kezdtem,
Mihelyt megláttalak,
A szerelem hamarabb szökik,
Ha nincs ajtaján lakat:
Sötét és hajnal között
A szerelem gombolyag.

A lélek, ha Isten színéhez ér,
Magányosan kutat;
De én – szerelemmel földre kötve,
Testem sírkő alatt –
El fogom érni a fényt,
ami Anyám méhében maradt.

Ha ott fekszem majd egyedül
Üres fekhelyemen,
És arra jár Jack éjszaka,
Gomolygó szellemem
Összekötődik velem,
Halva is őt követem.²⁴⁹

²⁴⁹ *Crazy Jane and Jack the Journeyman*

I know, although when looks meet
I tremble to the bone,

Yeats nem jelzi világosan, mikor hallhatjuk a nőt és a férfit, a szöveg ezért Jane monológjaként is felfogható, amelyben saját hangját kölcsönzi halott kedvesének. Az első és a második strófa sorai kétértelműnek tűnnek: az első képnek – „my body in the tomb” („testem sírkő alatt”) – tulajdoníthatunk figuratív jelentést is, ami így Jane gyászának kifejezéseként is érthető. Különösen tragikus csengésűvé válik a sor a rímhelyzetben is kiemelt szemantikai kontraszt miatt: a sírkő („tomb”) és az anyaméh („womb”) szavak ugyanis – a hozzájuk kapcsolódó jelentéstartalmak miatt – éles feszültségben állnak egymással. Értelmezésem szerint a halál és az élet képeinek egybejátszása Jane azon vágyát jeleníti meg, hogy újra a szeretett férfi mellett lehessen.

Berryman verseivel összevetve lényeges különbségnek tartom, hogy a rím- és ritmuskényszer miatt Yeats dalaiban a nyelv nem követi olyan radikális formatöréssel a versbeszélő hangulatát, mint ahogyan azt Berryman szövegeiben megfigyelhetjük. Disszertációjában Amy Jordan megjegyzi, hogy a *Pszichédalok* nyelve az érzelmeket, a belső lelki folyamatokat is színre viszi.²⁵⁰ Ezeket szövegeket Yeats vagy Rilke verseihez képest sokkal erőteljesebben jellemzi a töredezett szintaxis és az elliptikus nyelvhasználat; zeneiségüket az összecsengő szóvégek, az alliterációk és az ismétlésre épülő szerkezetek²⁵¹ teremtik meg.

The more I leave the door unlatched
The sooner love is gone,
For love is but a skein unwound
Between the dark and dawn.

A lonely ghost the ghost is
That to God shall come;
I - love's skein upon the ground,
My body in the tomb –
Shall leap into the light lost
In my mother's womb.

But were I left to lie alone
In an empty bed,
The skein so bound us ghost to ghost
When he turned his head
passing on the road that night,
Mine must walk when dead.

²⁵⁰ JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 36.

²⁵¹ Lásd pl. „A little work, a little vague chat.” (*Young Woman's Song*); „[h]iss and crack, the blues & greens of the world” (*The Song of the Demented Priest*); „Because if I am desolate I have – / Have emanations” (*The Song of the Bridegroom*); „comes and stares” (*Song of the Man Forsaken and Obsessed*).

B) A kirekesztettek hangjai. Rilke és Berryman

Nemes Nagy Ágnes, Rilke verseinek egyik legkiválóbb magyar fordítója és értő olvasója a következő gondolatokkal jellemzi a német költő költészetét:

Rilkétől képet kapunk, képet és képet (zenébe ültetve persze) [...]. Egy valamit viszont nem kapunk. Életrajzot. Életrajz nincs. A költői én, az első személy is ál-elsőszemély. [...] Adva van tehát egy költészet, amely költőjét eltünteti, amely minden eljövendő, olyan sokféle és sok-okú „objektív líra” egyik őse és amely [...] a legnagyobb fokú érzelmi telítettség lírájaként vonul be az irodalomtörténetbe. Mintha állandó váltóáram keringene a sorokban: az *ich* helyett *man*-t kell érteni, a *man* helyett sokszor *ich*-et, sőt, olykor a *du* helyett is *ich*-et, *man*-t és viszont.²⁵²

Nemes Nagyt idézve mondhatjuk, hogy Rilke költészete az „általános alany”²⁵³ költészete: „[Rilke végbeviszi], hogy versének mellékszereplője, sőt nem-szereplője legyen, akit a különféle névmások egymásba fonódó labirintusai, a vers különféle síkjai bújtatnak, és ugyanakkor véghezviszi, hogy ez a személytelenített vers kivételes érzelmi súlyokat hordozzon.”²⁵⁴ Nemes Nagy gondolatai jó támpontként szolgálnak a *Hangok* című ciklus darabjainak megragadására. A szövegegyüttest felvezető *Titelblatt (Címlap)* prológusként olvasható, amelyben a költő átadja a helyét a következő dalokban megszólaló hangoknak. A nyitóvers 13–14. sora („Természetesen az emberek furcsák, szívesebben / hallgatják fiúkórusok kasztráltjait.”) a zárlattal együtt pejoratív csengésű. Rilke itt a templomi kórusokra utal, Isten így az őt dicsőítő közösségtől fordul a társadalom peremére került emberek felé. Az Úr vigyázó alakjában, a határozottan pozitív értékítéletben („S akkor hallhatunk még jó éneket.”), valamint a „kell” segédige nyomatékosított megismérlésében a kirekesztettekkel szembeni szolidaritás jut kifejezésre. Árnyalja az értelmezést, hogy Rilke a „müssen” igét használja a versében, ami némileg erősebbnek hat, mint a hasonló jelentéssel bíró „sollen”: míg az előbbi a külső kényszert, az utóbbi a belülről jövő elhatározást fejezi ki. Grammatikai

²⁵² NEMES NAGY Ágnes, Rilke-alfafa = N. N. Á., *Metszetek: Esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1982, 195–230, 201–202. *Kiemelések tőlem – B. A.*

²⁵³ Uo., 204.

²⁵⁴ Uo., 203.

szempontból az ismétlés is elkerülhető lenne, ha Rilke beilleszt egy „und” („és”) kötőszót a mondatba („müssen sich zeigen, / und sagen: ich bin blind”). Ez a változtatás ugyan megtörte volna a szöveg eredeti ritmusát, Rilke azonban technikailag kellően felkészült költő volt ahhoz, hogy ezt kiküszöbölje. Ezért gondolom, hogy jelentősége lehet a segédige megismétlésének.

Hangok: Címlap

A gazdagoknak és boldogoknak jó hallgatniuk,
senki nem akarja tudni, kik ők.
De a szűkölködőknek meg kell mutatkozniuk,
azt kell mondaniuk: vak vagyok,
vagy: hamarosan azzá leszek,
vagy: nem érzem jól magam a Földön,
vagy: van egy beteg gyermekem,
vagy: itt vannak a forradásaim...
És talán még ez sem elég.
Mert máskülönben mindenki, mint dolgok mellett,
mellettük elmegy, énekelniük kell.

S akkor hallhatunk még jó éneket.

Természetesen az emberek furcsák, szívesebben
hallgatják fiúkórusok kasztráltjait.

De maga Isten jön, és sokáig marad,
ha ezek a körülmetéltek zavarják.²⁵⁵

²⁵⁵ *Die Stimmen: Titelblatt*

Die Reichen und Glücklichen haben gut schweigen,
niemand will wissen, was sie sind.
Aber die Dürftigen müssen sich zeigen,
müssen sagen: ich bin blind,
oder: ich bin im Begriff es zu werden
oder: es geht mir nicht gut auf Erden,
oder: ich habe ein krankes Kind,

Ami Berryman vagy Yeats verseit olvasva talán nem tűnik nyilvánvalónak, az a *Hangok* esetében kétségtelen: Rilke a társadalom marginalizált tagjainak ad hangot. A kilenc darabból álló ciklusban a koldus, a vak, az iszákos, az öngyilkos, az idióta, az árva, az özvegy, a törpe és a leprás monológját halljuk. A *Hangok* versei, amint azt Jutta Heinz írja, „sokrétű sérüléseket ábrázolnak, amelyek egzisztenciálisan károsíthatják az emberi életet, az öngyilkosság esetében egészen annak teljes elvetéséig”.²⁵⁶ A ciklusnak ezt a vonatkozását hangsúlyozza Hadas Emese is, aki szerint a *Hangok* darabjai „a fájdalom furcsa fenoménjai, fenoménhelyei, a szenvedés, a kínezisztencia kilenc megjelenési változata”.²⁵⁷ A költeményekben megjelenő szimbolikus figurák modellszerűek, azt is mondhatnánk, hogy kissé egysíkúak. Ezt erősíti a Rilke költészetére egyébként is jellemző erőteljes zeneiség és a rímgazdagság is. Az „általános alany” kifejezés nemcsak nyelvészeti értelemben vonatkoztatható Rilke ciklusának verseire. A német költő figuráinak nyelvi megformálása ugyanis nem olyan karakteres, mint Berryman ciklusának esetében. Rilke a különböző élethelyzetekhez társított ideákat és érzelmeket dolgozza át érzékeny költői képekbe. Amint azt Bartók Imre *Az idióta dala* kapcsán megjegyzi, a *Hangok* című ciklus verseinek nyelve inkább elmélkedő, filozofikus, Rilke figurái így túlmutatnak önmagukon.²⁵⁸

Ha Yeats verseire sajátos „népdalokként” tekintünk, akkor Rilke ciklusának darabjait is nevezhetjük „népdaloknak”. A „dal” egyszerre közvetít személyes érzelmeket, de ugyanakkor lényegéhez tartozik a közösségi jelleg is: Yeats és Rilke egyaránt arra törekszenek, hogy minél több embert szólítsanak meg. Nemes Nagy azt írja,

oder: da bin ich zusammengefügt...

Und vielleicht, daß das gar nicht genügt.

Und weil alle sonst, wie an Dingen,
an ihen vorbeigehen, müßen sie singen.

Und da hört man noch guten Gesang.

Freilich die Menchen sind seltsam; sie hören
lieber Kastraten in Knabenhören.

Aber Gott selber kommt und bleibt lang,
wenn ihn diese Beschnittenen stören.

²⁵⁶ HEINZ, Jutta, *Das Buch Der Bilder* (2. Fassung, 1906) = *Rilke Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred ENGEL, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2013, 290–296, 292.

²⁵⁷ HADAS Emese, *Az énszerveződés reflexióviszonyai a figuralitás keresztműveleteiben. A képek könyve egy ciklusa: Die Stimmen = Keresztez(őd)ések: Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal és M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003, 156–186, 159.

²⁵⁸ BARTÓK Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, Bp., L’Harmattan, 2011, 76.

hogy Rilketől nem kapunk életrajzot, „életrajz nincs”.²⁵⁹ Nemcsak Rilkeről, a *Hangok* szereplőinek életéről sem tudunk meg semmit: ezért is maradnak szimbolikus, sémászerű figurák. Az lehet a benyomásunk, hogy Rilke versei klisékből építkeznek (az árva az, akinek nincs apja, anyja, akinek nem jut szeretet, aki magányos, nincstelen, és akit mindezért csak szánni lehet; az öngyilkos az, akit már nem tesz boldoggá az élet, aki semmi másra nem gondol, csak a halálra; az özvegy az, akinek férje halála után nyomorúságossá válik az élete; az idióta az, aki csupa furcsa dolgot lát, stb.). Rilke ezeket a kliséket, sokak által tapasztalt érzéseket írja át egyes szám első személyű, szenvedélyesen hangzó dalformába. Mint azt a *Titelblatt* is jelzi, ez a gesztusértékű tett a hatáskeltés része: az egyéni szenvedés hangja így sokkal közvetlenebbül hat, máskülönben az emberek csak elmennének a társadalom kirekesztettjei mellett.

A koncepciót tekintve Rilke dalai közelebb állnak Berryman költeményeihez, mint Yeats ciklusa. A német költő hangjai ugyanakkor nem annyira karakteresek, jól megformáltak, mint a *Pszichédalok*ban megszólaltatott alakok. Berryman ciklusa más szempontból is értékelhető Rilke dalainak újraírásaként: az amerikai költő figurái összetettebbek, a versekben kifejezett érzelmek is differenciáltabbak, tarkábbak. Emellett Berryman olyan mélységekben érint tabutémákat (mentális zavarok, szellemi leépülés, bántalmazás stb.), ami még a XX. század második felében is merésznek mondható.

C) Lírai jellemrajzok. Karakterábrázolás a Pszichédalokban

A *Pszichédalok* értelmezéséhez a címből következően hozzátartozik a megszólaltatás kérdése is: ha a dalokat hangosan olvassuk, „énekeljük”, az lehet a benyomásunk, hogy Berryman a csend, a hallgató fél szólamára is figyelmet fordít. A versekben körvonalazott beszédhelyzetek árnyalják a beszélők pszichológiai jellemrajzát, illetve az egyes költemények befogadását is. A fiatal nőt például magányosnak képzeljük; a tébolyult papról az lehet a benyomásunk, hogy fennhangon monologizál; a megkínzott lány vallomása egy terápiás szituáció része is lehet; a professzor nyilvánvalóan egy érdektelen osztálynak ad elő; a pacifista monológiához pedig egy embertömeg képét társítjuk.

Amint azt Jeffrey Jepson találóan megjegyzi, Berryman maszkok helyet karaktereket épít,²⁶⁰ arcot és hangot ad figuráinak – olyan értelemben, ahogyan Paul de Man körülírja a prosopopeia retorikai alakzatát. De Man szerint a prosopopeiában

²⁵⁹ NEMES NAGY, Rilke-alfafa, 201.

²⁶⁰ JEPSON, „An image of the dead”, 118.

megbúvik a „látens veszély”, miszerint „[...] a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermelve a saját halálukba.”²⁶¹ A *Pszichédalok* verseiben a prosopopeia „szimmetrikus struktúrájában” a feltételezett költő valóban eltűnik a megszólaltatott alakok mögül. Rilke ciklusával összevetve szembetűnő, hogy Berryman sokkal árnyaltabban körvonalazza figuráit, amit a ciklus érzékletes címével is jelez. Dalainak szereplői olyan értelemben szimbolikus figurák, hogy a társadalom egy-egy tagját reprezentálják, monológjaikból sejthető sorstörténetük ugyanakkor egyéni színezetet ad megszólalásaiknak, ezért karakteresebbnek tűnek, mint Rilke alakjai.

Találónak gondolom, hogy Conarroe „pszichológiai tanulmányok sorozataként”²⁶² aposztrofálja a *Pszichédalokat*. A verseket olvasva az lehet a benyomásunk, hogy Berryman összetett lírai jellemrajzok megalkotására törekszik. A különböző versbéli karakterek nemcsak abban különböznek egymástól, hogy más a történetük, hanem abban is, hogy némileg eltérő nyelvet használnak. Ennek szemléltetésére a ciklus legjellegzetesebb hangjainak rövid, a sajátos vonásokra fókuszáló elemzését adom. Elemzéseimben Conarroe pontos, de kifejtetlenül hagyott meglátásaiból indulok ki.

Az ifjú hawaii-i dalában Berryman egy olyan kulturális közeget idéz meg, amely alapvetően eltér a sajátjától. A fiatal férfi lazasága és életöröme a játékos nyelvhasználatában érhető tetten. A játékos stílust erősítik az alliteráló, összecsengő szó párok, szó szerkezetek is (az angolban a „swaying sun”, a „stiffly softly” és a „brushes the brown tips of them” szintagmák). Az „aj” sóhajtást idéző indulatszó is lezser stílust idéz: a versfelütésben sóvárgást, a második versszakban sajnálkozást fejez ki.

Aj, előttem vonulnak azok a lányok!
Fénylő, fesztelen színekben. Barna
Hajlataikat pihe-puha napsugarak mossák,
S azt súgják nekem: ne csak egyet vegyél,
Mint a sárgák, fehérek, idegenek. –
Nem, nem, táncba viszem mind.

²⁶¹ MAN, Az önéletrajz mint arcrongálás, 105.

²⁶² CONARROE, *John Berryman*, 45.

Alkonyatkor jönnek a vének, s így beszélnek:
„Ágaikon most döglött madarak csüngenek;
Majd lezuhannak. Idegen beszédet hallunk.
Ritkán dalol már gyermek.” Köhintenek,
S folytatják: „Fajunk haldoklik.” Aj! Ha így van,
Nem leszel a feleségem.

Gyenge a vének szelíd akarása –
Zöld pálmák, éjféli homok, habzó hullámok!
A holdfolyam feketére festi a homokot.
Egyedül messzebbre úszom, mint mások.
. . (Kiket Nanggananga darabokra zúzott
A Paradicsomba vezető úton.)²⁶³

A vers szimbolikus jelentésrétegei azt a benyomást keltik, hogy Berryman a hawaii-i kultúrkört is megidézi a versében. A bölcs vének talányos figyelmeztetése végzetes következményeket vetít előre: jóslatukban a halálhoz, a pusztuláshoz kapcsolódó kép(zet)ek sorakoznak. Ezeket a szorongató érzéseket az alkonyati napszakhoz társuló konnotációk fokozzák. A halott madarak az eltávozott lelkek szimbólumai lehetnek, a gyerekek elnémulása a jövő lezárulását jelezheti. Az „idegen szó” hallása arra utalhat, hogy a mostani lakók helyett más népek uralják a vidéket.

²⁶³ Ai, they all pass in front of me those girls!
Blazing and lazy colours. The swaying sun
Brushes the brown tips of them stiffly softly
And whispers me: Never take only one
As the yellow men the white the foreigners do. –
No, I dance them all.

The old men come to me at dusk and say
„Han from their perches now the ruined birds;
They will fall. We hear strange languages.
Rarely a child sings now.” They cough and say
„We are a dying race.” Ai! If we are!
You will not marry me.

Strengthless the tame will of the elders’ eyes. –
The green palms, the midnight sand, the creaming surf!
The sand at streaming noon is black. I swim
Farther than others, for I swim alone.
. . (Whom Nanggananga smashed to pieces on
The road to Paradise.)

Az utolsó strófában a jóslat beteljesedni látszik. A második sor képeiben az ifjú hawaii-i gondtalansága tér vissza, a hold fényében fekete homok azonban vészjósló hangulatot áraszt. A versben említett Nanggananga az aglegények lelkére vadászó szörnyeteg, valójában a fidszi hitvilág része, „aki elől nincs menekvés.”²⁶⁴ Conarroe ezzel kapcsolatban a következőket írja: „A primitív társadalmak nem nézik jó szemmel a legényéletet – [...] Nanggananga isten a Paradicsomba vezető úton áll, és furkósbottal ver szét minden nőtlen férfit, aki megpróbál átjutni rajta. A hawaii-i ifjú [aki királyként élvezte az örömeiket] csak a holtak királya lehet.”²⁶⁵ A vers utolsó sorai valójában kétféleképpen is érthetők. Egyrészt feltételezhetjük, hogy a hawaii-i ifjú el tudta kerülni a gonosz szörnyet. A két pont ugyanakkor annak jelzése is lehet, hogy a fiatal hawaii-i dala megszakad, a zárójeles sorok pedig más valakitől (a neki hangot adó, az őt megtestesítő költőtől) is származhatnak, ami arra utalhat, hogy a fiatal hawaii-i már halott.

A tébolyult pap dala az örület allegóriája. A vers olyan jelentéseket hoz játékba, amelyek egy tébolyult ember világát körvonalazzák. Emellett *A tébolyult pap dala* a hit- és reményvesztettség kifejezésekként is érthető: a pap örülete annak igazolása lehet, hogy az isteni gondviselésbe vetett bizalom sem jelent megváltást. A vers egyes képei az értékvesztés kifejezésekként foghatók fel. Az első strófában az arany, az azúr és a smaragd az anyagi mellett az érzelmi gazdagságot is jelenthetik. Értelmezésem szerint Berryman versében a tűz nemcsak az áldozathozatal motívuma,²⁶⁶ hanem a pusztulásé is. Átvitt értelemben a lelki kiüresedésre tett utalásként is érthetők ezek a sorok – ezt a jelentést húzza alá a negyedik sorban tett kijelentés („mintha kimerültem volna”). A következő szöveghely („[v]alaki mindenhol az utamban áll”) az érzelmi fogság és gátoltság képi megfogalmazása.

Ezeket odatettem. – Nézd, hogy égnek.

A smaragd, az azúr és az arany,
a világ kékje és zöldje, serceg és ropog.

Mintha kimerültem volna. Valaki mindenhol

²⁶⁴ FRAZER, James George, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, London, Macmillan, 1913, 464. Berryman vélhetőleg olvasta Frazer más írásait (lásd a Berryman birtokában lévő könyvek jegyzékét: KELLY, Richard J., *John Berryman's Personal Library*), így talán ezt is. Könnyen lehet, hogy *Az ifjú hawaii-i dalát* ezek az olvasmányélményei ihlették.

²⁶⁵ CONARROE, *John Berryman*, 46.

²⁶⁶ Ez Amy Jordan értelmezése. JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 39.

Az utamban áll. A felhőket, a felhők szakadását
én nem értem, nem szeretem.

Számat nyalogatva felnéztem az Úrra.
Ragyogott és barátságosabb volt
Nálad, és kicsi is volt. Kígyózó utakat és
karcsú virágokat tárt elém; fagyosak voltak.
Tündökölt és lobogott az uradalom, mint jég
alól megcsillanó fényszikra. Mily csoda!

Jöttek aztán kimért, kegyetlen táncosok,
Rázták erőtlen fejüket.
Vezetném őket, de már nem engedik
Az elemek. Megerősödve lendülnek neki,
Táncra intek, s táncolnak az esőben,
Vörös bundámban. A holtak királya vagyok.²⁶⁷

A második versszak egyrészt valóságossá, megtapasztalhatóvá teszi Istent, mintha a pap fantáziái kelnének életre. Másrészt ez a rész is felfogható az értékvesztés kifejezéseként, a szakrális világkép megkérdőjelezéseként. Ehhez hozzátartozik az uradalom feszültséget hordozó leírása: a virágok, a ragyogás, a fény megnyugtatók, kellemes érzetet keltenek, míg a fagyhoz és a jéghez ellentétes jelentéstartalmak társulnak.

²⁶⁷ I put those things there. – See them burn.
The emerald the azure and the gold
Hiss and crack, the blues & greens of the world
As if I were tired. Someone interferes
Everywhere with me. The clouds, the clouds are torn
In ways I do not understand or love.

Licking my long lips, I looked upon God
And he flamed and he was friendlier
Than you were, and he was small. Showing me
Serpents and thin flowers; these were cold.
Dominion waved & glittered like the flare
From ice under a small sun. I wonder.

Afterward the violent and formal dancers
Came out, shaking their pithless heads.
I would instruct them but I cannot now, –
Because of the elements. They rise and move,
I nod a dance and they dance in the rain
In my red coat. I am the king of the dead.

Conarroe szerint a ciklusnak ez a darabja „a tébolyult zűrzavar ördögi dala”.²⁶⁸ Felvetése izgalmas, kifejtésével azonban adós marad. Pedig mintha az utolsó strófa valóban párhuzamot állítana a téboly és a pokol világa között. A „kegyetlen és kimért” táncosok a lelki folyamatok kivételülései lehetnek: erre enged következtetni a váltás többes szám harmadik személyről egyes szám első személyre az utolsó két sorban („s táncolnak az esőben, / vörös bundámban”). A kegyetlenségről és a vörös színről is a pokolra asszociálhatunk. A vers zárlatáról és a táncolók képéről a haláltáncok juthatnak eszünkbe, az irodalomban, zenében, képzőművészetben is felbukkanó haláltánc-motívumot pedig a középkori járványokhoz és csapásokhoz kötik.²⁶⁹ Az uralhatatlan és felfoghatatlan borzalmak, a halál uralma is a pokol világát idézi. A vers zárata arra utalhat, hogy tébolyult pap nemcsak az élettől és valóságtól szakadt el, hanem Istentől is.

A megkínzott lány dala azért tűnik ki a többi darab közül, mert ebben a versben Berryman kifejezetten épít a költői nyelvre egyébként is jellemző sűrítettségre: a töredezett, kihagyásos szerkesztésmód a traumatikus emlékezés mechanizmusára játszik rá. A második versszak második felétől az igeidő a múltból a jelenbe vált, minden *itt* és *most* zajlik, amire ráerősít az utolsó strófa romantizálóan érzékletes, jelen idejű hangulatteremtése is („lombtalan ágak közt lágy hangon fúj / a szél, lágyabban, mint egy sóhaj”). A jelen idejű igeidők használata azt sejteti, hogy az én újra átéli a múlt eseményeit: a traumatikus élmények még mindig elevenek, feldolgozatlanok.

Kicsivel utána nem mondhattam –
Senki nem is kérdezte –, miért voltam ott.
Csak én. Magasan volt a plafon,
S hirtelen zajok törtek elő. Belőlem jöttek.
Sokat kellett ma ott lennem:
Örömöm elillant, mire visszahoztak.

„Soha rosszabb nem jöhet”, gondoltam
Sokszor. A férfiak telente nem jöttek.
Nagybátyám meghalt, anyám eltörte a mankóját.
S akkor az idegen szoba legtisztább fénye

²⁶⁸ CONARROE, *John Berryman*, 46.

²⁶⁹ CABANISS, A., *Dance of Death = New Catholic Encyclopedia*, vol. 4., Detroit, Gale, 2003, 506–508.

Nem rájuk: rám ragyog.
Megerőszakolják ifjúságomat, érzem, egy suhintás.

Lombtalan ágak közt lágy hangon fúj
A szél, lágyabban, mint egy sóhaj;
Magasan a sátrunk felett,
Percekig ébren hallgatom: élvezem.
– Már nem emlékszem, mit akarnak. –
Percekig ébren hallgatom: élvezem.²⁷⁰

A felütés a megszólalás bizonytalanságát sejteti. A nyitó formula utalhat arra, hogy a megkínzott lány számára nehézséget jelent felidézni és elmesélni a fájdalmas élményeket, vagy arra is, hogy nem engedték őt beszélni arról, ami történt. A vers zárlatában közbeékelte azt sejteti, hogy az én nincs magánál: nincs tudatában annak, mi történt, csak a testi ingereket érzékeli. Az utolsó sorok repetitív jellege önn nyugtatásként is érthető: az én azért kapcsolja ki a gondolatait, hogy távol tartsa magát a fájdalmas eseményektől. Önn nyugtatásként hangzik a korábban megfogalmazott gondolat is: „soha rosszabb nem jöhet”. Az emlékezés szakadozottsága pedig az én zavarodottságából, határozatlanságából is fakadhat.

²⁷⁰ *The Song of the Tortured Girl*

After a little I could not have told –
But no one asked me this – why I was there.
I asked. The ceiling of that place was high
And there were sudden noises, which I made.
I must have stayed there a long time today:
My cup of soup was gone when they brought me back.

Often ‘Nothing worse now can come to us’
I thought, the winter the young men stayed away,
My uncle died, and mother broke her crutch.
And then the strange room where the brightest light
Does not shine on the strange men: shines on me.
I feel them stretch my youth and throw a switch.

Through leafless branches the sweet wind blows
Making a mild sound, softer than a moan;
High in a pass once where we put our tent,
Minutes I lay awake to hear my joy.
– I no longer remember what they want. –
Minutes I lay awake to hear my joy.

A megkínzott lány dala a bántalmazók személyének és a bántalmazás aktusának leírása helyett a beszélő érzelmeire helyezi a hangsúlyt. Gyakoriak az érzékelésre (hallásra, látásra) utaló kifejezések („hirtelen zajok”, „különös szoba”, „legélesebb fény”, „lágymagán hangon fúj” stb.); a konkrétumokat helyettesítő mutató névmások (az angol eredeti első strófájában ezek a „there”, a „this” és a „that”). A konkrétumok hiánya is az érzelmekre, a történet megélésére irányítja a figyelmet. Az angol eredetiben jobban érzékelhető a vers zárlatában megismételt sor lágymagán ejtésű, kissé elnyújtott hangzása is, ami a szexuális kielégülés hangjait idézi, és ami szemantikai feszültségben áll a versből kirajzolódó cselekménysorral. Az első strófában „eltörő zajokról” viszont inkább a mechanikus testi kielégülés, mint az örömteli élvezet hangjai juthatnak eszünkbe. Az éberség is feszült lelkiállapotot feltételez: a testi örömhöz az ellazultság, a felszabadultság érzését köthetjük, az éberség viszont készenléti helyzetet feltételez.

Conarroe szerint Berryman heroizálja a megkínzott lányt.²⁷¹ Ezt a gondolatot támasztja alá, hogy az énré vetülő fénynek („És akkor a legélesebb fény a szobában / nem az idegenekre: rám ragyog.”) vallási konnotációi is vannak: az lehet a benyomásunk, hogy Berryman szentként, mártírként ábrázolja a megkínzott lányt.²⁷² Ez egyrészt az áldozat iránt érzett szolidaritás kifejezéseként érthető, másrészt azt sejteti, hogy a személyes trauma felidézése a tanúségtételek súlyával bír.

Míg az iménti vers középpontjában a traumatikus élmény elbeszélhetőségének kérdése áll, *A fiatal nő dala* azt érzékelteti, hogyan rombolják az én önmagához fűződő bensőséges viszonyát az erőszakos szexuális élmények. Conarroe a következőket írja *A fiatal nő daláról*: „[Ez a vers] az önutálat és a szexuális frusztráció kissé homályos és kétértelmű, de mégis hatásos kifejezése.”²⁷³ A költemény centrális képe a vízben sodródó test: a zárlat keretét alkotja a felütéssel, illetve a vízben úszó bója metaforájával is. Ezekben a sorokban a nő kívülről szemléli saját testét, tárgyként tekint magára, ami a megszégyenülés egyik jeleként érthető. Az elveszettség érzése („Merre tartok?”) magányos ént körvonalaz. Ha az utolsó sorok felől olvassuk újra az első sort, hangsúlyossá és jelentéssé válnak az egyes szám első személyű birtokragok (az angol szövegben birtokos névmások) is, amelyek mintha azt fejeznék ki, hogy az én nem ura saját magának, testének és az őt körülvevő dolgoknak.

²⁷¹ CONARROE, *John Berryman*, 47–48.

²⁷² Berryman költészetében egyébként meghatározók a vallási motívumok. Tom Rogers teljes monográfiáját ennek a témának szenteli (ROGERS, *God of Rescue*, i. m.).

²⁷³ CONARROE, *John Berryman*, 45.

Telt és sima testem a fürdőmben,
Mintha más is szeretné. – Szerettem,
Azt akartam, hogy T. érdekesnek lássa,
Bár utálok a hangját, az arcát is, mindkettőt.
Utálok ezt a valamit, mint vízen úszó
Bóját. Lógni akarok –

Ádáz szél üvölt a fák csupasz ágai közt –
Vágy volt ez, úgy hiszem:
szent és rettenetes. Arra gondoltam egész nap,
Sodródó bója vagyok, felelőtlen
Gyerek. – Mit csináltál utoljára?
Volt egy kis munka, kis tétova csevej.

Azt a 3.10 fontos kalapot akarom nagyon –
Mi után kutatok (*én vagyok*) talán
Ismerős résekben rejtőzik.
Együtt vonul veled a telihold.
Merre tartok? Nem félek . .
Csak ár-vitte eltűnt volnék.²⁷⁴

²⁷⁴ *Young Woman's Song*

The round and smooth, my body in my bath,
If someone else would like it too. – I did,
I wanted T. to think 'How interesting'
Although I hate his voice and face, hate both.
I hate this something like a bobbing cork
Not going. I want something to hang to. –

A fierce wind roaring high up in the bare
Branches of trees, – I suppose it was lust
But it was holy and awful. All day I thought
I am a bobbing cork, irresponsible child
Loose on the waters. – What have you done at last?
A little work, a little vague chat.

I want that £3.10 hat terribly. –
What I am looking for (*I am*) may be
Happening in the gaps of what I know.
The full moon does go with you as you go.
Where am I going? I am not afraid . .
Only I would be lifted lost in the flood.

A nyitóképnek finoman erotikus töltete van: a meztelen női test látványa és érzete intimitást teremt; a birtokos személyjelek öntudatos beszélőt körvonalaznak, egyúttal a bensőségesség érzését hangsúlyozzák. A második sor feltételes modalitása elbizonytalanodást sejtet. A múlt idejű reflexió („szerettem”) egyszerre vonatkozhat „T.”-re (a férfira) és a fiatal nőre is. Ha a kijelentés a versbeszélőre vonatkozik, úgy az az önutálat kifejezése is lehet: a hirtelen váltás ebben az esetben is elbizonytalanodásra utal. A negyedik és ötödik sorban a másik irányába mutatott ellenszenv egybecsúszik a nő saját testéről alkotott képével: az „ezt” mutató névmás egyszerre vonatkoztatható az előző sorokra, „T.” hangjára és arcára, illetve a nő testére is.

A második strófában a vágy metaforikus megjelenítése erőszakos, fájdalmas szexuális élményeket sejtet. Ezt a benyomást erősítik a jelzők (a „fierce” jelentése lehet „vad”, „heves”, „ádáz”, „tüzes”; a „bare” fordítható „csupaszként”, „kietlenként” is); az erőteljes érzelmekről tanúskodó ige („roar”: „ordít”, „üvölt”); illetve „szent és rettenetes” szintagmában rejlő szemantikai feszültség: a *holy* szó jelentéstartományai az erőszak élményével szemben az én ártatlanságára, szexuális éretlenségére utalhatnak.

Az önmeghatározásban („sodródó bója vagyok, felelőtlen gyerek”) a tárgyiasítás mellett hangsúlyos az infantilizálás gesztusa is. A második strófát záró sorban („Volt egy kis munka, kis tétova csevej.”) a hiányos szintagma és kicsinyítő jelző szintén gyermeki pozíciót feltételeznek: a vonatkozó kérdés valóban úgy hangzik, mintha azt egy felnőtt intézné egy gyerekhez. Ez a szakasz ellentétben áll az első sor finoman erotikus hangvételével: úgy tűnik, a versbeszélő megfosztja magát az attribútumoktól, amelyek őt felnőtt individuumként és nőként meghatározzák.

Az utolsó strófa is a megszólaló bizonytalanosságát tükrözi. Ez egyfelől az elliptikus mondatfűzésben érhető tetten, másfelől a direkt ráutaló formulákban. Az eredeti szövegben Berryman az „I am” („én vagyok”) kijelentést kurziválja és teszi zárójelbe: ez a tipográfiai megoldás kiemeli, mi után kutat a beszélő, ugyanakkor el is bizonytalanítja az egyébként erős én-állítást. A zárójelek vizuálisan olyanok, mintha korlátok, falak lennének, vagy az ént közrefogó burkot alkotnának. Így ez annak képi megjelenítése lehet, hogy az én bezárkózott: talán önmaga számára sem hozzáférhető. Ezt a gondolatot és a vízben úszó bója képét viszi tovább a vers zárlata, ami egy vízben sodródó élettelen test látványát idézi. A zárókép ezzel az én teljes megsemmisülését vizionálja.

Amint arra a kiragadott versek is jó példát mutatnak, Berryman finom érzékenységgel ábrázolja a *Pszichédalok* lírai karaktereinek lelkiállapotát. Hasonlóan formálja meg később a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúversében Anne

Bradstreet és az *Álomdalok*ban Henry alakját is. A *Pszichédalok* Rilke *Hangok* című ciklusának yeats-i újragondolásaként is értékelhető. Berryman szövegeinek töredezettsége, nyelvi és retorikai megoldásai az ír költő „szenvedélyes szintaxisát” teszik még szenvedélyesebbé.

A *Pszichédalok*at olvasva kitűnik, mennyire körültekintően dolgozza ki Berryman a verseiben ábrázolt karaktereket. A következő fejezetben értelmezett *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúvers központi alakja Anne Bradstreet nem kitalált figura, hanem valós történeti személyiség, egy 17. századi puritán költőnő. A Bradstreet-vers esetében az is hozzátartozik a körültekintő kidolgozáshoz, hogy Berryman Bradstreet szófordulatait, visszaemlékezéseinek részleteit is beépíti a saját szövegébe.

Exkurzus – Eposzok az amerikai emberről.

Történeti kitekintés Berryman két hosszúversének értelmezése elé

Mielőtt rátérek Berryman két hosszúversének értelmezésére, kitekintésként foglalkozom a történeti előzményekkel, különös tekintettel Walt Whitman költeményeire, mivel úgy gondolom, hogy a modern amerikai eposz hagyománya a vallomások olvasatokon túlmutató adalékokkal szolgálhat a megközelítés számára. Lynn Keller szerint az amerikai hosszúvers a romantikus lírával ellentétben nem elsősorban befelé, az én felé fordul, hanem szociológiai, antropológiai és történelmi témákat érint.²⁷⁵ Keller áttekintő tanulmánya meglehetősen tágan értelmezi a hosszúvers nehezen megragadható fogalmát: „A kifejezésről könnyen eszünkbe juthatnak az Ezra Pound *Cantói*hoz hasonló kollázs-eposzok, de ugyanígy gondolhatunk a lírai szekvenciákra [...], a költői elmélkedésekre, vagy a folytatásos verses elbeszélésekre is.”²⁷⁶ *A magyar irodalom történetében* Kenyeres Zoltán Weöres Sándor „terjedelmesebb kompozíciói” (pl. *Tatvane királynő, Orpheus, Az elveszett napernyő stb.*) szólóan a következő meghatározását adja a szóban forgó műfajnak: „A hosszúvers egy-kétszáz soros vagy annál még terjedelmesebb, akár kötetnyi, könyvnyi lírai kompozíció, mely epikai és drámai elemeket is felhasznál és magába olvaszt, s megőrizve a lírai bensőséget, túlhalad az élmények személyes körén.”²⁷⁷ Kenyeres Weöres-tanulmányának egy későbbi pontján is a hosszúversekben rejlő „epikai mozzanatot”²⁷⁸ hangsúlyozza. A magyar irodalomtörténész jól általánosítható definíciója az amerikai hosszúversekre nézve is érvényes. Meglátásom szerint a hosszúvers műfaja azt feltételezi, hogy szorosabb kapcsolat van az egyes részek között, mint egy ciklus vagy egy kötet esetében. A több műnem, főként az epika és a líra határán álló hosszúversekben végighúzódik egy narratív szál, amely úgy köti össze a szakaszokat, hogy azok egymagukban nem, vagy csak korlátozottan érthetők a többi nélkül. A *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy* esetében elképzelhetetlennek tartom, hogy a számozott egységeket külön versként értelmezzük, és az *Álomdalok* darabjait sem lehet anélkül értelmezni, hogy ne vennénk figyelembe, hogy lényegében egyetlen versről van szó.

²⁷⁵ KELLER, *The Twentieth-Century Long Poem*, 534.

²⁷⁶ Uo.

²⁷⁷ KENYERES Zoltán, Weöres Sándor = *A magyar irodalom története 1945–1975, II/1., A költészet*, Bp., Akadémiai, 1986, 333–362, 340.

²⁷⁸ Uo., 352.

Berryman korábban már idézett, a *National Book Award (Nemzeti Könyvdíj)* átvételekor elhangzott beszédében hasonlóan fogalmaz, mint Whitman a *Leaves of Grass (Fűszálak)* című kötetével kapcsolatban: „A »Fűszálak«-ban valójában [...] elsősorban a saját érzelmeim és egyéni természetem bukkant elő – az elejétől a végéig egy kísérlet arra, hogy szabadon, teljes egészében és hűen rögzítsek *egy személyt*, egy embert (magamat a 19. századi Amerika második felében).”²⁷⁹ Ezt a gondolatot Berryman idézi is Whitman-esszéjében,²⁸⁰ a *Chicago Daily News*-nak adott interjújában pedig szintén utal rá, amikor az *Álomdalok* irodalmi előzményeiről beszél: „Az ötlet valamiféleképpen ugyanaz volt, mint amit Whitman is felvetett a *Fűszálak* kapcsán. [Mégpedig az], hogy rögzítsünk egy személyiséget, tegyük őt láthatóvá, állítsuk próbák elé, hogy lássuk, mégis mi az ördögöt csinál ő, és rajta keresztül az ország.”²⁸¹

The Poet (A költő) című 1844-es kiáltványszerű esszéjében Ralph Waldo Emerson így fogalmaz: „Amerika vers a szemünkben; gazdag vidéke rabul ejti képzeletünket, és nem fog sokáig várni a metrumokra.”²⁸² Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy még nem született olyan géniusz, aki felismerte és „megénekelte” volna Amerika „egyedülálló anyagának értékeit”.²⁸³ 1855-ben, a *Fűszálak* című kötetének megjelenésekor Emerson dicsérő levelet küld Whitmannek: „Nem vagyok vak a »Fűszálak« csodálatos adományának értékére. A szellemesség és bölcsesség legkivételesebb darabjának tartom, amelyet Amerika eddig adott. Nagy örömmel olvasom [...]. Találkozik azzal az igényemmel, amelyet mindig is támasztottam [...]”²⁸⁴

James E. Miller *The American Quest for a Supreme Fiction* című könyvében Whitmant az amerikai eposz kulcsfigurájaként jellemzi, aki megújította a hagyományos

²⁷⁹ „»Leaves of Grass« indeed [...] has mainly been the outcropping of my own emotional and other personal nature – an attempt, from first to last, to put *a Person*, a human being (myself in the latter half of the Nineteenth Century, in America), freely, fully and truly on record.” WHITMAN, Walt, *A Backward Glance O'er Travel'd Roads* [Preface to *November Boughs*, 1888] = *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959, 443–454, 454.

²⁸⁰ BERRYMAN, „Song of Myself”, 230.

²⁸¹ „The idea was, sort of, the way Whitman puts his idea about *Leaves of Grass*. The idea is to record a personality, to make him visible, put him through test, see what the hell he's up to, and through him, the country.” BERRYMAN, John, *Who Killed Henry Pussy-cat? I Did, Says John Berryman with Love and a Poem and for Freedom*, an interview by Joseph HAAS (*Chicago Daily News*, 1971) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 149–158, 155.

²⁸² „America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres.” EMERSON, Ralph Waldo, *The poet (1844)* = *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 1950, 319–341, 338.

²⁸³ Uo.

²⁸⁴ „I am not blind to the worth of the wonderful gift of »Leaves of Grass.« I find it the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed. I am very happy in reading it [...]. It meets my demand I am always making [...]” Részlet Ralph Waldo Emerson Walt Whitmannek címzett leveléből, 1855. Idézi: MILLER, James E., *Introduction* = *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959, xix–liii, xxv.

eposzi formákat,²⁸⁵ vagy ahogy Roy Harvey Pearce fogalmaz, létrehozta az „eposz amerikai változatát”.²⁸⁶ Amint arra Miller mellett más szerzők, így Thomas Gardner vagy Lynn Keller is rámutatnak, Whitman „amerikai eposzainak” témája az én és a társadalom; versei személyes vallomások, és ugyanakkor elválaszthatatlanok az amerikai nemzettől.²⁸⁷ Whitman saját életén keresztül a kortárs Amerika történetét írja meg. Keller a következőket írja az amerikai költő *Song of Myself (Ének magamról, 1855)* című hosszúverséről: „Whitman kigondolt egy kivételesen nyitott formát és egy hosszú, rugalmasan hajlítható szabadvers-sort, amellyel hangot adhatott jellegzetesen amerikai, egyszerre egyéni és kollektív hősének. [...K]itartott amellet, hogy a demokrácia költője legyen, és hogy az őt körülvevő világ valóságát a maga teljességében ragadja meg”.²⁸⁸

Miller megjegyzi, hogy Berryman számára a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című vers megírásakor Eliot *Átokföldjének* „személytelensége”, míg az *Álomdalok* esetében Whitman *Fűszálak* című kötetének „személyessége” jelentette a mintát.²⁸⁹ Azt Berryman és Eliot személyességfelfogásának összevetése kapcsán már kifejtettem, hogy miért tekinthetők Eliot versei „személyesnek”. Millerrel ellentétben a *Bradstreet*-vers és az *Álomdalok* esetében sem abban látom a különbséget, hogy az előbbi „személytelen”, az utóbbi pedig „személyes”. A két hosszúvers közötti egyik eltérés abban áll, hogy a *Bradstreet*-vers az Újvilág történetének egy szegmensét írja újra, párbeszédbe léptetve a múltat és a jelent; míg az *Álomdalok* Berryman Amerikájának valóságát ragadja meg egy individuum sorsán keresztül. Az sem zárható ki, hogy az *Átokföldje* az *Álomdalokat* is inspirálta. Az egységes narratíva miatt, és mert Berryman mindkét versében egyetlen individuum sorsára koncentrál, sem a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt*, sem az *Álomdalok* nem olyan kollázsszerű, mint Eliot nagyszabású műve. Ugyanakkor mindketten a modern epika, illetve az amerikai hosszúvers hagyományát követik. Eliot *Átokföldjével* kapcsolatban Bollobás Enikő a következő, részben Berryman verseire is érvényes gondolatokat fogalmazza meg: „A költő személyes emlékei elválaszthatatlanok a történelmi eseményektől; a jelen és a múlt, az egyes emberi és a kollektív, a személyes és az univerzális, az egyéni és a történelmi mítoszok létrehozta egységben jelennek meg

²⁸⁵ MILLER, James E., *The American Quest for a Supreme Fiction. Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979, x.

²⁸⁶ PEARCE, Roy Harvey: *The Long View: An American Epic = The Continuity of American Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1961, 59–137, 83.

²⁸⁷ GARDNER, Thomas, *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989, 3.; KELLER, *The Twentieth-Century Long Poem*, 535.

²⁸⁸ KELLER, *The Twentieth-Century Long Poem*, 535.

²⁸⁹ MILLER, *The American Quest*, 248.

a vers töredékes képeiben.”²⁹⁰ Miller a következő meghatározását adja a whitmani „személyes eposz” (más néven „anti-eposz” vagy „lírai eposz”) fogalmának:

Hosszúvers az, amelynek a narratívája inkább belső folyamatokat, mint külső tetteket ábrázol, a hangsúlyt pedig az egymást követő mentális és érzelmi állapotok megjelenítésére helyezi; nem különleges vagy magasabb rendű, hanem mindennapi és eleven személyről vagy témáról szól; irodalmian kimért és emelkedett stílus helyett személyes, szabados és közvetlen stílust használ; nem egy hőst vagy félistent, hanem a költő reprezentatív alakját állítja a középpontba, és közben arra törekszik, hogy megértse és magyarázza az adott kort; a költőnek pedig – még ha burkoltan is – nem a hőstettei, hanem a tudatossága, éleslátása és lényé képviseli a társadalom, a nemzet és az emberi faj sorsát.²⁹¹

„Személyesség” alatt Miller „életrajziséget” ért: ez a Berryman-fejezetben válik egészen nyilvánvalóvá. Vélhetőleg ezért sem fér bele az imént idézett definíciójába a *Bradstreet*-vers. Millernek ez az elgondolása magyarázhatja azt is, miért kezdi annak igazolásával az *Álomdalokról* szóló elemzését, hogy Henry valójában maga Berryman.²⁹² Miller felvetései azt sejtetik, hogy egy vers csak és kizárólag akkor érthető „személyesként”, ha az a költő életéről szól.²⁹³ Ez a kérdéskör visszavezet bennünket a vallomásos olvasatok kritikájához. Ezzel az értelmezéssel helyezkedik szembe Berryman is, amikor Whitman-esszéjében az „ambiguitásról” ír: „A költőnek mint alkotónak Whitman modelljében egyáltalán nincs szerepe. Whitman számára a költő egy *hang*. Nem csupán a sajátja [...], a költő egyes szám első személyű névmása majdnem mindig többértelmű.”²⁹⁴ Keller

²⁹⁰ BOLLOBÁS Enikő, Modernizmus a költészetben = B. E., *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 292–371, 327. Hasonló felvetéseket fogalmaz meg tanulmányában Lynn Keller is (KELLER, *The Twentieth-Century Long Poem*, 538.).

