



KIRÓL SZÓLNAK AZ ÁLOMDALOK?¹

A vallomásos költészet felőli olvasat
lehetőségei és korlátai John Berryman
The Dream Songs című ciklusában

Bárdos László emlékének

Berryman egyszer megkérdezték, mi a kapcsolat közte és Henry között, mire ő így válaszolt: „Azt hiszem, ennek eldöntését a kritikusokra bízom...”² *The Dream Songs* (Álomdalok) ciklusát³ a szakirodalom egy része az úgynevezett amerikai vallomásos költészet (*American Confessional Poetry*) irányzatához köti, egy másik része azonban vitatja ezt a besorolást.⁴ Ha a pszichoanalitikusok úgy vannak a Hamlettel, mint macskák a gombolyaggal,⁵ akkor Berryman *álmódalai* a pszichoanalízissal és a vallomásos költészettel vannak úgy, mint macskák a gombolyaggal: a versek egyszerre engednek, miközben ellen is állnak egy ilyen irányú olvasatnak. Meglátásom szerint az *Álomdalok* iskola-példája azoknak az elméleti és terminológiai problémáknak, amelyek ezzel összefüggésben előkerülnek, ezért helyezem a fókusz a ciklus verseinek értelmezésére. Ezzel a hangsúlykijelöléssel egyúttal le is szűkíthetünk egy rendkívül tág, sőt – mint azt a következőkben látni fogjuk – parttalan témát.

A hit és a gyanú között

A vallomásos költészet fogalma Robert Lowell 1959-es *Life Studies* (Élettanulmányok)⁶ kötetével összefüggésben merült fel először. M. L. Rosenthal a kötetéről szóló kritikájában arra mutat rá, hogy ezekben a versekben – szembefordulva az elioti, személytelenséget hirdető poétikával – Lowell leveti a maszkokat, egyszerű, hétköznapi nyelven szólal meg, a lírai én így leplezetlenül tárulkozik fel.⁷ Lowell kötetének címe és a versek egyaránt befolyásol-

ják az olvasói attitűdöt, a *91 Revere Street* című prózai szöveg pedig minden, az „önéletrírói paktum” által támasztott kritériumnak megfelel. A kötet másik fele, valamint a címadó fejezetet alkotó narratív versek akár e szöveg „önéletrajzi terében”⁸, de ettől függetlenül is felfoghatók önéletrírásokként. A versek – kapcsolódva a prózai szöveghez – családtörténetként értelmezhetők, a *Life Studies* egyúttal olyan, korábban tabunak számító problémákat tesz tárgyává, mint a magánéleti és pszichés krízisek, a családi viszályok és a gyermekkor tragikus élményei. Mindezért valóban kézenfekvőnek tűnik ilyen szempontok mentén megközelíteni a kötetet, ahogy maga Rosenthal is írja: „A «vallomásos» költészet terminusa magától értetődő természetességgel jutott eszembe, amikor 1959-ben recenzáltam Robert Lowell *Life Studies* című kötetét, és talán másnak is hasonló természetességgel jutott eszébe.”⁹ Később Rosenthal nyomán e diskurzuson belül értelmezték többek között John Berryman, Theodore Roethke, Anne Sexton, Sylvia Plath, valamint Randall Jarrell verseit is. Még sincs határozott kompromisszum a tekintetben, kik is az úgy nevezett amerikai vallomásos iskola tagjai, legalábbis szerzőnként változó, hogy mely költőket említik meg. Mindazonáltal a legtöbbször Lowell, Berryman, Plath és Sexton költészetével foglalkoznak, megerősítve vagy vitatva helyüket e poétikai hagyományon belül.

A vita tárgyát az életrajzi vonatkozások hangsúlyozása, az önéletrajzi jelleg, valamint a fikcionalitás közötti distinkciók képezik. Csakhogy mindehhez hozzátartozik, hogy a versek között számottevő különbségek vannak: míg Lowell versei személyesebbek, átetszőbbek, addig Plath *Ariel* kötetének magánmitológiai elvontabbak, erőteljesebb bennük az identitáskeresés és –teremtés, a szerepjáték, kevésbé önfeltárulkozó vallomások.¹⁰ Berryman *Álomdalok* ciklusát se lehetne minden kétséget kizáróan a *Life Studies* mellé helyezni az iskoláról alkotott egységesítő koncepció hiányában. Az is egészen nyilvánvaló, hogy messzire sodorna a kérdés, mi van az ’50-es és ’60-as évek után, valamint Lowell körein túl. E költészeti beszédmód és a „vallomásos” terminus használata ugyanis rendkívül népszerűvé és elterjedté vált.¹¹

