

# HAGYOMÁNY ÉS INNOVÁCIÓ A MAGYAR ÉS A VILÁGIRODALOMBAN

Szerkesztette  
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Budapest, 2020

BOLLOBÁS ENIKŐ

## Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe

A 20. századi amerikai költészet újító hagyományait két nagy nemzedék hozta létre: az Ezra Pound köré tömörülő modernista generáció és a Pound hatására induló, de tőle hamarosan függetlenedő Charles Olson-féle posztmodern nemzedék. Erről ír Allen Ginsberg, amikor két „nehézsúlyú hatást” említ, Poundét és Olsonét (GINSBERG 1980:12–13); így vélekedik a legendás szerkesztőpár, Donald M. Allen és Warren Tallman is, akik szerint „az új” két hullámban köszöntött a 20. századi amerikai költészetre, 1912 után Pound, 1945 után Olson révén (ALLEN – TALLMAN 1973: ix). Az újító-kísérletező hagyomány Jerome Rothenberg és George Quasha szerint is kétszer tör a felszínre a 20. században, a húszas években Pound körül, és az ötvenes években Olson és Ginsberg körül (ROTHENBERG – QUASHA 1974: xxix). A Pound – Olson hagyomány a 20. századi amerikai költészet legmarkánsabb vonulata, és magába foglalja az avantgárd esztétikákat, így a radikális modernistákon túl a Black Mountain, az objektivisták és a *beatek*, valamint a nyelvköltők által képviselt költészet hagyományát.

A radikális újítók örökségét folytató költők közül talán Susan Howe-ról mondható el leginkább, hogy nemcsak örököse, de megújítója is ennek a két egymásba fonódó áramlatnak. Megítélésem szerint legalább három területen vállalja fel és alakítja át a Pound és Olson nevéhez köthető – és gyökereivel több tekintetben még Dickinsonhoz is visszanyúló – radikális költői hagyományt. Először a történelmet és a történelmi dokumentumokat a poézis természetes részévé emeli, és az örökölt szemléletet meghaladva elfeledett és marginalizált (és túlnyomórészt női) szereplőket von be történetírásába, amelyet emiatt „revizionistának” titulál a kritika. Másodszer olyan költői diszkurzust alkot, amelyet nem a lírai szubjektum szervez; mi több, nemcsak az elbeszélő Én líraszervező potenciálját veti el, de az elődök innovatív felfogásán túllépve sajátos újításaival (amelyeket a későbbiekben topik-komment csereként és diszkurzív szűrőként írok le) még az önéletrajzi narratívából is kiiktatja a lírai Ént. Harmadszor a poundi és olsoni térkompozíciót radikalizálva felszabadítja verseit mind a tipográfia, mind a grammatika normatív kontrollja alól, s olyan szöveget ír, amelyben a természeti vadonhoz hasonlóan egy „hódítás előtti” állapot tükröződik – azzal a különbséggel, hogy itt a hódítás nem az amerikai telepések „civilizáló” gesztusát jelenti, hanem a nyelvi és fogalmi

rendszerézést. A természeti vadonnak ezt a diszkurzív megfelelőjét hívom vadszövegnek, amely nemcsak a vers térbeli és grammatikai rendezését megelőző állapotát igyekszik rögzíteni, de a fogalomalkotás előtti állapotot is, amit – Olson terminusát kissé módosítva – fogalmi apokatasztaszisznak nevezek. Tanulmányomat e három újító kísérlet bemutatásának szentelem.

## 1. Történelem és poézis

Howe-t mindenekelőtt revizionista történelemszemlélete köti ahhoz a Pound munkásságában gyökerező hagyományhoz, amelyet azután Olson posztmodernizált, amikor hosszúverseiben helyet biztosított az – elsősorban helytörténeti – dokumentumoknak. Howe ezt a módszert eleveníti föl, egyúttal számos tekintetben meg is újítja az elődöktől örökölt történelemkezelést, így – mint Ming-Qian Ma összegzi – a történelem és a költészet összeolvasztásában; a genderszempont érvényesítésében, amivel a személyében őt is érintő sérelmeket a kívülálló objektív hangján képes előadni; végül a költészet mint a történelem ellendiszkurzusának megteremtésével, amivel mintegy a költészet bírósága elé citálja a történelmet (MA 1994: 717–718). „Ha a történelem a túlélők feljegyzése, akkor a költészet a többi hang menedéke” – írja Howe a *The Birth-mark* [Az anyajegy, 1993]<sup>1</sup> című kötetben (HOWE 1993a: 47). Ebben a szellemben lesz költészetének nagy témája a történelem, mégpedig annak a sötét túloldala, ahol a névtelenek találhatók. William Carlos Williams egyik mondatát átírva az *In the American Grain* [Amerika póruisaiban, 1925] című könyvből („szeretném finoman fölemelni sírjuktól a halott indiánokat”) Howe a következőként fogalmaz: „Szeretném a történelem sötét oldaláról gyengéden fölemelni a névtelen, semmibe vett és beszédre, megszólalásra képtelen hangokat” (HOWE 2002: 14).

Számos kötetében a 17. századi gyarmatosítás történeteire nyúl vissza, és elsősorban a nagy amerikai narratívákból kimaradt személyeket írja vissza a történetekbe, köztük az elfeledett szereplőket, nő-voltuk miatt a történelem margójára szorult személyeket és a historiográfiai nyomokat nem hagyó családi ősöket. Személyes hőseinek tekinti az antinomiánus Anne Hutchinsont és az indiánfogságba esett Mary Rowlandson, akik szerinte éppen leigázhatatlan voltuk miatt zuhantak ki a nagy amerikai vadon leigázásának történetéből, és most a vadság és a megszelídíthetlenség képviselőiként jelennek meg költészetében.

<sup>1</sup> Howe kötetének első említésekor megadom az eredeti címet, zárójelben a magyar fordítással és kiadási évszámmal; a kötetek további említésekor csak az angol címmel utalok rájuk.

### 1.1. Nőtörténelem

Howe egyik elsődleges feladatának tartja a történetírás elhallgatásainak feltárását. Nőtörténelmi revíziójának legjelentősebb példái közé tartozik az *Articulation of Sound Forms in Time* [Hangformák artikulációja az időben, 1987] és a *The Birth-mark*. Előbbi verseskötet, amelynek témája az amerikai vadon hódítása (mindkét értelemben: *genitivus subjectivusként* és *genitivus objektivusként* egyaránt), utóbbi költői esszé, melynek középpontjában az antinomiánus Anne Hutchinson, az indián fogságot elbeszélő Mary Rowlandson és a költő Emily Dickinson áll. Hutchinsont, az 1637-es antinomiánus per fővádlottját a nyelv miatt és nyelv által való kiközösítés nagy történelmi példajaként tárgyalja, Rowlandson kapcsán pedig a törvénytisztelő puritán asszony alakján keresztül mutatja be az ismeretlen Másikra való nyitottság és az azzal való interakció képességét. Howe számára különösen fontos az a tény, amelyre Patricia Caldwell hívja fel a figyelmet: a doktriner beszédet követelő John Winthrop kormányzó Hutchinson legnagyobb bűnét a vallásos meggyőződésből fakadó lelkesült beszédében látta, vagyis az antinomiánus per valójában a nyelvről szólt. Az asszony elűzetése elkerülhetetlen volt, hiszen a puritán közösség nem tűrhette Hutchinson alternatív nyelvét, szubverzív nyelvi viselkedését. A fennmaradt bírósági jegyzőkönyvekből jól látható, hogy a vádlott rejtélyes megfogalmazásokban, kétértelműségekhez folyamodva szól bíráihoz, amivel a doktriner puritanizmust alapjaiban ingatja meg (CALDWELL 1976: 347–348).

Howe női történelmi revíziójának sajátos esetét képezik azok az írásai, amelyekkel Dickinson újraértelmezéséhez járult hozzá, dokumentumokkal cáfolva a kanonizálók számos állítását. Három munkájával is tisztelg a 19. századi radikális költő emléke előtt: a *My Emily Dickinson* [Az én Emily Dickinsonom, 1985] című esszékötetével, a *The Birth-mark* Dickinson-fejezetével, valamint Dickinson nemrégiben felfedezett borítékverseinek faksimile kiadásával, amelyet *Gorgeous Nothings* [Csodálatos semmiségek, 2003] címmel jelentetett meg. Ezekkel a poétikai indíttatású kritikai szövegeivel a Dickinson-filológia és -kritika alapjait írja át, hiszen rávilágít Dickinson excentrikus tipográfiájának jelentőségére, a nyelvbe vetett, már-már avantgárd bizalmára, ill. a vizualitásnak a versek fizikai felületén működő jelölőrendszerére.

Anne Hutchinson, Mary Rowlandson és Emily Dickinson mellett Howe középponti helyet biztosít műveiben többek között Stellának, Cordeliának és Mária Magdolnának, akik egy-egy erős férfi (Swift, Lear, Jézus) mellett a rejtélyes Másik voltak – a sötétség, a vadság, az ismeretlenség megjelenítői –, s akik éppen idegenségük és megismerhetetlenségük miatt lettek kizárva a történelmi, irodalmi és vallási szövegekből. Erről a történelmi likvidációs folyamatról szól a *The Liberties* [Szabadságok, 1983] című kollázsvers legelső része (*Fragments from a Liquidation* [Töredékek egy megsemmisítésből]), amelyet két könyv követ: az első középponti szereplője a Jonathan Swift társaként ismert Stella, míg a második tengelyében

Lear legkisebbik lánya, Cordelia áll. Mint Howe a bevezetőben megjegyzi, vissza kívánja hozni e két nő alakját a történelem sötét oldaláról, hogy ne essenek ki örökre az irodalmi és történelmi múltból (HOWE 2002: 14).

A helynek nagy jelentőséget tulajdonító költő Dublinba helyezi a *Book of Stella* [Stella könyve] eseményeit, pontosabban Dublin délnyugati, The Liberties [Szabadságok] nevű negyedébe, ahol a Swift és Stella nyughelyül szolgáló Szent Patrick katedrális is áll. Elsősorban az ír mesék és történetek elbeszélése révén reméli, hogy kiszabadíthatja a nőt a Swift-legenda börtönéből azzal, hogy hangot ad neki azok után, hogy Swift megsemmisítette a leveleit. A *light flickers in the rigging* [fény vibrál a vitorlákön] kezdetű versben például az ír mesevilágban oly fontos madármetaforát alkalmazza Stellára, akinek szárnyát szegte Swift azzal, hogy magához ragadta a lány életének irányítását. A vers a *swift* szó jelentésének eltulajdonításával a lányt nevezi gyorsnak, „lelke fürgeségére” utalva, miközben ezt a madármotívumot a versek vizuális formájában, vagyis sortördelésében is megjeleníti (lásd erről MONTGOMERY 2010: 7). Howe a gyorsröptű madárként megjelenített lány karakterjegyeinek leírásába bevonja az Ikarusz-legenda ír változatát, amint az James Joyce Ifjúkori önarckép (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) című könyvében megjelenik.<sup>2</sup> Az inga visszatérő toposza pedig, mint Janeth Ruth Falon rámutat, egyaránt vonatkozik Stellára, Swiftre (aki egyik levelében az inga oda-vissza mozgásával írta le Dublin és London közötti útjait) és Howe-ra (aki anyja révén erős ír identitással bír, s mint egyik interjújában fogalmaz, „lelke polgárháborújában” Írország és az Egyesült Államok vonzásában él – FALON 1989: 37).

