

Anti-metafizika és pre-konceptuális megismerés: a posztmodern episztémé megjelenése az amerikai költészetben

(Charles Olson versei elé)

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

Általában elfogadott tehát, hogy Pound és Olson neve jeleníti meg az amerikai modernista és a posztmodern költészet egymásba kapaszkodó nagy generációit. Természetesen a modernizmus egyik vonulatára kell itt gon-

dolni, azaz nem a T. S. Eliot, Wallace Stevens és Robert Frost képviselte ún. „Magas Modernizmusról”, hanem az Ezra Pound, William Carlos Williams, Gertrude Stein és H. D. [Hilda Doolittle] nevével fémjelzett másik, ún. „Radikális Modernizmusról” van szó. Sajátos módon az amerikai költészetben a modernizmus e két vonulata között megy végbe az a paradigmaváltás, itt húzódik az az episztemológiai törésvonal, melyet más irodalmak kontextusában inkább a modernizmus és a posztmodernizmus közé helyeznek az irodalomtörténészek (lásd erről Marjorie Perloff, Charles Altieri és Charles Bernstein írásait).

Az amerikai költészetben tehát a modernizmus már két, episztemológiaiilag egymástól különböző irányzatra bomlik: a posztmodernizmus számára negatív pólusként szolgáló formalista-dualista-metafizikai Magas Modernizmusra, és a posztmodernizmust előkészítő Radikális Modernizmusra. A két hagyomány mindenesetre együtt alkotja a modernista költészet egészét, s szolgál majd a posztmodernizmus számára viszonyulási alapul, amelyet részben megtagadnak (a „magas” hagyományt), részben továbbfejlesztnek (a radikális hagyományt). Linda Hutcheon kifejezésével: míg előbbiben a posztmodernizmus „oedipális” viszonyulása jelenik meg, addig utóbbiban a posztmodernizmust a modernizmushoz fűző „fiú hűsége” ölt testet.

Miben áll tehát a Magas és a Radikális Modernizmus közti különbség? A Magas Modernizmust a szimbolikus dualizmus jellemzi, valamint az a törekvés, hogy a jelen-



ségek mögött értelmet, a dolgokban bennük rejlő értéket fedjen föl. Egy természeti jelenséget például nem önmagában tekint, hanem annak függvényében, ahogy az adott jelenség képes emberi értékeket megjeleníteni. A jelenség és a lényeg, a természeti és az emberi, az objektív és a szubjektív, a látható és a láthatatlan, a felszín és a mélység itt – a modern episztémé szellemében – egymáshoz kapcsolva, egymást felidézve, elválaszthatatlan kettősségben jelenik meg. A sötét égbolt a költő komor hangulatának kifejezésére hivatott, a rózsza a költő érzelmeit fogja – mintegy jelbeszédként, mindenki által ismert titkos kódban – elbeszélni; a jelentés transzcendens módon járja át a jelenséget. Mallarmé és Eliot éppen e szimbolista dualizmusban jelöli meg a költői látásmód lényegét. Mallarmé szavai: „Ha megnevezünk egy dolgot, a gyönyörűség háromnegyed részét kiiktatjuk a versből, mely a lépésről lépésre való rátalálás örömeért van; a mi álmunk a sejtetés. Ennek a titoknak tökéletes alkalmazása hozza létre a szimbólumot” (Tótfalusi István ford.). Szerinte a virág szó felidézi a versben mindazt a „muzsikát, esszenciát és lágyságot”, ami magából a csokorból hiányzik. A költő – mint Eliot írja – „állandóan összekapcsolja különböző élményeit”: számára nem lehetnek egymástól függetlenek, mondjuk, az olyan tapasztalatok, mint Spinoza olvasása, az írógép hangja és a tűzhelyen készülő étel szaga, hiszen önmagukon túli értelemmel bírnak az általuk felidézett jelentéseknek megfelelően. Így teremt rendet a költő a tapasztalt dolgok között. A Magas Modernizmus jegyében született műveket a koherencia, az összefüggő szimbolikus struktúra jellemzi: poétikájának központi fogalma az Eliot-féle ún. „objektív korrelatív”, „az érzelmi állapot szimbolikus megtestesítése”. A Magas Modernista költészet szervező trópusa a metafora, mely a hasonlóság kritériumai szerint helyettesíti be az egyik elemet a másikkal.

