

# Aszpirint a naplementébe

FRANK O'HARA: *TÖPRENGÉSEK VÉSZHELYZETBEN*, FORD. GEREVICH ANDRÁS, KRUSOVSZKY DÉNES;  
 JOHN ASHBERY: *ÖNARCKÉP KONVEX TÜKÖRBEN*, FORD. KRUSOVSZKY DÉNES, LANCZKOR GÁBOR,  
 MOHÁCSI BALÁZS

[Régi] adósságot törleszt, így hangzik egy gyakori (nemcsak) irodalomkritikai közhely, amely tulajdonképpen nehezen elkerülhető Frank O'Hara és John Ashbery gyors egymásutánban, különböző kiadóknaál, de mindkét esetben a rokonszenves elkötelezettséggel fellépő, a kortárs vagy félig kortárs nemzetközi költészet hazai jelenlétét máris jelentősen előremozdító fórum, a *Versum* kezdeményezése nyomán megjelent köteteit kézbevéve. Mégis önellenőrzésre késztet a klisé: miféle tartozásról van szó, kinek-minek és mit törleszt két olyan verseskötet magyarrá fordítása, amelyek közül az egyik, O'Hara *Meditations in an Emergency* című gyűjteménye 1957-ben, a másik, Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror*je 1975-ben jelent meg? Kézenfekvő magára az eltelt időre hivatkozni: azt a hiányt egyenlítik ki ezek a fordítások, amely elzárta az utat a hazai líra és líraértők számára a 20. század második felének legmaradandóbb hatású észak-amerikai költői csoportosulása, az ún. New York-i iskola munkássága [a most tárgyalandók mellett Kenneth Koch és James Schuyler neveit érdemes megemlíteni], vagyis egy immár történetileg is jól megragadható, ugyanakkor erős művészetközi meghatározottsága miatt a költészetre nem teljesen megalapozottan szűkíthető, mindazonáltal kétségbe vonhatatlan világirodalmi jelentőséggel bíró poétikai és esztétikai jelenségkör [akár: program?] felé, amely [inkább Ashbery, kevésbé O'Hara révén] sok tekintetben az amerikai posztmodern itthon inkább epikai oldaláról ismert arculatát vagy arculatait is erőteljesen formálta. Ezek az életművek valóban nem különösebben ismertek, igaz, azért messze nem ismeretlenek a hazai irodalomkritikában és költészetben. O'Hara és Ashbery jó ideje fontos hivatkozási pontjai a kortárs líra számára világirodalmi vagy komparatistikai orientációs pontokat kereső közelítéseknek, sőt bizonyos hatásösszefüggések is megállapíthatók [talán kevésbé Ashbery, mint inkább O'Hara esetében, akinek költészetét például Oravecz Imre legutóbbi, *Távozó fa* kötetének egyik angolul írott verse idézte meg]. És természetesen a most publikált két kötetet jóval megelőző időszakban is készültek, igaz, szerény számban, magyar fordítások. O'Harától már az amúgy Charles Olson fontos költeményeit is magyarrá ültető Nagy László is fordított [érdekes élmény ezeket a költeményeket Nagy versfordításainak elég heterogén kontextusában, például a bolgár népköltészet környezetében olvasni], de Kodolányi Gyula, Somlyó György, Tandori Dezső vagy Gergely Ágnes nevéhez is fűződnek korai fordítások. Mégis, ezek valamiképpen kontextustalanok vagy beágyazatlanok maradtak, ezen a helyzeten a most megjelent két kötet annyiban nyilván változtathat, hogy egyrészt egységes, egy időben megvalósított, esetenként újrafordításokat is magában foglaló vállalkozásról van szó [Krusovszky mindkét kötet számára fordított verseket, O'Haránál Gerevich András, Ashberynél Lanczok Gábor és Mohácsi Balázs szegődött társául], másrészt értelemszerűen a teljes kötetkompozíciók eleve kontextusteremtő erővel bírnak.

Ennél a pontnál talán érdemes egy pillanatra elidőzni. A recenziens számára az első kérdés, amelyet a fordítások híre felvetett, az volt, nem volna-e értelmesebb

