

Nyelvköltészet, Figyelemköltészet, gyászköltészet

Charles Bernstein verseiről

A Janus Pannonius Költészeti Nagydíjjal kitüntetett Charles Bernsteinről a következő általános megállapításokat tehetjük. Nyelvköltő, a nyelvre figyelő költő, figyelemköltő, gyászköltő; innovatív-kísérletező költő, aki ugyanakkor markáns poétikai és filozófiai hagyományokat is fölvállal. Egyúttal a határátlépések költője, aki filozofikus költeményeiben aktív együttírásra invitálja olvasóit, és nyelvi regiszterek sokaságát alkalmazza, miközben a saját és a mások szövegei közti határon keresztül lépve az allúziók által felidézett beszédmódok sokféleségével többszólamúvá teszi játékos-humoros verseinek nyelvi szövetét. A tudatra irányuló figyelem költőjeként, valamint a gyászköltészeti hagyomány folytatójaként a különleges tudatállapotok már-már egzakt leírását adja.

Tanulmányomban ezeket a megállapításokat veszem sorra, részletesen tárgyalva érvényességüket Bernstein poétikai felfogásában és költői gyakorlatában.

Nyelvköltészet, figyelemköltészet, a nyelvre figyelés költészete

Bernstein olyan poézis- és nyelvfelfogást vall magáénak, amely egészen Emily Dickinsonig vezethető vissza az amerikai költészetben. Eszerint a nyelv többet tud a beszélőnél, s ha ezt a többet a beszélő meg akarja tudni, akkor magát a nyelvet kell faggatnia: a nyelvnek ugyanis – mint egyik esszéjében írja – van emlékezete, s az meg is nyílnak a nyelvre figyelő költő előtt (BERNSTEIN 2011, 102). Számára a nyelv nem egyszerűen a költészet médiuma, hanem maga a tartalom, a költői megjelenítés tárgya – vagy ahogyan Robert Creeley fogalmaz egy magyar kötethez írt előszavában (CREELEY 2003, 10) –, a „világ elgondolásának” elsődleges formája. A nyelv soha nem mutatja a világot úgy, hogy közben önmaga ne látszódná. Ezért amikor a költő a világról beszél, akkor a nyelvről *is* beszél.

A figyelemköltészet amerikai hagyományának megújításáról van itt szó, de ez esetben a figyelem a nyelvre irányul. Nem véletlenül, hiszen Bernstein a nyelvről radikálisan gondolkodó filozófusok és költőelődök, valamint az örököseiknek tekinthető, ún. *language*-költők által kijelölt szellemi erőterben alkot immár több

mint négy évtizede, amely idő alatt több mint negyven verses- és esszékötete jelent meg.

A hetvenes években kezdett írni, az egyik akkor induló radikális csoportosulás tagjaként, amelynek később vezéralakja lett. A posztmodern kísérletező irányzatok és költői iskolák közül egyértelműen a nyelvköltőké tekinthető a legjelentősebbnek. Nevét a $L=A=N=G=U=A=G=E$ című folyóiratban (1980–1984) megfogalmazott sajátos nyelvfelfogásról kapta; hozadéka több mint kétszáz verses- és esszékötet, több tucat konferencia és több száz kritikai tanulmány.

Ehhez az irányzathoz, elsősorban pedig Bernstein nevéhez fűződik az elmúlt évtizedek legmarkánsabb poétikaelmélete, amely felvállalja – és egyúttal radikalizálja – a 20. század legjelentősebb avantgárd esztétikáit, a Black Mountain, az objektivisták és a beatek által képviselt költészet hagyományát. Ez a fölfogás fogalmazza meg újra és újra, hogy a nyelv nem az önkifejezés észrevétlen (és transzparens) eszköze, és nem is a kommunikációé – különben is, „a telefonkagyló mellé van téve”, írja Bernstein egyik versében, tehát senki nem hallja, amit mondunk (*The Lives of the Toll Takers*).¹

A nyelv minden tapasztalat és élmény forrása. Azzal, hogy a nyelvpoétika az alkotó figyelem tárgyának teszi meg a nyelvet, alapvetően fölértékeli azt. Ahhoz pedig, hogy a nyelvre irányuló figyelem ne hatoljon át a nyelv közegén, akár a fény az ablak üvegén, meg kell vonnia a nyelvtől annak üvegszerű átlátszóságát. Nem használva eszközként a nyelvet, a nyelvköltő nem is tekinti azt transzparens anyagnak, ily módon a nyelvköltészetben a költői figyelem tárgya nem az ablakon túli világ, hanem maga a nyelv.

A nyelvköltő feladata ekképp az, hogy láthatóvá és hallhatóvá tegye a nyelvi közeget: átlátszatlaná, amely nem a világ fényeit ereszti át, hanem – éppen tömörsége okán – a gondolatot és annak mozgását teszi láthatóvá. A költő mindezt sajátos eszközökkel éri el: mintha „megkopogtatná a nyelvet”, ahogyan Marjorie Perloff szellemesen fogalmaz (PERLOFF 1985, 221), és e kopogtatással megkeresné benne a sűrűsödéseket – mint a faszobrász, aki az anyagban megkeresi a csomókat, mielőtt a megmunkálásához hozzákezdene. A nyelvi anyag sűrűsödési helyei közt említi Bernstein a „tipograficitásokat” és „szintaxofóniát” (BERNSTEIN 1986, 73), vagyis a tipográfiai és szintaktikai félrecsúsított szerkezeteket. *Álló célpont* című verse bővelkedik az efféle anomáliákban: felrúgja a szintaxis és a szemantika minden lehetséges kombinációs szabályát éppúgy, mint a központosítás szokásrendjét:

¹Tanulmányomban angol címükkel említem azokat a verseket, amelyeknek nincs magyar fordításuk, míg a PEN Club által kiadott kötetben (BERNSTEIN, 2015) fordításban megjelent versekre a magyar címekkel hivatkozom.

Mint „hellók”, csikorgás, alufólia
 Nyomatékos zuhanás hallótávolságban
 Illetve az illetéktelenség pontján
 Vitathatatlanul kietlen területek,
 Alig érzékelhető gőg múlt, fűjt
 Levegőszigetek, elnézve, válaszok
 Ijesztenek, ijedt szemek.

[...]

Elérhető, benne és alapelvek a,

[...]

(Kőríz Imre ford.)

A két évtizeden át orvosi szövegek írásából (és szerkesztéséből) élő Bernstein általánosságban a diszráfizmus kifejezést használja azokra a helyekre, ahol a nyelvi szövet rosszul tapadt össze, vagyis ahol szintaktikailag, szemantikailag, morfológiailag vagy fonetikailag össze nem illő elemek kapcsolódnak egymáshoz. A diszráfikus passzusok alapvetően nem foglalhatók össze más szavakkal: nincs átfogalmazható jelentésük, narratív vagy lírai tartalmuk. Valóban nem is mások, mint „szavak aktualitása”, s a vers „tartalma” nem egyéb, mint az anyagszerű szavak összjátéka. Mint például a *Diszráfia* című vers.

[...] Hagyni

mindent, ami más, nem annyira feloldódni, mint
 elkeveredni a figyelmetlenség, a célterületként
 bekövetkező felfúvódás (szívárgáskorlátozó hely)
 horizontjában.

[...]

