GÉCZI JÁNOS

carmen figuratum

Magyar Műhely Kiadó – Laczkó Dezső Múzeum

Géczi János

carmen figuratum

Magyar Műhely Kiadó – Laczkó Dezső Múzeum, 2002

A kötet a 2002. január 18. és április 11. között a veszprémi Laczkó Dezső Múzeumban megrendezett kiállítás anyagait, valamint Géczi János vizuális költészetét méltató tanulmányokat tartalmazza.

Válogatta és szerkesztette

Sz. Molnár Szilvia

A kiállítást rendezte:
Ács Anna és Gopcsa Katalin

A kötet megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, valamint a Veszprém Megye Kultúrájáért Közalapítvány támogatta.

© Géczi János

Térbelépő képversek

Tanulmányok

Sz. Molnár Szilvia

Térbelépő képversek

(Géczi János *carmen figuratum* című kiállításán elhangzott megnyitóbeszéd)

A kortárs irodalmi alkotások szabadabban vonják meg befogadási határaikat, mint azt korábbi korok alkotásai tették. Ma már nem szokatlan számunkra, ha egy klasszikus regény újraírását olvassuk, ha egy ismert költeményt idéző verset hallunk, vagy ha egy megfilmesített drámát látunk. Keveredtek a műfaji határok, az érzéki területek: és így átjárhatókká lesznek. A posztmodern kor művészeit nem kötik szigorú szabályok, nincsenek előíró poétikák arra nézvést, hogyan kell a kor ízlése szerint műveket megalkotni. Ennek következményeképpen a műalkotások tobzódhatnak saját hagyományukban. Géczi János *carmen figuratum* kiállítása az európai képverskölteszet legkorábbi szakaszait eleveníti meg.

A képversek mindig is két konvencióra támaszkodtak: képire és nyelvire. Az érzéki tapasztalás, a látás élménye köti össze a kettőt, és ez a műfaj igazán sajátja: hogy láthatóvá teszi a nyelvet. Amíg a régebbi korok irodalma a képverset – éppen e kettőség miatt – a „különleges", „máshová nem sorolható" kategóriába utalta, addig a posztmodern művészetek végre a sajátjuknak érezhetik. A műfaj megengedi a képzőművészeti és az irodalmi alkotásmód találkozását, s a kor, amelyben élünk, lehetővé teszi a műfaj hagyományának újraértelmezését és újraalkotását.

Géczi János művei megszólítják az elmúlt korok képverseit. Megidézik és párbeszédbe vonják azokat – kezdve az antik kor irodalmától, a barokk műveken át egészen az avantgárd kísérletekig. Utóbbiak közül csak azokat emelném most ki, amelyek a kiállításterembe jövet láthatók: a lépcsőház falain felfüggesztett plakátverseket, melyek az avantgárd alkotási hagyományt, a kollázsolást és montázsolást szembesítik a jelenkor tapasztalatával. Azzal a tapasztalattal, mely szerint minden szöveg és kép mögött mindig újabb szövegeket és újabb képeket találunk. A Géczi-plakátok többszörösen egymásra ragasztott felületein a tépések mentén válnak láthatóvá a korábbi alkotás-töredékek, és ezekből az előtűnő töredékekből állnak össze az újabb alkotások.

A kiállításteremben azonban (az időben visszafelé haladva) már az antikvitás, a középkor, a reneszánsz és a barokk korszak képverseinek újraalkotá-

sai láthatók. Ezek a „csúsztatott xeroxok" az eredeti műveket úgy idézik meg, hogy megalkotottságukkal utalnak a képversek létmódjára, arra az eseményre, hogy mint műalkotások – az új kulturális feltételek között – másolatokként léteznek. Kópialétük mégsem fosztja meg őket az irodalmiság képzetétől, mert éppen ezáltal tudnak manapság benne maradni az irodalomban: hogy hagyják magukat megidézni és újraalkotni.

A posztmodern korszak kultúrája előszeretettel nyúl vissza a középkorhoz. A csúsztatott másolatok alkotásmódja a középkori szerzetesek áhítatos-meditatív tevékenységéhez illeszkedik. Az ír területek, majd a kontinens nyugati részének szerzetesei a skolasztika korszakának elején általános gyakorlattá tették a szavak különírását és a tagoló jelek használatát. A gondolatok ilyen egyértelmű megformálása és az írás új képisége új kérdésekkel is szembesített a szöveg látványának értelméről. Az olvasó számára ugyanis elveszett a szöveg korábban annyira hangsúlyos értelme: az a mögöttes tartalom, amely a betűk silabizálásával és a hangos olvasással üzenetként kínálkozott. A néma olvasás egyfajta meditációs tevékenység volt. Ezért a középkori (11–14. századi) kódexírók és másolók munkáiban egyre inkább láthatóvá vált az az igyekezet, hogy megtartsák az írott betűből mind a nézett, mind pedig a hallott megértésben alakuló jelentésességet, hogy a szöveg tanítása az emberi értelem számára a maga teljességében (látva-hallva) válhasson világossá. Ezeknek együttes használata mutatkozik meg néhány képverset rajzolgató skolasztikus munkájában is, akiknek alkotásai közül jó néhányat a csúsztatott másolatok is megidéznek. Optatian Porphyrius 4. századi figurális verseinek hatására formálódik az a hagyomány, amely Fortunatus (kb. 530–600), Alcuin (775–804) és Scottus (9. század) művein keresztül Hrabanus Maurus (784–856) művészetében csúcsosodik ki.

A carmen figuratum sokféle válfaja a Szent Gallen-i monostorban és a fuldai kolostorban alakult ki, ahol például Hrabanus Maurus is tanított. Típusai mind az egyházi iskolák műveltségképének megfelelően nemcsak alkotói meditációként, hanem a közösséget tanító megnyilatkozásként értékelendők. Hrabanus rácsversciklusa például annak illusztrációja, hogy a szövegek rejtett jelentéssel is rendelkeznek, mert nemcsak a szöveg betűinek lineáris szavakká olvasásából, hanem a betűk figurális mintázatából együttesen áll össze a mondat. Ez a globális olvasás tehát a tökéletesebb megismerést adja, felfedi a szavaknak Isten adta eredeti, világító értelmét, s ez az, amelyet meg kell keresni. Skolasztikus szerzetes-szerzőink képverseiben egyre-másra tűntek fel az isteni eredetű nyelvre utaló jelek – képek, melyek jelképek is egyben, mint például keresztek, kelyhek, rózsák; amelyek létrehozójuknak az örökkévalóságot ígérték.

A fénymásológépekkel történő másolatkészítés, az elcsúsztatott alakzatok születése annak bizonyítéka, hogy a meditatív jellegű művészet értékesnek mutatkozik egy olyan korban is, amely már belenyugodott abba, hogy a hagyomány egyre inkább csak kópiákban hozzáférhető. Ezáltal viszont szabadabban is kezelhető. És jelenvalóságukban nem szükséges arra figyelni, hogy melyik szerző élt előbb. Munkáikban az a szemlélet a fontos, ahogyan a megtapasztalt világukat leírták. A Géczi-xeroxok ehhez a szemléléthagyományhoz illeszkednek, és a kiállítás ezt idézi meg számunkra is.

A képversalkotás játék – játék a szó művészi értelmében, melynek lényege: hozzáférhetővé tenni egy hagyományt. Ahogyan a csúsztatott másolatok játékba vonják a skolasztikus szerzetesek alkotásait, úgy az itt látható templom falainak olvashatósága visszavezet minket a műfaj születésének pillanatához: a képírás kialakulásához, az ókori Egyiptomba. A hieroglifák az egyiptomi kultúra szövegeit úgy őrzik, hogy írásmódjukkal egyszerre mesélik és jelenítik meg a szent történeteket. Ezek a szent szövegek azonban nem voltak szabadon hozzáférhetők: egyrészt mert csak a papok tudták olvasni, másrészt mert a templomok falain, oszlopain és mennyezetén voltak olvashatók. A templom tehát maga volt a szent könyv, amely a kultúra számára legfontosabb írást őrizte. Az egyetlen helyes olvasatot kizárólag a papok ismerték, és ők rögzítették az egyetlen lehetséges jelentést is. Így a templomok, akárcsak maguk az egyes hieroglifák: a képes gondolkodás darabjait hordozták.

A kiállítás az egyiptomi templom könyvszerűségét is megidézi nekünk: olvashatók a falak és az olvashatók az oszlopok. Maga a templom pedig a magyarországi írásos kultúra egyik legfontosabb épületét, a tihanyi apátság altemplomát mintázza. A kétféle hagyomány találkozásának alkalma eszünkbe juttathatja képvers és építészet kapcsolatát. Tudjuk, hogy a betűk formakészlete az írás története folyamán sokszor megelőlegezte, de mindvégig párhuzamosan futott az építészeti stíluselemek történetével. A gótikus betűk csúcsai éppen úgy az ég felé törtek, mint a gótikus templomok tornyai. A kódexek iniciáléi sokszor éltek is ezzel a párhuzam adta lehetőséggel: ismerünk például oszlopokból, boltívekből építkező M kezdőbetűt. Ennek okán gyakran díszítik betűk az épületek falait. Ennek a díszítésnek a képisége erősen a szőnyegek szövésmintáira emlékezteti a szemünket, nem véletlenül lett a legelterjedtebb gótikus írás neve: textúra. A kiállított templom falait beborító tapéta szövedékét például egy Hrabanus Maurus-képvers adja, ez azonban csak a közeli vizsgálódáskor derül ki, távolról szemlélve szemünk elidőzik az ismétlődésből adódó mintázat látványánál. Ugyanis minél kevésbé felismerhető az írás képe az adott kultúra vagy kor számára értelmes írásként,

annál alkalmasabb a díszítésre. A kézírás olvashatósága például ugyanígy nehéz feladat elé állítja olvasóját, mert sokszor rejtve marad a szem előtt a kézírás értelme, de mindig megmarad a márványmintázatra hasonlító képisége, és ez már elég ahhoz, hogy alkalmassá tegye a díszítésre. Például a kiállításbeli templombelső felépítésének ötlete nemcsak az írásosság és építészet kapcsolatának általános kultúrtörténeti megfontolásaiból ered, hanem a tihanyi apátság belső rekonstrukciójának történetéhez is szorosan kötődik: az imitált márványerezet a szerző kézjegyét használja mintázatként, és akárcsak egy könyv oldalain, az oszlopok szembenéző felületén egymásban tükröződnek az erezetek.

Hosszasan lehetne még sorolni a lehetséges kapcsolódási pontokat a kiállítás értelmezéséhez, de egy bevezető nem törekedhet a teljességre, hagyni kell valamit a szemlélődés jelentésalkotó örömének is.

A kiállítás plakátja

H. Nagy Péter

A „képvers" identitásának kibillentése – Géczi János xeroxairól és kollázsairól

A Géczi János xeroxairól és kollázsairól való beszéd fenntartását legalább három fejlemény teszi aktuálissá. Egyfelől a szerző *carmen figuratum* című, nagysikerű veszprémi kiállítása. Másfelől az életművet érintő átrendeződés, melynek folyamatában a *concrete* pozitív fogadtatása utáni hatástörténeti események arra engednek következtetni, hogy a *Képversek. Róma* című könyv tapasztalatát szem előtt tartva egyre inkább a kollázsok értelmezési ajánlatait tekinthetjük a kanonizáció újabb állomásának. Harmadrészt e horizontkülönbség komponenseiről (kalligrammák, lettrista vizuális kompozíciók, kollázsok dimenziói) nemrégiben olyan alapos, kitűnő tanulmányt tett közzé Sándor Katalin,[1] melyből nemcsak eme változás impulzusai olvashatók ki, hanem a Géczi-alkotások befogadásának történeti feltételei is. (Itt kell megemlítenem, hogy Sándor Katalin érvelésének, elemzéseinek szempontjából hasznosíthatónak bizonyult a *Kalligráfia és szignifikáció*[2] néhány előrejelzése, s ez feltétlenül az ott körvonalazott kérdések továbbgondolására késztet.) Jelen írás egy olyan dilemmával szembesítene, melynek felvillantásához az imént említett három fejlemény nyújthat kiindulópontot, s amely közelebbről a „képvers" terminus alkalmazhatóságát érinti.

Bár Géczi János idevonatkozó műveinek interpretációi általában az avantgárd és a konkrét költészet poétikáiból, illetve azoknak a „képversek" hagyományával való érintkezéseiből indulnak ki, a magam részéről úgy vélem,

1 Sándor Katalin: *Vizuális költészet és/mint az újrafelhasználás poétikája. Géczi János „olvasása"*. Lk.k.t. 6. (2001), 80–90. (A tanulmány címét a tartalomjegyzékből veszem át, a 80. oldalon a következő formában szerepel: *Vizuális költészet mint művészi újrafelhasználás. Géczi János „olvasása"*.); ill. Sándor Katalin: *Hová „olvasni" Géczi János képszövegeit?* In: *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. Petrő Ágnes, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002, 203–260. (Utóbbi az előbbi kibővített, átdolgozott változata.)

2 H. Nagy Péter: *Kalligráfia és szignifikáció*, Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém, 1997, 7–14.

Géczi munkásságának utóbbi szakasza lehetővé teszi és indokolja egy alapjaiban más jellegű „átszivárgás" észlelését, mégpedig olyanét, melyet nemigen szokás kapcsolatba hozni a „képvers" tradíciójával. Az elitművészet és az élet közötti határok lerombolásának ideológiáját kinyilvánító POP-ART az elmúlt évtizedek során ugyanis több olyan kérdésirányt vetett fel, melyek „továbbgyűrűzése" Géczi xeroxait és kollázsait legalább annyira kötheti eme „áramlathoz", mint a „képvers" évezredes történetéhez. A gépies technikák vagy technoprotézisek alkalmazása mellett feltétlenül ilyen „paradigmának" számít a kultúra önmagától megvalósult vizuális értékeinek bemutatása. Ez persze nemcsak egyfajta áttétel nélküli felsorakoztatást jelent, hanem több esetben pl. sokszorosítással, nagyítással, roncsolással társuló perspektiválást is. Az így keletkező műalkotások visszautalnak a tömegkultúra azon termékeire, melyek elsősorban a vizualitás inspirációjára (fotó, film, képregény stb.) jöhettek létre, másrészt előlegezik a magas és populáris kultúra sokszínű összjátékát kanonizáló tendenciákat.[3] Mégsem ezt érdemes most – Géczi teljesítményének szempontjából – nyomon követnünk, hanem a POP-ART azon „leágazását", mely a warholi kezdeményezésekből kinőve az eredeti dekorációvá változtatásának effektusait viszi színre.

A COPY-ART sorozatok több évtizede szuggerálják azt a tapasztalatot, mely szerint a másolatok eredetibbek az eredetijüknél. Az alapkópia elrejtése, a megkülönböztető különbözőség azonosító azonosságként való inszcenírozása (és fordítva) felől Géczi több produkciója is értelmezhető, melyek kontextualitásában – Sándor Katalin szavaival – „az eredeti a valahonnan eredő és/de már máshol levő kérdésére cserélődik fel".[4] Mindez a másolás során bemozdított képekre, de a kollázsok heterogén jelkomplexitására szintén vonatkoztatható (pl. *Róma* – a város is áttételes másolata valaminek). Feltűnő viszont, hogy Géczi életművében a betű-xeroxok egymásutánjára épülő kompozíciók bizonyos fokú mechanikusságát felváltja egy olyan szemlélet, mely a meglevő dolgok (pl. fotók, ábrák, plakátok, festmények, könyvoldalak) lebontásával hoz létre új alkotásokat. A DÉCOLLAGE eljárások legtöbbje azonban nem pusztán a vostelli értelemben gondolható el („az élet már önmagában de-coll/age" – szélsőséges példa erre az autóbaleset);[5] a rendezetlenség

3 Vö. Beleznay Réka: *Galériai magasságok, utcai mélységek – a pop-art évtizedei* pArtoldal, 2001/2, 53–61.

4 Sándor Katalin: *Hová „olvasni" Géczi János képszövegeit?*, 221.

5 Vö. Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*, Orpheusz Kiadó, Budapest, 1996, 32.

látszólagos növelése ugyanis (pl. tépéssel, szakítással) – amellett, hogy a xerox-bemozdításokhoz hasonlóan a véletlent nem észleli, hanem előállítja – a szituációba hozott „műfajokat" távolról sem hagyja érintetlenül.

Messzemenően egyetérthetünk tehát Sándor Katalin fontos megállapításával, mely szerint „Géczi János vizuális költészetében a felhasznált nyersanyagok (képiesülő nyelvi szövegtöredékek, tipográfiai, grafikai figurák, festményreprodukciók, fénykép-fragmentumok, plakát- és újságfoszlányok, tépett és lyukasztott lapok stb.), valamint a velük való sokféle manipuláció (tépés, hasítás, átmosás, mértani szerkesztés stb.) folytán mondhatni mindegyik szöveg a maga külön műfaját írja, mely sohasem lehet egynemű és műfajtiszta. Ilyenképpen az olvasás nem redukálhatja a szöveget saját műfaji prekoncepcióinak visszaigazolására. A képversek terminus a Géczi kötetekben nem a műfaji orientációhoz járul hozzá, hanem inkább arra az állandó oszcillációra utal, melyben egy behatárolatlan verbális és egy behatárolatlan vizuális diszkurzus együvé íródik."[6] Ennek következtében a befogadó – tehetjük hozzá – a cím(ek) architextuális jelentőségét akár meg is kérdőjelezheti.

A többféle hagyományból és műfajból részesülő Géczi-kollázsok – ezek szerint – csak erős fenntartásokkal nevezhetők „képverseknek". Ez nem jelenti azt, hogy bizonyos horizontból ne lennének megközelíthetőek eme „műfajiság" felől; ám inkább arról van szó, hogy ennek kitüntetése számos olyan szűkítést von maga után, mely nem teszi lehetővé a hozzá való viszony újrapozicionálását. Ám ennek szükségességéről meggyőzhet annak felismerése, hogy Géczi tevékenysége nyomán e kontaminált kettőződés mellett olyan alternatívákkal is számolnunk kell, melyek egyike sem tekinthető végső instanciának. A tépés alatti újabb és újabb rétegek felbukkanása ily módon úgy is értelmezhető, mint műfajok egymásra montírozódása, palimpszeszt-elvű és kiszámíthatatlan elrendeződése. Innen nézve a kollázsszerűség valóban „nem annyira egy megbízható műfajszerűség, mint inkább sajátos viselkedés, mely mind a műben, mind az olvasásban manifesztálódik".[7] Érdemes ezt oly módon is „visszaírni" a Géczi-művek elemzésének feltételei közé, hogy vajon nem a „képvers–verskép" dichotómia eliminálásáról beszélhetünk-e már akkor, ha – persze nem mindegyikről van szó – pusztán egy alineáris költeményként olvasható szöveg és annak képi strukturálása alkotja a kompozíciót. Igen nagy a valószínűsége ugyanis, hogy az ilyen esetekben a

6 Sándor Katalin: i. m., 218.
7 Sándor Katalin: Uo.

legcsábítóbb a „képvers" terminus alkalmazása és a mű horizontjának odakötése az avantgárd poétikák tapasztalatához. Ha azonban a képi szintaxisban – Sz. Molnár Szilvia észrevételét idézve – „a szöveg- és képfragmentumok átjárhatóak lesznek, [...] és egymás helyeit foglalják el",[8] akkor éppen ez a vizualitás lehetetleníti el a kompozíció műfaji rögzülését is. A diszkontinuitás azonnali észlelése már az első pillantásban arra figyelmeztethet, hogy az írás olvasatokká osztódik és képileg elkülönböződik, de a „hangzó forma elnémulásával" mégsem léphet a monomedialitás útjára.[9] Ilyen értelemben létmódja nem egy előzetes „műfajisághoz", hanem befogadásának retorikájához kapcsolható. Annak ellenére tehát, hogy „bármiféle nyelvi tapasztalatra reflektáló látvány műalkotásban felkínált képisége képversként nyilvánulhat meg az olvasó számára",[10] ennek kibillentése ugyanúgy megtörténhet: éppen „képversként" való megértése relativálódik és adja át helyét egy nem egységesíthető tekintet játékának.

