

ALEŠ DEBELJAK

Az „én” mohó identitása John Ashbery költészetében

GONDOK A POÉTIKÁVAL

John Ashbery – költő, aki korunk Amerikájában a versek legjelentősebb mesterének számít, a világ számos nyelvére fordították – terjedelmes és változatos költői életműve semmi esetre sem érthető egyetlen kritikai olvasat perspektívájából. Igen, persze. A modern interpretációs elméletek e közhelye, amelynek segítségével a sokszínű metodológiai megközelítések és elemző folyamatok valakit méltatni szoktak, bizony az irodalmi mű ma már egészen magától értetődő kétértelműségéből fakad, amelynek belső értelme a *nyitott mű* végtelen kegyétől való szerkezeti függőségben él, ahogy Umberto Eco tanította nekünk. Ez azt jelenti, hogy a művészeti alkotás már definíció szerint is hívogatóan nyitott: jellemvonás, amelyet Ashbery életműve a legszemléletesebb, legékesszólóbb és legvégérvényesebb, ugyanakkor szellemes ironiával reflektáló modorban rejt el.

Az ökumenikus sokrétűség effajta megközelítése képes eltakarni egy bizonyos cáfolhatatlanul „elemi” tény terhét: Ashbery költészete valóban külön-külön is lelkesíti, megragadja és inspirálja a fontosabb irodalomkritikusokat és e költemények számos olvasóját, ennek ellenére mégiscsak marad valamiféle közös vonás, ami úgy a professzionális költészetmagyarázókat, mint a (meglepően nagyszámú) Ashbery-közönséget összekapcsolja a *zavarban lévők elbűvölt közösségévé*. Eltekintve az egyes olvasmányélményektől és a megértés szimbolikus módjától a kritikusok és az olvasók tulajdonképpen az egyetlenek, akik képesek a költői képzelet természetellenesen burjánzó, csaknem bizarrul szép szerkezeteit megközelíteni a tehetetlenség azonnali beismerése alapján, annak beismerése alapján tehát, hogy nem szégyen az első benyomás, ami Ashbery költeményei olvasása során ér bennünket, és amit egyetlen szó foglal össze: *nehéz*.

Valóban: ez igényes költészet, amely minden stíluskövetelményével nyakasan ellenáll az azonnali olvasói használatnak, és a szétporlasztás etikájával élesen az önkéntelen naiv értelmezés szélére helyezi magát, amellyel egy pillanat alatt lenyelhetjük a romantizáló „elsőleges lírikusság” sztereotípiáit, és ezzel persze örökre búcsút is inthetünk nekik. Mi több: kétségbe vonhatóvá válik az állítás, hogy Ashbery költészete sikeresen hatástalanítja a huszadik század modernizmusában érvényes értelmezési metódust, amely fegyelmezetten keresi a rejtett mitológiai

* A fordítás alapjául a szerző *Atlatnski most* (Aleph, Ljubljana, 1998, 77–93.) című könyve szolgált.

vagy archetipikus struktúrákat, amelyek végső értelme fel kell hogy ragyogjon a palimpszesztikus hálón.

Nem: Ashbery költeménye nem azért „nehéz”, mert arra kényszerít bennünket, hogy figyelmünket a korábbi szövegekre vonatkozó rejtett utalások komplex hálójának szenteljük; nem azért „nehéz”, mert káprázatosan tár fel egy sor áthatolhatatlan lírai képet, amelyek asszociációs erejükkel a kulturális örökség hermetikus és ezoterikus alakjai felé irányítanak; nem azért „nehéz”, mert megfejthetetlen szimbolikus rejtjelekkel – amelyek jelentése a megfelelő kulcs segítségével nyílik meg – fejeznék ki magát. Éppen fordítva: Ashbery költészete azért „nehéz”, mert mindezt a dimenziót lényegileg nem ismeri.

Éppen azért, mert úgyszólván programszerűen ellentmond az alkotó képzelőerő azon mankóinak, amelyhez a század első felének irodalmi modernizmusa sikeresen hozzászoktatott bennünket, vagyis a képes beszéd és a mitikus-poétikai referenciák rejtett mankóihoz, amelyek valami kimondható igazság önmagán való túlmutatását akarják demonstrálni, épp az ilyesféle esztétikai kódexhez fűződő érdektelenség miatt kell Ashbery költészetét gyökeresen más módon megközelítenünk.

Ha meg is akarnak győzni bennünket arról, hogy az irodalmi interpretációk megrögződött szokásaihoz illően megvető fintorral kell visszautasítani a lehetőséget, hogy a szerző mondhat bármi értelmesen használhatót a saját művéről, nem tudom itt elkerülni annak szükségességét, hogy épp a költő személyénél keressem azt az ugródeszkat, amelyről az olvasó képes költészetének felbolydult királyságába katapultálni.

Ez a szükség kétszeresen is megalapozott: először is azért, mert Ashbery úgy nyilatkozik saját költészetéről, hogy azt a költői mesterség sajátos alakjaként fogja fel, másodsor is azért, mert ezekben a nyilatkozatokban különösen szépen szól a kritikus kifejezőmódról, amely Ashbery számára igen jellemzően – a versekben egyébként megfigyelhető erőteljességgel – kétes távolságot jelent a költői alkotás technikai, stilisztikai és formai lehetőségeitől, amelyekkel az angol és amerikai modernizmus kötelező kánonja helyre állította viszonyát nagy szerzőivel: Pounddal, Eliottal, Yeats-cel és Stevensszel.

