

A szerző mint olvasó. Az életrajzi és a pszichoanalitikus megközelítések relativizálása John Berryman önreflexióiban és költészeti tárgyú írásaiban



Branczeiz Anna
(Székesfehérvár, 1990):
2015-ben a PTE-n
szerzett magyar
alapszakos oklevelet,
2015 és 2017 között
az ELTE irodalom- és
kultúratudomány
mesterképzésén
folytatta tanulmányait.
Érdeklődésének
középpontjában 20.
századi amerikai és
magyar költők versei
állnak. 2018 óta a PTE
Irodalomtudományi
Doktori Iskolájának
hallgatója,
disszertációjában John
Berryman költészetével
foglalkozik. 2019
április és szeptembere
között a dublini
Trinity College-ban
folytatott kutatásokat
Magyar Állami
Eötvös Ösztöndíjjal.
Rendszeresen jelennek
meg kritikái különböző
folyóiratokban –
elsősorban az *Élet és
Irodalomban* –, néha
fordít, verseket is ír.

„A kritikusok, akik maguk nem írnak verseket, egy dologról időnként megfeledkeznek, mégpedig arról, hogy a költészetet valódi emberek írják, és ennek nyomai nagyon közel visznek hozzájuk”¹ (BERRYMAN 1976a: 316) – írja John Berryman Robert Lowell *Skunk Hour* (*Bűzös borzok órája*) című versét elemző esszéjének elején. A szöveg 1962-ben, M. L. Rosenthal Lowell *Life Studies* című kötetéről írott 1959-es recenziója után született: Berryman elemzését úgy is olvashatjuk, mintha ezzel látenszen annak felvetéseit bírálná. Rosenthal „vallomásosként” aposztrofálja Lowell költeményeit. Kiemeli, hogy ezekben a versekben Lowell leveti a maszkokat, egyszerű, hétköznapi nyelven szólal meg, leplezetlenül tárulkozik fel. Rosenthal ezt a költő pszichés kríziseinek direkt és közvetlen kivetüléseként fogja fel (ROSENTHAL 1959). Berryman megfogalmazásából ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ettől a pszichologizáló-biografizáló perspektívától idegenkedik. „Hogy egy ilyen személyes hangvételű verset magyarázhassek, az egyszerűség kedvéért úgy tettem, mintha az »én« a költő lenne, de a beszélő természetesen sohasem lehet a valódi szerző, akinek címe, társadalombiztosítási száma, kötelezettségei, értékítéletei, emlékei, vágyai vannak” (BERRYMAN 1976a: 321).²

Kétségtelen, hogy Berryman szerint a *Skunk Hour* „személyes”, „önéletrajzi” vers. Az viszont már nem olyan világos, mit jelent, ha egy vers „személyes” vagy „önéletrajzi”. A következőkben erre a kérdésre keresem a választ: azt taglalom, mit ért Berryman a „vallomásos költészet” fogalma alatt, és miért reagál elutasítóan erre a címkére; hogyan aknázza ki a név más ambiguitásában rejlő lehetőségeket; valamint milyen líratörténeti-elméleti kontextusban értelmezhető a költészet személyessége kapcsán megfogalmazott gondolatai. Berryman életművét sokáig az életrajzi tények ismeretében magyarázták. Úgy tűnik, ettől mozdultak el azok a szerzők, akik poétikai-retorikai olvasataikat pszichoanalitikus (különösen a freudi) elméletekkel kombinálják. Berryman költészeti tárgyú írásaiban, interjúiban és önkomentárjainak tükrében azonban mindkét közelítésmód megkérdőjelezhető.

Az életrajzi referencia mint irónia tárgya

Berryman teljes mértékben meghagyja az értelmezés szabadságát: tudatosan játszik a befogadóval; megnyilatkozásai többnyire kétértelműek, ironikusak. Interjút, önreflexióit és a *The Dream Songs* (*Álomdalok*) című, 385 darabból álló hosszúvers 1969-es kiadásához (BERRYMAN 1969/2014) fűzött szerzői előszavát az olvasóval folytatott párbeszédneként fogom fel, amelyeknek célja, hogy kibillentsek megszokott befogadói sémáinkat. Az előszót, illetve a kötethez kapcsolódó interjúrészleteket elemezve azt szemléltetem, hogyan zavarja össze és hogyan relativizálja Berryman azokat a megközelítésmódokat, amelyek a versekre mint az életrajz illusztrációira tekintenek.³

Az *Álomdalok* kulcsfigurája Henry, akit a recepcióban Berryman alteregójaként értelmeznek. Erre reagál Berryman a *Harvard Advocate* számára készült interjúban, amikor következetesen hangsúlyozza költészetének megformáltságát, fikciós háttérét, Henry megalkotottságát: „[...] én valódi ember vagyok: ő [Henry] semmi más, mint koncepciók – az én koncepcióim – sorozata. [...] Csak azt teszi, amire én kötelezem” (BERRYMAN 1988a: 31).⁴ Talán nem véletlen, hogy az *Álomdalok* leginkább egy (verses) regényre emlékeztet, amelynek Henry a főszereplője. Egy másik interjúban arról kérdezik Berrymant, mi a kapcsolat közte és teremtménye között. Látszólag informatív, ugyanakkor valójában az olvasót elbizonytalanító választ ad:

„Egyszer a második feleségem és én sétáltunk egy sugárúton Minneapolisban, és azon gondolkodtunk, mi a legrosszabb név, amit el lehet képzelni egy férfinak és egy nőnek. A nő nevünk Mabel lett, a férfi Henry. Szóval ettől kezdve, a legbarátságosabb és legeragadóbb módon, ő volt Mabel, én pedig Henry; és innen jött a Henry név. [...] Azt hiszem, ennek eldöntését a kritikusokra bízom. Henry hasonlít rám, és én hasonlítok Henryre; de másrészt én nem Henry vagyok. Tudják, én fizetek jövedelemadót, Henry nem fizet jövedelemadót” (BERRYMAN 1988b: 7).⁵

