

Charles Olson, a posztmodern klasszikus

Charles Olson a második világháború utáni amerikai költészet – és általában a XX. századi irodalmi gondolkodás – egyik meghatározó egyénisége. Ma, amikor az irodalomtörténet és -elmélet a kánonok pluralizmusát tartja számon, nem lehet a posztmodernizmus Olson-féle vonulatának figyelembe vétele nélkül beszélni a háború utáni költészetéről. Olson munkásságának tárgyalása nélkül lehetetlen megérteni azt a gazdag és önmagában is sokféle irodalmat, mely kívül esik a hivatalos, egyetemeken és egyetemi kiadók által intézményesen kanonizált („mainstream”, „establishment”) kultúrán. Charles Olson ma már nem egyszerűen a nem-akadémikus – azaz újító, kísérletező, „alternatív”, posztmodern – irodalom prófétája és nagy alakja, hanem – akár tetszik, akár nem – maga is része egy új „establishment”-nek, amely nemcsak teljesítményével, de intézményeivel és infrastruktúrájával is vetekszik a hagyományosabb, akadémikus vonallal. Bár természetesen egyensúlyról, egyenlő megoszlásról nem beszélhetünk, sok olyan kisebb és nagyobb egyetem van az Egyesült Államokban, ahol Charles Olson éppen klasszikusként tanítják, mint Walt Whitmant vagy William Shakespeare-t.

Magyarországon Olson neve és munkássága – Kodolányi Gyula és Nagy László korai fordításai ellenére – fájóan ismeretlen. Ez különösen otthoni kanonizált státusza fényében feltűnő – szinte érthetetlen. Magyarországon irodalomértő és -olvasó generációk nőttek fel úgy, hogy a kortárs amerikai költészetéről csak nagyon torz képet alakíthattak ki. A különböző költői csoportosulások és iskolák sajátos súlyozásban vannak jelen magyar fordításban, a magyar könyvpiacra. A magyarországi megjelenés alapján a magyar olvasó azt hiheti, csak azok a „fontos” költők – így Sylvia Plath, Robert Lowell, John Ashbery, Theodore Roethke, William Jay Smith, Gregory Corso vagy Allen Ginsberg –, akik vagy hagyományosabb gondolati- és eszköztárral dolgozó konfesszionális költők, vagy a keleti partii elbeszélgető szalonlira képviselői, vagy pedig az ötvenes évek üvöltő nemzedékének megöregedett tagjai. Két nagy generáció sokáig szinte mindenestül kimaradt a magyar olvasóközönség számára: Ezra Pound és Charles Olson nemzedéke – azaz a radikális modernisták, ahogyan Charles Bernstein nyomán nevezzük a Pound, Williams és Stein nevével fémjelvezhető csoportosulást, és a radikális moderneket folytató korai posztmodernizmus nagy nemzedéke. Erre a nemzedékre – és az Olson-féle hagyomány folytatóiként fellépő mai radikális posztmodernekre, így például az ún. „L=A=N=G=U=A=G=E” költőkre – általában jellemző mindaz, ami Olson nevéhez köthető: a logocentrikus nyelv széttörésének kísérlete, a képzelet síkján mozgó, partikuláris vizsgálódások előtérbe állítása az elvont gondolati folyamatok helyett, valamint a megértés vertikális vagy szimbolikus modelljeinek felcserélése az alkalmi élmény látszólagos esetlegességére (lásd erről Altieri, *Postmodernisms*, 4, 6).

Charles Olson különlegesen nehéz költő – fordító és olvasó számára egyaránt. Talán sokan azt érezhetik, hogy túl „sok” van belőle – a költemények hosszúak, gyakran minden térbeli strukturáltságot nélkülöző temporális folyamatok. Ugyanakkor Olson furcsán szikár, „esetlen” író, akinek sorai és főleg gondolatai idegenül csenghetnek sok ember számára. Lássuk be: nem ilyen költőkön nevelkedtünk, nem ilyen költészetet. Ami a legbosszantóbb

lehet: hiányzik mindaz, amit egy verstől elvárunk: hogy többet és mást mondjon, mint ami a papíron van, hogy a sorok mögött is legyen valami – jelentés, értelem, titok, rejtély, *arché* és *telos*, „metafizikai mögöttes”. Egyáltalán: hol itt a vers? Sehol egy rím, sehol egy hang vagy gondolati párhuzam; még metafora is alig-alig fordul elő. Ezek az írások nem zárt formában írt, ill. zárattal ellátott „műtárgyak”, hanem gyakran agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok, ugráló gondolatok. Idegenek lehetnek ezek a versek, mert nem is „elemezhető” úgy, ahogy azt iskoláinkban és egyetemeinken tanították, egészen másként kell őket olvasni, hiszen egészen más világlátást közvetítenek. Megvonva tőlünk a „jó formák nyújtotta vigaszt” (Lyotard), a szövegek meghatározatlanságot hagynak maguk után, s a bizonytalanság érzetét keltik az olvasókban.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy Charles Olson versei előtt bemutassam magát a jelenséget: az embert, a költőt, a gondolkodót és a tanárt. Együttal megpróbálom felvázolni a korai posztmodernizmus Egyesült Államok-beli megjelenési formáját is, remélvén, hogy tanulmányommal e divatos, de még mindig meglehetősen homályos terminus tisztázásához is hozzájárulhatok.

1. A háttér

I. Személye

Hálás dolog Olson személyéről írni. Mindig tágra nyílt szemmel figyelő, különlegesen intenzív egyéniség volt, két méteres óriás, aki állandó szellemi feszültségben élt. Valóságos világlanygózna, mondták róla. A világ energiáit tökéletesen befogadta: mindent észrevett, mindent elolvasott, mindent megjegyzett; ugyanakkor ezeket az energiákat állandóan ki is lökte magából: szüntelenül beszélt, érvelt, magyarázott. Az élet ritka pillanatait lehetett mellette megélni, így mindenkinek, aki ismerte őt, meg is van a maga Olson-története.

Ezek közül jellemző például az, amelyet visszaemlékezésében Charles Boer mond el a házában hónapokig vendégeskedő Olsonról, aki ha ételről és könyvről volt szó, mohó és falánk volt.

„A jégszekrényből nagy adagokban vittél a szobádba mindenfélét – narancslét, gyömbérsört, cukorkát, fejes salátát, sós kekszet, sajtot, kemény tojást ... Emlékszem arra az első éjszakára, mikor nagy nehezen elmentél aludni (az egész rituálé órákig tartott), dühödtt lapozást hallottam a szomszéd szobából és hangos rágcslást. A lázas rágcslás és lapozás őrjöngő rohamai óránként felriasztottak. Ez egész éjjel így folyt.” (Boer 24–25).

A visszaemlékezők gyakran megemlítik Olson különleges képességét a figyelemre. A költő számára a figyelem valóban morális kérdés volt. William Moynihan meghatottan meséli, hogy ő magán kívül csak Olson volt az, aki soha nem tévesztette el hat gyermekének a nevét. „Nem szocializálok”, mondta Olson, „én ,perszonalizálok”” (Boer 48, 96).

Soha nem lankadó figyelemmel és bagolyyszerű tekintettel fogadta be a körülötte levő embereket és tárgyakat; az elhangzott szavak látszólag legjelentéktelenebbike sem kerülte el ezt a szinte „állati” figyelmet. „I hear you”, ez volt a szavajárása: és ő valóban hallott, mond-

Semmi egyéb a nemzet / mint költemények ... Válogatás Charles Olson verseiből. Vál. és szerk. Bollobás Enikő. Budapest: A Dunánál Könyv- és Lapkiadó - Kolozsvár: Qui One Quint Könyvkiadó, 2003. 270-307.

ják. Ilyen teljes odafigyeléssel követte saját gondolatait is; ilyen módon volt figyelmes írának, mikor hűen regisztrálta azokat verseiben. A természet minden „tárgyához” – beleértve önmagát és a többi embert is – ilyen figyelmességgel és törődéssel kell viszonyulni – ez az „tartás”, melynek, mint mondta, a professzora volt (*Muthologos* 1: 123). Olson egész költészete ennek a figyelemnek a terméke.

A kortársak gyakran kiemelik félszességét, sutaságát, esetlenségét, szögletességét – ami egyébként az angolszász világban gyakran az intellektuális szerénység kifejezője. Talán testmagassága miatt is tűnt mozgása koordinátatlanabbnak. Ő maga nemcsak az életben, hanem az irodalomban is pozitív értelemben használja az *awkwardness* szót. Zsigeri ellenzenetet érzett az „ügyes”, simulékony emberek iránt éppúgy, mint a „csinos” versekkel, a megmunkált, befejezett, lekerekített, csiszolt művekkel szemben. Mesterségesnek, életidegennek tartotta őket. A vers legyen inkább érdes, darabos; ne csak „költői” vagy költőivé formált anyag legyen benne, de „idegen” szöveg is, mégpedig eredeti formájában (így levéltári anyagok, szócikkek enciklopédiákból, egyéb primér dokumentumok). „Sutaság, a kecsesség / semmi behízelt és simaság”, mondja a szíénai festészettel kapcsolatban (*Stena*), dicsérve ennek „esetlenségét” az általában jobban kedvelt firenzeivel szemben. Mély lelki rokonságot érzett Giovanni di Paolo (1402–1482) szíénai festővel, akinek „sutasága érték a számunkra – a sutaság, kénytelen vagyok ezt gondolni, mindig is a szellem kabátja”, írja (idézi Maud, *Change* 52). Megszületik a formula: az igazság ruhája a sutaság, a hazugság pedig a nyájasság, a szívéllyesség és a behízelt modor.

II. Élete

Charles Olson 1910-ben született a Massachusetts állam-beli Worcesterben. Apja másodgenerációs svéd bevándorló volt, s egész életében postásként dolgozott; anyja ír katolikus családból származott. Saját családi mitológiája szerint anyai nagyanyja – aki a Lybeck (Lübeck) családi nevet viselte – magyar volt, s Olson teljes odaadással élte át a családtörténetnek ezt az egzotikusnak tűnő részletét. Több helyütt is utal e magyar vonalra, így a Berkeley-előadásban (*Muthologos*, 1: 131) és egy Creeley-nek írt 1950-es levélben (*Correspondence*, 1: 51). *Az emlékezet lánca: feltámadás...* című versben már fiában is a magyart látja: „...a fiam / egy Magyar”. Mindig is izgatták magyar gondolkodók: Kerényi Károly, Roheim Géza és Szilárd Leó könyvei, írásai sorra megtalálhatók az Olson-hagyatékban. Ismerte a Bolyaiakat is, gyakran idézte Bolyai Farkas meglátását, melyben a szellemi klíma inspirációját a tavasz serkentő erejéhez hasonlítja: „azt mondta Bolyai Farkas, mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéból” (*Történet egy Olsonról és Rossz Dologról*).

Gyermekkorában a család az Atlanti-óceán partján fekvő, közeli Gloucester városkába költözik; negyven évvel később ide vonul vissza a költő, s itt találja meg azt a közösséget – az ő szavával poliszt –, amely nagy epikus művének, a *Maximus verseknek* lesz a helyszíne és témája. Szónoki képességével már a középiskolában kitűnik: az érettségi évében harmadik helyezést ér el az országos szónokversenyen, s ezzel tízhetes európai körutat is nyer. 1932-ben kapja meg „Bachelor” diplomáját a connecticuti Wesleyan egyetemen; itt folytatja tanulmányait a mesterfokozat elnyeréséért, témája Herman Melville. Nyaranta északatlanti halászhajókon dolgozik. Melville és a tenger örökre a vonzásában tartja.

