

Hogyan olvassuk a könyvoldalt?

author: George Bornstein

George BORNSTEIN, „Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása”,
ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS
Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 81–117.

Hogyan olvassuk a könyvoldalt?

Modernizmus és a szöveg materialitása

Olyan kérdéssel kezdem, amely segíthet megérteni, hogy mi a jelentősége az irodalomtudomány szempontjából a közelmúlt szövegkiadás-elméletének: ha a *Mona Lisa* Párizsban van a Louvre-ban, akkor hol van a *Lear király*?¹ A kérdés fontos problémákat vet fel azzal kapcsolatban, hogy miből áll a (vagy inkább egy?) szöveg. Azt elfogadjuk, hogy Leonardo híres képe ott lóg a francia múzeumban, és hogy a reprodukciói olyan másolatok, amelyekből hiányzik az eredeti egy vagy több sajátossága. Csakhogy semmilyen hasonló bizonyossággal nem rendelkezünk az irodalmi szövegek reprodukcióival kapcsolatban; sőt, talán épp az ellenkezője az igaz. Ugyanis ahhoz, hogy megtaláljuk Shakespeare *Lear királyát*, nem kell a Pied Bull kvartóhoz vagy az Első Főlióhoz fordulnunk;* épp ellenkezőleg, hiszen elképzelhető, hogy ezek az *eredetiei* az irodalmi műnek maguk is csupán rossz minőségű másolatai egy elveszett kéziratnak, vagy egy ideális nyomtatott változatnak, és maguk is tele vannak hiányosságokkal. Előfordulhat, hogy későbbi „másolatok” jobbak az eredetinel,

¹ Kérdésem Frederick W. Batesonnek az *Essays of Critical Dissent*-ben (Longman, London, 1972, 7–10) szereplő, a *Mona Lisával* és a *Hamlettel* kapcsolatos eszmefuttatásait használja fel, bár a következtetésem jelentősen eltér az övétől. Bateson megjegyzésével először James McLaverty gyakran idézett cikkében, a „The Mode of Existence of Literary Works of Art”-ban találkoztam (*Studies in Bibliography* 37 [1984], 82–105).

* A Pied Bull kvartó a *Lear király* 1608-as első kiadása (a második „hamis” kvartó 1619-ben jelent meg), amelynek szövege több jelentős ponton tér el a Shakespeare halála után színésztársai által szerkesztett 1623-as Első Főlióban, Shakespeare drámáinak első összkiadásában közölt szövegtől, ezért a két változat viszonya egymáshoz, illetve az „eredeti” shakespeare-i szöveghez komoly szövegkritikai problémákat vet fel, akárcsak a többi olyan darab esetében, amely fennmaradt a főlión kívül egy vagy több kvartó kiadásban is.

ezért az irodalmárok jogosan dönthetnek úgy, hogy inkább azokat használják. A könyörtelen demisztifikáció korában az egyetlen misztifikált tárgy gyakran éppen a szöveg marad, amellyel kapcsolatban az irodalmárok naivan úgy gondolják, hogy a sarki könyvesboltból beszerzett olcsó kiadás maga „a” *Lear király*, „a” *Büszkeség és balítélet*, vagy „a” *The Souls of Black Folk*. Csakhogy kiinduló kérdésünk arra hívja fel a figyelmünket, hogy az irodalmi műalkotás egyszerre több helyen létezik. Méghozzá abban az értelemben, hogy egy szöveg minden egyes elemzett változata már eleve mindig konstrukció, egyetlen a sok lehetséges közül a konstrukciók világában.

Minden szöveg konstruáltságának kimondása mellett a közelmúlt szövegkiadás-elméletének másik fontos gondolata, hogy több, a szerző által hitelesített változat is létezhet.² Tudnunk kell, hogy egy vizsgált szövegnek milyen egyéb változatai léteznek vagy létezhetnek, de nem azért, hogy azután valamelyiket kiválasszuk, és annak kitüntetett figyelmet szenteljünk. Épp ellenkezőleg, alkalmazhatjuk az Emily Dickinson-szakértők által a „nem választás választása”-ként emlegetett módszert,³ és a szöveg több változatát is figyelembe vehetjük egyszerre. Például előfordulhat, hogy a *Lear király* fólió változata felel meg nekünk a legjobban a maga karcsúsított cselekményével, ám nem akarjuk kihagyni az áltárgyalás híres jelenetét, amely viszont csak az egyik korábbi kvartó változatban található meg. Ilyenkor lehetséges, hogy a kvartó és a fólió változatot is figyelembe szeretnénk venni, sőt talán még valamelyik modern eklektikus kiadást is, amely vegyíti a kettőt, jöllehet ilyen változatot majdnem egy századdal Shakespeare halála utánig senki sem próbált meg létrehozni. Előfordulhat, hogy az olyan hírhedt újrairók valamelyik versének több változatával szeretnénk dolgozni, mint Yeats vagy Moore, akik teljesen átírták szövegeiket. Esetleg az érdekel minket, hogy Martin Luther King híres esszéjének, a (számomra és generációm oly sok más tagja számára döntő jelentőségű) *Zarándoklás az erőszakmentes-*

² A különböző változatok újabb elméleteinek áttekintését, és egy lehetséges alkalmazását Yeats szövegeire lásd a következő cikkemben: „What is the Text of a Poem by Yeats?” = *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, szerk. George BORNSTEIN – Ralph G. WILLIAMS, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993, 167–193.

³ Lásd Sharon CAMERON, *Choosing Not Choosing? Dickinson's Fascicles*, University of Chicago Press, Chicago – London, 1992.

ségért címűnek* a ma leggyakrabban fellelhető változata elhagyja a marxista gondolkodás kritikájáról szóló részt. Ezek vagy más hasonló példák esetében nem lenne elegendő csupán az egyik változatot kiválasztani: a különböző változatok közül többet is maguk a szerzők hagytak jóvá, mi pedig akarhatunk az összessel dolgozni. Akár azt is mondhatjuk, hogy az irodalmi mű nem valamelyik változatában létezik, hanem az összesben együttesen. Miközben egy bizonyos könyv lapját olvassuk, talán tudni szeretnénk, hogy mi van annak a lapnak a többi változatán, így az első lépés az lesz, hogy kiderítjük, milyen másik lapok tartanak igényt az érdeklődésünkre.

Ez a szemlélet pedig elvezet a szövegek konstruáltságának és a különböző változatok létének tudomásul vétele után a harmadik szemponthoz, amelyet az újabb kiadáselmélet vet fel azzal kapcsolatban, hogy hogyan olvassuk a könyvek lapjait. Ez pedig annak felismerése, hogy az irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítóterv, az oldalterv vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. Ezek a materiális jellemzők megfelelnek a Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című híres esszéjében *aurának* nevezett fogalomnak. Ez az esszé, amely elsősorban a filmmel mint a képzőművészet és a nyomtatás utódjával foglalkozik, azt állítja, hogy az aura mint a műalkotás meghatározó tényezője eltűnik a technikai sokszorosíthatóság körülményei között:

Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: a műalkotás „itt”-je és „most”-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. [...] Az „itt” és a „most” adja a mű valóságának fogalmát. [...] Azok a körülmények, amelyekbe a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érintetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják az „itt”-jének és „most”-jának érté-

* Martin Luther KING, „Zarándoklás az erőszakmentességért”, ford. FORGÁCS Marcell = Uő, *Nem hallgathattam*, Gondolat, Budapest, 1973, 68–75.

kétől. [...] Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad.⁴

Benjamin számára tehát az *aura* jelenti a műalkotás sajátos jelenlétét időben és térben (vagyis a történelemben), ami különösen sebezhetőnek bizonyul a technikai sokszorosíthatóság korában. Bár Benjamin maga úgy látta, hogy az aura „elsorvad” a technikai sokszorosíthatóság korában, gondolatát annyiban módosíthatjuk, hogy kiemeljük: az irodalmi művek esetében a technikailag sokszorosított eredetű képek megteremteni saját aurájukat, és csak a korábbi aurák sorvadnak el a mű egymást követő reprodukciói során, különösen ha úgy tekintjük, hogy a „mű” nem áll másból, mint a szavaiból. Az aura részben a szöveg materiális jellemzőiből jön létre. A mű megtestesülésének eredeti helyei tehát magukban hordozzák azt az aurát, amely a művet elhelyezi térben és időben, és amely létrehozza a mű autenticitását és kontingenciáját egyaránt. Ha megfosztjuk ettől az aurától, akkor a könyv lapját is megfosztjuk az ikonikusságától, s ezáltal a szöveg jelentésének fontos elemeitől.

A közelmúlt szövegkiadáselmélet-írói, mint például Jerome McGann munkáiban a Benjamin által aurának nevezett fogalom megfelelője a könyvészeti kód. A *The Textual Condition* című könyvében McGann az eklektikus szövegkiadás fogalmának bírálatára vezette be a könyvészeti kód fogalmát. Célja az volt, hogy a szöveg társadalmibb szempontú megközelítését javasolja. McGann, megkülönböztetve a mű szavait (vagyis „nyelvi kódját”) és a fizikai jellemzőit (vagyis „könyvészeti kódját”), felhívta a figyelmet

a fizikai médium szimbolikus és jelentéshordozó dimenzióira, amelyeken keresztül (vagy inkább *amelyekként*) a nyelvi szöveg megtestesül [...]. A jelentésátadásban mind a könyvészeti, mind a nyelvi kódok szerepet játszanak [...]. Ahogy a szövegek egyre változatosabban adódnak át [...], úgy válnak a jelentéshordozó folyamatok is egyre inkább közösségivé és társadalmilag beágyazottá. [...] Ezzel a nézőponttal összefügg az

⁴ Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában”, ford. BARLAY László = *Uő, Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 305–306.

a megállapítás is, hogy semelyik szövegkiadási eljárásról – egy adott mű semelyik egyedi „szövegéről” – sem képzelhető el, vagy tehető fel, hogy az lenne a „helyes” [...]. Be kell látni azt is, hogy a mű múltjába nem csak az eredeti kéziratok, korrektúrapéldányok és kiadások tartoznak bele, hanem a szöveg összes későbbi megvalósulása is [textual constitutions], amelyet csak történeti útján magára ölt.⁵

A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldalterv (*page layout*), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a „szövegek szociológiájának” nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség.⁶ McGann a *The Textual Condition*ben ezt a fogalmat a Greg-Bowers-féle eklektikus kiadásfogalom támadására használja fel, amely a végső szerzői szándékokból indul ki, én viszont most inkább a Benjamin-féle aura-fogalommal megfigyelhető hasonlóságokat szeretném kiemelni. A könyvészeti kód megfelel az aurának, és hozzá hasonlóan a mű „itt és most-*jár*” figyelmeztet. A szövegek későbbi reprodukciói, különösen ha kizárólag a nyelvi kódot hangsúlyozzák, az aura elsorvadásának felelnek meg. A szöveget különválasztják az eredeti idejétől és terétől, és esztétikai, nem pedig történeti tárgyként elsősorban a sajátunkba helyezik.

A harmadik fogalom, amely hasznos lehet a szöveg materialitásának [textual materiality] vizsgálatához, a beszédaktus-elmélet *megnyilatkozás* fogalma. Peter Shillingsburg először a *Text as Matter, Concept, and Action* című jelentős cikkében érvelt amellett, hogy a beszédaktus-elmélet releváns lehet a szövegkiadás elméleti háttére szempontjából is, hiszen a szövegek három elemből állnak össze: anyagból (vagyis a fizikai formából), képzetekből (vagyis leginkább a szerző és a kiadó fejében levő gondolatokból) és olvasói vagy befogadói cselekvésekből. Az 1995-ben a Society of Textual Scholarship tanácskozásán tartott rövid előadásában,

⁵ Jerome J. MCGANN, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, 1991, 56–62. McGann a könyvészeti kódról vallott nézeteinek részletesebb értékeléséhez lásd a recenziómat: „Beyond Words”, *Text* 8 (1995), 387–396.