Miközben az idézett részlet életrajzi referenciát állít Henry alakja mögé, ezzel pedig párhuzamot von Berryman és Henry között, meg is kérdőjelezi azt. Az erre vonatkozó ironikus megjegyzés kétélű. Egyfelől valóban elválasztja Berrymant, az életrajzi ént és Henryt, az alteregót; másfelől olyan kapcsolatot tételez kettejük között, amelyet a valós világ és a fikciós világ között húzódo vékony határ választ el csupán. Berryman válasza azzal kecsesget, hogy közelebb kerülhetünk az *Álomdalok* megértéséhez, ha tudjuk, mi vagy ki ihlette Henry figuráját. Ez azonban illúzió marad: Berryman éppen a költői és az életrajzi én közötti megfeleltetésnek, a versek referenciális visszaolvashatóságának lehetőségeit bizonytalanítja el.⁶ Erről Paul de Man az önéletrajzi olvasásról alkotott gondolatai juthatnak eszünkbe, miszerint „a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetetlenség” (MAN 1997: 95). Berryman elbizonytalanító játéka kifejezetten felerősíti ezt az eldönthetetlenséget, azért, hogy végül eltérítsék a befogadót a művek valóságreferenciáinak felkutatásától. Ezért – mint azt Bollobás Enikő Plath költészete kapcsán – találoz megfogalmazza – „[a]z olvasó számára [...] a referencia világánál, a foucault-i »szavak és dolgok« pusztá metszéspontjánál sokkal izgalmasabb – és a szövegek értelmezése szempontjából lényegesebb is – az író diszkurzív gyakorlatának, a »diszkurzív formációknak« a megismerése” (BOLLOBÁS 2002: 59).⁷ Az *Álomdalok* esetében tehát nem az a kérdés, hogy „John Berryman” és Henry hol találkoznak az álmok terén, illetve a szövegvilágon kívül, hanem az, hogyan alkotja meg Berryman Henry karakterét, hogyan építi fel az *Álomdalok* szerteágazó kulturális és történeti utalásokban gazdag világát. Hasonlóan közelíthetünk az *Álomdalok* 1969-es kiadásához fűzött szerzői előszavához is, mint az előbbieken értelmezett interjúrészelthez:

„A dalok számos elképzelése és tévedése nem Henry, még kevésbé a szerző gondolatait, mint inkább a munka címét tükrözik. [...] Bármennyi karaktert is vonultatnak fel, a versek alapvetően egy kitalált figuráról, Henryről szólnak (nem a költőről, nem rólam), egy középkorú fehér, néha fekete amerikaiáról, aki jóvátételten veszteséget szenvedett el, és magáról néha egyes szám első, néha harmadik, néha pedig második személyben beszél; van egy meg nem nevezett barátja, aki úgy szólítja, Mr. Bones, meg ennek variánsai. Nyugodjék békében” (BERRYMAN 1969/2014: xxx).⁸

Berryman vélhetőleg azokat a kritikussait és olvasóit szólítja meg, akik párhuzamot állítanak közte és Henry között. A kiemelt részlet ezért is hangsúlyozza, hogy Henry pusztán kitalált, a szövegben (sőt, a szöveg által) megkonstruált karakter, és ezért határolja el egymástól következetesen a költőt és Henry figuráját. Kathe Davis szerint az erre vonatkozó közbevetés is kétélű: disszertációjában azt a kérdést firtatja, vajon a „nem a költő, nem én” szerkezet között magyarázó („nem a költő, [azaz] nem én) vagy mellérendelő a kapcsolat („nem én és nem is a költő”). Davis amellet érvel, hogy Berryman poétikai gyakorlatát tekintve nagyon is elképzelhető a szándékos grammatikai kétértelműség, ami arra utalhat, hogy a költő a költészet, az alkotás terében is más, mint az ember a mindennapokban (DAVIS 1977: 103–104). Lehet, hogy Davis túlértelmezi ezt a passzust, ez a meglátása azonban jól rímeli Berryman korábban idézett interjúrészelére, valamint Lowell-esszéjének már idézett következtetésére is: „[...] de a beszélő természetesen sohasem lehet a valódi szerző, akinek címe, társadalombiztosítási száma, kötelezettségei, értékeiteljei, emlékei, vágyai vannak” (BERRYMAN 1976a: 321). Nem is ez lenne az egyetlen ironikusként értékelhető mozzanat az előszóban. Henry egyetlen személy, de több alakban tűnik fel. Ezt – például a pszichoanalízis kínált interpretációs keretek között – felfoghatjuk a széthullott identitás reprezentációjaként; vagy a versbéli én (Henry) kilétének rögzíthetőségét, a referenciális visszaolvashatóságot megkérdőjelező játékként is. A meg nem nevezett barát kiléte szintén kérdéses: lehet a költő, de lehet Henry figurájához hasonlóan kitalált, csak a szövegek terében létező lírai beszélő is, aki Henry helyett beszél. A „Requiescant in pace.” („Nyugodjék békében.”) is kétértelmű: vonatkoztathatjuk Henryre és a meg nem nevezett barátra egyaránt. Ha akár Henry, akár a meg nem nevezett barát halott, kérdés, ki az, aki Henry helyett megszólal a dalokban, illetve ki az, aki megszólítja Henryt. Meglátásom szerint az előszó ironikus kétértelműségei azt jelzik, hogy a megértés kulcsa nem abban a kérdésben rejlik, vajon biztosan tudjuk-e, ki beszél a darabokban és ki írja az *Álomdalokat*. Ezt a feltételezést támogatja, továbbá árnyalja is az előszó megértését, hogy az első mondat azt sejteti, címével magát alakítja a szöveg, azaz bizonyos értelemben önműködő.

