Bírálat

Rácz István *Philip Larkin's Poetry: Theory and Practice* című akadémiai doktori értekezéséről[1]

Larkinról Magyarországon

„Posterity" című, viszonylag rövid versében Larkin remek szatirikus képet rajzol képzeletbeli életrajzírójáról, Jake Balokowskyról. A kelletlenül, csak a családja miatt vállalt feladat egyáltalán nem lelkesíti az amerikai irodalmárt, a versben megszólaló költőt viszont az látszik nyomasztani, hogy az utókor ennek az empátiára képtelen tudósnak a munkájából fog tájékozódni felőle. A vers azonban nem csak Jake Balokowskyról szól; köszönhetően a szkepszisbe hajló szenvtelenségnek, amely a költő kommentárjait jellemzi, a szatirikus tudósportré mellett egy ironikus önarckép is kirajzolódik belőle. Rácz István mindezt érti, annál meglepőbb, hogy a disszertációt záró „Coda and Conclusion: Larkin from a Hungarian Perspective" című utolsó részben – a versbéli biográfust az irodalomtudós szinekdochéjának tekintve – magára váratlanul, igaz, idézőjelben – magyar Balokowskyként (190) utal. Művében nyoma sincs a „Posterity" tudósának kedvetlenségéből; ellenkezőleg, uralkodó benyomásunk az, hogy az a Biblia nyomán angolul „labour of love"-nak nevezett, szívvel-lélekkel végzett munka eredménye.

Ez az utolsó rész azonban olyan kérdéseket is felvet, amelyek nehezebben tisztázhatók, mint a Balokowsky-analógia. Alcíme, a „Larkin from a Hungarian Perspective", amely egyébként a tartalomjegyzékben nem jelenik meg, zavarba ejtő ugyanis. Zavarba ejtő akkor is, ha csak a kódára és a berekesztésre vonatkoztatjuk, de még inkább az, ha a tanulmány egészére. Egy ilyen bejelentés után azt várjuk, hogy sajátos magyar szempontokat érvényesítő, a hazai recepciót tükröző, esetleg összevetéseket is tartalmazó portrét kapunk a költőről, ebben azonban nincs részünk. A magyar nézőpont így viszont csak annyit jelenthet, hogy van egy, a kulturális és irodalmi miliő által meghatározott speciális magyar érzékenység, illetve látásmód, s ez manifesztálódik akkor is, ha idegen kultúrákkal és irodalmakkal foglalkozunk, azaz ha akarnánk, sem tudnánk kutatási eredményeinket nem magyar nézőpontból bemutatni. A magyar „perspektíva" e redukált értelmezését igazolhatja, hogy nincs nálunk számottevő érdeklődés Larkin költészete iránt. A disszertáció bibliográfiája, amely mindössze három, magyar nyelven, a magyar közönségnek dolgozó szerző nevét

[1] Bírálatomban a címeket angolul adom meg, kivéve, ha meghonosodottnak tekinthető magyar fordításuk van. Nem fordítom le az idézeteket sem, csak ha a fordítás hozzájárul az értelmezéshez. A magyar és angol adatokat tartalmazó jegyzetekben, néhány központozásbeli apróságtól eltekintve, az MLA szabályokat követem.

tartalmazza - közülük is az egyik Rácz István - ezt látszik megerősíteni. A tézisekben szerepel még Rácz magyar nyelvű Larkin-monográfiája, valamint az angol költészet 1945 utáni történetét áttekintő könyve. Ide tartozik, immár a bibliográfiákon kívül, hogy 1980-ban *Nászi szél* címmel megjelent egy viszonylag terjedelmes, Larkin költészetének legjavát tartalmazó kötet, amelynek fordítója-szerkesztője, Fodor András az utószó elismerő mondatai közé szükségesnek tartotta betoldani, hogy „[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] A disszertációnak, ha már a magyar perspektíva jegyében tartotta szükségesnek lezárni Larkin költészetének elemzését, célszerű lett volna kitérnie arra, hogy az idő igazolta-e a dacos *mégis* kötőszó használatát Fodor részéről, vagy nem. Ha csak annyi történt e *mégis* óta, hogy kutatómunkájában Rácz István fontos helyet biztosított a költőnek, s amellett, hogy jelentős tanulmányokkal járult hozzá az angol és a nemzetközi Larkin-stúdiumokhoz, magyarországi elismertetéséért is sokat tett, akkor azt kellett volna közölni. S ha az angol irodalom magyar kánonjában Larkin pozíciója még mindig nem szilárd, akkor - az okokkal együtt - azt is.

Megjegyzésem nem csupán a magyar eredmények – ha vannak – népszerűsítésének, hanem tartózkodó magatartásunk igazolásának óhajából is fakad. Larkin az angolszász irodalmi közvéleményt sem látványosan, egyszeri berobbanással nyerte meg, de megnyerte, annak ellenére, hogy nem volt különösebben termékeny. Amikor 1968-ban az Oxford University Press megkereste az *Oxford Book of Twentieth-Century English Verse* összeállításának ajánlatával, már abban a tudatban járt el, hogy a három verseskötet szerzője Larkin a legnagyobb élő angol költő (Eliot három évvel korábban meghalt). E nemzetközi használatra szánt dolgozat közönsége bizonyára méltányolná, ha a címének megfelelően a záró szakasz a magyar orientációt meghatározó tényezőkről is tudósítana.