⁶ Donald F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, British Library, London, 1986.

a *Refining the Social Contract*ben – amely bővített formában *Resisting Texts* című újabb könyvében is megjelent – részletesebben is kifejti érveit:

Világosabban megérthető a szerzői, a kiadói és az olvasói cselekvés, ha észben tartjuk a különbséget ezen tevékenységek eredménye és célja között. John Searle is hasonló megkülönböztetés mellett érvel, amikor a *mondat* és a *megnyilatkozás* közti különbséget magyarázza. A mondat nem más, mint a szavak és a köztük lévő kapcsolatok formális szerkezete. A mondat rögzíthető szavak egymásutánjával; a mondatok megismételhetők. A megnyilatkozás viszont a mondat használatát vezérlő szándékolt jelentés. Ugyanazt a mondatot használhatjuk különböző alkalomkor más-más jelentéssel. Egy mondat egy bizonyos használata adott alkalommal, meghatározott körülmények között nem megnyilatkozás; a megnyilatkozás nem megismételhető. [...] Írott szövegben szó szerint rögzíteni a mondatot lehetséges, nem pedig a megnyilatkozást. A megnyilatkozás írott szövegben mondattá redukálódik. [...] Élőszóban a szövegen kívüli elemekhez tartozik a hangszín, a gesztus és testnyelv, a hely és idő, valamint a konkrét közönség. [...] Írásban a szövegen kívüli jelek kevésbé nyilvánvalóak, mint élőszóban, de közéjük tartozik a „könyvészi kód”, amelynek segítségével az írók, a kiadók és az olvasók a mondatból megalkotják a megnyilatkozást.⁷

Ahogy McGann a Greg–Bowers-féle eklektikus szövegkiadással szemben érvelt, úgy Shillingsburg azzal a másik szélsőséges állítással szemben, hogy a szöveg pusztán társadalmi konstrukció volna. Én azt szeretném itt hangsúlyozni, hogy a beszédaktusok összefüggenek a két korábbi fogalmunkkal, a könyvészi kóddal és az aurával. Ebben az értelmezésben a könyvészi kód az a textuális forma, amelyet a beszédaktus magára ölt. A szöveg fizikai jegyei megfelelnek a beszédaktus megtétele során alkalmazott fizikai jegyeknek, azoknak a tényezőknek, amelyek segítségével pusztán mondatból megnyilatkozás lesz. És ugyanezek a jelek alkotják a szöveg auráját is.

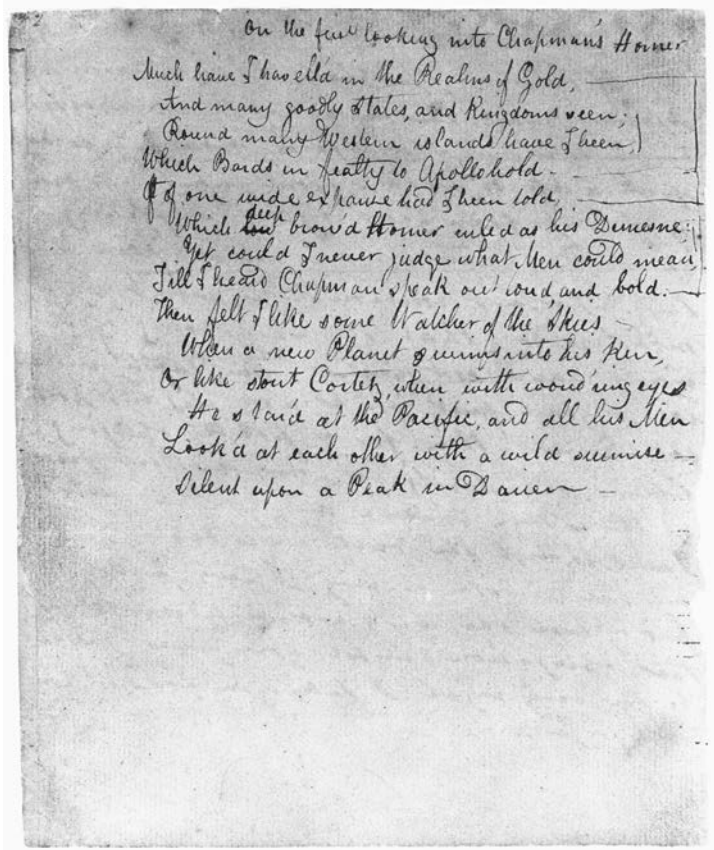
⁷ Peter SHILLINGSBURG, „Texts as Matter, Concept, and Action”, *Studies in Bibliography* 44 (1991), 31–82; Uő, *Resisting Texts*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, 105–106, 155.

Úgy gondolom, hogy McGann, Shillingsburg és én is azért jutottunk ezekre a következtetésekre, mert elégedetlenek voltunk – ki-ki a saját kiadása kapcsán – a hagyományos kiadói elvek alkalmazásával olyan 19. és 20. századi szerzők esetében, mint Byron, Thackeray vagy Yeats, illetve olyanokéban, akiket nem mi szerkesztettünk, mint Blake, Dickinson és Pound. Egyszerűbben fogalmazva: a hagyományos angol–amerikai szövegkiadói gyakorlat nem tudja megfelelően kezelni az olyan összetett szövegkritikai helyzeteket, amelyekkel az elmúlt két században született művek szövegeinek gondozója szembesül, ahol a rendelkezésre álló anyag és a bizonyítékok bősége jelenti a gondot, nem pedig azok hiánya. Ha így tekintjük, akkor az angol–amerikai eklektikus szövegkiadói gyakorlat az anyagok kezelésének *csupán egyik* módja a számos lehetséges közül, nem pedig az *egyetlen*. Ráadásul úgy tűnik, hogy ez a módszer figyelmen kívül hagyja a szöveg által konstruált jelentés fontos alkotórészeit, hasonlítsuk azokat akár az aurához, a könyvészi kódhoz vagy a beszédaktusokhoz. Ezen alkotórészek segítségével lehet historizálni a műveket. Ezzel szemben mind a kifinomult eklekticismus, mind a naív redukcionizmus kizárólag a szavakkal, vagyis a nyelvi kóddal tekinti azonosnak a „szöveget”, ami a művet megfosztja a történetiségétől.

Ezeket az elméleti megfontolásokat még részletesebben is vizsgálni fogom a további fejezetekben, de szeretném először szemléltetni őket négy olyan szonett egy-egy olvasatával, amelyeknek eltérő hátterű szerzői az elmúlt kétszáz év más-más időszakában éltek. A szonettformát nem a költészet iránti elfoglaltságból választottam, vagy hogy valamelyik újkritikusnak, például Brooks-nak vagy Warrennek a kortárs tudományos világ csarnokaiban kísértetként bolyongó árnyát megbékítsem, sokkal inkább a következő három ok miatt. Egyrészt a szonett rövid, könnyen befogadható példáját adja a szövegiség [textuality] bármely formájára alkalmazható elveknek. Másodszor, az alább elemzett mindegyik szonettet gyakran tanítjuk; mindegyik szerepel például a *The Norton Anthology of Poetry**

* A *The Norton Anthology of Poetry* a Norton Szöveggyűjtemények sorozat egyik tagja. A különböző szempontú, kötetenként több ezer oldalas szöveggyűjteményeket (pl. *Norton Anthology of English Literature*, *Norton Anthology of Poetry*, *Norton Anthology of American Literature* stb.) világszerte előszeretettel használják az angol nyelvű irodalmak egyetemi oktatásában gondos szerkesztésük és informatív bevezetőik, jegyzeteik miatt.

legújabb kiadásában. Végül pedig a szonett a legtöbb olvasó számára az egyik legtisztábban „esztétikai” formának tűnik; az olyan ritka kivételektől eltekintve, mint Milton vagy Wordsworth egyik-másik nyíltan politikai szonettje, sokan úgy gondolják, hogy nincs olyan irodalmi alkotás, amelynek a szonettnél kevesebb köze lenne a történelem esetlegességeihez. Mégis, amint látni fogjuk, a szonetteket a szöveg materialitása közvetlenül a saját és a mi korunk politikai hálójába gabalyítja. Lépünk hát tovább az angol romantikus John Keats, a késő 19. századi zsidó-ameri-



1.

John Keats, *Amikor először pillantottam Chapman Homérosába*, kézirat (Harvard University, Houghton Library, MS Keats 2.4).

kai Emma Lazarus, az ír modernista W. B. Yeats, és a kortárs afroamerikai Gwendolyn Brooks egy-egy szonettjéhez.

Vizsgálódásunk Keats *Amikor először pillantottam Chapman Homérosába* című szonettjének négy materiális megvalósulásával kezdődik. Vitathatatlanul alapversről van szó, még ezekben a kánonellenes időkben is. A négy változat pedig a kézirat, az első megjelenés a *The Examiner* című folyóiratban, az első könyvbeli megjelenés Keats 1817-es *Poems* című kötetében és egy mai reprodukció a *The Norton Anthology of Poetry* negyedik kiadásából. Mindegyik kontextus materiális formáján keresztül más-más nézőpontból közelíthetünk a vershez, így mindegyik azt tartalmazó oldalt máshogy olvassuk. A kézirat (1. kép) például a vers esztétikai tárgy voltát hangsúlyozza, azt, hogy szonett. Mellé jobboldalt Keats nagy törődéssel vonalakat húz, hogy könnyebben észben tudja tartani a petrarcai rímkeplet követelményeit: csupa, földjeit, szigeteit, ura, ahol a, uralkodik, amíg, szava; valamint csillagász, éjszaka, csodás, hada, ámulás, Dária:

Much have I travell'd in the Realms of Gold,
And many goodly States, and Kingdoms seen;
Round many Western islands have I been,
Which Bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one wide expanse had I been told,
Which deep brow'd Homer ruled as his Demesne;
Yet could I never judge what Men could mean,
Till I heard Chapman speak out loud, and bold.
Then felt I like some Watcher of the Skies
When a new Planet swims into his Ken,
Or like stout Cortez, when with wond'ring eyes
He star'd at the Pacific, and all his Men
Look'd at each other with a wild surmise –
Silent upon a Peak in Darien.⁸

⁸ Az eredeti kézirat a Houghton Libraryben található a Harvardon. Lásd John KEATS, *Poetry, Manuscripts at Harvard: A Facsimile Edition*, kiad. Jack STILLINGER, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1990, 12.

Sok aranypartot bejártam, csupa
büszke nép és királyság földjeit,
sorra vettem nyugat szigeteit,
melyeknek egy-egy költő az ura.
Hirlett, van egy roppant tér, ahol a
törtsemű Homérosz uralkodik,
[de nem tudhattam, hogy értik], amíg
rám nem harsant Chapman friss, hős szava:
s akkor úgy voltam, mint a csillagász,
kinek új bolygót gyujt az éjszaka;
vagy mint [az elámult] Cortez, mikor a csodás
Új Óceánt bámulta, míg hada
összenézett – iszonyú ámulás –
szótlatlanul egy szirteden, Dária.*

Már maga a kézirat is tartalmaz figyelemreméltó változatokat a nyelvi kód szempontjából, mint például a 7. sor, amely itt „de nem tudhattam, hogy értik, amíg” (*Yet could I never judge what men could mean*) a későbbi „de tiszta legét nem szívtem, amíg” (*Yet never could I breathe its pure serene*) helyett, vagy mint Corteznek azok a bizonyos „elámult” (*wond’ring*) szemei a későbbi „sas” (*eagle*) helyett a 11. sorban. A kézirat, amellett, hogy előtérbe helyezi a formai jegyeket, nyilvánvalóan fokozottabban tudatosítja bennünk az életrajzi Keatsset, amint éppen lejegyzí a verset.

