

Bollobás Enikő

„A valós pumpálása”

CHARLES OLSON LÉLEGZÉS-FORDULATÁRÓL

A lélegzés akkor vált központi poétikai fogalommá az amerikai költészetben, amikor 1950-ben megjelent Charles Olson *A projektív vers* című esszéje, amelyet az egykori futballkapus költő kemény „kezdőrúgásként” harangozott be a költőtársnak, Robert Creeley-nek írt levelében.¹ Tanulmányomban a lélegzés hagyományos fogalmát demetaforizáló olsoni „lélegzés-fordulat”² két aspektusát tárgyalom, amellyel radikálisan új szemléletet hozott a későmodern, illetve korai posztmodern poétikai gondolkodásba. Az első lényege az, hogy az „egyén mint ego lírai beavatkozásától”³ megszabadított költészetben a költő közvetlen kapcsolatot képes létesíteni a valósággal, mégpedig azáltal, hogy a lélegzetet kizárólag fiziológiai jelenséggént értelmezve bevonja a „valós pumpálását”⁴ végző lélegzést a világtapasztalásba és az alkotói folyamatba. A második a lélegzésnek a prozódiaiban betöltött szerepére vonatkozik, amely meghatározza a vers mind hangzó, mind képi ritmusát. Prozódiai elemzéseimet a költő felolvasásai alapján végzem.⁵

Lélegzés és a test: Olson „lélegzés-fordulata”

Kezdem tehát a lélegzés révén szomatikus aktussá tett vers fogalmával. *A projektív versben* Olson azt állítja, hogy „a lélegzetnek olyan szerepe van a versben, amit eddig [...] se nem vettek kellően figyelembe, se nem használtak megfelelően föl”.⁶

Az esszé első részében az ún. dogmákként kiemelt állítások közül az utolsó, a negyedik foglalkozik a lélegzéssel.

„[...] a sor [esküszöm] a lélegzetből ered, annak az embernek a lélegzéséből, aki ír, abban a pillanatban, amikor ír. [...]”

- 1 Charles Olson, *kick-off piece* = Uó – Robert Creeley, *The Complete Correspondence, I.*, szerk. George Butterick, Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1980, 9.
- 2 David Fuller – Jane Macnaughton – Corinne Saunders, *The Life of Breath. Contexts and Approaches* = *The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine. Classical to Contemporary*, szerk. Uók, Palgrave Studies in Literature, Science and Medicine, London, 2021, 1–33, itt: 25.
- 3 Charles Olson, *Projective Verse* = Uó, *Selected Writings*, szerk. Robert Creeley, New Directions, 1966, 15–26, itt: 24. Ebben az esetben kivételesen saját fordításban közlöm az idézetet, pontosítva a magyar fordításban szereplő mondatot. A továbbiakban az esszét a következő fordításban idézem: *A projektív vers*, ford. Szilágyi Tibor = *Üvöltés – Vallomások a beat nemzedékről*, vál. Sükösd Mihály, Európa, Budapest, 1967, 297–310.
- 4 Charles Olson, *Equal, That Is, to the Real Itself* = *Selected Writings*, 46–52, itt: 48.
- 5 Charles Olson felolvasásairól készült felvételek lelőhelyei: *The Librarian*. <https://www.youtube.com/watch?v=E85iFHTKrAI>, releváns rész: 0:30-2:34.; *Variations Done for Gerald Van De Wiele*. https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Olson/08-16-63/Olson-Charles_47_The-Charge_Vancouver_8-16-63.mp3, releváns rész: 1:23-2:37. *I, Maximus of Gloucester, to You*. https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Olson/Olson-Charles_01_I-Max-of-G-to-You_1957.mp3, releváns rész: 1:00-1:23.
- 6 Olson, *A projektív vers*, 299.

Hadd mondjam ki kereken: A két fél:
a FEJ visz a FÜL-ön át a SZÓTAG-hoz,
a SZÍV a LÉLEGZET-en át a SOR-hoz.”⁷

A lélegzés mint a beszéd energiaforrása lesz a projektív írás igazi mértéke, amely a versírást és -olvasást fiziológiai aktussá is teszi, s amely így egyszerre lesz szellemi, biológiai és fizikai tevékenység. Az írás fizikalitása külön hangsúlyt kap azzal, hogy Olson a költemény egységeit, a szótagot és a sort testi produktumokként írja le. Azzal ugyanis, hogy a szótagot a fülhöz, a sort pedig a lélegzéshez kapcsolja, a verset fiziológiai alapba ágyazza, s – a szív és a tüdő, illetve a pulzus és a lélegzés bevonása által – szinte zsigerivé minősíti az alkotói és a befogadói folyamatot. Számos kritikus szerint a vers efféle testi felfogása alkotja Olson poétikájának leglényegibb újítását.⁸

Olson lélegzetkonceptiója mindenekelőtt a lélegzet klasszikus görög és zsidó-keresztény felfogásával jelent radikális szakítást, amelyben a *pneuma/spiritus* (majd a Szentlélek) fogalmában a lélegzés a testi és a lelki-szellemi szférát összekapcsoló funkció: forrása Isten, aki miközben leheletével életre kelti az embert, lélekkel ajándékozza meg őt. A lélegzet ezzel kapcsolatot létesít Isten és ember, lélek és test, továbbá respiráció és inspiráció között, amint ezt M. H. Abrams az angol romantikus költészet szél-metaforájáról készült elemzésében oly emlékezetesen leírta. Ebben az 1957-ben megjelent, ám máig érvényes megfigyeléseket tartalmazó tanulmányában az amerikai kritikus bemutatja, hogy Coleridge, Wordsworth és Shelley emblematis versei „szimbolikus egyenletet”⁹ állítanak fel a mindig változó szél és a lírikus isteni eredetű ihletettsége között, összekapcsolva a szelet a lélegzéssel és az Istentől származtatott inspirációval.

