

D. RÁCZ ISTVÁN

Elégiák az 1945 utáni angol költészetben

Ebben a tanulmányban azt kívánom elemezni, hogy az elégia műfajának milyen változatai alakultak ki az 1945 utáni brit költészetben. Három olyan költőre térek ki, akiknek ilyen jellegű versei mára már kanonizálódtak, az irodalmi élet közmegegyezése szerint a legszebb (és természetesen legmegindítóbb) szövegek közé tartoznak a második világháború utáni lírában. A három költő a skót Douglas Dunn, az ausztrál-angol Peter Porter és az angol-amerikai Thom Gunn. A címben használt „angol” jelzőt máris módosítanom kell tehát – mint látni fogjuk, ennek az életművekben nagy a jelentősége, bár az elégiákban csak közvetett módon.

Nem kívánok kitérni a műfaj ókori eredetére (a disztichonos formára), mert annak az olvasott szövegek szempontjából nem volna jelentősége. Leszűkítem viszont a fogalmat, és mellőzöm az olyan elégiákat, amelyek általában az elmúlás, a halandóság gondolatával foglalkoznak; olyan versek képezik vizsgálatom tárgyát, amelyek egy halott emlékére íródtak. Ennél is tovább élesítem a fókusz: két esetben a fiatalon eltávozott feleség (Dunn és Porter), a harmadikban pedig (Gunn) – egy meleg közösségen belül – az elvesztett barátok meggyászolását látjuk a költészet eszközeivel.

A szűkebb értelemben vett elégia ugyanis (azaz a költőhöz közel álló ember emlékére íródott vers) mindig a gyászmunka része. David Kennedy írja David Shaw meghatározását parafrázálva: az elégia olyan beszédaktus, amelyik a tudatlanság felől a tudásig vezető utat tárja föl. Ez azonban ellentmondásos módon jelenik meg, mivel a vers a személyes veszteség kimondhatatlanságáról, elbeszélhetetlenségéről szól, ezáltal pedig azt is mondja, hogy a költő saját leendő halála elképzelhetetlen.¹ Bár a műfajtipológia különbséget tesz a gyászoló elégia (*mourning elegy*), a gondolati elégia (*meditative/reflective elegy*) és az én-elégia (*self-elegy*) között,² a három típus határvonalai elmosódnak: bármelyik kategóriába soroljunk is egy elégiát, a másik kettő nyomai rendszerint föllelhetők benne. A gondolati reflexió csaknem mindegyik gyászelégiában ott van (a költő a halál jelentését kutatja), és saját halálát is átéli éppen a reflexió által.

Nemcsak a költő leendő elmúlása elképzelhetetlen és leírhatatlan, hanem az elvesztett és meggyászolt emberé is. Mégis beszélni kell róla, mivel a versírás valamiről való beszéd; ezért a költőnek valami elmondhatóhoz, azaz *megismételhető*höz kell fordulnia: egy létező formához, motívumhoz, történethez. Következésképpen mindig lesz valami

¹ David KENNEDY, *Elegy*, London, Routledge, 2007, 39.

² James BOOTH, *Philip Larkin: The Poet's Plight*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, 172.

a versben, ami tudottan és bevallottan nem a szerző szubjektivitásának a része. Amint Bollobás Enikő írja az amerikai Charles Bernstein elégiáiról: a költő feladja saját érzelmei kizárólagos szerzőségét.³ Nem tud egyedüli írója lenni a versnek, mert a megjelenített halált csak megismételt eseményként tudja átélni. Legjobban egy ellenpélda mutatja meg, miért is fontos ez az elégiában. Dylan Thomas írja különös versében, az *A Refusal to Mourn the Death, By Fire, of a Child in London* (Visszautasítja, hogy meggyászolja egy gyermek londoni tűzhalálát) címűben: „Első halál után nincs második”.⁴ A visszautasítás az elégia írására is vonatkozik: aki nem gyászol (az idézett sor egyik lehetséges magyarázata szerint azért, mert az csak ismétlés volna), az ilyen műfajú verset sem tud írni.

A korábbi elégiák megismétlése, újrainírása viszont annyira gyakori aktus, hogy Harold Bloom alapvető könyvében, a *The Anxiety of Influence*-ben (A hatásiszony) éppen ezt a műfajt hozza föl az általa leírt jelenség egyik példájaként: a versben megjelenített (és általa véghezvitt) gyázmunkában lelepleződik a költőnek az elődei hatása miatt érzett szorongása.⁵ Bár ebben az írásban a bloomi hatásiszony problémájával nem kívánok részletesen foglalkozni, lényegesnek látom megjegyezni: az itt elemzett költők mindegyike tudatában van a szerzői hatásnak és az újrainírás tényének.

