

VERS ÉS VALÓSÁG?
WALLACE STEVENS: OF MODERN POETRY

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Dolgozatomban Wallace Stevens egy ismert, magyarul három fordításban is elérhető költeményének vizsgálatára vállalkozom. Noha nem tudok Stevens és Szabó Lőrinc közötti konkrét filológiai kapcsolatról, az elemzést Kabdebó professzor úrnak ajánlom, és igyekszem a „dialogikus költészet” kérdéseit is mérlegelni a Stevens-mű kapcsán.

Ez az összefüggés nem egészen idegen a Stevens-recepciótól sem: Angus J. Cleghorn 2000-ben megjelent könyvében a kései Stevens költészetét a dialogikusság jegyében értelmezte. Ennek az interpretációnak a kiinduló szövege az 1947-es *Transport to Summer* (*Nyári elragadtatás*) kötetben megjelent *The Motive for Metaphor* című vers (Tandori Dezső fordításában: *A metafora indítéka*), amelyben a felkínált narratív keret nem teljeseedik ki, hanem újabb és újabb metaforák helyettesítő láncolatába fordul, mely metaforákat ezen interpretáció szerint egyfajta „megfelezettség, részlegesség”¹ jellemzi. Noha a költemény az elmúlás természeti képeiből indul, ezek nem oldódnak föl valamilyen konvencionális figuratív jelentésben, hanem a bennük foglalt képzetek meghatározatlanságait domborítják ki, és így felelnek meg a költemény címének: nem a metafora jelentését, hanem a metaforaképzés indítékát állítják a középpontba. „Stevensre jellemző módon ezek az érzetek [*sensations*] akkor a legerősebbek, amikor logikailag kevésbé kifejtettek. Oda a természetes referenciák. Helyettük ezt kapjuk: *Acél / a bensőség ellen*. Az *acél* nem tartozik a költemény teremtette mimetikus képbe. A nyelv szuggesztív fél-eszközzé válik, amely több lehetőséget és kevesebb bizonyosságot idéz föl.”² A vers a „létezés ábécéjét” (itt fontos lehet, hogy az eredetiben kibetűzve áll az ábécé: *The A B C of being*)³ faggatja, ám az utolsó szakasz az „arrogáns, végzetes, domináns X” képzetével zárul, ezzel olyan matematikai képletszerűséget állítva elő, amelynek behelyettesítése az olvasóra van bízva. Cleghorn értelmezésével szemben felhozható, hogy a költemény szintaktikailag egy ellentétes olvasatot is megenged, amelyben a metafora indítéka éppen a matematikai behelyettesítéstől való különbségben, az egyértelmű válaszok igényétől való ódzkodásban⁴ állna. Ez azonban nem csökkenti, hanem más szinten visszaigazolja a „dialogikus” modell érvényét.

¹ CLEGHORN 2000, 170.

² CLEGHORN 2000, 171.

³ Ahol másképp nem jelzem, ott Stevens verseit az alábbi kiadások alapján idézem: STEVENS 1990; magyarul TANDORI 1981.

⁴ TANDORI (1981, 72) itt elég egyértelműen félrefordít, amikor a vers “shrinking from / The weight of primary noon” (szó szerint: „visszariadva/-hőkölve / az elsődleges dél súlyától”)

A dialogikusság Stevens kései költészetében (és Cleghorn értelmezésében) egyfajta destruktivitással (a költő saját szavával: „dekreációval”) hozható összefüggésbe, amennyiben a múlt törmelékeinek a jövő számára való újrateremtését készítik elő: a Stevens-költészetben hemzsegő poétai alakmások mind afféle „fél-alakok”, akik csak egy homályban maradó befogadóval való együttműködés révén teljesíthetik be költői programjukat. Erre olyan versek is bizonyítékot szolgáltathatnak, amelyek már a *Transport*-kötet előtt, 1942-ben kiadott *Parts of a World (Egy világ részei)* című gyűjteményben szerepeltek. Ilyen példa lehet a már címében is felszólítást tartalmazó *Add This to Rhetoric (Add ezt a retorikához)*⁵, amely a művészi/szimbolikus kifejezés és a valóságos élethelyzet kontrasztját használja ki: ennek mintája a szobor tövében fekvő koldus képe, amely már az *Owl's Clover* (kb. *Somkóró*) című szatírában is középponti szerepben állt. A költemény zárlatában a *figure* szó kétértelműsége (alak/alakzat) kerül a középpontba, majd a záró sor első fél sorában visszatér az felszólító mód is: “Add this. It is to add.” A cezúra utáni felsor grammatikai befejezetlensége beszédes. Kiegészíthető így: “*It is to be added” (‘Hozzáadandó’), ám a nyelvtani csonkítás ennél komplexebb jelentéseket is lehetővé tesz, hiszen akár egy kriptikus lételméleti értelmezést is sugallhat (“*‘It’ is to add” = „Az’ nem más, mint hozzáadni”), valamint a mondat saját kiegészítendősége révén illusztrálja is az addíció szükségét, ezzel a költemény metapoétikai, önmagára visszahajló jellegét is alá támasztja.

Szokatlansága révén szintén nyitott és olvasói aktivitást igényel a *The Man on the Dump (Ember a szeméttelen)*, amelynek lezárása szintén grammatikai ugrást igényel: “Where was it one first heard of the truth? The the.” A határozott névelő megkettőzése az olvasót a grammatikai kategóriák fölülvizsgálatára készítheti, és a második névelőt főnévi szerepbe helyezve a kérdésben szereplő névelőre való utalásként is felfogható: ezzel az igazság monolitikus képzetének a határozott névelő általi megteremtettségét is sugallja a vers. Ez szinte lefordíthatatlan összefüggés, hiszen az angolban az absztrakt fogalmak általában nem igényelnek névelőt (“Plato is my friend, Aristotle is my friend, but my greatest friend is truth” – mondta állítólag Newton; itt számos más nyelven, pl. németül, olaszul vagy magyarul is kötelező lenne a határozott névelő az *igazság* szó elé), viszont mégis létezik a névelős változat, amely ennek megfelelően többnyire egy határozott ügyre irányuló, korlátozottabb, referenciális igazságra vonatkozik (“the truth about...”). Ez a különbségtétel a kötet következő, *On the Road Home (Hazafelé)* című versében mindjárt konkretizálódik is. Ez a vers az egészen konkrétan dialogikus költemények közé tartozik, hiszen egy Én és egy Te párbeszédét jeleníti meg, és a párbeszéd tétje éppen az „egy igazság” mibenléte. Míg az Én azt állítja, hogy „az igazság” (“the truth”) nem létezik⁶, addig

sorát így adja vissza: „eredendő / Dél súlyától zsugorodva”, amit nyilván a *shrink* szó elsődleges jelentésének hatása okoz.

⁵ CLEGHORN 2000, 18–21 általános illusztrációként elemzi is ezt a verset, de más összefüggésben, mint én.

