



OLGA SZEDAKOVA

A költészet dicsérete

Ha Mandelstamról, az ő teljes egészében metaforikus költészetéről írnék, akkor ezt az etüdot „Mandelstam-tétel”-nek nevezném, Valéry mesteréről, Mallarméről szóló esszéjének mintájára. „Mallarmé olvasása után minden más egyszerűen naivnak és banálisnak tűnt.” (Valéry) Valamikor a 60-as években nálunk is ugyanez történt Mandelstam esetében. Kortársai szemmel láthatólag – vö. Zsirmunszkij, Tinyanov és mások kritikái – nem tulajdonítottak ekkora jelentőséget neki. Akkortájt sok minden tűnhetett naivnak és banalitásnak – például Blok költészete. Mandelstam a filológiai világnézet és az „elitarizmus” zászlóvivője lett. Kritika nélkül tetszett, pontosabban szólva etalonná vált: a következetesen vállalt irodalmiság verseiben, a költői beszéd kötöttsége; a szigorú szerkezet: semmi, ami csak úgy, „magától” jönne, a tiszta, kristályképződéshez hasonlatos forma, a motívumok szemantikájának concetti mintájára történő kibontása. Az erkölcsi prédikáció és az egyértelműség abszolút lehetetlensége. A megnyilatkozás közvetlenségének felfüggesztése, a lírai személyiség zárójelbe tétele. A kutatók számára különösen érdekes „utalás-skála”, mert természetesen, Mandelstamnál az idézés is közvetett. A puskinai szépségeszmény majdhogynem tökéletes megvalósulása, a fennkölt absztrakciók harmóniává szelídítése. Kétségtelenül az intellektus irányít itt mindent – nemcsak a szentenciákat, melyek úgy félnek a közhelyektől, mint a tűztől, hanem magát a látást és a hallást is. Sőt, még az örült metaforát is, amely többnyire hanghatásokra épül, többlépcsős szerkezetű (a metafora metaforája). És mennyi tárgyat tett költőivé Mandelstam, ajándékozott a költészetnek – a köveket, a tengelicét, a viaszt – mindent, ami száraz és éles – a teret, a kapcsolatot, a tücsköt – a botanikusokat és Buonarottit. Annak ellenére, hogy már-már kínos precizitással tanulmányozták mindezt, Mandelstam éltető elemét értelmezőinek általában nem sikerült megragadniuk – alig vannak olyanok, akik kihallanák a háromlépcsős metaforából a remegést és az ürességet. Az erkölcsi szólam nem csupán a forma „gömbölyded tökéletessége” miatt hiányzik Mandelstam költészetéből (a moralitás felrobant minden formát és mintha arra vágyna, hogy belebújék a következő kinyilatkoztatás burkába: „Az örökkévalóság túsza vagy és az idő foglya” – s a megelőző versszakok szárnyalása ezennel kitöröltetett az emlékezetből). Ugyanis ama őselemben, amely mindenek felett Mandelstam ihletője, a szabad kultúra őselemben nincs helye semmiféle ideológiának. Az ideológia és az etika itt durván prózainak tűnik, hiszen mindkettő híján van az ösztönösségnek és a szabadságnak. Hogyan lesz helyük mégis e szeszélyes, nem euklidészi értelem-geometria „mormogó-susogó kísérletében” Tolsztoj és Dosztojevszkij és más „tanítómesterek” veretes, határozott rajzolatú gondolat-tömbjeinek? Leereszkednek e művészet legmélyére, maguk után hagyva a „csészealj nedves nyomát a kerti asztalon”, ahogy Dosztojevszkij Nabokovnál, illetve az „utalás-skálát” és a hasonlatok tömkelegét, ahogy Dante Mandelstam *Beszélgetés Dantéről* című esszéjében. Dosztojevszkij és Tolsztoj prófétai hevülete semmiképp sem jelenhet meg úgy e reflektált tudatban, mint barbarizmus, mint rossz stílus. A „teológus-költő”, mikor róla esik szó a *Beszélgetés*-ben egyáltalán nem hasonlít önmagára: „bátran füllent,

