Válaszok Bollobás Enikő, Sarbu Aladár és Szili József bírálataira

Az opponensi véleményekre adott választ köszönettel szokás kezdeni. Én is ezt teszem, ám szeretném hangsúlyozni: nem csupán illendőségből, hanem azért, mert bírálóim a puszta kötelességen jóval túlmentek azzal, hogy szövegemet igen alaposan, aprólékosan olvasták, megjegyzéseikkel részben hibáimra irányították a figyelmet, részben vitára inspiráltak, de mindenképpen hozzájárultak ahhoz, hogy a téma számos vonatkozását tisztázzam, s ilyen módon megfelelő színvonalon előkészítsek egy publikálható monográfiát.

Mivel bírálóim többnyire ugyanazokat a problémákat vetették föl (noha különböző hangsúlyokkal, kontextusokkal és megítéléssel), a véleményekre nem külön-külön, hanem témakörök szerint válaszolok, de természetesen törekszem arra, hogy az egyes témákon belül minden lényeges kételyre és kérdésre választ adjak. A négy fő témakört egy rövid bevezető és befejező rész fogja közre.

Bevezetés: a Larkin-filológia mai állása

Szili József és Sarbu Aladár egyaránt fölhívják a figyelmet rá, hogy a disszertáció beadásának idején a legteljesebb Larkin-kiadás az 1988 óta számtalanszor újranyomott, Anthony Thwaite szerkesztette *Collected Poems* volt, melyet természetesen már ekkor is ki kellett egészíteni az *Early Poems and Juvenilia* szövegeivel, valamint a Larkin prózai írásait tartalmazó kötetekkel. Egy évvel az értekezés benyújtása után megjelent az Archie Burnett szerkesztette, vaskos *Complete Poems*; ezt még nem volt alkalmam használni, de az értekezés kiadásra szánt változatát föltehetőleg már az erre való hivatkozásokkal kell ellátnom. Az összkiadásra legalább egy évtizede számítottak már a Larkin-kutatók, a szerkesztés hatalmas munkájáról, időről időre hírt kaptunk. Az előző kanonizált kiadás szerkesztője, Anthony Thwaite maga mondta néhány éve, hogy az összkiadással fölöslegessé válik majd a mostani gyűjteményes kötet. Ebben nem vagyok teljesen biztos. Egyrészt azért nem, amit a Sarbu Aladár által is idézett Sean O'Brian fölvet: mivel az összkiadás jórészt olyan szövegeket tartalmaz, amiket Larkin nem tartott közlésre érdemesnek (még kevésbé méltónak rá, hogy kötetben szerepeljenek), a Larkin-kánon nagy valószínűséggel az marad, amit az Anthony Thwaite-kötet tudatosított. Az oktatásban és a szélesebb verskedvelő közönség körében (bizonyos jelek arra mutatnak, hogy van még ilyen) valószínűleg vagy ez marad majd mint könnyen használható, forgatható kötet, vagy az ugyancsak Anthony Thwaite által szerkesztett, és

szerencsétlen módon ugyancsak *Collected Poems* címmel kiadott könyv (2003), amely az eredeti kötetek szerkezetét rekonstruálja. Ne feledjük: az 1988-as gyűjteményes kötettel szemben a legfőbb kifogás éppen az volt, hogy Larkin négy eredeti kötetének struktúráját megszüntette, a verseket keletkezésük sorrendjében közölte.

Sarbu Aladár írja: az eddig kiadott kötetek alapján is „az életmű ismeretében" lehetett Larkinnal foglalkozni, és „[n]em valószínű, hogy ezt a megállapítást a legfrissebb gyűjtemény érdemben módosítja" (3). Mint a föntiekből kiderül, alapvetően egyetértek ezzel, bár az életmű újraolvasása már az összkiadás előtt is folyamatos volt (ld. a Larkin által utólag kevésre tartott *North Ship* újraértékelését, több szerzőnél is).

1. Larkin, modernisták, posztmodern

Bollobás Enikő első kérdése Larkin és a modernizmus, valamint Larkin és a posztmodern kapcsolatára irányul: mely modernistákra, illetve posztmodernekre gondolok, amikor rokonságot vélek fölfedezni köztük és Larkin között? Hadd pontosítsak: az idézett fejezetben nem a modernistákkal vagy a posztmodernnel való egyértelmű rokonságról írok, hanem arról, hogy több szerző is ebben a kontextusban értelmezi Larkint, míg szerintem merőben ambivalens viszonyról van szó. Részben egyetértően idézem Ian Gregsont, aki szerint Larkin konzervatív párbeszédet folytatott a modernizmussal (26). Gregson „A pünkösdi lakodalmasok" Eliot-utánérzését említi példának: a vers zárlata annyira nyíltan utal a termékenységrítusokra, hogy akár az *Átokföldje* valamelyik részletének is vélhetnénk.

Bírálóm nyilván elsősorban erre a megállapításomra gondol: „... to Larkin the problem of language was as important as it was to the modernists and the postmodernists" (32). Ez valóban a rokonságot jelzi, legalábbis egy szempontból. A kérdés másik oldala már az elkülönülésre vonatkozik, mivel bírálóm egy másik ponton azt kérdezi: „Larkin kitől, mely modernistáktól különbözteti meg magát"? (5) A rokonság és a szembenállás egyszerre igaz, és (ahogyan Bollobás Enikő föltételezi) valóban az elioti nagymodernizmusra gondoltam; az értekezésnek szerintem is hiányossága, hogy ezt nem tettem nyilvánvalóvá. Abba a csapdába estem, hogy Larkin gondolatmenetét igyekeztem rekonstruálni, de (utólag magam is így látom) néhol elnagyolt megállapításait is követtem.