Ezzel szemben a szöveg második könyvészeti kódolása, a *The Examiner*-beli, a vers társadalmi és politikai jellemzőit emeli ki (2. kép).⁹ A *The Examiner* baloldali érzelmű politikai-irodalmi folyóirat volt, amelyet Keats barátja és egykori mentora, Leigh Hunt szerkesztett. A *The Exa-*

* Szabó Lőrinc fordítása, forrása: John KEATS *Versei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962, 38. A magyar kiadás a szövegen kívül egyetlen adatot közöl, a vers keletkezésének dátumát (1816). A 7. sorban a kéziratban szereplő szövegváltozatnak megfelelően módosítottam Szabó Lőrinc fordítását („de tiszta legét nem szívtem, amíg”). A 11. sorban a kéziratban szereplő szövegváltozatnak megfelelően módosítottam Szabó Lőrinc fordítását („sas Cortez”).

⁹ *The Examiner. A weekly Paper on Politics, Literature, Music, and the Fine Arts* (London) 466. szám, 1816. december 1., 761–2.

but one precedent in modern history, and found, as they deserved, their own punishment in the wilful, systematic, besotted destruction of the liberty, the peace and happiness of mankind!

And is it possible that the Writer in the *Times* can be sincere in all this? O yes; as sincere as any man who is an apostate from principle, a sophist by profession, a courtier by accident, and a very head-strong man with very little understanding and no imagination, who believes whatever absurdity he pleases, and works himself up into a passion by calling names, can be. We think his opinions very mischievous, but impute no harm to the man. Some persons think him mad, and others wondrous wise; but he is a mere machine, playing the madman, and trying to be wise. There is not any thing in this more than natural, if philosophy could find it out; but the explanation requires more room than we have for it at present.

(To be continued.)

YOUNG POETS.

In sitting down to this subject, we happen to be restricted by time to a much shorter notice than we could wish; but we mean to take it up again shortly. Many of our readers however have perhaps observed for themselves, that there has been a new school of poetry rising of late, which promises to extinguish the French one that has prevailed among us since the time of Charles the 2d. It began with something excessive, like most revolutions, but this gradually wore away; and an evident aspiration after real nature and original fancy remained, which called to mind the finer times of the English Muse. In fact it is wrong to call it a new school, and still more so to represent it as one of innovation, it's only object being to restore the same love of Nature, and of thinking instead of mere talking, which formerly rendered us real poets, and not merely versifying wits, and head-rollers of couplets.

We were delighted to see the departure of the old school acknowledged in the number of the *Edinburgh Review* just published,—a candour the more generous and spirited, inasmuch as that work has hitherto been the greatest surviving ornament of the same school in prose and criticism, as it is now destined, we trust, to be still the leader in the new.

We also felt the same delight at the third canto of Lord Byron's *Child Harold*, in which, to our conceptions at least, he has fairly renounced a certain leaven of the French style, and taken his place where we always said he would be found,—among the poets who have a real feeling for numbers, and who go directly to Nature for inspiration. But more of this poem in our next.*

The object of the present article is merely to notice three young writers, who appear to us to promise a considerable addition of strength to the new school. Of the first who came before us, we have, it is true, yet seen only one or two specimens, and these were no sooner sent us than we unfortunately mislaid them; but we shall procure what he has published, and if the rest answer to what we have seen, we shall have no hesitation in announcing him for a very striking and original thinker. His name is PEACOCK BYASSER SMILLEY, and he is the author of a poetical work entitled *Alastor, or the Spirit of Solitude*.

* By the way, we are authorised to mention, that the person in *Chapman* who announces some new publications by his Lordship, and says he has given five hundred guineas for them, has no warrant whatsoever for so stating. We are sorry to hurt the man's sale, as far as some other booksellers are concerned, who are just as money-getting and impudent in different ways; but truth must be told of one, as it will also be told of others.—(Since writing this note, we find the business noticed in *Chapman*, and some of the verses quoted, which will certainly satisfy the public that the Noble Peer was not the author.)

The next with whose name we became acquainted, was JOHN HENRY REYNOLDS, author of a tale called *Syfte*, written, we believe, in imitation of Lord Byron, and more lately of a small set of poems published by Taylor and Hessey, the principal of which is called the *Naiad*. It opens thus:—

The gold sun went into the west,
And soft airs sadg him to his rest;
And yellow leaves all loose and dry,
Play'd on the branches listlessly;
The sky wax'd palely blue, and high
A cloud seem'd touch'd upon the sky—
A spot of cloud,—blue, then, and still,
And silence hush'd on vale and hill.
'Twas autumn-tide,—the eve was sweet,
As mortal eye hath e'er beheld;
The grass look'd warm with sunny heat,—
Perchance some fairy's glowing feet
Had lightly touch'd—and left it golden:
A flower or two were shining yet;
The star of the daisy had not yet set,—
It shone from the turf to greet the air,
Which tenderly came breathing there:
And in a brook which lov'd to fret
O'er yellow sand and pebble blue,
The tily of the silvery hue
All freshly dwell, with white leaves wet.
Away the sparkling water play'd,
Through bending grass, and blessed flower;
Light, and delight seem'd all its dower:
Away in merriment it stray'd,—
Singing, and bowing, loar after hour,
Pale, lovely splendour to the shade.

We shall give another extract or two in a future number. The author's style is too artificial, though he is evidently an admirer of Mr. Wordsworth. Like all young poets too, properly so called, his love of detail is too overwrought and indiscriminate; but still he is a young poet, and only wants a still closer attention to things as opposed to the seduction of words, to realize all that he promises. His nature seems very true and amiable.

The last of these young aspirants whom we have met with, and who promise to help the new school to revive Nature and

“To put a spirit of youth in every thing,”—is, we believe, the youngest of them all, and just of age. His name is JOHN KEATS. He has not yet published any thing except in a newspaper; but a set of his manuscripts was handed us the other day, and fairly surprised us with the truth of their ambition, and ardent grappling with Nature. In the following Sonnet there is one incorrect rhyme, which might be easily altered, but which shall serve in the mean time as a peace-offering to the rhyming critics. The rest of the composition, with the exception of a little vagueness in calling the regions of poetry “the realms of gold,” we do not hesitate to pronounce excellent, especially the last six lines. The word *serms* is complete; and the whole conclusion is equally powerful and quiet:—

ON FIRST LOOKING INTO CHAPMAN'S HOMER.

Much have I travel'd in the realms of Gold,
And many goodly States and Kingdoms seen;
Round many western Islands have I been,
Which Bards in fealty to Apollo hold:
But of one wide expanse had I been told,
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
Yet could I never judge what men could mean,
Till I heard CHAPMAN speak out loud and bold.

2. Amikor először pillantottam Chapman Homérosába = *The Examiner*, 1816 (Harvard University, Houghton Library, Keats EC8.K2261.LEX15.v.9).

miner korának összes liberális törekvését támogatta, Huntot be is börtönözték a napóleoni háborúban részt vevő angol csapatok testi fenyegetés ellenző cikkeiért. Az a lapszám, amelyben Keats verse található, tartalmaz még cikkeket Napóleonnól, egy tömeggyűlésről, amelyen a szegények számára követeltek ételt, a – mai kifejezéssel – városi underclass nyomoráról, és más olyan cikkeket, amelyek a reformok ügyét szolgálták. Mit jelent a vers szempontjából, hogy először egy ilyen közegben jelent meg? Ahhoz, hogy jól válaszolhassunk erre a kérdésre, azt is figyelembe kell vennünk, hogy ez volt Keats első olyan verse, amely a neve alatt jelent meg, úgy is mondhatnánk, bemutatkozó vers volt. Hogy egyeztethető ez össze a The Examiner politikai irányvonalával és társadalmi kontextusával? Arra is emlékeznünk kell, hogy az előző század leghíresebb költője, Pope kisebb vagyont keresett azzal, hogy ő maga is Homéroszt fordított. Ezzel szemben az első dolog, amit Keats ebben a bemutatkozó versében mond, az az, hogy nem tud görögül, ami nem pusztán elismerése, hanem szinte fitogtatása annak, hogy osztályszármazása eleve kizárta őt a hagyományos felső- vagy akár csupán a középosztálybeli oktatásból. A szonett fennhangon hirdeti, hogy nem *gentleman*, és mégis költőnek tartja magát. Ebből a szempontból Keats poétikai vállalkozása párhuzamos a The Examiner liberális politikai irányvonalával, a poétikai szférában való sítva meg azt a demokratikus elkötelezettséget, amelyet az újság a politikai szférában kürtölt világgá. A romantikát gyakran éppen így látták saját korában, mint például amikor Hazlitt megjegyezte, hogy Wordsworth költészete „napjaink forradalmi mozgalmának része, azzal együtt alakul: Wordsworth a mai politikai változások mintájára alakította és hajtotta végre költői kísérleteit. Múzsája tagadhatatlanul egyenlősítésre tör...”¹⁰ Hasonlóképp emeli ki a Keats költeménye és a romantikus forradalmi politika párhuzamait az, hogy a *Chapman Homérosa* a The Examinerben jelent meg, annál is inkább, hiszen a cikk, amelyben szerepel, Shelleyvel hozza őt kapcsolatba. Így olvassuk tehát ezt a verset, amikor a The Examiner egyik lapján jelenik meg.

¹⁰ William Hazlittet idézi Meyer H. ABRAMS, „English Romanticism. The Spirit of the Age” = *Romanticism Reconsidered*, szerk. Northrop FRYE, Columbia University Press, New York, 1963, 27. [William HAZLITT, „Mr. Wordsworth”, ford. LÁSZLÓ Noémi = *Angol romantika. Esszék, naplók levelek, vál.*, szerk. PÉTER Ágnes, Kijarat, Budapest, 2003, 279–287.]

A szonett harmadik kontextusa, Keats 1817-es *Poems* című kötete fenntartja, bár mérsékli a politikai hangütést, épp miközben első alkalommal jelzi, hogy ezt a verset egy olyan költő írta, aki eléggé jártas és fontos a szakmájában ahhoz, hogy költeményei teljes önálló kötetet érdemljenek.¹¹ Ezáltal pedig döntő szakaszt jelez Keats hírnevének növekedésében. A címlap (3. kép) továbbviszi a politikai jelleget a terhelt jelentésű „szabadság” szóval, amely a Spensertől származó mottóban szerepel, illetve azáltal, hogy C. és J. Oliver, a szabadelvű kiadók jelentették meg, akik Shelleyt és a többi szabadelvű írókat is eljuttatták a közönséghez. Tovább folytatódik ez a jelleg a Hunthoz szóló ajánlásban, aki átpolitizált alakja volt az irodalmi életnek, és akivel kapcsolatban a „szegény” szó az utolsó sorban különleges jelentést hordoz, akár csak az, hogy „olyannak lenni, mint te”. Ha rátekintünk a tartalomjegyzékre, láthatjuk, hogy az *Amikor először pillantottam...* egy szonettciklus részévé vált, amelyben olyan politikai versek szerepelnek, mint a harmadik – *Mikor Leigh Hunt börtönből szabadult* – és a tizenhatodik – a lengyel szabadságharcoshoz, *Kosciuskóhoz* szóló. Mégis, a politikai kódoltság itt kevésbé tűnik uralkodónak, mint a The Examiner esetében – itt Keats, a költő képe emelkedik ki még inkább.