Harmóniától

átölelve, díszítéstől letaglózva

az álomsebész három lépés sántikál előre, két

lépést oldalra. „Akkoriban nem kellett

ordítania ahhoz, hogy érzelmes legyen?” Az agyag-

lábak egyenként válnak homokká, a szomorúság visszavonul.

Boldog a komplett kompflootta

(Kőríz Imre ford.)

A diszráfikus, vagyis a nyelv médiumát láthatóvá tévő helyek között található minden, ami nem megszokott, és minden, ami szabálytalan. „Lenyűgöz minden, ami megakaszt és kifürkészhetetlen” – fogalmaz Bernstein a magyar kötethez írt előszavában (BERNSTEIN 2015, 15). A szöveg – az orosz formalista poétika elveivel összhangban – „defamiliarizálja” az ismerőst, és „denaturalizálja” a termé-

szetést, eltávolítva, mintegy idegenné téve az anyanyelvet is. Mintha Proust híres aforizmáját ültetné át a gyakorlatba Bernstein, miszerint a szép könyvek nyelve szükségszerűen „idegen” (*„Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”* [PROUST 1971, 305]). Ezzel pedig észreveteti azt, ami azelőtt láthatatlan és észrevétlen volt. Bernstein azért alkot szójátékokat és más nyelvi anomáliákat, és azért üt szándékosan mellé a billentyűzeten, hogy a nyelv jól eldolgozott, sima anyagából előtűnjenek a csomók, göbök, göcsörtök – az irányjelzők, amelyek a nyelvből kibontható jelentések megtalálását segítik. A nyelvi csomókból származó „kisülések” valóban mintha felvillanyoznák ezeket a szövegeket. Akármilyen értelmetlennek tűnik ugyanis a nonszekvitur, a szójáték vagy a homonimasor, *valamilyen* értelem mindig kikerekedik belőle.

A Bernstein-féle vers nem önkifejezés, és nem is valamiféle (a nyelvtől függetlenül is létező) „mondanivaló” vagy „üzenet” kommunikálása; költészete nem „kommunikatív” és nem is „expresszív”. A poézis kommunikatív és expresszív funkciójáról kizárólag ironikusan szól, például a *Köszönöm, hogy köszönöd* című versben. Ez a szöveg nem „nehéz” – igaz, nem is mond semmit. Mellesleg, mint egyik esszéjében írja, a nehéz versek nehézségeivel való megküzdés nélkül nincs „hosszú távú esztétikai élmény” (BERNSTEIN 2011, 5). A prózai műfajok esetében nem is merül fel ez a fajta nehézség, írja Bernstein, hiszen ott az író a „világgal kezdi”, és megkeresi a hozzá illő szavakat. A költő azonban másként dolgozik: ahogyan a *Diszráfizmus* című versében olvashatjuk, a költő magával a nyelvvel, a szavakkal kezdi, és a bennük levő világot keresi meg.

Vagyis prózában a világgal kezdesz,
és megtalárod a megfelelő szavakat; a költészetben a szavakkal
kezdesz, és megtalárod bennük a világot.

(Kőríz Imre ford.)

Nyelvköltészetében tehát a költői „tartalom” nem kívülről „érkezik”, hanem magából a nyelvből fakad. Más szóval, a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideákat. Ekképp a nyelv már nem eszköze a kifejezésnek, hanem szubsztanciája. Így ír erről egyik esszéjében:

Téves az a fölfogás, miszerint a tudásnak, amely a nyelv része, lehet a nyelven kívül eső „tárgya” – miszerint a szavak inkább vonatkoznak valamiféle „transzcendentális jelöltekre”, mintsem egy nyelv részeit alkotnák, amely maga alkotja meg a jelentést az ő nyelvtana, szokásai, „közmegegyezései” segítségével. Egy nyelv elsajátítása nem a rajta kívül eső dolgok nevének megtanulását, azaz nem egyszerűen a „jelölőknek a jelöltekkel” való összepárosítást jelenti – mintha a jelöltek már eleve léteznének és mi csak az új nevüket tanulnánk meg... Nem, a nyelv bevezet minket egy/a világba, és mi azokon a szavakon és jelentéseken keresztül látjuk és értjük meg a világot,

amelyek ebben a kulturális beilleszkedési folyamatban jelennek meg. Ebben az értelemben saját konvencióink (nyelvtan, kódok, területiségek, mítoszok, szabályok, normák, kritériumok) válnak a természetünké (BERNSTEIN 1986, 171–172).

Nyelvi radikalizmus

Bernstein radikálisan újító költő: számára az újítás „esztétikai szükséglet” és egyben a legalapvetőbb emberi igény (BERNSTEIN 2011, 34–35). Az amerikai költészettörténet újító vonulatának folytatója, amely szerinte egészen Poe-ig megy vissza, aki *A műalkotás filozófiája* című esszéjében már 1846-ban az eredetiséget tette meg a versírás sarokkövének. Vagyis az innováció hagyományában kell Bernsteint értelmeznünk, aki egy interjúban így fogalmazott: „A hagyomány az újítások lenyomata. Az újítás a hagyományra adott válasz” (BERNSTEIN 2011, 228).

Innovatív nyelvköltészetében, amely különösen munkássága első évtizedeire jellemző, a versírás folyamatát a költői anyag, azaz maga a nyelv irányítása alá helyezi. A nyelvköltészet lényegéből fakadóan Bernstein radikális eszközökhöz folyamodik annak érdekében, hogy a nyelvet láthatóvá és érzékelhetővé tegye verseiben.

Költői nyelve tele van bizonytalanságokkal és többértelműségekkel, amit különböző eszközökkel ér el: új szavak megalkotásával, a mondatgrammatika szabályainak figyelmen kívül hagyásával, kihagyással, az ellipszisek nyomainak megjelenítésével, a szavak elemekre bontásával, hangzásbeli mutációval, szintaktikai kettőzéssel, és az ún. „beomlott mondat” (*imploded sentence*) alkalmazásával.

Új szavakat alkot, de neologizmusai általában olyan szavak, amelyek – bár nem léteznek az angol nyelvben – nagyon is angolosak, tehát *létezhetnének* (lásd erről PERLOFF 1985, 216–217). Izgatják a ritkán használt szavak, amelyek jelentését az anyanyelvi beszélő is többnyire kénytelen szótárban megkeresni. De szótárazást követelhet a gyakoribb szavak megértése is, hiszen ezeket gyakran az értelmező szótárban ötödikként vagy hatodikként megadott értelemben használja.

Bernstein egyaránt fejrúgja a szószemantika és a szintaxis szabályait: hol nem létező szavakat használ, hol nem létező mondatstruktúrákat alkot. Nonszensz verseiben általában betartja a szintaxis szabályait, de a mondatok csak szintaktikailag szabályosak: a darabjaira szedett szemantika és a nonszekviturok sora borzongató olvasási élményt nyújt (mint például a *The Italian Border of the Alps* című versben). De akár nonszensz-, akár nonszekvitur verseket ír, a jelentés nem referenciális: nem mutat a versen túli világra. Az igazság, írja *Palukaville* című versében, a szavakban van, és nem a referenciákban.