A fikció felé fordul a Cordeliának szentelt versben (*Book of Cordelia* [Cordelia könyve]), mégpedig egy olyan fiktív karakter felé, akinek a hangját a Stelláéhoz hasonlóan nem hallani. Stephen-Paul Martin úgy fogalmaz, hogy itt Howe a „patriarchátus puszta országában csapdába esett, elnyomott női tudatosság portréját adja” (MARTIN 1988: 168), Rachel Blau DuPlessis szerint pedig Howe „Cordelia néma nyelvét találta meg” ebben a versben (DUPLESSIS 1990: 132). Vagyis azt a különleges feladatot vállalta a költő, hogy a némaság hangjait szólaltatja meg – azokat a hangokat, amelyeket az őket elhallgattató szeretett férfiak nem engedtek artikulálódni.

A némaság a témája a kötetet záró egyfelvonásosnak is, *God's Spies* [Isten kémei], melyben Howe átírja a némaság és az önfeladás *Lear király*beli értelmezését (miszerint a passzivitás az önként vállalt fogság velejárója), és helyette Mózes kül-

<sup>2</sup> Tanulmányomban a címek jelölésében megkülönböztetem a lefordított és le nem fordított műveket. Abban az esetben, ha a szöveg magyar fordításban megjelent, első említéskor a dőlt betűvel szedett magyar cím után zárójelben következnek a szintén dőlt betűvel szedett angol cím – pl. *Ifjúkori önarckép* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) –, majd későbbi említések csak a magyar címmel utalok a műre. A le nem fordított művek esetében előbb az angol címet adom meg dőlt betűvel, majd szögletes zárójelben a cím magyar fordítását, álló betűvel szedve – pl. *God's Spies* [Isten kémei] –; későbbi említések csak az angol címet használom.

dötteinek tekinti Stellát és Cordeliát, akiknek az a feladatuk, hogy „kikémleljék Kánaán országát” (Szám. 13,17), s ezzel előfutárok legyenek. Cordeliát és Stellát férfiak ítélték némaságra, megfosztva őket személyiségüktől is, ám rokon sorsukat felismerve most ezek a nők egymásra hangolódnak: beszédmódjuk hasonló, ezért egymás mondatait befejezik, és a darab egyik jelenetében egyetlen beszélő szubjektummá olvadnak össze (pl. HOWE 2002: 187–188). Howe az olyan két-férfi-szereplős színdarabok és regények alternatíváját nyújtja ebben a két nőt és (mellékszereplőként) Swift szellemét felvonultató darabban, mint pl. a *Godot-ra várva* (*Waiting for Godot*) vagy a *Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*), miközben beszédmódja is egyre nyilvánvalóbban beckett-i (nemcsak a *God* szótag/szó cím-beli jelenléte, a rövid mondatok és a Beckett-áthallások miatt, de a ki nem mondott vagy sejtetett jelentések nagy hangsúlya miatt is). Az elhallgatások mellett így különös jelentőséget kap az a kevés sor, amit Stella valóban leírt; Howe ezért reprodukálja teljes egészében Stella írását, mellyel Swiftet köszöntötte születésnapján 1721-ben (190–191). Ez a Stellától fennmaradt ritka írások egyike, melynek utolsó négy sorát, mint Douglas Barbour rámutat, Swift az összes kapott köszöntő közül a legjobbnak tartotta (BARBOUR 2001: 251). Stella egy másik szöveget is elmond, mégpedig Yeatsnek egy versét, melyet pedáns iskoláslánycént vigyázállásban szaval el, miközben Swift szelleme hangtalan tátogással követi a szavakat, jelezve, hogy ő adta a szavakat Stella (és Yeats) szájába (BACK 2002: 90). A darab végére – mint Howe műveiben oly gyakran – szétesik a nyelv, mintha meghibásodna a szerkezete. George F. Butterick szellemes meglátását kölcsönvéve elmondhatjuk, hogy Howe itt is megmutatja különleges képességét arra, hogy beszélő vagy lírai Énként kitörölje magát a sorokból, miközben szétszórja magát a versben (BUTTERICK 1987: 314).

Mária Magdolna újragondolt és átértelmezett történetét helyezi a *The Nonconformist's Memorial* [A nonkonformista emlékműve, 1990] (Howe 1993b) előterébe, melynek háttérét a negyedik evangélista, János szövege alkotja. Egyik középponti trópusa az üres sír, amelyről János evangéliumának 20. szakaszában van szó. Mária Magdolna volt az első, aki kimenvén a sírhoz látta, hogy az Úr teste nincs ott. És szintén Mária Magdolna volt az első, akinek Jézus megjelent, és akinek feladatául adta, hogy hírül vigye a feltámadást a tanítványoknak. „Láttam az Urat” (Jn. 21,18), mondta nekik, még mielőtt önekik megjelent volna Jézus. A sír előtt álló és a fájdalomtól meggyötört Mária Magdolna ugyan az evangélium főszereplőéhez, Jézushoz és a tanítványokhoz képest kívülálló, ám a nagy veszteséget mégis primérből él meg, mint a tanítványok. Rajongó szeretetének Jézus gátat is szab, mikor azt mondja neki: „Ne tarts föl engem” (a Szent István Társulat 1967-es kiadásában), ill. „Engedj!” (a Szent István Társulat 1973-as modernizáló újrafordításában) (Jn. 20,17). Vagyis Jézus arra biztatja az asszonyt, hogy a teljes személyiségével megélt szeretetét és a szintén teljes személyiségével megélt gyászát érzelmi függetlenséggé váltsa föl, és immár ne az egykori halandót szeresse, hanem

a feltámadt Krisztust, aki beteljesíti az Atya ígérését. Ekként maga Krisztus buzdítja első tanúját arra, hogy belső átalakulásával szolgálja az Urat. Ezt a függetlenedést éli meg és követi nyomon Howe, amikor, mint Rachel Tzvia Back rámutat, önmagát kiszabadítva a költői konvenciók béklyóiból, saját egyéni választásait járja be (BACK 2002: 165).

A *Pythagorean Silence* [Pythagoreus csönd, 1982] című kötet rövid Daphne-verse nagyszerű példája annak a módszernek, amellyel Howe nemcsak a történelmi és fiktív, de a mitológiai nőalakoknak is igazságot szolgáltat. A szöveg az ovidiusi átváltozástörténetre utal, amikor is Apollón szerelmi ostromát elhárítandó Daphne babérfává változik. Montgomery különleges püthagoraszi átmenetet fedez fel a versben, a lélekvándorlás esetét (MONTGOMERY 2010: 61). Ráadásul Daphné nemcsak fává változik, de költővé is, hiszen míg Ovidiusnál Daphné Apollón lantjának díszje lesz – „Ott díszlesz, tudd meg, örökké, / fűrtjeimen, te babér, díszíted a lantom, a tegzem” (Devecseri Gábor ford.) –, addig Howe-nál Daphne maga kapja meg a lantot és az íjat. Vagyis a Daphné fűrtjeivel díszített lant magát az átváltozót szolgálja, aki Apollóntól még költő voltát is eltulajdonítja. Számos tematikus előzményével együtt – köztük Ezra Pound *The Tree* [A fa] és *Fiatal lány* [A Girl], H. D., *The Garden* [A kert] és Robert Duncan *Bending the Bow* [Az íjat meghajlítja] című verse – a Daphné-vers is a költő társadalmi küldetésével foglalkozik, és mint Montgomery rámutat, tükrözi a költő érdeklődését – és a 20. század végének általános érdeklődését – a gender, a hatalom és a költői beszéd nagy kérdései iránt (MONTGOMERY 2010: 63).

## 1.2. Revizionista történetírás

Howe revizionista történész-költő, aki igyekszik felszínre hozni sok olyan részletet, amelyet korábban a történetírás elhallgatott vagy eltüntetett; ezeket most nyelvként és a nyelvben teszi láthatóvá. Paul Naylor ezért sorolja az „oknyomozó” költők (Nathaniel Mackey, Lyn Hejinian, Kamau Braithwaite vagy M. Nourbese Philip) közé, akik nem Énjük újabb reprezentációjának megalkotásán munkálkodnak, hanem vizsgálódnak, kutatnak, és meg is találnak valamit, amiről korábban nem tudtunk (NAYLOR 1999: 9). Ezzel kapcsolatban nyilatkozta Howe egyik interjúban, hogy költészete „néha nem más, mint annak a pontnak a kutatása, ahol a bűntény elkezdődött” (BECKETT 1989: 21).

Elsősorban a korai kötetek tematikus gyökerei nyúlnak vissza az amerikai történelem néhány narratívájához, újszerűen, az amerikai történelemtudományban lezajlott revízióval összhangban mutatva be többek között a puritánokat. Az elmúlt évtizedekben ugyanis a puritanizmus idealizált-utópisztikus vágyképét a gyarmatosítás tárgyilagosabb elemzése váltotta fel, amelyből megtudható, hogy az állandó létbizonytalanságban élő telepeken a halál és a gyász mindennapos élmény

volt, mint ahogyan mindennapos volt a veszteségről, a tragédiákról és a gyászról való beszéd is. Howe ezt a tudományos szemléletváltást jeleníti meg verseiben, elkeseredetteknek és bizonytalanoknak ábrázolva a puritánokat, akik kétségeik tudatában fájdalommal tapasztalják tudásuk határait. Költői eszközökkel érzékelteti a messianisztikus lelkesedéssel szembenő puritán kételyt, amikor akadozott, meg-megtorpanó nyelvezetet használ, és habozó, tétovázó, hezitáló embereként mutatja be őket.