Orlandóval perlekedve, s megváltozván egészen, lánggra gyúl”, s nem áll szándékában teljesíteni azt a gyakorlati célt (Dante Can Grande della Scala-hoz írott levelének szellemében), „hogy kimozdítsa az élőket nyomorúságos állapotukból és elvezesse őket a boldogság felé”. Az ilyen cél felé általában nem pallórol pallóra ugrádozva haladnak előre, hanem a zarándok céltudatosságával. Nem tekinthető véletlennek az sem, hogy Mandelstam a Petrarca-sonett fordításakor a Pál apostolra való nyilvánvaló utalást kihagyta* – az egy forrásból feltörő víz kétféle íze azonban a bizonytalan, zavaros állapot egyik kedvelt mandelstami metaforájává vált, ugyanakkor önnön megváltására vonatkozólag (ahogy Petrarcánál volt) nem tartalmazott értékítéletet. Ez az oka annak is, hogy a Mandelstam-fordításban szereplő „ragyogó csillagfonal”, melynek szépsége vitán felül áll, Petrarca egyszerű, hagyományhű képi világát (az „Éj csillag-hintaja”) Mallarmé mintájára rendezi át. Az ihletettségi állapota, a „reális térből a nagyság bozotos kertjébe” való kilépés Mandelstam művészetében a legfőbb érték (ebben a maga módján, következetesebben, mint bárki más, a puskinsi hagyomány folytatója). Egyébként az eszme és az erkölcs éppen a „reális térre” vonatkozik, ahonnan ki kell lépni. Mandelstam ezt a kilépést szereti az általa olyannyira kedvelt olasz mesterekben, viszont egy kézlegyintéssel elintézi azt az apróságot, hogy ők nem a bozotos kertbe, hanem egy jól körülhatárolható térbe jutnak ki, melyről már Arisztotelész, Szent Ágoston, Aquinói Szent Tamás és más, azokon a helyeken jártas utazók elkészítették „térképeiket”.

Miközben megpróbálom kívülről szemlélni Mandelstamot, kezdem érteni, ki ellen küzdött. (Ahogy a megboldogult D. Makszimov mondta: „Alekszandr Hercovics, a kis zsidó muzsikusz” – Mandelstam mindvégig az ő alakját érezte igazán személyesnek, őt akarta állandóan leküzdeni önmagában, s helyette alakította ki az esztétikai személyiséget.) Valéry jegyezte meg, hogy nem hiányzott az etikai tartalom Mallarmé esztétikai igényességéből sem. Mandelstam „esztétikai személyiségében” hasonlóképp megtalálható az etikai elem: a kocsmái őszinteséggel, mely némelyeknek egyenlő a költőiséggel, a hasonlatokkal túldíszített, felelőtlen lírai heveskedéssel és a tárcaízű gondolatokkal szembeni józanság és tisztesség. Az ilyen „esztétikai személyiség” mindenképp vívmány, s nemcsak Mandelstamé, hanem a költészeté általában: az „önkifejezés” helyett a versben a bennünket körülvevő világ érzékeny rezonőre szólal meg. Nem lehet tudni, vajon a tényleges szegénység, vagy a lírai személyességnek önmagában való leküzdése, vagy még a személyesség leküzdésénél is többnek, a fecsegés, a közbeszólás, a replika kényszerének megszüntetése hívta életre ezt az esztétikai személyiséget? Talán Mandelstam túlzott állhatatossággal tört lándzsát az értelem teleologikus bonyolultsága mellett a művészetben, emlékeztetve arra, hogy a szerző „személye” a műalkotás törvényeinek rendelődik alá. Vagyis a tág értelemben vett *stílusra* irányította a figyelmet.

Ha valamennyire igaz a híres mondás: „A stílus – az ember”, akkor az ellenkezője nem kevésbé, jóformán ugyanúgy, sőt, lehet, még inkább igaz: „A stílus nem az ember” és „Az ember – nem a stílus” („túláságosan tágas, leszűkíteném” – ahogy Karamazov mondja). A stílus és az ember meg nem felelésében (egyébként nem csak a „nagy stílus” és a „kor embere”, hanem az individuális stílus és a szerző „túláságosan tágas” személyisége összeegyeztethetlenségében, a stilisztikai polimorfizmusban vagy amorfizmusban) rejlik a stílus végzetes erénye és végzetes hibája. Igényli a személyiséget;

* A 164. sonett fordításáról van szó („Ím hallgat az ég és föld, szellő se járja”). (a ford.)