Olson poétikaelmélete oly látványosan szakít a lélegzet metaforikus felfogásával, hogy több kritikus paradigmaváltásként vagy episztemikus fordulatként írja le az olsoni hangsúlyeltolódást, valóságos „pneumatikus fordulatnak”,¹⁰ illetve „lélegzés-fordulatnak”¹¹ nevezve azt. Olson tételének radikalizmusát még a költővel mindig kritikus Marjorie Perloff is elismeri, rámutatva, hogy „az »új költészetben« [értsd: a Pound–Williams hagyományban] a sor vagy a művészien elrendezett szótagok lélegzet-alapú csoportja lesz az alapegység. Vagyis annak, hogy Olson a szótagnak és a sornak központi szerepet tulajdonít, bőséges előzményei vannak, ám Olson konklúziója a sajátja.”¹²

A költészet fizikai, fiziológiai és szomatikus alapjának hangsúlyozásával Olson azt igyekszik elérni, hogy a költő testének ritmusa megtalálja útját a versbe, meghatározva a vers ritmusát, amely az angolban elsősorban a hangsúly, illetve a hangsúlyos

7 Uo., 301.

8 Lásd pl. Kaplan Harris, *Black Mountain Poetry = The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, szerk. Walter Kalaidjian, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 155–166, itt: 159.

9 M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze. A Romantic Metaphor*, *The Kenyon Review* 1957/1., 113–130.

10 Nathaniel Mackey – id. Stephanie Heine, *Syllabic Gasps. M. NourbeSe Philip and Charles Olson's Poetic Conspiracy = The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine*, 463–483, itt: 463.

11 Fuller – Macnaughton – Saunders, *l. m.*, 25.

12 Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Northwestern University Press, Evanston, 1985, 292.

szótagszám rendjében jelenik meg. A test ritmusát előállító szívverés és lélegzés közül Olson a lélegzés primátusát hirdeti, amennyiben az nemcsak ismétlődik (akár a pulzus), de folyamatszerű is. A szívverés megszakított jellegével ellentétben a lélegzés időben egybefüggő folyamat, amely – mint Jonathan Culler hangsúlyozza – lehetővé teszi, hogy „a ritmus zsigeri élménye megtalálja a vers kapcsolatát a testhez”¹³ – „olyannyira, hogy a versritmus lesz a legfőbb oka annak, ha a vers magával ragadja olvasóját”.¹⁴ Hiszen a költészet egyik meghatározó jegye az, hogy „élvezetes nyelven” íródik, együttal „emlékezetes nyelven is – olyan nyelven, amely azt követeli, hogy megtanuljuk és ismételgessük, újra és újra elmondjuk”.¹⁵ Ezt tekinti Jacques Derrida is a „poematikuság” legfőbb kritériumának; mint írja, „költőiség nem más, mint amit szeretnél megtanulni »par coeur«. [...] Ekképp kel életre benned az álom, hogy kívülről tanulj [*apprendre par coeur*]. Hogy túrd, amint szivedet átjárja a diktált szöveg. Egyhuzamban, ami nem más, mint a lehetetlen, és egyszersmind a poematikus tapasztalat.”¹⁶

Merleau-Ponty egyik legkorábbi híveként Olson egyetértett a francia filozófusnak az ember és a világ találkozásával kapcsolatos felfogásával. Merleau-Ponty-i tételre támaszkodva hangsúlyozza, hogy a költő „az ember és a külvilág közti találkozási felületen”, a „befogadás” és a „továbbítás” folyamata között létezik, amely felület „egyben az ember vágófelülete is”.¹⁷ A befogadás és a továbbítás közti folyamatnak megszakítatlannak kell lennie, amit a világot még a maga nyersességében és sürgető azonnalóságában befogadó test részvétele garantál. „Ha az ember tevékeny, pontosan ott, ahol a tapasztalat belép, ott is távozik”¹⁸ – írja. A befogadás és a továbbítás egyetlen megszakítatlan folyamatként való konceptualizálása Olson poétikájának központi eleme: innen ered ugyanis a személytelenséget hangsúlyozó nem-lírai alapállása, vagyis a költői én befogadó és továbbító testként (és nem egóként) való elképzelése, és lélegzés-alapú poétikája, amely a prozódiai ritmust a lélegzéshez mint a belépés és a kilépés megszakítatlan folyamatát megvalósító testi funkcióhoz kapcsolja.

Olson nem-lírai alapállása elutasítja az embernek az élmény forrásaként vagy eredeteként való felfogását. Gondolkodásában a költő közvetítő a világ és a vers között, engedve, hogy a vers a világgal kapcsolatot létesítő érzéki tapasztalat gyümölcse legyen. Mint Charles Altieri írja, Olsonnál „a testünk az a hely, ahol a világ és az ember legteljesebb egybeolvadása megvalósul [...] a ritmusról való beszédet ki kell emelnünk formalista kontextusából, s a legexplicitebb módon a test aktusaihoz kell kapcsolni.”¹⁹ Ekként, mint Olson egy másik esszéjében írja, a testnek az alkotói folyamatban való fizikai működése által a vers ténylegesen „a valós pumpálása lesz”.²⁰ Vagyis a „valós” a test és a lélegzés által találja meg útját a versbe, amely nem a költő

13 Jonathan Culler, *Why Rhythm? = Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*, szerk. Ben Glaser –Jonathan Culler, Fordham University Press, New York, 2019, 21–39, itt: 22.