Howe tehát beleássa magát a történelem margójára került személyek történetébe. Megtalálta többek között Melville *Bartleby, az írnok* (*Bartleby the Scrivener*) című elbeszélésének modelljét, James Clarence Mangan ír költő személyében. Visszaírja a történelembe Hope Atherton lelkészt az *Articulation of Sound Forms in Time* című könyvében, aki indiánfogságba esett, majd kiszabadult onnan és vándorolt a vadonban; I. Károly angol királyt az *Eikonban*; Jean de Labadie-t a *Souls of the Labadie Tract* [A Labadie-traktátus lelke] című költeményben, aki egy 17. századi nonkonformista holland szekta alapítója volt. A történelemből kitörlődött hangokat újra hallhatóvá teszi, kimentve a történelmi anonimitásból.

Marjorie Perloff a jelen megértésének vágyát hangsúlyozza a költő történelmi dokumentarizmusával kapcsolatban: „a bőséges történelmi dokumentáció azt a múltat hivatott felépíteni, amely kijelölte, amit Howe a maga nagyon kézzel fogható/kitapintható jelenének tekint” (PERLOFF 1999: 428). Vagyis Howe-nál a múlt nem marad múlt, hanem a jelenben működő erők egyike lesz. Ebben az értelemben tekinthető a költészete, mint Peter Nicholls fogalmaz, az időbeli megfordíthatóság alakzatának (NICHOLLS 2002: 443).

Revizionista történetíró-költőként történelmi dokumentumok beemelásával írja vissza a történelembe az onnan kiesett szereplőket. A *Secret History of the Dividing Line* [A választóvonal titkos története, 1978] című korai kötet szövegtestébe például több vendégszöveget fűz. Megjelenik benne a 17. századi telepes-krónikás William Byrd két beszámolója, a *History of the Dividing Line* [A választóvonal története, 1728] és a *Secret History of the Dividing Line* [A választóvonal titkos története] című; előbbi a Virginia és Észak-Karolina államok között húzódó határvonal kijelölésére rendelt földmérő expedícióról írt hivatalos jelentés, utóbbi a tapasztalt problémákról, emberi gyarlóságokról szóló magánjellegű beszámoló, melyet a szerző nem kiadásra szánt (és csak 1929-ben, Byrd halála után háromszáz évvel adtak ki). Felfedezhető továbbá a nagyhírű bírónak lett Oliver Wendell Holmes ifjúkori háborús levelezése és naplója (*Touched with Fire: Civil War Letters and Diary of Oliver Wendell Holmes*), amelyet Howe apja, a Harvard Egyetemen tanító jogászprofesszor szerkesztett. A privát Byrd-szövegből elsősorban a szünetekkel és akadozásokkal pontozott, habozó beszédmódot veszi át, míg a Holmes-dokumentumokból hol teljes passzusokat emel át, melyeket verssorokba tördel, hol önmagában idéz egy-egy sort, hol hiányokkal, kihagyásokkal köti őket össze (BACK 2002: 26–27).



Ebben az értelemben dokumentaristának mondható a *Singularities* kötetben szereplő *Thorow* (1990) című versciklus is: mint erre Mandy Bloomfield rámutat, itt Thoreau-tól emel be főneveket (elsősorban a *The Maine Woods* [A maine-i erdők] és a *Walden* [*Walden*] című munkáiból), ún. palimtextuális rétegekkel (lásd erről DAVIDSON 1989) gazdagítva a szöveget (BLOOMFIELD 2014: 685). A kötet szubverzív Thoreau-*hommage*: már címében is Thoreau nevének rosszul írt formája (ahogyan egyébként Hawthorne írta leveleiben), valamint a *through* határozószó és a *throw* ige régies írásmódja fedezhető fel. Az efféle félreírások és régies írásmódok kapóra jönnek a költőnek, aki rajtuk keresztül a nyelvben immanens módon létező vadság nyomait kutatja. A *Walden* szerzőjének felkutatása jó alkalom kínál Howe számára, hogy közelebb jusson a telepesektől még nem belakott vadon fizikai és szellemi állapotához. Perloff szerint ez a húsz oldalas versszakvencencia nemcsak „történelmet tartalmazó költemény”, ahogyan Pound nevezte a *Cantóit*, hanem „földrajzot is tartalmazó költemény” is – akár, tegyük hozzá, maga a *Walden* is. Helyszíne ugyanis a New York állam északi részén található György-tó, amely az 1750-es években a határvidéket jelentette, és a legvéresebb csaták helyszíne volt az előrenyomuló francia telepesek és a helyi indián törzsek között (PERLOFF 2002: 164–165).

## 2. Személyesség, önéletrajziség, énkivonás

Howe költészetének különös sajátossága az a mód, ahogyan az önéletrajzi vagy személyes témákat kezeli. Egyrészt mintha kivonná Énjét a versekből: a legszemélyesebb témájú költemények – mint pl. a családtörténetet feldolgozó narratívák vagy a férj halálára írt elégia – sem lesznek vallomásosak; másrészt a beszélő szubjektum – noha nem szervezi ezeket a verseket – mégis jelen van bennük, mintegy a tematikus figyelem és az érintettség konstansaként feltételezve. Mint Perloff hangsúlyozza, ez a lírai Én se nem autoritatív, se nem egységes, pusztán állandóan elmozduló perspektívaként szervezi a narratívát (PERLOFF 1999: 432). A személyesség dimenzióját tehát rendre felülírja a lírai szubjektum radikális korlátozása, amit énkivonásnak nevezek.

A lírai szubjektum szerepének átértelmezése megint csak olyan szál, amely a nagy újító nemzedékekhez kapcsolja Howe-t. Nagy hatással volt rá Olson 1950-es *A projektív vers* (*Projective Verse*) című esszéje, amely a 20. századi amerikai költészet egyik legnagyobb jelentőségű elméleti alapvetése. Olson itt fejt ki „objektizmus-elvét”, amelyet a költő „a szubjektum, az egyén mint egó lírai beavatkozásától való megszabadulásként” definiál.<sup>3</sup> Vagyis Olsonnak azt a nézetét teszi magáévá,

<sup>3</sup> *A projektív vers* című esszé megjelent magyar fordításban az *Üvöltés* című kötetben, ám ennek a mondatnak a magyar fordítása nem pontos, ezért kiigazítottam. Az angol eredeti (“Objectism is the getting rid of

amely elutasítja a lírai Én költői perspektíváját és versszervező potenciálját, s olyan alternatív alkotói folyamatot léptet a helyébe, amelyet a világ és a nyelv felé forduló apperceptiálós figyelem és a megfelelő alázat képessége szervez.

Ennek értelmében Howe költői diszkurzusát nem a lírai szubjektum pozicionálja; költészete nem „önkifejezés”, és nem a megszólalást megelőző Én önreflexiója. Perloff szellemes megfogalmazásában nála a szubjektum a szövegek réseiben, üregeiben található (PERLOFF 1999: 432). Howe avantgárd éthosza – Peter Quartermain terminusával „diszjunktív poétikája”, illetve Perloff szóhasználatával „radikális leleménye” – Gertrude Steinnek rokonítja. Akárcsak Stein esetében, ez az énkivonás, a személyes perspektíva megvonása a személytelenség autoritását hozza létre. A szerző kizárólag nyelvi konstrukcióként van jelen, amit megfejtendő rejtvényként tár elénk (pl. az „*I am composed of nine letters*” [Kilenc betűből állok] kezdetű versben). Ezzel pedig, mint Butterick konklúziója állítja, költészete szövegek és kontextusok együttállása lesz, melyben a szöveg, és nem a személyiség lesz a végső autoritás (BUTTERICK 1987: 314).

Howe önéletrajzi fókuszú verseiben az énkivonás két módozatát látom megvalósulni: a topik–komment cserét és a diszkurzív szűrés beépítését.

### 2.1. Topik–komment csere

Úgy gondolom, hogy a családi történelmet feldolgozó műveiben költői hangja azért nem válik személyessé (és még kevésbé vallomásossá), mert Howe megfordítja a konfesszionalista költészet vagy akár a lírai Én szervezte vers topik–komment szerkezetét: nem az Én lesz a topik, akiről a személyes állítások következnek, hanem a történetek és azok szereplői, legyenek azok családtagok vagy történelmi személyek. Egyszerűen szólva a történetek őrölköznek, s ami szól róluk, a komment, az tartalmazza valamiként – akár pusztán a rokonság okán – a költőt is. A topik–komment cserével visszazorol a narratív vagy lírai (egy-egy szám első személyű) Én, és amikor a személyes névmás mégis megjelenik a versekben, az már nem a beszélői pozíciót jelenti, hanem a komment-részbe tartozó harmadik személyt. A lírai Én kommentbe sorolásának jó példája a *Frame Structures* [Keretszerkezetek, 1996] című prózai kollázsszöveg, amelyben Howe a családi ősök történeteinek keresztül mutatja be gyermekkorát. Így például Frances Appleton Longfellow, a költő Longfellow felesége kis kék napernyője kapcsán – amely Howe apai nagypapjának kandallója mellett állt – szól apai felmenőiről, a Quincy Adams családról; ebbe a történetbe ágyazza be kislánykori napjainak emlékét, amelyeket a nagyszülői

---

the lyrical interference of the individual as ego, of the subject” [Projective Verse 247]) kötetben olvasható magyar fordításában így áll: „Az objektívizmus [sic!] annyi, mint megszabadulni az individuális ego lírikus beavatkozásától, a »szubjektumtól«” (OLSON 1982: 307).

házban töltött (HOWE 1996: 14). Vagyis a napernyő és a Quincy Adams család a topik, míg saját napjai alkotják a szöveg komment-komponensét, amelynek a gyermek is része. Hasonlóképp jár el anyai nagyapjának és szüleinek élettörténetével. A felmenők szokványos önéletrajzi bemutatása helyett a Howe nagyapáról az ún antikvariánus (*antiquarian*) mozgalom kontextusában mesél; az apa életét a Harvard Jogi Karát megalapító „Frankfurter-fiúk”, vagyis Felix Frankfurter ifjú tanítványainak történetébe ágyazza, míg az anya életét az általa írt színműveken és regényen keresztül tárja elénk (HOWE 1996: 17–20, 16–17, 15–16). Mindegyik esetről elmondható, hogy a tágabb történelmi adatok szolgáltatják a szöveg topik-részét, míg az elbeszélő Én a narratívák komment-részébe kerül, amivel Howe látványosan kiiktatja az énközpontú narratíva vallomásosságát.

