

MAGYAR VONATKOZÁSOK AZ ÉSZAK-AMERIKAI IRODALOMBAN

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk tematikus írásait **Abádi Nagy Zoltán** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

Posztmodernitás és apokatasztaszisz

Charles Olson költészetéről (avagy mit tesz egy magyar nagymama)

Charles Olson számos versében ünnepli az apokatasztasziszt, utalva arra a gondolatkörre, miszerint Krisztus újbóli eljövetelével helyreáll Isten országának őseredeti állapota, amely a bűn következtében csorbát szenvedett. Igaz, az amerikai költő nem teológiai, hanem filozófiai értelemben használja ezt a fogalmat, s általánosan a dolgok eredeti állapotba való visszaállítását érti rajta, legyen az az állapot nyelvi, fogalmi, poétikai, történelmi vagy természeti. „Az emlékezet lánc: feltámadás”... („*The chain of memory is resurrection...*”) című költeményében¹ – amelyben a számunkra oly fontos „a fiam / egy Magyar” mondat szerepel –, az emlékezés folyamatába bekapcsolódó emlékező azt a helyzetet próbálja újra-teremteni, amikor a dolgok pusztán csak léteztek, önmagukban, a megfigyelő értelmezésétől függetlenül. Az idő végül és utólag arcot ad a felismerésnek, de ez az arc nem fedheti el a lélek „támadását” előidéző eredeti lendületet, amelyet az apokatasztaszisz képessége csak megerősít.

Minden ami volt
hirtelen van: az idő
az arca
a felismerésnek, Rhoda Straw; vagy a fiam
egy Magyar. [...]
apokatasztaszisz
ahogyan megtörténik, hogy ebben a pillanatban beszélni kívánok
[...]
És hallani próbáltam
amit mond, a szívemet tettem le
hogy a fájdalmat elkapjam
Feltámadás
az. Az elfogadás. A beismerés, a megengedés. A megújulás
a visszaállítás
(OLSON 2003, 111)

¹Tanulmányomban Szócs Géza fordításában idézem Charles Olson verseit (OLSON 2003).

Úgy tűnik tehát, hogy az apokatasztaszisz gesztusával a költő abba az őseredeti állapotba tér vissza, amelynek része magyarsága is. A családi mitológia szerint ugyanis Olson apai nagyanyja – az apa ír katolikus anyja, aki a Lübeck (Lybeck) lánykori nevet viselte – magyar volt, s a költő teljes odaadással élte át a család-történetnek ezt az egzotikusnak tűnő részletét. A fiatal költőbarát, Robert Creeley leírja, hogy Olsonnak milyen nagy öröme telt mindabban, ami magyar: elsősorban a nyelv különösségében, „amit maga a »Magyar« belső rezonanciája hordoz” (CREELEY 2003, 13). Olyan világot jelentett számára a magyarság, mondja Creeley, amely ősi az indoeurópai nyelvek világánál: „ahol csak kiejtett szavak vannak”, sőt csak „szavakból álló világ” (CREELEY 2003, 13). A magyar gondolkodók közül a Bolyaiakat szerette és ismerte a legjobban, s gyakran idézte Bolyai Farkas ibolya-metáforáját, amelyben a szellemi klíma inspirációját a tavasz serkentő erejének felelteti meg: „azt mtda [sic!] Bolyai Farkas, mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéből” (*Történet egy Olsonról és Rossz Dologról [The Story of an Olson and Bad Thing]*; OLSON 2003, 77). Számos fontos elméleti megnyilatkozásában is utal a Bolyaiakra, többek közt nevezetes Berkeley-előadásában (OLSON 1977, 1. kötet, 131) és egy levélben, amelyet Creeleynek írt 1950-ben (OLSON–CREELEY 1981, 51). De más magyar gondolkodók is foglalkoztatták, köztük Kerényi Károly, Róheim Géza és Szilárd Leó, akiknek könyvei, írásai sorra megtalálhatók az Olson-hagyatékban, mégpedig összefirkálva, széljegyzetekkel kísérve (lásd MAUD 1996).

Olson tehát az apokatasztaszisz parancsát követve – és a magyar nagymama révén – jut arra a feltételezésre, hogy az európai bezártságban fejlődő magyar nyelv visszaröpítheti egy eredeti állapotba, az írásbeliség előtti helyzetbe, amikor is csak beszéd (kiejtett szó) létezik, s a világ nem áll másból, mint ezekből a kiejtett szavakból. Érdeklődni kezdett a magyar gondolkodók iránt, remélve, hogy elvezetik a magyar nyelv belső rezonanciájának megértéséhez. Az őállapot keresése pedig szervesen kapcsolódik a korai posztmodernizmus nagy kísérletéhez, amelynek értelmében a „Nyugat-előtti” világértelmezéshez kell visszatérni. A posztmodern gondolkodás, a megelőző 2500 évvel szakítva, ekként ígér gondolati áttörést. Alapvető célja a nyugati gondolkodás sajátos meghaladása oly módon, hogy annak görög gyökerei elé és mögé nyúl. A korai posztmodernizmus felfogása szerint három módon történhet ez a visszanyúlás: annak az állapotnak a helyreállításával, amikor nem fedett el mindent a metafizika, amikor nem uralkodott kényszeres rendteremtés, és amikor csak kimondott szó létezett.

Tanulmányomban Olsonnak ezt a tág apokatasztaszisz-fogalmát térképezem föl, bemutatva, hogy annak három eleme, amelyeket egyébként rendre magyar gyökereihez kapcsolt, valójában a posztmodern paradigmaváltás lényegét képzik.

Ám annak érdekében, hogy ezt az új paradigmát megértsük, előbb át kell tekintenünk az amerikai „korai posztmodernizmus” (mely egyben költészeti posztmodernizmus)² néhány, Olsonnál eredő tételét.

A „korai posztmodernizmus”: a radikális modernizmus örököse

Olson az amerikai korai posztmodernizmus egyik legmarkánsabb képviselője. Már az ötvenes években megjelent verseiből és esszéiből kirajzolódik az új gondolkodás- és beszédmód, amely kortársai számára meghatározó minta lett. Számos költő és kritikus egybehangzó véleménye szerint a 20. századi amerikai költészet újító, kísérletező vonulatát két nagy nemzedék alkotja: az Ezra Pound köré tömörülő modernista generáció és a Pound hatására induló, de tőle hamarosan függetlenedő Olson-féle posztmodern nemzedék. Erről ír Ginsberg, amikor két „nehézsúlyú hatást” említ: Poundét és Olsonét (GINSBERG 1980, 12–13); így vélekedik a legendás szerkesztőpár, Donald M. Allen és Warren Tallman is, akik szerint „az új” két hullámban érte a 20. századi amerikai költészetet: 1912 után Pound, 1945 után Olson révén (ALLEN–TALLMAN 1973, ix). Jerome Rothenberg és George Quasha értelmezésében a whitmani újító-kísérletező hagyomány kétszer tör a felszínre a 20. században: a húszas években Pound körül, és az ötvenes években Olson és Ginsberg körül (ROTHENBERG–QUASHA 1974, xxix). Végül Allen Ginsberg is valami hasonlót igyekezett elmondani Poundnak, amikor 1967-ben egy velencei gondolában az akkor negyvenes éveikben járó költők egész nemzedéke mesterének nyilvánította a megtört, 82 éves Poundot, aki – mint Ginsberg fogalmazott – lehetővé tette, hogy a „költészet a maga változásában legyen képes megragadni az einsteini változó univerzumot” (GINSBERG 1974, 162).

