

PRÁGAI TAMÁS

A megjelenítés stációi
(*A parataxis mint szövegszervező elv*
John Ashbery és Oravec Imre egy-egy versében)*

...ami végül is előttünk áll,
az az alapvető küzdelem a valóság természetéért¹

Egy újabb publikációban (Jelenkor, 2004. szeptember) Oravec Imre angol nyelvű verseket, és egy ezekhez fűzött kétoldalas, rövid bevezetőt közöl. Egyik szövegében (*Secret at work*) többszörösen utal Frank O'Hara *Music* című versére, majd kijelenti: „...in my mind I am with him in 1953”.

Mit jelent az, hogy „vele lenni”?

Oravec hosszabb ideig Iowában, Chicagóban, majd Kaliforniában él, nyilván hat rá a New York-i költő; de nem azt írja, hogy „hatott reám”, hanem hogy „vele vagyok”, és ez mélyebb egyezést sugall. Oravec költészetét, a konkrét és nyilvánvaló hatásokon túl, melyeket 1979-es kötetével kapcsolatban említeni szokás (Thoreau vagy Carlos Castañeda yaqui indián tanító), ez idő tájt (kiváltképp az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetre gondolok, ez 1979-ben jelent meg) a személytelen beszédmód, egyfajta objektivizmus határozza meg. Ez a stratégia jellemzi az amerikai költészet New York-i alkotóit is a hatvanas–hetvenes években. Ha Oravec *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című szövegét John Ashbery *Elhagyja Atocha állomást* (*Leaving the Atocha Station*) című, hasonló témájú versével vetem össze (Ashbery szintén a New York-i költőcsoport tagja, O'Hara közeli barátja és alkotótársa), két, egymást kölcsönösen értelmező, ám különböző költői stratégia tárul fel, és mindkettő egy általánosabb jelenség, a parataxis (mellérendelés) poétikai jelentőségére mutat rá.

(*A nagyváros: kultúra és inspiráció*) Nem mellékes kérdés, hogy a külső és belső természettől való eltávolodás, a nagyváros és a nagyvárosi környezet, tágabb értelemben a kultúra funkcióinak átcsoportosulása – a vizuális kultúra intenzív terjedése, a technikai lehetőségek (hálózatok, digitális ismeretek) erőteljes kiaknázása – hogyan vonja maga után a költői kép tartalmának, a költői megjelenítés (reprezentáció) módjának gyökeres átalakulását, sőt, a kultúra fogalmának átértelmezését a hatvanas–hetvenes évek fordulóján. „Míg az irodalom és vizuális művészetek kritikája – szögezi le Linda Hutcheon – hagyományosan leginkább a művészet önkifejező (művész-központú), mimetikus

* A szerző köszöni a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatását.

(a világot leképző) vagy formalista (a művészet mint tárgy) szemléletén alapult, a feminista, homoszexuális, marxista, fekete, posztkolonialis és posztsztrukturalista elmélet hozzáadott valamit ezekhez a történelmi alapokhoz, s elképzeléseik újabb, megváltozott nézőpontból való felvetését hozta magával: a jelentés társadalmi és ideológiai előállításának kérdését. Ebből a nézőpontból az, amit kultúrának hívunk, a reprezentációk *eredményének*, és nem forrásának tekinthető.²

Viszonylag nehéz felmérni e szemléletváltás következményeit, de most vizsgáljunk egyetlen szempontot: a romantika hagyományos képszerkezeteit, melyek többé-kevésbé a természet elemeihez való kapcsolatokon nyugodtak, mondjuk, nagyjából Baudelaire óta (Walter Benjamin például legalábbis egyfajta korszakhatárnak tekinti Baudelaire költészetét) felváltotta egy nem természetes közeg, a nagyváros megjelenítésének vágya. Ez új típusú inspiráció, a költészetértés újabb módját követeli. E poétika újdonsága tudatosodik a New York-i költők körében (ahová Ashberyt is számítani szokás),³ akik az ötvenes években a nagyváros jegyében dolgozzák ki viszonylag koherens költői ars poeticájukat, mozgalmuk nagyjából a hatvanas évekre válik közismertté. „Egy fűszálat sem tudok élvezni, ha nem tudom, hogy van metró a közelben, vagy egy lemezbolt, vagy valami egyéb jele annak, hogy az emberek nem bánják az életet” – jelenti ki O’Hara (ezt a mondatát állítólag a manhatteni Battery Park egyik korlátjába gravírozták 1989-ben).⁴ Az egyik újabb O’Hara-ra vonatkozó szakirodalomban Hazel Smith a „hiperkép” (hyperscape) fogalmában ragadja meg a nagyváros mint inspiráló közeg jelenségét.⁵ (Barthes írja valahol, hogy a hatvanas években a strukturalistákat messziről megismer-ni arról, hogy jelről és jelentésről, struktúráról és paradigmáról beszélnek – a posztmodern fogalomtárát ugyanígy messziről jelzik a poszt-, meta-, inter- és hiper- előtagok.) „O’Hara hiperképe történetileg az 1950-es, 1960-as években alapozódik meg, annak a terméke, amit Sally Banes »posztmodern dilemmá-nak, a logikai paradoxonok világának« nevez; ez olyan világ, mely egyszerre szorosan zárt és egy irdatlan méretű átláthatatlan hálózat része.”⁶ A nagyváros a New York-i költők számára egyszerre inspiráló közeg és az alkotás anyaga, matéria – valamint kifejezendő kultúra, ahogy Linda Hutcheon fogalmazott. Ebből a matériából különös, összetett „ellenkultúra” emelkedik ki. A korszak talán legelmélyültebb értelmezésében, *A templom kibővítése (Enlarging the temple)* című munkájában Charles Altieri kifejti, hogy a hatvanas évek költői elsősorban az elioti hagyománnyal, illetve az új kritika akadémikussá váló értelmezési gyakorlatával szemben alakítják ki saját poétikai univerzumukat. A nagy esztétikai-mitológiai formák felbontása, elaprózása, a személyes hang és topológia, illetve később a közvetlen, leegyszerűsödött, a felolvasás közvetlenségét idéző formák megjelenése jellemző.⁷ Altieri a *Kortárs amerikai költészet (Contemporary American Poetry, 1962)* Donald Hall által írt előszavát idézi, aki szerint „Harminc évig ortodoxia uralkodott az amerikai költészetben.

T. S. Eliot és az új kritika tekintélyéből származott; képviselte magát irodalmi lapokban és egyetemeken. Szimmetrikus, intellektuális, ironikus és szellemes költészetet követelt. Néhány éve megtört ennek az ortodoxiának a hatalma... Nem kell sajnálnunk e régi kormány feloszlását. A modern művészetben az anarchia kedvesebbnek bizonyult a jótékony tirannus korlátozásainál.”