²⁹¹ „A long poem whose narrative is an interior rather than exterior action, with emphasis on successive mental or emotional states; on a subject or theme not special or superior but common and vital; related not in a literary, measured, and elevated style but in a personal, free, and familiar style; focusing not on a heroic or semidivine individual but on the poet himself as representative figure, comprehending and illuminating the age; and whose awareness, insight, being – rather than heroic actions – involve, however obliquely, the fate of the society, the nation, the human race.” MILLER, *The American Quest*, 36.

²⁹² MILLER, *The American Quest*, 245.

²⁹³ Hasonló megfontolások vezérlik Millert akkor is, amikor az *Átokföldjét* olvassa: azért nyúl vissza az első, Pound előtti változathoz, mert az „személyesebb”, többet merít Eliot életéből. MILLER, *The American Quest*, 109–110.

²⁹⁴ „The poet as a creator plays no part in Whitman’s scheme at all. For Whitman the poet is a *voice*. Not solely his own [...], a poet’s first personal pronoun is nearly always ambiguous.” BERRYMAN, „Song of Myself”, 230.

hasznos következtetésre jut *Ének magamról* című vers kapcsán: felvetése szerint Whitman önmagából alkotja meg hőst, amelybe belefoglalja az amerikai olvasókat is.²⁹⁵

Számomra úgy tűnik, mintha Whitman – Berrymannel egyetemben – a „hagyományos” eposz dramatizálására törekedne. Hegel az *Estétikai előadásokban* a drámai költészet műfaját a színpadra szánt művekkel mossa egybe, az itt megfogalmazott gondolatai ugyanakkor árnyalják James E. Miller felvetéseit a modern amerikai eposzról, illetve Whitman „személyes eposzáról”. Hegel szerint a drámai költészet „[...] egyesíti az eposz objektivitását a líra szubjektív elvével: magában lezárt cselekményt mint valóságos, éppúgy magát érvényesítő jellem belsejéből fakadó, mint eredményében a célok, egyének és összeütközések szubsztanciális természete által meghatározott cselekményt ábrázol közvetlen jelenvalóságában.”²⁹⁶ Az eposzhoz hasonlóan a drámának is valamilyen „történet, tevékenységet, cselekvést kell szemléltetnie”,²⁹⁷ az objektív ábrázolás helyett azonban a drámai költő a szubjektumra kell koncentrálnia, hogy ilyen módon feltáruljon „az emberi célok, jellemek és összeütközések saját belső lényege.”²⁹⁸ Miller meggyőzően érvel amellett, hogy Whitman a líra szubjektivitásával vegyíti a hagyományos eposzok nemzeti karakterét és objektivitását: Amerika történetét az egyén perspektívájából és saját jelenéből írja meg. Whitman *Ének magamról* című hosszúversét olvasva az lehet a benyomásunk, hogy egy gondolatfolyamot, drámai monológot hallunk – maga a cím is erre erősít rá: mintha a 19. századi amerikai költő arra törekedne, hogy áthágja a műfaji határokat. Berryman ennél is tovább megy: mind az *Álomdalok*ban, mind a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy* című hosszúversében ír dialógusokat; műveit a színpadon vagy – amint arra Philip Coleman utal – a mozivásznon vagy a televízióban is elő lehetne adni.²⁹⁹

Véleményem szerint Whitman és Berryman esetében a vallomásossághoz köthető mozzanatoknál sokkal lényegesebb az amerikai eposzok történeti aspektusa. Emerson éppen azért dicsőíti Whitman *Fűszálak* című kötetét, mert abban – mint azt 1841-es esszéjében megfogalmazza – „[a költő] az egyes emberek között a teljes embert képviseli,

²⁹⁵ KELLER, The Twentieth-Century Long Poem, 535.

²⁹⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980, 364.

²⁹⁷ *Uo.*, 366.

²⁹⁸ *Uo.*

²⁹⁹ Megközelítésében Coleman mellett foglal állást, hogy Berryman különösen érdekelte a film és a televízió világa, és az ez irányú érdeklődése költészetére is hatással volt, ami nem csak konkrét, tartalmi utalásokban érhető tetten (*John Berryman's Public Vision*, 122–124.). A monográfus szerint *Álomdalok* „szöveggént több száz különálló képkockából és pillanatképből áll, akár egy film” (*uo.*, 123.).

és nem a saját jólétéről, hanem a közös értékekről tudósít bennünket”.³⁰⁰ „Létre kell hoznom az Újvilág versét” („I shall make the Poem of the New World”) – írja Whitman az 1960-as kiadásban megjelent *Fűszálak* című ciklusának 20. darabjában.³⁰¹ Miller meggyőzően érvel amellett, hogy a több tucat hosszúversben az a közös, hogy valamiféleképpen mindegyik Amerika eposza akar lenni: a költők célja nem az, hogy írjanak „egy újabb hosszúverset”, hanem az, hogy írjanak „egy hosszúverset Amerikának, amely annak eposza lehet, vagy ha nem is az eposza, de a »legfőbb fikciójának« [„Supreme Fiction” – Wallace Stevens kifejezése] megtestesítője”.³⁰² Az újonnan létrejött (amerikai) társadalom ugyanis megkövetelte, hogy a többi nemzethez hasonlóan neki is saját irodalma,³⁰³ kultúrája és hőse legyen, amely segít annak megfogalmazásában, hogy mit jelent amerikainak lenni.³⁰⁴ Vélhetőleg erre céloz Emerson is, amikor a már idézett esszéjében így fogalmaz: „A költőnek új gondolata van; egy egészen új élményt idéz fel; elmeséli nekünk, mi és hogyan történt vele, sorsának megismerésétől pedig mindenki gazdagabb lesz. Mert az újabb korszakok megtapasztalása újabb vallomásokot követel, és úgy tűnik, a világ mindig csak a költőjére vár.”³⁰⁵

A Whitman-recepció meglátásai Berryman műveire is érvényesek lehetnek. Az iménti gondolatok tükrében érthető, miért játszanak olyan fontos szerepet Berryman hosszúverseiben az Amerika történelmére és jelenére vonatkozó reflexiók. Miller a recepcióban kivételes módon az *Álomdaloknak* erre a rétegére is nagyobb figyelmet fordít, mint írja: „A személyes dimenzió mindenre kiterjed az *Álomdalokban*, olyannyira, hogy olykor megfeledkezünk a vers történeti kontextusáról, [és] a számtalan történelmi-politikai utalásról.”³⁰⁶ A modern eposz, az amerikai hosszúvers történeti hagyománya tágabb történeti-elméleti kontextust jelent a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* és az *Álomdalok* értelmezése számára, mint a „vallomásos költészet” körüli diskurzus. A következő két fejezetben ezt a felvetésemet támasztom alá Berryman két hosszúversének részletes elemzésével. Összességében elmondható, hogy Berryman szövegeinek középpontjában is Amerika története áll: a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt*, amely

³⁰⁰ „He stands among partial men for the complete man, and apprises us not of his wealth, but of the common wealth.” EMERSON, *The Poet*, 320.

³⁰¹ WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Boston: Thayer and Eldridge, 1860, 239.

³⁰² MILLER, *The American Quest*, 16. Ehhez a témához lásd még: PEARCE, *The Long View*, 60.

³⁰³ MILLER, *The American Quest*, 24.

³⁰⁴ *Uo.*, 13.

³⁰⁵ „The poet has a new thought; he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him, and all men will be the richer in his fortune. For the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet.” EMERSON, *The Poet*, 323.

³⁰⁶ MILLER, *The American Quest*, 269.

Anne Bradstreet 17. századi költőnő és egy 20. századi költő párbeszédéből bontakozik ki, a puritán múltat értelmezi újra a jelen felől közelítve; az *Álomdalok* pedig az „amerikai álom” ideáját forgatja ki a kortárs, hidegháborús Amerikában uralkodó állapotok tükrében.

III.2. Az újraírt és újrarájzolt Anne Bradstreet. Az *Homage to Mistress Bradstreet* (*Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt*) című hosszúvers Ben Shahn illusztrációival

Berryman életművének egyik legnagyobb szabású hosszúverse 57 nyolcsoros strófából álló sűrű és mozgalmas drámai költemény, amelynek cselekménye egy 20. századi költő és Anne Bradstreet (1612–1672) párbeszédéből bontakozik ki.³⁰⁷ A modern amerikai eposzok sorát folytatva Berryman az amerikai nép történetének egyik legmeghatározóbb részletét meséli el és értékeli újra. Bradstreetet a 17. századi puritanizmus egyik fontos alakjaként, a gyarmati Amerika első jelentős költőjeként tartják számon. Interjúesszéjében Berryman azt rója fel kritikusaiknak, 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.³⁰⁸ 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 díszit is újraalkotja. [...] A *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nyelvünk legleleményesebb történelmi költeménye.”³⁰⁹

A költemény először 1953-ban jelent meg: a *Partisan Review* szeptemberi-októberi számában prominens helyen, nyitószöveggként szerepel.³¹⁰ Philip Coleman szerint jelentősége lehet az első megjelenés kontextusának. 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.³¹¹ Cooney meglátásai nyomán Coleman mellett érvel, hogy Berryman költeménye jól illeszkedik a *Partisan Review* új koncepciójához, hiszen nem annyira a nemzeti múlt dicsőítése, mint inkább annak megkérdőjelezése és

³⁰⁷ Dolgozatomban a következő kiadásra támaszkodom: BERRYMAN, John, *Homage to Mistress Bradstreet. A poem, with pictures by Ben Shahn*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1972⁴.

³⁰⁸ BERRYMAN, One Answer to a Question, 31.

³⁰⁹ „One can read it many times and still get lost in [the poem]; with each renewal, it becomes clearer and more haunting. In part, it is a biography of Anne Bradstreet that reproduces the grammar, theology, and staid decor of the period. [...] *Homage to Mistress Bradstreet* is the most resourceful historical poem in our language.” LOWELL, Robert, John Berryman = R. L., *Collected Prose*, London, Faber & Faber, 1987, 104–118, 107.

³¹⁰ BERRYMAN, John, *Homage to Mistress Bradstreet*, *Partisan Review* (1953/5), 489–503.

³¹¹ COONEY, Terry A., *The Rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and its Circle, 1934–45*, Madison, WI and London, University of Wisconsin Press, 1986, 93. Idézi: COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 104.

újraírása a célja. Ezzel a meglátásával Coleman új hangot üt meg a hosszúvers befogadástörténetében: tanulmánya 2004-ben jelent meg először;³¹² a következőkben hivatkozott szerzők – Brendan Cooper³¹³ és Amy Jordan³¹⁴ – már erre a szövegre építik megközelítéseiket. Ezekről az olvasatoktól eltekintve a recepcióban meghatározónak mondhatók a vallomásos költészet diskurzusához kapcsolódó szempontok: az értelmezők Bradstreet újraalkotását az identitáskeresés gesztusának tekintik,³¹⁵ illetve Berryman nőkhöz és az anyjához fűződő viszonyát projektálják a versbe.³¹⁶ Jó példa erre John Haffenden monográfiájának vonatkozó fejezete. Haffenden szerint a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nem a valós / fiktív Anne Bradstreet szenvedéseiről szól, hanem magának a költőnek az érzelmi zűrzavarairól. Bradstreet tehát egy maszk, amely Berrymant rejti.³¹⁷ A vallomásos olvasatok elsősorban a versbéli költői én analízisére koncentrálnak, és nem vetnek számot a vers történeti kontextusával, illetve Bradstreetnek az amerikai és a puritán kultúrában elfoglalt helyével.

Értelmezésem szerint az *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nem maszkvers, de még csak nem is drámai monológ: a párbeszédes forma miatt sokkal inkább sajátos formájú drámai költemény. Berryman verse azért emlékeztet Hegel korábban már idézett meghatározására (a drámai költészet „egyesíti az eposz objektivitását a líra szubjektív elvével: magában lezárt cselekményt ábrázol közvetlen jelenvalóságában”³¹⁸), mert Bradstreet személyének újraalkotásán keresztül elevenné teszi a történeti forrásokat. A szerzői intencióval összhangban megközelítésemben 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 évtizeddel később alkotó Susan Howe-t is megelőzve – „a poézis természetes részévé

³¹² COLEMAN, Philip, „Nightmares of Eden”: John Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet*, *Revista de Estudios Norteamericanos* (2004/10), 57–70.

³¹³ COOPER, *Dark Airs*, i. m.

³¹⁴ JORDAN, Amy, „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.

³¹⁵ MARTZ, William J., *John Berryman*, Minneapolis, University of Minnesota, 1969, 27.; FERENCZ, John Berryman, 120.

³¹⁶ Lásd pl. PROVOST, Sarah, Erato’s Fool and Bitter Sister: Two Aspects of John Berryman, *Twentieth Century Literature* (1984/1), 69–79.; SPENCER, Luke, Mistress Bradstreet and Mr. Berryman: The Ultimate Seduction, *American Literature* (1994/2), 353–366.; TRESELER, Heather, Of Letters and Lyric Style: John Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet = John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017, 115–134.

³¹⁷ HAFFENDEN, *John Berryman. A Critical Commentary*, 10.

³¹⁸ HEGEL, *Estétikai előadások*, 364.

emeli” a különböző történelmi dokumentumokat.³¹⁹ Újrírja a Bradstreet alakjáról alkotott kissé idealizált és szelíd képet, ami sokáig tartotta magát a köztudatban, 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”.³²⁰

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

Meglátásom szerint a vers értelmezéséhez szorosan hozzátartozik a címben olvasható műfaji megjelölés. 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.”³²¹ Az a gondolat, hogy az *hommage* egy rég holt klasszikust elevenít meg, egybevág „a prosopopeia alakzatának kiterjesztésével”.³²² Ezek a versek nemcsak azt mutatják meg, milyen a viszonya a költőnek a megszólított elődhöz, hanem azt is, hogy miként értékeli az őt körülvevő világot a régi korok tükrében.³²³ 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 neki, ami a prosopopeia alakzatának tipikus formája.³²⁴ A dialogikus struktúra szintén egyedi jelleget kölcsönöz Berryman *hommage*-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

³¹⁹ Bollobás Enikő megfogalmazása Howe költészete kapcsán. BOLLOBÁS Enikő, Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe = B. E., *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúraközvetítés*, Bp., Balassi Kiadó, 2020, 185–207, 185.

³²⁰ A „revizionista” kifejezést is Bollobás használja Howe poétikai gondolkodásának jellemzésére (uo.). Berryman és Howe „revizionista” költészetében egyébként az is közös, hogy mindketten a 17. századi gyarmatosítás, a puritanizmus korához nyúlnak vissza.

³²¹ BÁRDOS László, Azonosulás, elkülönülés, kultusz: Egy verstípus tanulságai = B. L., *A célra vezető eltévedés: Tanulmányok a magyar lírai moderniségről*, Bp., Parnasszus Könyvek, Tipp Cult Kft., 2016, 115–125, 115.

³²² Uo., 116.

³²³ Uo., 116–117.

³²⁴ A prosopopeia fogalmához lásd: CHASE, Cynthia, Arcot adni a névnek: De Man figurái, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompeji* (1997/2–3), 108–143, 109. Chase Paul de Man korábban már idézett esszéjét referálja: MAN, Az önéletrajz mint arcrongálás, i. m.

modern költő és kora ugyanolyan fontos a vers számára, mint Anne Bradstreet és a massachusettsi kolónia.”³²⁵

A vallomásos költészethez kapcsolódó olvasatok egyik vitatható pontja a versbéli költő kilétének kérdése. 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. strófa 8. sorában a nő hangjába modulál.”³²⁶ 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”.³²⁷ Ez azonban megkérdőjelezi a szerep versbéli szituálhatóságának feltételeit.³²⁸ 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 így elbizonytalanítja 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 értelmezést, ha ezt – mint az előbbieken 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

³²⁵ LINEBARGER, *John Berryman*, 72.

³²⁶ „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.”

³²⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 83.

³²⁸ *Uo.*, 82–83.

között zajló párbeszédben az „énekeld gondolat'ink [sic!] összhangzatát” (32.8)³²⁹ szintagma azt a benyomást kelti, hogy a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nem is egy vers, hanem egy színpadra szánt mű vagy duett szövege. A jegyzetapparátusban hivatkozott sorok („fiatalon talállak hát téged. Jöttem, hogy feltartsalak, / jöttem, hogy elidőzzek nálad / és Simonnál, ki kormányzó és apa, s e férficsődületnél”³³⁰ [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 kétértelműség forrása; ez a sor jelezheti azt is, hogy a költő együtt utazott Anne-nel és a többi telepessel: „mire partot értünk, megfogyatkoztunk”³³¹ (5.1). A vers tehát két különálló hang szétváló-összefonódó dialógusaként is felfogható, amelyben Bradstreet és a 20. századi költő tükröt tartanak egymásnak a vers fiktív 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 vonatkoznak, így a többi utalással³³² együtt a 20. század tragikus történelmi eseményeit reprezentálják.³³³

B) Miért éppen Anne Bradstreet? A témaválasztásról

Akárhogyan értékeljük végül a verset, megkerülhetetlen, hogy számot vessünk azzal a kérdéssel, ki volt Bradstreet.³³⁴ 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:

³²⁹ „sing a concord of our thought” (Berryman arab számokkal jelöli a strófákat. Zárójelben azt tüntetem fel, melyik versszak hányadik sorából származik az adott idézet. Ebben is a költő gyakorlatát követem.)

³³⁰ „it seems I find you, young. I come to check, I come to stay with you, / and the Governor, & Father, & Simon, & the huddled men”

³³¹ „by the week we landed we were, most, used up”

³³² A vonatkozó sorok: „Most szétszóródó sebesültekkel / teli a sötét ég, végzetes titkokat rejtek, / 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.”)

³³³ COOPER, *Dark Airs*, 97–98.

³³⁴ Arpin megközelítése is ebből a kérdésből indul ki. ARPIN, *The Poetry of John Berryman*, 47–59.

[N]oha 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 igazságot mindkét oldalról igazolni, [...az állítás] második felére koncentráltam, és a vers lázadások sorozatában öltött testet. Először azt ragadtam meg, hogyan száll szembe [Anne] az új környezettel, és mindenekelőtt (valójában évekig húzódó) 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 fogja közre a 20. századi költő „én”-jének tolmácsolásában, akinek a hangja Anne hangjába modulál.³³⁵

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,³³⁶ munkája során Helen Campbell életrajzi monográfiájára,³³⁷ John Winthrop történeti forrásként alapvető fontosságú feljegyzéseire,³³⁸ illetve Perry Miller *The New England Mind* a puritán jellemről szóló, eszmetörténeti vonatkozásokban gazdag munkájának első kötetére³³⁹ támaszkodott. Emellett Berryman beépíti szövegébe a költő szavait, amelyeket Bradstreet prózai

³³⁵ *Kiemelések tőlem – B. A.* Angolul: „[...] 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 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.” BERRYMAN, *One Answer to a Question*, 31.

³³⁶ HAFFENDEN, *John Berryman. A Critical Commentary*, 19.

³³⁷ CAMPBELL, Helen, *Anne Bradstreet and Her Time*, Boston, D. Lothrop Company, 1891.

³³⁸ *Winthrop's Journal: „History of New England” 1630–1649, vol. I–II*, edited by James KENDALL HOSMER, New York, Charles Scribner's Sons, 1908.

³³⁹ MILLER, Perry, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, New York, The Macmillan Company, 1939.

szövegeiből, illetve verseiből³⁴⁰ vesz át; illetve olyan élettörténeti elemeket is beleszó a költeménybe, amelyeket Arpin szerint csak akkor érthetünk meg, ha tudjuk, ki volt Bradstreet, és legalább hozzávetőlegesen tisztában vagyunk néhány életrajzi és történelmi vonatkozással.³⁴¹ Berryman ugyan meglehetősen szabadon kezeli a forrásait, de ezzel kihangsúlyozhatja az aktuálisan zajló eseményekről, valamint az amerikai nemzeti identitás puritán gyökereiről alkotott nézeteit is.³⁴²

C) 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 Múza mostanság Amerikában tűnt fel)* című kötetével tett szert, amely először 1650-ben jelent meg Londonban. Az 1678-as *Several Poems* című kötete műveinek második, egyben bővített kiadása. Amint arra Emory Elliott rámutat, az új versek személyesebbek, meghatározó elemük az otthon képi világa.³⁴³ Bradstreet költészetének témái változatosak: politikai és történelmi vonatkozású versei jól elkülöníthetők a privát szférához tartozó vallomásoktól, amelyek a költőnő életének mindennapi eseményeiből merítenek. Költői életműve döntően vallási irányultságú, ami Berryman versét tekintve meghatározó fontossággal bír.

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 és olvasott volt, amire költészetéből is következtethetünk.³⁴⁴ 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; *A tizedik Múza*

³⁴⁰ BRADSTREET, Anne, *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, edited by John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867. Bradstreet verseire és más írásaira a későbbiekben is erre a kiadásra hivatkozva utalok.

³⁴¹ ARPIN, *The Poetry of John Berryman*, 49–50.

³⁴² COOPER, *Dark Airs*, 95–96.

³⁴³ ELLIOTT, Emory, New England Puritan Literature = *The Cambridge History of Literature, vol. 1., 1590–1820*, edited by Sacvan BERCOVITCH and Cyrus R. K. PATELL, Cambridge, Cambridge University Press, 2005², 169–306, 241.

³⁴⁴ ELLIS, John Harvard, Introduction = BRADSTREET, Anne, *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, edited by John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867, xi–lxxi, xiv., RICH, Adrienne, Anne Bradstreet and Her Poetry = *The Works of Anne Bradstreet*, edited by Jeannie HENSLY, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967, ix–xxi, ix.

mostanság Amerikában tűnt fel című kötetének versei pedig gazdag történelmi és mitológiai műveltségről tesznek tanúbizonyságot. Ennek egyik kiemelkedő példája *The Four Monarchies (A négy birodalom)* című monumentális ciklusa, amely *Asszíria, 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 a számszimbolika felől nyerheti el az egyik értelmét. A *Magyar Katolikus Lexikon* szócikke szerint a négyes szám a művészetben a világ és Isten országának száma,³⁴⁵ 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 vezetésért és a gyermekek nevelésért felelt. Bárki, aki ennek a szerepnek nem vetette alá magát, kirekesztetté és üldözötté vált.³⁴⁶ Ennek lett az egyik áldozata Anne Hutchinson is, akit radikálisnak és a fennálló rendszer szempontjából veszélyesnek tartott társadalmi nézetei miatt ítéltek el.³⁴⁷ Bradstreet életműve elválaszthatatlan a puritanizmus szellemiségétől,³⁴⁸ miközben költői tevékenysége ellentétes is azzal, nőként ugyanis nem érvényesülhetett volna a költői pályán. Ő azonban „kellően érzékeny és egyúttal [férfirokonai felvilágosult hozzáállásának köszönhetően] szerencsés is volt ahhoz [...], hogy elkerülje azokat a csapdákat és veszélyeket, amelyek egy tehetséges nőre vártak”.³⁴⁹ Bradstreet „a puritanizmus elvárásainak megfelelően” igazából nem is kívánta a nyilvánosság elé tárni verseit: sógora, John Woodbridge vitte magával a kéziratokat Londonba, hogy aztán 1650-ben meg is jelenhessenek.³⁵⁰

³⁴⁵ Négy (szócikk) = *Magyar Katolikus Lexikon* 9., szerk. DIÓS István és VICZIÁN János, Bp., Szent István Társulat, 2004, 635.

³⁴⁶ PETRŐCZI Éva, Anne Hutchinson, Anne Bradstreet and Hester Prynne – A Female Puritan Tryptich = P. É., „...mi lelkünknek éltető abraka”: *Tanulmányok a magyar és angolszász vallásos irodalomról*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 128–137, 132–133. Ugyanerről lásd még: ELLIOTT, *New England Puritan Literature*, 236–237.

³⁴⁷ PETRŐCZI, Anne Hutchinson, Anne Bradstreet..., 133.; illetve: BOLLOBÁS Enikő, *A gyarmati Amerika irodalma* = B. E., *Az amerikai irodalom rövid története*, Bp., Osiris, 2015, 29–47, 37–38.

³⁴⁸ RICHARDSON, Robert D., *The Puritan Poetry of Anne Bradstreet = The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*, edited by Sacvan BERCOVITCH, London and New York, Cambridge University Press, 1974, 107–122.

³⁴⁹ PETRŐCZI, Anne Hutchinson, Anne Bradstreet..., 137. Ugyanerről lásd még: WADE WHITE, Elizabeth, *The Tenth Muse – A Tercentenary Appraisal of Anne Bradstreet*, *The William and Mary Quarterly* (1951/3), 355–377, 363.

³⁵⁰ BOLLOBÁS, *A gyarmati Amerika irodalma*, 40.; ELLIS, *Introduction*, xxxix.

A nők korabeli helyzetét tekintve sokatmondó, hogy Woodbridge a kötethez fűzött előszóban nemcsak Bradstreet költői erősségeire mutat rá, hanem külön hangsúlyozza azt is, hogy verseit kizárólag szabad perceiben írta. Amint arra Kenneth Requa rámutat, Woodbridge ezzel 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.³⁵¹ Bradstreet maga is tisztában volt azzal, „hogya 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 háziasszony-szerepet és költői identitását.³⁵² Erre reflektálnak a *The Prologue (A prológus)* című vers sorai is. (Az idézet Rakovszky Zsuzsa fordítása, Bollobás Enikő idézi.)

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!”³⁵³

Művelt, gondolkodó alkotóként Bradstreet nyilvánvalóan nem felelt meg teljes mértékben a puritán nőideálnak, ráadásul „azon kevesek közé tartozott, akik csalódásuknak hangot is mertek adni”.³⁵⁴ Miként Bollobás Enikő rámutat, a mai irodalomtörténet „feminista érzékenységű 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.”³⁵⁵ Meglátásom szerint Berryman erre a lázadó Bradstreet-képre koncentrált, amikor versét megírja. Nem véletlen, hogy a költeményben Bradstreet legközelebbi barátja Hutchinson, akinek története Elliott szerint a puritán eszmékkel

³⁵¹ REQUA, Kenneth A., Anne Bradstreet's Poetic Voices, *Early American Literature* (1974/1), 3–18, 3.

³⁵² BOLLOBÁS, A gyarmati Amerika irodalma, 40–41.

³⁵³ Uo., 41.

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.

³⁵⁴ Bollobás Enikő megfogalmazása. BOLLOBÁS, A gyarmati Amerika irodalma, 40.

³⁵⁵ Uo.

szembeni lázadás és a női intellektus erejének egyik szimbóluma lett.³⁵⁶ Ennek azért tulajdoníthatunk jelentőséget a költemény megítélése szempontjából, mert – amint arra Elizabeth Wade White rámutat – ez az egyik pont, ahol Berryman elszakad a történelmi forrásoktól: nincs bizonyíték arra, hogy a két Anne közeli kapcsolatban álltak volna.³⁵⁷

D) Az újraírt és újrarajzolt Anne Bradstreet

Amint arra a fejezet elején is utaltam, Coleman szerint Bradstreet alakjában Berryman nem a nemzeti idolt ünnepli, hanem a hidegháborús konfliktusokat vetíti rá a 17. századi eseményekre.³⁵⁸ A világháborúk után felélénkült a gyarmati Új-Anglia iránti érdeklődés, ami Rác Margit összefoglaló tanulmánya szerint összefüggésben áll „az egységesülő és a 20. század elején nagyhatalommá váló Amerikai Egyesült Államok nemzeti identitáskeresésével”.³⁵⁹ Nemcsak a történészeket foglalkoztatta a nemzeti múlt, az amerikai identitás gyökereinek átértelmezése, hanem az írókat, művészeket is: Berryman verse is köthető ezekhez a törekvésekhez. Ahogy azt több értelmező is megjegyzi, azzal, hogy kérdőre vonja a Bradstreet alakjához és a puritánok történelméhez kapcsolódó – kissé idealizált, romantizált – elképzeléseket, a háború utáni Amerika „nemzeti identitásának” válságát reprezentálja.³⁶⁰

Berryman Bradstreet-képét árnyalják Ben Shahn rajzai, amelyek a költemény 1956-os kiadásához készültek. Ha a kritikusok (mint például Elizabeth Wade White és Stanley Kunitz) említik is,³⁶¹ hogy Shahn illusztrálta az '56-os kiadást, nem térnek ki ennek jelentőségére. Ez alól csak Philip Coleman már többször idézett monográfiája jelent kivételt. Coleman meglátásaival egyetértésben amellet érvelek, hogy Shahn rajzainak figyelembevétele az eddigiekhez képest további szempontokkal gazdagíthatja a vers megközelítését.³⁶² Kibédi Varga Áron szó-és-kép viszonyokat taglaló tanulmányában hangsúlyozza, hogy a befogadás szempontjából kifejezetten fontosak

³⁵⁶ ELLIOTT, *New England Puritan Literature*, 237.

³⁵⁷ WADE WHITE, Elizabeth, *Homage to Mistress Bradstreet by John Berryman*, *The New England Quarterly* (1956/4), 545–548, 547.

³⁵⁸ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 105.

³⁵⁹ RÁCZ Margit, *Puritanizmus és amerikai identitás: A puritán történet(írás) átértékelése napjainkban*, *Aetas* (1996/1), 5–19, 5.

³⁶⁰ Erről lásd pl. COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 103.; COOPER, *Dark Airs*, 97.; JORDAN, „All Your Ages at the Mercy of My Loves”, 1004.

³⁶¹ WADE WHITE, Elizabeth, *Homage to Mistress Bradstreet*, 547.; KUNITZ, Stanley, *No Middle Blight: Berryman's Homage to Mistress Bradstreet = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, edited by Harry THOMAS, Boston, Northeastern University Press, 1988, 110–116, 116.

³⁶² COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 109.

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.”³⁶³ Az értelmezésben szöveg és kép magyarázhatják, kölcsönösen megvilágíthatják egymást.

A *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* című vers esetében ennek azért van különös jelentősége, mert Shahn Berrymanal 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 rajzai között, és így indokolt lehet az is, hogy munkáikat szorosan összetartozó művekként kezeljük. Egyik Shahnak címzett levelében Berryman a következőket írja:

Gyönyörűek, Ben. Lényegre törőek, csodálatosan fantáziadúsak és tökéletesek – teljes képet adnak mindenről – anélkül, hogy az illusztráció benyomását keltenék – függetlenek a verstől, és nem nyomják el azt. [...] Különösen a kis házakat szeretem, aztán a bámulatosan szép erdőt. A nőről készült rajz az erélyességet és a babiloni extravaganciát tekintve egyaránt szédítő – és micsoda Tekintély!³⁶⁴

Berryman kötetét lapozgatva egyik Shahn-rajzról sem Bradstreet jut eszünkbe. Egyikben sem fedezhető fel annak a Bradstreetnek az alakja, akit a 19. századi képekről ismerünk. E képek közül az egyik leghíresebb Edmund H. Garrett 1898-ra datált portréja, amely egy könyv illusztrációjaként jelent meg.³⁶⁵ Azért is érdemes felidézni Garrett munkáját, mert

³⁶³ KIBÉDI VARGA Áron, A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei, ford. SOMLYÓ Bálint = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat Kiadó, 1997, 300–320, 302.

³⁶⁴ „They are beautiful, Ben. Concise, wonderfully imaginative & complete – a whole view of all that stuff – without a trace of illustration – independent of the poem, & not overbearing it. [...] I like specially the small houses, & then the wonderful forest. The drawing of the woman knocks me out both for force & Babylonian extravagance – and what an Elder!” John Berryman to Ben Shahn, Minneapolis, 15 Jan [1956] = BERRYMAN, John, *The Selected Letters of John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Calista MCRAE, Cambridge, MA & London, England, The Belknap Press of Harvard UP, 2020, 317.

³⁶⁵ *An Account of Anne Bradstreet the Puritan Poetess and Kindred Topics*, edited by Colonel Luther CALDWELL, Boston, Damrell & Upham, 1898. (A dolgozatban közölt képet is ebből a kiadásból vettem.)

éles ellentétben áll Shahn rajzával, így jobban érzékelhető, hogyan látja a 20. századi amerikai festő a puritán költőnőt. Garrett 19. századi korizlést tükröző romantizáló festménye finom vonásokkal ábrázolja Bradstreetet, aki a távolba révedő tekintettel veti papírra gondolatait. Ez az ábrázolás megfelel a puritán múltból alkotott idealizált elképzeléseknek is. Amint arra Patricia Pender rámutat, Bradstreetről valóban egyetlen korabeli ábrázolás sem maradt fenn.³⁶⁶ Shahnnak ezért lehetősége volt arra, hogy kizárólag a képzeletére támaszkodva alkossa meg Anne alakját.

Ha azt szeretnénk kitalálni, hogy Shahn rajzai közül vajon melyik ábrázolja a 17. századi költőnőt, segítségünkre lehet a Berryman levelében olvasható leírás. („A nőről készült rajz az erélyességet és a babiloni extravaganciát tekintve egyaránt szédítő – s micsoda Tekintély!”) Az egyik képen egy meglehetősen férfias, erős testalkatú alakot látunk, aki egy sétapálcához hasonlatos botot tart a kezében. Ruhája gazdagon díszített, ami Berrymanban felidézhetette Babilónia művészetének díszítőmotívumait. Shahn Bradstreetje semmiképpen sem kelti egy szerény puritán feleség benyomását. Inkább rendkívül határozott nőnek tűnik, aki már sok mindent átélt. Shahn rajza nemcsak kiegészíti, fel is erősíti Berryman Bradstreet-képét, amely egy sorsával dacoló, szenvedélyes, lázadó nőt állít az olvasó elé.



A baloldali kép Edmund H. Garrett 1898-ra datált Anne Bradstreet-portréja, a jobboldali pedig Ben Shahn illusztrációja Berryman kötetének 1956-os kiadásához.

³⁶⁶ PENDER, Patricia, Constructing a Canonical Colonial Poet: Abram E. Cutter's Bradstreetiana and the 1867 Works, *The Papers of the Bibliographical Society of America* (2015/2), 223–246, 235.

Berryman költeményét négy-négy versszakból álló előhang, illetve kóda keretezi, amelyekben a 20. századi költő beszél. A költemény bevezető szakaszában nemcsak megszólítja, 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 tűzhely előtt, csillogó szemekkel
nézel uradra, a gyermekeid nyugalomban.
„És Simon...” *Simon csak hallgat, míg egy dalt olvasol.*

2

Kint az Újvilág mély sötétségben teled,
Tiszta szellő suhan át a szűzföldeken,
rókák búsulnak az üregekben,
bizonyára az angol szív csügged kábultan.
Kétlem, hogy Simon e szélvihar hullámain
megkímélné szigorától verseidet.
Egymás vigyázó kezében vagyunk, mert
Saját világunk elengedte kezünket. Légy erős [...] ³⁶⁷

³⁶⁷ The 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

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)³⁶⁸ 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.³⁶⁹ Meglátásom szerint az idézett részlet a csuhébabák („cornhusk dolls”) készítésére is emlékeztethet, ami – Sharon M. Scott játéktörténeti áttekintése szerint – a bevándorlók és az amerikai őslakosok közös hagyományaihoz köthető.³⁷⁰ A képnek ez az értelmezése árnyalhatja Coleman azon feltevését, miszerint Berryman az amerikai identitás kulturális és a történeti összetettségéről gondolkodik versében.³⁷¹

Berryman sokkal inkább Bradstreet személye, mint a költészete érdekelte. Egyik esszéjében a következőket írja: „Engem [Bradstreet] szinte a kezdetektől fogva nem annyira költőként, mint inkább nőként foglalkoztatott.”³⁷² Bradstreet elsősorban *A tizedik Múza*... 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 húsba vágó
 reszelő vagy éles méregfogak szorítása,
 és mégis kicsomagolunk.
 Farkasok és viharok közt gyalulatlan
 deszkalapok, dobozok, hordók enyésznek,
 házak épülnek. Bent napsugárban szállingózó

more. We are on each other's hands
 who care. Both of our worlds unhande d us. Lie stark [...]

³⁶⁸ „Out of maize & air / your body's made, and moves. I summon, see, / from the centuries it.”

³⁶⁹ COOPER, *Dark Airs*, 101–102.

³⁷⁰ SCOTT, Sharon M., *Toys and American Culture: An Encyclopedia*, Santa Barbara, California, Greenwood, 2010, 83.

³⁷¹ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 103.

³⁷² „I was concerned with [Bradstreet], almost from the beginning, as a woman, not much as a poetess.” BERRYMAN, *One Answer to a Question*, 30.

porszemek. Rut vagyok e messzeségben,
mosolyra húznám a számat, de szemem könnyes:

10

Pergament ragadok, és álmodom. Erdejük elpusztul,
benne pázsit, fagyal, szilfa, hol
egy fülemüle fájdalma lüktet.

A nők mély álomba merülnek. Boldog voltam egykor...³⁷³

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” azonban elkeseredettségre utalnak. A versbéli Bradstreet az ószövetségi Ruthoz hasonlítja magát, akinek ószövetségi története a hűségéről és az önfeláldozásról szól.³⁷⁴ Coleman értelmezése szerint ezek a sorok visszajára fordítják a puritán gondolkodást: a XVII. századi költő ugyanis nem talál vigaszt az ószövetségi történettel való azonosulásban.³⁷⁵ A „[p]ergament 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:

³⁷³ 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...

³⁷⁴ Noémi (Rut anyósa) fiai és férje halála után elindul, hogy visszatérjen Júda földjére. Rut elhagyja hazáját, hogy segítse őt az úton. Rut könyve, ford. GYÜRKI László = *Biblia: Ószövetségi és újszövetségi szentírás*, Bp., Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1987, 273–275.

³⁷⁵ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 111.

Versírásba burkolódom dinasztiák közt,
 s négyosztatú ciklusokat öltök szavakba kitartóan
 mindenről, mi elmúlt, halott, messzi
 s szent e barbár helynek.
 – Rideg atyád öröme? mindezt a kopáran
 elvont tankölteményt, mit döbbsent
 zaklatottsággal olvasok hírnevedért,
 sem tüzes, sem bársonyos versek úrnője [...].³⁷⁶

Az angol szövegben a „quaternion on quaternion” kifejezés Bradstreet *A tizedik Múza mostanság Amerikában túnt fel* című kötetének négyosztatú ciklusaira utal. Berryman verse ugyanakkor nemcsak Bradstreet költeményeiből merít, hanem egyúttal a költőnő gyermekeinek írott levélmemoárjára,³⁷⁷ 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: „Halmazódnak a kimért, szellemtelen versek. / Kiadják őket mégis távol a kegyetlen Londonban, / egy lyukas centért.” [42.6–8]³⁷⁸)

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, újra is írja a 17. századi költőnő életének eseményeit. A puritánokat az a hit vezérelte útjukon,

³⁷⁶ 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 [...].”

³⁷⁷ BRADSTREET, Anne, To my Dear Children = *The Works of Anne Bradstreet*, 3–10.

³⁷⁸ „The proportioned, spiritless poems accumulate. / And they publish them away in brutish London, / for a hollow crown.”

hogy az Újvilág földjén felépíthetik az Új-Kánaánt.³⁷⁹ 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 számkivettként 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 honvágyát, csalódottságát érzékeltetheti. A magány érzését hangsúlyozza a 2. strófa utolsó sora is: „[s]aját világunk elengedte kezünket” (2.8).

Gyermekeinek írott levelében Bradstreet nem részletezi élményeit. Csupán céloz 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.”³⁸⁰ Berryman a 7. strófába kétszer is beleszövi a Bradstreet szövegéből kölcsönzött „at which my heart rose” kifejezést, amely a zaklatottság, a felháborodás érzését artikulálja – magyarra a következőképpen fordíthatnánk: „melyek felindították / felizgatták szívemet”. A 17. századi költőné 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.

7

Mily sokáig nélkülöztünk a pusztító hőségben,
kagylót és makkot faltunk kivétel nélkül mind,
mi felindította szívemet,
sós vizet ittunk, s énekeltünk.
Mikor azt pusmogták, az utolsó kenyér
sül a kormányzó kemencéjében, megriadtunk.

³⁷⁹ RÁCZ, Puritanizmus, 6.; BOLLOBÁS, A gyarmati Amerika irodalma, 33.

³⁸⁰ „After a short time I changed my condition and was married, and came into this Country, where I found a new world and new manners, at which my heart rose. But after I was convinced it was the way of God, I submitted to it and joined to the church at Boston.” BRADSTREET, To my Dear Children, 5.

Lady Arbella haldoklott, mint
sokan, s ez felindította szívemet, de belenyugodtam.

8

Túl az Atlanti-óceánon erősödnek jajkiáltásaink,
s nehéz az éhínség, mi félelmeinket táplálja,
s imádkozom Hozzád mégis.
Idegen zarándokokként utazunk,
egy város után kutatva. Csalatkozni fogunk?
Tudom, kiben bíztam, s kiben hittem,
s hogy képes
megőrizni a terhet, mit reá bíztam.³⁸¹

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

5

Mire partot értünk, megfogyatkoztunk,
Idegen hajók keresztették utunkat, két héten át
kedvezőtlen szelek rémítettek,
csontig hatoló hideg, ónos eső, skorbut,

³⁸¹ 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.

megbetegedtünk sokan, az ima sem segített,
megtört csaták; apátlan gyermek; nyüzsgő
férges & várakozás: várakozás.³⁸²

Az 5. versszak az embert próbáló időjárási viszonyokról ad érzékletes képet. Erről Campbell a következőket írja: „Állandóan szenvedtünk a két héten át tartó szélsőséges hidegtől [...]”³⁸³ Winthrop feljegyzéseiben pedig ezt olvashatjuk: „Aztán hatalmas vihar kerekedett, egész éjjel heves záporokkal, és nagyon hideg volt.”³⁸⁴ Ezeket a stilizált, jól formált mondatokat sűríti Berryman élőbeszédet 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 elhúzódozó viszontagságokat a vers nominális szerkezetekkel, illetve az angolban az „in[g]” („vermin crowding & waiting: waiting” – „nyüzsgő férges & 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, infjonti 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.”³⁸⁵ Berryman szóról szóra áttemeli a versbe az „azt találtam, hogy szívem érzékibb” kezdetű mondatszakaszt, de a strófaváltással megtöri. Ennek a formai

³⁸² 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.

³⁸³ „The suffering from cold was constant, and for a fortnight extreme [...]” CAMPBELL, *Anne Bradstreet and Her Time*, 53.

³⁸⁴ „Then it grew a very great tempest all the night with fierce showers of rain intermixed, and very cold.” *Winthrop's Journal*, 36.

³⁸⁵ „But as I grew up to be about 14 or 15 I found my heart more carnall, and sitting loose from God, vanity and the follies of youth take hold of me. About 16, the Lord layed his hand sore upon me and Smott mee with the small pox. When I was in my affliction, I besought the Lord, and confessed my Pride and Vanity and he was entreated of me, and again restored me.” BRADSTREET, *To my Dear Children*, 4.

megoldásnak nyomatékosító szerepet tulajdoníthatunk: az lehet a benyomásunk, hogy a vers ezzel az szellemi eltévelyedés súlyát érzékelteti. Berryman átirata azért hat erőteljesebben, 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, hogy leverten, betegen vágyom
azt, mit nem lehet? Bűnben fekszem
ismét. Mert tizennégyévesen
azt találtam, szívem érzékibb s távol tart Istentől,

ifjonti hiúság & bolondság ragadott el engem;
himlő átkozott akkor, mikor az Úr visszatért.³⁸⁶

A 17. strófa azt az életrajzi tényt idézi fel, hogy Bradstreet meddő volt, Berryman ugyanakkor ezt az élettörténeti momentumot is átírja, dramatizálja.³⁸⁷

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. Eróm elszáll.³⁸⁸

³⁸⁶ 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.

³⁸⁷ Haffenden ennek kapcsán anekdotikusan megjegyzi, hogy Berryman kisebb kutatást végzett nő ismerősei és rokonai körében, hogy érzékletesen tudja ábrázolni, milyen nehézségeket élhetett át Bradstreet. (HAFFENDEN, *John Berryman. A Critical Commentary*, 23–24.)

³⁸⁸ 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.

Az angolban többszámbe 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: a „seasoned” („viharvert”, „megtépázott”) a „whithering” („hervadó”) fokozásának tekinthető. Gyermekének írott levélmemoárja arról tanúskodik, hogy Bradstreet Isten próbatételének 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 könnyöggel és könnyel fizettem érte, mire megáldott eggyel.”³⁸⁹ Bradstreet reményvesztettsége Berryman versében is kifejezésre jut.

A következő szakaszban Berryman olyan kifejezésekkel él, amelyek a szüléssel 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 a terhességgel járó testi változásokat és a vajúdás hullámzó 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 gyötrelém véget ér.

Kivirágzott Sára, s kivirágzom

én is. Ez a valami élő? Éhes sírást hallok.³⁹⁰

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

³⁸⁹ „It pleased God to keep me a long time without a child, which was a great grief to me, and cost mee many prayers and tears before I obtaind one.” BRADSTREET, To my Dear Children, 5.

³⁹⁰ [S]ways God nearby: anguish comes to an end.
Blossomed Sarah, and I
blossom. Is that thing alive? I hear a famisht howl.

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.”³⁹¹ Bollobás Enikő szerint a puritán irodalmat „az önismeret és az öntudatosság” igénye és „a lelki-pszichológiai finomságok iránti kifinomult érzékenység” jellemzi. 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.”³⁹² 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 visszatalált Istenhez. Bradstreet önreflektív visszaemlékezését Adrienne Rich nem véletlenül jellemzi „a sátáni csábítás és az isteni kiigazítás bensőséges puritán drámájának” („the familiar Puritan drama of temptation by Satan and correction by God”).³⁹³ Számomra úgy tűnik, Berryman éppen ezt az „isteni kiigazítást” hagyja el a verséből. A párbeszéd elején Bradstreet nem a költőt, hanem Anne Hutchinsont szólítja meg, és a költemény billegteti 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.³⁹⁴ Berryman versében Bradstreet eltávolodik a közösségtől. A verset kísérő jegyzetek szerint ezt fejezik ki például a gunyoros reflexiók: „vagdalkozásink fülemet bántja fülemet / viseletink 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 [...]”³⁹⁵

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

³⁹¹ „Many times hath Satan troubled me concerning the verity of the Scriptures, many times by Atheisme how I could know whether there was a God.” BRADSTREET, To my Dear Children, 8.

³⁹² BOLLOBÁS, A gyarmati Amerika irodalma, 33.

³⁹³ RICH, Anne Bradstreet, xvi.

³⁹⁴ RÁCZ, Puritanizmus, 7.

³⁹⁵ „Bitter sister, victim! I miss you. / – I miss you, Anne [...]”

