

pakolhatna bele sok jobbnál jobb metaforát egyetlen versbe. A vers különlegessége, hogy a magyar olvasó előbb ismerheti fel a hatásmechanizmusát, mint az angol. [Nálunk gyorsabban már csak az észtek.] Így kezdődik a fordítása: „Nagy kérdés ilyen kora reggel / – vagy ahogy az észtek mondják: / »a madarak szótte fényben« – / de fel kell tennem: hol a helyem az életben, / hol – a magyarokkal szólva – / »a helyem a láthatatlan vonaton?»” Milyen plasztikus is az észtek kifejezése a kora reggelre: „a madarak szótte fény” – gondolhatja az olvasó. De ha magyar, akkor csak a következő sorokig, hiszen nyilvánvaló, hogy a mi nyelvünkben nincs olyan kifejezés, hogy „az ember helye a láthatatlan vonaton” [„seat on the invisible train”] – és akkor az észti kifejezés is nyilván hamisítvány. A magyart és az észtet az átlagos olvasó persze nem ismerheti, és főleg nem ennyire, de azt már többen tudhatják, hogy nincs „svájci” nyelv [„as the Swiss call him”], arra pedig mindenkinek rá kell jönnie, hogy a tenger közelében élő népeknek nincs okuk az óceánt „nagy vízgép”-nek [„the water machine”] nevezni. Hogy tehát mindez csak szellemes költői kitaláció, illetve, ahogy a vers a végén mintegy maga is beismeri, „zsonglőrködés vattapamacsokkal”.

Budapest neve is így van jelen egy versben, sőt a vers címében is, mint egy olyan városé, amely alkalmas arra, hogy írás közben a költő elbambulva álmódozzon róla. A nevét ismeri, valamiféle homályos képzetei tapadnak is hozzá, de semmi közelebbit nem tud róla: a jelentése elmosódott, de a jelenléte intenzív. Megkísértett a gondolat, hogy lefordítsam azt, hogy „Budapest”, hiszen nyilvánvaló, hogy a versben ez egy angol szó, és a magyar olvasóknak mást jelent, mint az amerikaiaknak. Olyan várost próbáltam találni, amelyről tudjuk, hogy a mi kultúrkörünkhöz tartozik, vagyis nem kimondottan egzotikus, de azért elég periférikus ahhoz, hogy a nevén kívül szinte semmi közelebbit ne tudjunk róla. Végül mégis meghagytam „Budapest”-nek, de azt hiszem, ezzel igazából csak megúsztam valamit, amit persze különben tényleg csak elrontani lehetett volna.

Rákai Orsolya

A vers igényei

LOUISE GLÜCK

Louise Glück költészetéről már sosem fogunk tudni elfogulatlanul beszélni: a Nobel-díj mellékhatása, hogy nehéz úgy megszólalni a díjazott szerzőkről, hogy az ne tűnjön túl soknak vagy túl kevésnek. Soknak, hiszen úgymond meg kell tudnunk látni, megmutatni végre bennük azt a nagyszerűséget, amely korábban is jelen volt – és kevésnek, hiszen hogyan is mondhatnánk az elért pozíciónál, a kimondottnál többet vagy legalább annak megfelelőt? Dühítő dolog egy Nobel-díj, már jó előre megvonja tőlünk a felmutatás örömét és szorongást keltő kockázatát, azét a szorongását, amit legyőzve bátornak érezzük magunkat; kifejezetten szegyenbe hoz, amikor abbeli igyekezetünk jogosultságát, hogy a jól megérdemelt figyelemmel ajándékozunk meg a művet, eleve érvényteleníti. Hiszen ilyen esetekben a figyelem már mintegy kötelező adó, nem önzetlen ajándék. Igazán kínos.

