

# Ben Lerner

## A költészet utálata

Kilencedik osztályban angolórán X tanárnő egy vers megtanulását és felmondását adta feladatul, úgyhogy elmentem és megkérdeztem a Topeka Gimnázium könyvtárosát, melyik a legrövidebb vers. Marianne Moore *Költészet* című versét javasolta, amely 1967-es verziójában így szól:

*I, too, dislike it.*

*Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for genuine.*

*Én sem vagyok oda érte.*

*Mégis, ha mély megvetéssel olvassa az ember, fölfedez benne végtére valamit, ami valódi.<sup>1</sup>*

Emlékszem, nagyon bénának gondoltam az osztálytársaimat, akik Shakespeare tizennyolcadik szonettjét tanulták meg, miközben nekem csupán huszonnégy szót kellett elszavalnom. Ne okozzon gondot, hogy a rímképlet és a jambikus pentameterok miatt Shakespeare tizennégy sorának megtanulása könnyebb, mint Moore három sorának memorizálása, melyeket egy-egy kötött határozó szakít meg<sup>2</sup> – a kellemetlenség párhuzamaként, lényegében ezek adják a szöveg formáját. Emiatt, illetve mivel csak utal rá, Moore verse úgy szólal meg, ahogyan pap vallja be kelleetlenül, hogy van funkciója a szexualitásnak, miközben magát a kifejezést igyekszik kerülni, s ezt csak felerősíti a szándékosan esetlen soráthajlás a második sor végén. Ami azt illeti, a *Költészet* című verset elég nehéz memorizálni, ahogyan azt be is mutattam, mikor harmadszorra sem sikerült helyesen elmondanom X tanárnőnek, aki előtt ott volt a szöveg, osztálytársaim pedig kinevettek.

Megvetésem a feladat iránt végül is nem volt kellően mély. Még most is félreidézem rutinból a második mondatot; rá kellett keresnem a Google-ban és kijavítanom, amit feljebb már legépeltem, de ki felejtene el az elsőt? *Én sem vagyok oda érte* – 1993 óta forog a fejemben; ha kinyitom a laptopom írni vagy egy könyvet olvasni: *Én sem vagyok oda érte*, ez visszhangzik a fülemben. Mikor egy költőt

---

<sup>1</sup> A vers hosszabb változatát, melyet felhasználtam, Rakovszky Zsuzsa fordította magyarra (in: *Amerikai költők antológiája* [vál. és szerk. Ferencz Győző], Európa, Bp., 1990, 350.).

A lábjegyzetek mindvégig a fordító megjegyzései és hivatkozásai.

<sup>2</sup> Lerner itt az eredetiben háromszor előforduló „it” határozóra utal.

(akár engem) mutatnak be egy felolvasáson, annyi más mellett azt is hallom: *Én sem vagyok oda érte*. Mikor tanítok, voltaképpen ezt mormogom magamban. Ha valaki azt mondja, ahogyan annyian mondták már, hogy nem értik általában véve a költészetet, vagy kifejezetten az enyémet, és/vagy úgy hiszik, a költészet halott: *Én sem vagyok oda érte*. Ez a refrén néha negatív kérdőzség csupán, máskor mániákus, mantrikus megerősítés, mint egy végtelen ima.

„Költészet”: milyen művészet vállalja magára közönségének ellenszenvét, és milyen művész vallja, sőt támogatja ezt az ellenszenvet? Egy műnem, melyet kint és bent is utálnak. Milyen műnem egyik lehetséges létállapota a mély megvetés? És aztán, hogy megvetéssel olvastad, nem jutsz el a valódihoz. Előkészítheted neki a *helyet* – mégsem találkozol az igazi költeménnyel, a valódi szöveggel. Néhány évente esszében számol be a mainstream sajtó a költészet hanyatlásáról, vagy éppen a haláláról, általában az éppen élő költőket hibáztatják a műnem marginalizálódásáért, aztán védőbeszédnek parázs vitába szállnak ezzel a blogoszférában, mielőtt a kultúra, ha kultúrának nevezhetjük, figyelmét, ha figyelemnek nevezhetjük, ismét a jövőre szegezné. De miért nem tesszük fel a kérdést: milyen műnemet határoz meg – évezredek óta – az ilyen vád- és védőbeszéd sormintája? Többen értenek abban egyet, hogy utálják a költészetet, mint ahányan abban meg tudnának állapodni, mi is a költészet. Én sem vagyok oda érte, és nagyrészt köré szerveztem az életem (jóllehet nem akkora fegyvellemmel és képességgel, mint Marianne Moore), és nem élem ezt meg ellentmondásként, mivel a költészet és a költészet utálata számomra – talán más számára is – szétbogarozhatatlan.

Caedmon, az első angol nyelvű költő, akinek ismerjük a nevét, álmában sajátította el az éneklés művészetét. Béda *Historiája*<sup>3</sup> szerint Caedmon írástudatlan tehénpásztor volt, aki nem tudott énekelni. Mikor valamilyen örömnépen úgy döntöttek, hogy mindenkinek éneket kell mondania, Caedmon szegyenében elvonult, talán azt állítva, hogy az állatokat kell felügyelnie. Egyik este valaki tovább akarja adni Caedmonnak a hárfát, de ő kimenekül az istállóba. Ott aztán, a patások között rejtélyes alak látogatja meg, talán Isten. „Énekelned kell nekem”, mondja Isten. „Nem tudok”, válaszolja Caedmon, talán épp e szavakkal. „Ezért alszom az istállóban ahelyett, hogy mézsört innék a tűz körül a barátaimmal.” De Isten (vagy az angyal, vagy a démon – a szöveg bizonytalan) követeli az éneket. „De miről énekeljek?”, kérdezi Caedmon, aki, gondolom, kétségbeesett, és rémálmában, hideg verejtékben úszik. „Énekelj a teremtett dolgok kezdetét”, utasítja a látogató. Caedmon kinyitja száját és – csodálatára – gyönyörűen áradó strófákban magasztalja az Istent.

Caedmon költőként ébred, aztán szerzetes lesz belőle. De a költemény, amit ébredés után énekel, állítja Béda, nem olyan jó, mint amit álmában énekel, „*a dalok, legyenek is a legtökéletesebben megmunkáltak, nem tehetők egyik nyelvről a másikra át, szóról szóra, anélkül, hogy elveszítenék méltóságukat és érté-*

3 Beda Venerabilis: *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* [Angol egyháztörténet]. Az angolszász történetírás egyik legfontosabb, latin nyelvű forrása. Feltehetőleg 731-ben készült el.

küket”.<sup>4</sup> Hogyha igaz ez az ébrenlét világában, mégúgy igaz az áloméra. A költemény, amelyet Caedmon visszahoz az emberi közösségnek, szükségszerűen pusztá visszhangja csupán az eredetinek.

Allen Grossman, akinek a Caedmon-olvasatával kalózkodom itt, ebből a történetből (és sok változata van e történetnek) durva következtetést von le: a Költészetet a véges és a történelmi – az erőszak és a különbözőség emberi világának – túlszárnyalása és a transzcendens és az isteni elérése iránti vágy szüli. A transzcendens ihlete indít a versírásra, az készlet az énekmondásra. De amint a konkrét vershez nyúlsz, s távolodsz az ihlettől, a végtelen dalát befolyásolják a végesség körülményei. Álmodban a strófaid elpusztíthatják az időt, szavaid lerázhatják magukról használatuk történetét, ábrázolhatod, ami nem ábrázolható (pl. az ábrázolás megteremtéséről magáról), de mikor felébredsz, mikor visszatérsz barátaidhoz a tűz köré, ismét az emberi világban vagy, annak rugalmatlan törvényeivel és logikájával.

Ezért a költő tragikus figura. A költemény mindig a kudarc lenyomata. „Eldönthetetlen konfliktus” van aközött, hogy a költő egy másik világot vágyik megénekelni, és – ahogyan Grossman fogalmaz – „a bármely világ felépítéséhez szükséges anyagokban benne foglalt másikkal szembeni ellenállás” között. Egy Hart Crane-ről szóló esszéjében alkalmazza Grossman a „virtuális költemény” fogalmát – amit mi nagybetűvel talán Költészetnek hívhatunk, ez a médium absztrakt potenciálja, amit a költő érez, mikor hívja az ének –, s ezzel állítja szembe az „aktuális költemény”-t, amely szükség szerint cserben hagyja ezt az ihletet, amikor belép az ábrázolás világába.<sup>5</sup>

Itt megspórolom a gyönyörű kacifántok kifejtését, Grossman miként jut keveset olvasott, ám örületesen briliáns esszéiben arra a belátásra, hogy a verseket „keserű logika” predesztinálja strukturálisan, s ezt semmilyen fokú virtuozitás nem győzheti le: a Költészet nem nehéz, hanem lehetetlen. (Ebből talán megérthetjük Moore-t: legyen a legmélyebb megvetésünk az egyes vers iránt, mivel csak az aktuális és a virtuális közötti szakadékot lemérhetővé tevő könyörtelen olvasás által tapasztalhatjuk meg, ha nem is a valódi költeményt – nincs olyan –, a valódi helyét, bármit is jelentsen ez.) Grossman azért szólít meg, mert – mint annyi más költő – a cselekvésvágyam és a cselekvőképességem között tátongó űrben élek, és ebben a szétválasztottságban nemcsak saját korlátaimmal találok szembe magam (noha természetesen azokat is érzem), hanem a műnem szerkezetével is, amiként én felfogom. Újra és újra szembetalálok magam ezzel az imp-

4 Lerner Szent Béda munkájának modern angol fordításából veszi az idézetet. Beda: Ecclesial History of the English Nation.

5 Lerner mindvégig alkalmazza a virtuális–aktuális (virtual–actual) fogalompárt. Ezek magyarra talán úgy volnának legmegfelelőbben lefordíthatók, hogy valódi és tényleges/megvalósult, ám érzésem szerint így a szövegben sokszor elveszne-elmosódna terminusjellegük. Végül is úgy döntöttem, hogy a lehetőségek szerint következetesen megtartom ezt a fülnek elsősre talán idegen fogalomhasználatot. Természetesen vannak szöveghelyek, ahol Lerner maga is játszik a szavak jelentésével: ott én is engedtem a szöveg és a nyelv akaratának, és igyekeztem a fent említett jelentéseket variálva magyar megfelelőt találni.

licit struktúrával bármely kijelentésben, legyen szó a költészet ellen fogalmazott vádbeszédről vagy a költészet segítségére siető védőbeszédről.

A költői logika keserősége azért különösen fanyar, mert már fiatalunkban azt tanították, hogy pusztán emberségünkől kifolyólag mindannyian költők vagyunk. Képességünk, hogy verset tudunk írni, tehát bizonyos értelemben emberségünk mércéje. Ezt tanították legalábbis nekünk Topekában: mindannyian érzéseket hordozunk magunkban (pontosan hol is?); a költészet ennek a benső terepnek a legtisztább feltárulkozása (ahogy egy narancs levedzve feltárul?). Mivel a nyelv a közösség anyaga, és a költészet a csonkíthatatlan individualitásunk nyelvének feltárulkozása, személyiségünk szorosan kötődik a költőségünkhöz. „Költők vagytok, és nem is tudtok róla”, szokta mondani X tanár úr második osztályban; akárhányszor mondanunk sikerült valamit, ami véletlenül rímelt, ezzel a kis refrénnel válaszolt nekünk. Úgy gondolom, ez a vicces klisé a költészet univerzalizálásába vetett igaz hitről árulkodik: sok gyerek tanul zongorázni, mások szteptáncolni, mégse mondjuk, hogy minden gyerek zongorista vagy táncos. Te viszont költő vagy minden körülmények között, ha tudsz róla, ha nem, mivel egy nyelvi közösség része vagy – akár csak azáltal, hogy valaki megszólít: „te” –, költői képességekkel vagy felruházva.

Ha felnőttként elég ostoba vagy más felnőtteknek elmondani, hogy (még mindig!) költő vagy, ők válaszként gyakran azt mesélik el, miként távolodtak el a költészettől: *Gimiben írtam; Főiskolán firkálgattam*. Általában mostanra már egyikük sem ír. Azt mondják, van egy unokahúguk vagy unokaöccsük, aki ír verseket. Ezeknek a túl jól ismert találkozásoknak – legutóbb a fogorvosnál, szám szétfeszítve, míg X doktor egy kis tükröt tolt a torkomba, mintha legbensőbb érzéseim után kutatna – nehezen leírható a hangneme. Szégyellni való a költőnek – nem tudtál valami rendes munkát találni, magad mögött hagyni ezt a gyerekes játékot? – és szégyellni való a nem költőnek, mivel el kell ismernie a költészettől való teljes körű elidegenedését, ami felsérti a vers és az én között hitt köteléket. E romantikus kapocs szellemében az eltávolodás a költészettől a tiszta emberi létezés lehetőségétől való távolodássá válik, s aki így jár, annak a konkrét történelmi helyzetben való tényleges létezés viszontagságaival kell szembenéznie, két kezével a számban. Az volt az érzésem, hogy X doktor, miközben a kis tükrével zápfogaimat kocogtatta, megvetette a gondolatot, hogy valódi költészet születhet az ilyenfajta feltárulkozásból. És X doktornak igaza volt: nincs valódi költészet; végső soron és legjobb esetben csupán helye van neki.

A kínos és feszült társalgás költő és nem költő között – ezek leggyakrabban repülőn, orvosi rendelőben vagy napjaink valamelyik másik nem helyén történnek – apró személyközi hasadék, ami megmutatja, a költészet mennyire szétbogarozhatatlan a közösségi életről alkotott képzetünktől. Bármit is gondolunk egyes versekről, a „költészet” szavunk a személyes és a közösségi, a benső és a külső találkozási helyét jelenti: képességem, hogy költőileg fejezzem ki magam, és hogy értelmezzek ilyen önkifejezéseket, alapvető követelménye a társadalmi elismerésnek. Ha nem érdekel a költészet, vagy eltaszítva érzem magam valamelyik vers-től, akkor vagy én hagyom cserben a társadalmat, vagy a társadalom hagy cserben engem. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy X doktor vagy bárki más így

gondolkozik, vagy hogy ezek a költészetről szóló feltevések mindenki számára és ugyanolyan mértékben jelen volnának, vagy hogy ez lenne az egyetlen és legjobb módja a költészetről való gondolkodásnak, de meggyőződésem, hogy a szégyen, a gyanakvás, a düh, ami az ilyen találkozások során gyakran érzékelhető, abból a gondolatból ered, hogy a költészetnek döbbenetes társadalmi tétjei vannak (együtt azzal a gondolattal, hogy döbbenetesen a szélre van szorítva). Ezek a tétetek teszik az egyes verseket sértővé: ha a mellettem ülő, miközben Denver felett körözünk a leszállási engedélyre várva, dalt kér, verset követel, amely egyetlen közösségben egyesíti az első- és másodosztályt, nem vagyok rá képes. Talán mert nem tudok dalt költeni, vagy mert a közönség nem képes meghallgatni, de az is lehet, hogy a Költészet érzékeli a követelés képtelenségét. Ez lehet az egyik alapvető oka annak, hogy a költészet gyakran a lenézés falába ütközik nézetkülönbség helyett, emiatt pellengérezik ki rendszeresen, ahelyett, hogy egyszerűen békén hagynák: a legtöbbször magában hordozza annak a legalábbis halvány gondolatát, hogy kapcsolat van a költészet és a versek által megvalósíthatatlan emberi lehetőségek között. Költőnek lenni, annak tehát, aki saját bevallása szerint verseket csinál, éppen ezért szégyen és vád.