Általában elfogadott tehát, hogy Pound és Olson neve jeleníti meg az amerikai modernista és posztmodern költészet egymásba kapaszkodó nemzedékeit. A modernizmus egyik vonulatára kell itt gondolnunk, azaz nem a T. S. Eliot, W. H. Auden, Wallace Stevens és Robert Frost képviselte ún. „nagymodernizmusról” van szó, hanem az Ezra Pound, William Carlos Williams, Gertrude Stein és H. D. (Hilda Doolittle) nevével fémjelzett másik, ún. „radikális modernizmusról”. Sajátos módon az amerikai költészetben a modernizmus e két vonulata között megy végbe az a nagy paradigmaváltás, itt húzódik az az episztemológiai törésvonal, amelyet más irodalmak kontextusában inkább a modernizmus és a posztmodernizmus közé helyeznek az irodalomtörténészek. Az amerikai költészetben már a modernizmus két, episztemológiailag egymástól különböző irányzatra bomlik: a

²Minthogy a korai posztmodernizmus a költészetben játszódtott le, már 1950-től, a korai posztmodernizmus egyúttal költői posztmodernizmust jelent.

posztmodernizmus számára negatív pólusként szolgáló formalista-dualista-metafizikai nagymodernizmusra, és a posztmodernizmust előkészítő, radikális modernizmusra. A két hagyomány együtt alkotja a modernista költészet egészét, s szolgál majd a posztmodernizmus számára viszonyulási alapul, amelyet részben megtagadnak (a „nagy” hagyományt), részben továbbfejlesztnek (a radikális hagyományt). Linda Hutcheon kifejezésével: míg előbbiben a posztmodernizmus „ödipális” viszonyulása jelenik meg, addig utóbbiban a posztmodernizmust a modernizmushoz fűző „fiúi hűség” ölt testet (HUTCHEON 1988, 88).

Miben is áll a nagymodernizmus és a radikális modernizmus közti különbség, amely oly releváns lesz a posztmodern költészet vonatkozásában is? A nagymodernizmust a szimbolikus dualizmus jellemzi, valamint az a törekvés, hogy fölfedje a jelenségek mögötti, illetve a dolgokban benne rejlő értelmet. A jelenség és a lényeg, a természeti és az emberi, az objektív és a szubjektív, a látható és a láthatatlan, a felszín és a mélység itt – a modern episztémé szellemében – egymáshoz kapcsolódva, egymást felidézve, elválaszthatatlan kettősségben jelenik meg. A sötét égbolt a költő komor hangulatának kifejezésére hivatott; a rózsza a költő érzelmeit fogja – mintegy jelbeszédként, mindenki által ismert titkos kódban – elbeszélni. A jelentés transzcendens módon járja át a jelenséget. Mallarmé és Eliot éppen e szimbolista dualizmusban jelöli meg a költői látásmód lényegét. Mallarmé szavaival: „Ha megnevezünk egy dolgot, a gyönyörűség háromnegyed részét kiiktatjuk a versből, amely a lépésről lépésre való rátalálás öröméért van; a mi álmunk a *sejttetés*. Ennek a titoknak tökéletes alkalmazása hozza létre a szimbólumot” (FAUCHEREAU 1974, 20). Szerinte a *virág* szó felidézi a versben mindazt a „muzsikát, esszenciát és lágytságot”, mely magából a virágból hiányzik. A költő – mint Eliot írja – „állandóan összekapcsolja különböző élményeit”: számára nem lehetnek egymástól függetlenek, mondjuk, az olyan tapasztalatok, mint Spinoza olvasása, az írógép hangja és a tűzhelyen készülő étel szaga, hiszen önmagukon túli értelemmel bírnak az általuk felidézett jelentéseknek megfelelően (ELIOT 1932/1961, 287). Így teremt rendet a költő a tapasztalt dolgok között. A nagymodernizmus jegyében született műveket a koherencia, az összefüggő szimbolikus struktúra jellemzi: poétikájának központi fogalma az Eliot-féle ún. „objektív korrelatív”, „az érzelemnek művészi formában való kifejezése”, mégpedig a „megfelelő tárgy” révén, amely egy „*bizonyos* érzelemnek a formulája lesz” (ELIOT 1981, 77–78). A nagymodernista költészet szervező trópusa a metafora, amely a hasonlóság és a felcserélhetőség kritériumai szerint helyettesíti be az egyik elemet a másikkal.

A posztmodernizmust megelőlegező radikális modernizmus képviselői gyökeresen más felfogást vallanak. Elvetik a dolgok szimbolikus értelmezését: szerintük egy természeti jelenség értékét magában a jelenségben kell keresni, nem az esetleg beleolvasott értelmezésben. Az érték a dolgok immanens része, és nem költői értékteremtés eredménye. A sötét égbolt önmagában csodálatos látvány,

függetlenül attól, hogy milyen emberi hangulat kifejezőjeként olvassák. Az emberi érték kényszeres középpontba állítása helyett a költő tanuljon alázatot: „a rózsza: az rózsza: az rózsza: az rózsza” („*Rose is a rose is a rose is a rose*”), állítja Gertrude Stein híres jelmondata a *Sacred Emily* (Szent Emília) című versben (STEIN 1922/1993, 187). A rózsza nem attól szép, hogy a szerelem megjelenítőjeként ismerik, sem attól, hogy a szerelmi jellbeszéd része lett. A rózsza szépsége független az ember értékolvasatától – sőt, az értéket gyakran beleolvasó értelmezés éppen a rózsza egyedi, partikuláris szépségét fedi el. A prezentációt nem helyettesítheti a reprezentáció, az interpretáció; a felszín önmagában izgalmas, mélység nélkül. Ez a Rimbaud-ra hivatkozó antiszimbolista modernista hagyomány – valamint az abból kibomló posztmodern vonal – a dolgok és jelenségek önmagukban való valorizálását hangsúlyozza, s a kényszeres metaforikus rendezés helyett a metonímia kapcsolódási lehetőségeit ajánlja. A metonímia olyan trópus, amelynek lényege nem a hasonlóságban, hanem az egymásutániségben, az egymásmellettségben rejlik. A radikális modernizmus poétikájában ezért kap nagy hangsúlyt az esetlegesség, a véletlenszerűség, az alkalmi, akcidentális asszociáció, a folyamatszerűség, az improvizáció, a kísérletezés. A modernizmusnak ez a kísérletező irányzata radikális paradigmaváltást jelent a nagymodernizmushoz képest, mert a vers nem megfejtendő rejtvény kíván lenni, hanem a felszínen megmutatkozó jelölők szabad játéka – prezentáció, és nem reprezentáció. A szó nem valami helyett áll, hanem önmagáért, a maga kitapintható, taktilis voltában és tárgyyszerűségében.

Az apokatasztaszisz változatai: antimetafizika, tolerancia
a rendetlenség iránt és prekonceptuális megismerés

A *posztmodern* szót Olson használta először (lásd erről BUTTERICK 1980). Már 1951-ben részletesen ír a „poszt-modern” emberről, aki a modernnel ellentétben nem elidegenült, hanem otthon van a világnak akár a káoszában is anélkül, hogy azt kényszeresen uralni vagy rendezni kívánná (OLSON–CREELEY 1987, 115). A posztmodern kort igazi vízválasztóként írja le, amely 2500 év hagyományával szakítva új időszámítást vezet be. A posztmodernizmus fogalmában ugyanis Olson ötvözi a Nyugat előttiséget a Nyugat meghaladásával. Magát a *posztmodern* kifejezést is azért alkotta, hogy érzékeltesse vele azt az utat, amely az apokatasztaszisz által elért archaikus múltból a jövőbe, a modern koron túlra vezet. A posztmodern ember visszatérhet oda, ahonnan vétetett, ha előbb hátrálép, s a kényszeres megismerhetőség helyett az élményt, az élmény folyamatában való részvételt választja – kevesebb arroganciával, az ismeretlennel megbékélve, önmagát a többi természeti tárgynak nem fölébe, hanem mellé rendelve. Szemben a „modern emberrel, aki úgy érzi, nem része az [...] univerzumnak”, írja Olson 1951-ben, s így folytatja: „feltételezésem az, hogy a poszt-modern ember azzal az ősi biztonsággal

születik, hogy egy vele” (OLSON–CREELEY 1987, 115). Ebben áll Olson objektizmusa, amely felváltani hivatott a Nyugat egocentrikus humanizmusát.