válogatásokat készíteni, különösen Ashbery lírájának a most megjelent kötetben nyilvánvalóan nem reprezentált sokarcúságára is tekintettel – még akkor is, ha az utolsó közé tartozna, akik elvetnék a kötetkompozíciók jelentőségét a modern [nemcsak a modern] költészetben. Nehéz megválaszolni a kérdést, mi segítheti-e elő hatékonyabban egy kevésbé, közelről legalábbis kevésbé ismert költői életmű befogadását egy másik irodalomban, egy teljes kötet, vagy egy antológia, és a döntést bizonyára praktikus tényezők is befolyásolhatták, mit engedélyez vagy támogat a jogtulajdonos stb. Ha viszont egy-egy kötet teljes magyarítása mellett döntöttek a kiadók, akkor felvetődik az a kérdés, miért pont ezeket választották ki. O'Hara esetében formálisan talán kisebb kihívást jelent ez a döntés [a kötet cím váratlan aktualitása pedig sajnos nem szorul magyarázatra], mint Ashbery jóval terjedelmesebb életművéénél, hiszen itt igazából csak az 1964-ben megjelent *Lunch Poems* jöhetne alternatívaként számításba. Igaz, ez éppen az a gyűjtemény, amelyik O'Hara költészettörténeti pozícióját és Magyarországon is talán jobban ismert költői karakterét igazán meghatározta, például azt a típusú versalkotást, amelyet O'Hara maga „I-do-this-I-do-that-poems”-nek nevezett és amelynek számára tulajdonképpen kézenfekvőbben kínál közeget – és, ami fontosabb: nyelvet! – az ún. új szenzibilitás kategóriájához sorolható hazai költészet is. Vagy inkább arról volna szó, hogy „ma már” éppen nem ez bizonyul igazán inspirálónak vagy bír megszólító erővel a kortárs hazai költészet fiatalabb és középgenerációi számára? Ezt itt nehéz lenne eldönteni – amikor a recenzensnek legutóbb alkalma nyílt nagyobb mennyiségben belelapozni első és második kötetes hazai lírikusok munkáiba, a leginkább visszatérő momentumot abban kellett felismernie, hogy a lírai hősök leggyakrabban éppenséggel ezt-azt csinálnak, amúgy aligha elítélhető módon, elsősorban kávéfőznek maguknak. Akárhogy is, a kérdés mégis fontos, hiszen – mint az mindjárt ismét szóba kerül – összefügg a kiindulásként említett tartozás/törlesztés mibenlétének problémájával. Ami az Ashbery-kötetet illeti, a választás itt eléggé kézenfekvőnek mondható. Ez az a kötet, amely a megjelenését követő évben elnyerte az Egyesült Államok legfontosabb irodalmi díjainak mindegyikét, igazán ismertté és elismertté tette a költőt az amerikai irodalomkritikában és hamarosan a világ más tájain is [az első német fordításkötet 1980-ban jelent meg *Selbstporträt im konvexen Spiegel* címen, többek között Joachim Sartorius fordításában], és amely megnyitotta az utat afelé a konszenzus felé, amely Ashbery helyét az egész 20. századi amerikai költészet legnagyobbjai között rögzítette – mindenekelőtt a címadó hosszúversnek köszönhetően, melyet a most megjelent kötetről írott kritikájában Cseh Zoltán egyenesen „a világgöltészet egyik legnagyobb versének” titulált [Cseh Zoltán: *Szépséges szövegszörny a homorú tükörben*, <https://dunszt.sk/2020/10/26/szepseges-szovegszorny-a-homoru-tukorben/>]. A vers Parmigianino különös önarcképéről készített ekphrasziszában talán az önmaga számára [példaként elsősorban Umberto Eco-ra lehetne hivatkozni] a manierizmus esztétikáiban tükörré leő posztmodernizmus esszenciális önmegjelenítését alapozta meg. Egyébként a magyar fordítás első változata Lanczkor ekphrasztikus költészetet tárgyaló PhD-értekezésének függelékeként készült el pár évvel korábban. Ashbery ezen kötetében azonban abban az értelemben nem teljesen reprezentatív az életmű egészére nézve, hogy a viszonylag [persze, minden viszonylagos] könnyen hozzáférhető közé tartozik. A költő, akinek életművéről talán a leggyakoribb jellemzés az

érthetlenség és/vagy értelmezhetlenség diagnózisa [érdekes módon sokszor még a legillusztrisabb monografikus feldolgozások sem jutottak sokkal többre; az Ashbery-irodalom előtt tulajdonképpen még számos feladat megoldása áll], ennél jóval erőteljesebben is próbára tette olvasóinak teherbíróképességét, hol radikálisan kontextustörő kompozicionális megoldásaival (mint például második kötetében, az 1962-es *The Tennis Court Oath*-ban, amelynek címadó darabja szintén egy képleírás, Jacques-Louis Davidnak a labdaházi esküőről készített képéről, valószínűsíthetően inkább a kép vázlatairól –, de ezen címbeli utalás nélkül nehéz volna képleírásként olvasni), hol [például a *Flow Chart* című 1991-es, kötetnyi terjedelmű hosszúversével] egyszerűen a nyelvi kihívás okán.