És hogyha elég ostoba vagy ahhoz, hogy költőként határozd meg magad, mindenkor beszélgetőtársad valószínűleg megkérdezi: *közzölt* költő? És ha azt válaszolod, az vagy, valóban, egy közzölt költő, akkor legalábbis kissé bizonytalanul, de mégiscsak le van nyűgözve. Miért? Nem arról van szó, hogy akár ő, akár bárki, akit ismer, olvasná a költészeti folyóiratokat. És mégis van valami mély igazság, azt gondolom, abban, hogy reflexből a nyilvánosság iránt érdeklődik. Mintha azt kérdeznék: „Mindenkinek tud verset írni, de a te költészetedet, legbensőbb lényed lepárlását mások is autentikusnak és érthetőnek találták? Köröz az emberek között, olvasókra talál, bármilyen kevésre is, Emberekre?” Ez magyarázza az egyébként zavarba ejtően tartósnak bizonyuló összefüggést költészet és hírnév között – zavarba ejtő, mivel nincs költő, aki az átlagember számára híres volna. A hírnév bizonyítékát követelni annyi, mint bizonyítékot követelni arról, hogy az istállóbeli álom dalai változatlanul visszatáltak a táború társadalmi világába, hogy a dalod egészen egyénien rád szabott és egyszerre példaértékű mások számára.

(Az ezredforduló táján, amikor egy apró költészeti és művészeti folyóirat szerkesztője voltam, számíthattam a beküldött szövegek feltartóztathatatlan folyamára – a címünk elérhető volt online – olyan emberektől, akik egészen egyértelműen soha nem olvasták a kiadványunkat, de kísérőlevelükből sütött az elszántság, hogy *bárhol* nyomtatásban láthassák a verseiket. Néhány – több tíz – ezek közül azt magyarázta, hogy a szóban forgó költő halálos betegségben szenved, és nyomtatásban akarja, muszáj látnia a verseit, mielőtt meghal. Itt van előttem három, amiben szerepelt az a mondat, hogy „Nem tudom, mennyi időm van még hátra”. Szintén számos levelet kaptam raboktól, akik úgy érezték, a verspublikálás a számukra adott legjobb lehetőség, hogy bizonyítsák, emberi lények, többek pusztán bűnözőknél. Nem kívánom gúnyolni ezeket a költőket; annak példaként kívánom őket megmutatni, mennyire erős az implicit kapcsolat a költészet és a költő emberségének társadalmi elismerése között. Olyannyira erős ez a képzet,

hogy a szóban forgó írók nem látják ellentmondásosnak azt sem, hogy személyiségüket egy olyan folyóiratban kísérlik megőrizni, amelyet egyetlen ismerősük sem fog látni. Mintha az adott vers és a megjelenése nem is számítana; az számít, hogy a költő maga tudni fogja, s azt mondhatja másoknak, hogy ő közölt költő: ezt a megkülönböztető jelet senki – sem a halál, sem a jogfosztás általi társadalmi halál – nem veheti el tőle. A költészet közönség nélkül tesz híressé, ám ez egyfajta absztrakt vagy protohírnév: nem több annál, mint hogy ismernek a tágabb közösségben, mert tudom, hogy ismerhetnek, nem több annál, mint hogy tudják a nevem, hiszen van nevem: *Költő vagyok / és ti tudjátok.*)

És hogyha elég ostoba vagy ahhoz, hogy költőként határozd meg magad, mindenkori beszélgetőtársad valószínűleg megkér, hogy nevezd meg a kedvenc költőidet. Ha azt mondom, „Cyrus Console”, elréved, mintha emlékei közt kutatna, és bólint, mintha majdnem sikerült volna felidéznie munkásságát és nevét, még ha természetesen ez nincs is így (a több száz nem költő ismerősöd közül, aki feltette ezt a kérdést, soha egyik se tudta még). De úgy döntöttem – úgy döntök, miközben írok –, hogy elfogadom ezt a tekintetet, és értékelem. Imádom, hogy a nem költő úgy kondicionált, hogy azt higgye, a név és a munkásság majdnem elérhető távolságon belül vannak, noha az utóbbi évtizedekben csak esküvőn és temetésen találkozott verssel. Imádom, amikor úgy tesz, mindjárt eszébe jut egy bizonyos sor, de aztán lassan megrázza fejét és bevallja: soha nem hallott róla; nem rémlik. Más dolgok mellett ez is a költészet követelményeinek egyik (alig több mint félig tudatos) megjelenési módja, ezen a ponton jóformán izomemlék: a vers az én és az embertársaim közötti közvetítés technológiája; a versnek magában kell foglalnia engem, fel kell ismernie engem és felismerhetőnek kell lennie – olyannyira felismerhetőnek, hogy fel kell tudnom idézni akár anélkül, hogy valaha láttam volna, akár Isten arcát.

Ezeket a találkozásokat azért tartom fontosnak, mert napjainkban azoknak a költészetről szóló alapvető dialógusok halvány leszármazottjainak tartom őket, amelyek bármily bizonytalanul, de meghatározták, milyen módon kárhóztatható vagy védhető a Nyugat. Platón a történelem legnagyobb hatású, a költészet ellen intézett kirohanásában arra következtet, hogy a köztársaságban nincs szükség költészetre, mivel a költők rétorok, akik képzeletük kivetüléseit igazságként adják elő, ami az igaz város polgárainak, különösen a könnyen befolyásolható fiatalságnak a korrumpálódásával fenyeget. (Szókratész *Az állambeli kérdései* annyira irányítottak és teli vannak csapdákkal, mintha beszélgetőtársainak szájában matatna a keze.) Az egyetlen különbség Platón Szókratésza és X doktor között, hogy Szókratész féli és zokon veszi a tényleges költői beszéd bomlasztó erejét – míg X doktor valószínűleg azt féli és veszi zokon, hogy nem képes meghatódni a költészettől, vagy felérni ésszel, mi a költemény. Mégis, ahogyan Szókratész a költőket faggatja – mit tudnak valójában, miben vannak valójában hasznunkra –, sok kortársam számára ismerős lehet. Platón/Szókratész a nyelvet a filozófia médiumaként igyekszik megvédeni a költők oktalanságától, akik csak kitalálnak dolgokat, ahelyett, hogy eredeti igazságokat fedeznének fel. A Platón-dialógusok gyakran emlegetett ironiája ugyanakkor, hogy azok maguk költőiek – formájuk szerint nagy képzelőerőről tanúskodó dramatizált gondolat-

kísérletek. Azt mondhatjuk, Szókratész („ő, aki nem ír”, ahogy Nietzsche mondta róla) újfajta költő, aki rájött, hogyan szabaduljon meg a költeményektől. Amellett érvel, hogy nem létezik olyan költészet, amely kifejezhetné a világ igazságát, míg az ő dialógusai legalább közelítik ezt az igazságot azáltal, hogy megsemmisítik azokat az állításokat, melyek birtokolni hiszik. Szókratész a legbölcsebb mindenki közül, mivel tudja, hogy semmit sem tud; Platón költő, aki a költészet legközelében marad, mivel megvet minden aktuális költeményt. Minden létező költemény hazugság, és Platón a mellettük szóló érveket „olvassa”, és cáfolja, hogy a vég nélküli dialogikus eszmecsere tüntesse ki mint értelmet, az aktuális költemény hamis ábrázolásával szemben. Szókratikus ironia: mély megvetés. Platón híres támadását a költők ellen éppen ezért olvashatjuk a költészet védelmeként – a költemények ellenében. Szókratész: „Az égbolt fölötti tájat még nem énekelte meg földi költő és méltóan nem is fogja megénekelni soha.”<sup>6</sup>

Emlékszem, mikor először olvastam Platón a topekai Shawnee Megyei Könyvtárban, és azt éreztem, a költészet bizonyára nagy erejű művészeti forma, ha az igaz város sorsa azon múlott, hogy sikerül-e elnyomni. Hány költő saját művészetének politikai hatásába vetett túlzó hite és hány kritikus az aktuális költemények elmaradó társadalmi hatása feletti csalódása gyökerezik abban, hogy Platón ránk, a költőkre ruházta a száműzetés megtiszteltetését. Természetesen volt számos költő, akiket írásaik miatt a totalitárius rendszerek száműztek, vagy még rosszabbat tettek velük; tisztelnünk kell azokat, akik – ahogy Szókratész maga is – a nyelvükért haltak meg. De *Az állam* költők ellen intézett támadása több ezer évre megtámogatta azt a bizonytalan elképzelést, hogy a költészet komoly politikai tétellel bír, még olyan kontextusokban is, amikor senki nem tud egy költőt mondani vagy idézni egy versből. Bárki olvassa el *Az államot* (akár csak kivonatolva), arról győződik meg, hogy a költészet égető társadalmi kérdés. Mikor először neveztem magam költőnek, tudtam, ez fontos lépés volt, nem azért, mert az aktuális költemények hatása akkora lett volna, hanem mert a nyugati hagyomány egyik alapító atyja meg volt arról győződve, hogy a költőktől meg kell szabadulni. (Hogy milyen különbséggel értette Szókratész és értettem én a „költő” és a „költemény” fogalmakat, sosem jutott eszembe; a lényeg, hogy a munkásságomat forradalminak képzeltem; mint annyi más költő és kritikus, idealizmusom a platonikus megvetésből nyertem.)

Nem álltam le természetesen a görögöknél. Mikor a reneszánsz körében olvastam, még többen támadták a költészetet, érvelésüket gyakran Platónéra alapozva – a költészet haszontalan és/vagy bomlasztó (valamiképp egyszerre erőtlen és veszélyes); értéktelenebb, mint a történelem vagy a filozófia; és ami a legfontosabb, bármely más alkotásmódnál kevésbé valódi. Philip Sidney híres és szép és zavarba ejtő munkája, *A költészet védelmében* – ami segített a költőknek és költészetkritikusoknak megszervezni védelmüket – nem az aktuális költemények magasztalása, mint inkább az imaginatív irodalom ideáljának felállítására. A költészet, írja Sidney gyönyörű prózanyelvén, felsőbbrendű mind a történelemhez, mind a filozófiához képest; meg tud minket hatni, nem csak tényeket tanítani; a

6 Platón: *Phaidrosz*, 247c (ford. Kövendi Dénes–Simon Attila), Atlantisz, Bp., 2005, 45.

költő olyan teremtő, aki a természetten felül tud emelkedni; ezáltal a költészet a bennünk lévő fenségessel képes kapcsolatba léptetni minket; és így tovább. De Sidney nem foglalkozik a gyakran elég gyatra egyes versekkel: nem azt kellene mondanunk, hogy „a költészet visszaél az emberi elmésséggel, hanem az ember elméssége él vissza a költészettel” – nem kellene a költészetet a rossz versek miatt kárhozható. Védőbeszéde végén ahelyett, hogy jelentős versekből hozna példákat, Sidney csupán lekicsinylően beszél azokról, akik „nem hallják a költészet éteri muzsikáját”. (Én sem hallom.)

Még a költészet legszenvedélyesebb romantikus védelmezői is újraírják a költemények elégtelenségének gondolatát. Shelley szerint: „bizonyára csak halovány árnyéka a legdicsőbb költemény is, mit valaha a világ elé tártak, a költő eredeti elgondolásának”.<sup>7</sup> Az eredeti halovány árnyékának koncepciója platónosan hangzik, noha Platón ennyire sem tartotta a költőket. Platón idejében a költészet az őáltala művelni kívánt új filozófia nagytestvére volt; a 19. században a költészet védelmezőinek a művészet fontosságáról kellett állításokat tenniük a saját anyagiasságába belevesző (regényolvasó) középosztály számára, amit Shelley úgy minősített, „mértéktelen haszonlesés és önérdék”.<sup>8</sup> A költészetet mint az anyagiasság alternatíváját védeni, egyszerre folytatása és kifordítása a platóni kritikának. Annyi, mint elfogadni, hogy a költemények kevésbé igaziak – Platón szerint kevésbé őszinték –, mint más alkotásmódok, s ugyanakkor az anyagiasság valóságától való távolságtartást a csillapíthatatlan pénzhétségünk és birtoklászvágyunk nagyvonalú alternatívájaként állítani be. Ez lehetővé teszi a költők és védelmezők számára, hogy a költői nyelv képességeit ünnepejék – az „eredeti koncepciókat” – az igazi költemények „halovány árnyéka” felett és azok ellenére.

Ahogy – bevallottan rendszertelenül – átrágtam magam az évszázadok vonatkozó írásain, az kezdett el motoszkálni bennem, hogy a védőbeszéd műfajának vonzereje nagyrészt abban áll, hogy maga is egyfajta virtuális költészet – lehetővé teszi a költészet érényeinek ábrázolását anélkül, hogy olyan verseket kellene írnod, amelyek behódolnak a keserű aktualitásnak. Arról nem beszélve, hogy a védőbeszéd soha nem idéznek az adott versekből, hanem prózai átiratban őrzik meg a verssorok ragyogó valótlanágát. Hogy első regényem<sup>9</sup> narrátorát idézzem, aki itt saját tapasztalatomat ábrázolja sarkítva: „Többnyire akkor találtam szépnek a verssorokat, ha prózai idézetben olvastam őket, az egyetemi oktatóim által feladott tanulmányokban, amikor a sortöréseket perjelek helyettesítik, ami által az olvasottak nem annyira egy bizonyos versnek, mint inkább a költészet lehetőségeinek visszhangjaként hatottak.”

A költészet végzetes problémáját maguk a költemények jelentik. Ez azt is magyarázza, hogy a költők maguk miért azokat a költőket ünneplik, akik lemondanak az írásról. Az ezredfordulón az egyetem legmenőbb költői Rimbaud-t és Oppent olvastak – két jelentős és nagyon különböző író, akikben közös, hogy

7 Shelley, Percy Bysshe: *A költészet védelme* (ford. Bart István), in: *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*, Európa, Bp., 1967, 233–267., 262.

8 Shelley, i. m., 261.

9 Lerner, Ben: *Leaving the Atocha Station*, Coffee House Press, Minneapolis, 2011.



feladták a művészetet (igaz, Oppen csak ideiglenesen). Rimbaud húszéves kora körül hagyta abba az írást, és fegyverkereskedő lett; Oppen hírhedt hallgatása huszonöt évig tartott, amíg Mexikóban élt, ahova a munkásmozgalmi tevékenysége miatt őt vezáló FBI elől menekült. Rimbaud *enfant terrible*, aki átégeti a mondhatót; Oppen a baloldal költője, akinek hallgatása elkötelezettségét jelzi. „*Mivel nem hallgatók*” – írta egy versében Oppen –, „*rosszak a verseim*”.<sup>10</sup> Hallgatásuk, akárcsak alkotásaik – vagy hallgatásuk mint konceptuális alkotások –, hőssé tette őket az általam ismert feltörekvő költők szemében. Úgy tűnt, mintha az írás olyan stádium volna, amin át lehet esni, mintha a költemények azért volnának fontosak, mivel feláldozhatók a költészet oltárán, hogy aztán hallgatásunkat feltöltsék költői virtualitással. (És a költészet feladása mindenütt ott van a költeményekben – konvenció: a dal elégtelenségéről lamentálsz, szét-töröd furulyádat. A fikció, hogy egy vers talán a költő utolsó verse, az aktuális szavaknak a virtuális ígérését kínálja. Ez a technika legalább Vergilius óta létezik.) Így mind a költő, mind a nem költő eléri a költeménynélküliséget, habár előbbi meghaladja a költeményeket, míg utóbbi eltávolodik tőlük.