Olson és nemzedéke ekként nemcsak a radikális modernizmus folytatójaként lép fel, de meg is haladja a radikális modernizmus immanenciatételét, amikor a metafizikai gondolkodás helyett a partikuláris figyelmet választja, amikor ellenáll a totalizáló rendteremtésnek, és amikor azt javasolja, hogy az észlelt tárgyakat és folyamatokat még a konceptuális értelmezés előtt regisztrálja a vers. Tulajdonképpen ez a három igyekezet – a partikuláris hangsúlyozása, a rendtelenség elfogadása és a prekonceptuális megismerés kísérlete – együtt alkotja az Olson révén már az ötvenes években artikulálódó posztmodern episztémét, amelyet az apokatasztaszisz imperatívusza fog össze. Ebben áll az újfajta gondolkodásmód, amely „Olson korában” (ahogyan Robert Duncan az ötvenes és a hatvanas éveket nevezte [DUNCAN 1994, 80]) egyszer csak többfelé megjelent – akárcsak, és ezt rendre hozzáteszik, az Olson által annyira tisztelt Bolyaiak idején az új matematika ibolyái, amelyek „mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéből” (OLSON 2003, 77).

1.

A partikuláris apokatasztaszisz

Olson a fizikait és a partikulárist választja a metafizikaival szemben, amikor – bár elismeri a lelki folyamatok létét – azt állítja, hogy a lélek csak testi, fizikai, fiziológiai gyökerű lehet. Különbösen is, mint szívesen hangoztatta, a test lakozik a lélekben, s nem fordítva (id. BOER 1975, 125) „Azt hiszem, a tested a lelked, s ha a tested nem vesz részt az alkotásban, nincs is lelked” (OLSON 1977, 2. kötet, 170). Ebben a kontextusban érthető *A dicsőítés (The Praises)* című versnek az a része, amelyben az agyalapi mirigyet ünnepli, azt a „borsószemnyi csontot”, amely más mirigyeket irányít, s a növekedésért is felelős.

Honnan származik,
s ki az aki ott ül,
ott a koponya tövénél, bezárva
csontos trónusába, abba a borsószemnyi csontba,
ahol a tengelyek metszik egymást, a rendszer útkereszteződései
(OLSON 2003, 59).

A már említett, *„Az emlékezet lánc: feltámadás...”* című versében kifejti, hogy a metafizikai helyett ott van a fizikai: maga a lét, a lét lánc, mely nem más, mint „támadás”, szüntelen előrehaladás. Hasonlóképp fogalmaz *Óda a Megszületéskor (An Ode on Nativity)* című költeményében: metafizika helyett nincs más, mint „a

továbbindulás szikrázása” (OLSON 2003, 107). Éppen ezért a versíró feladata az, hogy a „földi hatalmakat” ünnepelje, amelyek lehetővé teszik a kis örömeket és a legkisebb témákat is felismerő, partikularizált figyelmet.

Ez a vers a földi hatalmak ünneplése.

A nagy téma
a legkisebb (a rajzszeg
a tintásüveg útjában, a véletlen
mely nem változtatja meg az utat még ha a nappal
felszínén van is változás mert egy kéz követett egy pelenkát
könyékig be a centrifugába, a legkisebb tartalom
az alkalom egy homokszeme, a lényegtelen
csak oly módon ismert
mint a lélek alakja
a belül levő számára, az abszolútumok
a tenyerünkben ülnek amely a fájdalomtól
nem bír becsukódni. Nem tudom,
te mit tudsz akkor amikor én tudok.

(OLSON 2003, 113).

Olson számára a konkrét és a partikuláris tisztelete mindenekfelett költészetének abban az igényében nyilvánul meg, amely a valóság pontos megjelenítését parancsnak tekinti. „A kép / a tényhez hűséges lehet”, írja *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltözését (Knowing All Ways, Including the Transposition of Continents)* című versében (OLSON 2003, 97). A valóságos iránti tisztelet és alázat Olson számára valóban erkölcsi parancsnak számított még akkor is, ha látszólag jelentéktelen részletekről volt szó. Közismert például, hogy T. S. Eliotra élete végéig neheztelt, mert a *Négy kvartett (Four Quartets)* című versciklusában nem a „valóságos Gloucester”-t írja le, s mert pontatlanul, homályosan „használja” a gloucesteri portugál templomon látható Szűz Mária-szobort. Eliotnál ez olvasható:

Mi Asszonyunk, akinek oltára hegyfokon áll,
Könyörögj a tengeren járókért
(ELIOT 1966, 158).

Eliot, bár családja Gloucester környékéről származott, 1915 óta nem járt ott, s ezért – vagy mert nem tartotta fontosnak – így több dologra nem vagy rosszul emlékezett, például arra, hogy a szobor nem hegyfokon, hanem egy templomtornyon áll, hogy kezében nem a Megváltó Kisdedet tartja, hanem egy halászhajót. (Eliot minden bizonnyal a marseilles-i Notre-Dame-de-la-Garde templommal keverte

ezt a massachusetts-i épületet. Az ilyenfajta pontatlanságok Olson szerint megengedhetetlenek.) Eliot elszakította a képet a helytől, Gloucester városától, minek következtében a dolgok valódisága elvész, és csak az érzelem marad. (Küldött is Poundnak egy képeslapot a portugál templomról azzal a megjegyzéssel: „A Mi Asszonyunk, akit Possum ellopott.” A képeslap, amelyet Pound továbbított Eliotnak, azóta az Eliot-kézirattár része.) Olson majd a *Maximus versek* (*The Maximus Poems*) első darabjában, az *Én Gloucesteri Maximus, Hozzád* (*I, Maximus of Gloucester, to You*) címűben veszi „vissza” a gloucesteri Madonnát:

(ó mi asszonyunk ki oltalmazod az utazót
kinek karjában, bal karjában nem fiú pihen
de gyengéden faragott fa, festett arc, egy halászahajó!
finom árboc, mint ormány-tőke

hogya előre hatoljunk

(OLSON 2003, 163).

A megismerhetetlennel – értelmezhetetlennel, felismerhetetlennel – való megbékélés, állítja Olson, idegen a görög filozófiára épülő nyugati gondolkodásmódtól. A láthatatlant a láthatóval nevezzük meg, az elvontat a kézzelfoghatóval, az ismeretlent az ismerttel, a kimondhatatlant a kimondhatóval – ez a metaforikus gondolkodás alapja is. Észre sem vesszük, hogy nyelvünk beépített metaforái tulajdonképpen a megismerés fékjei, illetve mellékvágányai. Míg kényszeresen keressük a „meta-fizikait”, azaz az érzékelhető mögötti világot, a fizikait önmagában mintha nem is értékelnénk vagy élveznénk. Így elszalasztjuk a lehetőséget arra, hogy – mondjuk – a rózsaszín vagy a sötét égbolt költői képét önmagában, a maga partikularitásában, az emberi világtól függetlenül olvassuk. Azt gondoljuk, hogy a rózsaszín fontosabb lesz, ha emberi dimenzióba helyezük. Minthogy a nyugati civilizációban élünk, a világot emberközpontúnak tekintjük; minthogy ilyen iskolákban tanultunk meg irodalmat olvasni, keressük az elvontat, a láthatatlant, a metaforikust – mindazt a középpontot és változatlan jelenlevőt, amelyet Derrida másfél évtizeddel később a logocentrikus gondolkodásba sorolt. Mindebből pedig természetesen következik, hogy a rózsaszín és a sötét égbolt költői képébe beleolvassuk a szerelem vagy a *spleen* emberi érzéseit, hangulatait. A posztmodern költő szerint ez a metafizikai gondolkodás – és az Eliot által oly nagyra tartott metafizikus költészet – nagy tévedése, ahogyan már a romantikus dualizmust elvető első modernista nemzedék, az imagisták is bebizonyították. A posztmodern költőnek ezért vissza kell térnie – az apokatasztaszisz elve szerint – a metafizika elé.