A hatvanas évek költészetét a költői jelenlét megörökítésének vágya hatja át – a szöveg hely, idő és személy együttesét őrzi az alkotás pillanatában. De a különféle kulturális reprezentációk burjánzásában meghatározható-e egyáltalán a lírai költészet számára hasonló hely; létezik-e ilyen *locus* a metasztázisok közt? (Baudrillard fogalmával metasztázisnak tekinthetjük a kultúrák, ideológiák legkülönbélebb szöveges és vizuális megjelenéseit, egymásba mosódó rétegeit, vagyis reprezentációit, melyek a média közegében lényegében egybefüggő, de semmiképpen sem az élő szervezetek mintájára illeszkedő, hanem fragmentumokra tagolódó vagy szabálytalanul burjánzó, kiszámíthatatlan mozgású felületeket hoznak létre.)

(*Természeti és költői kép*) A reprezentációk burjánzása nem mennyiségi változás eredménye. Nem csupán arról van szó, hogy a technikai lehetőségek a művek más létmódban való *megsokszorozását* teszik lehetővé – ahogy azt klasszikus esszéjében mondjuk Walter Benjamin vázolta fel –, nem is pusztán arról, hogy a reprezentációk utalásként áttevődni látszanak a média különféle csatornáin közt és megjelennek a társadalom olyan nem-művészi területein, mint a fogyasztás vagy az ideológia (Leonardo rajzai a számítógép képernyőjének hátterében vagy egy jellegzetes népdalrészlet egy politikai párt kampányában), hanem arról, hogy alapvető fordulat állt be valóság és reprezentáció viszonyának értelmezésében. Linda Hutcheon idézi Baudrillard nagy hatású tézisének, mely szerint a média négy lépésben „neutralizálta” a valóságot. Első lépésben *reflektált* rá; majd *elfedte*; azután *elfedte a hiányát*; végül egy „*szimulakrumot*” hozott létre a valóság helyett. Helyt kell adnunk Hutcheon kiegészítésének, aki felveti, hogy lehetséges-e egyáltalán közvetlen átjárás a valóság felé – vagyis valami, ami egyáltalán elfedhető –, hiszen az tudatos szinten nem is jelenhet meg másként előttünk, csak értelmezésként, vagyis reprezentációin keresztül.⁸ A posztmodern világészlelés legradikálisabb állítása, hogy a való világ és a fikció határai *általában mosódnak el* (vagy legalábbis folyamatosan számolni kell ezzel az elmosódással) a valóság (az elbeszélés, a történelem stb.) nyelvre való hagyatkozása – és kényszerítettsége – miatt. A reprezentáció mikéntjére való rákérdezés igénye hozza létre a posztmodern irodalomra meglehetősen jellemző önreflexív szöveget, mely „...azt sugallja, hogy az elbeszélés esetleg nem a megjelenített valóságból meríti autoritását, hanem »abból a konvencióból, mely mind az elbeszélést, mind azt a konstrukciót, amit ‘valóságnak’ nevezünk, meghatározza.«”⁹ De mi a reprezentációk közt a költészet nevű reprezentáció tétje?

Az irodalmi fikció és a való világnak nevezett konstrukció nem ragadható meg természet és alkotás hagyományos szembeállításában, ahogy azt a klasszika (Platón és Arisztotelész nyomán) hagyományozta ránk.¹⁰ Egyfelől azért nem, mert a jelen léttapasztalat számára a külső természet legfeljebb utalásként jelenik meg (ha külső természetén az élő szervezetek emberi beavatkozás nélkül, hosszú távon, adott formában fennálló együttélését értjük). Rendkívül nehezen találunk olyan pontot környezetünkben, mely ebben a szűkebb értelemben természetnek lehetne nevezhető. Az utcák közeiben itt-ott megjelenő parkok, pázsit vagy virágágyak, a cserepekbe ültetett virágok, a kertek vagy mezőgazdasági területek nem lennének meg ebben a formában emberi beavatkozás nélkül, kipusztulnának vagy elvadulnának – az elvadult park vagy kert viszont szintén nem „természet”, mert még hiányzik a fenntarthatóság bizonyítéka, a több generációs öröklődés. Amit köznyelvi hagyomány szerint ma leginkább természetnek tekintünk („kimegyek a természetbe” stb.), vagyis az erdők és kirándulóhelyek világa szintén telepített és kiépített; az őshonos növények természetes élőhelye rezervátumokban, az eredeti természetre való utalás formájában, védve és elzárva, világunktól elhatárolva (gyakran ténylegesen, kerítéssel elhatárolva), mint sajátos, de világunkba nem illeszkedő *idegen elem* van jelen; szintúgy az állatkertben őrzött állatok, melyek bezártságukban, vagy a domesztikált állatok, melyek eredetükben utalnak a természetre. Az ember számára saját biológiai szervezete adódna a természet legközvetlenebb megtapasztalásának terpeként – amikor Pollocktól megkérdezték, hogy miért nem ábrázol képein természetet, állítólag azt válaszolta: „én vagyok a természet”.¹¹ De az orvostudomány technológiai korában (az érzéstelenítő szerek és antibiotikumok alkalmazása óta), illetve a narkotikumok korában az emberi szervezet sem nevezhető „természetesnek”, hiszen az eredendő cél az ember saját, belső természetének átmódosítása. Ezt gyerekkorban az oltóanyagok, később a különféle medikátumok segítségével érjük el, a minél tökéletesebb ellenőrzés, kiszámíthatóság érdekében.

Ha feltételezzük, hogy a hatvanas évek költői mozgalmi a romantikus természetfilozófia és ehhez szorosan kapcsolódó esztétika talajában gyökereznek – ahogy ezt az angolszász kritikában M. H. Abrams *Tükör és lámpás* (*The Mirror and the Lamp*) című, nagy hatású tanulmánya nyomán Altieri és mások meggyőző módon teszik fel –, a romantikus képszerkezetet elemezéséből kell kiindulnunk, és utóbb fel kell vetnünk, mi az a radikálisan más, ami a romantika költészetkonceptiója helyén jelenik meg.

Paul de Man *A romantikus kép intencionális szerkezete* (*Intentional structure of the Romantic Image*) című tanulmányában az alábbi két Hölderlin-versorra alapozza a romantikus képszerkezet elemzését:

... nun aber nennt er sein Liebstes,
 Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entsehn.
 (*Brot und Wein, stanza 5*)

Virág, szó és eredet kapcsolódik össze Hölderlinnél (a „szó” kifejezést de Man a költői képre vonatkoztatja), mégpedig, és az elemzés szempontjából ez bizonyul fontosnak, nem azonosság alapján (a szó *nem* virág), nem is hasonlóság alapján (nem *olyan*, mint a virág), hanem eredet alapján: mindketten *ugyanolyan módon* erednek.