A Harvard Egyetem akkor induló amerikanisztika doktori programjában tanul; mestere F. O. Matthiessen. Mint doktorandusz órákat is ad; diákjai közt van John Fitzgerald Kennedy, de csak közepes hallgatóként, akinek a dolgozatait, mint később mondja, nem lett volna érdemes megőrizni. Olson gyakori előadója a Harvard Fílművészeti Társaságnak, ahol a némafilmek vetítése alatt barátja, Leonard Bernstein zongorázik. 1939-ben Guggenheim-ösztöndíjat kap Melville-kutatásaira. Bár a sok száz oldalas munkát végül is nem adja be (a doktori fokozat már nem érdekli), a *Call Me Ishmael* (Hívj Ishmaelnek) címen 1947-ben megjelentetett vékony kötet tudományos szenzáció lett a Melville-kutatók között. Alapkutatásainak eredményeit egyébként Matthiessen beépíti (természetesen Olson neve alatt) az amerikai reneszánszról írt nagy könyvébe.

Akkor fordul el a tudománytól, amikor karnyújtásnyira van tőle a legfényesebb siker. 1941-ben Washingtonba megy, s beleveti magát a Demokrata Párt életébe. Ekkor köti első házasságát; felesége Constance Wilcock. Olson vezeti az Amerikai Polgári jogi Unió (American Civil Liberties Union) propaganda-osztályát, irányítja a „Háborús Információs Hivatal” idegenekkel foglalkozó részlegét. Itt különleges feladatot bízna rá: megakadályozni az Egyesült Államokkal hadban álló országokból származó bevándorlók iránti belföldi gyűlöletkeltést. Kidolgozza azt a propagandát, mely megvédeni hivatott a német, olasz, horvát, magyar, japán, stb. származású amerikaiakat, míg a háborúba küldött csapatok az ellenséges országok hadseregei ellen harcolnak. 1944-ben, Roosevelt negyedik újraválasztási kampányában már bizalmas „FDR-emberként” vesz részt: a keleti parti bevándorlók szavazatait kell elnyernie Roosevelt számára. Feladatát olyan sikerrel teljesíti, hogy minden bizonnyal fontos kabinet-poszt várná. De másodszor is a lemondást választja.

1945 tavaszán dönt úgy, hogy visszavonul a politikától is. Ekkor írja meg lemondó távirat-versét, *A K ügyis mint Kulcs* címűt: „Vedd, hát, válaszom”, kezdi. 35 éves korában, két sikeres pályával a háta mögött, folyamatos önvizsgálat eredményeként, tudatosan választja a költészetet.

Hogyan lett költő túl az élet felén? Erre a kérdésre egyszer így válaszolt: még kislány korában, nyári estéken hallotta a gloucester-i halászközt beszélgetni (Butterick, Bevezetés xix). „Gloucester / fogott ki engem”, írja *A könyvtáros* című versében. Senki nem bízta vagy bátorította, de a belső készítés lassan paranccsá érett. Olson pedig meghallotta a belső paranccsot, s engedelmeskedett. A későbbiekben is mindig vállalta a változást, erőinek minduntalan átszervezését, céljainak és lehetőségeinek állandó újrafogalmazását. „Ami soha nem változik / az a változás akarata”, kezdte *A halcionok, a tenger halászkirályai* című versét. A verset közvetlenül megelőző kéziratokban ezt találjuk:

A törvény: hogy a kor szívéhez kerülj közel, belső magvát vedd célba.
Ennek egyedüli eszköze egyben anyaga is, az pedig te vagy magad.
Delphi kövén a régi szavak mondják jól: ismerd meg önmagad, de az elv kiterjed, hogy az idő a megismerés vége, az ? a kő üzenetébe rejtve.

Énem korlátai, természetes korlátai állandó veszélyt rejtenek. Csak a szellem és a szív tarthatnak meg szabadnak. Ez az érzékelés szintjén igaz. De a kifejezés szintjén csak a forma teheti ezt, nem a személyiség. Ezért oly ritka a győzelem. A személyiség és forma misztériumára van szükség, hogy a dolgok magvát megcélizzuk s eltaláljuk.

...

Mi az igazság? Semmi más, mint az irányát váltó emberi erőfeszítés állandósága. Nem könnyű megmondani, miért változtatja az irányát. Talán olyan elemi és állati oka van, mint az idegek legegyszerűbb szükséglete – a változás? Úgy hiszem, ez pontosabb megfogalmazás, mint a szokványos, mikor célokról beszélünk. Változnak. Ami nem változhat, a változni akarás.

(Storrs dosszié: *The Kingsfishers*, 1)

Többször valóban a betegség feszíti alkotóerejét, a végtelékig nyújtja, „nyújtóztja” önmagát, teljesítőképességét; mintha teljes intenzitással akarna részt venni a „lélek-csinálás” folyamataiban, melyet az általa nagyra becsült amerikai filozófus, James Hillman írt le.

A következő esztendőkből három fontos eseményt kell kiemelni: Olson kapcsolatát Ezra Pounddal, a fél esztendőös mexikói tanulmányutat, valamint a majd hat éves tanítást az Észak Karolina-i Black Mountain College-ban.

1946-tól rendszeresen látogatja a hazaárulásért perbe fogott és Washingtonban gyógykezelt Ezra Poundot. Tudósít a tárgyalásról, s több költőtársával együtt kiáll a beteg öreg költő költészete mellett. Két és fél éven át rendszeres beszélgetőtársa Poundnak, de egy idő után a fasiszta érzéseket nem tudja a költőtől, költészetétől függetleníteni. 1948-ban egy nap hazatér, s ezt írja naplójába: „otthagytam Poundot, és soha többet nem fogom látni” (Sellye 101). A következő évben, mikor – T. S. Eliot, Robert Lowell, Allan Tate, Conrad Aiken és még sokak javaslatára – Pound megkapja az ezer dollárral járó Bollingen-díjat, Olson még gratuláló levelet küld neki (pontosabban: feleségének), amelyben Pound fiának nevezi magát. Ez azonban nem több az írói genealógia egyszeri és objektív megfogalmazásánál. A Pound-Williams hagyományt tekinti családfájának, de gondolati közösséget csak bizonyos határon belül vállal Pounddal.

1950-ben a Yucatán-félszigetre utazik, hogy megismerje a maja civilizáció élő örökségét. A másik nagy mester, Melville polinéziai útjának mintájára, Olson is elmerül egy idegen (nem nyugati, nem fehér és nem európai gyökerű) kultúrában: kis falucskákban éli és tanulmányozza a maja törzs hétköznapijait. Etnográfiai-antropológiai konklúziói a poszt-modernizmusról alkotott elméletében kapnak majd helyet.

Mexikóból hazatérve egyenesen Észak-Karolinába megy; rövidebb megszakításokkal hat esztendőt tölt a Black Mountain College-ban, mint az intézmény rektora. Itt kis kitérővel szükséges néhány szót szólni a Black Mountain College-ról, történetéről, jelentőségéről.

III. A Black Mountain College

Ez a kis észak-karolinai főiskola (vagy egyetem) a huszadik század egyik legizgalmasabb kísérleti oktatóműhelye, afféle amerikai Bauhaus. Működésének 23 éve alatt (1933–56) a legkülönbélebb alkotóknak adott otthont. Alapításának idején elsősorban a Bauhausból a nácizmus tényérése miatt menekülő európai művészek és tudósok adták meg Black Mountain profilját, magukkal hozva az európai modernizmus szellemét. Később, Olson rektorsága idején (1951–56) az amerikai avantgárd legprominensebb képviselői gyűltek itt össze. Itt tanított többek között a filozófus alapító John Rice, a német konstruktivista Josef Albers és felesége Anni Albers (mindketten egyenesen a Bauhausból jöttek), a zeneszerző John Cage és a zongorista David Tudor, a táncművész Merce Cunningham, az absztrakt expresszionista Franz Kline, Willem de Kooning és Arshile Gorky, a design-művész Buckminster Fuller, a kollázs-művész Robert Rauschenberg, a zeneszerző és karmester Heinrich Jalowetz és a New York-i baloldal prominens írója, Edward Dahlberg. A Black Mountain költői között a következőket kell említenünk: Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Paul Goodman (aki mellékesen a Gestalt-pszichológia tudósa is volt) és Cid Corman. A neves látogatók, vendég-előadók közt volt John Dewey, Thornton Wilder, Henry Miller, Aldous Huxley, Walter Gropius, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Alan Kaprow és Lewis Mumford. Ismert diákjai közt olyan költőket találunk, mint Ed Dorn, Fielding Dawson, Michael Rumaker, Leroi Jones (Imamu Amiri Baraka), Joel Oppenheimer, John Wieners, Jonathan Williams és Fielding Dawson. (Egyébként viszonylag sok a magyar származású diák Black Mountain-ban: Monika Lanyi, Joseph Komar, Alex Kemeny, Peter Nemenyi, Géza Ormai. Lásd Harris, 273–274.)

Az intézmény alapelveit soha nem kodifikálták; még kevésbé volt bármiféle működési szabályzata. A Black Mountain éthoszáét, szellemiségét a nyitottság, az egyenlőség, a kísérletező műhelyszellem, a személyes szabadság tisztelete és a közös felelősségvállalás jellemezte. Az alapítók által vásárolt, majd háromszáz hektárnyi területen nagyobb közösségi épületek és kis lakóházak voltak, melyek egyszerre tették lehetővé a tanárok és diákok kommunális és privát életét. A termőföldeken mindenki együtt dolgozott, megtermelve a kis közösség ellátásához szükséges élelmet. De volt még egy kisebb tó is a dombok között, ahol úszó- és evezőversenyeket lehetett rendezni. Ebben az idilli környezetben a szellemi és lelki közösségen alapuló utópia megvalósíthatónak tűnt.

John Dewey demokratikus pedagógiai elvei alapján szerveződött a tanítás, anélkül, hogy merev határt vontak volna munka és tanulás, élet és tanulás között. A tanulás sem korlátozódott kizárólag az osztályteremre vagy az órák idejére, hanem állandóan folyt – a napi három közös étkezés alatt, a mindenkit mozgósító színházi előadások folyamán, a közös nagy építkezések idején éppúgy, mint amikor mindenki együtt oltott erdőtüzet. Páratlanul demokratikus hely volt: akkor az egyetlen déli tanintézmény, amely színesbőri diákokat is felvett.

A diákok nem feltétlenül fizettek tandíjat (egyszerű volt: akinek nem volt pénze, nem fizetett), a tanárok pedig maguk és családjuk teljes ellátásán kívül nem kaptak semmi fizetséget. Pontosabban, bizonyos idő után mintegy részvényesei lettek a College-nak, s mikor felszámolták az egész intézményt, akkor kapták meg az ott töltött évekkel időarányos

járandóságukat. Tanárok és diákok együtt hozták meg döntéseiket tanulásról és munkáról egyaránt; a felelősség közös volt. Közös volt még, ahogyan Olson mondja, „intellektualizmusuk és radikalizmusuk, elszántságuk valami másra. Ma bizonyos rejtelmesség lengi körül a College-ot, de ez a rejtelmesség mintha elejétől fogva ott lett volna: a kegyelmi állapotban, abban a hatalmas kegyelmi állapotban és a teljes bizonytalanságban ... amely mintha a College-ba lett volna építve alapításától fogva, az emberi létnek ez a hihetetlen kegyelmi állapota” (*Muthologos*, 2: 57).