14 *Uo.*, 23.

15 Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 137–138.

16 Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia? / Mi a költészet?*, ford. Horváth Krisztina – Simonffy Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal et al, Osiris, Budapest, 2002, 276–279, itt: 276–277.

17 Charles Olson, *Az emberi univerzum*, ford. Geiger Ildikó, Nagyvilág 2002/2., 244–254, 250.

18 *Uo.*, 250.

19 Charles Altieri, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1979, 98.

20 Olson, *Equal, That Is, to the Real Itself*, 48.

önkifejezése, még akkor sem, ha éppenséggel egyes szám első személyben szól. A költő feladata nem is az önkifejezés, és nem is a természeti folyamatokból lírai egóként való kiemelkedés, hanem a természeti folyamatokban – a hang, a lélegzés és az egész test által – való részvétel. Ez az objektista alapállás, amelyről részletesen ír a projektív vers tárgyalásakor, ahol egyszerre adja a nyugati gondolkodás és a lírai késztetés kritikáját. Meghatározása szerint az objektista gondolati keret megszabadítja a poézist az egyén mint ego lírai beavatkozásától. Megszabadulás ez, folytatja, „a »szubjektumtól« és az ő lelkétől, ettől a sajátos feltételezett valamitől, melynek révén a nyugati ember beállította önmagát a közé, ami, mint a természet teremtménye [...] és a természet azon egyéb teremtményei közé, amelyeket lekicsinylés nélkül nevezhetünk tárgyaknak. Mert az ember maga is tárgy, s bármiről gondolja is, hogy fölényt ad neki, annál valószínűbben fel kell tárgy voltát ismernie”.²¹

Olson Nyugat-kritikája értelmében „az egyén mint ego” azzal okozta a legnagyobb kárt, hogy ember és természet közé, mi több, domináns középponti helyzetbe helyezte magát. Az ember és a természet közötti kapcsolat létesítése helyett a kettő szétválasztását és a köztük levő távolságok növelését érte el. Az objektizmus szellemében azonban, mint Robert von Hallberg rámutat, „az ember bensőséges tér-idő kapcsolatban él együtt érzékelésének tárgyaival”.²² A nem-antropocentrikus filozófiák feltérképezése során – vagy mint a *Mayan Letters* című tanulmányában írja, „az ego-pozíció alternatíváinak”²³ keresésében – jutott el Olson Ervin Schrödingerhez, Alfred Heisenberghoz és Alfred North Whiteheadhez, akiknél rábukkant a nem-humanista (mai terminussal poszthumanista) gondolkodás példáira; szellemi rokonlelkekre talált bennük, mind az ember tárgyként való felfogása, mind a világ megismerhetőségével kapcsolatos kételyek tekintetében.

Az objektizmus fogalmát a poétikára kiterjesztve fogalmazta meg Olson az énmegvonás-tételét, az anti-líra dictumát. Hiszen a líra – mint a „nyugati ember” műneme – az én asszertálásából fakad: a lírai én, vagyis az egyén mint ego domináns helyének követeléséből. A líra, mint Perloff egy jóval későbbi definíciójában kimondja, mindig önreflexív, „egy általánosan érvényes meglátás kifejezése, egy időtlen formába kikristályosodott érzés kinyilvánítása”, és soha „nem a költő énjétől független szubjektumról szól”.²⁴ Önkifejezésről és önreflexióról van tehát itt szó, ez pedig, mint Culler írja, „a tudat reflexív cselekedetének példája”.²⁵ Olson alternatívája az „ego-pozícióra” olyan költészetet tételez, amelyben – függetlenül attól, hogy a vers egyes szám első személyben íródott vagy sem – az én elnémított; a költő nem befelé, hanem kifelé figyel, önmagára pusztán mint érzékelő és tapasztaló objektumra tekintve, aki egy a természetben található „tárgyak” közül. Számára a rend magától kialakul és megnyilvánul, anélkül, hogy kívülről lenne bármire ráérezve; az ember feladata a részvétel és a nyitottság állapotának elérése. Ettől a gondolatsortól érkezik el a természeti erők iránti különleges érzékenységet követelő alapálláshoz, amelynek értelmében a költő fogadja bizalommal és tekintse jóindulatúnak ezeket az erőket – köztük azokat az energiákat is, amelyek minden élőlényen keresztül áramolnak, s amelyek látványosan

21 Olson, *A projektív vers*, 307–308.

22 Robert von Hallberg, *Olson, Whitehead, and the Objectivists*, boundary 2 1973–1974/1-2., 85–111, itt: 91.

23 Charles Olson, *Mayan Letters = Selected Writings*, 69–133, 83.

24 Perloff, *l. m.*, 179, 181, 180.

25 Culler, *Theory of the Lyric*, 94.

jelennek meg a lélegzés folyamataiban. Ekképp a lélegzés egyszerre valósítja meg a természetben való participációt és az alkotás folyamatszerűségét. A participációt hangsúlyozva követeli Olson a nem-lírai/anti-lírai alázatot, a *humilitast*, míg az alkotás folyamatszerűségét nyomatékosítva hangoztatja a poétikai kinézis elvét, miszerint a vers olyan „energia-központ”, amely a percepciók egymásutánosságából áll össze. „MINDEN PERCEPCIÓNAK AZONNAL ÉS KÖZVETLENÜL EGY TOVÁBBI PERCEPCIÓHOZ KELL VEZETNIE”²⁶ – szól *A projektív vers* egyik ismert tétele.