És bizony ez a kép is marad az egyetlen azokban a szöveggyűjteményekben, amelyekben ma a legtöbb diák találkozik a verssel, mint például



3. Keats, *Poems*, 1817, címlap (University of Michigan, Special Collections Library).

¹¹ John KEATS, *Poems*, C and J Oliver, London, 1817.

ON SITTING DOWN TO READ KING LEAR ONCE AGAIN ♦ 831

JOHN KEATS

1795–1821

On First Looking into Chapman's Homer¹

Much have I traveled in the realms of gold,
 And many goodly states and kingdoms seen;
 Round many western islands have I been
 Which bards in fealty² to Apollo³ hold. *allegiance*
 5 Oft of one wide expanse had I been told
 That deep-browed Homer ruled as his demesne;⁴ *domain*
 Yet did I never breathe its pure serene⁵ *atmosphere*
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:
 Then felt I like some watcher of the skies
 10 When a new planet swims into his ken;
 Or like stout Cortez¹ when with eagle eyes
 He stared at the Pacific—and all his men
 Looked at each other with a wild surmise—
 Silent, upon a peak in Darien.

1816

On the Sea

It keeps eternal whisperings around
 Desolate shores, and with its mighty swell
 Gluts twice ten thousand Caverns, till the spell
 Of Hecate⁴ leaves them their old shadowy sound.
 5 Often 'tis in such gentle temper found,
 That scarcely will the very smallest shell
 Be moved for days from where it sometime fell,
 When last the winds of Heaven were unbound.
 Oh ye! who have your eyeballs vexed and tired,
 10 Feast them upon the wideness of the Sea;
 Oh ye! whose ears are dinned with uproar rude,
 Or fed too much with cloying melody—
 Sit ye near some old Cavern's Mouth and brood,
 Until ye start, as if the sea nymphs quired!⁵ *choired*

1817

On Sitting Down to Read King Lear Once Again

O golden-tongued Romance with serene lute!
 Fair pluméd Siren!² Queen of far away! *enchantress*
 Leave melodizing on this wintry day,
 Shut up thine olden pages, and be mute:
 5 Adieu! for once again the fierce dispute

1. Translations from Homer, in particular *Odyssey*, Book 5, by George Chapman, a contemporary of Shakespeare's.

2. God of poetic inspiration.

3. Spanish conqueror of Mexico; in fact, Balboa.

not Cortez, was the first European to see the Pacific, from Darien, in Panama.

4. Greek goddess associated with witchcraft and the underworld.

a *The Norton Anthology of Poetry*ben (4. kép).¹² Itt csak a vers nyelvi kódja jelenik meg, megfosztva minden eredeti könyvészeti kódolástól. Az ebben kódolt társadalmi, politikai, és a hírnévvel kapcsolatos jellemzőkből a szöveggyűjteményben csupán az első megjelenés évszáma marad, 1816, amely aligha jelent túl sokat egy átlagos másodéves hallgatónak. Az ilyen redukció arra szolgál, hogy az egyetlen megmaradt jellemzőt, az esztétikait hangsúlyozza, amelynek szempontjából a megjelenés dátumának egyetlen jelentősége, hogy lehetővé teszi a vers elhelyezését az angol költészet fejlődésének folyamatában. Ebből a szempontból az ilyen szöveggyűjtemények épp azt teszik a versekkel, mint a képzőművészeti múzeumok a műtárgyakkal: kiemelik őket társadalmi vagy politikai környezetükből – legyen az templom, palota, városháza vagy bármi –, és olyan, minden kontextustól megfosztott világba helyezik őket, amely az esztétikumot és a stílust hangsúlyozza. A materialitás szempontjából a „szöveggyűjtemény ideológiája” nem a különböző nézőpontokat képviselő versek válogatására vonatkozik, hanem magára a szöveggyűjteményre mint a műveket történetiségüktől megfosztó mezőre, amely elhomályosítja saját tartalmának társadalmi beágyazódottságát. Tehát mind a négy megvizsgált materiális kontextusban a szövegek megkonstruált *tárgyként* jelennek meg, nem pedig misztifikált átlátszó lencseként, amelyek a „valódi” Keatsot, vagy Shakespeare-t, vagy Dickensot mutatják meg.

Keats szonettje után térjünk át Emma Lazarus híres versére, *Az új kolosszusra* (*The New Colossus*, 5. kép), amely további szempontokkal gazdagítja a szöveg materialitásával kapcsolatos vizsgálódásainkat:

Not like the brazen giant of Greek fame,
 With conquering limbs astride from land to land,
 Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
 A mighty woman with a torch, whose flame
 Is the imprisoned lightning, and her name
 Mother of Exiles. From her beacon-hand
 Glows world-wide welcome; her mild eyes command

4. Amikor először pillantottam Chapman Homérosába = *The Norton Anthology of Poetry*, 1996⁴.

¹² *The Norton Anthology of Poetry*, szerk. Margaret FERGUSON – Mary Jo SALTER – Jon STALLWORTHY, Norton, New York, 1996⁴, 831.

1068 ♦ A. E. HOUSMAN

EMMA LAZARUS

1849–1887

The New Colossus¹

Not like the brazen giant of Greek fame,
 With conquering limbs astride from land to land;
 Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
 A mighty woman with a torch, whose flame
 Is the imprisoned lightning, and her name
 Mother of Exiles. From her beacon-hand
 Glows world-wide welcome; her mild eyes command
 The air-bridged harbor that twin cities frame.
 "Keep, ancient lands, your storied pomp!"² cries she
 With silent lips. "Give me your tired, your poor,
 Your huddled masses yearning to breathe free,
 The wretched refuse of your teeming shore.
 Send these, the homeless, tempest-tost to me,
 I lift my lamp beside the golden door!"

1883

tossed

1888

A. E. HOUSMAN

1859–1936

Loveliest of Trees, the Cherry Now

Loveliest of trees, the cherry now
 Is hung with bloom along the bough,
 And stands about the woodland ride
 Wearing white for Eastertide.

Now, of my threescore years and ten,
 Twenty will not come again,
 And take from seventy springs a score,
 It only leaves me fifty more.

And since to look at things in bloom
 Fifty springs are little room,
 About the woodlands I will go
 To see the cherry hung with snow.

1896

1. Written as part of a fundraising campaign for the Statue of Liberty, in New York harbor. The poem was recited in 1866 at the statue's dedication; later its final lines were engraved on the pedestal. Lazarus compares the Statue of Liberty to the Colossus of Rhodes, one of the Seven Wonders of

the World, a statue to the sun god Helios that stood in the harbor at Rhodes, Greece. Contrary to legend that dates from the Middle Ages (see line 2), the statue could not have straddled the harbor entrance.

2. The splendors of your history.

The air-bridged harbor that twin cities frame.
 'Keep, ancient lands, your storied pomp!' cries she
 With silent lips. 'Give me your tired, your poor,
 Your huddled masses yearning to breathe free,
 The wretched refuse of your teeming shore.
 Send these, the homeless, tempest-tost to me,
 I lift my lamp beside the golden door!' ¹³

Nem mint görögök-zengte érc-gigász
 Tagjait szétvetve két part között,
 Áll sós vizű alkony-kapunkban őrt
 E fáklyás nagyasszony: a lángja láz,
 Rab villám, s így ismeri hallomás,
 Kitagadottak Anyja. Fényözönt
 Hívón világnak int, s lágy szeme köt
 Város-párt rév köré: légnemű lánc.
 „Óhazák, dús kincs nem kell!”, néma bár,
 Kiáltja. „Jöjjön fáradt, nincstelen,
 A tömeg, mely szabadságért zihál:
 Nyomorgó söpredétek kell nekem.
 A viharvert hontalanokra vár
 Arany kapum, hol fáklyám emelem.”*

Akárcsak Keats verse, Lazarusé is a petrarcai szonettformát használja arra, hogy felforgassa mind a versforma, mind az általa hagyományosan támogatott társadalmi képződmények szokásos tartalmait. Míg azonban Keats az osztályok szempontjából kezdi ki az elvárásokat (nem *gentleman*, mégis gyakorló költő, méghozzá ebben az elit versformában alkot), addig Lazarus a társadalmi nemek szempontjából. A petrarcai szonett ugyanis eredetileg – kezdve Petrarccal és Laurával – a nők férfiak általi idealizálására kitalált versforma volt, amely a férfi költőt mint cselekvőt és beszélőt ábrázolta, a szeretett nőt pedig a szerelem tárgyaként és az ihlet forrásaként. Ezzel szemben Lazarus (aki korábban maga is fordított

¹³ *Uo.*, 1068.

* N. Kiss Zsuzsa fordítása, megjelent: 2000 18 (2006/1).

5. Emma Lazarus, *Az új kolosszus = The Northon Anthology of Poetry*, 1996⁴.

Petrarcát) női, nem pedig férfi költőként szólal meg, és a Szabadság női alakja maga is beszél; ráadásul a szerelmi helyett a politikai tartományban teszi ezt, ahol szavai közvetlenül korának egy jelentős politikai eseményére vonatkoznak, a Kelet- és Dél-Európából az Egyesült Államokba történő tömeges bevándorlásra. A szöveg materiális jellemzői meglepő módokon segítenek a hagyományos nézetek felforgatásában.

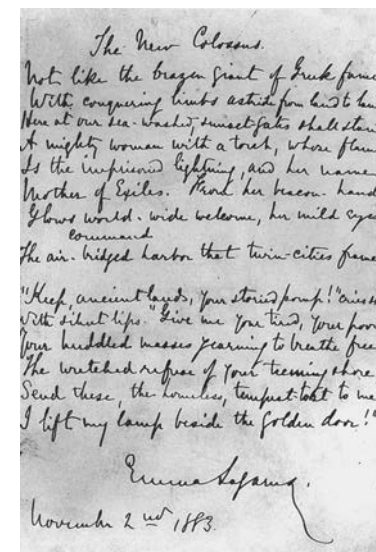
Kezdjük azzal, hogy a vers nem szerepelt a *Norton*-ban az új, 1996-os negyedik kiadás előtt. Mivel azonban a vers mindig is jól ismert volt, és ma is az, korábban feltehetőleg azért hagyták ki, mert nem ítélték méltónak arra, hogy bekerüljön a magas költészet kánonjába. Az 1996-os beavatólása pedig valószínűleg inkább köszönhető Emma Lazarus női szerző mivoltának, mint zsidó származásának, de kétségkívül mind a néme, mind a vallása szerepet játszott a mai identitásérzékeny időkben. A vers nyíltan politikai témája is kétségkívül vonzóbb volt az 1990-es évek szerkesztőinek, mint a korábbi kiadások erősebben újkritikus szemléletű készítőinek, a kísérő lábjegyzet pedig rámutat (bár tévesen) a politikai kontextusra, és arra, hogy milyen rendkívülien értelmezi át Lazarus verse a szobor eredeti jelentését.