Olson számára a fizikai, a partikuláris felé való kilépés jelenti tehát a szabadulást a metafizika csapdájából. Éppen ezért költői képei a legritkábban metaforikusak: nem valami más helyett állnak, nem a metafizikai mögöttes megjelenítői.

Verseinek építőelemei sem metaforikus, hanem metonimikus kapcsolatban vannak egymással: egymás után sorakoznak, és nem valamiféle kimondatlan helyett állnak. Amikor például *A discsőtítés* című versét így kezdi: „A nő, kinek teste több mint félig elégett, kicsúszott a halálból” (OLSON 2003, 53), akkor nem kell metaforikus jelentést olvasnunk ebbe a sorba. Ez nem valamiféle rejtélyes, de a versből később megfejthető és értelmezhető utalás; még kevésbé keressünk benne központi metaforát. Valószínűleg a költőnek egyszerűen eszébe jutott egy konkrét nő, aki bár megégett, a haláltól mégis megmenekült. Erre az eseményre, erre a történetre gondolt, mikor a vers kamerája bekapcsolódott, s a költő rögzíteni kezdte az érzékszervei előtt vagy a képzeletében játszódó folyamatokat. A vers tehát a világ folyamataiban való költői részvétel eszköze. Hasonló történik *A halcionok, a tenger halászkirályai* (*The Kingfishers*) című versben is.

Felébredt, az ágyában ruhástul feküdt. Csupán
egyetlen dologra emlékezett, a madarakra, ahogyan
mikor belépett, körbejárt szobáról szobára
és visszatette őket a kalitkájukba, előbb a zöldet,
a sántikáló nőstényt, aztán a kéket,
amelyről azt remélték, hím
(OLSON 2003, 39).

Ezek a képek sem metaforák: sem a madarak, sem a kalitka, sem a szoba nem mutat önmagán túl, metafizikai dimenziók felé. Olson egyszerűen pontos: a költészet feladata, állítja, nem az anyagi világ mögött fölsejlő másik világ megjelenítése, hanem magáé a fizikai valóságé, ami elsősorban figyelmet, az értelmezés és a magyarázat kényszerétől mentes odafigyelést kíván. Ezek valóságos madarak, s akár az egyéb szereplők, adottak, azaz már a vers előtt léteztek. Nem a költő találmányai, költői képei, metaforái vagy szimbólumai; nem ő gondolta ki őket azért, hogy valamilyen, egyébként kimondhatatlan és megfogalmazhatatlan lelkiállapotot, érzést, helyzetet írjon le velük. A madarak valóságos léte váltotta ki, követelte ki a verset. A költő ugyanis úgy reagál a fizikai valóságra, mint ahogy a kibernetika a „feedback” jelenségét leírja: azaz a versírás természetes folyamatában, azonnal, „erővesztés nélkül”.

Olson már az 1940-es évek végén ismerte a kibernetika főbb felfedezéseit. Norbert Wiener könyvét 1948-ban, még az angol kiadás korrektúrájában olvasta, s úgy hitte, a feedback törvénye nemcsak az élet, de a költészet folyamataiban is megragadható. A költészet ugyanis nemcsak a világra való figyelem, de a világra való reagálás és a világ folyamataiban való részvétel legintenzívebb módja is, hiszen úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemlélt a szemlélt dologtól, hanem éppen összekapcsolja vele.

A fizikai és a partikuláris hangsúlyozása nemcsak módszertani kérdés Olsonnál, hanem költészetének egyik leghatalmasabb témája is. A metafizikai dimenziót tagadó posztmodern költő nagy feladata, hogy a metafizika vigasza nélkül juthasson el – Rimbaud szavaival (melyeket Olson gyakran és szívesen idézett) – „a kétségbeesés túloldalára” (OLSON–CREELEY 1996, 86). A metafizikai ugyanis hamis reményt kelt, ráadásul kiemeli az embert az élet természetes folyamataiból. A posztmodern ember feladata (és nagy lehetősége), hogy az apokatasztaszis nagy visszatérését megvalósítsa. Ennek egyik feltétele: maga mögött hagyni az ember „egocentrikus humanizmusát”, elfogadva, hogy az egyes emberi létnek nincs is olyan nagy jelentősége. Erről ír *A K úgyis mint kulcs (The K)* című korai versében:

Teljes kört tettünk meg.
Nem érem meg a 2000-t
hacsak nem egyenesen apám anyjából eredek,
[...]
Tegyük fel hogy nem érem meg.
Oly fontos az, ha ami lesz,
már ott is van a hold fele elindult tengervízben?
(OLSON 2003, 19).

Annál, hogy meddig élek, sokkal fontosabb, hogy részt vegyek a körülöttem zajló folyamatokban, állítja Olson. Ez pedig csak metafizika nélkül, a természeti folyamatok iránti alázattal és a figyelemből fakadó átéléssel lehetséges.

az emberben tengerár van
mely felviszi holdja közelébe és
habár az visszajeti
ő átküzdi magát az apályon hogy fölszálljon
a futó vízbe és feldagadjon
hogy az Én benne felmeredjen
(OLSON 2003, 19).

A partikulárishoz való hűség szellemében lesz költészetének visszatérő témája a halál véglegességének elfogadása. Olson gyakran kegyetlen őszinteséggel beszél az elmúlásról, de soha nem reményvesztetten. A halál és az elmúlás biztos tudata éppen az élők felelősségét növeli. Erről ír *Csak a vörös róka, csak a varjú (Only the Red Fox, Only the Crow)* című versében, felszólítva az élőket: „aki miutánunk jössz majd, / téged küldünk el követségbe: / élj a szerelem netovábbjával” (OLSON 2003, 27).

Majd negyven évig feküdt kiadatlanul Olson egyik legerőteljesebb elmúlás-verse, a *Tanto e Amara* című, amelyben az örök fiúi/szülői szeretet legmélyebbre ágyazott metafizikai tabuját bontja le.

Most hallható a rémdal, amelyet korábban nem hallottam
 az emberélet útjának felén, nem hallottam.
 Csupa szem voltam, minden az volt, ma minden világtalan
 és én is azzá lettem, kúszom, ki tudja merre

Te, aki hallottad már, megérted majd
 a halál távoli, végső kezdet.
 Kezdetleges vagyok.
 Szívet növesztek.

Léptem megbicsaklott, mikor én, ki ismertem magas hágókat, láttam
 személyeket abból a fenséges fajtából,
 akiknek végső szava semmi volt, semmi se.
 Most már tudom, hogy semmi se.

A bölcs azt mondta, semmi nem hal meg halálnak halálával,
 de változván a dolgok, egyik a másikká lesz
 tengernyi formát mutatnak. Hazudik vala. Anyámat nem kaphatom vissza.

Sírba száll a szeretetem még mielőtt betemetik.
 És mi lesz énelem, milyen alakzatok gyötörnek akkor engem,
 hová mehetnék, mily gödörbe milyen vért öntsek,
 hogy hangját halljam, a szeretetet halljam, a hangot, amely most elvegyül
 a dalban,
 a Férgek énekében?