„Téged, Sylvia Plath-t, [Robert] Lowellt és még másokat vallomásos költőnek titulálnak. Hogyan vélekedsz erről a címkéről?” – kérdezi Peter Stitt Berrymant egy interjúban, mire amaz a következőket feleli: „Dühösen és elutasítón! A következő kérdést” (BERRYMAN 1988a: 21).⁹ A következő kérdés azt firtatja, „vallomásos” versek-e Berryman szonettjei. Berryman ismét megpróbálja más irányba terelni a kérdezőt: „[Az a szó, hogy vallomásos költészet] nem jelent semmit. A vallomás szerintem valami olyasmi, amit egy bizonyos helyen egy papnak teszel. Személy szerint én 12 éves korom óta nem tettem vallomást” (uo.).¹⁰ A „vallomás” tehát Berryman számára a közvetlen és őszinte kitarukozásra vonatkozik, olyan beszédszituációra, amelyben csak az igazat mondhatom magamról és arról, ami velem történt; azaz a „vallomás” olyasmi, ami a „valósághoz” kötődik, vagyis semmi köze nincs az alkotás folyamatahoz.¹¹ Erre a „vallomásos költészet” terminusra építenek az életrajzi-pszichológizáló magyarázatok. Ha magából a költeményből igazolni tudom, hogy az én pszichés problémákkal küzd, akkor valóban csábító és könnyű rámontírozni az életrajzi elemeket a művekre, és *vice versa*: ha az életrajz ismeretében olvasom a műveket, könnyen billenhet át az értelmezés pszichológizálásba. Berryman – mint azt az előbbieken idézett szöveghelyek is jelzik – ennek a megközelítésmódnak az összezavarásával játszik: az ironia retorikai játéka billegtet, kire utal vissza a vers-én.

Az esszé műfaja eleve feltételezi a személyes hangvételt, a szubjektív nézőpontot, ugyanakkor ezért még feltűnőbb, mennyire asszociatív Berryman elemzése a *Skunk Hour* című versről. Megközelítésében képzettársításait követi nyomon: azt a kérdést járja körül, milyen asszociációk kapcsolhatók a szöveg különböző metaforáihoz: amellet érvel, hogy a borz („skunk”) például a peremre szorult, kitaszított embert szimbolizálja; a remete („hermit”) és a tél („winter”) képeit a közkeletű elgondolás szerint az örülettel társítja. Nincs előzetes szempontja: nem vetít rá a versre valamilyen elméleti preconcepciót, sem pedig Lowell életének eseményeit. Minden felvetését és asszociációját a szövegből vezeti le: ennyiben az Új Kritika szoros szövegolvasói gyakorlatát követi.¹² Azzal is kilépteti a verset a szűk értelmezői keretek közül, hogy belehelyezi azt egy irodalmi hagyományba: olyan szerzőkre – Dylan Thomas, Hart Crane, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Edgar Allan Poe stb. – és műveikre utal, akik maguk is szembenéztek az örülettel. Ezzel megágyaz esszéje egyik következtetésének: „Soha nem lehet bizonyosan meghatározni azt a titokzatos »én«-t, ami a költőknél kibontakozik [...]. Lényegében biztosra venném, hogy miközben Lowell ezt a verset írta, nemcsak saját nehézségei motoszkáltak a fejében – bármelyek is voltak vagy lennének azok –, hanem olyan személyes problémák is, amelyek korának és környezetének más költőit is vadul izgatták” (BERRYMAN 1976a: 321–322).¹³

Iménti gondolatok és Berryman más írásainak tükrében úgy tűnik, a Lowell-esszé reflektálatlanul is a költői én ambiguitását, rögzíthetetlenségét, behelyettesíthetőségét tételezi. Ez magyarázza azt is, miért szorítja Berryman idézőjelek közé a versbéli ént. Walt Whitman *Song of Myself* című ciklusáról írott elemzésében *expressis verbis* is megfogalmazza, amit e szövegében csak sejtet: „A költőnek mint alkotónak Whitman modelljében egyáltalán nincs szerepe. Whitman számára a költő egy *hang*. Nem csupán a sajátja [...], a költő egyes szám első személyű névmása majdnem mindig ambiguitív” (BERRYMAN 1976b: 230).¹⁴ Berrymannál a költői én ambiguitása azt jelenteni, hogy nem tudható bizonyosan, kit jelöl a vers-én. Amellett, hogy ez is megingatja a referenciális olvashatóság bizonyosságát, ezért sem olyan egyszerű például szerepjáteként vagy önmegszólításként értelmezni költeményeit. (Erre később még visszatérek.)

Az *A Professor's Song* – Sándor Beáta fordításában: *Egy tanár dala* (angolul: BERRYMAN 1948/1989a, magyarul: BERRYMAN 1997) – metapoétikus szöveggént jól szemléleti, hogyan játszik Berryman a névmási ambiguitásban rejlő lehetőségekkel. A versben körvonalazódó beszédhelyzet szerint egy tanár beszél a diákokhoz – mint ahogyan a költemény „beszél” az olvasókhöz. Erre utal az (egyébként Wordsworth gondolatait idéző) önreflexív sor is: „A költő mindig másokhoz beszél.” A katedrán álló tanár egy igencsak passzív osztálynak ad elő: a dialógushelyzetet az is meghatározza, hogy befogadóként a hallgatóság pozíciójába kerülök. Az „értelem-intenciával rendelkező beszélőre” nem tudok visszakövetkeztetni: csábító, de leegyszerűsítő, és érdemben semmitmondó lenne a tanárt azért Berrymannal azonosítani, mert tudjuk, hogy tanított egyetemen. Valójában a beszélő és a másik, a hallgató fél pozíciója is üres, sőt, *én* mint befogadó egyik vagy másik szerepet is felvehetem, és attól függően közelíthetek a vershez, melyik oldalra szituálom magamat. Továbbá – mindenekelőtt a zárójeles instrikció miatt – az is nyilvánvaló, hogy én másképp olvasom a verset, mint mások, hogy most másképp olvasom, mint máskor, és az is alakíthatja a befogadást, hogy hangosan felmondom / felolvasom-e vagy csak magamban olvasom a szöveget. A rendezői utasítást idéző felütés mellett ezt az értelmezői-olvasói játékot támogatják a vers „de jön nemzedék után nemzedék, / s lett szebb egyre minden szebb egyre szebb lett, / csacsogja Mozart” sorai is.