Kihagyásai és mondatainak töredezettsége a korai posztmodern költő, Charles Olson verseit idézik. Az elliptikus módszer Bernstein számára is a beszédnél gyorsabb gondolat regisztrálását, a belső folyamatok papírra vetett projekcióját

szolgálja. Az elliptikus sűrítés következtében kiesett mondatrészek gyakran szintaktikai kettőzéshez vezetnek. Mintha össze lennének tolvá a mondatok, és nem tudni, hogy bizonyos szavak egy korábbi szerkezet záró-, avagy egy új szerkezet nyitóelemei-e. A kihagyásokat vizuálisan is jelöli, így az üres helyek soha nem teljesen üresek: kitörölt vagy kiesett szavak nyomait őrzik. Az *Álló célpont* című versben például az elliptikus sűrítés alapvető mondatrészek kiiktatásához vezetett, s a szöveg a hiány nyomait is tartalmazza.

kimeríti
 a a
 nyitott arra
 hogy ,látja
 megduplázza
 pohár kell
 vannak arra
 hogy :ők
 ,az övé
 hogy az
 nézi, ott hagyja,
 napok, amelyek
 tette
 és a
 (Kőríz Imre ford.)

Gyakran előfordul, hogy az ellipszis a szavak elemekre bontásának a következménye. Bernstein azt sugallja, hogy nem a szó a legkisebb szemantikai egység, hanem a betű és a hang. Ezért alkalmaz szavakon belül is sortörést, ezért esnek szét a szavak szótagjaikra és betűikre, illetve ezért alkot pusztán betűk véletlenszerű kombinációjából-permutációjából új szemantikai egységeket (például az *Azoot d’Puund*, a *List Off* vagy a *Dea%r Fr~ie%d* című versekben).

A szavakat gyakran nem jelentésük, hanem hangzásuk szerint választja meg, egyaránt megsértve ezzel a jakobsoni kombinációs és szelekciós szabályokat – pontosabban úgy jár el, hogy a kombinációs tengelyen a szelekciós tengelyről inadekvát módon (szemantikájuk alapján) kiválasztott elemeket kapcsolja össze. Azt mondhatnánk, hogy a hangzáson változtatva formálja-alakítja egymásból az újabb és újabb szavakat, fonetikus mutációk sorát hozva létre. Nem ok nélkül teszi mindezt: a jó hangzás a költészet fontos „szolgáltatása”, írja egyik versében (*The Lives of the Toll Takers*).

Sajátos szintaxissal alkotja meg a költészetére jellemző „beomlott mondatot”, amely töredékes, asszociatív, ugráló, kumulatív, befejezetlen, „csomós” – és egyúttal élő, hiszen majdnem homonimája az angol *sentience* [„érző, érzékeny”] szónak,

mondja Bernstein. Ez a mondat nem követi az angol alany + állítmány + tárgy séma szerinti „kerek” angol mondat szintaktikai szabályait, amelyek Bernstein szerint inkább gátjai a saját gondolatok kialakulásának. Vagyis ezek a mondatok nem véletlenül rúgják fel az angol szintaxis szabályait, és látszólagos szabálytalanságukkal nem véletlenül vonják magukra – mint átlátszatlan közegre – az olvasó figyelmét

Egy elhagyatik minden csak szer
 Vagy az elképzelés kesztyűi, komolyan
 Célra törő vívótör, udvarias társaság
 Nagyjából egészében peremjellem,
 Jelentős mértékben, csészék és
 És rátér az üzletre, kezek
 (*Álló célpont*)

(Kőrözs Imre ford.)

Azzal ugyanis, hogy a költő egy meglévő nyelvtani paradigmába helyezi a szavak jelentésfüzéreit, korlátozza az aktuális jelentések megformálását. A beomlott mondatot a tökéletes mondatgrammatika „szintaktikai idealitása” helyett a mondatfelszín sorozatos megtörése és szakadása jellemzi – akárha az autó alatt beszakadt volna az út (BERNSTEIN 2014). A beomlott mondatokban írt versek megvonják az olvasótól a nyelvi megszokottság biztonságérzetét, és hidegzuhanyként hatva „térítik észhez” – amint erről *A klupszi lány* című versében ír:

A költészet akár egy ájulás, ezzel a különbséggel:
 ez észhez térít.

(Szkárosi Endre ford.)

És ahogy a nyelv nem hódol be a nyelvtan szabályainak, úgy a vers sem követ előre gyártott formát. Ezek az írások nem zárt formában írt, illetve zárlattal ellátott „műtárgyak”, hanem gyakran agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok és ugráló sorok együttese, amelyek formája nem valamiféle külső, absztrakt képletet követ, hanem belső rendje szerint alakul, organikusán. Erről a belső formáról ír a *Kicsattanás* című versben:

Ez a különbség igaz és
 való közt: az egyik durva
 körülmények pulpitisáról
 hirdeti magát, a másik formáját
 saját belső ereje adja.

(Gerevich András ford.)

Sehol egy rím, sehol egy hangzási vagy gondolati párhuzam; még metafora is alig-alig fordul elő. A *Vég nélküli úti cél* című vers zárósoraiban két költői alakzat tagadását fogalmazza meg: a hasonlatét és a metaforáét. Vagyis újabb tautológivá írja át a híres Gertrude Stein-i tételt („a rózsza: az rózsza: az rózsza”): a hasonlított *olyan*, mint a hasonló; a metafora tartalma (tenor) pedig *maga* a hordozó (vehiculum).

A szeretet olyan mint a
szeretet, a csecsemő, mint
a csecsemő, a jelentés,
mint az emlék, a fény,
mint a fény. Az út a
kitérő, a zseb meg varázs-
társoly, trükkal tele.
A felhő felhő, a történet
maga a történet, a dal
az dal és a harag
harag.

(Gerevich András ford.)

És a vers nem is metrikus, nem követ semmiféle ismert ritmikai képletet. A szabadvers ugyanis – mint *How Empty Is My Bread Pudding* című versében írja – nem a költészet egy fajtája, hanem a vers már érvénytelen korlátoktól való megszabadításának lehetősége. Hagyományos metrumú verset írni a 21. században egyébként is olyan, mint egy teniszhalón keresztül szeretkezni – fogalmaz egyik prózaverseiben, átírva Robert Frost ismert tételét (miszerint szabadverset írni olyan, mint háló nélkül teniszezni).

A szellemi hagyományok újjító átrendezése

Bernstein költészetében és poétikájában több markáns szellemi forrás is felismerhető, mindenekelőtt a nyelvről radikálisan gondolkodó Gertrude Stein és Ludwig Wittgenstein, valamint Charles Olson és Alfred North Whitehead hatása.

Bernstein jó tanítványa Gertrude Steinnek – nem véletlenül, hiszen diplomamunkáját is Steinről írta a Harvard Egyetemen. A *The Making of Americans* [Így készül az amerikai] című nagyszabású művét elemezte Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című munkájára alapozott elméleti keretben (témavezetője Stanley Cavell volt). Steintől többek között a szavak anyagszerűségének gondolatát sajátította el: ezt a jellemzőt nevezi „a nyelv dologszerűségének” (*stuffness of language*), amely csak akkor tűnik elő, ha ki van iktatva „a nyelv információs funkciójának a

szűrője” (BERNSTEIN 2011, 105).² Erről ír a *Kivi madár kivi fán* című versben: szavakkal ugyanúgy lehet játszani, mint babákkal, hiszen azokat – a William Carlos Williamstól tanult axióma („only the imagination is real”) értelmében – a képzelet valósággá alakítja. A vers pedig a lélek akrobatamutatványja.

A szabó más határt
 szab, szegélyt szeg, rojtot elhajít és a szavakat
 kimondva jöhet játék, babapúder,
 korcsolya és labda. Csak az elképzelt
 a valódi, harsona nem felhőzi
 be a lélek akrobatikus vers-
 zióit.