Itt érdemes ismét emlékeztetnünk a POP-ART említett kérdésirányaira, hiszen látható, hogy azok nem kötődnek egyetlen kitüntetett műfajhoz sem, sőt a művészeti területeket is átjárják. A stíluspluralizmus elismerése és a kultikus beszédpozíció(k) felszámolása ugyanúgy jellemzői ezeknek, mint az avantgárd „felhívó gesztusának" elutasítása. Géczi kollázsai szintén olyan távlatba helyezik a „tárgyak világát", melyben a változó körülmények, kontextusok egymásmellettisége az eleve ismert reprezentációs rendszerek konvencióit zavarja össze. Ebből a szempontból – mint Bohár András megjegyezte – valóban „Teljesen mindegy, hogy valóságos vagy virtuális-e az adott kép előzménye".[11] Sándor Katalin elemzései pedig rendkívül meggyőzően mutatják be a „talált tárgyak" és „kitalált tárgyak" funkció-hasonlóságát, azt a „rekonstruálhatatlan poligenézist", melynek nyomán eldönthetetlenné válik: „hol ér véget a megalkotottság és hol kezdődik a szerzett anyag újrafelhasználása".[12] Ezen a ponton azonban egy lényeges distanciára kell utalnunk, hiszen Géczi esetében nem a POP-ART egyik – egyébként Warholtól

8 Sz. Molnár Szilvia: *Az avantgarde hagyomány alakulása Géczi János képverseiben*. In: SZMSZ: *Kép(zet)eink*, Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém, 1998, 73.

9 Vö. Irene Rubberdt: *A szöveg „félrelépései". A versek multi- és intermedialitásáról*, ford. Sz. Molnár Szilvia, PRAE, 2000/3–4, 188–189.

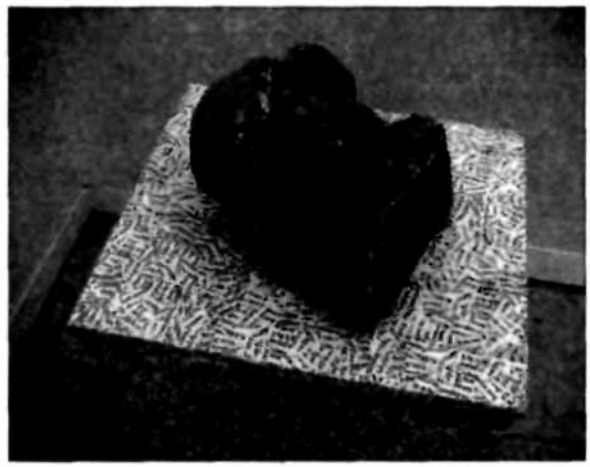
10 Sz. Molnár Szilvia: i. m., 76.

11 Bohár András *A mű-egész alakváltozásai*. In: Géczi János: *Képversek*. Róma, Orpheusz–Scriptum, Budapest, 1996, 23.

12 Sándor Katalin: i. m., 223.

származó – jelmondata („A POP-ART nem más, mint a tárgyak szeretete") tér vissza identikus formában.[13] Mégpedig azért nem, mert pl. a Géczi-féle kollázs nem írható le olyan homogén modalitás mentén, mely önmaga „üzenetét" és érvényességét ne tenné kockára. E centrális elveket nélkülöző konstrukciók ezért inkább a technokultúra provokációira adott, a befogadó által mindvégig felülvizsgálandó válaszokként „olvashatók", mint a POP-ART törésmentes folytatásaként.

Végezetül érdemes leszögeznünk, hogy a *carmen figuratum* című kiállítás több perspektívát kínált fel az iméntiekhez hasonló kérdések újragondolásához. Az óriáskollázsok és xeroxmásolatok térbeli szemlélhetősége (mely pl. a DÉCOLLAGE – könyvlapon visszaadhatatlan – „mélységével" szembesített) mellett feltétlenül (és túlzás nélkül) szenzációnak számított a tihanyi apátság altemplomát idéző, szövegfragmentumokkal tapétázott templombelső. Ebben a befogadó nemcsak egy képekkel és írásokkal borított, kulturális metaforákkal behálózott térbe került, hanem egy vizuális jelölőlánc esetleges részeként ismerhetett magára. A múzeumba helyezett templomterem ugyanis műalkotásokat tartalmazó helyszínként (tehát szintén, de más értelemben vett múzeumként) fogadta magába a látogatót. Ezáltal az idéző kiállítóterem és az idézetként hozzáférhető templom identitásának kereszteződésében és oszcilláló funkcióváltásának horizontjában találta magát. Egy olyan köztes térben tehát, melyben átáramlik – elakad és újralétesül – az egymást rekontextualizáló rétegek és „műfajok" emlékezete.



A kiállítás részlete

13 Vö. Beke László: i. m., 55.

Reményi József Tamás

Betűoltár

Mintha örmény sziklatemplomba lépnék – ez volt az első pillanat érzése 2002 tavaszán, valahol a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum mélyén. Igen, a mélyén, mert a tárlók, faliképek szokványos útján, amely Géczi János kompozícióival volt kirakva, váratlanul egy külön, valószerűtlen világban merült el az ember. Hogy ezt a világot is Géczi János alkotta volna, arról jó ideig megfeledkezett a látogató, s ez az első érdeme a vállalkozásnak, amelyet mindenek előtt méltatni kell: a kiállító hely, a kiállító személy és a szemlélődő vendég szokványos kapcsolata helyett keletkezett egy közeg, melyben csak fokozatosan tisztázódtak a viszonyok.

A tihanyi apátság altemplomának hasonmásába jutottunk. Kapu, boltív, oszlop, oltár, kereszt s körben a falak mind-mind betűkből, betűszövedékből, szöveghálóból kitapétázva. Szent hely, amely belülről létezik, belülről van mintegy kivájva, kívülről semmi sem utal rá, egy múzeum falai rejtik, mint örmény rokonát a vad sziklahalmok. Csak annak a számára létezik, aki bebocsátást nyer, kifelé nem hivalkodhat, az élményt, az áhítatot bensőként kelti és bensőként fokozza.

Régi terv valósult meg. Emlékezhetünk Géczi egykori, templom rajzolatú képversére, az *Apokrifre*, amelyben ez áll:

Gót pillérű templomnak
Ujjaim alkotta mása.

Most nemcsak ez a költői gesztus üdvözül, hanem Géczi képversbirodalmának egésze is, miszerint kép és írás hajdan volt egységének valóban mély, koncepciózus vágya munkált itt mindvégig. A kultúra időtlenül használt elemei roncsolt másolatként is új életre kelhetnek: dekoráció és hit nem összeegyeztethetetlen kategóriák. Persze hozzá kell tennünk: Géczi utóbbi években született versei – az *Ezer veszprémi naplemente* és *A visszavont tekintet* című kötetek tanúsága szerint – minden korábbinál teljesebben és oldottabban, a programosság harsányabb mozdulatai nélkül működtetnek egy organi-

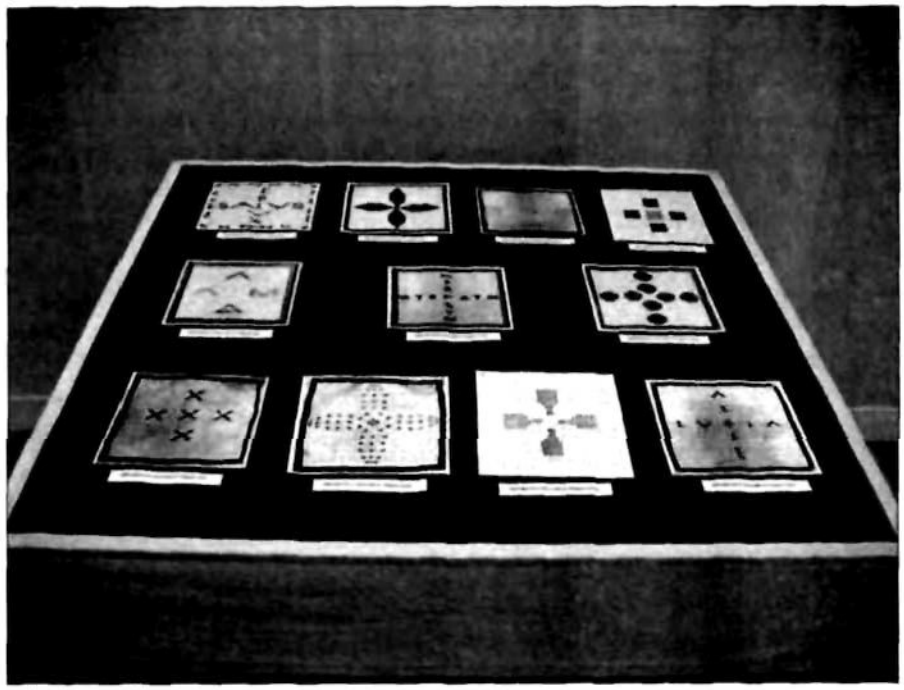
kus világszemléletet, rezignációjából bölcsebb és alázatosabb lélek sugárzik, mint a korábbi konceptek kihívó öntudatából. A templomépítéshez erre az érési folyamatra is szükség volt.

*A visszavont tekintet*ben külön ciklust alkotnak azok a képversek, amelyek a középkori *carmen* egyházi műfaját elevenítik föl. A carmen azoknak a hosszú évszázadoknak a hagyománya, amelyeknek során az írott szövegben nem alkalmazták a ma használatos tagolási módokat, részint hangsúlyozva a szöveg és az általa közvetített idea variatív egylényegűségét, részint lehetőséget adva arra, hogy a szöveget képként formálhassák, az írás önmaga jelképeit is hordozhassa. A kereszt, a rózsa, a szentháromság geometriája így alkotott egységet az elvont fogalmazással, azaz teste volt a szónak, teste az igének. Ez utóbbi változat a *carmen figuratum*, amelynek 9. századi mestere Hrabanus Maurus, az ő mintája elevenedett meg sok száz másolatban Géczi templomkonceptjében. E templombelső – immár három dimenzióban – maga is egyetlen és impozáns carmen figuratum.

A betűtemplom a kívülről becsomagolt objektumok távoli rokonaként, belülről kicsomagolt szakrális térként a szerialitás és a méretezés erőfeszítésének parodisztikus bájával is hat. De parodisztikus báj ide vagy oda, ez az erőfeszítés munkát jelent, nagyon sok munkát. E térben járva egy idő után óhatatlanul gondolnunk kell arra az emberre, aki napokon, heteken át építette, vágta, terítette, illesztette, rontotta, elölről kezdte az egyes részleteket, kínlódott, szentségelt (!), verejtékezett egy magára zárt üregben, míg elkészült feladatával, mint Tarkovszkij harangöntője a *Rubljov*ban. „A mai szerzőnek erre a hitre nincs esélye" – írja Géczi a carmenek készítőiről, akik abban a meggyőződésben dolgoztak, hogy Isten üzen általuk. Egyet kell értenünk, de az esélyről mégiscsak el kell mondanunk valamit.

*A visszavont tekintet*ben arra leszünk figyelmesek, hogy a versek minden mozgásiránya a zuhanásé. Mindig föntről-le, föntről-le jutunk. Visszatérő képzet a tengert (az Adriát) övező hegytetőről a hullámokig aláfutó meredek; a veszprémi omlatag hegyoldalba kapaszkodó kert, az elveszthető otthon függőleges síkja; az életből az alvilágba eső mitologikus sorsoké, egykor volt pályatársaké, bennük az Én felforrósodó halálfélelme. Mindezek megjelenési formája a szöveg zuhanása elemi darabjaira, egészen az *alfabét* magányos betűire, amelyekből azonban újrakonstruálható az élet. És ebben a nyelvi épülésben, a zuhanás-élményt kiegyensúlyozó ellenhatásban pontosan ugyanazt az alkotói ideológiát látni, mint amelyikkel Géczi a betűtemplomot emelte. A múzeumi produkció, mutatvány ugyanolyan könyvmű, mint Géczi verseskötetei, vagy még inkább: mint a kötetről kötetre épülő életmű.

Térben olvasható, beköltözhető könyv e háromdimenziós képvers. Beköltözhető *volt* – hiszen ma már nem létezik, elbontották, s hiába készült róla filmfelvétel, épp a *személyes benne-létünk*, ami az egyedül megfelelő találkozási *mód* e munkával, többé nem lehetséges. Tűnődtem is rajta, vajon ha az állandó kiállítások módjára meghagyják, mi lenne a sorsa. Nyilván kopna, koszolódna, a szögleteket le-lehorzsolnák a látogatók táskái, itt-ott beletépnének, előbb-utóbb megjelennének falain a graffitik – ez is egyfajta *diadala* lenne a betűtemplomnak, funkcionálását, a szó tárggyá válását bizonyítaná fényesen. Így viszont a jelenések tökéletességével bírhat: fölszívódott oda, ahonnan vétetett, az emlékezetbe.



A kiállítás részlete

Dánél Mónika

Épületek és képek olvasása – Géczi János „carmen figuratum" kiállításáról

Hans Georg Gadamer egyik művészetelméleti tanulmánya viseli az általam is címként választott szegmentumot. E három különböző medialitású szó egymás mellé helyeződése értelmezést igényel. *Látható*, hogy két olyan művészeti terület kapcsolódik az *olvasáshoz*, amelyeket általában nem szoktunk összekapcsolni az olvasás aktusával. Gadamer kitágítja az olvasás fogalmát, és *prototípusként* érti „egy olyan követelmény érdekében, amelyet műalkotások, éppígy a képzőművészeti alkotások minden szemlélete kapcsán támasztanak."[1] Az „interpretálás nem más, mint olvasás" tézis értelmében az olvasás a nem-szövegszerű, azaz a képzőművészeti, építészeti műalkotások interpretációjának is az alapjává válik. „A képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni – ez nem a valaki előtt ott álló szemléletes egészre vetett naiv pillantásban már megértettet jelenti –, azaz a művet mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk. »Olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy »olvasnunk« kell azt. Vagyis ne csak úgy nézzünk rá, mint egy fénykép-reprodukcióra, hanem járjuk körbe, járjuk be azért, hogy ezzel lépésről lépésre mintegy felépítsük magunkban."[2] Az interpretáció mint olvasás olyan értelmezői *hozzáállást* feltételez, amelynek legfőbb sajátossága a műalkotásnál való *elidőzés*, és amelynek során a befogadó megszűnik kívülálló szemlélő lenni, befogadottá válik, belép a műalkotás és közötte létrejövő dialógus köztes terébe. És itt nem véletlen a nyelvhasználat térmetaforikája, hiszen egy építészeti műalkotásba való – a szó szoros értelmében vett – belépés érzékeltetheti ezen elmélet relevanciáját. Egy katedrálisba lépve nem tudjuk kívülállóként, rögzítőként szemlélni az épületet, hanem elkezdjük bejárni, és magunkat is a különböző építészeti térhatások függvényében tapasztaljuk meg.

1 Hans Georg GADAMER: *Épületek és képek olvasása*. In: Uő.: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 165.

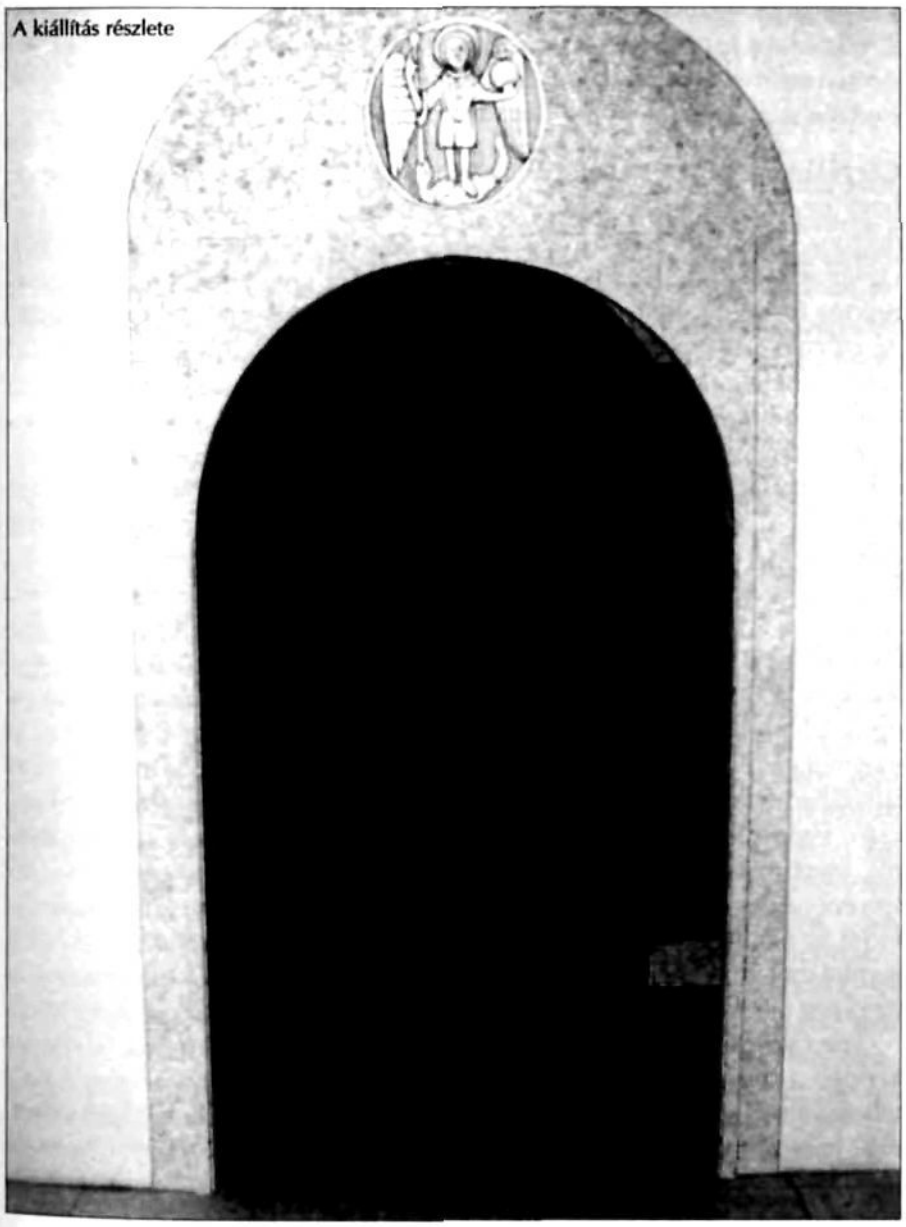
2 I. m., 161.

Ezen gadameri előfeltevéseket sajátos módon aktualizálja Géczi János kiállítása. A veszprémi Laczkó Dezső Múzeum lépcsőin fölfele haladva a látogató roncsolt, tépett (de)kollázsszerű plakátokat nézegethet, miután megcsodálta a lépcső alján vitrinbe állított Géczi-köteteket. Az emeletre felérve, az első teremben Géczi bekeretezett, „csúsztatott xeroxokként" nevezett képverseit szemlélheti, amelyeknek kiállítása a szokásos múzeumi elrendezést követi, és ez itt azért válik hangsúlyossá, mert a kiállítási konvenció révén a *képként* való nézést emeli ki. A fölfelé és befelé haladás közben érzékennyé válhatunk az eltérő medialitások jelenlétére: a könyvek szövegszerűségétől a roncsolt plakátokon át egészen a képversek képiségéig. Ez utóbbi esetében már szöveg és kép médiumának egymásra hatása figyelhető meg. A következő „terembe" gyanútlanul átlépő látogató – talán nem túlzás ezt mondani – egy pillanatig nem tudja, hogy hol is van éppen, hiszen egy templom belsejében, egy másik térben találja magát. Olyan „sokk"[3] éri, amely kizökkenti a szokásos múzeumi látogató szerepéből. A tihanyi apátság altemplomának „másolatában" való feleszmélés elindít egy lehetséges interpretációs vonalat. Körbejár, visszamegy – most már – a bejárathoz, felismeri az imitációt, ugyanakkor ismételten megakad beazonosító műveletében, hiszen mindvégig érzékeli a „templom" falainak szokatlanságát, és egy idő után látni kezd bizonyos formákat, alakzatokat (az előző teremben kiállítottak emlékezete is segíti ebben, illetve Hrabanus Maurus képverseinek kis részkiállítása szintén ezt a nézői szemüveget kínálja). Hol megpróbálja olvasni a falon látható írásjeleket, hol meg távolabbról a jeleket összhatásukban, sajátos mozgásukban érzékelni. Mindeközben azt is konstatálhatja, hogy míg a tépett plakátok esetében a tépés véletlenszerűsége és kiszámíthatatlansága volt az alkotás meghatározója, addig itt annak éppen ellenkezője: a pontosan összeillesztő „tapétázás" művelete (ellenkező esetben nincs szöveg- és képhatás).