Egy tanár dala

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

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

Manapság – nem – prózát írt volna Blake,
De jön nemzedék után nemzedék,
S lett szebb egyre minden szebb egyre szebb lett,
Csacsogja Mozart. Dél van. Elmehetnek.
Míg a pokolra kell kerülniük,
Hol örök gyötrelmünk lesz: ég velük.¹⁵

Az én és a másik ebben a költeményben olyan „dividuumok”, amelyek ténylegesen az aktuális szövegkonstellációban, illetve a befogadásban nyernek identitást (KULCSÁR-SZABÓ 1996: 23). Ez az állítás Berryman más versei kapcsán is megkockáztatható. Az *Álomdalok* például a végletekig feszíti a vers-én destabilizálását: az, hogy Henry több alakban tűnik fel – ha egy pillanatra eltekintünk attól, hogy Henry elvileg egyetlen személy – arra is lehetőséget ad az olvasó számára, hogy *Henry* nevét olyan jelölőként fogja fel, amely több különböző individuumra utal vissza. A költői én ambiguitására jó példa a *The Ball Poem* (BERRYMAN 1948/1989b) című vers is:

Labda-vers

Mi most a fiú, kinek labdája elveszett
 Mit, mit is tehet? Láttam a labdát,
 Fürgén gurult, pattogott az úton le,
 Fürgén tova – bent is van a vízben!
 Hiába mondanánk, „lehet más labdád”:
 Mélyről jövő gyász rázza meg a fiút,
 Áll bénultan, remegve, egész
 Ifjúkorán át a kikötőt bámulja, hova
 Labdája vészett. Nem zargatom,
 Egy tízcentes más labdára mit sem ér.
 Először érzi a felelősséget
 Ebben a birtokló világban. Megszerzik
 Mindig, elveszik a labda, kisfiú,
 És nem lehet visszavenni. A pénz csak külsőség.
 Kétségbeesett tekintete mélyén most tanulja
 A veszteség ismeretlenségét, hogyan kell kibírni,
 Megtudja, mit egyszer mindenki megtud,
 Sőt többször is, hogyan kell kibírni,
 És lassan újra kigyúlnak a fények,
 Fütty hallatszik, a labdát nem is látni már.
 Egy részem majd felkutatja sötét mélyét
 A kikötőnek... mindenhol ott vagyok,
 Tűrő és mozgató, elmém és szívem együtt
 Mozog mindazzal, mi mozgat, vizek alatt
 Füttyökben, én nem vagyok kisfiú.¹⁶

A felütés („What is the boy now, who has lost his ball. / What, what is he to do?”) értelmezhető egy történet indításaként is, amit az én oszt meg az olvasóval, vagy önmegszólításként is. A verset akkor olvashatjuk önmegszólításként, ha feltételezzük, hogy a beszélő azonos a kisfiúval, tehát valamilyen gyermekkori élményét idézi fel. Befogadóként azonosulhatunk a versbeszélő kívülről álló nézőpontjával vagy azonosulhatunk a kisfiúval is – ha például belevetítjük a költeménybe saját veszteségélményeinket. Mivel a szöveg billegeti, hogy az én és a kisfiú ugyanaz-e vagy sem, a *Labda-vers* teret enged egy referenciális olvasatnak is. Horváth Rita ezt az utat választja: életrajzi adalékként megjegyzi, hogy Berryman apja öngyilkosságot követett el, amikor a költő tizenegy éves volt. Értelmezésében meggyőzően igazolja, hogy a költemény megértését keretezhetik Freud traumamélteléről alkotott gondolatai is (HORVÁTH 2005: 26). Ezek szerint az én önmagát eleve „nyelvi megkettőzöttségben tetelező” dividuum, amire egy olyan ambiguitív névmás utal, amelynek nincs rögzített referenciája, és amely ezért az olvasás folyamatában nyerheti el jelentését, identitását. Egyszerre utalhat a költőre, a mindenkori másikra, a mindenkori énmre, vagy éppen a mindenkori olvasóra. Árnálja ezt a felvetést Berryman verséhez fűzött kommentárja:

„Az ötlet itt az volt, hogy egy identitással való elköteleződés, hogy úgy mondjam, »feltartóztatható« egy ambiguitív névmással. Lehet, hogy a költőre utal, és az is lehet, hogy nem; lehet, hogy a kisfiú a költő, és az is lehet, hogy nem; mi pedig egy olyan folyamattal szembesülünk, ami egyszerre életfolyamat és művészi folyamat is. Enélkül az újítás nélkül (ha ez egyáltalán újítás, most nem tudom – talán Rimbaud mondása vezetett ide: »Je est un autre« [»az én valaki más«]) azt a két hosszúversemet [a *The Dream Songs* és az *Homage to Mistress Bradstreet* című kötetekre céloz] sem írhattam volna meg, melyek eddigi munkám legszámottevőbb részét alkotják” (BERRYMAN 1976c: 326–327, közbevetések tőlem – B. A.).¹⁷

A pszichoanalitikus olvasatok korlátairól. Berryman személyességfelfogása Eliot-kritikájának tükrében

Arra a kérdésre, miért tekint az *Álomdalokra* egyetlen versként (és nem versek sorozataként), Berryman a következőket feleli:

„Henry személyisége miatt. Mindezeket a dolgokat ő gondolta ki az évek során. Azért nevezem egyetlen versnek, mert a költészet személytelenségének elioti vonala erős ellenérzéseket kelt bennem [...]. Nagyon ellene vagyok; számomra ezzel szemben úgy tűnik, hogy a költészet a személyiségből ered” (BERRYMAN 1988b: 6).¹⁸



