

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 hirdeti, nem lehet a posztmodernizmus Olson-féle vonulatának megkerülésével beszélni a háború utáni költészetéről. Olson munkásságának ismerete nélkül lehetetlen megérteni azt a gazdag irodalmat, amelyet kívül esik a hivatalos, az egyetemek 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 művelője, 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 egyensúlyról természetesen nem beszélhetünk, sok olyan kisebb és nagyobb egyetem van az Egyesült Államokban, ahol Charles Olson-t éppúgy klasszikusként tanítják, mint Walt Whitmant vagy William Shakespeare-t.

Magyarországon Olson neve és munkássága – Kodolányi Gyula és Nagy László korai fordításai ellenére – fájóan ismeretlen. Irodalomértő és -olvasó generációk nőttek fel itt 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, hogy a „legfontosabb” költők – így Sylvia Plath, Robert Lowell, John Ashbery, Theodore Roethke, William Jay Smith, Gregory Corso vagy Allen Ginsberg –, mind vagy hagyományosabb gondolati- és eszköztárral dolgozó vallomásos lírikusok, vagy a keleti

parti szalon-költészet képviselői, vagy az ötvenes évek üvöltő nemzedékének már megőregetett tagjai. Két nagy generáció sokáig szinte mindenestül rejtve maradt 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 követő korai posztmodernizmus nagy nemzedéke. Erre a nemzedékre és a mai radikális posztmodernekre, így például az úgynevezett „L=A=N=G=U=A=G=E” költőkre általában jellemző mindaz, ami közvetlenül Olson nevéhez köthető: a logocentrikus nyelv széttörésének kísérlete, a képzelet síkján mozgó, partikuláris vizsgálódások előtérbe állítása az elvont gondolkodás folyamatai 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 – költeményei hosszúak, sokszor minden térbeli struktúráltságot nélkülöző temporális folyamatok. Ugyanakkor Olson furcsán szikár, „esetlen” író, akinek sorai és főleg gondolatai idegenül csenghetnek sokak számára. Lássuk be: nem ilyen költőkön nevelkedtünk, nem ilyen költészetet. 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, illetve zárlattal ellátott „műtárgyak”, hanem sokszor agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok, ugráló gondolatok. Hiányzik mindaz, amit egy verstől elvárunk: hogy többet és másot mondjon, mint ami a papíron van, hogy a sorok mögött is legyen valami – jelentés, értelem, titok, rejtély, *arche* és *telos*, „metafizikai mögöttes”. Megvonva tőlünk a „jó for-

mák nyújtotta vigaszt” (Lyotard), a szövegekre a meghatározatlanság jellemző, s a bizonytalanság érzetét keltik az olvasókban.

I. A háttér

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 nevet nagyanyja – aki a Lybeck (Lübeck) családi nevet viselte – magyar volt, s Olson teljes odaadással élte át a családtörténetnek ezt a felettébb egzotikusnak tűnő részletét. Több helyütt is utal e magyar vonalra, így a Berkeley-előadásban (*Muthologos*, 1: 131), vagy egy Creeley-nek írt 1950-es levélben (*Correspondence*, 1: 51). Az emlékezet lánc: feltámadás... című versben már fiában is a magyart látja: „...a fiam / egy Magyar”. Mindig foglalkoztatták magyar gondolkodók: Kerényi Károly, Röheim Géza és Szilárd Leó könyvei, írásai sorra megtalálhatók az Olson-hagyatékban (lásd Maud, *Charles Olson's Readings*). Ismerete a Bolyaiakat is, gyakran idézte Bolyai Farkas meglátását, aki a szellemi klíma inspirációját a tavasz serkentő erejéhez hasonlította: „azt mtda [angolul: sd] Bolyai Farkas, mindenhol kibújnak, kényeszerűségből, az évszakéből” (*Történet egy Olsonról és Rossz Dologról*).

Gyermekkorában a család az Atlanti-óceán partján fekvő Gloucester városkába költözik; negyven évvel később ide vonul vissza a költő, s itt találja meg azt a közösséget – az ő szavával *polis*-t –, amely nagy epikus művének, a *Maximus-versek*nek lesz helyszíne és témája.

Előbb a Wesleyan Egyetemen szerez diplomát, majd a Harvard akkor induló amerikanisztika doktori programjában tanul; mestere a szakma legnagyobb tekintélyének számító F. O. Matthiessen. Doktorandusként órákat is ad; diákjai közt van John Fitzgerald Kennedy, aki csak közepes hallgató, és akinek a dolgozatait, mint később mondja, nem lett volna érdemes megőrizni. Olson gyakori előadója a Harvard Filmművészeti Társaságnak, ahol az általa kommentált némafilmek vetítése alatt barátja, Leonard Bernstein zongorázik. Melville-kutásaira 1939-ben Guggenheim-ösztöndíjat kap. Bár a sok száz oldalas munkát végül 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. Kutásai-

nak eredményeit egyébként Matthiessen beépíti (természetesen Olson neve alatt) az amerikai reneszánszról írt nagy könyvébe.

Akkor fordul el a tudománytól, amikor karrierjűtésnyira van tőle a legfényesebb siker. 1941-ben Washingtonba megy, s beleveti magát a Demokrata Párt életébe. Ekkor köti első házasságát; felesége Constance Wilcock. Az Amerikai Polgárjogi Unió (*American Civil Liberties Union*) propagandaosztályát vezeti, majd a „Háborús Információs Hivatal” idegenekkel foglalkozó részlegét irányítja. Itt különleges feladatot bízna rá: hivatalával akadályozza meg az Egyesült Államokkal hadban álló országokból származó bevándorlók elleni belföldi gyűlöletkeltést. Olson propagandát dolgoz ki a német, olasz, horvát, magyar, japán stb. származású amerikaiak védelme érdekében, míg a háborúba küldött csapatok az ellenséges országok hadseregei ellen harcolnak. 1944-ben már bizalmas „FDR-emberként” vesz részt Roosevelt negyedik újraválasztási kampányában: a keleti parti bevándorlók szavazatait kell elnyernie a hivatalban levő elnök számára. Feladatát olyan sikerrel teljesíti, hogy minden bizonnyal fontos kabinet-poszt várna rá. De másodszor is a lemondást választja.