Rimbaud-t olvastam a gyepen, jól látható helyen, de közben a legrosszabb angol nyelvű költőket is olvastam. Az egyik első könyv, amit Providence-ben Keith és Rosmarie Waldrop-tól – az ismerőseim közül a két legtanultabb embertől – kaptam, egy antológia volt, ami kis kiadójuknál jelent meg *Pegasus alászáll* címmel, „*a legjobb rossz versek könyve*”, egy könyv, amely James Wright szerint nem tartalmaz „*semmi közepszerű*”-t!<sup>11</sup> Ez a tényleg pokoli versekből álló antológia persze sokszor nevetséges, de ezzel idealizmus is keveredik: a legrosszabb verseket olvasva megérezhetjük, igaz, negatívumként, a költői lehetőségek visszhangját. Gondoljunk Platón érvére a *Phaidón*-ból, amit „*a tökéletlenség érve*”-ként ismerünk: ahhoz, hogy valamilyen dolgot tökéletlenként fogjunk fel, a tökéletesség valamifajta ideájával kell rendelkezünk. Ha egy almát tökéletlennek látunk, kell lennie egy tökéletes Almának, ami különb bármely almánál. (Mások mellett Descartes ennek az érvelésnek egy verzióját használja később, amikor Isten létezéséről gondolkodik: tudom magamról, hogy tökéletlen lény vagyok, tehát birtokában vagyok a tökéletes Lény ideájának, amihez magamat mérem.) Amikor egy költemény radikális kudarcát tapasztaljuk, bizonyára valamilyen ideához mérjük, a Költeményhez.

Mi van akkor, ha „*a költészet éteri muzsikájának*” meghallásához akkor kerülünk a legközelebb, ha a legrosszabb földi muzsikáját hallgatjuk, és a kettő közötti távolság mértékét tapasztaljuk meg? Emlékszem, Waldropék felolvasásaik során olykor elővették William Topaz McGonagall szövegeit is, a 19. századi skót költőről a Wikipédia azt állítja, „*minden idők legrosszabb költőjeként tartják számon*”, és *A Tay hídi katasztrófa* című verse pedig a valaha komponált egyik legrosszabb költemény. 1879 telén Dundee városában leszakadt a híd a vonat alatt, minden

10 „*Because I am not silent the poems are bad.*” A mondat Oppen naplójából származik, melyet a 25 éves hallgatása után, a '60-as években vezetett.

11 *Pegasus Descending. A Book of the Best Bad Verse*, szerk. James Camp–X. J. Kennedy–Keith Waldrop, Burning Deck, 2003.

utas belehalt a szerencsétlenségbe. McGonagall verse (mely egy trilógia középső darabja; az első a frissen átadott hidat, a harmadik a baleset után újraképzett hidat magasztalja) így kezdődik:

*Beautiful Railway Bridge of the Silv'ry Tay!  
Alas! I am very sorry to say  
That ninety lives have been taken away  
On the last Sabbath day of 1879,  
Which will be remember'd for a very long time.<sup>12</sup>*

*Ezüst Tay folyón gyönyörű vasúti híd!  
Jaj, fájdalom! Sajnálattal mondom a hírt,  
Kihunyt kilencven élet pislá lángja itt  
1879 legutolsó szombatán este,  
Igen sokáig emlékeznek majd még erre.*

Számomra az a megejtő ebben a költeményben, hogy mikor egy hibás hídról akar megemlékezni, McGonagall maga is tökéletlenül teszi. A cél, hogy a jelen katasztrófáját és a jövőt összekösse, hogy az időn átívelő közösséget alkosson, de technikája látványosan kudarcot vall. Mint bármely rosszul megmunkált alkotás, rosszak a mértékei, ritmusa suta és egyenetlen. Az világos, hogy McGonagall minden erejét összegyűjti, hogy a metrikus hagyományhoz illeszkedjék, nem akarja felforgatni, de az első sorban szerencsétlenül találkozó kettes és hármas ütemek azt mutatják, hogy noha bevett elemekből (felismerhető verslábakból) építkezik a szerző, a sorokon mégsem érezni, hogy azok határozott (jambikus, trochaikus, daktilikus, anapestikus stb.) sorfajhoz vagy (bukolikus, elégikus, balladai) beszédmóddhoz tartoznának. Azt hiszem, az első sor felütését daktilusnak olvasom (egy hangsúlyos szótagot két hangsúlytalan követ – BEAUtiful), és ugyanezt a hangsúlymintát próbálom aztán ráerőltetni a „railway bridge”-re is.<sup>13</sup> De a „bridge” szót hangsúlytalanul olvasni (kiváltképp úgy, hogy annak milyen fontos tematikai szerepe van a versben) furcsa, úgyhogy inkább mégis úgy döntök, hogy a természetes hangsúly szerint olvasom, RAILway, és a hármas ütemeket visszabontom kettesekre. Ez az összevissza versmérték (és a versritmus emelkedése és ereszkedő lejtése) a „silv'ry” szó középső magánhangzójának látszólag szükségszerű eliminálását nevetségessé teszi. Ennek csak akkor volna értelme, ha a „silvery” szó egyébként nem férne bele a tökéletesen szerkesztett metrikai rendszerbe – amilyenről itt szó sincs.

A „silv'ry” rövidítésének gyászos megoldása jól jelzi, mennyire szerencsétlenül integrálja a tragédiát egy hagyományba, vagy a halálhírt egy emberi közösségbe. Millió módon volna támadható McGonagall elégiakísérlete, de fontosabb

<sup>12</sup> A következő verselemzésben meghagytam az eredeti szöveghelyeket – máshogy nem volna értelme –, de fordításban közlöm a versrészletet.

<sup>13</sup> Az angolban – ellentétben a magyarral – nincsen az egyes szótagoknak hosszú vagy rövid értéke, időmértékes verselés helyett náluk hangsúlyváltó versrendszerről beszélhetünk.

most számomra az, hogy – amiként képtelen a versprozódia hangsúlyainak kiszámítására – valami zavaróan (és komikusan) nem stimmel azzal, ahogyan az életeket és az időt szemléli. „I am very sorry to say” – „Sajnálattal mondom a hírt” –, ez igencsak elszomorító kifejezése a szomorúságnak, de talán még kegyetlenebb, ahogyan édeskésen elénk tárja az elhunytak számát – egy üres statisztikai absztrakciót, vaskos és számító, pontosan akkor, amikor azt várom a költőtől, hogy javaslatot tegyen valamilyen értékmércére, vagy legalább jelezze ez iránti vágyát. (Egyébként állítólag McGonagall téved az elhunytak számában: újabb kutatások szerint csak hetvenötön haltak meg a balesetben.) A szombat napjának említése alighanem a hívőket kívánja megszólítani, bevezetni az óramű helyett egy messianisztikus időszámítást, de bármilyen megváltást hordoz is ez a részlet, azt visszavonja az „1879”, ami épp annyira hideg és absztrakt, mint a „kilencven”. És mivel a numerikusan írt évszám a maga elsőre összeszámolhatatlan hat<sup>14</sup> szótagjával nagy falat, a sorvég végül prozódiai vonatbaleset. Aztán az „1879”-re rímelő „time” – összerímelni egy puszta számot a nyelv legáltalánosabb [idő]tartamra vonatkozó szavával – garantálja, hogy a bizonyos dátum, amelyet a költemény az emlékezetben megőrizni hivatott, naptári absztrakcióvá silányul. A „very long time” a szerencsétlenség szerencsétlen leírása után egészen nevetséges, úgy hangzik, mintha birka módra azt a közhelyet kérődné vissza, hogy a költemény szavatossága generációkon át kitart. Mintha McGonagall azt mondaná: erre a dátumra még az 1890-es években is emlékezni fognak. Vagy legalább 1883-ig – hiszen négy év végül is igen sok idő. És csak ront ezen a rémes sorpáron, hogy refrén: még háromszor visszatér a versben.

És ahogyan elkalapálom itt McGonagall versét kirívó hibáiért, azon kapom magam, hogy mondandómból az következik, a versnek a következőket kellene teljesítenie: felismerhető ritmusképletet kell alkotnia a közösség számára (mivel átveszi az örökölt prozódiai mintázatokat) és elvitathatatlanul egyedinek is kellene lennie (mivel úgy az átvett mintázatban kifejeződne McGonagall saját költői hangja), egy olyan ritmusképletet tehát, amely kiteljesíti azt, amit a vers ábrázolni igyekszik – az elhunytak integrációját a közösségi emlékezetbe, ahol még sokáig élhetnek. Azt sugallom, hogy van olyan mértéke – a mértéket költői és nem költői értelmében véve – az életeknek és az időtartamnak, mely ellenáll a numerikus felválthatóságnak, és mind szó szerint, mind átvitt értelemben összerímeli a múltat és a jelent. McGonagall-bírálatom azt sugallja, elképzelhető olyan költemény, mely felülemelkedik a reprezentáción és legyőzi az időt. A McGonagallal szemben támasztott elvárásaim lehetetlenek.

Figyelemre méltónak találok, hogy McGonagall csapnivalósága azok számára is evidens, akik egyébként nem olvasnak költészetet. Szavald el ezt a verset egy barátodnak, akit nem érdekelnek a versek, vagy nincs jelentős tapasztalata a költészet terén, aki azt állítja, nem tud róla semmit, és lefogadom, azt fogja mondani – ha rá tud mutatni a hibákra, ha nem –, hogy ez a vers legalábbis nagyon, *nagyon* rossz. McGonagall legalább kudarcában sikeres, hiszen az általánosan felismerhető, ilyenként tehát közösséget teremt. „Felismerem, ha látom”, szól Stewart bíró

14 A magyarban nyolc.

híres mondása a hardcore pornográfiáról, és Louis Malle *Les Amantes* című filmje, amelyet Ohio állam be akart tiltatni, nem felelt meg a kategóriának.<sup>15</sup> Jóval nehezebb megegyezni abban, hogy mi teszi a sikeres verset, ha látjuk (például nagyra becsüljük Tolsztojt, pedig utálta Shakespeare-t), mint megegyezni abban, hogy éppen egy szörnyű darabban van dolgunk. Azt hiszem azért, mert érezzük az olyan versben, mint McGonagallé, az óriási ambíciót, sokkal intenzívebben érezzük, mivel ambíciója alaposan meghaladja a költői képességeit. Egy kevésbé rossz költő keze alatt nem válna ennyire tapinthatóvá, ennyire közvetlenné a virtuális és az aktuális költemény közötti távolság. *Semmi középszerű*: minél pokolibb élmény az aktuális, annál magasabb elvárásokat sejtethetünk a virtuálisban.

(Épp most beszéltem telefonon egy barátommal, a költő és kritikus Aaron Kuninnal – szintén, nem véletlenül, Grossman-tanítvány –, és megemlítettem neki, miként olvasom *A Tay hídi katasztrófát*, amire ő elmondta, hogy Grossman székfoglalója a Johns Hopkins Egyetemen McGonagallról és a Tay hídról szóló költeményekről szolt.)

Alig ötven évvel azelőtt, hogy McGonagall megírta *A Tay hídi katasztrófát*, és nagyjából ötszáz mérföldre Dundee-től, John Keats azt a hat darab ódáját írta, amelyeket sokan a költészet éteri zenéjéhez legközelebbi dolognak tartanak angol nyelven. Nem kezdek el példálózni, hogy Keatsnek (vagy éppenséggel bárki másnak) mennyivel jobb füle volt, mint McGonagallnek, de azon megütköztem, hogy még Keats legmézesebb ódái is arról az ideális verszenéről szólnak, amelyet maguk nem képesek megszólaltatni. Az *Óda egy görög vázához* részlete:

*Édes a hallott dal, de mit a fül  
meg sem hall, még szebb: halk sípocska, zeng!  
Ne testi fülnek! gyöngyözd remekül  
lelkembe ritmusát, mely csupa csend!*<sup>16</sup>

Számos irodalmár elemezte már Keats írásművészetének technikai erejét: ahogyan költeményei felfüggesztik az időt, vagy másállapotokba repítik az olvasót, ahogyan verssorainak zenéje transzba ejt. Michael Clune-ra – egy másik Grossman-tanítványra – támaszkodva hangsúlyozom, hogy (1) minden Keats iránti nagybecsülés ellenére sem tapasztalom a transz állapotát, amelyről annyian beszélnek (és azt is nehezemre esik elhinni, hogy ők megtapasztalták, mivel nem láttam még transzszerű állapotban egyetlen irodalmárt sem); és (2) Keats költészetének magva az, amit Clune „a virtuális zene képei”-nek nevez – olyan zene, amelyet Keats le tud írni, de nem tud megvalósítani (senki sem tudja: nem nehéz, hanem lehetetlen). Az irodalmi formák nem képesek létrehozni azt az emelkedettebb zenét, amit Keats elképzelt, csupán jelképezni tudják, ami tulajdonképpen nem különbözik attól, ami McGonagallnek is sikerül azáltal, hogy olyan rettenetes. Keats rendkívüli képességei, összefonódó hangzói csábítanak,

<sup>15</sup> Malle 1958-as filmje, a *Szeretők* a francia újhullám egyik úttörője, Ohio-ban 1964-ben akarták betiltatni, melyet Potter Stewart bíró elutasított.

<sup>16</sup> Tóth Árpád fordítása.

hogy elhiggyük, a lehetetlen zene elérhető közelségben van, míg McGonagall főben járó együgyűsége lehetővé teszi, hogy a zene lehetőségeit annak ellentétével találkozva sejtjük meg. Egyikük sem képes felmutatni az eredetit, és a mesteri Keats nem is tesz úgy, mintha képes lenne. A *Hyperion* következő soraira gondolok: „*A living death was in each gush of sounds, / Each family of rapturous hurried notes, / That fell, one after one, yet all at once*” [„Egy-egy halál / Élt minden ömlő hangban, áradó / Futamban, ahogyan egymás után / És mégis mind egyszerre kiszakadt”<sup>17</sup>] – gyönyörű ekphrasztikus verssorok, de amit leírnak, nem megvalósítható emberi számítás szerint.