A szöveg és kép medialitása itt tehát az építészet sajátos térszerűségével is viszonyba lép. A múzeum belsejében egy olyan sajátos tér, heterotópia (Foucault) teremtődik, amelynek révén ott tapasztaljuk meg magunkat, ahol

3 Gadamer az olvasás értelmezésekor használja ezt a szót, és az itt következő idézetben a térszerűség jelenléte is hangsúlyossá válhat a fenti kontextus hatására: „Hogyan tanulunk olvasni? Hogyan tanulunk megérteni? Amikor megakadunk az olvasásban, kiesünk a tovább olvasás magától értetődő mivoltából, akkor vissza kell nyúlnunk, mert az elváráshorizont nyilvánvalóan nem teljesült be. Ez olyan, mint valami sokk. Visszamegyünk. Még egyszer elolvassuk, helyesbítünk, megváltoztatjuk a hangsúlyozást és mindazt, amiről mindannyian tudjuk, hogy valamely írott vagy kinyomtatott szöveget ismét szóra bír." (I. m., 164.)

nem vagyunk, hiszen sem a múzeumban, sem az altemplomban nem vagyunk, hanem a kettőnek az összjátékában, össz- és széthatásában. Ez a hatás az, amely a gadameri elidőző-bejáró olvasásra készteti a látogatót.



A kiállítás részlete

Bohár András

Vizuális destrukciók

Géczi János legújabb vizuális munkáit szemlélve ismételten megállapíthatjuk, hogy egy folyamat épp-így-létével, a dinamika kivetülő fenoménjeivel van dolgunk, amely a következő pillanatban már más formatartalmakat hív elő. Ugyanakkor ráismerhetünk arra a sajátos alkotói programra, melyet a destrukciós logika meghatározottságai mentén térképezhetünk fel magunknak. Az előzmények számbavételét követően láthatjuk majd, hogy milyen utakat kínál számunkra a szerző a primer destrukcióktól kezdve, az áramlást újraértelmező munkákon át, egészen a komplex világvonatkozások kimunkálásáig.

A „műegész alakváltozásainak" perspektívájából szemlélhettük a *Képversek. Róma* (1996) legutóbbi összegzését, ahol két egymással érintkező, ám mégis eltérő alapjellegzetességre figyelhettünk fel. Elsőként az *Elemek* (1986) azon törekvéseire, ahol a jelenvalólét verbalizálása, a kivetítő megmutatás és a közvetlen érintkezés együttesen jelezték az organikus koncepció magvát. A *concrete* (1991) című könyv később már a tiszta vizualitás épülését és bomlását jelölte ki viszonyítási pontként, ahol a verbalitás már csak érzéki megjelenőként, többszörösen átstrukturálódott formában lépett színre. Majd ennek egyik lehetséges változataként forgathattuk a *Képversek* lapjait, melyeken a megmutatás és annak negációja egymásra következően, a folyamat előrehaladásában jelentkezett. Ám milyen folyamatról is beszélhetünk ennek kapcsán? Elsősorban az adott tér-idő kontinuum lehető legteljesebb befogadásáról, megőrzéséről, továbbításáról, a különböző nézőpontok egymást váltó szerepének poétikai hasznosításáról. Ezt követően pedig arra a következtetésre jut az értelmezői gyakorlat, hogy amikor már nem lehet mutatni, akkor a gondolatfutamok belső logikája még mindig működtethető, s papírra is vethető egy újfajta poétikai verbum igényességével *(Tiltott ábrázolások könyve)*.

Jelen válogatás megmutatkozása is kapcsolódik az előzőekéhez, különösképpen a *concrete* vizuális értelemkereséséhez, itt viszont már egyre rejtettebbé válnak azok a megértést segítő szándékok, amelyek az előzőekben még mintegy maguk kínálták a megfejtés kulcsait. Ennek következtében – s majd látni fogjuk, mennyire indokolt ez a szemlélet – a formatartalmak feno-

menális jellegzetességeire kell összpontosítanunk, s nem a tematizációt helyezzük előtérbe.

Fontos látnunk – már első pillantásra is – hogy az egyes munkák maguktól értetődő következetességgel helyezik át a „formatartalmak" hangsúlyát a szókapcsolat első összetevőjére. Szándékosan használom itt ezt a lukácsi műszót (ld. *Heidelbergi művészetfilozófia*), mert a forma és a tartalom ezen dinamikus egységével foghatjuk csak át az alkotói szándékokat és a lehetséges hozzákapcsolódó befogadói intencionáltságokat.

Jelen esetben a hangsúlyeltolódás a közvetlen megmutatásról a mű alkotójának gondolkodásmódjához, a sajátos szimbolika kereséséhez utalja a szemlélőt. Miképpen jelezheti az ember a világban való létét? Miképpen tudja a maga mögött hagyott dolgokat fölkutatni, és azokat mintegy előrehelyezni, az értelemkeresés intenzív szándékát kinyilvánítva? Ezzel a két alapvető kérdéssel keretet is adtunk szemlélődésünknek, s ezt a keretet annak a finom destrukciós logikának a nyomon követésével kívánjuk ki/betölteni, amely logika az egyes variációkhoz és nézőpontokhoz kötődnek.

Elsőként a vizuális fenomének (a régi képversek) számítógéppel való módosításaira figyelhetünk fel. Itt a forma és szöveg egysége a maga teljességében áll előttünk. Az apró bemozdítások, lebegtetések azt a folyamatot tárják fel előttünk, amely elsősorban a szándékoltságra hívja fel a figyelmet. Ezáltal magának az új kontextualizációnak a tiszta közvetlensége jelenik meg azzal a figyelmen kívül nem hagyható eltéréssel, hogy ez az új és finom destrukciós használatba vétel esélyt adhat a megőrzésre és a továbbításra egyaránt. Itt azonban még semmi sem dőlt el, a művészi szabadság még csak az első lépéseit gyakorolja. A további mozgások már más reprezentációt kívánnak.

A vizuális megjelenések folyamatszerűségének demonstrációja jelzi a további lehetőségeket. Ezek a munkák már nem a maguk teljességében megjelenő, a régmúlt lenyomatában létrejött képversekként mutatkoznak meg, hanem a különböző destrukciós szándékok fölerősödését, pozícionális helyzetbe kerülését mutatják meg. Két ilyet jelenséget is megfigyelhetünk: az egyik a formatartalmat újragondoló, egyszerű lebontási folyamat, az új képi-nyelvi minőségek keletkezése az egyes rétegek felszíni vagy éppen központi szegmenseinek újrahatárolásából. A másik esetben a nyelvi értelem és a folyamat egyenesvonalúsága avagy megfordíthatósága lesz a tét. Mindkettőre találhatunk példákat, ami egyúttal azt is jelzi, hogy a lineáris idő- és kultúraszemlélet éppúgy jelen van, mint a körkörös mozgások analógiájaként értelmezett fölfogások. S ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a különböző kultúrák lenyomataiként értett eredeti munkák egymásmellettisége, egymásra-követke-

zései azt az alkotói beállítódást jellemzik, amely a mindenkori pluralitás jegyében foganó, a világok és megjelenési módok sokféleségét demonstráló szemlélethez kötődik.

Ez a logika jelentkezik egy újabb alakban akkor is, amikor már csak magának a destrukciós folyamatnak az érzékelése/érzékeltetése jelent kihívást. Ha önmagukban állnának ezek az alkotások, akkor két korjellemzőt is reprezentálhatnának: az egyik a gyorsaság, a másik ebből adódó jellegzetes tünet az értelemvesztés (nem teljes értelemnélküliség, mint megjegyzi egy helyen Ricoeur). Mindez fölfogható egy sajátos kultúrkritika jegyében is figyelemfelhívó aktussorként és az ettől eltérő modalitások megalkotásának esélyét egyengető szándékoltságként is. De természetszerűleg ezek a munkák nem önmagukban állók, s utalnak mind az eredeti intenciók valóságára, mind a destrukciós folyamatok negatív vonatkozásrendszerének/káoszának lehetséges kihatásaira.

S hogy mennyire így van ez, azt az utolsó etap darabjai kiválóan mutatják. Itt ismét egy komplex világértelmezés képi-nyelvi dokumentumai kerülnek elénk; a destrukciós folyamat értelemképződésének tulajdonképpeni utolsó állomásához érkeztünk. Az eredeti képversek, a dinamikus megnyilatkozások, módosulások és az azokra vetülő képi univerzumok ismét egy organikus egész megpillanthatóságát ígérik. De most már nemcsak a tradíció átformálódását mutató attitűdök vannak jelen, hanem az épp-így-létünket meghatározó, közvetlen mozzanatok is beúsznak a képekbe. A lóverseny szimbolikus képződményeinek kontextualizációjától kezdve, az evolúció lehetséges degradációján át, egészen a vég felől nézhető kezdet értelemösszefüggéséig ívelnek a befogadói/alkotói destrukciók. Nem véletlenül fordítottam meg az áttekintés végére az alkotói/befogadói szándékoltság egybetartozó fogalompárját, mivel ezek a vizuális fenomének azt is érzékeltették velünk, hogy lehetőségünk nyílik belépni az alkotói folyamatba, s kérdések megfogalmazásával továbbgondolni ezt a soha be nem végezhető programot.

Mányoki Endre

Az elfedett műalkotás

Amikor én először láttam a kitapétázott kápolnát, az már a vége volt. Vagy annak kellett volna lennie. A terv szerint – tévékamera szeme előtt, a kazetta dokumentáló készségét segítségül hívva – a jelenlévőknek megadatott volna, hogy ízekre szedjék a kiállítást. Le kellett volna tépniük a tapétákat. Leszaggatni a kápolna-makett falairól és oszlopairól a rájuk ragasztott, jelekkel zsúfolt papirost. Az akció azonban, a bíztatás ellenére, csak ímmel-ámmal zajlott. Kicsit habozva, kicsit feszélyezetten. A kamera ott termett, ahol valaki piszkált, és percekig figyelt, ha a tépő-vállalkozó elszántnak mutatkozott: a dekonstrukció, íme, megtörtént.

Nem történt meg.

A koncept azért fontos művészeti műfaj, mert – mintha csak tudományos kísérlet folyna – az alkotó előrevetíti a mű épülését, sugallja működését, megvilágítja a folyamat szellemi mozgatórugóit, és fölkészíti a befogadót a várható eredményre. A koncept azért népszerű műfaj, mert a befogadó (általában néző) úgy érezheti, be van avatva, hiszen nem csupán a terméket kapja meg a maga sűrítettségében, hanem már a műhelymunka során is jelen van. És jóllehet a művet nem ő maga hozza létre, mégis afféle alkotótársként – akinek rezdüléseit a műalkotó akár figyelembe is veheti – mintegy felügyeli a mű születését. A koncept mindemellett veszélyes játék. Nem csupán azért, mert ellenében hat a hagyományos alkotáslélektani folyamatoknak és fölfogásoknak. Nem azért tehát, mert a nyilvános alkotói kísérletek megszüntetnék a mű létrejöttének intimitását, eltüntetnék a kudarcokat, a sűrítményben óhatatlanul megbúvó megoldatlanságokat, alkotói esendőségeket, hanem mert ezeket – ösztönösen vagy tudatosan – a szövevény pillanatnyi átláthatatlanságának védelme alá helyezik. Egyszerűen arról van szó, hogy a befogadó nem alkotó. Nem is tehető azzá, még „beavatott" minőségében sem, mivel ő nem egy személy, hanem a személyek számossága, akik az adott folyamatban, az idő bármelyik pillanatában mással vannak elfoglalva, másban érdekeltek, mint a konkrét művet éppen létrehozó művész. Tudatuk perifériáján persze csatlakozhatnak a műalkotói folyamathoz, de ez a kapcsolódás gya-

korlatilag sohasem lesz érdemi. Még akkor sem, ha erre – önkéntes vagy késztetett formában – a művész részéről igény mutatkozik.

De vajon miért látta Géczi szükségét annak, hogy koncepttté tágítsa a kápolna szellemi átstrukturálását? Miért volt szüksége arra, hogy a mű köré akciót szervezzen, mi több, akciókat, miként azt a videofelvételek tanúsítják? Miért nem elégedett meg azzal, hogy létrehozott egy olyan műegészt, amelylyel manifeszt csatlakozott a konkretista alkotóművészethez? Hiszen a mű kész volt. Hiszen megszületett. Műalkotás született. Miféle többlettartalmat vélt fölfedezni abban, hogy mások utólag beleavatkoznak az alkotásába?

Annyi bizonyosan megállapítható, hogy az ebben a műalkotásban, illetve annak befogadói problematikájában fontos szerepet tölt be a zavar. A zavar, amely inkább köréje rakódik, mintsem benne van. Igaz, a zavart önmaga is generálja. Azáltal, hogy igénybe vesz, s mi több, segítségül hív a műtől magától független, rajta kívül álló, járulékos elemeket. Zavar zavar hátán. Az egész mű ebben a hamis, bár nem valószerűtlen környezetben próbál a maga valóságosságában és kreált virtualitásában érvényesülni. Ahol a valóságosság áldozata lesz (lett) a virtualitásnak.

Azt, hogy a kápolna eltárgyiasítása (transzobjektiválása) milyen műértelmezési esélyeket kínál, e kötet társszerzői nálam avatottabban elemzik. Engem voltaképpen csak egyetlen probléma izgat. Mégpedig az, hogy milyen viszonyban van az elemi jel egy kész, fölépült jelstruktúrával. Számomra nem hordoz önálló jelentést az, hogy az elemi jel (a felhasznált figurális vers) honnan származik (hogy tehát miféle kulturális közeg a forrása), mivel az elemi jelben nem ismerem, s mint befogadó nem is ismerhetem föl az eredeti jelentésmezőt. Fölismerhetem ellenben, és mint ennek a kultúrának a lakója föl is ismerem azt a fölépült jelstruktúrát, amely befogadja az elemi jelet. Ez a struktúra a templom. A keresztény templom. Konkrétan persze a tihanyi apátság altemploma, de ennek a szűkítésnek az én észlelésemben nincsen kitüntetett jelentősége. Tehát nem a kápolnát ismerem föl, illetve a fölismerés mozzanatai közül nem ez a konkrétum a döntő, hanem magát a templomot. Sokat segít ebben a folyamatban az is, hogy a kápolna nem eredeti valóságában fogadja be az elemi jelet, hanem egy róla készült makett tárgyiasságában – az eredeti másolata itt is a virtualizáció és a visszavetítés dilemmáját testesíti meg.

A templom mint elvonatkoztatás, mint fogalom, tehát szellemi struktúra fogadja be az elemi jelet, amely – mint említettem – származástanilag definiálatlan: önálló jelentése nincs, illetve csak akkor van, ha magát az elemi jelet visszahelyezzük önmaga kulturális-értelmezési közegébe. Ám ez az esély –

mint említettem – csekély, valójában nem mérhetően kicsi. Ez – gyanítom – tudatos alkotói döntés volt, nem véletlenszerű metszet, minimálstruktúra abból a kulturális közegből. (Annak ellenére állítható ez, hogy Géczi nagy kedvvel hozza a „partnerek" tudomására az eljárás indítékait és fejti föl a jel vonatkozási rendszerét. Mindezt azonban én a korábbiakban már kárhoztatott konceptualista eljárás részének, tehát a műhöz nem tartozó eljárásnak tekintem.)

Létezik tehát egy jelstruktúra, melyet fogalmilag templomnak nevezünk. Ehhez a fogalomhoz és a benne foglalt tartalmakhoz mélyen strukturált, a kulturális genetikában rögzült értékvilág rendelődik hozzá, de nem analitikus fölfogásban (fölismerésben, értelmezésben), hanem voltaképpen atavisztikusan. A „templom" a maga virtualitásában azt az értéktelített szellemi (lelki, művészi, transzcendens és profán) valóságot jeleníti meg, amely – tudva vagy tudatlanul, értve vagy értetlenül – létezésünk egyik őseleme (ebben az értelemben atavisztikus). Ebbe az értéktelített, de önmagában értelmezésre még nem kényszerítő szerkezetbe építi be az alkotó az elemi jelet.

Mi történik? Arányrend kérdése. Nem kívánom megfontolni, miféle dilemmákkal kellene számot vetnem, ha egyetlen jel avatkozna bele a struktúrába, például fölnagyított formájában. Vagy ha más-más megoldásokat kínált volna a művész. A jelen (volt) elgondolás szerint az elemi jel befonta, finom fonalakkal behálózta a nagy-szerkezetet. Az elemi jel tehát mintegy megsokszorozta önmagát, némi genetikai mutációt is fölmutatva közben, s elborította az értéktelített, atavisztikusan felismert jelrendszer felületét. Lehetne penész, lehetne festékhenger, matrica, pókfonál, salétrom, lehetne eltakaró és elhódító, enyésztető vagy hamisító. Lehetne feszültség gerjesztője. Lehetne agytornára késztető feladvány, mint például Jiři Kollář esetében: hogyan viszonyul az alma a gót betűmezőhöz...

Az én számomra ezek a leágazások nem fontosak. Ugyanazért nem tartom fontosnak a kortárs lettrista-konkretista kísérletekhez és egyéb konceptualista eljárásokhoz hozzárendelni Géczi művét, amiért azt sem, hogy az elemi jel milyen – bár járulékos, de – önálló jelentésmezőt von be a műbe.

Engem ez a kápolna-mű egyetlenegy fölismerés okán érdekel. Ez pedig az, hogy valamely (bármely) értéktelített jelrendszer képes befogadni, beépíteni – akár a teljes felületén is – kívülről jövő elemi jeleket, kulturális impulzusokat, ha azok rásimulnak a maga rögzült, de élő szervezetére. Hogy aztán melyiknek lesz valóságos esélye a szimbiózisra, vagy akár csak a folytonos diskurzusra: az már nem a struktúrák gondja.

Ács Anna

Középkori képversek metamorfózisa – egy rendhagyó kiállítás születése

A muzeológusok vélekedés szerint némely kiállítás előtörténete legalább olyan izgalmas, mint maga a végeredmény. Géczi János *carmen figuratum* című tárlata ezt a sort gazdagítja. A tervezés stádiumában, még a múlt év őszén mutattuk meg a művésznek először a múzeumi kiállítási termét, melynek falai között éppen a millennium tiszteletére rendezett, *Üdv néked, boldog Gizella* című helytörténeti kiállítás állt fönn, központjában a veszprémi románkori templom közel mérethű rekonstrukciójával. Géczit magával ragadta az impozáns látvány, s már akkor e különleges térbe álmodta tárlata egy különálló egységét. A templombelső a maga rusztikus boltíveivel és oszlopaival valósággal kínálta magát arra, hogy újjáteremtsék, hogy egy másfajta, ám a környezettől nem idegen jelentés hordozójává váljon. Másrészről viszont a művészben elevenen élt még az az élmény is, amikor festő-restaurátor barátja „engedélyével" felülírhatta a tihanyi templom egyik oszlopát. Akkor jelet hagyott a szakrális térben – mint egykor a templomfestők – maradandó, személyes emléket.