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

Hogyan lett költő túl az éleli felén? Erre a kérdésre egyszer így válaszolt: kisfiú korában, nyári estéken a gloucesteri halászok beszélgetéseit hallgatta (*Butterick, Bevezetés xiv*). „Gloucester / fogott ki engem”, írja *A könyvtáros* című versében. Senki nem biztatta vagy bátorította, de a belső késztetés lassan parancssá érett. Olson pedig meghallotta a belső parancsot, s engedelmessékedett. A későbbiekben is mindig vállalta a változást, erőinek minduntalan átszervezését, céljainak és lehetőségeinek állandó újrafogalmazását.

A következő esztendőkből három fontos eseményt kell kiemelni: Olson kapcsolatát Ezra Pounddal, a fél esztendőss mexikói tanulmányutat, valamint a majd hatéves tanítást az észak-karolinai Black Mountain College-ban.

1946-tól rendszeresen látogatja a hazaáruhársért perbe fogott és Washingtonban gyógykezelt Ezra Poundot. Tudósít a tárgyalásról, s több költőtársával együtt kiáll a beteg, öreg Pound *költészet* mellett. Két és fél éven át rendszeres

* Ez év nyarán az Erdélyi Szépművészeti Céh kiadásában megjelenik Charles Olson verseinek reprezentatív gyűjteménye Szócs Géza fordításában. Az előző oldalakon ebből a kötetből kívántunk előzetest, izelítőt adni. (B. E.)

beszélgetőtársa Poundnak, de egy idő után a fasiszta szimpátiát már 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 egyszerű és objektív megfogalmazásánál. A Pound-Williams hagyományt tekinti családfájának, de Pounddal csak bizonyos határokon belül vállal gondolati közösséget.

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 posztmodernizmusról alkotott elméletében kapnak majd helyet.

Mexikóból hazatérve egyenesen Észak-Karolinába megy; rövidebb megszakításokkal hat esztendő telt a Black Mountain College-ban mint az intézmény rektora. Ez a kis észak-karolinai főiskola (vagy egyetem) a huszadik század egyik legizgalmasabb kísérleti alkotó- és oktatóműhelye, afféle amerikai Bauhaus. Működésének 23 éve alatt (1933–56) a legkülönbélebb alkotóknak adott otthont. Kezdetben elsősorban a Bauhausból a nácizmus térnyerése miatt menekülő európai művészek és tudósok határozták meg az intézmény 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-költők közé tartozott többek között Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Paul Goodman (aki mellékesen

a Gestalt-pszichológia ismert művelője 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. Ismertté vált diákjai között 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 nagy számban voltak magyar származású diákok is Black Mountainban: Monika Lanyi, Joseph Komar, Alex Kemeny, Peter Nemenyi, Géza Ormai. Lásd Harris, 273–274.)

Az intézmény alapelveit sohasem kodifikálták; még kevésbé volt bármiféle működési szabályzata. A Black Mountain éthoszát a nyitottság, az egyenlőség, a kísérletező műhelyszellem, a személyes szabadság tisztelete és a közös felelősségvállalás jellemezte. Az alapítók vásárolta, majd háromszáz hektárnyi területen nagyobb közösségi épületek és kis lakóházak voltak, melyek egyszerre szolgálták a tanárok és diákok közösségi és privát életét. A termőföldeken mindenki együtt dolgozott, megtermelve a kis közösség ellátásához szükséges ételmelet. De volt 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.

Merev vagy formális szabályok nélkül, mintegy maguktól alakultak ki a szokások. Nem voltak kötelező kurzusok, nem volt osztályozás, nem voltak rögzített „oktatói és hallgatói követelmények.” Minden tanár saját belső ritmusa szerint tanított. Robert Duncan kora reggel (általában ő maga keltette fel a hallgatókat), Olson délután és este tartotta óráit – néha 24 órás maratoni 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 rájöjj: 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. 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 termé-

zeti környezetben élhetett, mely ösztönzően hatott legtöbbjük alkotókedvére, s ha valaki nem is volt alkotóművész, „azt mindenképpen érezhette, hogy él”, állítja Olson (*Muthologos*, 2: 77). Ugyanakkor Black Mountain lett sokak számára a „szeretett közösség”: „soha annyira nem éreztem, hogy tartoznék valahova, mint ehhez az iskolához”, írja Martin Duberman, a Black Mountain College első krónikása (407). Olson a görög városállamok *polis*-ideálját vélte itt megvalósítani, ahol a szigorú belső parancshoz teljes külső szabadság társult.

Bár Olson nem szerette a „Black Mountain-költők” terminust, elismerte, a hely szellemisége elég erős volt ahhoz, hogy egy csapat „pre-metafizikus” költőt összetartson. (*Muthologos*, 2: 82) Valójában Olson volt az, aki e költői csoportosulást összetartotta, illetve az összetartozást a többiekben 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 negyven éven át, öt „sorozatban” jelent meg, s gyűjtötte egybe a kortárs alternatív irodalmi 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 „testvériség” számára, s ezzel kanonizálta mind az intézményben kialakult kísérleti, alternatív hagyományt, mind pedig az elődnek vallott Pound-Williams vonalat.

A régóta fenyegető pénzügyi csőd végül 1956-ban bekövetkezett. Olson feladata lett, hogy az egész intézményt felszámolja, kifizesse a tulajdonosokat és a hitelezőket. Ettől fogva a Black Mountain College nagy percéje ajtótasaszték lett a gloucesteri házban.