Általános megjegyzések

A disszertáció Larkin költészetének egészét dolgozza fel, sőt annál többet is, mert figyelembe veszi a *Jill* és az *A Girl in Winter* című korai regényeket, valamint a *„Trouble at Willow Gables” and Other Fiction 1943-1953* cím alatt először 2002-ben publikált még korábbiakat. A „költészet egésze” kifejezés esetünkben azonban nehezen definiálható, mert Larkin szigorúan megrostálta a verseit. Életében négy, nem éppen terjedelmes kötete és két kisebb kollekciója jelent meg. Az életmű gondozói ezt kiegészítették az életében publikált, de

[2] Philip Larkin, *Nászi szél*, válogatta és fordította Fodor András (Budapest: Európa, 1980) 122 (kiemelés tőlem, S. A.).

kötetbe nem gyűjtött írásokkal, majd olyanokkal is, amelyeket nem a nyilvánosságnak szánt, minek következtében az arányok alaposan eltolódtak a költő által kihagyott vagy kirostált szövegek javára. A legújabb, 2012-ben megjelent *The Complete Poems*[3] 729 lapnyi versanyagából a négy kötet csupán 90 lapot foglal el, s ez, nem indokolatlanul, felveti azt a kérdést, hogy mennyi tekinthető a vaskos összeállításból valódi költészetnek.[4] Rácz István a disszertáció benyújtásának napjáig legteljesebb, az ifjúkori, valamint a kiadásra szánt, de külön kötetbe nem foglalt műveket is tartalmazó *Collected Poems*ből[5] dolgozott, amelyet kiegészített az *Early Poems and Juvenilia*[6] anyagával, azaz gyakorlatilag az életmű ismeretében írta meg monográfiáját. Nem valószínű, hogy ezt a megállapítást a legfrissebb gyűjtemény érdemben módosítja.

Larkin életműve, ha tiszteletben tartjuk saját válogatási szempontjait, terjedelmét tekintve nem nagy. A szakirodalom ehhez képest gazdag, és egyre gyarapodik. Fehér foltok azonban vannak, s Rácz ezek egyikének feltérképezésére vállalkozik, amikor a költő különböző megnyilatkozásaiból (versek, levelezés, naplójegyzetek, cikkek, stb.) rekonstruálja költészetelméletét, s miközben rekonstruálja, áttekinti és rendszerbe foglalja magát a költészetet. Mivel munkáját hiánypótlónak szánja, a bevezetés („Introduction”) második fejezetében („Larkin Studies: Biography versus Poetry”) szemlét tart a szakmunkák fölött, hogy kitessék: mihez képest szolgál új eredményekkel. Ez a fejezet egy fontos módszertani elvet is tisztáz: bár nem életrajzi keretben foglalkozik a költészettel, nem tartja eretnekségnek az életrajz figyelembevételét, ellentétben az itt is idézett John Osborne-nal (nem azonos az 1994-ben elhunyt drámaíróval). Ezt megelőzően, ugyancsak a bevezetésben („A Typology of First-person Poems”) számba veszi a téma szempontjából legfontosabb technikai tudnivalókat. Tisztázza, hogy milyen értelemben használja az életrajzi olvasatok szempontjából megkerülhetetlen *bennefoglalt költő* (implied poet) és a versben megnyilatkozó *beszélő* (speaker) fogalmát, valamint ismerteti az alanyi költészetnek mindama változatait, amelyekre az elemzésekben szüksége lesz. Ezek – a tézisekben használt magyar kifejezésekkel - a *vallomásos líra* (confessional poetry), a *drámai líra* (dramatic lyric), a *maszkvers* (mask lyric) és a *drámai monológ* (dramatic monologue). Az egyes kategóriák a költő (bennefoglalt költő) és a beszélő közötti távolság mértékében és jellegében különböznek egymástól (*Tézisek* 5).

---

[3] Philip Larkin, *The Complete Poems*, ed. Archie Burnett (London: Faber, 2012).
[4] Sean O’Brian bírálata, *The Times Literary Supplement*, June 6, 2012.
[5] Philip Larkin, *Collected Poems*, ed. Anthony Thwaite (London: Faber, 1988).
[6] Philip Larkin, *Early Poems and Juvenilia* (London: Faber, 2005).