A modernizmushoz való ambivalens viszonyra kérdez rá Sarbu Aladár is: mi a különbség a nyelv mint az élmény megtartásának eszköze és a nyelv mint kommunikációs eszköz között? Az előbbit Larkinnal, az utóbbit a nagymodernistákkal azonosítja az

értekezés. Bírálóm ezt a markánsan megfogalmazott kérdést teszi föl: „Mi célból kommunikáltak a modernista költők, ha nem azért, hogy valamilyen élményt vagy gondolatot továbbadjanak az olvasónak?" (6) Ez valóban nehezen magyarázhatónak látszik, már csak azért is, mert a kérdés meg is fordítható: hogyan másként tudná Larkin megőrizni az élményt, mint a kommunikáció által? Ellentmondással állunk szemben, amely azonban egyszersmind inspiráló erejű paradoxon is. Egy kicsit hatásvadász módon fogalmazva: ha Larkin tudta volna a választ, ha képes lett volna föloldani az ellentmondást, nem lett volna olyan nagy költő. Hiszen egész életműve ennek a paradoxonnak a megértési kísérlete. Konkrétabban és Larkin szövegeibe kapaszkodva: Larkin elhárítja azt az Eliot-féle paradoxont, hogy a kommunikáció lehetetlenségéről beszél, amivel viszont már meg is valósítja a kommunikációt. Prufrock szerelmes énekét soha senki nem énekli el, a beszélő pedig általában is képtelen a kommunikációra. Prufrock viszont a költő maszkja, aki csak általa tud kommunikálni. Azért tud beszélni, mert a maszk, amit visel, egy beszédre képtelen emberé.

Larkin kézzel-lábbal küszködik ez ellen a felfogás ellen, miközben ő maga is újra és újra beleütközik. A „Nothing To Be Said" zárlatában azt mondja ki: akik beszélnek a halálról, nem értik a lényegét, akik pedig értik a lényegét, nem beszélnek róla. Ugyanott tart tehát, ahol Eliot? Ha a vers állapot volna, azt mondhatnánk, hogy igen; de mivel célszerűbb a verset a jelentésképződés befejezhetetlen folyamataként értelmeznünk, mégis azt kell mondanunk: nem. Leegyszerűsítve írom ugyan, de ez is része a különbségnek: Larkin azt kifogásolta, hogy maga a kommunikáció a téma, nem az, amit kommunikál a költő.

Ez vezet el Sarbu Aladár következő kérdéséig: „ellenvetés nélkül kell-e elfogadnunk mindazt, amit Larkin az intellektuális költészetről és annak *par excellence* képviselőjéről, T. S. Eliotról kinyilatkoztatott? Egyszerűbben: valóban olyan radikálisan különbözik azoktól, akiket elutasított?" (7) A föntiekben írottakból már kiderül: természetesen nem, Larkinnak a modernizmussal való kapcsolata tagadhatatlan – mint ahogy az az állandó törekvése is, hogy elkülönüljön tőlük. Sem azokkal nem értek tehát egyet, akik Larkint modernista vagy posztmodern költőként olvassák, sem azok véleményét nem osztom maradéktalanul, akik egy teljesen autonóm költőt, sőt olykor egy új *l'art pour l'art* megteremtőjét látják benne. Olvasatomban Larkin olyan antimodernista költő, aki tudatában van az őt körülvevő posztmodern világnak. Ez a provokatív és túlhangsúlyozott antimodernizmus viszont a modernista apafigurákhoz kötő eltéphetetlen szálakat is jelzi.

Sarbu Aladár újabb kérdése tehát teljesen indokolt: „ha arra gondolunk, hogy Larkin a verssel a maga személyes élményének átélésére akarta képessé tenni olvasóját, nem arra törekedett-e, amit Eliotnál az 'approach to the meaning restores the experience' fejez ki,

nemcsak a költő, hanem az olvasó vonatkozásában is?" (8) Akárcsak bírálómé, az én válaszom is: de igen. Eliot deklarált célja az volt, hogy az érzékelésmód széttagolódásának (*the dissociation of sensibility*) folyamatát visszafordítsa, az elvesztett egységet újra létrehozza. Vitatkozhatunk (vitatkozzunk is) arról, hogy sikerrel járt-e saját költészetében, és azt a kérdést is föltehetjük: sikerült-e ugyanez Larkinnak? Értelmezésemben igen, de ez ismét legyen további viták tárgya. Azzal mindenesetre teljesen egyetértek, hogy „nincs merev határ Larkin és a modernisták, illetve romantikusok között" (Sarbu 13); bíztam benne, hogy ez a véleményem az értekezésből is kiderül, de mivel a legtöbb kérdést és megjegyzést ezzel kapcsolatban kaptam, a publikálás előtt le kell vonnom a következtetést, és álláspontomat nyilvánvalóbbá kell tennem.