A *Norton* hevenyészett jegyzete azt írja, hogy a vers egy kampány részeként íródott, amelyben a Szabadság-szobor építéséhez gyűjtöttek pénzt. Valójában a kampány a hatalmas talapzatra gyűjtött, a szobrot magát ugyanis a franciák állták.¹⁴ Lazarus szonettje az *Art Loan Exhibition in Aid of the Bartholdi Pedestal Fund for the Statue of Liberty* (Művészeti kölcsönkiállítás a Szabadság-szobor talapzatának Bartholdi-alapítványát támogatandó) nyitó gáláján hangzott el 1883-ban, nem pedig (ahogy a *Norton* tévesen állítja) a szobor avatásánál. Ez a felavatás 1886-ban történt, nem pedig 1866-ban, miként a *Norton* feltűnteti – vagyis közvetlenül egy tömeges bevándorlási hullám kezdete, nem pedig rögtön a polgárháború vége után, amikor a Szabadság-szobor gondolatának egészen más politikai üzenete lett volna, hiszen a nemrég felszabadított rabszolgákra vonatkozott volna a nemrég érkezett bevándorlók helyett. Továbbá

¹⁴ Az ebben a bekezdésben szereplő információk lelőhelye: Marvin TRACHTENBERG, *The Statue of Liberty*, Viking Penguin, New York, 1986, első fejezet és másol elszórta, valamint Oscar HANDLIN, *The Statue of Liberty*, Newsweek Book Division, New York, 1977.

a *Norton* nem szól semmit arról, hogy Lazarus figyelemreméltoan átertelmezi a szobor eredeti jelentését. A szobrot eredetileg az Edouard-René Lefebvre de Laboulaye köré csoportosuló mérsékelt köztársaságpartí értelmiségiekből álló társaság találta ki, és eredetileg *A Szabadság fénybe borítja a világot* (*Liberty Enlightening the World*) nevet viselte volna. Az volt a szándékuk, hogy jelentős szobrot emelnek, amely azt tükrözi, hogy Amerika magáévá tette a szabadság francia eszményét, és ezzel segítik ezeknek a köztársaságpartí eszméknek a visszafecskendezését a francia Második Birodalomba. Ez a manőver része volt annak a haditervnek, amely végül sikeresen elvezetett a náci hódításig fennálló Harmadik Köztársaság megalakításához. A szobrász, Frédéric Auguste Bartholdi maga is ezt az elképzelést szem előtt tartva alkotta meg a szobrot. Szándéka szerint a Szabadság az Újvilág részvételét tükrözte volna vissza az Óvilág felé a világméretű politikai mozgalomban. Ezzel szemben Lazarus verse kimondottan amerikai istennőként értelmezte újra a Szabadságot („Kitagadottak Anyja”), amely az elnyomó Óvilágból érkező menekülteket köszönti az emancipált Újban, és ez az értelem tartja magát azóta is. Ilyen módon az, ahogyan Lazarus felforgatja a történetpolitikai kontextust, tökéletesen egybeesik azzal a szubverzióval, amelyet a társadalmi nemek terén hajt végre.

A legfontosabb tudnivaló a vers szövegének eredeti materialitásával kapcsolatban, hogy Lazarus nem nyomtatásra szánta a szonettet, hanem arra, hogy a talapzatot finanszírozó alapítvány javára rendezett jótékonysági eseményen előlvezessék a kéziratát (6. kép). Szemben tehát Keats kéziratával, amely a nyomtatásbeli megjelenés előzménye volt,



6. Az új kolosszus, kézirat, a Szabadság-szobor talapzata számára írt vers, 1883. november 2. (Museum of the City of New York 36.319, George S. Hellman ajándéka).

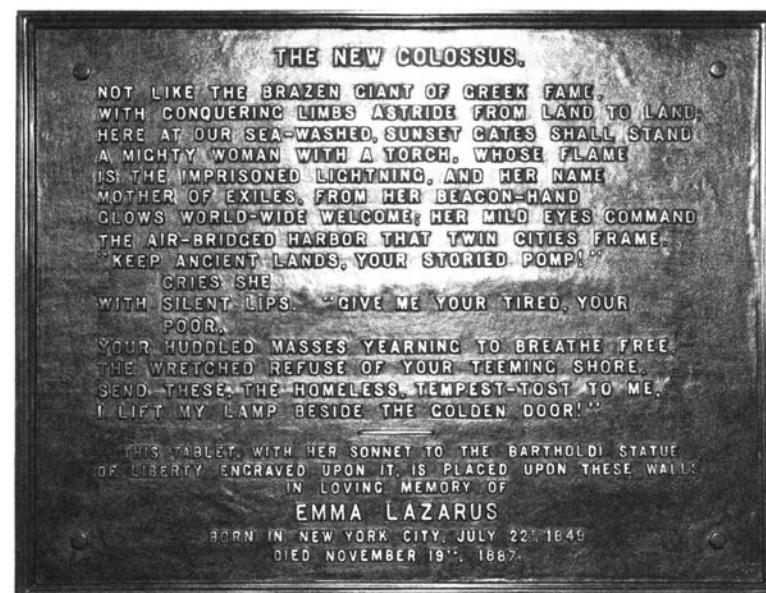
Lazarus kézírata – mint Dickinsonéi – maga volt a megjelenés eredeti formája. Szemben azonban Dickinsonnal, Lazarus nem csupán maga és köre magánjellegű fogyasztására szánta a kéziratot. Épp ellenkezőleg, amikor beleegyezett, hogy szonettet ír a kéziratárverésre, a kezdetektől fetisizált tárgynak szánta azt; a fogyasztásáért fizetett ár a talapzat alapítványát gazdagította, ezzel téve lehetővé, hogy a szobor (nem pedig a szonett) mindenki számára folyamatosan hozzáférhető legyen. Így aztán a körülötte kialakult kezdeti lelkesedés ellenére (James Russel Lowell például azt írta Lazarusnak, hogy az ő verse adta meg a szobornak a „*raison d'être*”-jét), a vers tizenöt évre homályba merült. Csupán egyszer jelent meg újságban (*The New York World*), Lazarus hátralévő rövid életében verseinek egyetlen kiadásában sem, bár saját verseinek első jegyzetfüzetes gyűjteményében feljegyezte.¹⁵

Az elfeledettség időszaka 1903-ban ért véget, amikor Lazarus barátjának, Georgina Schuylernek sikerült a szonettet egy bronztáblába vésvé elhelyeztetni a szobor talapzatának belsejében (7. kép), nem pedig „a talapzatra vésvé”, ahogy a szerencsétlen Norton-jegyzet állítja. A szöveg materialitása ismét fontos: azzal, hogy a szöveg felkerül a bronztáblára, a vers már nem csupán az emlékműről szól, hanem *részévé* válik annak. Hasonlóan a modern irodalom számos másik paratextusához – például Yeats, Pound, Woolf vagy Eliot számtalan előszavának vagy jegyzetének valamelyikéhez –, részévé válik annak a szövegnek, amelynek az értelmezését kívánja alakítani. Az egész felirat nyomtatott nagybetűkből áll, ami emeli emlékművi státusát, ahogy az odaadó felirat pedig a szobor és a vers alkotóját idézi fel:

Ez az emléktábla, rajta Emma Lazarusnak a Bartholdi-alkotta Szabadság-szoborhoz írt szonettjével, a költő szeretetteli emlékére került ezen falakra. Született 1849. július 22-én New Yorkban, meghalt 1887. november 19-én.

Az emléktábla fizikailag rögzítve van a szoborhoz, akárcsak – amerikaiak generációi számára – a vers azt átértelmező jelentése.

¹⁵ Lásd Bette Roth YOUNG, *Emma Lazarus in Her World*, Jewish Publication Society, Philadelphia, 1995, 1. fejezet.



7. Az új kolosszus, tábla a Szabadság-szobron (Statue of Liberty National Monument).

Nem fejezhetem be e vers nyilvános feliratként való megjelenéseinek tárgyalását anélkül, hogy megemlíteném a New York-i John Fitzgerald Kennedy Repülőtér nemzetközi érkezési épületében a közelmúltban elhelyezett gránit emléktáblát, amelyet nevezhetnénk a vers *politikailag korrekt változatának*. Most, hogy a bevándorlók talán még gyakrabban érkeznek repülőn, mint hajón, valakinek az a remek ötlete támadt, hogy Lazarus versét kiszögezzék, hogy a légi terminálon köszöntse őket, ahogy korábban a Szabadság-szobor köszöntötte a bevándorlókat, amint a New York-i kikötőbe értek. Csakhogy egy meghatározó sort kihagytak, annak ellenére, hogy eltávolítása tönkreteszi a ritmust és a rímképletet. A méretes aranybetűk most ezt hirdetik:

[...] Jöjjön fáradt, nincstelen,
A tömeg, mely szabadságért zihál.
A viharvert hontalanokra vár
Arany kapum, hol fáklým emelem.

A kihagyott sor így szólt: „Nyomorgó söpredétek kell nekem.” Vélhetően a földi hatalmak úgy gondolták, hogy a sor sértő lehet az új bevándorlók számára, talán még az önérzetüket is rombolná. Akárcsak a Nyelvrendőrség legtöbb erőfeszítése, ez is visszaüt, és bárki számára, aki ismeri az eredetét, a felirat cenzúrázott változata leginkább arra világít rá, hogy a cenzorok mennyire lenéznek azokat, akiket hitük szerint védenek vele. Ahogy az ismert természettudós, Stephen Jay Gould felháborodottan írta a *The New York Times* véleményoldalán: „A nyelvrendőrök diadal-maskodtak, az integritás elvérzik... Vajon hallottak ezek a rendőrök valaha a metaforáról? Elgondolkodtak vajon azon, hogy Lazarus netán éppen azt a hozzáállást írta le, amelyet más országok uralkodó osztályai tanúsítottak saját lehetséges kivándorlóikkal szemben? Játssz biztosra, pusztuljon a költészet!”¹⁶

És mi a helyzet a nyomtatásba átültetett változataival ennek a versnek, amely először kéziratként létezett, aztán szóban hangzott el az adománygyűjtő kiállításon, végül pedig táblába vésve jelent meg magán az emlékművön? A verset leginkább a számtalan képeslap és brosúra, szöveggyűjtemény és történelemtankönyv reprodukcióiból ismerhetjük, ám Lazarus saját művei szempontjából a legjelentősebb könyvkiadást a kétkötetes posztumusz *Poems of Emma Lazarus*-ban (Boston, 1889) és az egykötetes, Morris Schappes szerkesztette *Emma Lazarus. Selections from her Poetry and Prose*-ban találjuk, amelyet eredetileg az International Workers Order, majd a Jewish Publication Society számára készített.¹⁷ A Schappes-féle kiadás megfelelő példa lesz, hányattatásainak története pedig – onnantól, hogy először a Cooperative Book League of the Jewish-American Section of the IWO adta ki, majd pedig a Jewish Publication Society –, már maga is jelzi, hogy a zsidó és a munkás érdekek összekapcsolódtak az amerikai történelemben. Az *új kolosszus* materiális

¹⁶ Stephen Jay GOULD, „No More »Wretched Refuse«”, *The New York Times* Véleményoldal, 1995. június 7., szerda.

¹⁷ *Emma Lazarus. Selections from her Poetry and Prose*, kiad. Morris U. SCHAPPES, Cooperative Book League, Jewish American Section, International Workers Order, New York, 1944. A javított és bővített kiadást New Yorkban először a Book League, a Jewish People's Fraternal Order of the International Workers Order jelentette meg 1947-ben, azután pedig az Emma Lazarus Federation of Jewish Women's Clubs 1967-ben és 1978-ban. A cikkben szereplő reprodukció az 1967-es kiadásból származik.

szövege itt a zsidó történelem új kontextusába helyezi a verset, és ezzel új dimenziót ad a befogadásának és az értelmezésének (8. kép). Schappes a verset közvetlenül egy másik petrarcai szonett után helyezi el – amely az 1492-es évet kapcsolja össze egyrészt a zsidók kiűzésével Spanyolor-

1492

Thou two-faced year, Mother of Change and Fate,
Didst weep when Spain cast forth with flaming sword,
The children of the prophets of the Lord,
Prince, priest, and people, spurned by zealot hate.
Hounded from sea to sea, from state to state,
The West refused them, and the East abhorred.
No anchorage the known world could afford,
Close-locked was every port, barred every gate
Then smiling, thou unveil' d'st, O two-faced year,
A virgin world where doors of sunset part,
Saying, "Ho, all who weary, enter here!
There falls each ancient barrier that the art
Of race or creed or rank devised, to rear
Grim bulwarked hatred between heart and heart!"