Marad tehát még mindig a kérdés, hogy miféle hiányt törlesztenek éppen most ezek a kötetek. Az O'Hara-kötet kritikai fogadtatásában fel is merült a lehetséges megkésetttség diagnózisa [pl. Gondos Mária Magdolna: *Időzített líra*, Magyar Narancs 2021/2; Lapis József: *Nem mindennapi költészet*, 1749.hu, 2021. 02. 16.], annak gyanúja legalábbis, hogy az amerikai lírikus olyan pillanatban jut jelenléthez, talán pontosabb úgy fogalmazni, nyelvhez a magyar fordításirodalomban, amelyik nem feltétlenül engedi láthatóvá válni sem a történeti, sem a poétikai jelentőségét a teljesítménynek. Ilyesmi persze előfordult már a tengerentúli posztmodern próza olyan klasszikusaival is, amelyeket jóval azelőtt sűrűn emlegettek a hazai irodalmi köztudatban, mint hogy fordításban megjelentek volna: Pynchon *Súlyszivárványának* ugyan nem ártott, de például Cortázar *Sántaiskola* vagy Donald Barthelme *A Holtapa* című regényei hazai fogadtatásának nemigen használt a harminc-, illetve negyvenvalahány éves kérés. A mindkét most tárgyalt kötethez informatív utószót író Krusovszky Ashbery költészetének ismertetését egyenesen egy korszakforduló bekövetkezésére hivatkozva zárja, amelyben Ashbery halála nem egyszerűen „az amerikai költészet meghatározó korszakának” bevégződését szimbolizálja, hanem egyáltalán egy önreflexív, filozófiailag is felvértezett, „nagyon erősen nyelvcentrikus líra” búcsúzását is, melynek megüresedett helyét egy „kézzelfoghatóbb identitásproblémákra” összpontosító „performatív líra” foglalta el. Vagyis: ezek a kötetek nem a jelen költészetét képviselik immár, nem a kortárs világlírában orientálják az olvasót, hacsaknem persze indirekten, amennyiben a közelmúlt klasszikusairól állítanak fel valamiféle monumentumot: az újat vagy mait meg- vagy kijelölni nyilvánvalóan csak úgy lehet, hogy ezáltal valami nem-újja, régivé is válik. Mindeközben persze nagyon is új, nagyon is újdonság a New York-i költők megjelenése a magyar költészet nyelvében és olvasásukat nyilvánvalóan nem volna produktív annak megfigyelésére alapozni, hogy mi az, ami avíttasnak vagy korszerűtlennek hat ezekben a szövegekben fél évszázaddal a keletkezésük után. Ráadásul nem nagyon van ilyen. Talán csupán egyedül az a provokativitás mutatkozik kevésbé frissnek (vagyis, voltaképpen: nem mutatkozik), amelyet ez a költészet a költőiség, a költői megszólalás és kompozíció kortárs normái felől nézve nyilvánított meg. O'Hara versgyűjteményét ma olvasva például talán jobban észlelhetők a kidolgozottság olyan részletei, amelyeket a látványosan nem-költői beszédhelyzetek vagy a „perszonizmus” Krusovszky által idézett álprogramja kevésbé engedtek megmutatkozni. Ennél most fontosabb kérdés persze az, amelyet Lapis idézett, remek kritikája a következőképpen fogalmazott meg: „hová érkezett, hol landol ez a kötet kortárs irodalmunkban, kultúránkban?”. Már ha landol egyáltalán valahol a külföldi költészet

különbéféle szegleteiből érkezve bármi is, hangozhatna a szkeptikus (és például a 2006-os Durs Grünbein-válogatáskötet iránti érdektelenségre emlékeztető) reakció, de hát érdemes optimistának lenni, és a kötetek már eddig is viszonylag élénk recepciója arról tanúskodik, hogy nem is volna megalapozott ilyesfajta ellenvetéssel elintézni a kérdést. Amely elsősorban természetesen nyelvi kérdés, megválaszolása ráadásul módfelett körülményes is, olyasfajta fordításelemzéseket igényelne, melyekre itt nem lesz mód sort keríteni. Mint mindig, a fordítások megérkezésének és fogadtatásának döntő szempontja, hogy milyen összefüggésben találunk maguknak helyet a magyarra fordított szövegek egy olyan kulturális és irodalmi kontextusban, melynek önmagára vetett tekintetét gyakran olyan normák és különbségtételek szabályozzák, amelyek teljességgel idegenek attól a forrásnyelvi közegetől, ahonnan a szövegek származnak.