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

hogyan milyen emberi bangulat kifejezője lehet. Az emberi érték kényszeres középpontba állítása helyett a költő tanuljon alázatot: „a rózsza: az rózsza: az rózsza”, állítja Gertrude Stein híres mondata. A rózsza nem attól szép, mert a szerelem megjelenítőjeként ismerik, sem attól, hogy a szerelmi jelbeszéd része lett. A rózsza szépsége független az ember értékolvasatától; az interpretáció éppen a rózsza egyedi, partikuláris szépségét fedi el. A prezentációt nem helyettesítheti a reprezentáció, az interpretáció; a felszín önmagában, mélység nélkül is izgalmas. Ez a Rimbaud-ra hivatkozó antiszimbolista modernista hagyomány – valamint az abból kibomló posztmodern vonal – a dolgok és jelenségek önmagukban való valorizálását hangsúlyozza, s a kényszeres metaforikus rendezés helyett a metonímia kapcsolódási lehetőségeit ajánlja. A metonímia olyan trópus, melynek lényege nem a hasonlóságban, hanem az egymásutániságban, az egymásmellettiségben keresendő. A Radikális Modernizmus poétikájában ezért kap nagy hangsúlyt az esetlegesség, a véletlenszerűség, az alkalmi, akcidentális asszociáció, a folyamatszerűség, az improvizáció, a kísérletezés. A modernizmusnak ez az experimentális irányzata radikális paradigmaváltást jelent a Magas Modernizmushoz képest, mert a vers nem megfejtendő rejtvény kíván lenni, hanem a felszínen megmutakozó jelölők szabad játéka – prezentáció és nem reprezentáció. A szó nem valami helyett áll, hanem önmagáért, a maga kitapintható (taktilis) voltában tárovyszerűségében. Felszín, mélység nélkül.

Olson és nemzedéke egyrészt e Radikális Modernizmus folytatójaként lép fel, amennyiben tagadja a metafizikát s igyekszik lerázni a nyelv és a gondolkodás dualisztikus-metaforikus kényszerét. Másrészt azonban ez a nemzedék meg is haladja a Radikális Modernizmust, amennyiben az alkotás menetét a maga folyamatszerűségében kívánja megőrizni a műben. Azaz Olson szándéka szerint az észlelt tárgyakat és folyamatokat még a konceptuális értelmezés előtt kell a versnek regisztrálnia, hogy ezzel elkerülje a gondolkodási paradigmák közvetítette sémákat, s az élmény közvetítés nélkül őrződhessen meg az alkotói folyamatokban. Tulajdonképpen ez a két igyekezet – a metafizika tagadása és a prekonceptuális megismerés kísérlete – együtt alkotja a már az ötvenes években artikulálódó posztmodern episztémét. Ebben áll az az új-



fajta gondolkodásmód, mely „Olson korában” (ahogyan Robert Duncan az ötvenes és a hatvanas éveket nevezte) egyszerűen csak többféle megjelent – akárcsak Olson szerint, a Bolyaiak idején az új matematika: „azt mdta [sic!] Bolyai Farkas, mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéből” (*Történet egy Olsonról és Rossz Dologról*).

(1) Olson számára a fizikai, a partikuláris felé való kilépés jelenti a szabadulást a metafizika csapdájából. Nem arra törekszik, hogy láthatóvá tegye a láthatatlant, megnevezze a megnevezhetetlent, vagy kimondja a kimondhatatlant. Sokkal kevesebb metaforát használ, mint kortársai általában. Költői képei a legritkább esetben metaforikusak: nem valami más helyett állnak, nem az ún. „metafizikai mögöttes” megjelenítői. Verseinek építőelemei sem metaforikus, hanem inkább egyszerű metonimikus kapcsolatban állnak egymással; egymásutániságról és nem egymás-helyettiségről van itt szó. Amikor például *A dicsőítés* című versét így kezdi: „Akinék teste több mint félig elégett kicsúszott a halálból”, akkor nem olvashatunk metaforikus jelentést ebbe a sorba. Ez nem valamiféle rejtélyes, de a versből később megfejthető és értelmezhető utalás; még kevésbé keressünk benne központi metaforát. Nem, valószínűleg a költőnek egyszerűen eszébe jutott egy konkrét nő, aki bár megégett, a haláltól mégis megmenekült. Erre az eseményre, erre a történetre gondolt, mikor a vers kamerája bekapcsolódott, s a költő rögzíteni kezdte az érzékszervei előtt vagy a képzeletében játszódó folyamatokat. A vers tehát a világ folyamataiban való költői részvétel eszköze. Hasonló történik *A halcionok, a tenger halászkirályai* című versben is.