A veszprémi kiállítás koncepciójának kialakításakor a rendezők arra törekedtek, hogy különböző, de tematikájában a tárlathoz kapcsolódó, kísérő rendezvények valósulhassanak meg. Több szakterület kutatóinak egyetértésével és összefogásával hamarosan elkészült a programterv: három szimpózium anyaga állt össze pályázatra szántan. 2002 februárjában a *Kolostori élet a Kárpát-medencében* címmel a 11–14. századi szerzetesek hitéletét, kulturális tevékenységét, illetve gazdasági és technikai műveltségét kívántuk megidézni a hazai és nemzetközi kutatások alapján, kiemelten Veszprém megyére vonatkozóan, hiszen térségünk erdeinek rejtekén és a lakott helyek közelében több szerzetesrend épített kolostort (Bakonybél, Zirc, Tálad, Nagyvázsony, Várpalota). Márciusra a késő középkor kolostori kertjeinek interdiszciplináris vizsgálatára terveztünk konferenciát az egyetemi kutatók, kert- és művelődéstörténészek számára; áprilisra pedig képversszimpóziumot szándékoztunk rendezni, amelyen a magyar vizuális költészet történetét és jelenkori törekvéseit akartuk ismertetni. A pályázat aztán támogató nyilatkozatokkal megerő-

sítve elindult a szokásos útján, s maradt a várakozás, a kedvező elbírálás reménye, amely aztán gyorsan elszállt. December elején megérkezett az értesítés: a múzeum nem kapott támogatást. Viszont a Herendi Porcelánmanufaktúra nemes mecenatúrájának köszönhetően jobb minőségű meghívót és plakátokat rendelhettünk.

Múlt év decemberének közepétől folyamatosan épült a kiállítás – aprólékos munkával és Géczi személyes instrukcióival. A templombelső lassan az írás szakrális meghatározottságát hangsúlyozó térré vált: a falakat, oszloplábakat kora középkori kódexlapok fénymásolataiból nyert szavak borították be, skolasztikus alkotásokból építkezve. A skolasztikus szerzetesek képversei időtlen jelenlétükkel itt azt hangsúlyozzák, hogy az idő mint fogalom érdektelen az alkotásban, Géczit is ez bátorította a számára oly értékes hagyomány újrateremtésére. Hrabanus Maurus kódexlapjaiból és képverseiből egy külön válogatást is bemutat a kiállítás, ezekből emelt ki a művész kettőt, hogy panelekként a templombelső tapétájává legyenek. A fénymásoláskor elcsúsztatott, eredetüket tekintve isteni nyelvre utaló jelek és képek olyan carmen figuratumok újjáteremtései, amelyek alkotójuknak még a középkorban az örökkévalóságot ígérték, mindennapjainkban azonban ilyen hitre már nem sok esély adatik. Ezért az újraalkotott középkori templombelső keresztény szimbólumos képpel, betűvel és szótörmelékkel tapétázva olyan kulturális mintázatot eredményez, amely egyszerre szent és profán. S egyben a posztmodern látásmód egyedi vetülete is a tradicionális és a modern gondolkodásmód, illetve technika izgalmas feszültségével. Géczi felülírt egy szakrális teret, ezzel az írás visszanyerte szakrális töltetét, kiszabadult az idő börtönéből. A liturgikus, misztikus téralkotás mintegy rejtvényszerűen – s a skolasztikusok éppen ezt a jelleget hangsúlyozták oly nagyon – a vizuális játék érzetét kelti. A különleges, a középkorban az univerzum makettjének tekintett tér meditatív jellegét fokozzák még a labirintusos képvers-tapétával bevont trónus, az I. András király sírjának fedőlapjáról készült másolat, a nemes formátumú gyertyatartók (hatalmas templomi gyertyákkal), a 12. századi keresztelőmedence és a templombelső architektúráját kiemelő megvilágítás.

A hosszan elhúzódó kiállításrendezés tehát maga volt a teremtés folyamata – teli vívódásokkal, kölcsönös kompromisszumokkal. Az eredmény pedig egy önálló műalkotás lett a kiállítás központi részeként, ahol az írás, a betű temploma mint az írásbeli kultúra misztériumjátéka egyesíti magában a képzőművészet, az építészet és a költészet formanyelvét.

A templom előtti térben állítottuk ki Géczi csúsztatott képverseit, közel két évtized alkotásait. Ezt a kollekciót már korábban bemutatták Bonnban és a

Frankfurti Könyvvásáron, Veszprémben viszont először láthatók Géczi carmina figuratái. A képversek főleg az európai kereszténység kultúrájába beépült deákos műveltség képverstradícióját őrzik és alakítják tovább. Cím nélküli alkotásokként egyszerre bizonyítják a művész hagyománytiszteletét, fantáziáját és játékos kedvét.

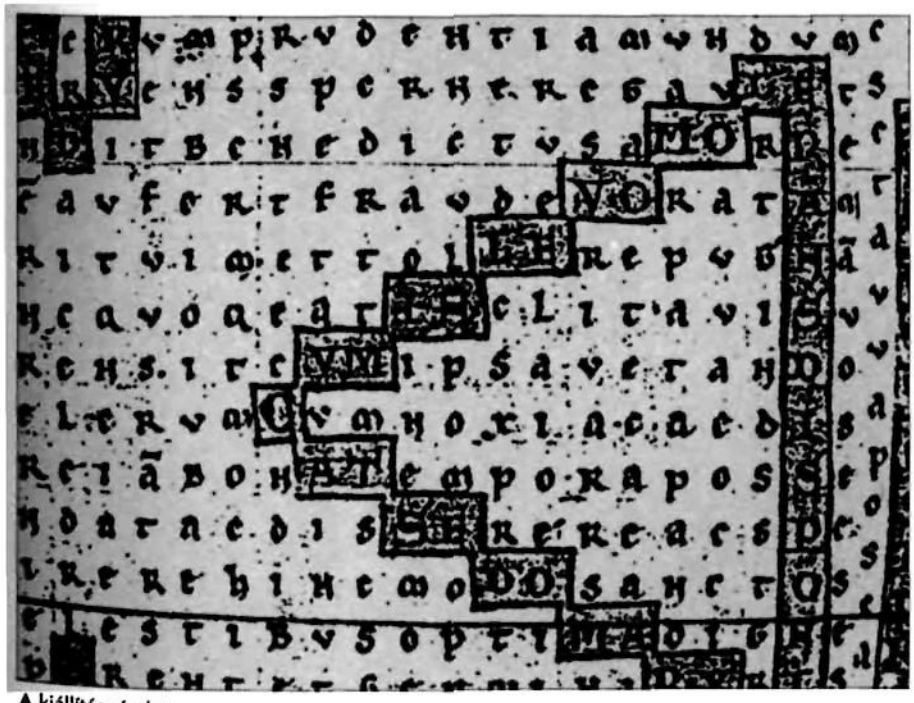
A második emeleti kiállítóterembe vezető lépcső falait Géczi dekollázsaival, roncsolt plakátjaival borította Gopcsa Katalin művészettörténész. Az alkotások poétikai intenciókban dús útinaplóként is értelmezhetők a szakember szerint, mert ezek az eredeti jelentésüket vesztett, lebontott, és az évek alatt egymásra ragasztott rétegeket szinkrón megmutató, roncsolt plakátok azokból a városokból származnak, ahol egykor képverskészítő szerzetesek éltek. A kiállított művek nagy része ma már a Laczkó Dezső Múzeum tulajdona.

2002. január 17-én, a megnyitón V. Fodor Zsuzsa múzeumigazgató köszöntötte az egybegyűlteket, majd Sz. Molnár Szilvia irodalomtörténész ajánlotta a kiállítást a közönség figyelmébe, méltatván Géczi János munkásságát. A fogadtatást joggal nevezhetjük ünnepinek, emelkedettnek, a sajtó figyelme is igen élénk volt: újságcikkek, televíziós műsorok és riportok sora keltett újabb és újabb érdeklődést Géczi tárlata iránt. Márciusban múzeumi foglalkozásra invitáltuk a város képzőművészetre fogékony gimnazistáit, akiknek Géczi tartott tárlatvezetést, majd maguk a diákok is saját alkotásba kezdtek: kollázsokat, dekollázsokat készítettek.

A tervezett három szimpóziumból egyet rendeztünk meg, ennek központi témáját a képvers képezte. A Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottsága méltó partnernek bizonyult: biztosították a várbeli impozáns székházukat, és a VEAB Nyelv- és Irodalomtudományi Szakbizottsági ülése adott alkalmat arra, hogy szélesebb szakmai körben beszélgethessenek szakemberek a képversről. A szimpóziumon Regenye Judit megyei múzeumigazgató-helyettes mondott köszöntőt, az elnöki tisztséget Kurtágh Zsuzsa egyetemi docens, a szakbizottság elnöke töltötte be. A Költészet Napján rendezett szimpóziumon elsőként a műfajban klasszikusnak mondható örökségünkről, a régi magyar képversekről hallhattunk előadást: Kilián István (a Miskolci Egyetem professzora) szövegét Pintér Márta, a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezetője olvasta fel (Kilián István ugyanis sajnálatos módon nem tudott személyesen részt venni a szimpóziumon). Ezek után Sz. Molnár Szilvia (az Eötvös Loránd Tudományegyetem doktorandusza és Finnugor Tanszékének munkatársa) a párizsi Magyar Műhely vizuális kísérleteiről számolt be, majd Mányoki Endre saját emlékein alapuló nosztalgiával idézte fel a Mozgó Világ azon korszakát, amikor a neoavantgárd képvers vi-

rágzott. Fenyvesi Ottó, a Vajdaságból származó és Veszprémben élő költő, képzőművész a délvidéki magyar irodalom vizuális költészetéről tartott izgalmas előadást, amelyben a közelmúltról mint lezárt korszakról beszélt egy ígéretesebb jövő reményében. Végezetül H. Nagy Péter (a Pécsi Tudományegyetem oktatója) Géczi csúsztatott xeroxait értelmezte mint a képi identitás elhajlásait. A rendezvényről az MTV2 és a MTV Nyugat-magyarországi Körzeti Stúdiója tudósított.

A szimpózium után a társaság a múzeumban sajátos performansszal búcsúztatta a kiállítást: a művész és a barátai együttesen álltak neki „lebontani" a templomot, amelynek darabjaiból ki-ki annyit vihetett magával, amennyit csak akart, esélyt adva egy újabb dekonstrukciós alkotás megszületésére. A műalkotások visszakerültek a múzeumi raktárba és Géczi János tulajdonába. A kiállítás zárása után pár héttel érkezett a hír, hogy a Nemzeti Kulturális Alapprogram és a Veszprém Megye Kultúrájáért Alapítvány támogatást nyújt a kiállításhoz kapcsolódó kötet kiadására. Hát lehet ennél örömtelibb záróakkord?

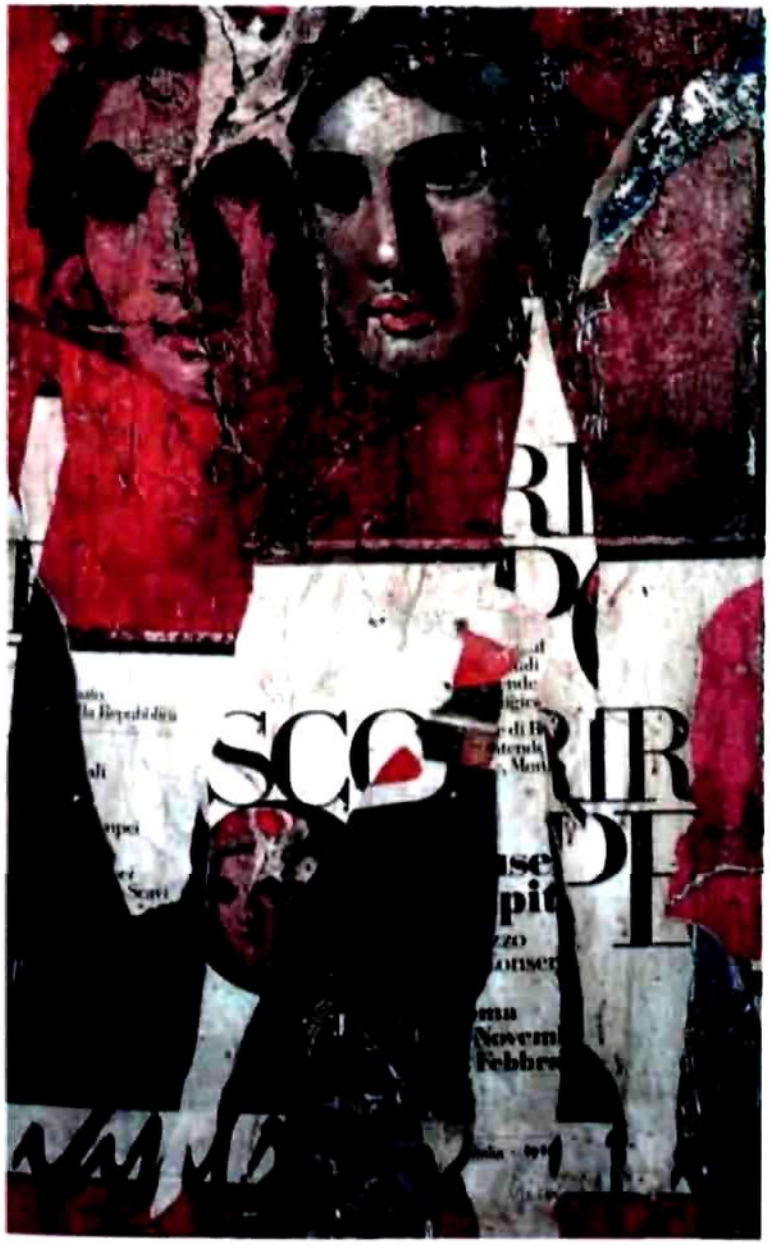


A kiállítás részlete

Dekollázs

Vizuális munkák

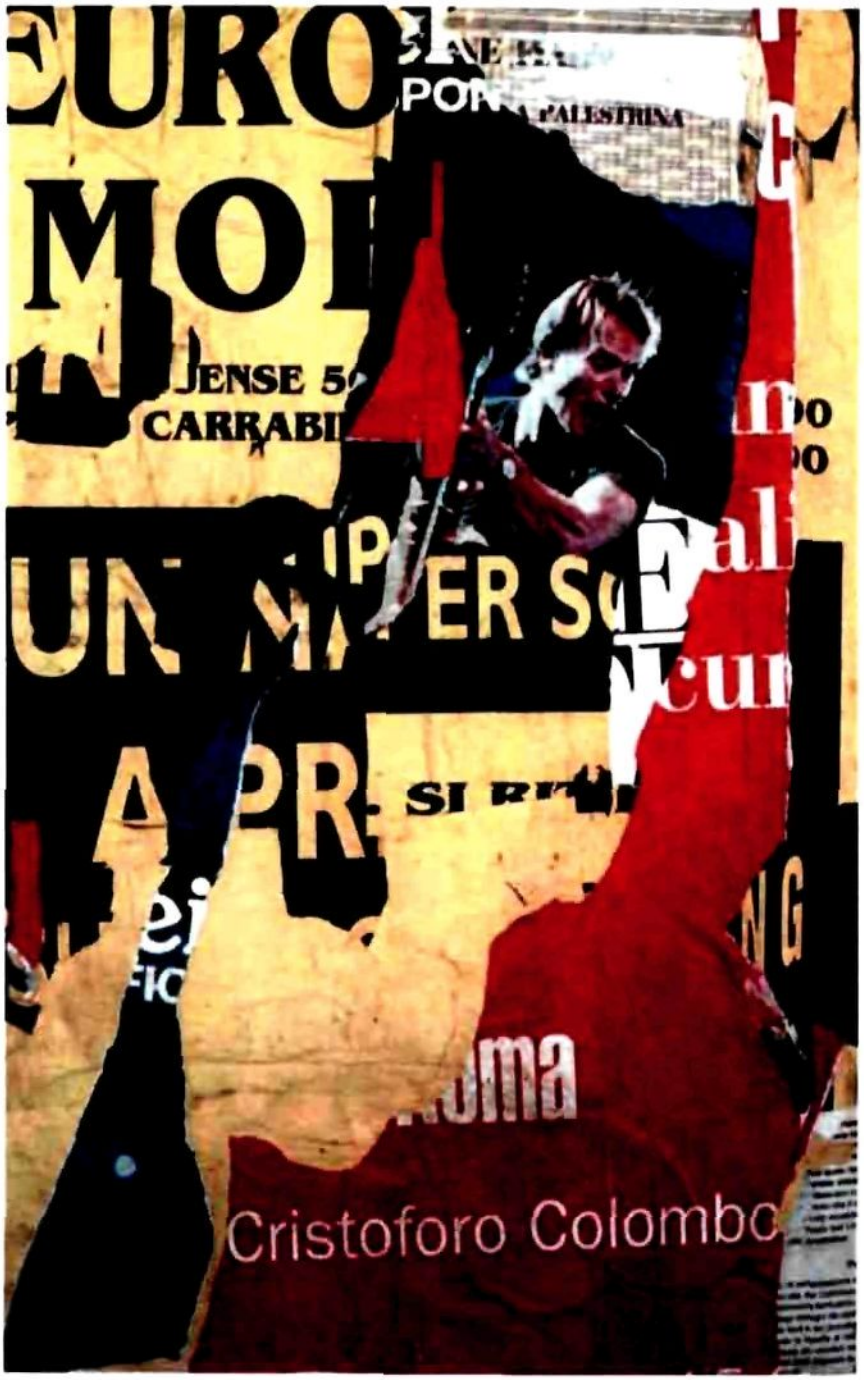
roncsolt plakátok



SSIN
ELL'UOMO
DI CARLO MAGNO
TRO-CITTÀ DEL VATICANO
1993 AL 15 FEBBRAIO 1994
italia

LIP

AIDS


EURO
MO
JENSE 5
CARRABI
PALESTRINA
ER S
A PR
Cristoforo Colombo

SGALERIA

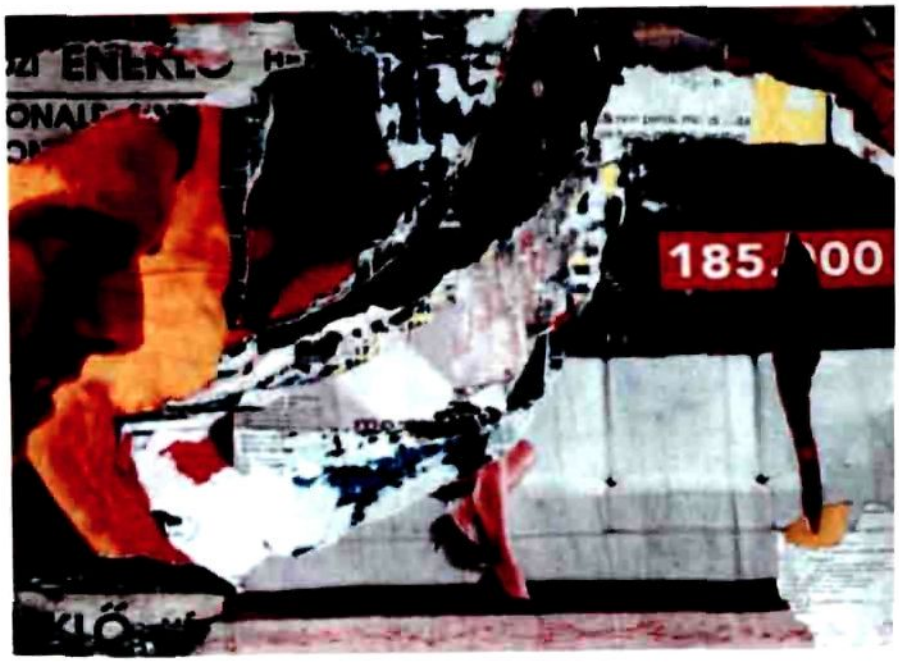
UNITED GAMES
MOLNAR
FERENC

delmi Ba.