Ebben a megállapításban viszont ellentmondás feszül. A természeti jelenségek, mint a virág is, őrzik azonosságukat – a történetük vagy sokaságuk nem árulkodik lényegi változásokról (tulajdonságaik hosszú ideig ugyanabban a formában öröklődnek). Ez viszont nem állítható feltétlenül a szóra: a mindennapi nyelv valóban a szavak megszokott jelentésére, szótári alakjára épít (előnyben részesíti a megjelenítés megszokottságát), de ez esetben is felmerül az önkényesség szempontja; és a megszokott jelentés még kevésbé várható el a költői nyelvtől. A szavak nem úgy erednek, mint a virágok: nem a talajban, hanem – képletesen szólva – a semmiben. A romantikus képben paradoxon tárul fel. A természeti tárgy csak akkor vonatkoztatható (eredetében is) a változó természetű költői nyelvre, ha viszonylagos, áthagyományozódó stabilitásáról megfeledkezünk: a költői kép ebből a feledésből emelkedik ki. Ez viszont utóbb nosztalgiát, vágyódást kelt valamiféle stabilitás (például vallásos misztikum vagy szerelmi áhítat) felé, ez pedig a megvilágosodás és megnyilatkozás örök, soha be nem teljesülő vágyát gerjeszti a romantikában. „Hölderlin kijelentése tökéletes meghatározása annak, amit mi természeti képnek nevezünk: olyan szó, amely egy epifánia iránti vágyat jelöl, ám szükségszerűen képtelen epifániává válni, mivel tiszta keletkezés. A nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a teremtésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép sajátja. A költői nyelv nem tehet mást, mint hogy újra és újra teremj; mindig létrehoz, s képes arra, hogy jelenléttől függetlenül állítson valamit, ám ugyanezért képtelen megalapozni azt, amit állít (*posits*), legfeljebb csak egy tudat intenciójaként. A szó mindig szabadon jelen lévő az elme számára, s a szavak segítségével lehet a természeti entitások állandóságát kétségbe vonni és megtagadni, újra és újra, a dialektika végtelenül táguló spiráljában.”¹²

Állandóság? Mintha a technikában találná meg ezt a hatvanas évek költészete. A mechanikus szerkezetek, a statika, a gép, a futószalag, a gyártási folyamat vagy a menetrend – vagyis a számíthatóság – a folytonosság és állandóság illúzióját kelti.

(*Megállók és stációk*) Pound metró-verse, a *Metróállomáson* (*In a Station of the Metro*) után a vasút, illetve a sínen mozgó közlekedés olyan jelentős opuszokat

inspirál a New York-i objektivisták költészetben, mint Kenneth Kochtól a *Vasúti írószér* (*Railway Stationery*), Reznikoff *Vasútállomás Clevelandben* (*Railway Station at Cleveland*) című verse vagy az *Elhagyja Atocha állomást* John Ashbertől. „Under cloud on cloud the lake is black; / wheeling locomotives in the yard / pour their smoke into the crowded sky” – írja az említett versben Reznikoff. Géfin László megjegyzi: „A vers a természet keze munkáját jelző természetes felhő, és a technológiai képesség, a füstfelhő közt levő juxtapozícióra épül.”¹³

A juxtapozíció, vagyis „melléhelyezés, mellérendelés”¹⁴ mintha önálló szervezőelvvé válna John Ashbery e kötetében.¹⁵ Az *Elhagyja Atocha állomást* című versben Ashbery a szöveget, utalásszerűen bár, de egyértelműen a száguldás összefüggésébe helyezi, a kinti táj, s az utazás képei – és persze olyan szójátékok, mint „denevérárusok” – mellett jelennek meg az „ütköző”, „sorompó” vagy „légszennyezés végállomás” (air pollution terminal) kifejezések. A versszöveg a lexikon fragmentumaiból: szövegfoszlányokból építkezik – O’Hara elképzelését a félkész vagy „nyers” versről talán Ashbery e köteté viszi el szélsőségeig: „az olvasó teljességgel ki van zárva a mű világából”, írja Marjorie Perloff.¹⁶ Az ablak előtt elsuhanó táj konkrét részletei egyfajta pastiche-ként jelennek meg, de egységes képpé nem állnak össze. Pontosabban: *vizuális-textuális effektokról* van szó. Felvetődik az is, hogy a szöveget a vonatról szemlélt, elsuhanó táj megjelenéseként értelmezzük, ahogy az állomásról kihúzó vonatból szemlélhethetjük; erről egy interjúban Ashbery is beszél. Az „ablakra köhögtem”, jelzi, és lehet, hogy a köhögés következtében az üvegen megjelenő pára okozza ezt az elmosódást (hogy valahogy konkretizálni próbáljuk a versszituációt.) A pára egyébként más asszociációt is ébreszt: az emberi lélegzetnek a hatvanas évek költői közt már-már misztikus szimbolikáját is idézi ez a gesztus. A jelenet (a táj szemlélése a vonatablakból) nem ragadható meg a szöveg alapján; a szöveg sugall, de nem vázol fel tágasságot. Immanenciájától megfosztva, befejezettség híján a szöveg mű-volta és szöveg-volta áll elő, vagyis az alkotás mint tett problémája. Ezzel az alkotás saját létmódjára kérdez rá. Ez az önreflexió ma már nem különösebben lenyűgöző (hiszen időközben a posztmodern művészetelmélet az alkotás és kritika általános gyakorlatává, afféle kötelező rutinná tette): de ne feledjük, hogy Ashbery ezen szövegkísérlete 1962-es kötetében jelent meg. A szöveg ilyen mértékű felbomlása egyfajta éket képez az érzékelés (mármint az eredeti szituáció, a vonatablakból kitekintő lírai én érzékelése) és a befogadó érzékelése közé: maga a szituáció nem élvezhető/interpretálható maradéktalanul, nem ajánlja fel a megérthetőség (egyébként elég alapvető) olvasói élményét.

Ashbery számára nem annyira egyértelmű, hogy a jelenet, mely a költői alkotás alapja vagy talaja, egyértelműen megragadható és megőrizhető az alkotásban. O’Harától átveszi az „alkalom” kifejezést, külvilág és megjelenítés dilemmájában hasonló kérdésekkel küszködik, mint ő, mégis, úgy tűnik,