(G. István László fordítása)

Ezek a nyelvi egységek fizikai kiterjedéssel rendelkeznek, mozognak, csúszkálnak, ugrálnak – vagyis élnek, és a paradicsomi szózuhatag trópusi esőként áztatja el a költőt. Ezért történhet meg az, amiről Bernstein a *Sunsickness* című versében ír: „a névmás elcsúszik a banánon”. Éppen ezért nagy híve Bernstein a szóviccek mintájára gyártott összecsengéseknek, amelyeket „hangvicceknek” nevezhetnénk. Sőt ezért szorgalmazza a homofon versfordításokat, amelyekben a fordító pusztán a vers hangzó testére figyelve ülteti át a szöveget az egyik nyelvből a másikba (BERNSTEIN 2011, 201). De a nyelv anyag- vagy dologszerűségének megnyilvánulásaként értelmezhetők az írógépen vagy a szövegszerkesztőben szándékosan félreütött betűk (vagy ki nem javított félreütések) és általában a széteső-kificamodott tipográfia – a bernsteini „tipograficitások” – is, amelyek szintén a nyelv információs funkcióját kiiktatva fedik fel jelentésüket, és amelyek, akár a homonimák, seghethetnek „észhez téríteni” az embert (BERNSTEIN 1986, 73).

Bernstein részben Ludwig Wittgenstein hatására alakította ki a nyelvköltészet esztétikáját. A korábban idézett wittgensteini tételek – „a nyelv mint a gondolkodás hordozója”, „a nyelv mint átlátszatlan anyag”, az információtovábbítás nyelvi játékában nem részt vevő költészet – mellett Bernsteinnél megjelenik a privát nyelv és a privát szellemi folyamatok tagadásának wittgensteini tézise és a nyelvbe zártság gondolata is.

Bernstein ugyan azt írja, hogy „a költészet privát aktus publikus helyen” (BERNSTEIN 1986, 77), ám a bécsi–cambridge-i filozófus szellemében korántsem állítja, hogy a költészet azért privát aktus, mert „mindenki saját példánnyal rendelkezik” (WITTGENSTEIN 1998, §272), hanem mert egyszemélyes alkotás, amelyhez a vi-

² Valójában Wittgenstein a forrása annak a tételnek, miszerint a költészet feladata nem az, hogy információt továbbítson, illetve hogy részt vegyen „az információadás nyelvi játékában” (id. PERLOFF 2014, 109).

lág „privát meghallgatása”, valamiféle személyes „felfedezés és reveláció” szükséges (BERNSTEIN 1986, 77–78). A költészet privát volta tehát a személyes alkotói folyamatból adódik, ugyanakkor az alkotói folyamat kétszeresen is publikus: egyrészt a nyelv, másrészt a nyomtatott oldal, vagyis maga a fizikai hely nyilvánossága okán. Minthogy pedig a nyelv a gondolat hordozója, nemcsak a nyelv, de a gondolat – sőt, a többi szellemi folyamat – sem lehet privát. Másrészt a költészet nem is „önkifejezés”, állítja Bernstein, hanem a „jelentések vizsgálata vagy revelációja” – a „közös emberi alap felfedezése”. „Mert ami esetleg rejtett – idézi Wittgensteint –, az nem érdekel bennünket” (BERNSTEIN 1986, 83; WITTTGENSTEIN 1998, §126).

Sőt Bernstein nemhogy elfogadja Wittgenstein híres állítását, mely szerint „nyelvem határai világom határait jelentik” (WITTTGENSTEIN 2004, 56), hanem még azon is túllép. Amikor a gyermek elsajátítja a nyelvet, írja egyik esszéjében, azokat a fogalmakat (wittgensteini „határokat”) sajátítja el, amelyeken keresztül (illetve amelyeken belül) a világot látja. A nyelv és a világ kapcsolata nem abból áll, hogy a nyelv „kíséri” a gondolkodást, hanem hogy a nyelv maga a gondolkodás, így a nyelv tartalmazza és hordozza a világot. Ekképp „az őszinteség maga a nyelv szeretete: a nyelv elmondására való figyelem” (*Palukaville*).

Ehhez a gondolathoz kapcsolódóan Bernstein a következőket idézi Wittgensteintől: „Ha valamely nyelven gondolkodom, úgy a nyelvi kifejezés mellett nem lebegnek még »jelentések« is előttem; hanem a nyelv maga a gondolkodás hordozója” (WITTTGENSTEIN 1998, §329). A nyelv az a terep vagy az a tér, amelyen belül létrejön („megalkotódik”) a világ. Jelentések pedig, írja Bernstein, kizárólag a nyelven keresztül léphetnek be a világba (BERNSTEIN 1986, 61–62).

„Célom a költészettel, hogy megmutassam a légynek: benne van a palackban”, fogalmaz (BERNSTEIN 2015, 15), utalva Wittgenstein híres *bonmot*-jára, miszerint a filozófia feladata, hogy (a légynek) kiutat mutasson a palackból (WITTTGENSTEIN 1998, §309). Ezzel szemben a költészet tudja: nincs kiút, hiszen a világ maga a nyelv.

Az egyik legjelentősebb korai posztmodern költő, Charles Olson poétikájának számos eleme is felfedezhető Bernstein művészetében. Akár Olson, ő is a költői szöveg partikularitását hirdeti: a vers feladata az egyedi, a konkrét, a fizikai megragadása. „Olvass globálisan, írd lokálisan” – hangzik az ismert (feminista) szlogen átírása (BERNSTEIN 2011, 77). Az olsoni tétel szerint a belső élményt a maga közvetlenségében – szinte sürgősségében – kell papírra vetni, mielőtt az utólagos intellektualizáció végérvényesen leállítaná a gondolkodás folyamatát, és átlátható szerkezetté alakítaná – ez volna a „lokális írás”. A „lokálisan” író költő számára fontos, hogy – mint Robert Creeley fogalmaz Olson magyar kötetéhez írt előszavában – az „adott dolgok mögé nyomakodjon”, beengedje azokat értelmünkbe, s aztán kivetítse őket, „hogy mindez újrendeződjön, és újra megtalálja saját lehetőségeinek kútforrását”. Bernstein éppen azt teszi, amit – részben Creeley közvetítésével (aki a „gondolat kieresztéséről” ír ugyanitt) – Olsontól tanult: kiereszti

a gondolatot, kiveti, „mint a hálót, »hadd járja útját az elme«, amelyen távolra csak képességei, mégpedig a felismerés és válaszolás képességei nyúlnak” (CREELEY 2003, 12–13).

Bernstein a „saját útját járó” gondolkodás egyediségének megőrzésére tehát a kinetikus és a (szintén Olson-féle) projektív írást gyakorolja, amely gyors iramú, pergő, száguldó, és – minthogy gyakran nincs idő egész és kerek mondatokra – nyelvtani „hibáktól” sem mentes. Ez az agrammatikusság az ára annak, hogy a költészet a figyelem lenyomata – és egyúttal a világ folyamataiban való részvétel legintenzívebb formája is – legyen, és hogy a költő élményei és gondolatai már a szokásos fogalmi átalakítás *előtt* megjelenjenek a versben. Ez a költészet hasonlít az improvizációhoz és a tudatfolyamhoz, de különbözik is tőlük: gyakran a hangosan gondolkodó vagy magában beszélő ember gondolatait véljük hallani ezekben a versekben, mégpedig az azon melegében, megformálatlanul, utólagos átszerkesztés nélkül leírt gondolatok formájában. Ahogyan Olson *A projektív vers* című esszéjében írja:

MINDEN PERCEPCIÓNAK AZONNAL ÉS KÖZVETLENÜL EGY TOVÁBBI PERCEPCIÓHOZ KELL VEZETNIE. Ez pontosan azt jelenti, amit mond, azaz: minden ponton [...] előre kell jutni, mozogni kell, tartani kell a sebességet, az idegeket, az idegek sebességét, a percepciókat, a percepciók sebességét, a történéseket, a másodperc tört részének történéseit, az egész mindenséget, mozgásban kell tartani, milyen gyorsan csak bírod, polgártárs (OLSON 1967, 299).