értelmezők – mint például Brendan Cooper – erotikus töltetű szerelmi vallomásként értékelik a párbeszédet.³⁹⁶ Már csak azért sem, mert a 27. strófában hangsúlyosak az érzékiségre vonatkozó kifejezések:

Fátyolos tekintettel adózom. Hogy lennék ez én?
Nedvedző ajkakkal hallgatok ledéren.
Reggelente remegés s émelygés fog el.
Tűnődöm meztelen magamon.³⁹⁷

A 27. strófa sorairól, a „wicked” (bűnös, gonosz, fordításomban: „ledér”) szóról, mint azt Cooper is megjegyzi, a lelki kárhozatra asszociálhatunk.³⁹⁸ Meglátásom szerint a dialógus egésze is olvasható a bűnbeesés, a Paradicsomból való kiűzetés történetének átíratásként,³⁹⁹ ami egyúttal ismét érthető a puritán utópia beteljesületlenségére való utalásként. Ebben a keretben a 20. századi költő démoni alakja Lucifer manifesztációjaként, Bradstreet Évaként, kettejük egyesülése pedig a bűnbeesés pillanataként fogható fel. A versbéli Anne szavai az isteni gondviselésbe vetett hit meggyengülését jelzik: „[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 szövegkörnyezet 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 „rémálomról” 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 kerül el, csakhogy a versbéli Bradstreet számára az Édent nem Amerika,

³⁹⁶ COOPER, *Dark Airs*, 111–112.

³⁹⁷ 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.

³⁹⁸ COOPER, *Dark Airs*, 107.

³⁹⁹ Ezt az értelmezési lehetőséget Tom Rogers is felveti monográfiájában. ROGERS, *God of Rescue*, 168.

hanem elhagyott hazája jelenti – erre utalhat a 10. strófa lamentálása: „I was happy once...” („Boldog voltam egykor...”). Amint 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.⁴⁰⁰ 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.

Még ha Berryman hosszúversét vallomásosként is értékeljük, az akkor sem 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. A következő fejezetben értelmezett *Álomdalok*ban Henry az, aki a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című versben a puritán költő. Ugyanakkor az *Álomdalok* sem csupán szerepjáték. Dolgozatomban amellet érvelek, hogy ennek a versnek az esetében is termékeny lehet a történeti kontextus figyelembevétele.

⁴⁰⁰ COOPER, *Dark Airs*, 91.

III.3. Henry és az amerikai (rém)álom. A *The Dream Songs* (*Álomdalok*) című hosszúvers 20. századi világképe

Az *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúvers mellett Berryman másik nagyszabású hosszúverse a 385 darabból álló *Álomdalok*, amely a hidegháborús időszak kellős közepén, 1969-ben jelent meg először teljes kiadásban. Az 1969-es nagy kiadás előtt Berryman két kötetben, először 1964-ben *77 Dream Songs (77 Álomdal)*, majd 1968-ban *His Toy, His Dream, His Rest (Játéka, álma, nyugodalma)* címmel közölte a hosszúverset. Berryman nemcsak Henry személyiségét dolgozza ki az *Álomdalok*ban, hanem az őt körülvevő világot is. Henry, amint Berryman mondja egy interjúban, „[e]lviseli és élvezi mindazt, amit a kortárs amerikai élet elé tár”.⁴⁰¹ Philip Coleman és Brendan Cooper meggyőzően érvel amellett, hogy az *Álomdalok* olvasása közben aligha lehet eltekinteni attól a társadalmi, politikai és kulturális közegtől, amelyben a hosszúvers megszületett.⁴⁰² A vallomásos olvasatok azonban nem vetnek számot az *Álomdalok*nak ezzel a vonatkozásával. Ferencz Győző szerint Berryman azért írta meg hosszúversét, hogy megküzdjön a belső feszültséggel, és újraépítse identitását: „Berryman nemcsak azért sokszorozta meg személyiségét, hogy széttörtségét kifejezze hanem azért is, hogy képes legyen újból összerakni.”⁴⁰³ Ferencz értelmezésében Henry egy „álarca” Berryman számára, az amerikai költő alteregója.⁴⁰⁴ Noha Miranda Sherwin korábban már referált tanulmánya kifejezetten szövegközpontú,⁴⁰⁵ mivel Henry személyiségének felépítésére koncentrált, úgy vélem, ez a megközelítés sem mutat túl a vallomásos olvasatokon.

Az egyik meghatározó amerikai irodalomkritikussal, Richard Kostelanetz-cel folytatott beszélgetésében Berryman a következőket mondja: „A jelenkori amerikai társadalomtól bárki fálnak menne, aki egy kicsit is érzékeny... Nem igazán bánik jól a

⁴⁰¹ „He endures and enjoys what is presented to him by contemporary American life.” BERRYMAN, John, *My Whiskers Fly: An Interview with John Berryman by Jonathan Sisson (Ivory Tower, 1966) = Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 33–44, 37–38.

⁴⁰² COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, xiv.; COOPER, *Dark Airs*, 145.

⁴⁰³ Uo., 122.

⁴⁰⁴ Uo.; Ferenczhez hasonlóan Serge Fauchereau is amellett foglal állást magyarul is olvasható *Századunk amerikai költészetéről* című könyvében, hogy Henry az amerikai költő „álarca” (FAUCHEREAU, Serge, *Századunk amerikai költészetéről*, ford. TÓTFALUSI István, Bp., Európa, 1968, 180.). Ezzel kapcsolatban ugyanazok a kétségek merülnek fel, mint Kulesár-Szabó Zoltán korábban többször is idézett tanulmánya szerint a szerepvers fogalmával összefüggésben.

⁴⁰⁵ SHERWIN, „*Confessional*” *Writing*, 51–93.

költőkkel.”⁴⁰⁶ Mintha ezt a gondolatot írják tovább a *181. Álomdal* első sorai: „Henry egy társadalomról álmodik, / hol a tehetséges és szorgos / ifjú költőt úgy imádják és cirógatják, mint egy királyt.”⁴⁰⁷ Az *Álomdalokat* olvasva eszünkbe juthat a 20. századi amerikai történész, James Truslow Adams által használt „amerikai álom” kifejezés. Noha dolgozatában használja az „amerikai álom” kifejezést,⁴⁰⁸ Amy Jordan nem hivatkozik Truslow könyvére, és nem köti az *Álomdalokat* az ott megfogalmazott gondolatokhoz. Truslow munkájában az amerikai álom egy olyan közösségre utal, amelyben mindenki egyenlő: faji hovatartozástól vagy társadalmi rangtól függetlenül bárki elérheti a céljait, teljes értékű, gazdag és boldog életet élhet.⁴⁰⁹ Truslow könyve 1931-ben jelent meg, amikor még csak sejteni sem lehetett, hogy szűk egy évtizeddel később kitör a második világháború. A 20. század második felére az amerikai álom eszményi képe utópiának bizonyult. Erre reagál Berryman azzal, hogy versében abszurd valósággá fordítja át az amerikai álom ideáját. Az amerikai álom Berryman szerint beteljesületlen vágy marad. A *181. Álomdal* idézett sorai mellett erre utal a *132. Álomdal* felütése, amelyben az „Arany Világ” kifejezés a Truslow által lefestett ideálisnak tűnő társadalomra utal: „Egy röpke kis álom volt csak az Arany Világról, / most mars az ágyba. Kikapcsolom a gépet, / eleget táncoltál és szórakoztattál minket”⁴¹⁰ (*132. Álomdal*).

Berryman hosszúversként határozza meg az *Álomdalokat*, ami különösen erős összetartozást feltételez a darabok között. Ezért ahelyett, hogy egy-egy *Álomdal* szoros olvasatára tennék kísérletet, együttesen vizsgálók több darabot, gondolatmenetemet pedig hosszabb-rövidebb szöveghelyek kiemelésével és értelmezésével támasztom alá.⁴¹¹ Ugyanakkor a képtelenséggel határos átlátni és átfogóan bemutatni a monumentális szövegegyüttest. Egyrészt Berryman hosszúverse olyan, mint egy kaleidoszkóp: nincs egyetlen, mindegyik *Álomdalt* megragadó értelmezői szempont. Másrészt a burjánzó szövegmonstrumban⁴¹² törvényszerűen akadnak gyengébb, a kitüntetett figyelemre kevésbé érdemes darabok is.

⁴⁰⁶ „The current American society would drive anybody out of his skull, anybody who is at all responsive... It doesn't treat poets very well.” KOSTELANETZ, *Conversation with Berryman*, 89.

⁴⁰⁷ „Henry is dreaming of society, / one where the gifted & hard-working / young poet is cherished, kissed as a king.”

⁴⁰⁸ JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 138.

⁴⁰⁹ TRUSLOW, *The Epic of America*, 404.

⁴¹⁰ „It was only a small dream of the Golden World, / now you trot off to bed.”

⁴¹¹ Dolgozatomban a listaszerű felsorolásoknál zárójelben csak az idézett *Álomdal* sorszámát tüntetem fel.

⁴¹² Berryman egyébként több száz olyan *Álomdalt* írt, amelyről nem is tudunk. Egy Valerie Truebloodnak címzett levelében így ír: „Örülök, hogy tetszik a könyv, amit a rád jellemző fennkölt stílusban dicsérsz. Majdnem belehaltam. Már vagy ötvenszer lezártam, aztán Dublinban még száz új dalt

Megközelítésemben arra a kérdésre keresem a választ, milyen az a világ, amit Berryman az *Álomdalokban* létrehoz, és miként jeleníti meg ebben a világban Henry alakját. Amellett érvelek, hogy a hosszúvers érthető az „olyan, mint egy rossz álom” fordulat szó szerinti átirataként. Az egész világot megrázó események elbeszélésére Berryman olyan utat választ, amely a 20. században megtapasztalt válságok természetére nézve is árulkodó: álomszerűvé írja a valóságot. Az amerikai álom valóra vált rémálomként, abszurd valóságként teljesedik ki Berryman versében. Ehhez hozzátartozik, hogy a hosszúvers retorikai megoldásai az álmok működésmódját idézik. Ezzel egyrészt a történések lehetetlenségével, felfoghatatlanságával szembesít, másrészt a visszájára fordítja az amerikai álom ideáját. Az amerikai álom egy mindenki számára élhető társadalomról szól. A második világháború után, a hidegháborús években és a diktatúrák korában azonban nyilvánvalóvá válik, hogy az élhető társadalomról alkotott idea puszta utópia. Amy Jordan részben ezért nevezi „megverselt disztópiának” Berryman versét.⁴¹³

A) Társadalmi és politikai reflexiók az Álomdalokban

A 20. század története bővelkedik a szélsőséges, az egész világot megrendítő és minden képzeletet túlszárnyaló krízishelyzetekben, és az ezekre adott reakciókban. Reinhart Koselleck ezzel kapcsolatban találóan megjegyzi, hogy „[a]z első világháború, a nagy gazdasági világválság és a második világháború óta megszorodott azoknak a kulturális kritikáknak és a világméretű folyamatokat értelmező tanulmányoknak a száma, amelyeknek a címében szerepel a »krízis« szó.”⁴¹⁴ Amint arra Sanneke Kuipers és Nicholas H. Welsh tanulmányára hivatkozva Allan McConnell rámutat, a krízis szerteágazó jelentésű ernyőfogalom,⁴¹⁵ amely tudományterületenként eltérő jelentéssel

írtam, Athénban kivágtam ötvenet.” („I am glad you like the book, which you praise in yr characteristic high style. It nearly killed me. I finished it fifty times, writing a hundred new Songs in Dublin and killing 50 in Athens.”) John Berryman to Valerie Trueboold, [15 Nov 1968] = BERRYMAN, *The Selected Letters*, 554.

⁴¹³ JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 138.

⁴¹⁴ KOSELLECK, Reinhart, *Crisis*, translated by Michaela W. RICHTER, *Journal of the History of Ideas* (2006/2), 357–400, 397.

⁴¹⁵ MCCONNELL, Allan, *The Politics of Crisis Terminology* = *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, 2020.

Online: <https://oxfordre.com/politics/display/10.1093/acrefore/9780190228637.001.0001/acrefore-9780190228637-e-1590;jsessionid=0BD569275A159FBC5383B6145FDC0CB2> (az utolsó elérés időpontja: 2023. március 5.)

bír, és amelynek pontos meghatározása is nehézségekbe ütközik.⁴¹⁶ Disszertáciomban a vonatkozó szakirodalom nyomán⁴¹⁷ a „krízis” fogalma alatt olyan tragédiákat és katasztrófákat értek, amelyek bizonytalanságot, fenyegetést jelentenek a közösség vagy az egyén számára, felborítják a megszokott rendet, és megkérdőjelezzik az alapvetőnek hitt normákat és értékeket. Egy társadalom mindennapjait alapvetően felforgató krízisek például a járványok, a háborúk, a politika színterén eszkalálódó konfliktusok, az erőszakos hatalmi fellépések, illetve a forradalmak.

Az *Álomdalok* „hőisének” sorsa elválaszthatatlan a 20. századi Amerikában zajló kulturális és társadalmi jelentőségű eseményektől. A 22. *Álomdal* mellett példaként említhetők azok a gyászdalokként olvasható darabok, amelyek jelentős amerikai költők, írók és irodalomkritikusok (Robert Frost, Sylvia Plath, R. P. Blackmur, Randall Jarrell, Delmore Schwartz stb.) halálára emlékeznek.

Az *Álomdalok* darabjai ugyanakkor nemcsak a kortárs Amerikában fennálló helyzetre utalnak, hanem – a hidegháborús konfliktusokon keresztül – a világ más tájain fellépő problémákra is. Berryman meglepően gyorsan és jó érzékkel reagál a körülötte zajló társadalmi és politikai szempontból döntő eseményekre (például a zsidóüldöztetésekre, a szovjet diktátorok erőszakos fellépéseire, a hidegháborús konfliktusokra), azokra a fordulópontokra, amelyeket a szakirodalom kríziseknek nevez. Erről a gyorsaságról és érzékenységről tanúskodnak többek között azok az *Álomdalok*, amelyekből az elnyomó rendszerek kritikája olvasható ki. A 108. *Álomdalban* az „ázsiai börtönök” („Asiatic prisons”) kifejezés vélhetőleg a keleti országok diktatórikus berendezkedéseire vonatkozik. A szocialista vezetőkre, illetve a Szovjetunióra vonatkozó reflexiók fokozott érzékenységgel bírálják az autokrata hatalmukat. A 140. *Álomdal* például úgy utal a szovjet zsarnokokra, mint a „Szovjetunió arctalan szörnyetegeire” („faceless monsters of the Soviet Unions”). A 363. *Álomdal* gunyoros felhanggal ír Leninről, és ironikusan reagál a keleti blokk országaiban élők rossz életkörülményeire, a propagandában hirdetett jólétre, a felhőtlenül könnyű élet illúziójára: „[...] mint tudjuk, / a keleti népeknek nincsenek szexuális problémáik, / semmire sincs gondjuk / csak a

⁴¹⁶ KUIPERS, Sanneke, WELSH, Nicolas H., Taxonomy of the Crisis and Disaster Literature: Themes and Types in 34 Years of Research, *Risk, Hazards & Crisis Public Policy* (2017/4), 272–283, 274. Idézi: MCCONNELL, The Politics of Crisis Terminology, online.

⁴¹⁷ MCCONNELL, The Politics of Crisis Terminology, online; ROSENTHAL, Uriel et al., The Changing World of Crises and Crisis Management = *Managing Crises: Threats, Dilemmas, Opportunities*, edited by Uriel ROSENTHAL et al., Springfield, Illinois, Charles C Thomas Publisher LTD, 2001, 5–27, 6–7.; NILSSON, Sofia et al., Frames of Public Reactions in Crisis, *Journal of Contingencies & Crisis Management* (2016/1), 14–26, 14.

lakhatásra, az élelemre, az ideológiára / más csekélyebb problémák megszűntek, / mikor Lenin, a bűnös csábító [...] átkelt a határon [...], hogy a forradalom élére álljon.”⁴¹⁸ Az 59. *Álomdal* (magyar vonatkozású) sorai hasonlóan gunyorosan szólnak Kádáról, mint az imént idézett részlet a „keleti népekről”. Emellett Berryman meglepő pontossággal reagálnak Kádár diktatúrájának első éveire: „Szegény ördögi Kádár, elválták, most újra hatalomban / Hevíti trónját. A muzsik letérdel, s leadja voksát.”⁴¹⁹ Coopernek igaza lehet abban, hogy az „elválták” (az angolban „cut”) Kádár 1951-es félreállítását, bebörtönzését idézheti,⁴²⁰ Berryman verse azonban ennél összetettebb módon idézi a magyarországi politikai helyzetet. Az „ördögi” (az angolban „evil”) jelző nem pusztán erős értékítéletet sejtető minősítés: Kádár forrongó trónjáról a pokol birodalmára asszociálhatunk, a „trónját hevítő ördögi” Kádár így a pokol királya. Az idézett sorok az áldemokratikus választási rendszerre is utalhatnak. A muzsik (a nyomorúságos körülmények között élő orosz paraszt) találó metaforája a keleti blokk elnyomásban élő polgárainak. A térdre ereszkedés mozzanata ebben a kontextusban nem a tiszteletadás, mint inkább a kényszerű behódolás jele.⁴²¹

„Jobb lenne harcolni a sárkánnyal, / amelyiket megtanítottak arra, hogy egészen gyűlöljön minket. / Jobb, mint buddhista szerzetesek önégetésének / szörnyű csapása” – írja Berryman a 162. *Álomdalban*.⁴²² Ez a részlet azokra a buddhista szerzetesekre utal, akik Sallie B. King tanulmánya szerint azért gyűjtötték fel magukat, hogy így tiltakozzanak a dél-vietnámi atrocitások és a Diem-rezsim ellen.⁴²³ Az első ilyen eset 1963. június 11-én történt: Thich Quang Duc szerzetes öngyilkossági akciójáról Malcolm Browne amerikai fotós képe tanúskodik. A fénykép bejárta a világot, készítőjét Pulitzer-díjjal ismerték el, John F. Kennedy pedig így nyilatkozott róla: „A történelemben egyetlen sajtófotó sem váltott ki ekkora érzelmeket a világból, mint ez.”⁴²⁴ Mivel gyorsan,

⁴¹⁸ „As we all know, / the peoples in the East / have no sexual problems, have no problems / but housing & food & ideology: / all lesser problems ceased // when criminal attractive Lenin, [...] / went over the frontier [...] / to take over the Revolution.”

⁴¹⁹ „Poor evil Kadar, cut, is back in power. Boils his throne. The moujik kneels & votes.”

⁴²⁰ COOPER, *Dark Airs*, 57.

⁴²¹ Az 59. *Álomdal* Kádár-képéről részletesen írok az *Élet és Irodalom*ban közölt esszémben: BRANCZEIZ Anna, A magyar Rettegett Iván Amerikában – Kádár János alakja John Berryman 59. *Álomdalában*, *Élet és Irodalom*, 2023. június 30., 13.

⁴²² „Better would be a definite war with the dragon, / taught to hate us wholly. // Better than the Buddhists self-incinerated a colossal strike”.

⁴²³ KING, Sallie B., They Who Burned Themselves for Peace: Quaker and Buddhist Self-Immolators during the Vietnam War, *Buddhist-Christian Studies*, 2000, 127–150, 127–128.

⁴²⁴ Az idézet innen: Thich Quang Duc – The Burning Monk, *The Beverly Deepe Keverer Collection*. Online: <https://keever.unl.edu/index.php/articles/extra-vietnam-information/thich-quang-duc-the-burning-monk/> (az utolsó elérés időpontja: 2023. január 14.)

vélhetőleg szinte egy időben reagál az eseményekre, Berryman verse a maga műfajában szintén jelentősnek mondható munka. Az aktualitása mellett azért is, mert a sárkánnyal folytatott képzeletbeli harcra tett utalás a 20. század történéseinek értelmetlenségére irányítja a figyelmet.

B) *Álommá írt krízisek – a hosszúvers álomszerűsége*

Az amerikai költő úgy írja le a vietnámi háborút, mint amely még egy képzeletbeli harcot is felülmúl, sőt, „elképzелhetetlenebb, mint *Alice* harmadik kötet-eee” („it [is] more unimaginable than *Alice's* third volum-eee” [sic!]). A Lewis Carroll népszerű Alice-történeteire tett utalás a háború abszurditását hangsúlyozza, a megnyújtott „e” hangzó pedig érzelmi fokozásként érthető. A krízisekről általában elmondható, hogy rendkívüliségük miatt nem értelmezhetők a normalitás logikája szerint. A háborús krízisek, az erőszak borzalmait azért nehéz elbeszélni, mert kizökkenenek a valóságból, és megragadhatatlannak tűnnek azokkal a szavakkal, amelyeket addig használtunk. 1979-es David Craig és Michael Egan a következőket írják *Extrém helyzetek. Irodalom és krízis a világháborútól az atombombáig* című kötetük bevezető fejezetében: „Ebben az évszázadban szinte mindennap történnek olyan dolgok, amelyekről feljegyzéseket és tudósításokat lehet írni, és amelyeket újra lehet formálni a művészetben. Elviselhetetlenek, de valahogy kibírják őket. Elgondolhatatlanok, de valahogy meg kell őket érteni.”⁴²⁵ Vannak olyan krízisek, amelyeket azért különösen nehéz elgondolni és megérteni, mert ellentmondanak az észszerűségnek, sőt, az álmok abszurd világát teszik valósággá.

Reinhart Koselleck a Harmadik Birodalomban lejegyzett álmokat „terror szülte álmokként” jellemzi. Ezek az álmok „olyan tapasztalatokról adnak számot, melyek tapasztalóik elevenébe vágta; belső igazságukat a Harmadik Birodalom valósága utóbb nem csupán valóra váltotta, hanem mérhetetlenül felülmúlta.”⁴²⁶ Koselleck felvetései nyomán Berryman álmoldalait nevezhetjük a 20. század kríziseiből született álmoknak. Az *Álmodalok*ban visszatérően fordulnak elő az álomra, az álmodásra vonatkozó konkrét

⁴²⁵ CRAIG, David, EGAN, Michael, *Extreme Situations. Literature and Crisis from the Great War to the Atom Bomb*, London & Basingstoke, The Macmillan Press, 1979, 2.

⁴²⁶ KOSELLECK, Reinhart, Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalatához = R. K., *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2003, 321–344, 329.

és átvitt értelmű kifejezések.⁴²⁷ Emellett a hosszúversnek vannak álomszerű vonásai is: mintha Berryman nem csak átvitt értelemben használná az álom szót. Az *Álomdalok* erősen töredezett, a számozás rövidebb, többnyire egymástól független egységekre szabdalja a versfolyamot. Ezek az egységek három hat soros strófából állnak, a versformából következően pedig tömörek, elliptikusak. Az *Álomdalok* egyik értelmezője, Denis Donoghue szerint Berryman hosszúverse tekinthető álomnaplónak.⁴²⁸ Az álomelbeszélést idéző fordulatok azt is jelezhetik, hogy Henry időről időre felébred vagy felriad az álmából. Erre jó példa az *A Small Dream (Egy kicsi álom)* alcímet viselő 132. *Álomdal* felütése: „Egy röpke kis álom volt csak az Arany Világról, / most mars az ágyba.”⁴²⁹ A 101. *Álomdal* egyik sora pedig ugyancsak az álomelbeszélés pillanatára utaló tipikus szófordulat: „Nem mehetek bele az álom jelentésébe.”⁴³⁰ Míg a hosszúvers egyes darabjai álmokra emlékeztetnek, más részletek álomelbeszéléseket idéznek. A költői nyelv tömörségéből fakadóan ezek a darabok valóban azt a benyomást keltik, mintha gyorsan, az ébredés utáni pillanatokban jegyezték volna fel az álmokat.

Mivel az álom, amint arra Heller Ágnes *Az álom filozófiája* című könyvében rámutat, olyan képek sorozata, amelyek között általában nincs teleologikus vagy kauzális kapcsolat,⁴³¹ az egymást követő *Álomdalok* lehetnek egy-egy hosszabb álom részei vagy több álmóból kiragadott képek. Leginkább persze azokat az *Álomdalokat* lehet összefüggő álomként olvasni, amelyek témájuk miatt szorosan összetartoznak, ugyanakkor mivel az álmok asszociatív módon építkeznek, azok a darabok is lehetnek egyetlen álmóból vett részletek, amelyek véletlenszerűen kerültek egymás mellé. Ha azt feltételezzük, hogy vannak *Álomdalok*, amelyek annak ellenére összetartoznak, hogy semmi nem jelez közöttük kapcsolatot, a darabok közötti időbeli, térbeli vagy tartalmi ugrásokat is tekinthetjük az álomszerűség attribútumainak. A rövid egységek között az álmok mozgalmasságát idézhetik a perspektívaváltások, ami elsősorban a megszólalás pozíciójának váltakozásában érhető tetten. Ezek a váltások nem feltétlenül egyes *Álomdalokon* belül érhető tetten, sokkal inkább akkor, ha egységes egészként tekintünk a hosszúversre. Az 1. *Álomdal* olvasható olyan prologusként amelyben Berryman a

⁴²⁷ Lásd például a következő részleteket: „azt álmodta, repülni tud” (11. *Álomdal*); „volt valami az álmomban egy macskáról, ami verekedett és énekelt” (25. *Álomdal*); „mikor vérben úszva láttam barátomat, azt hittem, / vége az álomnak, most felébredek” (130. *Álomdal*); „álmomban láttam az elveszett nagy városokat” (197. *Álomdal*); „álmodom, s Isten tudja, Henry álmai élénkek” (292. *Álomdal*).

⁴²⁸ DONOGHUE, Berryman's Long Dream, 21.

⁴²⁹ „It was only a small dream of the Golden World, / now you trot off to bed.”

⁴³⁰ „I can't go into the meaning of the dream.”

⁴³¹ HELLER Ágnes, *Az álom filozófiája*, Bp., Múlt és Jövő, 2011, 56.

hosszúvers „narrátoraként”⁴³² felvezeti Henry történetét: „Házsártos Henry elbújt a nap elől, / nyughatatlan Henry megsértődött. / Megértem őt – megpróbálja túltenni magát a dolgokon.”⁴³³ Az alliteráló, beszédes *Huffy Henry* (fordításomban: *Házsártos Henry*) név olyan, mintha egy mesei karakter neve lenne. A fordításban a lehetetlenséggel határos visszaadni az 1. *Álomdal* felütésének játékosan pattogó hangzását, a többszörös alliterációt („*Huffy Henry hid the day*”). A meseszerű név mellett az nyitó sorok zeneisége is azt a benyomást keltheti az olvasóban, hogy az *Álomdalok* egy verses eposz, az én pedig ennek az eposznak a „dalnoka”. Más *Álomdalok*at olvasva viszont úgy tűnik, mintha maga Henry szólalna meg. Az egyes szám harmadik személyű forma nemcsak arra utalhat, hogy valaki más beszél Henryről, hanem arra is, hogy az nem tud mit kezdeni a saját érzéseivel. Jó példa erre a 242. *Álomdal*, amely egyes szám első személyben indul, majd egy ponton, amikor kínossá válik a helyzet, egyes szám harmadik személybe vált: „Henry erre zavarba jött. Nem zárjuk be az ajtót, / ha diákkal vagyunk, ez amolyan alapelv.”⁴³⁴

Kathe Davis jó érzékkel figyel fel Berryman költői szótárának újító ötleteire, egyediségére.⁴³⁵ Az *Álomdalok*ban a fekete dialektust és az élőbeszédet imitáló szóalakok és neologizmusok az álmok nyelvi leleményességére mutathatnak példát.⁴³⁶ Ilyenek például a következők: „to shay” – „to say”: „mondani” (35.); „dis-world” – „this world”: „ez a világ” vagy a „dis” előtaggal: „világtalan” (41.); „disambitious” – „unambitious”: „egyszerű” / „szerény” (48.); „differay” – „different”: „különböző” (82.); „elser” – az „else” („különben” / „egyébként”) főnevesített alakja (93.); „whirped” – a „whirred” („zümög”) és a „chirped” („ciripel”) szavakból alkotott kifejezés (114.); „sur-vivid” – a „survive” – „túlél” és a „vivid” – „élénk” szavak összerántása (245.).

Az *Álomdalok*ban felbukkanó karakterek – Henryt, illetve a valódi személyeket is beleértve – olykor azt a benyomást keltik, mintha egy mese vagy egy álom fantáziaszülte alakjai volnának. Mr. Bones különös figurájáról a 26. *Álomdal*ban például kiderül, hogy halott, mégis beszélget Henryvel (sőt, későbbi darabokban újra felbukkan): „Mi történt

⁴³² Berryman hosszúversére olyan elbeszélő költeményként tekintek, amely a líra és a verses regény határán áll, és amely Henry életéről és a körülötte zajló eseményekről szól. Ezért kézenfekvőnek tűnik számomra narratológiai szempontok és fogalmak mozgósítása az értelmezésben. (Ennek a közelítésmódnak az elvi lehetőségéről lásd: KÁLMÁN C. GYÖRGY, *Narratológia a határokon* = K. C. Gy., „*Dehogyan terem citromfán.*” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 77–83, 80–81.)

⁴³³ „Huffy Henry hid the day, / unappeasable Henry sulked. / I see his point, – a trying to put things over.”

⁴³⁴ „We don’t close doors / with students; it’s just a principle.”

⁴³⁵ DAVIS, *Obscurity*, 190–198.

⁴³⁶ Mint azt Heller Ágnes az álom természetéről szólóan kifejti, az álmokban sokszor igencsak leleményes nyelvi megoldásokkal találkozunk. HELLER, *Az álom filozófiája*, 67–68.

aztán, Mr. Bones? / A legcsodásabb szerencse ért. Meghaltam.” Ez azonban nem kelt megütközést a hosszúversben felépített világban.⁴³⁷ Stephen Matterson arra hívja fel a figyelmet, hogy az *Álomdalok*ban sokszor fordulnak elő különböző állatok valamilyen vonatkozásban (a 7. *Álomdal*ban például a patkány; a 12. *Álomdal*ban az egér; a 62. és a 107. *Álomdal*ban a nyúl; a 67. *Álomdal*ban a denevér; a 83. *Álomdal*ban a homár stb.).⁴³⁸ Ezek állat-metaforák és antropomorfizált állatok szintén tekinthetők mese- vagy álomszerű elemnek. A 162. *Álomdal* egyértelmű utalása mellett a 62. és a 107. *Álomdal*ban felbukkanó nyúl is idézheti Lewis Carroll *Alice*-történeteit. Az a mozzanat, ahogy a 62. *Álomdal* beszélőjének perspektívája követi a nyulat, és ahogy a nyúl hirtelen eltűnik, arra emlékeztet, ahogyan Alice a nyúl nyomába ered, és eljut Csodaországba.⁴³⁹ Alice a nyulat követve egy nem mindennapi helyre kerül, ami teli van ijesztő és furcsa alakokkal, lényekkel. Ami Alice számára Csodaország, az az 5. *Álomdal* szerint az „őrület földje” („crazy land”). Miközben az állatok emberi vonásokat nyernek, Henryt különböző állatokkal azonosítja a szöveg (így például a 13. *Álomdal* patkányhoz, míg a 97. *Álomdal* malachoz hasonlítja őt; a 16. *Álomdal*ban úgy tesz a falra az irháját, mintha vadásztrófea lenne; a 22. *Álomdal*ban pedig macskaszerű lényként tűnik fel). Az állati és az emberi minőségek egymáshoz közelítése az *Álomdalok*ban arra utalhat, hogy mindaz, ami történt és történik a világban, embertelen, mint ahogy azt a 62. *Álomdal* zárlata is jelzi: „mind brutálisak és őrültek vagyunk” („we all brutes and fools”).

C) Az amerikai álom vége

A krízisek természetéből fakadóan egy válsághelyzetben alapvetően a nyugtalanító, nyomasztó, szorongató érzések dominálnak. Összefoglaló tanulmányában Allan McConnel összefoglalóan kifejti, hogy a krízisben gyakori a bizonytalanság, a félelem, a pánik és a kilátástalanság érzése.⁴⁴⁰ „Úgy nézek ki, mint aki éveket töltött a pokolban?”⁴⁴¹ – kérdezi Mr. Bones Henrytől a 353. *Álomdal*ban. Maga a kérdésfeltevés is azt sejteti,

⁴³⁷ Heller Ágnes ezzel kapcsolatban ezt írja: „Az álom nem hazudik, mi több, az álomban nem is lehet hazudni. Az álmot az álom-én úgy fogadja el, ahogy van” (*Uo.*, 82.). A különös történések pedig, amint arra Jádi Ferenc rámutat, az álmok által teremtett sajátos valóság részeként is felfoghatók (JÁDI Ferenc, *Az álomképek világa mint különös fikcionalitás, Műhely* [2008/2], 108–115, 112.).

⁴³⁸ MATTERSON, Stephen, „He lived like a rat”: The Trickster in *The Dream Songs = After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, 141–154, 147–148.

⁴³⁹ CAROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, illustrated by Sir John TENNIEL and with sixteen plates coloured by John MACFARLANE, London, Macmillan, 2014.

⁴⁴⁰ MCCONNELL, The Politics of Crisis, online.

⁴⁴¹ „Do I looking like a man spent years in Hell?”

hogy Berryman hosszúverse meglehetősen sötét és pesszimista képet fest a 20. századról, illetve a II. világháború utáni éráról, amelyben Henry él. A 46. *Álomdal* versbeszélője így értékeli a helyzetet: „Rendkívüli pánik uralkodik. / Kíméletlenül ütik-verik egymást az emberek.”⁴⁴² A 60. *Álomdal* sorai szintén borúlátó gondolatot fogalmaznak meg: „Nem bocsátkoznék jóslatokba, / de asszem, a legtöbb ember elvész’ majd.”⁴⁴³ Erre a gondolatra rezonál a 92. *Álomdal* egyik átvitt értelmű sora („hamarosan sötétség lesz” [„soon it will fall dark]), illetve a 153. *Álomdal* felütése is („kárhoztatom az istent [sic!], ki megtörte ezt a nemzedéket” [„I’m cross with god who has wrecked this generation]), amely Allen Ginsberg *Howl (Üvöltés)* című versének első sorait idézheti fel az olvasóban.⁴⁴⁴

Berryman hosszúversében az amerikai álm eszményi ideája képviseli azokat az alapvetőnek hitt normákat és értékeket, amelyek egy krízishelyzetben megkérdőjeleződnek. Az amerikai álm idealisztikus vágyképe ellentétben áll az *Álomdalok*ban ábrázolt szorongáskeltő világgal. Sőt, Berryman hosszúversének a világról és Amerikáról alkotott sötét képe azt is megkérdőjelezi, beteljesülhet-e valaha az amerikai álm. Ebben a világban minden a feje tetejére áll: „a bolondok bolondokat választanak” („fools elect fools” – 46. *Álomdal*). És mindenhol borzalmak leselkednek az emberre: „mondd, hogy nem a pokolban vagyok, bár körülöttem holtak / erőtlen teste hever”⁴⁴⁵ (146. *Álomdal*).

Stephen Matterson amellet érvel, hogy a történeti kontextus figyelembevételével a 14. *Álomdal* is érthető az amerikai álm ideájának elutasításaként.⁴⁴⁶ Amint arra Matterson rámutat, a korszak Amerikájában komoly vita folyt arról a nyilvánosságban, hogy az unatkozó kamaszokból fiatalkori bűnözők válhatnak.⁴⁴⁷ Ezzel kapcsolatban Lyndon B. Johnson elnök egyik beszédének részletét idézi, amelyben Johnson az amerikai álomról alkotott gondolatokat fogalmazza újra:

⁴⁴² „Incredible panic rules. / People are blowing and beating each other without mercy.”

⁴⁴³ „I wouldn’t predict. But I do guess most peoples gonna lose [...].”

⁴⁴⁴ Ginsberg verse így kezdődik: „I saw the best minds of my generation destroyed by madness” (Orbán Ottó fordításában: „[l]áttam nemzedékem legjobb elméit az örület romjaiban”). Az angol nyelvű idézet innen: GINSBERG, Allen, *Collected Poems 1947–1997*, New York, Harper Perennial, 2006.; Orbán Ottó fordítását lásd: GINSBERG, Allen, *Üvöltés*, ford. ORBÁN Ottó = *Üvöltés. Vallomások a Beat nemzedékről*, szerk. SÜKÖSD Mihály, Bp., Európa, 1967, 75–86.

⁴⁴⁵ „tell me I’m not in hell, though round me the dead / lie in their limp postures”

⁴⁴⁶ MATTERSON, Stephen, Not Allowed to be Bored: John Berryman’s Lexicon of Boredom = *John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017, 215–230, 225.

⁴⁴⁷ Uo.

A Nagyszerű Társadalom egy olyan hely, ahol minden gyermek megszerezheti azt a tudást, amely gazdagítja az elméjét és növeli a tehetségét. Egy hely, ahol a szabadidő kellemes lehetőség az építkezésre és a gondolkodásra, nem pedig az unalom és a nyugtalanság rettegett előidézője. Egy hely, ahol az emberek városa nemcsak a test igényeit és a piaci keresletet szolgálja, hanem a szépség iránti vágyat és a közösség iránti éhséget is kielégíti.⁴⁴⁸

A 14. *Álomdal* első sorai, illetve az anya szavai a társadalom meggyőződését tükrözik: unatkozni rossz, sőt, felesleges, hiszen minden szép és jó – legalábbis úgy tűnik. A ragyogó ég és az epedő tenger képe azonban inkább giccses, mint szép, az epedő tenger pedig kifejezetten az örök vágyakozás metaforájának tekinthető. A szöveg ezzel a visszajára fordítja a derűlátó gondolatot: a túlzóan finomkodó, szentimentális kép ugyanis azt sejteti, hogy az örök vágyakozás értelmetlen, cél nélküli, és elszakít a valóságtól. A „repeatedly” rontott szóalakja a folytonosságot jelző „ing” végződésével arra utal, hogy az anya mindig ugyanazt hajtogatta, ha az én gyerekként azt mondta, unatkozik. Értelmezésem szerint az ismétlés túlhangsúlyozása kiüresíti az anya szavait. A „belső erőforrások” nagy kezdőbetűs írásmódja szimbólumértékűvé emeli a kifejezést, amelynek nem egyértelmű a jelentése. Az én átveszi ezt a szókapcsolatot, a kisbetűs írásmóddal ugyanakkor mintha jelentéktelenné tenné azt. (A vers fordítása közben nagyban támaszkodtam Ferencz Győző *Henry sorsa* című kötetben megjelent változatára.)

Az élet, barátaim, unalmas. Nem szabad így beszélünk.
Végül is ragyog az ég, a nagy tenger eped,
mi is ragyogunk és epedünk.
Hovatovább, mikor kisfiú voltam,
anyám (folyton-folyvást) azt mondogatta: „Ha beismered,
hogy unatkozol, azt jelenti, nincsenek

⁴⁴⁸ JOHNSON, Lyndon B., Remarks at the University of Michigan (22 May 1964) = *Public Papers of the Presidents of the United States: Lyndon Baines Johnson, 1963–64, vol. 1.*, Washington, DC, US Government Printing Office, 1965, 704. Idézi: MATTERSON, Not Allowed to be bored, 225.

Belső Erőforrásaid.” Hát most beismerem,
nincsenek belső erőforrásaim: szörnyen unatkozom.

Untatnak az emberek,
untat az irodalom, főként a magas irodalom,
és a fogadkozásaival & panaszaival Henry is untat,
szerencsétlen, mint achilles,

ahogy rajong az emberekért és a bátor művészetért,
ami engem mind untat. A lány dombok és a gin is
unalmasak, és egy kutya valahogy
fogta magát meg a farkát, s a messzi hegyekbe csavargott,
a tengerhez vagy az égbe, és itt hagyott
engem: a csóválást.⁴⁴⁹

Az lehet a benyomásunk, hogy a *14. Álomdal* kiüresíti az unalommal kapcsolatos értékítéleteket,⁴⁵⁰ sőt, pozitív előjelet tesz az unalom érzése mögé. Matterson például egyenesen az unalomról írott himnuszként jellemzi ezt a darabot.⁴⁵¹ A véget-nem-érőnek tűnő listaszerű felsorolás – akárcsak a fark nélküli farkcsóválás – a mechanikusság érzetét kelti. Ez utalhat az unalom érzésének értelmetlenségére, a belső erőforrások hiányára. Másrészt a farkcsóválás nemcsak mechanikus, játékos mozzanatként is

⁴⁴⁹ Life, friends, is boring. We must not say so.
After all, the sky flashes, the great sea yearns,
we ourselves flash and yearn,
and moreover my mother told me as a boy
(repeatingly) ‘Ever to confess you’re bored
means you have no

Inner Resources.’ I conclude now I have no
inner resources, because I am heavy bored.
Peoples bore me,
literature bores me, especially great literature,
Henry bores me, with his plights & gripes
as bad as achilles,

who loves people and valiant art, which bores me.
And the tranquil hills, & gin, look like a drag
and somehow a dog
has taken itself & its tail considerably away
into mountains or sea or sky, leaving
behind: me, wag.

⁴⁵⁰ BEACH, Christopher, *The Confessional Movement = Ch. B., Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 154–172, 166.

⁴⁵¹ MATTERSON, *Not Allowed to be Bored*, 223.

értékelhető. Ezt a gondolatot árnyalja, hogy – mint azt Christopher Beach megjegyzi – a „wag” szónak van egy másik, az értelmezésben figyelembevehető jelentése: kópé vagy udvari bolond.⁴⁵² A társadalom véleményével szembehelyezkedő én számára az unalom nemcsak, hogy elítélendő, de a maga módján szórakoztató is: inspirációforrást jelent az alkotás során. A 14. *Álomdal* metapoétikus⁴⁵³ szöveggént arra utal, hogy az én az unalom érzéséből valami jót alkot: az *Álomdalok* szépen megkomponált sorait. Triggs írja a 14. *Álomdal* kapcsán: „Mindaz, ami [az unalom ürességében] megmarad, az a [...] hosszú és rövid sorok váltakozásából építkező, rímtelen strófa elegáns szerkezete.”⁴⁵⁴

Az ironikusan érthető nyitókép azt a benyomást kelti, hogy az unalom elkerülése egyúttal a nyugtalanító érzések feloldását is jelenti. A versbeszélő valójában nem egyszerűen unatkozik, hanem untatja – Ferencz Győző fordításában „fárasztja” – mindaz, ami körülveszi. A 14. *Álomdal*ról szólóan Matterson megjegyzi, hogy az unalom érzése a valósággal szemben érzett melankólia vagy apátia kifejeződése.⁴⁵⁵ Az apatikus érzésvilág ugyanakkor nemcsak az amerikai álom eszményének elutasításaként, hanem a krízisekkel szemben érzett tehetetlenség megnyilvánulásaként érthető.⁴⁵⁶ Úgy vélem, a 14. *Álomdal* értelmezésében is lényeges annak tekintetbevétele, hogy hosszúversében Berryman saját korának aktuális eseményeire reflektál, és ezzel egy nagyobb közösség tapasztalatát közvetíti. A 14. *Álomdal* közösségivé tesz egy személyes érzést, az unalom így a társadalom apátiájának metaforájaként fogható fel.

Ugyancsak a társadalom apátiáját tükrözik a 22. *Álomdal* – Whitman *I Hear America Singing* (Szabó Lőrinc fordításában: *Hallom Amerika dalát*) című versére⁴⁵⁷ emlékeztető – sorai. Philip Coleman ennek kapcsán kiemeli, hogy az alcímben (*1826-ról*), illetve a szövegben jelzett dátum („Július negyedike van.”) nem csak az amerikai

⁴⁵² BEACH, The Confessional Movement, 167.

⁴⁵³ Az *Álomdalok*ban más darabjaiban is előfordulnak metapoétikai utalások. Ilyenek például a 366. *Álomdal* sokat idézett sorai („Ezek a Dalok nem azért vannak, hogy megértsd őket, érted. / Csak azért vannak, hogy vigasztaljanak és megrémítsenek.”); a 168. *Álomdal* befejezetlen zárata („Ugrok a következő dalra:”), a 47. *Álomdal* felütése, ami a darab alcímére (*Bolondok napja, avagy az egyiptomi Szent Mária*) reflektál: „Ez egy vicces cím Mr. Bones”; valamint az *Álomdalok* koncepciójára vonatkozatható megjegyzések („megrajzolta halotti maszkjaikat” – 205. *Álomdal*; „a halállal kapcsolatos szerteágazó vizsgálódásaiban” – 335. *Álomdal*).

⁴⁵⁴ TRIGGS, Jeffery Alan, Dream Songs as Nightmare Songs: The Balance of Style in the Later Poems of John Berryman, *South Dakota Review* (1988/2), 70–74. Online: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/55592/PDF/1/play/> (az utolsó elérés időpontja: 2020. április 22.), 3.

⁴⁵⁵ MATTERSON, Not Allowed to be Bored, 229.

⁴⁵⁶ Erről a krízisreakciókra vonatkozóan lásd: NILSSON, Sofia et al., Frames of Public Reactions, 14.

⁴⁵⁷ Whitman versére a következő kiadás, illetve fordítás alapján hivatkozom: WHITMAN, Walt, *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959.; WHITMAN, Walt, *Hallom Amerika dalát*, ford. SZABÓ Lőrinc = SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai I.*, Bp., Osiris, 2002, 25.

Függetlenségi Nyilatkozat kiadásának ötvenedik évfordulóját, illetve a függetlenség napját jelöli, ugyanis 1826. július 4-én halt meg Thomas Jefferson, az Amerikai Egyesült Államok harmadik elnöke, valamint John Adams, az Amerikai Egyesült Államok második elnöke is.⁴⁵⁸ Berryman ezzel az amerikai nemzet legfontosabb pillanatára, függetlenségének kivívására emlékeztet. A közös történelmi múlt felidézése azonban negatív felhangot kap. A 22. *Álomdal* záró sorai John Adams utolsó szavait idézik: „Thomas Jefferson él.” Adams ugyanakkor, amint arra Coleman rámutat, nem tudhatta, hogy Jefferson néhány órával korábban elhunyt.⁴⁵⁹ Meglátásom szerint az isteni gondviselésre tett utalás szintén negatív előjelet kap, ami a hit- és reményvesztettség kifejezésének tekinthető. (A verset Ferencz Győző fordításában idézem.)

Vagyok a kisember, ki füstöl & füstölög.
Vagyok a lány, ki jobban tudja, de.
Vagyok a zöld asztal királya.
Vagyok a bölcs, kinek bevarrva szája.
Vagyok kormányhivatalnok & istenverte hülye.
Vagyok a hölgy, ki a viccen röhög.

Vagyok ellensége az agynak.
Vagyok autóügynök és szeretlek téged.
Vagyok tinédzser rák, tele tervekkel.
Vagyok az eszme-hagyott ember.
Vagyok a nő, az állatkert: csupa élet.
Vagyok két szem: vak, mit a tévéhez csavartak.

Július negyedike van.
Imdákozz: míg egy haldokló,
kit elhagytál, teremtő, s kit bocsánatod elér,
azt zihálja, „Thomas Jefferson él”,

⁴⁵⁸ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 146.

⁴⁵⁹ *Uo.*, 145.

hiába, hiába, hiába.