Személy szerint sosem találtam a keatsi eufóniát olyan erőteljesnek, mint Emily Dickinson disszonanciáját. Talán mivel Dickinson csüggedt metrumbaiban és kancsal rímeiben egyszerre tapasztalhatom meg mind a hangzavart (habár ez Dickinsonnál hátborzongatóan baljós és irányított, egyáltalán nem olyan, mint McGonagallnál), mind a virtuóz rugaszkodást a szférák zenéje felé. Mindjárt bemutatom egy vers példáján, mire gondolok, de mielőtt Dickinson virtualitásának részleteire koncentrálnánk, érdemes megjegyezni, hogy kéziratainak szokatlan természete megnehezíti a Dickinson-kompozíciók értelmezését: költemény vagy valamilyen más műalkotás? Képzőművészeti munka? Például miként értelmezzük a „boríték-írásait” – óvatosan szétszedett borítékok, amelyeknek alakja, érvelnek egyesek, számottevően befolyásolja a dickinsoni nyelvet? Levelei költemények? És mihez kezdünk a szórólapokra írt szövegeivel? És ezek a szövegek, amelyeket összeköteget – kézzel összevarrt – mind-mind szövegváltozatok (melyek, ahogyan az úttörő irodalmár és költő, Susan Howe érvelt, a munkásság nagyobb szerkezetének részei, éppúgy, mint a kereszték, melyekkel Dickinson megjelölte őket). Aztán ott vannak a híres gondolatjelek, amelyekre én szeretek úgy gondolni, mint az aktuális határjeleire, a szavakkal kifejezhetetlen sugallatok vektoraira. Dickinson munkássága minden (főleg férfi) szerkesztői standardizálás ellenére, különösen, ha facsimilében látjuk, megakasztja a költői alapelvek keserű logikáját, mivel a befogadásmódok között oda-vissza kell váltogatnunk – olvasunk, aztán nézünk, a műalkotás pedig nem válik tipikus költeménnyé, és nem is különbözik el tőle. Ez következik abból, ahogy műveiben a lehetségesre helyezi a nagyobb hangsúlyt az aktuálissal szemben:

*I dwell in Possibility –  
A fairer House than Prose –  
More numerous of Windows –  
Superior – for Doors –*

*Of Chambers as the Cedars –  
Impregnable of eye –  
And for an everlasting Roof  
The Gambrels of the Sky –*

---

17 Vas István fordítása. (In: *Hét tenger éneke 1.*, Szépirodalmi, Bp., 1982, 260.)

*Of Visitors – the fairest –  
For Occupation – This –  
The spreading wide my narrow Hands  
To gather Paradise –*

*A Lehetségesben lakom –  
Szebb Otthon mint a Próza –  
Jóval több ott az Ablak –  
Magasra nyit – Ajtója –*

*Cédruserdő Termei –  
Szem nem látja a végét –  
Örökké állnak a Tetők –  
Tág keretük a kék Ég –*

*A legjobb – Látogatók –  
Mást nem is kell – tenni –  
Kitárni mind a két Karom –  
A Paradicsom – ennyi –  
(ford. G. István László)*

*A Lehetőségben lakom –  
Jobb otthon, mint a Próza –  
Számos rajta az Ablak –  
Ajtókbán – szintén győzne –*

*Szobái, mint a Cédrusok –  
Tekintet be nem fogja –  
S örök Tetőnek ott van  
A vápaárkos Égbolt rajta –*

*Látogatói – a legjobbak –  
Birtokba venni – Itt –  
És tágra nyíló szűk marokkal  
Kaparintanám meg a Paradicsomot –  
(ford. MB)<sup>18</sup>*

Ahelyett, hogy – amiként várnánk – a költészet és a próza állnának szemben, előbbit a Lehetőség helyettesíti – egy immateriális lakóhely, csupa küszöb és ég. A költemény drámája a Paradicsom elérésének lehetetlensége; költői birtokba

---

<sup>18</sup> A verset igyekeztem Lerner elemzési szempontjai szerint lefordítani. Később találtam meg G. István László fordítását.

vétele, a versszerkezet kiköveteli, nyitja markát, nincs benne semmi (mert ilyen a lehetőségek düledező házában lakni). A költemény mindent megtesz, hogy hangsúlyossá tegye a „This” rövid [ɪ] és a „Paradise” hosszú [aɪ] i-jei közötti távolságot – ez a versmintázatból következő rímpár –, és ebben megérezzük a távolságot az *itt*, a földön megírható vers és a mennyekben lehetséges Költészet között. A hosszú i-k [aɪ] a ház minden szakaszában megtalálhatók – épp egy ilyenrel indít a vers – és az „eye”, illetve a „sky” hangzását megőrzi a „wide” szó is, mely éppen a „Paradise” fölött van mind a kéz-, mind a gépiratban, ami felhívja a figyelmünk a két fogalom párhuzamosságára, óriási méreteikre. De ez nem képes ellensúlyozni a „This” és a „Paradise” rontott rímpárját, mivel a metrum és a rímminőség feszültségbe kerül a zárlatban, ami miatt az én fülemnek inkább a „Sky” szóra rímel igazából a „Paradise”. A „Paradise” szó normális esetben daktilikus (PARadise), de itt a rím és a skandalható ritmus kikényszeríti az utolsó szótag megnyomását (paraDISE vagy PARaDISE). Versben ez nem szokatlan dolog, ezt leszögezhetjük, de Dickinson általában olyannyira precíz, hogy aggódni kezdek: talán túlságosan megnyújtom a „Paradise” szót, elferdítem picit, hogy kijöjjön a rím, vagy éppen elengedem a rímet, mivel a kiejtést részesítem előnyben; választanom kell: „egyik a másik után” – a szó fokozatosan bomlik ki a maga ideje szerint –, vagy „mindent egyszerre” – a rímek vertikálitása dominál. Mindez virtualizálja a házat, ami a költemény, a virtuozitás és a szándékolt disszonancia kevercsével egyszerre ragad meg valamit Keats zenéjéből és McGonagall összerogyó hídjából.

McGonagall, Keats, Dickinson – úgy teremtik meg a valódi helyét, hogy az emberi számítás szerint megírhatatlan ideális Költemény negatív képét alkotják meg. A borzalmasnak és a kiválónak (és a némának) több köze van egymáshoz, mint a középszerűnek, a jónak vagy az egész jónak, mivel ők a pusztá aktuális ellen lázadnak, mélyen megvetik azt (vagy mint azt a fájdalomosan komolykodó McGonagall esete mutatja, maguk váltják ki a megvetést), hogy aztán *via negativa* közelítsenek képzeletbeli művükhöz, mely összebékítené a végest a végtelennel, az egyénit a közösséggel, ami új világot teremtene a most rendelkezésünkre álló nyelvi anyagból. *Én sem vagyok oda érte*: ez a „sem” fontos Moore-nál – a költő és a költészet olvasója egyesül a „földi költők” bármely énekével szemben támasztott gyanúban, és ez a gyanú szolgál alapul, amelyből kiindulva megsejthetjük az ideálist. A költészet utálat a művészetben benne foglaltatik, mivel a költőnek és a költészet olvasójának egyaránt feladata, hogy utálatának tüzével eloszlassa a virtuális körül az aktuális kódét.

A kiváló költők, legyenek bár annyira különbözők, mint Keats és Dickinson, a pusztá aktuális iránti megvetésüket úgy fejezik ki, hogy olyan technikákat fejlesztenek, amelyekkel virtualizálni tudják saját kompozícióikat – az aktuális költeményt feloldják a Költemény képzetében, erre az irodalmi forma önmagában nem képes. De van a költészet utálóinak egy fontos osztálya, akik valószínűleg utálnák, hogy a költészetet úgy írom le, mint ami a költői potenciálnak csupán fordított, szükségszerűen korlátozott, visszafogott, pislákoló fényét tudja visszaadni: ők az avantgárdok. Az „avantgárd” eredetileg (francia) katonai szakszó volt azokra az elitalakulatokra, akiket a hadtestek elé küldtek, hogy felderítsék

útjukat. Legelőször többé-kevésbé mai, művészi értelmében 1596-ban Étienne Pasquier használta a fogalmat: „*Dicsőséges háborút folytattak annak idején a tudatlanság ellen, háborút, melyben [három olyan költő, akiről soha nem hallottál] volt az avantgárd; vagy, hogy másként fogalmazzak, ezek az emberek voltak a következő költők előfutárai*”. És az avantgárd olyan felfogása, miszerint művészek egy csoportja képes forradalmasítani nemcsak a szót, de a világot is, legkorábban 1825-re datálható, amikor a társadalmi reformok pártján álló Olinde Rodrigues azt állította, a művészek az emberek avantgárdja, mivel „*a művészetek ereje [...] a legközvetlenebb és leggyorsabb módja*” a társadalompolitikai reformok elérésének. Az idea, miszerint a költemények (vagy más műalkotások) képesek közvetlenül befolyásolni a történelem folyását, itt létfontosságú. Nagy hatású *Az avantgárd elmélete*<sup>19</sup> című könyvében a német irodalmár, Peter Bürger azt írta, a történeti avantgárd legfőbb jellegzetessége, hogy el akarta törölni az intézményes művészetet, és helyette azt a „mindennapi élet gyakorlatának” részévé akarta tenni – felszámolni a különbségtételt a művészi és a többi tapasztalás között. Az avantgárd szemében a költemény képzeletbeli bomba igazi repeszekkel: szétrobbantja a költészet kategóriáját és behatol a történelembe. A költemény fegyver – fegyver a műalkotás készen kapott ideáival szemben, persze, de ugyanakkor a tényleg hősi, forradalmi küzdelmeknek is harci eszközei, legyen szó a szélsőjobbról (pl. olasz futuristák) vagy a szélsőbalról (pl. orosz futuristák).

Voltak, és természetesen vannak is, akik avantgárdoknak vallják magukat, és minden általánosítás szükségszerűen reduktív – a fogalmat gyakran alkalmazzák a formája szerint kísérletező alkotások leírására –, de célunknak megfelelően azt mondhatjuk: az avantgárd utálja a költeményeket. Utálja a létező költeményeket, mert egy csődöt vallott társadalom részei – az irodalom „*a megfontolt mozdulatlanságot, a révületet és az álmat magasztalta. Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést, a halálugrást, a pofont és az ökölcspást magasztaljuk*”.<sup>20</sup> Éppen ezért az olasz futuristákat gyakran az első fontos újító mozgalomként tartják számon. Az élet hazugság, és a költemények ennek a hazugságnak a virágai, amelyek dicsőítik vagy kompenzálják azokat a fennálló viszonyokat, amelyeket fel kellene számolni. A létező költészettel szembeni utálat elhossa az avantgárd költemény felemelkedését, amelynek formai kísérletei kizsigerelnek majd minden akkori ízléskánont, és elősegítik a forradalmi ügyet. Úgyhogy Marinetti, hogy az olaszokkal maradjon, a szintakszis börtönéből megszabadított nyelvet hirdeti („*Parole in Libertà*” – „szabadjára engedett szavak”) és a tipográfiai kísérletezést („*Immaginazione Senza Fili*” – „vezetékek nélküli képzelet”; „*Analogia Disegnata*” – „vizuális analógiák”) és a tiszta hangot (lásd: *Zang Tumb Tumb*), és ezek az alkotások eltörlik azt, ami korábban kultúrának számított, eltörlik magát a művészet kategóriáját is. (Futólag meg kell jegyezni, hogy Marinetti *Futurista kiáltványát* sokkal szélesebb körben olvassák, mint a költeményeit; a kiáltvány műfaja, éppúgy, mint a védőbeszédé, lehetővé teszi, hogy állításokat

19 Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete* (ford. Seregi Tamás), Universitas Szeged, 2010.

20 Marinetti, F. T.: *A futurizmus megalapítása és kiáltványa*, in: *A futurizmus* (bev., vál. és ford. Szabó György), Gondolat, Bp., 1967, 129–138.



tegyél a Költészetről és a Költészetért úgy, hogy mindeközben nem vonatkoznak rád a költemények korlátai.) A probléma ezekkel a műalkotásokkal az, hogy bármennyire is találékonyak formailag, mégiscsak megmaradnak műalkotásoknak. Talán átrajzolják a művészet határvonalait, de nem törlik el a határokat; a bomba sohasem robban fel, a költemény költemény marad. És utálják ezt. Az avantgárd katonai metafora, amely elfeledkezik saját metaforaságáról. A futuristák – az egykor volt jövő szellemei – beköltöznek a múzeumokba, amelyeket egykor áradásukkal el akartak mosni.

Azért vagyok ilyen vulgárisan felületes az avantgárd utálatát illetően – ami ugyancsak elég keserű költői logika –, mivel úgy gondolom, a költészet megvetésének létfontosságú mozzanatához érünk el vele. Még azok az írók és irodalmárok is, akik allergiásak bármire, ami kicsit is az avantgárd retorikájára emlékeztet, mérgüknek adnak hangot azt illetően, hogy a költészet nem képes igazi politikai hatással bírni, mérgüknek, mely talán visszavezethető Platón meggyőzéséhez, miszerint a költők veszélyt jelentenek az állam számára. Az avantgárd magát úgy képzeli el, mint ami abból a jövőből származik, amelyet el kíván hozni, de sokak csalódottságukat fejezik ki, mivel a költészet nem képes kamatoztatni politikai erejét, mellyel korábban állítólag bírt. A költészet politikai gyengesége felett érzett csalódásban osztoznak a futuristák és a nosztalgizálók, és ez csak úgy egyesíti a költészet becsmérőinek javát.

Csak egyetlen példa, mire gondolok. Mikor Barack Obama bejelentette, hogy feltámasztja 2009-es beiktatásán a beiktatási vers hagyományát – Clinton kétszer tett így; Kennedy 1961-ben szintén –, George Packer így tűnődött a *New Yorker* blogján: „Késő már meggyőzni a megválasztott elnököt, hogy ne írasson és olvastasson fel magának verset a beiktatásán?” Így érvelt:

*„Az amerikai költészet évtizedeken át privát tevékenység volt, néhányan írták és néhányan olvasták, de hiányzik a nyelve, a ritmusa, az emocionális ereje és a gondolata, hogy megmozgathasson nagyobb tömegeket.”*

Az „évtizedeken át” félreérthetősége árulkodó; volt talán, mondjuk, az ötvenes években olyan költő, aki – „nyelvével, ritmusával, emocionális erejével és gondolatával” – megmozgatta volna a bevásárlóközpontban összegyűlt sokszínű tömeget? Vagy Martin Luther King szónoklataira ácsingózik Packer, de akkor hogyan kerül ide a költészet? És a „megmozgat” csupán emocionálisan értendő itt, vagy a tömegek tényleges elindításaként – tehát mélyebb értelmű polgári egységként, valamilyen határozott cselekvésként? Míg Packer azt sejteti, hogy Derek Walcott „talán meg tudta volna csinálni” (hogyan, nem tudom), kétségei vannak Elizabeth Alexanderrel szemben, akit Obama választott a vers megírására. Packer, miután megnézte Alexander honlapját, így ír:

*„Alexander kifinomult, maró iróniával ír, élénk és határozott képeket használ, de költészetére jellemző, ami a kortárs amerikai költészet nagy részére – határozottan személyes és egyáltalán nem ösztönző, ahol nyit az általános felé, ott gondolkodása tudatosan akadémikus. Ezek nem olyan költemények, amelyek milliós közönség előtt jól szerepelnének.”*

A probléma Alexanderrel az, ami a legtöbb amerikai költővel: túl specifikus és túl általános – és ahol általános, ott tudatosan az (talán, mint annyian, ő is osztozik a hezitációban, hogy van-e joga *mindannyiunk* nevében szólni, és Packer jól ismert húzással egyetemes üzenetének hiányát éppen az egyetemi képzésnek rója föl). Akárcsak az én McGonagall-bírálatom esetében, Packer kritikája is sugall, habár negatív értelemben, egyfajta költői ideált – egy költőt, aki képes minket egyesíteni különbözőségünkben, aki képes kollektív szubjektumot alkotni a nyelv és a prozódia mágiájának segítségével, aki miközben magáról beszél, mindenkiről beszél: egy ént, akiben sokaságok vannak. És egy ilyen költemény, sugallja Packer, megszűnne költemény lenni, és a történelem részévé válna. Nem úgy, mint az avantgárdok, akik olyan elitről fantáziáltak, akik magukkal rántanak minket a jövőbe, Packer ezt a tömegeket egyesítő bárdot a múltba vetíti vissza. Az avantgárd formális – a forradalmi cselekvés szolgálatában a burzsoá ízlést megbotránkoztatni és rövidre zárni kívánó – nehézségei helyett Packer a költészet korábban állítólag létező egyesítő erejét siratja. Nem kell több egy pillantásnál a honlapra, hogy lássa, Alexander nem megfelelő a feladatra: elvégre aktuális költeményeket ír.