A Black Mountain College felszámolása után Olson gyermekkorára nyarainak színhelyén, az Atlanti-óceán partján fekvő (egyébként több

száz éves) kis halászfaluban, Gloucesterben telepedik le. „Gloucester: ismét a táj (a táj!) / a part, mely énbelőlem egy”, 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 Buf-falóban; 1964-ben azonban, mikor felesége autóbalesetben meghal, azonnal visszavonul. Élete hátralevő éveiben szinte ki sem mozdul Gloucester-ből: teljes intenzitással dolgozik, és levelez barátjaival, költőtársaival, lelki rokonai-val (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, a „rövid férfieletek családi sorát” (*Kulcs*). A halál jövetelét is éppoly érdeklődéssel figyelte, 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 olsoni 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 is 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. (Őelőtte Arnold Toynbee angol történész is leírta már ezt a terminust, de nem a második világháború utáni irodalomra, illetve világméretre vonatkoztatva.) 1951-ben Olson több levélben és esszéjében beszél a „posztmodern” emberről, aki a modernnel ellentétben nem elidegenült, hanem otthon van a káoszban anélkül, hogy azt kényszeresen uralni és rendezni kívánná (lásd az Olson-Creeley leve-

lezést, különösen az 1951 augusztus-októberi leveleket, valamint a *The Law* című esszét). A posztmodern kort igazi vízvázalóként írja le, amely 2500 év hagyományával szakítva új időszámítást vezet be. 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 Olsonhoz hasonlóan Melville-kutató is volt) kísérletében. A TAT (Tematikus Apperpciósi Teszt) lényegében különböző képek felismeréséből, leírásából és értelmezéséből állt. Olson számára nyilván nem okozott meglepetést a teszt eredménye: „magas tolerancia a rendtelenség iránt”. George Buttrick ezt a jegyet – a rendtelenség magas szintű tolerálását – a második világháború utáni költészet és általában a posztmodernizmus egyik fő ismérvének tekinti (*Advance*, 4).

Murray az úgynevezett projektív teszttel többek között arra a kérdésre kívánt választ kapni, kiből milyen igény – esetleg kényszer – él a rend, a szabályosság, a felismerhetőség, az érthetőség iránt. 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 ismerettel, a kimondhatatlant a kimondhatóval – ez a metafizikai gondolkodás és a metaforikus beszédmód 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 kellőképp. Így elszalasztjuk a lehetőséget arra, hogy – mondjuk – a rózsza vagy a sötét

égbolt költői képét önmagában, a maga partikularitásában, az emberi világtól függetlenül olvassuk. Azt gondoljuk, hogy a rózsza mintegy felértékelődik, 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 – vagyis a struktúráközpontot, a változatlan jelenlevőt, amit Derrida másfél évtizeddel később olyan különböző „névbehelyettesítések” mentén azonosít és kérdőjelez meg, mint eidosz, arché, télosz, energia, ouszia, alétheia, transzcendentális, tudat, Isten. Mindebből pedig természetesen következik, folytatná Olson, hogy a rózsza 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, ahogy azt 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, Platón – hagyományozta ránk ezt a logikai és osztályozó szemléletet, a leírásra 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 stuktúrában 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 elhittették, hogy intellektusa révén a többi teremtményt fölött áll. Pedig, állítja Olson, az ember semmivel sem több más teremtményeknél. Az embernél akár a molylepke vagy a szalmaszál is többet tud azzal, hogy az egyik repül, a másik meg vízen „jár”.

„...Nézd:
repülni? azt a légy is tud;

nekivágni a holdnak? a molylepke
űgyszintén azt teszi; vízen járni? a szalmaszál
megelőz téged”

(A dicsőítés)

„Indulj ki a természetesből”, mondja Olson; „vállald természeted, mint a madár a sajátját vagy a fű” (*A hegyeken Kapernaum kikötőtől délre*). Semmi jó nem származott abból, hogy az ember elhítte, ő a teremtés koronája, s ekképp joga van uralni a természetet. Ez az „egocentrikus humanizmus” lett a veszte is: szellemi arroganciája idegenné és elidegenültté tette, a természetet pedig – melyet uralni hitt – lerombolta (lásd erről részletesen az *Emberi univerzum* című esszét). 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 verse.

A *Hideg pokolban, bozótban* című vers a leggyakrabban idézettek közé tartozik. Tárnya az a civilizációs csapda, melyben a modern ember vergődik. Csak egy módon tud a sűrű bozótból, a dantei erdőből kijutni, állítja Olson: ha a nyelv pontos használatával szétválogatja az útját álló bozótot.

„mint e bozótban, minden egyes
legkisebb ágat, növényt, páfrányt, gyökért
– a gyökerek elfeksznek, a felszínen, mint a feltárt
/ ideg –

most szét kell (a nő keserű íze) válogatni,
megfigyelni, mindíg szétszemlégetni,
mérgetni, felemelni
mintha egy szó, egy pontosság csipesz volna!”

A figyelemre és a percepcióra építő alkotás, a tett, a tisztázó átgondolás, a teret kitöltő és megmunkáló mérnöki alkotás, a szerelemben a férfi fölé boltívként emelkedő nő (ahogyan Nut, az égbolt egyiptomi istennője teszi azt bátyja-szeretője, a föld-isten Geb fölött), a ránk erőltetett represszív tabuk feloldása: ezek Olson válaszaiban ebben a bonyolult és nagyszerű versben.