A vers 1948-ban íródott, jó néhány évvel az apa halála után, akinek „fenséges” természetéből már csúfot úzött az elmúlás. Ugyanakkor megjelenik az anya (egy évvel később bekövetkező) halálának előérzete, és ez megszólaltatja benne a „rémdalt”. De nem is a halál „annyira keserű”, mondja Olson, hanem inkább az, ha valaki, mint saját apja, nem tudja: a szeretet az élet fizikaiságához kötődik. A halál visszavonhatatlanságát akkor érezzük oly keserűnek, ha valaki görcsösen ragaszkodott olyan hamis vigaszokhoz, mint az örök fiúi/szülői szeretet. Olson szerint ezek metafizikai fogalmak, amelyek elé kell kanyarodni. Hiszen mindaz, ami dantei módon keserű, az életben még átváltható értelmes cselekedetté. Az anya még él, s a visszavonhatatlan halál elfogadása egyben parancs is a fizikait feltételező szeretetre. Ezzel pedig a vers eljutott a „kétségbeesés túloláldára”.

A valódi vigaszt tehát nem a metafizika adja. Sőt éppen a metafizika tehető felelőssé azért, hogy az ember végül is idegenként él a természetben. Olson azt a rendszert teszi meg az elidegenedés okának, amely az embert tekinti az univerzum csúcának, illetve középpontjának, a rendszer szervező elvének. Olson válasza erre az a gondolatkör, amelyet esszéiben objektizmusnak nevez: annak elfogadása, hogy az ember nem emelkedik más természeti tárgyak fölé, hanem tárgyi mivoltában azonos azokkal. Vagyis, mint Alfred North Whiteheadnél olvasta: az ember pusztán „ego-tárgy más tárgyak mezőjében” (id. CREELEY 1993, xiii). Tehát itt is az apokatasztaszisz parancsa működik, amikor a költő olyan őszállapot visszaállítására törekszik, amelyben az ember csak egy tárgy a többi között.

2.

A rendetlenség apokatasztaszisza

1950-ben a Harvard Egyetemen 24 költő vett részt – köztük William Carlos Williams, Robert Lowell és Charles Olson – a pszichológus Henry A. Murray (aki egyébként Melville-kutató is volt, akár Olson) kísérletében. A Tematikus Appercepciók Teszt (TAT) lényegében különböző képek felismeréséből, elmeséléséből és értelmezéséből állt. A teszt eredménye Olson esetében nyilván nem okozott meglepetést: „magas tolerancia a rendetlenség iránt”. George Butterick ezt a jegyet – a rendetlenség magas szintű tolerálását – a második világháború utáni költészet és általában a posztmodernizmus egyik fő ismérvének tekinti (BUTTERICK 1980, 4).

Murray a teszttel többek között arra a kérdésre kívánt választ kapni, kiben milyen igény – esetleg kényszeresség – él a rend, a szabályosság, a felismerhetőség, az érthetőség iránt. Már a romantikusok is megfogalmazták, hogy ritka adottság a keatsi „negatív képesség”, azaz amikor nem érezzük kényszernek, hogy a körülöttünk folyó eseményeket minden részletében értelmezzük, s képesek vagyunk bizonytalanságok között maradni. Ahogyan Keats írja a Dilkével tett sétáról szóló beszámolójában:

Arra a negatív képességre gondolok, aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a tények s a ráció után (Levél George és Tom Keatsnek, 1817. december 21., 27. KEATS 2010, 47).

Akár a 19. századi előd, Emily Dickinson, Olson is magáévá tette a negatív képesség elvét, de egyúttal meg is haladta azt. A világ érthetetlen, vallja, de nemcsak azért, mert emberi ésszel felfoghatatlan, hanem azért is, mert valóban hiányzik belőle a rend, a nagybetűs REND, amely a felvilágosodásban gyökerező racionalitás

létalapját alkotta, és amelyet a (romantikus) költő alkotó képzelete révén megalkot, vagy (a romantikus és a nagymodernista költő) a mögöttesből átsejltő transzcendens értékek vagy jelentések után kutatva feltár. Olson az elsők között kapcsolta össze a Heisenberg-féle bizonytalansági elvet a keatsi negatív képességgel: a művészetnek és a tudománynak a nyugati episztemológiával való elégedetlensége lényegében azonos töről fakad, s annak lebontása is azonos elvek alapján történik.

Hiszen a világ dolgainak önmagukban való megismerését nemcsak a metafizikai kényszeresség, hanem a fogalmi gondolkodás kényszeressége és a kategorizáló hajlam is gátolja. A görög filozófia – Szókratész, Arisztotelész, Platón – hagyományozta ránk ezt a logikai és osztályozó szemléletet, a leírásra és elemzésre épülő absztrakt („tudományos”) gondolkodást. Ahogyan *Oroszlán a padlón* (*A Lion Upon the Floor*) című versében írja:

A hatalom s az elvonatkoztatás
 megfosztja az embert
 attól hogy sajátlag több és több legyen
 (OLSON 2003, 17)

Nem egyszerűen az a „baj a görögökkel”, állítja Olson, hogy elvont kategóriákat erőltettek a világra, s így hibás leírásokat adtak, hanem az is, hogy az élmény, a megélés folyamatait áldozták fel a remélt megismerésért. Az absztrakt struktúrákban gondolkodó ember így kilépett az őt körülvevő természet világából, s elidegenült tőle. Ez az elmúlt 2500 év szellemi és politikai hagyatéka: a görögök a világ megismerhetőségét ígérték a kíváncsi embernek, akivel elhitették, hogy intellektusa révén más teremtmények fölött áll. Pedig az ember semmivel sem több ezeknél a teremtményeknél. Az embernél akár a molylepke vagy a szalmaszál is többet tud azzal, hogy az egyik repül, a másik meg vízen jár. Erről ír *A dicsőítés* című versben:

Ott volna számodra a jel. Nézd:
 repülni? azt a légy is tud;
 nekivágni a holdnak? a molylepke
 úgszintén azt teszi; vízen járni? a szalmaszál
 megelőz téged
 (OLSON 2003, 57).

„Indulj ki a természetesből”, írja *„A hegyekben Kaparnaum kikötőjétől délre”* (*In the Hills South of Caparneau, Port*) című költeményben; „vállald természeted, mint a madár vagy a fű a sajátját” (OLSON 2003, 25). Semmi jó nem származott abból, hogy az ember elhitte, ő a teremtés koronája, s ekképp joga van uralni a természetet. Ez az „egocentrikus humanizmus” lett a vesztesége is: szellemi arroganciája

idegenné és elidegenültté tette, a természetet pedig – amelyet uralni vélt – lerombolta. A 20. század „modern embere” elidegenült önmagától, a többi embertől, a többi teremtménytől és természeti tárgytól. Ő maga emelte – egocentrikus humanizmusával – azt a tornyot, amely idegenségét (elidegenültségét) fenntartja. Ezt a tornyot – a racionalizmus tornyát, amely kiemelte a természetből és idegenné tette – kell a mai posztmodern embernek ledöntenie. Erről szól *La Torre* című, az idézett résznél jóval hosszabb verse:

A torony rombadőlt, a ház
hol az emelt fő volt szokásban,
ahol bámulat volt
És a kezek
[...]
Új kőre, új tufára lesz szükség
hogy felépüljön a növekvő torony
(OLSON 2003, 89–91).

A korai posztmodernizmus alaptétele, hogy ez az elidegenedés – bár természetes következménye civilizációnk irányultságának és axiómáinak – nem a *condition humaine* szükségszerűsége. Nem kell önmagunkkal és a világgal hadban állni; nem szükségszerű, hogy idegenként éljünk a természetben. A rendteremtő kényszert magunk mögött hagyva az ember elfoglalhatja az őt megillető helyet az univerzumban, amennyiben az nem a mindenségből kiemelkedni, hanem abba beolvadni vágyik. A *Maximus Gloucesternek, 27. levél (visszatartva) (Maximus to Gloucester, Letter 27 [withheld])* című versben kimondja a posztmodern életérzés olsoni jelmondatát: „Az az érzésem, / hogy azonos vagyok / a bőrömmel” (OLSON 2003, 233).

3.