Válaszában Berryman nyilvánvalóan Eliot *Hagyomány és egyéniség* című kiáltványszerű eszszéjének (ELIOT 1981a) koncepciójával polemizál. Miként Sharon Bryan (BRYAN 1993: 141–142) és Miranda Sherwin (SHERWIN 2011: 54) is rámutatnak, Eliot nem vitatja, hogy a költő személyes élményanyagból dolgozik, és hogy a költészet nyersanyagát élmények és szenvedélyek képezik. A költő feladata ugyanakkor e nyersanyagok művészi megformálása. „Az élmény gyökere lehet egy szenvedély, lehet több szenvedély kombinációja, de a végeredmény [...] különböző művészi érzések összetevődéséből adódik” (ELIOT 1981a: 67). A költőnek tehát nem általában az érzelmektől kell óvakodnia, mint inkább saját érzelmeinek és személyiségének kifejezésétől. Ezért jellemzi Eliot a költőt médiumként, „amely médiumban benyomások és élmények sajátos és váratlan módon kombinálódnak” (ELIOT 1981a: 69). A költészet azért „személytelen”, mert ahelyett, hogy a költő közvetlenül fejezné ki személyiségét, érzelmeit, szenvedélyeit és benyomásait, nyelvi és tárgyi egyenértékesekeket („objective correlative”) állít a helyükre;¹⁹ nem pedig azért, mert kiiktatunk minden személyes és emberi vonatkozást, minden emóciót.²⁰ Ilyen értelemben tehát ez a költészet is felfogható „személyesként”.²¹ Ebben a keretben érthető az is, miért írja végül Eliot mégis, hogy „a költészet nem a szenvedélyek zsilipjeinek felnyitásából áll, hanem elzárásából; a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiségtől való menekülés” (ELIOT 1981a: 71).²² Berryman erre válaszul hangsúlyozza a személyiség jelentőségét.

Berryman erre nem tesz egyértelmű utalást, mégis úgy tűnik, mintha Eliot koncepcióját bírálva annak megmutatására törekedne, hogy a költő személyiségének mellőzése a versekből nem vonja maga után azt, hogy maga a személyiség sem lehet a költészet tárgya. Abban egyetértés mutatkozik a két költő között, hogy ez a személyiség nem azonosítható közvetlenül a költő személyiségével. Ezt igazolja, hogy Berryman az életrajzi olvasatok elbizonytalanítására, devalválására törekszik, az alkotást pedig technikai folyamatként jellemzi (BERRYMAN 1976c: 327). *Homage to Mistress Bradstreet* (BERRYMAN 1959) című hosszúversét ezzel összhangban olyan koncepciózus és szisztematikus történeti-lélektani munkaként írja le, amelyben a 20. századi költő-én a „médium” szerepét tölti be. Berryman számára Bradstreet egy modell: a puritanizmus és a koloniális élet megtestesítője. A költő-én pedig ugyanúgy ambiguitív, mint az *A Professor's Song* vagy a *The Ball Poem* éneke. Sokkal inkább szimbolikus figura, egy referenciális olvasat azonban minden bizonnyal Berrymannal azonosítaná.

„[...] noha a formát és az alanyt [Anne Bradstreet] megtaláltam, témám még nem volt. [...] Egy amerikai történész valahol megjegyzi, hogy minden gyarmati település erősen konzervatív, kivéve a kezdeti elszakadásban (akár vallási, akár politikai, akár jogi, akár más téren történik). Miközben megpróbáltam e nyilvánvaló igazság mindkét oldalát méltányolni [...], a másodikra koncentráltam, és a vers lázadások sorozatában öltött testet. Először azt ragadtam meg, hogyan száll szembe [Anne Bradstreet] az új környezettel, és mindenekelőtt (valójában évekig húzódó) meddőségével, aztán azt, hogyan lázad a (valójában ragyogóan boldog) házassága ellen, és végül azt, hogyan folytatja életét, dacolva a betegséggel, a hiánnyal és az öregedéssel. [...] A három nagy egységet] egy négy-négy versszakos előhang vagy kóda követi egy XX. századi »költő-én« tolmácsolásában, akinek a hangja [Anne] hangjába modulál” (BERRYMAN 1976c: 328–329, kiemelések tőlem – B. A.).²³

Berryman a *National Book Award* (*Nemzeti Könyvdíj*) átvételekor a következőket mondja: „Mindkét vers [az *Alomdalok* és az *Homage to Mistress Bradstreet*] esetében ugyanaz volt a célom: az egyikben egy feminin, a másikban egy maszkulin személyiség vonásainak szabad és elszánt kigondolása, illetve *újralkotása*” (BERRYMAN 1969, idézi: HAFFENDEN 1980: 6).²⁴ Kétségtelen, hogy ez a törekvés tetten érhető Berryman más szövegeiben – például *The Nervous Songs* ciklusában vagy az előzőekben értelmezett *The Ball Poem* című költeményében – is. Az viszont kérdéses, megközelíthetők-e különböző versei valamilyen egységes szubjektumfelfogás mentén. Ahogy arra már utaltam, Berryman lírájának irodalomtörténeti pozicionálását az a tény is alakítja, hogy gondolkodását Freud meglátásai alakították. Helen Vendler Berryman *Alomdalok* című ciklusáról szóló elemzésében egyenesen a „freudista líra” kifejezést használja, érvelését a pszichoanalízis második világháború utáni költészetére gyakorolt hatására építi (VENDLER 1995: 31). Miranda Sherwin is az *Alomdalok*at értelmezi, mégpedig a freudi én-instanciák tükrében. Könyvének vonatkozó fejezetében bevezeti a „pszichoanalitikus modell” fogalmát: amellett foglal állást, hogy ez adekvát alternatívája lehet a „vallomások költészet” terminusának, és segít megragadni, hogyan konstruálja meg Berryman Henry személyiségét az *Alomdalok*ban (SHERWIN 2011: 51). Bókay Antal szerint a „vallomások költészet” a romantika szubjektívizmusára épít, de a modern költészet után „bizonyos lényegi értelemben tárgyias marad” – a költő a személyen belül fedez fel tárgyi természetű összefüggéseket (BÓKAY 2002: 80). Ennek jellemzésére Freud „belső külvilág” fogalmát veszi át. Tanulmányában a „vallomások” költői gyakorlatát szembeállítja az elioti poétikával: „Ekkor viszont már nem a *Waste Land* [...] fragmentumaival ábrázolódik az egyén, nem is a *Prufrock* sokféle perspektívájába szóródik szét, hanem a külvilág oly hatalmas formáiban családott költők felfedezik a perspektívák és fragmentumok egyáltalán nem érzelmi-érzelgős belső, testi tárgyiasságát” (uo.).