Merev vagy formális szabályok nélkül, mintegy maguktól alakultak ki a szokások. Nem voltak kötelező kurzusok, nem volt osztályozás, nem voltak kodifikált „hallgatói követelmények”. (Egyébként maga a College sem volt akkor akkreditálva, csak később kapott utólagos akkreditációt.) A szemeszterek első hetében a hallgatók végigjárták az órákat, hogy maguk dönthessenek, milyen kurzusokat vesznek föl. Minden tanár más és más belső ritmus szerint tanított. Robert Duncan kora reggel (általában ő maga keltette fel a hallgatókat), Olson délután és este tartotta óráit – néha 24 órás marathoni folyamatban. Duncan szerint Olson a tanítást „egyfajta lelki támadásnak” tekintette (idézi Charters 11). John Cech ezt mondja Olson tanítási módszeréről: „Egy célja volt: hogy megtérítse a lelket, vagy legalábbis arra kényszerítsen, hogy rájőjj: van lelked, sőt az énekel és zokog” (Cech 72).

Ami a pedagógiai és filozófiai elveket illeti, a Black Mountain College több tekintetben előrevetíti a hatvanas évek ellenkultúrájának szellemiségét. Ugyanakkor Olson rektorsága idején a College valódi művészeti központ lett. „Élő emberek tábora”, ahogyan az ott diákoskodó költő, Ed Dorn mondja (idézi Olson, *Muthologos*, 1: 174–175). Diák és tanár olyan emberi és természeti környezetben élhetett, mely ösztönzően hatott legtöbbjük alkotó kedvére, s ha valaki nem is volt alkotóművész, „azt mindenképpen érezhette, hogy él”, állítja Olson (*Muthologos*, 2: 77). Ezen kívül sokak számára lett a Black Mountain a „szeretett közösség”: „soha annyira nem éreztem, hogy tartoznék valahova, mint ahhoz az iskolához”, írja Martin Duberman, a Black Mountain College első krónikása (407). Olson a görög városállamok polisz-ideálját kívánta megvalósítani itt, ahol teljes külső szabadság társult szigorú belső parancssal.

Egyébként Olson rektorsága idején nemcsak művészeti-filozófiai oktatás folyt. Ő maga nagy hangsúlyt helyezett arra, hogy a hallgatók elmélyülhessenek azokban a tudományokban is, melyeket később a posztmodernizmus afféle „segédtudományainak” tekintett. Ezek között volt a (nem-euklideszi) matematika, a geometria, a régészet, a pszichológia, a mitológia (Jung és Kerényi mitológiatudománya fontos olvasmánya volt, Olson saját példánya tele van aláhúzásokkal és jegyzetekkel) és a földrajztudományból eredeztethető kultúr-morfológia. E „segédtudományok” területén nyaranta meghirdették „Az ember új tudományai” című előadásorozatot, neves előadókkal. Részben ezekből az előadásokból állította össze azt a több mint harminc kötetből álló a könyvsorozatot, amelyet *Curriculum of the Soul* (A lélek tananyaga) címmel adott ki egy kisebb kiadó (Olson maga „a pleisztocén emberről” írt a sorozatba). A College megmentésére tett utolsó kísérletek között volt Olson nagyszabású terve, melynek keretében olyan intellektusoknak adott volna otthont, mint Carl Jung, Carl Sauer, Norbert Wiener és William Carlos Williams (lásd Harris 181). A megvalósításra azonban már nem volt lehetőség.

Bár Olson maga nem szerette a „Black Mountain-költők” terminust, elismerte, hogy a hely szellemisége elég erős volt ahhoz, hogy egy csapat „pre-metafizikus” költő számára közeget biztosítson (*Muthologos*, 2: 82). Valójában Olson volt az, aki e költői csoportosulást összetartotta, ill. összetartozásukat bennük is tudatosította. Robert Creeley, Robert Duncan, Denise Levertov (akit egyébként annak ellenére sorol az irodalomtörténet a „Black Mountain-költők” közé, hogy soha nem járt az észak-karolinai iskolában), Cid Corman, Michael Rumaker, Joel Oppenheimer, Jonathan Williams, Leroi Jones, Fielding Dawson és még mások annak a korai posztmodernizmusnak a szellemében kezdtek írni, melynek főbb gondolatait, alapelveit, igényeit és követelményeit elsőnek Charles Olson fogalmazta meg esszéiben és verseiben – a Black Mountain College-ban vagy az ott töltött évek után.

A Black Mountain költők hamarosan az *Origin* nevű, később legendássá vált folyóirat köré gyűltek, mely majd húsz éven át, öt „sorozatban” jelent meg, s gyűjtötte egybe a kortárs alternatív kánonok legmarkánsabbikat. Amikor az *Origin* az ötvenes évek elején elindult, Olson nevét tűzte zászlajára: „Olson az, akitől minden alkotó lendületünknek elrugaszkodnia kell”, vallotta a szerkesztő, Cid Corman (idézi Golding 116). A College katalizáló szerepét a folyóirat vette át azzal, hogy fórumot adott egy konkrét közösség/kollektíva/„testvériség” számára, s ezzel kanonizálta mind ezt a kísérleti, alternatív hagyományt, mind pedig az elődnek vallott Pound-Williams vonalat.

A Black Mountain College-ra visszatérve, a régóta fenyegető pénzügyi csőd végül 1956-ban következett be. Olson feladata lett, hogy az egész intézményt felszámolja, kifizesse a tulajdonosokat és kölcsönzőket egyaránt. Ettől fogva a Black Mountain College nagy pecsétje ajtóátámaszték lett a gloucesteri házban.

IV. 1956–1970

A Black Mountain College felszámolása után gyermekkorra nyarainak színhelyén, az Atlanti-óceán partján fekvő (egyébként több száz éves) kis halászfaluban, Gloucesterben telepedik le. „Gloucester: ismét a táj (a táj!) / a part egy velem”, írja *A könyvtáros* című versében. Szegénységben él második feleségével, Betty Kaiserrel, aki egykor briliáns színésznő és zongoraművész volt, s fiával, Charles Peterrel. Két évet a SUNY Egyetemen tanít Buffalóban; 1964-ben azonban, mikor felesége autóbalesetben meghal, azonnal visszavonul. Élete hátralevő éveiben szinte ki sem mozdul Gloucesterből: teljes intenzitással dolgozik – és levelez barátaival, barátnőivel, költőtársaival, lelki rokonaival (a több tízezer hátrahagyott levelet halála óta folyamatosan adják ki). 1970-ben, 59 éves korában hal meg májrákban, csontig lesóványodva, folytatva az apai ősök rövidre szabott életét, az „arasznyi férfieletek rövid sorát” (*A K úgvis mint Kulcs*). A halál jövetelét is éppoly érdeklődéssel figyeli, mint az élet egyéb eseményeit. Utolsó szava ez: „csodálatos”. Koporsóját amerikai szokás szerint a barátok viszik: Peter Anastas, Charles Boer, Allen Ginsberg, Ed Dorn, Ed Sanders, John Wieners, Harvey Brown és Vincent Ferrini.

2. A posztmodern kor filozófiája

Az amerikai posztmodern költészet nagy, meghatározó antológiái – így a két Allen-válogatás és a Norton posztmodern költészet-antológia – Charles Olsonnal indítanak. Donald Allen, George Butterick és Paul Hoover fontosnak tartották, hogy válogatásaikban Olson versei mellett esszéi is szerepeljenek – mint a korai posztmodernizmus elméleti megfogalmazásai. Két legismertebb és leggyakrabban idézett esszéje a *Projektív vers* (*Projective Verse*, 1950) és *Az emberi univerzum* (*Human Universe*, 1951), de több más tanulmányban, előadásban és levélben tárgyalja a posztmodern kor új szellemi klímáját (más fontos esszék: *The Gate and the Center*, *The Escaped Cock: A Note on Lawrence and the Real*, *Equal, That Is, To the Real Itself*, *The Special View of History*, *A Bibliography on America for Ed Dorn*, *Causal Mythology*, *Proprioception*).

Magát a posztmodern szót is Olson használta először. (Előtte Arnold Toynbee angol történész is leírta már ezt a terminust, de nem a második világháború utáni irodalomra ill. világgépre vonatkoztatva.) 1951-ben Olson több levelében és esszéjében beszél a „posztmodern” emberről, aki a modernnel ellentétben nem elidegenült, hanem otthon van a világnak akár a káoszában is anélkül, hogy azt kényszeresen uralni és rendezni kívánná (lásd az Olson-Creeley levelezést, különösen az 1951 augusztus-októberi leveleket, valamint a *The Law* című esszét). A posztmodern kort igazi vízvonalaként írja le, amely 2500 év hagyományával szakítva új időszámítást vezet be:

Teljes kört tettünk meg.

...

Teljes kört: rómaiaknak, hipokratáknak és keresztényeknek vége.

(*A K úgyis mint kulcs*)

A posztmodernizmus, prefixuma szerint is, bizonyos értelemben meghaladja a modern kort: hagyományos gondolati kategóriáink értelmetlenné válnak, a rendről és a rendszerekről alkotott elképzeléseink gyökeresen megváltoztak.

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 TAT (Tematikus Appercepciós Teszt) lényegében különböző képek felismeréséből, elmeséléséből és értelmezéséből állt. A teszt eredménye Olson számára nyilván nem okozott meglepetést: „magas tolerancia a rendtelenség iránt”. George Butterick ezt a jegyet – a rendtelenség magas szintű tolerálását – a második világháború utáni költészet és általában a posztmodernizmus egyik fő ismérvének tekintti (*Advance* 4).

Murray az ún. projektív teszttel többek között arra a kérdésre kívánt választ kapni, kiből 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. Olson az elsők között volt, aki a Heisenberg-féle

bizonytalansági elvet összekapcsolta a keatsi „negatív képességgel”: a művészetnek és a tudománynak a „hagyományos” nyugati episztemológiával való elégedetlensége lényegében azonos töről fakad, s annak lebontása is azonos elvek alapján történik.

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 ismerrtel, a kimondhatatlant a kimondhatóval – ez a metaforikus gondolkodás alapja is. Észre sem vesszük, hogy nyelvünk beépített metaforái tulajdonképpen a megismerés fékjei ill. 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 rózsra vagy a sötét égbolt költői képét önmagában, a maga partikularitásában, az emberi világtól függetlenül olvassuk. Azt gondoljuk, hogy a rózsra fontosabb lesz, ha emberi dimenzióba helyezzük. 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 vátozatlan jelenlevőt, melyet Derrida másfél évtizeddel később az *eidos*, *arche*, *telos*, *energeia*, *ousia*, *análtheia*, *transzcendentalitás*, *tudat*, *Isten* stb. fogalmakkal írt le. Mind-ebből pedig természetesen következik, folytatná Olson, hogy a rózsra és a sötét égbolt költői képébe beleolvassuk – mondjuk – a szerelem vagy a *spleen* emberi érzéseit, hangulatait. A posztmodern költő szerint ez a metafizikai gondolkodás – és a metafizikus költészet – nagy tévedése, ahogyan már a romantikus dualizmust elvető első modernista nemzedék, az imagisták is bebizonyították. A posztmodern költőnek ezért vissza kell térnie a metafizika elé.