hogy a fogalmat kicsit másként értelmezi. David Herd idézi Ashbery mondatát, mely a Poetry Now Symposiumon hangzott el 1968-ban (ennek témája a New York-i költőiskola programja volt.) „...nem előre megtervezni a verset – mondta Ashbery, program helyett (állította, nincs ilyen), mégis programként – hagyni, hogy a maga útját kövesse: a figyelem (alert) állapotában élni és késznek lenni a változásra (to change your mind), ha az alkalom (occasion) azt követeli.”¹⁷ David Herd meggyőzően érvel amellet, hogy a New York-i költők baráti körében (O’Hara, Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest) forgott az „alkalmi költészet” kifejezés. Paul Goodman *Elő-őrök írás 1900–1950 (Advance-guard writings 1900–1950)* című tanulmányában „legmagasabb rendűnek” tartja az alkalmi költészetet (Goethe nyomán); tanulmányát O’Hara lelkesedéssel olvassa. Az „alkalmi költészet” kifejezés eredeti jelentésétől (kiemelt, ünnepi alkalmakra való költészet) elszakad, mégis részben hasonló értelemben köszön vissza Goodmannél, aki a költészetnek a mind inkább szétesőnek tűnő társadalomban közösségalapító szerepet tulajdonít.¹⁸ O’Hara az alkalom megragadására a még általánosabb, kozmikus rituálét idéző „marrying the world” kifejezést használja; a kifejezés nem annyira meghökkentő, ha látjuk, hogy a nemzedék költői előszeretettel alkalmazták az „én”, a „világ” és a „műalkotás” viszonylatában a szexuális-rituális szimbolikát. Altieri például az egót a *Bhagavad Gita* fogalmával olyan „szerv”-nek tekinti, mely zenei-szexuális összefüggésben szimbolizálható.¹⁹ Ashbery számára ugyancsak hatalmas élményt jelent Paszternak *Zsivágoja* – mint levelezésük tanúsítja, 1958–59-ben olvassák a New York-i költők – s a „teljes szituáció azonnali megragadásának” elve – idézi Herd Paszternakot.²⁰ Paszternak könyve versekkel fejeződik be, ezzel az élettörténet mintegy a költészet apropójává válik. Érthető, hogy ez az életfelfogás (az élet a költői alkotás termékeny talaja, alapanyaga) O’Hara és köre, így Ashbery számára is lenyűgöző; mégis különbséget kell tenni O’Hara és Ashbery költői látásmódja közt. Míg előbbi számára alapvetően a városi környezet burjánzása jelenti ezt a talajt – s a teremtő képzelet a versben ennek az összetettségnek a megragadására törekszik –, Ashbery, kiváltképpen ebben a kötetben, erőteljesebben koncentrálna a keletkező szöveg összetettségére. Ashbery „az igazi esztéta közönyével” szemléli önmagát is (a saját önmeghatározása!),²¹ és a természet és művészet romantikától örökölt szembenállását sajátos radikalizmussal szünteti meg: nem a művészetet „törli”, hogy a természetnek helyet engedjen, hanem a természetet, hogy „a könyv az önmagukra vonatkozó elemek szabad, dinamikus cseréinek” terepévé válhasson; művészete ezért a legteljesebb mértékben absztrakt művészetté válik. Ez a művészetfelfogás világítja meg az *Elhagyja Atocha állomást* sajátos szövegértelmezését. „Ashbery verse – állítja Altieri – az Atocha station elhagyásának folyamatát mutatja be, nem dramatikusan, hanem ontológiailag. A vers a követeléseket támasztó empirikus világ elhagyásának aktusa, egy olyan kizárólagosan nyelvi egy-

ségekből álló kompozícióért, mely csak az olvasó szabad allegóriateremtő tevékenységének rendjéért felel. Nincs természet és nincs objektivitás... A vers legtöbb, tisztán megragadható nyelvi eleme a »valódi« világban található álmóság iránti igény elől való menekülés útját jelzi.”²²

De milyen irányban való menekülését?

A külvilágot a papíron megjelenő írott grafika, a vers vizuális képe *kiszorítja*. Az *Atocha állomás* jelenségét megragadó szöveg hangsúlyosan vizuális: a szövegtesten belül csak vizuálisan érzékelhető, párhuzamos sorvezetés bukkan fel, mint egyfajta bélyeg vagy pecsét:

A jubileum	Mielőtt még
vén	patkányt
tagokat dupla tokával	
magasan fent	eszünk
kipihenve a kemény beszédet	
szappanbuborék	a festett sarkok
fehér	egészen légszerű
varjúruha	

Az „alkalom” értelmezése a hatvanas évek fordulóján tehát még valamivel kiegészül Ashberynél: idézi a papírlap fehérségét. A vers vizuális-nyelvi elemeit a térbeli megjelenés síkja, ez az alkalmi tabula rasa tartja össze. A szöveg a lapra utalt, és ami a lapon van, az a szöveg, sugallja ez a kölcsönösség, akár a nyelvszerűség, a kontextus háttérbe szorítása árán is (Ashbery olvasói útmutatóként a *blabble / blabla* szót szerepelteti versének első sorában). Az egymás mellé helyezés szélsőértéke ez: a nyelvi elemek jóformán nyelvi mivoltukra való utalásként, a megbízhatóan rekonstruálható jelentés igénye és reménye nélkül, szóképekként jelennek meg.

Ebben a szélsőséges szövegértelmezésben a papírlap teremti meg a szóalakkok paratextusát.

(*Szerkezet és parataxis: vasút a magasban*) Oravecz Imre „amerikai” kötete – az *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) négy, egymástól meglehetősen eltérő karakterű ciklusra bomlik, melyek közt mintha mégsem a kötet címéül választott ciklus, hanem a *Jelentés az Erie-csatornáról* című lenne az a szövedék, fonál, melyre a többi három felfűzhető.²³ Nemzedéktársai közül talán Oravecznél legszembetűnőbb a személytelenség és a provokatív módon objektivista nyelvhasználat viszonya. „Oravecz nagy költészet-konceptje, alighanem a hatvanas évek neoavantgárdjának jegyében, elsősorban a költői személyesség szélsőséges visszazorítását célozta meg...” – írja Margócsy István,²⁴ és kiemeli e költészet koncepciózus voltát.

Objektivizmusról van szó, de ez érdemben vethető össze Ashberynek az egymás mellé helyezett versszólamokkal való kísérleteivel.

Objektivizmus? Az amerikai költészet objektivista elméletét Olson fejt ki 1950-ben, elsősorban Pound és Williams, illetve Cummings munkáira hivatkozva, híres *Projective verse* című írásában. „Az objektivizmus – írja itt – az ego-ként felfogott egyéniség, a »szubjektum«, a lélek lírai interferenciájától való megszabadulás, attól a különös sejtéstől, mellyel a nyugati ember elhelyezte magát a között, ami ő mint a természet teremtménye (számtalan végrehajtandó feladattal), és a természet egyéb teremtményei közé, melyeket – nem derogáló módon – tárgyakként nevezünk. Az ember a saját maga számára szintén tárgy...”²⁵ Hasonlóság van a bírósági vallomás és a költő vallomása közt, állítja Zukofsky.²⁶

Látjuk: Olson objektivizmusa mind tárgyát, mind az alkotó ént a természet részeként, a természethez való relációban ragadja meg; ez Oraveczre nem áll. Kötetében erőteljesen érvényesül a jelenlét radikális megragadására irányuló szándék, mégpedig – akárcsak a fentebb taglalt költőknél – erőteljes formai és áttételes filozófiai problematika keretében: de az a fajta természetesség, mely Olsonnál a költői anyag (Altieri szép kifejezésével: a „termékeny talaj”) kezelésében érezhető (vagy akár a hagyomány hanyag, ám mégis természetes használatában), Oravecztől idegen: anyaga hangsúlyosan és kiemelten a mesterséges, a művi, a technikai, a csinált. Kiváltképp szembeötlő ez *Az idő múlása az iparnegyedben*, a *Középnagyati ősz*, a *chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep*, a *Téli túra*, a *szeméttemetőről* vagy az *Egy egyezés fölismerésének előzményei* típusú versekben, melyek egy egyszerűbb „szerkezet” (ez lehet egy tájrészlet, ipari-építészeti objektum vagy cselekményrészlet) tárgy- és szerkezetleírászerű taglalásai.²⁷