Szerkezet

A disszertációnak ez a két nagyobb egysége, a bevezetés, valamint a poétikai elvek és gyakorlat kapcsolatának szentelt második rész szoros, logikus egységet alkotnak. A különben rendkívül tartalmas és a Larkin-versek értelmezését leginkább gazdagító „Writing about Time" című harmadik rész azonban kissé csikorogva illeszkedik abba a keretbe, amelyben az elemzések, levezetések eddig mozogtak. Nem mintha a logikai kapcsolat hiányoznék: korábban többször felmerült a *semmivel* való szembenézés, a *halál*, a *transzcendencia* mint a költőt foglalkoztató problémák, s a második rész a következő fejezetblokkot előkészítő „Asking Questions about Human Life" című alfejezettel zárul. 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 *idő*ben mehet végbe. Ez teszi érthetővé az idő, és amiben az idő kibomlik, a *tér* központi jelentőségét Larkin verseiben, s indokolja ennek a szempontnak érvényesítését a versolvasatokban. Mondhatjuk, persze, hogy egy ilyen végszó után magától értetődik a költészet újraolvasása ezen alapélmény jegyében, ha azonban az előző összefoglaló cím – „Larkin's Principles of Writing Poetry" – mögé állítjuk a „Writing about Time"-ot, akkor nehéz nem azt hinni, hogy az elvekből – hangsúlyozom a többes számot – egy dolog következik: az, hogy a lét értelmezésében központi hely illeti meg az időt, mi több, hogy az idő Larkin költészetében is központi helyet foglal el. Igen, központi helyet foglal el, de a cím olyan mértékű egyneműséget sugall, ami valószínűleg sehol sem létezik, Larkinnál sem. Egy megengedőbb, nem csak egyetlen szempontra fókuszáló tágabb cím kiküszöbölné ezt a zökkenőt, és megszűntetné a koncepcionális törés látszatát.

A tapasztalat költője

Mint a bevezető rész már említett fogalom-magyarázatai (bennefoglalt költő, beszélő, maszkvers, stb.) tanúsítják, Rácz törekszik a pontos szóhasználatra. Definíciói működnek, a segítségükkel létrehozott gondolati építmény szilárd. Van azonban még egy kulcsszó a disszertációjában, a *tapasztalat* vagy *élmény* (experience), amelyet a második rész első főfejezete már a címével is hangsúlyoz („Experience and the Tradition of the 'English Line'"), s amelynek jelentése több vonatkozásban kifejtetlen marad.[7] Az alábbiakban erre reflektálok.

[7] A zavart elkerülendő megjegyzem, hogy az *experience* magyar megfelelőjeként, akárcsak a szerző a tézisekben, a szövegkörnyezettől függően hol a *tapasztalat*, hol az *élmény*, esetenként pedig a *tapasztalás* szót használom.

A gondolati és a tapasztalati költészet szembeállítása nem új jelenség, mi több, hasonló szembeállítás létezik a regényirodalomban is. Az ifjú Henry James például szemére vetette George Eliotnak, hogy a műveiben gyakran absztrakciókra és nem a megfigyeléseire támaszkodik.[8] H. G. Wellsről írt könyvében a kiváló amerikai kritikus, Van Wyck Brooks már 1915-ben e két alapvető osztályba sorolta az írókat - Conradot, Tolsztojt, Hardyt állította az egyik, az eszmékkel, gondolatokkal operáló Wellst a másik oldalra -, és mondani is felesleges, kiket tartott többre.[9] E két vélemény hátterében a bontakozó filozófiai pragmatizmus sejlik fel, amire a későbbiekben visszatérek. Larkin, érvel Rácz, összhangban kora ethoszával, és követve a mesterének vallott Hardyt, irtózott a műviségtől, a túltengő intellektualizmustól. Kiindulópontja a látomásszerűen megélt tapasztalat, amelyet, bár a nyelv szerinte eredendően megbízhatatlan eszköz, a költészet a nyelv segítségével megőriz és átélhetővé tesz az olvasónak (Larkin erre a jelenségre a *transference* szót használja [34]). Eszerint előbb létrejön a nem verbális tapasztalat, majd annak verbalizált változata, a vers. Ha eltekintünk bizonyos másodlagos mozzanatoktól – Rácz felhívja a figyelmet például a dialogikus forma fokozatos monologizálódására, ami valójában a dialogicitás egy másik szinten való újjáteremtése –, a vers keletkezésének állomásai leegyszerűsítve ezek: tapasztalat, nyelvi forma, illetve a nyelvi forma révén a jelentés.

A kérdést bonyolítja, hogy a tapasztalatnak Larkinnál Rácz István olvasatában van egy kitüntetett változata, a halál, amely irányt és távlatot ad a személyes időnek, s így mindennek, ami e személyes időben történik velünk. Beszélni beszélünk róla, de ellentétben minden egyéb tapasztalattal, megragadni nem tudjuk. Akkor ugyanis, amikor egy eseményt megértünk, már kiléptünk belőle; a halál viszont olyan esemény, amelyet nem lehet kívülről szemlélni, így verbalizálni sem lehet - illetve lehet, teszem hozzá én, a fantasztikum birodalmában, miként ezt Poe-nál láthatjuk a „Monsieur Valdemar kóresete" című elbeszélésben. Larkin, valamint a róla szóló disszertáció szerzője nem áll egyedül ezzel a felfogással. A regényíró Iris Murdoch Sartre-t tanulmányozva jut arra az álláspontra, hogy amíg valamilyen eseményen belül vagyunk, nem gondolkodunk róla; az értelmezésnek akkor jön el az ideje, amikor az élményen túljutottunk.[10] De T. S. Eliot is, kissé eltolva a hangsúlyokat, azt emeli ki, hogy a tapasztalás aktusában nem ismerjük fel a jelentést, a jelentést felismerve azonban újra átéljük a tapasztalatot – erről még bővebben szólni fogok.