Pedig Glück költészete látszólag nem is állhatna távolabb ettől a „Nobel-díjaságtól”. Dísztelen, komoly, és egy pillanatil sem keresi a kegyeinket. Szuverén, abban az értelemben, hogy kötetéről kötetre, versről versre saját belső logikája és szándékai mentén épül, de egyáltalán nem érzi kötelességének, hogy mindig, minden sorban, minden képben összetéveszthetetlenül és megkérdőjelezhetetlenül egyedi, egyéni, eredeti és új legyen. Nehéz megfogalmazni, miben is áll, minek is köszönhető az a szabadság, amivel Glück ezt a hol kimondott, hol kimondatlan kritikai elvárását maga mögött tudja hagyni. Az olyan nagy szavakkal és általánosságokkal, hogy nem a szerzői én építése, kifejezése (és elismertetése), hanem valaminek a minél pontosabb megragadása, megfogalmazása, nyelvben való megformálása a cél, valószínűleg csak mellélőni lehet. Még akkor is így van ez, ha Glück interjúiban, nyilatkozataiban maga ad magas labdát az efféle sarkításokhoz. Mesteréről, tanáráról, a 20. századi amerikai költészet egyik legelismertebb alakjáról, Stanley Kunitzról mondta például, hogy tőle tanulta meg, hogy „alá kell rendelni az egót a vers igényeinek”. A vers, a költői alkotás mégsem válik ettől valamiféle transzcendens tisztelet tárgyává, melynek állítólagos szolgálatában a szerző valójában saját hűségese és odaadó erőfeszítései mártíriumának szerez ilyen módon glóriát. Ellenkezőleg, az írásnak nagyon is húsba vágó, hétköznapi funkciója van: a megfigyelésnek, a tudatosságnak olyan állapotát, olyan módusát biztosítja, aminek segítségével, mint Glück egy elhíresült nyilatkozatában fogalmazott, bosszút állhatunk a körülményeken, a veszteségeken, a rossz sorson, felülkerekedhetünk rajtuk, visszanyerhetjük a következő lépés lehetőségét azáltal, hogy megformáljuk az értelem médiumában őket, így elveszítik gyilkos hatalmukat fölöttünk. Ebben az értelemben az írás maga az élet, pontosabban, ahogy Glück mondja, előbbnek érzi magát, ha ír, és kevésbé él, ha nem, de hogy ez a lehetőség adódik-e számunkra, és mikor adódik, nem mi döntjük el. A Pulitzer-díjat meghozó híres kötet, a *Wild Iris* írása előtt például két és fél évig nem adódott, egyszerűen nem nyílt meg ez az út, amelyen „előbbé” lehet válni, s ez nagyon nehéz tapasztalat volt számára.

E kötetben találjuk azt a megfogalmazást is, amely a halált ezzel az elnémulással, a néma, beszédre, önnön reflexiói explikálására képtelen tudat tapasztalatával azonosítja:

Iszonyú túlélőnek lenni,
tudatnak,
eltemetve a sötét földben.
Aztán vége lett: amitől rettegsz, lenni
léleknek, és mégse tudni
szólni, megszűnni hirtelen, miközben a rideg
föld kissé felpoposodik.¹

Az a hagyomány, amelyben Louise Glück írásmódja, stratégiája létezik, nagyon idegen a miénktől. Ebben a hagyományban a költészet bizonyos értelemben tudomány: tanulható és gyakorolható, sőt, kell is tanulni és gyakorolni, hogy az ember „jó legyen” benne. Az amerikai akadémiai költészet intézményrendszere különös,

1 Szlukovényi Katalin fordítása.

összetett hálózat, amelynek az európai művészetben nincs párhuzama. Nem a mostanra már nálunk is megjelenő creative writing-kurzusok és képzések, de nem is a régi, a 19. századnak majdnem a közepéig élő „poetai classis” megfelelője. A forma mindenekelőtt belső forma, metaforák, képek, allúzióhálózatok gondosan és minél gazdaságosabban megalkotott rendszere, prozódiaileg pedig jobbra szabadvers. A mítoszok egyfajta archetipikus anyanyelvként használódnak, nem műveltséganyagként vagy kulturális hagyományként, az irodalomtörténeti intertextualitás létmódjaként, ahogy mi talán inkább hozzá vagyunk szokva. A mítosz nyelve szabadon használható, szabadon formálható lingua franca, mely sokat köszönhet a jungiánus analízis mítoszfelfogásának: képei segítségével értelmezni és gyógyítani lehet, ki lehet jutni aranyfona segítségével bejárhatatlan, halált hozó labirintusokból, nevet lehet adni velük szörnyetegeknek, megfosztva őket hatalmuktól. A jelen számban olvasható versek Glücknek abból a kötetéből származnak [*Meadowlands*], amely talán legerőteljesebben és legnyíltabban él ezzel a lehetőséggel, s Odüsszeusz, Pénelopé és Télemakhosz figuráját találja meg s szólaltatja meg önmagában.