A halál mint a jelek eltűnése: Douglas Dunn

Douglas Dunn 1985-ös kötete, az *Elegies* (Elégiák) már címében is mutatja a műfaj szövegszervező szerepét és a versek öntükröző jellegét. Tragikus életrajzi tény áll mögötte: a költő felesége harminchét éves korában meghalt. Még szomorúbbá teszi az esetet, hogy képzőművész volt, halálos betegsége pedig szemrák. Téves volna viszont azt állítani, hogy ez alapvető fordulatot hozott Dunn lírájában, mivel az már korábban is elégikus jellegű volt. Felesége halála csak fölerősítette azokat a poétikai jellemzőket, amelyek költészetét már korábban is meghatározták. Ezek közül kiemelkedik a skót költő posztkoloniális helyzetével szorosan összefüggő szenvedéselfogás. Mélyen gyermekkorában gyökerezik a nemzeti hovatartozása miatti kiszolgáltatottság tapasztalata (jól látható ez a *Washing the Coins* – Amint az érméket mostuk) című versében, és ez nagyban meghatározza szövegei melankóliáját, még ha az itt elemzett kötetben közvetlenül nem is mutatkozik meg.

Amikor azt írja, hogy a gyász olyan intenzív élmény, amely heteken keresztül minden más tudatállapotot kizár,⁶ ezzel azt a viszonyt is értelmezi, amelyet lírájában az

³ Enikő BOLLOBÁS, *In Borrowed Words and Through Recycled Attentions: On Charles Bernstein's Lyric and Elegiac Poetry*, Hungarian Journal of English and American Studies, 2016/2, 404.

⁴ Dylan THOMAS, *Visszautasítja, hogy meggyászolja egy gyermek londoni tűzhalálát*, ford. WEÖRES Sándor = *Angol költők antológiája*, szerk. KAPPANYOS András, Bp., Magyar Könyvklub, 2000, 494.

⁵ Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence*, London, Oxford University Press, 1975, 150.

⁶ *Reading Douglas Dunn*, eds. Robert CRAWFORD, David KINLOCH, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, 12.

élménnyel szemben általában kialakított. Fontos eleme ugyanis ennek a felfogásnak, hogy igen nagy hangsúlyt helyez az élmény átélésére: ehhez képest annak ábrázolása másodlagos. Ezen a ponton nemcsak fiatalkori mentora, Philip Larkin élménykultuszához kerül közel, hanem szenvedésképéhez is. Larkin úgy tartotta, hogy a kényeszerű passzivitásban elviselt szenvedés jelentheti az alapot a megismeréshez, mert az kizárja a boldogsággal együtt járó önbecsapást.⁷ Dunn felfogása nem teljesen azonos ezzel (a boldogság ilyen felfogása Larkin cinizmusát is mutatja), de a szenvedés mint a világ megismerésének ideális állapota, az ő elégiáiban is megjelenik.

Larkinnál főleg gondolati és én-elégiákat teremt ez a meggyőződés,⁸ Dunn kötetében pedig gyászelégiákat. A tipologizáló elkülönítés azonban nem téveszthet meg minket, s nemcsak azért, amit korábban az elmosódó határokról írtam, hanem azért sem, amit Bahtyin így fogalmaz meg *A tett filozófiájában*: „élményünkben a tárgy és a világ csak akkor lehet egyedi, ha a mi egyediségünkkel kerül kölcsönös kapcsolatba”.⁹ Minden lírának ez az alapja, és az itt vizsgált esetünkben ez azt is jelenti, hogy a gyászélegia és az én-elégia ugyanannak a szövegformának két aspektusa. Ian Gregson is Bahtyint idézi az *Elegies* olvasatában. Ő azonban arra az alapvető tézisére támaszkodik, amelyik az ábrázolt tárgy felől közelíti a szövegeket: az ént nem lehet megérteni a *másik* nélkül. Dunn elégiáinak ereje főként abban áll, ahogyan a nézőpontot váltogatja saját lírai énje és a haldokló feleség között, s ahogyan bevonja a barátok, sőt alkalmi ismerősök és ismeretlen emberek perspektíváit is. Ebben a folyamatos perspektívaváltásban jeleníti meg a kötet kettős témáját: a szerelmet és a halált.¹⁰

Az *Elegies* egy haldoklás története, s egyúttal önéletrajz is. A nyitóversben (*Re-reading Katherine Mansfield's Bliss and Other Stories* – Újraolvasva Katherine Mansfield *Gyönyör és más novellák* kötetét) a „még mindig szeretlek” kliséjét az emeli költészetté, hogy a vallomást egy könyv lapjai között véletlenül leprésett légy invocálja. A visszatérő „Bliss” szó (mindig így, idézőjelben) egyszerre jelent elragadtatott üdvösséget, szinekdochéként a Mansfield-kötetet és metonimikusan azt a lapot, amelyre a szó nyomtatva van. A leprésett légy és a „bliss” által földézett éteri szerelem metonimikus együttállása olyan *conceit* (angol szóval *conceit*) hoz létre, amelyben a szókép hordozó eleme és jelentése feszültségben van – itt a szép és a rút feszültségében, mint John Donne *A bolha* című versében. Az anyagiség nagyon fontos az egész kötetben: a megjelenített tárgyak egymást tükröző viszonyt alakítanak ki a szenvedő lírai énnel, hogy a fájdalmas történet elbeszélhető legyen. Szemlélhetjük ezt a keats-i „negatív képesség” megnyilvánulásként: azé a képességé, „aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a

⁷ Jean HARTLEY, *Philip Larkin, the Marvell Press and Me*, Manchester, Carcanet, 1989, 83.

