Kelemen Erzsébet

A szöveg testén túl

L. Simon László lineáris és vizuális költészete

Ráció Kiadó

Kelemen Erzsébet

A szöveg testén túl

L. Simon László lineáris és vizuális költészete

Kelemen Erzsébet

A szöveg testén túl

L. Simon László lineáris és vizuális költészete

Ráció Kiadó

A szöveget gondozta és a kötetet szerkesztette:
Csillag István

Lektorálta:
Bednanics Gábor és Szkárosi Endre

A borítót Arany Imre tervezte.

© Kelemen Erzsébet, 2017
© L. Simon László, 2017
© Ráció Kiadó, 2017

Tartalom

Előszó 7

I. A Magyar Műhely alapítói és az utánuk következő nemzedékek
Azonos szellemi tartományok 13

II. Experimentális költészeti kategóriák
Vizuális költészet: műfaji tipológia 21

III. A vizuális és lineáris költemények
L. Simon László életművében

1. Visszavonhatatlanul: „most itt / innentől” 31
2. Az első magyar lettrista alkotás: *Egy paradigma lehetséges részlete* 57
3. A szó megvonása – konkrét költészet, lettrizmus és konceptualizmus: három irány egyetlen kötetben *(ISBN 963 7596 26 7)* 82
4. Lettrista vizuális kompozíció: *met AMorf ózis* 106
5. Nyomkeresés: *Secretum sigillum* 124
6. Kísérlet az emberiségköltemény műfajának megújítására: *Nem lokalizálható* 148

7. „minden kép és költemény” – *Japán hajtás* 191

8. „Tavaszesőt és vaszöldet énekelünk”: *Háromlábú lovat etető lány* 226

9. A szöveg testén túl — L. Simon László, a borítótervező 251

Utószó 279

Függelék

L. Simon László pályaképe 285

L. Simon László fontosabb műveinek jegyzéke 288

L. Simon László műveinek visszhangja 292

A kötet illusztrációinak forrásai 297

Tárgymutató 301

Névmutató 303

Előszó

Egy határon túli konferencián az előadásomat követő vita során az üléselnök megkérdezte: nem jelent-e számomra problémát, számos nehézséggel való szembenézést egy politikus életművével való foglalkozás? Számítottam ilyen irányú megközelítésre, mégis meglepődtem a kérdésen. S a pillanat töredéke alatt megannyi irodalomtörténeti vonatkozás jutott eszembe: a képviselő-lapszerkesztő író Mikszáth Kálmántól (1847–1910) kezdve egészen Tamási Áronig (1897–1966), aki „a '45-öt követő koalíciós esztendőkben a nemzetgyűlés tiszteletbeli képviselő-tagja volt, sőt (a Nemzeti Parasztpárt révén) jelölt a kultuszminiszteri tisztségre", majd 1956 nyarától „újra a közügyek élére állt. […] a forradalom napjaiban (megint illyési javaslatra) kormánytagságra kérik (de nem került Nagy Imre kabinetjébe, s később ezt félig-meddig sajnálkozva említi)".[1] Még az avantgárd atyja, Kassák Lajos (1887–1967) is volt országgyűlési képviselő.

A kortársak közül említhetem a *Szegényen, szabadon, szeretetben*[2] íróját, Csengey Dénest (1953–1991), a demokratikus Magyarország első parlamentjének országgyűlési képviselőjét, aki az MDF egyik alapítója és elnökségi tagja volt, s „a hivatalosság őrizte határokat átlépő, merészen bíráló hangütésével, szemléletes képekkel megtűzdelt szabatos szónoklataival, erkölcsi bátorságot ébresztő, hatalombosszantó retorikai mesterművekkel keltett feltűnést", és „a népi írói hagyománykörhöz kapcsolódó népi, nemzeti értelmiségi ellenzék legújabb nemzedékének tagjaként széles körben tekintélyt szerző"

1 Bertha Zoltán, *Tamási Áron 1956-ban,* Irodalom 21 [folyóirat] 2015. szeptember – 2016. november, 45.

2 Az 1989 estéjén született nagyjelentőségű írásának címe lett a posztumusz kötet elnevezése is: *Szegényen, szabadon, szeretetben. Válogatás Csengey Dénes írásaiból,* Heti Válasz, Budapest, 2003.

író-politikus volt;[3] vagy a köztársasági elnökség előtt az Írószövetség elnöki tisztségét betöltő Göncz Árpádot (1922–2015), a kétszeres József Attila-díjas Csurka Istvánt (1934–2012). Sokan elfelejtik, hogy Sütő András barátja, a felvidéki magyar író, Dobos László (1930–2014) 1968-ban Csehszlovákia minisztere volt, de napjaink politikájában megmerítkező írói közül kiemelhetjük Lezsák Sándort (1949–), Kukorelly Endrét (1951–), Szőcs Gézát (1953–), a Délvidéken Tari Istvánt (1953–), a Felvidéken Duray Miklóst (1945–), Erdélyben pedig Markó Bélát (1951–) és Kelemen Hunort (1967–).