A világ dolgainak önmagukban való megismerését azonban nemcsak a metafizikai kényszeresség, hanem a kategorizáló hajlam is gátolja. A görög filozófia – Szókratész, Arisztotelész, Platon – hagyományozta ránk ezt a logikai és osztályozó szemléletet, a deskripcióra és analízisre épülő absztrakt („tudományos”) gondolkodást.

A hatalom s az elvonatkoztatás

megfosztja az embert

attól hogy sajátlag több és több legyen

(*Oroszlán a padlón*)

Nem egyszerűen az a „baj a görögökkel”, mondja Olson, hogy absztrakt kategóriákat erőltettek a világra, s így hibás leírásokat adtak, hanem az is, hogy az élmény, a megélés folyamatait feláldozták a remélt megismerésért. Az absztrakt stuktúrákban gondolkodó ember így kilépett az őt körülvevő természet világából, s elidegenült tőle. Ez, állítja Olson, az elmúlt 2500 év szellemi és politikai hagyatéka: a görögök a világ megismerhetőségét ígérték a kíváncsi fehér embernek, akivel elhitették, hogy intellektusa révén más teremtmények fölött áll. Pedig, állítja Olson, 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.

Ott volna számodra a jel. Nézd:
repülni? azt a légy is tud;
nekivágni a holdnak? a molylepke
úgyszintén azt teszi; vízen járni? a szalmaszál
megelőz téged
(A dicsőítés)

„Indulj ki a természetesből”, mondja Olson; „vállald természeted, mint a madár vagy a fű a sajátját” (A hegyekben Kapernaum kikötőjétől délre). 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 vesztes is: szellemi arroganciája idegenné és elidegenültté tette, a természetet pedig – melyet uralni hitt – lerombolta. A huszadik században itt áll a „modern ember”: elidegenült önmagától, a többi embertől, a többi teremtménytől és természeti „tárgytól”. Ő maga emelte – egocentrikus humanizmusával – azt a tornyot, mely idegenségét (elidegenültségét) fenntartja. Ezt a tornyot – a racionalizmus tornyát, mely 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.

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 metafizikát, a kategorizáló általánosítást és az egocentrikus humanizmust magunk mögött hagyva megkaphatjuk a minket megillető helyet az univerzumban, amennyiben az ember nem kiemelkedni, hanem beolvadni vágyik. Ez a posztmodern életérzés olsoni jelmondata: „Az az érzésem, / hogy azonos vagyok / a bőrrömmel” (*Maximus Gloucesternek, 27. levél [elküldetlen]*).

A posztmodernizmus tehát nem egyszerűen egy újabb irodalmi-művészeti, kritikai vagy elméleti irányzat, nem egy újabb izmus vagy szójáték. Nem: a posztmodern gondolkodás 2500 év után az első igazi gondolati áttörést igéri az emberiség számára. Alaptétele a Nyugat sajátos meghaladása azzal, hogy annak görög gyökerei elé és mögé nyúl. „ez, / görögök, a csata / vége”, írja (*Maximus Gloucesternek, 27. levél [elküldetlen]*). Az Olson-féle korai posztmodernizmus elodázhatatlannak látja, hogy az új szellem meghaladja a görög és a

zsidó-keresztény hagyományra épülő nyugati (fehér) civilizációt. Ennek a meghaladásnak három útját különböztethetjük meg Olsonnál: a visszatérést a 2500 évvel ezelőtti Európába (pl. Hérodotosztól ill. Homérosztól visszafelé), a kitérést, klépést, megkerülést a természet ill. a természeti kultúrák felé (pl. a mexikói maják), ill. az alámerülést a személyiség, a tudat, a lélek rétegeibe. Mint George Butterick, a szellemi birtok, az Olson-hagyaték korán meghalt kurátora írja: „Kívánczik a megfogalmazás: minél mélyebben tér vissza archaikus, primordiális, racionális előtti állapotba az ember, annál inkább – és annál messzebb – lesz képes túllépni a modernségen” (*Advance* 12). Ezért fontos segédtudományai a posztmodernizmusnak a mitológia, a régészet, a kultúr-morfológia és a mélylélektan, állítja Olson.

A posztmodernizmus fogalmában Olson ekképp ötvözi a Nyugat előtti és a Nyugat meghaladásával: így lesz a poszt-modern része a Nyugat-előtti (*pre-West*) és a Nyugat utáni (*post-West*), ill. így lesz a „posztmodern” színönimája a Nyugat utáni (*post-West*) – mint ahogyan ezt egy 1951-es esszéjében írja (*Definitions* 7). Magát a posztmodern kifejezést is azért alkotta Olson, hogy érzékeltesse vele azt az utat, mely az archaikus múltból a jövőbe vezet, a modern koron túlra. A posztmodern ember visszatérhet oda, ahonnan véteget, a természetbe, ha előbb hátralép, 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, „feltételezésem az, hogy a posztmodern ember azzal az ősi biztonsággal születik, hogy egy vele” (*Correspondence*, 7: 115). Ebben áll Olson „objektizmusa”, mely felváltani hivatott a Nyugat egocentrikus humanizmusát.

„En vagyok a Fehér Ember, az a híres Fehér Ember, a végső sápadtarcú, a megront-hatatlan, a Jó, az, aki ezt az országot viszi, vagy aki ez az ország maga”, mondja Olson nem kevés iróniával a Berkeley Egyetemen tartott felolvasásán (*Mutbologos*, 1: 133). Már a nagy mester, Herman Melville lefejtette a fehér ill. fekete terminusokról azok örökölt morális címkeit: Moby Dick gonoszsága megtevesztően fehér volt – szinte tiszta. Akárcsak Melville, Olson is kannibalisztikus hajlamokat vélt felfedezni a fehér civilizáció mélyén, melyeket háborúban, a tengeren és, szentségtörő módon, az eucharishtiában látott megjelenni. Olson így kel ki a „pejorokrácia”, a rosszabb uralma ellen.

Hártsd, hártsd, kerüld a
szennybemenesztést, tisztának lenni
egy mocskos korban
(A dicsőítés)

A pejorokrácia térnyerését látta az állami jótékonyág és a fogyasztói szellem erősödésében. Ezért kedvelte annyira a konzumerizmus-ellenesség nagy Shakespeare-tragédiáját, az *Athéni Timont*; Timont is émeltyítette ez a szennyes világ. Olson *A halcionok, a tenger halászkirályai* című versében is erős az *Athéni Timon*-áthallás, ahogyan ezt Gerrit Lansing kimutatta (idézi Maud, *Change* 92): „miként rothadhat meg ámulat éji béke / mi tenyészik ott hol a szenny a törvény / mi csúszó-mászók / alatt” (Shakespeare-nél: „Igazság éji és

szomszédai béke ...”; IV.1.17). Robert Creeleynek így ír: „NE VÁSÁROLJ ... NE VEDD MEG – amit árulnak ... Tartsd meg a dohányt borra. Ételre. Mozgásra. Győzd le őket. Győzd le őket azzal, hogy nincsen szükséged rájuk” (*Correspondence*, 3: 131). Maximus nevében pedig ezt tanítja:

„A bőség közepette, járkálj
legközelebb a meztelenhez
A búbájjal szemben,
vizej
Mikor eljő a jóság ideje,
oldalazva menj,
csapj oda, győzz rajtuk, lépj amilyen
(amilyen közel csak tudsz

tépd

A bőség országában, ne
legyen közöd ahhoz
te járd
a számkivetettek útját,
ideértve a lábad, menj
szembe, menj

énekelj

(*Maximus énekei*, 3. ének)

Mindig szegény ember volt Olson, s ha került is pénze, azonnal elköltötte – ételre, italra, könyvekre, utazásra. Vagyon vagy bármiféle anyagi javak nélkül halt meg. Mexikóban, a Yucatán bennszülöttei között ezzel a szegénységgel érzett közösséget – itt találta meg azt a másik humanizmust, mely nem egocentrikus, sőt: nem is emberközpontú, hanem „objektista”, azaz az embert más természeti tárgyakkal tartja egyenrangúnak.

Olson posztmodernizmusa tehát radikálisan új alternatívát mutat az elmúlt 2500 év látásmódja, gondolkodásmódja helyett. A posztmodern költő a változás ágense: „Ami soha nem változik / az a változás akarata”, hangzik a híres szentencia az *A halcionok, a tenger balászkirályai* első sorában. A költő ugyanakkor radikális is, mert gyökereket tép ki, és prófétikus, mert megmutatja, hogy a jelen forrongó méhéből mit szül a jövő. A lebontás után csak az elemek maradnak: a föld, kövek és ásványok.

Figyelmünk egyszerűbb
Visszatérnek a föld sói és ásványai
(*A K ügyis mint Kulcs*)

Ez legelső publikált verse, melyben mintegy önmagát értesíti életre szóló, megfontolt döntéséről 1945 tavaszán, felbecsülve mindazt, ami várhat rá. Tudja, hogy kevés a használható múlt, legjobb csak a tiszta elemekből építkeznie. Kezdődhet a nagy munka.

3. Az Olson-vers

Milyen tehát Olson költészete? Mit jelent posztmodernizmusa a versírás gyakorlatában? Egyáltalán, lehet-e a huszadik század közepén egy költőnek radikálisan szakítani az elmúlt két és fél évezred gondolkodásmódjával?

I. Aki mézet talál, „hol férgek vannak”

Charles Olson minden olvasó számára nehéz, „intellektuális költő”, akinek óriási műveltsége ott ragyog verseiben. Jól ismerte – mert eredetiben olvasta – Homéroszt, Hérodotoszt, Rimbaud-t, Wagnert, Jungot, Einsteint és Heisenberget egyaránt. Ralph Maud, az Olson-filológia egyik prominens alakja nemrég jelentette meg könyvét Olson olvasmányairól, részletesen feltárva a gazdag magánkönyvtár szerteágazó gyűjteményét. A könyv igazi érdekessége egyébként az, hogy Olson aláhúzásai és beírt jegyzetei alapján értékeli Maud ezeket az olvasmányokat s jelöli ki helyüket az Olson számára fontos szellemiségen belül. (Lásd: Maud, *Charles Olson's Reading*.)

Hogyan állíthatja hát Olson – aki ilyen mértékben támaszkodott a Nyugat szellemi hagyományára – hogy a posztmodern kor a „Nyugat előtti” múlthoz tér vissza azért, hogy a jövőbe jobban előreugorhassék? A válasz erre a kérdésre valahogy így hangzik: Olson a nyugati kultúrát nem vetette el mindenestül, hanem használni kívánta belőle a használhatót. „Felteszem neked saját kérdésed”, írja *A halcionok, a tenger balászkirályai*ban, „lelhetsz-e mézre ott / hol tele féreggel a hely? / kövek közt vadászatok”. Így látta önmagát: mint aki kövek közt kutat ill. a „reggel régésze”:

„Ez a reggel, a szétszórás után, s a reggeli munka: módszertani.
Hogyan használjam magamat, s mire. Ez a szakmám. A reggel régésze vagyok”. (*Additional Prose*, 40)

A posztmodern ember feladata, hogy a haldokló hagyományból kiszűrje, kimentse azt az élető erőt, mely azt fenntartotta. Ahogyan a természeti népek közt a fiú a haldokló apa utolsó lehelletét átveszi (mint ezt Olson is jól tudta Jungtól), úgy szívja be a haldokló civilizáció még élő lelkét a posztmodern ember. Ez a posztmodernizmus nagy paradoxona: férgek közt mézet találni, akár Sámson az oroszán rothadó tetemében (Bírák 14:5-9). S fontos itt még Olson hangsúlya a *használaton*: a használható az archeológus forrása. Ilyen forrás volt a számára Melville, Dosztojevszkij, Rimbaud és D.H. Lawrence, aki szerinte éppen a görög/zsidó-keresztény/nyugati kultúra lebontásával lendítette előre korát a poszt-humanista posztmodernizmus felé (*Additional Prose*, 40). Hiszen Rimbaud is ugyanúgy elemi részeire bontotta az őt körülvevő világot, s azokból kezdett építkezni:

Étvágyam, ha ébred, már csak
földre és kavicsra támad.
Ebédem csak levegő,
szén, vas érce, sziklakő.
(*Delíriumok II* – Rónay György ford.)