⁸ BOOTH, *i. m.*, 172–201.

⁹ Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája: A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, S. HORVÁTH Géza, Bp., GondCura Alapítvány, 2007, 65.

¹⁰ *Reading Douglas Dunn, i. m.*, 30.

tények s a ráció után”.¹¹ Ha a tárgy „beszél”, az nem fedi föl titkait – ebben közös Keats görög vázája és Dunn lakásának bútorai, ahogyan a versekben megjelennek.

A *Second Opinion* (Második vélemény) jól szemlélteti a kötet jellegzetes verstípusát: a balladai szerkezetű drámai lírát. Az teszi „lírai balladává” (ahogyan Wordsworth és Coleridge használta a kifejezést mérföldkövet jelentő kötetük címében), hogy az elbeszélő én és az elbeszéltnél én ugyanannak az identitásnak két különböző ágense. Így van jelen a versben egyidejűleg a ballada elbeszélő személytelensége és az elégia líraisága. A kettő feszültsége ugyanannak a drámaiságnak a mélyszerkezetét mutatja, amelynek felszíni megnyilvánulása a rövid jelenetleírás és a párbeszéd:

They called me in. What moment worse
Than that young doctor trying to explain?
“It’s large and growing.” “What is?” “Malignancy.”
“Why *there*? She’s an artist!”¹²

Behívtak. Mi lehet rosszabb,
mint ahogy az a fiatal orvos próbálta megértetni?
„Nagyon nagy, és növekszik.” „Micsoda?” „A rákos daganat.”
„Miért éppen *ott*? Hát művész!”¹³ (kiemelés az eredetiben)

Ez a történet kezdete: az a pillanat, amikor a beszélő tudomására hozzák, hogy a felesége halálosan beteg, szemrákja van. Az elbeszélő én már a történetmondás távolából nézi a cselekvő ént, de nem fojt el semmit az egykori indulatokból. Ez a kettősség különösen drámai a test megjelenítésében. A dramatizált lírai én teste a feleség iker-testévé válik, együtt szenved vele:

He shrugged and said, “Nobody knows.”
He warned me it might spread. “Spread?”
My body ached to suffer like her twin
And touch the cure with lips and healing sesames.¹⁴

Vállat vont, és azt mondta: „Senki sem tudja.”
Figyelmeztetett, hogy áttevődhet. „Áttevődhet?”
Fájt a testem, hogy szenvedhessen, mintha ikrek volnánk,
s a gyógyulást ajkakkal, enyhítő szezámmal érinthesse.

¹¹ John KEATS, *Keats levelei*, ford. PÉTER Ágnes, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 34.

¹² Douglas DUNN, *Elegies*, London, Faber, 1985, 12.

¹³ Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor a versrészleteket minden esetben a saját fordításomban közlöm. – D. R. I.

¹⁴ *Uo.*

Ha a cselekvő testtel ez történik, hozzátehetjük: a lélek közben már narrátorrá vált, és az esendő testet kívülről szemléli. Sokat elmond, hogy nem metaforát (azonosítást), hanem hasonlatot használ, azaz olyan szóképet, amelyben hallgatólagosan mindig benne van, hogy az *csak hasonlat*. Ez két további jelentést hoz létre: egyrészt a nyelv korlátozott voltát mutatja (nem tudom megmondani, *mit* éreztem akkor, csak azt, *milyen* volt), másrészt távolságot teremt a két ágens között – azért, hogy a tragédia elbeszélhető legyen. Ahogyan Sandy Connolly írja: „Az elégia elsődleges célja természetesen a vigasztalás és a lezárás azáltal, hogy a gyászolt tárgyat eltávolítja a gyászoló elmétől.”¹⁵ Ez fokozódik a végsőkig az utolsó versszakban, amely olyan, mint egy filmforgatókönyv vége:

Professional anxiety –
His hand on my shoulder
Showing me to the door, a scent of soap,
Medical fingers, and his wedding ring.¹⁶

Hivatásszerű aggodás –
a vállamon a keze,
amint az ajtó felé kísér, szappanillat,
orvosi ujjak és a jegygyűrűje.

Ez a kép visszhangzik a következő versben, a *Thirteen Steps and the Thirteenth of March* (Tizenhárom lépcsőfok és március tizenharmadika) címűben:

She wanted me to wear her wedding ring.
It wouldn't fit even my little finger.
It jammed on the knuckle. I knew why.
Her fingers dwindled and her rings slipped off.¹⁷

Azt akarta, hogy én hordjam a jegygyűrűjét.
Nem volt jó még a kisujjamra se.
Megakadt az ujjpercen. Tudtam, miért.
Elvékonyodtak az ujjai, a gyűrűi pedig lecsúsztak.