«M LITARIA
MOS TRA DI COLLEZ IO MILITAR
E
4° RADUNO MEZZI MILIT ORICI
ROMA/EUR 23 OTT E - 7 NOVEMBRE 1993
MUSEO DELLA M. TA' ROMANA
ORARIO: 9.00 - 19
LUNEDI' 9.00 - 13

UNIVERSITA'
E
NOVEMBRE
N
INSECTARIUM
VIA CRISTOFORO
Viale delle
CULTURA
ATRI DELL
E V.V.
CENTR
STI
ZISTA
ZISTA

Santa Ana, 28
318 82 09



carmen figuratum

Középkori képversek felülírása

A 20. századi képvers – annak ellenére, hogy kézenfekvőnek mutatkozik – nem fedezte fel magának a kereszténység középkorának munkáit, talán annak rejtett világképe és művészettől való távolságtartása miatt. Holott az avantgárd irányzatok, a maguk rendkívüli ideológiafüggésével éppen ezért, s éppen ezekben találhattak volna tapasztalatot, illetve megfontolásra érdemes mintát. A logika, amely ezen ájtatossági munkákat jellemzi, ugyan önigazoló, és annak idején az örökkévalóságról kínált ismeretet, mégis másról: a műszervezés eljárásairól, mindenekelőtt pedig a homogenizálásról beszél.

Európában a 8–11. század között az írás- és olvasásmód alapvető változásokon ment át, s ezzel összefüggésben láthatók a gondolkodásban és a mentalitásban is bekövetkező változások. Ebben a korszakban az írás és olvasás együttes ismerete szorosabb kapcsolattá fűződött, bár továbbra sem volt egyértelmű, hogy aki olvasni tud, az az írás tudományában is jártas. Vélhetően többen képesek a világ rendjének olvasás általi elsajátítására, mint annak le- illetve megírására. A szerzetesi olvasás skolasztikus átalakulásáról van szó, amikor a félhangosan történő, dünnyögő olvasás helyébe a néma olvasás lép. Ezt a váltást az írás gyakorlata és az íráskép megváltozása tette lehetővé. A középkor szövegei központozás nélküliek voltak, s a betűk szorosan követték egymást, kizárva a szavak, mondatrészek, mondatok képi fölismerésének lehetőségét, így a fennhangon történő, jelet jelre kimondó olvasás volt az első lépés a szöveg értelmének fölfejtéséhez. Ebből következik, hogy a szerzetesi olvasási mód szükségképpen lassú folyamat lehetett, s ámbár kiszolgálta a kor emberének meditációra való hajlamát, el is távolította a szöveg nagyobb fragmentumainak egységként kezelésétől.

Az ír területek, majd a kontinens nyugati részének szerzetesei, a skolasztika korszakának elején általános gyakorlattá tették a szavak szisztematikus különírását, a félreérthetetlen, tagoló jelek használatát, és egyezményes méretű szóközökkel kezdték el tagolni az addig akadály nélkül áradó betűk végtelennek tűnő folyamát. A gondolatok ilyen új, egyértelmű megformálása és a tagolás látványa kérdések garmadáját teszi föl a szöveg vizualitásának értelméről.

Természetesen mindez csak azokban tudatosult, akik előtt ott feküdt a szöveg – és azt elidőzve, szemmel vizsgálták. Voltak azonban, akik nem tekintettek a szövegre, hiszen számukra az olvasást a felolvasás (prelectio) jelentette, míg a magányos, csöndes, vizuális olvasás (lectio) látószervvel megvalósult, érzéki örömétől elzártak maradtak.

Az olvasó számára azonban így is, úgy is eltűnt a szöveg egyik – korábban olyannyira hangsúlyos – értelme: az a mögöttes tartalom, amelyet silabizálás révén a betűözönből fölsejlő, üzenetnek tartott mintázatok kínáltak. A 11–14. század közötti időszakban lehetetlen nem észrevenni azt a töretlen buzgalmat, amellyel igyekeztek megtartani – bármely olvasási módról legyen is szó – a mediálisan egységes olvasási hagyományt, amely az írott betű nézett és a szavak hallott, egyidejű megértésén keresztül vezet el a szöveg jelentéséhez (sensushoz), hogy a tanítás az emberi értelem számára a maga teljességében válhasson világossá.

Az analitikus és a globális olvasási mód mássága – amelyek nem csupán az adott, könyvtárban fölütött kódex megismerését, hanem a teljes, organikusan összefüggést mutató világ rendjének megtapasztalhatóságát is jelentette – kétféle olvasat lehetőségét kínálta, ahogyan tette azt a scriptio continua és az a modernebb írás, amely hirtelen az olvasás céljává változott.

Az egybe-, illetve a különírás, a betűt betűre kimondó, vagy a szóképekre hagyatkozó; a ruminatio (silabizáló olvasás), illetve a néma olvasás együttes használata mutatkozik meg a skolasztika némely képverset rajzolgató alkotójának munkásságában. A szövegen belüli betűkből kirajzolódó, a mártírok pálmaágára utaló carmen – Publius Optatianus Porphyrius (4. század) – az a hagyomány, amely mentén Venantius Fortunatus (kb. 530–600) tömött betűs kódexoldalainak egyikét kereszt alakba írt sorok törik meg. Alcuin (775–804) a szövegét színezett betűkkel osztotta négyzetekre, s a kiemelt betűknek önálló olvasata is létezik. Scottus (9. század) és Hrabanus Maurus (784–856) ezt a hagyományt folytatta, amikor bonyolultabb geometrikus rácsokat, hálót, illetve négyzetekből összetett mintázatokat, háromszögeket, palmettát, kört, rozettát, betűket és alakzatokat jelöltek ki a szövegmezőkben.

Kopasz Károly párizsi környezetében és a toursi iskolából kikerült szerzetesek németföldi kolostoraiban – például Fuldában, ahol Alcuin tanítványa, a szerzetesi műveltség anyagának kánonján munkálkodó Hrabanus Maurus tanított, illetve a st. galleni monostorban – alakult ki a carmen figuratum, az alakot tartalmazó vers sokféle válfaja. Típusai a székesegyházi iskolák műveltségképe szerint a meditatív-áhítatos magatartáshoz illeszkedtek, s az isteni és emberi tudományok legbensőbb lényegének, a jelentésességnek a megmuta-

tói voltak. A carmen cancellatum (rácsvers) szövegmezőjében a belső, formájával is jelentést hordozó szöveg a legközönségesebb eljárás a Karoling-korszakban – s ennek talán legnagyobb mestere Hrabanus Maurus volt.

Ő volt az, aki évek munkájával teljes carmen cancellatum-ciklust – *De laudibus sanctae crucis* – hozott létre. Nem saját maga, hanem útmutatása szerint a fuldai scriptorium egyik másolója készítette el a lapokat, ami azt is jelenti, hogy Hrabanus Maurus különleges fontosságot tulajdonított a kötetnek. Ebből következik, hogy a képverseket – sem létrehozásában, sem használatában – nem tekintette magánáhítata jelének, hanem valamiféle közösségi megnyilatkozásnak.

Valamennyi lap annak illusztrációja, hogy a szövegek rejtett jelentéssel is rendelkeznek, mely megismerhető és nyilvánosságra hozatala az üdvözülést szolgálja. Az elbújtatott tartalmakra a szöveg értelmezésével lehet rábukkanni, s ennek eredménye lesz az a kirajzolódó figura, betűegyüttes, vagy jelenet, amelynek allegorikus jelentése felkínálja a képvers értelmét – sőt, éppen ezek a jelentések azok, amelyek a legpontosabb, a világ összefüggéseit feltáró olvasatot ígérik. Nem a szöveg betűiből kihámozható lexikai egységekből, hanem a betűk figurális mintázatából áll össze a mondat: a megismerés tehát itt is a globális olvasás eredménye, csak éppen más módon, a tökéletesebb nyelvnek inkább megfelelően alakul. Hrabanus Maurus efféle nyelvelképzelése a hagyományos, szerzetesi olvasási módot mutatja, amely szerint a szavaknak az Isten adta, eredeti, világító jelentését kell megkeresni, nem pedig azt az értelmet, amely az elkoptató használat végeredményeként éppen csak megfénylik bennük.

Ezek a carmenek az elsődleges és a másodlagos megismerés együttesét hangsúlyozzák, s ezáltal arra figyelmeztetnek – némileg anakronisztikusan –, hogy melyik formáé a primátus. Így érthetőbb, ha Hrabanus Maurus oktatásba illeszthető formában is kívánta látni *De laudibus*... című munkáját, amint az is, hogy a rácsverssorozattal az eljárás egyetemességét hangsúlyozta. (Az iskolák két nagy irányzatát képviseli egyébként ma is az analitikus és a globális olvasástanulás. A képversek olvasásához való kétféle tanulói viszony – tapasztalatom szerint – az olvasási mód elsajátításának következménye, s ez a tény arra ígér választ, hogy miért alakul ki a vizualitást és a verbalitást egyidejűsíteni képes érzékeléssel egyidőben egy másik, melynek problematikus a képi üzenet megfejtése.)

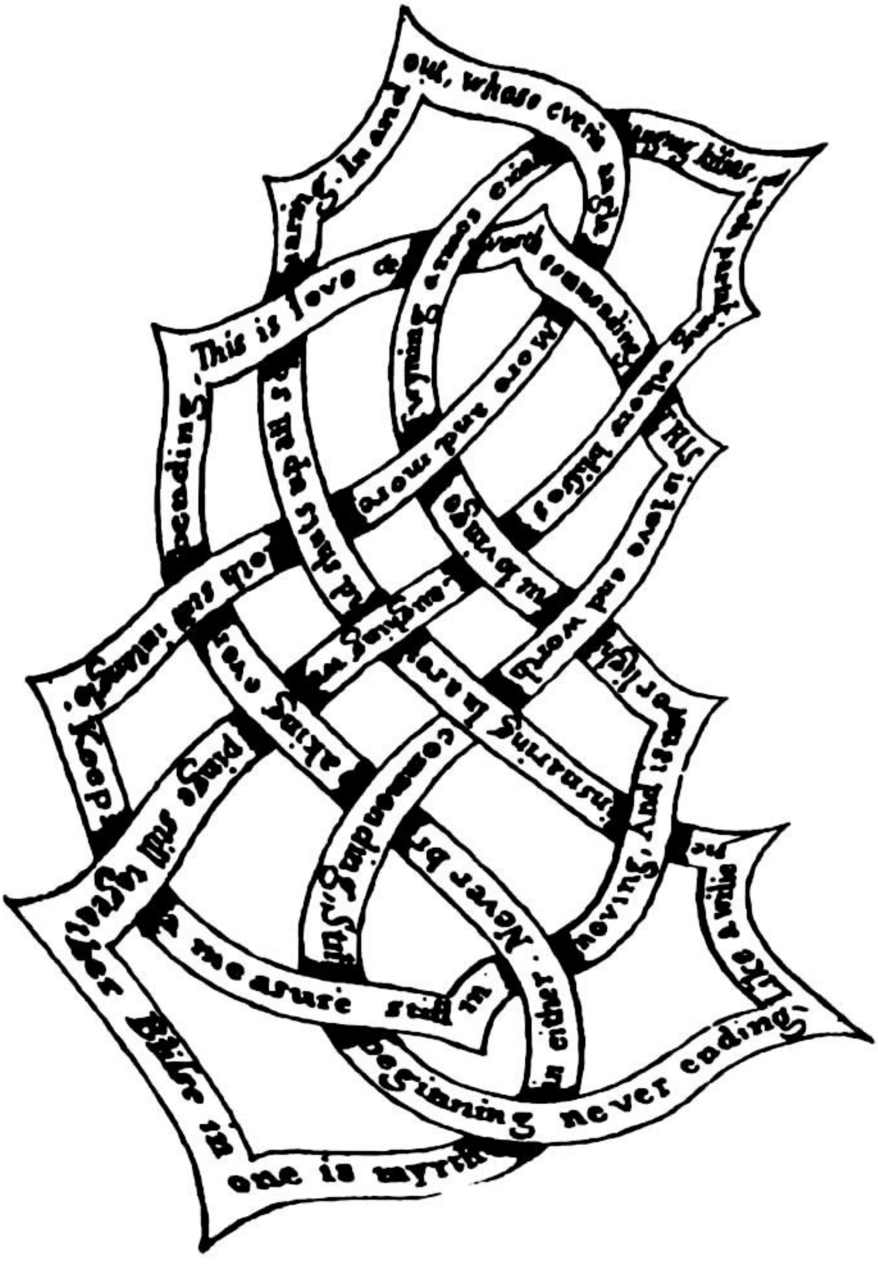
A világ egységességét annak belső homogenitása jelenti. Skolasztikus szerzetes-szerzőink képverseiben egyre másra tűntek fel az isteni eredetű nyelvre utaló jelek – melyek képek voltak, s melyek létrehozójuknak az

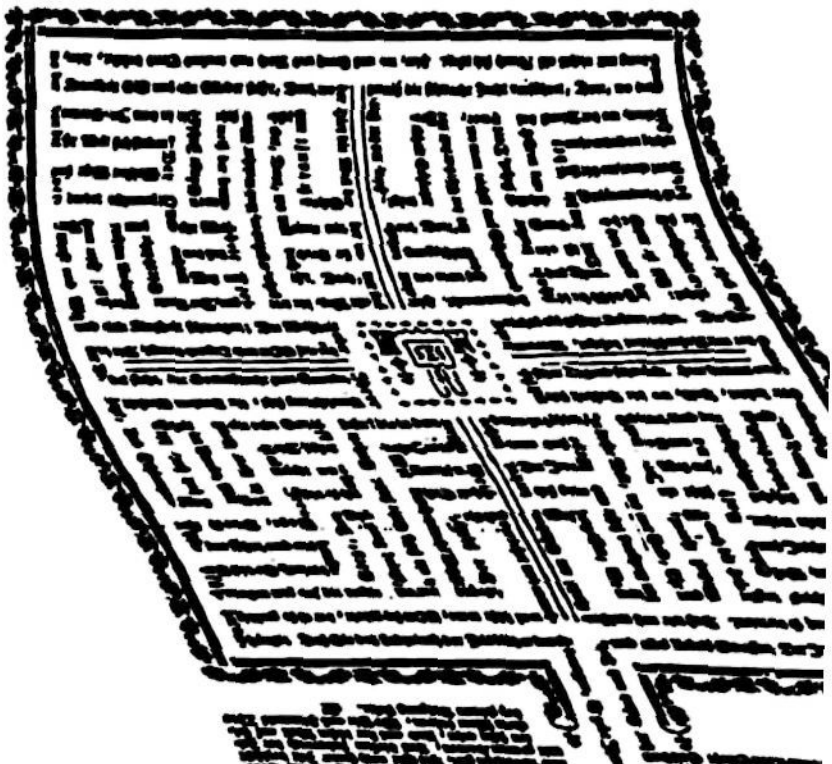
örökkévalóságot ígérték. A mai szerzőnek erre a hitre nincs esélye. Csupán abban bízik, hogy neki is sikerült olyan eljárást használnia – a fénymásológéppel történő elcsúsztatást –, amellyel képes volt a számára oly értékes hagyomány egységességét hangsúlyozni és megmutatni.

S ámbár a keresztény ember tudatában szent Ágoston óta jelentése van a múltnak és a jövőnek is, ez az időfogalom a képverset alkotó szerzeteseinknél érdektelennek tűnik. Olyan nyelv felé törekedtek, amely, ha nem is időn kívüli, de időtlen. Ez bátorított engem is arra, hogy Hrabanus Maurus munkáiban a negyedik századi Pubilius Optatianus Porfyrius műveit éppen úgy jelenvalónak fogadjam el, mint mindkettejük alkotásait Juan Caramuel de Lobkowitz tevékenységében. A hagyományt ugyanis nem az szabja meg, hogy ismeri vagy hivatkozza az egyik szerző a másikat, hanem az a szemlélet, amellyel leírják a saját maguk által megtapasztalt világot.

Idézett képversek

- Pubilius Optatianus Porfyrius (4. sz.), *Carmen IX.* (von Schlosser verziója). In: HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry – Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, New York, 1987, 27. [3 változat]
- Eugenius Vulgaris (cc. 880–950), *Carmen XVI.* In: HIGGINS, 33. [2 változat]
- Johann Kankel (1614–1687), *XI. Károly esküvőjére...* In: HIGGINS, 92.
- Giovanni Pierio Valeriano Bolzano (1477–1558). In: HIGGINS, 14.
- Theokritosz (i.e. 300), *Syrinx*. In: HIGGINS, 22.
- Bonicacio Baldassare (kb. 1570–1625), *Musarum liber*. In: HIGGINS, 40.
- Bonicacio Baldassare, *Musarum liber*. In: HIGGINS, 41.
- Juan Caramuel de Lobkowitz (1606–1682), *Metametrica XX*. In: HIGGINS, 44.
- Juan Caramuel de Lobkowitz, *Metametrica XXI*. In: HIGGINS, 44. [2 változat]
- Iacobus Nicholai de Dacia (1363–1379), *Liber de distinccione metrorum XXVIII*. In: HIGGINS, 50. [2 változat]
- Abraham ben Ezra (mh. 1167). In: HIGGINS, 55.
- Névtelen (1754). In: HIGGINS, 84.
- Névtelen (j. Schirmer darmstadti nyomdája, év nélkül). In: HIGGINS, 85.
- Névtelen (17. sz.). In: HIGGINS, 101.
- Manoel Ferreira Leonardo (17. sz.), *Coleccao dos applausos em prosa e em verso 126*. In: HIGGINS, 128.
- Simeon Sitianivich Polotskij (1629–1680). In: HIGGINS, 147.
- A Han dinasztia udvari felügyelőjének felesége (2. sz.). In: HIGGINS, 152.