THE NEW COLOSSUS*

Not like the brazen giant of Greek fame,
With conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
A mighty woman with a torch, whose flame
Is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glowed world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame.
"Keep, ancient lands, your storied pomp!" cries she
With silent lips. "Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!"

* Written in aid of Bartholdi Pedestal Fund, November 1883 [now inscribed on a plaque on the Statue of Liberty.-M.U.S.]

8. Az *új kolosszus* = *Emma Lazarus. Selections*, Schappes-féle kiadás (University of Michigan, Special Collections Library).

szágból, másrészt az Újvilág európai felfedezésével. Egyben közvetlenül egy olyan kváziszonett elé, amely a római birodalom korában lejátszódott Bar Kochba-felkelés vezérééről szól, akit Lazarus „az utolsó zsidó harcosnak” nevez. Ebben a kontextusban a középpontba kerül *Az új kolosszus* kifejezetten zsidó utalása, hiszen a zsidók elől jártak az Egyesült Államokba tartó jelentős bevándorlási hullámban az 1881-es kisinyovi pogrom és a tömeges amerikai bevándorlásnak az 1920-as évek eleji lezárulása között.* A Schappes-féle kiadás lapjának materialitása [material page] kiemeli a zsidó összetevőt abban a bizonyos „tömeg[ben], mely szabadságért zihál”, és egyúttal a szerző zsidó származását is, jóllehet Lazarus letelepedett és gazdag szefárd családból származott, nem pedig elszegényedett askenázi bevándorlóktól. Schappes rövidebb jegyzete pedig természetesen pontosabban számol be a vers keletkezésének okáról és a felirat elhelyezkedéséről, mint a hosszabb jegyzet a Nortonban.

Visszatérve a Norton materiális lapjához, több tanulságot is levonhatunk. Ehhez nem azért választottam a Nortont, hogy kétségbe vonjam a szerkesztők teljesítményét, hanem hogy olyan problémákat mutassak be, amelyek még a piac legigényesebb szöveggyűjteményeire is jellemzők. Először is, amikor a szöveggyűjteményekben olyan jegyzet szerepel, amely a történeti eseményekre irányítja a figyelmet, gyakran tévednek, néha nem is kicsit. Másodszor: *Az új kolosszus* esetében a szöveggyűjtemény nyomtatott természete megtévesztő a vers korábbi létmódja szempontjából, hiszen az először fetiszizált árucikk volt kézirat formában, aztán előszóbeli előadás, végül nyilvános felirat a Szobor és a reptér emléktábláin. Ez emlékeztethet minket arra, hogy a költészet eredetileg nagyrészt nem nyomtatott volt, hanem leggyakrabban kézirat vagy előszóbeli előadás, és hogy a materiális könyvlap már mindig eleve átültetése ennek a cselekvésnek, így nem szabad elfeledkeznünk a konstruált voltáról. Végül pedig: azt, ahogy a vers korábbi materiális kontextusai emlékeztetnek a költemény eredeti politikai jelentésére, nehéz pusztán a nyelvi kódból rekonstruálni, a könyvészeti vagy materiális kódból viszont nagyon is nyilvánvalóvá válik.

Az eddigi érvelés során magától értetődőnek vettem a szöveg szavainak stabilitását, és azt mutattam be, hogyan módosíthatja a változó könyv-

* 1881-ben valójában Kijevben került sor pogromra, Kisinyovban 1903-ban és 1905-ben.

vészeti kód a versek jelentését akkor is, ha közben nyelvi kódjuk azonos marad. W. B. Yeats *Léda és a hattyú* című szonettje példa arra, amikor a szöveg szavai és materialitása is megváltozik. Íme a nyitó szakasz az első három nyomtatott változatában: az amerikai *The Dial* című folyóiratban, az ír *To-morrow*-ban, és (az itt reprodukált) 1924-es *The Cat and the Moon* című kötetben (9. kép).¹⁸

LEDA AND THE SWAN

A rush, a sudden wheel and hovering still
The bird descends, and her frail thighs are pressed
By the webbed toes, and that all powerful bill
Has laid her helpless face upon his breast.
How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs!
All the stretched body's laid on the white rush
And feels the strange heart beating where it lies;
A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?
1923.

MEDITATIONS IN TIME OF CIVIL WAR I—ANCESTRAL HOUSES

Surely among a rich man's flowering lawns,
Amid the rustle of his planted hills,
Life overflows without ambitious pains;
And rains down life until the basin spills,
And mounts more dizzy high the more it rains
As though to choose whatever shape it wills
And never stoop to a mechanical,
Or servile shape, at others beck and call.

16

Mere dreams, mere dreams! Yet Homer had not sung
Had he not found it certain beyond dreams
That out of life's own self-delight had sprung
The abounding glittering jet; though now it seems
As if some marvellous empty sea-shell flung
Out of the obscure dark of the rich streams,
And not a fountain, were the symbol which
Shadows the inherited glory of the rich.

Some violent bitter man, some powerful man
Called architect and artist in that they,
Bitter and violent men, might rear in stone
The sweetness that all longed for night and day,
The gentleness none there had ever known;
But when the master's buried mice can play,
And maybe the great-grandson of that house
For all its bronze and marble's but a mouse.

d

17

9. W. B. Yeats, *Léda és a hattyú* = *The Cat and the Moon*, 1924
(University of Michigan, Special Collections Library).

A rush, a sudden wheel, and hovering still
The bird descends, and her frail thighs are pressed
By the webbed toes, and that all-powerful bill
Has laid her helpless face upon his breast. ¹⁹

¹⁸ William Butler YEATS, *The Cat and the Moon and Certain Poems*, Cuala Press, Dublin, 1924.

¹⁹ *The Dial* (1924 június), 495. Az egyetlen különbség az itt idézett és a két későbbi változat között, hogy a *The Cat and the Moon*-ban megjelent változatban nincs vessző a *wheel* szó után az első sorban.

Egy roham, egy hirtelen forduló, és még mindig keringve
a madár alászáll, és a lány gyöngé combjait a hártás ujjak
szorítják, és az a mindenható csőr
már rá is hajtotta a tehetetlen arcot a mellkasára.

Mire a következő évben megjelent az *A Vision*ben, Yeats átírta a szakaszt, ráerősítve az erőszakra. Így keletkezett a ma is leggyakrabban olvasott változat:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.²⁰

Egy gyors csapás: a kábult lányra tör,
Ver még a szárny, de combját nedvesen
Hárták simítják már, nyakán a csőr,
Mellhez szorított melle védtelen.*

Az átírások, különösen az első sorban, mind erőszakosabbá teszik Zeusz közeledését Lédához, amelyet kiemel az átírt változat első három szava – „Egy gyors csapás” – és az olyan szókapcsolatok, mint a „ver még a szárny” és a „kábult lány”. Éppen ennek az erőszakosságnak a kiemelése – amely a találkozást szerelmes enyelgésből nemi erőszakká („védtelen”) változtatta – volt Yeats legjelentősebb újítása Zeusz és Léda ábrázolásának hagyományában. A jelenet legtöbbször az erotikus gyönyör ábrázolásaként jelenik meg, mint Correggio, Leonardo, Tintoretto vagy Michelangelo festményein; a nyugodt Léda általában jóval nagyobb, mint a hattyú, és ő irányítja a történeteket. A hagyományos ábrázolás ráadásul nem is csak a férfitekintetből fakad. A Yeats-kortárs költőnő, H. D. *Léda*

²⁰ William Butler YEATS, *A Vision*, T. Werner Laurie, London, 1925, 179.

* Ford. KAPPANYOS András = William Butler YEATS *Versei*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 2000. A folytatás: „A tollas áldást hogy hártsa el / Riadt keze, ha combja engedett? / Csak érzi, az a vad szív merre ver – / Fehér rohamba döntve mit tehet? // Ez az ágyékborzongás – ez a kezdet: / Tetők ropognak majd, falak repednek, / S meghal Agamemnon. / De te, te ott, / Ki elszenvetted ezt az égi ösztönt, / Megérted-e, mit ő tud és mit ő dönt, / Mielőtt közömbös csőr ledob?”

című versének hátterét szintén a mítosz szerelmes enyelgésévé való értelmezése adja. A lenyűgözően művelt H. D. jól ismerte a hagyományt. Íme az ő változata a Yeats előtt csupán pár évvel publikált vers végéről:

Ah kingly kiss
no more regret
nor old deep memories
to mar the bliss;
where the low sedge is thick,
the gold day-lily
outspreads and rests
beneath soft fluttering
of red swan wings
and the warm quivering
of the red swan's breast.²¹

Ó, királyi csók
nincs már megbánás
vagy régi mély emlék
hogy elrontsa a révületet;
ahol sűrű az alacsony nád,
az aranszín sásliliom
elfekszik és megpihen
a vörös hattyúszárnyak
verdeső puhasága,
és a vörös hattyúmellkas
meleg rebegése alatt.

A „királyi csók”, a „meleg rebegés”, a gazdag vörös és arany szín, valamint a lagymatag ritmus mind az ábrázolás hagyományosabb vonulatához tartoznak, amely a találkozót a szerelmi élvezet képeként látja. Yeats viszont ahelyett, hogy ezt a hagyományt követte volna, egy British Museum-beli

²¹ H. D., *Collected Poems 1912–1944*, kiad. Louis L. MARTZ, New Directions, New York, 1983, 121.

görög fríz ellenábrázolását választotta vizuális alapként a saját értelmezéséhez. Yeats verse részben attól annyira fájdalmas, hogy az eredetileg a nők idealizálására kitalált szonettformát használja a Léda-történet szokásosnál erőszaktelibb ábrázolására, amit kiemel a nyitó szakasz szavainak cseréje is, és ami jól illik annak a *Towers* című kötetnek a témáihoz általában, amelyben a vers a végleges helyére került.

Mint Yeats költészetének legtöbb 20. században írt darabja, a *Léda és a hatyú* is megjelent már korábban azzal a megszokott feminista nemi kódolással, amelyet a Cuala Press jelentett. Ennek vizsgálatát érdemes a kolofonnal kezdeni, amely jelen esetben különösen feltűnő, ugyanis vörössel van nyomtatva. Mint minden Cuala-féle kolofon, ez is meghatározza a könyvet, a példányszámot, a kiadás felelősségét, a papírt és a kiadás idejét. A *Léda és a hatyú* tartalmazó kötetben található így szól: „Itt ér véget William Butler Yeats *The Cat and the Moon and Certain Poems* című kötete. Készítette és nyomtatta ötszáz példányban Elizabeth Corbet Yeats, Írországbán gyártott papíron, a Cuala Pressnél (Merrion Square, Dublin, Írország). Elkészült ezerkilencszázhuszonnégy május elsején.” A kolofon egyaránt hangsúlyozza a kiadó nacionalista és feminista beállítottságát. Az eredetileg a Dun Emer Industries részeként létrejött kiadót Evelyn Gleeson alapította, amihez segítséget kapott Susan (Lily) és különösen Elizabeth (Lolly) Yeatstól, technikai tanácsokat William Morris munkatársától, Emery Walkertől, irodalmi tanácsokat W. B. Yeatstól. A kiadó (akárcsak általában a Dun Emer Industries) egyik célja az volt, hogy fiatal ír nőknek tanítsák meg, hogyan legyen önálló keresetük.²² Az igazgatók és a dolgozók is mind nők voltak, és a cég vezetése is fokozatosan haladt a kollektívabb döntéshozatal felé, különösen miután a kiadó kivált a Dun Emer Industriesből és felvette a Cuala nevet. Az eredeti név, a Dun Emer, jelezte a cég feminista és ír nacionalista beállítottságát (a Dun erődöt jelent írül, Emer pedig legendás ír királynő volt, Cuchulain felesége). Mindkét hatás továbbél a kolofonokban, amelyek felhívják a fi-

²² A Cuala Press alapvető bemutatásához lásd Liam MILLER, *The Dun Emer Later the Cuala Press*, Dolmen Press, Dublin, 1973. Továbbá: William M. MURPHY, *Family Secrets. William Butler Yeats and his Relatives*, Syracuse University Press, Syracuse, 1995; Gifford LEWIS, *The Yeats Sisters and the Cuala*, Irish Academic Press, Dublin, 1994.

gyelmet a női igazgatóra, Elizabeth Yeatsre, és arra, hogy az öntudatosan ír kiadó ragaszkodik az ír papír használatához. Az, ha egy művet a Cuala ad ki, természetesen még nem jelenti egyértelműen, hogy az feminista vagy nacionalista lenne, azt viszont igen, hogy az író a kötődései miatt kész egy ilyen vállalkozásnál megjelentetni a művét, és azt is, hogy erős, nacionalista nők csoportja adta beleegyezését hozzá, akik aligha jelentettek volna meg olyan művet, amely akár nemzeti, akár nemi politikai kötődésében az elnyomókhoz tartozott. Ez a beleegyezés pedig fellelkesíthette Yeats régi barátját és szövetségését, Lady Gregoryt is, akihez a kötet ajánlása szól.