Egy Kenneth Kochal folytatott beszélgetésben – aki épp úgy, mint Ashbery a neves „New York-i iskola” költőtagja, mely iskola jellegzetessége, hogy a költészetben a festészetben megjelenő absztrakt expresszionizmus ambíciójával kísérelte meg definiálni az esztétikai tapasztalatot – Ashbery szellemesen, talán már némi-képp kajánul mutatta meg, hogyan kell olvasni költészetét. Koch kérdését, hogy vannak-e költészetének rejtett jelentései, Ashbery visszautasította: „Nincsenek. Ha lennének, valaki feltárhathná őket, és a versek nem lennének többé rejtélyesek.”

Ashbery itt a rejtélyes szépség alapvető megtartásának nevében figyelmeztet az öntudat azon alakjainak hiányosságára, amelyek a nagy modern költőket jellemezték, remélve, hogy a művész esztétikai módon behatolhat a kulturális, szociális, pszichológiai és történelmi erővonalak lényegébe, amelyek arra kényszerítik a nyu-

gati civilizációt, hogy ezt a lényegét aztán megragadják a művész *Hauptwerk*ében, a nagy mesterművében.

Hanem Ashbery később lépett „színpadra”, már a klasszikus modernség ragyogó teljesítményei után. A grandiózus fausti meggyőződés, hogy az irodalmi műalkotás esetleg „megfagyhat”, amit aztán csak a nyugati szellem éleszthet fel, a nem teljesülő esztétikai program alakjában sem vezet többé sokkal kétségesebb és megbízhatatlanabb kézbe, mint Ashbery keze, amikor a költő feljegyzí a kor mentalitásának lírai dokumentumait.

Amíg még T. S. Eliot legendás *Pusztá országát* a ki nem fejezett, mégis a sorok között jelenlévő remény alapján tudta megírni, hogy épp a szimbolikus rend miatt – amit végső soron csak a költő szelektív hangjának avagy az integratív "énnek" tekintélye alakít ki – lesz a töredékesen elrendezett trivialisok listája összefüggéstelen, az értelem instanciáját képviselte az ellentét miatt, ahol a szentimentális-romantikus zokogás áll az egyik, az "objektív korrelátum" intellektualizált keresése pedig a másik oldalon, addig Ashbery nem adja át magát többé ilyesféle epkedésnek. Nála ugyanis nincs meg többé az a biztonság a kiindulásban, ami lehetővé teszi a szerző metafizikus egységét, nevezetesen az a biztonság, hogy létezik *kontinuitás a nyelv és a külső valóság között*. Ezen az alapon lehet csak megfelelő módon versbe önteni, ezzel pedig jelentéssel felruházni az emberi tapasztalatról szóló rendezetlen motyogást, ahogyan az eljut a költő fülébe, szemébe, orrába és agyába.

A költő és a közvetlen tapasztalat

Ashberyt legelőször is csak a „tapasztalat tapasztalata” érdekli, ahogy ezt maga állítja. Ez azt jelenti, hogy őt a különféle módozatok mélyen reflektív folyamata érdekli, amelyek segítségével a külső valóság belép a költő képzeletébe, és ott elraktározódik, illetve átszűrődik azon.

Nem létezik tehát semmilyen különbség a tapasztalat és a tapasztalat leírása között, hanem olyan *versről* van szó, amely egyszerre jelenik meg a tapasztalattal, amelyben ott rejlik születésének forrása. Az erőfeszítés, hogy leássunk az autentikus emberi tapasztalatig, úgy tűnik, továbbra is sikertelenségre van ítélve, hiszen ez a valóság egyébként új élmények tárgya, amelyeket csak olyan új konvenciók segítségével lehet elérni, amelyek mindig magával az élménnyel egy időben jönnek létre. Ezért Ashbery kevésbé a közvetlen élményekre összpontosít, inkább a *mentális szűrésre*, ami azt teszi, hogy „... egy fenékkal két lovon, / az esztétikai ideálig emelve”, amint azt a *Soonest minded* című versében megénekli.

A tárgyak felszínétől a lélek felszíne felé való ilyenét elmozdulásban minden biztonnal keresni kell az okokat, miért „nehézkés” Ashbery költészete. A középpontjától megfosztott, folyékony, rohanó és lebegő élőbeszédnek ugyanis szükségszerűen át kell adnia magát a szétszabdalt szintaxis, az igére és az alanyra vonatkozó kétértelműség, a befejezetlen képek, az elliptikus mondatok ölelésének, az írásjelek elhagyásának, amelyek lehetővé teszik, hogy a gondolatoknak ne legyen meghatározott iránya, az ökumenikusan elnéző szótárnak, amely a művészetből, az újságírás-

ból és a tudományból merít, és a nem várt jelentésbeli fordulatoknak is, amelyek határozottan frusztrálják az olvasás nyugati logoszférában megrögzött szokásait, amelyekkel összhangban önműködően keressük a „történet” darabjait. Csak az ilyen szerteágazó élőbeszéd képes megfelelően megmutatni nekünk, hogyan működik a tudat alakításának lelki folyamata, amely a valóság önálló státuszával rendelkezik, s amelynek belső működését kívánja nekünk Ashbery szüntelenül feltárni. A vers tehát nem csak reprezentáció, hanem a valóság innovációja is egyúttal. „Ezek vagyunk mi, akik létrehozuk / a dzsungelt, és világűrnek nevezzük...” – hirdeti a költő a Scheherezade című versében.