szegényesebb nála, kevésbé bonyolult – ám szilárdabb és nyilvánvalóbb. Arra kényszeríti Dantét, hogy latin eclogáiban a *Paradicsom énekei* írását a kecske fejéséhez hasonlítsa. A stílus mindenkit kényszerít valamire. Honnan van hatalma őszinte érzelmeinkitöréseink felett? Ki tudja. Vajon mire kényszerít tulajdonképpen, mit kellene tennünk önmagunkkal? Két dolgot általában: 1. le kellene mondanunk több olyan elképzelésről, melyről ösztönösen érzékeljük, hogy nem illik a készülő műhöz (a gondolatosság, az érzelmek kifejezési módjával, a témával, a nyelvi megformáltsággal, a képzelet szabadságával kapcsolatos és ezekkel hasonlatos elképzelésekről van szó). 2. meg kellene találni önmagunkban (nem arról van szó, hogy mesterségesen életre hívjuk őket) azokat az impulzusokat, melyek túlságosan tágas személyiségünk ellenére, hiányoznak belőlünk éber állapotban. Az első dolog nagyon is intenzíven, sőt, hűsbavágóan érezhető: meglehet, hogy egyike a stílusváltás mozgatóinak. Ellenében kél fel a kifejezési forma egyszerűségének és áttetsző tisztaságának a vágya, amely a külső szemlélőben gyakran a bonyolultság és a túlzott kimunkáltság látszatát kelti. A második dolog azonban jelentős mértékben egybeesik az „ihletről”, a megvilágosodásról, az isteni sugallatról alkotott homályos elképzelésekkel. Olyasmit fedezünk fel önmagunkban, ami túlnő rajtunk. Hiszen tökéletes, – szerényebben szólva – kifogástalan mű nem létezik, ami egyedül lehetséges, nos, az a következő: olyan feladat megvalósítása, melyet képtelen lennél teljesíteni, ha csak a rendelkezésedre álló, múltban felgyülemlett energiádból indulsz ki. Különben mindez lehetséges, többen tanúbizonyosságot tettek róla. Itt emlékeztetnék Assisi Szent Ferenc és az aranygolyók történetére*. Magától értetődően az Ember és a Stílus egymáshoz való viszonyának „ideális” esetére gondolok, amely a „reális” viszonyok közegében jócskán eltorzult. Térjünk vissza tehát a buffoni igazsághoz: „A stílus – az ember”, ám inkább e népszerű szállóige ellentétes jelentésű értelmezéséhez. A stílus nem az „autochton” ember, hanem az önfeltárukozásra és önkorlátozásra képes ember, aki éppen autochton adottságai leszűkítésével nő túl önmagán és tud alkalmazkodni valami olyasmire, amit minden kétséget kizáróan csak úgy gondolhatunk el, mint a belső vágyakozás és a külső imperatívusz együttesét. A stílus formálódását a költői beszéd benső címzettje, az „ideális olvasó” segíti elő. Az ő képzeletbeli vágyaiból és ízléséből képződik a stílus kristályszerkezete. Nem véletlen, hogy Mandelstam oly sokra értékelt az „olvasót, aki tanító és orvos egyben”.

Mandelstam „ötödik őselemét” mostanság a Taranovszkij-iskolához tartozó filológusok vették birtokukba, s aligha lehet róla bármi újat mondani ezen a nyelven. Ami valóban „személyes” Mandelstamnál, ami a „sajátja” – szerintem e szempontból korántsem a „Mindegy, mind egyre megy...” (Alekszandr Hercovics) a legfontosabb, hanem a maga nemében egyedülálló kacérkodása a visszataszítóval, a borzalommal, a fenyegetettséggel („Moszkva-folyónk a csiriz-szag belepte”), s az a törekvése, hogy gyönyörködni tudjon benne és a költői szóval megigézzze. Mandelstam költészetében ez a törekvés még a reális fenyegetettség előtt – ahogy az embernek a „sajátjával” általában lenni szokott –, a sztálini Moszkva „levegőjének, kultúrájának és vizének buborékjait” jóval megelőzve, a korai versek „egyiptomi sötétjében” már tetten érhető.

Egyébként, a más által már birtokolt nyelven nem lehet megszólalni. Jól ismerem a mások iránti rajongás végzetes következményeit: Cvetajeva, Paszternak és az oberiu-

* Az aranygolyók Szent Ferenc legendájában a szegénységet, tisztaságot és engedelmisséget szimbolizálják. (a ford.)

sok (fél-Moszkva és fél-Leningrád utánozta őket – és furcsa látni, milyen unalmasan elcsépelte az asszociáció abszurd szabadossága, a stilisztikai makaronizmus, a versmérték összekuszálása), a „bonyolult” idegen költők – Dylan Thomastól kezdve Joszif Brodskijig – iránti lelkesedés eredményét. Sőt, mintha még a kései Ahmatova stilisztikailag semleges költészete sem válna hasznára senkinek. Egyszóval, az olyan tanítványkodás, amely meghozza a maga gyümölcsét, miként Dante *Isteni színjátékában* Statiusnál Vergilius követése :

Per te poeta fui, per te cristiano,
(Általad lettem költő és keresztény)

Babits Mihály ford.