Vagyok Henry-Cicus! Bozontom lobog.⁴⁶⁰

A 22. *Álomdal* első két strófájának sorai én-kinyilatkoztatások, és egy-egy monológ felvezetéseként olvashatók. „Hallom Amerika dalát, hallom sokféle szent énekét” – indítja versét Whitman Szabó Lőrinc tolmácsolásában, majd felsorolja, ki mindenkit hall: a kőművest, az ácsot, a révészt, a cipészt, a favágót, az anyát, és másokat. Akárcsak Whitman versében, a sorról sorra megjelenített figurák a 22. *Álomdalban* is lehetnek az amerikai társadalom tagjai. Úgy tűnik, mintha Berryman egyetlen versbe sűrítette volna a korábban már értelmezett *Pszichédalok* című ciklusának kilenc darabját. Ferencz Győző a második strófa végét ponttal zárja, az eredeti szövegben a gondolatjel viszont azt jelzi, hogy további alakokat is fel lehetne vonultatni. Az egymást követő hangok elbeszélnek egymás mellett, nem figyelnek, nem reagálnak egymásra. Ezt a benyomást csak tovább erősíti a szöveg felépítése: mivel a megszólalók sorrendje esetleges, a sorok felcserélhetők, variálhatók. Ferencz fordításában a kisember úgy jelenik meg, mint aki egymagában bosszankodik („füstöl & füstölög”); az autóügynök vallomása („szeretlek téged”) bárkinek szólhat, de válasz nélkül marad; a tévére tapadó szem pedig semmi és senki másra nem figyel, csak függőségének tárgyára (ezt domborítja ki Berryman a metonímia alakzatával). A szövegben megjelenő elnémított bölcs metaforikus értelemben utalhat egy elnyomó társadalom működésére, illetve arra is, hogy a tudós ember, a

⁴⁶⁰ Ferencz Győző fordítása a Henry sorsa című kötetből.

I am the little man who smokes & smokes.
I am the girl who does know better but.
I am the king of the pool.
I am so wise I had my mouth sewn shut.
I am a government official & a goddamned fool.
I am a lady who takes jokes.

I am the enemy of the mind.
I am the auto salesman and love you.
I am a teenage cancer, with a plan.
I am the blackt-out man.
I am the woman powerful as a zoo.
I am two eyes screwed to my set, whose blind—

It is the Fourth of July.
Collect: while the dying man,
forgone by you creator, who forgives,
is gasping 'Thomas Jefferson still lives'
in vain, in vain, in vain.
I am Henry Pussy-cat! My whiskers fly.

hozzáértó elme már nem élvezzi a többi ember megbecsülését, nem hallgatnak a tanácsaira. Ugyanez érvényes lehet a kormányhivatalnokra is: önjellemzésében („istenverte hülye”) a társadalom értékítélete köszön vissza. Az egymás mellett elbeszélő hangok a közösség szétesésére, a modern ember magányára emlékeztetnek.

Az előző sorokhoz képest az utolsó sor Henry zoomorf ábrázolása miatt könnyednek, játékosnak hat. A hangulati törésként érzékelhető zárlat, amint arra Coleman rámutat, ironizálja a történelmi jelenet súlyát.⁴⁶¹ Coleman szerint a 22. *Álomdal* ezzel „teljesen megsemmisíti a hazafiság és a nemzeti büszkeség érzését,” és egy olyan társadalmat feltételez, „amelyben a demokratikus folyamatokban való részvételt felváltotta a televíziófüggőség.”⁴⁶² A fesztelenül rohanó Henry látszólag mit sem törődik azzal, ami körülötte történik: ez szintén azt az érzetet kelti, hogy a társadalom tagjai nem figyelnek egymásra, nem alkotnak valódi közösséget. A 62. *Álomdal* korábban már idézett zárlata („mind brutálisak és örültek vagyunk”) felől olvasva pedig Henry állatszerű megjelenítése annak kifejezése is lehet, hogy a társadalom tagjai nem másokkal együttműködő szociális lényekként, hanem az ösztöneiknek engedő állatokként viselkednek.

Az *Álomdalok* a 20. század kríziseinek ábrázolásán keresztül reagál az amerikai álom krízisére. Berryman úgy forgatja ki az amerikai álom eszményét, hogy álomszerűvé írja a valóságot. Ezzel egyrészt a 20. század megrázó eseményeinek értelmetlenségére irányítja a figyelmet, másrészt megmutatja, hogy a krízisek alapjaiban forgatják fel az emberek életét, és ellentmondanak a normalitásnak. Az *Álomdalok* a pusztító változásra adott első reakciókat, a pánik, a kilátástalanság, az apátia és a tehetetlenség érzéseit rögzítik.

D) Henry mint a(z amerikai) társadalom tagjainak megtestesítője

Noha Berryman az 1969-es kötet előszavában megjegyzi, hogy az álomdalok „alapvetően egy képzeletbeli figuráról, egy Henry nevű középkorú fehér amerikaiáról szólnak”,⁴⁶³ a darabokat olvasva úgy tűnik, nemcsak egy Henry van: mintha Henry több ember jelölője lenne. Ezt a benyomást erősíti, hogy Henrynek különböző alteregói vannak (*Mr. Bones, Henry Hankovitch, Henry of Donnybrook, Henry House, Henry Pussy-cat* stb.). Emellett

⁴⁶¹ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 146.

⁴⁶² *Uo.*, 146.

⁴⁶³ BERRYMAN, *The Dream Songs*, xxx.

a hosszúvers olvasása közben az sem mindig egyértelmű, ki az „én” névmás referenciája, ami kiegészül azzal, hogy gyakoriak a szövegben az általános alany kifejezésére használt többes szám első személyű formulák.

Henry személyiségének megsokszorozódása szintén tekinthető az álomszerűség egyik attribútumának: Henry alteregói Henry álom-énjei is lehetnek. Noha nem célok az *Álomdalok* álmainak vagy Henry személyiségének analízise, elfogadhatónak tartom azt a gondolatot, hogy Berryman hosszúverse az álmok működés módját idézi. Henry figurájának leírásához például jól használható Freud arra vonatkozó meglátása, hogy „énemet [...] egy álomban többféleképp is ábrázolhatom, egyszer közvetlenül, másszor idegen személyekkel azonosítva. Több azonosítással végtelenül sokrétű gondolatanyagot lehet összesűríteni.”⁴⁶⁴ Henry tehát freudi terminussal élve „keverék személyiség”, keverék én.⁴⁶⁵ Jó példát mutat erre a 67. *Álomdal* vagy a 76. *Álomdal*. Ezekben a darabokban Henry saját alteregójával, Mr. Bones-zal dialogizál. Mindkét álomdal felütése *in medias res*, azaz először nem lehetünk biztosak abban, hogy Mr. Bones vagy Henry beszél-e éppen. Ez a retorikai megoldás egybejátssza a két figurát, ami azt a benyomást kelti, hogy amikor Henry Mr. Bones-zal beszél, valójában önmagával beszél.

Henry alakjában azonban, amint azt Amy Jordan is észreveszi, nemcsak Berrymanre ismerhetünk rá, hanem másokra is.⁴⁶⁶ Ez magyarázhatja, miért mondja azt az amerikai költő, hogy „Henry hasonlít rám és én is hasonlítok Henryre; de másrészt én nem Henry vagyok.”⁴⁶⁷ Henry ugyan egyetlen személy, ennek ellenére könnyen lehet, hogy Berryman több emberről mintázta főhősét, és nem csak saját életének eseményeit használta forrásként az *Álomdalok* megírása közben. Ebben semmi meglepő nem lenne, hiszen korábbi munkáiban már élt ezzel a lehetőséggel: a *Pszichédalok* című ciklus *A fiatal nő dala* című versét egy újságcik ihlette;⁴⁶⁸ a később még idézett *The Black Book* (*A fekete könyv*) című befejezetlen ciklushoz a legyel zsidók történetét dokumentáló anyagok szolgáltak forrásként; a *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt* pedig Anne Bradstreet életét dolgozza át. Henry leginkább olyan, mint Anne Bradstreet, azzal a döntő különbséggel, hogy ő kitalált személyiség. Ennek nyomán felmerülhet a kérdés, vajon

⁴⁶⁴ FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Bp., Helikon, 1985, 230.

⁴⁶⁵ *Uo.*, 228–229.

⁴⁶⁶ JORDAN, *The Issue of Our Common Life*, 177.

⁴⁶⁷ „Henry does resemble me, and I resemble Henry; but on the other hand I am not Henry. You know, I pay income tax; Henry pays no income tax.” An interview with John Berryman by David McCLELLAND et al., 73.

⁴⁶⁸ Lásd Berryman *The Dispossessed* (*A kisémmizett*) című kötetéhez írott jegyzeteit. BERRYMAN, *Collected Poems*, 288.

saját magán kívül még kik szolgálhattak modellként Berryman számára, amikor megalkotta az *Álomdalok* főhősét. A kérdés megválaszolásához a hosszúvers is ad néhány támpontot.

Tágítja az *Álomdalok* személyiségkoncepcióját, illetve a Henry kilétét firtató kérdésekre adható lehetséges válaszok körét, ha ismét figyelembe vesszük a hosszúvers történeti és társadalmi kontextusát, illetve az erre vonatkozó reflexiókat. Úgy vélem, Henry személyiségének prizmaszerű megjelenítésében Berryman nemcsak a személyes identitás töredezettségére reagál,⁴⁶⁹ hanem egyúttal a nemzeti identitás diverzitását hangsúlyozza. Ehhez a gondolathoz köthetők például a 13. *Álomdal* sorai:

Henry emberi lény volt talán.
Vizsgáljuk csak meg közelebbről.
...Megtettük, oké.
Emberi lény volt, egy amerikai férfi.
Bizony.⁴⁷⁰

Ha Henry, mint azt a 13. *Álomdal* sugallja, az amerikai ember egyik mintapéldánya, alteregói lehetnek az amerikai társadalom különböző tagjai. Erre a legjobb példa Mr. Bones, aki Henry feketére maszkírozott alakja. Brendan Cooper értelmezése szerint Mr. Bones megalkotása, akárcsak a fekete dialektust idéző nyelvhasználat, az Amerikában élő feketékkel, illetve az afroamerikaiakkal vállalt szolidaritás kifejezésekként érthető.⁴⁷¹ Cooper gondolatait támasztja alá, amit Berryman mond a *Harvard Advocate*-nek adott interjújában:

Írtam egyszer egy novellát, aminek az volt a címe, hogy *A képzelt zsidó*. Éppen New Yorkban voltan az Union Square-n, és vártam a barátnőmet, amikor zsidónak néztek (akkoriban szakállam volt). Volt ott egy erőszakos ír férfi, aki fel akart hergelni, én meg belekeveredtem a vitába, de nem tudtam meggyőzni arról, hogy nem vagyok zsidó. Nos, ez a néger-téma –

⁴⁶⁹ Ferencz Győző értelmezi így a hosszúverset (FERENCZ, John Berryman, 119.).

⁴⁷⁰ So may be Henry was a human being.

Let's investigate that.

...We did; okay.

He is a human American man.

That's true.

⁴⁷¹ COOPER, *Dark Airs*, 186.

a fekete arc – ehhez kapcsolódik. Vagyis hát rendkívül szerencsésnek érzem magamat azért, mert fehér vagyok, ha mondhatom így, nekem ezzel nincs gondom. A barátaimnak vannak ezzel gondjai – mint például Ralph Ellison-nak, akit az ország egyik legjobb írójának tartok. Fekete, és ő meg Fanny, bárhova is mennek, feketék.⁴⁷²

Exkurzus – A zsidókkal vállalt sorsközösség megnyilatkozása Berryman életművében és a 220. Álomdalban

Mint azt az idézett interjúrészt sejteti, Berryman mély érzékenységgel válaszol a társadalom kirekesztett tagjainak helyzetére, illetve a rasszizmussal összefüggő problémákra.⁴⁷³ *The Imaginary Jew (A képzelt zsidó)* című esszé-novellája,⁴⁷⁴ amelyre a beszélgetésben utal, ennek a szociális és történeti érzékenységnek az egyik legmeghatározóbb szövege.

Az 1930-as években Berryman a németországi Heidelbergben töltötte a nyári szünidőt. Ekkor fordult az érdeklődése az európai események felé. Az amerikai költő azonban, mint Philip Coleman megjegyzi, akkor szembesült igazán „a zsidók ellen irányuló antiszemitizmus mótelyével”, amikor „1941-ben tévedésből egy antiszemita támadás célpontja lett New Yorkban”.⁴⁷⁵ Erre az esetre céloz Berryman az idézett interjúban, és ugyanezt az esetet dolgozza fel *A képzelt zsidó*ban is. Az amerikai költő ezzel a novellájával nyerte meg a *Kenyon Review* éves versenyét, és nem alaptalanul. Írása – különösen a történeti kontextus figyelembevételével – eredeti módon reagál az európai eseményekre. A kritikai elismerés már csak azért is lehet megalapozott, mert *A képzelt zsidó* korán, nagyfokú tudatossággal és empátiával reflektál a zsidókkal szembeni antiszemita atrocitásokra. Mint Hilene Flanzbaum írja, „Berryman sok mindent megértett

⁴⁷² „I wrote a story once called *The Imaginary Jew*. I was in Union Square in New York, waiting to see my girl, and I was taken for a Jew (I had a beard at the time). There was a tough Irishman who wanted to beat me up, and I got into the conversation, and I couldn't convince the that I wasn't a Jew. Well, the Negro business – the blackface – is related to that. That is, I feel extremely lucky to be white, let me put it that way, so that I don't have that problem. Friends of mine – Ralph Ellison, for example, in my opinion one of the best writers in the country – he has the problem. He's black, and he and Fanny, wherever, they go, they are black.” An interview with John Berryman by David MCCLELLAND et al., 74.

⁴⁷³ Ugyanerről lásd még: SHERWIN, „*Confessional*” *Writing*, 86.; JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 162–163.

⁴⁷⁴ BERRYMAN, John, *The Imaginary Jew*, *Kenyon Review* (1945/4), 529–539.

⁴⁷⁵ COLEMAN, *John Berryman's Public Vision*, 69.

az üldözésről, mielőtt az amerikaiak többsége egyáltalán feldolgozhatta volna az Európában történtek valódi borzalmait.”⁴⁷⁶

A *képzelt zsidó*ban a narrátor azonosul a zsidóüldöztetések áldozataival. Az elbeszélő egy fiatal író, aki azt meséli el, hogyan bírálta felül a zsidókról alkotott véleményét. A történet csúcspontján zsidónak bélyegzik őt egy elmérgesedett utcai vitában, ami ellen először hevesen tiltakozik, végül álláspontja feladására kényszerül: a novella zárlatában „képzelt zsidóként” jellemzi önmagát. Magáévá teszi az áldozati szerepet, ezzel azonosul és sorsközösséget vállal a zsidókkal: „Üldözőimnek igaza volt: zsidó vagyok. A képzelt zsidó, aki én vagyok, éppoly valódi, mint a képzelt zsidó a valódi zsidóban, akit más alkalommal éjjel is, nappal is levadásznak.”⁴⁷⁷

Miközben a novella elbeszélője visszatérően felteszi a kérdést, mit jelent „zsidónak” lenni, a válasszal adós marad. „Feltűnően képtelen vagyok a zsidót zsidóként felismerni – a neve, arcvonása, kiejtése, vagy akár a környezet alapján – és ez ugyanúgy igaz a főiskolai incidens előtti időkre, mint ahogy azóta az egész életemre.”⁴⁷⁸ Az elbeszélő azzal szembesül, hogy a többiek adottnak vesznek valamit, ami számára nem nyilvánvaló: tudni vélik, ki a „zsidó”. Schein Gábor Füst Milán naplóját elemző tanulmányának gondolatai jól rímelnék Berryman esszénovellájára. Byran Cheyette-re hivatkozva Schein idézőjelbe teszi a „zsidó” szót. Mint írja: „Távol akarom tartani magamat mindazon beszédektől, amelyek eleve adottnak és tudottnak tekintik, mit jelent ez a szó, mit jelent, ha valakit »zsidó«-nak neveznek.”⁴⁷⁹ Schein Gábor szerint „a »zsidónak« tekintett személy identifikációját megelőzik azok a társadalmi sztereotípiák, amelyek a ráirányuló tekintetnek látást kölcsönöznek.”⁴⁸⁰ Azaz a „zsidó” társadalmi konstrukció, az antiszemita számára pedig az a valaki, akire rávetíthetik gyűlöletüket. Berryman történetének központi jelenetében az elbeszélő politikai vitába keveredik, miközben hazafelé tart. Ellentmond a vita egyik szószólójának, egy fiatal férfinak, mire az rátámad: „Mi van? Mi vagy te, egy zsidó?”⁴⁸¹ A „zsidó” itt szitokszóként hangzik el, az elbeszélő tiltakozik is. „»Fogd be, te zsidó,« mondta az ír. »Nem vagyok zsidó,»

⁴⁷⁶ FLANZBAUM, Hilene, *The Imaginary Jew and the American Poet*, *ELH* (1998/1), 259–275, 269.

⁴⁷⁷ „My persecutors were right: I was a Jew. The imaginary Jew I was as real as the imaginary Jew hunted down, on other nights and days, in a real Jew.” BERRYMAN, *The Imaginary Jew*, 539.

⁴⁷⁸ „I am spectacularly unable to identify Jew as Jews – by name, cast of feature, accent, or environment – and this has been true, not only of course before the college incident but during my whole life since.” Uo., 532.

⁴⁷⁹ SCHEIN Gábor, A „zsidó” Füst Milán naplójában, *Literatura* (2011/3), 201–215, 203.

⁴⁸⁰ Uo.

⁴⁸¹ „What’s that? What are you, a Jew?” BERRYMAN, *The Imaginary Jew*, 535.

válaszoltam. »Mit jelent...«⁴⁸² Az idegen férfi az elbeszélőbe fojtja a szót, ellenségesen, lekezelően viselkedik vele, pusztán azért, mert zsidónak tartja őt. A szóváltás arról folyik tovább, miért „zsidó” a „zsidó”, és milyen tulajdonságok határozzák meg. A támadó azonban kitérő válaszokat ad, érvei tatulogikusak: „Úgy nézel ki, mint egy zsidó. Úgy beszélsz, mint egy zsidó. Zsidó vagy.”⁴⁸³

Az értelmezők egyetértenek abban, hogy *A képzelt zsidó* azt a folyamatot viszi színre, ahogyan az antiszemita előítéletek létrehozzák tárgyukat.⁴⁸⁴ A körülmetélés tradíciójára és a katolikus műveltségre tett utalással a történet a „zsidó” és a vallási identitás sztereotip vonatkozásait idézi. Ugyanakkor Schein Gáborhoz hasonlóan Berryman szintén igyekszik elhatárolódni „mindazon beszédektől, amelyek eleve adottnak és tudottnak tekintik, [...] mit jelent, ha valakit »zsidó«-nak neveznek.”⁴⁸⁵ Berryman novellája arra a kérdésre keresi a választ, miként konstruálja meg a másik nézőpontja a „zsidót”. James E. Young ezzel kapcsolatban a következőket írja: „A beszélő ráébred, hogy [...] képzelt zsidóvá vált, igaz, nem önszántából. Mivel zsidóként néztek rá, zsidónak nevezték, most már zsidónak is érzi magát.”⁴⁸⁶

Young meggyőzően érvel amellett, hogy Berryman számára a „zsidó” az a „holokausz zsidó”, akit az antiszemiták konstruáltak meg.⁴⁸⁷ Ehhez hozzáfűzi, hogy „a »képzelt zsidó« metaforikusan egyféle »zsidó tudást« jelent Berryman számára: az áldozattá válását”.⁴⁸⁸ Szlukovényi Katalin szerint ezt a jelenséget az a késztetés magyarázhatja, „[...] hogy az ember saját sebezhetőségét az üldözött zsidókkal való azonosulás révén fedezze fel és fejezze ki, vagy más szóval arra tegyen kísérletet, hogy az áldozatot egy azonosulás révén felvett, belső nézőponttól értse meg”.⁴⁸⁹ Én azonban úgy gondolom, hogy Berryman történetében a zsidó áldozatokkal való azonosulás

⁴⁸² „»Shut up, you Jew,« said the Irishman. »I'm not a Jew,« I said to him. »What makes...«” Uo., 536.

⁴⁸³ „You look like a Jew. You talk like a Jew. You are a Jew.” Uo., 537.

⁴⁸⁴ BOSWELL, Matthew, *The Holocaust Poetry of John Berryman, Sylvia Plath and W. D. Snodgrass* (PhD thesis), The University of Sheffield, 2005, 22–23. Online: <https://theses.whiterose.ac.uk/4835/1/boswellm.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 08. 18.); GROSS, *Imaginary Jews and True Confessions*, 205–206.; YOUNG, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 115–116.

⁴⁸⁵ SCHEIN, A „zsidó”, 203.

⁴⁸⁶ YOUNG, *Writing and Rewriting the Holocaust*, 115.

⁴⁸⁷ Uo., 116.

⁴⁸⁸ Uo. Idézi: SZLUKOVÉNYI Katalin, *Kétkedők: Irónia, önirónia és humor a huszadik századi zsidó amerikai prózában*, Bp., Ráció, 2017, 180.

⁴⁸⁹ SZLUKOVÉNYI, *Kétkedők*, 180.

gesztusa szimbolikus lázadásként is érthető, amellyel az én határozottan elhatárolódik „szadistáktól és a gyilkosoktól”.⁴⁹⁰

Young *A képzelt zsidó* személyes vonatkozásait hangsúlyozza: „Berrymannek zsidó felesége volt, zsidó fiút szült, és ő maga is felismerte, hogy ez a családi kötelék zsidó apává tette őt [...]. Amikor egy ír nővel kötött harmadik házasságából született második lányát Sarah Rebeccának nevezte el, még ha képletesen is, újból megerősítette, hogy valamiképpen zsidó apaként tekint magára.”⁴⁹¹ A holokauszt tragikus eseménye kétségkívül mélyen érintette az amerikai költőt: pályája során újra és újra visszatér ehhez a témához. Érzékeny és értő esszét ír Anne Frank személyiségéről és naplójáról,⁴⁹² *A fekete könyv* (1958) című befejezetlen versciklusában⁴⁹³ pedig a lengyelországi zsidók tragédiáját dolgozza fel,⁴⁹⁴ ami szintén érthető az áldozatokkal vállalt sorsközösség kifejezéseként. Matthew Boswell disszertációjában megjegyzi, hogy Berryman ciklusának címe az úgynevezett „fekete könyvekre” utal, amelyek a háború alatt, illetve közvetlenül a háború után keletkeztek, és amelyek a holokauszt történetének elsődleges dokumentumai, megkerülhetetlen forrásai.⁴⁹⁵ Egyetértek Hilene Flanzbaummal és Brendan Cooperrel, akik szintén korai megjelenés jelentőségére hívják fel a figyelmet.⁴⁹⁶ Tekintettel arra, hogy Paul Celan *Todesfuge (Halálfüge)* című kötet 1948-ban jelent meg, Berryman befejezetlen ciklusa – *A képzelt zsidóval* egyetemeben – joggal nevezhető a náci atrocitások egyik legkorábbi irodalmi reflexiójának – legalábbis azon művek közül, amelyek a háború után születtek. Noha Berryman nem élte át a borzalmakat, versei mégis eleven lírai emlékművek, amelyek az áldozatoknak kölcsönöznek hangot. (Boswell jó érzéssel jellemzi holokauszt-rekviemként a ciklust.⁴⁹⁷) Ehhez hozzátartozik, hogy a többes szám első személy használatával közösségivé teszi az élményt. *A fekete könyv* szövegei érzékenyen és sokrétű képekkel ábrázolják a koncentrációs táborokban uralkodó embertelen állapotokat, illetve az áldozatokban kavargó érzelmeket. A ciklus első

⁴⁹⁰ BERRYMAN, *The Imaginary Jew*, 532.

⁴⁹¹ YOUNG, *Writing and Rewriting the Holocaust*, 113.

⁴⁹² BERRYMAN, John, *The Development of Anne Frank* = J. B., *The Freedom of the Poet*, Farrar, Strauss, and Giroux, 1976, 91–106.

⁴⁹³ A ciklusra a gyűjteményes kiadás alapján hivatkozom: BERRYMAN, *Collected Poems*, i. m.

⁴⁹⁴ Amint azt Boswell megjegyzi, Berryman állítólag szorongáskeltő témája miatt hagyta befejezetlenül *A fekete könyv*-ciklust (BOSWELL, *The Holocaust Poetry*, 17.). Ehhez monográfiájában John Haffenden életrajzi adalékként hozzáteszi: „Berryman sírt, amikor *Lengyelország fekete könyvében* a lengyel professzorok meggyilkolásáról olvasott.” HAFFENDEN, *The Life of John Berryman*, 206. Idézi: BOSWELL, *The Holocaust Poetry*, 18.

⁴⁹⁵ BOSWELL, *The Holocaust Poetry*, 16.

⁴⁹⁶ FLANZBAUM, *The Imaginary Jew*, 269.; COOPER, *Dark Airs*, 88.

⁴⁹⁷ BOSWELL, *The Holocaust Poetry*, 16.

versének sorai például naturalisztikusan írják le a nagyapa ellen elkövetett fizikai atrocitásokat, amit a költői nyelv tömörsége és a sortörések fokoznak tovább: „Később a sárba taposták. / A csörlő együgyűen és felemásan vont, s vér / tört ki a füleiből, mielőtt abbahagyták.”⁴⁹⁸ A második versben a szinekdoché alakzata és a nominális szerkezet az elszemélytelenítés költői eszközeként érthető, ami így a gettóban zajló élet embertelenség kifejezéseként fogható fel: Halálos fejjel bólogat a gettó, / hangtalan, csak halk léptek, sóhajok, öklendezés. / A nemzedék félelmének moraja sem hallatszik.”⁴⁹⁹

Az *Álomdalok* 41. darabja *A fekete könyv* folytatásaként is olvasható. Nyilvánvaló utalásai, mint amilyen „a halál egy német mester” („Death is a German expert”) és a „Varsó fantomjai” („phantoms of Varshava”) a holokauszt borzalmaira emlékeztetnek. Emellett, amint arra Andrew S. Gross is felfigyel, a „Death is a German expert” kifejezés Paul Celan *Halálfüga* című versére rezonál⁵⁰⁰ (lásd: „Tod ist ein Meister aus Deutschland” – Schein Gábor fordításában: „a halál egy német mester”). A hosszúvers egy másik darabjában, a 220. *Álomdal*ban Brendan Cooper megközelítése szerint az elnyomottak és az üldözöttek iránti szolidaritás, illetve a megváltásba vetett hittel szembeni kételkedés jut kifejezésre.⁵⁰¹

Eljöhet a messiás, ha nem vagyunk zsidók?
Dicsértessék az Úr, ki színesbőrű férfi.
(Egyszer újra megpróbálunk
fehérek lenni.) „Kos” volt az utolsó szava, de
lehet, hogy „Mária”, „OM” vagy egy elhaló moraj.
(Szárnyra keltek.) Királyság? Talán.

Istenem! Ajándék lesz taftba öltözött
híveidnek, ha meglátják arcodat.
Vagyis, ha meggondolom, nem mindnek.
Ugye, mi nem ámulunk el, Mr. Bones,

⁴⁹⁸ „Later they stamped him down in mud. / The windlass drew him silly & odd-eyed, blood / Broke from his ears before they quit.”

⁴⁹⁹ The ghetto nods a mortal head
Soundless but for a scurry, a sigh, retching,—
No moan of generation of fear.

⁵⁰⁰ GROSS, *Imaginary Jews and True Confessions*, 216.

⁵⁰¹ COOPER, *Dark Airs*, 187–188.

akkor sem, ha szemünk előtt lebeg, vagy
nyom nélkül eltűnünk? Hosszúra nyúlt az idő

a Gettó-városban. Az előadásnak vége:
nehéz most megérteni a kort. Azt hiszem,
már nem olyan vagyok, mint az
első ember, kinek hitevesztettként
szárnyai alól kiléptem. Mondjon valamit, Mr. Bones.
– barátom, ez a közkirályság ideje.⁵⁰²

Egyetérttek Cooper arra vonatkozó felvetésével, hogy a *220. Álomdal* burkolt társadalomkritikaként érthető, amelyben Berryman zsidók és az amerikai feketék sorsát állítja párhuzamba.⁵⁰³ A „Gettó-városról” egyszerre asszociálhatunk a zsidóüldöztetésekre és az amerikai feketék nyomornegyedeire is. Az első strófa zárójeles megjegyzése annak a vágynak a kifejezése lehet, hogy egyszer újra helyreáll a rend: eltűnnek a társadalmi és vallási különbségek. A provokatívnak ható Isten-kép pedig a hit univerzalitását hangsúlyozza. A hit univerzalitásának és a társadalmi egyenlőségnek a gondolata egybecseng az amerikai álom ideájával. Ugyanakkor, akárcsak a korábban idézett *Álomdalokban*, a *220. Álomdalban* is meghatározó a hit- és reményvesztettség érzése.

⁵⁰² If we're not Jews, how can messiah come?
Praise God, brothers. Who is a coloured man.
(Some time we'll do it again,
in whiteface.) 'Rám,' was his last word, like 'Mary'
or 'OM' or a perishing new grunt,
(winged 'em.) Kingdom? Some.

My God! They'm be surprised to see Your face,
all your admirers, in their taffeta,
or—upon thought—not all:
we will not wonder, will us, Mr Bones,
when either He looms down or wifout trace
we vanisheth. It's tall

time now in Ghetto-town: it's curtain-call:
hard now to read the time. Seem to Me I'm
not altogether the same
pro-man I strutted out from the wings as,
like losing faith. Counsel me, Mr Bones,
—my friend, the clingdom has come.

⁵⁰³ COOPER, *Dark Airs*, 187.

A messiásvárás hiábavalóságának gondolata nem csak a bizonytalanságot sejtető rákérdésben jut kifejezésre. Tom Rogers az első strófában olvasható „rám” szóalakot a héber „ra’am” angolos kiejtés szerinti átíratként olvassa. A „ra’am” jelentése „vihar”, „mennydörgés”, átvitt jelentései között pedig szerepel az „üvölt” és a „dühöng” ige.⁵⁰⁴ A héber szó azonban nemcsak a fizikai fájdalmaktól szenvedő Krisztus hangját idézheti,⁵⁰⁵ hanem utalhat arra is, hogy a Megváltó halála után rossz idők következnek. Rogers értelmezése meggyőzőnek tűnik. Ugyanakkor azt is feltételezhetjük, hogy „rám” az angol „ram” („kos”) szóra vonatkozik (Berryman egyébként többször használ mellékjeleket annak érdekében, hogy erősítse a szavak érzelmi töltetét). Szent Ágoston értelmezése szerint az Izsák helyett föláldozott „kos” a töviskoronával a fején keresztre feszített Krisztus előképe.⁵⁰⁶ A „rám” szónak ez az allegorikus jelentése ugyancsak releváns lehet a vers értelmezésében. A Krisztus utolsó szavait idéző sorokkal egyetemben ez a kép a Megváltó halálának véglegességével szembeállít.

Úgy tűnik, Henry számára érdektelen a várva várt eljövétel, sőt, talán nem is hisz benne. Az angolban a „curtain-call” kifejezés az előadások végét követő tapsrendet jelenti, ezért az lehet a benyomásunk, hogy a *220. Álomdal* színpadi jelenetként, varázslatos illúzióként ábrázolja az Úr földi megjelenését. Isten taftba öltözött csodálóiról azok a nézők juthatnak eszünkbe, akik a színházi előadásokra ünnepi alkalomként tekintenek, és legszebb ruháikat öltik magukra.

A „Gettó-városban hosszúra nyúló idő” az elhúzódó, öröknek tűnő szenvedés képi megjelenítéseként érthető. A következő félsor („nehéz most megérteni a kort”) pedig a holokauszt borzalmainak és tragikus következményeinek felfoghatatlan voltára utalhat. Az utolsó strófában szintén a messiásvárás hiábavalósága jut kifejezésre. A „kingdom” (királyság) és a „clingdom” jelentéssel teli összecsengését nehéz visszaadni a fordításban. A „clingdom” neologizmusnak tűnik: Berryman a „cling” igét megtoldja a „dom” főnévképzővel. A „cling” egyik jelentése „összekapaszkodni”, „ragaszkodni”, amiről a közösség összetartására asszociálhatunk. A királysággal ellentétes, a közösségi együttműködésre építő államforma a köztársaság lenne. A „kingdom” és a „clingdom” feltűnő összecsengése ugyanakkor azt sejteti, hogy Isten királysága helyett egy sajátos királyság érkezett el. Ezért tartom a „clingdom” egyik adekvát fordításának a

⁵⁰⁴ ROGERS, *God of Rescue*, 212–213.

⁵⁰⁵ *Uo.*, 213.

⁵⁰⁶ Ehhez lásd a *Magyar Katolikus Lexikon* vonatkozó szócikkét: Kos (szócikk) = *Magyar Katolikus Lexikon* 7., szerk. DIÓS István és VICZIÁN János, Bp., Szent István Társulat, 2004, 250.

„közkiráltság” szót. Az *Álomdalok* egészének tükrében ez a kifejezés így a diktatúrák különös szinonimájaként is érthető.

Amint a fejezet elején már említettem, a vallomásos olvasatok nem vetnek számot Berryman hosszúversének társadalmi-politikai érzékenységével. Korábban már idézett munkájában Reinhart Koselleck a költészetről és a költészettel rokonságban álló álmokról is úgy gondolja, hogy azok részei lehetnek a történeti vizsgálódásoknak.⁵⁰⁷ Ugyanis, mint írja, mostanra „[a] koholmányokkal dolgozó költészet [*res fictae*] és a tudósításokkal szolgáltató történelem [*res factae*] szembeállítását [...] élet vesztette.”⁵⁰⁸ Koselleck azt szemlélteti, miként tanúskodnak a társadalmi, illetve politikai jelentőséggel felruházható álmok a történeti valóságról – idézett példáiban a Harmadik Birodalomban megélt terrortól.⁵⁰⁹ Úgy vélem, hogy az *Álomdalok* is olvasható olyan munkaként, amelyben a történetírói és a költői ambíciók keverednek egymással. Az, hogy Berryman álomszerűként ábrázolja a valóságot, azt sejteti, hogy a 20. századi emberek élete, illetve a II. világháború után következő éra az álmok világához hasonlóan abszurd, lehetetlen és kisméretetlen. Olyan ez a világ, mint a 162. *Álomdal* már idézett soraiban a vietnámi háború, amely az *Alice*-történetek folytatásaként még egy mesebeli sárkánnyal folytatott harcnál is borzalmasabb.

Az *Álomdalok* és a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúverseket olvasva könnyebbnek tűnik kilépni a vallomásos költészet diskurzusából, mert kevésbé közvetlenek. Nem szükségszerű, hogy akár Bradstreet, akár Henry figuráját szerepként vagy maszként értelmezzük, vagy a költővel azonosítsuk. A következőkben értelmezett *Szerelem & hírnév* című kötet esetében más a helyzet, mivel ennek a kötetnek a versei tagadhatatlanul önéletrajziak. Ugyanakkor újabb szempontokkal gazdagíthatja az értelmezést, ha a vallomásos költészet helyett az *ars poetica* terminusa felől közelítünk a kötet verseihez.

⁵⁰⁷ KOSELLECK, Terror és álom, 329–331.

⁵⁰⁸ Uo., 323.

⁵⁰⁹ Uo., 328.

III.4. Egy kötet élete és utóélete. A *Love & Fame* (*Szerelem & hírnév*) című kötetről a befogadás tükrében

A) „A címe Szerelem & hírnév, drága Kate.” *Az önreferens kötet*

Berryman akkor is a másik felé fordul, amikor önmagáról ír: a *Szerelem & hírnév* esetében ez a másik maga a kritikus, aki olvassa a kötetet. A *Szerelem & hírnév*ről írott kritikájában Robert Phillips a címből kiindulva értelmezi a verseket.⁵¹⁰ Felvezetésként azt idézi, amit Berryman kortársáról, Theodore Roethke-ről mond egy beszélgetésben: „A szerelem és a pénz érdekelte; és ha valami másban találta volna meg ezek kombinációját, annak szentelte volna életét a költészet helyett.”⁵¹¹ Phillips ezt az észrevételt vonatkoztatja Berryman kötetére, amely megfogalmazása szerint „[...] egyenlőség jelet tesz hírnév és szerelem, szerelem és pénz, illetve szerelem és vágy közé”.⁵¹² A kritikus azonban nem veszi észre a címben rejlő intertextuális utalást: Berryman ugyanis Keats *Ha félelem fog el...* című verséből kölcsönzi kötetének címét.⁵¹³ Meglátásom szerint ebben a költeményében az angol költő nemcsak a haláltól, az alkotói lét lezárulásától való félelmet artikulálja, hanem annak a szorongásnak is hangot ad, hogy a létrehozott költői életmű feledésbe merülhet. (A szóban forgó részletet Vas István fordításában közlöm; az angol nyelvű eredetit Glück idézi és elemzi az esszéjében.)

[H]a azt érzem, te percnyi tünemény,
hogy többé majd nem nézhetek terád
s a gondtalan, tündér szerelmet én
nem ízelem, akkor a szép világ
partján tűnődve állok, egyedül,
s Hír, Szerelem a semmibe merül.⁵¹⁴

⁵¹⁰ PHILLIPS, Robert, Balling the Muse. *Love & Fame* by John Berryman (a review), *The North American Review* (1971/4), 72–73.

⁵¹¹ „He was interested in love and money; and if he had found a combination of them in something else, he would have dedicated himself to it instead of poetry.” KOSTELANETZ, *Conversation with Berryman*, 88.

⁵¹² PHILLIPS, Balling the Muse, 72.

⁵¹³ GLÜCK, *Az őszinteség ellen*, 133.

⁵¹⁴ KEATS, John, *Ha félelem fog el...*, ford. VAS István = *Száz vers*, Bp., Magvető, 1957, 145.

And when I feel, fair creature of an hour!

That I shall never look upon thee more,

A *Szerelem & hírnév* a Keats versének továbbírásaként, kibővítéseként is olvasható: Berryman szövegei a költői-írói léttel kapcsolatos élményeket és érzéseket artikulálják. A kötet értékeléséhez hozzátartozik az önreferencia mozzanata is. A *Home Ballad (Otthon-ballada)* című önreferens vers⁵¹⁵ például a kötet befejezésének pillanatát rögzíti: „És most indul a könyvem a barátokhoz – / bölcs nőkhöz & férfiakhoz – / Fénymásoltam, mielőtt publikáljuk [...] / A címe *Szerelem & hírnév*, drága Kate, / a kezdetektől olvasod”.⁵¹⁶ A *Szerelem & hírnév*⁵¹⁷ nemcsak a személyiség újraalkotásának lehetőségeit kutatja, hanem arra is választ keres, hogyan ítéli meg a nyilvánosság a költőt és műveit. Az *Otthon-ballada* mellett ezt igazolják az olyan versek is, mint az *Her & It (Ő & az)*, amely a költő elismertségére is utal („[a] kiadóim / igen kedvesen Londonból & New Yorkból / vaskos csekkeket küldenek”⁵¹⁸); a *Views of Myself (Nézeteim)*, amely felütése szerint egy értelmezésre reagál („[k]ésőbb egy másik régi barát / a jazz-zénémnek szentelt *Advocate*-ben / másként fogalmazott: / azt írta, ez »vérengző elmebaj«”⁵¹⁹); valamint az *Images of Elspeth (Képek Elspeth-ről)* című vers is, amely a publikálással járó kudarcoknak is hangot ad („[j]öttek a szignózott elutasító cédulák, / sokan azt gondolták, Berryman pehelysúlyú, / és ő sem biztos magában”).⁵²⁰

Berryman költészetében meghatározó a beszédszerűség, a dialogikusság, önkomentárjai a befogadókkal folytatott párbeszédként is érthetők, a *Szerelem & hírnév* egyes versei pedig valóban megszólítják az olvasókat és a kritikusokat. A *Nézeteim* című vers megszólításaiban tetten érhető aposztrofikus modalitás feltételezi a hallgató fél pozícióját, az *in medias res* indítás pedig azt az érzetet kelti, hogy befogadóként egy monológ közepébe csöppentünk. Emellett a szövegzenét erősítő formai elemek (például a belső rímek, az alliterációk, az összecsengő szóalakok stb.) is a hallhatóság képzetét

Never have relish in the faery power
Of unreflecting love; – then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think,
Till Love and Fame to nothingness do sink.

⁵¹⁵ Az önreferenciális költészetéről lásd: MOLNÁR Gábor Tamás, Az önértelmező költői szöveg és az ars poetica problémája a modernségben = M. G. T., *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 126–154, 128–129.

⁵¹⁶ „Now my book will go to friends – / women & men of wit – / Xerox’d before we publish it [...] / It’s *Love & Fame* called, honey Kate.”

⁵¹⁷ A kötet szövegeire a következő gyűjteményes kiadás alapján hivatkozom: BERRYMAN, *Collected Poems*, i. m.

⁵¹⁸ Ferencz Győző fordítása a *Henry sorsa* című kötetben. „My publishers / very friendly in New York & London / forward me elephant cheques.”

⁵¹⁹ „Another old friend, long afterward, / In the *Advocate* devoted to my jazz / Put it differently: / He called it my »bloody-mindedness«.”

⁵²⁰ „Rejection slips developed signatures / many thought Berryman was under weigh, / he wasn’t sure himself.”

hívják elő a befogadóban. A vers címe többféleképpen is érthető: utalhat például a saját vélekedéseimre, mások rólam kialakított képére, önmagam különböző reprezentációira, vagy éppen az önmagaságról alkotott elképzelésekre is. A verssel összefüggésben mindegyik jelentés elképzelhető. Értelmezésem szerint a *Nézeteim* a kritikusoknak és az olvasóknak szóló sajátos formájú útmutatás, amely ahhoz ad támpontokat, hogy miként viszonyuljunk a költőhöz és műveihez. Olvasóként a megszólított kritikus helyére léphetünk.

Később egy másik régi barát
a jazz-zenémnek szentelt *Advocate*-ben
másként fogalmazott:
azt írta, ez „vérengző elmebaj”.

Búgok is majd, mint galambfióka
alkonyatkor.

De pokoli fiatal voltam,
nem cenzúráztam, amit mondtam,

és amit mondtam, erővel & szellemesen,
ezzel összetörtem pár kétségkívül tisztességes

szemellenzős embert, akiket most megkímélnék.⁵²¹

⁵²¹ *Views of Myself*

Another old friend, long afterward,
In the *Advocate* devoted to my jazz
Put it differently:
He called it my “bloody-mindedness”.

I will also roar you as ‘twere any sucking dove
These twilight days
But I was hell young.
I did not censor anything I said

& what I said I said with force & wit
Which crushed some no doubt decent & by me now would be spared

Human personalities with shoes on.

Northrop Frye azt írja a lírikusról, hogy az „rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz – a természet szelleméhez, a Múzsához, egy közeli barátához, a szerelméhez, egy istenhez, egy megszemélyesített absztrakcióhoz, vagy egy természeti tárgyhoz. [...] A költő úgyszólván hátat fordít hallgatóinak.”⁵²² Berryman versének beszélője viszont nemhogy hátat fordítana „hallgatóinak”, de meg is szólítja őket. Ha, amint azt Culler írja, „az aposztrophé vocativusza olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát”,⁵²³ úgy Berryman versében ez a tárgy az olvasó, aki a befogadás során kialakított véleményével és értékítéleteivel formálja a költőről és műveiről alkotott képet.

A *Szerelem & hírnév* valóban szemléletes példája lehet a vallomásos költészetről alkotott koncepciónak. Az 1971-es kötet első közelítésben verses önéletrajz, ezért talán fel sem merül, hogy eltérjünk a vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontoktól. Ugyanakkor Berryman kötetének egyik meghatározó jellegzetessége az, ahogyan saját megalkotottságára, a költő megítélésére és műveinek fogadtatására reflektál. Dolgozatomban először azzal foglalkozom, miért tekinthető a *Szerelem & hírnév* vallomásos kötetnek, megalkotott önéletírásnak, majd ezekre a belátásokra építve amellet érvelek, hogy más fogalmi keretek között a kötet érthető ars poeticaként, a költői imázs megalkotásaként is. A verseket olvasva az a kérdés merül fel, hogyan viszonyulunk befogadóként a kötethez. Úgy gondolom, a megközelítéshez hozzátartozik a recepciótörténet figyelembevétele is, ezért az előző alfejezetekben megfogalmazott gondolatokhoz kapcsolódva az utolsó részben a kötet recepcióját értékelem.

B) „Nem az én életem.” A *Szerelem & hírnév* mint megalkotott önéletrajz

A kötet négy részből áll, amelyek egy költői pálya különböző állomásait érintik. Az egyes szám első személyű megszólaláson kívül az önéletrajzi olvasat lehetőségét támogatja az is, hogy az egyes részek kronológiai sorrendben követik egymást: mintha az élete végén járó én múltját követnénk végig egészen a visszaemlékezés jelenéig. A versnyelv sűrítettségéből következően még feltűnőbb az emlékezés működésmódját idéző

⁵²² FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998, 210–211. Az aposztrophé alakzatáról értekezve idézi: CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389, 372.

⁵²³ CULLER, *Aposztrophé*, 376.

mozaikosság. A különálló strófák és a sortörések kihangsúlyozzák a rövid gondolategységek közötti cezúrákat, ami a töredékesség érzetét keltve megbontja az egységes narratívát. A *Message (Üzenet)* című vers önreflexív sorai a kötet többi versét is jellemzik: „Élmények, struktúrák, mesék a 30’as évek Columbiájáról, / & a ’36-os cambridge-i őszi félévről, / amit később több követett.”⁵²⁴ A kötet első versei az egyetemi évekről, szerelmi viszonyokról, az élvezetek hajszolásáról szólnak. A második részben kiemelt szerepe van az utazásnak, a költőelődökkel és a pályatársakkal folytatott párbeszédnek, ezért ez a szakasz költői útkeresésként is érthető. A harmadik rész versei a költő megítéléséről, az élet értelméről és a halálról szóló elmélkedések. Végül a negyedik rész fohászai a feloldozás és a lezárás vágyát hordozzák magukban.

A verses forma dacára nehéz költészetként értékelni a szövegeket. Meglehet, csupán jól hangzó kifejezésekről van szó, mégis sokatmondónak tartom, hogy Philip Coleman verses *Künstlerromanként*,⁵²⁵ Amy Jordan pedig *Bildungsromanként* jellemzi a kötetet.⁵²⁶ A költemények prózai jellegét erősíti, hogy a költőien tömör nyelvezet terjengősebbé válik, ha azt a gondolat megfogalmazásának szabatosága megkívánja. A rendezett, olykor több versszakon is átívelő mondatszövés a sortörések ellenére is prózai jellegét kölcsönöz a kötet darabjainak. Ezt a benyomást erősítik a gondolatbővítő kötőszavak, közbeékelt megjegyzések is. Még feltűnőbb a szövegek prózaisága, ha nem jelöljük a vers- és strófatöréseket. Szemléltetésként a *My Special Fate (Különleges sorsom)* című vers első két strófáját idézem (Jánosy István fordításában):

Feltéptem egyik végén, & mit találtam? Francia prózafordításokat s egy méltatást. Álmodtam akkor sokszor, hogy nevem lesz – imádó szelek fűjják mindenfelé. Egyszer csak jött egy levél Harold Spitztől (brooklyni úriember), rajt írva: „Nahát! Hogy tetszik Önnek ez? Bűdös.” Első csodáló leveleim egyike.⁵²⁷

⁵²⁴ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben, helyenként változtattam. „Impressions, structures, tales, from Columbia in the thirties / & the michaelmas term at Cambridge in 36, / followed by some later.”