Melville-ről, Dosztojevszkijről és Lawrence-ről írt esszéiből érthető, hogy Olson miért tartotta őket vállalhatónak: mert valamennyien a görög és zsidó-keresztény hagyományra épülő nyugati (fehér) civilizáció meghaladói voltak, s ezt a meghaladást ugyanolyan módon képelték, mint Olson: azaz a 2500 évvel ezelőtti Európába visszatérve, vagy a természeti népek felé kilépve, vagy a lélek mélyrétegeibe alámerülve.

Olson számára hasonlóan vállalható még például a püthagoreánus örökség, ők ugyanis felismerték, hogy a világ megismerhetősége véges és korlátozott. Bár az 5-ös számot az univerzum rendező elveként tisztelték,

A Világegyetem Gömbhéja
a dodekakedronból származik
(*A dicsőítés*)

belátták, hogy bármilyen csábító is az 5-ös számra épített tiszta rendszerek – az ötszög, a Fibonacci-számsor vagy az aránymetszés –, ez a valóságot csak részben magyarázza. Így például a fenyőtoboz, a napraforgó, a százszorszép spirálja, a tengeri csillag, medúza és tengeri süni a Fibonacci-számsor szerint szerveződik, de a kristályok, a liliom és a tulipán, már nem:

az érett napraforgó)

a fenyőtoboz 5/8-as és 8/13-as
arányai, a 21/34-es arány,
a mezei százszorszépeké

Az ötujjúság általános az állatvilágban.
Hanem a kristályok ... önálluk ötszögi formát vagy rácsot
nem talál, nem találhatsz

Így hát hol van meg: tengeri csillagban és medúzában, tengeri sünen,
...
De a liliomok tulipánok a jácint, miként a kristályok ...

Itt most meg kell állnunk és mérlegelnünk Hiszen a természet,
habár olyan, amilyennek ismered (már amennyire
halandónak ezt ismernie adatott) minden szempontból
hasonlatos önnönmagához, dehát az ásványok ...

ó, ez nem szép dolog, hadd
tartsa meg ékszereit a nő, a páratlan ember
őrizze örömét hogy nője ragyog, hagy
hölgyedet Nefertitit
súrolja, fényesítse malachitját tajtékkövekkel, fesse
szemhéját zöldre a fény ellenében
Azt mndtta:
álmodni nem fárasztó
gondolkodni könnyű
cselekedni már nehezebb
de hogy valaki meggondoltan cselekedjék, ez!
a legnehezebb
(*A dicsőítés*)

A legnagyobb bölcsesség, állítja Olson, belátni saját – egyébként érvényes és működő – rendszerünk korlátait.

II. A vers mint energiaátadás

„A vers energiaátadás onnan, ahonnan a költő vette (lehet több forrása is), magán a versen keresztül, egészen az olvasóig ... magas energia-építmény és, minden pontján, energia-kísugárzás”, írja Olson *Projektív vers* című esszéjében (*Selected Writings*, 16), melyet az amerikai posztmodernizmus kezdetének szokás tekinteni (lásd pl. Sherman Paul, Paul Hoover, Paul Bové). A vers itt nem valamiféle „önkifejezés” eszköze, hanem a kommunikációé. Olson a megszólítás művésze: ő mindig dialógusra hívja olvasóját. Nem könyvlatkozgat, hanem odafordul az olvasóhoz. A vers, írja Ralph Maud, „kommunikáció költő és olvasó között, e kommunikáció eszköze a nyelv, mely nagyobb energiaadagot kapott a verset kiváltó (indukáló) alanyainak partikularitásától és mely nyelvnek van ereje az olvasóhoz célba juttatni ezt a magas intenzitású energiát” (Maud, *Change* 44).

A projektív vers első axiómája: „a forma nem más, mint a tartalom kiteljesedése” – azaz: ha a költőnek van mondanivalója, és megvan az energiája, hogy elmondja, ebben az esetben a forma jön magától. Nem létezhetnek előre kigondolt formák, privilegizált struktúrák. A forma csak a vers folyamatában mutatja meg önmagát. A költő az élmény és a forma iránti alázattal minél teljesebb módon igyekszik továbbadni azt az energiát, amely verset követelt magának.

Ami szükséges, az
a tartózkodás
hogy ami munkával kigondolható, az munka által adassék tovább
(a magától értetődő erővesztés nélkül)
és haszna legyen
HASZNA
(*A dicsőítés*)

Amikor a költő leül írni, nem tudja, nem tudhatja előre, milyen vers fog születni kezei alatt. „Arról írok, amit nem tudok”, mondta Olson. Az alkotás folyamatában az író – mint egy ceremóniamesterként – tereli a verset, „felismeri” annak folyamatát, elfogadva, hogy a versnek saját energiája van. Ez a fajta vers gyors iramú, pergő, száguldó – gyakran nincs is idő egész és kerek mondatokra, gyakran bizony a szintaxis szabályai szenvednek kárt. Erről a tempóról így ír Olson: „folytasd, mozdulj, tartsd benn, hajtsd az idegeket, tempójukat, az érzékeléseket, az övéket, a cselekedeteket, a másodperc-törzdek cselekedeteket, az egész dolgot, előre, amilyen gyorsan csak bírsz” (*Selected Writings*, 17).

A posztmodern irodalom sokat követel olvasójától, többek között a rendtelenség iránti nagyobb toleranciát. Türelmet a (Keats- és Heisenberg-féle) bizonytalanság iránt: nem minden lesz azonnal – vagy egyáltalán – érthető. Akár a világban, mondanák. Az olvasónak tudnia kell, hogy lesznek bizonytalanságok, fehér foltok, burkolt utalások – ezek természetes velejárói az energia-megtartás olsoni törvényének, az egyik érzékelésről a másikra ugrásnak. Mindez a bizonytalanság nem kudarca a versnek, inkább kihívás az olvasó számára.

Az olsoni posztmodern vers textualitását tehát a bizonytalanság, a többértelműség és a folytonosság hiánya jellemzi, ami a decentrált világkonceptió természetes velejárója. Ma már az irodalomtudomány jobban ismeri a posztmodern írásmód e kihívását, hiszen Marjorie Perloff (1981), majd Ihab Hassan (1987) óta a meghatározatlanság poétikája (*poetics of indeterminacy*) a posztmodern elmélet egyik kulcsfogalma lett. Itt a meghatározatlanság nem tematikus eleme a szövegnek, hanem magában a „diszkurzív szövetében” létezik mint a jelölők végtelen játéka. A magértelem, a referens nem egyszerűen elérhetetlen, vallja Olson, de egyáltalán nem is létezik. Mint a posztstrukturalizmus évtizedekkel később kifejtette: a szöveg, a szavak jelentését lehetetlen stabilizálni a versben, hiszen maga a nyelv sem stabil; a vers nem öntörvényű vagy öncélú (autonóm és autotélikus), a szöveg nem olyan objektum, ahol a jelentés koherens és önmagába zárt (*self-contained*); a mű textualitását nem a „nyelven kívüli” világra való referenciák, hanem az olvasás folyamán aktíválódó, s egymásnak akár ellentmondó jelölő folyamatok sokasága adja.

A meghatározatlanság mellett az immanencia a posztmodern elmélet másik kulcsfogalma, mely Charles Olson poétikájának megértéséhez is elengedhetetlen. Charles Altieri óta (1973, 1979) a posztmodern poétikát az immanencia felől közelíti meg az amerikai irodalomtudomány, s e fogalmon keresztül a radikális modernizmus (Pound, Williams, Stein) és az imagizmus állomásain keresztül egészen a Wordsworth-i romantikus gyökerekhez, valamint Nietzsche és Whitehead filozófiájához vezet vissza. E felfogásban nem az alkotó képzelet teremt értéket a természet „tényei” (*facts*) között, hanem a költő mint szubjektum részt vesz a természet mint objektum folyamataiban, mintegy lehetőséget adva, hogy az immanens értékek e participáció révén manifesztálódjanak. A temporálisan nyitott és meghatározatlan folyamatokban manifesztálódó immanens érték a partikuláris (ill. a partikulárisban megnyilvánuló univerzálissal) való bensőséges viszonyt feltételez, valamint azt, hogy a partikuláristól elindegennyű ember a keatsi ún. „negatív képesség” gyakorlása révén a bizonytalan, destabilizálódott, decentrált világhoz, a káoszhoz otthonosság érzésével legyen képes viszonyulni. Az olsoni posztmodern ember a káoszt nem rendbe tenni kívánja, hanem azt megélni – nem a „végső értelem” után kutatva, hanem a pillanatnyi megvilá-

gosodások reményében. Itt kapcsolódik össze az immanencia a meghatározatlanság elvével: az esetlegesség logikájában és a műtárgy-ellenesség esztétikájában. Ez a költészet egyaránt ellenáll a spekulatív önreflexiónak és a káoszt rendező ego narcisztikus próbálkozásainak: a partikularizált figyelem kifelé irányul, de egyben meg is marad figyelő participációnak.

Anti-metafizika és a káosz tolerálása

A továbbiakban Olson költészetének két, egymással szorosan összefüggő – és ha úgy tetszik: leginkább posztmodern – aspektusáról szeretnék részletesen szólni: hogy mit jelent és milyen következményekkel jár a két legfőbb olsoni posztulátum – a metafizika tagadása és a világban való otthonosság-tudat – a versírás gyakorlatában. Meggyőződésem ugyanis, hogy az esszéiben megfogalmazott posztmodern szemlélet verseiben ebben a két poétikai posztulátumban jelenik meg. E két „szükségességről” ír *CREDO* című kéziratában:

„az ember legyen (1) fenomenológista, azaz írja le azt, ahogyan a dolgok vannak (értelmezés, magyarázat és értékelés nélkül) és (2) objektivista, azaz minden absztrakciót az objektumon keresztül mutasson be” (idézi Maud, *Change* 95).

I. „Ahogyan a dolgok vannak”: a figyelem fenomenológiája

A posztmodern költő tudja, hogy ki kell lépnie a metafizika csapdájából a fizikai, a partikuláris felé.

Az amerikai:
alkalmak szövevénye,
melyek maguk is
térbeli mértanúak.

(*Maximus Gloucesternek, 27. levél [elküldetlen]*)

Ebben a kontextusban érthető, hogy Olson miért hangsúlyozza a tér fogalmát mint elsődlegesen adottát: „a TERet tekintem központi ténynek az ember számára, aki Amerikában született”, kezdi *Hívj Ismaelnek* című könyvét.