A szerkezettség itt poétikai tényező. A *chicagói magasvasút...*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep* vagy *A szeméttemetőről* esetében a szöveg funkciója a vizsgált objektum működésének minél intenzívebb megjelenítése – nyelvhasználatát alárendeli ennek a feladatnak. Míg Oravecz későbbi kötetében, a *Halászemberben*, mint másutt kimutattam,²⁸ a leírás szerkezete egyfajta parabolikus szerkezet feszültségében jelenik meg (megjegyzem, ennek előzményei is felbukkannak itt: *A régi Szajla* vagy *A gyermekkor módosítása* és *A gyermekkor módosításához „ikerszövegei”* már Szajla-versek), de ez a szerkezet puritánabb: a működést jeleníteni meg, s szinte a működés vonzataként működteti a verset. A költészetre inspiráló valóságot, a termékeny talajt elfedi a működés szerkezete; ez egyfajta *felszíni nyelv* kialakulását eredményezi. Az ilyen szöveg tulajdonképpen a költői nyelv allegóriája: mind a hagyományos (vagyis romantikus) értelemben vett képet, mind az alkotás révén megnyilvánuló személyt hangsúlyosan a horizonton kívül helyezi. „Nyilvánvalóan véletlen, de illusztrációnak önmagát különösen szerencsésen felkínáló véletlen, hogy a kötet címadó verse (*A chicagói magasvasút montrose-i állomá-*

sának rövid leírása), valamint a kötetzáró vers (*Kiskút*) egyaránt »az ember« általános formulát alkalmazza a vers alanyaként” – írja idézett tanulmányában Margócsy.²⁹ Ezzel megszünteti azt a hagyományos viszonyt, mely a romantikus koncepció értelmében költő és tárgya közt fönnáll: a kifejezés nem a szóból ered, ellenkezőleg, annak a helyére kerül.

Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Oravec verse olyan allegória, melynek egyik „jelentette” maga a szerkezet; vagyis az olvasás maga. A szerkezet leírása az olvasás szerkezetének leírásával érintkezik. A szerkezetleírás egyfajta beavatás szövegévé válik, egyszerre avat be az egyszerű szerkezet működésébe – *A chicagói magasvasút...* esetében az állomáson való tájékozódásba, a magasvasút működésébe –, és az olvasásba: leleplezi, hogy az olvasás is fölfogható egyfajta mechanikusan leírható szerkezetként. A kapott információ fokozatossága, taglaltsága a szöveg fokozatos kiépülésével, taglaltságával mosódik össze, míg nem a két szerkezet lényegében összeér a következő szavakkal: „a környék lakóit fölveri délelőtti / álmából a végletesen megnyúlt csönd”. A „környék lakói” kifejezés visszautal a szöveg konkrét-valóságos eseményére (ez, mint láttuk, mind Olson, mind O’Hara költészetében egyfajta alappont), a „végletesen megnyúlt csönd” kifejezés viszont egyetlen túlzó jelzőjével kilépett az adott szituációból. Rámutat a szöveg testébe font parabolikus szerkezetre, és áttételesen jelezni kívánja annak – éppen a jelenség-szerkezet részletező leírása miatt végletesen komolyan veendő – visszafogottan metafizikus hangoltságát. Persze nem előzmények nélkül: a látható objektumok egymás mellé kerülésének véletlenszerűsége (hentes, vegyiüzem és utalványbevaltó), a „dróthálóketrec” és a „DANGER” fölirat kiemelt említése jóval korábban résnyre nyitja ezt a távlatot.

A szerkezet veszélye minden esetben az esetlegesség: ha megszűnik a működést igazoló funkció – az olvasás –, a szerkezet a feleslegességben hull szét. De nem a „mi értelme tudunk, hogy ez és ez a szerkezet hogyan működik?” kérdése rántja az összeomlásba, hanem valamiféle filozofikusan hangolt sejtelem: a létezés dolgai esetlegesek, a létezés mélyén lappang ez az esetlegesség, semmi, káosz vagy örvény (hogy Heidegger és Nietzsche kedvenc kifejezéseit használjam).

Oravec kötete nem tematikusan, hanem problematikáiban filozofikus. Míg egyfelől ragaszkodik a jelenlét radikális megragadásához, mint a nagyjából kortárs amerikai költők, a „szerkezet” – a földrajzi környezet, a tömegközlekedés vagy a hulladékhasznosítás az olvasás – és tegyük most hozzá: az alkotás – szerkezetét is idézi. Oravec a fentebb taglalt „szerkezetvers-típusát” egyfajta allegória irányában mélyíti el. Nem mond le a pillanat teremtő módon való megértésének igényéről (hiszen akárcsak Olson „topos”-a, megjelentett tárgyai a jelenségeket minél részletezőbb összetettségekben, ellentéteikben őrzik meg), de a megértést is a szöveg szerkezetének – retorikusságának – rendeli alá. A retorika így a megértés allegóriájává válik.

(*A mátrixtól a parataxisig*) Csaknem Altieri hosszasan tárgyalt munkájával egy időben jelent meg Michel Riffaterre átfogó értekezése a költészetéről. A verset talánynak tekinti, mely „állít valamit, de mást jelent” – félrevezetés eredménye. A félrevezetés „értelme” az, hogy az olvasó – a talányok kibogozása során – az „originalitás jelenlétét” érezze meg.³⁰

Riffaterre két fontos fogalmat vezet be, a *hipertext* fogalmát, mely a költői szöveg hátországát, háttérét alapozza meg – Culler egyszerűen az intertextualitással azonosítja ezt³¹ – és a *mátrixét*, mely szövegesen nem jelenik meg ugyan, de mint valami végső jelentés vagy szövegértelme, a mélyben kitapinthatóan jelen van (ha nyelvészeti példánál akarunk maradni, alighanem a generatív grammatika Chomsky-féle „felszíni” és „mélystruktúrája” jelent megfelelő orientációt). „A költemény a *mátrix* transzformációjának eredménye, mely minimális és betű szerinti (literal) mondat, hosszabb, komplex, de nem betű szerinti parafrázisa. A mátrix feltételezhető, hiszen csak egy szerkezet grammatikai és lexikai aktualizációja. Esetleg egy szóban is összegezhető, ebben az esetben ez a szó nem jelenik meg a szövegben.”³² A mátrix tehát egy absztrakt, láthatatlan szerkezet, mely paradox módon a nem-grammatikuság (a vers talányossága) révén jelenik meg. Csábító lenne ezt a nem-grammatikusságot valahogy az Ashbery által megjelenített költői módra vonatkoztatni, de az az érzésem, hogy ez az azonosítás hibás lenne. Egyfelől azért, mert lehetetlen Ashbery versének esetében olyan egységes jelentést feltételezni, mely mátrixként állna a szöveg mögött – és nagyon is kérdés, hogy bármilyen (akár a leghagyományosabb értelemben véve megjelenítőnek tűnő) szöveg esetében ez a visszafordított transzformáció meggyőzően elvégezhető. Paul de Man kritikája is ezt a szempontot veszi célba. Felteszi, hogy a költői szöveg értelmessége a „költői hang fenomenalizációján” múlik. A költői hang elemzése során olyan szerkezetet feltételez, melyben az aposztrophé (megszólítás, melyben tulajdonképpen a költői hang szólal meg) a beszélőnek (nevezzük „beleértett szerzőnek”) olyan arcát hozza létre (prosopopoeia), mely csak a költői szöveg által és révén létezik, a „valóságban” nem. „A szöveg nem egy jelölőt jelenít meg (mimesis), hanem egy speciális retorikai figurát, a prosopopoeiát. És mivel a megjelenítés maga is figura, egy figura figurája (a prosopopoeia prosopopoeiája) semmilyen vonatkozásban, sem látszólag, sem a valóságban nem leírás, deskripció.”³³