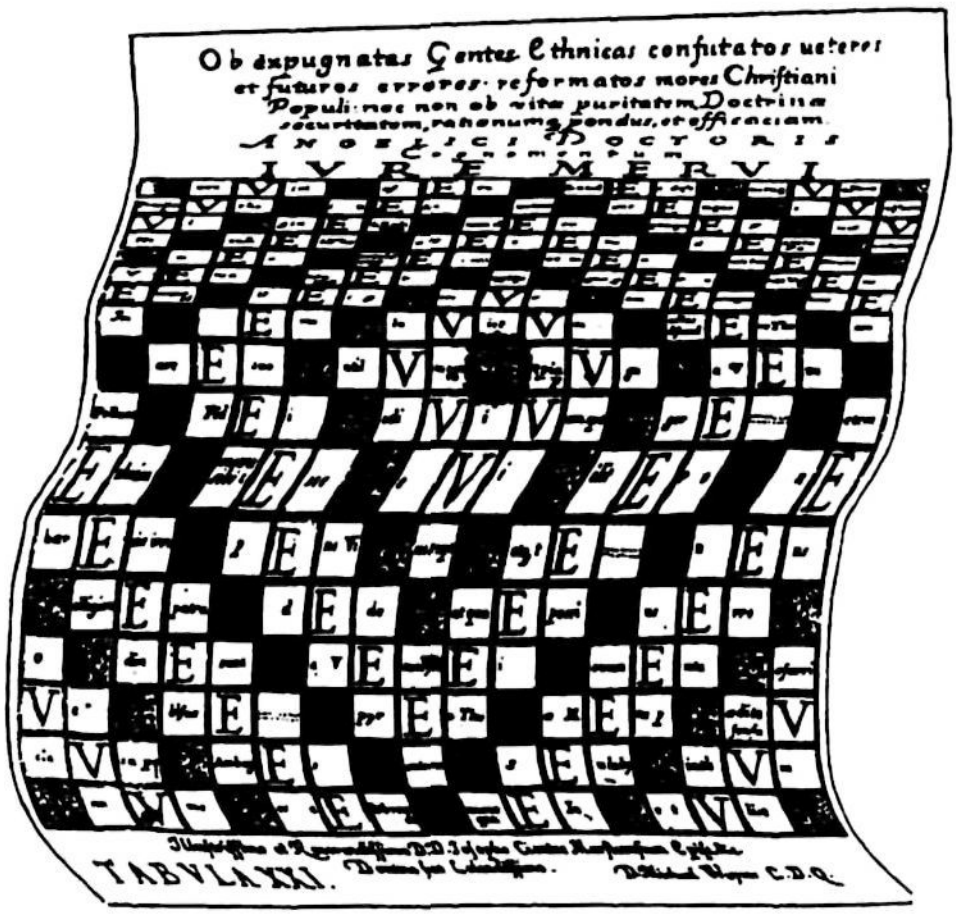

out, whose everie
ing. In and
This is love
Beading.
THIS
Keep
Never b
measure still
beginning never ending,
Like a wille
one is myrri

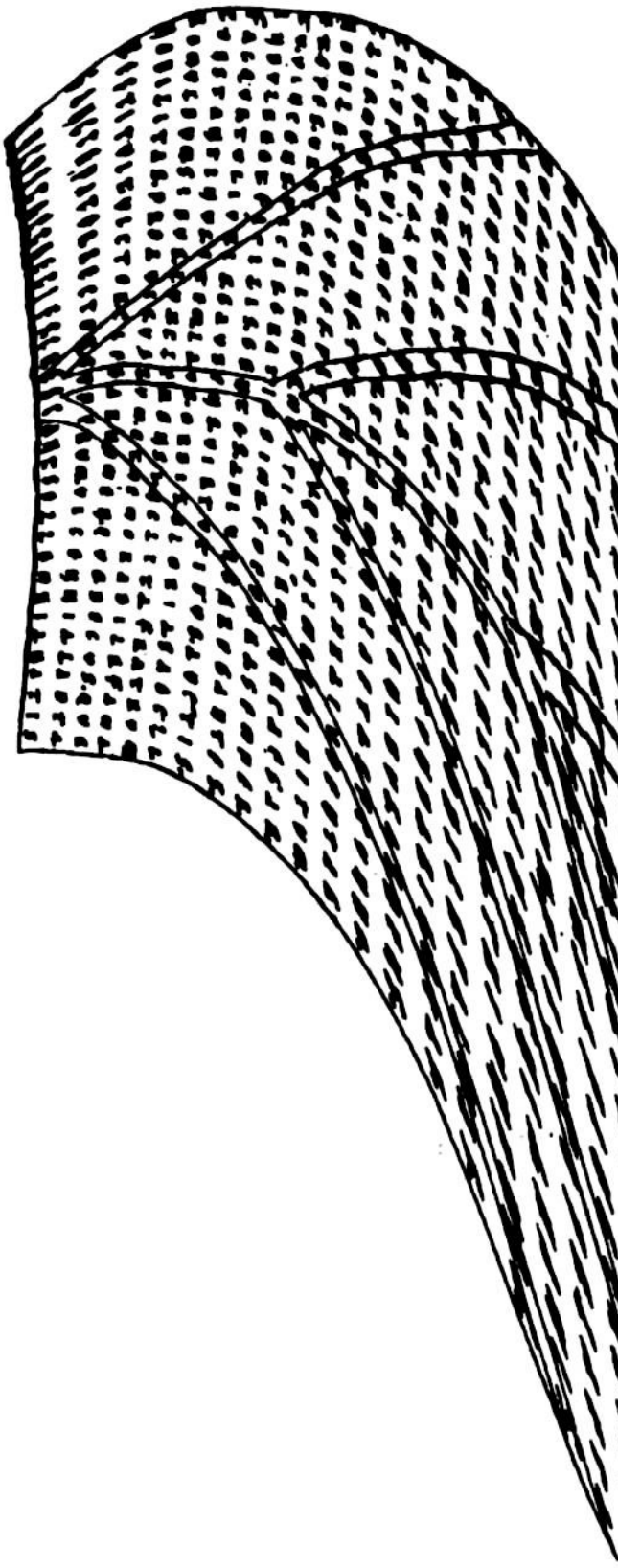


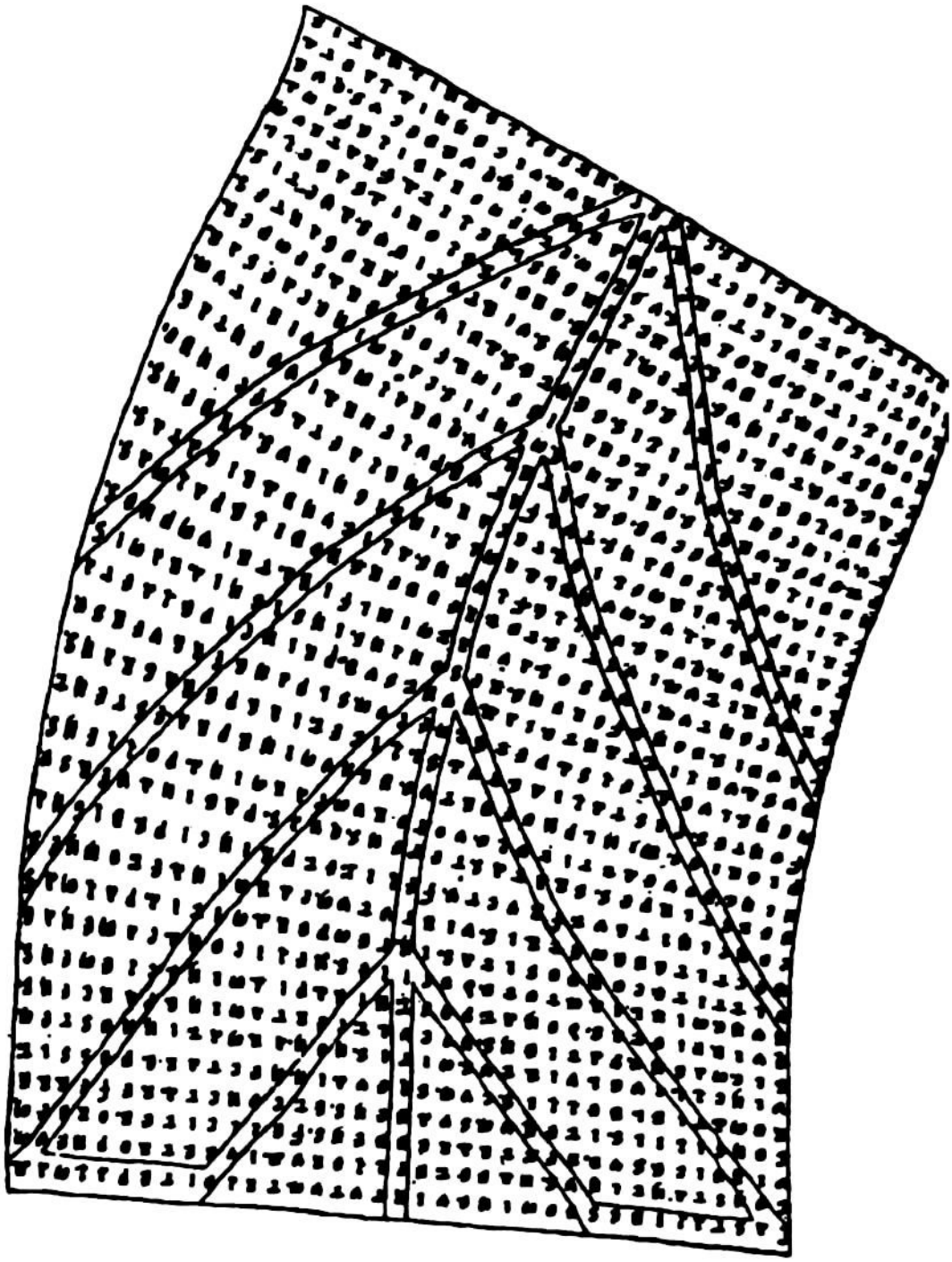
[illegible]

Sacrā
Barbari
Theſpiades
Cingite frontem
Floribus omnibus
OEbaliis, Paphiis,
Laurigeriſque coronis.
Nam ferit hic bene barbyton
Suauiſonis modulaminibus:
Egregiè adeò, ut dicas vobis
Huic reor aurea plectra ſororibus
Aoniàmque dedit puero melos.
Et citharā bonam addit Apollo,
Indole captus, & ingenio,
Hunc hederæ igitur ſacrū
Cingite protinus almæ
Pierides nomen
Poëtam.

Σύριγξ ὄνομ' ἡμὶν μὲ χαῖς. ἀλλ' ἁδ' ὅσα μ' ἕξα σοφίης
Οὐδενὸς εὐνάτειρα, μακροπτολέμοιο δὲ
μάτηρ
Μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκες ἰθυντῆρα
Οὐχὶ κεράσταν. ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ
Ἀλλ' ᾧ πίλει πὶς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκει
Οὔνομ' ὅλον δίζωον. ὃς τᾶς μέροπος πόθον.
Κούρας γηρυόμας αἶθε τᾶς ἀνεμώκεος
Ὃς μοῖσαν λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνων
Ἕλκ'. ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγευν
Ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἶσαν δία
Ῥαπποφόνε. τυρίας τε ἀφάλετο
Ὧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
Πᾶμα πάρις θέτο Σιμιχίδας.
Ψυχὰν. ὦ βροτοβάμον ἆσο
Σλίπας οἶστρε δίπας
Κλωποπάτωρ ἀπάτωρ
Λαρνακόγυιε χέροις
Ἁδὺ μελίσδοις
Ἐλλόπι κούρᾳ
Καλλιόπᾳ
Νηλεύστῳ.


Ob expugnatas Gentes Ethnicas confutatos ueteres
et futuros errores: reformatos mores Christiani
Populi: nec non ob uitæ puritatem Doctrinæ
securitatem, rationum pondus, et efficaciam.
ANONYMI DOCTORIS
IVRE MERVI
TABVLA XXI.





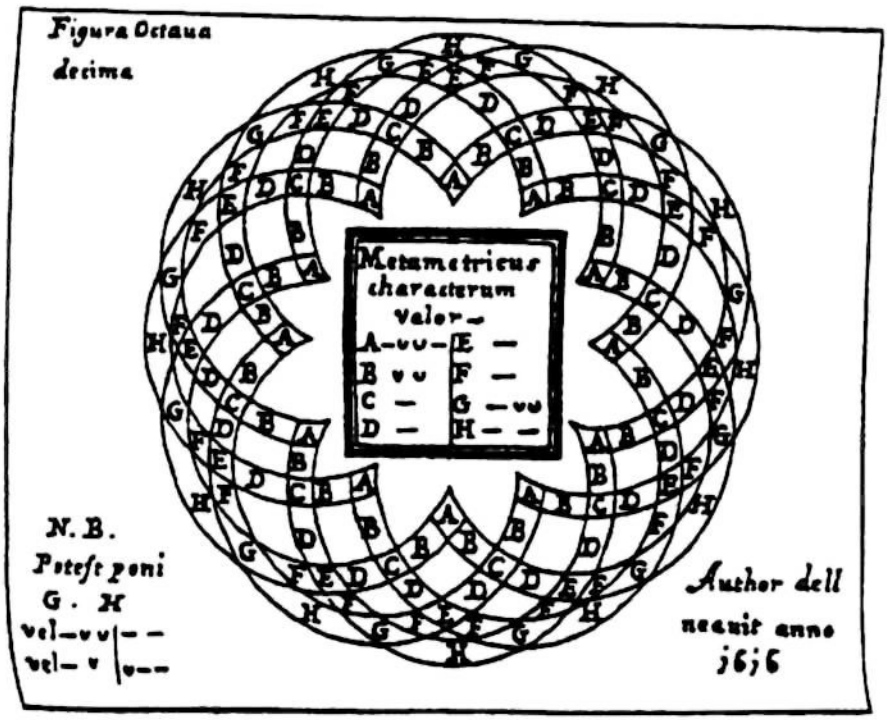


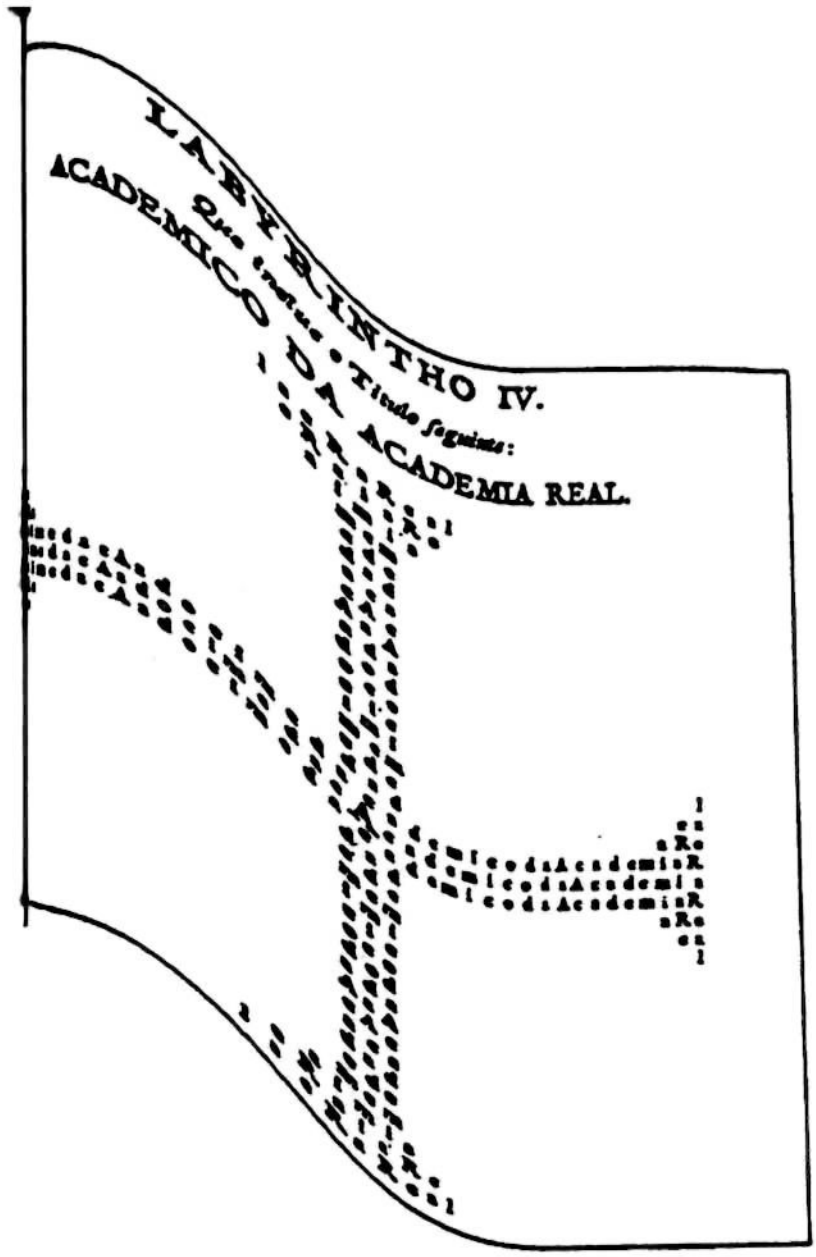
Figura Octaua
decima
Metametricus
characterum
valor
A — ∪ ∪ —
B ∪ ∪
C —
D —
E —
F —
G — ∪ ∪
H — —
N. B.
Potest poni
G . H
vel — ∪ ∪ | — —
vel — ∪ | ∪ — —
Author dell
neauit anno
1616

Heute an dem frohen Licht

PROSIT bei neue Jahr.

Heute gönne, daß ich dichte
Unsers GOTTES Güte preise
Und dir meine Pflicht erweise
Nur ein Wunsch ist, was ich habe
GOTT mach ihn zu einer Gabe
Reiche dir aus milder Hand
Bollen Reichen an den Rand
Gein Bolle Güte
Gegen deinen Blüte
Gurgel des Geistes Gang
Hier Himmel Zwang
Zu den Bahn
Guten an
Hellen
Quellen
Die da geben
Unverändert Leben
Deren Bäche ewig fliessen
Und wie Ströme sich ergiessen.

Anno 1714


LABYRINTHO IV.
ACADEMICO DA ACADEMIA REAL.

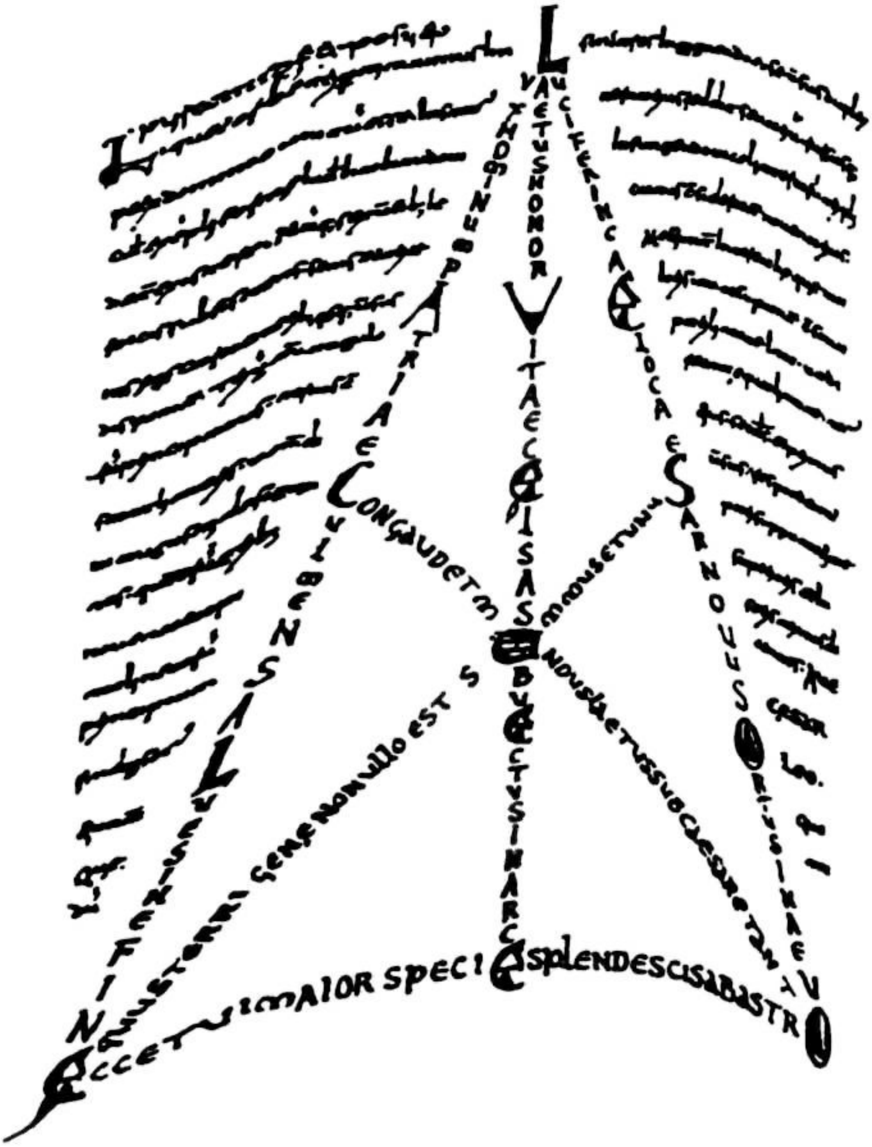
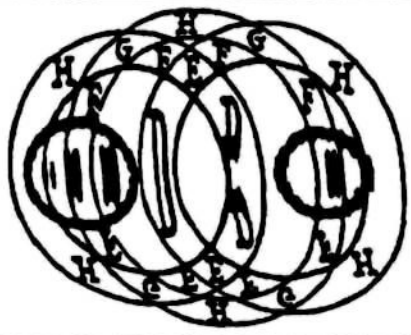
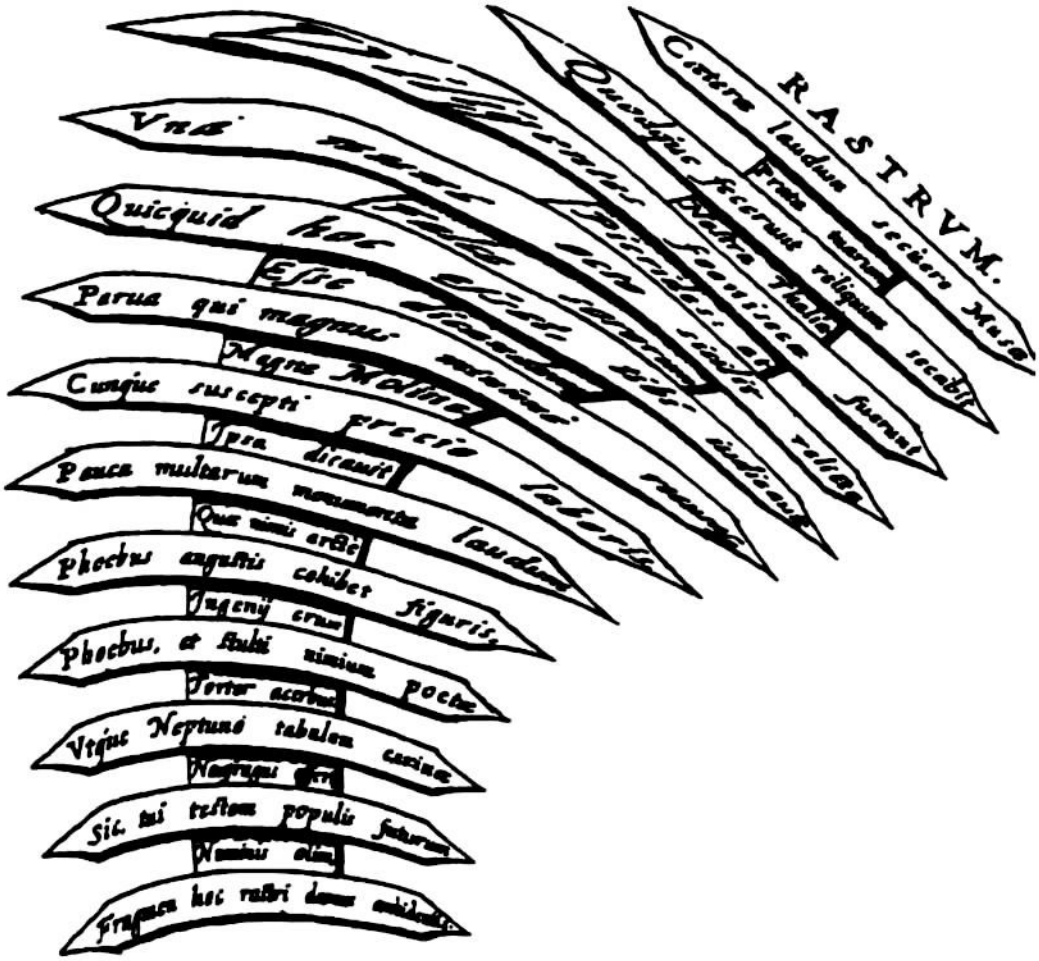