„Én nagy vagyok, sokaságok vannak bennem”, írja Walt Whitman az *Ének magamról* című költeményében,<sup>21</sup> és Packer nosztalgiáját, ahogyan számos más amerikai nosztalgiázóét, világosan formálta az a Whitman, aki azt szerette volna, ha könyve, a *Fűszálak* az amerikai demokrácia egyfajta szekuláris bibliájává válik. Az amerikai kísérlethez – újdonságával, földrajzi nagyságával, intézményeinek relatív nyitottságával, egalitarianizmusával, a múlttól a jövő felé fordulásával – Whitman szerint szükségeltett egy hasonlóan új és nagy levegőjű költészet: szókimondó, az örökölt versformák szerkezetétől szabad, amiként az ország is megszabadul a monarchikus hagyományoktól, és így tovább. „Hamarosan nem lesznek már papok”, írja Whitman, „munkájuk bevégeztetett”.<sup>22</sup> Olyan költőre volt szükség, a közös hagyomány vagy a metafizikus rendszer hiányában, aki képes volt dicsénekeivel életre kelteni az amerikai embereket, aki segíteni tudott egyben tartani a nemzetet minden belső különbözősége ellenére, pusztán énekével. *Ének a nemzetközi vásárról* című versében<sup>23</sup> ezt olvassuk:

*„Te, Unió, mindent egybetartasz, ötvözöl, befogadsz, tolerálsz mindent  
Téged, örökkön téged énekellek.*

*Te, még mindig te, egy egész világ  
Mind a széles földrajzod, hektográfiád, különbözősége, távolságod  
Kikerekedik eggyé – egyetlen egyszerű földgömbnyi nyelvvé,  
Egyetlen közös láthatatlan végzetté Mindannyiunk számára.”*

21 „*I am large, I contain multitudes*”. Az idézet a költemény 51. szakaszából származik, melyet magyarra Gáspár Endre fordított. A költeményt a Magyar Elektronikus Könyvtár oldaláról idézem (<http://mek.oszk.hu/00500/00535/00535.htm>); Gáspár mellett a vers különböző szakaszait még Füst Milán és Raáb György fordították.

22 Az idézet a *Fűszálak*hoz írt előszóból származik: *Preface to „Leaves of Grass”*.

23 *Song of the Exposition*. A vers eredetileg az 1871-es Negyvenedik Éves Kiállítás megnyitóján hangzott el New Yorkban. (<http://www.bartleby.com/142/1024.html#245.189>)

Hogy Whitman az idealizált amerikai politikai törekvések költői megfelelőjét kutatja, munkásságának (legalább) két formai jellemzőjében is tetten érhető: az egyik a sorainak hosszúsága és befogadóképessége, a másik pedig névmásainak tágassága. Whitman híres katalógusai – hosszú listái – pontosan képezik le a föderalizmus szerkezetét, egyetlen kiterjesztett szintaktikai egységben egyesít különbözőségeket (társadalmi osztályokat, fajokat, nemeket, földrajzi helyeket stb.), melyek „az emberek” egységét fenyegetik; sorai mindig igyekeznek „mindent egybetartani”, mindig sortörés, soráthajlás nélkül. Ami azt illeti, Whitman sorainak szokatlan megnyújtása és a hagyományos sorfajták ritmusának elhagyása a prózához közelíti a szövegeket, mintha az Egyesült Államok költészeti ideáját kergető Whitman a folyamat közben megszabadulna a költeményektől – és helyükre valami olyasmit helyezne, ami inkább zszurnalisztikus vagy szónokias. (Talán gondolhatunk erre Whitman taktikájaként, mellyel virtualizálja a költészetet, ahogyan Dickinson különös szövegei is azzal fenyegetnek, hogy talán nem is költemények. Ráadásul nincs olyan laptükör, melyen elférnének Whitman sorai; mindig túlmennék a margón, és behúzással folytatódnak a következő sorban, hogy látszódjék, a sortörés a hely objektív korlátoltsága miatt történt, nem a költő saját elhatározásából. Úgy gondolom, a sorok ilyenfajta „magára hagyása” a virtualizáció egy másik formája: egy egység gesztusa a hosszú sorokban, amely – legalábbis szokásos méretű – könyvben nem aktualizálható.)

Whitman demokratizálja a névmásait, hogy az én-ben vagy a te-ben bármelyik olvasója helyet találjon, így az előbbi dicsóítása egyben az utóbbi dicsóítása is, ahogyan az amerikai költészet három leghíresebb sorában, az *Ének magamról* nyitányában: „Magamat ünneplem és énekelem / S amit én elfogadok, te is elfogadod majd, / Mert minden atom, mely enyém, éppúgy a tiéd is.”<sup>24</sup> „Walt Whitman”: sok tekintetben nem is történelmi személyiség, hanem a demokratizmus megtestesült jelölője. A *Fűszálak* 1855-ös kiadásában nem szerepel a címnegyedben a szerzői név. Csupán az *Ének magamról*ban szembesül vele az olvasó: „Walt Whitman, kozmosz, Manhattan fia.”<sup>25</sup> Mindez jelzi, hogy Walt Whitman csupán bátorító fikció, melyet a költemények hoznak létre – egy figura, akivel az olvasók azonosulhatnak, legyen 1855 vagy a jövő. És Whitman, ami azt illeti, alig közöl személyes információt, részleteket, melyek aztán útjába állnának annak, hogy osztozzunk egymás atomjain. Alig hallunk valamit számtalan személyes tapasztalatából; ha személyisége túlságosan elkülönbözne, nem hinnénk el, hogy osztozhatunk egymással. Ezzel szemben Whitman énje ellentmondások sorozatából tevődik össze („Ellentmondok magamnak? / Jól van hát, ellentmondok magamnak”<sup>26</sup>). Ő (ezt gondolja legalábbis) egy személyben költője férfinak és nőnek, jónak és gonosznak, egyként erősíti meg az úr és a rabszolga emberségét stb. És a dolgok, amiket lát és elősorol a költeményeiben, olyan dolgok, amelyeket alighanem bárki láthat. Az *Átkelés a brooklyni réven* című költeményében, mely egyike a számos jövőhöz címzett szövegének, a vízen csillámló fényt, a hajókat, épületeket, zászlókat említi –

24 Gáspár Endre fordítása.

25 Az *Ének magamról* 24. szakaszából. Gáspár Endre fordítása.

26 Az *Ének magamról* 51. szakaszából. Gáspár Endre fordítása.

olyan köznapi részleteket, melyeket szinte mindenki észrevehet. „Száz év múlva, vagy akár sok száz év múlva mások látják majd.” Walt Whitman maga a valóság helye, nyitott hely, textuális csomópont, ahol a jövő amerikai olvasói kikovácsolhatják és megújíthatják közös lehetőségeiket és kötelekeiket. Nem vitás, részben azért szól Whitman rendíthetetlenül a jövőhöz, mivel a tényleges történelmi személy – a címlap Walt Whitmanje – nem lesz már, meghal, ami által lehetővé válik, hogy verseiben messianisztikus figuraként tűnjön föl.

De a whitmani program soha nem valósult meg a történelem során, és nem hiszem, hogy egyáltalán valaha megvalósulhatna: Whitman a demokratikus ellentétek megtestesülésévé válik, amely nem lehet aktuális anélkül, hogy ne lenne kirekesztő. Hogy Grossman briliáns Whitman-esszéjét idézzem – ahogyan ezen az íráson dolgozom, egyre világosabbá válik, mennyire fontos számomra Grossman gondolkodása –, Whitman „minden karakterisztikum előtt a személy jelenlétét” hirdeti. Aligha nekem kell elárulnom, hogy a Whitman által megálmodott unió soha nem jött el, de azt hiszem, víziója ettől függetlenül meghatározza Packer beavatási nosztalgiáját egy olyan költészetről, amely képes volna összebékíteni az individuálist a társadalmival, hogy aztán a milliányi individuumot az autentikus Néppé transzformálja. Whitman ennek a költői megvalósítását a jövőbe halasztotta („Valahol megállok, és várok reád”<sup>27</sup>), de sokan úgy tesznek a költészet utálói közül, mintha megvalósult volna a whitmani projekt a múlt egy meghatározhatatlan pillanatában, csak aztán tönkrement, mivel a művészet és/vagy annak közönsége elillant. Ebből kifolyólag utasítják el a jelen verseit, miközben újra megerősítik a költészet erejébe vetett whitmani hitet (még akkor is, ha ezzel elárulják Whitman a jövő tökéletesíthetőségébe vetett hitét, s helyette a múlt után epedeznek).

Az egyik dolog, ami mindig izgatott Whitmanben, hogy állítása szerint egyfelől a lehető legfontosabb munkát végzi annak érdekében, hogy alakuljon és folyton megújuljon a bolygó legnagyobb népe, és másfelől nem csinál semmit: mindig csak „lófrál”, pihen. Whitman rendkívül csodálja Amerika minden munkását (lásd például a *Hallom Amerika dalát* című verset), de ő nem akar egy lenni közülük; úgy tűnik, felfogásában a kikapcsolódás a költői fogékonyság állapota. „Henyélek és lelkemet vendégelem, / Hátradőlök, kedvemre henyélek és egy nyári fűszálat figyelek.”<sup>28</sup> Azt hiszem, ennek részben oka az én kiüresítése: ha Whitman cipész vagy kalapos volna, úgy csupán a cipészek vagy a kalaposok dalát tudná énekelni („Dalol a cipész, miközben a munkaszékén ül, a kalapos, miközben áll”<sup>29</sup>), nem pedig általában a munkáról („Mindegyik azt dalolja, ha férfi, ha nő, amihez köze van, és nem egyebet”<sup>30</sup>). Whitman meg tudja énekelni a különbségeket, de nem tudja magát elkülöníteni anélkül, hogy munkáját ne kompromittálná – részint ezért kell, hogy munkája egyfajta kikapcsolódás legyen, egy hivatás, mely felülemel-

27 Az *Ének magamról* utolsó sora. Gáspár Endre fordítása.

28 Az *Ének magamról* első szakaszából, Gáspár Endre fordítása. Eredetiben: „I loafe and invite my soul, / I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.”

29 *Hallom Amerika dalát*, Szabó Lőrinc fordítása.

30 *Hallom Amerika dalát*, Szabó Lőrinc fordítása.

kedik minden hivatáson; Whitman nem köteleződhet el egyik vagy másik oldal mellett. E tekintetben fontos, hogy a polgárháború során ápolóként dolgozott: ápolja a betegeket, felismeri a(z északi, de csakúgy a déli) katonák emberségét, és imádjá ezeket a történelmi alakokat, akik feláldozzák magukat a jövő uniójáért. De harcolni nem képes.

A kérdést, hogy a költészet munka-e vagy kikapcsolódás (vagy valamiképpen mindkettő, vagy egyik sem), felteszik mind a költészet támadói, mind a védelmezői. Sidney szerint a költőké magas rangú munka, mivel a felséges eszményképeit alkotják meg – a költő ne az udvarnak dolgozzon, hanem arra tegyen javaslatot, mire törekedjen az udvar. A romantikusok számára, mint Shelley, a költészet akadályt gördít a materialista társadalom „számító” kapzsisága elé, alternatívát kínál a durva, elvakult haszonelvűség helyett; a költészet használata éppen ezért összefonódik saját haszontalanságával. (Shelley írása válasz Thomas Love Peacock *A költészet négy korszaka* című esszéjének állítására, miszerint ahogyan a civilizáció fejlődött, a költészetet joggal szorította ki a tudomány.) Éppen a költői mesterség ellentmondásosságából fakad – mert egyszerre több és kevesebb az a munkánál, hasznossága aszerint változik, mennyire nélkülözi a praktikus használhatóságot –, hogy szégyelljük és megvetjük a költői munkát. A „költészet”-nek alternatívát kell jelentenie avval a gazdasági értékrendszerrel szemben, melyben napról napra élünk, de az aktuális költemények nem képesek megképezni ezt az alternatívát. Ezért van az, hogyha egy költőnek azt mondják, „szerezz valami rendes munkát”, ismerős felszólítás a költészet utalóitól, az erőteljes és nagy hagyományra visszatekintő parancs: végezz végre tényleges munkát a virtuális helyett. (Ide kapcsolható az is, ahogyan a költők és nem költők egyaránt támadni szokták azokat a költőket, akik belépnek az akadémia világába, és tanárok lesznek: egyfelől ezzel már kiárusítod magad, túl közel van az igazi munkához – kapsz fizetést, van irodád [ha szerencséd van]; másfelől a kikapcsolódás vádjá ismétlődik – az egyetlen nem az „igazi világ”, ezek nem „igazi” munkaórák, lehetetlen lemérni, hogy valóban átadsz-e bármilyen képességet, és így tovább. A költőtanárra egyszerre neheztelnek azért, mert túl aktuális és túl virtuális a munkája.)

A „költészet” szavunk olyan értéket jelöl, amelyet egyetlen vers nem képes felmutatni: az emberek értékét, a munka versus kikapcsolódás ellentétén túllépő emberi cselekvés értékét, a beárazás előtti vagy utáni értéket. Ebből következően azért utálják a költeményeket, mert a költészet eszményképét negatív megközelítéssel fejezik ki – melyben a képzeletünk olyan fokú uralásának vágya fejeződik ki, mellyel újraalkotható volna a társadalom –, vagy mert a pusztá elgondolás is heves védekezésre készíti őket, hogy a sajátjukon kívül létezhet egy másik világ, egy másik értékrendszer. Az utóbbi esetében a költészet utálata némiképp reakciós képződmény: kifakadsz annak szimbóluma ellen, amit elnyomsz, úgy, mint a kreativitást, a közösséget, a nem „számító” értékrendszer iránti vágyat. A „költészet” egy olyan külső terep jelölőjévé válik, ahova a versek nem vihetnek el, de megéreztetetik, igaz, hiányként, igaz, kudarcosan. A kortárs költészetet érő támadásokat tehát a költészet keserű logikája részének kell tekintenünk, nem pedig elutasításnak. Ezért van az, hogy kulturális újságírók néhány évente hátborzongató vidámsággal jelentik be, hogy „a költészet halott”: képzelőerőnk,

attól tartok, elsovadt; a nyelv kommercializálódása, úgy tűnik, beteljesült. Hogy pontosan hány verset írnak vagy olvasnak, irrelevánsnak tűnik, mikor a költészet halotti bizonyítványát állítják ki – egy évtizeddel ezelőtt James Longenbach arról tudósított, hogy több mint háromszázezer költéssel foglalkozó weblap működik –, mivel a bejelentés valójában nem a költemények empirikusan megítélhető állapotát tükrözi, sokkal inkább az afeletti kulturális aggodalmat, hogy képesek vagyunk-e „alternatívát kínálni”.

Sok, az amerikai költészet jelen állapota miatt időről időre aggódó esszében – kinyilatkoztatott demokratikus törekvéseik ellenére – impliciten olyan politika foglaltatik, ami nyugtalanít. Az egyik legutóbbi nivós jeremiát Mark Edmundson jegyzi a 2013. júliusi *Harper's*-ben, *Slam poetry avagy az amerikai vers hanyatlása* címmel. Edmundson esszéjének állítása, hogy a kortárs költők, noha tehetségesek, politikailag már nem ambiciózusak. Az elsődleges gondja, hogy bár sok vers „jó a maga módján”, azok „egyszerűen mégsem elég jók”; mivel „nem oltják az olvasóknak a költő egyéni tapasztalatain túltevő jelentésszomját, ami lángba borítja közösen birtokolt világunkat”. Ismét az a baj a költőkkel, hogy nem univerzálisak, hogy nem képesek egyszerre mindenki számára és nevében szólni, mint Whitman, akit természetesen Edmundson megidéző. (Hogy Whitmant miért kéne ebben sikeresnek és nem kudarcosnak tekintenünk, arról sosem esik szó; mintha Whitman álma megvalósult volna valahol a homályos múltban, amire a nosztalgizálók nem tudnak pontosan rámutatni.)

Van Edmundsonnak néhány buta állítása, például hogy a kortárs írók nem reagáltak a populáris kultúra befolyására vagy nyelvére (talán nem olvasta Ashberyt, akit kritizál?), vagy a kipécézett költők – közismert, ünnepezt költők, mint Jorie Graham és Frank Bidart – sosem igyekeztek nemzeti jelentőségű témákkal foglalkozni. Bármit is gondolunk e költőkről, ezek az állítások egyszerűen hamisak. Tegyük ezeket félre: Edmundson szerint az a baj a kortárs költőkkel, hogy csupán egyéni hangjuk foglalkoztatja őket.