Rendben van – de mit tegyünk az olyan szövegekkel, mint Oraveczé, melyek látványosan nem hozzák létre ezt a figurát, nem jelenítenek meg „arcot”?! A prosopopoeia alkalmas lehet egy bizonyos verstípus megközelítésére... de Oravecz és Ashbery versei esetében más keretet kell keresnünk. Sem a szerkezetversekben, sem Ashbery vizuális szólamokkal dolgozó szövegeiben nem játszik különösebb szerepet a lírai hang (amennyiben lírai hangon – de Man értelmében – a beleértett szerző arcának megteremtését értjük). Szerepét, mint láttuk, Oravecznél a leírt szerkezet megjelenítése, Ashberynél pe-

dig a költői alkalomra, az alkotás pillanatára való rámutatás veszi át. Ashbery kötete (bár lehet, hogy valóban melléktuca az életműben, Ashbery egyik legfontosabb kritikusa, Harold Bloom például szerencsétlen melléfogásnak tartja), mégis az egyik leglényegesebb szempontra mutat rá: a reprezentációk egymáshoz való viszonyának kutatása elválaszthatatlan a nyelv mint leglényegesebb reprezentáció kutatásától. Baudrillard úgy fogalmaz, hogy a jel elvesztette „ideáját” és törés keletkezett jelölő és jelölt között. A mátrix, amelyet Ashbery versének értelmezése során használnunk kell, a filmbeli mátrixhoz³⁴ hasonlítható: mint egyfajta kívülre helyezett gondolat, az értelmezés során újra belsővé kell változtatni. Ashbery költészetére gyakran mondják, olyan mintha a gondolkodást magát jelenítené meg. Ez a szemlélet félrevezető annyiban, hogy a költészetet a gondolkozással, és nem az alkotással társítja. O’Hara „félkész költemény” fogalma (a „pure verse”) jobban megközelelti a jelenséget. De vajon cél az, hogy egy költemény félkész maradjon? Bizonytalan tartalmú demokratikus verseszmény jegyében szokás hangsúlyozni, hogy az ilyen költemény nagyobb szabadságot, értelmezési terepet enged az olvasónak. Ez véleményem szerint tautológia. Nemcsak azért, mert rendkívül nehéz eldönteni, hogy ki ad nagyobb munkát az olvasónak, Ashbery vagy Shakespeare, hanem azért, mert a telített irodalmi szöveg (vagyis az irodalmi szöveg) mindenképpen megköveteli az olvasó aktív közreműködését... hiszen a szövegben, mely révén előáll, mindenképpen elmozdul jelölő és jelentés; akár törekszik erre a szerző, akár nem. Ugyanígy hibás az az értelmezés, amely – mondjuk Riffaterre értelmében – valamiféle mátrix és az attól való eltérés (a-grammatikusság) értelmében közelít Ashbery – vagy Oravecz – verséhez. Pedig itt a szöveg és a talált tárgy szerkezetének leírása közötti átjárás, az ebből adódó feszültség indítja az értelmezés műveletét. Ashbery versének értelmezésekor pedig nem lehet eltérni attól, hogy a szöveg a versírásnak mint alkalomnak a terméke: a szöveg hiányossága, félkésztsége az értelmezést is az eredeti alkalom, a létrehozás pillanatába állítja. Ashbery nagyon kényes volt arra, hogy hol születik a vers, és több interjúban jelezte, hogy a környezet eseményei befolyanak a vers szövegébe. „A szoba, ahol éppen vagyok, amikor írok, nagyon fontos számomra. Vannak keretek a költő számára, melyek egyfajta reflexióhoz vezetnek... Valahogy kapcsolódásokat keresek, és ki akarom deríteni, hogy miért csinálom éppen ezt, éppen ekkor.”³⁵ De ez az értelmezési keret messzebbre mutat ennél. A versszöveg – az alkalom függvényében – a papíron egymás mellé rendelt kifejezések viszonylatában jön létre. Középponti alakzata ezért az egymás mellé helyezés – a juxtapozíció vagy parataxis.³⁶ Míg az Oravecz-vers esetében a költői hang által át nem szőtt, szándékosan személytelen szöveg egységét a leírt szerkezet (az állomás működése, működőképessége) tartja meg, itt tulajdonképpen a papírlapon rögzített nyelvi viszonyok *állandósága* az értelmezés alapja, a referenciális vonatkozások helyébe az *íráskép mint jelrendszer* lép.

Ez a felvetés egy általánosabb kérdéshez vezet, és ez fel is merül a New York-i költők – nagymértékben az orosz avantgarde (Majakovszkij) és a francia szürrealizmus hatása alatt álló – műhelyében. Az ebben az írásmódban gyakori váratlan, meghökkentő egymás mellé rendelések közül vajon mi dönti el – veti fel O’Hara –, hogy melyik *csak meghökkentő*, és melyik *autentikus*? Szeretnék rámutatni, hogy ez az alkotó és a kritikus kérdése, nem az olvasóé: az olvasónak – fájdalom – az adott, lejegyzett egymás mellé rendelést kell elfogadnia. (Ez a legkorrektebb viselkedés a parataxisal szemben: hiszen éppen ez a különválasztás nem hajtható végre megbízhatóan, ennek lehetetlensége adja az alakzat különös költői erejét.) Egy interjúban költeményeinek nehézségével szembesítik Ashberyt; mire ő visszakérdez: mit ért nehézségen? „Például a nyelv, a szintaxis nehézségét. Költeményeit olvasva nem vagyunk felkészülve a juxtapozíciók fajtáira, melyek sok költeményében előfordulnak.” „Nem hiszem, hogy bárki is fel lehet készülőve általában a juxtapozíciókra” – feleli Ashbery.³⁷