VETUSHONOR
CONGAUDETM
MAIOR SPECI
SPLENDESCISABASTR

Figura Octaua

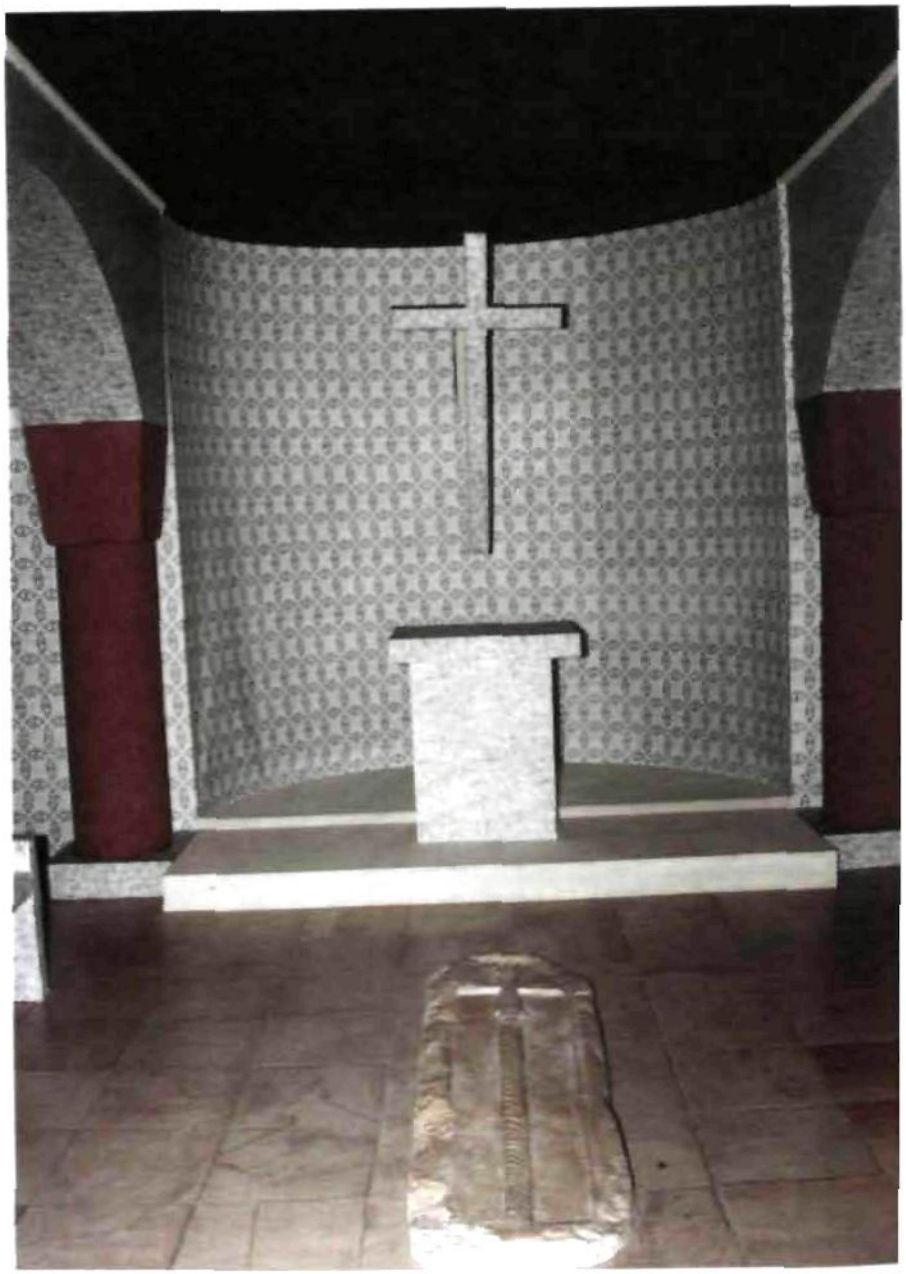
decime

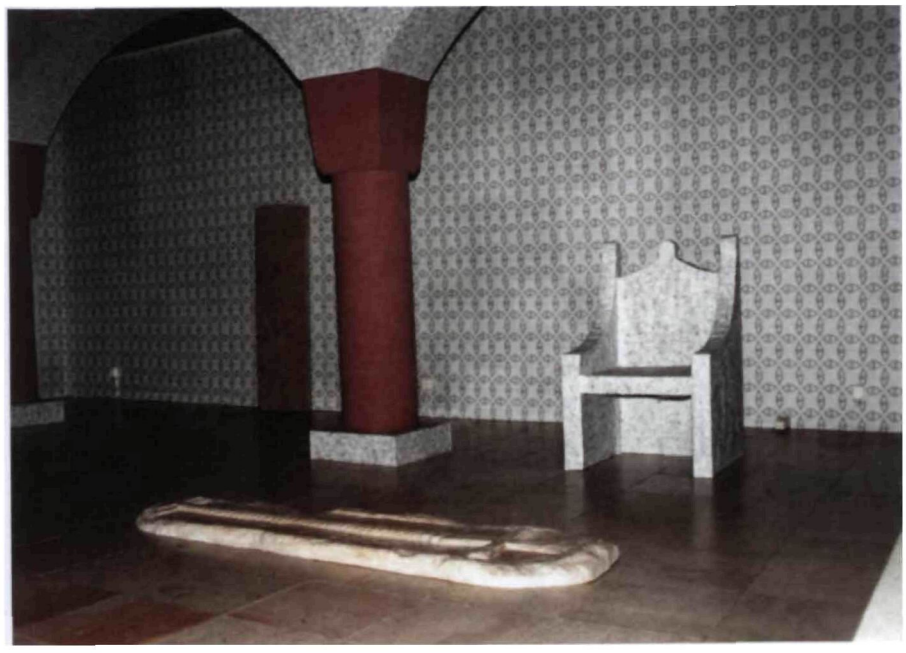


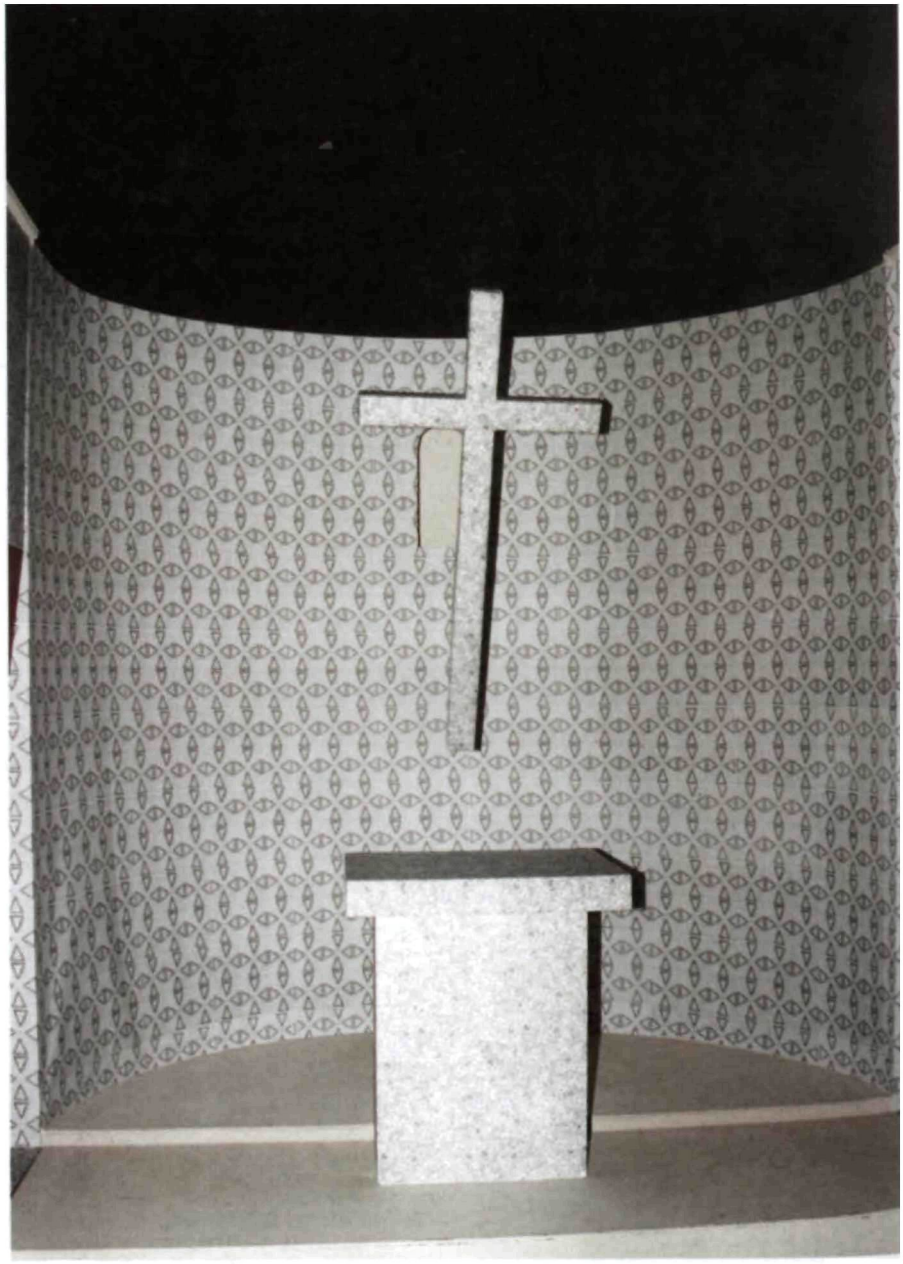
Scrutator menti

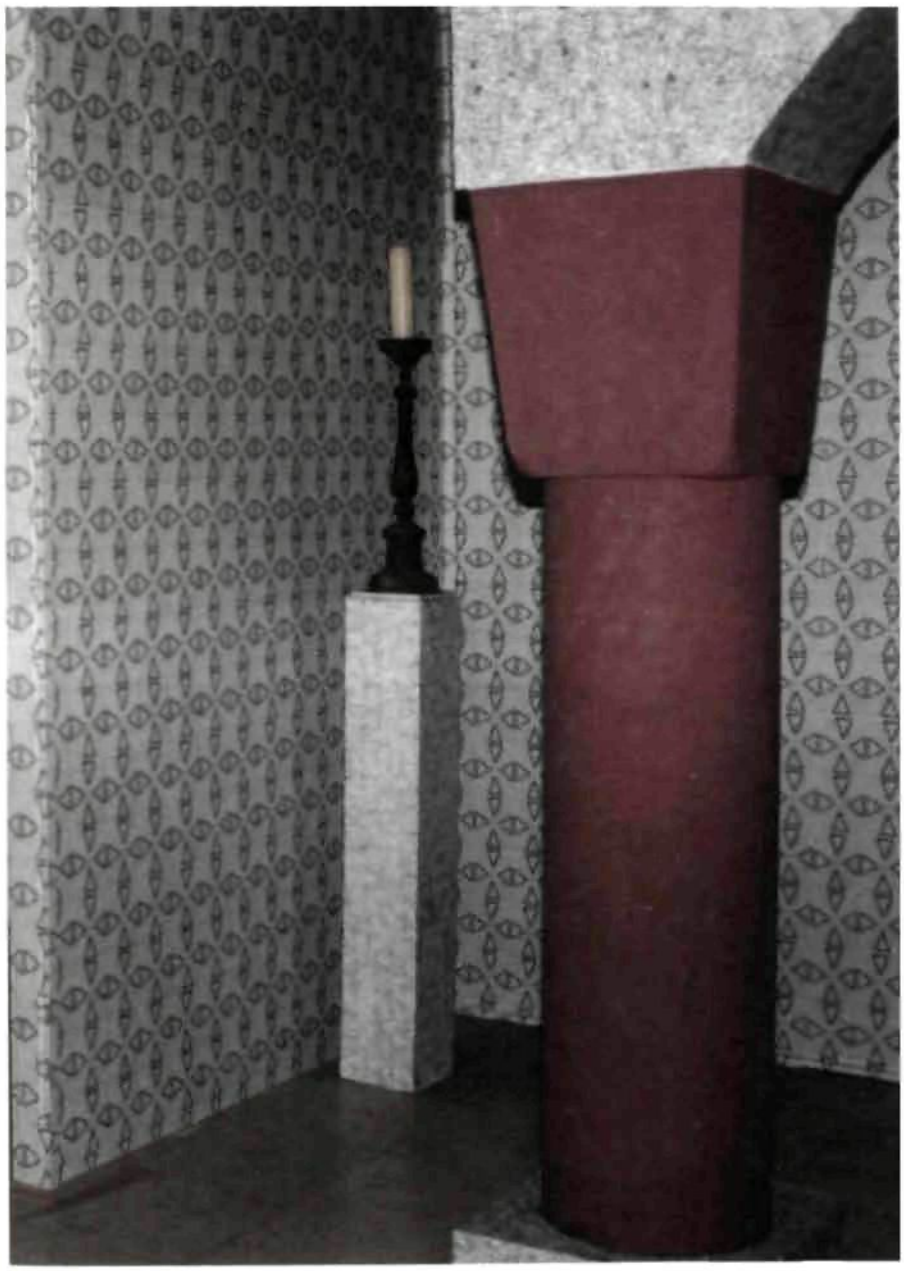

RASTRVM.
Cætera laudum secuere Musæ
Prata tuarum
Nostra Thalia
Quodque fecerunt reliquum secabit
Quicquid hoc
Esse
Parua qui magnus
Magna Molina
Cunque suscepti precio laboris
Ipsa dicauit
Pauca multarum monumenta laudum
Quæ nimis arctè
Phœbus angustis cohibet figuris,
Ingenij crum
Phœbus, et stulti nimium poetæ
Torter acerbus
Vtque Neptuno tabulam carinæ
Sic tui testem populis futurum
Numinis olim
Fragmen hoc rastri

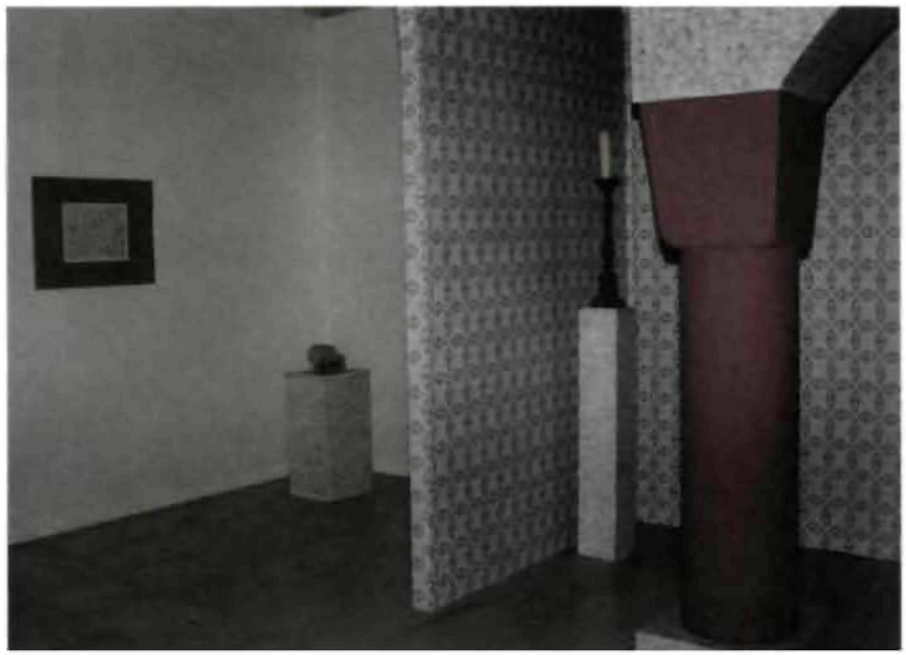
betűoltár

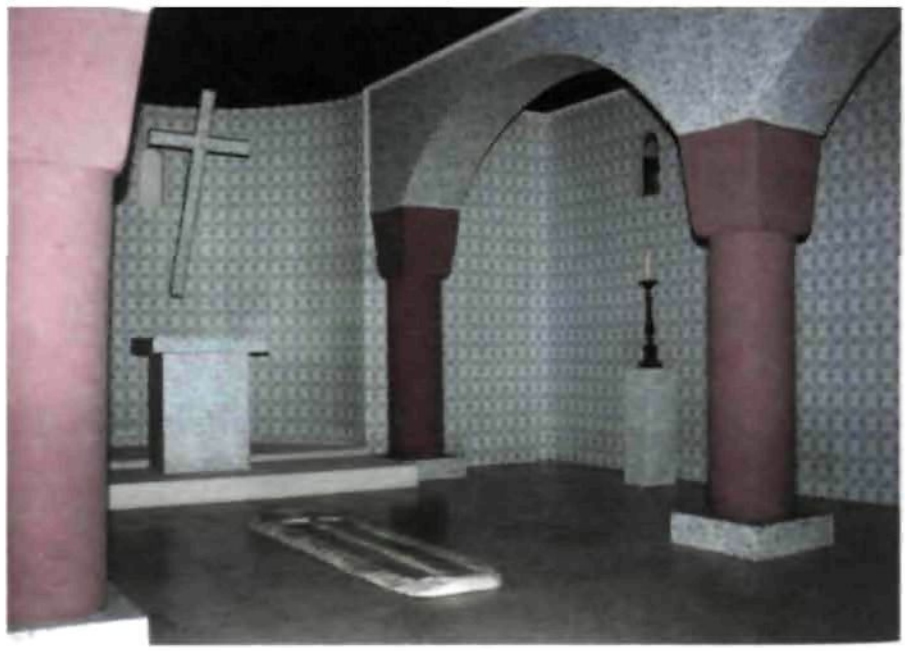












Függelék

Curriculum vitae

Géczi János 1954-ben született Monostorpályiban. Szegeden, biológusként szerezte meg a diplomáját 1977-ben. Ezt követően 1988-ig a veszprémi Országos Oktatástechnikai Központban biológia tantárgyi szerkesztőként dolgozott. 1988-tól a budapesti Oktatáskutató Intézet Edukáció Kiadóját vezette, 1990-től az Országos Közoktatási Intézet munkatársa lett. 1992-től a budapesti Képzőművészeti Egyetemen, majd 1995 végétől a Pécsi Tudományegyetemen is oktat: művelődés-, gondolkodás- és neveléstörténeti kurzusokat tart. Doktori értekezése, melyet a szegedi József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Doktori Programja keretében védett meg, a rózsák kultúrtörténetének feldolgozását tartalmazza.