A családi történelem poétikai feldolgozása egyébként is inkább helytörténeti fókuszú, s elsősorban a nagy történelmi folyamatok és az egyéni életek kapcsolatára korlátozódik. Ez történik például a *Pearl Harbor* című hosszúversben, ahol azt írja le, miként avatkozott bele családjuk életébe a történelem, Amerika belépése a második világháborúba. Howe itt visszaemlékszik Pearl Harbor bombázásának napjára, aminek következményeként apját besorozták a hadseregbe. A vers témája a szülőnek a gyermektől való elszakadása, a gyermek veszteség- és hiányélménye, valamint a gyász, a fájdalom és a szeretett személy elvesztése után maradt űr betölthetetlenségének élménye.

A századelő kulturális korrajza szolgáltatja a topikot az ír anya életének kommentekbe foglalt bemutatásához is, amelyet a *The Midnight* [Az éjfél, 2003] című könyvében találunk. A Mary Manning halálára írt hosszú gyászvers a gyermekkori olvasmányokon, elsősorban Lewis Carroll Alice-könyvein és W. B. Yeats versein, valamint a báty által összefirkált Stevenson-köteteken, az egykor ismert dublini színésznő alakításairól megjelent színikritikákon, valamint a legkedvesebb költő, Yeats versein és öregkori leveleiből vett részleteken keresztül eleveníti föl az anya alakját. A beemelt szövegek és kedves tárgyak fotói egymást keltik életre; ezt nevezi Howe „kapcsolati térnek” (HOWE 2003: 58), ahol kapcsolatba lépnek egymással a nyelvi töredékek és a fizikai tárgyak, így az anya és írországi családi ereklyéi, a kedves szerzők agyonolvasott könyvei vagy a kreatívan átalakított Yeats-sorok, amelyekből csak azok a betűk látszódnak, melyeket nem fednek Mary könyvjelzői (HOWE 2003: 78). Ezzel, mint Perloff rámutat, Yeatsnek az *Autobiographies* [Önéletrajzok] című kötetben felvállalt „hideg” írásmódját folytatja, amellyel az ír klasszikus végleg szakított a korábbi kötetek olykor érzelmes hangjával (PERLOFF 2012: 114). Ez a távolságtartó témakezelés éppen megfelel az énkivonással előállított családi történetírásnak, hiszen még az önéletrajzi fókuszú művekből is hiányzik a folyamatos narratíva, s ennek hiányában kizárólag a nyelv, a nyelvi felület jelenti az állandóságot.

## 2.2. Diszkurzív szűrés

Diszkurzív szűrésnek nevezem azt a módszert, amely az Én és az élmény közé egy másik szöveget helyez, amelyen mint valami függönyön keresztül a beszélő látja, felfogja, megéli és értelmezi az élményt. Az elmúlt bő húsz esztendő lírai fordulata során született művek visszatérő módszere ez, akár a Caspar David Friedrich nevéhez köthető *Rückenfigur*ról, akár az anya gyermekkori olvasmányairól, akár James Joyce a *Finnegans Wake* [*Finnegan ébredése*] című regényében található szójátékról van szó. Az énkivonást évtizedeken keresztül gyakorló költő egy kulturális diszkurzív függönyét engedi le önmaga és a megérteni kívánt élmény közé, amely a konfesszionalizmust gátló fékként akadályozza meg a költő kitarulkozását és önsajnálátát. És bár a „diszkurzív függöny” kifejezés metafora, amelyet a költő *Bed Hangings* [Ágyfüggönyök, 2001] kollázsverseket tartalmazó kötetének címéből meríték, fontos leszögezni, hogy maga a módszer nem metaforikus: a függöny vagy szűrő nem az élmény helyett áll, hanem az előtt, lehetővé téve, hogy azon keresztül lássa saját érzéseit. És bár verseiből továbbra is hiányzik az önreflexív grammatikai Én, és azok továbbra sem érzelmi és lelkiállapotok „kifejezői”, mégis, mint Perloff rámutat, elindul egyfajta „egyezkedési/tárgyalási folyamat” a privát érzések és a nyilvános bizonyítékok között (PERLOFF 2012: 101). Perloff így vázolja föl Howe feltételezett énképét: „Nemcsak az vágynak, aminek tudatalattim mond engem, hanem egy lánc – még ha oly szándékolatlan is – egy kulturális mátrixban” (201).

A *Pierce-Arrow* [Nyíldőfés, 1999] című kötetben megjelent *Rückenfigur* [Hátat fordító alak] című hosszú elégia, melyet férje, David von Schlegell halálára írt, a diszkurzív szűrés egyik legizgalmasabb példája. Az egész kötet uralkodó érzelmi tónusát a veszteség és a veszteség feletti bánat, illetve a veszteség kiváltotta kifosztottság és agresszió érzése adja, ám ezeket az érzéseket nem a sajátjaiként fogalmazza meg, hanem önmagától eltávolítva, a háttal álló vándor által befogott kép részeként.

A *Rückenfigur* alakját a német romantikus tájképfestészet, elsősorban Caspar David Friedrich nevéhez szokás kötni, aki a *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [Vándor a ködtenger felett, 1818] című festményén alkalmazta. A *Rückenfigur* a szemlélődő, aki ugyan kívül áll azon, amit szemlél, mégis része a mi szemünk által befogott tájnak, amelyet talán az ő szemein keresztül látunk. Howe versében a *Rückenfigur* révén maga a múlt mutatja nekünk a hátát; a múlt a tekintet által befogott tájjá válik, és ezzel a költő magát az emlékezést és az emlékezés által felidézett tériidőt fogja perspektívába. Howe versszekvenciája a szerelem, a veszteség és a fájdalom intenzitását beszéli el, egyszerre privát hangvétellé és közösségi perspektívájú, amikor – Trisztán és Izolda, Thészeusz és Aigeusz, Orpheusz és Eurüdiké, Antigoné és Polüneikész, valamint Hamlet és Ophelia narratívájának beemelése révén – közös kulturális tapasztalathoz köti ezeket az élményeket. Vagyis a *Rücken-*

*figur* alakja a személyes veszteséget publikus kifosztottság-élménnyé emeli. Talán az összes darab közül a legutolsó vers (*Day binds the wide Sound*) [Fogja a nap a széles tengerszorost] a leginkább lírai, melyben a költő Orpheust megidézve a hátrapillantás értelmetlenségét sugallja: a szerelmes feleség nem tud közel kerülni a halotthoz.

A rövid sorok 14 soros versszakokká állnak össze, a látszólag szabályos formával számos szerelmi lírai műfajt (középkori románc, reneszánsz szonett, modernista hosszúvers) idézve. Ám a mondatok töredezettek, inkább csak mondatfoszlányokról vagy kontextusuktól megfosztott szavakról beszélhetünk. Hiányzik a nyelvet szervező lírai szubjektum, s hiányában a mondatok önálló életre kelve hol megindulnak, hol lefékeződnek. Kritikusok összetorlódott szavakról, alany nélküli állítmányokról és a nyelvi szövetben rendre bekövetkezett szakadásokról írnak (NICHOLLS 2002: 457), ahol a lírai beszédmód egyúttal a líra megkérdőjelezését is megvalósítja (MONTGOMERY 2010: 152).

A *The Midnight* című, verset és prózát egyaránt tartalmazó kötet a diszkurzív szűrés egy másik technikáját alkalmazza, amikor az anya gyermekkori könyveiből von függönnyt a szeretett asszony és önmaga közé, a család angol–ír kulturális hagyományán keresztül közelítve az elvesztett szülőhöz. Olyan költői szöveg ez, amelybe Howe a legkülönfélébb műfajú prózai anyagokat és képeket ágyaz. Perloff a beágyazások között említi a költő családi dokumentumgyűjteményéből származó „talált szövegeket”, többek között kipreparált fényképeket, festményreprodukciókat, térképeket, katalógusokat, a nyomtatott könyvoldalak és a képek elválasztására régen használt puha textillapok facsimiléit (PERLOFF 2012: 99–100). Howe „költői dokumentarizmusnak” nevezi saját munkamódszerét (id. PERLOFF 2012: 101), amelynek gyökerei – mint korábban is említettem – Poundig vezetnek. Nagy hangsúlyt helyez a könyvlapok anyagszerűségének megőrzésére, amit a kollázstechnika hivatott kiaknázni. A személyes és a nyilvános, a privát és a publikus közti „tárgyalási folyamat” nagyszerű megvalósulása ez a kötet, amit Howe saját beszámolója szerint „ollómunkával” hozott létre (HOWE 2003: 60). Látványos példája ennek az ollómunkának a költő anyai nagy-nagynénje, Louie Bennett tulajdonában levő, 1895-ös kiadású ír énekeskönyv címlapjának fotója, melyen jobb oldalt Bennett kézírása látható, míg bal oldalt egy gyufaszál-ember, melyet feltehetően Howe egyik gyermeke rajzolt több évtizeddel később (59). A kétszer is szereplő fotó előtt és után olvasható Howe-nak a kapcsolati tér fogalmára vonatkozó magyarázata, a könyvpéldány megszerzésének és megmentésének története, valamint az ollózás poétikai módszerének bemutatása. Néhány oldallal később látható a Louie Bennett emlékére kiadott ír bélyeg fotója (72), megint csak kapcsolódó kommentárokkal és elmélkedéssel. A két fotót szövegek kapcsolják össze, amelyek nyelvi regisztere változatos, felöleli az objektív, szinte tudományos próza és a töredezett költői szöveg közötti teljes tartományt. Hol távolságtartóan mutatja be a képeken szereplő családtagokat és a gyermekkorukból fennmaradt jegyzetelt, ösz-

szefirkált könyveiket, összekötve őket az itt-ott melléjük helyezett történelmi alakokkal, hol hagyja, hogy a mondatok széteszenek, és a szavak jelentése homályossá váljon. A vers kapcsolati terében dialógust folytat egymással szó és kép, köz- és magántörténelem, dokumentum és költőiség. Ebben a kapcsolati térben helyezi el ír családtörténetét, elsősorban a családtagok tulajdonában levő – és beírásaikkal magukévá tett – könyvpéldányok fotóinak szerepeltetésével. Ebből a térből bomlik ki mindaz, amit Howe „az anyai angol-ír örökségből való kizárattatásnak” (66) nevez.