Nem mintha Larkin az elioti program megvalósítására vágyott volna: számos esetben, hol rejtve, hol nyíltan, éppen ez ellen fakad ki. Természetesen, ahogy Sarbu Aladár írja (részben összecsengést mutatva a másik két bírálattal): Larkinnál „a modernizmus deklarációkban megjelenő heves elutasítása egy meglehetősen önkényesen értelmezett modernizmusnak szól" (8). Bírálóm hozzáteszi, hogy ennek alapján módosítani szükséges képünket Larkin és a költői hagyomány viszonyáról (uo.). Az ezzel kapcsolatban idézett fejezetemnek ez a címe: „Experience and the Tradition of the 'English Line'". Nem általában az angol költői hagyományról írtam tehát, mint ahogy Larkint sem ez érdekelte; arról a hagyományról van szó, amelyik szerinte méltó ellenpontja a modernizmust középpontban látó tradíciónak. John Press egy 1969-es monográfiájában (*A Map of Modern English Verse*) két tendenciát különböztet meg a huszadik századi költészetben: egy „tradicionalista" vonalat (amely nagyjából a magyar „újklasszicista" terminus megfelelője) és egy „provincialista" vonulatot, amelyet más szerzők más-más névvel illetnek, például a „nemzeti költészet" címkével vagy éppen úgy, ahogyan a fejezetcímben utaltam rá: *the English Line*. Ez az az irányzat, amelynek erőteljességét Larkin mindig is igyekezett igazolni; legnagyobb szabású teljesítménye, és egyben leglátványosabb kudarca, a *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* című, 1973-as kiadású antológia szerkesztése. Ebben 625 oldalon keresztül sorjáznak a versek, a terjedelemhez képest igen sok, összesen 207 költőtől. A legtöbb olvasó szerint Larkin nem érte el a célját: éppen ez a fölaprózottság akadályozta meg abban, hogy az általa elgondolt (vagy fölfedezett) fősodort bemutassa. A gigászi munka viszont azt is jelzi: nem magától a hagyománytól zárkózott el Larkin, hanem alternatív hagyományt keresett a modernista hagyománnyal és hagyománykultusszal szemben.

De vajon valóban Eliotról van-e szó mint a legvörösebb vörös posztóról, ami Larkint újabb és újabb támadásokra ingerelte? Ha csak a modernizmus fősodrára gondolunk (és

teljesen igaza van Bollobás Enikőnek, amikor az árnyaltabb modernizmus-leírások hiányát teszi szóvá), akkor is megfontolandó, amit Szili József ír: a Larkin-líra közelebb áll Ezra Poundhoz, mint Eliothoz (8). A Pound-vers, amelyből idéz, számomra reveláló erejű volt: mintha Larkin „Sad Steps" című versének előtanulmányát olvastam volna (9). Az ilyen példák fényében bizony célszerű újragondolni a Pound—Larkin viszonyt. Az *All What Jazz* kötet sokat idézett előszavában Larkin Picasso, Pound és Charlie Parker alliteráló neveit használja mint a modernizmus elrettentő példáit, majd hozzáteszi: „I dislike such things not because they are new, but because they are irresponsible exploitations of technique in contradiction of human life as we know it" (*Required Writing* 297). A Szili József által idézett Pound-sorok egészen mást sugallnak, és kihívást jelentenek az olyan irodalmárok számára, akik fenntartás nélkül komolyan veszik Larkin indulatos kijelentését. Richard Palmer monográfiájában például a Larkin-kép erősítése céljából a végsőkig degradálja Poundot: szerinte 1968-ra az amerikai költőt már szinte teljesen elfelejtették (*Such Deliberate Disguises* 30), ő maga pedig csak mint az *Átokföldje* szerkesztőjét tartja említésre méltónak (153). A Larkin-olvasó nem olvassa Poundot – teszi hozzá (uo.), és mondhatnánk, hogy Larkin-olvasója válogatja. De ennél többről van szó, hiszen a képszerkesztés pontosságának igénye nagyon is ott van Larkin poétikájában, vagyis Pound-követőnek ugyanolyan indokoltan tartható, mint Pound támadójának.

Nehezebb ennél megragadni Larkin és a posztmodern viszonyát. Bollobás Enikőnek igaza van abban, hogy Larkinnál „nemcsak a nyelv iránti bizalmatlanság tekinthető posztmodern jegynek (96-97), hanem pl. a diszkurzivitás általánosként való feltételezése, vagyis a nem-verbális élmény lehetőségének teljes megkérdőjelezése" (6). Egyetértek azzal, hogy több posztmodern jegy is föltárható Larkin szövegeiben, és ezek számbavétele még a Larkin-kutatókra vár. Kísérlet történt már erre: John Osborne (Sarbu Aladárral együtt én is hangsúlyozom: nem a drámaíró, csupán névrokona) 2008-as monográfiájában (*Larkin, Ideology and Critical Violence*) odáig megy, hogy egy lyotard-i gondolat (a totalizáló gondolkodás elutasítása) alapján a szó szoros értelmében (*sensu stricto*) posztmodernnek nevezi Larkint. Ezt mindenképpen leegyszerűsítésnek vélem, és egyetértek azzal, hogy Larkin és a posztmodern viszonyának föltárában sok szempontot, kritériumot és kontextust kell figyelembe venni. Magam úgy gondolom, hogy Larkin lírája nem a rögzített referencialitás költészete, de minden olvasója tudja, hogy a látszat ennek mennyire ellentmond. Hasonlóképpen ellentmondásos a totalizáló tendenciákhoz való viszonya is; ezt a jövőbeni Larkin-kutatásnak fontos lesz föltárnia.