A Lady Gregoryhoz szóló mives ajánlás és az Elizabeth Yeats-féle záró kolofon között elhelyezkedő vers materiális megjelenése felerősíti a politikai és történelmi vonatkozásait (lásd ismét a 9. képet). Caslon betűtípust használtak (ez volt egyedül a Cuala tulajdonában), Yeats pedig jegyzet készített ehhez a kiadáshoz, amely elmagyarázta a vers keletkezésének körülményeit. A jegyzet, amely a költői szöveggel azonos betűtípussal és mérettel szerepel, mintha csak egyenrangúan fontos lenne, a következőket fejt ki:

Azért írtam a *Léda és a hatyú*-t, mert egy politikai lap szerkesztője verset kért tőlem. Arra gondoltam: „Az individualista, demagóg mozgalom után, amelyet Hobbes alapított és az Enciklopédisták meg a Francia forradalom népszerűsítettek, a talaj annyira kimerült, hogy századokig nem nőhet belőle ugyanaz a termés”. Aztán pedig azt gondoltam: „Most semmi más nem lehetséges, csak egy olyan mozgalom vagy születés, amely főntről származik, és amelyet valamilyen erőszakos kinyilatkoztatás előz meg.” A képzeletem ekkor kezdett el Léda és a hatyú metaforájával játszani...²³

A *Macska és a hold* lapjain a vers legfontosabb kontextusa az ír politika, hiszen rögtön utána az *Meditations in Time of Civil War (Elmélkedések polgárháború idején)* hosszú ciklusa következik. A kontextus hangsúlyozza azt, hogy a vers két évvel a Szabad Ír Állam kinyilvánítása után jelent meg, amelyet Yeats szenátorként szolgált a vers keletkezése idején,

²³ *The Cat and the Moon*, 37.

és egy évvel a függetlenség kinyilvánítását közvetlenül követő emberte-
len polgárháború befejezése után.

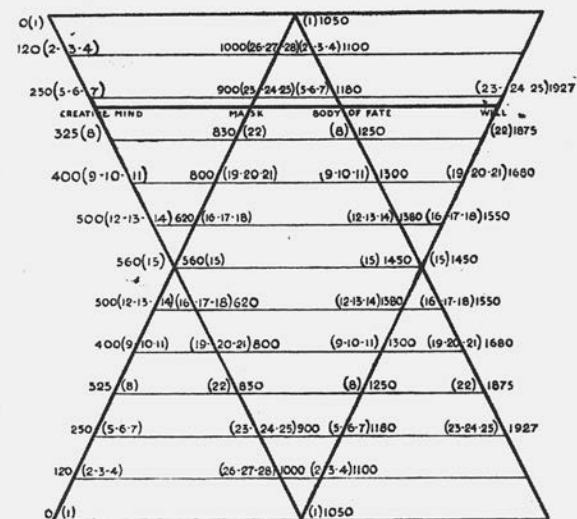
A könyvlap materialitása a történeti fejlődés még ennél is tágabb kon-
textusára utal. Akárcsak minden Cuala könyvet, ezt is az oldalpárokat,
vagyis az egymással szemkösti oldalakat figyelembe véve tervezték: a szö-
veg egyetlen tömbben helyezkedik el a lap tetejéhez közel, nagyobb külső
mint belső margókkal.²⁴ Ez William Morris könyveinek tipográfiai meg-
jelenését utánozza, akinek William Butler Yeats tanítványa volt, és akinek
társa, Emery Walker Elizabeth Corbet Yeatsset tanította a művészi szedés-
re. A mögöttes szándék az volt, hogy a tipográfiai megjelenés a közép-
kori könyvekére utaljon, ezáltal tiltakozva a termelés körülményei ellen
Morris Angliájának viktoriánus kapitalizmusa idején; ugyanezt a célt
szolgáltatta a vörös tinta alkalmazása a fekete mellett, amit a Cuala szintén
átvett. A lap fizikai kinézete tehát a századforduló kapitalizmusának
termelési körülményeit kritizálja, és e kritika részeként attól eltérő társa-
dalmi képződményeket idéz meg, például a középkoriakat. A lap mate-
rialitása így kiterjeszti a vers politikai jelentését egy folyamatos történeti
fejlődésre, amely a témáját utánozza: a vers egy korszak végét és egy másik
kezdét idézi meg, ahogy fizikai megjelenése is utal a jelenen kívül más
korszakokra. Ez a kiterjesztés Yeats misztikus filozófiai-történelmi-pszí-
chológiai könyvében, az először a következő évben, 1925-ben megjelent
Látomásban éri el apoteózisát. Ebben a szonett Yeats híres, a történel-
met két ezeréves ciklusra osztó egymásba kapcsolódó gyűrűinek semati-
kus ábrájával szemben helyezkedik el (10. kép).²⁵ Azok az ábrán látható
számok, amelyek nincsenek zárójelben, a kronológiai dátumokra utal-
nak, a zárójeles pedig a pszichológiai típusok Yeats alkotta szintén jól
ismert felosztására a Hold 28 fázisa szerint. Ezra Pound ez utóbbit egy-
szer „nagyon-nagyon bogaras”-nak nevezte – bagoly mondja verébnek.
Azonban ahelyett, hogy alámerülnék Yeats ezoterikus gondolataiba, most
csak annyit jegyzek meg, hogy az ábra a teljes nyugati történelemre ve-

²⁴ A kötetterv jelentőségével kapcsolatban a Dun Emer és Cuala könyvek esetében,
különösen Morris kapcsán, lásd Jerome J. McGANN, *Black Builders. The Visible Lan-
guage of Modernism*, Princeton University Press, Princeton, 1993 és David HOLDEMAN,
Much Labouring the Texts and Authors of Yeats's First Modernist Books, University
of Michigan Press, Ann Arbor, 1997.

²⁵ *A Vision*, 178.

THE HISTORICAL CONES.

The numbers in brackets refer to phases, and the other
numbers to dates A.D. The line cutting the cones a
little below 250, 900, 1180 and 1927 shows four historical
Faculties related to the present moment.



10. A Léda és a hattyúval szemkösti oldal = *A Vision*, 1925
(University of Michigan, Special Collections Library).

títi rá a verset, és továbblépek a szonett szöveggyűjteménybeli megjele-
néseihez. Hogy tagítsam a mintavételt, ezúttal nem a *Norton Anthology*t
választottam, hanem egy másik új, jó minőségű gyűjteményt, a *The Co-
lumbia Anthology of British Poetry*.²⁶ Ez is teljesen elhagyja az általunk
vizsgált materiális és nyelvi kódokat. Sőt még jegyzettel sem utal az értel-
mezés hiányzó színtereire. Ellenkezőleg: maga a vers semmilyen jegye-

²⁶ *The Columbia Anthology of British Poetry*, szerk. Carl WOODRING – James SHAPIRO,
Columbia University Press, New York, 1995, 714–715.

tet nem hordoz, a Yeats verseit tartalmazó szakasz két általános bevezető bekezdése csupán röviden említi meg az életrajzi kapcsolatot: „Léda és Heléna bátorsága és szépsége az univerzális mítoszban jelenítik meg az ír forradalmár Maude [sic] Gonne alakját, akibe Yeats viszonzatlanul szerelmes volt.” (172) Semmi sem utal azokra a politikai és történelmi jelentésekre, amelyeket a verset megjelenítő másik lapok hordoznak, sem arra, hogy a nyitó szakasz négy sora már háromszor megjelent eltérő megfogalmazással. Az ilyen elégtelenségek nem annyira vádként szolgálnak a *Columbia Anthology*-val szemben (amelyet nagy odafigyeléssel szerkesztett két kiemelkedő tudós), mint inkább minden szöveggyűjtemény inherens jellegzetességére mutatnak rá, amennyiben arra törekszenek, hogy csupán a nyelvészeti értelemben vett szöveget reprodukálják, általában annyira gazdaságosan, amennyire csak lehet.

Utolsó példám a kortárs afro-amerikai költő, Gwendolyn Brooks munkásságából származik, méghozzá a jól ismert *my dreams, my works, must wait till after hell* (álmaimnak, munkáimnak várniuk kell a pokol utánig) című szonettje (11. kép):

I hold my honey and I store my bread
In little jars and cabinets of my will.
I label clearly, and each latch and lid
I bid, Be firm till I return from hell.
I am very hungry. I am incomplete.
And none can tell when I may dine again.
No man can give me any word but Wait,
The puny light. I keep eyes pointed in;
Hoping that, when the devil days of my hurt
Drag out to their last dregs and I resume
On such legs as are left me, in such heart
As I can manage, remember to go home,
My taste will not have turned insensitive
To honey and bread old purity could love.²⁷

²⁷ A vers szövege a szavak szintjén változatlan maradt az első megjelenés óta. A szöveggyűjteménybeli megjelenéshez lásd *The Norton Anthology of Poetry*, 1479.

THE BIRTH IN A NARROW ROOM • 1479

GWENDOLYN BROOKS

1917–

kitchenette building

We are things of dry hours and the involuntary plan,
Grayed in, and gray. “Dream” makes a giddy sound, not strong
Like “rent,” “feeding a wife,” “satisfying a man.”

But could a dream send up through onion fumes
Its white and violet, fight with fried potatoes
And yesterday’s garbage ripening in the hall,
Flutter, or sing an aria down these rooms

Even if we were willing to let it in,
Had time to warm it, keep it very clean,
Anticipate a message, let it begin?

We wonder. But not well! not for a minute!
Since Number Five is out of the bathroom now,
We think of lukewarm water, hope to get in it.

1945

my dreams, my works, must wait till after hell

I hold my honey and I store my bread
In little jars and cabinets of my will.
I label clearly, and each latch and lid
I bid, Be firm till I return from hell.
I am very hungry. I am incomplete.
And none can tell when I may dine again.
No man can give me any word but Wait,
The puny light. I keep eyes pointed in;
Hoping that, when the devil days of my hurt
Drag out to their last dregs and I resume
On such legs as are left me, in such heart
As I can manage, remember to go home,
My taste will not have turned insensitive
To honey and bread old purity could love.