Nekem abban a szerencsében van részem, hogy a 2010-től országgyűlési képviselőként is dolgozó L. Simon Lászlót már jóval korábbról, 2002-től ismerem. A Magyar Műhely alapító triászának munkásságát kutatva 2008-tól kezdve sorra jelentek meg róla, a Műhely-tanítványok (-követők) körébe tartozó költő művészetéről a tanulmányaim. Az ő innovatív alkotói rendszerét, költői világát ugyanis nem lehet megközelíteni a lineáris verseket leíró hagyományos értelmezői eljárásokkal. De a posztmodern irodalom műértelmező diskurzusaival sem. Erre a recepcióesztétikai és hermeneutikai feltárásra, az új szempontrendszerekkel történő értelmező-értékelő megközelítésre, a teoretikus megalapozásra pedig szükség van, hiszen ez az avantgárd irodalomelmélet hazai kifejtésén túl a hazai irodalomkritika hiányosságainak pótlásához, az irodalomtörténet-írás vagy az esztétikai-elméleti megfontolások során marginális területre szorult új utak, kezdeményezések feltárásához is hozzájárul. Ahogy Szombathy Bálint mondta: az avantgárd alkotók ma is javarészt maguk pótolják azokat a feladatokat, amelyeket „a kortárs irodalomkritika egyelőre képtelen ellátni”.[4]

Az *Amikor fordul az ezred* című beszélgetőkönyvet-dokumentumgyűjteményt elemezve Szász László írja Szőcs Gézáról, hogy amikor

[3] Elek István, *Csengey Dénes élete és halála,* HVG 2011. április 9., http://hvg.hu/velemeny/20110409_csengey_denes_elek.

[4] Szombathy Bálint nyilatkozata: Borbély László, *Az elveszített évtized. Beszélgetés Szombathy Bálinttal a kortárs avantgárdról,* MIT [A Magyar Írószövetség Tájékoztatója] 2009/1., 7.

„a nemzet sorsát és terheit cipelő politikusként jelenik meg, az alkotó, mondhatni, háttérbe szorul". S a könyv utolsó lapjain egy olyan másfajta szereplehetőség tűnik fel, ami Szőcs különböző szövegeiben megjelenő történelemfelfogással megegyezik: „a magyarság nem képes megbecsülni az igazi hazafiakat, félreállítja a legtehetségesebbeket, akik alkalmasak volnának a nemzet sorsának jobbítására".[5]

Sajnos így volt ez korábban is. Asbóth Jánosnak, a 19. század végi konzervativizmus egyetlen említésre méltó képviselőjének[6] szinte visszhang nélkül maradt az irodalmi tevékenysége. Regénye, az *Álmok álmodója* még kritikában sem részesült. Pedig az esztétikai tapasztalat esztétikai distanciát is feltételez, a művészi gyakorlat feltétel nélküli átélését. A recepció nyitottságát.

„[…] bármely műalkotás igazságos esztétikai megítélése […] csak akkor következhet be, ha előzetesen lebontottuk azokat a recepciós akadályokat, amelyeket időközben az esztétikai tapasztalat történeti változásai emel(het)tek az élvezhetőség útjába" – írja Kulcsár Szabó Ernő is Ady-tanulmányában.

Recepciós akadályt viszont nemcsak az esztétikai tapasztalat történeti változásai jelenthetnek, hanem a történelem hermeneutikájának olyan prioritása, amikor az értelmezők csupán az alkotó személy történelmi kontextusának fényében vizsgálják az életművet, és hiába kiemelkedő az, felületesen értelmezik (netán elutasítják), vagy teljesen elfeledkeznek róla – írtam nemrégiben a Göncz Árpád művészetét elemző tanulmányom bevezetőjében.[7] Hiszen hiába

[5] Szász László, *Költő a politikában. Személyes hangon Szőcs Géza esszéiről és vallomásairól,* Kortárs Online 2010. július, http://www.epa.oszk.hu/00300/00381/00150/EPA00381_kortars_2010_7-8_3487.html.

[6] Műve, a *Magyar conservativ politika* 1874-ben jelent meg, s a magyar konzervativizmus alapító iratának tartják (lásd Vasas Géza, *Egy politikai irányzat formaváltozásai. Asbóth János konzervatizmusa,* Kommentár 2006/1., 93). Az „ellenszenv és kiközösítő indulat hatására" politikailag teljesen elszigetelődött (*Uo.,* 100), és ez nem egyszer tévútra vitte irodalmi megítélését is.