Ha a két verset együtt olvassuk, a *his wedding ring – her wedding ring* ellentétben és párhuzamban a hímnem és a nőnem metaforává válik, mivel a jelölt ellentét nem férfi és nő, hanem élő és holt között húzódik. Az erőt és magabiztosságot sugárzó fiatal orvos kezén szilárdan áll a karikagyűrű, míg a másik gyűrű gazdáját vesztett tárggyá vált, más

¹⁵ Sally CONNOLLY, *A little ease*, The Times Literary Supplement, 2011. március 25., 24.

¹⁶ DUNN, *i. m.*, 12.

¹⁷ *Uo.*, 14.

szóval: a jelölő elvesztette a jelöltet. Újabb „jelölt” lehetne az életben maradt férj, de az ő ujjára nem megy rá a gyűrű. Így válik világossá Dunn halálértelmezése: felesége abba a birodalomba lépett be, ahol a nyelv nem létezik, mert a jelölő elvesztette a jelöltet. Akárcsak Larkin költészetében, itt is episztemológiai végpont a halál. Én-elégiaként is olvashatjuk a verset, mint akár a teljes kötetet, és ez az itt elemzett képben is megmutatkozik: az egyikük ujjára sem illő jegygyűrű a beszélő halálát is előrevetíti.

Korábban már idézett tanulmányában Charles Bernstein elégiáiról írja Bollobás Enikő: nem annak bemutatása a cél, hogy mennyire szenved a költő, hanem annak megértése, hogy mi történik.¹⁸ Ezért fontos a szavak pontos használata: csak velük beszélhetünk arról, miért elbeszélhetetlen a halál. Dunn sokáig csak az ösztönös gyász-érzésre utaló *grief* szót használja; a közösség elé tárt fájdalomra és gyászmunkára utaló *mourning* csak viszonylag későn bukkan fel. Ez utóbbi mindig öntükröző jellegű, mivel a gyászmunka maga a kötet. Ebben az értelemben nem konstatív, hanem performatív szöveg: nem egyszerűen kimondja, hanem megcselekszi a gyászmunkát.

Az *Elegies* feltűnően hagyománykövető könyv, már küllemében is: mi lehetne tradicionálisabb annál, ahogyan a fedőlap fametszete egy temetőben ülő férfit ábrázol nagy és sötét fákkal körülvéve, a háttérben klasszicista síremléssel? A szövegek megfelelnek a várakozásnak, és ez nemcsak a bloomi hatásiszonnyal való küzdelmet jelenti. A gyászoló költő abba kapaszkodik, ami fontos számára az életben: az irodalom konvencióiba. Jellegzetes, többször visszatérő versformája a Petrarca-sonett, amelyek oktettjében rendszerint az emlék spontán fölidézését láthatjuk, az utolsó hat sorban pedig az ön-reflexiót. „I can't remember, but I can't forget”¹⁹ („Nem emlékszem, de nem tudok felejteni”) – olvassuk a *Château d'If* második részének élén, ez pedig egyszerre utal az elégia írásának lehetetlenségére és elkerülhetetlenségére. A következő vers (*Creatures* – Teremtmények) első sorában erre válaszként, szinte provokatívan ott áll az „emlékezett” ige, amely viszont más tárgyra vonatkozik, így maga az emlékezés aktusa olyan mértékben elbizonytalanodik, hogy a beszélő csak iróniával tudja szemlélni.

Az irónia távolságtartást föltételez, ebben pedig (mint korábban láttuk) a keats-i poétikához, a „negatív képesség” elvéhez kapcsolódik Dunn. Keats azonban az allúziókban is jelen van: „The weary scholars in the Library / Have mastered everything there is to know”²⁰ („A kimerült tudósok a Könyvtárban / Mindent elsajátítottak, amit tudni kell”) – visszhangozza a *Pretended Homes* (Megjátszott otthonok) Keats görög vázához írt ódáját. Ez utóbbinak eleve ambivalens a zárlata, két okból is. „Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”²¹ – olvassuk a két utolsó sorban (Tóth Árpád fordításában: „A Szép: igaz s az Igaz: szép!” – sohse / áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!”²², szó szerint: „A szépség igazság, az igazság szépség, – ez

¹⁸ BOLLOBÁS, *i. m.*, 410.

¹⁹ DUNN, *i. m.*, 32.

²⁰ *Uo.*, 36.

²¹ John KEATS, *Poems*, London, Dent, 1974, 192.

²² *Angol költők antológiája, i. m.*, 277.

minden, / amit tudtok a földön, és minden, amit tudnotok kell”). Egyrészt kétértelmű, hogy a „minden, amit tudnotok kell” mire utal vissza: az előző sor aforizmájára, vagy a néhány sorral fentebb kezdett mondatra, amely azt mondja, hogy a váza örökké megőrződik. Másrészt rejtve marad, hogy azért „minden” ez a tudás, mert ezen túl már semmi nincs (ez a „legfőbb bölcsesség”, ahogyan Tóth Árpád rögzíti a jelentést), vagy ez csupán a korlátozott emberi tudásra vonatkozik, míg az ezen túl levő transzcendens vagy isteni tudásra hiába áhítozunk.