1945

the birth in a narrow room

Weeps out of western country something new.
Blurred and stupendous. Wanted and unplanned.
Winks. Twines, and weakly winks
Upon the milk-glass fruit bowl, iron pot,
The bashful china child tipping forever
Yellow apron and spilling pretty cherries.

11. Gwendolyn Brooks, „my dreams, my works...” = *The Norton Anthology of Poetry*, 1996⁴.

A mézem és a kenyérem
 akaratom kis befőttésüvegeiben tartom és szekrényeiben őrzöm.
 Világosan felcímkézem, és minden reteszt és tetőt
 megkérek, Zárj szorosan, amíg vissza nem térek a pokolból.
 Nagyon éhes vagyok. Nem vagyok még befejezve.
 És senki se tudja megmondani, mikor ehetek legközelebb.
 Az egyetlen szó, mit emberfia nekem mondhat, a Várj,
 A halvány fény. Rajta tartom a szemeimet;
 És remélem, hogy amikor a fájdalom örögi napjai
 a seprő maradékát is kisöprik, én pedig visszatérek
 Olyan lábon, amilyen maradt, olyan szívvel
 amilyennel csak elbírok, eszembe jut majd hazamenni,
 az ízlelésem nem vált még érzéketlenné
 a mézre és a kenyérre, amit a régi tisztaság még szeretni tudott.

A diákok gyakran zavarba ejtőnek találják ezt a verset, ahogy a szöveggyűjteményben mint különálló szonett jelenik meg. A vers, úgy tűnik, valaki olyanról szól, aki éppen átesik vagy át fog esni valamilyen traumatikus pszichológiai élményen, és elképzei a visszatérést ebből az élményből. Az afro-amerikai kultúra nyelv általi megidézése a környező versekben („we real cool”), illetve az utalások (például a megölt polgárjogi munkásra, Medgar Eversre) mind azt az elképzelést bátorítják, hogy talán a faji kérdés is fontos szerepet játszik itt. És bár a versben semmi sem utal a nemre, mivel a költő fekete és nő, a legtöbb diák arra következtet, hogy bizonyára a beszélő is az. Ez lehetővé tesz némi érdekes vitát arról, hogy Brooks hogyan forgatja fel a szonettkonvenciókat egy olyan versben, amelyben a shakespeare-i forma rímek nélküli felidézése jól illik a szokványos téma elmaradásához.

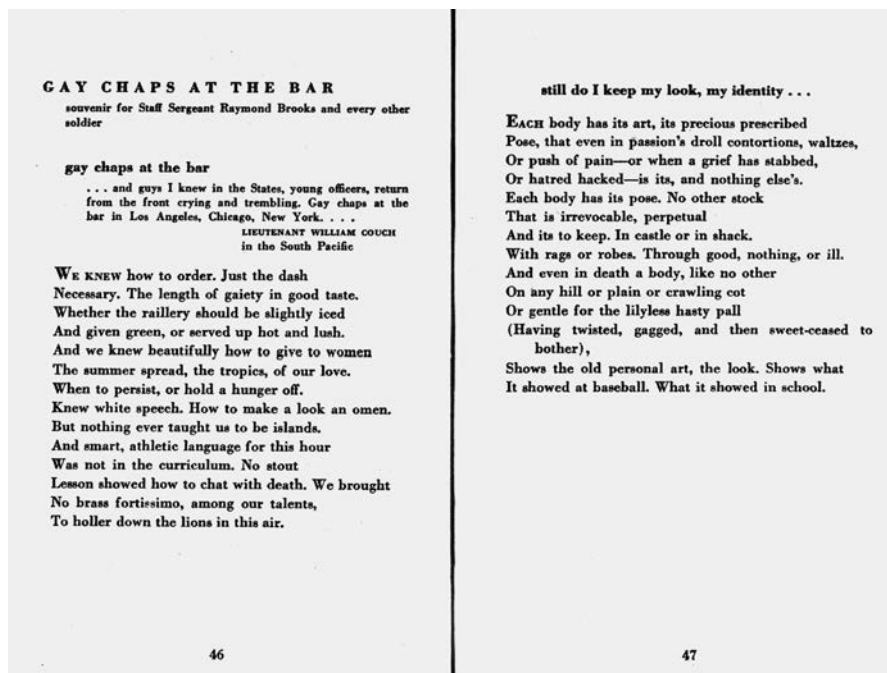
Azonban a szöveggyűjtemény materiális lapja mellőzi azokat a fontos történelmi és politikai jelentéseket, amelyek nyilvánvalóak a vers korábbi fizikai megtestesüléseiben. Ezek közül a legfontosabb Brooks *Selected Poems* című kötetének (1963) materiális lapján jelenik meg.²⁸ A szöveg ott annak a *Gay chaps at the Bar* (*Vidám srácok a pultnál*) című tizenkét

²⁸ Gwendolyn Brooks, *Selected Poems*, Harper and Row, New York, 1963, 22–23.

szonettből álló ciklusnak a harmadik darabja, amely a fekete katonák második világháborús élményeivel foglalkozik. A kontextus a tartalomból, sőt, már a címekből is kiderül, legvilágosabban a *the white troops had their orders but the Negroes looked like men* (*a fehér egységek parancsot kaptak, ám a néger emberek tűntek*) címűben. De kiderül a mottóból is, amely az első vers és az egész ciklus címét is adja: „...és a haverjaim mindenhol az országból – fiatal tisztek – visszatérnek a frontról, sírnak és remegnek. Vidám srácok a pultnál Los Angelesben, Chicagóban, New Yorkban” (...and guys I knew in the States, young officers, return from the front crying and trembling. *Gay chaps at the bar in Los Angeles, Chicago, New York*). Ezen a materiális szintéren olvasva a vers által megidézett traumatikus élmény egy konkrét történelmi eseményre utal: az afro-amerikai katonák élményeire a háborúban. Az olyan kifejezések, mint a méz elraktározásával kapcsolatban az „amíg vissza nem térek a pokolból” (*till I return from hell*), a „Várj” (*Wait*), az életbe való visszatéréssel kapcsolatban az „olyan lábon, amilyen maradt” (*on such legs as are left me*), az „eszembe jut majd hazamenni” (*remember to go home*) eredetileg és elsősorban a háború törést okozó élményére utalnak. Ráadásul a ciklus nem csupán a háborúban tárja fel az afro-amerikai élményeit, hanem az életben általánosságban, a katonaság szegregált egységei pedig az amerikai élet mást területein megjelenő szegregációval és rasszizmussal kapcsolatos gondolatokhoz vezetnek.

Ám az a távlat, amelyet az értelmezés számára a *Gay chaps at the bar* ciklus nyit a *Selected Poems*en belül, még nem meríti ki teljesen, amit a lapok materialitásából megtudhatunk. Ha még messzebb megyünk, vissza a ciklus első megjelenéséhez Brooks első könyvében, az *A Street in Bronzeville*-ben (1945), megint újabb dimenziót találunk (12. kép).²⁹ Ott ugyanis a ciklushoz tartozott egy ajánlás is, amelyet mind a *Selected Poems*, mind a szöveggyűjtemények elhagynak: „emlék Raymond Brooks törzsrőrmesternek és az összes többi katonának”. Raymond Brooks törzsrőrmester a költő bátyja volt. A ciklus neki szóló ajánlása személyes vetületet ad az álmainak, munkáimnak várniuk kell a pokol utánig című versnek, amelyet még tovább erősít a kötet dátuma – 1945-ben jelent meg,

²⁹ Gwendolyn Brooks, *A Street in Bronzeville*, Harper and Row, New York, 1945, 46.



12. Mottó Brooks *Gay chaps at the Bar* című ciklusához =
A Street in Bronzeville, 1945 (University of Michigan, Special Collections Library).

amikor a háború még zajlott. Brooks odafigyelt rá, hogy amikor saját mű-
veinek gyűjteményében, a *Blacks*ben ismét megjelent, a ciklus, az aján-
lás és a mottó is újra szerepeljen. A kötetet először a chicagói The David
Company jelentette meg 1986-ban, majd az 1991-es ötödik kiadástól a
szintén chicagói Third World Press. A *mainstream*, fehér kiadó lecse-
relése egy ellenkultúrához közelebb állóra, amelyet már neve is a színes
bőrűekhez köt, leképezi Brooks odüsszeiáját a Harper and Row és a Gug-
genheim ösztöndíjának világától az öntudatosabban afro-amerikai világ
felé, ahová a Black Arts mozgalom és az 1960-as években a Fisk Univer-
sityn tartott írókonferencia hatására került. Ha visszatérünk tehát a vers
korábbi színtereire, akkor olyan személyes, faji, és történelmi jelentések
kerülnek elő, amelyek elvesznének, amikor a szavak áthelyeződnek egy
szöveggyűjtemény önmagában álló szonettjébe.

Milyen következtetést vonhatunk tehát le a négy szonett vizsgálatá-
ból a szövegszerűségükkel kapcsolatban? Az első és legfontosabb az, hogy
bármely materiális könyvlap, amelyen bármely verset olvasunk, mindig
konstruált tárgy, amelybe bizonyos jelentések kódolódnak, miközben
ezek másokat kitörölnek. A költészeti szöveggyűjtemények esetében az
előtérbe kerülő jelentések „esztétikaiak”, azok pedig, amelyek kitöröl-
dnek, többnyire történelmi és politikaiak (noha Keats szonettje arra is em-
lékeztet, hogy gyakran már a költői kézirat is előtérbe helyezi az esztéti-
kai). Az *Amikor először pillantottam Chapman Homérosába* osztály-
politikuma, Az új kolosszus körüli történelmi revíziós törekvések, a *Léda és*
a hattyú nacionalista és nemi intervenciói, végül az *álmaimnak, mun-
káimnak várniuk kell a pokol utánig* faji felhangjai azonnal nyilvánvalóvá
válnak a versek eredeti színterein, de elhomályosulnak vagy láthatatlan-
ná válnak korunk szöveggyűjteménybeli újraközléseikor. Ha felkutatjuk
a versek különféle színtereit, az a jelentés különböző materiális elemeit
tárja fel. Ezeket a jelentéseket részben a könyvészeti, részben a nyelvi kód
hordozza, éppen ezért törli el a többi jelentést, ha az újraközlés csupán a
szavakra figyel.³⁰ Továbbá, ha a szövegeket csak saját korunkbeli kiadá-
sokban vizsgáljuk, az eltörli a vers eredeti, történelmi jelentéseit, és még
a történelmi vagy politikai hűségre törekvő olvasatokat is csupán a jelenben
elképzelt illuzórikus politikák visszavetítésévé teszi. Szemben az ilyen
kizárólag egy szövegre épülő elképzelésekkel, bármelyik könyvlap tanul-
mányozásának eszünkbe kell juttatnia a többi materiális lapot, amelyek
helyette élénk kerülhetek volna. A vers tehát számos változatban létezik,
amelyek közül több is autentikus vagy a szerző által jóváhagyott lehet, és
megváltoztathatja a jelentésről kialakított kortárs elképzeléseket. Ha azt
kérdézzük, melyik közülük a vers, csupán azt válaszolhatjuk William
Blake-kel: „Ami kevesebb a mindennél, nem elég az emberi szívnek.” Ha
a *Mona Lisa* a Louvre-ban van, akkor a *Lear király* könyvlapokon, min-
denfelé a világban.

Fordította Vince Máté

³⁰ Ezeket az elképzeléseket alkalmazza szövegek széles körére és hosszú időt lefedve
The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture, szerk. George BORNSTEIN
– Theresa TINKLE, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998.

Bibliography

George BORNSTEIN, „Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása”, ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1.*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2011, 81–117.

BORNSTEIN, „How to read a page? Modernism and material textuality” = Uő, *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, 5-31.