Olson a fizikait és a partikulárist választja a metafizikaival szemben, amikor – bár elismeri a lelki folyamatok létét – a lélek a számára csak testi-fizikai-fiziológiai gyökerű lehet. (Különbösen is, számára a test lakozik a lélekben, s nem fordítva. Lásd Boer, 125.) „Azt hiszem, a tested a lelked”, mondta; „ha a tested nem vesz részt az alkotásban, nincs is lelked” (*Muthologos*, 2: 170). Ebben a kontextusban érthető *A dicsőítésnek* az a része, melyben az agyalapi mirigyet dicséri, azt a „borsószemnyi csontot”, mely más mirigyeket irányít, s a növekedésért is felelős.

Honnan származik,
s ki az aki ott ül,
ott a koponya tövéénél, bezárva
csontos trónusába, abba a borsószemnyi csontba,
ahol a tengelyek metszik egymást, a rendszer útkereszteződései

A *Mitográfia és geometria* címmel ellátott jegyzetben leírja, hogy a hipofízis „a kapitány, a stabilizátor”, „az elektromos akarat forrása, ... mely behatol a szerzett anyag minden síkjába s amely az archaikust és primordiálist állandó létben megtartja” (Storrs, 1949 márc 7). Ez tehát a lélek-szövet, mely az eseményeket élményekké alakítja, s önmagunkat önmagunk számára, tudatunkban érzékelhetővé teszi. A posztmodern költő így adja fizikai-fiziológiai megfogalmazását a metafizikainak.

Nagyszabású versében, *Az emlékezet lánc: feltámadás...* címűben kifejti, hogyan lehet a fizikai azonos a metafizikaival. Maga a lét, a lét lánc a „támadás”, illetve a „feltámadás”, a szüntelen előrehaladás – vagy mint *Óda a Megszületéskor* című versében írja: „a továbbindulás szikrázása”. Éppen ezért a versíró feladata az, hogy a „földi hatalmakat” ünnepelje, melyek lehetővé teszik a kis örömeket s a legkisebb témákat követő partikuláizált figyelmet.

Az ember léte feltámadás, a genetikai iránya
minden életnek, mely életet adott, a lágság
mely egyikünkől sem
hiányzik.

...

Ez a vers a földi hatalmak ünneplése.

A nagy téma

a legkisebb (a rajszeg

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 olymódon ismert

mint a lélek alakja

a belül levő számára, az abszolútumok

a tenyerünkben ülnek mely a fájdalomtól

nem bír becsukódni. Nem tudom,

te mit tudsz akkor amikor én tudok.

...

A lét láncában

felemelkedünk, megritkítjuk

a viruló takarót, kitakarjuk

a holtakat, a téli földet, a havat
mely a forsythia aranyát elsőnek
bimbóztatja

és a tavasz két hetében:

a fenébe a zöld hajtással mely

zöld virággá lett, a feltámadás

ritka A vágy

takarék A testi öröm

és a vágy összemosása Vágy

annyi mint feltámadás

A lélek

támadás

(„Az emlékezet lánc: feltámadás...”)

Olson számára a konkrét és a partikuláris tisztelete mindennekefelett a költészetnek abban az igényében nyilvánul meg, mely a valóság pontos megjelenítését kötelező parancsnak tekinti. „A kép / a tényhez hűséges lehet”, írja *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését* című versében. A valóságos iránti tisztelet és alázat Olson számára valóban morális parancs volt még akkor is, ha látszólag jelentéktelen részletekről volt szó. Közismert például, hogy T. S. Eliotra élete végéig neheztelt, mert *Négy kvartett* című versciklusában nem a „valóságos Gloucestert” írja le, s mert pontatlanul, homályosan „használja” a gloucesteri portugál templom látható Szűz Mária-szobort. Így kezdődik az ominózus rész:

Mi Asszonyunk, akinek oltára hegyfokon áll,

Könyörögj a tengeren járókért

(Vas István ford.)

Eliot, bár családja Gloucester környékéről származott, 1915 óta nem járt ott, s ezért – vagy azért, mert nem tartotta fontosnak – 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 halászahajót. Néhány kutató valóban kimutatta, hogy Eliot a marseille-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 dolgot valódisága elvész, és csak érzelem (*sentiment*) marad. (Küldött is Poundnak egy képeslapot a portugál templomról azzal a megjegyzéssel: „A Mi Asszonyunk, akit Possum ellopott”. A képeslap, melyet Pound továbbított Eliotnak, azóta az Eliot-kézirattár része.) Olson majd a *Maximus versek* első darabjában mintegy visszaveszi a gloucesteri Madonnát:

(ó mi asszonyunk ki oltalmazod az utazót
kinek karjába, bal karjában nem fiú pihen
de gyengéden faragott fa, festett arc, egy halászhajó!
finom árboc, mint ormány-tőke
hogy előre hatoljunk
(*En, Gloucesteri Maximus, Hozzád*)

Akármilyen magas szellemi szférákba emelkedhet a vers, mindig konkrét élmény az alapja, melyet alázatos pontossággal – nem általánosítva és összemosva – kell a költőnek megjelenítenie.

Olson tehát kizárólag a fizikai és a partikuláris izgatja, hiszen a metafizikait eleve tagadja. Verseiben nem arra törekszik, hogy láthatóvá tegye a láthatatlant, megnevezze a megnevezhetetlent, vagy kimondja a kimondhatatlant. Sokkal kevesebb metaforát használ, mint kortársai általában. Költői képei a legkritikább esetben metaforikusak: nem valami más helyett állnak, nem az ún. „metafizikai mögöttes” megjelenítői. Verseinek építőelemei sem metaforikus, hanem inkább egyszerűen metonimikus kapcsolatban állnak egymással; egymásutániságról és nem egymás-„helyettiségről” van itt szó. Amikor például *A dicsőtés* című versét így kezdi: „A nő kinek teste több mint félig elégett kicsúszott a halálból”, nem olvashatunk bele metaforikus jelentést ebbe a sorba. Ez nem valamiféle rejtélyes, de a versből később megfejthető és értelmezhető utalás; még kevésbé keressünk benne központi metaforát. Nem, valószínűleg a költőnek egyszerűen eszébe jutott egy konkrét nő, aki bár megégett, a halállól mégis megmenekült. Erre az eseményre, erre a történésekre gondolt, mikor a vers kamerája bekapcsolódott, s a költő rögzíteni kezdte az érzékszervei előtt játszódó folyamatokat.

Hasonlóképpen járt el az *A balcionok, a tenger halászkirályai* című versben.

Felébredt, az ágyában ruhástul feküdt. Csupán
egyetlen dologra emlékezett, a madarakra, ahogyan
amikor belépett, körbejárt szobáról szobára
és visszatette őket a kalitkájukba, előbb a zöldet,
a sántikáló nöstényt, aztán a kéket,
amelyről azt remélték, hím

Ezek a képek sem metaforák: sem a madarak, sem a kalitka, sem a szoba nem mutat önmagán túl metaforkus ill. metafizikai dimenziók felé. Olson kizárólag a precizitás eszközeivel kíván dolgozni: a költészet feladata, állítja, nem a fizikain túl fekvő világ megjelenítése, hanem magáé a fizikai valóságé – ez pedig óriási figyelmet kíván.

A figyelem, olvasta Alfred North Whitehead írásaiban, állandóan újra-mobilizálja a körülöttünk levő tárgyakat; ezen folyamatok eredményezik a figyelőben a tudást. „Örök események” akkor jönnek létre, amikor a megélt dolgok és a megismerést megélt ember – két egyenlő félként – közös teret, folyamatot alkotnak. Ekkor beszélhetünk a világ és az ember incidenciájáról, írja Olson; ekkor történik az élet.

terelheted a képeket magad felé ámbár

létezik az a pont ahol maga az egész dolog
átkelő lehet, és ahol saját alkalmasságot
tényezővé válhat az időben, valójában hogy
csakis ha sajátmagad egybeesik
a világegyetemmel csakis akkor
van esemény. Máskülönben – és itt a mozi
bizonyosan jó nagy – a teremben állandóan
folyhat előadás.

(*A lámpa*)

Figyelem, figyelmesség, odafordulás, érdeklődés – ezek a legfőbb emberi viselkedésmódok, az autentikus élet elengedhetetlen eszközei.

... a Világ
konkrét példa a
párbeszédre, és az
abszolút lehetséges hogy
csak ha a párbeszéd
egy „feleséggel” folyik
kerül a Világ
helyzetbe; és a történések
sokkal inkább
„képben vannak”.
(*Sbenandoah*)

Párbeszéd nélkül nincsen élmény, nincs megélt élet – nélkülük az élet akárha meg sem történne. A körülöttünk levő világ csak belülről, folyamatában, részvétellel, azaz átérzéssel ismerhető meg, ahogyan Whitehead sokat idézett kijelentése, „hatalmas megállapítása” mondja: „átérezni: minden ott van” (*Muthologos*, I: 50). Csak a megélt életek alkothatnak emberi közösségeket, azaz végső soron csak a figyelem, a figyelő szem teremt összetartozást: „a polisz: / szemek”, írja *Maximus Hatodik énekében*.

Olson fenomenológiájában a vers mindig valamire válaszként születik – amikor az a valami megköveteli a költő viszonyulását, reagálását, megfogalmazását (később egyik fontos olvasmánya Maurice Merleau-Ponty-nak *Az érzékelés fenomenológiája* című könyve volt, amely 1962-ben jelent meg angolul, s amely igazolta ezt a meggyőződését). *A balcionok, a tenger halászkirályai* példájára visszatérve: 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 leírjon 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: a versírás természetes folyamatában, azonnal, energiavesztés nélkül.

Olson már az 1940-es évek végén ismerte a kibernetika főbb meglátásait. Norbert Wiener könyvét 1948-ban, még az angol kiadás korrektúrájában olvasta, s a kibernetika szellemében hitte, hogy a feedback jelensége magyarázza nemcsak az élet, de a költészet folyamatait is. A költészet ugyanis nemcsak a világra való figyelem, de a világra való reagálás és az annak folyamataiban való részvétel legintenzívebb módja is, hiszen a feedback úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemlélődőt a szemlélt dologtól, hanem éppen összeköti vele. A feedback folyamán elért megismerés pedig nemcsak a megismerőt változtatja meg, de a megismert világ is más lesz a megismerés folyamatában. Robert Creeley szavaival, „amire ránéztél / több lett attól” (*Erkölcstelen ajánlat*). Olson a modern atomfizika megfigyeléseit is bevonta meggyőződése alátámasztására, így Einsteint és Heisenberget idézve megerősítette: az emberi megismerés és tudás reláció a megfigyelő és a megfigyelt között, így nem is beszélhetünk a megfigyelőtől független, „objektív” valóságról. A megfigyelő jelenléte, figyelme ugyanis az objektívnek hitt valóságot nagyban befolyásolhatja. Valóban más és több lesz az, amire az emberi figyelem irányul.