⁶ A költő amerikai recepciójának történetét nagy anyagon áttekintő John Timberman Newcomb rámutat, hogy a kötet egyik recenziója, Elizabeth Drew tévesen, névelő nélkül

a Te számos igazságról beszél, amelyek azonban nem integrálhatók egy igazságba (“they are not parts of a truth”). A vers a kötet címével (*Parts of a World*) is közvetlen kapcsolatba kerül, és a beszélgetés hamarosan a szó és a világ összefüggéseire terelődik – mintha az „idegállapot” és a „megfogalmazás” problémáját látnánk viszont. A lezárás itt lényegesen konkluzívabb, mint az eddig szóba hozott versekben, ám ezt a grammatikailag zárt konklúziót a megelőző beszélgetés fényében értelmezve szintén a megjelenített érzéki világ értelmi megragadásának nehézsége domborodik ki, egyebek között a szuperlatívuszok és a szinesztéziák bizarr összekapcsolásai révén: “It was at that time, that the silence was largest / and longest, the night was roundest, / The fragrance of the autumn warmest, / Closest and strongest.” („Ekkor volt a csend a legnagyobb⁷ és leghosszabb, az éjszaka a legkerekebb, az ős illata a legmelegebb, a legközelebbi és a legerősebb.”) A grammatikai lezártág nem rekeszti be a dialógust, inkább kontextualizálja azt, és amint az Szabó Lőrinc dialogikus költeményeiben is gyakran előfordul,⁸ a narratív vagy leíró keret össze is zavarja a vers beszélőjének, a vele dialógusban álló másik beszélőnek, valamint a beszélő által saját (korábbi ön)magához társított szólamnak a pontos viszonyát. A versben „most” megszólaló én egyetért-e saját korábról idézett önmagával? Én és Te vitában áll-e egymással, vagy megerősítik egymást? A leírt helyzet alátámasztja-e valamelyikük mondandóját? – az efféle kérdések a versbéli pozíciók összevetését igénylik, miáltal viszont az olvasó virtuális pozíciója is beleíródik a versbe. Így nemcsak a versszövegek szó szerinti zárlata kapcsán mondható el, hogy Stevens költeményei „olvasókra testálják lezárásukat”⁹, hanem általában a szöveg konkretizációját egy a versben közvetlenül nem megjelenített szólamhoz utalják tovább.

Az itt közelebbről értelmezendő vers kapcsán a dialogikusság egészen kézenfekvő módon tűnik elő. *A modern költészetről* című vers szövegében szó szerint megjelenik a „láthatatlan közönség” (“invisible audience”), amelynek részesülnie kell a költészet tapasztalatából, és amelynek valamiként egyé kell válnia a költemény előadójával, sőt az előadás helyett mintha önmagát kellene megfigyelnie. Talán túlon túl kézenfekvő is volna itt mindjárt a dialogikusság irodalmi-hermeneutikai felfogására hivatkozni, és azt hangsúlyozni, hogy a költemény magának a költészetnek a befogadását a közönség önmegértésével hozza összefüggésbe. A tematikus összefüggés mindenesetre adott, és az eddigiek fényében talán megengedhető, hogy legalább az

idézi ezt a mondatot a versből, miáltal persze a költő pozícióját könnyen azonosíthatja egyfajta nihilizmussal. Newcomb rámutat, hogy a téves idézés egyik oka a kötet nyitóversében, a *Parochial Theme (Vidékies téma)* címűben elhangzó mondattal (“There’s no such thing as life; ...”) való hasonlóság lehet, ugyanakkor Drew tévedését annak a – korabeli kritikára jellemző –stratégiának a keretében értelmezi, amely a Stevens gondolati komplexitásából eredő fenyegetés semlegesítésére irányult. NEWCOMB 1992, 142.

⁷ A szó szerinti fordítás itt alighanem elfedi az eredetiben rejlő szinesztézia-szerű széttartást: a „legnagyobb csend” magyarul konvencionálisnak hat, ám a *large* melléknevet az angolban csak térbeli értelemben használják, a konvencionális fordulat “greatest silence” lehetne.

⁸ KABDEBÓ 1992, 35–47.

⁹ CLEGHORN 2000, 122 – “the poems deposit their endings on readers”.

olvasat kiindulópontját a dialogikusságnak a magyar költészetértelmezésből ismert felfogása adja. Ugyancsak az eddigiekből következhet a költemény szorosabb olvasásának megkezdése előtt két holisztikusabb megjegyzés.

Egyrészt (1) nyilvánvaló, hogy a költemény zárómondatának grammatikai hiányossága (nominális szerkezetről van szó, állítmányi rész nélkül) már figyelemfelkeltő hatású, különös tekintettel arra, hogy itt a zárómondat a nyitómondat variációjaként kerül elő. Kiss Zsuzsánnának a 2009-ben a *Nagyvilágban* publikált fordítását egyebek között azért vettem el, mert nemcsak újratördeli a versmondatokat, a zárómondatot is önálló sorra alakítva (holott az eredetiben az előző versmondat utolsó szavával együtt alkot egy sort), hanem cselekvő igével is látja el a lezárást, ezáltal durván egyértelműsíti az angol szöveg nyilvánvalóan nem véletlenül lebegtetett jelentését: „Így cselekszik a vers.”¹⁰ Másrészt (2) a dialogikusság fogalomkörébe sorolható, és főntebb idézett példákkal is rokonítható az az eljárás, hogy a kötetben a mi versünk és az azt megelőző, *Man and Bottle (Férfi és palack)* című vers is szoros szövegszerű kapcsolatban áll. Az első vers kezdő strófája (“The mind is the great poem of winter, the man, / Who, to find what will suffice, / Destroys romantic tenements / Of rose and ice”) ugyancsak enyhén átfogalmazott formában tér vissza a záró szakaszban (“The poem lashes more fiercely than the wind, / As the mind, to find what will suffice, destroys / Romantic tenements of rose and ice”). Az egyébként jobbára rímtelen versben kétszer visszatérő “suffice” – “ice” rímpár talán Robert Frost egyik leghíresebb versére, a még 1920-ban publikált *Fire and Ice*-ra utal;¹¹ ezt az utalást kézenfekvő lehet elutasító, a Frost-versben megjelenő apokaliptikus iróniát elhárító gesztusként olvasni. Akárhogy is, a *Man and Bottle* és az *Of Modern Poetry* szövege számos tekintetben kötődik egymáshoz (háborús kontextus, metapoétikai téma, a költemény vagy költészet megszemélyesítése, a “find what will suffice” frazéma variálása), mely összefüggést a Tandori-féle válogatás éppúgy elrejti, mint a Tótfalusi István által a *Modern amerikai költők* c. antológiában közölt vagy éppen a már említett, Kiss Zsuzsanna általi fordítás. A közeli párhuzam az egyetlen vers szoros olvasásának interpretációs stratégiáját is megkérdőjelezheti, erre érdemes lehet menet közben tekintettel lenni.

<i>Of Modern Poetry</i>	<i>A modern költészet</i>
The poem of the mind in the act of finding What will suffice. It has not always had To find: the scene was set; it repeated what Was in the script. Then the theatre was changed To something else. Its past was a souvenir.	A kutatásba mélyedt elme verse Az, ami kell. Nem volt dolga hajdan A kutatás: kész volt a szín; ismételte csak, Ami a szövegben állt. Aztán valami mássá Lett a színház, és emlékké a múltja.

¹⁰ KISS 2009, 237–238.

¹¹ Eleanor Cook Whitman *Leaves of Grass* kötetének egyik bevezető költeményét idézi előzményként, valamint T. S. Eliot *Mágusok utazása* című művének egy fordulatát – ez Szabó Lőrinc fordításában „kielégítő eredmény”. COOK 2007, 153.