[7] Kelemen Erzsébet, *A sorok között is üzenő irodalom. Göncz Árpád művészete = „Egy élet átúszik a többiekbe". A Magyar Írószövetség Örökös Tagjai,* Orpheusz, Budapest, 2016, 49.

ismerhetünk meg remekműveket Göncz tolmácsolásában,[8] hiába gazdagította irodalmunkat regénnyel, drámákkal, novellákkal, eszszékkel, mégsem fordítottak kellő figyelmet a szépirodalmi tevékenységére, vagy maga az értelmező a saját politikai véleményétől függően hozta meg esztétikai értékítéletét, alapjaiban eltávolítva a művet a szövegiség horizontjától. Tehát nemcsak a politikai kommunikációnk, de műértelmezéseink is terhelődnek ezzel az attitűddel, elfeledkezve arról, hogy (Göncz Árpád szavaival) „a morális érzék nem más, mint hibátlan erkölcsi kategóriaalkotás". Az irodalom oldaláról megközelítve: a morális műértelmezés sem más, mint hibátlan művészi kategóriaalkotás.[9] „Ha tudom, hogy ezeknek [a műveknek], ha öt év múlva, ha hat év múlva is, de van valami-bármi megváltozott közvetítenivalójuk, nagyon boldog leszek" – nyilatkozta egy interjú alkalmával.[10] Bizonyára eljutottak hozzá az olvasói/nézői reflexiók, bizonyos katartikus élmények ereje. Viszont kár, hogy erre az életműre, művészi értékre korábban (még a szerző életében) nála sem figyeltünk fel jobban.

A még korántsem lezárt L. Simon László-életmű befogadásában sem gördíthetünk magunk elé ilyen recepciós akadályokat. Noha kétségtelen, hogy sokszor a nyitott és értékekre fogékony befogadók sem tudják függetleníteni esztétikai értékítéletüket a kort terhelő előítéletektől.

8 Lásd John Ronald Reuel Tolkien: *A Gyűrűk ura;* Arthur Charles Clarke: *Űrodüsszeia;* William Faulkner: *A hang és a téboly;* Malcolm Lowry: *Vulkán alatt;* Agatha Christie: *N vagy M;* Colleen McCullough: *Tövismadarak;* Thomas Wolfe: *Az időről és a folyóról*; William Gerald Golding: *A legyek ura, A torony, A piramis, Beavatás*; William Makepeace Thackeray: *Pendennis története;* Ernest Hemingway és Edgar Allan Poe művei; Yehudi Menuhin: *A király, a macska és a hegedű: Dánielnek, aki hegedül és Dávidnak, aki számol;* Mary Wollstonecraft Shelley: *Frankenstein* stb. – összesen 266 fordítás.

9 Göncz Árpád művei mérlegszerkezetűek, azaz mindkét félnek igaza van, és az olvasó/néző dolga, „hogy eldöntse, kinek van igazán? Netán mindkettőnek?" Ezt az értékes, a sorok között is üzenő irodalmat sokan ezért is utasították vissza. Hiszen – ahogy maga az író is vallja – „mindenkor mély érzékenységet sértett". Ma is. Most is. Szembesít önmagunkkal, a megosztottságunkkal, a történelmi korral, s a 20. század civilizációs töréseit, a nagy traumákat feltárva üzen a jövő nemzedékének is: egységben kell élni. (Az idézett rész: László György – Wisinger István – Göncz Árpád, *Beszélgetések az elnökkel,* Pesti Szalon, Budapest, 1994, 66.)

10 *Uo.*

E monográfiában a Magyar Műhely alapítónemzedékének és az őket követő alkotók experimentális törekvéseinek rövid bemutatása mellett a vizuális költészet terrénumát szeretném a tudományos megközelítés mellett a szakterületen kívül mozgók számára is értelmezhetővé tenni. Ezen belül a vizuális költészet műfaj-tipológiai bemutatására, új műfajok és műfajvariánsok feltárására, valamint a hagyományos irodalmi műformák megújítására törekvő alkotói kísérletek ismertetésére is törekszem. A kötetben a Magyar Műhely negyedik nemzedékéhez tartozó L. Simon László eddigi életművéből a lírai énre fókuszálva a lineáris és vizuális költemények, sőt az egyéb vizuális alkotások egy életművön (sőt néha egy köteten) belüli jelenlétét szeretném prezentálni. A vizuális költészeti kategóriában az általa teremtett új utakat, műfajokat feltárva a kötetek, művek interpretációs leírásával arra is választ próbálok adni, hogy ez az életmű miképpen járul hozzá a kortárs magyar költészet gazdagításához és a világirodalomhoz. Bemutatni törekszem az eddigi költői életmű hozadékát, a magyar irodalom életében betöltött inspiráló erejét.

Bízom benne, hogy a mű-megközelítésekkel közelebb hozom az olvasót a vizuális költészethez és egy gazdag életmű felfedezéséhez, értékeléséhez is.