Összességében elmondható, hogy az E/1. személyű megszólalás, a magánéleti krízisek központi témává tétele, a traumatapasztalat, a versekben kibontakozó identitásválság problémája, a folyamatos én-konstrukció, a szétesett, szétesőben lévő szubjektum mind jellemzik, jellemezhetik az idesorolt költők verseit, de nem mindegyiket és nem kizárólagosan.¹² Igazat adhatunk tehát Middlebrooknak abban, hogy e jelző inkább és elsősorban a tartalomra, mint a technikára utal,¹³ azaz a szóhasználat sugallta önéletrajzi olvasat először a tartalom szintjén merülhet fel. A vallomásos költészet ezért – akárcsak Compagnon fejtegetései szerint a műfaj – „úgy működik, mint egy befogadási vázlat, olvasói avatottság, melyet megerősít és/vagy cáfol minden új szöveg valamely dinamikus folyamatban”. A műfaj nem más, mint „irodalmi kód, normák, játékszabályok együttese”, amely „tájékoztatja az olvasót arról, hogyan kell megközelítenie a szöveget, és ily módon biztosítja annak megértését.”¹⁴ Ricoeur *hit* és *gyanú* fogalmi párosa felől közelítve a versek imént taglalt olvasata a hit hermeneutikájával jellemezhető. Ricoeur ugyanis a hermeneutika ket-tős jellegéről szólva írja, hogy az egyrészt a „meghallás”, másrészt a „gyanakvás akarása”. A hit „racionális hit, mivel értelmez; de hit, mivel az értelmezés révén második naivitásra törekszik”, míg a gyanú hermeneutikája a hit tárgyának kétségbevonásával indul, „nem az a célja, hogy a tárgyat szabaddá tegye, hanem az, hogy lerántsa az álarcot, hogy az eleplezéseket redukciónál értelmezze”.¹⁵

A gyanú legalább két oldalról fogalmazható meg. Felmerül például annak a lehetősége, hogy a „vallomásos” jelző helyett egy másik terminust használjunk, úgy vélem azonban, hogy az (még) nem feltétlenül vezet célra, ha kategóriákban gondolkodunk, terminusokat javasolunk, ezzel más, újabb prekonceptiókat erőltetve a versekre. Miranda Sherwin például Berryman kapcsán bevezeti a „pszichoanalitikus modell” fogalmát, amely szerint elébe menne annak, hogy a vallomásosnak titulált költők szövegeit minduntalan egy életrajzi én megnyilatkozásaiként olvassuk. Egy ilyen olvasat célja, hogy az életrajzi én helyett a szövegben megképződő *én*nel alakítsunk ki analitikus viszonyt.¹⁶ Sherwin ennek nyomán Berryman *Álomdalok* ciklusát a freudi elmélet „Ösztönén” (ID), „én” (Ego), és „Felettesén” (Superego) terminusai felől közelíti meg,¹⁷ s arra keresi a választ, hogy ilyen tekintetben miként konstruálják meg a szöveget, a szubjektumot.¹⁸ Noha érdekes és ter-

mékeny értelmezési iránynak tartom Sherwin megközelítését, úgy gondolom, a pszichoanalitikus elméletek felőli olvasat csak egy rétege az interpretációnak, mivel számos verset lehet olvasni a freudi terminológia felől – bár igaz, hogy a terminushoz kapcsolódó jelentéstan vonatkozásokat tekintve ez különösen releváns. Sherwin értelmezése viszont azt a benyomást kelti, hogy inkább a „pszichoanalitikus költészet” terminusának hatása alatt elemzi Berryman ciklusát.

Gyanú illetheti az értelmezést is, mégpedig akkor, ha azt a kérdést tesszük fel, hogy vajon mennyiben olvashatók tényleg vallomásként ezek a versek. Jóllehet, a szóhasználat rendkívül terhelt és telített, emellett az olvasói attitűdöt is befolyásolva, túlzottan egy irányba tereli, szűkíti az értelmezést, a vallomások költészet terminusa mégsem egészen elvetendő, mivel vannak olyan jegyek a versekben, amelyek nyilvánvalóan vetik fel az ilyen szempontú olvasatok lehetőségét. Először inkább azokra az „előre nem látható eseményekre” kellene összpontosítanunk, amelyek az olvasataink során „arra kényszerítenek bennünket, hogy elvárásainkat újrafogalmazzuk, és újraértelmezzük azt, amit már olvastunk, mindazt, amit addig olvastunk, ebben a szövegben is és másutt is”,¹⁹ hogy ekképp kimozdítsunk bizonyos megszokott olvasási stratégiákat.