Lélegzés és prozódia

A lélegzés második aspektusa, amellyel Olson gyökeresen megváltoztatta a 20. század második felének amerikai poétikai gondolkodását, a vers „technológiáját”²⁷ érinti: azt, ahogyan a lélegzés meghatározza a vers prozódiai szerkezetét. Kiindulópontja a nyugati költészetből lassan kiveszett sor/lélegzet kapcsolat. A lélegzet diktálta sortördelés helyett a modern nyugati költészet szótagokat, szótaghosszt és hangsúlyokat számlál, s nem veszi figyelembe, hogy a lélegzés miként osztja sorokra a mondatokat. Szótagok, szótaghosszak és hangsúlyok számlálása helyett Olson a lélegzés-alapú sortördelést javasolja, amely a költő felolvasásaiban – talán a gyakoribb lélegzetvételnél okán – különös nyugtalanság, zaklatottság benyomását kelti. Allen Ginsberg ezt nevezi Olson „előre lendítő izgatottságának”, illetve „társalgási izgatott lélegző beszédének”,²⁸ amely, mint David Fuller rámutat, „az egész test kifejezőképességét mozgósítja”.²⁹ Tanulmányom második részében három Olson-vers prozódiai olvasatát adom, mégpedig olyan versekét, amelyeknek felolvasásai rendelkezésre állnak a költő által, ékesen példázva, hogy Olson miként ültette gyakorlatba a lélegzésről megfogalmazott elméleti állításait.

Az első vers a *The Librarian* című, amelynek vizuális prozódiaja egyaránt jelzi az alkotói folyamatot kísérő és az előadást pontozó lélegzés ritmusát. Alább a vers első részét idézem.³⁰

The landscape (the landscape!) again: Gloucester,
the shore one of me is [duplicates], and from which
[from offshore, I, Maximus] am removed, observe.

In this night I moved on the territory with combinations
[new mixtures] of old and known personages: the leader,
my father, in an old guise, here selling books and manuscripts.

26 Olson, *A projektív vers*, 298–299.

27 *Uo.*, 299.

28 Allen Ginsberg, *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, szerk. Gordon Ball, McGraw-Hill Book Company, New York, 1974, 163–164.

29 David Fuller, *Hearing the Form. Breath and the Structures of Poetry in Charles Olson and Paul Celan = The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine*, 409–433, itt: 413.

30 A főszövegben angolul idézem a verseket, majd a jegyzetekben közlöm őket magyarul, a következő kötetből: *Semmi egyéb a nemzet mint költemények. Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szócs Géza, előszó Robert Creeley, vál. és utószó Bollobás Enikő, *A Dunánál – Qui One Quint*, Budapest–Kolozsvár, 2003.

My thought was, as I looked in the window of his shop,
there should be materials here for Maximus, when, then,
I saw he was the young musician has been there (been before me)

before. It turned out it wasn't a shop, it was a loft (wharf-
house) in which, as he walked me around, a year ago
came back (I had been there before, with my wife and son,

I didn't remember, he presented me insinuations via
himself and his girl) both of whom I had known for years.
But never in Gloucester. I had moved them in, to my country.

His previous appearance had been in my parents' bedroom where I
found him intimate with my former wife: this boy
was now the Librarian of Gloucester, Massachusetts!

Black space,
old fish-house.
Motions
of ghosts.
I,
dogging
his steps.
He
[not my father,
by name himself
with his face
twisted
at birth]
possessed of knowledge
pretentious
giving me
what in the instant
I knew better of.

But the somber
place, the flooring
crude like a wharf's
and a barn's
space³¹

31 „Gloucester: ismét a táj [a táj!] / a part egy velem / [másolatok], s ahonnét / [a partszegélytől, én, Maximus] távolról szemlélődöm, éber vagyok. // Ebben az éjben utaztam én e vidéken hajdanvolt / és ismert személyiségek ötvözetével / [új keverékek]: a vezér, / atyám, régi öltözékben, itt most könyveket árul és kéziratokat. // Az járt a fejemben, benézve boltja ablakán, / kell hogy néhány használható anyag akadjon itt Maximusnak, amikor, akkor, / láttam, hogy ő

Ebben a lokalitás és az apa–fiú kapcsolat témáját kibontó nagyszerű versben a világ-tapasztalás felé megnyíló ember két, szinte fizikai hatásnak van kitéve: ez Gloucester városkája, ahol a család élt [s ahová majd utolsó éveiben a költő is visszatért] és az apa, aki ennek a már a vikingek által meghódított halászfalunak a lakója volt, s most az álom-látomásban megjelenő „hajdanvolt és ismert személyiségek” közül „vezérként” emelkedik ki. A lélek erőterében külső és belső tájak keverednek, valóságos képek és „másolatok” forgolódnak, „ismert és hajdanvolt személyiségek ötvözetei” jelennek meg, kísértetek mozognak a figyelem mezőjében.