A Magyar Műhely alapítói és az utánuk következő nemzedékek

Azonos szellemi tartományok

A modern törekvéseket, az új esztétikai irányelveket, később az avantgárdot egyre markánsabban képviselő Magyar Műhely első száma 1962. április 14-én jelent meg Párizsban, május elsejei dátummal, ezer példányban. A folyóirat az 1956-os forradalom és szabadságharcot követő megtorlás elől Nyugat-Európába menekülő, az országot kényszerűségből elhagyó fiatal írók, képzőművészek lapja volt. Az indulásakor a szerkesztőbizottság tagjai Czudar D. József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János és Szakál Imre voltak. A képzőművészeti rovatot 1985-ig (haláláig) Pátkai Ervin szobrászművész vezette. Nagy Pál ezt az időszakot a folyóirat első periódusának nevezi.[11]

A második időszakban a szerkesztők kísérletet tettek a Kassák-életmű újraértékelésére. A folyóirat 13. (1965. decemberi) számának szerkesztőségi bevezetőjében hangsúlyozzák: „Életművének időszerűsége immár félévszázados, s nincs okunk kétségbe vonni, hogy a következő félévszázadban is az marad." Nagy Pál emlékezete szerint „Kassák kedves levélben köszönte meg a különszámot, s élete végéig figyelemmel kísérte és kommentálta a Magyar Műhely munkáját". Ettől kezdve szellemi atyjukként tisztelték, s hallgattak véleményére.[12] Ezt a periódust egyéb felfedezés is jellemzi: Magyarországon, Erdélyben, a Felvidéken és Kárpátalján a hallgatásra ítélt pályatársak, az idősebb és a fiatalabb nemzedék egyaránt küldött kéziratot a tilalom

[11] Nagy Pál, *A Magyar Műhely 50 éve (Tanulságok),* Magyar Műhely 161. (2012/3.), 3.

[12] A válaszlevélben Nagy Pál többek között ezt írta a mesternek: „Kassi bácsiban valóban szellemi apánkat tiszteljük, s a különszám készítése nekünk is jó iskola volt. Ha lehet, még közelebb érezzük magunkhoz a Kassák-életművet, mely minden korszakban a modern európai művészet része volt, s nem húsz-harminc esztendővel az események után kullogott, mint annyi jeles művészünkké." Nagy Pál, *Journal in-time – él(e)tem 2,* Kortárs, Budapest, 2002, 191.

ellenére a szerkesztőknek. Ők pedig megjelentették a modern szellemű írók, költők munkáit. Így például Hamvas Béla, Hernádi Gyula, Kemény Katalin, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Mészöly Miklós, Pilinszky János, Örkény István és Weöres Sándor műveit. Az 1964-ben megjelent Weöres Sándor-különszám és a *Tűzkút* megjelentetése pedig már igazi „avantgárd gesztus volt": szembe mertek nézni a hivatalos magyarországi értékrenddel, s visszahozták Weöres Sándort „az irodalmi élet fő színterére".[13]

Új, akkor még kevéssé ismert magyarországi nevek is feltűnnek a folyóiratban (Cselényi László, Fajó János, Hankiss Elemér, Jovánovics György, Marsall László, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám, Tandori Dezső, Tolnai Ottó), s az 1956-os „»rovott múltú« Erdély Miklós, Páskándi Géza is".[14]

A szerkesztőség felkarolta a fiatal tehetségeket: a Magyar Műhelyben indult Dedinszky Erika, Esterházy Péter, Kemenes Géfin László, Kukorelly Endre, Labancz Gyula, Més-záros István, Petőcz András és még sokan mások. A lap különszámai, a „kutatások mérföldkövei"[15] pedig olyan irodalmi értékekre hívták fel a figyelmet, amelyek „az adott pillanatban a magyar irodalom látóhatárán kívül estek",[16] és az irodalomtörténet újraértékelésének és a közvetítés szükségességének jelenlétét prezentálták[17] (Weöres-, Kassák-, Füst-, Szentkuthy-, Joyce-, Erdély-, Bujdosó-, Papp- és a strukturalista különszám).

Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, New York, Érsekújvár, Torontó és Nagykovácsi: a Magyar Műhely szerkesztői számára kezdetektől mindig azonos szellemi tartományok voltak. Így lett az orgánum „a Nyugatra kényszerült, illetve a Magyarországon és a környező

13 Papp Tibor, *A Magyar Műhely és az avantgárd,* Magyar Műhely 151. (2009/2.), 3.

14 G. Komoróczy Emőke, *A párizsi Magyar Műhely szerepe a kassáki örökség ébren tartásában s a hazai ifjabb nemzedékek experimentális művészetének kibontakoztatásában,* Magyar Műhely 161. (2012/3.), 45.

15 Aczél Géza, *Termő avantgarde,* Szépirodalmi, Budapest, 1988, 311.

16 Papp Tibor, *A Magyar Műhely 30 éves* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról,* Magyar Műhely, Budapest, 2008, 16.