Dunn úgy írja újra romantikus elődje versét, hogy megtartja kétértelműségét, de el is távolítja. A versbeli tudósok által megszerzett „tudás” nem értékes tudás a beszélőnek: az emlékezés szépsége nem válik igazzá. A kötet későbbi verse, a *The Clear Day* (A világos nap) ironikusan visszhangozza ezt (és a saját versen keresztül Keats-et is): „I think, and feel, and do, but do not know / All that I am, all that I have been, once”.²³ („Gondolkodom, érzek és cselekszem, de nem tudok / mindent arról, ami vagyok, mindent arról, ami voltam, egyszer”)

Keats és Dunn között az egyik összekötő láncszem Alfred Tennyson: az ő *In Memoriam* ciklusa (más olvasatban: hosszú verse) egyszerre gyászoló elégia a fiatalon elvesztett barát emlékére és a viktoriánus művész útkeresése. Az idő érzékelése mint a halandóság tudásának feltétele alapvetően fontos Tennysonnál (pontosan nyomon követhető, hogy három évig írta a szöveget, például abban, hogy három karácsonyt ír le). Ugyanilyen jelentős az önmagára való reflektálás és az elmúlt idő számontartása Dunn-nál is: „I have gone through a year”²⁴ („Túljutottam egy éven”), majd a kötet végén (a két utolsó költemény előtt), az *Anniversaries* (Évfordulók) című versben a kronológia hatalmáról, a hónapok emlékidéző erejéről ír. Az utolsó felidézett hónap a március, ezzel pedig nemcsak a korábbi *Thirteen Steps and the Thirteenth of March*-ra utal vissza, hanem az időhöz kötődő jelentést is megváltoztatja:

Cancer’s no metaphor.
Bright rain-glass on the window’s birch
This supernatural day of March,
Dwindled, come dusk, to one bright star,
Cold and compassionate.²⁵

A rák nem metafora.
Ragyogó eső-üveg az ablak nyírfáján
ez a természetfölötti márciusi nap,
elvékonyodott, jöjj, szürkület, egyetlen ragyogó csillaghoz,
hidegen és együttérzőn.

²³ DUNN, *i. m.*, 40.

²⁴ *Uo.*, 42.

²⁵ *Uo.*, 62.

Március az év első hónapja a római naptárban, a tavasz kezdete. A fenti idézet első sora nemcsak a betegség jelként való használatát hártja el, hanem egy figura költői alkalmazását is. Az utána következő sor metafora helyett földhözragadt metonímiát alkot: „az ablak nyírfája” egyszerűen az ablakon át látható nyírfát jelenti (ez a korábbi versekből is kiderül). Utána a szöveg grammatikája elbizonytalanodik (ezért is suta a szó szerinti fordítás), így a szöveg anyagiságában és performatív gesztusként a formátlan lehetőségek verse, de éppen ezért a gyászmunka lezárása, az újrakezdés jelzése is. A képek és események szintjén: a *dwindle* (‘elvékonyodik’) ige a *Thirteen Steps*-ben a haldokló feleség ujjára vonatkozott, itt viszont a makacsul újjászülető természetre.

A nyelv transzcendenciája: Peter Porter

Ugyancsak jelentős elégikus költő az Ausztráliában született, de alkotó évei nagy részét Angliában töltő Peter Porter is. Amikor felesége 1974-ben öngyilkos lett, a tragikus veszteség új irányt szabott költészetének. Bár a halál témája korábban is fontos volt lírájában, többnyire ironikus és szarkasztikus szövegekben jelent meg; a *The Cost of Seriousness* (A komolyság ára) című 1978-as kötetben már a személyes fájdalom keresztül, elégiákban is. Gyakran hasonlítják össze Ted Hughes *Birthday Letters* (Születésnap levelek) című kötetével, hiszen annak is az öngyilkosságba menekülő feleség a tárgya.²⁶ Ez indokolt is (és az elégikus Ted Hughes, nemcsak e kötet kapcsán, külön írás témája lehetne), most azonban a tanulmányomban elemzett két másik költővel való összevetésre szorítkozom – mint látni fogjuk, a hasonlóságok és a különbségek egyaránt sokatmondók.

Dunn kötetével szemben Porteré nem alkot egységes ciklust, nem is minden verse a feleség emlékére írott elégia (sőt viszonylag kevés szöveg van benne, amelyik egyértelműen akként határozható meg). Csúcspontja viszont a kötet közepére helyezett elégia, az *An Exequy* (Gyászszertartás), amely egy 17. századi költemény újraírása. Henry King verse az *An Exequy to his Matchless Never-to-be-forgotten Friend* (Gyászszertartás egyetlen és soha nem feledett barátjáért) egyszerre a gyász kifejezése és a püspök-költő keresztény hitvallása. A veszteség fájdalma a föltámadásba vetett hit által válik reménnyé:

Dear! (forgive
The Crime) I am content to live
Divided, with but half a Heart,
Till we shall Meet and Never part.²⁷

²⁶ William WOOTEN, *Of almost ending*, The Times Literary Supplement, 2009. május 8., 28.

²⁷ Henry KING, *The Poems*, ed. Margaret CRUM, Oxford, Clarendon Press, 1965, 72.