Az 1927. július 28-án született John Ashbery a valóság ritmusát hamísítatlan falusi környezetben ismerte meg, amely a költő életművében az érintetlenség pillanataival állandóan beleszövődik majd a vonzerő és a városi impulzusok ütközésének szimbolikus dialektikájába. Ashbery két gyermek közül elsőként született a New York szövetségi államhoz tartozó Rochester városában, anyja Helen Lawrence és apja Chester Friderick. Az apa az Ontario-tó partján fekvő Sodusban a gyümölcsfarmon dolgozott, az anya biológia tanárnő volt. Öccse korai halála után Ashbery az apja farmján magányos, munkás nyarakat élt meg egészen húszéves koráig. Nagy hatással volt rá anyai nagyapja, Henry Lawrence, a rochesteri egyetem fizika tanszékének vezetője. A költő így írta le: „Igen művelt viktoriánus gentleman volt, aki tudott latinul, és elolvasta az összes ókori klasszikust. Hasonlítok rá, utánzom őt.” Nyolcéves korában kezd verseket írni. Tehetséges gyerek volt, akinek táalentumát már korán felismerték. Már tizenhat éves kora előtt egyike lett azon tehetségeknek, akik megnyerték a rádiós műveltségi vetélkedőt, a Quiz Kids-et, amely a negyvenes években kivételesen népszerű volt.

Később a Harvard angolszakán tanult és diplomázott. Tanára volt Theodore Spencer, az akkoriban ismert költő és irodalomkritikus. Másodévből John Ashbery mint a legjobb költő az egyetemi folyóirat, a *Harvard Advocate* egyik szerkesztője lett, ahol összebarátkozott a „*New York-i iskola*” két későbbi híres költőjével, Kennet Kochhal és Frank O’Harával. Egyetemi éve alatt a zene érdekelte, festő is akart lenni. Végül W. H. Auden költészetéből diplomázott, aki erősen hatott első verseire, melyeket a késő negyvenes években kezdett el megjelentetni.

„Annak módja érdekel, hogyan szűrődik át rajtam a közvetlen tapasztalat” – állítja Ashbery, aki epikus költeményeiben és lírai képeiben a kortárs Amerika vadul pulzáló és előre nem látott kulturális és szociális életének érverését ábrázoló ötletes és rendkívül eredeti képét alkotta meg, portrét, amely felületesen nézve tényleg rejtélyes, noha mélystruktúrájában esztétikai és filozofikus módon tár fel módokat, hogyan fogadjuk a külső világ információit, és hogyan állítunk belőlük össze csak ideiglenes jelentést, és hogyan keresünk értelmet a nyelv sokrétű lehetőségeinek meandereiben, amelynek túloldalán a költő számára a valóság tapasztalata valószínűleg egyáltalán nem is létezik.

Hagyományosan az ilyesfajta költészet természetesen nem származhat a lírikus saját feldolgozási folyamatának külső tárgyából, hiszen a vers tárgya már önmagában összetevője az előbeszéd azon tapasztalati kontextusának, amelyben a vers megragadható. A versek tervezett elrendezése és a nyelv szervezőelvei Ashbery számára csak konvencionális akadályok az úton addig a pontig, amelynél nem kellene elvonatkoztatni minden kis apróságtól, impulzustól, valóságdarabtól és lényegtelen részlettől, amelyek berobbannak a tudatunkba, hanem teher nélkül az értelemeszerű és logikus dramaturgiai ív konvencióival lehetne leírni magának a tudatformálásnak folyamatát. Csak az ilyen tudat teszi lehetővé a valóság azon elsajátítását, amelyről Ashbery a *Sometimes in Places* című versében ezt mondja: „És hozzá fogunk idomulni / sóvárgásunk tereihez, városaihoz, naplementéihez.”

E tudatnak összetevője továbbá az irodalmi hagyomány és a költői kánon is, amelyek befolyásolják a szerző alkotását, noha kevésbé észrevehető és közvetett módon. A töredékesség és a látszólagos összefüggéstelenség ellenére Ashbery, meglehetősen sajátos módon betagozódik az angolszász költészet hosszúra nyúló hagyományába, amikor például a tulajdonneveket, pontosabban, a nevek kezdőbetűit, ironikusan a versek címeibe illeszti, ami Andrew Marwell ismert versének, a *The Picture of Little JA in a Prospect of Flowers* címűnek parafrázisa, ahogy arra a kiváló költő és kritikus, Richard Howard figyelmeztet az *Alone with America* című tekintélyes könyvében (Atheneum, New York: 1969).

Ashbery nyelvi folyamatokra való összpontosítása és egyidejűleg az irodalmi hagyományoktól való elfordulása miatt a kritikusok többsége szívesen hangsúlyozza, hogy költészete mindenekelőtt magáról a költészetről beszél. Ám ez a megállapítás önmagában még nem sokat jelent. Ezért jobban tűnik még egygel előbbre lépni, és hallgatni az ismert, a talán leginkább elismert kortárs amerikai irodalomkritikusra, Helen Vendlerre, aki a *The Music of What Happens* című könyvében (Harvard University Press, Cambridge: 1988) jogosan figyelmeztet a sokszor figyelmen kívül hagyott tényre, hogy ebben a kontextusban a „költészet a költészetről” mégiscsak mindenekelőtt folyamatokat jelent, amelyekkel az emberi lélek értelmet próbál tulajdonítani a létezés véletlenségének alapjain; hogyan egyesül a veszteség és a szeretet; hogyan formálja a pszichés és az érzéki felfogás valamint a nyelvi kifejezés magát a valóságot.

A költői hangok sokfélesége és az idő

Ezek után ebben az értelemben a költészet egyfajta, az egyén lelkében történő száraz, rendezetlen tapasztalatok, spekulációk, benyomások és dörmögő, össze nem kötött kommentárok szüntelen jegyzetelése, bemutatva ezzel minden alkotás táptalaját. Keats a mozgó tudat eme eredeti állapotát „zavaros álmoknak” nevezte, telve „változó árnyakkal és menekülő sugarakkal”, amelyeket egyébként nem nevezhetünk gondolatoknak, noha a költészet szövetét jelentik durvább értelemben, úgy érteve, mielőtt a költő gondolati rendbe dolgozza őket.