17 Bohár András, *Papp Tibor,* MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2002, 9.

államokban kilátástalan helyzetbe került magyar írók közös folyóirata. S az is maradt egészen 1971-ig. 1971-ben már „szakadoztak a viharfelhők a Kárpát-medence fölött". Ezt a harmadik periódust már a fokozatosan megismert és magukévá tett modernizmus és radikális avantgárd jellemezte. Nagy Pál vallomása szerint ma már szinte hihetetlennek tűnik számukra, hogy Kassák Lajos vagy Szentkuthy Miklós avantgárd szellemű műveit csak Párizsban olvashatták el. S itt fedezték fel a modern nyugati irodalmat is, elsősorban a franciát.[18]

Nagy Pál háromperiódusos korszakolását folytathatjuk egy negyedik időintervallummal, a rendszerváltás utáni változásokkal: a Magyar Műhely alapítótriásza (Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor)[19] 1989-ig vezette a lapot. A folyóirat szerkesztése ekkor került át Párizsból Budapestre, s a szerkesztőbizottság kiegészült hazai és a szomszédos államokban élő alkotókkal. Juhász R. József a Felvidékről, Szombathy Bálint a Vajdaságból, Magyarországról pedig Fráter Zoltán és Hegyi Lóránd csatlakozott a triászhoz. Az elnök az erdélyi származású Ágoston Vilmos lett. Felelős szerkesztők Petőcz András és Székely Ákos.

A 75. (1990/1.) szám *Beköszöntő*jében az alapító szerkesztők állást foglalnak a lap irányultságát és a posztmodernhez való viszonyát

[18] Nagy, *A Magyar Műhely 50 éve,* 3-4.

[19] Bujdosó Alpár ugyan csak az 1978-as Magyar Műhely-számtól lesz a folyóirat szerkesztője, de a Műhellyel való kapcsolata már a kezdetektől (1962) megvolt. Létrehozta a Magyar Műhely Munkaközösséget és 1975-től a hadersdorfi Műhely-találkozók főszervezője volt. A Bujdosó–Nagy–Papp szoros szerkesztői együttműködésre nemcsak a „központi bizottság" (Papp Tibor – Prágai Tamás, *A pálya mentén,* Napkút, Budapest, 2007, 150) elnevezést használták, de az 1970/80-as évek irodalomkritikája és irodalomtörténetírása mindig együtt értelmezte, értékelte a három életművet. (Lásd Sz. Molnár Szilvia, *Szavak visszavonulóban. Bujdosó Alpár intermediális művészete,* Ráció, Budapest, 2012, 136.) S „ahogy Bujdosó mester kitágította a Műhelyt Párizstól a Lajtáig, úgy L. Simon volt az, aki a »hazaérkezés« után végleg meggyökereztette a lapot Magyarországon" (Csillag István elektronikus leveléből, 2017. január 29.). Avantgárd irodalmi antológiát szerkeszt, nemzetközi vizuális költészeti tárlatokat nyit meg; működteti a Magyar Műhely Kiadót, megalapítja a kortárs avantgárd alkotók munkáit bemutató Magyar Műhely Galériát (lásd: a Függelékben L. Simon László pályaképét).

illetően: „A Magyar Műhely az *avantgárd* lapja. Az avantgárd nem stílusirányzat, hanem gondolkodásmód és magatartásforma. A »posztmodern« napjainkban a posztindusztriális kor katasztrófával fenyegetőző hittérítőinek ideológiája. […] A szociális »modernizáció« totalitárius, utópista változatai valóban csődöt mondtak. Az esztétikai modernitás azonban ma is érvényes célkitűzés, az avantgárdnak nincs miért szégyenkeznie. […] A megújuló Magyar Műhely továbbra is irodalom- és művészetközpontú. Célja, hogy megismertesse a hazai olvasókkal azokat a korszerű törekvéseket, elképzeléseket, amelyek napjaink művészetét, irodalmát jellemzik. Célja az is, hogy a legújabb filozófiai áramlatokat, művészet- és nyelvelméleti gondolatokat közelebb hozza a magyar kultúrához. Változatlanul magas színvonalú lapot akarunk szerkeszteni, ezért minden olyan írást szívesen fogadunk, amely korunkról szól a holnap emberéhez, igényesen, *avantgárd indulattal*."

Időközben a folyóirat szerkesztőbizottságában változások történtek: Petőcz a Magyar Műhely poétikai szemléletétől egyre jobban távolodni kezdett, s így 1992 márciusában Tóth Gábor lépett a helyére.[20] Viszont ő sem váltotta be az „ősszerkesztők" reményeit. A fiataloknak, az avantgárd területén jártasaknak vagy még tapasztalatlanoknak igazi vezetőre volt szükségük. Hiszen 1995-ben (lásd a 96. számot) új nemzedék fiatal és középkorú szerzői jelentek meg a folyóiratban: Balázs Áron, Bohár András, Székelyhidi Zsolt, Pető Tóth Károly, Kárpáti Zsolt, Kovács Zsolt, Nyírfalvi Károly, Tóth András György, Farkas Attila Márton, Szepessy Ákos, Szacsva y Pál, Séra Bálint, Vass Tibor, Zsubori Ervin stb.