⁵²⁵ COLEMAN, *John Berryman’s Public Vision*, 173.

⁵²⁶ JORDAN, „*The Issue of Our Common Human Life*”, 210.

⁵²⁷ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben.

I tore it open, by one end, & found
French prose translations, a French estimate.
I dreamt at times in those days of my *name*
Blown by adoring winds all over

and once a postcard came from „Harold Spitz”

Ha a versekből kirajzolódó élettörténetet, az egység képzetét megteremtő narratív szálát tekintjük, a *Szerelem & hírnév* valóban érthető önéletrajzként. Sőt, ha eltekintünk a verses formától, netán a műfajt illetően kicsit lazábban kezeljük Philippe Lejeune önéletírói paktumról alkotott gondolatait, a kötet a francia gondolkodó Lowell *Life Studies* című kötete kapcsán már referált meghatározása szerint is olvasható önéletírásként.

A *Szerelem & hírnév* címlapján olvasható szerzői név szerepeltetése a versekben arra csábít, hogy azonosítsuk egymással a valós költőt és a versekben megszólaló ént. Bartal Mária gondolatai József Attila verseiről Berryman kötetére vonatkoztatva is találók: „A befogadók túlnyomó része számára [...] a tulajdonnév vélhetően nem pusztán egyes költői szövegek alkotóját fogja jelölni, hanem [...] egy néhány epizódból megkomponált, zárt biográfia tulajdonosát.”⁵²⁸ Az életrajzi momentumok felidézése, az önreflexív elbeszélői hang és az egyes szám első személyű megszólalás miatt a *Szerelem & hírnév* minden további nélkül olvasható önéletírásként. A versek rendezett, következetes időkezelése is önéletrajzként olvastatja a kötetet: Berryman nem keveri az igeidőket, a szövegekben világos határ húzódik a múltban történt események elbeszélése és a visszatekintő jelen között, a mozaikosság ellenére sem támad az az érzésünk, hogy követhetetlenek lennének az időbeli váltások. Jó példát mutat erre a *Her & It (Ő & az)* című nyitóvers. Az első strófában a „now” („most”, illetve Ferencz Győző fordításában: „már”) időhatározó-szó egyértelműen jelzi, hogy visszatekintésről van szó („Szerelmes voltam egy lányba. / Hát igen. / Fogadok, hét nyavalyás kölyke van már.”⁵²⁹)

A *Szerelem & hírnév* kétségkívül személyes kötet. Ennek nyomán felmerülhet a kérdés, vajon lehet-e költészetként, esztétikai kategóriák mentén olvasni olyan verseket, amelyek ennyire nyíltan szólnak a költő lelkivilágáról, intim életéről, vágyairól és szenvedéseiről. Phillips éles hangú kritikája azt sejteti, hogy nem. A recenzens azt kifogásolja, hogy ezek a témák a versek poétikai-esztétikai minőségének rovására mennek, s ezért gyengének, súlytalanok tartja Berryman kötetét. Glück ezzel a témával összefüggésben ezt írja a *Szerelem & hírnév* kapcsán: „A versek a közvetlen szóbeszéd látszatát keltik, és akárcsak a pletykák, elterelik a figyelmet és szórakoztatnak.”⁵³⁰

a gentleman in Brooklyn, running „Huh!

You like that stuff? It stinks.”

One of my first fan-letters.

⁵²⁸ BARTAL Mária, „...és még mindig kérdezem: Hol vagy?”, 269–270.

⁵²⁹ Ferencz Győző fordítása a *Henry sorsa* című kötetben. „I fell in love with a girl. O and a gash. I’ll bet she now has seven lousy children.”

⁵³⁰ GLÜCK, Az őszinteség ellen, 134.

Phillips is hasonlóan fogalmaz, amikor azt írja: „Berryman a legutóbbi [...] kötetében nem vallomást tesz, hanem csupán pletykál”.⁵³¹

Phillips kritikája azt keveri össze, amit Glück esszéje módszeresen szétválaszt. Az őszinteséget, az „igazmondást” és a művészi igazságot.⁵³² Előbb idézett gondolatához Glück hozzáfűzi: „[...] a szóbeszéd forrása zavaros üzeneteket küld; félúton visszafordítja az eltévedt olvasót.”⁵³³ Glück itt Berryman *Message (Üzenet)* című versének első két strófáját idézi, amelyben – akárcsak a *Nézeteimben* – a költő a szövegeit kritizáló barátait, az olvasóit szólítja meg. (A szöveget Jánosy István fordításában idézem.)

Bőség – feszültség – egyik barátom ezt,
a másik azt hiányolja munkámban,
versemben & prózámban. Hát, frászt!
Barátaim, nem írok versbe-szedett-önéletrajzot.

Élmények, struktúrák, mesék a 30’as évek Columbiájáról,
& a ’36-os cambridge-i őszi félévről,
amit később több követett. Nem az én életem.
Az bezárult, elveszett.⁵³⁴

Az első strófa utolsó sora („Barátaim, nem írok versbe-szedett-önéletrajzot.”) azért zavarba ejtő, mert a *Szerelem & hírnév* minden részletét tekintve önéletrajzának tűnik. A következő strófa zárlata („Nem az én életem. / Az bezárult, elveszett.”) már világossá teszi, hogy az *Üzenet* sorai arra céloznak, hogy a versek nem Berryman életrajzának hű lenyomatai, vagyis ezek a sorok a referenciális, biografizáló olvasatokat teszik zárójelbe.

⁵³¹ PHILLIPS, *Balling the Muse*, 73.

⁵³² GLÜCK, *Az őszinteség ellen*, 127.

⁵³³ Uo., 134.

⁵³⁴ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben, helyenként változtattam.

Amplitude, – voltage, – the one friend calls for the one,
the other for the other, in my work;
in verse & prose. Well, hell.
I am not writing an autobiography-in-verse, my friends.

Impressions, structures, tales, from Columbia in the thirties
& the michaelmas term at Cambridge in 36,
followed by some later. It’s not my life.
That’s occluded and lost.

Glück így értékeli mindezt: „[...] a szövegbéli igazságot nem szükséges megélni. Ehelyett mindezt képzelni is lehet.”⁵³⁵ Ehhez kapcsolódik az is, amit Berryman a *Paris Review*-nek adott interjújában mond: „[...] a téma valami egészen új volt: csak és kizárólag én magam. Semmi más. Olyan téma, amelynek a szakértője vagyok. Senki nem cáfolhat meg.”⁵³⁶ Ez a gondolat egybecseng Lowell korábban idézett önreflexiójával („két lábon járó aranybánya vagyok”⁵³⁷): arra utal, hogy az amerikai költő ihletforrásként, verstárgyként tekint saját személyére és életére. A „szakértő” kifejezés ugyanakkor jelzi, hogy Berryman felveszi a külső szemlélő nézőpontját. Ezt figyelembe véve a *Szerelem & hírnév* is olvasható kitalált, megalkotott önéletrajzként, amelynek célja a személyiség történetének elbeszélése, az identitás irodalmi meg- és újraalkotása. A vallomásos olvasatok a kötetnek ebből az aspektusból értékelik a kötetet. Ehhez kapcsolódóan azonban van még egy jelentésrétege a kötetnek, ami azt a felvetést is árnyalja, hogy a *Szerelem & hírnév* önreferens mű.

C) Vallomás és / vagy költői imázsteremtés. A *Szerelem & hírnév* mint *ars poetica*

A költő megítélésére és műveinek fogadtatására reflektáló szöveghelyek arra irányítják figyelmet, hogy a költő élete nemcsak az írás, hanem a befogadás folyamatában is alakul.⁵³⁸ A *Szerelem & hírnév* verseibe komponált „John Berryman” név olyan nyelvi jelként is felfogható, amelynek jelöltje olvasás közben születik meg,⁵³⁹ ami ebben az esetben azt jelenti, hogy a versek lététől elválaszthatatlan a nyilvános megjelenés és a befogadás pillanata. Erre utalnak az *Otthon-ballada* című versnek a fejezet elején idézett sorai is. A *Szerelem & hírnév* nemcsak a költő életének története, hanem a költővé válásának, költészetének története is, amely érthető *ars poeticaként* is.

Molnár Gábor Tamás tanulmánya részletesen foglalkozik az *ars poetica* fogalmának meghatározásaival. Az *Ars poeticák* című irodalmi munkatankönyvre⁵⁴⁰ hivatkozva jelzi, hogy a kifejezésnek létezik szűkebb és tágabb definíciója is. A szűkebb

⁵³⁵ GLÜCK, Az őszinteség ellen, 134.

⁵³⁶ „[T]he subject was entirely new, solely and simply myself. Nothing else. A subject on which I am an expert. Nobody can contradict me.” *The Art of Poetry* by Peter STITT, 135.

⁵³⁷ „I am a walking goldmine.” Idézi: VENDLER, *The Given and the Made*, 7.

⁵³⁸ Ez az esszéekben és önkomentárokban körvonalazódó elméleti belátásokhoz kapcsolja a kötetet.

⁵³⁹ Ugyanerről lásd Bartal Mária Derrida gondolataira reflektáló József Attila-értelmezését. BARTAL, „...és még mindig kérdezem: Hol vagy?”, 269.

⁵⁴⁰ FÜKÖH Borbála, KÁLMÁN László, MOLNÁR Cecília és PETHÓNÉ Nagy Csilla, *Ars Poeticák. Tanulói munkatankönyv*, Bp., Sulinova, 2007, 20. Online: <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/9-dic3a1k-5-fejezet-ars-poetic3a1k.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 07. 12.)

jelentés szerint ezzel a fogalommal azon versek tematikus csoportját jelölik, amelyek „[...] a költői mesterséggel, a verscsinálás mikéntjével [...] foglalkoznak,”⁵⁴¹ míg a tágabb jelentés szerint az *ars poetica* „[s]zólhat a költészet esztétikai, illetve társadalmi szerepéről, a költői szerepfelfogásról, én- és világfelfogásról. Ezek a [versek] általában (de nem feltétlenül) vallomások jellegű, személyes hitvallások.”⁵⁴² Ehhez hasonló megfogalmazást olvashatunk a *Világirodalmi lexikon* vonatkozó szócikkében is, amely, mint Molnár írja, „[...] a fogalom három, egymásba ágyazódó jelentésköréről számol be.”⁵⁴³ A *Világirodalmi lexikon* szerzői Kardos Lászlót idézve a következőképpen határozzák meg az *ars poetica* különböző jelentéseit:

[K]lasszikus értelemben [...] tudatosan didaktikus és normatív jellegű mű, mely „[...] iparkodik felderíteni és közkinccsé tenni mindazt, amit a költői tapasztalás az alkotás formai szférájában felhalmozott”. Tágabb értelemben [...] vallomásszerű mű, melynek tárgya maga a költészet, a költő és a költészet személyes kapcsolata, a költői hitvallás, a költő és a világ viszonya. [...] Legtágabb értelemben „ars poeticás feladatokat tölt be” minden olyan mű [...], mely „utakat, módokat, megoldásokat és elveket szuggerál”.⁵⁴⁴

A *Szerelem & hírnév* versei főként tágabb értelemben tekinthetők *ars poeticáknak*. A *Nézeteim* címe például nemcsak önmagam különböző reprezentációira vagy mások rólam kialakított képére utal, hanem saját vélekedéseimre is: a szöveg irodalmi és kulturális referenciái azt is jelzik, hogyan viszonyul a költő ahhoz a közeghez, amelyben alkot. A már idézett *Üzenet* című versben szintén arról szól, hogyan viszonyul az íráshoz és műveihez a költő. Emellett vannak a kötetben olyan szöveghelyek is, amelyek arról árulkodnak, mely elődökre tekint mintaként a fiatal költő és kritikus, és így közvetetten az írás módjáról és stílusáról is elárulnak valamit, így például: „Audent egyből elfogadtam új mesteremként / addigra már majdnem egészen vele tartottam”⁵⁴⁵ (*Shirely & Auden*); „[a] következő versemet nem akartam *pontosan* olyannak, mint Yeats / vagy

⁵⁴¹ MOLNÁR, Az önértelmező költői szöveg, 126.

⁵⁴² FÜKÖH et al., *Ars poeticák*, 20. Idézi: MOLNÁR, Az önértelmező költő szöveg, 126.

⁵⁴³ MOLNÁR, Az önértelmező költői szöveg, 127.

⁵⁴⁴ BERNÁTH István, GERA György, KOVÁCS Endre, *Ars poetica* (szócikk) = *Világirodalmi lexikon I. kötet (A-Cal)*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1984, 493–496, 493–494.

⁵⁴⁵ „I recognized Auden at once as a new master, / I was by then a bit completely with it.”

mint Auden⁵⁴⁶ (*Two Organs [Két orgánus]*); „[i]rtam egy esszét Yeats darabjairól s kiadattam, átvettem Blackmur minden kulcsterminusát és mondatszerkezetét, ahol csak tudtam⁵⁴⁷ (*Olympus [Olümposz]*).

A kötet *Eleven Addresses to the Lord* (Jánosy István fordításában *Tizenegy fohász az Úrhoz*) című záró ciklusának versei ugyancsak beilleszthetők ebbe a keretbe. A vallási konnotációk miatt ezt a részt kézenfekvő gyónásként, a halálra készülő magányos költő létösszegző vallomásaként olvasni. Ugyanakkor ezek a versek érthetők a költészet Múzsájához intézett aposztrophékként is. Ezt a benyomást erősíti az első vers invokációja („[s]zépség Mestere, hópihe művésze, / utánozhatatlan Föltaláló⁵⁴⁸) és a zárata („Álljak halálomig örök vigyázásban / akármi intésedért vagy sugalmadért. / Biztosan érzem, hogy mellettem leszel, meglátás & szépség Mestere.”⁵⁴⁹). Ebben a versben Isten nem a keresztény hitvilág uraként, hanem a legfőbb alkotóként, minden szépség és tudás birtokosaként tűnik fel. A ciklus versei egyrészt a földi élet végét jelzik, másrészt arra utalnak, hogy a mű örök, túléli alkotóját. Értelmezésem szerint erre reagálnak a ciklus 3. versének sorai: „teremts bennem türelmet, míg dolgomat teszem, / s gondos tudást, jövőben művem mint leszen”.⁵⁵⁰

Ha a kötetet önéletírásként értjük, feltételezhetjük, hogy a versek egyúttal önreprezentációk is. A Berryman-életműre ragasztott „vallomásos” címke a verseknek éppen ezt az önreprezentáló vonatkozását fedte el. Az ars poetica tágabb jelentésével egyébként is összefonódik az önéletírásokra jellemző szubjektív, vallomásos hangnem,⁵⁵¹ ami magyarázza, miért tekintették a kritikusok a *Szerelem & hírnév* verseit annak igazolásaként, hogy Berryman vallomásos költő.⁵⁵² Gerard Bruns például a következő szavakkal kezdi 1971-es kritikáját: „[Berryman kötete] arra készlet, hogy elfogadjam Rosenthal kedvenc »vallomásos«-terminusát”.⁵⁵³ Marjorie Perloff pedig úgy vélekedik, hogy a *Szerelem & hírnév* „aranybánya Berryman jövőbeli életrajzírói számára”.⁵⁵⁴

⁵⁴⁶ „I didn’t want my next poem to be *exactly* like Yeats or exactly like Auden.”

⁵⁴⁷ „I wrote & printed an essay on Yeats’s plays / re-deploying all of Blackmur’s key terms.”

⁵⁴⁸ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben. „Master of beauty, craftsman of the snowflake, / inimitable contriver.”

⁵⁴⁹ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben. „May I stand until death forever at attention / for any your least instruction or enlightenment. / I even feel sure you will assist me again, Master of insight & beauty.”

⁵⁵⁰ Jánosy István fordítása a *Henry sorsa* című kötetben. Az eredeti szöveg: „achieve in me patience till the thing be done / a careful view of my achievement come”.

⁵⁵¹ MOLNÁR, Az önértelmező költői szöveg, 130.

⁵⁵² A kötet recepciójáról lásd: COLEMAN, *John Berryman’s Public Vision*, 166.

⁵⁵³ BURNS, Gerald, What to Make of an Unfinished Thing (reviews), *Southwest Review* (1971/2), 207–211, 207.

⁵⁵⁴ PERLOFF, Marjorie G., Poetry Chronicle: 1970–71, *Contemporary Literature* (1973/1), 97–131, 117.

Az ars poetica fogalmi keretei között a vallomásos költészetre is jellemző önreprezentáció lehet a költői imázs megalkotásának egy sajátos módja is. Molnár Gábor Tamás ezt „énmárkaépítésként” határozza meg, amely, mint írja:

[S]iker esetén a költő vagy költői csoport felismerhetőségét garantálja. Könnyebbé teszi egyrészt az egyéni hang megkülönböztethetőségét másokétól, másrészt az ehhez a hanghoz tartozó művek befogadását azáltal, hogy láthatóvá teszi az azokhoz tartozó kompozíciós elveket, személyiségjegyeket, nézeteket vagy ideológiát.⁵⁵⁵

Az ars poetica jelentésének ez az oldala az irodalom publikus oldaláról, azaz a költői mű fogadtatása felől értelmezhető.⁵⁵⁶ A felépített költői imázs elé az olvasó és a kritikus tart tükröt.

D) Az imázs fogadtatása. „Megszégyenítés” a *Szerelem & hírnév* recepciójában

„Szégyenkezve állok itt, / na igen, de állok. Vigyétek bűneimet is, / erényeimmel együtt, már ha találtok egyet is” – mondja a versbéli költő a kötet az előzőkben már idézett *Nézeteim* című darabjában. Hogy miért is szégyenkezik a költő, az az első sorokból derül ki: „Később egy másik régi barát / a jazz-zenémnek szentelt *Advocate*-ben / másként fogalmazott: / azt írta, ez »vérengző elmebaj«.” A „vérengző elmebaj” kifejezés pszichologizáló értékítéletet sejtet: inkább a versekben kifejezésre jutott gondolatokra, mint a szövegalkotási technikára utal. A *Szerelem & hírnév* verseire tagadhatatlanul érvényesek azok a jellemzők, amelyeket a vallomásos költészethez kötnek. Berryman olyan témákat (szexualitás, öngyilkossági gondolatok, pszichés zavarok, alkoholizmus) tesz verstárggyá, amelyek a korabeli Amerikában tabunak számítottak, és mindezt az önmegértés vágyától hajtva teszi. Tartalmuk miatt így ezekről a versekről csábító lehet kritikai szempontok helyett erkölcsi normák, pszichologizáló szempontok mentén ítéletet alkotni. Úgy, ahogy azt például Serge Fauchereau is teszi Anne Sexton *Élj vagy halj meg* (*Live or Die*, 1966) című kötetéről szólva, amely, mint írja, „[...] jó példa arra, mit alkothat az *Élettanulmányok* nyomán egy csekélyebb tehetség: az [*Élj vagy halj meg*

⁵⁵⁵ MOLNÁR, Az önértelmező költői szöveg, 127.

⁵⁵⁶ Uo.

verseiben] csupán a költő magánéletéről, magánéletének legköltőietlenebb részleteiről esik szó; minden vers az öngyilkosság gondolatával, az elmezavarral és Anne Sexton pszichiátriai kezelésével foglalkozik.”⁵⁵⁷ Ugyanakkor Szlukovényi Katalin a magyar kiadáshoz írott előszavában amellet érvel, hogy Sexton a költő finom érzékenységgel alkotja meg szövegeit. „Bár hangja keresetlenül egyszerűnek és közvetlennek hat, a gondosan megkomponált képek, a gazdag keresztény és gyermekirodalmi utalások [...], valamint a kiegyensúlyozott kötetkompozíciók mind érzékeltetik a szerző átgondolt és kimunkált poétikáját.”⁵⁵⁸

A *Szerelem & hírnév* recepciójában is találkozhatunk Fauchereau kritikájához hasonló ítéletekkel. A kritikusok kifejezetten elmarasztalóan írnak a kötet szövegeiről, egyrészt azért, mert azok – mint Robert B. Shaw írja – túlságosan őszinték, sőt, magamutogatók, másrészt pedig poétikai szempontból is gyengébbek, mint azt az amerikai költőtől megszokhattuk.⁵⁵⁹ A *The Virginia Quarterly Review* hasábjain azt írják a versekről, hogy azok „szégyentelenül önéletrajziak”⁵⁶⁰. Phillips pedig, aki Berryman *Álmodalok* című hosszúversét is vallomásosként, az életrajz tükrében olvassa,⁵⁶¹ pejoratív hangon bírálja Berryman „tisztán egocentrikus” („sheer egocentric”) és „az ént felnagyító” („self-aggrandizing”) kötetét,⁵⁶² túlzottan személyes, a szexualitásra fókuszáló témaválasztását megkérdőjelezhetőnek, költői nyelvét pedig kimondottan felejthetőnek tartja.⁵⁶³ Phillips kritikája azt sejteti, hogy az *Álmodalok* verseit Henry alteregója miatt közvetettebbnek, és ezért jobban sikerültnek tartja. Freud szavaival élve azt mondhatnánk, hogy a *Szerelem & hírnév* azért tűnik elhibázott vállalkozásnak, mert a költő nem képes álmodozásainak „egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel” enyhíteni, és „esztétikai örömet” nyújtani az olvasó számára.⁵⁶⁴

Phillips bírálatáról Fauchereau gondolatai juthatnak eszünkbe. Megfogalmazása szerint a *Szerelem & hírnév* „a költészet ellen elkövetett merénylet”,⁵⁶⁵ amit Berryman

⁵⁵⁷ FAUCHEREAU, *Századunk amerikai költészetéről*, 172.

⁵⁵⁸ SZLUKOVÉNYI Katalin, *Minden fájdalom ellenére* (utószó) = Anne Sexton, *Élj vagy halj meg*, ford. FENYVESI Orsolya, MESTERHÁZI Mónika és SZLUKOVÉNYI Katalin, Bp., 21. Század Kiadó – Versum, 2021, 127–135, 134–135.

⁵⁵⁹ SHAW, Robert B., *Collected Poems: 1937–1971 by John Berryman and Charles Thornbury*, *Poetry* (1990/3), 168–172, 170–171.

⁵⁶⁰ Notes on Current Books (*Love & Fame by John Berryman*), *The Virginia Quarterly Review* (1971/4), clxi–clxiv, clxi.

⁵⁶¹ PHILLIPS, *The Confessional Poets*, 92.

⁵⁶² PHILLIPS, *Balling the Muse*, 72.

⁵⁶³ Uo., 72.

⁵⁶⁴ FREUD, *A költő és a fantáziaműködés*, 63–64.

⁵⁶⁵ PHILLIPS, *Balling the Muse*, 73.

ügyetlen retorikai megoldásaival indokol. Ennek alátámasztására két nyíltan szexuális tartalmú verset hoz példaként, ezért az lehet a benyomásunk, hogy értékítéletébe morális szempontok is vegyülnek. Mintha nemcsak azért állítaná pellengérré az amerikai költőt, mert rosszak a szövegei, hanem azért is, mert túlságosan szemérmetlen és túlságosan szabadosan viszonyul a kötetben érintett témákhoz.⁵⁶⁶ Ebben az esetben valóban arról van szó, hogy a kritika „megszégyeníti” a versek költőjét. Erről szól Gillian White korábban is idézett könyve, amelynek gondolatmenetét Elizabeth Bishop *Five Flights Up (Öt emelettel feljebb)* című verséből idézett részlet értelmezésével indítja:

Gazdája hangja szigorúan csattan fel:
„Szégyellhetnéd magadat!”
De hát mit követett el?
Vidáman ugrált fel s alá;
hajszolta körbe a lehullott faleveleket.

Persze, hogy nincs szégyenérzete.⁵⁶⁷

Miként White rámutat, a gazda „Szégyelld magad!” („You ought to be ashamed!”) felszólítása kétoldalú: egyrészt egyfajta performatív beszédaktusként megteremti a kutya szégyenérzetét, másrészt – paradox módon – azt sugallja, hogy a szégyen érzése már eleve a kutyához tartozott. Csakhogy a kutyának „nyilvánvalóan nincs szégyenérzete”, vagyis a gazda saját szégyenérzetét vetíti rá az állatra.⁵⁶⁸ White szerint a kutya a vers, a gazda pedig az olvasó. A szerző a szégyendinamikának arra a koncepciójára épít, miszerint a másik viselkedése miatt érzett szégyenünket vetítjük rá a másokra: a kutyának ugyanis „nyilvánvalóan nincs szégyenérzete”, szégyent igazából a gazda érez kutyája viselkedése miatt.

⁵⁶⁶ Uo., 73.

⁵⁶⁷ Idézi WHITE, *Lyric Shame*, 1.

His owner's voice arises, stern,
„You ought to be ashamed!”
What has he done?
He bounces cheerfully up and down;
he rushes in circles in the fallen leaves.

Obviously, he has no sense of shame.

⁵⁶⁸ WHITE, *Lyric Shame*, 1–2.

Akárcsak Bishop kutyájának, a versnek, és természetesen a *Nézeteim* költőjének sincs szégyenérzete. Berryman kötetének önreferens utalásai azt mutatják, hogy a költő tisztában van azzal, hogy olvasni fogják a verseit, ami nagyfokú alkotói tudatosságot sejtet: semmit nem ír le véletlenül – ezt jelzik a *Nézeteim* című vers sorai is: „nem cenzúráztam, amit mondtam, / és amit mondtam, erővel & szellemesen”. A versbéli költő reakciója inkább gunyoros, mint szégyenkező hangvételt sejtet.

Szégyenkezve állok itt,
na igen, de állok. Vigyétek bűneimet is,

érenyemmel együtt, már ha találtok egyet is.
Sebeimet úgy tárom elő, mint Coriolanus
A sokaság előtt.
Csak, én, drágám, nem indulok semmilyen választáson,

én nem N. Mailer vagyok, tehetséges, egomániás csatlósom.

A hős Alexandrosz *bánatai*.
A Szent borzalmai –
A legtöbben jól vannak! Thoreau tévedett,
Önmagát ítélte meg.

Mikor asszonyokkal játszadoztam
A keleti parton,
Szószékre vágytam, hogy meggyónjak.
Tépjenek darabokra!

Lincoln egyszer így írt barátjának: „Ajkamba harapok, hallgatok!”⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ I stand ashamed of myself;
Yes, but I stand. Take my vices alike

With some my virtues, if you can find any.
I stick up like Coriolanus with my scars
For mob inspection.
Only, dear, I am not running in any election

A közbeékelt félmondatok („na igen, de állok”, „már ha találtok egyet is”) és a megszólítás („csak én, drágám”) csipkelődésnek hangoznak. Az ötödik strófa sorai („Sebeimet úgy tárom elő, mint Coriolanus / A sokaság előtt.”) átvitt értelemben arra a pillanatra vonatkozhatnak, amikor a költő publikálja, az olvasók elé tárja verseit; a „seb” a költeményekben feltárt érzelmi mélységeket, traumatikus élményeket is takarhatja. A gúnyos hanggal együtt a második versszak („De pokoli fiatal voltam, / nem cenzúráztam, amit mondtam [...]”) és az utolsó előtti strófa sorai („Szószékre vágytam, hogy meggyónjak. / Tépjenek darabokra!”) ugyanakkor azt feltételezik, hogy az olvasók provokálása, a szégyellni való témák verstárggyá emelése tudatos gesztus lehet a költő részéről. A „darabokra tépés” mozzanata arra utalhat, hogy a költő ki van szolgáltatva olvasók ítéleteinek.

A vers zárata („Ajkamba harapok, hallgatok.”) annak a vallomásos beszédmódnak a negálásaként is érthető, amit Glück őszintének nevez. Az idézet ráadásul közvetetten, valójában Lincoln szájából hangzik el, az idézőjel azt is jelzi, hogy ezen a ponton az amerikai elnököt „halljuk”. Ennek a sornak metapoétikus jelentést is tulajdoníthatunk: a költő valós énje elhallgat, másoknak kölcsönöz hangot, azaz szerepeket játszik. Ehhez az értelmezéshez hozzátartozik, hogy Coriolanus nevéből Shakespeare drámájára asszociálhatunk, a vonatkozó performatív sor pedig ekképpen a színpadra lépés mozzanatát idézheti.

A költői imázs és a költő műveinek értékelése és megítélése függ attól is, mit kezd az olvasó a kötet verseinek személyes, életrajzi részleteivel, illetve a kötetben előforduló különböző utalásokkal (a *Nézeteim* esetében Coriolanus, N. Mailer, Alexandrosz, Thoreau nevének említésével). Vagyis mindazzal, ami láthatóvá teszi az egyéni hanghoz tartozó „kompozíciós elveket, személyiségjegyeket, nézeteket vagy ideológiát”.⁵⁷⁰ A

I am not my gifted egomaniacal ally N. Mailer

The sorrows of the Hero, Alexander's,
The terrors of the Saint,—
Most people feel okay! Thoreau was *wrong*,
He judged by himself.

When I was fiddling later with every wife
On Eastern seaboard
I longed to climb into a pulpit & confess.
Tear me to pieces!

Lincoln once wrote to a friend “I bite my lip & am quiet.”

⁵⁷⁰ MOLNÁR, Az önértelmező költői szöveg, 127.

Szerelem & hírnév verseiben a „vallomásosság”, a személyiség története épp annyira meghatározó, mint az a kulturális és társadalmi közeg, amely az ént, a költőt alakítja. A kötet értelmezésében ezért nemcsak az önéletrajzi, hanem az ars poeticus vonatkozásaival is számot kell vetnünk.

IV. ISMERŐS IDEGEN. MAGYAR KÖLTŐK ÉS BERRYMAN

Amint arra több szerző is rámutat, a nemzetközi líra magyarországi megjelenése és fogadtatása igencsak esetleges, és sokszor jelentős szerzők munkái se jutnak el a magyar olvasókhöz.⁵⁷¹ Bedecs László így ír a „világlíra” magyarországi megjelenéséről:

Mindenekelőtt tudatosítsuk, az európai irodalom három csatornán át tud érzékelhető hatást kifejteni a magyarra: egyrészt olyan magyar nyelvű tanulmányokon és esszéken keresztül, melyek idehaza is láthatóvá teszik a közelmúlt és napjaink nem magyar nyelvű irodalmiságát, másrészt, természetesen, a fordításokon keresztül, harmadrészt a világirodalomban tájékozott, azt olvasó, az onnan jövő innovációt közvetlenül felhasználó, saját alkotói munkájába kreatívan beépítő szépírókon keresztül.⁵⁷²

Ahogy azt a bevezető fejezetben már említettem, Berryman verseinek magyar nyelvű recepciója kivételesen jónak mondható. Költészetének magyarországi fogadtatásához nemcsak a korábbiakban már hivatkozott szakmailag igényes ismeretterjesztő munkák járultak hozzá, hanem olyan kortárs költők is, mint Csehy Zoltán, Györe Balázs, valamint Orbán Ottó: mindhárman írtak Berryman személyét, életét és költészetét idéző hommage-verseket. Ezek közül azért emelem ki Csehy versét, mert számomra úgy tűnik, hogy lazábban, játékosabban viszonyul tárgyához, és így más fényben tünteti fel Berryman alakját, mint például Györe vagy Orbán szövegei, amelyek a tragikus sors mentén kapcsolódnak az amerikai költőhöz.

Csehy versének értelmezése után minden bizonnyal kézenfekvőbb lenne a már említett magyar költők Berryman-verseiben ábrázolt különböző Berryman-képeket értékelni és összevetni. Ugyanakkor ebben a fejezetben is szeretnék olyan vonatkozásokat kiemelni és hangsúlyozni, amelyek mentén átértékelhetők az amerikai vallomásos költészet fogalmához tapadó értelmezői gyakorlatok. A dolgozat további részeiben

⁵⁷¹ Lásd pl. KRUSOVSKY Dénés, Láthatatlan könyvek (A Janus Pannonius-díjasok köteteiről) = K. D., *Hemingway szalvétája*, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2019, 112–118, 112.; SZLUKOVÉNYI, Terápiás célú, önmarcangoló őszinteség, online.

⁵⁷² BEDECS László, Fordítás és/vagy átírás? Csehy Zoltán identitás-játékai = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijárat, 2020, 247–253, 247.

fordított perspektívából igyekszem továbbgondolni azokat a kérdéseket, amelyek a Berryman-fejezetekben előkerültek. Egy ilyen jellegű törekvést az támogat, ha olyan magyar költők műveivel is foglalkozom, amelyek párhuzamba állíthatók Berryman szövegeivel, és amelyekről úgy gondolom, hogy finomítják az amerikai költő poétikai gondolkodásáról, költészetéről és verseinek recepciójáról alkotott képet.

Ha külföldi szerzőről van szó, nemcsak az Csehy verséhez hasonló *hommage*-ok, hanem a fordítások, illetve a másik nyelvterületen kapott visszhang tekintetbevétele is érvényes meglátásokkal gazdagíthatja az értelmezéseket. (Az előző fejezet mellett erre mutatok például a *Labda-vers* című versről írott exkurzusban is.) Emellett közelíthetünk olyan szövegek felől is, amelyek valamilyen szálon párhuzamba állíthatók az adott költő munkáival, de a másfajta – életműbéli, kritikai, történeti stb. – kontextus más szempontokat vet fel az értelmezésükben. Több vonatkozásban is gyümölcsöző lehet, ha az olvasó egymástól távol álló költők között talál kapcsolatot: az így párhuzamba állított művek kölcsönösen megvilágíthatják egymást, a következtetések pedig tágabb elméleti keretek között is értékelhetők.⁵⁷³

Az iménti gondolatokból kiindulva dolgozatomban Petri György esszéivel és interjúival, illetve Rakovszky Zsuzsa *Hangok* című ciklusával foglalkozom. Ahelyett, hogy egy-egy kiragadott mű összevetésére koncentrálnék, csak lazán kötöm egymáshoz Berryman és az említett magyar költők szövegeit, így ugyanis nagyobb az értelmezés játéktere. Mivel a párhuzamok megválasztása önkényes és szubjektív, mindkét alfejezetben kitérek arra, milyen szempontok és kérdésselvetések motiválják az összevetéseket. Előzetesen érdemes megjegyezni, hogy Petri és Rakovszky egyaránt későbbi költőgenerációhoz tartoznak, mint Berryman. Ugyanakkor úgy látom, hogy azok a költészeti törekvések, amelyek Amerikában az '50-es és '60-as években voltak meghatározók, a magyar költészettörténetben csak néhány évtizeddel később bontakoztak ki. Berryman időben a magyar Újhold költőivel (Nemes Nagy Ágnessel, Pilinszky Jánossal és Rába Györggyel) alkotott párhuzamosan, az újholdas költészetfelfogás viszont alapvetően eltér attól, ami Berryman verseit jellemzi. A magyar költészettörténetben Petri György, Tandori Dezső és Oravecz Imre köteteihez kötik azt a szemléletváltást, amit az amerikaiaknál John Berryman neve is fémjelez. A magyar

⁵⁷³ A komparatív nézőpont termékenységét hangsúlyozzák többek között a *Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings* című tanulmánykötet szerkesztői is: Editor's Preface = *Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings*, edited by László BENGI, Ernő KULCSÁR SZABÓ, Gábor MEZEI, Gábor Tamás MOLNÁR and Pál KELEMEN, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, vii–viii.

költőhármasság kapcsán a radikális szubjektumfelfogást és a nyelvkritikai attitűdöt hangsúlyozza a szakirodalom,⁵⁷⁴ ami bizonyos mértékig az amerikai költő verseire és poétikai gondolkodására is érvényes.

⁵⁷⁴ Ehhez lásd pl. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története (1945–1991)*, Bp., Argumentum, 1994, 185. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KATONA Gergely, Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére (Petri György: *A delphoi jóshamiscsődöt jelent*), *Alföld* (1994/3), 48–68, 55–56., SCHEIN Gábor, Az individualitás viszonyai a kortárs magyar költészet néhány alkotójánál, *Jelenkor* (1995/1), 31–37, 35.

IV.1. A zene-gourmet csibész. Berryman újragondolt alakja Csehy Zoltán *John Berryman gasztronómiája* című versében

Bedecs László a következő megjegyzéssel egészíti ki a fejezet elején idézett gondolatait: „Csehy Zoltán mindhárom síkon tevékeny: irodalomtörténeti tanulmányokat ír, fordít és ő maga is jelentős költő.”⁵⁷⁵ Csehy 2010-es *Homokvihar* című kötetében két Berryman-hommage jelent meg – magyar költők Berryman-versei közül ezeket tartom a legjobban sikerült vállalkozásnak. Meglátásom szerint a *John Berryman gasztronómiája* a zenei hivatkozások miatt gazdagabb, merészebb szöveg, és több értelmezői szempontot vet fel az amerikai költő műveivel összefüggésben, mint a *Feljárat a Berryman-tanszékre* című költemény, ezért dolgozatomban ezt a verset elemzem részletesen. Mivel nehezen hozzáférhető műről van szó, teljes egészében idézem:

J. B. akkortájt minden ételhez dallamot képzelt,
s minden dallamhoz ételt. Nem, nem volt még alkoholista,
elbocsátással sem fenyegették, féltették, hogy
megint hisztérikusan öngyilkos lesz,
s mi lesz, ha megint, megint elszúrja,
itt, az egyetemen, nehéz elsimítani az
ilyesmit. Hagyták, játsszon csak érzékeivel.
An meiner Wonne willst du dich weiden?
Már-már érzékelési bravúr, ahogy eljutott
a bazsalikom, az oregánó és az apollói
fenséges olíva kromatikus bánatától a páрмаi sonka
hármashangzat-apoteózisáig!
És míg a Poundról írt óravázlatot nézegette,
a konyha felől szűkített szeptim akkordok szálltak,
akár a spanyolmadár illata: cisz-e-g-b, aztán
váratlanul tisztán c-e-g-aisz, egy
bővített kvintszext. Borban pácolt fácán? Hogy
is kerülne a menzára ilyesmi? A gyógyszerek

⁵⁷⁵ BEDECS, Fordítás és/vagy átirás?, 247.

miatt van, nem kéne annyit inni.
Eszében volt még a pazar saltimbocca
a tegnapi olasz étteremben, ahogy összhangba került
fejlesztés, moduláció, ellenpont és dinamika, pedig
nem is igazán akarta lefektetni azt a verselgető libát,
aki vasárnaponként a Szent Patrikban orgonál,
s huszonéves irodalomkritikusokkal hetyeg!
D-fisz-a vagy inkább d-fisz-a-c,
vagy egyéb módosított terchang
szülte váltódomináns: így kezdte érzékelni a sajtos
ravioli bensőséges titkát, s hosszú tanszéki értekezleteken
Cowell és íves hangfűrtjeihez
rendelte a rezgő kocsonyát, a villa hegyén
mozgót poco a poco.
Ó, az olasz konyha, mily muzikális,
s mily zenétlen az amerikai! A francia mint
Chopin pillangó-etűdje,
vagy inkább, szégyellte a német fordulatot,
amolyan vérbeli barokk, eperhabos Tafelmusik.
J. B. nem igazán játszott hangszereken, inkább evett,
és ódon szakácskönyveket olvasott
képtelen partitúrák helyett, s ez, tagadhatatlanul
csibészes bájt adott melankolikus alkatának,
mármint hogy enni járt az operába,
és zenét hallgatni menzára, vendéglőbe.⁵⁷⁶

Azért is emelem ki Csehynek ezt a versét a többi Berryman-hommage közül, mert úgy látom, hogy a benne megjelenő Berryman-kép eltér a recepciótörténetben ábrázolt tragikus sorsú, pszichés gondokkal küzdő „vallomásos” költő alakjától. Ezzel szemben Orbán Ottó és Györe Balázs költeményei azt a Berrymant állítják elénk, aki szenvedései elől az öngyilkosságba menekült. Azért idézik az amerikai költő alakját, hogy saját élethelyzetükre vonatkoztassák az annak érzelmi viszontagságait. Megközelítésemben

⁵⁷⁶ A verset a következő kötetből idézem: CSEHY Zoltán, *Homokvihar*, Pozsony, Kalligram, 2010.

amellett érvelek, hogy a *John Berryman gasztronómiája* elhomályosítja az „elátkozott költő”-portrét – ezt sejtetik a vers első szakaszának sorai is: „Nem, nem volt még alkoholista, / elbocsátással sem fenyegették [...]. / Hagyták, játsszon csak érzékeivel.” Csehy Zoltán verse szabadabb, játékosabb viszonyban kapcsolódik az amerikai költőhöz, mint Orbán Ottó vagy Györe Balázs szövegei. Noha asszociációi meglehetősen távol állnak Berryman költészetétől, gyümölcsöző párbeszédet folytat azzal. Elemzésemben azt veszem sorra, milyen tartalmi és retorikai elemekkel idézi fel Csehy verse Berryman költészetét.

Déri Balázs a következőket írja recenziójában: „Kevés radikálisabban nem-alanyi költészetet ismerek, amelybe még az is belefér, hogy [a költő] belefoglalja saját magát [...], aki [akárcsak Berryman] szintén sokat ül »hosszú tanszéki / értekezleteken«”.⁵⁷⁷ Déri felvetése arra enged következtetni, hogy a *John Berryman gasztronómiája* olvasható maszkversként, az amerikai költő pedig tekinthető a magyar költő alteregójának is. Csehy szövegét azonban ugyanolyan leegyszerűsítő, egyoldalú lehet szerepjátékként értelmezni, mint Berryman *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúversét.

A *Homokvihar* recenzensei a kötet első felének intermediális jellegét hangsúlyozzák.⁵⁷⁸ Az itt olvasható költemények különböző zeneszerzőket – Webern, John Cage, Puccini, Philip Glass stb. – idéznek meg. A versekben megalkotott zenei portrék és átiratok azzal kísérleteznek, hogy miként ragadható meg fizikai valójában a zenei élmény, és hogy miként képezhető le mindez szavakkal. Erre reflektálnak Az *Edgard Varèse-matt* című vers sorai: „Hogyan is olvasom ezt a szöveget, mit hoz ki belőlem, ha / hanggá teszem és minden hangot tárggyá teszek és lesz oldaluk, / peremük[?]” Csehy szövegei elsősorban nem a szavak hangzása vagy zenei struktúrák leképezése miatt kötődnek a másik médiumhoz, hanem reflexiós szinten kapcsolódnak hozzá. Ennek egyik szemléletes példája az *Antheil Budapesten* című költemény. A vers mottója Eric Salzmant idézi, aki szerint „Antheil vademberként tett szert nemzetközi hírnévre”; a lábjegyzetből pedig kiderül, hogy az amerikai származású avantgárd zeneszerző, George Antheil 1922-es budapesti fellépésén annyira nyugtalan és elégedetlen volt a közönség, hogy ő erre válaszul előkapta pisztolyát és a zongorára helyezte, hogy ezzel fegyvelmezze a hallgatóságát. Antheil kirívó egyénisége, illetve az avantgárd lázadó, formabontó szemlélete részben a provokatív szóhasználatban („[é]s

⁵⁷⁷ DÉRI Balázs, „Görög vagyok, menthetetlen”: Csehy Zoltán: *Homokvihar, Bárka* (2010/5), 89–92, 92.

⁵⁷⁸ GABORJÁK Ádám, Intellektuális mézszárlás – Csehy Zoltán: *Homokvihar, Tiszatáj* (2011/3), 97–100.; BEDECS László, A test a fontos, nem a név – Csehy Zoltán: *Homokvihar, Jelenkor* (2011/7–8), 857–862.

hallgatni fogjátok akkor is, a kurva istenit, / hallgatni fogtok akkor is”), részben a sortörések miatt váratlanul ható, különös szókapcsolatokban („visszatérnek / a légből a hangok”, „egy jól hangolt zongora, / fába rejtett acélhúrozott páncéltest” stb.) érhető tetten. Csehy a kultúrtörténeti kontextust is bevonja a versébe: „Én, a vadember, hallottam Amerika dalát, / és repülőgépmotorokról álmodom, / anélkül zenélnék, hogy tudnának / e provinciális koncerttermekről, / én már most magam vagyok a szeriális semmibe zárva.” A „hallottam Amerika dalát” Walt Whitman versének címét idézi; a részlet második feléről pedig Radnóti Miklós *Nem tudhatom...* című versének sorai juthatnak eszünkbe („[k]i gépen száll fölébe, annak térkép e táj, / s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály”). Csehy versének ez a szakasza akkor nyeri el igazán az értelmét, ha tudjuk, hogy az amerikai zeneszerző támogatta a hollywood-i náciellenes szövetség (*Hollywood Anti-Nazi League*) megmozdulásait, és foglalkoztatta az amerikai demokrácia sorsa is.⁵⁷⁹

Csehy Zoltán kötetében, amint azt Gaborják Ádám írja kritikájában, az „intermedialitás tárgyalása során hangsúlyos szerepet kapnak a zene-írás-olvasás-materialitás kérdései is”.⁵⁸⁰ Ez magyarázhatja, hogy miért szerepelnek a zenei tárgyú versek között költőknek – Berryman mellett Hart Crane-nek és Kassák Lajosnak – címzett hommage-ok is. A *John Berryman gasztronómiája* párhuzamot állít a zenei élmény és egy szöveg befogadása között. Mint ahogy a zenei műveket sem a hangzás szintjén vagy a struktúra leképezésével idézi fel a kötet, úgy ez a vers sem emel át egyértelműen visszakereshető szöveghelyeket vagy tartalmi elemeket Berryman verseiből, sokkal inkább azok retorikai megoldásait érzékelteti. Sőt, a verset olvasva nem is Berryman szövegeire, mint inkább John Ashbery *Halálfélelem* című költeményének soraira asszociálhatunk: „És a levegő zongorahanggal áramlik be / Szoknyásan, mintha azt mondaná, »Nézd, John, / Ezt meg ezt hoztam magammal« – azaz egy kis Beethovent, némi Brahmsot.”^{581A}

Ugyanakkor a zene Berryman szövegeinek is lényeges eleme, ami nemcsak a nyelvi hangzás szintjén mutatkozik meg: az életműben több zenei utalásra bukkanhatunk. A 204. *Álomdal* például Schubert *a-moll szonátáját* és Beethoven *Diabelli-variációit* idézi, a 258. *Álomdal* Scarlatti nevét és Mozart *Figaróját* említi, emellett Berrymant

⁵⁷⁹ JOHNSON, John Andrew, George Antheil (1900–1959) = *Music of The Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, edited by Larry SITSKY, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002, 1–10, 7.

⁵⁸⁰ GABORJÁK, Intellektuális mézszárlás, 99.