<p>It has to be living, to learn the speech of the place.</p> <p>It has to face the men of the time and to meet The women of the time. It has to think about war And it has to find what will suffice. It has To construct a new stage. It has to be on that stage And, like an insatiable actor, slowly and With meditation, speak words that in the ear, In the delicatest ear of the mind, repeat, Exactly, that which it wants to hear, at the sound Of which, an invisible audience listens, Not to the play, but to itself, expressed In an emotion as of two people, as of two Emotions becoming one. The actor is A metaphysician in the dark, twanging An instrument, twanging a wiry string that gives Sounds passing through sudden rightnesses, wholly Containing the mind, below which it cannot descend, Beyond which it has no will to rise.</p> <p style="text-align: center;">It must</p> <p>Be the finding of a satisfaction, and may Be of a man skating, a woman dancing, a woman Combing. The poem of the act of the mind.¹²</p>	<p>Ma az kell, hogy élő legyen, közterek beszé- dét</p> <p>Tanulja. Álljon a kor férfija elé, ismerje meg A kor nőjét. Töprengjen a háborúról, S keresse, mi a szükséges. Új színpadot Ácsoljon. Álljon mindig e színpadon, S mint telhetetlen színész, ejtse ki lassan, Megfontoltan e szöveget, melyek a fülben, Az elme legkényesebb fülében megcsendítik Pontosan a várt szót, amelyben Láthatatlan hallgatóság figyel Nem a darabra, de az egy indulatban Kimondott önmagára, ahogy a két személy Egygyé válik s két indulat. A színész Metafizikus a sötétben, hangszerét Pengetve, fémhúrt pendítve, melynek Hangja váratlan igazságokon üt át, befogja a Teljes elmét, és az alá mélyedni nem tud,</p> <p>Föléje szállni nem kíván.</p> <p style="text-align: center;">Lelje meg</p> <p>A kielégülést, akár egy korcsolyázó Férfiét, akár egy táncoló vagy fésülködő Nőét. A tevékeny elme költeménye.</p> <p>(Tótfalusi István¹³)</p> <p><i>A modern költészetéről</i></p> <p>Vers, tudatunké, mely megkeresi, Ami kielégít. Nem kellett mindig Keresnie: volt kész szín, ismételte, Ami ott írva állt.</p> <p style="text-align: center;">De változott</p> <p>A színház, s így múltja: emlék. Élnie Kell, a helyi nyelvet beszélnie. Szembe Kell néznie a kor emberével, a kor Asszonyával. Gondolnia háborúsággal, s keresnie, ami kielégít. Épít Ekképp új színpadot. Fellépni ott, Telhetetlen színész, lassan, tűnődve Szavakat súgni a legérzékenyebb Fülbe, a szellemébe, pontosan azt Ismételni, amit ez hallana, úgy, hogy A láthatatlan közönség a darab</p>
--	--

¹² STEVENS 1990, 239–240.

¹³ TÓTFALUSI 1990, 270–271.

	<p>Helyett önmagát lesse, mintha két Érzésvilág fejezné ki, mintha ezek Válnának egygé. A színész: sötétben Cselekvő metafizikus, zenész, Dróthúron játszik, hangjai közt akad Sok helyes pillanat, ezekben ott a tudat Egésze, és nem száll ezek alá, de Fölbük se emelkedik.</p> <p style="text-align: center;">Lelnie kell</p> <p>Valami kielégülést, akár egy korcsolyázó Férfiét, egy nőét, ahogy táncol, ahogy Fésülködik. A cselekvő tudat verse.</p> <p>(Tandori Dezső¹⁴)</p>
--	--

A vers első olvasásában valószínűleg a tematikai elemek dominálnak, amit ez esetben alighanem maga a költemény is kihív. A versbeszéd Stevensi mértékkel kimondottan alulpoetizált, a felütés szinte áttördelhető volna prózába is, a téma gondolatisága pedig adja magát arra, hogy egyszerűen a felkínált metaforák fogalmi lefordítását véljük az értelmezés alapvető feladatának, miáltal a vers „mondanivalója” irodalomtörténeti vagy kritikai terminusokban is megragadható volna. Eleanor Cook rövid glosszájában így jellemzi a költeményt: „A megelőző vershez kapcsolja a nyitánya és a zárata, de a hangsúly itt a kortársi közönséggel való szembesülésen, nem pedig a háborún van. A költemény tézisszerű állításokból áll, egyszerű predikatív stílusban íródott, központi trópusa pedig a színház: színészekkel, közönséggel és szöveggel.”¹⁵ Ebben a kontextusban szembeötlő a múltbeli és a jelenbeli költészet szembeállítás, amelyet tágabb irodalomtörténeti összefüggésekkel vagy akár Stevens saját karrierjének alakulástörténetével is magyarázhatunk: míg a múltbeli költemény adott „szöveggel” alapján, konvencióknak és szabályoknak megfelelően jött létre, a modern költészet ezzel szemben valamiféle nehezebben megragadható, dinamikus viszonyban keletkezik¹⁶ – és ez a dinamikuság leírhatónak látszik akár a dialogikus fogalmaival, amennyiben a környezet letapogatását és a közönséggel kialakítandó viszonyt is magában foglalja. Persze a múltnak és a jelennek ez a szembeállítás túlzottan sematikus ahhoz, hogy egészen egyértelműen azonosítható legyen egy adott történeti változással: vajon a költészet „modernsége” a Stevens pályakezdése idején erőre kapó avantgárd modernséget jelenti, vagy a költemény írásának jelenére, a második világháború idejére vonatkozik? Vagy éppen a „modern” fogalmának mindig dinamizálódó, a mindenkori jelenre vonatkozó mozzanatát aknázza ki a költemény, amit az olvasó a költemény „újraelődése” [*reperformance*]

¹⁴ TANDORI 1981, 69.

¹⁵ COOK 2007, 154.

¹⁶ MAZUR (2005, 77) Kierkegaard-ra hivatkozva az ismétlés mint visszaidézés és mint előrefutás közötti különbség révén magyarázza a költemény alapozási módját.

során mindig aktualizálható?¹⁷ Mint Newcomb bemutatta, az 1980-as évekig a Stevens-értésben leginkább a konkrét történeti vonatkozásoktól eltekintő kritikai olvasatok voltak dominánsak.¹⁸ Azóta ellenben több irányból is megerősödött az az interpretációs irány, amely a költői motívumok absztrakt univerzalizáció helyett ezek konkrét történeti vonatkozásait hangsúlyozza, aminek köszönhetően előtérbe kerültek például a költő és a marxista baloldal közötti kapcsolat lehetséges poétikai és recepciótörténeti előzményei – ez egyszerre arra is magyarázatot ad, hogy a befolyása teljében lévő új kritika miért szorított szinte kizárólag Stevens első kötetének, a mintegy tíz év termését 1923-ban összefoglaló *Harmoniumnak* a vizsgálataira.¹⁹ A *modern költészet* értelmezése akár ezt a váltást, Stevens korai arisztokratikus esztétizmusának oldódását és a költő társadalmi szerepének növekvő tematizálódását is szem előtt tarthatja. Ennek azonban ellentmond, hogy a múltbéli költészet jellemzésekor a vers inkább a konvencionális és az előre rögzítettség képzetét hangsúlyozza, ami nem könnyen egyeztethető össze az egykorú kritika által inkább bizarrnak és értelmetlennek látszó korai Stevens-versekből (*Anekdota egy korsóról, A jégkrémek ura*) kialakítható képpel.