Az ötödik periódus kezdetét az 1996. év jelzi. „A hazai viszonyok között egyre nehezebben birkóztunk meg az adminisztratív akadályokkal – emlékezik vissza erre az időre Papp Tibor. – Egyre nagyobb terhet jelentett kétlakiságunk, még Bujdosó Alpárnak is, aki Bécsből

[20] Lásd G. Komoróczy Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században,* Hét Krajcár, Budapest, 1996, 115, 121.

járt át. Úgy éreztük, a Műhely avantgardistaságára szüksége van a magyar irodalmi és kulturális életnek […] Éveken át kerestünk olyan, kimondottan tehetséges avantgárd, vagy az avantgárd irányában nyitott fiatal írókat, költőket, akikben találunk elegendő önzetlenséget, az irodalom iránti odaadást és kulturális hátteret." Ezt a tehetséget, sokoldalú személyiséget L. Simon Lászlóban látták meg, aki „csapattársaival", Kovács Zsolttal, Sőrés Zsolttal és a korábbi munkatársak közül Szombathy Bálinttal és Juhász R. Józseffel átvette a lapszerkesztést. S a művészeti ágakra és a különböző tudományokra kezdettől fogva nyitott orgánumban 1996-tól egyre több intermediális alkotás látott napvilágot. Olyan művek, amelyek a konvencionális irodalomból kiszorultak.[21]

A Magyar Műhely szerkesztése az új nemzedék számára is alkotói függetlenséget, kreatív műhelymunkát jelentett, s szintén vállalták „a magyar művészeti gondolkodásban perifériálisnak számító, újító szellemű művek bemutatását", viszont ők már nem csupán a modern irodalomra koncentráltak, hanem felkarolták az egyes művészeti ágak határterületein működő alkotókat is, így a média-, képző-, akció-, színház- és zeneművészetnek az avantgárd és a kísérletezés jegyében fogant műveit, dokumentumait is.[22]

A Magyar Műhely alapítótriászát és fiatalabb nemzedékét, így például L. Simon László, Sőrés Zsolt és Szombathy Bálint művészetét vizsgálva, az értelmező továbbgondolás horizontjait felvázolva kirajzolódhat előttünk egy irodalomtörténeti ív is. Bohár András a hatvanas évek derekától kezdve (Balaskó Jenő, Bálint István, Erdély Miklós, Fajó János, Galántai György, Gáyor Tibor, Hajas Tibor, Jovánovics György, Konok Tamás, Lakner László, Legéndy Péter, Mauer Dóra, Nádler István, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám, Tandori

[21] Így például találkozhatunk a folyóiratban performansz-dokumentációkkal, lejegyzett hangversekkel, vizuális költeményekkel (képversekkel, verbo-voko-vizuális poétikai művekkel, konkrét és lettrista alkotásokkal, plakátversekkel stb.).

[22] L. Simon László, *A Magyar Műhely helyzete és jelentősége az ezredfordulón,* Magyar Műhely 161. (2012/3.), 38.

Dezső, vagy akár Oravecz Imre avantgárd műveire gondolva) a hetvenes évek alkotóin át (Esterházy Péter, Kemenczky Judit, Péntek Imre, Szkárosi Endre) a következő évtizedek alkotóit (így a *Ver(s)-ziók,* a *Médium art,* illetve a *vizUállásjelentés antológia* szerzőit), s a vajdasági, a felvidéki, az erdélyi progresszió, valamint az európai szélrózsa minden irányában élő képviselőket megjelölve az irányzat történéseit, az ígéretes folyamatot jelzi.[23]

Papp Tibor-monográfiám és más kortárs szerzők alkotói sajátosságait vizsgáló tanulmányaim után az MM szerkesztését, gazdagítását továbbvivő L. Simon László életművével tárom fel a mesterek örökségét folytató, azt akár a hagyományos poétikai eszközökkel, illetve új alkotói sajátosságokkal is társító fiatalabb nemzedék alkotói attitűdjét. Ez az életmű ugyanis jelentősen hozzájárult az experimentális költészet újabb virágkorához, a kortárs avantgárd kiteljesedéséhez. Mint ahogy G. Komoróczy Emőke is írja: L. Simon Lászlónak „felmérhetetlenül fontos szerepe van az avantgárd hazai térnyerésében, szervezésében és elfogadtatásában".[24] Művei kulcsot adnak a költészeti irányok feltérképezésében, sajátosságainak feltárásához és megértéséhez is.

[23] Bohár, *Papp Tibor,* 117–118.

[24] G. Komoróczy Emőke, *A nyolcvanas évek (neo)avantgárdja irodalomtörténeti vetületben (Előzményei, szerves kapcsolata a XX. században végigvonuló avantgárddal),* Magyar Műhely 150. (2009/1.), 23.