A kötet egyébként két ismert Yeats-verset idéz: a *Byzantium (Byzantium)* és az *All Souls' Night* [Mindenszentek éjszakája] címűeket, melyek egyaránt éjféltre teszik a hirtelen megvilágosodás pillanatát. Ám Howe epifániája nem az isztambuli Hagia Sophia bazilikában zajlik, se nem a dublini Christ Church katedrálisban, hanem a Harvard Egyetem Houghton Könyvtárában, ahová Dickinson-kéziratokat és -dokumentumokat jött (volna) tanulmányozni. De mint a főkönyvtáros elutasító leveléből megtudjuk, a könyvtár őrei nem engedték betekinteni a Dickinson-gyűjteménybe. Howe negatív epifániaként éli meg ezt a helyzetet, amely nem tudással világosítja meg, hanem a kívülállóság és a kirekesztettség keserű megtapasztalásával, a kizárattatás élményével (tegyük hozzá, Virginia Woolfnak a *Saját szobában* megörökített cambridge-i élményéhez hasonlóan). Perloff értelmezésében a dokumentarista Howe mindezzel olyan „új költői szférát” teremt, amelyben a tények kemény hangján szóló szövegek – legyenek történelmi dokumentumok, térképek, szótárak, enciklopédiák vagy adatbázisok lapjai, vagy a hivatalnoki levél – egyszerre különülnek el egymástól és a költői passzusoktól és alkotnak – a kötet egyik fejezetének címében említett az ágyfüggönyökhöz (*Bed Hangings*) hasonlóan – egymással összeálló szövegösszetéseket (PERLOFF 2012: 122).

A *Bed Hangings* [Ágyfüggönyök] című rész kollázsversei a saját szövegeken túl egy több évszázad drapériáit bemutató könyvből vett szövegfoszlányokat is tartalmaznak. Szó- és betűszövegek ezek, ahol a nyomtatott oldalon kapcsolatba hozott szavak és képek átértelmezik egymás jelentését. Montgomery szerint a rövid, nagy érzelmi telítettségű versek a „megsebzett szintaxisnak” köszönhetik líraiságukat: a „megfeneklett szövegfoszlányok” látványosan hordozzák önnön elégtelenségüket, miközben a szövegek megtörtségét lírai motívummá emelik (MONTGOMERY 2010: 146).

Legutolsó kötete már címében is a diszkurzív szűrés módszerét alkalmazza. Címe – *Debths* (2017) – nem egy létező angol szó, hanem James Joyce leleménye, amely szerepel a *Finnegan ébredése (Finnegans Wake)* című regényben. Három hasonló hangzású és írású szót idéz, melyek mindegyikének jelentése bevonódik a szövegbe. Vagyis egy nyelvi anomáliát használva azt állítja, mint Dan Chiasson hangsúlyozza, hogy az ősei felé komoly tartozása (*debts*) van, hogy ideák mélységeit (*depths*) kutatja, és hogy elégikus sorait szülei és szerettei halála (*deaths*) váltja ki (CHIASSON 2017). Az önéletrajzi prózai passzusok mellett számos egyéb

szövegformát tartalmaz a mű, így rövid minimalista verseket, régi dokumentumok kivágásait, valamint két vizuális művész, Isabella Stewart Gardner és Paul Thek installáció-töredékeit. Mindennek jelentése van Howe oldalain, hiszen az itt tökélyre vitt diszkurzív szűrővel a szavak és képek eredeti kontextusukból kiszakítva egymással és az üres fehér terekkel is intenzív kapcsolatba lépnek.

### 3. „Vadszöveg”

„Vadszövegnek” nevezem annak az írásmódnak a termékét, amelyet a Pound – Olson hagyomány újíto szemlélete hat át, és amelyet az e hagyományt radikalizáló harmadik módszerként írok le Howe költészetében. Ezt az írásmódot több imperatívusz szervezi: az eredetkutatásnak, a „nyers aktualitás” keresésének, a fogalmi apokatasztaszisznak, valamint a tipográfia és a grammatika normatív kontrollja alól szabaduló térkompozíciónak az imperatívusza.

#### 3.1. Eredet, eredetiség

Howe számos műve felfogható az eredetkutatás poézisaként és az eredetponthoz jutás problematizálásaként, akár Buffalo városának történetéhez szolgáltat korai adatokat, akár családja történetéhez, akár az amerikai angol nyelv „vadoni állapottának” megragadásához. Azt az időszakot kívánja megjeleníteni, amikor az amerikai telepesek átformálni kezdték a természeti vadont; a *The Birth-mark* című kötet Hutchinsonnal és Rowlandsonnal foglalkozó fejezetei, ill. az *Articulation of Sound Forms in Time* és a *Thorow* című hosszúversek mind ehhez a hódítás előtti állapothoz, a gyarmatosítást megelőző helyzethez kívánnak visszajutni. Howe Olsonhoz hasonlóan mindegyik esetben arra a konklúzióra jut, hogy az abszolút eredetpont nem azonosítható sem egy kontinens „felfedezése”, sem egy város alapítása esetében. De a hódítást megelőző nyelvi állapot elérése hasonlóképp lehetetlen: hiába próbálja rekonstruálni Melville *Billy Budd*-jában a kihúzások és javítások előtti állapotot, mint a *Scattering as Behavior Toward Risk* [A szétszórás mint kockázatos viselkedés] című versben, a „genezisszöveg” (*genetic text*) elérhetetlen vagy nem is létezik. A költő nem is tehet mást, mint – Megan Williams szavaival – „visszafelé ír” (WILLIAMS 1997: 114), egyenként lépegetve a korábbi, a feltételezett eredethez közelebb eső pontokhoz. Ezzel pedig maga Howe fogalmaz, megpróbálhatja megközelíteni a létezés „nyers aktualitását” (HOWE 1999: 29). Ekként verseiben azokat a folyamatokat igyekszik rögzíteni, amelyek mintegy megelőzik a racionális–logikus gondolkodás rendező, rendteremtő gesztusait.

### 3.2. Fogalmi apokatasztaszisz

A „nyers aktualitás” poétikai rögzítése annak az olsoni posztmodern tételnek az alkalmazása, amelyet fogalmi apokatasztaszisznak nevezhetnénk, és amely a pre-konceptuális megismerés előtti állapot rekonstruálását jelenti. Olson számos versében ünnepli az apokatasztasziszt, utalva arra a gondolatkörre, miszerint Krisztus újbóli eljövételével helyreáll Isten országának őseredeti állapota, amely a bűn következtében csorbát szenvedett. Igaz, nem teológiai, hanem filozófiai értelemben használja ezt a fogalmat, s általánosan a dolgok eredeti állapotukba való visszaállítását érti alatta, legyen ez az állapot nyelvi, fogalmi, poétikai, történelmi vagy természeti. „Az emlékezet lánc: feltámadás...” („*The chain of memory is resurrection...*”) című költeménye az olsoni eredetkutatás egyik fényes példája; magyar családi gyökerei itt szolgáltatják az eredetpontot, amit az „a fiam / egy Magyar” mondattal rögzít (Szócs Géza ford.; OLSON 2003: 111). Olson az emlékezés folyamatába bekapcsolódó emlékezőként azt a helyzetet próbálja újratemetni, amikor a dolgok pusztán csak léteztek, önmagukban, a megfigyelő értelmezésétől függetlenül. Az idő végül és utólag arcot ad a felismerésnek, de ez az arc nem fedheti el a lélek „támadásának” lendületét, amelyet az apokatasztaszisz képessége csak megerősít.

A radikális posztmodern Olson számára a dolgok eredeti állapotukba való visszaállításának vágya elsősorban a fogalmak előtti állapot visszaállítására való törekvést jelentette: a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés elé való visszatérés kísérletét annak érdekében, hogy az észlelés és a tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Ha ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamatot – melynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén képzeljük el, akkor látható, hogy a költészet túlnyomórészt csak e skála legvégső tartományát regisztrálja: azt, ahol a jelenségek „értelmet” nyernek. Csak néhány igazán radikális költő szánta el magát arra, hogy visszamerészkedjen e skála korábbi fokozataiig. Ilyen volt Dickinson, aki az apperceptiált jelenségeket a maguk esetlegességében rögzítette, s még azelőtt írta le a látványt, hogy a vizualitás kulturális diskurzusa vagy az emberi szem értelmezhetővé rendezte volna őket. A Dickinson-kortárs Arthur Rimbaud pedig olyan költészetet kívánt megvalósítani, amely képes levetkezni az érzékelés és a gondolkodás bilincseit. *A látnok levelében* (*Lettre du Voyant*), amelyet Paul Demenynek küldött 1871. május 15-én, Rimbaud ezt úgy fogalmazta meg, hogy a költő akkor válhat látnokká, ha „hosszú roppant, meggondolt munkával *összezavarja összes érzékeit*” (Somlyó György ford.; RIMBAUD 1965: 266), vagyis mintegy eltéríti azokat szabályos működésüktől, lehetővé téve, hogy ne csak úgy érezzünk és gondolkodjunk, ahogyan arra a nyelv megtanított bennünket. Vagyis minthogy maga a percepció is kogníció-függő, az észlelt tárgyakat és folyamatokat még az értelmezés előtt kell a versnek regisztrál-



nia, hogy ezzel elkerülje a gondolkodási paradigmák közvetítette sémákat, és az élmény közvetítés nélkül őrződhessen meg az alkotófolyamatokban. Ha nem ezt tesszük, akkor – mint Goethe<sup>4</sup> mondta barátjának, Friedrich von Müllernek – „csak azt látjuk meg, amit már tudunk és értünk” (MÜLLER 1870: 31). A nyelv, valamint az általa közvetített gondolati és kulturális paradigmák csapdájából pedig csak úgy törhet ki a költő, ha – elfogadva a nemtudás keatsi állapotát – Olson szellemében arról ír, amit nem tud, valamint magáról a nemtudásról és a nemértésről.

Howe egész munkássága a posztmodern fogalmi apokatasztaszisz imperatívuszára adott válaszként értelmezhető. Ennek az olsoni sürgetésnek tesz eleget számos, korábban már tárgyalt szövegében: amikor verseibe visszírja a történelem rostáján kihullott vagy annak margójára szorult szereplőket, mint Mary Rowlandson, Anne Hutchinson vagy Hope Athertont (*Articulation of Sound Forms in Time*); amikor hangot ad az erős férfiak mellett némaságra ítélt nőknek, így Swift Stellájának vagy Lear Cordeliájának (*The Liberties*), valamint Mária Magdolnának (*The Nonconformist's Memorial*); amikor megszólaltatja a kivégzett I. Károly királyt (*Eikon Basilike*); amikor anyja fiatalkori olvasmányait, a konkrét könyveket reprodukálva fizikai dimenzióba helyezi a nő szellemi tevékenységét (*The Midnight*). És az eredeti állapot visszaállításának vágya irányítja a nagy elődökkel foglalkozó műveit, így Dickinson-könyvét, amelyben rámutat, hogy uniformizáló átírásaikkal a későbbi szerkesztők meghamisították a korpuszt, figyelmen kívül hagyva nemcsak a szövegvariánsokat, de a költő sajátos jelzéseit is (*My Emily Dickinson*). Melville-nek szentelt írásaiban szintén az eredetiség foglalkoztatja, akár a fiktív figura (Bartleby) modelljéül szolgáló valóságos személy azonosításáról van szó (*Melville's Marginalia*), akár a befejezetlen mű (*Billy Budd*) kéziratának rekonstruálásáról (*Scattering as Behavior toward Risk*).