A korai posztmodernizmus olsoni alaptétele szerint ez az elidegenedés – bár természetes következménye civilizációnk irányultságának és axiómáinak – nem a *condition humaine* szükségszerűsége. Nem kell önmagunkkal és a vi-

laggal haduval állni, nem elkerülni, 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 nem kiemelkedni, hanem beolvadni vágyunk. Ezt fogalmazza meg a posztmodern életérzés olsoni jelmondata: „Az az érzésem, / hogy azonos vagyok / a bőrómmal” (*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 és episztemológiai áttörést, paradigmaváltást ígéri az emberiség számára. Alaptétele a Nyugat sajátos meghaladása azzal, hogy annak görög gyökerei elé és mögé nyúl. „Ez, / görögök, leállítás / az út-közteteknek”, 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. Úgy gondolom, ennek három útját különböztethetjük meg Olsonnál: a *visszatérést* a 2500 évvel ezelőtti Európába (Hérodotosztól, illetve Homérosztól *visszafelé*), a *kitörést*, kilépést, megkerülést a természet, illetve a természeti kultúrák (például a mexikói maják) felé, valamint az *alámerülést* a személyiség, a tudat, a lélek rétegeibe. Mint George Buttrick, 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 messzebbre – tud majd 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 előttiiséget a Nyugat meghaladásával: így lesz a poszt-modern része a Nyugat előtti (*pre-West*) és a Nyugat utáni (*post-West*), illetve így lesz a „poszt-modern” színonimája a Nyugat utáni (*post-West*) – mint ahogyan ezt egy 1951-es esszéjében írja (*Definitions*, 7). Magát a *poszt-modern* kifejezést is azért alkotta, hogy érzékeltesse vele azt az utat, mely az archaikus múltból a jövőbe, a modern koron túlra vezet. A posztmodern ember visszatérhet oda, ahonnan vétegett, a természetbe, ha előbb hátralep, s a kényszeres „megismerhetőség” helyett

az élményt, az élmény folyamatában való részvételt választa – 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.

„Én vagyok a Fehér Ember, az a híres Fehér Ember, a végső sápadarcú, a megronthatatlan, a Jó, az, aki ezt az országot viszi, vagy aki ez az ország maga”, mondja Olson nem kevés iróniával a Berkeley Egyetemen tartott nevezetes felolvasásán. (*Muthologos*, 1: 133) Már a nagy mester, Herman Melville lefejtette a *fehér*, illetve *feleke* terminusokról az azokhoz tapadt morális címkéket: Moby Dick gonoszsága megtévesztően fehér – szinte tiszta. Akárcsak Melville, Olson is kannibalisztikus hajlamokat vélt felfedezni a fehér civilizáció mélyén, melyeket háborúkban, a tengeren és, szentségtörő módon, az eucharisztiaiban látott megjelenni. Olson így kel ki a „pejorokrácia”, a rosszabb uralma ellen.

„Hárítsd, hárítsd, kerüld a szennyezést, tisztának lenni egy mocskos korban”

(A dicsőítés)

A pejorokrácia témyerését látta a túlzott állami gondoskodás és a fogyasztói szellem erősödésében. Ezért kedvelte annyira a konzumálódást elítélő nagy Shakespeare-tragédiát, az *Athéni Timont*; Timont is emelyitette ez a szennyes világ. Olson így ír Robert Creeley-nek: „NE VÁSÁROUJ ... 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 bűbájjal szemben, vizelj Mikor eljő a jóság ideje, oldalazva menj, csapj oda, győzz rajtuk, lépj amilyen (amilyen közel csak tudsz

tépd

A bőség országában, ne legyen közdő ahhoz

te járd
a számkivetettek útját,
ideértve a lábad, menj
szembe, menj

énekelj”

(Maximus dalai, 3. dal)

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 is ezzel a szegénységgel érzett közösséget – itt találta meg azt a másik humanizmust, mely nem egocentrikus, sőt: nem is emberközpontú, hanem „objektista”, azaz az embert egyenrangúnak tartja a természeti tárgyakkal.

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 a *Halcionok* első sorában. A költő ugyanakkor radikális is, mert gyökereket tép ki, és profetikusan, mert megmutatja, hogy a jelen forrongó méhéből mit szül a jövő.

3. Az Olson-vers

(Aki mézet talál, „hol férgek vannak”)

Állíthatja-e Olson – aki eredetiben olvasta Homéroszt, Hérodotoszt, Rimbaud-t, Wagnert, Jungot, Einsteint és Heisenberget – hogy a posztmodern kor a Nyugat előtti múlthoz tér vissza azért, hogy a jövőbe jobban előre ugorhassék? A válasz erre a kérdésre valahogy így hangzik: Olson a nyugati kultúrát nem vetette el mindenestül, hanem használni kívánta belőle azt, amit használhatónak vélt. A „reggel régésze”-nek látta önmagát, aki kövek közt kutat:

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

A *La Préface* című verset a Corrado Cagliával, a Buchenwaldot megjárt olasz festőbarátjával folytatott beszélgetések inspirálták: hogyan lehet az életet folytatni a történelem Holocaust utáni romjain, a hatalom és a nárcisztikus ego

által pusztulásba vitt civilizáción új civilizációt építeni? Olson és Cagli, ez a két „gyökérember” az újrakezdés és a teret építő új lokalizmus mellett tesz hitet.

A posztmodern ember feladata, hogy a haldokló hagyományból kiszűrje, kimentse azt az éltető erőt, mely azt fenntartotta. Ahogyan a természeti népek közt a fiú a haldokló apa utolsó lehetőségét átveszi (amint 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 oroszlán rothadó tetemében. S nem véletlenül helyez Olson erős hangsúlyt a *használatra*: a használható az archeológus forrása. Melville-ről, Dosztojevszkijről és Lawrence-ről írt esszéiből megértjük, hogy miért tartotta őket Olson válalhatónak: mert valamennyien a görög és zsidó-keresztény hagyományra épülő nyugati (fehér) civilizáció meghaladói voltak, s ezt a meghaladást hasonló módon képelték el, mint Olson: azaz a 2500 évvel ezelőtti Európába *visszatérve*, vagy a természeti népek felé *ki- lépve*, vagy a lélek mélyrétegeibe *alámerülve*.