Nem csupán az amúgy mindkét lírikusnál igen meghatározó lokális amerikai, főként New York-i vonatkozásokra kell itt gondolni, melyek nagymértékben meghatározzák a nagyvárosi létezés ama tapasztalatát, amelyet a New York-i iskola egy fő inspirációs forrásaként szokás számontartani. Különösen O'Hara verseinek környezetében érdemes például a populáris kultúrának egy olyan – történeti – szegmensével számolni, amelynek nincs igazán korhű megfelelője a magyar kultúrában. De talán a mindkét alkotónál nagy jelentőséggel bíró képzőművészeti háttér, elsősorban az absztrakt (neo)expresszionizmus és az action painting esztétikája sem tekinthető sem annyira ismertnek, sem annyira beágyazottnak a hazai irodalmi kultúrában, mint azt a versek helyenként kvázi előfeltételezik. Ennél is fontosabb, hogy miféle nyelvet találunk maguknak ezek a költemények a kései modern magyar költészet repertoárjában, milyen magyar költői hagyományokat szólítanak meg a fordítás révén. O'Hara kapcsán talán könnyebb megtalálni a lehetséges érintkezési pontokat [szó esett fentebb például Oraveczről, de a '70-es–'80-as évek „új szenzibilitás” magyar változataira általában is lehetne hivatkozni]. A részint a francia szürrealizmus Magyarországon kevésbé meghatározó tartományain iskolázott Ashbery nehezebb eset: nem igazán lehetne „magyar Ashberyt” kiszemelni a hazai líra jelenkori és közelmúltbeli mezőnyében. Ahol adódnának fogódzók például a nem-szubjektív, bár „tárgyasnak” mégsem igazán nevezhető képalkotás terén, ott az a mód idegen, ahogyan ez a vers kompozíciójába illeszkedik. A kötetek fordítói értelemszerűen nehéz feladatnak tették ki magukat, amikor egy, a magyar modernségben nem igazán honos versalkotás mai magyar nyelvbe való átültetésére vállalkoztak, és nem vallottak kudarcot. Az, hogy a fordítások némelyikén érződik némi, talán a pontosságra törekvéssel magyarítható óvatosság, aminek következtében itt-ott kicsit, ha lehet így fogalmazni, „megköltetlenek” hat a magyar változat, a fenti kihívásokkal magyarítható (és persze azzal is, hogy a költőietlenség bizonyos effektusai egyáltalán nem idegenek a fordított szövegektől), összességében azonban színvonalas és a mai magyar költészet regisztereitől sem idegen szöveget kap kezébe az olvasó. Leginkább talán Gerevich O'Hara-fordításain volt érzékelhető az, hogy sikeresen valósult meg bennük az eredeti szövegek poétikai karakterének újratерemtése a célnyelvben.

A kötetek líratörténeti elhelyezésére tett kísérlet szempontjából sem könnyű a magyar modernségről rendelkezésre álló minták mentén orientálódni. O'Haránál például mindenekelőtt azt kellene mérlegre tenni, miként fordul el, vagy még inkább, miként gyengülnek meg benne az avantgárd művészetfelfogások jellegzetes

megnyilvánulásai, vagyis annak értékelésére vállalkozni, hogy hogyan válik egy nagy európai (vagyis, és ez is fontos: nem elsősorban amerikai és nem is kizárólag irodalmi) esztétikai hagyomány éppen annak köszönhetően meghaladhatóvá, hogy a hozzá való viszonyulást nem a tagadás erőteljes gesztusa határozza meg (amivel tulajdonképpen megismételné és éppen ezért inkább affirmálná ezt a hagyományt), hanem inkább a megszelídítése vagy ironikus-játékos zárójelbe tétele jellemzi. Az O'Hara-féle „perszonizmus” említett programja (az 1959-ben, vagyis a magyarra lefordított kötetnél később íródott szöveg immár magyarul is olvasható Krusovszky fordításában: *Forrás*, 2019/7–8.) egyszerre kicsinyíti le és helyezi át egy egészen más esztétikai kontextusba magának a manifesztumnak a műfaji hagyományát (bár itt talán kevésbé a francia mintákat, hanem a beatköltészet határozott hangon megszólaló programjait és vélhetően Charles Olson nevezetes poétikai kiáltványát, *A projektív verset célkeresztbe véve*, utóbbi magyarul az *Üvöltés* című antológiában olvasható) és a reális cselekvés és a művészi jelhasználat közötti határvonal eltörlésének követelését. Ez utóbbiból O'Hara elképzeléseiben lényegében a lírának a mindennapi kommunikációhoz való közelítése marad. Így jellemzi például a program keletkezését, amelynek jelenete épp annyira hétköznapi és ismételtető, mint az esztétikai tevékenységnek az az elképzelése, amelyet propagál: „Visszamentem a munkahelyemre, és írtam egy verset ennek a valakinek. Miközben írtam, eszembe jutott, hogy fel is hívhatnám telefonon a vers helyett, és ezzel megszületett a perszonizmus.” A költői megszólalás elszakad tehát a beszédhelyzetnek tulajdonított mindenfajta kitüntetettségtől (O'Hara leggyakoribb, vagyis legtöbbször ismétlődő verscíme ez: *Vers*) és, ami talán még fontosabb, a benne implikált kommunikatív szituáció sem különül el – példának okáért – egy telefonbeszélgetéstől (általában is megfigyelhető, hogy az egyik leggyakoribb vershelyzet az olyan személyek – vagy inkább: nevek – megszólításáé, akiknek partikularitása, egyedisége, akár identitása rejtélyes marad a szövegekben). A *Lunch Poems* címében rögzített önjellemzés, amely egyben a versek keletkezésének szcenárióját is megadja, ebből a szempontból két fontos momentumra hívhatja fel a figyelmet. A munkahelyi ebédszünetek automatikus ritmusa, vagyis a nagyvárosi élet mindennapjainak személytelen vagy legalábbis nem a személyes tapasztalat diktálta mechanizmusai szabják meg a versek keletkezését és azokat az észleleteket, amelyek bennük rögzülnek, másfelől mégiscsak: *szünetekről* van szó, olyan pillanatokról, amikor ez a ritmus megszakad vagy megáll, ily módon alkalmat teremtve a költői „meditációkra”. Ezek, mint azt Krusovszky utószava is kiemeli, gyakran improvizatív karakterűek, tehát alkalmi, többféle értelemben is – például a populáris kultúra vagy a tömegkommunikáció aktualitásainak forrásvidékére visszamutatva – egy esetleges jelen pillanatszerűségéből vagy átmenetiségéből indulnak ki, egészen eltérő verskompozíciókat eredményezve.