A fogalmi apokatasztaszisz imperatívuszának megnyilvánulása fedezhető fel Howe költői figyelmeiben is. Minden dokumentum, minden dokumentumtöredék érdeklí, és minden, látszólag lényegtelen részlet jelentéssel bír számára. A múltat nem valamiféle szűk lencsén át kutatja; valójában előre nem is tudja, mit keres. Akár nagy későmodern elődei, Howe is a William James által leírt „vándorló figyelemmel” tekint a világra. James szerint ugyanis élményeink nagyrészt ún. figyelmi szokásainktól függnek, melyek csak a gyermekkor után alakulnak ki. Ez az oka annak, hogy míg a felnőtt figyelme szelektív, addig a gyermeké vándorló: ő képes észrevenni az ismeretlent (lásd erről JAMES 2001: 95, 195). E gyermeki módon vándorló figyelem és nyitottság Pound, Stein, H.D. és Olson műveiben vált kompozíciós módszerré: ők mind válogatás nélkül – és nem kulturális és társadalmi paradigmák szerint szelektálva – kebelezik be a világ apróbb-nagyobb részleteit. Pound, Stein és H.D. a szelektív figyelem helyére lépő vándorló figyelem révén kí-

<sup>4</sup> „Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht“; 1819. április 24-i bejegyzés.

ván a kulturális paradigmáktól független szemléletet kialakítani, míg Olson szerint ebből a csapdából úgy törhet ki a költő, ha nemcsak arról ír, amit tud, hanem arról is, amit nem tud. A tudást ugyanis nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztá figyelem révén, mely megszüretlenül továbbítja a körülöttünk levő benyomásokat: csak így lehet – mint *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését* (*Knowing All Ways, Including the Transposition of Continents*) című versében fogalmaz – „a kép / a tényhez hűsége” (Szöcs Géza ford.; OLSON 2003: 97).

### 3.3. A „vadszöveg” formája: térkompozíció

Howe költészetében jellemzően nem érvényesül a tipográfia és a grammatika normatív kontrollja. Az amerikai határvidékhez hasonlóan nála a nyelv is regulázatlan, rendezetlen, lakatlan vadonként, „belső vadonként” jelenik meg, melyet – az amerikai telepésekkel ellentétben, akik a vadont „kultiválni” igyekeztek, vagyis „kultúrává” alakítani azt, ami nyers „természet” volt – nem kíván megszelídíteni, hanem igyekszik a maga rendezetlenségében és többhangúságában meghagyni. Ez a lakatlan nyelvi vadon a *Secret History of the Dividing Line* című kötet tárgya, melynek visszatérő témája a hidegség, az északiság. Mint Butterick rámutat, Howe a képzelet határvidékén lakik, gondolatainak családjával, egy szőerdőben (BUTTERICK 1987: 319). Erről a szőerdőről ír a *Taking the Forest* [Az erdő bevétele] című versben is, amelynek témája a nyelverdő „bevételenek” lehetetlensége. Végül a nyelvi erdő bizonyul erősebbnek: a mondatok a szabálykövető magabiztosság helyett habozók és bátortalanok lesznek, sok a félbemaradt és újrakezdett mondat. A szintaktikai szerkezetek töredezetek, a jelzők elmaradnak, az alanyok elszakadnak állítmányaiktól, s a vers végére kiviláglik a cím ironikus volta: nem a telepések „veszik be” az erdőt, hanem az erdő foglalja el őket.

Korai köteteiben a régi történetek és szavak megőrzésében látja a rendezetlenség megtartásának elsődleges módját, vagyis annak a látszólag rendetlen diszkurzív halomnak a megőrzésében, amelyet a későbbi korok a történelem szemétdombjára hajítottak. Miként a *My Emily Dickinson* című könyvben írja, megőrizni kívánja „a nyelv vadonját”, melyet „öreg legendák, versek előfutárai, archaikus szavak, ipari és irodalmi törmelékek alkotnak” (HOWE 1985: 70). Egy másik esszéjében pedig a következőképp fogalmaz:

A nyolcvanas években úgy akartam papírra átültetni a szavakat, hogy a földdarabok ott himbálózzanak a gyökereken – hogy egy történet sorsát úgy teljesítem be, hogy közvetlenül elérhetővé teszem (meghagyom) konkrét teljességét: vagyis legyenek benne karcos indulatszavak, keresztrefeszített betűzések (fájdalmas elírások), rövidítések, irracionális aggodalmak, kollektív identitások,

üres fecsegések, rúgások, szívélyességek, vigasztalások. Azt akartam, hogy a görcsös és unalmas részletek szónokilag kivirágozzanak, és hozzanak gyümölcsöt, mintha szabadon lettek volna eresztve vagy angyalok követeltek volna értük váltságdíjat. (HOWE 2009: 201–202)

A puritán Hutchinson példáját állítja az *Articulations of Sound Forms in Time* című kötetének középpontjába, aki antinomiánusként a törvény holt szövegéhez képest életteli, lelki tartalommal bíró nyelvezetet használt (lásd erről NICHOLLS 1996: 592). Hasonló antinomiánus érzékenységet lát Howe a nagy elődöknek a hatalomhoz és a nyelvhez való viszonyában, így Dickinsonnak a publikálástól való viszolygásában és Melville Bartlebyjének visszatérő „Nem óhajtom”-jában: mindketten elutasítják a hatalommal bűnrészességet vállaló nyelvkultúrát, megtartva helyette a nyelvi vadon lelki és szellemi tartalmát, annak gyakran inkohereus szellemét, amelyet Nicholls a „szöveg tudattalanjának” nevez (NICHOLLS 1996: 593). Howe ezt a lelki és szellemi tartalmat találja meg Dickinson kézirásos lapjain, amelyek idioszinkráziáit a későbbi szerkesztők megnyirbálták, a nyomtatott szöveg normáihoz igazították, és ezzel kiiktatták a 19. századi költő egyik sajátos jelrendszerét a szövegeiből. Howe – tanulva abból, ami a Dickinson-hagyatékkal történt – saját költészetét töredezettnek, habozónak, hebegőnek, dadogónak igyekszik megtartani (NICHOLLS 1996: 597). És Olsont idézve – aki szerint Melville *Billy Budd*-jában maga a dadogás a cselekmény – állítja a *Talisman* folyóiratnak adott interjújában, hogy őt is a habozó, dadogó beszéd érdekli: „A dadogást a bizonytalanság hangjaként hallom. Az elhallgattatott vagy majdnem elhallgattatott hangokként. Minden széttöredezett álom hangjaként” (Howe 1993a: 180–181).

Howe nemcsak tematikailag fordul szembe a nagy amerikai vadont meghódító és betelepítő gesztussal, amikor visszaírja verseibe a hódítók által elűzött puritán antinomiánusokat és a szellemiségüket tovább vivő költőket. Olyan költészetet alkot, amely nyelvében és tipográfiájában is megfelel az antinomiánus szellemnek: vagyis a nyelvi-vizuális vadont írja meg, ahonnan kilakoltatta a nyelvet és a nyomtatott oldalt szabályozó betelepítőket, felszabadítva mindkettőt a diszkurzus gyarmatosítótól, akik a nyelvet saját hatalmuknak rendelték alá.

Vadszövegei két sajátos, vizuális és grammatikai szövegjelölési technika találkozásában öltenek formát, tükrözve a tipográfiai szokásrendhez és a normatív nyelvtanhoz való szubverzív viszonyát. Hagyományosan mind a tipográfia, mind a grammatika szinte láthatatlan, a jakobsoni értelemben „jelöletlen” komponensei a versnek, mindkettő a „jelentésnek” van alárendelve. Ám Howe mindkét rendszert láthatóvá teszi: a térkompozíció különös sortördelése és sorhelyezése éppúgy magára vonja a figyelmet, mint a szintaktikai vagy a helyesírási szabályok megsértése, s előtérbe helyezi mindazt, ami azelőtt észrevétlen háttér volt. A poétikai események pedig itt, a vers jelölt és láthatóvá tett előterében folynak.

### 3.3.1. SZABADULÁS A TIPOGRÁFIA KONTROLLJA ALÓL

Howe képzőművészként kezdte pályáját, s vizuális érzékenysége mindvégig tükröződik a nyomtatott oldal megtervezése iránti figyelmében. Poétikájában középonti szerepet játszik annak elgondolása, hogy az egész oldal hogyan fog kinézni. Korai installációi nyelvi anyagok (szövegek) és fényképek kombinációjából álltak; nyelvi–vizuális együtteseai későbbi – poétikai – munkásságának is jellemző elemei.

A nyomtatott felület fizikai térként való felfogása szintén a Pound – Olson hagyományhoz köti Howe-t. A két mester nyomdokain járva elutasítja az ún. „zártvers” (*closed verse*) korlátait, azaz a zárt formát és a vers referencialitását. Elfogadja a „nyitott vers”<sup>5</sup> (*OPEN verse*) és a „térben való komponálás”<sup>6</sup> (*COMPOSITION BY FIELD, FIELD COMPOSITION*) tézisét is, amelyet Olson a hagyományos szemléletre és formákra épülő zártvers helyett ajánl *A projektív vers* című esszéjében. A költészet dolga nem a valóság hű megjelenítése, állítja Olson, és nem is az appercipiált jelenségeknek a nyelvi és gondolkodási paradigmák közvetítette sémákhoz való igazítása. Howe költészete ebben a tekintetben is követi Olson radikális újító szemléletét: nem kész paneleket közvetít, hanem a gondolkodás, a beszéd és az írás korábbi, még a racionális rendteremtést megelőző fázisát regisztrálja. A nyomtatott oldal „mezőjének” újszerű felhasználásáról van szó, amikor is minden szótag és sor, sőt minden üresen hagyott terület egymáshoz való viszonyában fogja alkotni a vers olsoni „kinetikáját” (OLSON 1982: 303). Mi több, az olsoni mező nemcsak a saját nyelvi anyagok tárgyként való elhelyezésére bízta a költőt, de engedélyezi idegen anyag-tárgyak beemelését is, így a történelmi szövegeknek a nyomtatott oldal mezőjében vagy terében való elrendezését.