Ugyanígy vállalható még Olson számára például a püthagoreus örökség, mely szerint a világ megismerhetősége véges és korlátozott. A *dicsőítés* című nagyszerű versében elmondja, hogy bár az 5-ös számot az univerzum rendező elveként tisztelték, belátták, hogy bármilyen csábítóak is az 5-ös számra épített tiszta rendszerek – az ötszög, a Fibonacci-számsor vagy az aranymetszés –, ezek a valóságot csak részben magyarázzák. Így például a fenyőtoboz, a napraforgó, a százsorszép spirálja, a tengeri csillag, medúza és tengeri sün a Fibonacci-számsor szerint szerveződik, de a kristályok, a lilium és a tulipán, már nem. A legnagyobb bölcsesség, sugallja Olson, belátni saját – egyébként érvényes és működő – rendszerünk korlátait.

(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-épitmény és, minden pontján, energia-ki-sugárzás”, írja Olson a *Projektív vers* című esszéjében (*Selected Writings*, 16), melyet az amerikai posztmodernizmus kezdetének szoktak tekinteni (lásd például 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 kinyílatkoztat, hanem odafordul az olvasóhoz.

A projektív vers első axiómája: „a forma nem más, mint a tartalom kiteljesedése” – azaz: ha a költőnek van mondanivalója, és megvan az energiája, hogy azt elmondja, akkor a forma mintegy magától jön létre. Nem használhatók már az előre kigondolt formák, a 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.

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 – mintegy 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 (Olson mindig is fölöslegesen tartotta, hogy befejezze azokat a mondatokat, amelyek szerinte már semmi újdonságot nem tartalmaztak), s ez sokszor bizony a szintaxis szabályainak rovására megy. Erről a tempóról így ír Olson: „folytasd, mozdulj, tartsd benn, hajtsd az idegeket, tempójukat, az érzékeléseket, az övéiket, a cselekedeteket, a másodperc-törödédek cselekedeteket, az egész dolgot, előre, amilyen gyorsan csak bírod” (*Selected Writings*, 17).

Az olsoni posztmodern vers textuálitását tehát a bizonytalanság, a többértelműség, valamint a folytonosság hiánya jellemzi, ami a de-centrált világkoncepció természetes velejárója egy olyan költő esetében, akire a „rendetlenség iránti magas tolerancia” a jellemző. Ma már az irodalomtudomány megbirkózott a posztmodern írásmód e kihívásával, 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 matematikus eleme a szövegnek, hanem magában a „diszkurzus szövegében” 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 jelentéssel 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; a mű

textualitását nem a „nyelven kívüli” világra való referenciák, hanem az olvasás folyamán aktiválódó, 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) az amerikai irodalomtudomány az immanencia felől közelíti meg a posztmodern poétikát, s e fogalom keresztül Nietzsche és Whitehead filozófiájához, valamint a radikális modernizmus (Pound, Williams, Stein) és az imagizmus állomásain keresztül egészen a wordsworth-i romantikus gyökerekhez vezet vissza. E felfogásban nem az alkotó képzelet teremt értéket a természet „tényei” között, hanem a költő mint szubjektum részt vesz a természet mint objektum folyamataiban, mintegy lehetőséget adva, hogy az immanens értékek e participáció révén megnyilvánuljanak. A temporálisan nyitott és meghatározatlan folyamatokban manifesztálódó immanens érték bensőséges viszonyt feltételez a partikulárisban (illetve a partikulárisban megnyilvánuló univerzummal), valamint azt, hogy a partikuláristól elidegenült ember a keatsi negatív képesség gyakorlása révén az ott-honosság érzésével legyen képes viszonyulni a bizonytalan, destabilizálódott, decentrált világhoz, a káoszhoz. Az olsoni posztmodern ember a káoszt nem rendezni kívánja, hanem megélni – nem a „végső értelem” után kutatva, csak pillanatnyi megvilágosodásokat remélve. Itt – az esetlegesség logikájában és a műtárgy-ellenesség esztétikájában – kapcsolódik össze az immanencia a meghatározatlanság elvével. Ez a költészet egyaránt ellenáll a spekulatív önreflexiónak és a káoszt rendező ego nárcisztikus próbálkozásainak: a partikuláris figyelem kifelé irányul, de egyben meg is marad pusztá figyelő participációnak (Olson a *humilitás* erényét dicséri, mely nem engedi szabadon az uralkodás kényszerét, kényszerességét).

(Anti-metafizika)

Olson a fizikait és a partikulárist választja a metafizikailag szemben, amikor – bár elismeri a „lelki” folyamatok létét – azt sugallja, hogy a „lélek” csak testi-fizikai-fiziológiai gyökerű lehet. (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 *dicsőítés* azon része, ahol az agyalapi mirigyét dicséri, azt a „bor-

sószemnyi csontot”, mely más mirigyeket irányít, s a növekedésért is felelős. 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.

Az emlékezet láncja: feltámadás című nagyszabású versében kifejti, hogyan lehet a fizikai azonos a metafizikával. Maga a lét, a lét lánc a „támadás”, illetve a „feltámadás”, a szüntelen előrehaladás. Éppen ezért a versíró feladata az, hogy a „földi hatalmakat” ünnepelje, melyek lehetővé teszik a kis örömeket s a legkisebb témákat követő partikuláris figyelmet.

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

... 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 mely a fájdalomtól nem bír becsukódni. Nem tudom, te mit tudsz akkor amikor én tudok.”