Fogalmi apokatasztaszisz

A radikális modernizmus megkísérelte a lehetetlent: a fogalmi apokatasztasziszt, vagyis megpróbált a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés elé menni, hogy az észlelés és tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Azt remélték, hogy így sikerül megkerülniük a gondolkodási paradigmák közvetítette sémákat annak érdekében, hogy az élmény közvetítés nélkül őrződjön meg az alkotói folyamatban.

Olson és nemzedéke szerint ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamat – amelynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén

képzeltető el. Úgy tűnik, a művészetek sokáig csak e skála legvégső tartományát érzékelték: azt, ahol a jelenségek értelmet nyernek. Tulajdonképpen maga a percepció is kogníciófüggő: általában, mint Goethe írja, „csak azt látjuk meg, amit már tudunk és értünk” (id. MÜLLER 1870, 31). Más szóval: a nyelv és a kognitív struktúrák határozzák meg tekintetünk szem- vagy nagyítólelencséjét. Tudjuk, a percepció nem független a kulturális és társadalmi paradigmáktól; sőt azok alakítják a látott képet. Olson szerint ebből a csapdából csak úgy törhet ki a költő, ha nem mindig arról ír, amit amúgy is tud, hanem arról is, amit nem tud. A tudást ugyanis, mint Whitehead írásaiban olvasta, nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztán figyelem révén, amely „megszüretlenül” továbbítja a körülöttünk levő dolgokat: csak így lehet „a kép / a tényhez hűséges”. Erről ír az *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését* című versben.

Enyém minden amire vágyom
 legyen szó üggyről, emberekről: a megszüretlen
 (a magamé) elégséges
 hogy érdekeljen.
 [...]
 A kép
 a tényhez hűséges lehet, avagy
 hogyan lehet e művészet ikerpárja a létezőnek
 a létezettnek,
 ami zajlik?

(OLSON 2003, 97).

Whitehead szerint „örök események” akkor jönnek létre, amikor a megismerést megélt ember és a megélt dolgok két egyenlő félként, és egyetlen kontinuos folyamat elemeiként, közös teret alkotnak. Ebben a kontextusban érthető, hogy a *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* (*On First Looking out through Juan de la Cosa's Eyes*) című költeményben Olson miért próbálta azt a látványt megörökíteni, amely Juan de la Cosa, Kolumbusz térképésze és a *Santa María* kapitánya (majd az 1500-as *Mappa Mundi* megalkotója) elé tárult. Azt a pillanatot igyekezett rekonstruálni, amikor a kilenchetes hajóút után először pillantják meg a szárazföldet. Hogyan nézhetett ki a kontinens azok számára, akik még nem fordították le kulturális terminusokra (például „Újvilág”) a látottakat? Hogyan lehet a konceptualizáció előtti látványt megragadni? Ez az az igazság, amellyel az élők a holtaknak tartoznak: hiszen, mint a Voltaire-vendégszöveg felhasználásával írja, „*On ne doit aux morts semmi / mással csak a / que la vérité*” (OLSON 2003, 221).

A *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* (amelyet Ed Dorn a legjobb Maximus-versnek tartott) éppen azért választja Kolumbusz térképészenek, az első

világtérkép megalkotójának a személyét a szöveg fókuszául, hogy e képzeletgyakorlat során először látottunk láthassék az „Újvilág” – ahol a lehetőségek teljeseek és végtelenek, ahol ugyanakkor minden appercipiált részlet megtalálja helyét az egészben (és a térképen is). La Cosa utódai azok a gloucesteri halászok, akik minden év augusztusában virágcsokrokat dobnak a vízbe, tengerbe veszett társaik emlékére. Az Annisquam folyó apálya kiviszi a koszorúkat a tengerre, ahol eltűnnek a sodrásban – akárcsak La Cosa tengerészei egykoron.

(4.670 halász életét említik. Az Annisquam folyó
levonuló apályakor a vízbe, nyaranta, augusztusi teliholdkor,
virágokat vetnek, amelyek, az ottani áramlástól, a Csatornánál
eléri a kikötő kijáratát, és úsznak

ezek a házicsokrok (kevesen vannak, Gloucester, akik meg tudják fizetni avirágárust.
kiúsznak
figyelheted őket ahogy távoznak az
Atlanti óceánba

(OLSON 2003, 219).

Egyébként erről a halászünnepről egy másik versében is ír, a *Maximus Gloucesternek, július 19-én, vasárnap (Maximus, to Gloucester, Sunday, July 19)* címűben. A vízbefúltakért tartott szertartás visszafordítja az eseményeket, s az apokatasztaszisz szellemében és a rítus performatív ereje által „a szerencsétlenség / meg nem történtté visszánő” (OLSON 2003, 223).

A fogalmi gondolkodást megelőző érzékelés regisztrálására tett kísérletek közé tartozik a perspektívák pluralizmusának hirdetése is. Olson elutasít minden, a fogalomalkotás érdekében privilegizált szempontot, s helyette a sokszempontúságot hangsúlyozza: „a polisz: / szemek,” írja Maximus 6. levelében (*Letter 6* [OLSON 2003, 187]). A „sokszeműség” polisz-ideálja szerint minden pillanatban az érvényes perspektívák pluralizmusáról beszélhetünk – még akkor is, ha e perspektívák logikailag nem kompatibilisek egymással. Mint Charles Bernstein rámutat: a költészetben így jelenik meg a nem-euklideszi tér, amelyben a nagymodernista alkotásokból ismert szinkron koherenciát a perspektíaváltások végtelen egymásutánisága váltja föl (BERNSTEIN 1986, 146). A sokszempontúság metonimikus sorozata kizárja az egyetlen perspektíva privilegizálásának lehetőségét. A kontinuos megfigyelések nemhogy nem alkotnak metaforikus struktúrát, de még a konceptuális értelmezést is kerülni próbálják, amennyiben a kulturális paradigmák közvetítése nélkül igyekeznek regisztrálni az appercipiált jelenségeket. Költeményeiben és esszéiben Olson így valósítja meg a fogalmi apokatasztasziszt, amely arra hivatott, hogy kulturális kategóriák és az értelmezés támasza nélkül regisztrálja az érzékelést. Erről a folyamatról szól egyik késői alkotása, a *Maximus*

önmagának 1964 június (Maximus to Himself, June 1964) című költemény, melyel felesége halálát követő több hónapos hallgatását töri meg. Számára a halál okozta legnagyobb veszteség éppen abban áll, hogy a világban való részvételt és elmerülést nem oszthatja meg többé a szeretett asszonnyal. Ugyanakkor az is kiderül belőle, hogy a posztmodern költő számára az élet legnagyobb adománya az a képesség, amely lehetővé teszi a természeti folyamatoknak a konceptualizáció és az intellektualizáció előtt történő appercipiálását.

nincs többé kutya-szikla
 melyen a tengerár
 átfutna rajta és soha mégegyszer újra
 a csodálkozásra

a tulajdonlás
 egyesegyedül
 enyém

(OLSON 2003, 238).

Milyen mezőkben merülhet el az ember a megértés kényszere nélkül? Olson szerint először is ott a történelem és a mitológia, amelyek a visszaút mezőjét, szövetét adják. Azután a kilépés szövetének ott a természet; az alámerülés mezejét pedig a gondolatok, érzelmek és emlékek szövik. Mindhárom mező olyan erőter, ahol az ember önmaga méreteinek tudatában, alázattal vehet részt a folyamatokban.

Így merül el Maximus a történelemben, „az idő emlékezetében”, amely a helyet elárasztja és kitölti. A történelem erőtere adja meg az olyan nagy versek szövetét, mint *A halcionok*, *a tenger halászkirályai* és *A dicsőítés*. Az ember nem irányítója ennek a történelemnek, hanem része vagy tárgya. Olson felfogásában a történelem jelentése a görög *istorin* szóval ragadható meg, amelyet igeként használ: mikor valamire „magad jössz rá”. A történelem cselekvés és folyamat – a felfedezése és az elmerülése; a személy intenzív jelenlétének lehetősége.