2. Nyelvértelmezés, szövegközöttiség, romantika

Bollobás Enikő első kérdésének második pontja így hangzik: „Honnan tudható, hogy [Larkin] megbízhatatlannak tekinti a nyelvet, s ez a meggyőződése milyen formában érhető tetten költészetében, esszéiben, vagy más prózai műveiben?" Az értekezésnek az a mondata, amely bírálóm szerint szükségessé teszi a bővebb kifejtést, a 32. oldalon olvasható: „He knew that language was unreliable, but he played a game pretending that language was to be trusted." Szándékom szerint nem „meggyőződést" írtam le (bár a „he knew" kifejezés kétségkívül így is érthető), hanem belső küzdelmet, amelynek egyik oldala egy olyan élmény tudása, amelyet azonban a lírai én igyekszik elhessegetni magától. A „Maiden Name" című versben láthatjuk, mint retten vissza a beszélő annak belátásától, hogy a jelölt és a jelölő helyet cserélhet egy feje tetejére állt világban; a *Jill* című regényben pedig a főszereplő az írás által hoz létre egy alternatív valóságot. Nem tudható, hogy van-e nyelvtől független élmény – ez a Larkin-szövegek egyik sugallata, már a pálya kezdetén is. A másik pedig az, hogy csak olyan élmények vannak.

Bírálómnak igaza van abban, hogy a nyelvtől független tapasztalat problémájának alaposabb tisztázásában segíthetett volna „a szép és az igaz kapcsolatának történeti kontextualizálása" (6), és egyetértek a rögtön ezután föltett kérdés fontosságával is: „lehet-e modernistának, antimodernistának vagy posztmodernnek tekinteni azt a költőt, aki egy romantikus elvet úgy cáfol, hogy mindeközben nem e két ideál abszolút voltát kérdőjelezi meg? Vagyis feltételezhető-e a romantikával való szakítás annak a költőnek az esetében, aki maga is romantikus terminusokkal operál?" (uo.) Larkinban természetesen volt egy romantikus én, ami elsősorban transzcendencia utáni, makacsul feltörő vágyában látható (de részben abban is, ahogyan a Yeats-hatással sohasem sikerült teljesen szakítania, bármennyire is igyekezett ellene kijátszani Thomas Hardyt). Sarbu Aladár a „High Windows" elemzésére reflektálva írja, hogy az a parttalan (és a képzelet által teret kapó) szabadságvágy, amelyet a versben fölfedezni vélek, „inkább egy romantikus költőre illik, mint a 'tapasztalat költőjeként' jellemzett Larkinra" (10). Opponensem hozzáteszi: Bruce K. Martin meghatározását a költői szabadságra „kritikai ellenvetés" nélkül idézem. Úgy vélem, ez csak akkor van így, ha a kommentárként hozzáfűzött mondatom első felét kiragadjuk a szövegösszefüggésből. A teljes mondat így hangzik: „While agreeing with this reading I suggest that the last stanza implies more than that" (145). A szelíd polémia is polémia – legalábbis annak szántam. Azt mondom vele, hogy Martin megállapítása helytálló ugyan, de

felszínes. Egyetértek Sarbu Aladárral abban, hogy nem ez a vers lényege, és abban a sugallatban is, hogy két lehetséges jelentés ütközik a versben, sőt (teszem hozzá) két költői én is: egy romantikus és egy *Movement* költő. Azt is elfogadom, hogy a vers zárlatában megjelenített kék ég lehet az örökkévaló szinonimája is, amely érthető isteni attribútumként (10), és hozzáteszem: ez persze a mallarméi azúr is. (A disszertáció idézett helyén utalok is Mallarmé „Les Fenêtre" [„Az ablakok"] című versére.) További jelentéseket is lehet alkotni; Nicholas Jenkins egy tanulmányában arra mutat rá, hogy az ég egyúttal a bombázó gépek helye is a huszadik században. Ahogyan írja, „The perceptual changes created by the conceptualization and militarization of airspace were momentous. They altered what the sky meant and how people in the 1930s thought and felt about it. The sky was suddenly mesmerizing, because it was threatening" (Zachary Leader, szerk. *The Movement Reconsidered* 42). Bár meggyőzőbbnek érzem ennek a jelentésnek a kibontását Auden költészetében (különösen a „Musée des Beaux Art" kapcsán), az ég látványának megváltozott ikonját mint jelentésképző elemet aligha zárhatjuk ki az olvasatból. Ez pedig már visszavezethetne minket a modernizmussal való kapcsolathoz is, mivel a légitámadást megjelenítő első nagyhatású képet éppen a Larkin által kárhoztatott Picasso festette (uo. 44).

Az ilyen kapcsolódási pontok nagy erővel vetik föl az intertextualitás kérdését, amelyet Bollobás Enikő így fogalmaz meg: „Elmondható-e egy költőről, hogy szakít a szövegközöttiség vagy szövegköziség elvével, miközben ugyanott az elődökkel való civódásról lehet olvasni?" (4) Természetesen nem mondható el róla. Mivel bírálom rögtön utána az értekezésből idézi az intertextualitás konkrét példával való szemléltetését, föltételezem, hogy ez a válasz megtalálható a disszertációban (bár a tárgytól való nagyobb távolságtartásom és véleményem alaposabb kifejtése biztosan javított volna a szövegen).

Larkin és a romantika viszonya további problémákat is fölvet. Bollobás Enikő 3. kérdése így hangzik: „Hogyan értendő az, hogy Larkin számára a primér élmény, vagyis saját élete, valami konstruált dolog, miközben nem-verbális is egyben? [...] A nem-verbális élmény tételezésével hogyan fér össze az az állítás, miszerint a vers beszélője = szövegkonstrukció (79)?" (7) Az egyéni élet mint az autonóm individuum alkotása a romantika nagy illúziója, egyben ihletforrása is. Lukács György helytállóan írja le, ami a romantikában történik: „Az élet költészetté válik, ezáltal viszont az ember egyszerre válik saját élete költőjévé, és ennek az életnek mint megalkotott műnek a szemlélőjévé. Ezt a kettősséget csak lírailag lehet megformálni" (*A regény elmélete* 565). Larkinnál ez mélyen megélt paradoxonná válik: nemcsak egy romantikus és egy *Movement* költő ellentétévé, ahogyan már utaltam rá, hanem annak megélésévé is, hogy a nem-verbális tapasztalat és