Ezt a szálát követve abból indulhatunk ki, hogy a vallomások versek – Austin elmélete felől értve – *performatív* nyelvi aktusok is,²⁰ hiszen nemcsak állítják, meg is teremtik – vagy legalábbis megkísérik megteremteni – az ént egy adott szituációban. Brian Reed például Judith Butler gondolataira utalva mutat rá arra, hogy ezek a szövegek az identitás, az én performatív megnyilvánulásai.²¹ Rosenthal kifejezetten az én-konstruktót hangsúlyozva határolja el a vallomások verseket az önéletírásoktól. Plath *Lady Lazarus* című versét elemezve emellett érvel, hogy ebben a költészetben nem csupán egy referenciálisan valós én utánzása a fontos, hanem az a gesztus is, ahogyan a lírai én elpusztít maga körül mindent, önmagát is, de azzal az ígérettel, hogy így újjászülethet, képes lehet újraalkotni magát.²² Ugyanerre mutat rá Horváth Rita is, amikor azt állítja, hogy a vallomások versek célja nem egy már létező (életrajzi) én állítása, hanem egy új én létrehozása.²³

A versek tehát nem leképeznek egy létező (életrajzi) ént, hanem a nyelv terében alkotják meg azt. Rosenthal ezzel összefüggésben a „self-mocking” kifejezést használja, ami a kontextusban a szónak kevésbé a gunyoros, nevetséges vonatkozására utal, mint inkább az én mimetikus konstrukciójára, azaz másolására, utánzására. Igaz ugyan, különösen pedig Berryman verseivel kapcsolatban érdekes, hogy a „mock” szemantikailag ironikus felhanggal is bír: ironikus olyan értelemben, hogy a vallomások költészetben az én – az ironia retorikáját követve – destabilizálódik, ellenáll a jelentésnek, a megragadhatóságnak. A stílusregiszterek, a szubjektumpozíciók elcsúsztatásával, a szemantikai vagy szintaktikai törésekkel a versek – ahogy erre még az értelmezések kapcsán visszatérek – relatívvá teszik a megszólalást, az énről való beszédet, akár a rajz, amely egyszerre mutatja egy nyúl és egy kacsa képét, így relatívvá teszi értelmezését.²⁴ Ha pedig a verseket ilyen értelemben performatív beszédaktusokként fogjuk fel, akkor az egyik kérdés az, tényleg beváltják-e a versek azt, amit kijelentenek, és hogyan.

Vallomások-e az *Álomdalok*, és ha nem, miért igen?

Berryman *Álomdalai*ban a provokatív, a vallomástételt visszajára fordító játék sokszor zavarba hozza az olvasót. A ciklus legszembetűnőbb sajátja, hogy az egyes *álmódalok* között nincs teleologikus vagy kauzális kapcsolat, az egyetlen, ami összefűzi ezeket a darabokat az Henry alakja, ám Henry sem egyetlen figura, több alakban tűnik fel, „megszorozódott én”, és van egy alteregója is, Mr. Bones, akivel többször beszédbe is elegyedik.²⁵ Mindez nyelvileg is megmutatkozik a ciklusban: Henry hol E/1., hol E/2., hol E/3. személyben jelenik meg („[g]entle friendly Henry Pussy-cat / smiled into his mirror” [19. *Álomdal*], „I am Henry Pussy-cat! My whiskers fly.” [22. *Álomdal*]), emellett a versek változtatják az igeidőket (múltból jelenbe, jelenből múltba váltanak) és a nyelvi regisz-

tereket is (kézenfekvő példaként szolgál erre egyes darabok élőbeszédszerűsége: „O lucky fellow, eh Bones?” [18. *Álomdal*], „[h]ave I my cig’s” [64. *Álomdal*], „I donno if we’ll get away.” [179. *Álomdal*]).

A szakirodalomban ugyanakkor nincs egyetértés a ciklus vallomásos költészet felőli értelmezését illetően. Ahogy arra már utaltam, Berryman ciklusára jellemző, hogy a versek – a hit hermeneutikájának jegyében – egyszerre engednek, miközben – a gyanú hermeneutikája felől közelítve – ellen is állnak az ilyen irányú értelmezéseknek. Főképp az E/3. személyben megszólaló darabokat lenne nehéz vallomásosként tételezni. Ezek a versek akkor válhatnak ilyen szempontból is érdekessé, ha az olvasó észreveszi a megszólalást leleplező grammatikai játékokat. Eklatáns példája ennek a 29. *Álomdal*, amelyben az E/3. személyű megszólalás azzal a grammatikai játékkal is magyarázható, amely E/1. személyben nem valósítható meg. Ha ugyanis a „[b]ut never did Henry, as he thought he did, / end anyone and hacks her body up” sorokat E/1. személybe írjuk át, úgy a fikció és a valóság közötti elbizonytalanító játék tűnne el, hiszen a *hacks* ige E/3. személyű „s” jele teszi jelenvalóvá azt, amit Henry nem tett meg. A 76. *Álomdal*, amely a *Henry’s confession* címet viseli, már rögtön a versfelütéssel elbizonytalanít, hiszen az logikailag sokkal inkább Mr. Bones, nem pedig Henry vallomása („Nothin very bad happen to me lately. / How you explain that? – I explain that, Mr Bones, / terms o’ your bafflin odd sobriety.”), Henry e versben csak a reflektáló és kérdező másik szerepét tölti be. Ez retorikai csavar ebben az esetben Henry és Mr. Bones alakját játssza egybe, és ha figyelembe vesszük, hogy Henry Berryman, Mr. Bones pedig Henry alteregója, úgy ez az *álmoldal* is értelmezhető a referenciával való játékként.