Az első rész hosszú sorai megfelelnek az álombéli bizonytalanságnak [amikor nem tudható, ki a könyvtáros, ki az apa, a helyszín az üzlet-e vagy a padlás] és az álomra visszaemlékező és a cikázó gondolatokra figyelő beszélő habozó-tétovázó-vacilláló hangjának. Ez a bizonytalanság egycsapásra megszűnik, amint lassabb tempóban felkopognak a második rész rövid sorai, amelyek hangoltsága asszertív, bizonyosságot sugallva.

Olson előadását hallva egyértelművé válik számunkra, hogy a Ginsberg által a költő „előre lendítő izgatottságának” és „társalgási izgatott lélegző beszédének” nevezett olvasási mód a test, ezen belül mindenekelőtt a lélegzés bevonását jelenti, akár hosszú, akár rövid sorokról van szó. Érvényesül az izokronia szabálya, amely a hosszú és a rövid sorok számára azonos időszakaszt engedélyez. Ezért gyorsabb a hosszabb sorok olvasási tempója, illetve ezért lassul le az olvasás a rövid soroknál, miközben a lélegzés szakaszai adják a mértéket azzal, hogy a felolvasónak a hosszú sorokkal bevezetett lélegzethosszt kell megtartani a rövid sorok esetében is. A második részben a lassuló lélegzés nyugvópontra hozza a sorokat, egyúttal szemantikai nyomatókat ad a hangsúlyos szavaknak.

A sortördelés alárendelődik a szintaxisnak, amennyiben sorvégek nem vágják ketté a szintaktikai egységeket; a legtöbb esetben a szintaxis határozza meg a prozódiai egységeket, illetve ahol – nagy ritkán – nem verssor-mondatokról beszélhetünk, ott az élőbeszéd törvényei érvényesülnek. Hiszen a sorvégi nem-szintaktikus mondatrés az élőbeszéd habozását, megtorpanását reprodukálja, s ekképp megfelel a ginsbergi „társalgási izgatott lélegző beszédnek”. Grammatikai szempontból tehát a nyelvi szintek közül a szintaxis határozza meg a sortördelést, és ennek megfelelően szintaktikai alapú vizuális prozódiát állít elő. Elfogadva Paul Valéry tételét, miszerint „a szintaxis a lélek képessége”,³² Olson szintaxis meghatározta prozódiája egyfajta értelmi formát ad gondolatainak, vagyis olyan vizuális ritmust és formát hoz létre, amelyben a tördelés egyszerre felel meg a kogníció és a lélegzés egységeinek, s

az ifjú muzsikos ott volt már [énelőttem ott volt] // azelőtt. Kiderült, nem is üzlet volt, de padlás [rév- / ház], amelyben, ahogy körbesétáltattott, egy éve / jött vagy jöttem vissza [ott voltam már korábban, nőmmel s fiammal, // emlékezetem kihagyott, célzásokat tett magán / és nőjén át] mindkettőjüket ismertem évek óta. / De soha Gloucesterben. Behoztam őket országomba. // Korábbi jelenése szüleim hálósobájában történt, ahol / bizalmas helyzetben találtam őt előző nejemmel: e fiú / most Gloucester város könyvtárosa, Massachusettsben! // Fekete tér, / vénséges halúzsem. / Fantomok / mozgolódnak. / Én, / szorosan a / sarkában. / Ő / [nem az apám, / név szerint ő maga nem / ábrázatával / mely eltorzult / mikor megszületett] / a tudás birtokában / képmutatóan / azt adva nekem át / amiről abban a percben / többet tudtam mint ő tudott. / De a komor / hely, a padlózat / mely durva mint a dokkok kövezete / és tere egy / raktárnak” [A könyvtáros, ford. Szócs Géza]

32 Paul Valéry, *Œuvres*, I., szerk. Jean Hytier, Gallimard, Paris, 1957, 481.

melyet maga a nyelv határoz meg. Mint Paul Christensen írja, „a projektív vers vizuálisan hat az olvasóra: csak rápillantunk az olvasandó vers egészének az alakjára, és elég nagy biztonsággal meg tudjuk mondani, hogy a gondolkodás turbulens és nehézkes vagy elmélkedő és egyenletesen lépkedő”.³³

A *Variations Done for Gerald Van De Wiele* szintén olyan Olson-vers, amely magán viseli a költő „társalgási izgatott lélegző beszédének” a jegyeit. A három tétel közül a másodikat tárgyalom [*The Charge*], a könnyebb hivatkozás kedvéért megszámoztam a sorokat.

- 1 dogwood flakes
- 2 the green

- 3 the petals from the apple-trees
- 4 fall for the feet to walk on

- 5 the birds are so many they are
- 6 loud, in the afternoon

- 7 they distract, as so many bees do
- 8 suddenly all over the place

- 9 With spring one knows today to see
- 10 that in the morning each thing

- 11 is separate but by noon
- 12 they have melted into each other

- 13 and by night only crazy things
- 14 like the full moon and the whippoorwill

- 15 and us, are busy. We are busy
- 16 if we can get by that whiskered bird,

- 17 that nightjar, and get across, the moon
- 18 is our conversation, she will say

- 19 what soul
- 20 isn't in default?