annak szövegbeli konstrukciója között mindig is szakadék fog tátongani. Ezt részben föloldja, hogy míg a vers mögött álló élmény nem-verbális (a verbális élményeket, különösen az irodalmi jellegűeket Larkin elvből elutasította), addig a vers beszélője már tudatos szövegkonstrukció. Hiszen a beszélő nem azonos sem a tapasztalati, sem a lírai énnel (azaz a bennfoglalt költővel). Larkin a nem-verbális élmény/tapasztalat átmentésére törekedett, ám tudta, hogy az ilyen élmény közvetlenül nem írható le, mert a nyelv komplexitása nem feleltethető meg az élmény komplexitásának. Létre kellett tehát hoznia egy beszélőt (szövegbeli konstrukcióként), aki újra átéli az élményt, és akit a lírai én kívülről tud szemlélni. A lírai énnek esélye van rá, hogy megértsen valamit abból, amit a beszélő nem ért (bár ez a megértés legtöbbször csak a kérdés pontos megfogalmazásáig terjed). Azért élek, hogy megírhassam – ebben a fölfogásban Larkin romantikus. Abban már antiromantikus, Kingsley Amisszel és a többi *Movement* költővel együtt, hogy alapvető célja az illúziók fölszámolása; erről Sarbu Aladár is ír a bírálatában, Amis „Against Romanticism" című versét hozva példának (8-9).

Kérdés, hogy lehet-e bármilyen értelemben antiromantikusnak tekinteni azt a költőt, aki a nem-verbális élmény leírására ezt a kifejezést használja: „the eternity of imagination"? Szili József értelmezésében Larkin valójában ezt érthette: „the eternity of perfect art" (3). Mint angol nyelvű bírálatában írja: „What I emphasize is that when Larkin refers to the 'eternity of imagination', he does not keep in mind any specific scholarly theory of imagination, and the term 'eternity' implies the workings of 'true poetry' or 'true art' which has the power to 'perpetuate' or 'immortalize' the creations of poetic imagination" (3). Mint Szili József is kiemeli, a képzelet végtelen folyamata ebben az összefüggésben a jungi kollektív tudattalan verziója, vagyis a nem-verbálisan már létező élményeket a költőnek kell a költészet tökéletességre törekvő nyelvi közegébe átmentenie. Larkin el is fogadta ezt, meg nem is; bár leírta az „eternity of imagination" jellegzetesen romantikus kifejezését, sok helyütt ellentmondott ennek, és mindig hangsúlyozta, hogy a költészet valami másnak a szolgálóleánya (mármint az élmény megőrzéséé). A paradoxon persze megmarad: ha az élet arra való, hogy aztán költészet lehessen belőle, hogyan lehet az utóbbit puszta eszközként értelmezni? Erre Larkin sohasem adott választ, csak a két felfogás közötti feszültséget fogalmazta meg újra és újra.

Ez vezet el Bollobás Enikő 4. kérdéséig: „Nincs-e ellentmondás a disszertáción végigvonuló két megállapítás között, miszerint Larkin egyfelől a 'nem-verbális' élményt hangsúlyozza, másfelől a nyelvet teszi meg költészete központi témájának (61)?" Van ellentmondás, ám ez nem a disszertáció következetlensége, hanem Larkin

önellentmondásának a föltárása. Az előbbiekben már utaltam rá (és az értekezés is részben erről szól), hogy a kettő összehangolására vagy éppen ütköztetésére Larkin milyen módokat talált. Ezek közül kérdez rá az egyikre Bollobás Enikő a 6. kérdésben: ha egyszer azt állítom, hogy Larkin a fájdalmat „referenciális nyelven" ábrázolja akkor hát van-e ezzel szembeállítható „nem-referenciális nyelv", s mit értsünk rajta? Nem-referenciális nyelven ebben az összefüggésben azt a performatív nyelvhasználati módot értem, amelyik a versen belül létrehozza a Jakobson által meghatározott poétikai funkciót: a jelölő előtérbe tolását a jelölttel szemben. Természetesen nem akarok úgy tenni, mintha nem érteném a kérdésben rejlő aggodalmat és kritikai élt. Nyilván az a kérdés lényege, hogy egyáltalán tehető-e ilyen különbség. Nem mondható-e el minden nyelvi közlésről (beleértve a költészetet is), hogy egyszerre konstruktív és referenciális? Válaszom: ez természetesen így van, azonban minden költői életművet jellemzi (és azon belül az egyes verseket is), hogy a költő mire helyezi a hangsúlyt.

3. Kapcsolatok a magyar kultúrával és egyéb kapcsolódási pontok

Sarbu Aladár joggal teszi szóvá, hogy sok olvasó mást várna az utolsó fejezet címét olvasva („Coda and Conclusion: Larkin from a Hungarian Perspective"), mint amit kap: „azt várjuk, hogy sajátos magyar szempontokat érvényesítő, a hazai recepciót tükröző, esetleg összevetéseket is tartalmazó portrét kapunk a költőről, ebben azonban nincs részünk" (1). Valóban a magyar nézőpont „redukált értelmezéséről" (uo.) van szó, és ennek csakugyan egyik oka Larkin magyarországi csekély ismertsége. Túl messzire vezetett volna történetiségében taglalni a magyar olvasatok problémáját (hiszen ezek mégis csak léteznek), bár elismerem, hogy a Fodor Andrástól idézett mondat értelmezése nagyon is tanulságos lehetne. Fodor ezt írja (és Sarbu Aladár így idézi): „[b]ár a költészet korszerűségének változó feltételeiről és az időhöz kötöttségről itthon vallott fogalmaink nem mindig egyeztethetők össze Larkinéival, *mégis* hiszem, hogy lírája nem idegen tőlünk..." (2). Opponensem szerint célszerű lett volna kitérnem arra, hogy „az idő igazolta-e a dacos *mégis* kötőszó használatát Fodor részéről, vagy nem", ha már a zárlatban magyar perspektívát ígértem (uo.).