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

Ezek a képek sem metaforák: sem a madarak, sem a kalitka, sem a szoba nem mutat önmagán túl metaforikus ill. metafizikai dimenziók felé. Olson kizárólag a precizi-

tás módszerével dolgozik: a költészet feladata, állítja, nem az anyagi világ mögött fölsejlő másik világ megjelenítése, hanem magáé a fizikai valóságé, ami elsősorban figyelmet, az értelmezés és a magyarázat kényszerétől mentes odafigyelést kíván. Ezek valóságos madarak, s akár az egyéb szereplők, „adottak”, azaz már a vers előtt léteztek. Nem a költő találmányai, költői képei, metaforái vagy szimbólumai; nem ő gondolta ki őket azért, hogy valamilyen, egyébként kimondhatatlan és megfogalmazhatatlan lelkiállapotot, érzést, helyzetet írjon le velük. A madarak valóságos léte váltotta ki, követelte ki a verset. A költő ugyanis úgy reagál a fizikai valóságra, mint ahogy a kibernetika a „feedback” jelenségét leírja: azaz a versírás természetes folyamatában, azonnal, „erővesztés nélkül”. Olson már az 1940-es évek végén ismerte a kibernetika főbb meglátásait. Norbert Wiener könyvét 1948-ban, még az angol kiadás korrektúrájában olvasta, s úgy hitte, a feedback törvénye nemcsak az élet, de a költészet folyamataiban is megragadható. A költészet ugyanis nemcsak a világra való figyelem, de a világra való reagálás és az annak folyamataiban való részvétel legintenzívebb módja is, hiszen úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemléltől a szemlélt dologtól, hanem éppen mintegy összefüggővé teszi vele.

A fizikai és a partikuláris hangsúlyozása nemcsak módszertani kérdés Olsonnál, hanem költészetének egyik leghatalmasabb témája is. A metafizikai dimenziót tagadó posztmodern költő nagy feladata, hogy éppen a metafizika vigasza nélkül juthasson el – Rimbaud szavaival (melyeket Olson gyakran és szívesen idézett) – „a kétségbeesés túloldalára”. A metafizikai ugyanis hamis reményt kelt, ráadásul kiemeli az embert az élet természetes folyamataiból. A posztmodern ember feladata (és nagy lehetősége), hogy a visszatérést megvalósítsa. Ennek egyik feltétele: maga mögött hagyni az ember „egocentrikus humanizmusát”, elfogadva, hogy az egyes emberi létnek nincs is olyan nagy jelentősége.

Teljes kört tettünk meg.
Nem érem meg a 2000-t
hacsak nem egyenesen apám anyjából
eredek,
...
Tegyük fel hogy nem érem meg.

Oly fontos az, ha ami lesz,
már ott is van a hold fele elindult
tengervízben?
(A K mint kulcs)

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

az emberben tengerár van
mely felviszi holdja közelébe és
habár az visszaejti
ő átküzdi magát az apályon hogy
fölszálljon
a futó vízbe és feldagadjon
hogy az Én benne felmeredjen
(A K mint kulcs)

(2) A Radikális Modernizmus antimetafizikáját a posztmodernnek első generációja úgy haladta meg, hogy megpróbálta a lehetetlent: megkísérelt a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés elé menni, hogy az észlelés és tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Olson és nemzedéke szerint ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamat – melynek 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 tartományát érzékelték: azt, ahol a jelenségek „értelmet” nyernek. Tulajdonképpen maga a percepció is kogníció-függő: általában, mint Goethe írja, „csak azt látjuk, amit ismerünk”. Más szóval: a nyelv és a kognitív struktúrák határozzák meg tekintetünk szem- vagy nagyító-lencséjét. Tudjuk, a percepció soha nem független a kulturális és társadalmi paradigmáktól, sőt: azok alakítják a látott képet. Olson szerint ebből a csapdából csak úgy törhet ki a költő, ha nem mindig arról ír, amit amúgy is tud, hanem arról, amit nem tud. A tudást ugyanis, mint Alfred North Whitehead írásaiban olvastuk, nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltessük, hanem a pusztán figyelem révén, mely „megszüretlenül” továbbítja a körülöttnk levő dolgokat: csak így lehet „a kép / a tényhez hűséges”.

Enyém minden amire vágyom
legyen szó ügyről, emberekről: a
megszüretlen
(a magamé) elégséges
hogy érdekeljen.