- 21 can you afford not to make
- 22 the magical study

- 23 which happiness is? do you hear

33 Paul Christensen, *Charles Olson. Call Him Ishmael*, University of Texas Press, Austin, 1979, 84.

- 24 the cock when he crows? do you know the charge,
 25 that you shall have no envy, that your life
 26 has its orders, that the seasons
 27 seize you too, that no body and soul are one
 28 if they are not wrought
 29 in this retort? that otherwise efforts
 30 are efforts? And that the hour of your flight
 31 will be the hour of your death?³⁴

Ez a vers a természetben, a természet folyamataiban való elmerülés lehetőségeinek és korlátainak egyik legragyogóbb – egyúttal legkomplexebb – megfogalmazása. Olson 1956 tavaszán írta, a Black Mountain College-ban való működése végén. Három tételből áll, melyek más és más változatban fogalmazzák meg az ember és természet, illetve test és lélek kapcsolatát. A *Változatok* egyúttal Rimbaud „*O saisons, ô châteaux*” című versének felülírása is: a francia verstörédek és Olson saját fordításai át- meg átszövik a szöveget. A vers három tétele a leírás-reflexió-cselekvés folyamatában, a tézis-antitézis-szintézis (vagy ártatlanságtapasztalat–magasabb szintű ártatlanság) szerkezetében komplex módon tárgyalja a *condition humaine* egyik nagy dilemmáját: a természetben való idegenség és a természeti folyamatokban való részvétel kérdését.

A vers központi felvetését – mely Olson műveiben visszatérő dilemmaként van jelen – talán így lehetne megfogalmazni: hogyan lehetséges az, hogy míg az embert a körülötte és benne tomboló kozmikus természeti és szellemi erők magukkal ragadják, ezeket csak bizonyos távolságból – mintegy figyelme tárgyaként – tudja szemlélni. Hogyan tud az ember egyszerre alanyként és tárgyként jelen lenni, mint költő (aki a nyelv eszközeivel vesz részt a pillanatban) és mint értelmező (aki a nyelv eszközeivel a pillanatról való gondolkodásban vesz részt)? Olson válasza nagyjából a következő: az ember nem egyszerűen valamire figyel, a figyelem tárgya nem statikus; a figyelem tulajdonképpen részvétel a folyamatokban. A résztvevő figyelem módozatai így válnak tartalomává, a módszertani tartalmivá. A *Változatok* éppen a figyelem e folyamatainak módszertanát adja. A három tételben a tájak látszólag hasonlatosak egymáshoz, elemei is szinte megegyeznek: pelyhező som, almafa, gerlék, méhek,

34 „som havazza be / a zöldet // a szirmok az almafákról / lehullanak hogy lábak tapossák őket // oly sok a madár oly / hangoskodók, a délutánban // széthúznak, amint a sok-sok méh is / hirtelen megtelik velük a tér // Tavasz jöttével ma az emberszem tudja látja / hogy a reggeleken minden dolog // külön van de a dél / egymásba olvasztja őket // és éjszakára csak az őrült dolgok / mint a holdtölte és a kecskefejő / és mi magunk éberkedünk. Szorgosak vagyunk / ha utunk amellet a bajszos madár mellett visz el, // a lappantyú mellett, és keresztülviszük, a hold / a mi beszélgetésünk, ő ezt mondja majd: // mely lélek / nem mulasztott? // megetheded-e hogy ne foglalokoz / a bűbajos tudománnyal // amely a boldogság? halod-e / a kakast, ha kukorékol? ismerős-e a súlya annak, // hogy nem lehetsz irigy, hogy életed / parancsoknak szolgál, hogy az évszakok / téged is megragadnak, hogy test és lélek nem egy / ha nem ötvözik össze őket // e tégelyben? És hogy futásod, szárnyalásod órája / halálod órája lesz?” [A *sorsfeladat*, ford. Szőcs Géza]

áprilisi hold, lélek, kakas, évszakok, irigység, halál. Ezek mintegy háttérként vannak jelen, de állandó változásban. Olson mondatai mögött két Hérakleitosz-maxima jelenik meg [„senki nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba”, „az ember elidegenedett attól, mi a leginkább ismerős”]: az örök mozgásban lévő külső és belső tájat a költő figyelme nem tarthatja mozdulatlanságban, az emberi nyelv legfeljebb lelassítja, és ezzel felnagyítja a változó sorokat. Maga a figyelem a változás ágense. A természet körfolyamatai magukkal ragadják a testet és a lelket; csak a halállal látszik egységük megbomlani. Az eszmélő öntudat azonban tisztában van a teljes megmerülés és részvétel lehetetlenségével: az ember egyszerre van kint és bent, tudatos és tudatalan állapotokban.

Az idézett második tétel ezt a kettősséget bontja ki: egyesülés és szétszóródás egyszerre van jelen a természetben, s a költő mindkettőben részt vesz, igaz, most már tudatosan. Ez a tétel fogalmazza meg a vers filozófiai és etikai argumentumát: a lélek, mely nem „mulasztott”, teljesíti kötelességét, s válaszol a természet meghívására, az elrendelésre. Feladata, hogy segítsen a természet energiáival való feltöltődésben; a „lombikban” a feedback törvényei működnek, ahogyan a cselekvés a természet parancsára reagál, s így visszaáramoltatja az energiákat, miközben a halál is a feedback egy formája.

A lélegzés perspektívájából a vers leginkább szembetűnő jellegzetessége talán a kétsoros egységek változó sorhossza, ami a költő olvasási tempójának folyamatos modulálásában nyilvánul meg. Erről a versről is elmondható, hogy egy sor egy lélegzetnek felel meg, ami az izokronia szabálya szerint megint csak azt jelenti, hogy a váltakozó rövid és hosszú sorok olvasása váltakozóan lassú, illetve gyors lesz.