Bár egy leendő angol nyelvű publikációból (most már szinte teljesen biztos vagyok benne) ki fogom hagyni az ide nem illő magyarázatot perspektívám magyarságáról, három megjegyzést kívánok most tenni annak jelzéséül, hogy a témát fontosnak vélem, és valamikor talán meg is írom. 1. Fodor András nem volt jó fordítója Larkinnak, azonban saját

költészetében vannak olyan jegyek, amelyek azt mutatják, hogy értette ezt a lírát. Szigorúan véve nem voltak nemzedéktársak: az 1922-ben született Larkin az *Újhold*-nemzedékkel egyidős, míg az 1929-es születésű Fodor András, a Fényes szelek-nemzedék kismestere, Ted Hughes és Peter Porter (az ún. *Group*) generációs társa. Nem tudom, ez a nemzedéki tudatosság mennyiben érhető tetten Fodornál, és mennyiben játszott közre a többértelmű *mégis*-ben, de elképzelhető. A határvonal ugyanis a háborút fiatal felnőttként és gyermekként megélők között húzódik, ez pedig (a rengeteg eltérő társadalmi, kulturális jellegzetesség mellett is) lényeges volt mindkét országban. 2. A mai magyar költők valószínűleg fogékonyabbak (vagy ha ismernék, fogékonyabbak volnának) Larkinra, mint a korábbiak, mivel az utóbbi két-három évtized során a magyar irodalomban is egyre inkább terjedt a líra narrativizálása és dramatizálása, valamint azok a műformák, amelyekben Larkin magas szinten alkotott: a drámai monológ, a maszklíra és a drámai líra. 3. Ennek az affinitásnak van látható jele is: 1997-ben a *Holmi* szerkesztősége versfordítás-pályázatot hirdetett, a lefordítandó mű pedig Larkin „This Be The Verse" című költeménye volt. Kiváló fordítások keletkeztek (sokkal jobbak, mint az akkor már kötetben publikált Tandori-átköltés); a szerkesztő Váradi Szabolcs nem tudta megállni, hogy a kiváló pályázók (Mesterházi Mónika, Varró Dániel stb.) szövegei alapján ne készítsen egy „szuperfordítást".

Sarbu Aladár megjegyzi: nincs mit csodálkoznunk, ha azt látjuk, hogy Larkin csak lassan akar megérkezni a magyar irodalmi tudatba, hiszen „az angolszász irodalmi közvéleményt sem látványosan, egyszeri berobbanással nyerte meg" (2). Erről lehet vitatkozni: számomra a *Less Deceived* kötet váratlan sikere 1955-ben robbanásszerű volt (ne feledjük, hogy már ugyanabban az évben sokszor kellett újranyomni, és Larkin néhány hónap alatt vált országosan ismert költővé). Hogy nálunk is „robbanjon", ahhoz több jó fordítás kellene; a meglevők (Nemes Nagy Ágnes, Mesterházi Mónika, Imreh András egy-két fordítása, Fodor András néhány sikerültebb kísérlete) nem elegendőek az életmű méltó megismertetéséhez.

Természetesen a kulturális különbségek még a jó fordításokkal együtt is megmaradnának, s ezek akár alapvetően is gátolhatják a magyarországi Larkin-recepciót, ahogyan Szili József rámutat (4). Mások lehetnek az elvárások a költői nyelvvel szemben, más lehet a tolerancia foka az obszcén nyelvi regiszter esztétikumba emelésével szemben – bár egy Esterházy Péteren és Spiró Györgyön nevelkedett olvasói nemzedék számára talán már Larkin egyik-másik versének nyersesége sem lesz elfogadhatatlan. Ugyancsak fontos, amit elvárási horizontunk részeként így azonosít Szili József: mintha benne volna nálunk a levegőben, hogy a posztmodern irodalom korában elavult kellék a szabályos metrum és a rím

(5). Radnóti Sándort idézi: „a remek rímek is visszaszorultak a light verse-be és dalszövegbe, s ugyancsak föltűnést keltve kell prózaian lejteni annak a ma keletkező görög versmértékű sornak vagy strófának (...), amelyet magas költészetként elfogadunk" (5-6). Érdekes módon Larkin legtöbb verse megfelel ennek a várakozásnak. Bár sohasem írt szabad versben, a Radnóti Sándor által említett „prózai lejtés" nagyon is jellemző rá. Pusztán hallás után a „Mr Bleaney" első versszakáról a legtöbben nem mondanák meg, hogy verset hallanak – és ez csak egyetlen jellemző példa a sok közül. Kevés a szabályerősítő kivétel, amelyben nem találunk sorvégi áthajlást; erre a legfontosabb példa az utolsó nagy vers, az „Aubade".