Berryman ciklusának vitatott pozíciója jól példázza, mi a baj az amerikai vallomásos költészet diskurzusával. Ha Berryman verseit e diskurzuson belül Lowell versei mellett értelmezzük, akkor az *Álomdalok* azért nem olvasható ilyen irányból, mert nem hihető világot konstruál, az önellentmondásokkal pedig többször akkor is zárójelbe teszi a kimondott vallomást, ha az ténylegesen tetten érhető a versben. Sőt, nincs egységes narratíva, nincs egyetlen jól megragadható, centrális én, nincs követhetően egységes élettörténet sem – mindez többszörösen, nyelvileg is töredezett. Csakhogy ez az ellenvetés – megítélésem szerint – éppen azt igazolja, hogy inkább a vallomásos iskola koncepciója, „befogadási vázlata”²⁶ felől olvassuk a ciklust, mintegy számon kérve rajta Robert Lowell *Life Studies* című kötetének poétikáját,²⁷ és nem a szubjektumot konstruáló retorikai alakzatok felől vesszük szemügyre a különböző olvasati lehetőségeket. Az az elbizonytalanító kontextus, amelyet Berryman Henry alakja köré épít, szintén ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik. Az *Álomdalok* bevezetőjében írt sorok – legalábbis így tűnik – egyértelműen elhatárolják egymástól a költő és Henry alakját:

„A versek, bármennyi karaktert is vonultatnak fel, alapvetően egy képzeletbeli karakterről (nem a költőről, nem rólam), egy Henry nevűről szólnak, egy középkorú fehér amerikaiáról, aki néha fekete, aki visszafordíthatatlan veszteséget szenvedett el, és magáról néha egyes szám első, néha harmadik, néha pedig második személyben beszél; van egy barátja, soha nincs megnevezve, aki Mr. Bones-ként és számos más módon szólítja őt. Nyugodjék békében.”²⁸

Az idézett részlet ugyan hangsúlyozza, hogy Henry pusztán kitalált karakter, elhatárolja egymástól a költőt, az ént és Henry figuráját, ám ezzel nem cáfolja a kettő azonosságát sem. Árulkodó a kommentár „Requiescant in pace.” („Nyugodjék békében.”) zárása, ami egyrészt azt sugallhatja, hogy Henry halott, vagyis az *Álomdalok* Berryman tolmácsolásában mondja el Henry történetét. Az olvasó részéről ennek nyomán az kérdés merülhet fel, vajon mennyiben hitelesek a darabok, hiszen azok több tekintetben is felrúgják a valóság (az ébrenlét) logikus rendjét. Mr. Bones-ról (Henryről) például a 26. *Álomdalban* valóban kiderül, hogy halott, ennek ellenére még mindig beszélget, válaszol a kérdésekre: „What happen then, Mr Bones? / I had a most marvellous piece of luck. I died.” („Mi

történt aztán, Mr Bones? / A legcsodásabb szerencse ért. Meghaltam.”)²⁹ Másrészt viszont a kívánság vonatkozhat a meg nem nevezett barátira is, ekkor az a kérdés merül fel, mégis ki az, aki megszólítja Henryt, és ha halott, akkor ki beszél helyette? A legegyszerűbb persze azt feltételezni, hogy a barát személye mögött a költő rejlik, a kérdés viszont, hogy ki beszél, ha ő is halott, Henry pedig egy kitalált karakter, ebben az esetben is megválaszolatlan marad. Akármilyen értelmet is tulajdonítsunk a zárásnak, úgy tűnik, hogy a szöveg célja elbizonytalanítani az olvasót Berryman, Henry (és Mr. Bones) azonosságát illetően. Ehhez kapcsolható az is, amit Berryman egy interjújában mond:

„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 női 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. [...] Henry hasonlít rám és én hasonlítok Henryre; de másrészt én nem Henry vagyok. Tudják, én fizetek jövedelemadót, Henry nem fizet jövedelemadót.”³⁰

Miközben ez a részlet életrajzi referenciát állít Henry alakja mögé, és párhuzamot von Berryman és Henry között, el is bizonytalanítja ezt a kapcsolatot. Az erre vonatkozó ironikus megjegyzés kétélű, a vallomás így ebben a rövid részletben is zárójelbe kerül. Ugyanis egyfelől valóban elválasztja Berrymant, az életrajzi ént és Henryt, az alteregót, másfelől viszont mégis szoros kapcsolatot feltételez kettejük között, amelyet a valós világ és a fikciós világ között húzódó vékony határ választ el csupán (a jövedelemadó fizetése). A Berryman és Henry figurájának azonosságára fókuszáló értelmezés éppen emiatt a szétszalazhatatlanság miatt sem válhat kizárólagossá.