Ha a múlt költészetére éppen a könnyen azonosítható eredet a jellemző, akkor az ezzel szembeállított jelent már sokkal nehezebben azonosítható vonásokkal látja el a költemény. A pusztán szembeállítás az olvasót olyan elvont oppozíciók létrehozására ösztönözheti, mint statikus-dinamikus, rögzített-rugalmas. Míg a modern költészet keresésre van kényszerítve, addig az első sorokban megjelenített előzmény esetében ilyen kényszerről nem volt szó (“It has not always / Had to find”. Az új keletű dinamizmus és rugalmasság (a rögzített modellek elvetése) tehát kényszerből fakad, amit a *has to* (és nem a belső kényszer is kifejezhető *must* – ez majd a végén kerül elő) ismételtetése is alátámaszt. Az absztrakt oppozíciók egymáshoz kapcsolása bizonyos szemantikai vonások kiasztikus megfordítását is eredményezi, hiszen a rögzítettség nem a kényszerhez, hanem inkább a szabadsághoz kapcsolódik – a régebbi költészetnek módjában, szabadságában állt ragaszkodni a forgatókönyvhöz, míg a modern arra kényszerül, hogy új modelleket és kapcsolódási pontokat találjon. A szabadság és a kényszer pólusai tehát ellentétesen viszonyulnak a dinamikus-statisz oppozíció pólusaihoz, mint azt várhatnánk: a modern költészet mintegy szabadságra kényszerül. A *souvenir* szónak a költészeti múlthoz való társítása is erre utal: a Webster-szótár „emlékeztetőként” (*reminder*) határozza meg, amivel a múlt és a jelen összekapcsolódására figyelmeztet: a költészet múltja már a múltban is emlékeztetésre szolgált, a múlt jelenbe hozásának eszköze volt, a múlt idejű megfogalmazás azonban ennek az összekapcsolódásnak a megszűntére is emlékeztethet – a múlt múltja [*its past*] a múltban volt [*was*] a múltat a jelenbe idéző dolog [*a souvenir*]. A

¹⁷ CULLER 2015

¹⁸ BLOOM (1980, 149) „gyenge versnek” tartja az *Of Modern Poetry*-t, mégpedig éppen amiatt, mert úgy olvassa, mint amely naivan felszámolhatónak tartja a romantikus tradíciót, és ezáltal túl szorosán kötődik saját létrehozásának (félreismert) történeti pillanatához. L. még LAKRITZ 1996, 27, 47.

¹⁹ NEWCOMB 1992, 133; 156ff.

nyitó szakasz befejezése tehát a múlt és jelen közötti egyszerű ellentételező viszony tarthatatlanságára is utalhat, vagyis lehetetlenné válik a költészeti modernségnek egyszerűen a tradicionalizmussal szembeni meghatározása.²⁰

Ez a körmönfontosság már előrejelzi a metaforasor fogalmi „megfejtésével” kapcsolatos nehézségeket, és figyelmeztet arra, hogy az első látásra diszkurzív beszéd-módként jellemzett versbeli megszólalás a vártnál ellenállóbb lehet a kritikai, bölcséleti vagy ideológiai diskurzusokra való lefordítással szemben. Ez az ellenállás a szöveg több szintjén, többféle megközelítéssel szemben is jelentkezhet. Még mindig az elsődleges figuratív-szemantikai szinten maradva: a vers első strófája a színpad átváltozását jelenti be „valami mássá”. Ez a sortörésre következő pontosítás szinte tautologikus hatást kelt, hiszen a változás eleve implicálja a „másság” mozzanatát. A pontosítást csak az indokolhatja, ha úgy értjük, hogy nem egyszerű színváltásról, a díszletek átalakításáról van szó, hanem maga a színház mint intézmény változott meg, annak lényegi keretei alakultak át. (Például bezárták, és az épületet valamilyen más célra használják.) A második strófa bejelentése, mely szerint a költeménynek „színpadot kell emelnie” [*has to construct a stage*] egybevág ezzel az értelmezéssel, ugyanakkor azt is jelzi, hogy a jelenben önmagát újrafogalmazó költészet lényegileg azonos a múltbelivel – már amennyiben mindkettőt színpadi, dramatikus analógia révén foghatjuk föl. Talán nem indokolatlan itt Kenneth Burke „dramatista” költészetfelfogásának hatására gyanakodni – már csak a Stevens és Burke között a ’30-as években létrejött ismeretség miatt sem.²¹ A második strófa első sorainak képzetei alapján a dramatizmus itt a költészet társadalmi szerepének erőteljes hangsúlyozását is sugallja: az újrafogalmazott múlt-jelen oppozíciót úgy is érthetjük, hogy míg a múltban a drámai szöveg határozta meg a költői előadást, addig most „a jelen férfiai” és „a jelen női”, valamint a „háború” kontextusába illeszkedő, „a helyi beszédhez” igazodó nyelven megszólaló performanszra van szükség. Ez a parafrázis helyreállítja a kiinduló ellentétet a meghaladandó múlt és az adaptációt kikényszerítő jelen között, ám újabb nehézséget hoz felszínre, tudniillik a költészet ezen metaforizációjának azt a buktatóját, hogy magának a leírt költeménynek a szövegszerűségét takarja el. A költemény ebben az analógiában azáltal válhat modernné, ha élő performanszá válik, vagyis megszűnik a tulajdonképpeni értelemben vett költeménynek lenni. Mivel ezt az igényt írott költemény jelenti be, óhatatlan feszültség támad a bejelentett poétikai intenció és a megvalósítás lehetőségei között.

Ez a feszültség a második strófában továbbfejtett színpad-analógiában is megmutatkozik. Lényegéhez tartozik azonban, hogy a kifejtés paradoxitása csak a figyelmes, vissza-visszatérő és a magyarázat igényével fellépő olvasás számára válik valóban feltűnővé, hiszen a szöveg egyszerre tartja fent a közvetlen beszédszerűség illúzióját, és mutat rá az ebből adódó nehézségekre. A második strófában az egyszerűen *it*-ként megnevezett költemény a színpadra lép, „kielégíthetetlen” színészhez hasonlítva (a jelző szerint tehát a megszólalás igénye belőle magából jön), majd – a nyilvános fellépéssel ellentétes konnotációkat idézve – közvetlenül „az elme fülébe” beszél. Ez a beszéd azonban már nem a színpadon álló színész igényét fejezi ki, hanem az elme

²⁰ LONGENBACH 1991, 31.

fülének kívánságát teljesíti. A következő bevezetett képzet a már említett láthatatlan közönség, amelyet szemantikailag az elmével kellene azonosítanunk, bár a határozatlan névelő azt sugallja, hogy itt új alannyal van dolgunk. Ráadásul ez a láthatatlan közönség már önmagára figyel, látszólag meglepedkezve a színpadon álló színész-költeményről. Ez egybevágni látszik a színész-költemény saját stratégiájával, amennyiben ő már eleve azt mondta, amit a közönség hallani akart, saját magát a háttérbe szorítva. A költemény és az elme dialógusa valójában az elme megkettőződését és önmaga felé fordulását eredményezi; a képnek ezen a pontján a színházi analógiából származó társas képzetek háttérbe szorulnak, és mintha inkább egyetlen tudat önmagával folytatott dialógusával volna dolgunk.