– csoda, és ezt nélkülüm is mindenki jól tudja. Jóval szívesebben számolnék be az effajta csodákról, mintsem az epigonság csodásnak éppen nem nevezhető jelenségéről, de sajnos, mai példákat nem ismerek. Ugy hírlík, a modern katolikus költők sikerrel vesznek példát a dantei örökségről. Ám ez jószerével annyit tesz, mintha magának a költészetnek a példáját követnék. Nem példát venni magáról a költészetről pedig még annál is rosszabb, mintha egyenlőségjelet tennék a költészet és Cvetajeva vagy más, utánzás tárgyává tett költő közé (Puskint körülbelül annyian utánozták, mint Tregyjakovszkijt: az epigoni „minták” hatása valahol Blok korának tájékán kezdődik). Az egyszerű epigonság személyes kudarchoz vezet, míg a költészet szellemének semmibevétele – társadalmi romláshoz: a költészeten kívüli költészet hagyományának megteremtéséhez, ahogy ez nálunk történt. Az elemi csapással, a dögvésszel, az éhínséggel összehasonlítva, lehet, hogy ez nem akkora tragédia – ám higgyenek Puskinnak:

Ó, jaj a honnak, hol a trónt
Hízelgő s rab dicséri együtt,
S menny-küldte, büszke dalnokok
Némán, szemünk földhöz szögezzük
(1828)

(Baka István fordítása)

Mérgezett a levegője annak az országnak, melyet nem leng be az ihlet ózondús fuvallata, folyói zavarosak, mivel nélkülözik Hyppokréne tisztító erejű vízugarát, s „a kedves asszonyok” férfitársai ott „nem érdemlik meg a csókot”.

Lehetséges, hogy túlzásokba bocsátkozom, mikor a költészeten kívüli költészetet a „rabbal s hízelgővel” hozom összefüggésbe? Ugy vélem, nem. A hagyományon kívüli költő – ahogy Eliot mondja – „tudatos, mikor öntudatlannak kellene lennie, s öntudatlan, mikor tudatosnak”. A „rabság és a hízelgés” voltaképpen e fáziseltolódással áll kapcsolatban. Az ihletett, vagyis a hagyományban élő költő, még ha akarná sem tudná eljátszani a rab és a hízelgő szerepét: a tudatos és az öntudatlan aránya pontosan be van állítva nála, ahogy az énekesnél a hangzás, s hozzá hasonlóan ő is undorral fordul el a szándékoltan hamis hangtól.

Még egy költő létezik számomra Dantén, a „mértantudóson” kívül, akiben a költészet szelleme majdhogynem tökéletesen testet öltött – Rainer Maria Rilke, a „fizikus”. A dantei világot tájképnek elképzelni lehetetlen. Dantéra talán az hasonlítana, ha a környező táj, mint villámcsapás jelenne meg képzeletünkben. Ahhoz, hogy körbepásztazzuk ezt a világot, sőt, akár csak annak egy kis darabját is, melyben a közeli

szemrevételezéskor a sas szemöldöke Conſtantineus császárrá lényegül át, több pupillával kellene rendelkeznie a szemnek vagy Arguszhoz kellene idomulnia és villámgyors sebességgel be- és átkapcsolnia a különböző fókuszu látószerveket. Dante különféle szemcseppekkel, s kísérője, Beatrice, valamint beszélgetőtársai segítségével csodát tett az emberi látószervvel. Mivel fáj a szeme, néha mindaz, amit látott, vörös árnyalatokban játszott: saját vérért látta tulajdon szemével. S nem hiába táplálta benne a reményt oltalmazója, Lucia, a mennyei optikus: ez a virtus, ez a látás, s ez a bizakodás meghozta a maga gyümölcsét.