II

Experimentális költészeti kategóriák

Vizuális költészet: műfaji tipológia

Bohár András az *Aktuális avantgárd: M. M.* című tanulmánykötetében az első magyar automatikus versgenerátort, a *Disztichon Alfá*t méltatva figyelmeztet bennünket arra, hogy „időszerű honi irodalmunknak is számba venni azokat az irányokat, amelyek […] gazdagítják a palettát".[25] Ilyen irányok az experimentális törekvésekhez tartozó vizuális költészeti alkotások. Viszont ezen belül is nem csupán az új utak, kezdeményezések kerülnek marginális területre az irodalomtörténet-írás vagy az esztétikai-elméleti megfontolások során, hanem ősi műfajok, így például a képversek is. S ha a kortárs irodalomkritika foglalkozik is a témával, az intermedialitás és egy adott művészeti ágon belül a műfaji besorolás számos kérdést vet fel, s ezek gyakran viszik tévútra az elemzőt.

A vizuális költészet tipológiájának felvázolásánál, az experimentális költészeti kategóriák csoportosításánál ugyanis azt tapasztalhatjuk, hogy a műfajok nemcsak érintkeznek egymással, de szétválaszthatatlanul egybe is kapcsolód(hat)nak, és intermediális jellegzetességeket hordozhatnak. Így akár egy képzőművész alkotását is besorolhatjuk a vizuális költemények irodalmi kategóriájába, ugyanakkor egy költő alkotása is lehet csupán képzőművészeti fogalmakkal körülírható mű. Például 1976-ban Galántai György grafikusművész előbb alkotott művészbélyeget, mint ahogy értesült volna e műfaj létezéséről. Ladik Katalin egyik bélyegterve pedig egy minden szöveget mellőző groteszk női arc, fotó. W. T. J. Mitchell szerint „a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása" nem érhető el. A nyelv ugyanis mindig belép a képbe, még akkor is, ha „látszólag hiányzik

[25] Bohár András, *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*, Ráció, Budapest, 2002, 189.

belőle", s ugyanígy „a diskurzusnak megfelelő vizuális reprezentációt sem kell importálni".[26] Szkárosi Endre ezért is óvja az irodalom- és művészetkritikai gyakorlatot attól az „elviekben nehezen védhető munkamegosztási" szemlélettől, amely aszerint értékeli a művet, hogy alkotóját melyik művészetkritikai terület tartja nyilván.[27]

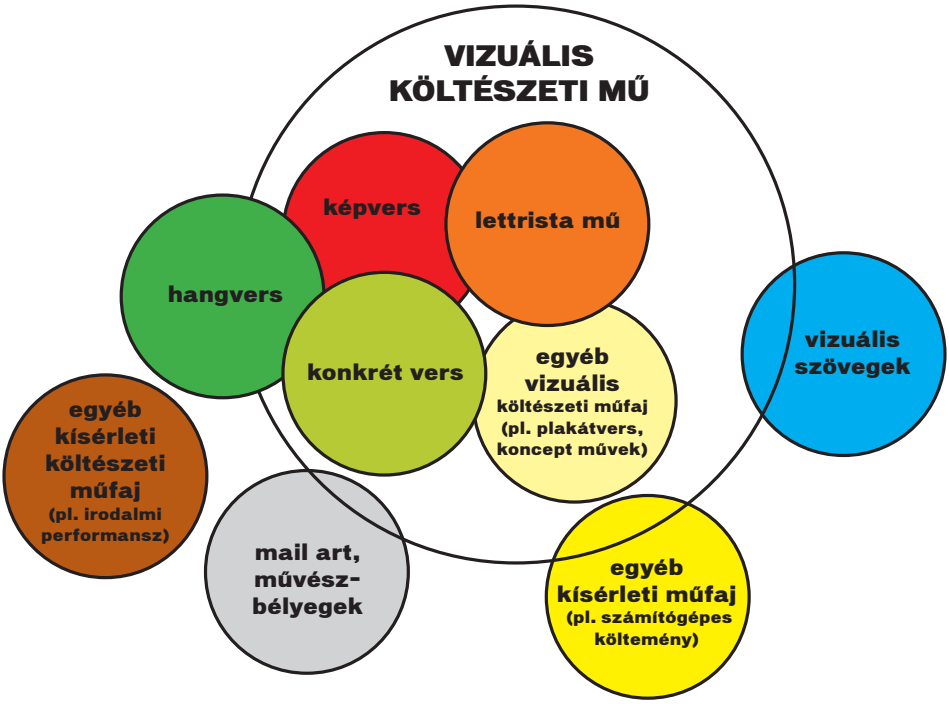
De nemcsak egy művészeti ághoz való besorolás jelenthet gondot, hanem egy adott művészeten belül a műfaj kérdése is. A vizuális irodalom műveinek behatárolásánál például a szakirodalomban gyakran egymásnak ellentmondó meghatározásokkal találkozunk. Már az elnevezésekben is teljes a zűrzavar: szinonim fogalomként használják ugyanis a képvers, vizuális költemény, kalligramm(a), vizuális szöveg, képszöveg stb. kifejezéseket. Az avantgárd irodalomelmélet teoretikus megalapozásnál pedig nemcsak itthon, de nemzetközi szinten is a konkrét költészet és a vizuális költészet hierarchikus rendjének viszonylagossága figyelhető meg. Klaus Peter Dencker is, az egyik legjelentősebb német képvers-antológia szerkesztője a konkrét és a vizuális költészet közötti különbségről beszél,[28] miközben a vizuális költészet egyik alfaja a konkrét vers. A terminus technicusok használatának zűrzavarában L. Simon László műfaji struktúrája

[26] Lásd a reprezentált tárgyakat, helyeket, metaforákat, narratív látványt, tipográfiát stb. Varga Tünde, *Képszövegek. W. J. Thomas Mitchell, Picture Theory = Történelem, kultúra, medialitás,* szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter, Balassi, Budapest, 2003, 203, 208.