A rafinált szintaktikai szerkezetben kétszer is egymás mellé kerülő *as* kötőszó és *of* prepozíció a *mintha* jelentését (*as if*) sugalmazza – és nemcsak a hasonló hangzás révén, hanem jelentésánál is megengedhető módon (a Tandori-fordítás így is adja vissza). Ám a *mintha* beismerése az eredeti szövegben mégsem egészen szó szerinti. Az *as* határozói értelemben, *-ként*-nek fordítva jelenthet tényleges azonosítást is (“I’m telling you this as a friend” – nem „mintha a barátod volnék”, hanem valóban barátként mondom ezt). Ebben az értelmezésben a dialógus képzete nem egy mentális önmagára-vonatkozás látszat-dialogikusságára vonatkozik, hanem a költemény és az elme találkozásában kifejeződő érzelm csakugyan „két ember érzelmeként, két érzelm egygyé válásaként” szólal meg. Ebben az esetben a társas vonatkozások az interpretáció előterében maradnak: a versben megjelenő modern költemény valóban személyek, tudatok összekapcsolódását teszi lehetővé. A Stevens-költemény nyelvi teljesítményét akkor tudjuk csak kellőképpen mérlegelni, ha felfigyelünk mindkét értelmezési lehetőségre. Sőt, gondolati értelemben az ambiguitás azt is kifejezheti, hogy a költészet társas hatása és az elme önmaga felé fordulásának képessége csak együtt gondolható el.

A következő metafora azonban újabb fordulatot hoz, amennyiben a színészt (aki már eleve valami másnak a metaforája volt) sötétben lakozó metafizikussal azonosítja – ezzel egy pillanatra a platóni barlang képzetét is felvillantva. Ettől azonban gyorsan továbblendül, mivel a következő (igei) metafora már nem vizuális, hanem auditív; a színészből lett metafizikus azonnal zenésszé változik. Korábbi metaforikájához annyiban tér itt vissza a vers, amennyiben a zene jótékony hatása szintén az elme saját igényének megfelelő voltában rejlik: a húr pengetése harmonikus megfeleléseket (*rightnesses*) hoz létre, s ezek az elmét megtartják (*contain*) egy olyan állapotban, amelynél mélyebbre nem sülyedhet, és amelyből kiemelkedni sincs ereje. Itt a *contain* ige fordítási nehézségei hívhatják föl a figyelmet a többértelműsége. Egyfelől a zenei harmónia képes az elme egészének ’tartalmazására’, az elme tartalmának együttes megmutatására – ez okozhatja a kielégülést. Másfelől a *contain* ige ’megtartást’, sőt a hadászatban vagy sportnyelven ’visszatartást, feltartóztatást’ is jelent, miáltal az elme passzivitásra kényszerül, egy olyan lebilincselte vagy lenyűgözött állapotban, amelyből nincs módja kikerülni. A kielégülés ígérete tehát legalább implicit módon a cselekvésképtelenség fenyegetésével is jár. A költemény hangvételeben ez a fenyegetettség kétségtelenül nem látszik jelentősnek, a már említett szö-

vegpárhuzam, a *Férfi és palack* viszont sokkal erőteljesebben hangsúlyozza a költészet romboló erejét, a romantikus építmények elpusztításának szükségét²¹ – nem is beszélve *A költészet romboló erő* (*Poetry Is a Destructive Force*) című darabról ugyanebből a kötetből. *A modern költészetről* kiindulópontja is a rögzített modellek feladása volt, tehát az elme passzív kielégüléséhez való visszatérés önmagában nem lehet elégséges válasz a modernség kihívásaira.²²

A zárósorok szemantikai ambivalenciái talán éppen erre az elégtelenségre mutatnak rá. Első olvasatban a zárlat mintha a hétköznapiban való meglegedettség kispolgári gyönyöreit villantaná föl: a korcsolyázó férfi, a táncoló és a fésülködő nő képében lenné meg az elme a kielégülést.²³ Ezt az elsietett konklúziót azonban több mozzanat is ellensúlyozza: egyrészt ebben az interpretációban a hangok világából átlépünk a képekébe, amit az eddigiék nemigen támasztanak alá. A költeményt sehol nem hasonlítottuk képzőművészhez vagy fotográfushoz. Ez az értelmezői elégedetlenség ismét az *of* többértelműségét emelheti ki, valamint a prepozíciós szerkezetek párhuzamossága által sugallt lehetséges analógiákat is: ha a szintaktikai jelzéseket a behelyettesíthetőségre vonatkozó instrukciókként fogjuk föl, akkor az alábbi analógiákat vehetjük észre:

It	must be	the finding	of	a satisfaction
and	may be	the finding	of	a man skating
		the finding	of	a woman dancing
		the finding	of	a woman combing

Stevens – a magyar fordítókkal ellentétben – nem kerüli a szóismétléseket, ezzel nyomatékosítja is az analógiás-izotópiás szerkesztésmódot (az anafórasz szerkezetektől eltekintve is lásd még: “to face the men of the time and to meet / The women of the time”; „in the ear, / In the delicatest ear of the mind”, „as of two people, as of two /emotions becoming one” „twanging / An instrument, twanging a wiry string”). A zárószakaszban ráadásul a sorok tördelése is alátámasztja ezeket a megfeleléseket

²¹ Lakritz a destruktivitást teszi meg könyve Wallace-fejezetének vezérfogalmává. LAKRITZ 1996, 20–68.

²² Szóba hozható még, hogy a megfelelések hirtelen keletkeznek, és a zene csak átfut rajtuk (“passing through sudden rightnesses”), vagyis az elme megtartottsága csakis átmeneti lehet. Az ehhez a gondolathoz kézenfekvően adódó szövegpárhuzam a kötetben nem sokkal később következő, *A jól öltözött, szakállas ember* [*The Well Dressed Man with a Beard*] című vers zárósora, mely szerint “It can never be satisfied, the mind, never.” Ehhez l. még MAZUR 2005, 80.

²³ LONGENBACH (1991, 215) kissé elsietett olvasata mintha erre utalna, mint ahogy COOK (2007, 145) filológiai gesztusa is, amellyel a vers megnevezte képeket Stevens magánéletéből vett képekkel azonosítja.

azáltal, hogy az utolsó előtti és az azt megelőző sor is a nagybetűs *Be* szóval kezdődik (ez a zárlat imperatív jellegét is erősíti). A szerkesztésmódból adódó potenciális izotópiák a költemény egészének értelmezésére kiható többértelműséget eredményeznek. A fönt látható szerkezeti megfelelések elsősre az alábbi prózai fordítást sugallhatják: a költeménynek találnia kell egy kielégülést, mely találás lehet egy korszolyázó férfi, egy táncoló nő vagy egy fészülődő nő megtalálása. Hogy ők a költemény tárgyaként vagy megszólítottjaként szerepelnek, az nem egyértelmű. Tehát nincs szó arról, hogy a háborús fenyegetés és a modernitás kihívásai elől a költeménynek a polgári élet privát képeihez kellene menekülnie.