...
... A kép
a tényhez hűséges lehet, avagy
hogyan lehet e művészet ikerpárja a
létezőnek
a létezettnek,
ami zajlik?
(Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését)

Whitehead szerint „örök események” akkor jönnek létre, amikor a megélt dolgok és a megismerést megélt ember – két egyenlő félként – közös teret, kontinuos folyamatot alkotnak. Ebben a kontextusban érthető, hogy a *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* című költeményben Olson miért próbálta azt a látványt megörökíteni, amely Juan de la Cosa, Kolumbusz térképésze, a Niña kapitánya elé tárult. Azt a pillanatot igyekezett rekonstruálni, amikor a kilenc hetes hajóút után először pillantják meg a szárazföldet. Hogyan nézhetett ki a kontinens azok számára, akik még nem fordították le kulturális terminusokra (pl. „Új-Világ”) a látottakat? Hogyan lehet a konceptualizáció előtti látványt megragadni? Ez az az igazság, amellyel az élők a holtaknak tartoznak: hiszen, mint a Voltaire-vendégszöveg felhasználásával írja, „On ne doit aux morts semmi / mással csak a / la vérité”.

Hasonló szellemben íródott „Az emlékezet lánc: feltámadás...” című nagyszerű költemény is, melyben az emlékezés folyamatába bekapcsolódó emlékező az apokasztasizist, azaz a dolgok eredeti állapotba való visszaállítását ünnepli, s azt a momentumot próbálja újratertemteni, amikor a dolgok pusztán csak léteztek, minden értelmezés nélkül. Az idő végül és utólag arcot ad a felismerésnek, de ez az arc nem fedheti el a lélek „támadását” előidéző eredeti lendületet, amelyet az apokasztasizis képessége csak megerősít.

Minden ami volt
hirtelen van: az idő
az arca
a felismerésnek, Rhoda Straw; vagy a fiam
egy Magyar. ...
apocatastasis



ahogyan megtörténik, hogy ebben
a pillanatban beszélni kívánok

...
... És hallani próbáltam
amit mond, a szívemet tettem le
hogy a fájdalmat elkapjam
Feltámadás
az. Az elfogadás. A beimerés, a
megengedés. A megújulás
a visszaállítás ...

Úgy tűnik, az apokasztaszisznak része a
költő magyarsága is: a családi mitológia
szerint ugyanis Olson anyai nagyanyja – aki a
Lybeck (Lübeck) családi nevet viselte – ma-
gyar volt, s a költő teljes odaadással élte át a
családtörténetnek ezt az egzotikusnak tűnő
részletét.

A konceptuális folyamatoktól független
érzékelés regisztrálására tett kísérletek közé
tartozik a perspektívák pluralizmusának
hirdetése is. Olson elutasít minden privile-
gizált szempontot, s helyette a sokszempon-
túságot hangsúlyozza: „a polis: / szemek,” írja
Maximus 6. levelében. A „sokszeműség”
polisz-ideálja szerint minden pillanatban az
érvényes perspektívák pluralizmusáról be-
szélhetünk – még akkor is, ha e perspektívák
logikailag nem kompatibilisek egymással.
Mint Charles Bernstein rámutat: a költé-
szetben így jelenik meg a nem-eukleideszi tér,
melyben a Magas Modernista alkotásokból
ismert szinkron koherenciát a perspektíva-
váltások végtelen egymásutánisága váltja föl.
A sokszempon-túság metonimikus sorozata

kizárja az egyetlen perspektíva privilegizálásá-
nak lehetőségét. A kontinuos megfigyelések
nemhogy nem alkotnak metaforikus struk-
túrát, de még a konceptuális értelmezést is
kerülni próbálják: a kulturális paradigmák
közvetítése nélkül igyekeznek regisztrálni az
appercipiált jelenségeket. Költeményeiben és
esszéiben Olson így valósítja meg a poszt-
modernizmus nagy paradigmaváltását, s arti-
kulálja azt a posztmodern episztémét, mely
az érzékelést az értelmezés nyújtotta dualiz-
mus támasza nélkül igyekszik regisztrálni.
Erről a folyamatról szól egyik késői alkotása,
a *Maximus önmagának 1964 június* című
költemény, mellyel a felesége halálát követő
több hónapos hallgatást törli meg. Olson
számára a halál okozta legnagyobb vesztesége
éppen abban áll, hogy a világban való
részvételt és elmerülést nem oszthatja meg
többé a szeretett asszonnyal. Ugyanakkor az
is kiderül belőle, hogy a posztmodern költő
számára az élet legnagyobb adománya a ter-
mészet folyamataira való elemi csodálkozás-
nak – azaz a konceptualizáció és az intellek-
tualizáció előtt történő appercipiálásnak – a
képessége.

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

a tulajdonlás
egyesegyedül
enyém