Olsonnak a fizikai elsődlegességéről (és a metafizikai elsorvadásról-hiányáról) vallott nézetei tehát alapvetően meghatározzák azt a posztmodern verset, mely a feedback törvényei szerint, energiavesztés nélkül reagál a világra és vesz részt annak folyamataiban. A fizikai és a partikuláris hangsúlyozása azonban nemcsak módszertani kérdés Olsonnál, hanem költészetének hatalmas témája is. A metafizikai dimenziót tagadó posztmodern költő nagy feladata, hogy éppen a metafizika vigasza nélkül juthasson el, Rimbaud megfogalmazásában (melyet Olson gyakran és szívesen idézett), „a kétségbeesés túldalára”. A metafizikai ugyanis hamis vigaszt adott, ezen kívül az embert kiemelte az élet természetes folyamataiból. A posztmodern ember feladata (és nagy lehetősége), hogy a visszatérést megvalósítsa. Ennek egyik feltétele: maga mögött hagyni az ember egocentrikus humanizmusát, elfogadva, hogy az egyes emberi létnek (így a magam emberi létének) nincs is akkora jelentősége:

Nem érem meg a 2000-t
hacsak nem egyenesen apám anyjából eredeek,
megszakítva a végzetes s arasznyi férfieletek rövid sorát.
Ha ez az miről a tarot beszélt
kihajolok majd holmi második emeleti ablakokból
dalolva, mint a nő, egy soha nem hallott liturgiát

Tegyük fel, nem így lesz.
Akkora gond-e, ha az ami lesz,
már ott is van a holdnak futó tengervízben?
(*A K ügyis mint kulcs*)

Annál, hogy meddig élek, sokkal fontosabb, állítja Olson, hogy részt vegyek a körülöttem levő folyamatokban.

az emberben tengerár van
mely holdjáig viszi fel, s
ha visszajéti is
ő átküzdí magát az apályon hogy fölszálljon
a futó vízbe és feldagadjon
hogy az Én felmeredjen benne
(*A K ügyis mint kulcs*)

Költészetének nagy 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* című versében, ahol felszólítja az élőket: „aki miutánunk jössz majd, / téged küldünk el követségbe: / élj a szerelem netovábbjával”. Hasonló szellemben fejezi be *Európa halála* című versét, melyet német barátja, Rainer M. Gerhardt halálára írt: „Mi akik élünk / próbáljuk meg”.

Majd negyven évig feküdt kiadatlanul Olson egyik legerőteljesebb elmúlás-verse, a *Tanto e Amara* című, melyben az „örök fiú/szülői szeretet” legmélyebben fekvő tabuját bontja le.

Most hallható a rém dal, melyet 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 énvelem, milyen alakzatok gyötörnek akkor engem,
hová mehetnek, mily gödörbe milyen vért öntsek,
hogy hangját halljam, a szeretetet halljam, a hangot, mely most elvegyül
a dalban,
a Férgék énekében?

A vers 1948-ban íródott, jó néhány évvel az apa halála után, akinek „fenséges” természetéből már esúfot úzótt az elmúlás. Ugyanakkor megjelenik az anya (egy évvel később bekövetkező) halálának előérzete, ami a „rémdalt” szólaltatja meg benne. 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 az érzi oly keserűnek, aki görcsösen ragaszkodott olyan hamis vigaszokhoz, mint az örök fiú/szülői szeretet. De valóban keserűségről van itt szó? 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. A vers eljutott a „kétségbeesés túloldalára”.

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 éppen azt a rendszert teszi meg az elidegenedés okának, mely az embert tekinti az univerzum csúcának ill. középpontjának, a rendszer szervező elvének. Olson válasza erre a csapdára az a gondolkör, amelyet esszéiben objektizmusnak nevez: annak elfogadása, hogy az ember nem emelkedik más természeti tárgyak fölé, hanem tárgyi mivoltában azokkal azonos. Ez az emberi minősítés, melyet Whiteheadnél olvasott: „ego-tárgy más tárgyak mezőjében” (idézi Creeley, szerk., *Selected Poems*, XIII).

II. Otthonosság a tárgyak mezőjében

Milyen „más tárgyak mezőjében” tárgyalja Olson az embert mint „ego-tárgyat” verseiben? Az a három gondolati irány, melyet a korábbiakban már említettem – vagyis a *vissza, ki, és alá*, amelyek felé Olson szerint a posztmodernizmus nyit – most is útmutatóul szolgálhat. Egrészt tehát ott a történelem és a mitológia, melyek 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 csak mint „ego-tárgy” létezik, azaz nem uralja vagy irányítja a többi „tárgyakat” – történelmet, természetet, gondolatokat, emlékeket – hanem önmaga méreteinek tudatában, alázattal elmerül bennük.

Így merül el Maximus a történelemben, „az idő emlékezetében”, amely a helyet el-árasztja és kitölti. A történelem erőtere adja meg az olyan nagy versek szövetét, mint az *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, melyet igeként használ: mikor valamire „magad jössz rá”. A történelem tehát cselekvés és folyamat – a felfedezése és elmerülése; a személy intenzív jelenlétének lehetősége. Tanítványai számára megfogalmazott szellemi útmutatásai is e szemlélet fényében érthetők: „Jelenj meg a világban, harapj nagyot, nyújtózkodj, erőltess magad, próbáld elérni valódi méreted, kockáztass: inkább nagyot tévedj, mint kissé győzz!”

Olson a személyes szférába alámerülő embert is pusztán csak „ego-tárgymak” tekinti a gondolatok, érzelmek vagy emlékek erőterében. Ilyen értelemben beszél a szeretetről is: a szeretet az „érzés számtana”, „maga a tartály”, melyben 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
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
megtélt

Az ember mint „ego-tárgy” gyakran ki van téve a romboló, fájdalmas szeretet erőterének is, melyből szabadulni akar. Mint azt egyik anya-versében megfogalmazza:

... Kelj
fel Anyám rólam
Az Isten verjen téged Az Isten verjen meg engem hogy így
félreértettelek

Már meghalhatok most hogy éppen élni kezdtem

(*Holdnyugta, Gloucester, 1957 december 1, hajnali 1 óra 58 perc*)

A *könyvtáros* című versében – melyet az összes 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 ötvözeteivel
(új keverékek): a vezér,
atyám, régi öltözékben, itt most könyveket árul és kéziratokat.
(A könyvtáros)

A *Változatok* Gerald Van De Wielének 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 természet, ill. test és lélek egységének témáját. A *Változatok* egyúttal Rimbaud *O saisons, o châteaux* című versének felülírása is: a francia verstörredékek és Olson saját fordításai át- meg átszövik a szöveget. A vers három tétele a leírás-reflexió-cselekvés folyamatában, a tézis-antitézis-szintézis (vagy ártatlanság-tapasztalat-magasabb szintű ártatlanság) szerkezetében komplex módon tárgyalja a *condition humaine* nagy dilemmáját: a természetben való idegenség és a természeti folyamatokban való részvétel, a természettel való egyesülés konfliktusát.

A vers központi kérdését – mely Olson műveiben visszatérő dilemmaként van jelen – talán így lehetne megfogalmazni: hogyan lehetséges az, hogy míg az embert a körülötte és benne tomboló 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 eszközzel részt vesz a pillanatban) és mint történész (aki a nyelv eszközzel a pillanatról való gondolkodásban vesz részt)? 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 módozatai így válnak tartalomává, a módszertani tartalmivá. A *Változatok* éppen a figyelem e folyamatainak módszertanát 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. Olson két Hérakleitosz-maximát sejtet (azaz: „senki nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba”, ill. „az ember elidegenedett attól, mi a leginkább ismerős”): az örök mozgásban lévő külső és belső tájat a költő figyelme nem tarthatja mozdulatlan állapotban, az emberi nyelv legfeljebb lelassítja és felnagyítja azokat. Maga a figyelem a változás ágense.

Az első tételben, melynek címe *Le Bombeur*, Olson megnevezi azokat a látható és megfigyelhető dolgokat, melyek 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 való reflexiók:

som havazása
lepi el a zöldet

az úton átszálló
alma
szirmok

gyászoló galambok
jelzik a délután
alászállását, méhek
fúrogatják a szilvavirágot

...

Mely lélek
van hiba nélkül?

A boldogság
nem tanulmánya tárgya senkinek

A mindent bepelyhező som és a hibás/hibátlan lélek képe egyenrangú; a gyászoló gerlék nem kevésbé fontosak, mint a boldogság tanulmányozásának kérdése. A konkrét, fizikai környezet tárgyai (som, almafa-szirmok, 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 máshol, egyszeri egymásutániságról van szó: ez történik a költő figyelme mozgásában.

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

A természetet körfolyamatai magukkal ragadják a testet és a lelket; csak a halállal látszik egységük 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 szétszóródás egyszerre van meg ott is, 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?

Ez a tétel fogalmazza meg a vers filozófiai és etikai argumentumát: a lélek, mely nem mulasztott, nem állapot, hanem folyamat, amikor 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

halálod órája lesz?

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 visszarámoltatja az energiákat. A halál is a feedback egy formája.

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

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

mely szántani, mozdulni,
kitörni, szeretni képes.

Nincs semmi elrejtve, semmi felfedve; az ellentét maga is érvényét veszti. Nincs más, csak folyamat, lendület, mozgás, iram, szédület és 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 fedi fel magát. Jeleket

mutat fel. És mi vágatunk
hogy utolérjük. A test

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

A tavasz hörgésében,
átváltozások. Az irigység

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

a hajnali kakas felsikolt
és tisztánállóság: légy üdvöz

kuszaságot nem viselő évszak!

Olson nagyszabású mesterműve, a háromszáz versből álló *Maximus-versek* az olsoni posztmodern elvek látványos beteljesítése. Megjelenik benne összes lényeges elképzelése Amerika történelméről, a figyelem partikularitásáról, az értékek immanenciájáról. A posztmodern ún. sorozat-vers (*serial poem*), ahogyan Joseph M. Conte nyomán nevezzük ezt a folyamatosan, részletekben születő poémát, az esetlegesség logikájára és a meghatározatlanság poétikájára épít, s minden egységében a műtárgy-ellenesség olsoni projektív esztétikáját valósítja meg.

Húsz év terméseként három kötetben látott napvilágot: 1960-ban, 1968-ban és 1975-ben (a poszthumusz utolsó könyv). George Butterick szerkesztői munkája eredményeként ma egy vaskos gyűjteményben olvasható az összes Maximus-vers, mely egyaránt kifejezi szerzője szellemi (és testi) méreteit és a vizsgálódások terét és szándékát.