Az indulás lassú, szinte nehézkedő, hiszen a három szemantikai tartalommal bíró szó [dogwood, flakes, green] egyaránt hangsúlyos. A tempó a hosszabb sorokkal is csak lassan gyorsul, két sorvégi szintaktikai zárlattal (4. és 8. sor) megállást követelve. A 19. és 20. [és bizonyos értelemben a 22.] sor rövidege újra lefékezi a tempót, ám ezután – a 23., 24., 25., 26., 27., 29., 30. sorokban – valami különös dolog történik: a szintaktikai egységek sorközépen érnek véget, ami után azonnal új mondatok kezdődnek, amelyek sorvégi vágása megint csak (mint a korábban tárgyalt *The Librarian* című versben) az élőbeszéd habozó lejtését reprodukálja anélkül, hogy lassítaná a beszédtempót. Ugyan a legutolsó sort leszámítva csak három olyan sort találunk, amelyek esetében a szintaktikai és a prozódiai vágás egybeesik – vagyis a sortörés mondatvégi (4., 8., 20. sorok), s ezzel nyugvópontra kerül az olvasás –, valójában ezekben a sorközépi mondatváltást végrehajtó sorokban sem szintaktikai egységeket vág ketté a sorvég, hanem a sor minden alkalommal a szintaktikai egységek között végződik. Vagyis frázis-alapú egységekről van szó: főnévi és igei csoportok között következnek be a vágások, ami megint csak az élőbeszéd közvetlenségét és azonalitását reprodukálja. Ez a 15. sortól megjelenő prozódiai eszköz jócskán felgyorsítja az olvasási tempót, hiszen a minden sorközépen szereplő mondatvég után azonnal tovább lendül a szerkezet, új mondatban továbbítva a feltorló gondolatokat – mint Olson *A projektív versben* kifejti, valóban energiavesztés nélkül. A sorvégeken csak szintaktikai értelemben beszélhetünk átkötésekről, prozódiaileg nem, hiszen a sorok megmaradnak lélegzet-egységeknek, s a szintaktikai és a prozódiai metszések szinkópája különös, fokozott zaklatottságot, izgatottságot sugall. A sorok és mondatok

összefonódó, meg nem torpanó, hullámszerű mozgása pedig mintha a vers nagyszabású témáját, az ember természeti erőknek való kitettségét és alárendeltségét performálná.

Utolsó példámként egy nagyszabású vers, az *I, Maximus of Gloucester, to You* három rövid szakaszát tárgyalom, amelyekben a költemény érzelmi csúcspontját a szerelem/szeretet természetére vonatkozó megfigyelések adják.

[...]

one loves only form,
and form only comes
into existence when
the thing is born

born of yourself, born
of hay and cotton struts,
of street-pickings, wharves, weeds
you carry in, my bird

of a bone of a fish
of a straw, or will
of a color, of a bell
of yourself, torn³⁵

[...]

A három versszak talán legfeltűnőbb – és a költő felolvasásában is egyértelműen megmutató – jegye a hangvétel átható magabiztossága, a sorok asszertív hangoltsága, aminek a forrása két prozódiai eszköz, az ütemhangsúly és a lélegzet-alapú sortörédelés együtt munkálkodása. Arról van szó ugyanis, hogy a szabályosan pulzáló hangsúlyrend és a szintén szabályos egységekben visszatérő lélegzés azonos hosszúságúnak tűnő egységekre vágja a szöveget, mégpedig oly módon, hogy a lélegzés által tördelt sorok nem szótagszámuk, hanem az állandó hangsúlyrend miatt érződnek azonos hosszúságúaknak (különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a három strófát megelőző és az utánuk következő sorok laza szabadversben íródtak). A szemantikai tartalommal bíró szavak erős lexikai és szemantikai hangsúlya, vagyis a szótárban is jelölt szóhangsúly és a mondatban kapott érzelmi hangsúly egybeesése révén a lélegző sorok nemcsak azonos hosszúságúak lesznek, de a szöveg érzelmi intenzitása is egyre magasabb fokra lép azzal, hogy az első két versszakban három, a harmadikban pedig két hangsúly pontoszza a sorokat.

35 „csak a formát szeretjük / és forma csak akkor / keletkezik mikor / a dolog megszületik // születik tebelőled, megszületik / a széna és vatta oszlopaiból / utcai szemétből, kikötőkből, dudvából / mit begyűjtesz, én madaram // halnak csontjából / szalmából, akaratból / festék színéből, harangból / magadból, kiszaggatva” (*Én, Gloucesteri Maximus, Hozzád*, ford. Szócs Géza)

one loves only form,
and form only comes
into existence when
the thing is born

born of yourself, born
of hay and cotton struts,
street-pickings, wharves, weeds
you carry in, my bird

of a bone of a fish
of a straw, or will
of a color, of a bell
of yourself, torn

Az ütemhangsúlyos verselés a legősibb angol metrikai forma; az óangol vers jellemzője volt, egyúttal a dinamikus élőbeszéd prozódiaja. Olson e hangsúlyrend alkalmazásával tehát nemcsak ezt a legmélyebb nyelvi és poétikai réteget idézi, de a lendületes, energikus beszédmodot is performálja. Mindemellett azzal, hogy a három szakaszban szereplő 53 szóból 45 egyszótagú, 7 kétszótagú és 2 háromszótagú (legutóbbiak egyike egy két- és egyszótagú szó összetétele), egyértelműen az angol nyelv angolszász szavaiból komponál, amelyek konkrét jelentésük és rövidegük okán az angol szó-készlet magját alkotják (szemben a latinból és a latin nyelvekből átvett elvont jelentésű és hosszabb szavakkal). Befogadhatóságuk továbbá a felsorolás paralel struktúráiból is adódik („born of”, „of a ...”, „of a ...”), míg az érzelmi intenzitás fokozását a vizuális formával, jelen esetben a versszakok fokozatos jobbra tolásával éri el.