A szerkezet másik értelmezése felbontja a szigorú izotópiás rendet, viszont továbbra sem egyértelműsíti a prepozíció jelentését:

It	must be	the finding	of	a satisfaction		
and	may be	the finding	of	a satisfaction	of	a man skating
		the finding	of	a satisfaction	of	a woman dancing
		the finding	of	a satisfaction	of	a woman combing

Ebben a felfogásban tehát a kielégülés a megnevezett személyekkel birtokos viszonyban áll (“of a satisfaction of a man skating...”). A költemény egészének nyelve kellőképpen absztrakt ahhoz, hogy sem a *genitivus obiectivusi*, sem a *genitivus subiectivusi* olvasatot ne lehessen elutasítani.²⁴ Vagyis az általuk okozott kielégülésről is lehet szó (ebből indult ki az első, leegyszerűsítő olvasat), de ugyanígy, sőt talán inkább arról is, hogy ők elégülnek ki a költeménnyel azonosított megtalálás révén (a Tandori-fordítás éppen ezt az olvasatot erősíti meg). Ez az olvasat azzal a további előnnyel is rendelkezik, hogy szerkezetileg megelőlegezi a záró sor kettős birtokos alárendelését, ahol az *of* kétszeres ismétlése fűzi össze a három absztrakt főnevet. Ezzel újabb analógiasor állítható föl, amely részben magyarázhatja is a versmondatok összekapcsolódását.

the finding	of	the satisfaction	of	a man skating a woman dancing a woman combing
the poem	of	the act	of	the mind

²⁴ Eleanor Cook a Stevens-költészethez írott általános bevezető tanulmányában rámutat, hogy a prepozíciók általában észrevétlen jelentésmódosító potenciálját Stevens előszere-ttel aktiválja, különös tekintettel az *of* szubjektív és objektív jelentése közötti lebegésre. Példaként két vers címét, a *Credences of Summer*-t és a *The Pure Good of Theory*-t említi. COOK 2007, 319.

Az analógiák egyrészt azt erősíthetik meg, hogy az utolsó előtti mondatban megidézett emberek inkább a költemény alkotóiként vagy befogadóiként, mint benne szereplő képekként foghatók föl, mivel az elmével állnak izotopikus helyzetben – ezzel persze hasadást keletkezik az általunk olvasott és az optimálisnak tekintett költemény között, hiszen *A modern költészet*ben ezek mégiscsak képek. A korcsolyázás, a tánc és a fésülködés ugyanakkor ritmikusan ismétlődő mozgások, megidézésük a cselekvés időbeliségét is hangsúlyozza, vagyis azt, hogy a költemény a pusztá megnevezés révén nem képes ezeket a cselekvéseket tartalmazni (*contain*). A cselekvések ritmikusságukkal visszautalnak a húrját pengető színész-metafizikus képére, a vers pedig a már említett tautologikus ismétlésnél fogva (“it must be... and may be”, “a woman dancing, a woman combing” “of... of... of... of”) színre is viszi az említett ritmust.

A táblázat első sorában az a már többször hangsúlyozott tétel is újra megerősítést nyer, hogy a költeményt valaminek a megtalálásaként vagy valamire való rátalálásaként kell elgondolni, a harmadik sorban pedig a cselekvés a kielégülés mozzanatával kerül együvé. Ez azt a már korábban említett benyomást erősíti, hogy a kielégülés csak pillanatnyi, cselekvő kielégülés lehet, nem pedig lezárt beteljesülés. A záró sorban megfigyelt grammatikai hiány ebben a tekintetben beszédes: a kielégülés tranzitorikusságát állító költeményhez úgy illik, hogy befejezése legalább annyira legyen nyitott, mint amennyire lezárt. Itt legalább négy mozzanatot kell kiemelni: (1) Az *of* továbbra is főnnálló ambivalenciáját, amelyet az ismétlés előtérbe tol (pl.: a vers a cselekvésről szól-e, vagy végrehajtja-e a cselekvést?; a tett az elméből ered, vagy arra irányul?) (2) A mondat tisztán nominális jellegét: a mondat az elme cselekvéséről beszél, de maga nem tartalmaz igét, miáltal nemcsak a cselekvés voltaképpeni megnevezése hiányzik belőle, hanem a mondat saját cselekvése is implicit marad. Ha a beszédaktus-elmélet azon hipotézisére gondolunk, hogy a performatív cselekvések voltaképpen igék révén fejeződnek ki (*ígérem, esküszöm, figyelmeztetek, kijelentem stb.*), a záró mondat ige-nélkülisége éppen ebben a tekintetben okoz bizonytalanságot. A nominális szerkezet eszerint inkább rámutatásként vagy megnevezésként érthető, amelynek révén a zárómondat mintegy második címként vonatkozik vissza a vers egészére. (3) Ezzel azonban szembemegy a vers tördelésének az a már említett sajátossága, hogy az előző mondat utolsó szava hozzátartozik a zárómondatot tartalmazó sorhoz. Ezáltal a zárómondat címszerű elkülönülése gyengül, a mondatot magát is a vershez tartozónak, nem pedig arra kívülről rámutató paratextusnak kell felfognunk. A tördelés fontossága ráadásul a vers írottságát emeli ki, amivel gyengíti a színpadi analógia meggyőző erejét. (4) Talán a legnyilvánvalóbb dolog a vers zárlatának és nyitányának összetartozása. Ez az összetartozás azonban nem azonos ismétlődést jelent. Az elemek variálódhatnak: míg a nyitó sorban az elmét és a költeményét, valamint a megtalálást és cselekvést kötötte össze az *of* prepozíció (a második esetben magyarul nem működik a birtokviszony, mivel idiomatikus kifejezésről van szó), addig a záró sorban a kétszer megismételt *of* háromszoros alárendelést eredményez, vagyis a három kulcsszó: a költemény, a cselekvés és az elme (az angol szavak rövidege miatt a *vers*, a *tett*, és az *agy* talán hatásosabb fordításnak látsza-

nak²⁵) szorosabb egybefonódását sugallja. A nyitó- és a zárósor összetartozását azonban még a nyelvtani hiány is megerősíti, hiszen már a felütésben is ige nélküli mondatokkal találkozunk.

A nominalitásból adódó alcímszerűség és a versmondatoknak a tördelésből fakadó összefonódása között már a vers kezdeténél is feszültség áll fenn, az első mondat sem különül el sorszerűen a másodiktól. Sőt, a soráthajlásból következő törés, valamint a sorok konvencionális nagy kezdőbetűje az első mondat kétféle értelmezését is lehetővé teszi: „The poem of the mind in the act of finding: [this is] what will suffice” – ez az olvasat az első sor és a második felsor között azonosítást tételezne, vagyis magyarul így lenne visszaadható: „Az elme verse rátalálás közben: ez kielégítő.” A második olvasat a „finding what will suffice” szerkezetet tartja összetartozónak, és belenyugszik a mondat állítmányának hiányába (itt a legkézenfekvőbb értelmi kiegészítés a *mind* szó után tehető létige volna). A zárósor felől visszaolvasva mindenképpen ez az olvasat bizonyul erősebbnek, ám a másik olvasat lehetősége sem jelentéktelen²⁶ a vers egészének szempontjából, hiszen ez a talán csak pillanatnyi grammatikai bizonytalanság is hozzájárul ahhoz, hogy a nyitósort ne lehessen a versből kiszakított, paratextuális jelzésként olvasni. Vagyis a vers eljátszik azzal, hogy nyitó és zárósora is egyfajta címként, magára a Stevens-versre vonatkoztatva legyen olvasható, a kompozicionális elemzés inkább ennek a lehetőségnek az elvetését támasztja alá. A költemény maga nem képes úgy megkettőződni, hogy egyszerismind saját kommentárját is tartalmazni tudja. Ha képes lenne erre, nem szorulna rá a láthatatlan közönség együttalkotó műveleteire, és ellentmondana a magában a versben kifejtett modern költészeti elveknek.