Ezek között megfigyelhetők olyanok, amelyek inkább narratív mintára építkeznek (például az egyik *Vers* című versben elbeszélt eseménysort egy ajtón hagyott üzenet indítja el, amelynek nyomán pár sorral később ősz lesz, a verszárlatban pedig kiderül, hónapok teltek el a meghívás és megérkezés között, az üzenet feladója holttestként fogadja a vendéget), máskor inkább egy vizuális impresszió egyre tágabb és szakadozottabb köröket befutó leírásaként bontakozik ki a szöveg, de arra is találhatók példa, amikor a mellérendeléses, olykor – bizonyára a kortárs beatköltészettől sem

független – litániaszerű szerveződési elv szabja meg egy-egy költemény szerkezetét. Ugyancsak fontos a képzőművészeti, zenei és irodalmi utalások szerepe ebben a vonatkozásban [is]: azt tehetik ugyanis láthatóvá, hogy O'Hara számára mintha a pillanat és a tartam nyelvi megragadására kínálkozó lehetőségek tesztelésében jelentkezne az egyik legfontosabb poétikai kihívás, és mintha ezeknek a lehetőségeknek a feltárásában működnének közre a rendkívül gyakori [komoly]zenei és festészeti utalások is. A *Rádió* című versben ezek a művészetközi vonatkozások a médiumok konkurenciájának ironikus mintázatát vázolják fel: a képek érdekes módon a mindennapok gépies múlásának ritmusát hordozzák [„Egész / héten, amíg a múzeumban / vánszorogtam asztaltól asztalig”; ez itt életrajzi utalást hordoz, a múzeum, nevezetesen a New York-i MoMA ténylegesen a költő munkahelye volt egy darabig], amelyet szombat délután a rádióból sugárzó zene volna hivatott kompenzálni, sikertelenül. A maradandóbbnak mutatkozó szépség ironikus módon mégis a múzeumhoz (a szabadnapon elérhetetlen munkahelyhez) kötődik, méghozzá úgy, hogy a birtokolhatatlanságára kerül a hangsúly: „Nos, legalább van egy gyönyörű de Kooningom, / ami után vágyakozhatok [to aspire to]. Azt hiszem, van rajta / egy narancsszín ág, több ez, mint ami hallható [more than the ear can hold].” Beszédes az utalás kétértelműsége: egyfelől egy vágyott, csak emlékezetből felidézett kép leírására céloz, ám tudható, hogy a kép [de Kooning 1943-ban készült *Summer Couch* című munkája] egy időben valóban O'Hara lakásának falát díszítette, márpedig a jelenet színhelye a lírai hős otthona, így olvasva a szöveg akár az ábrázolás mediális korlátaival szembesíthet. Az, ami, egyfajta „tartalomként”, a nyelvbe fordítva tárgyiasítható [„azt hiszem...”], éppoly deficites, mint az, ami a zenéből felfogható – ez a költészet a képiségben, méghozzá az ábrázolás és az ábrázolt közötti ikonikus [és dinamikus] differenciában találja meg a szépség létmódját.