Minderről Paul de Man gondolatai juthatnak eszünkbe, miszerint „a fikció és az ön-életrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetetlenség”.³¹ Éppen ezért nem is az a kérdés, hogy Berryman és Henry hol találkoznak a szövegvilágban, az *álmok* terén kívül, hanem az, hogy ha megvalósul, miként valósul meg a feltételezett vallomás, vagy éppen miként kerül zárójelbe. Más szavakkal, Bollobás Enikót idézve: „Az 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.”³² Ebből az irányból nézve az *Álomdalok* ciklus verseire jellemző, a hit és a gyanú hermeneutikájához köthető dinamika lehet értelmezés tárgya, a következőkben a 242. *Álomdal* részletes elemzésével azt szemléltetem, hogy miért olvasható a vers vallomásként, és miért nem.

Amit „rólam” (nem) tudunk

A 242. *Álomdalban* az „About that 'me.'” formula egyértelműen implikálja azt az elvárást, hogy az énről szól majd a vers, tehát a szó szoros értelmében véve vallomással lesz dolgunk. Elbizonytalanítja azonban ezt az előzetes elvárást az, hogy a következő sorokban a hölgy kerül a figyelem középpontjába, aki az előadás után megkeresi az oktatót – és a vers első sorban végig róla és a találkozósról szól. Gyanút kelt az is, hogy a versfelütésben a „me” idézőjelben van, illetve az utolsó sor („I am her.”) is. Mivel felel az első sorra, visszamenőleg újraértelmezi az egész verset. Az egyik kérdés arra vonatkozhat, hogy mégis ki az ismeretlen hölgy, ám valójában nem tudunk meg róla semmit, ahogy ő sem mond semmi érdemlegeset. Jelentésszerű lehet ugyanakkor, hogy sem „to look beyond frown”, sem pedig a „to shift with remorse” szerkezet nem számít közkeletűnek az angolban. Ha ezek a kifejezések szemantikailag különösnek hatnak, az egyik joggal felmerülő kérdés, mi lehet a szerepük, mire utalhatnak. Kézenfekvőnek tűnik valamilyen analógiát keresni.



A „to look beyond frown” arra irányíthatja a figyelmet, hogy a 242. *Álomdalt* a hallgatás és a néma tekintetek uralják. A hölgy például nem beszélni („to talk”) vagy találkozni („to meet”) szeretne az oktatóval, hanem látni szeretné őt („asking to see me”).³³ A „Then I saw her and shifted with remorse” sorban szintén az odafordulás, rátekintés mozzanata a hangsúlyos, és „turning back / found her in tears” is ugyanezt a mozdulatot képezi le. Szembetűnő a vers tükör-retorikája is: a felütés és a zárlat tükörstruktúrát hoz létre, a megkettőződés pillanata („Now Henry was perplexed. We don’t close doors [...]”) szintén értelmezhető retorikai értelemben vett tükörjátékként, a „She did. I did.” pedig ugyancsak tükörszerű szerkezet. Mindez felidézheti Lacan a tükörstádium kapcsán kifejtett gondolatait is: „Arról van csupán szó, hogy a tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk,” ami „[...]” nem más, mint átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz.”³⁴

A 242. *Álomdal* vallomásosként olvasatát erősíti az aposztrofikus modalitás is, amely Culler szerint „[...]” nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton vagy a situáción”.³⁵ Berryman versében az *én* és az *ő* közötti váltásokkal, a tükörmozzanatokkal, a kommunikációs situáció nemcsak megváltozik, de egyenesen destabilizálódik. Ha azt a momentumot, amikor a hölgy megszólítja az oktatót aposztrophéként tételezzük, és folytatjuk Culler gondolatmenetét, továbbárnyalja a vers ilyen szempontú megközelítését az a meglátás is, hogy az aposztrophé ki is zárja az olvasót, így a költeményt már „nem hallgatjuk, hanem kihallgatjuk,”³⁶ ezáltal a versben (saját) belső világ konstituálódik. A tükörpozíciók megteremtéséből következik, hogy a vers egyben önmegszólításként is értelmezhető. Innen közelítve elsősorban a „[...]’ here’s a handkerchief. Cry.’ She did, I did.” sor olvasható önmegszólításként. Az önmegszólítás – a vallomásos költészet önreflexív jellegével is összhangban – „[...]” mint beszédített elsősorban a versbeli én önreprezentációját szolgálja” – írja Kulcsár-Szabó –, vagyis az, hogy „a beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztozottsága vagy – legalábbis – a reflektált önértelmezés igénye.”³⁷ A 242. *Álomdal* tükörjátéka és identifikációs mozzanata ugyanakkor hasonló a korábban idézett interjúrés-

let játékhöz. Noha a tükröződés megvalósul, a tükörképek el is csúsznak egymáshoz képest (a legszembetűnőbben a felütésben és a zárlatban, valamint a „She did. I did.” szerkezetben), így pedig a vallomás felfejtésére és az én megragadására irányuló gesztus öszszességében illuzórikus marad.