Ashbery itt Keats definícióját nyilvánvalóan egészen komolyan veszi, hiszen nem lehet megszabadulni az érzéstől, hogy költészetét lényegében intuitív pillanatok, megérzések, kétségek, ösztönzések és a bizonytalanság határozzák meg, ezért kerülni igyekeznek a deklaratív kijelentéseket is, amelyek egyértelműek lennének, egyúttal pedig elsatnyulna lehetséges lírai kvalitásuk is. Az említett, Kenneth Koch-hal folytatott beszélgetésben azt állítja, hogy: „A versbe nem akarok semmilyen kinyilatkoztatást beemelni. Úgy érzem, hogy a költészetnek reflektálnia kell a már megszületett kinyilatkoztatásokra. A költészetnek nincs alanya, mert ő maga az alany. Ha kinyilatkoztatások tűnnek fel a költészetben, azok csak minden más töredékkombináció részei.”

E költői logika nézőpontjából csakugyan világos, hogy minden dolog elvben azonos szinten van: hogy nincs különbség a tömegkultúra termékei, a fogyasztási cikkek, a természet lenyomatai és a magas kultúra művészete – amelyet a civilizációs hagyomány közvetített számunkra – között. A tapasztalat minden elemét „stilizálni” lehet éppen azért, mert nem uralkodik közöttük semmiféle értékhierarchia. Ha valami, hát Ashbery esztétikája valóban posztmodern épp azért, mert feltárja azt, hogyan válik az Ashbery-költészetben megjelenő írói „én” illetve a „lírai ének” identitása még távolról sem autonómmá, biztossá, hanem mindinkább illékonyá, tünékennyé, múltékonnyá, lecserélhetővé és tetszés szerintivé.

A *New York Quarterly* című irodalmi folyóiratban megjelent beszélgetésben a költő egészen határozottan állítja: „Úgy tűnik nekem, hogy nincs különösen erős identitás-érzésem. Könnyedén ugrálok az egyik személyiségből a másikba, ami segít létrehoznom azt a fajta polifóniát a költészetemben, amelyről az az érzésem, hogy eszközzé lesz az úton, amely a szélesebb értelemben vett naturalizmushoz vezet.” A hangok e sokszínűsége mint a költői művészet kerete, amelyről egykor Wallace Stevens lelkesen beszélt, itt következképpen egyetlen költői hang által fejeződik ki.

Más szóval: ily módon Ashbery arra törekszik, hogy leássa magát a nyelvi szempontból megengedő kötetlenségig, hogy kövesse a gondolatáramlást, amelyet a külső jelzések szabadítanak fel, ugyanakkor pedig nem adhat elsőbbséget semmilyen áramlatnak, hisz mindegyik irányt, amelybe a gondolat kapaszkodik, más áramlat vált fel, amikor a külvilág újabb részletét vagy jelentéktelen banalitását regisztrálja, elmosódik itt a határ az objektív és a szubjektív, a valós és az elképzelt, a külső és a belső között. „Esett az eső, pedig / nem esett az eső.” – ahogy ezt a paradoxont keresi beszédes módon az *A boy* című versében. A verskezdetnek így nem lesz feltétlenül különösebb kapcsolata a befejezéssel, hiszen a vers magja csupán az írás intellektuális folyamatának kutatása.

Ha húsz évvel ezelőtt lett volna szlovén Ashbery-fordításunk, akkor talán a Tomaž Šalamun költői esztétikájában felbukkanó formákat és radikalizmust is megfelelőbben érthettük volna, tehát világ-, pontosabban eminens módon nyugati horizontban. Šalamun költészete ugyanis nagyban emlékeztet Ashberyéra, akit a középpontjától megfosztott lírai élőbeszéd szlovén mestere amerikai utazásai során

fedezett fel, és akit aztán mindig is nagyon nagyra tartott, mint ahogy azt Šalamun nemrégiben egy kötetlen beszélgetés alkalmával említette.

Akárhogys: csak az effajta mentális stílus tudja szavakba foglalni a kortárs (posztmodern) emberi tapasztalat milyenségének lényegét, amely valószínűleg tényleg mindenekelőtt az alapvető alaknélküliségben, a széttöredezettségben, a véletlenszerűségben, az áramlásszerűségben és a múltékonyságban van, és amelyet nem lehet pragmatikusan „meghonosítani”, hiszen hiányzik Archimédész metafizikai értelemben vett szilárd pontja, vagyis a valóság mint Valóság.

Ezért nem lehet semmiképp sem véletlen, hogy – egyfajta nyers megközelítésben – Ashbery kényszerű tematikája éppen a modern kor egzisztencialista természete, életünk uráról és arról a keretről szól, amelyen belül minden esemény sorszerűsége feloldódik az érzéki, érzelmi és mentális mozzanatok egyenletességének és egyenértékűségének egymást követő mozgásában, amely – ha egyáltalán – alázatos szerénységre tanít bennünket, amely során felismerjük, milyen erőtlen kísérleteket tesz a szerző, amikor meg akarja „állítani” az időt, és megpróbálja leásni magát a halhatatlanságra, amint azt a romantika művészeti doktrínája hazudja. „Az idő emulzió...” – éneklő jelentőségteljesen Ashbery a gyakran gyűjteményekbe válogatott *Soonest mended* című versében.