Ez mutatkozik meg igazán megkapó formában a kötet azon, talán legsikerültebb darabjaiban, ahol O'Hara nem mindig igazán feszes versszerkezeteit nem engedi eltávolodni valamely képi benyomás vagy ötlet gravitációs pontjától. A kötet egyik csúcspontja a *Chez Jane* című költemény, amelynek O'Hara, talán a szokásosnál klasszikusabb kompozíciós elvet megvalósítva, lényegében minden elemét egy bizarr jelenetből [egy tigris, aki egyben macska is – két igencsak terhelt állatszimbóluma a költői szépségnek! –, „törékeny vízsugárban a cserépbe vize!”] bontakoztatja ki, meglehetősen összetett metaforikus, metonímiás és hangszimbolikus hálózatot kidolgozva. Ebben megjelenik a zene is, a Saint-Saënsre, *Az állatok farsangjára* tett utalásban, de ezen keresztül a jelenet akusztikus, „susogós” megvalósításában is [„susogásnyi gőz [whisper of steam] száll fel a porcelán hűgycsöből. / Olyasmit suttog [seems to be whispering], hogy »Saint-Saëns!« [...]”], amely egyszerre tükrözi egymásba a vízsugár és a visszaszálló pára útját és csatornáit, valamint az eseményt és az azt leíró költői nyelvet. A „zajos töprengés” [noisy contemplation] közegében a kettős állat egyszerre mutatkozik a szépség megnyilvánítójának és az ezt a szépséget a létrejöttének pillanatában veszélyeztető destruktív erőnek. A vadállat „fényűzésre teremtett [given wholly to luxurious usages] nyelvével végignyalja / tépőfogait; pedig még egy pillanattal / korábban aszpirint ejtett vele ebbe a rózsás / naplementébe [...]”. Ez a [talán erotikus értelemben is] kényeztető nyelv, amely egyben az elmúlás feltartóztatásának ágense is [legalábbis ha igaz a közhiedelem, miszerint az aszpirin

tovább tartja frissen a vázába tett virágcsokrokat], pontosan azt a szépséget fenyegeti, amelyet maga hozott létre – és a vers minuciózusan kidolgozott, öntükrőzésben is megnyilvánuló törékeny egyensúlyát a zárlat ki is billenti, a tigris, „most”, és itt talán ez a vers igazi *mostja*, „egy széket vág / a levegőbe, hogy durvább legyen a fenyegetés”.

Az időtapasztalat egy hasonló problémája, amely tehát a mostnak, a fizikai-empirikus értelemben vett történés pillanatának a művészi rögzítésére, de talán jobb úgy fogalmazni, a művészi alkotásba való betörésére kérdeztet rá, köztudottan és nem meglepő módon Ashbery költészetében is sűrűn válik reflexió tárgyává: ami nem meglepőnek a New York-i költőknek az „action painting” esztétikája iránti, már említett érdeklődése miatt nevezhető. Hogy mennyiben lehetne valamiféle „action writing”-ról beszélni a két lírikus költészetében, persze nehezen megválaszolható kérdés. O’Hara írásmódjának bizonyos improvizatív gesztusai vagy a testi tapasztalás, ritmusok megragadására, nyelvbe való átültetésére tett kísérletei, illetve a szürrealizmus hatására visszavezethető próbálkozások az „automatikus írás” technikájával Ashberynél kínálnak támpontokat ebben a vonatkozásban. Mégis, ha a két poétika különbségeire kíváncsi tekintettel közelít a kötetekhez az olvasó, akkor a reflexív, egyben önreflexív, analitikus attitűd domináns jelenléte utóbbinál inkább szkeptikussá tesz abban a tekintetben, hogy a fentebb felvetett kategória alatt békésen egymás mellé terelhető volna a két lírikus. Nem egy recenzens fel is vetette a hasonlóság kérdését. Ashbery egyik fordítója az O’Hara-kötetet szemlélve egyszerűen összegzi aktuális, később aztán valamennyire korigált benyomásait: „nem hasonlítanak” [Mohácsi Balázs: *Bekezdések miután elolvastam Frank O’Hara Töprengések vészhelyzetben című, végre magyarra fordított kötetét*, Alföld online, 2020. 11. 05.]. A mindkét kötetéről recenziót közreadó Csehy valamivel bővebb összehasonlításra vállalkozott, amely kétségkívül megragad olyan pontokat, amelyek felől közelítve Ashbery és O’Hara akár egymás antipódusainak is mutatkozhatnak: „Nem szeret komponálni – írja O’Haráról –, mint Ashbery, inkább improvizál, mint egy bárzenész, aki az érzékiség billentyűzetén bűvészkedve azonnal fel is kínálkozik a vágy kiszemelt tárgyának. Frank O’Hara sosincs egyedül: valakit mindig »keres« magának, aki az érintett pozícióját ölti magára. Ashberynék láthatólag meg kellett fertőződnie a szimultán, széttartó valóság-effektusokkal, O’Hara másokat fertőz meg a hétköznapi paradox varázsával.” [Csehy Zoltán: *Töprengések narancsszín ágyon*, Élet és Irodalom, 2021/3.]. Valóban: bár Ashberynél sem hiányzik teljes mértékben valamely érintett „keresésének” gesztusa [például egy nem-általánosított vagy rejtélyes konkrétságában nem feloldott lírai „te” szerepeltetése], az ő költészete sokkal több figyelmet szentel [talán pontosabb így fogalmazni: sokkal több reflexió s teret nyit] a költői nyelvnek mint médiumnak, illetve egyáltalán a művészi tapasztalás analitikus közelítésének.