Kedvesem! (bocsásd meg
a Bűnt) kész vagyok így élni,
ketté választva, csupán fél Szívvel,
míg újra nem Találkozunk, és Soha el nem válunk.

Porter fájdalmát az irodalmiságban való feloldódás enyhíti. Újra akarja mondani King püspök történetét, hogy az ő párhuzamos története is elmondható legyen:

This introduction serves to sing
Your mortal death as Bishop King
Once hymned in tetrametric rhyme
His young wife, lost before her time;²⁸

Ez a bevezetés arra szolgál, hogy megénekelje
földi halálotat, ahogyan King püspök is
egyszer himnuszba emelte négyes jambusokban
fiatal feleségét, akit idő előtt elvesztett.

Az újramondás gesztusa hangsúlyozottan tudatos: Porter még a metrumot is megemlíti a versben. Ez az önreflektív mozzanat arra irányítja a figyelmünket, hogy mennyire fontos számára a ritmus mint versszervező elv. A jóval megszokottabb (Dunn és Thom Gunn elégiáiban is gyakran használt) ötös jambus helyett a lényegesen dinamikusabbnak ható²⁹ négyes jambust alkalmazza. A lendületességben, az életerő ritmikái ábrázolásában megegyezik King és Porter, az utóbbi versének azonban más a zárata. King jövő ideje (a remény dimenziója) helyett itt a jelen időt, a gyász állandóságát látjuk:

The time has come, I listen for
Your words of comfort at the door,
O guide me through the shoals of fear –
'Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.'³⁰

Eljött az idő, figyelek
az ajtó előtt vigasztaló szavaidra,
ó, vezess át a félelmek raján –
'Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.'

²⁸ Peter PORTER, *Collected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1984, 247.

²⁹ James FENTON, *An Introduction to English Poetry*, London, Viking, 2002, 52.

³⁰ PORTER, *i. m.*, 249.

King püspök és felesége találkozni *fognak*; Porter lírai énje a versírás eseményének jelenében találkozik az elvesztett hitvessel. A vers zárata éppoly talányos, mint az a „*scala enigmatica*” amit a vers egy korábbi (itt nem idézett, egyébként Verdi egyik zeneművének kompozíciós technikájára utaló) sorában említ. Eljött az idő – írja; mire is? Éppen az elliptikus, kihagyásos szerkezet ad lehetőséget többféle értelmezésre. Ehhez célszerű kitekintenünk a vers kötetbeli szövegekörnyezetére.

Az *An Exequy* előtt az *Angel in Blythburgh Church* (A blythburghi templom angyala) áll Porter kötetében. Ennek alaphelyzete ugyanaz, mint amit számos más 20. századi angol versben látunk (Philip Larkin: *Church Going* [Templomlátogatás]; R. S. Thomas: *In Church* [Templomban]; Geoffrey Hill: *In Piam Memoriam* stb.): valaki körülnéz egy templomban, és leírja ahhoz való viszonyát, így természetesen a valláshoz való viszonyát is. Porter költészete nem vallástagadó, de nem is vallásos. Kérdése ebben a versben az: mi késztet egy állítólagos ateistát arra, hogy időről időre imádkozzék vidéki templomokban? Kínál is néhány lehetséges választ:

Greed for love or certainty or forgiveness?
High security rising with the sea birds?
A theology of self looking for precedents?
A chance to speak old words?³¹

Mert sóvárogjuk a szerelmet, a bizonyosságot, a megbocsátást?
Vagy biztonságunk is növekszik, ha a sirály magasabbra szárnyal?
Vagy az én teológiája teremtene precedenst itt?
Vagy csak szólni vágyunk a régiek szavával?³²

Porter nem úgy viselkedik, mint Larkin, aki elfogadja azt a tényt, hogy jólesik neki csendben megállni egy templomban (de köszöni szépen, a vallásból nem kér), s nem is olyan, mint Hill, aki csak kegyelmi állapotban képes a templomot megjeleníteni. Nincs Isten (vagy isten) Porter lírájában, de ott van az üresen hagyott helye. Ez gyakran vákuumként tartja össze szövegeit, itt azonban, az utolsó versszakban a templomi áhítat saját veszteségét idézi föl. Így ad választ a fent idézett kérdésekre, bár látszólag kiter előlük:

Rather, I think of a woman lying on her bed
Staring for hours up to the ceiling where
Nothing is projected – death the only angel
To shield her from despair.

³¹ PORTER, *i. m.*, 246.

³² PORTER, *A blythburghi templom angyala*, ford. ORBÁN Ottó = Magyarul Babelben: Műfordítók és műfordítások portálja, http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Porter,_Peter-1929/An_Angel_in_Blythburgh_Church (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

Inkább olybá veszem, hogy egy nő fekszik az ágyban,
s órákon át bámul a plafonra, föl és föl
az üres semmibe – hol a halál az egyedüli angyal,
mely megóvja a kétségbeeséstől.

A műfordítás első sora egy kicsit megtévesztő: Porter nem „olybá veszi” a választ, hanem aláveti magát az emlékezés kényszerének. Az áhítatot számára csak a halál eseménye hozza el, ez ad jelentést a templom csendjének.