Az idő emulzió éppen azért, mert Ashbery nem tudja és nem is akarja többé elviekben sem megállítani, mindinkább csak zaklatottan regisztrálja egykedvű meandereit, amint utat keresnek tudatában. Az idő illékony, tűnékeny és megbízhatatlan szubsztancia, amelyben feloldódik minden józan tekintetre és ítéletre vonatkoztatható ingatag sarokkő, Ashbery éppen ezt az időt igyekszik megmutatni a kontinuitás rohanó múltékonyságában, a kontinuitást, amelynek csupán csak szüntelen mozgása lehet, a változást mint olyant. Az élet Ashbery számára tudniillik mindenekeelőtt mozgás, amelyben minden pillanatot először és utoljára látunk, ezért értékes, épp az eltűnése miatt, egyúttal minden vers a tudat egyszeri intervallumává lesz, amelyben a folyamatot dokumentálja; pontosan erre figyelmeztet Roger Gilbert a *Walks in the World: Representation and Experience in Modern American Poetry* című informatív könyvében (Princeton University Press, Princeton, NJ: 1991).

Ashberyvel így állandóan úton, mozgásban vagyunk, mindenekelőtt vonatokon (*Shadow Train* című kötet, 1981), hajókon (*The Houseboat Days* című kötet, 1977), folyókon (*Rivers and Mountains* című kötet, 1966), miközben a költő számára az összes élettapasztalatot az a kihívás jelenti, hogy lejegyezze elfolyó térképrajzait, amint arra határozottan utal egyik legfőbb kötete, a nagyepikus, jellegzetes című költemény, a *Flow Chart* (1991), az áradás diagramja.

Az urbánus megapolisz mint privilegizált tér, amelyben a változások állandósága valóban érvényesül: a „mozgásban levés” érzéki szemléletességével kimagasló, intellektuálisan átgondolt, egyszersmind érzelmileg felkavaró módon; ebből a szempontból az urbanitás nem a költő különféle sétáinak véletlenül kiválasztott színtere, amelyeket nagyszerű kötetlenséggel és meggyőző köznyelvi stílusban vet papírra.

Épp e dimenzió alapján ismerhetjük fel a költő „atyja”, Wallace Stevens fegyelmezett retorikai tradíciójával szembeni jellemvonását. A Stevensszel kapcsolatos függőségi viszonyulása ellenére Ashbery tudatosan elrugaszkodik, hogy így találjon rá saját igazi esztétikai erejére – írja a neves irodalomtörténész és teoretikus, Harold Bloom a *The Anxiety of Influence* című nagyhatású könyvében (Oxford University Press, Oxford & New York: 1973).

A kategorizálás mint esztétikai eszköz

John Ashbery a New York városbeli Columbia Universityn 1949 és 1951 között folytatott doktori tanulmányai során modern költők életműveit térképezte fel, diplomamunkáját a brit költő, Henry Green életművéből írta. Még az is állítható, hogy Green személytelen, szellemes és csak a stílusra, nem a történetre alapozott prózája valószínűleg modellként szolgálhatott Ashbery egyetlen regénye, az *A Nest of Ninnies* (1969) számára, amelyet James Schuylerrel közösen írt, aki szintúgy a „New York-i iskola” költőtagja volt. Az első kis, *Turandot and Other Poems* című verses könyvét 1953-ban a New York-i *Tibor de Nagy* galéria jelentette meg korlátozott példányszámban, bibliofil kiadásban. A könyvecske semmilyen kritikai visszhangra nem talált egészen 1956-ig, amikor a verseket – kettő kivételével – újra kiadta első igazi könyvében, a *Some trees*ben. Ashbery a költészetet sokáig hétvégente úzte, kenyerét 1955-ig reklámszlogen-íróként kereste az Oxford University Press kiadónál és a McGraw-Hillnél.

1955-ben a véletlenek játékaának köszönhetően egyedüli zsűritagként épp W. H. Auden, a költő egykori példaképe választotta meg győztesnek Ashbery *Some trees* című kötetét a rendes évi költőversenyen. A díj a könyv közlése volt a *Yale Younger Poets* elnevezésű, nagypresztízsű sorozatban, amely kiváló belépőt biztosított az amerikai irodalmi életbe.

Miután még Fullbright-ösztöndíjat is kapott a francia költészet antológiájának előkészítésére és fordítására, úgy tűnt, hogy az alkotói karrier egyre inkább megnyílik számára. Előbb a montpellier-i egyetemen kutatót, a következő évben pedig Párizsba költözött, ahol – némi kihagyással – egy egész évtizedet töltött. Ott fedezte fel a kísérletező francia írókat, mint például Pierre Reverdyt és Raymond Russelt, akikről azonnal három elmélyült cikket is megjelentetett. Önkéntes franciaországi száműzetése alatt, amely majdhogynem kötelező állomás a huszadik századi amerikai művészek életrajzában, Ashbery képzőművészeti kritikák írásába fogott az *International Herald Tribune* párizsi kiadása számára, ahol a kortárs festészetre iránti, régről datálható érdeklődését élhette ki. A vizuális művészetekhez való vonzódását így fogalmazza meg: „Az amerikai festészet körös-körül messze a legnyugtalanítóbb művészetnek tűnt. A költészet akkoriban igen tradicionális volt... és így a képzőművészeti kísérletek ihlettek meg.” Remélte, hogy a festészetben megjelenő absztrakt színhasználat analógiájára ő maga is a szavak absztrakt használatával „... a gondolatnak a szabad játék lehetőségét és a lehető legszélesebb horizontot adtam.”

Noha a már kifinomult ízlését Párizsban tovább pallérozta, ha hihetünk a kiművelt frankofilok e közhelyének, Ashbery számára a város mindenekelőtt és bizonyosan New York marad. „A huszadik század fővárosának” megapolisza korunk alapvető erővonalait (technológia, elidegenedés, tömegkultúra, közlekedés, embertömegek, a nyelvek babiloni locsogása stb.) ugyanis nem csak a topográfiai megjelenítés szintjén tömöríti és radikalizálja, hanem, és talán elsősorban, a mentális és vizuális tapasztalat szintjén.