Olson a személyes szférába alámerülő embert is a gondolatok, érzelmek vagy emlékek erőterébe, azok ősállapotába visszalépőnek tekinti. „*Óra a szív*” („*the Heart is a clock*”) című versében ilyen értelemben beszél a szeretetről is: a szeretet az „érzés számtana”, „maga a tartály”, amelyben kiváltság elmerülni.

Óra a szív
 amelyhez odavonzódik mindaz
 vagy amely magához vonzza
 mindazt ami ugyanaz
 mint ő maga bármiben

vagy bárki másban
saját ereje önmagában rejlik
mindenhol önmaga körül az
érzés számtanában
amit úgy nevezünk hogy szeretet

de ami
a szeretet maga a tartály
mindama másként érzéseké mint ami a szeretet
szintén

amint a szív ugyanannyira
tartja mindazt ami más amely bárhol
ott van a Teremtésben, mikor az
megettelt
(OLSON 2003, 157).

A könyvtárosban (The Librarian) – amelyet minden verse közül a legjobbnak tartott – a lélek erőterében külső és belső tájak keverednek, valóságos képek és „másolatok” forgolódnak, „hajdanvolt személyiségek ötvözetei” jelennek meg, kísértetek mozognak a figyelem terében. „Jó sokan fölmerültek körülöttünk”, írja. A költőnek pedig megadatik a jelenlét és az éberség. Tanúja lehet annak a folyamatnak, ahogyan külső tájak belsővé válnak.

Gloucester: ismét a táj (a táj!)
a part egy velem
(másolatok), s ahonnét
(a partszegélytől, én, Maximus) távolról szemlélődöm, éber vagyok.

Ebben az éjben utaztam én e vidéken hajdanvolt
és ismert személyiségek ötvözetével
(új keverékek): a vezér,
atyám, régi öltözékben, itt most könyveket árul és kéziratokat.
(OLSON 2003, 141).

A Változatok Gerald Van De Wielének (Variations for Gerald Van De Wiele) című verse a természetben, a természet folyamataiban való elmerülés lehetőségeinek és korlátainak egyik legragyogóbb – egyúttal legkomplexebb – megfogalmazása. 1956 tavaszán írta, a Black Mountain-korszak végén. Három részből áll; a három tétel mindegyike más és más változatban fogalmazza meg az ember és a természet, illetve a test és a lélek egységének témáját. Egyúttal Rimbaud „O saisons, ô

châteaux” című versének felülírása is: át- meg átszövik a szöveget francia vers-töredékek és Olson saját fordításai. A vers három tétele a leírás – reflexió – cselekvés folyamatában, a tézis – antitézis – szintézis (vagy ártatlanság – tapasztalat – magasabb szintű ártatlanság) szerkezetében komplex módon taglalja a *condition humaine* nagy dilemmáját: a természetben való idegenség és a természeti folyamatokban való részvétel konfliktusát.

A vers központi kérdését – amely Olson műveiben visszatérő dilemmaként van jelen – így lehetne megfogalmazni: hogyan lehetséges az, hogy míg az embert a körülötte és benne munkáló kozmikus, természeti és szellemi erők magukkal ragadják, ugyanakkor ezeket bizonyos távolságból – mintegy figyelme tárgyaként – is tudja szemlélni. Hogyan tud az ember egyszerre alanyként és tárgyként jelen lenni mint költő (aki a nyelv eszközével részt vesz a pillanatban) és mint történész (aki a nyelv eszközével a pillanatról való gondolkodásban vesz részt)? Hogyan lehetséges, hogy az apokatasztaszisz mégis oly gyakran összekapcsolódik az interpretációval? Olson válasza pedig nagyjából a következő: az ember nem egyszerűen valamire figyel, a figyelem tárgya nem statikus; a figyelem tulajdonképpen részvétel a folyamatokban. A részt vevő figyelem módzatai így válnak tartalommal. A *Változatok Gerald Van De Wielének* éppen a figyelem e folyamatainak módszer-tanát adja. A három tételben a tájak látszólag hasonlatosak egymáshoz, elemei szinte megegyeznek: pelyhező som, almafa, gerlék, méhek, áprilisi hold, lélek, kakas, évszakok, irigység, halál. Ezek mintegy háttérként vannak jelen, de állandó változásban. Implicit módon Olson két Hérakleitosz-maximára utal (azaz: „senki nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba”, illetve „az ember elidegenedett attól, mi a leginkább ismerős”): az örök mozgásban lévő külső és belső tájat a költő figyelme nem tarthatja mozdulatlanságban, az emberi nyelv legfeljebb lelassítja és felnagyítja e mozgásokat. A változás ágense maga a figyelem.

Az első tételben, amelynek címe *Le Bonheur*, Olson megnevezi azokat a látható és megfigyelhető dolgokat, amelyek a belső és külső tájban az érzékszervei előtt vannak. A belső és külső táj metszéspontja adja a vers erőterét; itt egyenrangúak a belső és külső történések, a belső és külső történésekre irányuló reflexiók:

som havazása
lepi el a zöldet

az úton átszálló
alma
szirmok

gyászoló galambok
jelzik a délután
alászállását, méhek
fúrogtják a szilvavirágot

[...]
Mely lélek
van hiba nélkül?

A boldogság
nem tanulmánya tárgya senkinek
(OLSON 2003, 133).

A mindent bepelyhező som és a hibás vagy hibátlan lélek képe egyenrangú; a gyászoló gerlék nem kevésbé fontosak, mint a boldogság mibenlétének tanulmányozása. A konkrét, fizikai környezet tárgyai (som, almafaszirmok, gerlék, szilvavirágok, méhek) együtt léteznek – a figyelem erőterében – az éppen gondolt gondolatokkal (van-e hibátlan lélek? ki tanulmányozza a boldogságot?). A köztük levő kapcsolat nem metaforikus, nem hasonlóságon alapul; az elvont gondolat nem a konkrét tárgyak „lényegéről” levont konklúzió. Itt is, mint Olsonnál mássutt, egyszerű egymásutániságról van szó: ez történik a költő figyelme mezőjében.

A tavasz energiái természetes forrásként táplálják az embert, aki számára a részvétel lehetősége még akkor is adott, ha a természet – hasonlóan az áprilisi teliholdban arató traktorhoz vagy az éjszakai madarakhoz – meg-megszakítja ciklusait. Figyelme és intellektusa révén megérti az azonosságokat és a különbözőségeket.

Ahányszor megszólal a kakas
mindig üdvözlöm őt

Semmi sem menti ezután
az irigységemet. Életem

megkapta parancsszavait: az évszakok
megragadják

a lelket és a testet, és mókájuk tárgya
bármely széttartó erőfeszítés. A halál órája

az egyetlen birtokháborítás, az egyetlen átjáró odaát
(OLSON 2003, 135).

A természet körfolyamatai magukkal ragadják a testet és a lelket; egységük csak a halállal látszik megbomlani. Az eszmélő öntudat azonban tisztában van a teljes megmerülés és részvétel lehetetlenségével: az ember egyszerre van kint és bent, tudatos és tudattalan állapotokban.

A második tétel a természetben is ilyen kettősséget ír le: egyesülés és szét-szóródás egyszerre van jelen, s a költő mindkettőben részt vesz – igaz, most már tudatosan:

mely lélek
nem mulasztott?

megteheted-e hogy ne foglalkozz
a bűbajos tudománnyal

amely a boldogság?
(OLSON 2003, 137).