Az „I [...] shifted with remorse” szintagma és a vers dinamikája – különösen, ha a ciklus kontextusában álmokként értelmezzük – a freudi álommunkát idézheti. Freud szerint az *eltolás* (*die Verschiebungsarbeit*) során valamiről, ami az álmogondolatokban lényeges, valami kevésbé fontosra helyeződik a hangsúly.³⁸ A német eredetiben az *eltolás* folyamata *verschieben* ige, az angolban ugyanitt a *displace*, egy másik kontextusban viszont a némethez hasonló *shift* ige fejezi ki.³⁹ Ebből a szempontból a vers eltolások láncolataként is olvasható, kezdve a versfelütéstől, ami az ént helyezi a középpontba, és amihez képest a „shifted with remorse”, illetve a „turning back / found her in tears” sorokban rejülő mozdulatokkal áthelyeződik a hangsúly a hölgyről az énré és vice versa. Mivel ezekben a kifejezésekben valamilyen érzés („remorse”, „in tears”) kerül az „eltolás” fókuszába, a kommunikáció alakulását a tekintetváltások mellett az érzelmek dinamikája határozza meg.

Ez az értelmezés kapcsolható az amerikai-angolszás körökben kibontakozó líraelméleti diskurzusokhoz is, amelyek többek között az *Új Kritika* értelmezői gyakorlatával helyezkednek szembe, és amelyek amellettt érvelnek, hogy a versolvasás során – ami fiziológiailag belső beszédként fogható fel – valójában nem a vers énjét, annak fiktív beszélőjét halljuk (a vers nem egy „üzenet a palackban”), hanem önmagunkat,⁴⁰ amit aztán visszavetítünk a szövegbe.⁴¹ Különösen releváns ez a kérdéskör a vallomásos költők esetében, az értelmezések ugyanis a vers énjét többnyire egy lírai hanghoz (fiktív beszélőhöz), végső soron pedig egy életrajzi énré kötik. A 242. *Álomdal* azonban elbizonytalanítja ezt a megközelítési lehetőséget. A vers „About that 'me.'” felütése vallomást ígér, ám az ennek megragadására irányuló kísérlet – akárcsak a tükröződés – pusztá illúzió marad. Ez az *alomdal* tehát azt kéri, hallgassunk, figyeljünk az énré és – a hangsúlyváltással – a hölgyre, ám – mivel valójában semmi nem hangzik el – sem az énről, sem a hölgyről nem tudunk meg semmit.⁴² Ellenben az olvasó figyelme a vers – hit és gyanú hermeneutikája között oszcilláló – jelentéstani dinamikájára, a szöveg formai komplexitására irányulhat, főképp az olyan különösnek tetsző szintagmák nyomán, mint a „to look beyond frown”, ami gyaníthatóan a „to be under suspicion” kifejezést, vagy a „to shift with remorse”, ami pedig a „filled with remorse” szerkezetet forgatja ki.

Megnyíló kontextusok

A vallomásos iskoláról alkotott koncepció olyan költőket helyez egymás mellé, akiket öszszeköt valamilyen közös tapasztalat, de verseik annyira különböző szubjektum-felfogással és poétikai megoldásokkal dolgoznak, hogy kérdéssé válik e koncepció létjogosultsága. Ha emellettt elfogadjuk Bókay Antal, Ferencz Győző és Magyar Éva azon vonatkozó felvetéseit, miszerint a XX. század első felének magyar költészete mutat rokon vonásokat a '45 utáni amerikai költészet tendenciáival,⁴³ vagy bevonjuk az értelmezés látkörébe a német *új szenzibilitás* poétikai hagyományát,⁴⁴ további irodalomtörténeti problémák merülnek fel.

Kétségtől megállapítható ugyanakkor, hogy a vallomásos iskola semmiképp sem az amerikai irodalom nemzedéki kérdése, és nem is annyira kontextushoz, életrajzi momentumokhoz kötött, mint inkább beszédmódhoz és olvasói attitűdhöz. Reményeim szerint ezzel új utak nyílhatnak meg további, összehasonlító kutatásokhoz is. A Ricoeur gondolatai alapján kifejtett értelmezői pozíció nyomán mindazonáltal az egyik legfőbb kérdés a továbbiakban már nem, illetve nem csak az, hogy „Mi a vallomásos költészet?” (lásd Middlebrook felvetéseit), hanem az, hogy „Miként olvasható a vallomásos költészet?” Tovább haladva azon a vonalon, amely szerint az alanyi/vallomásos/expresszív költészet olvasói konstrukciók, időben és kulturálisan egyaránt kitégítható a kérdéskör, amely olvasáselméleti és irodalomtörténeti tanulságokkal egyaránt szolgálhat.⁴⁵ ■ ■ ■