Nem reménytelen tehát, hogy Larkin lírája értő és fogékony olvasókra találjon Magyarországon is; ha dikciójának egyszerűségére gondolunk (sőt önmagában arra, hogy milyen fontos számára a hagyományos dikció), ez akár egy szélesebb, nem pusztán szakmai közönséget is föltételezhet. Larkin „egyszerűsége" azonban megtévesztő, noha ennek mítoszát ő maga terjesztette. Rendkívül komplex líráról van szó, és az életművet egységes egészként olvasva igen összetett életműről. A Larkin-versek mechanizmusának föltárása tehát maga is bonyolult lesz, akár a laikus olvasó számára nehezen követhető módon is, ahogyan Szili József megjegyzi (8).

Az összehasonlítás azonban az angol/brit kultúrán belül is fontos; több összevetés talán még több larkini jellegzetességet tudott volna magyarázni. Erre a következő példát említem. Bollobás Enikő szóvá teszi, hogy az értekezésben „gyengülni, illetve eltűnni látszik az antimimetikus-konstrukcionista felfogás" (5), és ezt több idézettel is szemlélteti. Az értekezésnek ezek a helyei részben valóban saját lírafelfogásomat mutatják, mások azonban Larkin szemléletét rekonstruálják, illetve a kettő természetesen egyszerre is igaz néhány esetben. A hangsúly mindenképpen a larkini paradoxonon van, amely a mimetikus és a konstrukcionista felfogás között feszül. Tanulságos lehetne néhány kortárssal való összehasonlítás, és ezúttal nem a tudatosan *Movement*-ellenes *Mavericks*-költőkre gondolok, hanem például Edwin Morgan skót költőre – mivel 1920-ban született, csaknem egyidős volt Larkinnal. Morgan a konkrét költészethez való vonzódásával, az orosz formalista elvek követésével (különösen a Sklovszkij-féle *osztranyenyije* fogalom középpontba állításával) és műfordítói tevékenységével a Larkin-líra ellenpontjaként jelenik meg. Akár azt is mondhatnánk: Morgan személyében egy konstruktivista és performatív költő áll szemben egy mimetikus felfogású lírikussal (mármint Larkinnal), aki számára a nyelv áttetsző közeg, az élmény átmentésének szolgája. Csakhogy éppen azt láttuk már eddig is számos példán, hogy Larkinnál bőven vannak ezt cáfoló tendenciák is. Fordított irányból elmondható ez Edwin Morganról is: különböző korszakaiban írt Glasgow-verseit nehéz lenne a tükrözésfogalom

nélkül értelmezni, a versfordításról elmélkedve pedig ezt mondta: van valami a versben, ami *a nyelvtől független*, állandó elem – hiszen éppen ezért lehetséges verset fordítani. Ezzel a példával csak azt kívántam jelezni: rendszerint nem a mimetikus vagy a konstruktivista felfogást találjuk egyik vagy másik költőnél (különösen nem vegytiszta formában), hanem azt érhetjük tetten, hogy a két felfogás közötti skálán hogyan csúszkálnak erre vagy arra.

A költők összehasonlításánál mindig sokkal bonyolultabb problémához érkezünk, amikor költők és elméletírók közötti hasonlóságokra bukkanunk – különösen egy olyan költő esetében, mint Larkin, aki mindenféle irodalomelmélettől elhatárolódott. Nem csoda, hogy Bollobás Enikő fölkapja a fejét, és fölteszi a kérdést (sorrendben a másodikat): „Mit ért azon a kijelentésen, miszerint az a mód, ahogyan Larkin az erotikát és a szexualitást ábrázolja, interfészt mutat Foucault-nak *A szexualitás történetében* végzett elemzéseivel?" Az említett háromkötetes Foucault-műnek elsősorban az első kötetére utaltam, amelyben ugyanúgy végigvonuló gondolat, hogy a szerelem nyelvi konstrukció, mint ahogy Larkinnál is, különösen a „Maiden Name" című versben, de sok más versében is („Lines on a Young a Lady's Photograph Album", „Love Songs in Age" stb.), valamint mindkét regényében (*Jill*, *A Girl in Winter*). Nem kívánok ebből messzemenő következtetéseket levonni, és különösen nem abból a tényből, hogy Larkin és Foucault közel egyidősek voltak, ahogyan John Osborne teszi (i.m. 257), de a szemléleti párhuzam tanulságos lehet; a disszertáció zárójeles megjegyzésével erre hívtam föl a figyelmet.

Ha nem hatásról, nem is közös elméleti gyökerekről, hanem csak fölfedezett hasonlóságról, párhuzamról beszélünk, ennek a relevanciája sokféle lehet, de maga a fogalom (párhuzam, hasonlóság vagy interfész) jelzi, hogy itt még föltárandó területről van szó (hacsak nem derül ki, hogy pusztán asszociációról beszélhetünk, amellyel tudományosan nem tudunk, nem akarunk foglalkozni). Mások nézeteinek elfogadása, elhárítása, illetve egyszerű elhallgatása Larkinnál az egyik jele annak, hogy egyszerre akart autonóm (mások által nem befolyásolt) költői világot építeni és jelezni különböző kötődéseit. Bollobás Enikő 5. kérdése a befelé fordulás és a nyitottság ellentmondására, illetve fogalomhasználatomra vonatkozik: „Milyen megfontolásból tekinti Rácz István a befelé fordulást és a nyitottságot poétikai kategóriájának? (sic) Vizsgálódásai során felfedezte-e ezeknek a kategóriáknak a poétikai leképeződését?" Föltételezem, hogy bírálóm általában „poétikai kategóriákat" értett, de az odakerült birtokos személyrag valószínűleg azt sugallja: itt Larkinra szabott, Larkinra értett kategóriákat használok. Ha így van, akkor talán jobban értjük egymást: valóban arról van szó, hogy noha a befelé fordulás és a nyitottság általában nem poétikai, hanem pszichológiai kategóriák, Larkin poétikáját a kettő küzdelme nagyban meghatározza. Az értekezés idézett

helyén a „Reasons for Attendance" és a „Wants" című versekben elemzem ezt, de sok további példát lehet említeni („Vers de Société", „Love Again" stb.). A nem-poétiai kategóriák poétikai leképeződése tehát ott van a szövegekben, mert a kettő feszültsége a versek szemléletét és szerkezetét nagyban meghatározza. Csábító lenne most azt írnom, hogy a befelé fordulás a konstruktivista, míg a nyitottság a mimetikus szemléletet erősíti – de ez olyan mértékű leegyszerűsítés, amely csak arra alkalmas, hogy a probléma egyik lehetséges aspektusának fölvetésével egyúttal annak bonyolultságát is jelezze.