Ez a költészet ekképp nemcsak a figyelem, de a reagálás legintenzívebb módja is, hiszen úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemléltőt sem a dolog szemlélésének folyamatától, sem a gondolatait szállító-hordozó nyelv folyamataitól, hanem éppen ezek részesévé teszi őt.

Bernstein ugyancsak az olsoni hagyományt követi, amikor a „mezőben való komponálás” módszerét alkalmazza. A gondolat ugrálását követő sortörések és a vizuálisan is értelmezhető mozgó sorok adják a vers erőterét: ez az a konkrét fizikai tér, amely egyaránt érintkezik az alkotással és az olvasással. A vers energiái így őrződnek meg a legjobban – hiszen, mint Olson írta: „A vers olyan energia, amely onnan, ahol a költő szerezte (többféle kauzációja lehet), a költemény révén, azon végigvonulva adódik át az olvasónak [...] minden pontján nagyfeszültségű energiaközpontnak-szerkezetnek kell lennie, és minden pontján energiát kell átadnia” (OLSON 1967, 298). A vers nem „duplázza meg” a világot, nem lenyomata annak vagy a költő élményeinek, és nem is „önkifejezés”, hanem a világ egy formája, kereke, hordozója, akár a nyelv. A mezőben komponáló költő a formát a „tartalomra” bízta. Hiszen, mint a projektív vers második axiómája – amelyet Bernstein számos esszéjében idéz, és számos versében idéz fel – kimondja: „A FORMA SOHASEM TÖBB, MINT A TARTALOM KITERJESZTÉSE” (OLSON 1967, 298) – azaz, ha a költő-

nek van mondanivalója, és megvan az energiája, hogy azt elmondja, akkor a forma jön magától. Nem létezhetnek előre kigondolt formák, privilegizált struktúrák – a 21. században nem lehet metrikus verseket írni. 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.

Végül néhány szót kell szólni az Alfred North Whitehead által képviselt gondolati hagyomány hatásáról. Tudjuk, a percepció soha nem független a kulturális és társadalmi paradigmáktól, sőt azok alakítják a látott képet. Tulajdonképpen maga a percepció is kogníciófüggő: általában, mint Goethe írja, „csak azt látjuk, amit ismerünk”. Más szóval: a nyelv és a kognitív struktúrák határozzák meg tekintetünk szem- vagy nagyítólencsáját. Whitehead szerint az észlelés során a fizikai testeket az elme látja el tulajdonságokkal, de ezek a tulajdonságok valójában nem részei a testeknek (WHITEHEAD 1952, 55). Ebből a csapdából pedig csak úgy törhet ki a költő, ha nem arról ír, amit amúgy is tud, hanem arról, amit nem tud. Ezt a tételt fogalmazza meg Bernstein a magyar olvasóhoz címzett előszavában: „Nem tudom, mit fogok mondani mindaddig, amíg ki nem mondom – és azt sem, hogyan fogom mondani, míg meg nem teszem.” A tudást ugyanis, mint Whitehead írja, nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztá figyelem révén, amely „megszüretlenül” fogja fel a körülöttünk levő dolgokat. Ezt a prekognitív észlelést nevezi Whitehead *prehenzió*nak (WHITEHEAD 1952, 67), amelynek megragadására számos radikális modernista és korai posztmodern – és az ő örökösükként fellépő Bernstein is – törekszik: nevezetesen, hogy a versírással prekognitív/prehenzív szinten kapcsolódjanak a világ folyamataiba.

A whiteheadi gondolkodás szerint ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamat – amelynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén képzelhető el. Úgy tűnik, a költészet – és általában a művészetek – sokáig csak e skála legvégső tartományában jelentek meg: ott, ahol a jelenségek „értelmet” nyernek. A radikális modernista és a korai posztmodern költészet, valamint a Bernstein-féle nyelvköltészet azonban a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés *elé* kíván menni, hogy az észlelés és a tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Bernstein gyakran agrammatikus mondatai, nemlineáris és nemnarratív költészete is ennek a prehenzív írásnak a kísérlete: a nyelv prekognitív dimenzióját igyekszik láthatóvá tenni, ahol még nem kapcsolódnak ismert fogalmak a megértendő tárgyhoz vagy folyamathoz.

Határátlépések költészete

Bernstein költészetében számos műfaji, beszédmódbeli és stílusbeli határátlépéssel találkozunk: eltűnik a különbség például vers és próza, hétköznapi és irodalmi nyelv között, mivel a szabadversek és a prózaversek szövetébe gyakran épít „idegen” anyagokat.

Rendre átlépi a költő és olvasója közti határokat is, amikor olyan új kapcsolatot alakít ki az olvasóval, amelyben elhalványul az írás és az olvasás közti különbség (erről [is] szól például a *The Lives of the Toll Takers* című verse). A költő számít olvasója aktív együttműködésére és alkotó-továbbíró olvasására – saját terminusa erre az olvasói magatartásra a *creative wreading*, amelyet talán „kreatív írvasásnak” fordíthatnánk (BERNSTEIN 2011, 43 skk.) –, amelyben az írás és az olvasás egyetlen megszakítatlan folyamat a költő és olvasója között. Vagyis olyan olvasást vár el, amikor a befogadó mintegy továbbírja a szöveget. Az író és az olvasó közötti együttműködés egyik terepe például a befejezetlen mondat, amelynek révén a többféle folytatás lehetősége többértelműséget eredményez, megjelenítve a nyelv „poliszemantikus” nyitottságát. De az allúziók értelmezése is (amelyről alább részletesen írok) kreatív együttírást eredményez, hiszen minden olvasó más és más utalást vesz észre, és azokat különbözőképpen fogja fel.

Bernstein műveiben elmosódik a határ filozófia és költészet között is: poézise alapvetően elméleti indíttatású, miközben esszéi költőiek. Egyik legismertebb szövege, az *Artifice of Absorption* (Az elmerülés leleménye, BERNSTEIN 2014) műfajilag nehezen meghatározható: verssorokba szedett esszének éppúgy nevezhetjük, mint elméleti-filozofikus költeménynek. Arról ír benne, hogy a nyelvköltők nem úgy ragadják meg az olvasót, ahogyan – mondjuk – egy izgalmas detektívregény: illúzió volna azt hinni, hogy az olvasó ez esetben is képes passzívan elmerülni a szövegben. Az olvasó ugyanis nem oldódik fel a műben: minthogy a nyelvköltészet rendre felhívja a figyelmet médiumának anyagszerűségére, az olvasó inkább az író mögül figyel, és aktívan konfrontálódik azzal, amit olvas. Bernstein versei gyakran teoretikus kérdések körül mozognak (például a referencia, a lírai én egysége, a nyelv tárgyszerűsége, a szavak taktilis volta), s számos elméletírót megidéznek (Freud, Wittgenstein, Cavell, Lacan, Lakoff, Beauvoir). Bernstein szerint „az elmélet nem más, mint a gyakorlat kiterjesztése” (idézi FREDMAN 1982, 152). Több költeménye – mint például a *Palukaville* – a kritikai próza inspirációjára született, megtermékenyítve az irodalomkritika diszkurzusát.