A *Maximus* versek – melyet szokás az *Isteni színhátek*hez hasonlítani (Davidson) – valójában az ún. amerikai hosszúvers hagyományát folytatja, mely Walt Whitman *Fűszálak*-jától eredeztethető (lásd erről James E. Miller alapvető munkáját). Whitman nevéhez fűződik a történelem modern költői feldolgozása, melyben egymástól látszólag független lírai darabok egy nem-elbeszélő epikus egészé állnak össze. A modern amerikai epikus költő heterogén anyagokból dolgozik, felhasználva és a költeménybe beépítve olyan „költőinek” nem tekinthető szövegeket, mint újságcikkek, történelmi dokumentumok, dalszövegek. E szövegek nem alkotnak semmiféle lineáris rendet, inkább fragmentumokként jelennek meg, s szolgáltatják az epikus vers lírai intenzitásait. Olson hosszúverse – akárcsak előtte Walt Whitman, Ezra Pound, William Carlos Williams, Hart Crane, Louis Zukofsky vagy Robert Duncan hasonló művei – nyitott szerkezetű poéma, mely hosszú évtizedek alatt született, s csak a költő halálával ért véget. Fragmentum-szerűségét mindvégig megtartja, ugyanakkor néhány tematikus ill. módszerbeli állandóság az epikus egység megeremtését szolgálja. Így elsősorban a levélforma, a gloucesteri helyszín és a narrátor Maximus személye – aki „gyökér-személy gyökér-helyen” (3. levél) – tűnik stabil pontnak. A versek egyik visszatérő témája éppen ez a helyszínbe gyökerezettség, a lokalizmus, a helyhez való kötődés, mely a „gyökér-személy” partikularizált figyelmének eredménye. Maximus – akinek drámai monológjai alkotják az énekek, levelek és versek többségét (legkiválóbb közülük talán a *Maximus, önmagához* című) – valóságos történelmi személy, II. századi neoplatonista filozófus, Türosz bölcse, akinek írásaira Olson véletlenül bukkant rá még 1949-ben. A *Disszertációk* szerzőjében rokonlélekre lett: Maximus is a poliszt tette meg közösségi ideálnak, írt a természettel való együttműködésről, az ember engedelmességéről a nála magasabb erők előtt, valamint minden élőlény tiszteletéről. Türosz ráadásul Gloucesterhez hasonlóan tengeri kikötő, mely a Mediterráneumban kultúraépítő szerepet játszott, akárcsak Olson városa az atlanti part történelmében. Olson, „a reggel régésze”, egyre csak kutat a város kövei, azaz történelme közt, hiszen feladata a gyökerek feltárása – legyenek azok a város vagy az individuum gyökerei – és múlt nyomainak összegyűjtése, akárha fészket építő madár volna.

csak a formát szeretjük
és forma csak akkor
keletkezik mikor
a dolog megszületik

születik tebelöled, megszületik
a széna és vatta oszlopaiból
utcai szemétből, kikötőkől, dudvából
mit begyűjtesz, én madaram

halnak csontjából
szalmából, akaratból
festék színéből, harangból
magadból, kiszagatva

(*Én, Gloucesteri Maximus, Hozzád*)

Eszköze a partikularizáló nyelvhasználat és az apperpciáló figyelem teljes nyelvi és költői apparátusa. A költőnek ugyanis kötelessége megírni az igazságot – ahogyan ezt a harmadik könyv mottójaként szereplő Voltaire-vendégszöveg felhasználásával mondja:

On ne doit aux morts semmi
mással csak a
la vérité

(Voltaire eredeti sorai: „Az ember az élőknél tisztelettel tartozik; a holtaknak csak az igazsággal”.)

A *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* című költemény, melyet Ed Dorn a legjobb Maximus-versnek tartott, éppen azért választja Kolombusz térképészének, az első világtérkép megalkotójának a személyét a szöveg fókuszául, hogy e képzelet-gyakorlat során úgy láthassék az „Újvilág”, ahogyan azt a Niña kapitánya láthatta: először látottak, ahol a lehetőségek teljeseek és végtelenek, ahol ugyanakkor minden apperpciáló részlet megtalálja helyét az egészben. Olson azt a pillanatot igyekszik rekonstruálni, amikor a kilenc hetes hajóút után először pillantják meg a szárazföldet: hogyan nézhetett ki a kontinens azok számára, akik még nem fordították le kulturális terminusokra (pl. „Újvilág”) a látottakat? Hogyan lehet a konceptualizáció előtti látványt megragadni? Ez az az igazság, amellyel az élők a holtaknak tartoznak. Juan de la Cosa utódai azok a gloucesteri halászok, akik minden év augusztusában virágcsokrokat dobnak a tengerbe vízbefúlt 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, melyek, az ottani áramlástól, a Csatornánál
elérik a kikötő kijáratát, és úsznak

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

Egyébként erről a halász-ünnepről ír egy másik versében is, a *Maximus Gloucesternek, július 19-én, vasárnap* címűben. A vízbefúltakért tartott szertartás visszafordítja az eseményeket, a rítus performatív ereje által „a szerencsétlenség / meg nem történtté visszánő”.

a virágok
átfordítják
a tenger jellemét A hullámtörésben ugrál
a virág sorsa A megfulladt ember visszafullad

a tenger szemét felnyitó
virágok
szemek
örvénylésében

A szerencsétlenség
meg nem történtté visszánő
Amit úgy fogadtak mint idegent
– a virág
a vizen, hogy egy ember belefúllad
hogy meghal a vízben amint a földön is, a lehetetlen
hogy ez a nagy nehéz tény visszafordulhat felénk
ebben a zűrzavarban

...
ez halál a megboldogult
jelenlét rajtunk, villódzó

túlragyogása a sebhelynek
hogy élünk
(*Maximus Gloucesternek, július 19-én, vasárnap*)

A Maximus-versek első kötetében (melyet három „könyv” alkot) mintha valóban a dantei *Inferno* volna utazásának célpontja. Itt – ahogyan a *Maximus, önmagához* című ver-

sében fogalmaz – hogy a legegyszerűbb dolgokat mindig legutoljára tanulja meg, hogy elidegenedve áll attól, mi a legismertebb, hogy túl sok az „elintézetlen tennivaló”. Ugyanakkor nagyon is ez a fizikai világ foglalkoztatja itt a „partikularista” Olson, a történelem részleteivel kapcsolatban tesz fel sarkalatos kérdéseket. Különösen a puritánok foglalkoztatják, akiket szerinte az utókor messze túlértékelt: nem ők, hanem a halászok voltak Amerika valódi alapítói.

Amerika alapításáról: a puritanizmusnak köszönhető-e,
vagy a hálnak?

...

A halászat az volt az első. Csak később (a Naumkeagban vagyis Salem történetek után) volt az a másik dolog ...

(*Tizedik levél*)

Olson e *Tizedik levél*ben, az első kötet első oldalain áll ki először a halászok mellett, a konkrét és partikuláris mellett, mely még a „pejorokráciában”, azaz a rosszabb uralma idején is ott van, a fundamentumok után kutatóknak a rendelkezésére áll:

A csőr az
ott van. És a melluszony.
Az uszonyok,
hogy haladni lehessen.

Indulattal kel ki a nemzeti és nemzetközi „csúszás”, „csúsztatás” ellen, a Harvardot lokalizmusától megfosztó rektorai ellen, a gloucesteri kormányzó (Conant) házáat a gazdagabb Salembe vontató „tolvaj-kormányzó” (Endecott) ellen és minden-ellen, ami szerinte a Purgatóriumba vezet. Ugyanez a gesztus vezérli, amikor – a *11. levél*ben – John Smith kapitányt dicséri a részletek iránti figyelméért, mely különösen a tengerészekre jellemző: az ő *periplusai*, *portulansai* (melyeket Homérosz is említ) a társaik iránti tiszteletük és felelősségük megnyilvánulása, hiszen a pontosan megrajzolt térképektől életek függhettek. John Smith-t – aki Shakespeare halálának évében adta ki első könyvét – Shakespeare amerikai utódjának tartotta (*Muthologos*, 1:142), s a *Tizenötödik levél*be beépíti a kapitány elfelejtett versét is.

A második kötetben a dantei *Purgatorium* mai változata jelenik meg: a történelem – Duncan vulgáris etimológiáját követve – a szövektan (hisztológia) és a történet (sztori) találkozásából, valamint a görög *istorin* szóból eredeztethető, tehát az, amire az ember maga jön rá. A Purgatórium jelenik meg a Gloucester határában álló rejtélyes hegy, Dogtown képében, amely a Paradicsom fonák földalatti megfelelője: a mitikus próbatételeket kiálló Maximus még egy lehetőséget kap, ha a hegy sötét ösvényeiről hazatalál (*MAXIMUS DOGTOWNBÓL – I*). A tisztító élményekben megbizonyosodik arról, hogy saját énjé menyire értéktelen, s hogy ősi civilizációk nyomaiban, Dogtown gleccservája szikláit és durva morénája alatt kell keresnie a nyugati gondolkodás alternatíváit (*41 sz. levél [félbebagy-*

va]). A tisztító viharon átjutott férfi előtt feltárulkozik, megmutatkozik (*apopbainestai*) a Paradicsom (*Maximus, a kikötőnél*). Olson számára a kapott újabb esély maga Gloucester – a hely, a földrajz, a múlt, a communitas, a polisz –, mely segít abban, hogy a modern ember narcisztikus egoizmusából, az ego börtönéből kiszabaduljon.

Visszatérek a földrajzához
a balra leszakadó mező
ahol apám ütögette ócska kis golflabdáját
és mi többiek baseballoztunk
bele a nyári elsötétedésbe míg már a légy
sem volt látható és hazatértünk
különféle tornácainkra
az asszonyi dongásba

...
Ez, nem pusztá beérkezése
az újdonsült és absztrakt formáknak, ez

nem örvénylése az illető események
alakzatainak, ez,

görögök, a csata
vége

...
Az az érzésem,
hogy azonos vagyok
a bőrömmel
És még ez – még az:
hogy a fölém hajló geográfiát
örökre visszakényszerítem Gloucestert
kényszerítem hogy adja meg magát, hogy
változzon

A polisz
ez

(*Maximus Gloucesternek, 27. levél [elküldetlen]*)

*

Charles Olson filozófiájában és költészetében messze meghaladta korát. A Paul Christensen által megfogalmazott értékelés elfogadott az Olson-kritikában: 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 képzeletének legtisztább megnyilvánulása volt. ... A 'szürke ötvenes évek,' Olsonnal a gyújtópontjában, ragyogó meglátások és nagy újítások kora volt, melyek ereje negyven évvel később sem halványult el. (4)

Összefoglalva, Charles Olson több vonatkozásban tekinthetjük radikális újtónak, amennyiben a posztmodern korral kapcsolatos (filozófiai) elképzeléseit összefüggő gondolatrendszerbe építette, és ahhoz organikus költői gyakorlatot párosított. Ma már az irodalomtudomány teljes természetességgel használja az olyan fogalmakat, mint posztmodernizmus, logos/logocentrizmus, új humanizmus, objektizmus, a jelenlét metafizikája, szimbológia, metafizikai mögöttes, nyelvi kinézis, melyek valamilyen módon mind Olson munkásságában gyökereznek. Természetesen nem Olson volt az első, aki a nyugati gondolkodással, a nyugati filozófiával szembeszállt. Önmagában a tagadásban még nincs is semmi új. Olson azonban valóban továbblépett, amikor költői gyakorlatában, tehát magukban a versekben is, kilépett abból a rendszerből, melyet tagad. Képes volt ellenállni a metafizika és a metaforikus látásmód vonzásának, s kikerülni mindazokat a gondolati és nyelvi vágányokat, melyeket csapdáknak tekintett. Verseiben bonyolult cáfolatát adta annak a posztulátumnak, miszerint a metafizikai fogalmak lebontása csak a metafizika jelrendszerén belül történhet. A metafizikát az objektizmus gondolatkörével kerülte ki, ahol „örök események” (Whitehead) nyílt, metonimikus mezőben hatnak egymásra. Olson gondolati bátorsága talán leginkább abban rejlik, hogy a posztmodern világgép – valamint a posztmodern szöveg – alapvető jellemzőit az objektizmus „új humanizmusában” keresi az ego- és logocentrikus struktúrákkal szemben. Az olsoni felfogásban a jelenlét metafizika nélküli megvalósítása nem a metafizika ellenében, hanem annak hiányában történik; nem játékkal, hanem elmerüléssel és immanenciával, ahol a művészet nem saját metafizikájának állandó decentráálásával jön létre, sem a jelölt-jelölő viszony teljes felrobbantásával, hanem az élet és a művészet közötti határ lebontásával. Ez a „módszer” válik természetes tartalomká írásaiban. Hiszen csak így lehet, Olson szavaival, „a művészet az élet ikerpárja” (*Selected Writings*, 61).

Bollobás Erikő