Ebből a szempontból érdekes felidézni O’Hara imént említett *Rádió* című versét, ahol a de Kooning-képre tett utalás a képhez való közvetlen hozzáférés lehetetlenségét is magában foglalja. Ashbery nagy, címadó költeményének jelentős tartományait szenteli egy hasonló tapasztalatnak. Azon körülmények között, amelyek a Parmigianino konvex tükör segítségével egy domború felszínre festett önarcképéhez („ez a legelső tükörportré”, értesít a művészettörténeti irodalmat is bőven citáló költemény) való optikai és másjellegű hozzáférést szabályozzák, megjelenik természetesen a múzeum is, az a hely, amely nemcsak elirányítja a tekintetet a portréhoz, hanem

amely szembesít a képnél való elidőzés, a kép jelenében való osztózás korlátaival is, egyszerre banális és kevésbé banális okokból: „Az a hosszú folyosó, amely a festményhez, önnön / Elsötétülő ellentétéhez visszavezet – valóban / A »művészet« koholmánya volna mindez, nem is / Valódi, nem is egyedi? Nem akként nyújt-e menedéket / A jelenben, melyből menekülünk folyton, / Majd visszatérünk hozzá, úgy, ahogy a napok vízkereke / Rója a maga eseménytelen, mégis derűs köreit? / Azt hiszem, annyit állítana, ez itt a ma, / Miből ki kell jutnunk, amint a tömeg / Nyomul végig a múzeumon, hogy / Kijusson még zárás előtt. Nem élhetsz odabent.” Ez itt a *ma* – nem élhetsz ott, üzeni a festmény, amely – minthogy nyilvánvalóan felidézi a pajzsként hadra fogható képiség és a vonatkozó ekphrasztikus értelmezések hagyományát – legalább annyira taszít el magától, mint amennyire odavonzza, koncentrálja a tekintetet. Parmigianino nagyra növő karja [amelynek ikonikus környezetéből ma már aligha lehet kiiktatni az ún. szelfikultúra ábrázolásmódját] Ashbery paradox megfogalmazásában „az üdvözlet pajzsa”: a képből kifelé hatoló, valójában azonban éppen az önábrázolás tükrös konstellációját befelé irányítva, mintegy visszafordulva kiteljesítő kar gesztusa egyszerre el is fedi azt, amit megmutat, „mintha védené, amit hirdet”, ahogy a költemény nyitánya meg is állapítja. Ashbery költeményében ez a többértelmű gesztus a portré, maga az arc felszínszerűségére irányítja a figyelmet. Parmigianino szemei „[...] azt hirdetik, / Hogy minden felszín. Az a felszín, ami ott van, / És nem létezhet más, csak ami ott van. / Nincsenek rejtékhelyek a szobában. [...]”. A *felszín* [a szöveg egyik leggyakoribb szava] körül bontakozik ki a versben egy klasszikus (és az 1970-es-1980-as évekre igencsak jellemző) posztmodern esztétika önjellemzése, amely nemigen lel párra O’Hara költeményeiben, de amelyről általában is elmondható, hogy a kidolgozottság és a reflexivitás olyan szintjén jelenik meg ebben a költeményben, amelyre nincs igazán még egy példa a kor költészetében.