Olson számára a konkrét és a partikuláris tisztellete mindennekefelett a költészetnek abban az irányultságában nyilvánul meg, mely a valóság pontos megjelenítését kötelező parancsnak tekinti. „A kép / a tényhez hűséges lehet”, írja *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltötését* című versében. A valóságos iránti tisztelet és alázat Olson számára morális parancs volt még akkor is, amikor látszólag jelentéktelen részletekről volt szó. Közismert például, hogy T. S. Eliotra élete végéig neheztelt, amiért *Négy kvartett* című versciklusában nem a „valóságos Gloucester”-t írja le, s mert pontatlanul, homá-

lyosan „használja” a gloucesteri portugál templomon látható Szűz Mária-szobrot. Majd a *Maximus versek* első darabjában Olson mintegy visszaveszi a gloucesteri Madonnát:

„(ó mi asszonyunk ki oltalmazod az utazót kinek karjában, bal karjában nem fiú pihen de gyengéden faragott fa, festett arc, egy halászhajó! finom árbc, mint ormány-tőke”
(Én, Gloucesteri Maximus, Hozzád)

Olson költészetének visszatérő nagy témája a halál véglegességének elfogadása. Gyakran beszél kegyetlen őszinteséggel az elmúlásról, de soha nem reményvesztetten. A halál és az elmúlás biztos tudata éppen az élők felelősségét növeli. Majd negyven évig feküdt kiadatlanul Olson egyik legerőteljesebb elmúlás-verse, a *Tanto e Amara*, melyben az „örök fiú/szülői szeretet” legmélyebben fekvő tabuját bontja le.

„Sírba száll a szeretetem még mielőtt betemetik.
És mi lesz énvelem, milyen alakzatok gyötörnek / akkor engem,
hová mehetnék, mily gödörbe milyen vért öntsek,
hogy hangját halljam, szeretetét halljam, a hangot, / mely most elvegyül
a dalban,
a Férgek énekében?”

A vers 1948-ban íródott, jó néhány évvel az apa halála után, akinek „fenséges” természetéből már csúfot űzött az elmúlás. Ugyanakkor megjelenik az anya (egy évvel később bekövetkező) halálának előérzete, ami a „félzs dalát” szövegezte 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 akkor érezzük oly keserűnek, ha valaki 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 cselekedetre. Az anya még él, s a visszavonhatatlan halál elfogadása egyben átváltható a fizikait feltételező szeretetre. A vers eljutott a „kétségbeesés túldalára”.

A valódi vigaszt tehát nem a metafizika adja. Sőt éppen a metafizika tehető felelőssé azért, mert az ember végső soron idegenként él a természetben. Olson éppen azt a rendszert teszi meg az elidegenedés okának, mely az embert tekinti az univerzum csúcsának, illetve középpontjának, a rendszer szervező elvének.

Olson válasza erre a csapata az a renegát, amelyet esszéiben objektizmusnak nevez. Eszerint az ember nem emelkedik más természeti tárgyak fölé, hanem tárgyi mivoltában azokkal azonos: „ego-tárgy más tárgyak mezőjében”, ahogyan Whiteheadnél olvasta (idézi Creeley (szerk.), *Selected Poems*, xiii).

(Ottthonosság a tárgyak mezőjében)

Milyen „más tárgyak mezőjében” tárgyalja Olson ezt az „ego-tárgyat” verseiben? Az a három gondolati irány, melyet a korábbiakban már említettem – vagyis a *vissza, ki, és alá*, amelyek felé a posztmodernizmus Olson szerint nyit – most is útmutatóul szolgálhat. Egyrészt tehát ott a történelem és a mitológia, melyek a *visszaút* mezőjét, szövetét adják. Azután a *kilépés* szövetének ott a természet; az *alámerülés* mezőjét 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 „tárgyat” – történelmet, természetet, gondolatokat, emlékeket –, hanem önmaga „mérteinek” tudatában, alázattal elmerül bennük.

Így merül el Maximus a történelemben, „az idő emlékezetében”, amely a helyet elárastja és kitölti. A történelem erőtere adja meg az olyan nagy versek szövetét, mint a *Halcionok* és *A dicsőítés*. Az ember nem irányítja ennek a történelemnek, hanem része vagy tárgya. Olson szótárában a történelem jelentése a görög *istorin* alapján az a folyamat, 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!”

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

„...Kelj fel Anyám rólam
Az Isten verjen téged Az Isten verjen meg engem / hogy így félreértettek

Már meghallgatók most hogy éppen élni kezdtem”
(Holdnyugta, Gloucester, 1957.
december 1., hajnali 1 óra 58 perc)

A *Könyvtáros* című költeményében – melyet az összes közül a legjobbknak tartott – külső és belső tájak keverednek, valóságos képek és „másolatok” forgolódnak a lélek erőterében, „hajdan-volt személyiségek ötvözetei” jelennek meg, kísértetek mozognak a figyelem keresztútjában. „Jó sokan fölmerültek körülöttünk”, írja. A költőnek pedig megadatik a jelenlét és az éberség. Tanúja lehet annak a folyamatnak, amelynek során külső tájak belsővé válnak.

„Gloucester: ismét a táj (a táj!)
a part, mely énbőlölem egy
(másolatok), és ahonnan
(a partvonalon túlról, én, Maximus) arrébb
/ mozdultam, éber vagyok.

Ebben az éjben utaztam én e tartományban
/ hajdanvolt
és ismert személyiségek ötvözetével
(új keverékek): a vezér,
atyámi, régi öltözékben, itt most könyveket árul és
/ kéziratokat.”

(A Maximus-versek)
Olson nagyszabású mesterműve, a háromszáz darabból álló *Maximus-versek* az olsoni posztmodern elvek látványos beteljesítése. Megjelenik felfogásának minden lényeges eleme Amerika történelméről, a figyelem partikularitásáról, az értékek immanenciájáról. A posztmodern 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 valószínűsíti meg.

A *Maximus-versek* húsz év terméseként három kötetben – 1960-ban, 1968-ban és 1975-ben (az utolsó posztumusz könyv) – láttak napvilágot. George Butterick szerkesztői munkája eredményeként ma egy vastag gyűjteményben olvashatók, s egyaránt tükrözik szerzője szellemi (és testi) méreteit, valamint vizsgálódásai terét és szándékát.