A beszédmódok többszólamúsága, posztmodern ekfrázis

Sajátos határátlépési formát képez Bernsteinnél a szöveg nyelvi regisztereinek heterogeneitása. „Végletes regiszterekben írok, gyakran egyetlen lélegzettel: az elragadtatottól a töredezettig, a kétségbeesettől a hisztérikuson át a mennyeien nyugalmasig, a szorongásostól a szétesettig, a mozgalmastól a tovatűnőig” – írja (BERNSTEIN 2015, 15). Az alkalmazott beszédmódok tekintetében versei valóban ritkán egyneműek – inkább váltogatják a diszkurzusokat a komolytól a komolykodón vagy a játékoson át a tragikusig. Leginkább idézett beszédmódokról van szó, vagyis a szövegek rejtett allúziókkal való megszórásáról, amikor is összemósódnak a létező (már megírt) és a születő (éppen íródó) szövegek, illetve más szerzők alkotásai és a saját szövegek.

Ez az önreflexivitás és szövegköziség egyik legáltalánosabb költői módszere, hiszen alig találni olyan verset, amely nem idéz, nem visszhangoz más, ismert vagy kevésbé ismert szöveget, szövegfoszlányt, *bonmot*-t, a magas kultúrából éppúgy, mint a populárisból. Nem véletlenül, hiszen Bernstein páratlanul művelt szerző, akinek fejében kitörölhetetlenül él mindaz, amit korábban olvasott, s a kellő pillanatban mintegy beugrik számára egy-egy sor Shakespeare-től, egy-egy kifejezés vagy szókapcsolat Emily Dickinsontól, Robert Frosttól, Wallace Stevens-től, Charles Olson-tól – vagy egy-egy közhelypanel, a hétköznapi nyelvből vett „kész” fordulat. Az ekfrázis különös, posztmodern változata ez, amikor is a költő mások szövegein keresztül ír, mások hangját mintegy szűrőként használva saját hangja erősítésére vagy tompítására. A diszkurzusok effajta ekfrázisszerű polifóniája a nyelv szövetének diszráfikus sűrűsödését-csomósodását vonja maga után – vagyis a beszédmódok többszólamúságával Bernstein saját vadonatúj módszert fejlesztett ki a költői nyelv „átlátszatlansági” helyeinek megsokszorozására, miközben a Steintől átvett klasszikus módszereket – köztük a korábban tárgyalt nyelvi félrecsúszásokat – is alkalmazza.

Valójában a modernista *objet trouvé* módszerének posztmodernizálásáról van szó, amennyiben az irodalmi utalásokat a mindannyiunkat körülvevő nyelvi világ talált tárgyaiként emeli be verseibe. Ezekkel a költői intertextusokkal kapcsolatban ír Perloff a „*déjà dit* örömeiről”. Mintha egy más testéből kioperált szervet ültetne be a költő, s bizonyítaná a blanchot-i tézist, mely szerint az újramondás valójában mindig „először mondás” (PERLOFF 2008, 277). A költő egy tágasabb és publikusabb kulturális térbe lép, érvel Perloff, amikor idéz vagy felidéz „már elhangzott” mondatokat, illetve az ekfrázis retorikai alakzata segítségével ismert vagy kevésbé ismert szövegeken „keresztül” fogalmaz (PERLOFF 2008, 257).

Mindkét esetre számos példát találhatunk Bernsteinnél. Az *All the Whiskey in Heaven* című kötetben (2010) például nemcsak a Black Mountain-költők (Olson, Duncan, Creeley) sorait villantja föl, hanem idézi vagy felidézi többek között Thomas Cole, Simone de Beauvoir, Janis Joplin, Ezra Pound, Pál apostol,

Villon, Shakespeare, Robert Frost, Szókratész, Bing Crosby, Marx, Machiavelli egy-egy sorát vagy gondolatát is. Az ekfrázisszerű, létező szövegeken „keresztül” történő írás legnyilvánvalóbb példáit nyújtják azok az „utánérzésekként” olvasható versek, amelyeket bevallottan más költők stílusában írt. A *Recalculating* című kötetben (2013) például egymás mellett szerepelnek a Thomas Campion-, Leevi Lehto-, Sylvia Plath-, Douglas Messerli-, Wallace Stevens-, Whitman- és Wordsworth-utánérzések, keveredve a fordításoknak nevezett darabokkal, amelyeket az átültetés nagy szabadsága miatt szintén tekinthetünk utánérzéseknek (Fernando Pessoa, Oszip Mandelstam, Régis Bonvicino, Velimir Hlebnyikov, Baudelaire, Victor Hugo, Apollinaire).

Bernsteinnél ez a halmozott szövegköziség mintha csak megerősítené a posztmodern költészet programmatikus referenciaellenességét, hiszen az utalások nem a külső világra vonatkoznak, hanem más szövegekre: hol a sajátjaira, hol máséira. Vagyis a szöveg más szövegekre referenciális, aminek következtében mindvégig nyelven vagy diszkurzuson belül marad. Az irodalmi kontextus egyre erőteljesebb beépítése miatt Perloff „irodalmi lírának” nevezi ezt az írásmódot, mivel ezeknek a verseknek már nemcsak a tartalma nyelvi, de a kontextusa is (PERLOFF, 2010, 86).

Az ekfrázisszerű intertextualitás egyúttal a sajátos bernsteini humor forrása is lesz. A közhelypanelek és a populáris kultúra más szövegfoszlányainak beépítése a komoly regiszterekben írt versekben kétségtelenül nagyot „csattan”. A „blue suede” szóösszetétel például minden olvasóban Elvis Presley-t idézi – csak hát *A klupszi lány* című versben nem cipőre, hanem pestisre vonatkozik a jelző („blue suede pestilence”). A szomszéd kertjéről szóló közhely hallatszik a „Reality is always greener” sor mögött (*Diszráfizmus*); hasonlóan, a közismert gyermekverset idézi a „There was an old lady who lived in a / zoo” sor (majd ennek további torzítása: „There was an old lady / who lives in a stew...” [*The Lives of the Toll Takers*]).

A többszólamú, ekfrázisszerű szövegköziség is a diszráfizmusok közé tartozik, hiszen itt szövegek találkozásából jönnek létre azok a nyelvi csomók, amelyekben fel-felvillannak a keresett igazságok. Ezért kedveli Bernstein is – akár a többi nyelvköltő – az aforizmákat, pontosabban az ismert aforizmák, axiómák, közmondások vagy szlogenek frappáns, ironikus-humoros, de mindig szellemes felülírását. Ezért olvassuk verseiben Jézus szavainak átíratát („Nehezebb a gazdag embernek verset olvasnia, mint / a vízilónak áriát énekelnie” [*Reveal Codes*]), Pál apostol közismert tételének efféle megcsavarását: „Lehet, hogy egy test vagyunk, de az halálbiztos, hogy nem vagyunk egy elme” (*The Lives of the Toll Takers*), vagy a posztstrukturalizmus egyik alaptételének különös kontextualizálását: „a zsidó: szövegeképződmény” (*Újratervezés*).