Ez az olsoni poétika Howe költészetének egyik legfontosabb szervezőelvé lett. Egyik 1987-es esszéjében Olson előtt tiszteleg, dicsérve a gloucesteri költő írásmódjának térbeli kifejezőerejét, vizuális érzékenységét, a vers terét betöltő nyelvi elemek különleges interakcióját, valamint a kép, a mozgás és a hang összjátékát:

Olson írásmódjának térbeli kifejezőereje ritkán kap kellő hangsúlyt. [...] A versben a látás érzése Olson újítása. Éles vizuális érzékenység választja el [Olson] *Maximus*át [Pound] *Cantóitól* és [Williams] *Patersonjától*. [...] A legjobb Olson-versekben a szavak, szócsoportok, még a betű-elrendezések és a véletlen félreírások is sejtéseket lövellnek egymásra, mintha a lap vászon volna, a szavak mozgása pedig a felületet átszelő valóság. Optikai hatások, betűk véletlenszerű találkozása – ezek majd hidat alkotnak. Az egymás mellé helyezések függönyén

<sup>5</sup> „NYÍLT vers” (OLSON 1982: 297).

<sup>6</sup> „MEZŐSZERKESZTÉS” (OLSON 1982: 298).

át egyetlen mozgó kép lesz látható. [...] Az olsoni vers összhangzattanában a tér hozza működésbe a mozgást, a jelek látomást alkotnak, és a ritmus archaikus kiáltásokat olvas vissza. (HOWE 2016: 186, 200)

Verseinek szembeötlő jegye sajátos térkompozíciójuk, vagyis az a kapcsolati tér, amely a nyomtatott oldalakon megvalósul. A tipográfiai szubverzió különösen két kötetében érhető tetten, a *The Nonconformist's Memorial* és *A Bibliography of the King's Book, or Eikon Basilike* [A Király könyvének bibliográfiája, avagy Eikon Basilike, 1989] címűben. A két hosszúvers tematikájában, szerkezetében és vizuális megjelenésében a nyugati irodalmi kánon hegemon tekintélyét ássa alá; Howe itt megszegi az írott szöveg számos törvényét, mégpedig oly módon, hogy egészen addig megy e „törvényszegésben”, ameddig az értelmezhetőség nem szenved kárt (lásd erről HOWE 1985: 11).

A Mária Magdolna kapcsán korábban már tárgyalt *The Nonconformist's Memorial*-ban az első tanú átlényegülése a verskép külső átrendeződésével párhuzamosan folyik. A verssorok hol a kereszt formáját követik (HOWE 1993b: 8), hol a mennybemenetel útját mutatják (9). A két párhuzamos, de ellentétes irányú narratíva, a földi és az égi, emberi és isteni jegyek megragadását szolgálja, és sortükrözéssel követik egymást (6, 7, 8). Howe poétikája az antinomiánus szellemet képviseli, amennyiben hangja nem autoriter, és percepcióival nem irányítja az értelmezést. Mária Magdolnához csatlakozva maga a költő is tanúságtevő lesz: a tanúságtevés mindig önreflexív performatív aktusában válik azzá, hiszen a tanúságtevő Énje mindig implikált a tanúvallomásban. Végül, mint Back kiemeli, Howe önmagát is beleírja a műbe, mely emlékező szöveggé lényegül, a szeretet és a hit mellett kiálló nonkonformista vallomássá (BACK 2002: 180).

Talán az *Eikon Basilike* darabjaiban megy legmesszebb a térkompozíció radikalizálásában. A vers két 17. századi bírósági pert vetít egymásra, az új-angliai Anne Hutchinsonét, akiről már több korábbi művében is írt, és akit a puritán hatalom eretnekséggel vádolt, majd száműzött a kolóniáról, és I. Károly angol királyét, akit hazaárulás vádjával állítottak bíróság elé, majd 1649-ben lefejeztek. Mint a vershez csatolt előszóban Howe leírja, a két bírósági tárgyalás jegyzőkönyvében egy nagyon fontos hasonlóságot talál: mindkét vádlott kérdésekkel ostromolja vádlóit, és ezzel megfordítja a tárgyalás szokásos rendjét. Mindketten nyelvi ágenciát követelnek maguknak, amit Károly király a neki tulajdonított szerzőségű *Eikon Basilike* című könyvvel ér el. (A könyv néhány nappal kivégzése után jelent meg, s még abban az esztendőben 25 kiadásban kelt el Angliában, s szintén 25 kiadásban Írországon, gyökeresen átalakítva a halott királyról elterjedt képet.) Vagyis mindkét történelmi szereplőről elmondható, hogy felforgató aktusaik nyelviiek.

Howe szövege a két tárgyalás szubverzív (nem utolsósorban színházi előadás-ként való) értelmezéséből fakad, az analitikus és szintetikus megközelítéseket egyaránt elvetve a két történelmi eset újszerű interpretációját adja. A költő több

történelmi dokumentumot rejt el benne, palimpszeszt-szerűen felülírva a történelmi forrásokat, hol áthúzza egyes sorokat (mint pl. a címdalakon), hol csak szövegtörödékeket mutatva belőlük. A beszélt nyelv szaggatottságát követve épít be a nyomtatott szövegbe formailag, tematikailag és vizuálisan elkülönülő egységeket. Furcsa, ismeretlen szavakat alkot, archaizmusokkal tűzdeli meg a verset, unortodox helyesírással ír ismert szavakat, a sorokat kizökkenti megszokott horizontalitásukból, s mint Back hangsúlyozza, az egyetlen lehetséges értelmezés helyett számos sor többféle értelmezésének ad teret (BACK 2002: 130).

Ebben a kapcsolati térben a sorok gyakran nem vízszintesen haladnak, hanem különböző irányokat vesznek föl, lehetőséget adva a szavak véletlenszerű találkozásainak. Az oldal egyszerre vizuális és nyelvi erőter, amelyben a szavak szemantikája interakcióba lép a vizuális jelentésekkel. A sorok hol ellenkező irányba indulnak, közelítve vagy távolítva egymástól a szavakat, hol az egyik sor átszalad a másik felett, kioltva a jelentést azzal, hogy az egymáson levő betűk valamelyike nem kivehető.

A *The Liberties* Stellának és Cordeliának szentelt két könyvében (melyekről már korábban is szoltam) szintén erőteljes a vizualitással – sortördélessel, tipográfiával – előállított szövegjelölés. Mindkét mű a töredezettség felé ível, a viszonylag koherens nyelvtani szerkezettől a mondategységektől megszabadult, széteső nyelvezetig, a logikai struktúrát felváltó asszociáció- és hallucinációszerű foszlányokig haladva. Kathleen Fraser Olson „grafikus aláírását” látja megvalósulni a kötetben, ahol Howe sajátos vizualitással jelöli Stella és Swift, valamint Cordelia és Lear kapcsolatát, elsősorban a hallgatás, a csönd és az üresség toposzainak alkalmazásával. Különösen Stella hangja gyenge, az „elrejtőzés hangja”, aki saját nevének kezdőbetűjébe bújva igyekszik észrevétlen maradni (FRASER 2000: 188).

### 3.3.2. SZABADULÁS A GRAMMATIKA KONTROLLJA ALÓL

A nyelvtani szabályok, ill. szokások kontrollja alól való szabadulás igénye a 20. századi kísérletező költészet mindegyik csoportosulására jellemző, a radikális modernistáktól a korai és késői posztmodernen át egészen a nyelvköltőkig. Pound, Stein, Olson, Duncan, Spicer, Bernstein és Howe – hogy csak néhány nevet említsek – egyaránt tagadja a nyelv eszközszerűségét és üvegszerű átlátszóságát. Ekként a költői figyelem nem hatol át a nyelv közegén, és a tárgya nem a nyelven mint átlátszó üvegen túli világ lesz, hanem maga az átlátszatlan nyelv.

Vadszövegével Howe is láthatóvá és hallhatóvá teszi a nyelvi közeget: a szubverzív grammatikai szabályszegések révén olyan anyaggá, amely a gondolatot és annak mozgását teszi láthatóvá. A nyelvi anyag jelölt helyei éppen a szintaktikailag félrecsúszott szerkezetek lesznek, amelyeket a nyelvköltők vezéralakja, Charles Bernstein „tipograficitásoknak” (*typographicities*) és „szintaxofóniáknak”

(*syntaxophonies*) nevez (BERNSTEIN 1986: 73). Howe költészete is bővelkedik az efféle anomáliákban: felrúgja a szintaxis és a szemantika minden lehetséges szabályát éppúgy, mint a központozás szokásrendjét. Vagyis elfogadja a nyelvköltők episztemológiai téziséit, miszerint nincsenek ideák vagy tények a nyelven kívül, mi több, maga a nyelv konstruálja az érzékelt „valóságot” (PERLOFF 1999: 432).

A nyelv médiumát láthatóvá tevő effektusok között található minden, ami nem megszokott vagy szabályos. A szöveg – az orosz formalista poétika elveivel összhangban – „defamiliarizálja” az ismerőst és „denaturalizálja” a természetest, eltávolítva, mintegy idegenné téve az anyanyelvet is. Ezzel pedig észrevételi azt, ami azelőtt láthatatlan és észrevétlen volt. A nyelvköltőkhöz hasonlóan Howe is azért alkot szójátékokat és más nyelvi anomáliákat, és azért nem javítja a szövegekben a hibákat és félreüteseket (vagy 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 jelentés mindig kikerekedik belőle. Ezért követi például a szavak etimológiáját, bízva a szavak jelentéstörténetében, amelyet a nyelv belső tudásának tekint. Mint Butterick fogalmaz,

[Howe] számára az etimológia az igazi genealógia. Howe talán ugyanolyan kitüntetett szerepet biztosít az etimológiának, mint az érzelmeknek. Ösztönösen a gyökereinél ragadja meg a nyelvet, család előtti, történelem előtti állapotában, sőt még mielőtt a nyelv jelentéssel látná el önmagát. (BUTTERICK 1987: 314)

Vagyis etimológiai érdeklődése a korábban tárgyalt eredetkutatás nyelvi válfaja: az etimológiától azt várja, hogy elvezesse ahhoz az ősi nyelvállapothoz, amelyet nem a kulturális sémák vagy gondolkodási paradigmák határoznak meg. Ehhez pedig magát a nyelvet kell faggatni, hiszen a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideákat.