A *Maximus-versek* – melyet Davidson az *Isteni színjáték*hoz hasonlít – valójában az úgynevezett 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 egészzé állnak össze. A modern

amerikai epikus költő heterogén anyagokkal dolgozik, s „költőinek” nem tekinthető szövegek – történelmi dokumentumok, újságcikkek, dalszövegek – sokaságát építi költeményeibe. E szövegek nem alkotnak semmiféle lineáris rendet, inkább fragmentumok sorozataként jelennek meg, s az epikus vers lírai intenzitásait szolgáltatók. Olson hosszúverse – akárcsak előtte Whitman, Pound, Williams, Crane, Zukofsky vagy Duncan hasonló művei – nyitott szerkezetű poéma, mely hosszú évtizedek alatt született, s csak a költő halálával ér véget. Töredékes szerkezetét mindvégig megtartja, ugyanakkor néhány tematikus, illetve módszerbeli állandóság az epikus egység megteremtését szolgálja. Így elsősorban a levélforma, a gloucesteri helyszín és a narrátor Maximus személye – aki „gyökérszemély gyökér-helyen” (3. levél) – tűnik stabil pontnak. A versek egyik visszatérő témája éppen ez a helyszíne gyökerezettség, a lokalizmus, a helyhez való kötődés, mely a „gyökérszemély” partikulárisra irányuló figyelmének az eredménye. Maximus – akinek drámai monológjai alkotják az énekek, levelek és versek többségét – valóságos történelmi személy, II. századbéli neoplatonista filozófus, Maximosz, Türosz bölcse, akinek írásaira Olson véletlenül bukkant rá még 1949-ben. A *Disszertációk* szerzőjében (akárcsak később Foucault) rokonlélekre lel: Maximus is a *polis*-t tette meg közösségi ideálnak, s a természettel való együttműködést, a felsőbb erőkkel szembeni engedelmességet, valamint minden élőlény tiszteletét hirdette. Türosz ráadásul Gloucesterhez hasonlóan tengeri kikötő, mely a Mediterráneumban éppúgy kultúraépítő szerepet játszott, akár Olson városa az atlanti part történelmében. Olson, „a reggel régésze” egyre csak kutatja a város köveit, azaz történelmét, hiszen feladata a gyökerek feltárása – legyenek azok a város vagy az individuuum gyökerei –, és a múlt nyomainak összegyűjtése, akárha fészket építő madár volna.

Eszköze a partikularizáló nyelvhasználat és – Whitehead terminusával – az appericipiáló 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 élő-k

nek tisztelettel tartozik; a holtaknak csak az igazsággal.”)

A *Juan de la Cosa szemem először kinézve* című költemény, melyet Ed Dorn a legjobb Maximus-versnek tartott, éppen azért választja Kolumbusz térképészének, az első világterkép megalakítójának a személyét a szöveg fókuszául, hogy e képzelet-gyakorlat során úgy láttassék az „Újvilág”, ahogyan azt a *Nina* kapitánya láthatta: először látottak, ahol a lehetőségek teljeseek és végtelenek, s ahol ugyanakkor minden appericipiált részlet megtalálja helyét az egészben. Juan de la Cosa utódai azok a gloucesteri halászok, akik tengerbe veszett társaik emlékére minden év augusztusában virágcsokrokat dobnak a vízbe. Az Annisquam folyó apálya kiviszi a koszorukat a tengerre, ahol eltűnnek a sodrásban – akárcsak egykoron La Cosa tengerészei.

„(4.670 halász életét említik. Az Annisquam folyó
kijelöl tartó apályakor a vízbe, nyaranta, augusztusi
/ teliholdkor,
virágokat vetnek, melyek, az ottani áranlástól, a
/ Csatornánál
elérik a kikötő kijáratát, és úsznak

ezek a házicsokrok (kevesen vannak, Gloucester,
/ akik meg tudják fizetni
a virágárut.
kiúsznak
figyelheted őket ahogy távoznak az
Atlanti-óceánba”
(Juan de la Cosa szemem először kinézve)

Egyébként erről a halászünnepéről ír egy másik, a *Maximus Gloucesternek, július 19-én, vasárnap* című versében is. A vízbefúltakért tartott szertartás visszafordítja az eseményeket, a rítus performatív ereje által „a szerencsétlenség / meg nem történté visszanő”.

A *Maximus-versek* első kötetében (melyet három „könyv” alkot) mintha valóban a dantei Inferno volna utazásának – pokoljárásának – célpontja. Itt is a fizikai világ izgatja a partikularista Olson, s egyes történelmi epizódok kapcsán tesz fel sarkalatos kérdéseket. Különösen a puritánok foglalkoztatják, akiket szerinte messze túlértékelt az utókor: nem ők, hanem a halászok voltak Amerika valódi alapítói.

„Amerika alapításáról: a puritanizmusnak
/ köszönhető-e,
vagy a halnak?
...
A halászat az volt az első. Csak később (a

/ Naumkeagban vagyis Salem történetét után) volt az a másik dolog...”

(Tizedik levél)

Indulattal kel ki a nemzeti és nemzetközi „csúszás”, „csúsztatás” ellen, a Harvardot lokalizmusától megfosztó rektorai ellen, a gloucesteri kormányzó (Conant) házáat a gazdagabb Salembé vontató „tolvaj-kormányzó” (Endecott) ellen és minden ellen, ami szerinte az Infernóba vezet.

A második kötetben a dantei Purgatórium mai változata jelenik meg: a történelem (*history*) – Duncan vulgáris etimológiáját követve – a szövegtan (hisztológia) és a történet (sztori) találkozásából, valamint a görög *istorin* szóból eredeztethető, tehát az, annak a szövegtörténete, amire az ember maga jön rá. A Purgatórium jelenik meg a Gloucester város határában álló rejtélyes hegy, Dogtown képében, amely a Paradicsom fonák megfelelője: a mitikus próbatételeket kiálló Maximus még egy esélyt kap, ha a hegy sötét ösvényeiről hazatalál. A tisztító élményekben megbizonyosodik arról, hogy saját énje mennyire értéktelen, s hogy ősi civilizációk nyomaiban, Dogtown gleccser vájta sziklái és durva morénája alatt kell keresnie a nyugati gondolkodás alternatíváit. Olson számára a kapott újabb esély maga Gloucester – a hely, a földrajz, a múlt, a *communitas*, a *polis* –, mely segít abban, hogy a modern ember narcisztikus egoizmusából, az ego börtönéből kiszabaduljon. Ez a Gloucester-Paradiso a harmadik kötet állandó témája.