*„A kortárs amerikai költőket látszólag egyetlen feladat foglalkoztatja: egy hang megalakítása. Azon igyekeznek, hogy senki máshoz ne hasonlítsanak. Ez gyakran azt jelenti, hogy a költők végül saját különlegességüket és egyediségüket helyezik előtérbe mind magukban, mind a nyelvükben, és figyelmen kívül hagyják azt, ami bennük másokkal közös.”*

Seamus Heaney-t azért kritizálják, mert Seamus Heaney-ként szól, nem más-ként; „John Ashbery határozottan John Ashbery-sen szól”; stb. Ezek a tautológiák Packer (és sokan mások) aggodalmait visszhangozzák: az egyének túl egyéniek, hogy mindenki nevében beszéljenek. Kinek a hibája? Az egyetemé, mivel az egyetem megtanított minket, hogy – Packer szóhasználatát idézve – tudatosak legyünk az általánosítások ügyében.

*„Hogy merészel egy fehér női költő többes szám első személyben megszólalni és azt feltételezni, hogy színes bőrű társai nevében is beszél? Hogy merészel egy fehér férfi költő saját magán kívül bárki nevében szólni? És még akkor is, ismerve fajtájának bűneit és vétségeit, hogy meri hangját az önmarcangoló suttogáson túl is felemelni?”*

Nos, valóban, hogy is meri? Edmundson úgy teszi fel a kérdést, mintha politikai korrektségből fakadó gyávaság volna nem élni a mindenki nevében szólás jogával. De aztán az esszéje azt sugallja, hogy szerinte mások nevében beszélni kizárólag a fehér férfiak feladata. Magasztalja Sylvia Plath-t, de vegyük észre, hogyan derül ki – hogy az ambiciózus, ám maga után kívánnivalót hagyó írásnak csak egyetlen példáját emelem ki –, ő is csak a nők nevében beszél:

*„Ízlésünknek talán túlzó, és talán áthágja a metafora határait, mikor Sylvia Plath előkelő professzor apját egy náci állathoz hasonlítja (»a nőknek fasiszta kell«<sup>31</sup>). De arra késztet minden nőt, hogy gondolja újra az apa–lány-viszonyokat.”*

Edmundson láthatóan nem tudja elképzelni, hogy egy apa olvassa a verset, és ő érezze magát kihívás elé állítva. De ha Robert Lowell ír, akkor ő „nevén nevezi a dolgokat, nemcsak a maga, hanem mindenki számára”. Valamiképp Edmundson szerint az *Ébredés vasárnap hajnalán*<sup>32</sup> – Lowell egyik leghíresebb háborúellenes verse – mindenkire szól: „Lowell kifejezetten a mi fiainkról, a mi unt gőgünkről beszél: kevés bátor költőnk van manapság, aki ennek a »mi«-nek a területére merészkedne.”<sup>33</sup> Plath segít, hogy a lányok újragondolhassák kapcsolatukat az apjukkal; Lowell mindenki apja. Specifikus kulturális utalásai – a cím Wallace Stevenst, a versszerkezet Andrew Marvellt idézi –, úgy tűnik, univerzálissá teszik Lowellt (egyébként Whitman elutasította volna ezeket a technikákat, mivel kirekesztők és lagymata-gok, méltatlanok az amerikai kísérlethez).

Az esszé leghátborzongatóbb momentumja valószínűleg az, amikor Edmundson, talán mert példáját szeretné adni annak, hogy egy nem fehér ember is képes a kollektív megszólalásra, Amiri Baraka, általa „bátor és energikus politikai vers”-ként jellemzett *Valaki felrobbantotta Amerikát* című költeményét elemzi. A vers széles körű figyelmet kapott, mivel Baraka – aki akkor New Jersey koszos-rús költője volt – ezt a négy sort is beleírta:

*Who knew the World Trade Center was gonna get bombed  
Who told 4000 Israeli workers at the Twin Towers  
To stay home that day  
Why did Sharon stay away?*

*Ki tudta, hogy fel fogják robbantani a World Trade Centert  
Ki szólt az ikertornyok 4000 izraeli dolgozójának  
Hogy aznap maradjon otthon  
Sharon miért maradt távol?*

31 Plath, Sylvia: *Apu* (ford. Gergely Ágnes), [https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Plath%2C\\_Sylvia-1932/Daddy/hu/8202-Apu](https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Plath%2C_Sylvia-1932/Daddy/hu/8202-Apu)

32 Lowell, Robert: *Ébredés vasárnap hajnalán*, in: *Közel az óceán* (ford. Orbán Ottó), Európa, Bp., 1972, 97.

33 Edmundson itt a Lowell-vers utolsó szakaszára utal, az idézetet részben az Orbán Ottó-fordítást figyelembe véve ültettem magyarra. Az említett versszak így hangzik: „*Szánd meg bolygónkat, gyászba borult / ez az édes vulkáni kúp; / béke fiúnkra, ha földre veri / helyi háborút követő helyi / háboru – míg, kémleni a földet a lét / végnapjáig, valami szellem / köröz a végtelenben / únt gőgünk kárhözöttjaként.*”

A vers „bátor” volt abban az értelemben, hogy hatására New Jersey megszüntette a koszorús költő pozícióját – Baraka nem volt hajlandó leköszönni, és mint kiderült, nem volt alkotmányos módja az eltávolításának –, és a vers helyet kapott a Rágalmazásellenes Liga<sup>34</sup> archívumában. El tudok képzelni meggyőző érveket, melyekkel magasztalják vagy mentegetik, vagy elpüfölik Baraka költeményét, de megriaszt, hogy Edmundson állítása szerint ez a vers legalábbis „kísérlet arra, hogy ne kizárólag Baraka érzéseiről, hanem mindenkiéről beszéljen”. Az való igaz, hogy Baraka verse nem az egyén saját tapasztalatainak részleteivel foglalkozik, de az nem igaz, hogy nem félreismerhetetlenül Baraka hangján szólal meg; egyébként pedig hogyan is szólhatnak „mindenki” nevében a következő sorok:

*They say it's some terrorist,  
some barbaric  
A Rab,  
in Afghanistan  
It wasn't our American terrorists  
It wasn't the Klan or the Skin heads  
Or the them that blows up nigger  
Churches, or reincarnates us on Death Row  
It wasn't Trent Lott  
Or David Duke or Giuliani  
Or Schundler, Helms retiring*

*Azt mondják valami terrorista volt,  
Egy barbár  
Arab  
Afganisztánból  
Nem az amerikai terroristáink  
Nem a Klán vagy a szkinhedek  
Vagy azok, akik fel szokták robbantani a niggerek  
Tempломait, akik a halálsoron reinkarnálnak minket  
Nem Trent Lott volt  
Vagy David Duke, vagy Giuliani,  
Vagy Schundler, vagy a visszavonuló Helms<sup>35</sup>*

34 Anti-Defamation League: nemzetközi antiszemitizmus-ellenes civil szervezet.

35 Trent Lott: Mississippi korábbi republikánus szenátora. Nem kifejezetten nagy barátja az emberi jogoknak. Politikai karrierjében is ez vezetett bukáshoz: 2002-ben a '40-es, '50-es évek szegregációs politikáját élte. Miután ezt számon kérték rajta, lemondott szenátusi tisztségéről.

David Duke: szuprematista, antiszemita összeesküvéseket koholó, holokauszt-tagadó közéleti személyiség, a '80-as évek végén rövid ideig republikánus politikus Louisiana államban. A Ku Klux Klan birodalmi varázslója (ami a szervezet legmagasabb tisztsége).

Rudy Giuliani: New York City republikánus főpolgármestere 1994-től 2001 végéig, tehát az ő ciklusának végén történt a szeptember 11-i terrortámadás. Bűnüldözési direktívái nem tették túl népszerűvé.

Bret Schundler: Jersey City republikánus polgármestere 1992 és 2001 között.



A vers nagy része a fehér amerikaiak színesbőrűek ellen elkövetett erőszakosságait katalogizálja. Mivel Edmundson is tárgyalja Baraka intencióit, mi is idézhetjük Baraka saját értelmezését:

*„A vers vezérgondolata arra összpontosít, miként szenvedtek a fekete amerikaiak a hazai terrorizmustól, attól kezdve, hogy az Államokba hurcolták őket rabszolgának, így például a rabszolgatartóktól, az állami törvényektől, a Ku Klux Klántól, a szkinhedektől, az itthoni náciaktól, a lincselésektől, a jogfosztástól, a nemzeti elnyomástól, a rasszizmustól, a merényletektől, egykor és a mai napig szerte az államokban. Azért releváns ez akkor, amikor Bush meghirdeti a terrorizmus elleni háborút, mert mi, fekete emberek úgy érezzük, mindig is a kormányzati és a hétköznapi terror áldozatai voltunk, így mi nem tudunk olyan hisztérikus lázba jönni, mint azok, akik most azt kéri tőlünk, hogy történelmünk és mindennapjaink valóságát félrerakva csatlakozzunk hozzájuk holmi »hazafiság« nevében, és támadjunk rá a világ nagyobbik részére, különösen a harmadik világban élő színesbőrűekre.”*

Ez a „mi” szándékosan nem jelenti azt, „mindenki”; Baraka éppen hogy elutasítja a politikusok által ránk erőltetni kívánt hamis „mi”-t – azt, amelyik taktikusan elfelejtkezik a fekete-ellenes erőszak történetéről, amikor egységfrontot igyekszik létrehozni a terrorizmus ellen hirdetett háború nevében, ami cserébe éppen más színesbőrűek meggyilkolásáról szólna. Azt állítani tehát, hogy Baraka mindenki nevében beszélne, ismét a „mi [a színesbőrűek] történelmének és mindennapi valóságának” figyelmen kívül hagyása.

Meg tudok bocsátani Edmundsonnak rossz példáiért abban az értelemben, hogy nincs jó példa olyan „kiváló lírai költészetre”, amely egyszerre „bír mondanivalóval”, ami kifejezetten a költő saját „tapasztalatából” táplálkozik, és mindenki nevében tudna szólni. (Edmundson mondhatná erre azt, hogy ő azt várja a költőtől, kísérelje meg a lehetetlent, és bukjon el, de elemzéseiből arra kell gyanakodnunk, hogy úgy hiszi, a fehér emberek bukásai jobbak volnának.) A líra – úgy, mint fokozottan szubjektív, személyes költemény –, ami autentikusan érint mindenkit, megalkothatatlan egy olyan világban, amit a különbségek és az erőszak jellemeznek. Ezzel nem kívánom vádolni az ilyen költemény iránti vágyat – hiszen e vágyat legtöbbször költészetnek nevezzük –, de vádoló az, amikor valamely verset úgy ünnepelnek, mintha elérte volna ezt az elérhetetlen célt, mivel ez szükségképpen odavezet, hogy a partikulárist univerzálisnak állítják be. Edmundsonból éppen az hiányzik, hogy lenézze a példaként idézett verseket; összetéveszti az álomban énekelt Költeményt a tábornút mellett énekelt költeménnyel.

A történelmen való felülemelkedés képessége történetileg egy meghatározott osztályhoz tartozó fehér férfiak számára van előírva, s meg van tagadva a tőlük (bőrszín vagy gender szerint) különböző egyénektől. Edmundson (vicceskedő?) megállapítása, amivel rámutat a kollektíven beszélni megkísérlő fehér férfiak „bűneire és vétségeire”, aligha tekinthető ennek az egyenlőtenségnek a kikezdéseként. Ahogy Beth Loffreda és Claudia Rankine fogalmazott egy újabb keletű esszében:

---

Jesse Helms: Észak-Karolina republikánus szenátora 1973-tól 2003-ig. A polgári jogok kiterjesztésének hangos szavú ellenzője.

„Amit mindenképpen el kívánunk kerülni [...], az a fajiságról szóló írások [...] és az »univerzális« írások szembeállítás. Ha továbbra is azt gondoljuk, hogy az »univerzális« a jobb, a csúcs, akkor mindig is alá fogjuk becsülni a nem általánost, ami a fajjal vagy más alantastnak gondolt témával foglalkozik. Az univerzális csupán a fantázia terméke. De még mindig rabjai vagyunk a képzetnek, ami kitünteti az univerzálíst, egyszersmind még mindig fehéreként határozva meg azt. Még mindig rabjai vagyunk annak a beszédmódnak, ami azt mondja, a színes bőrű író akkor sikeres, ha egy fehéret is megérint – akkor felül-emelkedik önmagán.”

Ami Walt Whitmant az amerikai költészet rendkívüli erejű és rendkívül kínos alapító atyjává teszi, éppen az, hogy szókimondó a „belakni mindent” eszméjében eleve benne foglalt ellentmondásokkal kapcsolatban. Ezért butaság azt állítani, hogy Whitman költészeti ideálja valaha is megvalósult, s azóta – identitáspolitikánk miatt – csupán belesüppedtünk rosszkedvűségünkbe, mely egyébként elkerülhető lett volna. „A rabszolgák költője vagyok és a rabszolgartatóké”, írta Whitman a naplójába, ezzel jelezve lehetetlen vágyát, egyszerre felmutatni és felfüggeszteni a különbözőséget a verseiben, senkivé válni, hogy mindenkit képviselhesen. Utálhatják a kortárs költészetet – bármely korban –, amiért az nem képes megvalósítani az univerzalitás fantáziáját, de az utálkozók ne tegyenek úgy, mintha valaha sikerült volna már olyan verset írni, ami képes volt mindenki nevében szólni.

Claudia Rankine saját írásaiban számos, a költészettel szemben támasztott politikai elvárás tükröződik, miközben kortársi példával szolgál, miként térképezheti föl egy költő stratégiaileg az aktuális határait. Rankine két legutóbbi könyvének – *Ne hagyd, hogy magányos legyek. Egy amerikai költemény* [*Don't Let Me Be Lonely: An American Lyric*]<sup>36</sup> és *Polgártárs. Egy amerikai költemény* [*Citizen: An American Lyric*]<sup>37</sup> – közös alcíme a nemzeti és a személyes projekt közötti feszültséget jelenti be. Pontosabban Rankine – afroamerikai nőként – konfrontálódik annak a lehetetlenségével (és lehetetlen komplexitásával), hogy megpróbáljon megbékélni egy rasszista társadalommal, amelyben feketének lenni láthatatlanságot (az univerzálisból való kirekesztést) jelent, vagy éppen túlzó láthatóságot (a rasszista figyelem és agresszió áldozataként). Az ajánlat, hogy e két kötetet lírai költeményként olvassuk, azok legfeltűnőbb formai jegyével kerül feszültségbe: a könyvek nagy része prózában íródott. És ennek a prózának a „mértéke” nem a nyelv költői prozódiaja, hanem az önuralma, s ettől sokszor közelíti a laposságot, a kimerülést, a felbomlást. Hosszabban idézek a *Ne hagyd, hogy magányos legyek*ből, hogy legyen valami fogalmunk arról, milyen is a hangja:

*Or one begins asking oneself that same question differently. Am I dead? Though this question at no time explicitly translates into Should I be dead, eventually the suicide hotline is called. You are, as usual, watching*

36 Graywolf Press, 2004.

37 Graywolf Press, 2014.

*television, the eight-o'clock movie, when a number flashes on the screen: I-800-SUICIDE. You dial the number. Do you feel like killing yourself? the man on the other end of the receiver asks. You tell him, I feel like I am already dead. When he makes no response you add, I am in death's position. He finally says, Don't believe what you are thinking and feeling. Then he asks, Where do you live?*

*Fifteen minutes later the doorbell rings. You explain to the ambulance attendant that you had a momentary lapse of happily. The noun, happiness, is a static state of some Platonic ideal you know better than to pursue. Your modifying process had happily or unhappily experienced a momentary pause. This kind of thing happens, perhaps is still happening. He shrugs and in turn explains that you need to come quietly or he will have to restrain you. If he is forced to restrain you, he will have to report that he is forced to restrain you. It is this simple: Resistance will only make matters more difficult. Any resistance will only make matters worse. By law, I will have to restrain you. His tone suggests that you should try to understand the difficulty in which he finds himself. This is further disorienting. I am fine! Can't you see that! You climb into the ambulance unassisted.*