[8] Henry James, „TheNovels of George Eliot", *The Atlantic Monthly*, 1866. október.

[9] Van Wyck Brooks, *The World of H. G. Wells* (London: T. Fisher Unwin, 1915); különösen informatív a „The Spirit of Wells" c. hetedik fejezet.

[10] „The meaning of a story comes from its conclusion; future passions give colour to the event. But when one is inside an event, one is not thinking of it," Iris Murdoch, *Sartre: Romantic Rationalist* (London: Bowes & Bowes, 1953) 11.

Igaz, mivel mind Murdochnak, mind Eliotnak pozitív programja volt az életre, műveikben mások a halál konnotációi, és más a jelentősége is. Rácz szerint Larkint viszont elsősorban e nem verbalizálható, de nem is ignorálható végső tapasztalat, illetve az egyént e tapasztalathoz eljuttató idő felől lehet megérteni. A disszertáció terjedelmének csaknem felét kitöltő harmadik rész ezt nemcsak már idézett főcímével, de megannyi fejezetcímével is hangsúlyozza.

A tapasztalat tehát kulcsfogalom az értelmezésben, de mint említettem, nincs kifejtve, hogy pontosan mit is jelent. Ezt annak ellenére szükségesnek tartom megjegyezni, hogy Rácz már a költői elvek tárgyalásakor rákérdez a szó jelentésére (What does Larkin mean by the word "experience"? [28]), és a válasszal sem marad adós. A költő különböző megnyilatkozásaiból azt szűri le, hogy tapasztalaton a másokkal megosztott, közös tapasztalatot (shared experience) kell érteni, ami tulajdonképpen maga a mű (28). Meghatározásnak ez bizony kevés, és nem lesz több attól sem, hogy, mint olvassuk, Larkin számára a nyelv az élmény megőrzésének és továbbadásának eszköze, míg a modernistáknál a kommunikációé. Mi a különbség? Mi célból kommunikáltak a modernista költők, ha nem azért, hogy valamilyen élményt vagy gondolatot továbbadjanak az olvasónak? A hiányérzetet az sem enyhíti, hogy egy interjúban Larkin a tapasztalatot a szépséggel azonosította, valamint hogy Rácz az *OED* vonatkozó szócikkéből idézve ehhez még hozzáteszi: a szépség „a tökéletes forma és elbűvölő színvilág olyan kombinációja, amely gyönyörködteti a látás érzékét", illetve „más érzékeket is" (such combined perfection of form and charm of colouring as affords keen pleasure to the sense of sight […] [also] to other senses. [28]).

A definícióból és a kiegészítésekből csak annyi állapítható meg, hogy a tapasztalat érzékelés eredménye. A versek ezt nem cáfolják, többnyire valóban az érzékszervekben létrejött élmény reprodukciójával indulnak. Ám ha ez a központi fogalom bővebb figyelemben részesülne, más: gazdagabb lenne Larkin irodalomtörténeti és filozófiai környezete, ami, véleményem szerint, kevéssé méltányolt vagy egyáltalán nem méltányolt értékeit is tudatosítaná. Nem célom ennek részletes kifejtése, nem is érzem felkészültnek magam rá, néhány gondolat erejéig azonban jelzem, hogy miről lehet szó. A disszertáció, elfogadva Larkin önmeghatározását, a tapasztalati költészetet az intellektuális költészet ellenpárjaként kezeli – az utóbbit paradigmatikus jelleggel T. S. Eliot képviseli -, ami felveti a valóság közvetlen érzékelése és intellektuális megközelítése közötti különbséget. A különbség már a tizenkilencedik század végén, a huszadik század elején erőteljesen foglalkoztatta a pragmatikus filozófiát – ez csapódott le Jamesnél a George Eliot-kritikában, és Brooksnál a Wells-monográfiában. A pragmatizmusnak persze vannak előzményei - Charles Sanders

Peirce többek közt a tizenharmadik századi Roger Bacont említi előfutárként, aki úgy tartotta, hogy a legjobb tanítómester a tapasztalat, különösen annak belső megvilágosodásként ismert változata, melynek révén olyasmit is megtudunk a természetről, amit az érzékszervek nem regisztrálnak.[11] Az intuició, amelyről Baconnél szó van, a romantikus filozófia sűrűjébe vinne bennünket, ezt a szálat ezért most ejtem, bár a romantikaellenesnek mondott Larkin esetében ennek is volna haszna. Az intellektuális tudással szemben a tapasztalat sűrűjében (thickness of experience[12]) elsajátított tudás elsőbbségét hirdette William James is (nem zárva ki a belső tapasztalatot), s bár a művészet nem állt érdeklődésének homlokterében, *Pragmatism* című könyve megjelenésekor (1907) Henry öccse boldogan fedezte fel, hogy regényíróként tulajdonképpen egész életében „pragmatizált". Harmadikként ebből az iskolából hadd említem John Dewey-t, aki *Art as Experience* (1934) címen közreadott előadásaiban már a művészetre irányítva dolgozta fel a témát.[13] A pragmatizmus, akárcsak Larkin, az intellektuális tudással szemben határozza meg a tapasztalatot, de magában foglalja az intuitív tudást. A kérdés, amelyre a disszertációban nem találtam egyértelmű választ, az, hogy milyen szerepet játszik az intuíció Larkinnál, vagy inkább, hogy játszik-e szerepet egyáltalán. Ugyane kérdés megfordítva pedig úgy hangzik: 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?