*

Charles Olson filozófiájában és költészetében messze meghaladta korát. A Paul Christensen megfogalmazta értékelés továbbra is elfogadott az Olson-kritikában: Olson a radikális úttörő volt. „Az 1960-as évek úgynevezett radikális politikája másodrendű volt Charles Olson egy évtizeddel azelőtt megfogalmazott víziójához képest. Olson egész egyszerűen a századközepi radikális képzeletének legtisztább megnyilvánulása volt. ... A 'szürke ötvenes évek', Olsonnal a gyűjtőpontjában, ragyogó megfigyelések és nagy újítások kora volt, melyek ereje negyven évvel később sem halványult el” (4).

Charles Olson több vonatkozásban tekinthetjük radikális újítónak, mivel a posztmodern korral kapcsolatos (filozófiai) elképzeléseit összefüggő gondolatrendszerbe építette,

és ahhoz organikus költői gyakorlatot párosított. Természetesen nem Olson volt az első, aki a nyugati gondolkodással, a nyugati filozófiával szembeszállt. Önmagában a tagadásban még nincs is semmi új. Olson azonban ténylegesen továbblépett, amikor költői gyakorlatában, is kilépett abból a rendszerből, melyet tagadott. Képes volt ellenállni a metafizika és a metaforikus versbeszéd vonzásának, s kikerülni mindazokat a gondolati és nyelvi vágányokat, melyeket tévutaknak 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 a whiteheadi

„örök események” nyílt, metonimikus mezőben hatnak egymásra. Olson gondolati bátorsága leginkább talán abban rejlik, hogy a posztmodern világkép – 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 az élet és a művészet közötti határ lebontásával jön létre. Ez a „módszer” válik természetes tartalomká írásaiban. Hiszen csak így lehet, Olson szavaival, „a művészet az élet ikerpárja” (*Selected Writings*, 61).

Bibliográfia

- Allen, Donald (szerk.), *The New American Poetry: 1945-1960*, Grove Press, New York, 1960.
- Allen, Donald–George F. Butterick, *The Postmoderns: The New American Poetry Revisited*, Grove Press, New York, 1982.
- Altieri, Charles, „From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics”, *boundary 2*, I., 1973/ tavasz, 605-641.
- Altieri, Charles, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1979.
- Altieri, Charles, *Postmodernism Now. Essays on Contemporaneity in the Arts*, Pennsylvania University Press, 1998.
- Boer, Charles, *Charles Olson in Connecticut*, Swallow Press, Chicago, 1975.
- Bové, Paul A., „Literary Postmodernism”, *Early Postmodernism. Foundational Essays*, Paul A. Bové (szerk.), Duke University Press, Durham and London, 1995. 1–16.
- Butterick, George F., „Charles Olson and the Postmodern Advance”, *Iowa Review* 11/4, 1980/ ősz, 4–27.
- Butterick, George F., (szerk. és bev.), *The Collected Poems of Charles Olson*, University of California Press, Berkeley, 1987, 675.
- Cech, John, „Olson Teaching”, *Maps* 4, 1971, 71–77.
- Christensen, Paul, „The Achievement of George Butterick”, *Sulfur*, 21, 1988/tél, 4–16.
- Conte, Joseph M., *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.
- Creeley, Robert (szerk.), *Charles Olson, Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.
- Creeley, Robert (szerk.), *Charles Olson. Selected Poems*, University of California Press, 1993.
- Davidson, Michael, „Charles Olson, *The Maximus Poems*, ed. George Butterick”, *Sulfur*, 9, 1984, 188–194.
- Derrida, Jacques, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”, *Helikon*, 1994/1–2, 21–35.
- Duberman, Martin, *Black Mountain: An Exploration in Community*, E. P. Dutton & Co., New York, 1972.
- Golding, Alan, *From Outlaw to Classic. Canons in American Poetry*, University of Wisconsin Press, 1995.
- Harris, Mary Emma, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1987.
- Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- Hoover, Paul (szerk.), *The Norton Anthology of Postmodern American Poetry*, Norton, New York, 1994.
- Jung, C. G.–C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology*, Pantheon, New York, 1949.
- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

- Matthiessen, F. O., *American Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1941.
- Maud, Ralph, *Charles Olson's Readings*, Southern Illinois University Press, 1996.
- Maud, Ralph, *WHAT DOES NOT CHANGE. The Significance of Charles Olson's „The Kingfishers”*, Associated University Presses, London, 1998.
- Miller, James E., Jr., *The American Quest for a Supreme Fiction. Whitman's Legacy in the Personal Lyric*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.
- Olson, Charles, *Additional Prose: A Bibliography on America, Proprioception & Other Notes & Essays*, - George F. Butterick (szerk.), Four Seasons Foundation, Bolinas, Calif., 1974.
- Olson, Charles, *Muthologos*, 1–2., Four Seasons Foundation, Bolinas, Calif., 1977.
- Olson, Charles, *The Special View of History*, Ann Charters (szerk.), Oyez, Berkeley, Calif., 1970.
- Olson, Charles, „Definitions by Undoings”, *boundary 2*, II, ősz, 1973/tél, 1974, 7–12.
- Olson, Charles–Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, vol. 3, Black Sparrow, Santa Rosa, 1981.
- Olson, Charles–Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, vol. 7, Black Sparrow, Santa Rosa, 1987.
- Olson, Charles–Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, vol. 8, Black Sparrow, Santa Rosa, 1987.
- Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1981.
- Paul, Sherman, *Olson's Push*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1987.
- Sellye, Catherine (szerk.), *Charles Olson & Ezra Pound. An Encounter at St. Elisabeth's*, Grossman Publishers, New York, 1975.