Az a nyelvi-kulturális humor, amely oly gyakran jelen van Bernstein írásai-ban, éppen aforizmaköltészetében a legszembeűnőbb. A magyar kötetben is szereplő *Háborús történet* című vers például szinte teljességében ilyen ekfrázisszerűen megcsavart-felülírt axiómákból áll – igaz, itt a szövegköziség nem a

humor forrása, hanem a tragikumé. Az *Idegen test élménye* című szövegen azért nevetünk, mert mindegyik mondat közhelyes idézet, „idegen test”, amelyekben rendre felismerjük az élete értelmét nyilvánosan (kibeszélőshow-kban, blogokban) „megtaláló” médiahős mondatait. A már többször idézett *How Empty Is My Bread Pudding* című prózavers halmozott-csavart aforizmái mintha egy teljes kultúrkört idéznének föl, szembesítve az olvasót a magától értetődőnek tekintett közhelyek tévedéseivel: a „Poetry is too important to be left to its own devices” Clemenceau mondatának („War is too important to be left to the generals”) alkalmazása a költészetre; a „Sometimes a cigar is just a symbol” mondat mögött Freud kitételét halljuk („Sometimes a cigar is just a cigar”) és a Magritte-féle pipát látjuk („Ceci n’est pas une pipe”); a „Two prosodies diverged in a striated field” Frost híres versét idézi fel („Two roads diverged in a yellow wood”); a „Make love not unilateralism” sor a hippimozgalom szlogenjét („Make love not war”); a „No man is a peninsula entire unto itself” John Donne híres sorát („No man is an island, entire of itself”); a „The pen is tinier than the sword” állítás pedig egy jól ismert közmondást („The pen is mightier than the sword”). És mindegyik csavar újabb és újabb kérdőjelet rajzol az olvasáskor felsejlő, eredeti állítás mellé.

A tudat figyelemköltészete, gyászköltészet

Az utóbbi másfél-két évtizedben új hang jelent meg Bernstein költészetében: a belső folyamatokra figyelő lírikus hangja, aki az intenzív élményeket precízen, objektíven, szinte távolságtartóan regisztrálja – vagyis anélkül, hogy a tradicionális „lírai én” pozíciójából ragadná meg ezeket a pillanatok. Inkább magát a lelkiállapotot igyekszik rögzíteni, függetlenül a szubjektumtól.

Bernstein ebben a tekintetben is Dickinson örökösének mondható, hiszen – akár a fájdalom 19. századi anatómusa és a tudat mélyrétegeinek kutatója – Bernstein is önmagától függetlenül, eltávolítva vizsgálja az öröm és a fájdalom eredetét, tárgyát és folyamatait, elsősorban a kogníció folyamatára és az élmény intenzitására koncentrálva. „A remény: tollas jószág; tolla: a veszteség” – írja a *Poems for Rehab* című versben, utalva a jól ismert dickinsoni definícióra. És akár a nagy elődöt, Bernsteint is a belső világban történő változások érdeklik: milyen folyamatok vezetnek bizonyos állapotokhoz, vagy fordítva: ezek az állapotok milyen folyamatokat eredményeznek.

A számos Dickinson-t idéző vers közül kiemelkedik a *Mérték* című, amelyben a dickinsoni „nagy fájdalom” tudatszintjeit bejárva térképezi fel a szörnyű veszteség megélésének módzatait, illetve az utóérzés változatait. A fájdalom őrzi a tudat határait, állandó vigyázállásban tartva a szenvedőt, egyúttal védve őt a tudatalatti támadásától, amely a sajnálat ködös útjaira terelhetné.

Különleges lelkiállapot a *Ricinusolaj* című vers tárgya is, amelyben sajátos költői egzakttsággal fogalmazza meg a szeretett személytől való elszakadás érzését. A költő önnön lelke keresésére indul, remélve, hogy a madárenekben meglelheti; de nem talál ott mást, mint gondolkodása árnyait. Tehetetlenül viseli, ahogyan betemetik a tenger hullámai, s egyre tovább süllyed, míg be nem fedí a remegő iszapréteg. Dallamtalanul vándorol, észlelve, hogy egyre távolabb kerülnek tőle a tudat egykori „kapcsolódásai”, és rádöbben: ezeket csak kölcsönbe kapta. Végül tudatának hajója megfeneklik a mélységben, és miközben énektől és fénytől egyaránt elszakad, a világegyetem sötét redői magukhoz ölelik a megtisztult lelket.

Bernstein nemcsak a tudati folyamatokat igyekszik pontosan felfogni és rögzíteni, de a tudati folyamatokhoz társuló nyelvi folyamatokat is. A *Campion stílusában* című versben például – amely egy régmúltbeli családi autótút boldog pillanatait idézi – mindegyik családtag hallhatóan nyilvánul meg: Susan beszél, Emma énekel és panaszkodik (kétszer is), Felix pedig szintén énekel. Ez a családi „összhangzat” – társulva a kívülről jövő harangzúgással – magának az örömmel az érzését állandósítja. Az öröm absztrakt fogalmának és nehezen megragadható tudatállapotának leírása konkrét auditív élmények segítségével történik. Már maga a versforma is zenei: a klasszikus balladastrófa ütemhangsúlyos verselése fedezhető fel benne, megszórva a Bernsteinnél ritka rímekkel. A ballada zenei műfaja közvetíti tehát azt az auditív emléket, amelynek tartalma a családtagok diszkurzív szólamainak interakciója. Ez az összhangzat adja azt a nyelvi tartalmat, amely az „érzés” és az „öröm” absztrakt fogalmainak megkülönböztetésére szolgál.

A lírai darabok közül kiemelkednek az elmúlt években született gyászversek, amelyek mind tematikailag, mind technikailag magukon viselik a halál talán legnagyobb amerikai lírikusának, Emily Dickinsonnak a hatását. A dickinsoni gyászversek a (szintén dickinsoni) figyelemköltészet egyik formája, amennyiben a költő itt is a belső folyamatokra figyel, és a veszteség és a fájdalom nagy lelki élményeit ragadja meg, azt sugallva, hogy a szeretett lény halála elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan.

Legutolsó, *Recalculating* (2013) című kötetében nagy számban találunk olyan elégiákat, amelyek a gyászoló tudatállapotának változásait követik nyomon. A költő küzd az emlékeivel, miközben az emlékezés és a felejtés párviadalát figyeli. „Ringass a feledésbe, sőt a feledékenységre”, kéri a holtat; „küldj el magadtól, soha ott sem voltam” (*If You Say Something, See Something*). A címben szereplő „újratervezés” a múlt törlésének lehetetlenségére vonatkozik. A fizikai környezet minden fájdalmas ingerét újabb büntetésként értelmezi (*Ma van életed utolsó napja mostanáig*), és minden újabb nap csak újabb letöltendő büntetés, amely meghosszabbítja magányát és lelki vakságát (*Time Served*). A gyászoló töredezett mondatokban beszél, a bernsteini beomlott mondatokban, mivel szabályos mondatokkal képtelenség volna a fel-feltörő érzelemfoslányok megragadása. Ezért van tele például a *Charon's Boat* nonszekviturokkal, nyelvi önreflexiókkal, befejezetlen mondatokkal;

ezért enged a szavak hangzása hívásának a korrekt jelentésbeli kapcsolódások helyett a *Synchronicity All Over Again* című versben.