A címkéző és a dichotomikusan, egymást kizáró kategóriákban gondolkodó közelítésmód nyilvánvalóan szűkíti az értelmező játéktérét – ezt a „vallomások költészet” terminusa kapcsán is részleteztem. A pszichoanalitikus elméleteket mozgósító poétikai-retorikai olvasat valóban jó alternatívának tűnik: azzal kecsgetet, hogy segít elkerülni az élettrajzi magyarázatokat, amelyek olyan szorosan hozzátapadtak a „vallomások költészet” fogalmához. Ugyanakkor arra egyik imént említett szerző sem reflektál, hogy a (freudi) pszichoanalízis lehetséges, de nem az egyetlen interpretációs eszköz. Éppen ezért egyrészt nem alkalmas arra, hogy bedobozoljunk vele költőket vagy költői csoportokat; másrészt szinte bármelyik szöveg alkalmas arra, hogy e keretek között olvassuk. Erre éppen Berryman mutat példát, aki Eliot (Bókay által is említett) *The Love Song of J. Alfred Prufrock* című hosszúversét Freud gondolatai felől értelmezi (BERRYMAN 1976d). Emellett az is megingatja az előbbieken idézett szerzők álláspontját, amit Berryman a kortárs Eliot-recepcióról ír:

„Eliotot mindenütt »egységesnek« és »személytelennek« találják, kimondhatatlanul »hagyományosnak«, és így tovább, az összes kedvenc javaslat. [...] *Ez a költészet, amelynek személytelenségét az értelmezők annyira lelkesen bizonygatják, végül talán személyesnek bizonyul, és egyúttal még szörnyűbbnek és még százalomra méltóbbnak tűnik majd akkor, mint most*” (BERRYMAN 1948: 828, kiemelések tőlem – B. A.).²⁵

Igaz, hogy Berryman gondolkodását inspirálták Freud elméletei is. Az is igaz, hogy Berryman nagy figyelmet fordít a verseiben ábrázolt individuumok lélektani kidolgozottságára. Az is vitathatatlan, hogy Eliot és Berryman költészete ilyen tekintetben eltér egymástól.²⁶ Mindebből azonban sem az nem következik, hogy Eliot költészete „személytelen” lenne, sem az, hogy Berryman lírájának személyességfelfogása kizárólag a pszichoanalízisben, különösen pedig a freudi pszichoanalízisben gyökerezne. Egyetértek Philip Colemannel abban, hogy akár egyoldalúan „vallomások”, akár egyoldalúan „pszichoanalitikus” (vagy „freudi”) költőként aposztrofáljuk Berrymant, beskatulyázzuk életművét, leegyszerűsítjük verseinek megértését (COLEMAN 2014: 13). Ezért azt gondolom, hogy relevánsak és újszerűek lehetnek a megközelítésben olyan szempontok, amelyek Berryman szubjektumközpontú verseinek értelmezésében döntően nem, illetve nem csak a pszichoanalízis eszköztárából merítenek.

IRODALOM:

- BERRYMAN, John 1948. A Peine Ma Piste. In: *Partisan Review*, 7., 826–828.
BERRYMAN, John 1948/1989a. A Professor’s Song. In: *Collected Poems: 1937–1971*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 51.
BERRYMAN, John 1948/1989b. The Ball Poem. In: *Collected Poems: 1937–1971*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 11.
BERRYMAN, John 1959. *Homage to Mistress Bradstreet. A poem, with pictures by Ben Shahn*. Farrar, Straus & Giroux, New York
BERRYMAN, John 1969. *Acceptance Speech for National Book Award*. The National Book Committee, New York
BERRYMAN, John 1969/2014. *The Dream Songs*. Farrar, Straus & Giroux, New York