Rilke világát, mint egy hegyvidéki tájat kis faluval vagy az ő Muzot-jára emlékeztető magányos kastéllyal, könnyen el lehet képzelni. Bármely országban, ahol hegyek vannak, s bármely korban ő egy és ugyanaz lenne: lényege nem művei megformáltságában, hanem az emberi és az emberit meghaladó mértékben rejlik – ez a mérték viszont csak a hegyekben válik igazán szemléletessé. Nos, talán még egy óceánparti kis településen. Dante örökkön változó mértékétől különbözően – a rilkei mérték állandó (s egyebek között megvan az a számunkra utálatos sajátossága – nem csoda, a honi és a német katonai díszszemlék után –, hogy alakzatokat rakjon ki emberekből és betűkből). Természetes, hogy Rilkenél belső tájról és belső mértékről van szó. Olyan tájról, ahol nem válik el az ég a hegyektől és a magasba meredő falaktól, a víz a kőtől, a fent a lenttől, és nem választható külön az Isten sem az iránta való sóvárgástól, amely valójában e kőzetek, hegyerincek, fák, portálok és emberi mozdulatok kötőanyaga... Erre mondják – ez a panteizmus.

Van egy példázat, nem tudom kié, a művészet azon korszakáról, mikor önnön objektivitásának mámorában élt. Egy haldokló nő ágyánál ott áll a férje, az orvos és a művész. Ki az közülük, aki a legobjektívebben látja a történeteket? Természetes, hogy a művész, aki közvetlenül nem érdekelt az egészben, utána az orvos, s végül – a szerető férj. Nos, nekem úgy tűnik, hogy épp az ellenkezője igaz. Az látja a legobjektívebben ezt az eseményt, aki részese, aki megváltozik ennek hatására. Jób kérdéseire sincs olyan ember, aki válaszolni tudna. Rilke a költőt szintén az események elszenvedőjének a szerepébe akarja állítani. Néha úgy látszik, mikor Rilke az öngyilkos, a szobor, az elmeháborodott szerepében szólal meg, hogy mindez nem egyéb pusztán kitalációnál, retorikai gyakorlatnál.

Ezek a figurák ugyanis felettebb plasztikusan beszélnek. Rilke azonban gyakran megleti az olvasót őszinte vallomásosságával is. Mi az oka annak, hogy a szerzőt mindig szeretnénk valamiféle „valóságos” helyzetben látni, sőt, kis híján még azt is szívesen megkérdeznénk: ő volt ott valóban az örült helyén? Talán, csupán a szó kedvéért, a meghallgatás végett (ahogy a népi ateisták kísérleteznek a szóval: ha azt mondom, nincs Isten, belémcsap-e a villám?). Vagy éppen fordítva, a realitásért, önmagáért, hogy bizonyítsuk róla – nem teher, nem értelmetlenség, nem a belső világ salakja csak, hanem tényleg lecsap az a villám. Mellesleg az alkotás „eseménye” elég gazdag ahhoz, hogy kiteljék anyagából akár a Phaetra, akár a Hamlet „reális” története...

Rilke „új művészetének” egyik fő feladata – nyelvet adni a ki nem mondhatónak. Új ez a feladat, mint minden nagybetűs igazság, mint maga a szó nélküli világ, mellyel mintegy összeolvadnak a nagybetűs igazságok, hiszen alig van ember, aki fel tudná fogni őket. Paszternak beszél Szkrjabin kapcsán a nagybetűs igazságok ünnepéről: a nagybetűs igazságok évszázadokon át röpdösnek a levegőben, haszontalanok és nyughatatlanok, amíg végre valaki el nem kapja őket és nem használja fel. Akkor válik láthatóvá igazán, mi a „közhely” és mire van hivatva, s váratlanul micsoda bőséges,

nem e világi gyümölcsöt hoz. Különben Dante volt az, aki megmutatta, mit is jelent az *Isteni színjátékot* egy közhellyel befejezni: a „Szeretetről”, „mely / mozgat napot és minden csillagot”. (Babits Mihály ford.) Rilke szintén tanúbizonyságot tett arról, micsoda megfeszített szellemi munkával és aszkézissel teljesíthető be az a „közhely”, hogy csak arról érdemes beszélni, ami ki nem mondható. S miután azt követelte mind önmagától, mind a többi művésztől, hogy „legbensőbb érzéseikről”, s köztük a szeretetről mondjanak le, megalkotta *Végrendeletét*: „Az életem, amely a szeretet különös fajtája volt, bevégeztetett. Miként Szent György szeretete sem volt más, mint a sárkány pusztulása, a cselekedet.” Nem hiszem, hogy mindez törvénytelen címbitorlás vagy kettős hit lenne. (In: Olga Szedakova: Sztyihi. Moszkva, 1994. p. 336–343.)

SZÓKE KATALIN fordítása