Ashbery egyébként nem törekszik úgy feltárni a város lüktetésének szokatlan szépségét, mint a költőbarát, Frank O’Hara a *Lunch Poems* (1961) című ismert könyvében, és nem törekszik városi esztétikára, hanem kitartóan a rút töredékes banalitására, a természet és a kultúra hulladékaira, törmelékeire összpontosít, mintha ily módon is azt akarná szuggerálni az olvasónak, hogy ez is – metafizikai fény és összecsengő vonzerő nélkül – korunk városi életének tapasztalata.

Valóban: sok versben zavartalan figyelhetjük meg, ahogy a költő nem tudja, nem képes és nem is akarja elkerülni a hiányos és részleges információk nyüzsgő sokaságát, amelyek újra és újra belehasítanak, feltéve azt a megoldhatatlan kérdést, amely Ashberty – feltehetően az amerikai kontinens fizikai háttartalansága és a hatalmas építészeti dimenziók miatt – az amerikai elbeszélő költészetre jellemző dilemma elé állítja, tehát az elé a dilemma elé, amellyel már Walt Whitmannek is szembe kellett néznie. Azon *katalógus* keresésének ismert problémájáról van ugyanis szó, *amely nem ismer semmiféle szelekciót*, több nyers tény és adatot foglal magában, mint amennyit az emberi tudat kényelmesen megemészteni képes, hiszen csak így tárhatja fel igazán illő módon a valóság „igazi” arcát.

Ashbery a maga sajátos módján mint esztétikai eszközt veszi át a katalógus dilemmáját. Nem csak azzal foglalkozik ugyanis, hogyan válasszon ki a külső világból különleges „dolgokat”, és hogyan építse be azokat a versbe, hanem lényegileg még tovább élesíti a problémát, mégpedig a posztmodern idővel és térrel összefüggésben, amelyben a kép és a fogalom uralkodik a közvetlen „dolgon magán”. Hogy pontosabb legyek: ahhoz, hogy a vers tényleg a dolgok leltára legyen, nem pedig katalógus, amelynek mindig szelektívnek kell lennie, Ashbery módszeres ellenállást fejleszt ki az eszköztárat felhasználó, gépies leírásokkal szemben, amelyek a szavak mint dolgok egyszerű felfogásából fakadnak, de ő – épp fordítva – *a dolgokat magukat már szavakként érti*, ami azt jelenti, hogy jelekként fogadja be azokat, amelyek már lényegileg közvetített módon jutnak el a szimbolikus elsajátítás és a fogalmi kristályosítás képernyőjén keresztül.

Úgy tűnik, hogy Ashbery jól sejtette meg a kortárs gondolkodásmód lényegét: sok mindenben (már egzisztenciálisan is, nem csak felületesen) a tömegmédiá grandiózus rendszere, szakértői vélemények lesznek a meghatározó tényezők, és ezért a saját vélemény kialakítása úgyszólván lehetetlen, az előre megformált fogalmak kincstárába kellene nyúlnunk, amelyek valahogy észrevétlenül, egyfajta ozmózis-

ban, az információs csatornákon keresztül – amelyek körül vesznek bennünket – belénk szivárognak.

A költő így *Soonest minded* című versben egészen határozottan állítja: hogy „... zavarban voltunk, / hogyan fogadjuk ezeket a legújabb információkat.” Rögtön aztán meg épp ugyanilyen határozottan teszi fel a kérdést: „Tényleg információ volt? / Nem játszottuk-e inkább el / Valaki más javára, gondolatok az elmében, / amelyben jut is marad is hely saját kis problémáink számára...”

Ennek a kognitív fordulatnak sorsdöntő következményei vannak az Ashbery-költészet alapkoordinátáinak észlelésében. Úgy tűnik ugyanis, hogy épp itt van - az individuális („a saját kis problémáink”) és az információs nyüzsgés közti kapcsolatban - a tapasztalat irodalmi reprodukciójának szilárdan lehorgonyzott folyamata. Ez kimagaslóan reflektált tényező, tehát olyan dolog, amely szó szerint nem bírja ki a parodisztikus manierizmusok, ironikus fintorgás, hibás mondattan és idegen hangsúlyok nélkül, amelyek funkciója minden bizonnyal mindenekelőtt abban áll, hogy ellenszegülnek a belső élmények azon kézenfekvő leegyszerűsítésére vonatkozó mechanizmusainak, amelyek részben a mindennapi élet reflektálatlan mentális folyamataiban vannak jelen.

Kapcsolódás a költői hagyományhoz

A természet Ashberynél ezek után mindig kulturális ügy, hogy ezt az ismert antropológiai meghatározást használjam. A spontán élmény „művelésével” és „ápolásával” a költő közeledik az egzisztenciális tapasztalat azon formájához, amelyet többé nem közvetlen, hanem a reflektált és absztrakt tudat jellemez. Ez végső következményeit tekintve nagyon is kényszeresen nyugtalanítja a költői képzeletet.

Gondoljunk egy pillanatra – mint valami esetlen illusztrációra – a *Paradoxes and Oxymorons* című versére, amelyben – legalábbis nagyvonalakban – megmutatkoznak az Ashbery-költészet alapvető vonásai. Egyfelől a vers az angol metafizikus költő, John Donne azonos című kötetének emlékeit idézi fel, amelyet posztumusz adtak ki, ezzel pedig beszédes módon adja jelét annak, hogy a látszólagos érthetlenség ellenére Ashbery mégsem szakadt el teljesen az angolszász kánon esztétikai konvencióitól. Másfelől pedig a költő a forma szintjén szellemesen mutatja meg szándékát, vagyis kiteríti a kártyáit: *az élet ellentmondásait a retorika ellentmondásaival fogja kifejezni*, hiszen a paradoxonnál a propozicionális lehetetlenségről, míg az elmés képtelenségnél avagy oximoronnál a hasonlat kifejezési lehetetlenségéről van szó.