Az úgynevezett akadémikus amerikai lírára egyébként is sok esetben nagyon jellemző ez a fajta analitikus szemlélet, mely nagyon szorosan kötődik a pszichoanalízis bizonyos irányaihoz. Annyira szorosan, hogy a 20. század közepének, második felének ide tartozó költői közül igen sokan konkrét analitikus terápia kapcsán jutottak el bizonyos témákhoz, témakapcsolatok feltáráshoz, a versírás ebben az esetben valóban egyfajta különös elaborációs folyamat része. Glück sem kivétel: kamaszkori anorexiája kapcsán kerül terápiába, és saját bevallása szerint ez az élmény volt az, ami megnyitotta számára a költészet által biztosított lehetőségeket, s kimondatta vele, hogy igen, ezzel és csak ezzel: költészettel, versek írásával szeretne foglalkozni. A terápia vagy az elaborációval való kapcsolat természetesen nem azt jelenti, hogy ezeknek a szerzőknek az esetében a költői életmű valamiféle „melléktermék” lenne. Sokkal inkább arról a felismerésről van szó, hogy „gyógyulás”, normalizálódás nem lehetséges: a nyitott szemet nem lehet becsukni, az érzékelő bőrt nem lehet levedleni. Ahhoz, hogy mindennek értelme legyen, és többé-kevésbé a hullámok tetején lehessen maradni, az érzékeltek állandó, pontosságra törekvő kifejezésére, megformálására, formába zárására van szükség, s ebben a folyamatban már nem dönthető el, hogy mi volt előbb és mi a fontosabb tét – az érzékeltek műalkotásá formálása, vagy a műalkotások lelki önfenntartó hatásának használata. Ez az eldönthetetlen, kettős középpontú ellipszis számos, a mi európai irodalomfelfogásunk számára szinte megkerülhetetlennek tűnő legitimációs problémát tesz nem létezővé, s biztosít igen nagy szabadságot az elfoglalható költői szereppozíciók, a beszélhető költői nyelvek, a felhasználható képek, alakzatok és szerkezetek szempontjából. Az elsődlegesek tehát valóban a vers igényei, mert csak rajta keresztül juthatunk el oda, olyan állapotba, amelyben élni lehetséges. Alkotóként rá vagyunk szorulva, pontosabban alkotóként vagyunk rászorulva a vers segítségére, amely viszont nem születhet meg nélkülünk – a vers létmódja elsődlegesen az írása, és nem az írástól leválasztott olvasása; még az olvasásnak is csak akkor van értelme, ha azzal mintegy újrírjuk magunkban a szöveget.

A mítosz elemei a *Meadowlands* című kötetben ezt az aktív újrírási kényszert duplán is megvalósítják: az *Odüsszeia* e lírai palimpszesztje egyszerre szól az eredeti

történetről a mai tapasztalat segítségével, és egy modern házasság szétesésének értelmezéséről az ókori mítosz fel-felsejlő allegorikus nyomai által. Nem lehet eldönteni, hol vagyunk: a vers radikális örök jelenidejében minden egyszerre történik. Pénélopé szó. Mindig újraszövi a vásznat, és mindig újra felbontja – mindig újraszületik a szöveg, és mindig azonnal, egyidejűleg fel is bomlik: a tapasztalás jelenje soha nem stabilizálódhat annyira, hogy múlttá váljon, múltként különüljön el tőlünk és záródjon le. Ezt a kérlelhetetlen, állandó mozgást valósítják meg Louise Glück versei bennünk is – ha hagyjuk.