Ezzel visszatértünk arra a kérdésre, hogy az általunk olvasott költemény mennyiben tekinthető a benne kifejtett poétikai elvek megvalósulásának. A kérdés az eddig kifejtett értelmezés bonyolultságára is visszavonakoztatható, hiszen a bejelentett elvek némelyike egyfajta közvetlenségre, a közönség igényéhez való alkalmazkodásra utal, aminek az itt bemutatott körmönfonság ellentmondani látszik.²⁷ A vers egészét olyan többértelműség jellemzi, amely a felkínált metaforika ellentmondásainak a versen belüli feltárásából adódik. Ennek az ellentmondásosságnak az egyik alapvető motívuma az élőbeszédszerűség igénye és a vers írottága közötti feszültség. Ez a feszültség a vers olvasásakor és újraolvasásakor kiküszöbölhetetlenül jelen van.

²⁵ Szabó Lőrinc talán ezeket használta volna, ha lefordította volna a verset, mint ahogy Shakespeare 77. szonettjének fordításának is az „agyad” metonimiáját használta a „*thy memory*” kifejezés helyén. SZABÓ 1964, 560.

²⁶ Sőt, mint látható, a Tótfalusi-fordítás alapjául az első értelmezés szolgál: „A kutatásba mélyedt elme verse / Az, ami kell.”

²⁷ LAKRITZ (1996, 41) Adornótól idézi azt a megállapítást, mely szerint minél precízebben és tudatosabban fejezi ki magát a modern író, annál homályosabbnak fogják vélni, míg a laza és felelőtlen fogalmazás biztos megértésre talál. Ez a modernitás-kritika valóban összefüggésbe hozható a Stevens-költeményből itt kiolvasott önellentmondásos dialogikussággal.

A vers olvasásának megkezdését megnehezítik a grammatika, a központozás és a tördelés szintjén is megjelenő akadályok. A kezdőmondat nyelvtani lezáratlanságára ráerősít a soráthajlás, amelyet két másik erős soráthajlás követ – az első egy frazémát vág ketté (*had / To find*), a második az alanyt választja el az állítmánytól (*what / Was*). A második versmondatot e két *enjambement* mellett még egy kettőspont és egy pontosvessző is megakasztja, így a mondat ritmikailag öt darabra esik szét. Ráadásul a mondat vége sor közepére esik, és a tördelés új sort indít,²⁸ ezzel tovább növelve a szaggatottság érzetét. Ezt követi a már korábban említett, szintén soráthajlással kiemelt tautológia (*was changed / To something else*), majd a múlt és a jelen összefüggését elbizonytalanító *souvenir*-tézis. Az első sorokra ennél fogva a nehezen mondhatóság, a meg-megakadás a jellemző, amit összefüggésbe hozhatunk a múltbeli költészet folytathatatlanságával, a hétköznapi beszédtől való elszakadásával. Ezzel összevetve szembeötlő a második szakasz gördülékenysége. Az első sor mindjárt egyetlen versmondat is, ezzel beszédserübbnek, mondhatóbbnak is látszik a szöveg. Az ezután következő versmondatok ugyan már nem esnek egybe a sorokkal, de a következő sorok ritmikailag viszonylag fluidak, követik a Stevensre általában jellemző „soronként nagyjából öt hangsúlyos szótag, néha több, néha kevesebb” elvet.²⁹ Az ötször visszatérő *It has to* mondatkezdés szónokias benyomást kelthet,³⁰ mintha a mondatok csakugyan egy közönségnek, a közönség nyelvén megfogalmazva szólnának. Igaz, a gyanakvó olvasó számára a soráthajlások itt is beszédesek lehetnek: a negyedik *It has to* sorhatárra kerül, *It has / To*-vá változik. Az ötödik anafóris mondat még nagyobb változást hoz: az előző egy-másfél soros mondatokhoz képest ez kilenc soron keresztül fut tovább. A pentametrikus ritmus nem változik, nincsen sortörés, a sorkezdő nagy kezdőbetűk szintén elrejtetik ezt a jelentős változást. Az olvasás ritmikai lendülete eltakarhatja a mondatban végbemenő, korántsem maguktól értetődő szemantikai mozgásokat, a kielégíthetetlen színész és a láthatatlan közönség viszonyának főntebb elemzett, bonyolult alakváltozásait. A mondat megnyújtása itt mintha a nyelv meggyőző erejének automatizálódásával járó veszélyeket is illusztrálná: a háborús költészet, a közvetlenül a jelenkori közönséghez forduló költészet propagandává válásának lehetőségét³¹ is megmutathatja a lendületes ritmika és a szemantikai körmönfontosság elegye.

²⁸ Hasonló eljárást vesz észre Cleghorn *A rend eszméje Key Westnél* című korábbi költemény leghosszabb, negyedik szakaszában, és ott a sortörést a mi versünkre való előreutalással jellemzi, mint olyan holtponthoz (*impasse*) jelzését, amely a költemény nyilvánvaló fordulópontját is jelzi. CLEGHORN 2000, 47.

²⁹ Stevens 1942-ben írt levelét idézi COOK 2007, 326.

³⁰ HAZELTON, Rebecca: *Adventures in Anaphora*
<http://www.poetryfoundation.org/resources/learning/articles/detail/70030>

³¹ LONGENBACH (1991) különösen részletesen taglalja Stevensnek a '30-as években megerősödő amerikai marxista kritika (135–147), valamint a második világháború alatti propagandaköltészet (249–273) iránti ellentmondásos viszonyát. Utóbbi történetnek különösen megkapó részlete, hogy az *Ars poetica* c. versének zárlatával (“A poem should not mean / But be”) az önreferens költészet mottóját megteremtő Archibald MacLeish a világháború alatt az irodalom nyílt társadalmi állásfoglalását és a háborús erőfeszítést

A következő sorokban a zenei analógiák kapcsán a nyelv zeneisége is előtérbe kerül: a *twanging* ('pengetve') hangutánzó szó ismétlését az ehhez szemantikailag és fonetikailag is kapcsolódó szóalakok, *n*-es mássalhangzókapcsolások előfordulásai is megerősítik: *twaNGiNG*, *striNG*, *souNDs*, *passiNG*, *coNTainiNG*, *miND*, *desceND*, *beyoND* – ugyanakkor ennek a pengő sorozatnak mintegy zenei ellenpontjaként egy sziszegő hangsort is kapunk, amely megnehezíti a vers ringató zeneiségének érvényesülését. Ez a sziszegés éppen a *String that giveS / SoundS paSSing THrough Sudden rightneSSeS* részben erősödik föl, és a barlang-képhez kapcsolódva talán leginkább egy hirtelen széllelés képzetét idézheti meg. A pengetéshez kapcsolódó *n* (η)-sorozat és a szélre emlékeztető³² zöngétlen réshang-sorozat kereszteződése talán jelentéssé tehető a hirtelen megfelelések vagy helyénvalóságok vonatkozásában, de itt sem könnyű egyértelmű megfejtéssel előállni. A metafizikus zene és a külső körülmények véletlen egybehangzásából adódnának a hirtelen megfelelések? Vagy éppen arról van szó, hogy az előálló egybehangzásokat azonnal el is fújja a szél, mielőtt végleg foglyul ejtenék az elmét?