Howe nem fogadja el, hogy létezik olyan autoritás, amely a grammatikát szabályozhatná, a szabályokról mintegy törvénykezhetne. Ebben a tekintetben a két nagy radikális női előd, Dickinson és Stein szellemi örökösének tekinthető, akik szintúgy felrúgták a nyelv elfogadott szabályait, semmibe vették a nyelv felett törvénykezők diktumait. Mint *My Emily Dickinson* c. könyvében kérdezi:

Kinek a feladata, hogy rendőrködjön a nyelvtani kérdések, a szófajok, a kapcsolatok és a konnotáció felett? Kinek a rendje lett egy mondat szerkezetébe zárva? És miféle belső artikuláció adja a ki a Mondás orsóit és bonyodalmaikat? (HOWE 1985: 11–12)

Meggyőződése, hogy a nyelvtani szabálykövetés elvetésével a felszínre lehet hozni a nyelvben megbúvó jelentéseket, amelyek rendezett grammatikában elgondolhatatlanok és elmondhatatlanok volnának. Új gondolatokhoz pedig új, a régi szabályokat levetkező nyelv szükséges. Mint Ming-Qian Ma fogalmaz, Howe célja, hogy „kimondja a kimondhatatlant. Költői gyakorlata olyan lírai tudatra támaszkodik, amelynek egyszerre küldetése a megmentés és a kiszabadítás” (MA 1995: 469). Ennek megfelelően – mint Quartermain rámutat – Howe tág teret nyújt a hibáknak és félreütéseknek, a szövegkoherencia sérüléseinek, valamint a többértelmű asszociációk szimultán térbeli működésének, ami a normatív szintaxis elhagyásával és akár az érthetőség gyengülésével is járhat (QUARTERMAIN 1992: 19, 193).

\* \* \*

Howe költészetének mindegyik tárgyalt jellemzője egyetlen irányba mutat: a „nehéz” versek megkövetelte „erővel olvasás” felé. A versek valóban nehezek – akár Dickinson, Pound, Stein, H. D., Spicer vagy Olson szövegei –, mert szembe kell mennünk olvasási reflexeinkkel, sőt beszédértési, nyelvértési reflexeinkkel is. A hagyományos költészetten nevelkedett olvasónak el kell vetnie az évek, évtizedek alatt rögzült olvasási szokásait. Először is el kell fogadnia azt a tágabb és objektívebb perspektívát, amely a történelmet és a kultúrát személyes élménnyé teszi. Másodszor nem szabad keresnie sem a másutt oly könnyen feltárulkozó lírai Ént, sem a „mélyebb” jelentést, amelyet a költészet volna hivatott feltárni a világ jelenségeinek értelmezéseként. Az olvasónak le kell vetkeznie az értelmezés kényszerét, és tolerálnia kell akár a nemtudást és a nemértést is. Harmadszor nem szabad a nyelven túli világot keresnie, hanem a szavak referenciális jelentését háttérbe szorítva meg kell látnia a betűket és a betűk kiadta mintákat, konstellációkat, és meghallania a betűk és a szavak által előállított vizuális ritmus hangjait. Vagyis magát a nyelvet, annak teljes anyagszerűségét kell olvasnia – pontosabban látnia és hallania. Végül meg kell tanulnia mindebben örömet találni.

Mindez óriási erőfeszítést követel – Márai Sándor szavaival, az „erővel olvasás” erőfeszítését: „Erővel olvasni. [...] Áhítattal, szenvedéllyel, figyelemmel és kérlelhetetlenül” (MÁRAI 2008: 38). Hiszen a valódi művészet mindig különleges erőfeszítést követel. Az amerikai innovatív hagyomány költőit egytől egyig „erővel” kell olvasni, miként más „nehéz” szerzőket is. De ez az erőfeszítés megtérül, mert mint Charles Bernstein írja egyik esszéjében, a nehéz versek nehézségeivel való megküzdés nélkülözhetetlen az olvasó „hosszútávú esztétikai élményéhez” (BERNSTEIN 2011: 5). Vagy egy másik kortárs költő, Clayton Eshleman szavaival: „Semmit nem nyersz a magad számára, ha nem dolgozol meg érte, s végül is nem éled meg azt, amit jelent a számodra” (ESHLEMAN 1995).

Am a jelentésképzés folyamatában Howe még ennél is nagyobb szerepet szán az olvasónak: erőfeszítés mellett együttjátszást vár el tőle. Erről beszél egy interjúban: „az szeretném, hogy olvasóim játsszanak, lépjenek be a nyelv misztériumába,



és kövessék a szavakat, hagyva, hogy azok vezessék őket” (KELLEY 1995: 31). Howe tehát játszótársnak hívja olvasóit, hogy közös játékban fedezzenek fel jelentéseket. Együttal nagykorúsítja is őket, rájuk bízva a versek értelmezését. Ne egyetlen értelmezést keressenek, ne a vers „megfejtését”, hiszen szövegeivel éppen a monolit és autoritatív értelmezést utasítja el, és akár a versekben feldolgozott történelem, ő is többféle, változó, váratlan, félig eltemetett jelentéseket ajánl olvasóinak, amelyeket a szerzővel egyenlő jogokat élvező olvasó az olvasás folyamán hoz a felszínre. Ez az egyszerre „erővel olvasás” és játékos jelentésképzés végül igazi örömszöveggé teszi Susan Howe költészetét.

## Irodalomjegyzék

- ALLEN, Donald – TALLMAN, Warren (eds.) (1973): *The Poetics of the New American Poetry*. Grove Press, New York.
- BACK, Rachel Tzvia (2002): *Led by Language. The Poetry and Poetics of Susan Howe*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- BARBOUR, Douglas (2001): *Lyric/Anti-lyric: Essays on Contemporary Poetry*. NeWest Press, Edmonton.
- BECKETT, Tom (1989): *The Difficulties Interview*. *The Difficulties* 3(2). 17–27.
- BERNSTEIN, Charles (1986): *Content's Dream*. Sun & Moon Press, Los Angeles.
- BERNSTEIN, Charles (2011): *Attack of the Difficult Poems*. The University of Chicago Press, Chicago.
- BLOOMFIELD, Mandy (2014): Palimtextual Tracts: Susan Howe's Rearticulation of Space. *Contemporary Literature* 55(4). 665–700.
- BUTTERICK, George F. (1987): The Mysterious Vision of Susan Howe. *North Dakota Quarterly* 55(4). 312–321.
- CALDWELL, Patricia (1976): The Antinomian Language Controversy. *Harvard Theological Review* 69(3–4). 345–367.
- CHIASSON, Dan (2017): Susan Howe's Patchwork Poems. *The New Yorker* 2017. Aug. 7–14. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/susan-howes-patchwork-poems>. (Letöltés ideje: 2020. március 10.)
- DAVIDSON, Michael (1989): Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text. In: PERLOFF, Marjorie (ed.): *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, Norman. 75–95.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1990): *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. Routledge, New York.

- ESHLEMAN, Clayton (1995): A Szandzso-híd. (BOLLOBÁS Enikő ford.). *Magyar Szemle* 4(4). 353–360. [http://www.magyar szemle.hu/cikk/a\\_szandzso\\_hid](http://www.magyar szemle.hu/cikk/a_szandzso_hid). (Letöltés ideje: 2020. március 10.)
- FALON, Janet Ruth (1989): Speaking with Susan Howe. *The Difficulties* 3(2). 28–42.
- FRASER, Kathleen (2000): *Translating the Unspeakable. Poetry and Innovative Necessity*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- GINSBERG, Allen (1980): *Composed on the Tongue*. Grey Fox Press, Bolinas.
- HOWE, Susan (1985): *My Emily Dickinson*. North Atlantic Books, Berkeley.
- HOWE, Susan (1990): *Singularities*. Wesleyan University Press, Middletown.
- HOWE, Susan (1993a): *The Birth-mark*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1993b): *The Nonconformist's Memorial*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1996): *Frame Structures – Early Poems 1974–1979*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1999): *Pierce-Arrow*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2002): *The Europe of Trusts*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2003): *The Midnight*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2009). Writing *Articulation of Sound Forms in Time*. In: PERLOFF, Marjorie – DWORKIN, Craig (eds.): *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago University Press, Chicago. 199–204.
- HOWE, Susan (2016): *The Quarry*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2017): *Debths*. New Directions, New York.
- JAMES, William (2001): *Psychology – The Briefer Course*. Dover Publications, Mineola.
- KELLEY, Lynn (1995): An Interview with Susan Howe. *Contemporary Literature* 36(1). 1–34.
- MA, Ming-Qian (1994): Poetry as History Revised: Susan Howe's "Scattering as Behavior Toward Risk". *American Literary History* 6(4). 717–737.
- MA, Ming-Qian (1995): Articulating the Inarticulate: Singularities and the Counter-method of Susan Howe. *Contemporary Literature* 36(3). 466–489.
- MÁRAI Sándor (2008): *Bölcsességek januártól decemberig*. Helikon Kiadó, Budapest.
- MARTIN, Steven-Paul (1988): *Open Form and the Feminine Imagination (The Politics of Reading in Twentieth-Century Innovative Writing)*. Maisonneuve Press, Washington.
- MONTGOMERY, Will (2010): *The Poetry of Susan Howe. History, Theology, Authority*. Palgrave Macmillan, New York.
- MÜLLER, Friedrich von (1980): *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*. J. G. Cotta, Stuttgart.

- NAYLOR, Paul (1999). *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*. Northwestern University Press, Evanston.
- NICHOLLS, Peter (1996): Unsettling the Wilderness: Susan Howe and American History. *Contemporary Literature* 37(4). 586–601.
- NICHOLLS, Peter (2002): “The Pastness of Landscape”: Susan Howe’s *Pierce-Arrow*. *Contemporary Literature* 43(3). 441–460.
- OLSON, Charles (1982): A projektív vers (SZILÁGYI Tibor ford.). In: SÜKKÖSD Mihály (szerk.): *Üvöltés*. Európa, Budapest. 297–310.
- OLSON, Charles (2003). *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből* (Szócs Géza ford.). BOLLOBÁS Enikő (vál. és szerk.). A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó, Budapest – Kolozsvár.
- PERLOFF, Marjorie (1991): *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. The University of Chicago Press, Chicago.
- PERLOFF, Marjorie (1999): Language Poetry and the Lyric Subject: Ron Silliman’s Albany, Susan Howe’s Buffalo. *Critical Inquiry* 25(3). 405–434.
- PERLOFF, Marjorie (2002): *21st-Century Modernism: The “New” Poetics*. Blackwell, Oxford.
- PERLOFF, Marjorie (2012). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. The University of Chicago Press, Chicago.
- QUARTERMAIN, Peter (1992): *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge University Press, New York.
- RIMBAUD, Arthur (1965): *Arthur Rimbaud összes költői művei*. Európa, Budapest.
- ROTHENBERG, Jerome – QUASHA, George (eds.) (1974): *America a Prophecy*. Vintage Books, New York.
- WILLIAMS, Megan (1997): Howe Not to Erase(her): A Poetics of Posterity in Susan Howe’s “Melville Marginalia”. *Contemporary Literature* 38(1). 106–132.