A parataxisban (juxtapozícióban) kell látnunk azt a retorikai eszközt, mely a szövegalkotás jelenébe állít; kitesz a készítésnek, hogy a szöveg esetlegességével és határozottságával: a létrehozás alkalmával nézzünk szembe. Jelentősége ezért megelőzi a metaforikus és metonimikus szerkezeteket a késő modernséget követő költészetben, de kétségtelen, hogy – logikailag – ezek le származottja: az olvasás mint technika áthagyományoz egyfajta praktikus tehetetlenséget. „A szimbolizmussal ellentétben – írja Smith³⁸ – a francia szürrealizmus célul tűzte mind a vizuális, mind a verbális művészetekben a világlátás megszokott módjának juxtapozíciókon keresztül való kizökkentését. Amikor a költők nyelviileg elkötelezték magukat a szürrealizmussal, általában maximalizálták a jelölő és jelölt közti kapcsolat önkényességét, hogy ezzel újabb jelölteket lendítsenek mozgásba. Az eredmény a költemény mint egész lokalizált, heterogén képekre való drasztikus, mégis felszabadító felörlése. Ez az eredmény nem totális anarchia. Sőt, az archetipikus szürrealista vers a szinekdochikus kapcsolatok összetett hálózatát tartalmazza, ahol is a rész és egész közti viszony hihetetlenül távoli, megteremtve ezzel azt, amit »új metonímiának«, az asszociáció új formájának hívunk. A szürrealista vers lélegzetelállítóan váratlan juxtapozicionált jellege gyakran olyan szinekdochikus szekvencia következménye, melyben az érintkező elemek hiányoznak, vagy máshol bukkannak fel a versben.” Smith példája – André Breton egyik verse alapján – olyan szinekdochikus hálózat, ahol az „élet–természet–fa–ág” alkot logikailag érintkező sort. Ashbery verse azonban, láthatjuk, nem akar ilyen összefüggést teremteni; Oravec pedig egy mechanikus, önmagában érdektelen szerkezet leírásával teremti meg ezt az összefüggést. Egy lépéssel tovább kell mennünk tehát abba az irányba, melyet Smith egyébként jelez. Előfordulhat, és az *Atocha station* elhagyása után – a száguldás élményében – az érintkező elem, a látvány tökéletesen hiányzik; vagy, mint Oravecznél látjuk,

a metonimikus kapcsolatot egy tágabban értelmezett szinekdochikus kapcsolat, egy működő szerkezet részeinek egymáshoz illesztése – a mechanika látványa – váltja fel.

Nincs más hátra, mint hogy rámutassunk: kölcsönös viszonyról, kölcsönös egyensúlyi helyzetről van szó. A versolvasás kultúra által kódolt gesztusa a parataxis – mely tulajdonképpen nem alakzat, de nem is értelmetlenség – egy retorikai alakzat értelmezésének mintájára, a felvázolt viszonyok között összefüggéseket teremtve fejt fel. Nevezhetjük ezt a fehér papírlap misztériumának is: ha egy lapon vizuális jeleket látunk, és azt mondják nekünk, hogy az „vers”, akkor az általunk ismert stratégiákat munkába fogva meg fogjuk teremteni a jelek értelmezési kereteit. A parataxis ebben az értelemben mindig az önreflexió bélyegét hordja, hiszen az önkényesség mindig jelen levő hangsúlyozása révén a versként való előállítására, az „alkalomra” utal. (Akkor is, ha szövegszerűen nem tartalmaz saját előállítására vonatkozó megjegyzést.) Miközben az eredeti alakalom, saját előállása jelenetét idézi, rákérdez azon nyelvi összefüggés természetére, mely a hagyományos alakzatok (például a metafora vagy metonímia) mélyén munkál. Ebből következik, hogy a befogadót, aki az ilyen szöveget elfogadja versként, az alkotás eredeti jelenetébe állítja. Egyetérthetünk tehát azzal, aki azt állítja, hogy Ashbery e kötetében szereplő versei mintegy belülről mutatják meg a gondolkodást; de ki kell ezt egészíteni azzal a megjegyzéssel, hogy nem a szerző, hanem az olvasó gondolkodását jelenítik meg belülről... akit a parataxisal való szembesülés helyez el ebben a jelenetben. És Oravecz szerkezetei? A „természetes módon” eredő kép helyét töltik be, sugallva, hogy a parataxis, ez a szélsőség megelőzi a „természetes nyelvet”...

A parataxis a versolvasás alapszerkezetével érintkezik, ott, ahol a szöveg kiemelkedik a nyelvből; ezért a legfontosabb retorikai alakzatok, a metafora és a metonímia mellett kér helyet.

JOHN ASHBERY

Elhagyja Atocha állomást³⁹ (Leaving the Atocha station)

A sarkköri méz blabla a jelentés miatt ez okozza a sötétet
 És kiránt belőle minket megismerjük
 mialatt ő... S amit árulnak a sült denevérek
 lógnak a pálcákon, hogy imád fenyegetése összecsuklik...
 Mások... huss
 a kert melyet csontozol
 s betakarod az eltávozókat... A vak kutya kivételezettséget sugall...
 kényelem a tökéletes kátrány gramm nukleáris világ bank tulipán
 Kedvez valakinek közel az éji tű
 formaldehidet tölt. eltépik tőled az asztalt
 Hirtelen és közel vagyunk
 Megízleljük a gyökeret amikor azt hiszed
 generátor az otthonok szeretnek pillantva lenni

Megviselt sámlí villan galambok a tetőről
 traktort nyomatnak facsarják
 Elhagyja az Atocha állomást acél
 fertőzött ütkezők a csavarok
 mindenütt kutak
 legfölül eltörölt rossz-fény
 madárijesztő vetül Idő, haladás és jó érzék
 visszaüt a boltosok sötét vére
 nem tudsz megnevezni erdőt részeg tekercsek
 a teljesen új olasz haj...
 Bébi... jég hull a portóiból
 A jubileum Mielőtt még

vén patkányt
 tagokat dupla tokával
 magasan fent eszünk
 kipihelve a kemény beszédet
 szappanbuborék a festett sarkok
 fehér egészen légszerű
 varjúruha

s mikor visszafogadott a térség
 a személy elhagyott mint a madarak
 pánik a tűnő fény miatt
 utált fejek közt, messze az amnéziás
 állandó lakás lerakat mennyiséget tud
 főfő aggastyán... lelkesítő bolha

így aztán körbefordulunk
meglátjuk nem az hogy belépünk
nyavalyatörős kópéság kényszerítő sorompó
kikölcsönözni dagálynak kített fennsík
a morzsái fölött, üldöz téged
s a bosszú, mely eléri
megalapítja a keselyűt a
mezővidék felett köhögésvédelem
gyilkolóötös. Légszennyezés végállomás
tisztá fing genitális lelkes lábuuj túske album komoly esti lobbanás
a tó fölött neked személyiség
 kivilágítva... mormolás
Szabad vagy
 beleértve a hordókat
feje a hattyúnak erdészet
esti és csillagok kérdés
Ez mind, azt mondja
 és siet az egyenlet
abroncsaiba valószínű
 abszolút pép a jobb
entitás boltláncolat varrógép nyitotta könyveiket
 Az ár elragadott
Az ablakra köhögtem
múlt hónapban: zamat, korábban
mint a pantalló hanyatlanak
 a barackok több
ököl
ugrik várja a csorda
hamis televényföld behoz
 legközelebb körül

Prágai Tamás fordítása

1 Robin Blaser *The Violets: Charles Olson and Alfred North Whitehead* című esszéjét idézi Steve McCAFFERY *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Northwestern University Press, 2001, 35.