*Vagy másként teszi fel magának ugyanazt a kérdést. Meghaltam? Habár ez a kérdés egy pillanat alatt átváltozik azzá: Halottnak kellene lennem, kisvártatva társcsázza a lelki segély vonalát. Te, szokás szerint, tévét nézel, a nyolcórás filmet, amikor a képernyőn elkezd villogni a lelki segély forródrót száma. Társcsázod a számot. Úgy érzed, meg akarod ölni magad?, kérdezi a férfi a vonal másik végén. Azt válaszolod, úgy érzem, már halott vagyok. Mikor erre nem mond semmit, hozzáteszed, a halál állapotában vagyok. Végül azt mondja: Ne higgy annak, amit gondolsz és érzel. Aztán megkérdezi: Hol laksz?*

*Tizenöt perccel később csöngetnek. Elmagyarázod a mentősnek, hogy egy pillanatra elhagyott a boldogságod. A főnév, a boldogság, csupán valami platonikus idea statikus állapota, amit jobban ismersz, mint hogy fuss utána. Alkalmazkodó készséged boldogan vagy boldogtalanul egy pillanatra leállt. Történik ilyen, talán éppen most is történik. Megrántja vállát és elmagyarázza, hogy vele kell tartanod, nyugodtan, különben kényszerítenie kell. Ha kényszerítenie kell, jelentenie kell, hogy kényszerítenie kell téged. Ilyen egyszerű: az ellenállás bonyolítja a helyzetet. Bármilyen ellenállás csak rontana a helyzetet. A törvény szerint kényszerítenem kell önt. Hanghordozása érezteti, hogy meg kell próbálnod megérteni a bonyolult helyzetet, amiben találta magát. Ez még inkább zavarba ejt. Jól vagyok! Nem látja?! Segítség nélkül szállsz be a mentőbe.*

A lírai költemény hagyományosan rövid terjedelmet, intenzív emóciókat és rendkívül zenei verselést asszociál; Rankine írásai szándékosan nem ilyenek; hogy ezeket lírai költeményeknek mondják, zavarba ejtené Keatsset. Rankine műve rendkívül személyes, de abban az értelemben, hogy nyíltan feltárja az

elszemélytelenedés tapasztalatát – fásultság, érzéketlenedés, médiahabzsolás (és amilyen társadalmi válasz illik ezekhez: egy forródrót, törvényes fizikai korlátozás stb.). Rankine írásaiban a hagyományos költészeti kategóriák hozzáférhetetlenségével szembesülök; az utasítás, hogy írásait költészetként – kiváltképp lírai költészetként – olvassuk, katalizálja e kategóriák elvesztésének tapasztalatát, olyan élmény, amilyen egy hiányzó végtag lehet. (Jóval tompább hatást érne el, ha elérne egyáltalán bármilyen hatást, ha az írásokat esszékként, és nem költeményekként tálalná.) „*Elvesztik az érzések az érzésüket, ha az érzés hiányáról beszélnek?*”, teszi fel a kérdést Rankine a *Polgártárs* egy pontján. Azt hiszem, munkássága negatív választ ad a kérdésre, amennyiben vágyat ébreszt bennünk a sztereotip és látványos érzéseken túlmutató érzések iránt. A „költészet” annak a lehetőségnek a jelölőjévé válik, amelynek hiányát érzékeljük e költeményekben – kivéve talán azokban az esetekben, amikor Rankine más versekből idéz saját szövegteteiben, mint ahogyan azt a *Ne hagyd, hogy magányos* *legyekben* gyakran teszi. Ott azokban a versekben a virtuális csillan meg pusztán azáltal, hogy Rankine prózájának keretében mutatkoznak meg: nem csupán önmagukban olvasom a beidézett verseket, de afféle próbakőként vagy talizmánként is, mivel Rankine megkísérel megalkotni, bármilyen kis léptékben is, egy „mi”-t az idézet által, amely kiemelheti őt a „halál állapotából”.

Hadd idézzek egy oldalnyit a *Polgártársból*, hogy tovább szemléltethessem, Rankine miként virtualizálja nagy hatással költeményét:

*The new therapist specializes in trauma counseling. You have only ever spoken on the phone. Her house has a side gate that leads to a back entrance she uses for patients. You walk down a path bordered on both sides with deer grass and rosemary to the gate, which turns out to be locked.*

*At the front door the bell is a small round disc that you press firmly. When the door finally opens, the woman standing there yells, at the top of her lungs, Get away from my house! What are you doing in my yard?*

*It's as if a wounded Doberman pinscher or a German shepherd has gained the power of speech. And though you back up a few steps, you manage to tell her you have an appointment. You have an appointment? she spits back. Then she pauses. Everything pauses. Oh, she says, followed by, oh, yes, that's right. I am sorry.*

*I am so sorry, so, so sorry.*

Az új terapeuta szakterülete a traumakezelés. Eddig csak telefonon beszéltek egymással. Egy oldalsó kapu vezet a ház pácienseknek fenttartott bejáratához. Kétoldalt díszfüvekkel és rozmaringgal szegélyezett, kövezett járdán érsz a kapuig, amelyről kiderül, zárva van.

Az elülső bejáratnál a csengő egy kis, kerek lemez, azt nyomod meg határozottan. Mikor az ajtó végre kinyílik, a nő rád ordít teli torokból: Takarodjon a házamtól! Mit keres az udvaromban?

Olyan, mintha egy sebesült dobermann vagy egy németjuhász megtanult volna beszélni. És noha hátrálsz néhány lépést, sikerül tudtára adnod,

*hogy időpontra jöttél hozzá. Időpontra jött?, köpi vissza. Aztán elhallgat. Minden elhallgat. Ó, mondja, s aztán, ó, igen, valóban. Sajnálom. Anyyira, de annyira sajnálom, bocsánat.*

A *Polgártárs* játéka a névmásokkal kényelmetlen és lenyűgöző cáfolata a nosztalgiazók feljebb érintett univerzalitás-fantáziájának. Itt a „te” valószínűleg Rankine, de természetesen én vagyok, ahogy olvasom, a megszólított. Ez legelőször is kényelmetlen, pusztán azért, ami történik veled – a terapeuta vad kirohanása az „én” megjelenésemre. De aztán egy pillanat alatt, netalán kis szünet után, megtagadom, hogy azonosuljak a „te”-vel, hiszen tisztában vagyok azzal, hogy én, egy fehér férfi, valójában nem tudok viszonyulni ehhez a tapasztalathoz; nem lehetek ilyenfajta rasszizmus áldozata; e tekintetben sokkal inkább a versbeli „én”-hez vagyok közelebb. Az én pillanatnyi kényelmetlenségem, amiért nem tudok azonosulni az áldozattal, természetesen aligha összemérhető Rankine áldozati helyzetével, mellyel csakúgy nem lehet azonosulni („te”, mivel fekete vagy, tilosban jársz). Az én kiváltságaim kizárnak – vagyis megvédenek – attól, hogy „te” legyek, méghozzá olyan módon, hogy figyelmem a színesbőrűek sokkal komolyabb (és mondénabb) „te”-ből való kirekesztettségére irányul, amit a jelenet elmond (hogya is lehetne *neked* időpontod). Ahogyan a *Polgártárs*ban láthatjuk, miként determinálja a rassz, mikor és milyen névmásokhoz férünk hozzá, megannyi más dolog mellett egyértelmű válasz a whitmani felfogásra (és a nosztalgiazókéra), miszerint „én” és „te” gond nélkül felcserélhető, s ezzel minden különbség felfüggeszthető. Bárki vagy is, a *Polgártárs*at olvasva arra kényszerülsz, hogy a névmások viszonylatában állapítsd meg saját helyedet, ahelyett, hogy egyszerűen azt gondolnád, téged is magukba foglalnak. Ez egyszerre kritika és vágy – konfrontálódik a hamis univerzalitással, és egy másik személy lehetőségeit próbálgatja, aki nem hagyja, legyen bárki is, hogy magányos legyen: „*hogya hívjon téged, hogy téged hívjon ki*”.<sup>38</sup>

A *Polgártárs* kiadása előtt a folyóiratokban megjelent részleteket gyakran megelőzték, zárták, vagy darabolták föl perjelek. A „/” – szakszóval: törtvonal – konvencionálisan a sortöréseket jelzi, ha a verset prózában idézik. Azt gondolom, megjegyzendő, hogy a törtvonalak gyakran a bekezdések után vagy között álltak, ahol a vers el nem érhetőségének tipografikus megjelenítéseként voltak olvashatók – vagy ha másként fogalmazok: a vers kísérteties jelenléteként. Dickinson gondolatjeleit a sugallatok vektorainak neveztem, a nyelvvel kifejezhetetlen valamifajta gesztikulációjának, és ebben az értelemben a virtuális jelölőinek; a *Polgártárs* első verziójában azzal szembesültem, hogy a törtjelek a száműzött lehetőség jeleiként ólálkodnak a szövegekben. (A *Polgártárs* más virtualizációs technikákkal is él; például a könyv egy része a John Lucas videóihhoz készült forgatókönyvekből áll; szembesülünk a forgatókönyvvel, de nem a mozgóképpel, a szövegeket olyan performanszhoz készített jegyzetekként olvassuk, amelyet a könyv valójában nem jelenít meg, mert nem képes rá.) A törtvonal a költői virtualitás mással nem helyettesíthető jele – egy vers teréből és idejéből absztrahált

38 Részlet a *Polgártárs* VII. fejezetéből. „*to call you out, to call out you*” (145.)

sortörés. Rankine a *Polgártárs* végső változatából eltüntette a törtvonalakat, mint-ha ezzel jelezne az elmozdulást is, amely a megjelentetett részletek virtualitása és a könyv végleges formája között végbemegy. Mivel azt gondolom, hogy Rankine alkotásának ereje a költészet hiányként való megtapasztalásában rejlik, személy szerint azt kívánom, bárcsak meghagyta volna a törtjeleket.

Nem Rankine az egyetlen törtjelet használó költő. Visszafogott bár, de azt gondolom, fontos szerepe van a törtjelnek az elmúlt hozzávetőlegesen félszáz év amerikai költészetében. A Donald Allen szerkesztésében megjelent *A legújabb amerikai költészet, 1945–1960* című antológia, mely több költőgenerációra is felbecsülhetetlen hatással volt, Charles Olson *A jégmadarak* [*The Kingfishers*] című versével kezdődik, a verssel, amely sokak számára és különböző szempontok szerint is a háború utáni amerikai költészet korszakküszöbét is jelzi. A vers címe és központi alakja megidézi és kifordítja T. S. Eliot *Átokföldjének* egyik fő motívumát (a Halászkirályt [the Fisher King], soráthajlásai pedig, szerkesztése, és szándéka, hogy élő hagyományt alkosson különböző anyagokból, egyértelműen Ezra Pound *Cantóinak* adósa. És mégis, azáltal, hogy elutasítja a valamifajta közös tapasztalat elvesztett egysége utáni modernista nosztalgiát, és annak a totalitárius ideológiákkal szembeni elutasítását, arra vállalkozik, hogy a modernitás katasztrófáiból költészeti kísérletet teremtsen a maga számára. Ez az első sora:

*What does not change / is the will to change*

*Nem változó / az akarat változtató (ford. Nagy László)*

*[Nyersfordításban: Ami nem változik / az a változni akarás – MB]*

Nem tudom, hogy ez egy vagy két verssor, vagy egy sem – vagyis ez egy vers egyetlen sora, vagy két beidézett verssor? Poundnál is van perjel; Olson a *Pisai cantókból* másol („*Férgek falják / fel a halott ökröt*” [*„That maggots shd / eat the dead Bullock*]),<sup>39</sup> és Pound is másolja, Guy Davenport szerint John Adams leveleiből, amelyekben az ilyen rövidítések rendszeresek voltak. Tehát a törtjel is idézet, a virtualitás újabb szintje. Arra szeretnék kilyukadni, hogy ami sokak számára a háború utáni amerikai költészet kezdetét testesíti meg, az nem is egészen költemény: olvashatom így is, úgy is – és ne feledjük, olyan költő alkotásáról beszélünk, aki előbb volt irodalmár –, ha akarom, idézet, ha akarom a vers szerves része. Annak ellenére, hogy esszéiben Olson hangsúlyozza a „nyitott terek költészetének” technikai vívmányait, azt gondolom, híres kezdősora bizonyos tekintetben azt jelenti be, hogy ez a költemény egy virtuális tér, még nem, vagy nem csak aktuális vers. („*Többnyire akkor találtam szépnek a verssorokat, ha prózai idézetben olvastam őket, [...] ami által az olvasottak nem annyira egy bizonyos versnek, [...] hatottak.*”<sup>40</sup>)

39 Ezra Pound *Pisai cantók*: tíz verset jelent az összesen 116 darab elkészült cantóból, ezek a LXXIV-től a LXXXIV-ig számozott darabok. Az idézet a LXXIV-ből származik, és az 1945-ben kivégzett Mussolinire vonatkozik, ő volna a halott ökr.

40 Lerner itt kissé megtévesztően nem Charles Olson valamelyik esszéjéből idéz, hanem visszaul az előző regénye (*Leaving the Atocha Station*) narrátori szövegének korábbi már utalt részére.

Virgule [törtjel]: a latin *virgulából* – kicsi pálca, a *virgából*: vessző, pálca.<sup>41</sup> Ráismerhetünk benne a *Virgula Divinára* – a varázsvesszőre, amellyel vizet vagy más értékes föld alatti anyagokat lehet találni, a pálcára, amely közvetít, vagy úgy tesz, mintha közvetítene a földi és az égi között. Ráismerhetünk benne (habár az etimológiai közösség vitatott) az antik költő, Vergilius [angolul Virgil – MB] nevére, Dante pokolbéli kalauzára. És ráismerhetünk egy különleges meteorológiai jelenség nevére, a „virga” felhőére, kedvenc időjárástípusom: csapadékfoszlányok lógnak a felhőről, de elpárolognak, mielőtt földet érnének. Eső, amely sosem képes átfogni az ég és a föld, az álom és a tábornász között tátongó szakadékot; olyan verset jelöl, amely még vagy már nincs, vagy nem csupán aktuális; olyan jelenségek, melyek kudarca, hogy teljesen valódiak maradjanak, vagy azzá váljanak, lehetővé teszi, hogy a jelenségen túlából mutassanak meg valamit.

A kiváló költők az aktuális költemény korlátait feszegetik, taktikusan lerombolják, vagy legalább felfüggesztik az aktualitást, olykor teljesen abbahagyják az írást, hogy hallgatóságukért ünnepeljék őket; az igazán rettenetes költők rendkívüli kudarcuk által akaratlanul is megcsillantják a virtuálisban lakozó lehetőséget; az avantgárdok azért utálják a verseket, mert verseik nem válnak bombákká; a nosztalgizálók pedig azért utálják a költeményeket, mert nem képesek beteljesíteni, amit tétova, helytelen állításuk szerint korábban sikerült nekik. Különböző, egymással összefüggő igények összpontosulnak a „költészet” szavunkban – felfüggeszteni az időt, kimerevíteni gyönyörűen; kifejezni kisebbségetlen individualitásunkat oly módon, hogy az a közösség számára is jelentéssé legyen, vagy, à la Whitman, a kisebbségetlen közösségiség jegyében az univerzalitás szintjét elérni, ami kevésbé személyes, inkább nemzeti technológiája; hogy a pénznél magasabb minőségű értékmérőre tegyen javaslatot. De ezekben az igényekben mind közös, hogy nincs olyan költemény, amely valaha is eleget tenne bármelyiknek. Az egyes költemények utálatából ebből kifolyólag a Költészet ideájához való ragaszkodás gyakran ironikus, vagy éppen öntudatlan kifejezésévé válik, és e tekintetben a jeremiádok maguk is védőbeszéddé avanzsálnak.