Ez a tétel fogalmazza meg a vers filozófiai és etikai argumentumát: a lélek, amely nem mulasztott, nem állapot, hanem folyamat, amelynek során az ember teljesíti kötelességét, s válaszol a természet meghívására, az elrendelésre.

ismerős-e a súlya annak,

hogy nem lehetsz irigy, hogy életed
parancsoknak szolgál, hogy az évszakok

téged is megragadnak, hogy test és lélek nem egy
ha nem ötvözik össze őket

e tégelyben? És hogy futásod, szárnyalásod órája

haláloed órája lesz?
(OLSON 2003, 137).

Feladat az is, hogy az ember feltöltődjön a természet energiáival; a „lombikban” a feedback törvényei működnek, ahogyan a cselekvés a természet parancsára reagál, s így visszaáramoltatja az energiákat. Végül is a halál is a feedback egy formája.

A harmadik tételben megjelenő szintézis a testi és a fizikai aktivizálódásából fakad. Itt már nemcsak tűnődik az elrendelésről, hanem, a lendületébe kapaszkodva, együtt is cselekszik vele.

még az éjszakát is telidobolják
a kecskefejek, és mi oly szorgos fajtává változnánk át

mely szántani, mozdulni,
kitörni, szeretni képes
(OLSON 2003, 139).

Nincs semmi elrejtve, semmi fölfedve; az ellentét maga is érvényét veszti. Nincs más, csak folyamat, lendület, mozgás, iram, szédület, rohanás. A feladat nehézsége, a teher súlya már szinte észrevétlen a szédületes rohanásban. A költő pedig ott akar lenni a nagy iramodás közepén, nem gondolataiban megelőzve vagy leírásaiban mögötte kullogva. A halál ebben a kontextusban gondolatra sem érdemes. A leírás – gondolat – cselekedet egysége megvalósul. S bár a test és lélek nem egy, „egyenesség” azért létezik. Szándék és figyelem egy irányba mutat, előre lendítve a pillanatot. A tér, a mező nyitott.

A titok

mely elveszett, az nem rejtőzik el
és nem is fedí fel magát. Jeleket

mutat fel. És mi vágatunk
hogyan utolérjük. A test

kecskefeji a lelket, ostorozza. Nagy-nagy vágyában
követelődik, az elixír kell neki

A tavasz hörgésében,
átváltozások. Az irigység

elkullog. A test és a lélek fogyatkozása
a – az hogy nem egy a kettő –

a hajnali kakas felsikolt
és tisztánállóság: légy üdvöz

kuszaságot nem viselő évszak!
(OLSON 2003, 139).

Gondolatiságát és költészetfelfogását tekintve Charles Olson évtizedekkel megelőzte a más műfajokban jórészt csak a hatvanas–hetvenes években bekövetkező posztmodern fordulatot. A Paul Christensen által megfogalmazott értékelés általánosan elfogadott az irodalomtudományban: Olson a radikalizmus úttörője volt.

Az 1960-as évek úgynevezett radikális politikája másodrendű volt Charles Olson egy évtizeddel azelőtt megfogalmazott víziójához képest. Olson egész egyszerűen a századközép radikális képzetének legtisztább megnyilvánulása volt. [...] A „szürke ötvenes évek”, Olsonnal a gyűjtőpontjában, ragyogó meglátások és nagy újítások kora volt, amelyek ereje negyven évvel később sem halványult el (CHRISTENSEN 1988, 4).

Olson radikális újítása jól megragadható az apokatasztaszisz fogalomkörével, amellyel szembeszállt a nyugati gondolkodással, a nyugati filozófiával. Persze önmagában a tagadásban még nincs semmi új. Ám Olson továbblépett, amikor költői gyakorlatában, tehát magukban a versekben is kilépett abból a rendszerből, amelyet tagadott. Képes volt ellenállni a metafizika és a metaforikus látásmód vonzásának, s kikerülni mindazokat a gondolati és nyelvi vágányokat, amelyeket csapdáknak tekintett. Verseiben bonyolult cáfolatát adta annak a posztulátumnak, miszerint a metafizikai fogalmak lebontása csak a metafizika jelrendszerén belül történhet. Feltételezve, hogy a fizikai, a konkrét, a partikuláris jelenti a dolgok eredeti állapotba való visszaállítását, a partikularitást keresve került ki a metafizikát. Otthonosan mozgott a más szemében rendetlennek tűnő – még nem rendezett, még kategóriákba nem osztályozott – világban, elfogadva a rendetlenség apokatasztatikus állapotát. De gondolati bátorsága talán leginkább abban rejlik, hogy a partikularist keresve, és elfogadva a rendetlenség állapotát, a fogalmak elé kívánt visszakanyarodni – hite szerint helyreállítva az apokatasztaszisznak azt a pillanatát, amikor a dolgok még nem „romlottak el” a fogalmi gondolkodás imperatívusza következtében. Olson számára az apokatasztaszisz e hármas jelentésének pedig része a magyar nagymama révén kapott – és egyébként Pound által is megirigyelt (lásd CREELEY 2003, 13) – különleges szellemi örökség is, amely nemcsak természetes tartalommal, de általános módszerré is válik nála. Hiszen csak így lehet, Olson szavaival, „a művészet az élet ikerpárja” (OLSON 1966, 61).

Bibliográfia

- ALLEN, Donald – Warren TALLMAN (szerk.) (1973), *The Poetics of the New American Poetry*, New York, Grove Press.
- BERNSTEIN, Charles (1986), *Content's Dream*, Los Angeles, Sun & Moon Press.
- BOER, Charles (1975), *Charles Olson in Connecticut*, Chicago, Swallow Press.

- BUTTERICK, George F. (1980), Charles Olson and the Postmodern Advance, *Iowa Review*, 11/4, 4–27.
- CHRISTENSEN, Paul (1988), The Achievement of George Butterick, *Sulfur*, 21, 4–16.
- CREELEY, Robert (1993), Preface, in Robert CREELEY (szerk.), *Selected Poems*, Oakland, University of California Press, i–xv.
- CREELEY, Robert (2003), Előszó Charles Olson első magyar kötetéhez, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szőcs Géza, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó, 9–14.
- DUNCAN, Robert (1994), As an Introduction, *Sulfur*, 35, 80–86.
- ELIOT, T. S. (1932/1961), *Selected Essays*, London, Faber.
- ELIOT, T. S. (1966), *Válogatott versek – Gyilkosság a székesegyházban*, ford. Vas István, Budapest, Európa.
- ELIOT, T. S. (1981), Hamlet, ford. TAKÁCS Ferenc, in EGRI Péter (szerk.), *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat, 73–79.
- FAUCHEREAU, Serge (1974), *Századunk amerikai költészetéről*, ford. TÓTFALUSI István, Budapest, Európa.
- GINSBERG, Allen (1974), *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness by Allen Ginsberg*, New York, McGraw-Hill Paperbacks.
- GINSBERG, Allen (1980), *Composed on the Tongue*, Bolinas, Grey Fox Press.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- KEATS, John (2010), *Keats levelei*, 2. átdolg. kiadás, vál. és ford. PÉTER Ágnes, Budapest, L'Harmattan.
- MAUD, Ralph (1996), *Charles Olson's Reading*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- MÜLLER, Friedrich von (1870), *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*, Stuttgart, J. G. Cotta.
- OLSON, Charles (1966), *Selected Writings*, szerk. Robert CREELEY, New York, New Directions.
- OLSON, Charles (1973/1974), Definitions by Undoings, *boundary 2*, II, 7–12.
- OLSON, Charles (1977), *Muthologos 1–2*, Bolinas, Four Seasons.
- OLSON, Charles (2003), *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szőcs Géza, vál. és szerk. BOLLOBÁS Enikő, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1981), *The Complete Correspondence 1*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1987), *The Complete Correspondence 7*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1996), *The Complete Correspondence 10*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- ROTHENBERG, Jerome – QUASHA, George (1974), *America a Prophecy*, New York, Vintage Books.
- STEIN, Gertrude (1922/1993), *Geography and Plays*, Madison, University of Wisconsin Press.