⁵⁸¹ ASHBERY, John, *Halálfélelem*, ford. MOHÁCSI Balázs = J. A., *Önarckép konvex tükörben*, ford. KRUSOVSKY Dénes, LANCZKOR Gábor, MOHÁCSI Balázs, Bp., 21. Század Kiadó, Versum, 2020, 74.

visszatérően foglalkoztatja Beethoven alakja és munkássága.⁵⁸² Jóllehet az amerikai költő szerteágazó poétikai gondolkodását nem a zene határozza meg, és ezért nem olyan következetes, koncepciózus ilyen tekintetben, mint Csehy. A magyar költő ugyanakkor ezen a ponton akarva-akaratlanul is jól tud kapcsolódni Berrymanhez.⁵⁸³ A *John Berryman gasztronómiája* című vers zenei utalásai nemcsak leírják, értelmezik is Berryman költészetét. Csehy verse Berryman költészetének játékos könnyedségét, dallamosságát és érzelemgazdagságát hangsúlyozza, sőt, a tragikus sorsú költőről alkotott kép ellenében el is túlozza az amerikai költő szövegeire jellemző jegyeket.

Berryman verseiben fontos szerep jut az érzékeknek, a vágyaknak és a szenvedélyeknek, amit Csehy a gourmet-költő alakjának megalkotásával érzékeltet. Berryman szövegei között azonban csak a 4. *Álomdal*ban találunk nyilvánvaló utalást az ételek élvezetére – Berryman ezzel a szexuális étvágyat fejezi ki: „Kompakt & ízletes testét / csirkepaprikással töltve.”⁵⁸⁴ Csehy versében a német nyelvű wagneri intertextusnak („An meiner Wonne willst du dich weiden?” – magyarul: „Gyönyörömből akarsz lakmározni te?”) van finoman erotikus töltete, ami az amerikai költőnek olyan műveire rezonál, mint a *Tisztelgés Bradstreet Úrhölgy előtt*, amelyben a költői én és Anne Bradstreet párbeszéde helyenként erotikus töltetű. Vagy a *Sonnets to Chris (Szonettek Chrishez, 1946)* című hosszúvers, amely szerelmi vallomásként érthető – erre utal a prolóógus is: „Évezredekkel ezelőtt számtalan dalt írt / egy nagyszerű asszonyhoz, akibe bele zúgott, / ki kellene most adnia ezeket?”⁵⁸⁵

A német nyelvű szövegbetétnek döntő szerepe lehet a befogadásában, hiszen megakasztja az olvasót. Az idézet Wagner *Götterdämmerung (Az istenek alkonya, 1848)* című zenedrámájának harmadik felvonásából származik, de ezt nem feltétlenül kell tudnunk, sőt, talán az sem elengedhetetlen, hogy lefordítsuk. Erről esetleg Berryman 366. *Álomdal*ának metareflexív sorai juthatnak eszünkbe: „Ezek a Dalok nem azért vannak, hogy megértsd őket, érted. / Csak azért vannak, hogy vigasztaljanak és megrémítsenek.”⁵⁸⁶ Ha nem tudjuk, mit jelent a wagneri idézet, és nem is akarjuk megérteni, feltűnő lehet a szövegrészlet zeneisége, ami az alliterációkból („Wonne

⁵⁸² Berryman költészetének zenei vonatkozásairól lásd Eve Cobain értő tanulmányát: COBAIN, Eve, „He begot us an engima”: Berryman’s Beethoven = *John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Bern, Peter Lang, 2017, 251–266.

⁵⁸³ Még akkor is, ha elszalasztja a lehetőséget, hogy egy Berryman- és Beethoven-reflexiót fűzzön egybe.

⁵⁸⁴ „Filling her compact & delicious body / with chicken paprika.”

⁵⁸⁵ „He made, a thousand years ago, a-many songs / for an Excellent lady, wif whom he was in wuv, / shall now he publish them?”

⁵⁸⁶ „These Songs are not meant ot be understood, you understand. / They are only meant to terrify & comfort.”

willst”, „du dich”) és az összecsendő, ejtésükben lágy szóalakokból („meiner”, „weiden”) fakad. A szövegbetét dallamossága így anélkül is hatással lehet ránk, hogy egyáltalán értenénk a jelentését.

A *John Berryman gasztronómiája* először az *Alföld* „Irodalom és gasztronómia” című különszámában (2007/9) jelent meg, azaz alkalmi versről van szó – feltételezhetjük, hogy ezért játszanak központi szerepet a szövegben az evéssel kapcsolatos motívumok. Az étel kulináris élvezete és a zenei érzékelés szorosan fonódik egybe a versben, ami a különböző színesztéziás szerkezetekben mutatkozik meg: „az apollói fenséges olíva kromatikus bánata”; „a pármái sonka hármashangzat-apoteózisa”; illetve: „eperhabos Tafelmusik”. Ezek a szabad képzettársítások a zenei élmény, illetve – minthogy a vers egy költői életműre reagál – az irodalmi befogadás érzékiségét ragadják meg. Ezt hangsúlyozza a vers első szakasza is.

Az első két sorban megismételt szintagmatikus szerkezetben csak a szórend módosul: „J. B. akkortájt minden ételhez dallamot képzelt, / s minden dallamhoz ételt.” Ennek a sortöréssel kiemelt tükörszerű szerkezetnek nyomatékosító szerepet tulajdoníthatunk; jelentősége a következő sorok fényében válik világossá. Noha Berryman *Nem. Én nem. Fend a spanyol pengét...* kezdetű utolsó versének megidézésével Csehy utal az amerikai költő nehézségekkel teli életére és öngyilkosságára, el is tereli a figyelmet a tragikus sorsról. A szakaszt záró mondat mellett („[h]agyták játszson csak érzékeivel”) erre utal a korábban már elemzett német nyelvű intertextus is.

A kötet kontextusában egy további jelentéssel is gazdagodik a cím. A „gasztronómiája” szóról asszociálhatunk a „poétikája” szóra. A „gasztronómia” ugyanakkor nemcsak a költészetről való gondolkodás, hanem a zenehallgatás metaforájaként is felfogható: „J. B. nem igazán játszott hangszereken, inkább evett, / és ódon szakácskönyveket olvasott / képtelen partitúrák helyett”; illetve: „enni járt az operába, / és zenét hallgatni menzára vendéglőbe”. A partitúra önmagában csak hangjegyek sokasága: nem érthető annak, aki nem tud kottát olvasni, és nem vált ki hatást anélkül, hogy meg ne szólaltatná a benne lejegyzett zeneművet. A költői szöveg és a felhangzó zenemű a szó átvitt értelmében „ízese”, egy mű befogadása pedig hasonlóan hat a különböző érzékeinkre, mint az ételek kóstolása. Úgy vélem, Csehy szövege ezt a párhuzamot aknázza ki.

A verset olvasva felmerülhet a kérdés, hogyan kapcsolódnak a zenei utalások az amerikai költő szövegeihez. Gaborják Ádám a *Homokviharról* írott kritikájában találóan megjegyzi, hogy az átlagolvasó számára nehézséget okozhat a zenei szálak és

szüzséparafrázisok felfejtése: „Éppen ezért tematikailag némileg hermetikussá, zárttá válik a kötet. [...] Érdemes tehát kutakodni, főleg az Internet korában, mert az élvezetes versek mellett zseniális zenékkal lehet megismerkedni a kötet olvasása közben.”⁵⁸⁷ Talán Csehy Berryman-versének zenei asszociációi is akkor kerülhetnek a helyükre, ha a zenedarabok hallgatása mellett olvassuk a szöveget. A következőkben néhány lehetséges kapcsolódási pontot szeretnék felvillantani.

Wagnert és Berrymant az kötheti össze Csehy versében, hogy mindketten monumentális struktúrákat alkottak. Magyarázhatja az asszociációt a wagneri zenedrámák radikális szenvedélyessége is. Sohár Pál ennek kapcsán a következőket írja: „tervei közül [Wagner] mindig az őt éppen hatalmába ejtő *életérzésnek* legmegfelelőbbet választja ki,” és „ez a titka páratlanul intenzív és hiteles beleélő-képességének, amellyel műveinek tárgyát megjeleníti.”⁵⁸⁸ Amint arra Avasi Béla rámutat, Wagner zenei nyelvének merészsége többek között abban rejlik, hogy karaktereinek jellemét és érzelemvilágát a klasszikus összhangzattan szabályait felülíró hangzatokban formálta meg.⁵⁸⁹ Berryman a wagneri komponáláshoz hasonló merészséggel alkot szövegeket: szabadon hajlítja a sorokat, és olykor a szintaktikai és grammatikai szabályszerűségeket is figyelmen kívül hagyja. Költői nyelvét hozzáigazítja a versében ábrázolt alakokhoz – jó példaként szolgálhatnak erre a *Pszichédalok* darabjai.

Wagner műveinek megidőzéséből jól érzékelhető, hogy Csehy versének zenei és gasztronómiai utalásai motiválatlanul kapcsolódnak Berryman költészetéhez: asszociatívák, ihletszerűek. A vers „[ó], az olasz konyha, mily muzikális” sora például nem is egy konkrét zeneszerző műveit idézi fel. Az „orgona” a barokk zene hangszere; a *Tafelmusik* műfaja pedig Telemann német barokk zeneszerző nevéhez köthető. Ezért ennek a korszaknak a jelentős zeneszerzői is eszünkbe juthatnak a vers olvasása közben – így például Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Pietro Locatelli vagy Giuseppe Tartini. Scarlatti csembalóra írt technikai szempontból izgalmas hangzású darabokat, többségük azonban hegedűművészként alkotott, ezért nem meglepő, hogy darabjaikban a vonós hangszerek játszák a főszerepet. Zeneműveiket könnyed és virtuóz dallamvezetés jellemzi. Erről Berryman verseinek nyelvi gördülékenysége, játékossága juthat eszünkbe.

⁵⁸⁷ GABORJÁK, Intellektuális mézszárlás, 98.

⁵⁸⁸ SOHÁR Pál, Csúcspontok Wagner zenedrámáiban, *Debreceni Szemle* (2013/1), 59–65, 40.

⁵⁸⁹ AVASI Béla, Trisztán-akkord, *A Juhász Gyula Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* (1976/1), 225–240.

A Henry Cowell és Charles Ives amerikai zeneszerzők nevéhez kapcsolható zenei hagyomány felidézése („Cowell és Ives hangfűrtjeihez / rendelte a rezgő kocsonyát”) újítónak, radikálisnak láttatja Berryman költői gyakorlatát. A hangfűrtök egymáshoz közeli hangokból álló akkordok; a zongorista ezért szokatlan módokon, könyökkel, tenyérrel, illetve egyéb eszközökkel szólaltatja meg a hangszeret.⁵⁹⁰ Cowell és Ives zenedarabjaira egyaránt jellemző az atonalitás, ami a harmonikus hangzás ellenében hat. Cowell egyik újítása az is, hogy nemcsak a billentyűket komponálja bele a játékba: a zongorahúrok pengetésével, dörzsölésével, ütögetésével különös, egyedi hangzást kelt,⁵⁹¹ a zongorából így valóságos hangszerkomplexum válik. A zongora Berryman számára a nyelv, amit szabadon hajlít, amivel játszik, és amelyből olyan monumentális szövegegyütteseket alkot, mint amilyen az *Álomdalok* is. Csehy versének felütése („J. B. akkortájt minden ételhez dallamot képzelt”) erre vonatkozó utalásként is érthető, Berryman ugyanis, mint azt már az *Álomdalokról* szóló fejezetben is említettem, több száz *Álomdalt* írt Henry alakja köré. Noha Berryman költői nyelve nem tűnik kimondottan radikálisnak, újítónak, az *Álomdalok* nagyívű koncepciója, illetve Henry személyiségének eleven és aprólékos kidolgozása viszont mindenképpen merész vállalkozásnak mondható.

Csehy verse egymástól távoli zenei stílusokat és korszakokat helyez egymás mellé, amit szokatlan módon egészít ki gasztronómiai utalásokkal. A különleges ínyencségek sorakoztatása („pármai sonka”, „borban pácolt fácán”, „saltimbocca” stb.) egyrészt a zene iránti csodálat kifejezéseként fogható fel. A túlzottan finomkodó szerkezetek („a sajtos ravioli bensőséges titka”; „a fenséges olíva kromatikus bánata”, „a rezgő kocsonya, a villa hegyén mozgó poco a poco” stb.) viszont humorosnak hatnak. A humor forrása abból fakad, hogy Csehy túlesztétizálóan fennkölt stílusban ír a végtelenül egyszerű ételekről. Az egymástól igencsak távol álló, már-már nevetséges képzettársítások, egyrészt – amint arra a vers is utalást tesz – a köztudottan alkoholista Berryman víziói is lehetnek, másrészt ezek a szokatlan asszociációk játékosá teszik a szöveget. Ezt a játékoságot a zárlat Berrymanre vonatkoztatja: „s ez, tagadhatatlanul / csibészes bájt adott melankolikus alkatának, / mármint hogy enni járt az operába, / és zenét hallgatni menzára, vendéglőbe”.

⁵⁹⁰ COWELL, Henry, *The Voice of Lir* for piano (1922), performed by Elif ÖNAL, Bilkent Concert Hall, 29 May 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=vLkg-duiFsE> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 03. 25.)

⁵⁹¹ COWELL, Henry, *The Banshee* (1925), performed by Elif ÖNAL, Bilkent Concert Hall, 29 May 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=WaIByDIFiNk> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 03. 25.)

Csehy Zoltán verse az asszociatív módon behozott zenei utalásokkal Berryman költészetének olyan rétegeire irányítja a figyelmet, amelyek a vallomásos olvasatok elől sokszor rejtve maradnak. A *John Berryman gasztronómiája* finoman kibillenti a tragikus sors felől közelítő olvasatokat, és „csibészes báj” kölcsönöz Berryman, a recepciótörténetben sokszor inkább melankolikusnak láttatott alkotójának.

IV.2. „Gondolta a fene.” A referenciális olvasatok elbizonytalanítása Petri György interjúiban, esszéiben és más szövegeiben⁵⁹² – párhuzam: Berryman önkomentárjai és költészeti tárgyú írásai

John Berryman és Petri György költészetfelfogása és az értelmezésről alkotott gondolataik sok tekintetben hasonlóak egymáshoz. Általánosságban véve elmondható, hogy mindketten rendkívül tudatosan és igencsak ironikusan reflektálnak az életrajzi én és a versbéli én viszonyára. Petri vélhetőleg nem találkozott Berryman verseivel, vagy ha mégis, nem ismerte behatóan az amerikai költő életművét, poétikai gondolkodását, így kizárható a hatástörténeti kapcsolat. Másrészt mindkettőjük befogadástörténetében hasonló kérdések és kétségek merülnek fel: a Petri-recepcióban és a költővel készült interjúkban is visszatérő téma a versek személyessége és életrajzi ihletettsége.⁵⁹³ Kappanyos András tanulmányának elején ezzel kapcsolatban így vélekedik: „Petri György életműve – különösen így, lezárult formájában – néhány olyan kérdés átgondolására kényszeríti az irodalomtudományt, amelyet már valamikor a század elején lezárni vélt. A logikai minimumra csupaszítva: kiiktatható-e, kiiktatandó-e a megértésből az életrajzi tudás? Kiiktatható és kiiktatandó-e a kritikai megítélésből a morál mezője?”⁵⁹⁴ Majd kicsit később meg is válaszolja az itt feltett kérdéseket: „Petri esetében mind a biografizálás, mind a moralizálás kivételesen vonzó lehetőség. Petri kultuszának ez a két fő tartópillére. Az én-narrációknak, mint ez gyakran kiderül, pontos valóságreferenciái vannak. [...] A bennfentességet, a Petriben való jártasságot voltaképp e referenciák ismerete jelenti.”⁵⁹⁵

⁵⁹² Ez a fejezet egy korábbi tanulmányom továbbírása: BRANCZEIZ Anna, Szerzői kommentárok szerzők nélkül. Önreflexív ironia Petri György és John Berryman verskommentárjaiban = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijarat, 2020, 201–211. Dolgozatomban az interjúk és az esszék figyelembevételével gondolatmenetem és a szerzői lábjegyzetről írott értelmezésem újragondolására törekszem, emellett újabb forrásokkal igyekszem alátámasztani felvetéseimet. Ha egy konkrét gondolatot a korábbi szövegemből emelek át, azt lábjegyzetben jelzem.

⁵⁹³ SZIGETI Csaba, Antiretorika. Az eldönthetetlen önéletrajz Petri Györgynél = *Az örök hétfőtől a napsütötte sávig: Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 19–33, 19.; SZABÓ Gábor, „Vagyok, mit érdekelne” (*Széljegyzetek Petrihez*), Miskolc, Műút, 2013, 11.; HORVÁTH, *Petri György költészete*, 13–14.; KAPPANYOS András, *Én itt egész jól. Én-narrációk Petri György költészetében* = K. A., *Hová tűnt a huszadik század?*, Budapest, Balassi Kiadó, 2013, 113–119, 113.

⁵⁹⁴ KAPPANYOS, *Én itt egész jól*, 113.

⁵⁹⁵ Uo., 113–114.

Horváth Kornélia úgy véli, hogy Petri kétségtelenül szubjektumközpontú, személyes hangú verseit valóban könnyű az életrajzi vonatkozások ismeretében olvasni.⁵⁹⁶ (Ehhez az interjúk is számos támpontot adnak.) Másfelől Petri verseinek megközelítése sem merülhet ki pusztán biográfizálásban. Sőt, Horváth szerint „[...] Petri a biográfiai ihletettség és az ebből eredő személyesség kérdését nagyon is átgondolt líraelméleti problémafelvetésbe fordítja át, vagyis éppen nem az empirikus-biográfiai költői személy és a versben megszólaló lírai »én« közötti opozícióban, s nem is a kettő »egybeemosásában« gondolkodik, hanem a kettő közötti *nyelvi-poétikai közvetítettségben*, másképpen a »szerzői« én szövegi és versnyelvi reartikulációjában, azaz a költői-nyelvi megteremtésében.”⁵⁹⁷

Ahogy azt Lapis József is kiemeli tanulmányában, Petri „[...] egyáltalán nem tekintette magától értetődőnek [...] sem azt kihez, illetve ki(k)ről és miről beszél, sem pedig azt [...], hogy hogyan írható körül az »én«, aki beszél.”⁵⁹⁸ Ennek az evidenciának a hiánya a Petri-szakirodalomban hangsúlyozott kételkedő, folyton elbizonytalanodó, ironikus látásmódban⁵⁹⁹ is tetten érhető. A költő maga is azt írja az „ironikus beállítottságról”, hogy az „[...] alapvetően egy kérdező viszony a világhoz. [...] Az ironikus ember folyton kérdéseket tesz föl: Tényleg így van ez? Biztos, hogy így van ez? Nem lehet, hogy a másiknak van igaza? Vagy részben nekem, részben neki?”⁶⁰⁰ Az interjúkat és az esszéket olvasva az lehet a benyomásunk, hogy Petri az olvasóitól is elvárja ezt az ironikus viszonyulást. Úgy tűnik tehát, hogy a magyar költő – akárcsak Berryman – inkább az életrajzi olvasatok elbizonytalanítására törekszik, miközben az értelmezés szabadságának jegyében azt hangsúlyozza, hogy nincs egyetlen érvényes versolvasat és egyetlen érvényes értelmezői szempont.

Keresztury Tibornak adott interjújában Petri a következőket feleli arra a kérdésre, hogy érdekl-e az, amit róla írtak: „Se álszerény, se nagyképű nem akarok lenni, amikor azt mondom, hogy tökéletesen elégedett vagyok a recepciómmal. Nem azért, mert sok szépet és jót is írtatok rólam, hanem mert maximálisan a szabad interpretáció híve

⁵⁹⁶ HORVÁTH, *Petri György költészete*, 13.

⁵⁹⁷ *Uo.*, 21.

⁵⁹⁸ LAPIS József, Előzmény. Néhány gondolat Petri Györgyről = L. J., *Lira 2.0 – Közéletek a kortárs magyar költészethez*, Bp., JAK+Prae.hu, 2014, 174–185, 178.

⁵⁹⁹ Lásd pl. a *Sár* kötet kapcsán KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998, 167.; MARGÓCSY István, Petri és az irónia = M. I., *Hajóvonták találkozása. Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról*, Bp., Palatinus, 2003, 107–126, 112.; HORVÁTH, *Petri György költészete*, 12.

⁶⁰⁰ PETRI György, Irónia és melankólia = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 195–196, 195.

vagyok: onnantól, hogy én megírtam egy verset, mindenki azt lát bele, amit akar.”⁶⁰¹ Hasonlóan reagál Berryman is, amikor a Henry és a költő azonosságát firtató kérdésre így válaszol a korábban is idézett interjújában: „Azt hiszem, ennek eldöntését a kritikusokra bízom.”⁶⁰² Petri és Berryman egyaránt ráhagyják az olvasókra, mit is kezdenek a szövegekkel. Sokatmondó e tekintetben az is, ahogy Petri saját értelmezői attitűdjét jellemzi *Gondolta a fene* című, az *Élet és Irodalomban* közölt cikk-sorozatának első részében: „[...] a műelemzést illetően álláspontom radikálisan relativista: ahány olvasó – annyi olvasat.”⁶⁰³ És később: „[...] nem óhajtok elköteleződni semmilyen módszer mellett sem. Én a termékeny eklekticizmus híve vagyok a líráról való vizsgálódások terén; hol innen, hol onnan szemelgetek, de leginkább *élménybeszámolót* szeretnék nyújtani. Beszámolót arról, hogy itt és most, az éppeni hangulatomban, lelkiállapotomban mit mond nekem a vers, amiről írok.”⁶⁰⁴

Egyetértek Horváth Kornéliával abban, hogy noha Petri esetében nem beszélhetünk „szisztematikusan kifejtett líra- vagy költészetelméletről”, interjúi, esszéi és hosszabb-rövidebb feljegyzései – mint azt az imént idézett részletek is példázzák – figyelemre méltó poétikai és líraelméleti megfontolásokat körvonalaznak,⁶⁰⁵ amelyek a verseit is magyarázhatják. Nem mellékes ebből a szempontból, hogy Petri *Nomen est omen. A líra általános elmélete* című esszéje ars poeticaként is olvasható. Legalábbis erre enged következtetni az, amit a költő az esszé megírásának motivációjáról ír: „Miért is vállalkozom mégis a reménytelennek tűnő feladatra, hogy kifejtsem a líra általános elméletét? Indítékom meglehetősen egocentrikus: szeretném megérteni, hogy tulajdonképpen mit és miért csinálok közel harmincöt éve.”⁶⁰⁶ Az esszé műfajából következően könnyed és személyes hangú szöveg tehát nemcsak a lírai művek sajátosságairól ad képet, hanem Petri költői programjáról is. A disszertáció és a fejezet tárgyának szempontjából elsősorban a lírai én „státuszáról” szóló szakasz lehet lényeges. Petri, akárcsak Berryman, idézőjelek közé teszi az „én”-t, jelezve a szóhasználatban „rejlő

⁶⁰¹ PETRI György, „Az utókornak nem üzenek semmit.” Kérdező: KERESZTURY Tibor (2000) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 447–459, 452.

⁶⁰² An interview with John Berryman by David McCLELLAND et al., 73.

⁶⁰³ PETRI György, „Gondolta a fene” = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 198–202, 198.

⁶⁰⁴ Uo., 201–202.

⁶⁰⁵ HORVÁTH, *Petri György költészete*, 53.

⁶⁰⁶ PETRI György, *Nomen est omen. A líra általános elmélete* = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 227–236, 227–228.

logikai bonyodalmakat”.⁶⁰⁷ Berryman Lowell-esszéjének már idézett részletében a költői én és a valódi ember, az életrajzi én viszonyáról így ír: „[...] a beszélő természetesen sohasem lehet a valódi szerző, akinek címe, társadalombiztosítási száma, kötelezettségei, értékítéletei, emlékei, vágyai vannak.”⁶⁰⁸ Petri megfogalmazása Berryman soraira emlékeztet: „Magából a kifejezésből kitűnik, hogy itt valami sajátlagos entitással van dolgunk, ami különbözik a gyalogjáró, hétköznapi énünktől. És valóban. Amiképpen a személy jelentésű *persona* eredetileg a színész által viselt maszkot jelentette, ugyanígy a lírai én sem esik egybe a költő empirikus énjével.”⁶⁰⁹ A lírai én tehát Petri esetében sem más, mint konstrukció. Megalkotásához persze saját személyiségéből is meríthet, de ettől még nem azonos vele.⁶¹⁰ Parti Nagy Lajosnak adott interjújában ezzel kapcsolatban ezt feleli: „Az én verseim általában nagyon személyesnek és biografikusnak hatnak, holott inkább arról van szó, hogy én kitalálok egy személyt, valamiféle regényhőst, és ahelyett beszélek. Egyáltalán nem tartozom az úgynevezett élmény-költők közé, az életemnek nagyon fontos eseményei és korszakai vannak, ilyen az elő házasságom, [...] amiről gyakorlatilag semmit sem írtam [...]. Nem arról van szó, hogy nem lehetett volna írni erről. Egyszerűen nem érett be verssé.”⁶¹¹

Petrire mély benyomást gyakorolt T. S. Eliot költészete és poétikafelfogása,⁶¹² ami az életrajzi ént, a költő személyiségét háttérbe szorító nézeteire is hatással lehetett. Véleményem szerint a magyar költő hasonlóan értette Eliot gondolatait, és hasonlóan viszonyult a versbéli személyesség kérdéséhez, mint Berryman. A *Költők egymás közt* című antológiában így mutatja be költői önmagát:

Arra is rá kellett jönnöm, hogy hajlamaim is – egyre erősebb filozófiai érdeklődéssel és tanulmányaimmal szoros összefüggésben – arra

⁶⁰⁷ Uo., 232.

⁶⁰⁸ BERRYMAN, Despondency and Madness, 321.

⁶⁰⁹ PETRI, Nomen est omen, 232.

⁶¹⁰ Uo.

⁶¹¹ PETRI György, Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. Kérdező: PARTI NAGY Lajos (1993) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 218–243, 229. Petri egy korábbi beszélgetésben is hasonlóan nyilatkozik erről a kérdésről: „Nézd, ez nagyon furcsa énnekem. A verseim látszólag teljesen életrajziak, igazából kitalált történetek. Én nem tartozom az úgynevezett élményköltők közé.” PETRI György beszél DÁNIEL Ferenc készülő portréfilmjében (1989) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 71–86, 71.

⁶¹² Tódor Jánosnak adott interjújában például kimondottan „felszabadítóknak” találja Eliot hatását. PETRI György, „Rohadtul unlak minket.” Kérdező: TÓDOR János (1991) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 140–145, 142.

indítanak, hogy élményeimet ne a maguk közvetlenségében fogadjam el lírai témául, hanem a bennünk megmutatkozó általánosabb életproblémák természetét és alapjait kutassam. Ez persze együtt jár a líra hagyományos kereteinek felbomlásával, vagy legalábbis kitágításával: egyfelől epikus-dramatikus elemekkel telíti a verset, másfelől – bizonyos fokú – lemondást jelent a személyességről. A felszabadító példát ehhez végül is T. S. Eliot költészetében találtam meg.⁶¹³

Petri arra vonatkozó megjegyzése, hogy költőként az „általánosabb életproblémák természete és alapjai” foglalkoztatták, egybeesik azzal, amit amerikai pályatársa Lowell-esszéjében, illetve egyik interjújában Pascalra hivatkozva mond. Berryman szerint a költészet általában az emberi élet problémáit tárja fel, olyan kérdésekre keresi a választ, amelyek a költőn kívül még sokakat érintenek.

Mint az az iménti interjú- és esszérezletekből kitűnik, ha értelmezésről van szó, Petritől – akárcsak Berrymantól – alapvetően távol áll az életrajzi megközelítés lehetősége. Ennek ellentmondani látszik, hogy interjúiban sok mindent elárul magáról, verseinek valóságreferenciáiról, olyannyira, hogy Kappanyos szerint ezek nélkül elképzelhetetlen az értelmezés, sőt, mint Kappanyos írja, „[a] szerző „demonstrálta azt akarja, hogy ismerjük ezeket a történeteket”.⁶¹⁴ Petri ugyanakkor rendre az hangsúlyozza, hogy minden csak konstrukció. Mintha az utókornak megfogalmazott üzenete is arra szólítana fel, hogy ne az emberrel, hanem a műveivel foglalkozzunk: „Felejtsek el, vagy olvassák a verseimet, a könyveimből minden kiderül.”⁶¹⁵ Ehhez kapcsolódóan Szigeti Csaba következő szellemes gondolatokkal indítja tanulmányát:

Azt hiszem, ugyancsak meglepő volna, ha valaki azzal állna elő, hogy Petri György életrajzával foglalkozik. Meglepő volna, hiszen a legtöbb mai irodalomtudományi iskola [...] egyetért abban, hogy a szerző életrajza nem tartozik a tudomány szak tárgyához [...]. Ráadásul Petri életrajzával foglalkozni azért is meglepő volna, mert a szerző [...] előszeretettel verte

⁶¹³ PETRI György, [Bemutatók a *Költők egymás közt* című antológiában] = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 25–26, 25.

⁶¹⁴ KAPPANYOS, Én itt egész jól, 115.

⁶¹⁵ PETRI, „Az utókornak nem üzenek semmit”, 459.

át vagy hagyta cserben azokat az olvasóit, akik a versek alapján ezek mögé élettrajzi referencialitást (valóságvonatkozást) próbáltak odaképzélni.⁶¹⁶

Szigeti meglátásait igazolja a *Vagyok, mit érdekelne* című ciklushoz fűzött szerzői lábjegyzet is. Egy szerzői lábjegyzettől azt várnánk, hogy valamilyen módon segít a szöveg jobb megértésben. Petri azonban valóban cserben hagyja az olvasóit. Buday Bálint a költő más lábjegyzeti kapcsán emellett érvel, hogy ez a forma Petri esetében „gyakran válik az irónia eszközüvé”: „a grammatikai modalitás felfüggesztésével”, „lebegtetésével” a költő „[...] saját szerepét és megszólalását igyekszik folyamatosan relativizálni.”⁶¹⁷ A *Vagyok, mit érdekelne* című ciklus elé írott lábjegyzet szövege az irónia „lebegtető”, kételyeket ébresztő retorikai játékával az élettrajzi olvasatokat, illetve a költő és lírai én azonosításának lehetőségét bizonytalanítja el:

Szerzői lábjegyzet az utolsó ciklushoz

Ezeket a verseket a szerző 134 évvel ezelőtt írta, s amikor felébredt 134 évig tartó álmából, egyáltalán nem tudta, hogy kicsoda ő. Először csúcsesztergályosnak gondolta magát, később osztályvezetőnek egy meg nem nevezhető intézményben, majd úgy vélte, hogy ő a vécésnéni Pécssett, a Dzsámi mellett. Olykor horkolt mély ébrenlétében, olykor felesége gyengéden oldalbarúgta, mondván, hogy „Gyuri! Ébresztő!” Olyankor a költő bambán ránézett, és megkérdezte, ki az a Gyuri. A költő fokozatos, de gyors elhülyülése következtében hagyatékát fentebb említett szívszerelme rendezte sajtó alá.

ünneplői és gyászolói⁶¹⁸

A felütés igencsak meghökkentő, hiszen ha a költő 134 évvel ezelőtt írta a verseket, majd 134 évre elszenderült, az azt jelenti, hogy már legalább 134 éves, ami emberi léptékekben elképzelhetetlen. A költő először azt sem tudja hol van, és kicsoda ő valójában: az lehet

⁶¹⁶ SZIGETI Csaba, *Antiretorika*, 19.

⁶¹⁷ BUDAY Bálint, „Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről.” A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, '80-as és '90-es évek magyar lírájában = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijárat, 2020, 183–195, 189.

⁶¹⁸ PETRI György, *Verses 1971–1995*, Pécs, Jelenkor, 1996, 463.

a benyomásunk, hogy még mindig alszik, de legalábbis nincs egészen tudatánál, így elvesztette idő- és térérzékelését. Erre utalhat a „horkolt mély ébrenlétében” oximoronszerű szintagma. Horkolni alvás közben szoktunk, a mélység pedig az alvás minőségét jellemzi. Másrészt a horkolás és a horkantás bizonyos értelemben metonimikus viszonyban áll egymással: a horkantás egy pillanatnyi hang a horkolásból (ha felriadunk, horkantunk egyet), a „mély ébrenlét” pedig az álom és az ébrenlét közötti határmezsgyét jelöli.⁶¹⁹ A költő tompa valóságérzékelését jelzi még „bamba” tekintete és „fokozatos, de gyors elhülyülése” is.

Ugyancsak meghökkentő lehet, hogy egy szerzői lábjegyzetet egyes szám harmadik személyben fogalmaznak meg, ahogy az is, hogy szöveget nem a költő vagy a hagyatékát sajtó alá rendező szívszerelme jegyzi, hanem „ünneplői és gyászolói”. Ez a fordulat és a hagyaték említése azt sejteti, hogy – barthes-i fordulattal élve – „a szerző halott”, ami magyarázza a múlt idejű formát is. De ha a szerző már nem él, akkor miért szerzői a szerzői lábjegyzet?

Feltűnő, hogy a költő, aki még azt sem tudja, hogy hívják, mindennek képzelet magát, csak éppen költőnek nem. Ha pedig nem tudja, hogy költő, azt sem tudja, hogy az itt közölt verseket ő írta. Az lehet a benyomásunk, hogy ezzel a szöveg leválasztja a szerzőről a műveit. Ezek a szerzőtől függetlenül létező szövegek viszont így csak a befogadásban kaphatnak új életre. Meglátásom szerint a lábjegyzet azokat az elméleti meglátásokat sűríti magába, amelyek a befogadó aktív szerepére apellálva mintegy szerzővé avatják az olvasót. Ehhez köthető Gadamer elgondolása arról, hogy a befogadás a szerzővel és a művekkal folytatott „együttjátszás”, amely a befogadó részéről „maximális szellemi aktivitást igényel”.⁶²⁰ Irodalmi példájában Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének lépcsőleírására reflektál. Az olvasó nemcsak olvassa, „kibetűzi” a szöveget, hanem a befogadás során bizonyos értelemben alkot is (Gadamer példájában újraalkotja azt a látványt, amit Dosztojevszkij leír).⁶²¹

Dosztojevszkij ezt a lépcsőt bizonyos módon leírja. Ebből egész pontosan tudom, hogy néz ki a lépcső. Tudom, hogyan kezdődik, aztán homályba vész, majd balra kanyarodik. Ez oly világos, hogy szinte tapintható, ennek

⁶¹⁹ A szintagma értelmezésére vonatkozó gondolatokat korábbi tanulmányomból veszem át (BRANCZEIZ, Szerzői kommentárok szerzők nélkül, 204.).

⁶²⁰ GADAMER, Hans-Georg, A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, ford. BONYHAI Gábor = H.-G. G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 11–84, 43.

⁶²¹ Uo., 46.

ellenére tudom, hogy a lépcsőt senki más nem „látja” úgy, mint én. S mégis: mindenki, aki engedi hatni magára ezt a mesteri elbeszélőtechnikát, a maga részéről egész pontosan fogja „látni” a lépcsőt, s meg lesz győződve, hogy az olyan, amilyenek látja.⁶²²

Petri lábjegyzetében a feltételezett szerző többszörösen eltávolodik önmagától: egyrészt azzal, hogy egyes szám első személyben kommentálja magát, másrészt azzal, hogy másokkal jegyzi a kommentárját. Ha a reflexióban elválik egymástól a megfigyelt és a megfigyelő, úgy az önreflexióban, amint arra Deborah Forbes Berryman verseiről szólva rámutat, az én megkettőződik.⁶²³ Sőt, Petri áttételes önkomentárjában a szerző alakja *mise en abîme*-szerűen meg is sokszorozódik.⁶²⁴ A költő „ünneplői és gyászolói” nemcsak az olvasók, hanem a kommentár jegyzőiként a szerzők is, akik a „valódi” szerzőtől függetlenül értelmezik, és azzal, hogy továbbgondolják, bizonyos értelemben tovább is írják a szöveget.⁶²⁵ Ennek tükrében a ciklus kihagyásos címét a következő betoldásokkal is értelmessé tehetjük: „vagyok, [de] mit érdekelne [bárkit is a tény, hogy vagyok]”. A címről így Petri az utókornak megfogalmazott üzenete juthat eszünkbe („[...] olvassák a verseimet, a könyveimből minden kiderül”⁶²⁶). A szerzői lábjegyzet a referenciális keretekkel folytatott játékban azt hangsúlyozza, hogy a költő személye érdektelen: arra kérdésre, hogy „ki az a Gyuri”, nincs válasz. A lábjegyzet tekintetbevétele a versek befogadására is hatással lehet: ennek nyomán már csak fenntartásokkal azonosíthatjuk a lírai ént a költővel.

Petri interjúi, költészeti tárgyú írásai és az előbbieken értelmezett szerzői lábjegyzet ugyanúgy kételyeket ébreszt az életrajzi olvasatokkal szemben, mint Berryman interjúinak ironikus önreflexiói, illetve az *Álomdalok* 1969-es kiadását felvezető előszó. A két költő között Eliot személyességfelfogása lehet az összekötő láncszem: Petri személyességről, a költői és az empirikus énről alkotott gondolatai így Berryman személyességfelfogását és Eliotról alkotott gondolatait is árnyalják.

⁶²² Uo., 45.

⁶²³ FORBES, Deborah, *Sincerity and the Staged Confession: The Monologues of Browning, Eliot, Berryman, and Plath = D. F., Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2004, 82–115, 83.

⁶²⁴ A szerző alakjának megsokszorozódására vonatkozó gondolatokat is a korábbi értelmezésemből veszem át (BRANCZEIZ, Szerzői kommentárok szerzők nélkül, 204.).

⁶²⁵ Ennek radikális formája a hipertextuális játék, amely során a már létező mű továbbgondolásából és továbbírásából új mű is születhet. ECO, Umberto, *Az irodalom néhány funkciója*, ford. GECSER Ottó = U. E., *La Mancha és Babel között. Irodalomról*, ford. BARNÁ Imre és GECSER Ottó, Bp., Európa, 2004, 7–29, 25–26.

⁶²⁶ PETRI, „Az utókornak nem üzenek semmit”, 459.

IV.3. A költő mint „drámaíró”. Rakovszky Zsuzsa szerepvers-felfogásáról a *Hangok* című ciklusa kapcsán – párhuzam: Berryman *Pszichédalok* című ciklusa

Berryman korábban értelmezett *Pszichédalok* című ciklusa nem csak Yeats és Rilke verseit idézheti. A magyar költészettörténetből leginkább Rakovszky Zsuzsa – a címe miatt rilkei hatást tükröző – *Hangok* című ciklusára emlékeztethet.⁶²⁷ Ez a párhuzam ugyanakkor nemcsak Rakovszky ciklusának hatástörténeti vonatkozásait gazdagíthatja, de Berryman verseinek megértéséhez is szolgálhat további adalékokkal. A magyar költő szerepvers-felfogása, illetve a drámai monológ fogalma árnyalja az amerikai költő verseinek megközelítését is. A vallomásos olvasatok a szerepverseket rendszerint a költő identitáskereséseként, maszkhúzásként vagy szerepjátásként értik. Ezzel szemben a „műnemváltás küszöbén” (Parti Nagy Lajos)⁶²⁸ álló Rakovszky miniatűr regényként vagy drámaként gondolja el a szerepverset. Ehhez hozzátartozik, hogy Rakovszky – akárcsak Berryman – regényeket és novellákat is írt, amelyek a versekből nőttek ki magukat. Ezzel kapcsolatban Szőnyi Tamásnak adott interjújában a következőket mondja: „Prózát szerettem volna írni, de elakadtam vele, éppen a ki beszél probléma miatt. Volt anyag, de hiányzott a narrátor.”⁶²⁹ Imreh András kérdésére pedig ezt feleli: „Igazán lírainak nevezhető verseket talán az első két kötetben írtam, és aztán kezdtem valami olyasmivel próbálkozni, ami már talán inkább vagy a drámához, vagy a prózához áll közel, még ha verses formában is.”⁶³⁰ És kicsit később: „Szokták kérdezni, hogy akkor tulajdonképpen miért nem drámát [írok]. Végül is, ha az ember megkonstruálja a beszélőt, kitalál neki egy előzetes élettörténetet, és így amikor megszólal, akkor már valamit lehet róla tudni, akár a címből, vagy van egy helyzete, ez éppúgy mehetett volna, mondjuk, a dráma, mint a próza felé.”⁶³¹

Rakovszky dráma- és prózaírói ambíciói magyarázzák a szerepversekről megfogalmazott felvetéseit is. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián tartott *Énvers – szerepvers* címmel közölt székfoglaló-előadásában a költő arról beszél, hogy

⁶²⁷ Rakovszky ciklusát a következő kötetből idézem: RAKOVSZKY Zsuzsa, *Hangok*, Bp., Cserépfalvi, 1994. A főszövegben szemléltetésként idézek teljes szövegeket és részleteket is. Emellett a kötet és a ciklus teljes egészében elérhető a PIM DIA oldalán is. Online: <http://reader.dia.hu/online-reader/open?epubId=933&component=933&locale=hu> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 10. 12.)

⁶²⁸ PARTI NAGY Lajos, Ki beszél a versben? Rakovszky Zsuzsa: *Fekete-fehér, Holmi* (1992/2), 284–292, 285.

⁶²⁹ RAKOVSZKY Zsuzsa, Szerepversek (Szőnyi Tamás interjúja), *A világ*, 1991. július 3., 52–54, 52.

⁶³⁰ RAKOVSZKY Zsuzsa, „Azt hittem, hogy fikció, pedig emlék...” Rakovszky Zsuzsával Imreh András beszélgetett, *Beszélő* (2008/9). Online: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/„azt-hittem-hogy-fikcio-pedig-emlek...”> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 09. 10.)

⁶³¹ Uo.

a szerepversekben úgy konstruálja meg a figurákat, mintha drámát vagy prózát írna. Különböző élményeiből, mások életéből is merítve felépít egy karaktert, a szerepvers beszélőjét: „És ami a legfontosabb, amikor sikerül megtalálni egy szerepvers beszélőjét, és behatárolni életkorát, társadalmi helyzetét és más efféléket, akkor ezzel jóformán automatikusan már egy hanghordozás és szókincs is adva van, amelyre, mondhatni már csak rá kell támaszkodni, hogy a versben beszélő személyen keresztül elmondhassam, amit mondani szeretnék.”⁶³²

Ez a Rakovszky interjúban és a székfoglaló-előadásban körvonalazódó szerepvers-felfogás a drámai monológ fogalmához áll közel. *Költők és maszkok* című könyvében Rácz István különbséget tesz drámai monológ és maszkvers között. Felvetése szerint a drámai monológ inkább a belső monológgal, a maszkvers pedig a tudatfolyammal mutat rokonságot. „A drámai monológ [...] tisztán artikulált gondolatokat közvetít (alapja a beszéd) egy olyan [eleve megalkotott] karakteren keresztül, akinek jelleme nem változik a versben, csupán az olvasó róla alkotott véleménye.”⁶³³ Ezzel szemben a maszkvers „a gondolatokat gyakran ugyanúgy születésük pillanatában ragadja meg, mint a tudatfolyam. Ez a verstípus nem egy eleve megalkotott karaktert tesz megismerhetőbbé az olvasó számára, hanem a szemünk láttára alakítja a jellemet, vagyis magát a maszkot.”⁶³⁴ Rakovszky – akárcsak Berryman vagy Rilke – már eleve megalkotott, jól kidolgozott karaktereknek ad hangot verseiben, vagy ahogy Parti Nagy Lajos írja a *Fekete-fehér* című kötetéről írott kritikájában: a „lírai én Rakovszky költészetében eddig sem csupán elmosódott médium, közvetítő, hanem részletesen kimunkált, nagyon is elevenné teremtett »személy«.”⁶³⁵ *Énvers – szerepvers* című előadásában a költőnő a drámai monológáról szólva M. H. Abrams meghatározását idézi. A *Hangok* című ciklus értelmezését tekintve Abrams definíciójának a leglényegesebb eleme a harmadik pont: „A beszélő alakjának kiválasztásában és megformálásában elsősorban az vezérli a költőt, hogy igyekszik minél jobban érzékeltetni az illető személy jellemét és érzéseit, méghozzá oly módon, hogy ez minél inkább fölkeltsze az olvasó érdeklődését.”⁶³⁶

⁶³² RAKOVSZKY Zsuzsa, *Énvers – szerepvers* (a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián, 2009. december 10-én elhangzott székfoglaló-előadás leírata), *Holmi* (2010/3), 282–289, 286–287.

⁶³³ D. RÁ CZ István, *Költők és maszkok: Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 18.

⁶³⁴ *Uo.*, 18–19.

⁶³⁵ PARTI NAGY, *Ki beszél a versben?*, 288.

⁶³⁶ ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Publishers, 1993⁶, 48. Idézi és fordítja: RAKOVSZKY, *Énvers – szerepvers*, 287. Az Abrams definíciójához fűzött kommentárban

A *Hangok* című ciklus tizenhat versében különböző figurák (pl. az öregasszony, a bukott diktátor, az elhagyott lány, a kövér öregasszony, a narkomán, az özvegy, a trónfosztott királynő stb.) szólalnak meg. Parti Nagy megfogalmazása szerint „[l]ejárt, peremre szorult figurák Rakovszky hősei, hétköznapi vagy azzá szürkült szomorú emberek, nagyon is köznapi konfliktusokkal, hangsúlyozottan prózai kellékek és körülmények között.”⁶³⁷ A verseket olvasva az lehet a benyomásunk, hogy a *Hangok* mindegyik szereplőjének egyéni jelleme és saját története van. Rakovszkyt parafrázálva Szőnyi Tamás megjegyzi, hogy a költőnő sok esetben „több személyből gyúrta össze” figuráit: „A [n]arkománt például egy drogosokkal foglalkozó bartánője „szállította”, a [k]övér asszony egy agresszív közértesnő és egy rémséges gyermekkori tanítónő kereszteződéséből született.”⁶³⁸ Különösen a terjedelmes, prózaszerű költeményekben feltűnő, milyen részletes és érzékletes képet festenek a szövegek arról, aki beszél. Ebben a vonatkozásban Rakovszky ciklusa inkább Berryman dalaival tart rokonságot.

A *Hangok* monológjait akár egy színpadon is elő lehetne adni. „Sőt, írja kritikájában Szilágyi Ákos, mintha Rakovszky is úton lenne a »versben megszólaló drámai jellemek« megteremtése, a színpadi dráma felé, s csak idő kérdése, mikor jut el a színpadig (ahogy annak idején Márton László vagy nemrégiben Parti Nagy Lajos).”⁶³⁹ Jóllehet Rakovszky a legkevésbé sem szánja színpadra verseit, székfoglaló-előadásában megfogalmazott gondolatai arról tanúskodnak, hogy a versbeszélő hangját úgy kell megmunkálni, hogy a szöveget egyedi módon, a figura jellemét és érzéseit érzékeltetve lehessen megszólaltatni: „egy idő után kezdtem rájönni, hogy a beszédhanghoz való közelítéshez először is a beszélőnek, a lírai énnak a megkonstruálására lenne szükség, vagyis előbb el kellene tudnom képzelni ezt a bizonyos személyt, aki beszél, és akkor tudnám megteremteni a sajátos hanghordozását – hogy aztán az olvasás során végbemehessen az ellenirányú folyamat, és a hanghordozásból az olvasó újra összerakja azt a bizonyos személyiséget.”⁶⁴⁰ Ez a gondolat egybecseng azzal, amit Kulcsár Szabó Ernő a lírai művek befogadásának dialogikusságáról ír. *Költészet és dialógus* című tanulmányában Kulcsár Szabó amellet érvel, hogy a vers létformájának kiteljesedéséhez

Rakovszky ismét a regényhez és a drámához hasonlítja a szerepverseket: „Vagyis eszerint a költő és a versben beszélő szereplő énje között meglehetősen nagy távolság van. Ez a személy, mire elmondja a mondandóját, önkéntelenül elárul magáról mindenfélét, amit talán titkolni szeretett volna, akárcsak egy dráma vagy regény szereplője.” (Uo.)