Mielőtt erre válaszolnék, utalok arra, hogy Larkin nemcsak Eliotot, de a romantikát, kiváltképp annak egyik legkedveltebb képviselőjét, Keatset is szigorú bírálattal illette, tagadva, hogy *szép* és *igaz* azonosak volnának. Erről a kritikáról szólva Rácz azt írja, hogy Larkin álarcot visel, szándékosan provokál, mert az önmeghatározáshoz erre van szüksége. A megjegyzés értelme, hogy e provokáció Keats-ellenes része nem helytálló, a Larkinra vonatkozó viszont igen. Hasonló feltételezéssel élhetünk a T. S. Eliot-averzióval kapcsolatban is: provokatív szándékot ugyan nem tételezek fel, de Eliot summás elutasítását, mert úgymond intellektuális költő, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból megalapozatlannak tartom. Hiszen a metafizikus költőket Eliot éppen azért emelte piedesztálra, mert „az érzékelés olyan mechanizmusát sajátították el, mely mindenféle tapasztalatot bekebelez", melyben „a

[11] Charles Sanders Peirce, „The Fixation of Belief" (1877), *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler (New York: Dover Publications, 1955) 5.
[12] William James, „Bergson and His Critique of Intellectualism", *The Writings of Wiliam James: A Comprehensive Edition*, ed. John J. McDermott (Chicago: The University of Chicago Press, 1977) 573.
[13] Legrelevánsabb a „Having an Experience" című hetedik fejezet, John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1958) 35-57.

gondolat érzéki tapasztalat", nem pedig költői töprengés.[14] Ezt az irodalomelméletben azóta polgárjogot nyert megállapítást a *Four Quartets*ben finomabban és bővített formában fogalmazza meg, amikor arról ír – és most idézem, amire korábban utaltam -, hogy "We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form, beyond any meaning / We can assign to happiness".[15] Vajon nem így működik-e Larkin érzékenysége is? És 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? Kérdésem költői kérdésnek hangzik, és az is, de azért explicite is válaszolok rá, és a válaszom: igen.

Idézett esszéjében Eliot különbséget tesz intellektuális és reflektív költők között, a gondolat és érzés egységét képviselő metafizikus költőket az előbbiek, az őket követő nemzedékeket, kiváltképp Tennysont és Browningot, az utóbbiak közé sorolva. Paradox módon, ebben az értelemben intellektuális költészet Larkiné is.

Larkin és az angol költői hagyomány

Az „Experience and the Tradition of the 'English Line' " fejezetcímben nemcsak az első, de a második elem, a *tradition/hagyomány* is értelmezésbeli vitákra adhat okot, attól függően, hogy a sokszálú hagyományban melyik szálhoz kötjük Larkint. A tapasztalattal kapcsolatos megjegyzéseim tanulsága az volt, hogy a modernizmus deklarációkban megjelenő heves elutasítása egy meglehetősen önkényesen értelmezett modernizmusnak szól. Márpedig, ha ez így van, akkor Larkin és a költői hagyomány viszonyának megítélése is módosul. Mint tudjuk, szemléletét meghatározta pályakezdése, amely a modernizmus kifulladását (s egyúttal a második világháborút) követő évekre esett, amikor sokan a kísérletezőknek nemcsak az eredményeit, de még a jóhiszeműségét is megkérdőjelezték. Ha arra gondolunk, ami Frank Kermode könyve, a *Romantik Image* óta közhely, hogy tudniillik nincs számottevő törés a romantika és a modernizmus között, Kingsley Amis „Against Romanticism" (A romantika ellen)[16] című versét az ötvenes évek irodalmának programnyilatkozataként is olvashatjuk. A művészet dolga – írja Amis - nem eszmények kergetése, képzeletbeli világok teremtése,

[14] T. S. Eliot, „A metafizikus költők", ford. Takács Ferenc, *Káosz a rendben*, szerk. Egri Péter (Budapest: Gondolat, 1981) 142, 143.

[15] Eliot, "The Dry Salvages" II, *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber, 1974) 208. Vas István fordításában: „Átéltük és nem tudtuk, mit jelent, / S ha jelentését megközelítjük, feltámasztjuk az élményt / Más alakban, túl minden jelentésen, / Mely a boldogsághoz tartozik"(mek.oszk.hu).