- BERRYMAN, John 1976a. Despondency and Madness: On Lowell's „Skunk Hour”. In: *The Freedom of the Poet*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 316–322.
- BERRYMAN, John 1976b. „Song of Myself”: Intention and Substance. In: *The Freedom of the Poet*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 227–241.
- BERRYMAN, John 1976c. One Answer to a Question: Changes. In: *The Freedom of the Poet*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 323–331.
- BERRYMAN, John 1976d. Prufrock's Dilemma. In: *The Freedom of the Poet*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 270–278.
- BERRYMAN, John 1988a. The Art of Poetry: An Interview with John Berryman by Peter Stitt (Paris Review). In: *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Szerk. THOMAS, Harry. Northeastern University Press, Boston, 18–44.
- BERRYMAN, John 1988b. An Interview with John Berryman (Harvard Advocate). In: *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Szerk. THOMAS, Harry. Northeastern University Press, Boston, 3–17.
- BERRYMAN, John 1997. Egy tanár dala. Ford. SÁNDOR Beáta. In: *Holmi*, 4., 574–575.
- BOKAY Antal 2002. A vallomás és a test poétikája: Sylvia Plath és József Attila új tárgyasága. In: *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughes-ról*. Szerk. RÁCZ István–BOKAY Antal. Janus/Gondolat, Budapest, 79–115.
- BOLLOBÁS Enikő 2002. Énné váló álarc, álarcá váló Én (a tükörben): a plathi Bildung természetrajzához. In: *Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughes-ról*. Szerk. RÁCZ István–BOKAY Antal. Janus/Gondolat, Budapest, 59–78.
- BRYAN, Sharon 1993. Hearing Voices. John Berryman's Translation of Private Vision into Public Song. In: *Recovering Berryman: Essays On a Poet*. Szerk. KELLY, Richard J.–Alan K. Lathrop. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 141–150.
- COLEMAN, Philip 2014. *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*. University College Dublin Press, Dublin
- COOPER, Brendan 2008. „We Want Anti-Models”: John Berryman's Eliotic Inheritance. In: *Journal of American Studies*, 1., 1–18.
- DAVIS, Kathe 1977. *Obscurity in John Berryman's Dream Songs*. Disszertáció, kézirat. Brown University. Digitalizálta: University Microfilms International, 1978.
- ELIOT, T. S. 1932a. Hamlet. In: *Selected Essays*. Faber & Faber, London, 141–146.
- ELIOT, T. S. 1932b. Tradition and the Individual. In: *Selected Essays*. Faber & Faber, London, 13–22.
- ELIOT, T. S. 1981a. Hagymány és egyéniség. Ford. SZENKUTHY Miklós. In: *Káosz a rendben*. Válogatta és az előszót írta EGRI Péter. Gondolat Kiadó, Budapest, 61–72.
- ELIOT, T. S. 1981b. Hamlet. Ford. TAKÁCS Ferenc. In: *Káosz a rendben*. Válogatta és az előszót írta EGRI Péter. Gondolat Kiadó, Budapest, 73–79.
- FOUCAULT, Michel 2001. *A tudás archeológiája*. Ford. PERCZEL István. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- GIROUX, Robert 1976. Preface. In: BERRYMAN, John. *The Freedom of the Poet*. Farrar, Straus & Giroux, New York, vii–x.
- HAFFENDEN, John 1980. *A Critical Commentary*. The Macmillan Press, London–Basingstoke
- HORVÁTH, Rita 2005. „Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- KAPPANYOS András 2013. Két konzervatív kritikus. In: *Hová tűnt a huszadik század?* Balassi Kiadó, Budapest, 20–58.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán 1996. *Oravecz Imre*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán 2007. „Én” és hang a líra peremvidékén. In: *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Kalligram Kiadó, Budapest
- MAN, Paul de 1997. Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. FOGARASI György. In: *Pompeii*, 2–3., 93–107.
- MIRANDA, Sherwin 2011. „Confessional” Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination. Palgrave Macmillan, Basingstoke
- ROSENTHAL, M. L. 1959. Poetry as Confession. In: *The Nation*, szept. 19., 154–155.
- VENDLER, Helen 1995. *The Given and the Made: Recent American Poets*. Faber & Faber, London–Boston

- 1 „One thing critics not themselves writers of poetry occasionally forget is that poetry is composed by actual human beings, and tracts of it are very closely about them” (BERRYMAN 1976a: 316). Tanulmányomban, ha másképp nem jelzem, mindent saját fordításomban közlök.
- 2 „For convenience in exposition, with a poem so personal, I have been pretending that »I« is the poet, but of course the speaker can never be the actual writer, who is a person with an address, a Social Security number, debts, tastes, memories, expectations” (BERRYMAN 1976a: 321).
- 3 Erre mutat rá disszertációjában Kathe Davis is, nem célja ugyanakkor e szövegek részletes és módszeres retorikai értelmezése (DAVIS 1977: 21).

- 4 „[...] I am an actual human being: he [Henry] is nothing but a series of conceptions – my conceptions. [...] He only does what I make him do” (BERRYMAN 1988a: 31).
- 5 „One time my second wife and I were walking down an avenue in Minneapolis and we decided on the worst names that you could think of for men and women. We decided on Mabel for women, and Henry for men. So from then on, in the most cozy and adorable way, she was Mabel and I was Henry; and that how Henry came into being. [...] I think I'll leave that one to the critics. Henry does resemble me, and I resemble Henry; but on the other hand I am not Henry. You know, I pay income tax; Henry pays no income tax” (BERRYMAN 1988b: 7).
- 6 Kulcsár-Szabó Zoltán József Attila *Szabad-ötletek jegyzéke* című szövege kapcsán megfogalmazott gondolatait veszem át (KULCSÁR-SZABÓ 2007: 131–132).
- 7 Bollobás Foucault *A tudás archeológiája* című könyvének gondolatait idézi: Foucault könyvében a beszéd tárgyait létrehozó viszonyrendszerek felállítására és megismerésére helyezi a hangsúlyt, ami „magát a diszkurzív gyakorlatot jellemzi; így végül nem valami alakzatot vagy formát fedezünk fel, hanem olyan szabályok halmazát, amelyek egy adott gyakorlatban immanensek, és azt a maga sajátosságában meghatározzák” (FOUCAULT 2001: 63–65). Gyümölcsszőzönek tartom, hogy Bollobás játékba hozza Foucault elméletét, mert ezzel valóban ellép a korábbi interpretációkat meghatározó életrajzi és pszichoanalitikus elméletektől is. Meggyőző például, hogy Bollobás azért elemzi maszkíráként Plath költészetét, mert a versekben és prózai szövegeiben tetten érhető a maszköltés, a szerepfelvétel gesztusa.
- 8 „Many opinions and errors in the songs are to be referred not to the character Henry, still less to the author, but to the title of the work. [...] The poem then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character (not the poet, not me) named Henry, a white American in early middle age sometimes in blackface, who has suffered an irreversible loss and talks about himself sometimes in the first person, sometimes in the third, sometimes even in the second; he has a friend, never named, who addresses him as Mr. Bones and variants thereof. Requiescant in pace” (BERRYMAN 1969/2014: xxx).
- 9 „You, along with Lowell, Sylvia Plath, and several others, have been called a confessional poet. How do you react to that label. – With rage and contempt! Next question” (BERRYMAN 1988a: 21).
- 10 „The word [confessional poetry] doesn't mean anything. I understand the confessional to be a place where you go and talk with a priest. I personally haven't been to confession since I was twelve years old” (uo.).
- 11 Erről lásd még: DAVIS 1977: 27.
- 12 Berryman kritikai gondolkodását egyébként sokak mellett olyan, az Új Kritikához köthető szerzők is alakították, mint például T. S. Eliot, J. C. Ransom, valamint William Empson. Berryman írja: „I think my critical practice has attached itself to no school, though it was influenced in its inception by T. S. Eliot, R. P. Blackmur, Ezra Pound, and William Empson. I have loved other critics, like Dr Johnson, Coleridge, [...] Mark Van Doren, D. H. Lawrence, John Crowe Ransom. But I have also borne in mind throughout: remarks by Franz Kafka [...] and Joseph Conrad” (idézi: GIROUX 1976: x).
- 13 „This mysterious »I« that poets deploy can certainly never be defined [...]. I would call it virtually certain that Lowell had in mind and at heart during this poem not only his own difficulties, whatever they may be or have been, but the personal disorders to which other poets of his and place have been furiously subject” (BERRYMAN 1976a: 321–322).
- 14 „The poet as a creator plays no part in Whitman's scheme at all. For Whitman the poet is a *voice*. Not solely his own [...], a poet's first personal pronoun is nearly always ambiguous” (BERRYMAN 1976b: 230).
- 15 *A Professor's Song* (BERRYMAN 1948/1989a)