⁶³⁷ PARTI NAGY, Ki beszél a versben?, 290.

⁶³⁸ RAKOVSZKY, Szerepvers, 52.

⁶³⁹ SZILÁGYI Ákos, Rakovszky Zsuzsa: *Hangok, 2000 Irodalmi és Társadalmi Havi* (1994/12), 53–60, 59.

⁶⁴⁰ RAKOVSZKY, Énvers – szerepvers, 283–284.

szorosan hozzátartozik a befogadás mozzanata, a „megszólaltató utánmondás”.⁶⁴¹ Kulcsár Szabó szerint a líra esetében „[...] mindig olyan szövegekkel van dolgunk, amelyek – ha az én-deixist általában a *beszédhelyzet* deixiseként fogjuk fel – a hangzó mondás nyelvi jelenségét hívják életre.”⁶⁴²

Rakovszky ciklusában a hanghordozás eleveenségéhez a versszövegek zeneisége (az erőteljes ritmizáltság és a tisztán összezsengő rímek) mellett az egyenes idézés gyakori használata is hozzájárul. Emellett a mondat tagolása, a központozás is fontos szerephez jut befogadás közben: „»A kislánynak mit hozhatok?«”, kérdem az anyjától” (*Jób*); „Azt mondja: »Erzsikém, maga csupa ideg, / miért nem lett színésznő?«” (*A szép utasnő*); „»Mégis, ezt hogy gondolja«, kérdem tőle, »drága? / Azt képzeled, hogy a szabály magára / nem érvényes talán?«” (*Kövér asszony a melegben*). Az olvasó előtt valóban életre kelnek a *Hangok* figurái: halljuk és látjuk őket, mintha tényleg egy dráma szereplői volnának. Még egyedibbé és kifejezőbbé teszi a hangokat Rakovszky verseinek képi és nyelvi gazdagsága, ami a választékos szóhasználatban, a gyakori jelzős szerkezetekben és ezzel összefüggésben az aprólékos leírásokban érhető tetten. Ennek egyik szemléletes példája a *Kövér asszony a melegben* című vers egyik részlete:

Milyen hőség van itt! Kisül a lelkem.
Ha összeér, mint a csalán, a combom
úgy csíp, nyakig csalánban pácolódom
ebben az összeizzadt szűk köpenyben...
Igaz, én mégse kaphatom magamra,
ahogy a tanulólány szokta, egy szál
semmi kis bugyira – örökké ott ál
az ajtóban, hogy a fényt hátba kapja,
s a puszta rózsaszínje átdereng...
„»Csak álldogálj, fiam,« mondom, »felőlem!
Szülsz kétszer, és az lesz, ami belőlem,
belőled is: híg háj, csomós erek!«”

⁶⁴¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó (*Alföld könyvek*), 1998, 30–45, 37.

⁶⁴² Uo., 36–37.

Rakovszky érzékletesen erős képekkel teszi nyelvivé a kellemetlen testi tapasztalatot. A „kisül a lelkem” és a „csalánban pácolódom” szintagmák a forróság érzetét ragadják meg, a csalán-hasonlat pedig az izzadással és a belső combok összedörzsölődésével járó égő érzésre utal. A tanuló lány alakja a kövér asszony ellentétéként tűnik fel: a kövér asszonnal kontrasztban úgy képzeljük el, mint aki nagyon fiatal és nagyon vékony. A tanuló lánnyal szembeállítva a kövér asszony teste még nagyobbnak tűnhet. Rakovszky szövegét olvasva a kövér asszony valóban úgy jelenik meg előttünk, ahogy önmagáról beszél: „Szülsz kétszer, és az lesz, ami belőlem, / belőled is: híg háj, csomós erek!” Ehhez a verses jellemábrázoláshoz hozzátartozik a kövér asszony kellemetlenkedő, kötözködő viselkedése is. Rakovszky azt érzékelteti, hogy az elviselhetetlen hőség hogyan csapódik le a kövér asszony reakcióiban: a testi érzetet megragadó csalán-hasonlat a nő modorára is vonatkoztatható.

A *Hangok* másik jellegzetes darabja a *Nők a kórteremből* című ciklus. Ezek a versek azért is lesznek annyira elevenek, mert Rakovszky nagyon pontosan idézi az olvasó elé a kórház és a szülészet hangulatát és a zsúfolt, sokágyas kórtermeket. Az első vers következetes rímképlete, nyolc szótagos, ritmikus sorai és a visszatérő refrén („nem is tudom, miért”) monotonná teszik a szöveget. A monotónia nemcsak a versbeszélő érzelmi állapotára utalhat, hanem a kórházi mindennapok kiszámítható unalmára is. Ezt a kiszámíthatóságot jelzi a szövegben a „megint” határozószó is: „Hat óra van. Hozzák megint / görgős kocsin a reggelit, / zörögve a kórtermen át / oszlat maradék éjszakát.” A második vers felütésében pedig a kövér esőcseppek a várandós nők metaforáiként is érthetők: „Pár kövér csepp / most araszol az ablaküvegen. / Meg-megiramlanak, önsúlyuktól ki-kitérnek. / Halványan ismerős a nő, aki a terem / túlvégébe inog, a mosdó fele [...]”

A ciklus öt darabjából négy olyan nőnek ad hangot, akiknek a gyermekáldás és a szülés a boldogság helyett érzelmi megpróbáltatást jelent. Olyan, mintha a kórteremben fekvő nők magukba roskadva gondolkodnának, és a szövegek ezeket a belső monológokat hangosítanák ki. Valastyán Tamás jó érzékkel figyel fel a folyóiratközléseknél és a kötetben szereplő cikluscím különbségére, és az ebben rejlő értelmezési lehetőségekre.⁶⁴³ Az előzőleg folyóiratokban közölt⁶⁴⁴ verseket Rakovszky *Egy nő a kórteremből* címmel közölte. Valastyán a kötetbéli címváltoztatással kapcsolatban a következőket írja:

⁶⁴³ VALASTYÁN Tamás, A zúzódás poétikája. Rakovszky Zsuzsa költészetéről = V. T., *Tűnni és újra-eredni. Versről – prózáról – kritikáról*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13–54, 32–33.

⁶⁴⁴ Lásd a *Holmi* 1992/7. és 1993/2., illetve a *Jelenkor* 1993/4. számában.

A többes szám utalhat ugyan arra, mintha itt több nő mondaná el egymás után a maga történetét ugyanabból a kórteremből, azonban az öt szakaszban markánsan karakterizálódó lírai ének közötti hasonlóságok [...arra engednek következtetni], hogy a *Nők egy kórteremből* című költeményben nem több nő monológjait olvashatjuk, de nem is egy egyszerű dramatizált énjátéknak lehetünk a tanúi – amikor is a vershős hol ebbe, hol abba a szerepbe képzele bele magát –, hanem a mindig másként megtapasztalt én gyönyörű-felkavaró s megrázó történeteinek nyomait követhetjük végig. Ily módon a lírai szubjektum eloldódik a drámai monológ szintjétől, s a szerep szituatív jellegéhez képest inkább megsokszorozódik, disszeminálódik, mintegy feloldódik abban a funkcióban, amely képes egy léhelyzetet a maga többrétűségében bemutatni, egyáltalán képes az egzisztencia működését reprezentálni.⁶⁴⁵

Noha Valastyán gondolatmenetét meggyőzőnek tartom, megközelítésemben mégis amellet érvelek, hogy a *Nők egy kórteremből* olvasható többszereplős drámai költeményként is, amelyben különböző sorstörténetek körvonalazódnak, amihez hozzátartozik, hogy Rakovszky ezekben a verseiben is érzékletes metaforákkal ragadja meg az egyéni élményeket. Úgy vélem, a címadási különbség annak is betudható, hogy Rakovszky nem egyben közölte a ciklust, hanem mindig csak egy-egy darabot – egy-egy nő monológját. Igaz ugyan, hogy a ciklus első két verse együtt jelent meg, de a második vers olvasható az első vers folytatásaként is, mintha ugyanaz a nő beszélne életének egy másik szakaszában. Valastyán egyébként mélyre menő alapossággal és érzékenységgel elemzi a ciklust; dolgozatomban csak egy-egy meghatározó részlet értelmezésére szorítkozom, hogy alátámasszam felvetésemet.

A ciklus első versében az egymást követő strófák, emléktöredékek között alig-alig érzékelhető átmenetek, a szintaktikai határokat sértő enjambement-ok az idő múlásának gyorsaságát érzékeltetik. Ezt jelzi még a „futó napok, hetek” szintagma, illetve a közbeszúrt „rögtön” és „már” határozószavak is. A visszatérő refrén („nem is tudom, miért”) az értetlenkedés kifejezéseként is érthető. Mintha a versbeszélő számára is felfoghatatlan lenne, hogyan lett ennyire gyorsan kislányból felnőtt, feleség és anya. A versben uralkodó felsorolásszerű, nominális szerkezetek arra utalhatnak, hogy a

⁶⁴⁵ VALASTYÁN, A zúzódás poétikája, 33.

versbeszélő elidegenedett önmagától, nem tud azonosulni azzal az élethelyzettel, amelybe került. Szintén erre utalhat a kilencedik strófa első fele: „[n]em vágy, nem is döntés, nem is / remény, csak épp amerre visz / az ár”. A szülés metaforája („mikor az éles szilvamag / kilő az érett szilvaszem / hasadt husából véresen”) nemcsak az erős testi fájdalmakat érzékelteti: a tárgyiasító, egyes szám harmadik személyű leírás a nőt is tárgyiasítja, elidegeníti önmagától. Az utolsó két versszak képei az életet fenyegető körülményeket, bántalmazó légkört sejtetnek.

[...] e harsány túlvilágba itt,
hol fém vakít és fény hasít,
a tárgyak éle húsba vág,
hő van, hideg van, szomjuság,
nem is tudom, miért,

üres, kitartó lárma, és
a napsütés, akár a kés,
villám öröm vált hosszú kint,
és kezdődik minden megint,
de nem tudom, miért,
nem is tudom, miért.

A „harsány túlvilághoz” olyan képzetek társíthatók, amelyek ellentétben állnak a születéshez kapcsolódó konnotációkkal. A *vakító fém*, a *hasító fény*, a *húsba vágó éles tárgyak* és a napsütés–kés disszonáns hasonlata a testi fenyegetettség metaforáiként foghatók fel, az „üres, kitartó lárma” az üvöltözés, veszekedés hangjait idézheti. A szöveg monotóniája a változtatás lehetetlenségét is jelzi: mintha a nő képtelen lenne kilépni az élethelyzetéből.

A „villám öröm vált hosszú kint” sor a szülés folyamatára, a „kezdődik minden megint” pedig az újabb és újabb terhességekre is utalhat. Ez a jelentés különösen akkor merülhet fel, ha a ciklus második verse felől olvassuk újra ezeket a sorokat. A második szövegben ugyanis a férje igényeit és szükségleteit kielégítő eszközként ábrázolja a nőt, akinek az az egyetlen feladata, hogy szüljön és „jó” feleség legyen. A sok szülés után meggyötört, „csíkokkal összeszabdalt” test érzékletes metaforája a „száraz borsóhéj”, amelyből az ízletes, zsenge borsószemek már kipotyogtak, és ami ezért többé már nem

lehet kívánatos. A rezignált jövőképben a „fekete fal” az identitásvesztett, kontúrok nélküli én képi megfelelője. Rakovszky finom érzékenységgel jelzi a gyerek felé vetített énkép identítasalakító fontosságát: „A gyerek is hamar rettegni megtanulja / sötét rosszkedvet. / Fekete fal leszek, mely álmában újra s újra / közé s az élete közé mered.” A versben érzékelhető ironikus önreflexió („bálvány [leszek], a tűzhely és a szalámis szendvics őre”) és a vers zárlatában megfogalmazott ábránd jelzi, hogy a versbeszélő ki akar törni az élethelyzetéből: a „fény-árny arányok”, akárcsak a „fekete fal”, a „sötét rosszkedv” ennek kivetülései lehetnek. A zárlatban elképzelt világ, a vágyakozó hang ellentétben áll a korábban érzékelhető rezignáltsággal. A versbeszélő, min arra Valastyán értelmezése is rámutat, ellazult, kényelmes testhelyzetben láttatja magát, a „mozgó fellegábra” festői leírása a gondtalanság érzésével társul.⁶⁴⁶

Világok, amelyekhez nem kohol más
fény-árny arányokat az érzelem.
Hol egy pléden feküdnék hanyatt, vagy egy vitorlás
fedélzetén, szemem
a mozgó fellegábrán – minden egyszerre formás,
apró, színes és jelentéktelen.

A ciklus harmadik verse témáját tekintve eltér az előző kettőtől. Ez a szöveg egy halva született gyermek traumájának feldolgozhatatlan hatását érzékelteti. Véleményem szerint a vers lényegi része az új gyermek születésének pillanatait megragadó utolsó szakasz. Az örömteli eseményt nyugtalanító részletek zavarják meg, amelyek a hold képében manifesztálódnak. A hold feltűnésével, mint Valastyán Tamás írja, „egy különösen gazdag mitopoétikai játéktér nyílik a költeményben, hiszen a hold egyik nagyon erős mitológiai jelentésköre a születéshez és a halálhoz kötődik: egyfelől a ciklikus ismétlés, a halál képzetét jeleníti meg, másfelől a nőiség, a szülés-születés, a gyermekáldás kapcsolódik hozzá.”⁶⁴⁷ Úgy gondolom, hogy Rakovszky versében inkább az előbbi jelentés dominál. A „higany tonnányi csöpp” szintagmában a mérgező higanyról a betegsége, halálra asszociálhatunk, a „tonnányi csöpp” paradoxon szerkezete pedig érzékletes képi megjelenítése a lappangó szorongás, a félelem betüremkedésének. A vers zárlatában a Hold „gonosz” és „szenvtelen” tekintete is baljós érzéseket kelt.

⁶⁴⁶ VALASTYÁN, A zúzódás poétikája, 41.

⁶⁴⁷ Uo., 44.

Most csönd van, éjszaka, béke. A lét megint ép.
Nyirkos kis fény tapad csapzott csöpp fejtetőre.
Szám száraz, mellcsúcsomból a forró gyöngeség
hullámokban rezeg szét. Magas, felhőtlen ég,

a Hold mint szétszaladt higany tonnányi csöppje
üli meg a B épület tetőgerincét.

Álmodtam-e, mikor úgy tűnt, hogy a világ csak
egy zárt gyufásdoboz: a szűk, sötét helyen
szüntelen recsegés és nyüzsgés, hajszálnyi lábak
kaparnak mindhiába, s a Hold kerek kiváogat
az alacsony fedélen, szemrés egy szenttelen
kísérletezgető, gonosz kíváncsiságnak?

A negyedik vers is egy mélyen traumatizáló élményt önt szavakba. A felütésben felidézett álomban az ember hajába akaszzkodó denevér és a tejben úszkáló svábbogár természetüknél fogva szorongáskeltő képek.⁶⁴⁸ A vers indítása ugyanakkor csak az utolsó strófák felől nyeri el jelentését: a rémálomszerű vízió a nem kívánt terhességgel kapcsolatos félelmeket jeleníti meg. Noha az én felberek az álmából, a szöveg enigmatikus jellege és az álomszerű képek („Reggelre kelve láttam, / a lila folyadék a fiolában // pár perc, s fehérre vált.”; „A falról végtelen combok, dinnyényi mellek / nézték, ahogy véznán, ruhátlanul didergek.”; „a fejem fölött a lámpa mélytengeri szörny tapadókorongja”) azt az érzetet keltik, hogy az én az egyik álomból a másikba zuhan, de legalábbis nem tért magához egészen. Erre utalnak az ötödik és hatodik strófa sorai: „majd snitt... Üres, homályos fájdalomra // eszmélek föl. Üres vagyok, szabad.” Az elliptikus szerkesztés miatt egybefolynak a felidézett emléktöredékek, a „feleszmélés” így nemcsak azt jelezheti, hogy az én magához tért a műtéti altatásból, hanem azt is, hogy ezúttal tényleg felébredt a szorongató álmából. A felszabadultság érzése azonban nem lehet teljes. Ezt sejteti a vers zárata: „[...] a nyírt gyepet betoncsík, kavicsáv metszi át. /

⁶⁴⁸ Valastyán Tamás így értelmezi ezeket a képeket: „a denevér egyes elképzelések szerint az anyaság szimbóluma, viszont a hajba ragadt denevér képe (lévén ez az állat más értelmezések szerint fallikus jelkép) a megessétségtől való félelem érzetét erősíti, ily módon készítve elő a későbbi kórházi abortusz aktusát, a megcsonkított, meghíúsított anyaság pillanatát, amelyet a tejben körbe-körbe úszkáló »óriás svábbogár« érzékletes képe csak még jobban hangsúlyoz.” VALASTYÁN, A zúzódás poétikája, 45–46.

Piros padok. Poros petúniák.” A gyepet átszelő „betoncsík” és „kavicssáv” az abortusz mély nyomokat hagyó lelki és testi megrázkódtatásának metaforáiként érthetők. A piros színhez és a petúniához a harag érzése társul: az alliteráló sor pattogó hangzása a szövegzenében is érzékelteti az erőteljes érzelmeket. A „poros” jelző ezeknek a rossz érzéseknek az elfojtására utalhat.

Az első négy vers szereplőinek fájalmát a ciklus ötödik darabja enyhíti, mint Valastyán írja, „a meggyötörtetés, a reményvesztettség és a rezignáció totálissá válását az ötödik szakaszban ismét egy váltás, egy bravúrosan alkalmazott dramaturgiai megoldás akadályozza meg.”⁶⁴⁹ Ez a vers az örömteli szülés-születés pillanatát rögzíti, „melyben a lírai én is újjászületik”.⁶⁵⁰ A költemény első szakasza az újszülött arcának aprólékos, festői leírása:

Az árnyékkal kitöltött
szemgödrök, szájugok, a hosszú pilla
árnya az arc szírom bőrén, a két szemöldök
lehelet íve, a cimpák halvány rubinja,
a langyos homlokon gombostűfejnyi gyöngyök,
a lámpa törpe mását ismételve – mintha
tükörök sora támadna az időben,
itt elmosódva, ott már tisztán kivehetően [...]

Egy újszülött arcát nézve gyakran találgtják, kire hasonlít a gyerek, kinek a vonásait örökölte. Ezt a hétköznapi gesztust ragadja meg Rakovszky a tükör-hasonlaton keresztül kibomló asszociatív emlékezés folyamában. Az egymásba ívelő, képekben gazdag sorokból emléktöredékek villannak fel. A „vagy” elválasztó kötőszó azt sejteti, hogy ezek az emlékmozaikok nem egyvalakire vonatkoznak.

[...] ugyanez a magas homlok, kissé csapott áll
a Főtéren, mikor még Sópiacnak
hívták, vagy Récerétnek... Szüret vagy vasutasbál
hevében ellazult kontyot igazgat
a széles körmű kéz, vagy ággá száradva babrál,

⁶⁴⁹ Uo., 49.

⁶⁵⁰ Uo.

szenilis buzgalommal bontja valami madzag
bogait, elgörbült szöveget egyenget,
vagy nyugszik összefonva végleg...

Rakovszky verse a tükör és a tekintet identitásmeghatározó szerepének⁶⁵¹ retorikai játékát valósítja meg. Az utolsó strófában egymásba nyíló szemek tükörpozíciót hoznak létre. Az így létrejövő képben egyszerre tükröződik az újszülött és az anya arca, és az ősök vonásai is: „és ahogy fölé hajolva / elnézem, és a kék szem / szemembe nyílik, mintha rég halott, / öröktől ismerős szemekbe néztem / volna, úgy érzem, és mintha hol itt, hol ott / lennék én is”. Valastyán Tamás a ciklus többi versére vonatkoztatva így értelmezi ezeket a sorokat:

Arról van szó, hogy a megszületett, ily módon állandóan ismétlődő és persze megismételhetetlen gyermekarcban hogyan idéződnek fel az addig élt életek, miként formálódnak újra az elmosódó vonások, tehát hogyan tér vissza mindújra ugyanaz, s egyúttal miképp válik ez az arc egyedivé, egyéniséggé. Egyszóval hogyan értelmeződik újra a halál a születésben, s a születés miféle halálmomentumokat rejt magában. Ez a lapos, kissé elkoptatott gondolat poétikailag gazdagon-evidensen járja be Rakovszky Zsuzsa kórtermi verseit.⁶⁵²

Még szembetűnőbb Rakovszky verseinek érzelmi gazdagsága, ha egy eltérő hangú költő szövegei mellett olvassuk azokat. Ciklusaik azonos címe és hasonló törekvéseik miatt kézenfekvőnek tűnik Rakovszky és Rilke verseit párhuzamba állítani egymással. Az *özvegy* című versnek Rilke *Az özvegy dala* című költeménye lehet a párdarabja. *Az özvegy dala* Csorba Győző fordításában⁶⁵³ sokkal érzelemdúsabb, mint az eredeti. A nyugatos

⁶⁵¹ Lacan a tükör-stádiumot identifikációs mozzanatként értelmezi: „Arról van csupán szó, hogy a tükör-stádiumot mint egy identifikációt kell felfognunk,” ami „[...] nem más, mint átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz.” (LACAN, Jacques, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* [1993/2], 5–11, 6.) Sartre pedig mások rám irányuló tekintetének én-konstituáló szerepét hangsúlyozza. Ehhez lásd pl. a következő jellemző szöveghelyet: „A másik tekintete saját létemen túl létezővé tesz ebben a világban, egy olyan világ közegében, ami egyszerre *ez-itt* és túl van ezen a világon.” (SARTRE, Jean-Paul, *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 323.)

⁶⁵² VALASTYÁN, A zúzódás poétikája, 51.

⁶⁵³ RILKE, Rainer Maria, *Az özvegy dala*, ford. CSORBA Győző = *Rilke versei*, szerk. VÁRADY Szabolcs, Bp., Európa, 1983, 101.

fordítói hagyományt idéző⁶⁵⁴ fordítás a hatásosabb és jobb hangzás kedvéért több ponton is elszakad a német nyelvű szövegtől, és szenvedélyes fordulatokkal (pl. „Mi az élet? Ó, én ostoba [...]”; „nem az enyém volt még ez a bánat”; „aj-bajjal is a sors látogat, / s roncsként neki mit sem érsz”) tarkítja azt. Ezért igyekeztem úgy fordítani Rilke versét, hogy stílusában közelebb hozzam az eredetihez.

Az özvegy dala

Kezdetben jó volt hozzám az élet.
Meleget adott, s merészséget.
Akkor még nem sejthettem,
hogy ez jár minden ifjúnak.
Nem tudtam, az élet mit jelent,
fogyott egyszer csak évről évre,
s nem volt már se jó, se új, se csoda,
mintha kettészakadt volna.

Nem az övé, s nem is az én vétkem;
más nem jutott, vártunk türelmesen,
de a halál nem.
Láttam, ahogy jön (mily' szörnyűséggel),
s néztem, ahogy elvesz és elvesz,
de még nem az enyém volt ez.

Hát az enyém, az enyém mi lehetett?
Nem a sorstól kaptam letétbe
ezt is, az én nyomorlétemet?
S a sors nemcsak az örömet akarja,

⁶⁵⁴ Vilmos Eszter a „formahű, szépség- és hangzásközpontú” nyugatos fordításpoétika jellegzetességei között említi a túlesztétizálást és a szavak szemantikájához képest a fonetikai jegyek előtérbe helyezését is. VILMOS Eszter, Emma és az okos szüzek. Két versfordítás-elemzés = *Annona Nova. A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve*, szerk. Lisa OBERMEIER, MÁTÉ Zsolt, RÉTFALVI P. Zsófia, SZANYI-NAGY Judit, VILMOS Eszter és VÖRÖS Eszter, Pécs, PTE BTK, Kerényi Károly Szakkollégium, Virágmandula Kft., 2016, 65–83, 65–66.

a kint és a jajokat is kéri vissza,
s megveszi a romot, ha régi is.

Jött a sors, hogy semmiért cserébe,
minden arcvonásomat megszerezze,
míg a természet haladt.
Végeladás volt napra-nap,⁶⁵⁵
s mikor már mindenből kifogytam,
tárva-nyitva hagyott, s lemondott rólam.⁶⁵⁶

Amint arra korábban már utaltam, úgy látom, hogy Rilke dalai személyes és közvetlen vallomások helyett általános érvényű tapasztalatokat fogalmaznak meg. *Az özvegy dalának* középpontjában kevéssé a gyász érzése, az özvegyi léthez kapcsolódó érzések állnak, mint inkább az emberi sorshoz és a halálhoz kapcsolódó egyetemes ideák. Ehhez

⁶⁵⁵ Ez Csorba Győző megoldása.

⁶⁵⁶ Rilke versét a *Das Buch der Bilder* című kötet korábban már hivatkozott 2018-as újrakiadásából idézem.

Das Lied der Witwe

Am Anfang war mir das Leben gut.
Es hielt mich warm, es machte mir Mut.
Daß es das allen Jungen tut,
wie konnt ich das damals wissen.
Ich wußte nicht, was das Leben war –,
auf einmal war es nur Jahr und Jahr,
nicht mehr gut, nicht mehr neu, nicht mehr wunderbar,
wie mitten entzwei gerissen.

Das war nicht seine, nicht meine Schuld;
wir hatten beide nichts als Geduld,
aber der Tod hat keine.
Ich sah ihn kommen (wie schlecht er kam),
und ich schaute ihn zu, wie er nahm und nahm:
es war ja gar nicht das Meine.

Was war denn das Meine; Meines, Mein?
War mir nicht selbst mein Elendsein
nur vom Schicksal geliehn?
Das Schicksal will nicht nur das Glück,
es will die Pein und das Schrein zurück,
und es kauft für alt den Ruin.

Das Schicksal war da und erwarb für ein Nichts
jeden Ausdruck meines Gesichts
bis auf die Art zu gehn.
Das war ein täglicher Ausverkauf,
und als ich leer war, gab es mich auf
und liess mich offen stehn.

hozzátartoznak az egyén életén túlmutató reflexiók: „ez jár minden ifjúnak”, „s néztem, ahogy elvesz és elvesz, / de még nem az enyém volt ez”, „a sors nemcsak az örömet akarja, / a kint és a jajokat is kéri vissza”. Meglátásom szerint az egyes strófák az élet egy-egy szakaszát is jelölik. Az első versszak az ifjúság, a második a középkorúság, a harmadik az öregkor élettapasztalatát rögzíti, az utolsó strófa pedig a haldoklásról és a halál pillanatáról ad érzékletes képet. A „die Ausdrücke des Gesichts” (szó szerint „az arc lenyomatai”, fordításomban: „arcvonások”) kifejezésről egy sokat élt, megtört ember ráncai és tekintete juthat eszünkbe.

Az lehet a benyomásunk, hogy Rilke verse egyetlen gondolatból bomlik ki: az egyén életét a sors irányítja, a sors pedig uralhatatlan. A harmadik versszak sorai antropomorfizálják a sorsot: az életekkel szabadon üzletelő kereskedőként, a mítoszokból is ismert sorsistennők modern alakjaként tüntetik fel.⁶⁵⁷ A sors az egyén életének kizárólagos tulajdonosa: ezt hangsúlyozza „a letétbe kapott élet” gondolata is. Rilke következetesen viszi végig a sors-kereskedő párhuzamot. Az utolsó strófában a „végeladás” kifejezés a halál előtti napok képi megjelenítéseként érthető. A vers „als ich leer war” („amikor üres voltam”, „amikor kiürültem”, fordításomban: „amikor mindenből kifogytam”) félsora pedig a halálra, a halál után következő semmire utalhat.

Ha Rilke dala felől olvassuk Rakovszky *Az özvegy* című versét, még feltűnőbb annak vallomásos, szubjektív csengése. Rakovszky költeménye tömör, verbális képek egymásutánja; első olvasatra igencsak enigmatikus, nehezen hozzáférhető szövegnek tűnik. Értelmezésem szerint ez a vers a házastárs elvesztésének lírai feldolgozása, központi képe pedig a nyolcadik strófában bomlik ki. Ezek a sorok a halott társ utáni vágyódásként, a halálvágy kifejezéseként is érthetők.

Ahogy hevertem,
s néztem, beteltem és mégsem beteltem
az arcát, valamit, úgy tűnt, még kezdenem kell

⁶⁵⁷ Rilke költészetére egyébként jellemző a mítoszteremtő gesztus, ami hozzátartozik ahhoz, hogy versei általános érvényű léttapasztalatokat közvetítenek. Erről bővebben lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, Mérték és hangzás. Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában = K. SZ. E., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, Budapest, 1996, 100–123, 103.

vele, de mit? Talán a
díványpárnát, ha rászorítanám? Ha
előhívnám a mását, sötétségembe zárva?

Most, mindenén túl,
hörgő csapból a víz, újból elindul,
lüktetve, végem új kezdetbe fordul –

vágyak, remények
vesztén is bujtogat, hogy mégis éljek,
a régi dallam, csak hangszíne mélyebb:

málló, molyos szövetben
fémszál cikázik egyre fényesebben,
belőlem minden elmúlhat, csak ez nem.

Az arcra szorított párna a fojtogatás mozzanatát idézi, a „sötétségembe zárva” félsorról pedig az önkívület állapotára vagy a halálra asszociálhatunk. Az ezt következő strófa második és harmadik sorában („hörgő csapból a víz újból elindul / lüktetve végem új kezdetbe fordul”) a „hörgés” a fuldoklás után levegőért kapkodó hangot idézi, míg a „lüktetve végem” pedig a „lüktető vér” kifejezést sűríti magában, és az élet és a halál között húzódó keskeny határmezsgyét jelöli. Az „újból induló víz” és az „új kezdet” nyilvánvaló utalás az élet folytatására, a gyász utáni életszakasz kezdetére. A „málló, molyos szövet” a bomló testre emlékeztet, a „fényesen cikázó fémszál” pedig a lélek metaforájaként is érthető. A vers zárlata azt a közkeletű gondolatot ragadja meg, hogy a másik emléke, szelleme halála után is velünk marad.

A költemény első fele a zárlat tükrében válik világossá. A gyászoló özvegy mások tekintetében keresi elvesztett társát ([k]ésőbb kerestem / kék-zöld szemekben, mindenféle testben”), akit végül az őt körülvevő tájban fedez fel: a kék ég és a zöldellő föld a másik szemének színeit idézi. A felütés azt a pillanatot rögzíti, amikor az özvegy felkel az ágyból és kinéz az ablakon. A szöveg kellemes érzetet keltő apró részletekben ragadja meg az álomképszerű látványt.

Ahogy kelek fel,
s a horgolt függöny réseit a reggel
kitölti cseppfolyós, fehér egekkel,

látom: begöngyölt
szatén, a tejfeles-pohárnyi földből
az éjszaka újhagyma szára tört föl,

s hogy egyre jobban
erősödik a fény, zölden belobban,
öröm fut át, akár mikor gyerekkoromban

láttam: foszló fehérek,
sötét avar között fű zöldje éled,
lobog: homályos tartalmú ígéret.

Sorról sorra sejlenek fel az örömteli motívumok: „a horgolt függöny réseit a reggel / kitölti cseppfolyós, fehér egekkel”, „látom: begöngyölt / szatén, a tejfeles-pohárnyi földből / az éjszaka újhagyma szára tört föl”, „egyre jobban / erősödik a fény, zölden belobban”. A felkelés mozzanata átvitt értelemben is érthető: mintha az özvegy éppen bénító, mély gyászából ocsúdna fel. Innen közelítve a tavaszi tájat idéző látvány, az „erősödő fény” és a „belobbanó zöld” is az új kezdetet szimbolizálja.

A szakirodalomban leginkább Eliot verseivel állítják párhuzamba Rakovszky szövegeit.⁶⁵⁸ A *Hangok* címe ugyanakkor Rilke ciklusát, koncepciója pedig Berryman verseit idézheti. A *Pszichédalokhoz* hasonlóan a *Hangok* szintén jellemezhető „pszichológiai tanulmányok sorozataként”.⁶⁵⁹ Erre rímelt Németh G. Béla megfogalmazása is: kritikájában felveti, hogy Rakovszky verseit nevezhetnék „verses karakterrajzoknak, típust és egyedet egyaránt megjelenítő verses karcolatoknak, sorsmintázatoknak is”.⁶⁶⁰ Berryman verseinek értelmezését tekintve Rakovszky

⁶⁵⁸ Lásd pl. SZILÁGYI Ákos, Rakovszky Zsuzsa: *Hangok*, 57.; MESTERHÁZI Mónika, „Szilárd sötét a légnemű sötétben.” Eliot és Rakovszky: hatás és párhuzam = M. M., *Evidenciák. Esszék versekről és költőkről*, Miskolc, Műút, 2019, 132–142.

⁶⁵⁹ Ezt a disszertáció korábbi fejezetében is idézett kifejezést Joel Conarroe használja Berryman *Pszichédalok* című ciklusáról írott értelmezésében. CONARROE, *John Berryman*, 45.

⁶⁶⁰ NÉMETH G. Béla, Sok jó vers kis kötetben. Rakovszky Zsuzsa: *Hangok, Holmi* (1995/4), 548–550, 549.

szerepvers-felfogása szintén érdemes a továbbgondolásra. A *Pszichédalok* darabjai is lehetnek miniatűr drámák, drámai monológok, de a vallomásos olvasatok ezzel nem vetnek számot. Ennek tekintetbevétele azonban nemcsak a *Pszichédalok* vagy az *Álomdalok* megközelítéséhez szolgálhat adalékokkal, hanem a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúvers műfaji meghatározásának kérdéséhez is.

V. ÖSSZEGZÉS, KÖVETKEZTETÉSEK ÉS TOVÁBBI KUTATÁSI IRÁNYOK

Az amerikai irodalomtörténetben John Berrymant még most is a vallomásos költészet egyik meghatározó alakjaként tartják számon. Költészetére általában lírai önéletrajzként tekintenek, verseit pedig pszichoanalitikus elméletek kerestüztében olvassák. A Berryman-recepcióban Philip Coleman 2014-es, a dolgozatban többször is hivatkozott monográfiája jelenti a fordulópontot. Coleman munkája nemcsak azért számít fontos mérföldkőnek, mert a teljesség igényével taglalja Berryman költészetét, hanem azért is, mert megkérdőjelezi a vallomásos költészet felőli olvasatok létjogosultságát.

Egyetértek Coleman felvetéseivel abban, hogy Berryman verseit lehet másként is olvasni, a vallomásos költészet ideája, illetve az ehhez kapcsolódó értelmezések kizárólagossága pedig erősen megkérdőjelezhető. A vallomásos költészet fogalma alig több, mint értelmezői konstrukció, különböző szempontok együttese, azaz Compagnon kifejezésével élve, egy „befogadási vázlat”.⁶⁶¹ Berryman költészete nem csupán privát tartalmak gyűjteménye, verseinek értelmezésében a vallomásos olvasatokon túlmutató szempontok is mozgósíthatók.

Abból, hogy Berryman költészete „személyes”, értelemszerűen nem következik, hogy verseiben pszichoanalitikus modelleket követ. Önkommentárjaiból, esszéiből és kritikáiból kitűnik, hogy az újkritikusok hatása alatt az amerikai költő nemcsak az életrajz felőli olvasatokat bizonytalanítja el, hanem – a két- vagy többértelmű személyes névmásokkal – azt is eldönthetlenné teszi, ki beszél a versben. Az a gondolat, hogy Eliot költészete is „személyes”, tovább tágítja a berryman-i személyességfelfogásról alkotott képet. Úgy tűnik, az amerikai költő szerint minden vers személyes, amely általában az emberi lét problémáit tárja elénk. A különböző verseket mindössze azt különbözteti meg egymástól, hogy más eszközökkel közelítenek tárgyukhoz.

Kutatásaim során Berrymannek azokkal a verseivel és köteteivel foglalkoztam, amelyek kitüntetett figyelmet kaptak a vallomásos olvasatokban. Egyértelműen ilyen az *Álomdalok*, amely Berryman egyik legtöbbet értelmezett hosszúverse. De ilyen a *Pszichédalok* is, amelyről ugyan kevesebb értelmezés született, az *Álomdalok*

⁶⁶¹ Ehhez lásd Compagnon, a bevezető fejezetben már idézett gondolatait a műfajról: COMPAGNON, *Az elmélet démona*, 181–182.

vonatkozásában azonban rendre említésre kerül. A dolgozat egyik tanulsága, hogy a művek címkézése, egysíkú olvasata elkerülhető, ha – a kritikai olvasat jegyében – mindig az éppen értelmezett szöveghez igazítjuk a kérdésvetéseinket és a szempontjainkat. A verseket és köteteket értelmező fejezetek azt mutatják, hogy Berryman kritikusként és irodalomtörténészként rendkívül tudatos, a történelmi múltra és a társadalmi problémákra egyaránt érzékeny költő. Ezért sem tartom helytállóknak címkézni a költészetét.

A *Pszichédalok* darabjait a vallomásos olvasatok vélhetőleg szerep- vagy maszkkversekként értelmeznék. Dolgozatomban Rilke és Yeats hatásának figyelembevételével közelítettem a ciklus verseihez. Amellett érveltem, hogy a német és az ír költő verseinek tükrében szembetűnő a hangadás és a sorsközösség-vállalás gesztusa. Berryman a kiszolgáltatott, nehéz helyzetben lévő vagy a társadalomból kirekesztett embereknek ad hangot. Emellett finom érzékenységgel és aprólékosan dolgozza ki a versekben ábrázolt figurákat. Mindez túlmutat a puszta szerepjátszáson, a közvetett vallomástétel gesztusán. Rilke és Yeats ciklusának fényében úgy tűnik, Berryman azért dolgozza fel mások történetét, hogy rámutasson a XX. századi társadalomban jelenlévő problémákra.

Hasonló következtetésre juthatunk a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* című hosszúvers esetében is. Az értelmezők Bradstreet alakjára maszkként tekintenek, ami a szerzői intenciót tekintve is leegyszerűsítő. A vers angol címében (*Homage to Mistress Bradstreet*) jelzett műfaji meghatározásából következően nem megkerülhető az a kérdés, hogy miért éppen egy 17. századi, puritán költőnő életének eseményei állnak a mű középpontjában. Berryman verse a történelmi források újraírásával olyan képet alkot Bradstreetről, amely ellentétes a róla és a puritánokról megfogalmazott idealizált elgondolásokkal. Ilyen tekintetben a *Tisztelgés Bradstreet úrhölgy előtt* nem csupán Berryman életének allegóriája, hanem az amerikai nemzet történetének újragondolása is.

Az *Álomdalokat* kézenfekvő lehet Freud álomfejtésről alkotott gondolatai felől magyarázni. Ugyanakkor Berryman versében az álomnak más konnotációi is vannak, és a hosszúvers címe érthető az amerikai álomra tett utalásként is. Ehhez kapcsolhatók az amerikai társadalomra és a 20. század eseményeire tett reflexiók. Mivel az *Álomdalokban* összekapcsolódik a privát élettörténet és a közösség sorsa, ez a megközelítés jól kiegészíti a vallomásos olvasatokat is. Emellett Henry vagy Mr. Bones figurájának megalkotása is érthető a másik felé fordulás empatikus gesztusaként.

A *Szerelem & hírnév* című kötetről írott fejezet arra mutat példát, hogy a vallomásos olvasatokhoz tapadó szempontokat más fogalmak mentén is újra lehet

rendezni. Berryman versei ars poeticaként is jellemezhetők, ami tágítja az értelmezés játékkerét, és megmutatja mennyire esetlegesek a megközelítésben használt terminusok, kategóriák, illetve a különböző szempontrendszerek.

Ha az értelmezésekben nem követjük szigorúan a vallomásos olvasatokat, Berryman költészetének és poétikai gondolkodásának olyan vonatkozásai tárulhatnak fel, amelyek máskülönben rejtve maradnának. Láthatóvá válhatnak például a finom átmenetek Eliot „objektív” és Berryman „vallomásos” lírája között, ami segíthet árnyalni a költészet személyességéről és személytelenségéről alkotott elképzeléseinket is. Ezzel új megvilágításba kerülhetnek a különböző poétikai törekvések közötti hasonlóságok és különbségek. Az sem szükségszerű, hogy Berryman verseit a többi vallomásosnak titulált költők verseivel állítsuk párhuzamba. Disszertációmban csak a *Pszichédalok* értelmezése kapcsán foglalkoztam részletesen Berryman verseinek hatástörténeti kapcsolataival. Ezért további kutatás tárgya lehet, mely más költők – például a dolgozatban is említett Walt Whitman vagy Susan Howe – verseivel hasonlíthatók össze Berryman munkái. A hatástörténeti kapcsolatok feltárása nem csak Berryman költészetének megértéshez szolgálhat adalékokkal.

A komparatív kitekintések is a kutatás költészettörténeti és -elméleti horizontjának tágítását tűzték ki célul. A dolgozat utolsó fejezeteiben mellett érveltem, hogy a magyar és – jelen esetben – az amerikai költészet tendenciái között érzékelhetők bizonyos hasonlóságok. Ahogyan arra a bevezető fejezetben is utaltam, az amerikai vallomásos költők, illetve Berryman szövegeit József Attila és Radnóti Miklós verseihez hasonlítják a magyarországi recepcióban. Ezek az összevetések az amerikai vallomásos költészet fogalmából indulnak ki, és a pszichoanalitikus érdeklődés vagy az életrajzi kontextus mentén kötik össze a verseket. Berryman költészete felől közelítve azonban más költők szövegei is eszünkbe juthatnak. Dolgozatomban olyan költőkkel foglalkoztam, akiknek poétikai gondolkodása rokonvonásokat mutat azzal a költészetfelfogással, amely a Berryman-fejezetekben körvonalazódott. Petri György hasonlóan ironikusan viszonyul a lírai én kérdéshez, mint az amerikai költő. Rakovszky *Hangok* című ciklusa és a *Pszichédalok* pedig a koncepciójukat tekintve rokoníthatók egymással. A komparatiztikai fejezetek is azt az előfeltevést erősítették meg, hogy a vallomásos költészethez tapadó szempontok esetlegesek; Berryman versei olvashatók az amerikai vallomásos költészet diskurzusán kívül is.

Petri György az *Élet és Irodalomban* közölt versértelmező-sorozatának első részében így válaszol arra a kérdésre, mi értelme van annak, amit csinál: „»Csak« annyi,

hogy gazdagíthatja az adott versről való tudásunkat, új szempontokat kínálhat, rávilágíthat eleddig észre nem vett jelentésrészletekre, termékeny vitára ösztökélhet, esetleg egyenesen provokálhat, elképeszthet, sokkolhat – ez majd’ mindig elmefejlesztő –, kibillenthet nagyképű és kényelmes magabiztosságunkból.”⁶⁶² Disszertációmnak is ez lenne az elsődleges célja. Munkám során elsősorban arra törekedtem, hogy Berryman verseinek és a vallomásos költészet fogalmának példáján megkérdőjelezzek és újragondoljak egy megszokott befogadási sémát. Mindezt annak reményében, hogy felvetéseim és következtetésem a további kutatások számára is tanulságosak lesznek. A dolgozatban felvetett kérdések nemcsak más vallomásosnak titulált költők – Robert Lowell, Sylvia Plath vagy Anne Sexton – versei kapcsán gondolhatók tovább, hanem általános líraelméleti vonatkozásokban is.

⁶⁶² PETRI, „Gondolta a fene”, 199.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Berryman versei, levelei, prózai és kritikai írásai

BERRYMAN, John, Labda-vers, ford. ORBÁN Ottó = ORBÁN Ottó, *Hatvan év alatt a föld körül II.*, Bp., Magvető, 1998, 432.

BERRYMAN, John, Egy tanár dala, ford. SÁNDOR Beáta, *Holmi* (1997/4), 574–575.

BERRYMAN, John, *Collected Poems: 1937–1971*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1989.

BERRYMAN, John, *Henry sorsa*, ford. FERENCZ Győző és JÁNOSY István, Bp., Európa, 1988.

BERRYMAN, John, *Henry's Fate & Other Poems, 1967–1972*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.

BERRYMAN, John, *Acceptance Speech for National Book Award*, The National Book Committee, New York, 1969. Idézi: HAFFENDEN, *John Berryman. A Critical Commentary*, 6.

BERRYMAN, John, Despondency and Madness: On Lowell's „Skunk Hour” = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 316–322.

BERRYMAN, John, Prufrock's Dilemma = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 270–278.

BERRYMAN, John, „Song of Myself”: Intention and Substance = J. B., *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 227–241.

BERRYMAN, John, The Development of Anne Frank = J. B., *The Freedom of the Poet*, Farrar, Strauss, and Giroux, 1976, 91–106.

BERRYMAN, John, *Homage to Mistress Bradstreet. A poem, with pictures by Ben Shahn*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1972⁴.

BERRYMAN, John, Labda-vers, ford. RAÁB György, *Világosság* (1969/8–9), 543.

BERRYMAN, John, *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2014 (1969).

BERRYMAN, John, *Stephen Crane*, Cleveland, New York, The World Publishing Company, Meridian Books, 1962.

BERRYMAN, John, Homage to Mistress Bradstreet, *Partisan Review* (1953/5), 489–503.

BERRYMAN, John, A Peine Ma Piste, *Partisan Review* (1948/7), 826–828.

BERRYMAN, John, The Imaginary Jew, *Kenyon Review* (1945/4), 529–539.

John Berryman to Ben Shahn, Minneapolis, 15 Jan [1956] = BERRYMAN, John, *The Selected Letters of John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Calista MCRAE, Cambridge, MA & London, England, The Belknap Press of Harvard UP, 2020, 317.

John Berryman to Valerie Trueboold, [15 Nov 1968] = BERRYMAN, John, *The Selected Letters of John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Calista MCRAE, Cambridge, MA & London, England, The Belknap Press of Harvard UP, 2020, 554.

2. Interjúk, beszélgetések

BERRYMAN, John, An interview with John Berryman by David MCCLELLAND, John PLOTZ, Robert B. SHAW, and Thomas STEWART (*Harvard Advocate*) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMANN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 69–80.

BERRYMAN John, Interview with John Berryman by Al ALVAREZ (*BBC*, 1967) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 45–50.

BERRYMAN, John, My Whiskers Fly: An Interview with John Berryman by Jonathan SISSON (*Ivory Tower*, 1966) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 33–44.

BERRYMAN, John, One Answer to a Question: Changes (*Shenandoah*, 1965) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 27–32.

BERRYMAN, John, The Art of Poetry, interview by Peter STITT (*Paris Review*, 1970) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 119–140.

BERRYMAN, John, Who Killed Henry Pussy-cat? I Did, Says John Berryman with Love and a Poem and for Freedom, an interview by Joseph HAAS (*Chicago Daily News*, 1971) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 149–158.