4. Formák, műfajok, időbeliség

Bollobás Enikő és Szili József egyaránt szóvá teszik, hogy kevés az értekezésben a formai jegyek elemzése; előbbi bírálóm ezt kritikai éllel írja (3), utóbbi nem rója föl hiányosságnak, sőt indokoltnak véli (5). Nem akarom egyik opponensem (talán meg sem érdemelt) jóindulatát kihasználni a másik ellen, már csak azért sem, mert a metrum, a strófaszerkezetek és a trópusok elemzése nyilvánvalóan tovább mélyítette és tágította volna elemzéseimet. Ráadásul az eddig tárgyalt kérdésekkel, főként az intertextualitással is összefügg mindez; egy Keats-et imitáló versszak formai értelmezése például igen hasznos adalék lehet a két költő ambivalens viszonyának értelmezéséhez (konkrétan „A pünkösdi lakodalmasok" című versre utalok ezzel a példával).

Értekezésemben a szűkebb értelemben vett poétikai, azaz műfajtani jegyekre összpontosítottam; ezért kezdtem az első személyű versek tipologizálásával. Tudom, hogy ezek föltérképezése és Larkin lírájára való alkalmazása még további árnyalást igényel. Ha szövegem bármelyik olvasójában, mint Bollobás Enikőben, fölvetődik a kérdés, hogy miként lehet egyszerre elfedni és megmutatni az igazságot egy versben (6), akkor ezt nyilván nem fejtettem ki kellőképpen. Bírálom kérdéssel segít: „úgy értendő a dolog, hogy a perceptív ágens mimetikusan reflektál a valóságra, a kognitív ágens pedig performál?" (uo.) Válaszom: igen! A perceptív ágens konstatív módon használja a nyelvet, mégpedig saját érzékei megjelenítése céljából; a vers második felében előtérbe lépő kognitív ágens viszont *cselekszik* a versírás által, amikor az előző ágenst (azaz önmaga másik énjét) fölméri a korábbi szituációban. Persze erre is érvényes, amit korábban írtam: a mimetikus és nem-mimetikus jelleg csaknem mindig egyszerre van jelen, de más hangsúlyokkal és funkciókkal.

Az ilyen szerkezetű versekben válik leginkább láthatóvá Larkin költészetének az a jegye, amelyet Sarbu Aladát így összegez: „A semmitől megrettenő Larkin költészetének

legmarkánsabb eleme a semmivel szembeállítható, megtartó erejű, biztos pontot jelentő *valami* keresése, amely csak a *létezés*ben, s amit a létezés feltételez, az időben mehet végbe" (4). Hozzáteszem: ez a valami hangsúlyosan *valami*, ugyanúgy megismerhetetlen, mint a semmi. Csak az élmény időbe vetettsége tudható – ezért adtam az értekezés egyik fejezetének a „Writing about Time" címet. Sarbu Aladár megjegyzi: ez a cím „olyan mértékű egyneműséget sugall, ami valószínűleg sehol sem létezik, Larkinnál sem" (uo.). Az észrevétel indokolt, hiszen más központi motívum köré is fölfűzhető az életmű olvasata.

Ha a *valami* mibenlétét nem tudja is Larkin lírai énje azonosítani, a megismeréséért való küzdelmet újra és újra megjeleníti. Sarbu Aladár idézi a „Dockery and Son" jellemző kifejezését, „something hidden from us", majd megjegyzi: „Az ismeretlent a disszertáció a kontinuitással azonosítja (182), ez azonban csak abban az esetben magyarázza a verset, ha a kontinuitást – hogy Rácz kedvenc retorikai alakzatával éljek – valamilyen transzcendens létező metonímiájának tekintjük" (11). Nézetem szerint tekinthetjük annak. A lényeg azonban nem a metonimikus azonosítás, hanem ez (különösen ha a „Dockery and Son"-t összevetjük a párdarabjaként értelmezhető „Mr Bleaney"-vel): mindig becsapnak minket a látszatok, a boldogság is csak illúzió. Ezért megfelelőbb állapot a megismeréshez a szomorúság és a szenvedés. Ez az időbe vetett ember esélye a világ megismerésére, és ez kap formát Larkin művészetében.

Befejezés: formai hibák és további tervek

Befejezésként azért térek vissza a köszönetnyilvánításhoz, mert bírálóim sok apró részlet formai hibáira is ráirányították a figyelmemet, és ezért külön köszönettel tartozom nekik. Szükségtelen ezekre egyenként reflektálnom; a disszertáció publikálásra szánt változatának írásakor ezeket az észrevételeket figyelembe fogom venni.

Ebből kiderül, hogy tervezem a szöveg angol nyelvű kiadását, hiszen meggyőződésem, hogy azzal a Larkin-kutatásokat vitára ingerlő módon gazdagíthatom.

Debrecen, 2013. május 25.

Rácz István