(...rabid or dog-dull.) Let me tell you how
The Eighteenth Century couplet ended. Now
Tell me. Troll me the sources of that Song –
Assigned last week – by Blake. Come, come along,
Gentleman. (Fidget and huddle, do. Squint soon.)
I want to end these fellows all by noon.

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

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

- 16 *The Ball Poem* (BERRYMAN 1948/1989b)

What is the boy now, who has lost his ball.
What, what is he to do? I saw it go
Merrily bouncing, down the street, and then
Merrily over–there it is in the water!
No use to say „O there are other balls”:
An ultimate shaking grief fixes the boy
As he stands rigid, trembling, staring down
All his young days into the harbour where
His ball went. I would not intrude on him,
A dime, another ball, is worthless. Now

He senses first responsibility
 In a world of possessions. People will take balls,
 Balls will be lost always, little boy,
 And no one buys a ball back. Money is external.
 He is learning, well behind his desperate eyes,
 The epistemology of loss, how to stand up
 Knowing what every man must one day know
 And most know many days, how to stand up
 And gradually light returns to the street,
 A whistle blows, the ball is out of sight.
 Soon part of me will explore the deep and dark
 Floor of the harbour... I am everywhere,
 I suffer and move, my mind and my heart move
 With all that move me, under the water
 Or whistling, I am not a little boy.

- 17 „The discovery here was that a commitment of identity can be »reserved,« so to speak, with an ambiguous pronoun. The poet himself is both left out and put in; the boy does and does not become him and we are confronted with a process which is at once a process of life and process of art. [...] Without this invention (if it is one – Rimbaud’s »Je est un autre« may have pointed my way, I have no idea now) I could not have written either of the two long poems that constitute the bulk of my work so far” (BERRYMAN 1976c: 326–327).
- 18 „[I]t’s personality—it’s Henry. He thought up all these things over all the years. The reason I call it one poem is the result of my strong disagreement with Eliot’s line—the impersonality of poetry [...]. I’m very much against that; it seems to me on the contrary that poetry comes out of personality” (BERRYMAN 1988b: 6).
- 19 „Az érzelmeknek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« [az angol eredetiben: »objective correlative«, más fordításban: »tárgyi egyenértékes«] megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzéki élményt eredményező külső tények adottak, közvetlenül fölkeltik az érzelmet” (ELIOT 1981b: 77–78, angolul: ELIOT 1932a: 145).
- 20 Erről lásd még: KAPPANYOS 2013: 30.
- 21 Eliot sajátos személyes poétikájának egyik érzékletes példái lehetnek a később még említett *The Love Song of Alfred Prufrock* [*Alfred J. Prufrock szerelmes éneke*] című vers szürrealisztikus képalkotásai.
- 22 A fordítást a következő kiadás alapján pontosítottam: ELIOT 1932b: 21.
- 23 „[...] although I had my form and subject, I did not have my theme yet. [...] An American historian somewhere observes that all colonial settlements are intensely conservative, except in the initial break-off point (whether religious, political, legal, or whatever). Trying to do justice to both parts of this obvious truth [...], I concentrated upon the second and the poem laid itself out in a series of rebellions. I had her rebel first against the new environment and above all against her barrenness (which in fact lasted for years), then against her marriage (which in fact seems to have been brilliantly happy), and finally against her continuing life of illness, loss, and age. These are the three large sections of the poem; they are preceded and followed by an exordium and coda, of four stanzas each, spoken by the »I« of the twentieth-century poet, which modulates into her voice” (BERRYMAN 1976c: 328–329, kiemelések tőlem – B. A.).
- 24 „The aim was the same in both poems: the reproduction or invention of the motions of a human personality, free and determined, in one case feminine, in the other masculine” (BERRYMAN 1969, idézi: HAFFENDEN 1980: 6).
- 25 „Eliot is found »unified« and »impersonal« everywhere, unutterably »traditional,« and so on, all his favorite commendations. [...] *Perhaps in the end this poetry which the commentators are so eager to prove impersonal will prove to be personal*, and will also appear then more terrible and more pitiful even than it does now” (BERRYMAN 1948: 828, kiemelések tőlem – B. A.).
- 26 A két költő versei között tételezett kizárólagos ellentétek feloldására tesz kísérletet Brendan Cooper (COOPER 2008) és Sharon Bryan is (BRYAN 1993).