Az elme tartalmazottságát bejelentő, szép klasszikus szimmetriájával a retorikuságba visszacsábító tagmondatpár ("below which it cannot descend, / Beyond which it has no will to rise") után következik a vers második önkényes sortörése, amely egyszersmind az újabb erős soráthajlást is fókuszba állítja ("It must / Be" – majd a következő sor végén "and may / Be"). A záró sorok szintaktikai összetettségét főt már részletesen elemeztem, ebből elég azt a következtetést visszaidézni, hogy a figyelmes olvasás itt is az első hallásra könnyen adódó értelmezés elégtelenségét állapíthatja meg, amire ráadásul az írott szöveg lehetséges izotópiáinak vizsgálatát is felhasználhatja. A vers egészének ritmikai mozgását tehát úgy írhatjuk le, mint amely a kezdeti szaggatottságból az élőbeszédhez közelebb álló, lendületesebb ritmikába vált, ezt később zenei effektusokkal is megerősíti, ám a végére ismét lelassít, szóismétlésekkel, szintaktikai és tipográfiai jelzésekkel is akadályozva a lendületes olvasást. Ezt a vers metaforikájára visszavonatkotatva úgy értelmezhetjük, hogy a modern költészettel szembeni követelésként bejelentett performansz-szerűség a versben magában csak korlátozottan valósulhat meg. Az olvasónak (az elmének) nem könnyű azt kihallani a versből, „amit hallani akar”: a szövegből csak vagy nagyon felületes olvasással olvasható ki egységes jelentés, vagy komoly erőfeszítést kell tenni az eltérő szövegrétegek (metaforika, szintaxis, ritmika, fonetika) integrálására. Ez utóbbi azonban nem egyszerű hermeneutikai feladat: az összefüggések nem előre adóttak, a vers metapoétikai témája pedig az olvasás önmagára vonatkozását is megköveteli, így a hermeneutikai kör progresszív-lineáris modellje helyett

támogató propagandaköltészetet szorgalmazta. Stevens ezzel szemben „még amikor közel járt ahhoz, hogy elismerje a költészet ebbéli erejét, akkor is ritkán engedte meg, hogy a cselekvéshez közvetlenebbül kötődő diskurzusok szerepét trivialisálja” (251).

³² Hogy a szél képzete nem önkényes értelmezés okán kerül elő, azt éppen a párvers, a *Férfi és palack* sora támaszthatja alá: "The poem lashes more fiercely than the wind." („A vers szilajabban támad, mint a szél.”)

inkább a többszörös visszacsatolás, a rekurzív hurkolás kibernetikai analógiája kínálkozik, ami az értelmezés performatív jellegét, az értelmezésben megnyíló „küszöbtér” fogalmak általi megszállásának lehetetlenségét hangsúlyozza.³³ A vers olvasása éppen azáltal valósíthatja meg a költemény metaforikájában megidézett dialogikusságot, ha egy előre rögzített ideológiai álláspont vagy azonosítható *ars poetica* rekonstrukciója helyett olyan „nem-lineárisan futó rekurzióban”³⁴ csatlakozik a költemény mozgásaihoz, amelynek eredményeképpen az előálló interpretáció (mint a költemény és az értelmező nyelv összjátékából keletkező rendszer) képlékenysége és ezáltal reakciókészsége beláthatóan megnő.

Jonathan Culler 2015-ös líraelméleti könyvében éppen egy Wallace Stevens-versből vett idézettel támasztja alá a mű „üzenetére”, jelentésére összpontosító líra-értelmezés és a ritmikára, játékosságra, poétikai effektusokra figyelmező olvasás viszonyáról felállított elméletét. Az 1947-es kötetben szereplő *Man Carrying Thing* című versből vett idézet maga is az itt többször középpontba állított soráthajlásból meríti szemantikai potenciálját: “The poem must resist the intelligence / Almost successfully”, azaz (szó szerint, rossz magyarsággal): „A költemény ellen kell, hogy álljon az értelemnek – / Majdnem sikeresen.” Culler szerint ez nem csak úgy érthető, hogy Stevens saját, olykor hermetikusként is tekintett költészetét hirdeti, hanem a legközvetlenebb poétikai megszólalásra is vonatkoztatható, amennyiben a nyelvi hangzás látszólagos értelmi üressége révén képes „az értelem fedezéke mögé hatolni”.³⁵ Ehhez a költészetnek szüksége van arra, hogy értelmetlen, üres hangként is azonosítható legyen, egyébként csak gondolati tartalmára redukálva viszonyulhatunk hozzá. *A modern költészet*ről itt bemutatott olvasata arra is példát mutathat, hogy egy költemény nem feltétlenül afirmatíván viszonyul bejelentett téziseihez. Az első olvasatra egyértelműnek látszó történeti szembeállítás a múltbeli és a modern költészet között több ponton árnyalható, a közvetlen megszólalás igényéből származó retorikai veszélyek is a felszínre hozhatók, a vers effektusainak jelentős része pedig nem előbeszédyszerűségéből, hanem éppen írott, „szövegkönyv”-jellegéből vezethető le. Ezzel a Stevens-költemény összefüggésbe hozható Steven Booth azon, Culler által idézett állításával, mely szerint a költészetben nem egy már megértett dolgot értelmezünk, hanem mindig valami meg-nem-értetthez viszonyulunk, a megértetlen fölötti kontroll³⁶ lehetőségével játszunk. Ehhez viszont többirányú, a költemény szövegét, a benne foglalt témákat és a mindezekhez viszonyuló olvasó pozícióját is átfogó párbeszédre van szükség.

³³ ISER 2000, 151.

³⁴ ISER 2013, 86–87.

³⁵ CULLER 2015, 184.

³⁶ CULLER 2015, 185.

BIBLIOGRÁFIA**BLOOM 1980**

BLOOM, Harold: *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1980, 413.

COOK 2007

COOK, Eleanor: *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 2007, 368.

CULLER 2015

CULLER, Jonathan: *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 2015, 391.

HAZELTON é. n.

HAZELTON, Rebecca: *Adventures in Anaphora*.

<http://www.poetryfoundation.org/resources/learning/articles/detail/70030>

ISER 2000

ISER, Wolfgang: *The Range of Interpretation*. Columbia University Press, New York, 2000, 206.

ISER 2013

ISER, Wolfgang: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Konstanz University Press, Konstanz, 2013, 320.

KABDEBŐ 1992

KABDEBŐ Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” (A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében). *Argumentum*, Budapest, 1992, 270.

KISS 2009

STEVENS, Wallace: *A modern versről* (ford. Kiss Zsuzsánna). *Nagyvilág*, 2009. 3. 237–238.

LARKITZ 1996

LARKITZ, Andrew M.: *Modernism and the Other in Stevens, Frost, and Moore*. University Press of Florida, Gainesville, 1996, 218.

LONGENBACH 1991

LONGENBACH, James: *Wallace Stevens. The Plain Sense of Things*. Oxford University Press, New York, 1991, 342.

MAZUR 2005

MAZUR, Krzyszyna: *Poetry and Repetition. Walt Whitman, Wallace Stevens, and John Ashbery*. Routledge, London, 2005, 154.

NEWCOMB 1992

NEWCOMB, John Timberman: *Wallace Stevens and Literary Canons*. University Press of Mississippi, Jackson, MS, 1992, 293.

STEVENS 1984

STEVENS, Wallace: *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. Faber, London, 1984, 176.

STEVENS 1990

STEVENS, Wallace: *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Vintage, New York, 1990, 560.

SZABÓ 1964

SZABÓ Lőrinc: *Örök barátaink*. Európa, Budapest, 1964, 750.

TANDORI 1981

STEVENS, Wallace: *Pasziánsz a tölgyek alatt* (vál., ford. és az utószót írta Tandori Dezső). Európa, Budapest, 147.

TÓTFALUSI 1990

STEVENS, Wallace: *A modern költészet* (ford. Tótfalusi István). In: FERENCZ Győző (szerk.): *Amerikai költők antológiája*. Európa, Budapest, 1990, 270–271.