[16] Kenneth Allott, ed., *The Penguin Book of Contemporary Verse*, 2nd. ed. (Harmondsworth: Penguin, 1962) 329-30.

hanem a tapintható valóság és a ráció képviselete. Szokták ezt a beszűkülést a neopozitivizmus irodalmi vetületeként igazolni (Wittgenstein: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell", tehát arról beszéljünk csak, ami érzékelhető, felfogható), de ez valószínűleg utólagos kísérlet az új irodalom árfolyamának megemelésére. Fontosabb ennél az, hogy bár leveleiben, cikkeiben a romantikát és a moderneket egyaránt elutasítja, Larkin versei megerősítik vagy gyengítik-e ezt a pozíciót.

A disszertáció, miközben azt vizsgálja, hogy az elvek, nézetek hogyan működnek a versekben és hogyan rendezik erős kohézióval bíró költészetté az egyes alkotásokat, a deklaratív megnyilvánulások érvényét bizonyítja. Példaként a képzelet és a művészet romantikus felmagasztalását említem, amelytől Larkin legemlékezetesebben Keatset kárhoztató megszólalásaival határolta el magát, amikor kijelentette, hogy a szép és az igaz azonosítása önbecsapás, mert ami szép, az nem lehet igaz, és fordítva. E sommás ítélet olvastán az első kérdés természetesen az, hogy jól olvasta-e a romantikus költőt. Rácz az „An Arundel Tomb" elemzése során arra a következtetésre jut, hogy Larkin tudatosan figyelmen kívül hagyta az „Óda egy görög vázához" jelentésének ingatagságát, mert támadhatóvá, s ily módon saját nézetei kifejtésének eszközévé akarta tenni Keatset (44). Az, hogy a félreolvasás szándékos lett volna, vitatható, az eredmény azonban nem: Larkin alkalmat teremtett annak kimondására, hogy a költészet forrása a tapasztalat, s hogy a tapasztalat forrása maga az emberi élet, végpontján a halállal, aminek tudata beékelődik az igazság és a szépség közé, cáfolva a híres vers szállóigévé lett záró sorát. Másként fogalmazva, nincs ellentmondás a deklarált elv és a költészet között.

A meghirdetett költői programokkal csínján kell bánni, Larkinéval is. Rácz nem is veszi át kritikátlanul, ami e tekintetben a rendelkezésére áll. Finom verselemzésekkel bizonyítja, hogy a rezignáció, a realitásokkal való illúziótlan szembenézés a transzcendencia iránti vágyakozást és a hiánya miatt érzett szomorúságot nem tudja elfojtani. Amikor, többek közt a „Deceptions" kapcsán hangsúlyozza, hogy Larkin, akárcsak Thomas Hardy, a tudás, a megvilágosodás forrásaként értelmezi a *szenvedés*t (suffering), megjegyzi, hogy ezzel, kinyilvánított agnoszticizmusa ellenére egy vallásos hagyományt folytat (81). Ehhez én hozzátenném, hogy a szenvedésnek hasonló funkciót tulajdonítottak a romantikusok, sőt az egzisztencializmus filozófiáját valló nemzedéktárs, Iris Murdoch is, aki a mesteréről írt könyvének címével - *Sartre: Romantic Rationalist* – utalt az eszményiség és tényszerűség

összebékíthetőségére.[17] A harmadik részben „Questions about Freedom” cím alatt tárgyalt „High Windows” -t a magasabb rendű költői szabadság és a vallási kötelmek s velük együtt a szexuális tabuk elvetése révén létrejött talmi szabadság szembeállításaként értelmezi Rácz, amivel nincs is vitám, de megjegyzem, hogy e költői szabadság Bruce K. Martintól kritikai ellenvetés nélkül idézett meghatározása - „the freedom of the mind to guess, to speculate, to imagine” (145) - inkább egy romantikus költőre illik, mint a „tapasztalat költőjeként” jellemzett Larkinra. Még mindig ennél a versnél maradva, nincs vitám Rácz Istvánnal abban sem, hogy a záró négy sorban rögzített látomást a kék égről, amely semmit sem mutat, sehol sincs és *végtelen* („that shows / Nothing, is nowhere, and is endless”) a *nemlét* (non-existence) előérzete hatja át (145). Szerintem azonban nemcsak az: a végtelen az *örökkévaló* szinonimája, még ha esetleg nem is tudatos választás eredményeként, s mint ilyen, isteni attribútum. Figyelembe véve, hogy két versszakkal előbb hangzott el a szabadság eljövetelét jelző „nincs többé Isten” („*No God any more*” [dőlt betű az eredetiben]), az idézett utolsó sorok e kijelentés ironikus kommentárjaként is olvashatók. S ha igen, akkor, ha Isten nincs is, a helye még megvan, a hiánya tapintható. A „Sad Steps”-ből Rácz már nem is a transzcendencia tagadását, hanem csupán az elérhetetlensége miatti fájdalmat olvassa ki (150), amivel szintén egyetértek, bár számomra a „that it can’t come again” nem a látomásos pillanatra, hanem a „the strength and pain / Of being young”-ra, azaz az ifjúságra vonatkozik, ez ugyanis szorosabb logikával kapcsolódik az utolsó mondathoz („But is for others undiminished somewhere”); így olvassa a kifejezést az életrajzíró Andrew Motion, és a fordító Fodor András is.[18] Valami olyasmi történik ezekben a versekben, mint a később elemzett „Sunny Prestatyn”-ben, amelyben a reklámplakátról mosolygó csinos lány egy idealizált világ követévé magasztosul, mely világgal, bár elérhetetlen, írja Rácz, az anyagias valóságban a hiánya révén mégis van kapcsolatunk (but we can make contact with it through its absence [175]). Ebben a szövegkörnyezetben a „Dockery and Son” rezignációját sem tekinthetjük kizárólagosnak. Az a versvégi általánosítás, hogy bár minden élet előbb unalomba majd félelembe torkollik („Life is first boredom, then fear”), melyet az öregkor és annak egyetlen lehetséges lezárása („And age, and then the only end of age”), azaz a halál követ, nem zárja ki, hogy az egyes életek különbözzenek egymástól abban, amit maguk után