A költészet, amelynek kompozíciós struktúrái függenek tehát a paradoxonoktól és az elmés képtelenségektől, így módon úgyszólván fanfárokkal hirdeti, hogy ezek után nem létezhet semmilyen elvi remény a megnyugvásra és annak az *et ego in Arcadiának* összeegyeztetésére, amelyben „én” végre megtalálhatnám saját identitásomat. Ashbery számára ez az esztétika tűnik egyedül lehetségesnek, hiszen posztmodern szemszögéből – amely úgy tűnik, egyre inkább illik korunk világának

szemszögéhez – nézve, a dolgok egyszerre vannak és nincsenek, a valóság egyszerre illúzió is, az „én” pedig egyszerre önmaga ellentette is.

Ezt az ellentétet Ashbery jól foglalta össze a talán legnépszerűbb és legszélesebb körben ismert *Self-Portrait in a Convex Mirror* című (1975) verseskönyvében, amelyért megkapta az amerikai irodalomkritikusok szövetségének rangos díját, a *National Book Critics Circle Award*-ot, illetve a legjelentősebb országos díjat, a *National Book Award*-ot. Éppen egy évvel később a versrovat szerkesztője lett a neves *The Partisan Review* című kiadványnál, ezzel pedig nemcsak a New York-i értelmiségiek tradíciójához csatlakozott, amelyről ebben a könyvben az amerikai metafikcióról szóló esszében írok, hanem ezzel a szerkesztői hellyel biztosította is költői tekintélyének különleges intézményesített értékelését, amelyet a nagy presztizsú Pulitzer-díj meg is erősített. Ashbery számos visszhangot keltő díjának következményeként jött a meghívás, hogy az 1988-89-es tanévben a Harvardon költészetről tartson előadásokat, azon a tanszéken tehát, ahol minden évben a világ legjobb költői és írói tartottak előadásokat, mint például Octavio Paz, Czesław Miłosz, Italo Calvino stb. Egyszóval: John Ashbery nélkül ma az amerikai költészeti és irodalmi kánonnal nem lehet komolyan foglalkozni.

Mindamellett Ashbery komolyan foglalkozott valami mással is, mégpedig Rimbaud ismert esztétikai és filozófiai mottójával, amely így szól: *az én a nem-én*. Ez, mint ahogy minden nagy költőt, úgy Ashberyt sem hagyhatta közömbösen. Ashbery alkotói munkásságára ugyanis a szürrealistákon kívül nagy hatással voltak Rimbaud és Lautréamont szimbolikus világai és radikális irodalmi, mi több, életszerű víziói is. Erről a hatásról beszél egészen közvetlen módon Ashbery utolsó előtti, *Hotel Lautréamont* című verseskönyve is (1992), amelyről Harold Bloom (Ashbery népszerűségének és kanonizációjának buzgó szószólója), ritka nyíltsággal azt mondja: „Ashbery *Hotel Lautréamont* című könyve végtelenül megérintett. Ashbery hatvanöt évesen Wallace Stevenst és W. B. Yeats-et követi abban az elképesztő erőfeszítésben, hogy új magaslatokra törjön, anélkül, hogy meginogna és ismételné magát. Úgy tűnik, hogy Ashbery azt jelenti e század második felének, amit az elsőnek Stevens és Yeats.”

A romantikus költőmodell kifejezett és nyílt parodizálása ebből a szempontból szépen egyezik azon álomfigurák asszociatív logikájával, amelyeket bizonyára nemcsak az elátkozott költőktől örökölt, hanem különösen a francia szürrealistáktól és a kortárs kísérleti íróktól is, különösen Raymond Rousseltól és Raymond Quennautól, akiket – ahogy mondani szokás – hosszú párizsi éveit alatt alaposan tanulmányozott.

Ashbery verse tudniillik sokkal kevésbé összpontosít valamiféle lekerekített tartalomra, illetve tematikus-motivikus szerkezetek referenciális keretére, ehelyett sokkal inkább a vers keletkezési mintáival foglalkozik. Ebben a jellemző dimenzióban jól látható az absztrakt expresszionizmus és a „New York-i iskola” költészete közti híd, amelyekben a közös kiindulási pont abban a filozófiai meggyőződésben

ölt testet, hogy *a műalkotás létrejöttének folyamata egyben már annak előtűnő tartalma is*, a valóság pedig csak a nyelvi működés és a tradíció szimbolikus erejének – vagyis azok önműködő konvencióinak – eredménye.

Egy füst alatt azt is hozzá kell tenni gyorsan, hogy Ashbery költői beszédmódja túlon túl komplex és változatos ahhoz, hogy elegánsan kizárólag a „New York-i iskola” üvegharangja alá lehessen tuszkolni, hiszen az iróniával, a paródiával, a giccsel való kacérkodás és az alkotói folyamatra való összpontosítás mellett egészen más folyamatokat is ismer, amelyek a „New York-i iskola” költőinek esze ágába sem jutnának.

Az egyén története a föld porának története

Így például Ashbery a legnagyobb figyelmet jóformán a hosszú, elmélyült és szőr-szálhasogató intellektuális meditációkra fordítja, amelyek természetesen nem kerülhetik el, hogy az olvasót emlékeztessék: a költő Wallace Stevensnek adózik, az intellektus és a természet illetve a kultúra jelenetei közötti kapcsolatok nem várt finom eleganciája pedig felhívja arra a hatásra a figyelmet, amelyet a korai W. H. Auden fejtett ki a költőre.