Ez a kompozíció persze nem minden tekintetben jellemző az azonos című kötet egészére, amelyre teljesen nehezen elosztható árnyékot is vetett a címadó vers. Bár utóbbi sincs híján szintaktikai kihívásoknak, mégis a kötet egészének olvasása győzhet meg igazán arról, hogy Ashbery kompozíciós technikájában mekkora szerep jut a nyitott, határozatlan vagy többértelmű, a fordításokat e téren is nemegyszer jelentős feladattal szembesítő mondatszerkesztésnek, amely ráadásul sokszor inkább elbizonytalanít az egészen eltérő szemantikai tartományokat mozgósító szövegeket egybetartó összefüggések mibenlétét illetően: például amikor egy hasonlító szerkezetről be kell látni, hogy nem azonosítható a hasonlított, vagy amikor a lírai „cselekményeket” nominalizálás útján egymástól és végrehajtójuktól elszigetelt [nyelvi] eseményekből kellene egységbe rendezni, illetve amikor a szövegkompozíció koherenciáját elvileg megalapozó névmásokról és kötőelemekről az derül ki, hogy nemigen érdemes őket a szokásos nyelvtani funkciójukban venni. Olyan költészet ez, amelyben a valamely „én” szólamának a lírai szövegek megértése szempontjából teljesen aligha nélkülözhető művelete sem feltétlenül orientál. Ashbery költeményeiből sem hiányzik az a „mindennapos” regiszter, amelyre O’Hara a maga poétikai programját építette, ennek a kötetnek is sok darabja építkezik társalgásrészletekből és személyes észleletekre alapozott reflexiókból, ezek azonban időről időre egy személytelen, nézőponthoz nehezen köthető, időnként akár gépiesnek ható kép- és szövegalkotás operativitásával szembesülnek a szövegekben, ami rendre megakadályozza, hogy az olvasás egyazon

diszkurzív autoritáshoz rendelje azok nyelvi gesztusait. Ashbery ebben a kötetében sem kifejezetten könnyű olvasmány, mindenekelőtt talán azért, mert gyakran elhárítja a szavai fölötti autoritást, úgy szólal meg, mint aki – ahogyan a *Nem lehet tudni* című vers fogalmaz – „ismeretlen szavakkal teli szájjal” ébred fel. Az idézett vers röviddel ezután a test és az azt alkotó részek mintáján szemlélteti az egységhez, az egységgé formálható egészhez való viszonyát. „Az egész a testről szól, és rétegenként / Foszlik, körbe-körbe körülöttünk, / De nehéz figyelemmel kísérni [difficult to read correctly], mivel / Nincs olyan pont, ahonnan rá lehetne látni rendesen [common vantage point], / Nincs olyan nézőpont, mint az »Én« egy regényben [ami különösen beszédesen hangzik egy lírai szövegben – KSzZ]. És az igazat megvallva / senki soha nem látta értelmét, hogy legyen. [...]”. Ez az egész, nem nagy merészség megkockáztatni, a nyelvről is szól. Ashbery a nyelv olyan tapasztalatának feltérképezésére vállalkozik a költészetében, melynek le kell mondania egy olyan kitüntetett perspektíva látszólagos előnyeiről, amely csak e tapasztalat közegéből való kizárulása árán tartható fenn. [Magvető; 21. Század]

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## „Vizes sötétség”

MARILYNNE ROBINSON: *HÁZTARTÁS*, FORD. SZABADKAI BERNADETT

Marilynne Robinson Hemingway-díjas regényének megjelentetésével a Magvető Kiadó nagy hiányosságot pótol – egy magyar közegben mindeddig ismeretlen remekművel gazdagította irodalmunkat. Bár a *Háztartás* [*Housekeeping*, 1980] Robinson első könyve, a magyar kiadó figyelmét, érthető módon, a több mint húsz évvel későbbi, világsikert aratott *Gilead*-sorozat hívta fel a szerzőre (magyarul *Gilead, Lila, Itthon*). Ugyanakkor elképzelhetőnek tartom, hogy a magyar szakma és az igényes olvasóközönség jobban rezonál majd a *Háztartásra*, ebben a könyvben ugyanis az amerikai, középnyugati gyökerekből egy olyan intenzív, látomásos világ növekedik ki, amely a *Gilead* pszichológiai realizmusán, vallási-egzisztenciális vívódásain is túlmutat – ha lehet ma ilyet mondani – a képzelet határtalan régióiba.

Írom ezt a *Gilead*-könyvek rajongójaként, sietve hozzátéve, hogy a megérdemelten Pulitzer-díjas *Gilead*, csakúgy, mint a tetralógia többi része (2021-ben megjelent a negyedik rész, *Jack* címmel, amelynek már készül a magyar fordítása), tökéletesen egyesíti magában azokat a feltételeket, amelyek egy regényt egyetemessé és egyben széles körben sikeressé tesznek. A vallásos lélek kifinomult ábrázolásával, a hittapasztalat dramatizálásával, a hétköznapok szakralitásának bravúrny nyelvi megragadásával Robinson Dosztojevszkijre méretezett kihívásoknak tesz eleget a *Gilead*-regényfolyamban. A meditatív, lassú folyású próza a két lelkészcsalád három generációjának személyes viszályait, szenvedéseit és értelemkeresését a társadalmi, politikai, történelmi valóságba ágyazza, kezdve az amerikai polgárháborúval és annak gyilkos ellentmondásaival az első világháború örületén, éhezésen, aszályon és járványon át a századközép amerikai társadalmát megosztó rasszizmusig.