[17] Tételes megfogalmazásban és tematikusan olvasható a *The Unicorn* című regényében (1963), vö: “Suffering is no scandal. It is natural. Nature appoints it. All creation suffers. It suffers from having been created [. . .]. It suffers from being divided from God”, *The Unicorn* (Harmondsworth: Penguin, 1966) 198.

[18] Fodor András: „Eszünkbe jut a sok kín és erő, / az ifjuság, mely vissza sose jő, / bár másoknál még nincs benne hiány”, *Nászi szél* 108; Andrew Motion: „For [Larkin] in middle age all images seem ‘laughable’ and ‘high and preposterous and separate’, but their power hasn’t faded for those who come after him”, *Philip Larkin: A Writer’s Life* (London: Faber, 1993) 377.

hagynak, még akkor is, ha azt, hogy mit hagynak maguk után, egy ismeretlen – jobb híján mondjuk így: tényező – dönti el („And leaves what *something hidden from us* chose" [kiemelés tőlem, S.A.]). 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.

A tapasztalat költője Larkin tehát elutasította Keatset, s az övével együtt az olyan költészetet, amelynek látásmódját eszmény és valóság dichotómiája határozta meg, ugyanakkor, mint példáim mutatják, a nosztalgia szintjén az ő verseiben is jelen van, amit elutasít. Ennek a tipologizálásnak a forrásvidéke valahol Schillernél található; a *naiv* és *szentimentális*, magyarul és angolul inkább *naiv* és *reflektív* pólusok közül Larkin a naivhoz áll közel, de mint jellemző szerkesztésmódja, a drámai-lírai élményversekben egyaránt szerephez jutó két én (az érzékelő és az értelmező) mutatja, a gondolatiság is szerves része az alkotófolyamatnak. (Közbevetőleg: szerencsésnek tartom Rácz szóválasztását: *perceptive agent*ről és *cognitiv agent*ről beszél, elkerülve ezzel a Schiller és Eliot nyomán a reflexióhoz tapadó negatív asszociációkat.) Azt nem állítom, hogy Larkin költészetébe beférkőzik a romantikusok és modernek világlátásából ismert kettősség, de az ideál, tudomásul vett hiányával, lépten-nyomon emlékeztet erre a kettősségre, azaz nincs akkora távolság e költészet és a moderneké között, mint Larkin láttatni szerette volna, de még a hozzá legközelebb álló Hardy és a modernek között sincs. Ennél szorosabb kapcsolata is van azonban az eszménydédelgető modernista nemzedékkel, s ha a modernségbe koraérett módon átnövő amerikai romantikát tekintjük, még a romantikával is. Mint a *The Less Deceived* kötet- és verscím, valamint a „To my Wife"-tól a „Vers de Société"-ig nagyszámú vers tanúsítja, Larkinnál az unalom/félelem/öregség/halál stációkkal tagolt élet elviseléséhez az egyén jótékony illúziókhoz, más szóval látszatokhoz folyamodik, amint ezt a disszertáció is hangoztatja (100-101). Ám ha ez így van, akkor legfeljebb abban különbözik a modernistáktól, hogy az egyes ember életét kísérő látszatokat veszi számba, míg amazok a látszatvilág társadalmi dimenzióit hangsúlyozzák. A civilizációt az illúziók pántjai tartják egyben, teszik szabályozottá és látszólag békéssé, írja Yeats, de a gondolkodás képességével felruházott ember előbb vagy utóbb egy sivár valóságban („desolation of reality") találja magát.[19] Az emberiség nagy többségét azonban a napi lét gondjai foglalkoztatják, a lét

[19] Civilization is hooped together, brought
Under a rule, under the semblance of peace
By manifold illusion; but man's life is thought,
And he, despite his terror, cannot ease,
Ravening through century after century,