A halál végérvényessége a témája a *Ma van életed utolsó napja mostanáig* című költeménynek. A cím egy jól ismert kifejezést fordít meg („Today is the first day of the rest of your life”), majd a verssorok Sydney Pollack filmjét, T. S. Eliot, W. H. Auden és Robert Duncan sorait idézik fel. Akárha kánont hallanánk: Bernstein a maga szólamával az elődök és a kortársak kórusába kapcsolódik. E gazdag szövegköziség funkciója mintha kettős volna. Egyrészt tompítani igyekszik a lírikus-elégikus hangot, megvonva a szenvedő „lírai éntől” fájdalom egyediségének, különösségének az érzését, másrészt a maga szenvedéscélját mintegy a közös kosárba téve gazdagítja a gyász tudatállapotának irodalmát, és egyúttal erősíti a fájdalomkórus hangját.

A kötet címadó verse, az *Újratervelés* két diszkurzust ütköztet a gyász munka lefolytatása során: egyrészt jelen van a bernsteini aforizmaköltészet beszédmódja, másrészt áthallhatók Dickinson gyászverseinek ismert szövegfoszlányai. Az introspekció, a tudat inspekciója teljes racionalitással történik, és a racionális elme tapasztalataiból leszűrt racionális konklúzió felvillantja az emlékekkel teljes múlt megőrzésének lehetőségét.

Emmára gondolok, elképzelt világunkban egy jeges sziklán mászik és végzetesen rosszul lép – ott, ahol azelőtt könnyedén lépdelt volna –, azután lezuhan. Úgy képelem, még mindig szabadesésben van, de közben nagyon jól tudom, hogy a földnek csapódott.

A legnehezebb nem visszanézni – végeláthatatlan *ha csak akkorok*, hivatlan *mi lett volnák*. Amivel élek, az nem az előre tudás, hanem a következmények; bár tudtam volna előre – s most szenvedek a nemtudás következményeitől.

Miután Emma meghalt, nem bírtam a fényképeit nézegetni – pedig sok van, mert annyi önarcképet csinált. Úgy éreztem, mindegyik kép hazudik – amit a létezéséről, miközben elment. Ma már tudom, hogy ezeket a fotókat hagyta nekem – hogy jelen legyen a számomra, ahogyan a kísértett és kísértő művek vannak jelen.

Annai mindent, amit el sem tudunk képzelni, kénytelenek vagyunk elszenvadni. De elképzelni még akkor sem tudjuk.

(Bollobás Enikő ford.)

Úgy tűnik, a tudás és a képzelet más és más tartalmakkal bír, s a gyászoló feladata az, hogy ezeket a tartalmakat összhangba hozza egymással, vagyis megvalósítsa a tudás képzeleti megélését. Mindeközben a fájdalom sötét dickinsoni labirintusába zárva zajlik a küzdelem a nagy belső sötétséggel.

Minden nap kevesebbet tudok, mint előtte. Azt mondják, tanulsz az ilyen élményekből; de én nem vágyom efféle tudásra, és számomra az ilyen élmények nem hoznak gyümölcsöt, csak hamvakat. Nem tudok, és nem is akarok „gyógyulni”; talán csak tovább élni fogyatékaim erejének teljében, együtt élni a megtörtiséggel, amely nem szokható, *a sötétben*.

(Bollobás Enikő ford.)

Akár Dickinsonnál, Bernsteinnél is megjelenik a nyelvi és metafizikai sötétségben botorkáló, majd ebből a botorkálásból tudást merítő ember víziója.

Annyira hozzászoktam a sötéthez, hogy el sem tudom képzelni, hogy létezik más is, mint árnyak.

A legsötétebb mindig az éjszaka. Ezt a sötétséget nem érheti a nappal.

(Bollobás Enikő ford.)

A Dickinson-áthallás egyértelmű mindkét állításban – az olvasónak eszébe jutnak a „Hozzászokunk a Sötéthez / Mikor a fényt kioltják” és „a Sötétség első szelete a legsűrűbb [...] – Azután a Fény felremeg” sorok, amelyek szerint a halál elfogadásához a sötétség elfogadása, a halál megismeréséhez pedig a sötétség megszokása szükséges.

Akár a 19. századi előd, Bernstein is azt vallja, hogy a metafizikai sötétség nem fogható föl és nem közvetíthető más módon, mint nyelvi sötétségekkel: diszráfizmusok, nyelvi sűrűsödési helyek és beomlott mondatok formájában, amelyek a megismerési folyamat előtti (*whiteheadi*) „prehenzív” megragadásra szolgálnak. Ám Dickinsonnal ellentétben Bernstein nem hiszi, hogy a „Sötétségnek” csak az első szelete sűrű, vagy hogy egyszer majd a „Fény felremeg”. Számára a Sötétség és a Fény soha nem találkozhatnak egymással. A gyászoló csak abban reménykedhet, hogy miközben a sötétségben araszolva tapogatózik, lassan látni kezd, valamiféle dickinsoni belső látásra téve szert. Jóllehet nem kérte a veszteségek és az azokat követő nagy lelki sötétségek hozta tudást, alkalmazkodik a sötéthez, és az költői nyelvét immár arra használja, hogy kimerészkedjen az ismeretlenbe – a külső és a belső világ, valamint a fizikai és a metafizikai nagy ismeretlenébe.

Bibliográfia

- BERNSTEIN, Charles (2014), *Artifice of Absorption*, Buffalo, N.Y., EPC Digital Library. <http://epc.buffalo.edu/authors/bernststein/books/artifice/AA-contents.html>
- BERNSTEIN, Charles (2011), *Attack of the Difficult Poems*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BERNSTEIN, Charles (2015), *Beomlott mondatok*, ford. BOLLOBÁS Enikő – GEREVICH András – G. ISTVÁN László – KŐRIZS Imre – SZKÁROSI Endre – SZŐCS Géza, Budapest, PEN Club – Pluralica.
- BERNSTEIN, Charles (1986), *Content's Dream – Essays 1975–1984*, Los Angeles, Sun and Moon Press.
- CREELEY, Robert (2003), Előszó Charles Olson első magyar kötetéhez, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Semmi egyéb a nemzet, mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szőcs Géza, Budapest, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Kolozsvár, Qui Te Quint Kiadó, 9–14.
- FREDMAN, Stephen (1982), *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLSON, Charles (1967), A projektív vers, ford. SZILÁGYI Tibor, in SÜKÖSD Mihály (szerk.), *Üvöltés – Vallomások a beat-nemzedékről*, Budapest, Európa, 297–310.
- PERLOFF, Marjorie (1985), *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PERLOFF, Marjorie (2008), *The Pleasures of the Déjà Dit – Citation, Intertext, and Ekphrasis in Recent Experimental Poetry*, in Craig DWORKIN (szerk.), *The Consequences of Innovation – 21st Century Poetics*, New York, Roof Books, 66–89.
- PERLOFF, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius – Poetry by Other Means*, Chicago, The University of Chicago Press.
- PERLOFF, Marjorie (2014), Wittgenstein's Shakespeare, in Giovanni CIANCI – Caroline PATEY (szerk.), *Will the Modernist. Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, Oxford, Peter Lang, 107–124.
- PROUST, Marcel (1971), Notes sur la littérature et la critique, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 209–312.
- WHITEHEAD, Alfred North (1952), *Science and the Modern World*, New York, Macmillan Company.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1998), *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2004), *Logikai-filozófiai értekezés – Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Atlantisz.