A csendesen meghatározó *Haunted Landscape* című vers talán jó példája annak a lírának, amelyet „New York-i iskolához” tartozó szerző nehezen írt volna, hiszen mélyen beágyazódik a nagy angolszász költészet hagyományába, valamint a tradicionális biblikus mítoszba, amelyben archetipikus módon újul meg az emberi életre ható tehetetlenségi erő.

Nézzük meg közelebbről. Jókora, ám szükséges, leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy a vers jellegzetes mitológiai „történetet” beszél el nekünk arról, hogy az élet nem történik, hanem inkább csodaszerű; akarod, nem akarod: hogyan szorít bennünket folyton *a létezés nagy láncolata*, ahogy Arthur Lovejoy mondaná; hogyan lépünk már születésünkkor a tájba, amelyet halottak népesítenek be („Senki sem / Volt ott, csak közeli átkelésük hallható jelei mindenütt.”); saját naivitásunk pásztori egyszerűségű kezdeteiben tulajdonképpen hogyan ismétljük meg Ádám és Éva sorsát („... és a férfi / a földet túrta remélve, hogy egy nap boldogok lesznek / Az eredményt szemlélve: micsoda termékenység. Legenda.”), hogy később a megfosztottság, az elidegenedés és a szenvedés várjon ránk, amikor otthonunk romba dől a metafizikai erővonalak nyomása alatt, amelyek felülmúlnak minket, és szerény képességeinkkel nem tudjuk féken tartani azokat („... A farm, amelyet később a földdel egyenlővé kellett volna tenni. hogy helye legyen / új síkságoknak és hegyeknek, amelyek soron következnek, / miután az óceán pusztított saját kezébe véve a dolgokat... „), és a dolgok transzcendentális rendje, amelyben nem bízhatunk, hogy valahogy megértsük, hogyan „vezet orrunknál fogva” minket, ahogy Yeatsset idézve állítja Ashbery, noha úgyis a dolgok e rendje vezet minket „át”, amely elvégzi, hogy a halál után a földbe térünk vissza, és így mi magunk válunk azokká a lelkekké, akik benépesítik a tájat.

Az életerők e viszonylag tradicionális átalakulása, összhangban azzal, hogy az egyén története a földi por történetévé válik, talán tényleg jellemzően központjától megfosztott és fragmentált nyelven szólal meg a versben, noha ennek ellenére határozottan kapcsolódik a nyilvánvaló kulturális tradícióhoz, amely Ashbery számára mindenek ellenére eleve ihletforrás közvetlen, ugyanakkor nem kevésbé kötött módon. Amint Stevenstől átvette a személytelen elbeszélői perspektívát, amely a hideg távolságtartás segítségével jegyzeteli le a szörnyűség és a terror diagramjait (a tanya kiirtása, a gleccserek halála, a szerelem elvesztése), egyúttal pedig önállóan – radikális kétkedésen alapuló poétikájával összhangban – lepezte le a bölcsesség illúzióját, amely lehetővé tette volna a megtett életút okainak és örömeinek józan megfontolását.

Ashbery ugyanis nem képzelel úgy a dolgokat, hogy a múltban ne lenne sok olyan, amire örömmel vagy esetleg jóindulattal tekinthetnénk. Mit leshetünk meg e tekintetben a költő segítségével? Nem túl sokat: mindenekelőtt szétduált bukolicus idillt, elpusztított álmokat, sérült életeteket, apróságokat látunk röviden. („... ez vagy az a hang, eltűnik / És annyink van, hogy visszatekinthetünk, nem sok, de azért / Napjaink kicsiny rendszerének jele, amint azt megteremtették...”).

Kevesen vagyunk, akik egyértelműen ki mernénk jelenteni, hogy az efféle retrospekció „öregséget vagy bolondságot” jelent. A kódexek tradíciója megtanított bennünket arra, hogy a bölcsességet tiszteljük a felhalmozott tapasztalat és a leszűrt igazság függvényében, ami az öregségnek sajátos tekintélyt biztosít.

Ashbery ebben a kontextusban fütyül a tekintélyre, ezért helyettünk nyugodtan kimondhatja azt, ami talán igaz lehet, ám a gondolkodó élőlény számára bizony elviselhetetlen. Egyedül a hősiesség – úgy tűnik, hogy a költő figyelmeztet minket erre – akad fenn a kritikus hálóján, egyáltalán nem jut át azon. Ugyanakkor a versben nem vakíthat el a részletek nyüzsgő tömege. Ashbery tekintete bizonyosan ilyen.

Ezért követjük őt mi zavarodottak, elvárásoltak és meglepettek oda, ahová mozgalmal esztétikája vezet minket, ezt a nem koherens, de szüntelenül újjászülető *örök iram költészetét*, amelyben Hérakleitosz folyóját névtelen járókelők hullámzó tömegei helyettesítik, melyek New York City Ötödik sugárútján sietnek el, és amelyekről az *A Sedentary Existence* című versben a költő lakonikusan állapítja meg, hogy „... helyükön vannak, és a napok előttünk / még mindig alaktalanok, láthatatlanok”.

A posztmodern városi neurózis, amely nem csak a magukba zárt és a szélesebb közösségektől elidegenedett egyének „patologikus narcizmusában” nem fejeződik ki, hanem az egyforma „én”-ek gyorsan eltűnő érzésében sem, amely szétpárolgása során a gondolat romjait és a tradicionális metafizika temetőjét hagyja maga mögött, valamint az *állandó mostra* irányul, ez a neurózis mint korunk életének alapvető *forma mentise* Ashberyben bizonyosan elsőrangú költőjére talált.