- 1 A tanulmány része egy régóta tartó nagyívű kutatásnak. Ezúton is köszönettel tartozom többek között Bókay Antalnak és a pécsi Sensus-műhelyszeminárium tagjainak az inspiráló diskurzusokért, valamint Philip Coleman-nak, Berryman dublini monográfusának is azért, hogy megerősített az amerikai költő verseire fókuszáló kutatásom folytatásában. *A tanulmány írása idején a szerző az Új Nemzeti Kiválóság Program támogatásában (2016/2017), illetve Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjban (2019) részesült.*
- 2 *An Interview with John Berryman (Harvard Advocate) = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, edited by Harry THOMAS, Northeastern University Press, Boston, 1988, 3–17, 7.
- 3 A verseket a következő kötetből idézem: BERRYMAN, John, *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2014. A tanulmányban, ha másképp nem jelzem, mindent saját fordításomban közlök.
- 4 COLEMAN, Philip, *The Scene of Disorder: John Berryman's „Formal Elegy”*, Irish Journal of American Studies, Vol. 8 (1999), 201–223, 202–203.; COLEMAN, Philip, *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press, 2014, 3–21.; SHERWIN, Miranda, „Confessional” Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, 54–55.; GROSS, Andrew S., *Imaginary Jews and True Confessions: Ethnicity, Lyricism, and John Berryman's The Dream Songs* = Uő., *The Pound Reaction: Liberalism and Lyricism in Midcentury American Literature*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2015, 201–226, 215.
- 5 „Psychoanalysts seem to take to Hamlet like kittens to a ball of yarn [. . .]” (HOLLAND, Norman, *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York, McGraw-Hill, 1966, 163, a fordítás innen: BÓKAY Antal, *Hamlet pszichoanalízisben*, Thalassa, 2003/2–3, 1.)
- 6 LOWELL, Robert, *Life Studies*, London, Faber and Faber, 1959.
- 7 ROSENTHAL, Marsha Louis, *Poetry as Confession*, The Nation, 19 September 1959, 154–155.
- 8 Lejeune gondolataira hivatkozom (LEJEUNE, Philippe, *Az önéletrírói paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletrírás, élettörténet, napló: Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 17–46, 18., ill. az önéletrajzi térről: Uő., *Gide és az önéletrajzi tér*, ford. BÁRDOS Zsuzsanna = Uő., 47–75, 47–48.), noha később ő maga visszakozik az önéletrírói paktumról alkotott elgondolásától, ami, mint írja nem is az ő önéletrajz-meghatározását tükrözi. „Nyilvánvaló, hogy a meghatározás egy zavaros terepen felmerülő szükségletet elégít ki.” (LEJEUNE, Philippe, *Az önéletrírás meghatározása*, ford. Z. VARGA Zoltán, Helikon, 2002/3, 272–285, 272.)
- 9 ROSENTHAL, Marsha Louis, *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, London, New York, Oxford University Press, 1967, 25.
- 10 Ehhez lásd: BOLLOBÁS Enikő, *Énné váló álarc, álarccá váló Én (a tükörben): a plathi Bildung természetrajzához = Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, szerk. RÁCZ István, BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 59–78.
- 11 Látványos példái ennek a „sodrásnak” a Jo Gill szerkesztette *Modern Confessional Writing: New Critical Essays* (London & New York, Routledge, 2006.) című kötet tanulmányai, amely kötet bevezetőjében a szerkesztő maga is felhívja a figyelmet a „vallomások költészet” fogalmának problematikuságára, nehezen körülhatárolhatóságára. Sidone Smith és Julia Watson könyvük függelékében az életírás 52 műfaji változatát gyűjtik össze lexikonszerű rendben, rövid magyarázatokkal (SMITH, Sidone, WATSON, Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2001, 183–207.) A fogalmi problémákról lásd még: MAGYARI Andrea, *Vallomás és önéletrajzság: Fogalomanalízis Plath művei alapján*, ELTE BTK, kézirat, disszertáció, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/magyar Andrea/diss.pdf> [2018. 02. 28.], ill. Z. VARGA Zoltán, *Az önéletrírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése*, Helikon, 2002/3, 247–257, 248–249.
- 12 Vö.: COLLINS, Lucy, *Confessionalism = A Companion to 20th Century Poetry*, ed. Neil ROBERTS, Oxford, Blackwell, 2003, 197–209, 198., PHILLIPS, Robert, *The Confessional Poets*, United States, Southern Illinois University Press, 1973, 7., ill. MIDDLEBROOK, Diane, *What was Confessional Poetry? = The Columbia History of American Poetry*, ed. Jay PARINI, New York, Columbia University Press, 1993, 632–649, 636.
- 13 „Specially, *confessional* referred to content, not technique.” (MIDDLEBROOK, *l. m.*, 633., kiemelés az eredetiben.)
- 14 COMPAGNON, Antonie, *Az elmélet démonja: Irodalom és józan ész*, ford. JENEY Éva, Pozsony, Kalligram, 2006, 181–182.
- 15 RICOEUR, Paul, *Az interpretációk konfliktusa = A hermeneutika elmélete: Tanulmányok*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, JATEPress, 1998, 139–150, 144–146.
- 16 SHERWIN, *l. m.*, 51.
- 17 Csak mellékesen jegyzem meg, mert nem bír különösebb jelentőséggel, hogy Sherwin használja így a freudi terminológiát, a fordítás egyébként pontatlan. A németben a hármas felosztás így hangzik: „Es”, „Ich” és „Über-Ich”, vagyis „I”, „I” és „over-I” a helyes angol fordítás. A téma szempontjából ez csak annyiban érdekes, hogy a versek kapcsán használják a „lyric self” kifejezést is, holott a versnek nyilvánvalóan nincs szelfje (vagy egója), a versnek legfeljebb (grammatikai!) énje van („lyric I”).
- 18 SHERWIN, *l. m.*, 65.
- 19 COMPAGNON, *l. m.*, 171.
- 20 Austin megkülönbözteti a *performatív* beszédaktusokat, amelyek végrehajtják azt a cselekvést, amelyre utalnak az olyan *konstatív* beszédaktusoktól, amelyek pusztán igaz vagy hamis állításokat tesznek. (John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 31–33.)
- 21 REED, Brian, *Confessional Poetry: Staging the Self = Modern American Poetry*, eds. Kornelia FREITAG, Brian REED, Heidelberg, Universitätsverlag, 2013, 99–114, 101.)
- 22 ROSENTHAL, *The New Poets, i. m.*, 81.
- 23 HORVÁTH Rita, „Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005, 10.