értelméről való töprengés távol áll tőle, így csalódás sem éri. Ezt a felosztást nemcsak Yeatsnél találjuk meg („Ego Dominus Tuus”), hanem Eliotnál (*Four Quartets*), sőt a mesterként tisztelt Hardynál is („In Tenebris I-III”), és – hogy a próza területéről is hozzak példát - meghatározó eleme a kései Henry James, valamint Conrad, a fiatal Joyce és Virginia Woolf regényeinek. Lényegében Larkin is kétféle embert ismer: az egyik, aki átlát az illúziókon, a másik, aki nem. Teljes azonosság persze nem áll fenn, mert míg a modernisták műveiben – a hívő Eliot kivételével - az illúzióktól a kiürült vagy egyenesen értelmetlen létezésig vezet az út, az agnosztikus Larkin verseinek költői énje illúziótól illúzióig halad, s jó esetben a kevéssé becsapott (less deceived) állapotig érkezik el. S van még egy különbség az azonosságban: Larkin (bennefoglalt) költője - s ebben még osztozik az avantgárddal - markánsan elkülönül a környezetétől: Dockerytől, az elszürkült felnőttként láttatott Sally Amistől („Born Yesterday”), a tengerparti fürdőhelyet minden nyáron ellepő sokaságtól („To the Sea”), a pünkösdi vonatot megtöltő nászutasoktól („The Whitsun Weddings”), a minden gondolatnak híjával levő kártyásoktól („The Card-Players”), és így tovább. E gondolattól, ha következetesen végigvisszük, több közbülső állomáson át a vegetatív létezés dicséretéhez jutunk el. Larkinnál ezt legszebben a fák tavaszi újjászületése fölötti ámulat tanúsítja („The Trees”), Yeatsnél a coole-i vadhattyúk nosztalgikus csodálata („The Wild Swans at Coole”), Ám míg Yeats hattyúi időtlenek, Larkin fái halandók, akárcsak a láttukon megrendülő ember. A ráció végül is felülírja a látomást.

Az elkülönülő modernista (és romantikus) művész hősi/übermenschi pózt vindikált magának, és mélyen lenézte, jobb esetben irigyelte a gondolkodás terhétől megkímélt átlagembert. A hősi póz Larkintól idegen, és bár a megvetés nem, többnyire elfogadja, néha még mintha szeretné is azokat, akiktől elkülönül. A felsőbbrendűség-tudattól eltelt modernek (és romantikusok) számára szélsőséges esetekben még a műalkotás is a piacnak, a tömegnek tett engedmény, szükséges rossz. Joyce hőse, a Shelley-t visszhangzó Stephen Dedalus szerint az alkotófolyamat az esztétikai szép látomásával eléri csúcspontját, azaz az alkotó csak magának tartozik felelősséggel, és amikor látomását a mű révén másokkal megosztja, behódol a tömegnek.[20] Mint a disszertáció a „The Two Stages of Composition” című alfejezetében olvassuk, a művész és művészet e felfogásának voltak hívei az 1950-es évek fiatal angol költöi között is – Donald Davie, például (30-31) -, a larkini magányos költő-figura azonban,

---

Ravening, raging, and uprooting that he may come
Into the desolation of reality. . .

„Supernatural Songs”, W. B. Yeats, *Selected Poetry*, ed. A. Norman Jeffares (London: Macmillan, 1962) 179.

[20] „The image, it is clear, must be set between the mind or senses of the artist himself and the mind or senses of others”, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth: Penguin, 1960) 213.

az élmény megosztásának igényétől vezérelve a látomást nyelvi formába mentve magától értetődően adja tovább az olvasónak. Már csak azért is, hogy legyen, aki az élményt újra átéli s így elevenen tartja.

A transzcendencia, az eszmény-valóság antitézis, a költő és közönsége kérdéskör e futó áttekintése is alapot szolgáltat annak feltételezéséhez, hogy nincs merev határ Larkin és a modernisták, illetve romantikusok között. A disszertáció nem vitatja azt a többséginek tekinthető véleményt, hogy Larkin konzervatív - s ha Yeats iránti rövid életű vonzalmától eltekintünk -, nem kedvelte az irodalmi forradalmárokat. (Persze akkor még ott van, egyelőre tisztázatlanul, viszonya Audenhez, aki se nem antiintellektuális, se nem konzervatív, s akit ennek ellenére tisztelt, hogy a rajongással emlegetett D. H. Lawrence-ről ne beszéljünk, de ez egy később megírandó tanulmány tárgya lehet.)

Megjegyzéseimmel nem cáfolni, hanem árnyalni kívántam Rácz István Larkin-képét. Cáfolni már csak azért sem akarhattam, mert nem egy esetben az ő példáiból vettem a bizonyító anyagot saját érveimhez.

Összegezés

Rácz István a második világháború utáni angol költészet egyik legeredményesebb kutatója a hazai irodalomtudományban. *Philip Larkin's Poetry: Theory and Practice* című disszertációja egy viszonylag kevés figyelemre méltatott, de fontos témát dolgoz fel monografikus igénnyel. Eredetisége, kiérlelt érvelésmódja, érveinek szakirodalmi megalapozottsága és nem utolsósorban kiváló, szinte nyomdakész angolsága jóvoltából műve minden bizonnyal gyorsan megtalálja útját a nemzetközi Larkin-filológiába.

A nyilvános vita kitűzését és a disszertáció elfogadását javaslom.

Budapest, 2012. október 30.

Sarbu Aladár

az irodalomtudomány doktora
professor emeritus