Itt térhetünk vissza az *An Exequy* utolsó versszakában bujkáló kérdéshez: mire is jött el az idő? Az elliptikus szerkezet és a vers központi helye a kötetben többféle értelmezést kínál. A korábbi versek (például az *An Angel in Blythburgh Church*) passzív hallgatásának helyét az aktív, személyes hallgatás veszi át, amely értelmezhető a keresztény ember várákosaként, de a transzcendencián inneni világ végső elfogadásaként is. Bárhogy értjük, a hangsúly az aktív gyászmunkán van: a halott asszony szavait maga a versbeszéd hozza létre, hiszen a hallgatás ábrázolását a szövegalkotásra vonatkozó felszólító mód követi (*guide me, azaz 'vezess engem'*). Az utolsó sor idézete ennek az akarathoz a következménye. A bibliafordításból származó és egyúttal Bach kantátáját idéző német szavak egyrészt eltávolítják a beszélőt a gyász és a megismerés tárgyától, másrészt a barokk egyházi zene közegében olyan transzcendens mezőt alkotnak, amelyben a várákos a megismerésért folytatott cselekvéssé válik. Nem tűnik el a nyelv, mint Dunn-nál, hanem transzcendenssé válik.

Betegség, halál, költői hagyomány: Thom Gunn

Thom Gunn a *Movement* költészet sodrában kezdte költői pályáját, ezért általában a vele egy évben (1929-ben) született Portert megelőző nemzedékhez kötik – több-kevesebb okkal. Ugyanígy oka volt azonban Gunn-nak is arra, hogy elhatárolódjék tőlük, mivel 1992-ben megjelent kötete, a *The Man with Night Sweats* (Az éjszakánként izzadó férfi) már egy másik pályaszakaszt mutat: azét a meleg költőét, aki ekkor már legalább annyira nevezhető amerikainak, mint angolnak.

Témánk szempontjából a kötet negyedik ciklusa a lényeges, mivel ennek versei az AIDS-ben meghalt barátok emlékére írott elégiák. Közösséget építenek (nem pusztán ábrázolják),³³ miközben az irodalmi hagyományhoz is kapcsolódnak. Központi szerepet játszik bennük az emlékezés, a gyászmunka, az egyszer már veszteségként megélt élmény átértékelése. A *The Rassurance* (A megnyugtató) egy álom újraalkotásával teszi ezt; itt a teljes verset idézem:

³³ Bruce WOODCOCK, *Future Selves: Thom Gunn and Michel Foucault*, *Bête Noire*, 1996/14–15, 309–311.

About ten days or so
After we saw you dead
You came back in a dream.
I'm all right now you said.

And it *was* you, although
You were fleshed out again:
You hugged us all round then,
And gave your welcoming beam.

How like you to be kind,
Seeking to reassure,
And, yes, how like my mind
To make itself secure.³⁴

Úgy tíz nappal
Azután, hogy holtan láttunk,
Álmomban visszajöttél.
Már jól vagyok, mondtad.

És *te voltál*, bár
Ismét kikerekedtél:
Akkor végigölelgettél minket
Megszokott mosolyoddal.

Mennyire jellemző rád ez a kedvesség,
Ahogyan megnyugtatni igyekszel minket,
És igen, mennyire jellemző az elmémre,
Ahogyan saját magát helyezi biztonságba. (kiemelés az eredetiben)

Az álom hangsúlyozottan mint vágyteljesülés jelenik meg a szövegben. A beszélő akarata az elvesztett barátira irányul, aki álmoképként megnyugtatja. Így a vágy megkettőződik: már nemcsak a tíz napja halott férfi a tárgya, hanem a halhatatlanság, a transzcendens és a test föltámadása is. A második versszakban nyomatékosított ige (*was*, 'te voltál') ennek a bizonyosságát mutatja. Az utolsó versszak azonban kívülről szemléli az álmot és az álmodót, vagyis a szöveg a drámai líra szerkezetét követi. Az utolsó négy sor beszélője ugyanis már nemcsak az álmot látja az ébrenlét távolából, hanem önmaga korábbi, álmodó énjét is. A vágy éppen azért nem teljesülhet be, mert föltárul a struktúrája: az egész álmoképet, az ismét egészséges barátét és a túlvilá-

³⁴ Thom GUNN, *The Man with Night Sweats*, London, Faber, 1992, 67.

gi létezését csak a beszélőben lezajló pszichés folyamat, végső soron az önbecsapás szándéka hozta létre. Így válik ő maga (az életben maradt) kicsinyessé, a halott pedig immár végérvényesen önmaga jóindulatának szobrává. Azonban a verset is a beszélő alkotja meg, ezért az egyszerre szól (mint Dunn és Porter esetében is láttuk) az autentikus megszólalás lehetetlenségéről és az elégia megírásának szükségszerűségéről.