- 24 Az irónia kérdéséhez lásd: DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/ Osiris, 2000, 175–203. Az iróniával összefüggésben Linda Hutcheon elemzi a rajzot: HUTCHEON, Linda, *Modelling and Meaning: The Semantics of Irony* = Uő., *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London & New York, Routledge, 1995, 55–85, 57.
- 25 Erről lásd még: FERENCZ Győző, *John Berryman: A megsokszorozódott személyiség és a költői én* = Uő., *Hol a költészet mostanában?: Esszék, tanulmányok*, Bp., Nagyvilág, 1999, 119–126, 122., és: ROSENTHAL, *The New Poets, i. m.*, 119., ill. FORBES, Deborah, *Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth-Century American Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2004, 82–115, 101–103.
- 26 COMPAGNON, *I. m.*, 181–182.
- 27 E kötettről szólva, ahogy azt korábban már kifejtettem, valóban helytálló önéletrajzról, vallomásságról beszélni, legalábbis mindenképpen helytállóbb, mint Berryman verseinek esetében.
- 28 „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, *I. m.*, xxx.)
- 29 Ebben a részletben is figyelhetünk arra, hogy a szöveg jelen időből (happen) a múlt időbe vált (I had), igaz, a „What happen then. . . ?” kérdés ennyiben egyaránt vonatkozhat jelen és múlt idejű következményre.
- 30 „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's how Henry came into being. [. . .] 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.” (*An Interview with John Berryman, i. m.*, 7.)
- 31 DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107, 94–95.
- 32 BOLLOBÁS, *I. m.*, 59.
- 33 Ezek az igék persze egymás szinonimái.
- 34 LACAN, Jacques, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, hogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa, 1993/2, 5–11, 6. (Kiemelés az eredetiben.)
- 35 CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.
- 36 Culler idézi Northrop Frye gondolatait (uo., 372.).
- 37 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Én” és hang a líra peremvidékén = Uő., *Metapoétika, Önprezentáció és nyelvészlelet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 80–143, 131–132.
- 38 FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓSI István, Bp., Helikon, 1985, 228–229, 218–219.
- 39 FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, 305–306, ill. Uő., *The Interpretation of Dreams*, New York, The Macmillan Company, 1913, 283–284, 367.
- 40 Az olvasás és a hangadás, az olvasás mint újraráadás kérdéséről lásd még: CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, Massachusetts & London, England, 2015, 37., 130., valamint: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus (A lírai művek befogadásának kérdéséhez)* = K. Sz. E., *Irodalom és hermeneutika*, Bp., Akadémiai, 2000, 134–148, 140–143.
- 41 Erről összefoglalóan lásd: MOLNÁR Gábor Tamás, *Jonathan Culler: Theory of the Lyric*, Irodalomtörténet, 2016/3, 364–373, 364–365.
- 42 Hasonló szempontból értelmezhetők Bernadette Mayer egyes szövegei is. (Erről lásd: WHITE, Gillian, *Lyric Shame: The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2014, 169–170.)
- 43 Lásd: MAGYAR Éva, *Romlott kölykök: A szülő-gyerek motívum variációi Sylvia Plath és József Attila költészetében*, Liget 1997/10, 37–48., BÓKAY Antal, *A vallomás és a test poétikája: Sylvia Plath és József Attila új tárgyiasága* = Modern sorsok és késő modern poétikák: Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesról, szerk. RÁCZ István, BÓKAY Antal, Bp., Janus/ Gondolat, 2002, 79–116., ill. FERENCZ Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete: Kritikai életrajz*, Bp., 2005, Osiris, 9–10.
- 44 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kontextusok* = Uő., *Oravecz Imre*, Pozsony, Kalligram, 1996, 10–46, 23–25.
- 45 Ennek továbbgondolásához lásd: WHITE, *I. m.*, 2–3.

Brancheiz Anna (1990): a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kritikus, költő.