HEYEN, William, A Memoir and an Interview (*Ohio Review*, 1974/2) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 98–118.

KOSTELANETZ, Richard, Conversation with Berryman (*Massachusetts Review*, 1970) = *Conversations with John Berryman*, edited by Eric HOFFMAN, University Press of Mississippi / Jackson, 2021, 83–94.

3. Berryman műveiről és a vallomásos költészet fogalmáról

After Thirty Falls: New Essays on John Berryman, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007.

ARPIN, Gray Q., *The Poetry of John Berryman*, New York and London, Kennikat Press, 1978.

BARBERA, Jack V., John Berryman: R. I. P., *Journal of Modern Literature* (1972/4), 547–553.

BEACH, Christopher, The Confessional Movement = Ch. B., *Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 154–172.

BLOOM, Harold, Introduction = *John Berryman*, edited by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989, 1–4.

BÓKAY Antal, A vallomás és a test poétikája: Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága = *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 79–116.

BOLLOBÁS Enikő, Személyesség, vallomás és politika a költészetben = B. E., *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 511–526.

BOSWELL, Matthew, *The Holocaust Poetry of John Berryman, Sylvia Plath and W. D. Snodgrass* (PhD thesis), The University of Sheffield, 2005. Online: <https://etheses.whiterose.ac.uk/4835/1/boswellm.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 08. 18.)

BRANCZEIZ Anna, A magyar Rettegett Iván Amerikában – Kádár János alakja John Berryman 59. *Álomdalában, Élet és Irodalom*, 2023. június 30., 13.

BRANCZEIZ Anna, Kiről szólnak az *Álomdalok*? A vallomásos költészet felőli olvasat lehetőségei és korlátai John Berryman *Álomdalok* című ciklusában, *Kalligram* (2020/4), 75–83.

BRANCZEIZ Anna, Szerzői kommentárok szerzők nélkül. Önreflexív ironia Petri György és John Berryman verskommentárjaiban = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijárat, 2020, 201–211.

BRYAN, Sharon, Hearing Voices. John Berryman's Translation of Private Vision into Public Song = *Recovering Berryman: Essays On a Poet*, edited by Richard J. KELLY and Alan K. LATHROP, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, 141–150.

BURNS, Gerald, What to Make of an Unfinished Thing (reviews), *Southwest Review* (1971/2), 207–211.

- BUTSCHER, Edward, John Berryman: In Memorial Perspective, *The Georgia Review* (1973/4), 518–525.
- COBAIN, Eve, „He begot us an engima”: Berryman’s Beethoven = *John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Bern, Peter Lang, 2017, 251–266.
- COLEMAN, Philip, *John Berryman’s Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press, 2014.
- COLEMAN, Philip, „Nightmares of Eden”: John Berryman’s *Homage to Mistress Bradstreet*, *Revista de Estudios Norteamericanos* (2004/10), 57–70.
- COLLINS Lucy, Confessionalism = *A Companion to 20th Century Poetry*, edited by Neil ROBERTS, Oxford, Blackwell, 2003, 197–209.
- CONARROE, Joel, *John Berryman: An Introduction to his Poetry*, New York, Columbia University Press, 1977.
- COOPER, Brendan, *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry*, Oxford and Bern, Peter Lang, 2009.
- COOPER, Brendan, „We Want Anti-Models”: John Berryman’s Eliotic Inheritance, *Journal of American Studies* (2008/1), 1–18.
- DAVIS, Kathe, *Obscurity in John Berryman’s Dream Songs* (PhD thesis), Brown University, 1977, digitalised by University Microfilms International, 1978.
- DENMAN, Peter, Form and Discontent: The Prosody of the Dream Songs = *After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, 87–100.
- DONOGHUE, Denis, Berryman’s Long Dream = *John Berryman*, edited by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989, 21–34.
- FAUCHEREAU, Serge, *Századunk amerikai költészetéről*, ford. TÓTFALUSI István, Bp., Európa Könyvkiadó, 1974.
- FERENCZ Győző, John Berryman: A megsokszorozódott személyiség és a költői én, *Filológiai Közlöny* (1981/1–2), 87–92. Másodközlés kötetben: F. Gy., *Hol a költészet mostanában?: Esszék, tanulmányok*, Bp., Nagyvilág, 1999, 119–126.
- FLANZBAUM, Hilene, The Imaginary Jew and the American Poet, *ELH* (1998/1), 259–275.
- GIROUX, Robert, *Preface* = BERRYMAN, John, *The Freedom of the Poet*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, vii–x.

GROSS, Andrew S., *Imaginary Jews and True Confessions: Ethnicity, Lyricism, and John Berryman's The Dream Songs* = A. S. G., *The Pound Reaction: Liberalism and Lyricism in Midcentury American Literature*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2015, 201–226.

HAFFENDEN, John, *The Life of John Berryman*, Boston, London, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

HAFFENDEN, John, *John Berryman. A Critical Commentary*, London and Basingstoke, The MacMillan Press, 1980.

HORVÁTH, Rita, „*Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools*”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.

JÁNOSY István, John Berryman, *Kortárs* (1981/6), 931–938. Újraközlés kis változtatásokkal: JÁNOSY, István, Utószó = John BERRYMAN, *Henry sorsa*, ford. FERENCZ Győző és JÁNOSY István, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988, 115–129.

JEPSON, Jeffrey, „*An image of the dead*”: *The Modern Role of Elegy with Special Reference to John Berryman's Dream Songs* (PhD thesis), Kings College London, 1998. Online: <https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/files/2934555/299185.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 01. 25.)

John Berryman, edited and introduced by Harold BLOOM, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1989.

John Berryman: Centenary Essays, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017.

JORDAN, Amy, „*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.

JORDAN, Amy, „*The Issue of Our Common Human Life*”: *Poetic Self and Public World in John Berryman's Art* (PhD thesis), Durham University, Durham Theses, 2012. Online: <http://etheses.dur.ac.uk/6391/> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 01. 25.)

KELLY, Richard J., *John Berryman's Personal Library: A Catalogue*, New York, Peter Lang, 1999.

KODOLÁNYI Gyula, John Berryman = K. Gy., *Amerika ideje: Esszék modernizmusról, modernségről*, Debrecen, Magyar Szemle Alapítvány, 2003, 226–229.

KUNITZ, Stanley, *No Middle Blight: Berryman's Homage to Mistress Bradstreet = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, edited by Harry THOMAS, Boston, Northeastern University Press, 1988, 110–116.

LINEBARGER, J. M., *John Berryman*, Boston, Twayne Publishers, 1974.

LOWELL, Robert, John Berryman = R. L., *Collected Prose*, London, Faber & Faber, 1987, 104–118.

MARIANI, Paul, *Dream Song. The Life of John Berryman*, San Antonio, Trinity University Press, 1996.

MARTZ, William J., *John Berryman*, Minneapolis, University of Minnesota, 1969.

MATTERSON, Stephen, Not Allowed to be Bored: John Berryman's Lexicon of Boredom = *John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017, 215–230.

MATTERSON, Stephen, „He lived like a rat”: The Trickster in *The Dream Songs* = *After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, edited by Philip COLEMAN and Philip MCGOWAN, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, 141–154.

MATTERSON, Stephen, *Berryman and Lowell: The Art of Losing*, London, Macmillan, 1988.

MIDDLEBROOK, Diane, What was Confessional Poetry? = *The Columbia History of American Poetry*, edited by Jay PARINI, New York, Columbia University Press, 1993, 632–649.

Notes on Current Books (*Love & Fame by John Berryman*), *The Virginia Quarterly Review* (1971/4), clxi–clxiv.

PERLOFF, Marjorie G., Poetry Chronicle: 1970–71, *Contemporary Literature* (1973/1), 97–131.

PHILLIPS, Robert, *The Confessional Poets*, United States, Southern Illinois University Press, 1973.

PHILLIPS, Robert, Balling the Muse. *Love & Fame by John Berryman* (a review), *The North American Review* (1971/4), 72–73.

PROVOST, Sarah, Erato's Fool and Bitter Sister: Two Aspects of John Berryman, *Twentieth Century Literature* (1984/1), 69–79.

ROGERS, Tom, *God of Rescue. John Berryman and Christianity*, Oxford, Peter Lang, 2011.

ROSENTHAL, M. L., *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, London & New York, Oxford University Press, 1967.

ROSENTHAL, M. L., Poetry as Confession, *The Nation*, 19 September 1959, 154–155.

SHAW, Robert B., Collected Poems: 1937–1971 by John Berryman and Charles Thornbury, *Poetry* (1990/3), 168–172.

SHERWIN, Miranda, „Confessional” Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

SPENCER, Luke, *Mistress Bradstreet and Mr. Berryman: The Ultimate Seduction*, *American Literature* (1994/2), 353–366.

TOYNBEE, Philip, *Berryman's Dream Songs = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, edited by Harry THOMAS, Boston, Northeastern University Press, 1988, 133–138.

TRESELER, Heather, *Of Letters and Lyric Style: John Berryman's Homage to Mistress Bradstreet = John Berryman: Centenary Essays*, edited by Philip COLEMAN and Peter CAMPION, Peter Lang, 2017, 115–134.

TRIGGS, Jeffery Alan, *Dream Songs as Nightmare Songs: The Balance of Style in the Later Poems of John Berryman*, *South Dakota Review* (1988/2), 70–74. Online: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/55592/PDF/1/play/> (az utolsó elérési időpontja: 2020. április 22.)

VENDLER, Helen, *The Given and the Made: Recent American Poets*. London & Boston, Faber & Faber, 1995.

WADE WHITE, Elizabeth, *Homage to Mistress Bradstreet by John Berryman*, *The New England Quarterly* (1956/4), 545–548.

YOUNG, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

4. További szép- és szakirodalom, illetve egyéb művek

ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Publishers, 1993⁶. Idézi és fordítja: RAKOVSKY, Énvers – szerepvers, 287.

ADORNO, Theodor W., *Beethoven kései stílusa*, ford. BÁN Zoltán András = T. W. A., *A művészet és a művészetek*, Bp., Helikon Kiadó, 1998, 221–224.

Amerikai költők antológiája, szerk. FERENCZ Győző, Bp., Európa, 1990.

An Account of Anne Bradstreet the Puritan Poetess and Kindred Topics, edited by Colonel Luther CALDWELL, Boston, Damrell & Upham, 1898. (A dolgozatban közölt Bradstreet-portrét is ebből a kiadásból vettem.)

ARANY Zsuzsanna, *Életrajz és irodalom*, *Kalligram* (2019/4), 88–93.

ASHBERY, John, *Halálfélelem*, ford. MOHÁCSI Balázs = J. A., *Önarckép konvex tükörben*, ford. KRUSOVSKY Dénes, LANCZKOR Gábor, MOHÁCSI Balázs, Bp., 21. Század Kiadó, Versum, 2020, 74.

AVASI Béla, *Trisztán-akkord*, *A Juhász Gyula Tanárképző Főiskola tudományos közleményei* (1976/1), 225–240.

BÁN Zoltán András, FERENCZ Győző, „Sebezhetően tiszta ember” – FERENCZ Győző költő, irodalomtörténész, *Magyar Narancs*, 2006. 04. 13.

Online: https://magyarnarancs.hu/belpol/sebezhetően_tiszta_ember_-_ferencz_gyozo_kolto_irodalomtortenesz-65377 (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

BÁRDOS László, Azonosulás, elkülönülés, kultusz: Egy verstípus tanulságai = B. L., *A célra vezető eltévedés: Tanulmányok a magyar lírai moderniségről*, Bp., Parnasszus Könyvek, Tipp Cult Kft., 2016, 115–125.

BARTAL Mária, „...és még mindig kérdezem: Hol vagy?” – Énkonstrukciók József Attila három szövegében = *Hang és szöveg: Költészettörténeti kérdések a lírai moderniségben*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 268–290.

BARTHES, Roland, A szerző halála, ford. BABARCZY Eszter = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 50–55.

BARTÓK Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, Bp., L’Harmattan, 2011.

BEDECS László, Fordítás és/vagy átírás? Csehy Zoltán identitás-játékai = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijárat, 2020, 247–253.

BEDECS László, A test a fontos, nem a név – Csehy Zoltán: *Homokvihar, Jelenkor* (2011/7–8), 857–862.

BENJAMIN, Walter, A műfordító feladata, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás. Fordításeleméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva és HAJDU Péter, Bp., Balassi Kiadó, 183–196.

BERNÁTH István, GERA György, KOVÁCS Endre, *Ars poetica* (szócikk) = *Világirodalmi lexikon I. kötet (A-Cal)*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1984, 493–496.

BLOOM, Harold, *Yeats*. London and New York, Oxford University Press, 1970.

BÓKAY Antal, A líra öndekonstrukciója: A líra mint a belső kódolásának stratégiája = *Keresztvezetők: Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003, 65–80.

BOLLOBÁS Enikő, Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe = B. E., *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Bp., Balassi Kiadó, 2020, 185–207.

BOLLOBÁS Enikő, Bevezető = B. E., *Kölcsönösségek. Irodalomelmélet, szövegolvasás, kultúráközvetítés*, Bp., Balassi Kiadó, 2020, 7–12.

BOLLOBÁS Enikő, A gyarmati Amerika irodalma = B. E., *Az amerikai irodalom rövid története*, Bp., Osiris, 2015, 29–47.

BOLLOBÁS Enikő, Modernizmus a költészetben = B. E., *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 292–371.

BOLLOBÁS Enikő, Énné váló álarc, álarccá váló Én (a tükörben). A plathi Bildung természetrajzához = *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 59–78.

BORBÉLY Szilárd, Megjegyzések az életszentségről. Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete* = B. Sz., Egy gyilkosság mellékszálai, Bp., Vigilia, 2008, 117–129.

BRADSTREET, Anne, *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, edited by John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867.

BRADSTREET, Anne, To my Dear Children = A. B., *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, edited by John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867, 3–10.

BRANCZEIZ Anna, Ex Libris, *Élet és Irodalom*, 2022. április 1., 19.

BUDAY Bálint, „Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről.” A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, ’80-as és ’90-es évek magyar lírájában = *A modern magyar líra világirodalmi kontextusban*, szerk. OSZTROLUCZKY Sarolta és HORVÁTH Kornélia, Bp. Kijárat, 2020, 183–195.

CABANISS, A., Dance of Death = *New Catholic Encyclopedia*, vol. 4., Detroit, Gale, 2003, 506–508.

CAMPBELL, Helen, *Anne Bradstreet and Her Time*, Boston, D. Lothrop Company, 1891.

CAROLL, Lewis, *Alice’s Adventures in Wonderland*, illustrated by Sir John TENNIEL and with sixteen plates coloured by John MACFARLANE, London, Macmillan, 2014.

CHASE, Cynthia, Arcot adni a névnek: De Man figurái, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompeji* (1997/2–3), 108–143.

COMPAGNON, Antonie, *Az elmélet démona: Irodalom és józan ész*, ford. JENEY Éva, Pozsony, Kalligram, 2006.

COONEY, Terry A., *The Rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and its Circle, 1934–45*, Madison, WI and London, University of Wisconsin Press, 1986. Idézi: COLEMAN, *John Berryman’s Public Vision*, 104.

COWELL, Henry, *The Banshee* (1925), performed by Elif ÖNAL, Bilkent Concert Hall, 29 May 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=WaIByDIFiNk> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 03. 25.)

COWELL, Henry *The Voice of Lir* for piano (1922), performed by Elif ÖNAL, Bilkent Concert Hall, 29 May 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=vLkg-duiFsE> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 03. 25.)

CRAIG, David, EGAN, Michael, *Extreme Situations. Literature and Crisis from the Great War to the Atom Bomb*, London & Basingstoke, The Macmillan Press, 1979.

CULLER, Jonathan, *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, ford. FÜZI Péter, PIKÓ András Gáspár, Balatonfüred–Veszprém, Tempevölgy, 2022.

CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts és London, England, Harvard UP, 2015.

CULLER, Jonathan, Aposztrophé, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon*, 2000/3, 370–389.

CULLER, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2000.

CSEHY Zoltán, Feljárt a Berryman-tanszékre = Cs. Z., *Homokvihar*, Pozsony, Kalligram, 2010, 100–101.

CSEHY Zoltán, John Berryman gasztronómiája = Cs. Z., *Homokvihar*, Pozsony, Kalligram, 2010, 97–99.

CSONDOR Soma, Az (új) személyesség irányai az ezredfordulón: Az „én” pozíciói Oravecz Imre, Esterházy Péter és Borbély Szilárd alkotásaiban, *A vörös postakocsi* (2023/1), 12–22.

D. RÁCZ István, *Költők és maszkok: Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

DÉRI Balázs, „Görög vagyok, menthetetlen”: Csehy Zoltán: *Homokvihar, Bárka* (2010/5), 89–92.

DIGGORY, Terence, *Yeats & American Poetry: The Tradition of the Self*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 197–212.

ECO, Umberto, Az irodalom néhány funkciója, ford. GECSER Ottó = U. E., *La Mancha és Bábel között. Irodalomról*, ford. BARNA Imre és GECSER Ottó, Bp., Európa, 2004, 7–29.

Editors's Preface = *Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings*, edited by László BENGI, Ernő KULCSÁR SZABÓ, Gábor MEZEI, Gábor Tamás MOLNÁR, and Pál KELEMEN, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, vii–viii.

ELIOT, T. S., Hagymány és egyéniség, ford. SZENKUTHY Miklós = T. S. E., *Káosz a rendben*, válogatta és az előszót írta EGRI Péter. Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 61–72.

ELIOT, T. S., Hamlet, ford. TAKÁCS Ferenc = T. S. E., *Káosz a rendben*, válogatta és az előszót írta EGRI Péter, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 73–79.

ELIOT, T. S., J. Alfred Prufrock szerelmes éneke, ford. KÁLNOKY LÁSZLÓ = T. S. Eliot versei, Bp., Európa Könyvkiadó (*Lyra Mundi*), 1978, 9–14.

ELIOT, T. S., The Love Song of J. Alfred Prufrock = T. S. E., *The Complete Poems and Plays. 1091–1950*, San Diego – New York – London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1971, 3–7.

ELIOT, T. S., Hamlet and His Problems = *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1932, 141–146.

ELIOT, T. S., Tradition and the Individual = T. S. E., *Selected Essays*. London, Faber & Faber, 1932, 13–22.

ELLIOTT, Emory, New England Puritan Literature = *The Cambridge History of Literature, vol. 1., 1590–1820*, edited by Sacvan BERCOVITCH and Cyrus R. K. PATELL, Cambridge, Cambridge University Press, 2005², 169–306.

ELLIS, John Harvard, Introduction = BRADSTREET, Anne, *The Works of Anne Bradstreet: In Prose and Verse*, edited by John Harvard ELLIS, Charlestown, Abram E. Cutter, 1867, xi–lxxi.

EMERSON, Ralph Waldo, The poet (1844) = *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 1950, 319–341.

EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1947.

FELMAN, Shoshana, A költészet olvasása: megjegyzések a pszichoanalitikus megközelítések korlátairól és lehetőségeiről, ford. SÁRI László = *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 413–431.

FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete: Kritikai életrajz*, Bp., Osiris, 2009².

FERENCZ Győző, „Amire gondolok, hiába magyarázom!” (T. S. Eliot: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*) = F. Gy., *A költészet mechanikája*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 121–142.

FORBES, Deborah, Sincerity and the Staged Confession: The Monologues of Browning, Eliot, Berryman, and Plath = D. F., *Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2004, 82–115.

FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001.

FRAZER, James George, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, London, Macmillan, 1913.

FREUD, Sigmund, A költő és a fantáziaműködés, ford. SZILÁGYI Lilla = *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 59–64.

FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Bp., Helikon, 1985.

FREUD, Sigmund, Rossz közérzet a kultúrában = S. F., *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 327–405.

- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998.
- FÜKÖH Borbála, KÁLMÁN László, MOLNÁR Cecília és PETHÖNÉ Nagy Csilla, *Ars Poeticák. Tanulói munkatankönyv*, Bp., Sulinova, 2007.
Online: <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/9-dic3a1k-5-fejezet-ars-poetic3a1k.pdf> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 07. 12.)
- GABORJÁK Ádám, Intellektuális mézszárlás – Csehy Zoltán: *Homokvihár, Tiszatáj* (2011/3), 97–100.
- GADAMER, Hans-Georg, Ki vagyok Én, és ki vagy Te?, ford. SÁNDORFI Edina = *A posztmodern irodalom tudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd és SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 245–261, 254.
- GADAMER, Hans-Georg, A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, ford. BONYHAI Gábor = *H.-G. G., A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 11–84.
- GADAMER, Hans-Georg, Text und Interpretation = H-G. G., *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode (Gesammelte Werke. Band 2.)*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993², 330–360.
- GADAMER, Hans-Georg, Hermeneutika, ford. BACSÓ Béla = *Filozófiai hermeneutika*, szerk. CSIKÓS Ella és LAKATOS László, Bp., Filozófiakutatók Továbbképző és Információs Központja, 1990, 11–28.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.
- GADAMER, Hans-Georg, Szöveg és interpretáció, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. n., é. n.
- GARDNER, Thomas, *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989, 3.
- GÉHER István, Mi van, Catullus? (1984) = G. I., *Minden: Összegyűjtött versek*, Bp., Kossuth Klub, L'Harmattan, 2019, 71–131. (A Berryman-utalásokat lásd a ciklus „lxxxiv” és „xcix” számú darabjaiban.)
- GINSBERG, Allen, *Collected Poems 1947–1997*, New York, Harper Perennial, 2006.
- GINSBERG, Allen, *Üvöltés*, ford. ORBÁN Ottó = *Üvöltés. Vallomások a Beat nemzedékről*, szerk. SÜKÖSD Mihály, Bp., Európa, 1967, 75–86.
- GLÜCK, Louise, Az őszinteség ellen, ford. BRANCZEI Anna, *Jelenkor* (2021/1), 127–135.
- GOROVE Eszter, *Lírai önelbeszélések. Az önéletrajzi líra lehetőségei Szabó Lőrinc, Oravecz Imre és Borbély Szilárd műveiben* (doktori disszertáció), Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2018. Online: https://edit.elte.hu/xmlssui/bitstream/handle/10831/44615/dissz_gorove_eszter_irodalomtud.pdf (az utolsó elérés időpontja: 2022. 09. 26.)

GYÖRE Balázs, mostanában berryman a kedvencem [sic!] = GY. B., *Kölcsönlakás*, Pozsony, Kalligram, 2010, 109–110.

HADAS Emese, Az énszerveződés reflexióviszonyai a figuralitás keresztműveleteiben. *A képek könyve egy ciklusa: Die Stimmen = Keresztez(őd)ések: Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal és M. SÁNDORFI Edina, Bp., Janus/Gondolat, 2003, 156–186.

HANKISS Elemér, Kihez szól a vers? = *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., Magvető (*Elvek és utak*), 1985, 635–684.

HARVEY, Matthea, Snowflakes in General: An Interview with Matthea Harvey, *Rain Taxi*, 2012. Online: <https://www.raintaxi.com/snowflakes-in-general/> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esztétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980.

HEINZ, Jutta, Das Buch Der Bilder (2. Fassung, 1906) = *Rilke Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred ENGEL, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2013, 290–296.

HELLER Ágnes, *Az álom filozófiája*, Bp., Múlt és Jövő, 2011.

HORVÁTH Kornélia, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, Bp., Gondolat, 2017.

HUTCHEON, Linda, Modelling and Meaning: The Semantics of Irony = L. H., *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London & New York, Routledge, 1995, 55–85.

JACKSON, Virginia, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

JACKSON, Virginia, PRINS, Yopie, General Introduction = *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, edited by Virginia JACKSON and Yopie PRINS, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014, 1–10.

JÁDI Ferenc, Az álmokképek világa mint különös fikcionalitás, *Műhely* (2008/2), 108–115.

JOHNSON, John Andrew, George Antheil (1900–1959) = *Music of The Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, edited by Larry SITSKY, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002, 1–10.

JOHNSON, Lyndon B., Remarks at the University of Michigan (22 May 1964) = *Public Papers of the Presidents of the United States: Lyndon Baines Johnson, 1963–64, vol. 1.*, Washington, DC, US Government Printing Office, 1965, 704. Idézi: MATTERSON, Not Allowed to be bored, 225.

KÁLMÁN C. GYÖRGY, Narratológia a határokon = K. C. Gy., „Dehogyan terem citromfán.” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 77–83.

- KÁLMÁN C. György, Mennyit értünk egy idegen kultúrából. Kis esettanulmány = K. C. Gy., „*Dehogya terem citromfán.*” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 90–99.
- KÁLMÁN C. György, Paratextusok és ideológia = K. C. Gy., „*Dehogya terem citromfán.*” *Irodalomelméleti írások*, Bp., Balassi Kiadó, 2019, 128–149.
- KAPPANYOS András, *Bajuszögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Bp., Balassi Kiadó, 2015.
- KAPPANYOS András, Én itt egész jól. Én-narrációk Petri György költészetében = K. A., *Hová tűnt a huszadik század?*, Budapest, Balassi Kiadó, 2013, 113–119.
- KAPPANYOS András, *Kétséges egység: Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*, Bp., Janus/Osiris, 2001.
- KEATS, John, Ha félelem fog el..., ford. VAS István = *Száz vers*, Bp., Magvető, 1957, 145.
- KELLER, Lynn, The Twentieth-Century Long Poem = *The Columbia History of American Poetry*, edited by Jay PARINI, New York, Columbia University Press, 1993, 534–563.
- KENYERES Zoltán, Weöres Sándor = *A magyar irodalom története 1945–1975, II/1., A költészet*, Bp., Akadémiai, 1986, 333–362.
- KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998.
- KIBÉDI VARGA Áron, A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei, ford. SOMLYÓ Bálint = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat Kiadó, 1997, 300–320.
- KING, Sallie B., They Who Burned Themselves for Peace: Quaker and Buddhist Self-Immolators during the Vietnam War, *Buddhist-Christian Studies*, 2000, 127–150.
- KLINE, Gloria C., *The Last Courty Lover: Yeats and the Idea of Woman*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983.
- Kos (szócikk) = *Magyar Katolikus Lexikon 7.*, szerk. DIÓS István és VICZIÁN János, Bp., Szent István Társulat, 2004, 250.
- KOSELLECK, Reinhart, Crisis, translated by Michaela W. RICHTER, *Journal of the History of Ideas* (2006/2), 357–400.
- KOSELLECK, Reinhart, Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalatához = R. K., *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2003, 321–344.
- KRUSOVSKY Dénes, Láthatatlan könyvek. A Janus Pannonius-díjasok köteteiről = K. D., *Hemingway szalvétája*, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2019, 112–118.

KUIPERS, Sanneke, WELSH, Nicolas H., Taxonomy of the Crisis and Disaster Literature: Themes and Types in 34 Years of Research, *Risk, Hazards & Crisis Public Policy* (2017/4), 272–283, 274.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó (*Alföld könyvek*), 1998, 30–45.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, Mérték és hangzás. Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, Budapest, 1996, 100–123.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története (1945–1991)*, Bp., Argumentum, 1994.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, KATONA Gergely, Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére (Petri György: *A delphoi jók hamiscsődöt jelent*), *Alföld* (1994/3), 48–68.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Pozsony, Kalligram, 1996.

KURDI Mária, A kettőség élménye Yeats költészetében, *Filológiai Közöny* (1980/2), 194–204.

LACAN, Jacques, Szeminárium *Az ellopott levélről*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv II.*, szerk. KISS Attila, KOVÁCS Sándor és ODORICS Ferenc, Szeged, IctusJATE, 1997, 7–40.

LACAN, Jacques, A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa* (1993/2), 5–11.

LAPIS József, Előzmény. Néhány gondolat Petri Györgyről = L. J., *Lira 2.0 – Közelítések a kortárs magyar költészethez*, Bp., JAK+Prae.hu, 2014, 174–185.

LEJEUNE, Philippe, Az önéletírói paktum, ford. VARGA Róbert = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L’Harmattan, 2003, 17–42.

LEJEUNE, Philippe, Gide és az önéletrajzi tér, ford. BÁRDOS Zsuzsanna = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L’Harmattan, 2003, 47–75.

LOWELL, Robert, Anne Sexton = *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, edited by J. D. McCLATCHY, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 71–73.

LOWELL, Robert, *Life Studies*, London, Faber & Faber, 1959.

MACNEICE, Louis, *The Poetry of W. B. Yeats*, London, New York and Toronto, Oxford University Press, 1941.

MAGYAR Éva, Romlott kölykök: A szülő-gyerek motívum variációi Sylvia Plath és József Attila költészetében, *Liget* (1997/10), 37–48.

MAN, Paul de, Szemiológia és retorika = P. de M., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006, 13–31.

MAN, Paul de, Az irónia fogalma = P. de M., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000, 175–204.

MAN, Paul de, Az önéletrajz mint arcrongálás, ford. FOGARASI György, *Pompeji* (1997/2–3), 93–107.

MARGÓCSY István, A Petőfi-kultusz határtalanságáról = *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 135–152.

MARGÓCSY István, Petri és az irónia = M. I., *Hajóvonták találkozása. Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról*, Bp., Palatinus, 2003, 107–126.

MATTHEWS, Steven, *Yeats as Precursor: Readings in Irish, British and American Poetry*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: Macmillan Press and New York, St. Martin's Press, 2000.

MCCONNELL, Allan, The Politics of Crisis Terminology = *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, 2020. Online:
<https://oxfordre.com/politics/display/10.1093/acrefore/9780190228637.001.0001/acrefore-9780190228637-e-1590;jsessionid=0BD569275A159FBC5383B6145FDC0CB2> (az utolsó elérés időpontja: 2023. március 5.)

MEKIS D. János, *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pécs, Pro Pannonia, 2014.

MESTERHÁZI Mónika, „Szilárd sötét a légnemű sötétben.” Eliot és Rakovszky: hatás és párhuzam = M. M., *Evidenciák. Esszék versekről és költőkről*, Miskolc, Műút, 2019, 132–142.

MILLER, James E., Introduction = *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959, xix–liii.

MILLER, James E., *The American Quest for a Supreme Fiction. Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979.

MILLER, Perry, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, New York, The Macmillan Company, 1939.

MOLNÁR Gábor Tamás, Az önértelmező költői szöveg és az ars poetica problémája a modernségben = M. G. T., *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 126–154.

MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia: Néhány példa a Tristram Shandyből és Határ Győző fordításáiból* = M. G. T., „barátilag megfelezni a dolgot”: *Irodalmi tanulmányok, értelmezések*, Bp., Anonymus, 2006, 66–91.

Négy (szócikk) = *Magyar Katolikus Lexikon*, szerk. DIÓS István és VICZIÁN János, Bp., Szent István Társulat, 2004.

NEMES NAGY Ágnes, Rilke-alfafa = N. N. Á., *Metszetek: Esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1982, 195–230.

NÉMETH G. Béla, Sok jó vers kis kötetben. Rakovszky Zsuzsa: *Hangok, Holmi* (1995/4), 548–550.

NILSSON, Sofia et al., Frames of Public Reactions in Crisis, *Journal of Contingencies & Crisis Management* (2016/1), 14–26.

NYERGES Gábor Ádám, *Mire ez a nap véget ér*, Bp., Prae Kiadó, 2020.

OATES, Joyce Carol, *The Maze* by Eileen Simpson, *The New York Times*, April 6, 1975, 1.; 20.

ORBÁN Ottó, A híd [Berryman-vers] = O. O., *A kozmikus gavallér*, Bp., Orpheusz könyvek, 1990, 52.

ORBÁN Ottó, Robert Lowell = O. O., *Honnan jön a költő?*, Bp., Magvető, 1980, 251–268.

PARKINSON, Thomas, *W. B. Yeats: The Later Poetry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964.

PARTI NAGY Lajos, Ki beszél a versben? Rakovszky Zsuzsa: *Fekete-fehér, Holmi* (1992/2), 284–292.

PEARCE, Roy Harvey: *The Long View: An American Epic* = *The Continuity of American Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1961, 59–137.

PENDER, Patricia, Constructing a Canonical Colonial Poet: Abram E. Cutter's Bradstreetiana and the 1867 Works, *The Papers of the Bibliographical Society of America* (2015/2), 223–246.

PERLOFF, Marjorie, *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, The Hague and Paris, Mouton, 1970.

PETRI György, [Bemutató a *Költők egymás közt* című antológiában] = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 25–26.

PETRI György, „Gondolta a fene” = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 198–202.

PETRI György, Irónia és melankólia = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 195–196.

PETRI György, Magyarázatok P. M. számára = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 611–681.

PETRI György, Nomen est omen. A líra általános elmélete = P. Gy., *Petri György munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2007, 227–236.

PETRI György beszél DÁNIEL Ferenc készülő portréfilmjében (1989) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 71–86.

PETRI György, „Az utókornak nem üzenek semmit.” Kérdező: KERESZTURY Tibor (2000) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 447–459.

PETRI György, „Rohadtul unlak minket.” Kérdező: TÓDOR János (1991) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 140–145.

PETRI György, Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog. Kérdező: PARTI NAGY Lajos (1993) = P. Gy., *Petri György munkái III. Összegyűjtött interjúk*, szerk. RÉZ Pál, LAKATOS András és VÁRADY Szabolcs, Bp., Magvető, 2005, 218–243.

PETRI György, *Versek 1971–1995*, Pécs, Jelenkor, 1996.

PETRŐCZI Éva, Anne Hutchinson, Anne Bradstreet and Hester Prynne – A Female Puritan Tryptich = P. É., „...mi lelkünknek éltető abraka”: *Tanulmányok a magyar és angolszász vallásos irodalomról*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 128–137.

POE, Edgar Allan, Az ellopott levél, ford. PÁSZTOR Árpád = E. A. P., *Elbeszélések*, Bp., Kossuth Kiadó, 2006, 175–192.

RÁCZ Margit, Puritanizmus és amerikai identitás: A puritán történet(írás) átértékelése napjainkban, *Aetas* (1996/1), 5–19.

RAKOVSKY Zsuzsa, Énvers – szerepvers (a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián, 2009. december 10-én elhangzott székfoglaló-előadás leirata), *Holmi* (2010/3), 282–289.

RAKOVSKY Zsuzsa, „Azt hittem, hogy fikció, pedig emlék...” Rakovszky Zsuzsával Imreh András beszélgetett, *Beszélő* (2008/9). Online: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/„azt-hittem-hogy-fikcio-pedig-emlek...”> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 09. 10.)

- RAKOVSKY Zsuzsa, *Hangok*, Bp., Cserépfalvi, 1994. Online: <http://reader.dia.hu/online-reader/open?epubId=933&component=933&locale=hu> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 10. 12.)
- RAKOVSKY Zsuzsa, Szerepversek (Szőnyei Tamás interjúja), *A világ*, 1991. július 3., 52–54.
- RANSOM, John Crowe, A kritika mint pusztá spekuláció, ford. VÁMOSI Pál = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 357–368.
- RANSOM, John, Crowe, Criticism as Pure Speculation = *The Intent of the Critic*, edited and introduced by Donald A. Stauffer, Princeton, Princeton University Press, 1941, 89–124.
- REQUA, Kenneth A., Anne Bradstreet's Poetic Voices, *Early American Literature* (1974/1), 3–18.
- RICH, Adrienne, Anne Bradstreet and Her Poetry = *The Works of Anne Bradstreet*, edited by Jeannie HENSLY, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967, ix–xxi.
- RICHARDS, I. A., Az irodalomtudomány gyakorlata, ford. BARTÁK Henriett = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 380–390.
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism: A Study of Judgement*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1930.
- RICHARDSON, Robert D., The Puritan Poetry of Anne Bradstreet = *The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation*, edited by Sacvan BERCOVITCH, London and New York, Cambridge University Press, 1974, 107–122.
- RILKE, Rainer Maria, *Das Buch der Bilder*, Frankfurt am Main, Outlook Verlag GmbH, 2018.
- RILKE, Rainer Maria, Az özvegy dala, ford. CSORBA Győző = *Rilke versei*, szerk. VÁRADY Szabolcs, Bp., Európa, 1983, 101.
- ROBEY, David, Angolszász újkritika = *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Bp., Osiris, 1995, 83–104, 83.
- ROSENTHAL, Uriel et al., The Changing World of Crises and Crisis Management = *Managing Crises: Threats, Dilemmas, Opportunities*, edited by Uriel ROSENTHAL et al., Springfield, Illionis, Charles C Thomas Publisher LTD, 2001, 5–27.
- Rut könyve, ford. GYÜRKI László = *Biblia: Ószövetségi és újszövetségi szentírás*, Bp., Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1987, 273–275.
- SARTRE, Jean-Paul, *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006.

- SCHEIN Gábor, A „zsidó” Füst Milán naplójában, *Literatura* (2011/3), 201–215.
- SCHEIN Gábor, Az individualitás viszonyai a kortárs magyar költészet néhány alkotójánál, *Jelenkor* (1995/1), 31–37.
- SCOTT, Sharon M., *Toys and American Culture: An Encyclopedia*, Santa Barbara, California, Greenwood, 2010.
- SEXTON, Anne, *Élj vagy halj meg*, ford. FENYVESI Orsolya, MESTERHÁZI Mónika és SZLUKOVÉNYI Katalin, Bp., 21. Század Kiadó – Versum, 2021.
- SIMPSON, Eileen, *The Maze*, New York, Simon and Scuster, 1975.
- SOHÁR Pál, Csúcspontok Wagner zenedrámaiban, *Debreceni Szemle* (2013/1), 59–65.
- SZABÓ Gábor, „Vagyok, mit érdekelne” (*Széljegyzetek Petrihez*), Miskolc, Műút, 2013, 11.;
- Szavak a szélbe: Mai amerikai költők (a háborús nemzedék)*, szerk. VÁRADY Szabolcs, SOMLÓ Vera, MACZÓ Zsuzsanna és KODOLÁNYI Gyula, Bp., Európa, 1980.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Fordítás és kánon = Sz.-M. M., *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008, 202–234.
- SZIGETI Csaba, Antiretorika. Az eldönthetetlen önéletrajz Petri Györgynél = *Az örök hétfőtől a napsütötte sávig: Tanulmányok Petri György költészetéről*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 19–33.
- SZILÁGYI Ákos, Rakovszky Zsuzsa: *Hangok, 2000 Irodalmi és Társadalmi Havi* (1994/12), 53–60.
- SZLUKOVÉNYI Katalin, *Minden fájdalom ellenére* (utószó) = Anne Sexton, *Élj vagy halj meg*, ford. FENYVESI Orsolya, MESTERHÁZI Mónika és SZLUKOVÉNYI Katalin, Bp., 21. Század Kiadó – Versum, 2021, 127–135.
- SZLUKOVÉNYI Katalin, Terápiás célú, önmarcangoló őszinteség, *Litera.hu*, 2021. szeptember 28.
Online: <https://litera.hu/magazin/interju/szlukovenyi-katalin-terapias-celu-onmancangolo-oszinteseg.html> (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)
- SZLUKOVÉNYI Katalin, „A zsidó” mint metafora amerikai vallomásos költők műveiben, *Közelítések* (2020/1–2), 131–141.
Online: http://epa.oszk.hu/02100/02184/00016/pdf/EPA02184_kozelitesek_2020_01-02_131-141.pdf (az utolsó elérés időpontja: 2021. 12. 12.)
- SZLUKOVÉNYI Katalin, *Kétkedők: Irónia, önirónia és humor a huszadik századi zsidó amerikai prózában*, Bp., Ráció, 2017.
- TAKÁTS József, Kritikus eljárások, *Jelenkor* (2021/10), 1138–1145.

Thich Quang Duc – The Burning Monk, *The Beverly Deepe Kever Collection*. Online: <https://keever.unl.edu/index.php/articles/extra-vietnam-information/thich-quang-duc-the-burning-monk/> (az utolsó elérés időpontja: 2023. január 14.)

THUENTE, Mary Helen, *W. B. Yeats and Irish Folklore*, Totowa, New Jersey, Gill and Macmillan, Barnes & Noble Books, 1980.

TRUSLOW, James Adams, *The Epic of America*, Boston, Little, Brown, and Co., 1931.

TVERDOTA György, Újratemetés és kisajátítás: József Attila és Radnóti Miklós „komor föltámadása”, *Műhely* (2009/5), 73–78.

VALASTYÁN Tamás, A zúzódás poétikája. Rakovszky Zsuzsa költészetéről = V. T., *Tűnni és újra-eredni. Versről – prózáról – kritikáról*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13–54.

VÁRI György, „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”: Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében = „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”: *Szegedi Radnóti- konferenciák*, szerk. OLASZ András és ZELENA András, Szeged, SZTE BTK, 2009, 35–42.

VENDLER, Helen, *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

VILMOS Eszter, Emma és az okos szüzek. Két versfordítás-elemzés = *Annona Nova. A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve*, szerk. Lisa OBERMEIER, MÁTÉ Zsolt, RÉTFALVI P. Zsófia, SZANYI-NAGY Judit, VILMOS Eszter és VÖRÖS Eszter, Pécs, PTE BTK, Kerényi Károly Szakkollégium, Virágmandula Kft., 2016, 65–83.

WADE WHITE, Elizabeth, The Tenth Muse – A Tercentenary Appraisal of Anne Bradstreet, *The William and Mary Quarterly* (1951/3), 355–377.

WHITMAN, Walt, *Hallom Amerika dalát*, ford. SZABÓ Lőrinc = SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai I.*, Bp., Osiris, 2002, 25.

WHITMAN, Walt, *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959.

WHITMAN, Walt, A Backward Glance O'er Travel'd Roads [Preface to *November Boughs*, 1888] = *Complete and Selected Prose by Walt Whitman*, edited by James E. MILLER, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1959, 443–454.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Boston: Thayer and Eldridge, 1860.

Winthrop's Journal: „History of New England” 1630–1649, vol. I–II, edited by James KENDALL HOSMER, New York, Charles Scribner's Sons, 1908.

WHITE, Gillian, *Lyric Shame: The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 2014.

Winthrop's Journal: „History of New England” 1630–1649, vol. I–II, edited by James KENDALL HOSMER, New York, Charles Scribner's Sons, 1908.

YEATS, Michael, *W. B. Yeats and Irish Folk Song* (amplified from a lecture delivered in November 1965 at the University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.)

YEATS, W. B., Szavak talán zenére, ford. G. István László, *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* (2009/3). Online: <http://ketezer.hu/2009/03/szavak-talan-zenere/> (az utolsó elérés időpontja: 2022. 01. 20.)

YEATS, W. B., *The Collected Poems*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 2008.

YEATS, W. B., A General Introduction for My Work = W. B. Y., *Essays and Introductions*, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1980, 509–526.

YEATS, W. B., *Autobiographies*, London, Macmillan, 1961.

FÜGGELÉK

1. John Berryman: *The Ball Poem*

What is the boy now, who has lost his ball.
What, what is he to do? I saw it go
Merrily bouncing, down the street, and then
Merrily over—there it is in the water!
No use to say „O there are other balls“:
An ultimate shaking grief fixes the boy
As he stands rigid, trembling, staring down
All his young days into the harbour where
His ball went. I would not intrude on him,
A dime, another ball, is worthless. Now
He senses first responsibility
In a world of possessions. People will take balls,
Balls will be lost always, little boy,
And no one buys a ball back. Money is external.
He is learning, well behind his desperate eyes,
The epistemology of loss, how to stand up
Knowing what every man must one day know
And most know many days, how to stand up
And gradually light returns to the street,
A whistle blows, the ball is out of sight.
Soon part of me will explore the deep and dark
Floor of the harbour... I am everywhere,
I suffer and move, my mind and my heart move
With all that move me, under the water
Or whistling, I am not a little boy.

2. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Raáb György

Egy kisfiú elvesztette a labdáját –
Mit, mit is tegyen? Láttam, a labda
Vidáman pattogva gurult le az utcán
És vidáman ugrott – már benn is van a vízben!
Nincs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád;
Valami végleges keserűség merevíti a fiút meg,
Amint áll, feszülten, reszketően és nézi
Fiatal napjait a dokkban, ahová
Labdája esett. Nem zavarom meg.
Egy tízes, vagy egy másik labda nem érne semmit.
Most, először érez felelősséget e világban,
Mely a birtoklás világa. Az emberek is elveszítik a labdát,
Labdák mindig elvesznek, kisfiú,
És egyet sem vásárolhat vissza senki. A pénz külsőleges.
A fiú most kezdi tanulni a bús tekintete mögött
Az elvesztés ismeretlenségét és azt, hogy kibírja
Tudván azt, amit mindenkinek meg kell tudni egy nap
És amit legtöbben tudnak is mindennap,
Hogy kibírják. És lassan a fény
Visszatér az útra, síp harsan, a labdát már nem lehet látni...
Nemsokára alábukik lelkem és lenn kutatja a dokk
Mély és sötét padlatát... én mindenütt ott vagyok,
Szenvedek és felindulok, agyam, szívem felindul
Mindenen, mi engem megindít. Akár füttyülve,
Akár a víz alatt, én már nem vagyok kisfiú.

3. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Orbán Ottó

Kinek a labdája elgurult,
Mondd, mit is tehet? Kővé meredve álltam;
a labdám függén pattogott az úton lefelé,
s függén tovább – már ott viszi a víz!
Csak azt ne mondd: „A fenébe azt a labdát!” –
a végső rettegés ül a fiún,
bénultan áll, reszket, gyerekkora
most süllyed el a kikötő vizében,
hová a labda hullt. S nem adhatok neki
egy tízcentest, másik labdára. Most
először érzi e nem-az-enyém
világ súlyát. A labdát megveszik,
a labda mindig elveszik, fiú,
és soha nincs másik. A pénz csak színlelés.
Sötét tekintettel tanulja most
a vesztes ismeretelméletét:
hogyan élje túl? – tudva, amit a többi,
legtöbben nagyon is; hogyan élje túl?
Lassanként újból előnti a fény az utcát,
füttyszó, a labdát nem is látni már,
testem egy része az öböl sötét
homokjában... A mindenség vagyok,
mozgás és szenvedés, szívem s eszméletem
úszik minden áramlatban, vizek,
fütyök alatt, már nem vagyok gyerek.

4. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Branczeiz Anna

Hogy van a fiú, kinek labdája elveszett,
hogy, hogy is lehet? Láttam a labdát,
fürgén gurult, pattogott az úton le,
fürgén tova – bent is van a vízben!
Hiába mondanánk, „vannak még más labdák”:
mélyről jövő gyász rázza meg a fiút,
áll bénultan, remegve, egész
ifjúkorán át a kikötő mélyére bámul,
hol labdája lapul. Nem zargatom,
egy tízcentes más labdára mit sem ér.
Először érzi a felelősséget
e birtokló világban. Megszerzik
mindig, elveszik a labdát, kisfiú,
nem lehet visszavenni. A pénz csak külsőség.
Csüggedt tekintete mélyén
most tanulja a veszteség elméletét,
megtanulja, hogyan kell kibírni,
mit egyszer, sőt többször, mindenki átél
és lassan újra kigyúlnak a fények,
fütty hallatszik, a labdát nem is látni már.
Egy részem majd felkutatja sötét mélyét
a kikötőnek... mindenhol ott vagyok,
tűrő és mozgató, elmém és szívem együtt
mozog mindazzal, mi mozgat, vizek alatt,
füttyökben, nem vagyok kisfiú.