Bízom benne, hogy magától értetődik: összefoglalásom nem átfogó – a költemények számtalan ambíciójának képesek eleget tenni, kivéve az általam leírtakat. *Tényleg* lehetnek viccesek, szeretetteliek, vagy vigasztalhatnak, bátoríthatnak, inspirálhatnak adott hallgatóságot, adott időben; szerepük lehet egy közösség összekovácsolódásában; és így tovább. A Költészeztől itt előadott történetemnek bevalótt gyenge pontja, hogy kevés köze van a jó versek garmadájához; de annál többet foglalkozik a művészet igazán kitűnő, vagy igazán csapnivaló példáival. (És nem szeretnék úgy tenni, mintha tudnám, hol kezdődik vagy hol ér véget a művészet: egy másik esszében könnyedén megvizsgálható, hogy a hip-hop, a spoken word vagy más kreatív nyelvi képződmények miként problematizálják vagy kerülnek meg az általam leírt ellentmondásokat.) De a történetem rávilágíthat arra a kitartó és talán elnémíthatatlan érzésre, hogy a jelen pillanatunk költeményei cserbenhagynak minket – legyen az a jelen időszámításunk előtt 380-ban, vagy

---

41 A magyar nyelvben a *virga* latin szóból a virgács szavunk honosodott meg. Értelemszerűen az eredeti szöveg etimologizálását magyarra átültetni nem lehet.

időszámításunk szerint 731-ben, 1579-ben, 1819-ben vagy 2016-ban. Ha a versek hozzáférhetetlenek, akkor elitisták, csak néhány eszes kiválasztottat engednek be a személyiségek közösségébe, hiszen ahogy mind érzékeljük, a személyiség fontos kitevője, hogy a költészet segítségével saját tudatunkat képesek vagyunk másokkal megosztani; ha a versek klisések, szégyent hoznak ránk, bensőnk csak kiüresedett, a közérthetőségtől személytelenné vált nyelven kommunikálható; és ha egy forradalmi törekvés fegyvere a vers, úgy tűnik, csak vaktölténnyel tüzel. A költők nem azért hazugok, mert – ahogy Szókratész mondja – képesek megteveszteni utánczataik erejével, hanem mert azáltal, hogy valaki költőként határozza meg magát, azt sugallja, hogy képes lebírni a költészet alapelvének keserű logikáját, pedig ez nem igaz. Nem tehetünk többet annál, mint hogy olyan költeményt komponálunk, amely – ha a legteljesebb megvetéssel olvassuk – helyet teremt a valódi Költeménynek, amely sohasem mutatja meg magát.

\*

Ma, 2014. június 27-én meghalt Allen Grossman.

*After a long time, the voice of the man  
Stops. It was good to talk on and on.  
He rises. And the sea or forest becomes  
A level way reaching to night and the thunder.  
But, in fact, there is not night. There is  
No thunder.*

*Hosszú idő után a férfi hangja  
Elhallgat. Jó volt egyre csak beszélni.  
Felkel. S a tó vagy az erdő sima  
Úttá válik az éjszakába, a viharba.  
De igazából nincsen éjszaka. És nincsen  
Vihar.<sup>42</sup>*

\*

Emlékszem egy szóra, aminek nem tudtam a jelentését, de volt róla sejtésem, intuícióm, beraktam egy mondatba, hogy megfigyeljem, illeszkedik-e vagy ellenáll a kontextusnak és a szintakszisnak, a nyelvemen forgattam a szót, ahogy volt. Emlékszem az érzésre, hogy a szó jelentésének csak egy részét birtoklom, mint egy félbetört barátságmedálnak, és meg kell találnom a másik felét a beszéd társas világában. Emlékszem, ahogy gyerekként ide-oda mászkálok, és a szót ismételve, amit valahogyan a felnőttektől elhallottam, vadul használom bármikor, és figyelem, ahogy – csodás módon – csupán nagy ritkán hibázom. Ha öt éves vagy, és rámutatsz egy platánfára, vagy egy tétlen markológépre, vagy a kertjében görnyedő szomszédra, vagy ezek képére a tévében, és azt mondod, „eltűnik”, vagy azt mondod, „feltűnik”,<sup>43</sup> sosem ejthetsz hibát; ha szülőd, vagy aki vigyáz rád, kíváncsi, találhat bennük értelmet, ami téged háborzongatóan előrelátóvá tesz –

42 Az idézett részlet Grossman *The Lecture (Az előadás)* című versének zárzata.

43 Az eredetiben a „vanish” (eltűnik) és „varnish” (fényez) fogalompár szerepel.



a szomszéd haldoklik, fogyott, vagy a markoló eltüntetett valamilyen építményt, vagy az esővíz csillog rajta, vagy a ragyogó képernyő látványa különös véget kölcsönöz a látottaknak. Abból eredeztetni egy szó jelentését, ahogy mások alkalmazkodnak ahhoz, ahogyan te használod a szót: emlékszünk az érzésre, ahogy a jelentés átmenetileg megszilárdul, és két ember minden megszólalás köré világot építhet, amelyben bármely használatnak jelentése volt? Szerintem ez költészet. És mikor azt éreztem, végre teljesen elsajátítottam a szót, amikor kielégítő kattánással illeszkedett a mondatba, már nem volt többé költészet – valami más volt, valami funkcionális a világban, nem pedig a világ határainak elmosása.

Emlékszünk, játékaink milyen könnyen rombolták le, alkották vagy írták újra a valóságunkat? A varázslat alapja mindenekelőtt az ismétlés volt: minden gyerekek ismeri azt a jelenséget, amelyet a pszichológusok úgy hívnak, „szemantikus szaturáció”, tehát egy szót addig ismételtetnek, amíg úgy érezzük, elvesztette jelentését, és csupán hangsorként működik – „addig ismételtetni egyhangúan egy köznapi szót, amíg a sűrű hajtogatástól kiürül belőle minden értelem”,<sup>44</sup> ahogyan Poe írja *Berenice* című novellájában. Szüleid lefektetnek aludni, nincs mese, ágyban kell maradnod, te azt kiabálsz újra és újra „alvás”, míg ami értelme volt is a szónak, elillan a szimbolikus renddel együtt, és apró vadállattá válsz a foszforreszkáló műanyag csillagok alatt. Nyelvi ismétlődés, tanulod meg már egészen fiatalon, formát adhat vagy megszüntetheti azt, mivel a nyelv alakíthatóságával kerül feszültségbe, és a világgal, amelyet a nyelv által, a nyelvre építünk. A legrettenetesebb az volt, ha a neveddel tetted, hát még ha egy falanxnyi kántáló gyerek tette ezt a játszótéren – emlékeztetőül, milyen könnyen kizárható valaki az emberi közösségből, te kis névtelen, taknyos vadállat, aki ahhoz is ideges vagy, hogy beárudd őket. És egyébként is, mit mondanál? „Elrontották a nevemet.” A tanár azt fogja mondani, válaszolj nekik a következő mondókéval: „*Sticks and stones may break my bones, but words will never break me.*”<sup>45</sup>

Gyerekjátékoknak nevezzük ezeket, nem pedig alkotásoknak, de nem éppen egy gyermek az, aki még nem képes különbséget tenni munka és szórakozás között? E tekintetben minden gyerek költő. Azt kérem, keressük meg ennek a korai nyelvi bizonytalanságnak az emlékét, a kreatív és pusztító erejű nyelv emlékét. Utánajártam, és kutatásom, olvasmányaim arra engednek következtetni, hogy ezt az erőt örökké olyanként tapasztaljuk meg, mint ami elhagy minket, vagy amelytől mi távolodunk – ha nem távolodnánk el ettől a képességünktől, az a kudarcunkat jelezné: nem voltunk képesek beilleszkedni a tényleges, felnőtt világba, vagyis örültek vagyunk. Sértettségünk, amiért elesünk a költészettől, megannyi lehetséges mód mellett a felnőtt költők és a költeményeik iránti megvetésben ölt alakot; a költők iránt, akik pusztán természetüknél fogva felhívják e távolságra a figyelmet, éreztetik azt, de képtelenek csökkenteni.

Emlékszem, amikor megnyitott Topekában a hipermarket, hatalmas, 20 000 négyzetméteres doboz, a tornyosuló polcsorokkal, rajtuk fényes áruk fényes sora,

44 Sóvágó Katalin fordítása. In: *Az Usher-ház vége*, Lazi, 2008.

45 Gyerekmondóka, mellyel a csúfolódásra szoktak válaszolni. Hasonló funkcióval bír, mint magyarul a „nem fáj, nem fáj, köszönöm a lekvárt” rigmusa.

emlékszem a gabonapelyhes sorra, családi kiszerezésű Cap'n Crunch-ok ameddig a szem ellátott. És ott görkorcsolyáztak – nem viccelek – az édességtől roskadozó sorok között ezek a fiatal egyenruhás dolgozók, egyenruhások két értelemben is: az üzletlanc mezeit viselték mindannyian és a tizenévesek „szépségének” minden konvencionális jegyét is magukon hordták – ami nem szépség volt, de a tökéletes felcserélhetőség fenségessége, a görkorcsolya pedig – igaz, idejétmúlt – jelképe a tőke simaságának. Minden szírom vagy darabka puffasztott kukoricám épp olyan jó, mint a tied – Warhol az aktuális Whitmanje: „A kóla az kóla, és nincs az a pénz, amin jobb kólát vehetnél, mint amit a sarki csöves iszik. Minden kóla ugyanolyan és minden kóla jó.” Azonos jóság, jó azonosság: az energia, ami átjárt, ami megrontott a hipermarketben – a boltban, ami a taknyos kis énemnek olyan volt, mint Shelley-nek a Mont Blanc –, az az energia, úgy gondolom, a költészethez tartozik. „A költészet egyfajta pénz”, mondta Wallace Stevens;<sup>46</sup> akárcsak a pénz, az egyén és a közösség között mediál, feloldja az előbbit az utóbbiban, vagy hagyja újra kialakulni az utóbbiból az előbbit, hogy az ismét feloldódhasson. Emlékszünk még arra (vagy érezzük még most is), milyen az értékek és hibák határtalan hálózatában kísérleti csomónak lenni? Mert az is költészet, igaz, egy pervertált formája, hiszen az emberi kapcsolatok tárgyakként jelennek meg. Az elvont felcserélhetőség hatása, hogy minden helyettesíthető – mi annak az éneke? Fiatalságom tényleges dala alighanem a nyolcvanas évek szintipopjának szerzeménye, de ami hatásossá teszi, fenntartom, az a Költészet.

Vagy emlékszem a nyárra, amikor a Gage Parkban voltam, a „Vissza a természethez” táborban, de nagy kánikula volt, és a zavarba jött diákvezetők, hogy óvjának minket a napszúrástól, öt egymás utáni nap elvittek minket a Gage 4 Theater dolláros matinéjára. Emlékszem *A majmok bolygójára* – a kisebb táborozók bógtek félelmükben. Emlékszem minden alkalomra, ahogyan a fények elhalványultak – ezek volt azok filmek, amelyeket a családom érzelmi szűrője nélkül láttam –, azt éreztem, lehetségesek más világok, azt éreztem, minden érzékem újraindult és kiélesedett, hogy némelyik egybeolvadt a sötétben mellettem ülő és hatalmas kólákat szürcsölő gyerekek érzékeivel. Ez aztán hamar elmúlt, ahogy tényleg elindult a film, és egy bizonyos alternatív világ képei megjelentek a képernyőn; és nyoma sem volt az érzésnek, mire ismét kiengedtek minket a természetfeletti fényű napra, de minden alkalommal, ahogy lehúzták a fényeket, és a vásznon peregni kezdtek a bevezető képkockák, azt éreztem, hogy előnt valami elvont képesség, amit a Költészethez kötök. Nem a műalkotást – legyen bár kitűnő az a műalkotás –, hanem azt a kis tisztást előtte. (Pár évvel ezelőtt nyáron részese voltam egy bántóan középszerű opera-előadásnak egy gyönyörű Santa Fé-i szabadtéri színházban; ahogyan távoli üléseinken ülve elhatalmasodott rajtam az unalom, valamiféle transzba estem, még messziről is láttam, ahogyan egyetlen szentjánosbogár körözött lassú fénnel a zenekar körül, aztán a színpadon, aztán az előszínpadon is túl: előbb itt fénylett, Új-Mexikóban, aztán három mérföldre

---

46 Ami azt illeti, Stevens fordítva mondta: „*Money is a kind of poetry.*” Vagyis a pénz egyfajta költészet. Az idézet forrása Stevensnek az 1930-as évek második felében keletkezett *Adagia* című aforizmagyűjteménye.

Sevillától, itt az órák szerint, ott a művészet mindenkor folyamatos jelenében. Azóta, ha csak tudok, elmegyek a szabadtéri előadásokra, nem annyira a konkrét darabok érdekelnek, sokkal inkább az, ahogyan például egy rendőrhelikopter a Central Park felől berepül az ardennei erdő fölé – míg, ismét a történeti jelenben, szeretem azt hinni, hogy a gyanúsított megmenekül.)

Ez egyfelől egészen evilági, hétköznapi tapasztalat, míg másfelől az evilágin túli struktúrák megtapasztalása, ahogy a nyers lenvászonon, itt-ott, átlátunk a valóságon. És – miért ne beszéljünk erről is – elbaszni vagy elbaszódni ennek csakúgy része, ahogyan a szex és a szerek képesek a forma megtapasztalásává oldani a részletek percepcióját. Ahogyan a dadogást képes feloldani az ének.

Szükségtelen tovább példázni egy olyan ihletést, amely maga sem képes adekvát példákat teremteni – példázni egy képességet, amelyet nem lehet objektívizálni anélkül, hogy ne csorbítanánk meg. A védelmében írtam és a becsmérlőinek a védelmében, mert ennek a lehetetlen hivatásnak ez a maga dialektikája. Csupán annyit kérek az utálkozóktól – és én magam is egy vagyok közülük –, hogy igyekezzenek tökéletesíteni megvetésüket, sőt, próbálják azokat versekbe foglalni, ahol megvetésük elmélyül, nem pedig szertefoszlik, és ahol – azáltal, hogy megteremtődik a lehetőség helye és a jelen felfüggesztődik (mint a hallhatatlan dallamok) – megvetésük talán végül inkább szeretetre fog emlékeztetni.

Ben Lerner (1979) amerikai költő, író, irodalmár, a Brooklyn College oktatója. Három verseskötet szerzője: *The Lichtenberg Figures* (2004 – *Lichtenberg-ábrák*), *Angle of Yaw* (2006 – *A forgás iránya*), *Mean Free Path* (2010 – *Közepes szabad úthossz*), amelyek összegyűjtve is megjelentek *No Art* (2016 – *Semmi művészet*) címmel. Regényei: *Leaving the Atocha Station* (2011 – *Elhagyni az Atochaállomást*); *10:04* (2014), illetve előkészületben van a *The Topeka School* (2019 – *A topeikai iskola*) című könyve is.

Költői világának alapját az Ashbery-féle szubszürrealizmus képezi, ugyanakkor a korra, az aktualitásokra mintha határozottabban reflektálna, mint az a New York Schoolhoz kötődő költőknél szokás. Prozájának jellegzetessége az oszcilláció referencialitás és fikció között, illetve ennek metarefektív, esszéyszerű gondolatfutamokba hajló kommentálása, amelyből végül szellemes, gazdagon rétegzett elbeszélésmód kerekedik ki.

Mohácsi Balázs fordítása