Költő, író, szerkesztő. 1990-től főszerkesztője az Iskolakultúra című, havonta megjelenő folyóiratnak. Megalapította, s megszűnéséig vezette a Vár Ucca Tizenhét Kiadót (1993–2000), amelynek negyedévkönyvei az irodalom- és művelődéstörténet elfeledett jeleseinek munkásságát tárták az olvasók elé. A hetvenes évek végétől az irodalom és képzőművészet határterületén mozgó műfajokkal is foglalkozik. 1995–1998 között az Orpheusz Kiadó hat kötetben jelentette meg addigi életművének javát.

Tagja a Magyar Írók Szövetségének, de pályája indulásától kezdve tudatosan távol tartja magát az irodalmi élettől. Számos hazai és külföldi művészeti folyóirat munkatársa. Veszprémben él.

Géczi-kiállítások jegyzéke

1979 – *Veszprémi Tárlat*, Veszprém, G. Dimitrov Megyei Művelődési Központ

1980 – *Fotóregény* (Molnár Lászlóval), Veszprém G. Dimitrov megyei Művelődési Központ

1982 – *Tér/Kép/Vers*, Hatvan, Cukorgyári Művelődési Otthon
– Veszprém, Vegyipari Egyetem
– Szombathely, TIT Székház
– Zalaszentmihály, Új Tükör Klub

1983 – *Madárház*, Veszprém, Fiatal Alkotók Stúdiója
– Budapest, Népstadion
– *Tér/Kép/Vers*, Békéscsaba, Ipari Szövetkezetek Gyopár Klubja
– Orosháza, Városi Kiállítóterem
– Budapest, Kassák Klub
– Veszprém, Vegyipari Egyetem

1984 – *Képversek*, Zalaszentmihály, Új Tükör Klub

1985 – *Mexico* – Primera Bienal Internacional de Poesia visual y Experimental en Mexico

1986 – *Képversek* (Zalán Tiborral és Török Lászlóval), Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem

1987 – *kép-vers/vers-kép*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
– Zalaegerszeg, Szakszervezetek Művelődési Központja

1988 – Székesfehérvár, Videoton Művelődési Központ

1989 – XXV. Veszprémi tárlat, Veszprém, Bakonyi Múzeum

1991 – *SZÓ/KÉP*, Tatabánya, Kernstock terem
– *concrete*, Veszprémi Egyetem, aula

1992 – Veszprémi Tavaszi Tárlat, Veszprémi Egyetem, aula
– Laczkó Dezső Múzeum gyűjteménye, Tihany

1993 – Veszprémi Tavaszi Tárlat, Veszprém, Csikász-Kis-Várgaléria
– Bagolyvári Galéria, Balatonfüred (Fenyvesi Ottóval)

1994 – *Roncsok* (kollázsok, xeroxok, fényképek), Székesfehérvár, Vörösmarty Terem
– Veszprémi Művész Céh Tavaszi Tárlat, Veszprém, Csikász-Várgaléria (Nívódíj)
– Veszprémi Művész Céh Tavaszi Tárlat, Pápa
– *Veszprém, a Bakony főváros*, Veszprém, Magyar Honvédség, Veszprémi Helyőrségi Klub
– *Roncsok II.* (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok), Veszprém, Várgaléria
– CÉH-tárlat, Porto Maggiore (Olaszország)
– Veszprémi Képzőművészek, Sibenik (Horvátország), Városi Múzeum
– Auer-emlékkiállítás, Veszprém, Csikász Galéria

1995 – *Róma, tépések*, Érsekújvár (Szlovákia), Bar-oco
– *Roncsok III.* (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok), Kaposvár, Városi Művelődési Központ
– *Vizuális költészet 1985–1995*, a Magyar Műhely kiállítása, Keszthely, Balaton Múzeum
– *Vizuális költészet 1985–1995*, Kaposvár, Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola aula
– *Róma II.* (18 hasítás) Veszprém, Petőfi Színház
– *Róma III.* (18 hasítás) Budapest, Fészek Klub

1996 – *Vizuális költészet 1985–1995*, a Magyar Műhely kiállítása, Vác, Művelődési Központ
– Veszprémi Tárlat, Veszprém, Várgaléria
– *AMI AMI*, Taszár, Nemzetközi Sajtóközpont
– *AMI AMI*, Szeged, Városi Művelődési Központ
– CÉH tárlat, 1996. East-Art Galéria, Balatonfüred
– Petőfi Színház, Veszprém
– Négy magyar művész, (Németország)

- Veszprémi Képző- és Iparművészek kollektív tárlata, Sepsiszentgyörgy, Városi Képtár (Románia)
- *Róma IV.* (18 hasítás) Sepsiszentgyörgy, Városi Képtár (Románia)
- *Ars poetica*, telefax kiállítás, Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság, Kaposvár, Városi Művelődési Központ
- *Kortárs üzenet* (kollázs-, xerox-, hasított plakátkiállítás), Veszprémi Egyetem aula (Fenyvesi Ottóval)

1997 - *AMI AMI*, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- Fal, Szegedi Ifjúsági Ház Kiállítóterme, Szeged
- CÉH Tárlat, Vörösmarty terem, Székesfehérvár
- Közép-Kelet-Európai Régió Tárlat, Kis Galéria – Csikász Galéria – Várgaléria, Veszprém
- *Képversek*, Más-Világ Klub, Kolozsvár (Románia)
- *Elektrografika*, Együd Árpád Városi Művelődési Központ, Kaposvár

1998 - *concrete*, Juhász Gyula Napok '98, Szeged, Szilléri sugárút
- *Képcsarnok*, Győr (Mediawave)

1999 - Balatonfüred, East Art Galéria, (Mozsgay Anikóval együtt)
- Bonn, Frankfurt, Euro Theater Central. Dreieck Münsterplatz bis 30.

2000 - Veszprémi Művész Céh, Duna Galéria, Budapest
- Veszprém Művész Céh, Karinthy Szalon, Budapest
- Válogatás a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum kortárs képzőművészeti gyűjteményéből, Veszprém, Művészetek Háza, Várgaléria

2001 - Sepsiszentgyörgy, Románia
- *Orbis pictus*, Kis Galéria, Veszprém

2002 - *carmen figuratum*, Veszprém, Laczkó Dezső Múzeum

Vizuális műveket (is) tartalmazó kötetek

Vadnarancsok (versek, Veszprém, FMS, 1982)
Léghajó és nehezéke (versek, Magvető,1983)
Elemek (versek, Szépirodalmi, 1986)
Látkép a valóságról gepárddal (versek, Szépirodalmi, 1989)
concrete (képversek, Magyar Műhely, 1992, Párizs–Bécs–Budapest–Veszprém)
magánkönyv (versek, Széphalom Könyvműhely, 1993)
[fonalvers, figurával] (versek, Vár ucca 17., 1994)
Képversek, Róma (képvers és regény, Orpheusz Könyvek, 1996), válogatott munkák 2. kötet
Versek (versek, Orpheusz Könyvek, 1996), válogatott munkák 3. kötet
Képversek (csúsztatás, hasítás, tépés, Vár ucca tizenhét, 1997)
A térre én... (gyerekversek, Ister, 2000)
A visszavont tekintet (versek, Kortárs, 2002)

Irodalom

Szöveg-Tér-Kép. Írások Géczi János műveiről (szerkesztette: H. Nagy Péter, Orpheusz Könyvek, 2001)

Summary

The exhibition of János Géczi, entitled *carmen figuratum*, addresses, quotes and brings into discourse visual poems both of our time and of more remote ages, from antique literature through baroque to recent avant-garde experiments. On entering the exhibition, we see poster-poems on the walls of the stairway, which juxtapose the heritage of the avant-garde artistic process – collages and montage – and the experimentation of our day, notably that which claims that one can find another text or picture behind all texts and pictures. In the case of Géczi's posters, their surfaces are created by a layer of posters where the "scars" of tearing reveal the fragments of earlier artistic creations and the new artistic products created from these fragments.

In the first room of the exhibition, the visitor can see a compilation of works which re-create the visual poems of Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance and Baroque eras. During the history of visual poetry, the emergence of Christianity brought a sacral meaning into figural poems (carmen figuratum). In the works of monks copying codices, visual poems appear frequently: new texts revealed by the special form of script, as in the case of Venantius Fortunatus (reaching back to the heritage of Publius Optatianus Porphyrius's poem about the palm branch of the martyrs written in the 4th century), in which one of the pages filled with letters is broken by rows shaped in the form of a cross (6th century). Alcuin (8th century) segments his texts into quadrilaterals by means of coloured letters, which letters reveal a special meaning of their own. Hrabanus Maurus (784–856) continues this heritage, signifying more complex geometrical forms (carmen cancellatum): nets, patterns created of quadrilaterals (carmen quadratum), triangles, palmettas, circles, rosettas, special letters and forms in the field of the text. The numerous forms of carmen figuratum – according to the education propogated by the cathedral schools – corresponds to the idea of meditative-devotional behaviour, and reveals the innermost core, the meaningfulness of divine and human sciences. Because texts carry a hidden meaning, their revelation and knowledge serve the final goal of salvation.

Like the distorted xeroxes which bring into play the artistic products of scholastic monks, the readability of the church-walls displayed in the second room of the exhibition lead us back to the moment of the birth of visual poetry – the invention of hieroglyphs – into ancient Egypt. Hieroglyphs conserve the texts of Egyptian culture in a way that their script narrates (by means of lan-

guage) and depicts (by means of picture) the sacred events. Just like in the case of figural poetry, which reveals the meaning of the work both visually (depicted by the line of letters) and textually (by words). Thus in Egypt, the holy book, the source of the script which used to be the most important for the culture, was the temple itself. The exhibition evokes the booklike character of the Egyptian temple by the readable walls and columns, and in this the temple imitates the most important church of Hungarian written culture, the monastery of Tihany. The pattern of the tapestry covering the walls and columns is derived from a visual poem of Hrabanus Maurus, but this fact can be recognized only on close examination – when seen from a longer distance, we are just fascinated by the look of the pattern created by its repetition.

Today, the boundaries of visual poetry are fading. Visual works are becoming hardly definable "genres", because they often evoke and collaborate with artistic products of other disciplines, and frequently move on into the field of three-dimentional space instead of the vertical plane. The exhibition of János Géczi entitled *carmen figuratum* is also a compilation of visual poems constituted of its own elements. The genre is contemporaneously building and rewriting its heritage.

Résumé

L'exposition de János Géczy, intitulée *carmen figuratum*, se constitue comme un dialogue de l'artiste avec la poésie figurative des époques passées et du présent. Géczy revisite les auteurs les plus divers, partant de l'Antiquité et arrivant jusqu'aux initiatives de l'avant-garde, en passant par les oeuvres de l'âge baroque. Avant d'entrer dans la salle d'exposition, dès les grands escaliers, on rencontre des poèmes-affiches qui confrontent la tradition avant-gardiste du collage et du montage avec les expériences du présent qui, fondées sur la découverte successive de nouveaux textes et de nouvelles images derrière chaque texte et image. Les surfaces superposées des affiches de Géczi se laissent découvrir à travers des déchirures qui mettent à jour des fragments et des bribes d'ouvrages cachés derrière chaque surface, créant, par cette technique de palimpseste, de nouvelles oeuvres.

La première salle de l'exposition présente les oeuvres de la poésie figurative de l'Antiquité, du Moyen-Age, de la Renaissance et du baroque revisitées par Géczi. Au fil du temps, surtout après l'apparition du christianisme et de ce qu'on appelle le *carmen figuratum*, cette forme de poésie revêt des significations de plus en plus sacrées. Dans les manuscrits du Moyen-Age, l'on voit souvent apparaître le *carmen figuratum* inséré dans d'autres textes – une tradition qui remonte au IVe siècle où Publius Optatianus Porphyrius écrit un poème décrivant la feuille de palme des martyres, qu'il dispose de manière à mimer la forme de cette feuille. Au VIe siècle, Venantius Fortunatus insère un poème en forme de croix dans le texte de son manuscrit, tandis que dans les codex d'Alcuin, des lettres en couleur coupent le textes en carrés où ces mêmes lettres en couleur constituent un deuxième texte à l'intérieur du manuscrit.

Raban Maur continue la tradition inaugurée par Alcuin, en construisant à l'intérieur des champs textuels des figures géométriques compliquées (*carmen cancellatum*), désignant des grilles de lecture composées de carrés (*carmen quadratum*), de triangles, de palmettes, de cercles, de rosettes qui révèlent le texte caché. Conformément à la vision du monde des écoles ecclésiastiques de l'époque, les divers types du *carmen figuratum* constituent un moyen d'approfondir le comportement méditatif et contemplatif des moines, en montrant que derrière toute science divine ou humaine, une essence mystique, des significations plus profondes se cachent. En faisant apparaître un deuxième sens caché du texte, le copieur du manuscrit cherche sa propre voie vers le salut.

Tandis que les photocopies de la première salle font revivre les ouvrages des moines scholastiques, la deuxième salle, avec son temple construit tout au milieu, nous reconduit jusqu'au moment de la naissance de l'écriture figurative, notamment jusqu'à la civilisation égyptienne. Les hiélogryphes ont conservé les histoires sacrées de cette ancienne civilisation en utilisant à la fois le récit écrit (textualité) et les images (visualité), tout comme le calligramme, qui a à la fois recours aux images (dessinées par la disposition plastique des lettres) et au texte (qui contient le récit) pour nous représenter son objet. En Egypte, le temple constituait lui-même le livre sacré qui conservait les histoires les plus importantes de la culture égyptienne. L'exposition de Géczi cite cette fonction du temple-livre en nous invitant à lire les murs de son temple à lui. Ce temple imite en même temps l'un des édifices les plus importants dans l'histoire de la culture écrite de la Hongrie, les cryptes de l'Abbaye de Tihany. Le dessin de la tapisserie couvrant les colonnes et les murs reproduit un *carmen figuratum* de Raban Maur, mais qui ne devient lisible que de près - vu de loin, le dessin de la tapisserie se lit comme une belle image.

De nos jours, les limites de la poésie figurative tendent à s'effacer, et les oeuvres plastiques s'insérent de plus en plus mal dans les 'genres' difficiles à circonscrire. L'art visuel procède de plus en plus volontiers par la citation et par le dialogue avec les oeuvres créées dans d'autres domaines artistiques, et quitte souvent la surface verticale pour se répandre dans les trois dimensions de l'espace. L'exposition de János Géczi est une tentative de renouveler de l'intérieur ses propres formes d'expression – la poésie figurative et l'art visuel –, tout en réécrivant et reconstruisant les traditions existantes.

Tartalom

Térbelépő képversek (Tanulmányok)

Sz. Molnár Szilvia: Térbelépő képversek (Géczi János *carmen figuratum* című kiállításán elhangzott megnyitóbeszéd) 7
H. Nagy Péter: A „képvers" identitásának kibillentése – Géczi János xeroxairól és kollázsairól 11
Reményi József Tamás: Betűoltár 16
Dánél Mónika: Épületek és képek olvasása – *Géczi János carmen figuratum* kiállításáról 19
Bohár András: Vizuális destrukciók 22
Mányoki Endre: Az elfedett műalkotás 25
Ács Anna: Középkori képversek metamorfózisa – egy rendhagyó kiállítás születése 28

Dekollázs (Géczi János vizuális munkái)

roncsolt plakátok 35
carmen figuratum (Középkori képversek felülírása) 47
betűoltár 72

Függelék

Curriculum vitae 79
Géczi-kiállítások jegyzéke 80
Vizuális műveket (is) tartalmazó kötetek 83
Irodalom 83
Summary 84
Résumé 86

Magyar Műhely Kiadó – Laczkó Dezső Múzeum
Budapest–Veszprém, 2002
ISBN 963 7596 28 3
Felelős szerkesztő: L. Simon László
Munkatárs: Csillag István
Készült a Kendel Házinyomda Kft. üzemében Dabason

A carmen figuratum, a figurális vers hagyománya az antikvitás korába nyúlik vissza. A műfaj története a képírással kezdődik, amely írásmód híven tükrözi az ember szinesztetikus befogadóképességét, mert egyesíti a képi és a nyelvi gondolkodást. A hieroglifák képekben rögzítik a gondolati tartalmat, egyenesen a fogalmat jelenítik meg, nem pedig a beszéd során artikulált hangsort. Az egyiptomi hieroglifírás az emberi kultúra történetének még azon korszakában született, amikor a képi és a nyelvi gondolkodás egyenrangú volt, és az ember életében a képi gondolkodás az olvasás része volt anélkül, hogy közvetítésre szorult volna. A hieroglifírás eltűnésével a képi gondolkodás alternatívája háttérbe szorult a nyelvivel szemben. A képi és nyelvi rend együttműködésének lehetőségére azonban akadt kiút, maradt egy közös játéktér, a képvers, mely produktívan őrizte meg a nyelvi-vizuális hagyományt az idők folyamán.

Géczi János verseinek fiktív világa erős képi megjelenítettségre reflektál (a görög ekphraszisz, vagyis képleírás hagyományának értelmében), legtöbb alkotása a látásra/láttatásra épít. A líraiság és a képiség, e két érzéki terület találkozása valósul meg képverseiben.

Géczi János képversei az avantgárd hagyományú kalligramtól kezdve a kollázson és a konkrét költészeten át egészen a posztmodern tapasztalatokkal szembesítő *Róma-ciklusig* a műfaj történeti alakzatainak egész sorát vonultatják fel. Az Orpheusz Kiadó által gondozott életműkiadás *Képversek* kötetében napvilágot látott képtár, a *Madárház* befogadási szituációja a jelen kötetben bemutatott 2002-es kiállítás előzményének is tekinthető. Az 1983-as kiállítás egyszerre volt szemlélhető térbeli megrendezettségében, ahol a képversek térversekké váltak; és képtárlatként, ahol a képversek a kiállított madarak testeként, illetve környezeteként mutatkoztak meg. A képversek térbelépésének eseménye, az egyidejű képi-nyelvi gondolkodás felépítményjellegű megidézése a képvers születésének pillanatához vezeti vissza nézőit/olvasóit.

Sz. Molnár Szilvia

A kötet a 2002. január 18. és április 11. között a veszprémi Laczkó Dezső Múzeumban megrendezett kiállítás anyagait, valamint Géczi János vizuális költészetét méltató tanulmányokat tartalmazza.

Géczi János 1954-ben született Monostorpályiban. Író, költő, képzőművész.

1500 Ft