2 Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge, 1989, 6–7.

3 A csoporttudattal kapcsolatos fenntartásokról lásd David LEHMAN, *The last avant-garde: the making of the New York School of Poets*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland, Doubleday, 1998, 26–28.

4 Uo., 26.

5 Hazel SMITH, *Hyperscapes in the poetry of Frank O'Hara*, Liverpool University Press, 2000, 54–79. A „hyperscape” nagyjából: hiperkép, de mind az „image” (költői kép), mind a scape (tájkép) fordításával bajban vagyok, s többnyire mindkettőt egyszerűen képnek fordítom.

6 Uo., 57.

7 Charles ALTIERI, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell University Press–London, Associated University Presses, 1979, 15. Az 1960-as évet egyébként valóban fordulópontnak lehet tekinteni az amerikai költészetben, ekkor jelent meg ugyanis a nagy hatású *The New American Poetry* antológia Donald Allen szerkesztésében. „Allen-nek és költőinek, kiváltképp a »Projektive Verse« Olsonjának a modernizmus véget ért” – írja Marjorie PERLOFF. (*21st-Century Modernism*, Malden, Mass. & Oxford, Blackwell, 2002, 2.)

8 HUTCHEON, *i. m.*, 33–34.

9 Uo., 35–36. Hutcheon idézi Robert Siegle, *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture* című művét. (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1986, 225.)

10 A „phüsis” klasszikus értelmezésének kiváló összefoglalásában Geoffrey E. R. LLOYD (*Greek antiquity: the invention of nature*) kimutatja, hogy a szó eredeti értelmében magában foglal lényegében „minden materiális objektumot, tulajdonságaikkal és jellemvonásaikkal egyetemben”, ám már Arisztotelész világosan lát három problémacsoportot: 1. hogyan értelmezzük azokat a jelenségeket, melyek „nem szabálykövetők” (metafizika); 2. hogyan értelmezzük az emberi természetet; 3.

és hogyan vessük fel *phüsis* és *nomos*, természet és kultúra viszonyának kérdését. A mi szempontunkból kiváltképp az utóbbi – a reneszánsz, felvilágosodás és romantika korszakaiban egyaránt ebben az oppozícióban felmerülő – kérdés hangsúlyos. (John TORRANCE [szerk.], *The Concept of Nature*, Clarendon Press, 1992, 9–10.) John Stuart Mill például a „természet” szónak két alapvető jelentését különbözteti meg: az egyfelől a „dolgok teljes rendszere, járulékos tulajdonságaikkal együtt”; másfelől az, ami a „mesterséggel (artifice) áll szemben” – állapítja meg az említett kötet *Előszavában* John Torrance (vi.).

11 LEHMAN, *i. m.*, 3.

12 Paul de MAN, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2002, 123.

13 GÉFIN László, *Ideogram. History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas Press, 1982, 59. „Felhő és felhő alatt fekete a tó; / a külső pályaudvaron gördülő mozdonyok / a zsúfolt égbe öntik füstjüket” – hangzik Rezinkoff versének idevágó részlete saját fordításomban.

14 Az angol irodalomelmélet e bevett terminusa a magyar irodalmi gondolkodásban kevésbé honos (a *Világirodalmi Lexikon* például nem tartalmazza). Tanulmányomban – hasonló értelemben – inkább a parataxis (mellérendelés) fogalmat használok.

15 A vers a *The Tennis Court Oath* című kötetben jelent meg 1962-ben.

16 „Fragments of a Buried Life”. John Ashbery's *Dream Songs* = David LEHMAN (szerk.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1980, 77.

17 David HERD, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2000, 7.

18 Az alkalmi (occasional) kifejezés ilyen értelemben tér vissza Paul H. FRY, alapvetően az angol romantikát taglaló munkájában (*A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995); illetve Herd említi még David Kennedy fontos, az angol költészet 1980–94-ig tartó szakaszát taglaló könyvét, melyben szintén hangsúlyosan szerepel a kifejezés (David KENNEDY, *New relations: the refashioning of British poetry 1980-94*, Bridgend, Poetry Wales Press Ltd., [Siren], 1996).

19 ALTIERI, *i. m.*, 43.

- 20 HERD, *i. m.*, 11.
 21 ALTIERI, *i. m.*, 164.
 22 Uo., 164–165.
 23 Nyilván nem mellékes, hogy egybegyűjtött versei is *A chicagói magasvasút... cím alatt jelentek meg* (Helikon, 1994).
 24 MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? Oravec Izre költészetéről*, Alföld, 1995, 10, 53–58.
 25 Charles OLSON, *Selected writings*, New York, New Directions, [1966], 24.
 26 Idézi GÉFIN, *i. m.*, 60–61. L. S. DEMBO *The 'Objectivist' Poet: Four Interviews* című tanulmányát (*Contemporary Literature* 10 [1969], 194–195.).
 27 Ezek Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában is külön csoportot alkotnak: „A poétikai »regisztrertől« teljesen eltávolodó szövegek általában hosszú leírások (*A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása, Emlékezés az ülőkalauzrendszerre, Rocstelep, Téli túra, A szeméttetőről, Egy egyezés fölismerésének előzményei*), amelyek a végletekig menő pontosságot imitálják nyelvhasználatukban” – jegyzi meg az Alföld említett számában (1995/10, 66.).
 28 *Krónika vagy prófécia? = A teraszon vidám társaság*, Bp., Parnasszus, 2001, 19–24.
 29 MARGÓCSY, *i. m.*, 55.
 30 Michel RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, 1.; 13.
 31 Chaviva HOSEK–Patricia PARKER (szerk.), *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1985, 47–48.
 32 RIFFATERRE, *i. m.*, 19.
 33 HOSEK–PARKER, *i. m.*, 55–65.
 34 Nem véletlen, hogy a kilencvenes évek egyik legsikeresebb filmje (melyben egyébként először alkalmaztak jelentős mértékben humán animációt), a *Mátrix* nyitó és záró képsora fekete képernyőt idéz, melyen zöld betűk peregnek vízcseppekhez hasonló módon, de nem állnak össze jelekké. „Sajnos senkinek sem lehet megmondani, hogy mi a mátrix, neked magadnak kell megtapasztalnod” – közli a filmbéli szellemi vezető (Morpheus) a főhőssel (Neo) a beavatás pillanatában, amikor Neo fontos sorsválasztás előtt áll.
 35 Idézi HERD, *i. m.*, 147.
 36 Jacobson a „proximity” (közelség) fogalmát használja – ez a juxtapozíció más irányba mutató, és talán elsősorban a szürrealista szöveg értelmezésére alkalmas „párja”. Ez a fogalom ismert a New York-i költők körében, lásd HERD, *i. m.*, 37.
 37 Uo., 148.
 38 SMITH, *i. m.*, 86.
 39 A *The Tennis Court Oath* (1962) kötetből.