Gunn versei a *The Man with Night Sweats* negyedik ciklusában ugyanolyan koherens egységet alkotnak, mint Dunn *Elegies* kötete. Elsősorban három visszatérő motívum tartja össze. Először is a seb és a forradás képe: előbb mint a betegség és gyógyulás jelzése, majd a halálhoz vezető úté. „My flesh was its own shield: / Where it was gashed, it healed”³⁵ („Húsom saját maga pajzsa volt: / ahol megvágták, begyógyult”) – írja a ciklust nyitó és címadó versben, múltbeli énjére emlékezve. Ugyanúgy én-elégia a vers, mint az ezt visszhangzó *Sacred Heart* (Szent szív), amelyiknek önmegszólító formája már szembenéz a seb gyógyulásának lehetetlenségével.³⁶ A második visszatérő elem a szoborszerűség; ez a motívum a kimerevített képekben és az emlékezés gesztusaiban sok helyen megjelenik (például a fõnt idézett *Reassurance*-ben), de ez egyúttal a fedőlapon ábrázolt szoborra, René de Châlon síremlékére is utal. A *Her Pet* (Valentine kutyája) is síremléket idéz, a *The Missing* (A hiányzó) pedig a beszélő saját „szoborként megformált bőrének” („sculpted skin”) látványával szegezi szembe a sorra eltávozó barátok képét.³⁷

Ez vezet át a harmadik motívumhoz, az állandó kereséshez. A *Her Pet*-ben a síremlék szobrán keresztül törekszik megismerni az évszázadokkal ezelõtt eltemetett asszony fájdalmát: „In the worked features I can read the pain”³⁸ („A kimunkált vonásokban olvasni tudom a fájdalmat”). A ciklus leghosszabb versében, a *Lament* (Sirám) címűben az AIDS végső stádiumába lépõ barát csontsovány arcában „a csontok igazi alakja” („the true shape of your bones”)³⁹ sejlik föl, ez pedig ugyanúgy a másik ember olvasásának szándékát, az igazság fölfedezésére tett kísérletet jelzi, mint az elõzõleg említett vers. A Keats által ihletett „kaméleon-költõ” számára saját sorsa a mások sorsában tárul föl, akárcsak Porternél és (más jellegű szövegekben) Dunn-nál. Mint Gunn egy interjúban mondta, a vers mindenekelõtt a megértésre tett kísérlet.⁴⁰ Ezért olvasható mindegyik gyászélegiája és én-elégiája egyúttal gondolati elégiaként is. Mint a többi jelentõs elégikusnál (beleértve a korábban röviden említett Charles Bernsteint is), számára sem a szenvedés közvetlen bemutatása a cél (el is zárkózott a vallomások költészetnek nevezett irányzattól), hanem annak megértése és megértetése, hogy mi történik.

³⁵ *Uo.*, 57.

³⁶ *Uo.*, 69–70.

³⁷ *Uo.*, 80.

³⁸ *Uo.*, 71.

³⁹ *Uo.*, 62.

⁴⁰ Clive WILMER, *In and Out of the Movement: Donald Davie and Thom Gunn = The Movement Reconsidered*, ed. Zachary LEADER, Oxford, Oxford University Press, 2009, 210.

Összegzőképpen azt láthatjuk, hogy mindhárom költő klasszikus példákat követ, sőt tudatosan megismétel és megerősít valamit, ami már korábban is létezett a költészetben. Dunnt a 19. századi drámai monológ és a középkori ballada kihagyásos narrációja egyaránt inspirálta, Porter Henry King versét írta újra, Gunn pedig a romantikus líra, elsősorban Keats nyomdokain haladt. Mindhárom itt elemzett ciklus versei olvashatók én-elégiaként: Dunn-nál erre utal a nyelv elvesztésének motívuma, Porternél a transzcendenciában rá váró feleség, Gunn-nál pedig az eltávozottakkal és haldoklókkal vállalt sorsközösség megannyi képe. Nem a túlcsonduló érzelmek közvetlen megjelenítése teszi őket megindítóvá, hanem a komolyan vett költői szándék: saját helyzetük megismerése a másik által.

ISTVÁN D. RÁCZ

Elegies in Post-1945 British Poetry

As has frequently been remarked in poetry criticism, an elegy always suggests that the poet's own death is inconceivable. What I add is that in many cases the lost person's death is also inconceivable or, at least, unspeakable; therefore, the poet has to turn to something speakable, meaning *repeatable*: a form, a motif, etc. This means that there is always something in the poem that admittedly does not belong to the author's subjectivity. In my study I offer a survey of three British poets' elegies from the second half of the 20th century: sequences by Douglas Dunn, Peter Porter and Thom Gunn; the former two writing to commemorate their dead wives, and Gunn writing in memory of his lost friends. As I argue, all the three poets follow in the wake of classic examples to repeat and reiterate something that belongs to tradition: Dunn is inspired by the classic dramatic monologue and gaps in medieval ballads, Porter by Henry King's poem, and Gunn by romantic poetry. All the three can be read as self-elegies: Dunn's poems through the motif of the wedding rings, Porter's through the motif of the dead wife waiting for him, and Gunn's through the image of the dream where the two friends are united. Probably all elegies can be read as self-elegies, signifying that we speak about someone else's death because we are unable to speak of our own.