Olson prozódiai ritmusa azért lehetett ennyire precíz, mert az 1950-es évekre az írógép széles körben elterjedt munkaeszközzé vált. A *projektív versben* „a SOR TÖRVÉNYE”³⁶ tárgyalása kapcsán részletesen kitér az írógép előnyeire, rámutatva, hogy ez a masina pontosan képes projektálni a költő gondolatait, miközben olvasási utasításokat is ad: hol kell lassítani vagy gyorsítani, hol kell szünetet tartani, mit kell hangsúlyozni, hol a bizonyosság és hol a bizonytalanság megjelenítése.

Az írógépnek az az előnye, hogy merevsége és szóközeinek pontossága révén, pontosan jelölni tud mindent, amit a költő akar: a lélegzetet, a szüneteket, még a szótagok felfüggesztését, még a frázisok egymás mellé állítását is. A költő most először kapta meg a zenész kottapapírját és taktusvonalát, most először tudja a rím és a metrum konvenciója nélkül lejegyezni azt, amit saját beszédében megfigyelt, s ezzel jelölni, hogy az olvasó, hangosan vagy hangtalanul, hogyan szólaltassa meg művét.³⁷

Az írógép tehát képes mindent jelölni, amit „a költő akar”: tempót, megállást, lélegzetet, hangsúlyt, s ezzel a papírra energiavesztés nélkül kivetíteni („projektálni”)

36 Olson, *A projektív vers*, 303.

37 Uo., 305.

az alkotói folyamat fizikalitását. Ezzel, mint Jacques Roubaud írja, megszűnik az írott és a felolvasott/előadott vers közötti különbség, hiszen megvalósulhat a pontos „kotta”, amely elvégzi „e két külső forma egyesítését”.³⁸ Valóban, mint Fuller is hangsúlyozza, „a gépnek a vizuális megjelenést biztosító precizitása egzakt módon jelzi a költőnek a vers hallható változatára vonatkozó elképzelését”.³⁹ Mindehhez a tabulátor-billentyűre is szükség volt, amely az amerikai írógépeken az ötvenes évekre már megjelent, s amely a hézagbillentyűvel együtt nemcsak a szünet hosszát volt képes pontosan jelölni, de lehetővé tette a prozódia térbelivé alakítását is, ahol a vízszintes és a függőleges elhelyezkedés egyaránt jelentéssel bír, s ahol a verssorok térbeli jelölésével az írott szöveg, mint Rosemary Waldrop írja, „egyfajta zenei kottaként tette lehetővé, hogy [a költők] jelezzék a szavak közötti csend pontos hosszát”.⁴⁰ Ekként a költő lélegzete – mind az alkotás idején, mind felolvasáskor – testének ritmusaként megtalálja a helyét a szövegben: a testivel összhangba hozza a szótagok, a szavak és a mondatok lüktetését, ami a prozódia szomatikus alapját is biztosítja.

Charles Olson lélegzet-felfogása, amely a lélegzetet testi funkcióként, s ennél fogva a verset a test produktumaként tekinti, valóban gyökeres szakítást jelent a lélegzet hagyományos figuratív felfogásával, amely a lélegzést Isten leheletével kapcsolja össze, az isteni eredetű inspiráció emberi vetületeként magyarázva. Olson a lélegzést kizárólag szomatikus funkcióként értelmezte, s ezzel demetaforizálta a fogalmat. A lélegzés többek között azért foglal el kiemelten hangsúlyos helyet Olson poétikájában, mert az új költészettől elvárt folyamatos mozgást – „előre kell jutni, mozogni kell, tartani kell a sebességet, az idegeket, az idegek sebességét, a percepciókat, a percepciók sebességét”⁴¹ –, valamint a befogadás és a továbbítás megszakítatlan egymásutániségét, vagyis a testi-szomatikus percepciók átalakítás nélküli, azonnali és folyamatos továbbítását a lélegzés irányítása révén látja megvalósíthatónak. Csak a lélegzésnek alárendelt alkotói folyamatban lehet a vers „minden pontján nagyfeszültségű energiaközpont”,⁴² amely veszteség nélkül képes az energiaátadásra. Ezzel végleg megvonja az egótól, hogy a percepció és a vers közé ékelődve irányító szerepet vindikáljon magának; ehelyett a vers fölötti kontrollt átadja a lélegzés testi funkciójának, amely, miközben „pumpálja” a valóst, a versprozódiában ölt testet.

38 Jacques Roubaud, *Prelude: Poetry and Orality*, ford. Jean-Jacques Pouce = *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, szerk. Marjorie Perloff – Craig Dworkin, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 18–25, itt: 19.

39 Fuller, *Hearing the Form*, 411.

40 Rosemary Waldrop, *Charles Olson: Process and Relationship*, *Twentieth Century Literature* 1977/4., 467–486, itt: 467.

41 Olson, *A projektív vers*, 299.

42 Uo., 298.