[27] „Cage esetében ez ahhoz vezetne, hogy a mezosztichonok zeneművek; Schwitters viszont egyáltalán nem volt zenész: őt még leginkább a művészettörténet tartja számon, az *Ursonatét* azonban nehéz volna akár csak képversnek tekinteni is". Szkárosi Endre, *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből,* Magyar Műhely, Budapest, 2006, 69.

[28] Klaus Peter Dencker, *Vizuális költészet – mi az? = Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv,* szerk. Martos Gábor, Patriot, Sopron, 1995, 32. Ugyanez a kettéválasztás regisztrálható Bónus Tibor *Kijátszott kontextusok* című tanulmányának „a konkrét, lettrizmus vagy a vizuális költészet" felsorolásában (Bónus Tibor, *Kijátszott kontextusok* = Uő., *Garaczi László,* Kalligram, Pozsony, 2002, 17). Bányai János a képvers műfaji behatárolásánál már szabad választást enged az olvasónak: „A képvers a vizuális *vagy* konkrét költészet legelterjedtebb műfaja" (Bányai János, *Diszkontinuitás és versbeszéd = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből,* szerk. Deréky Pál – Müllner András, Ráció, Budapest, 2004, 65 – az én kiemelésem). De ezt is értelmezhetjük akár a fogalmak szinonim összekapcsolásaként is.

nyújt biztos fogódzót. A *Konkrét költészet – konkrét vers* című tanulmányában az experimentális költészeti kategóriákat csoportosítja, a fogalmakat tisztázza. A vizuális költészet tehát átfogó, nem pedig alárendelt kategória: alfajai a képvers, a konkrét vers és a lettrista mű. E két utóbbival teremt kapcsolatot a nyomdászattal, a nyomdatechnológiai újításokkal összefüggő múlt század eleji tipogramma (vagy más néven tipográfiai költészet), illetve a konkrét költészet egyik ágához sorolhatjuk a mértani ábrák torzítását, csonkítását és az írásjelek redukcióját megvalósító topológiai költészetet. De a vizuális költészet kategóriába tartoznak az egyéb vizuális költészeti műfajok is, mint például a plakátvers, a térversképek vagy térképversek, a művészkönyvek és a koncept művek.



1. Experimentális költészeti kategóriák

A hangversek, a vizuális szövegek és a számítógéppel generált költemények már más experimentális műfaji kategóriákkal is érintkeznek. S teljesen különálló csoport az egyéb kísérleti költészeti műfaj, mint például az irodalmi performansz.[29] Viszont az akciókölteszet többi válfaját is megemlíthetjük: így a happeninget, az akcionizmust, a testművészetet (body art). Ide iktatnám be – az egyéb kísérleti költészeti műfajt összekapcsolva a vizuális költészeti kategóriával – a mail artot (eredetileg correspodence art), a magyar terminológiában küldeményművészetként emlegetett és a postai szolgáltatásra épülő művészkommunikációs jelenséget, valamint a művészbélyegek (artists' stamp) műfaját.

A vizuális költészeti kategóriában született új utakkal, s remélhetőleg majd más életműveket is meghatározó kezdeményezésekkel, műfajokkal találkozunk L. Simon László költészetében. Ő az az alkotó, akinek műveibe több irányzat és műfaj kifejezésmódjának jegyei is beépülnek, és az intermedialitás is meghatározó a művészetében. Életművében jelen vannak a lakonizmus és redukcionizmus technikáját, kifejezésmódját gyakran megjelenítő lineáris versek, szürreális grafikák és prózaversek, dominánsak a vizuális költészeti alkotások, mint például a képversek (tölcsér és lemezjátszótű képi alakzatába tördelt verssorok), konkrét költészeti alkotások, lettrista vizuális kompozíciók, koncept művek, objektek egymásba és egymásra íródásának folyamata, a japán hajtás kötészeti technikáját

[29] Egyéb kísérleti költészeti műfaj (ami nem érintkezik a vizuális költészeti mű kategóriájával) az irodalmi performansz. Viszont a műfaji csoportosítás óta már születtek olyan performanszok, amelyekben megjelennek a vizuális költészet elemei is. Sőt korábban is találkoztunk ilyen előadásokkal: Hegedűs Mária performanszaiban szinte állandóan jelen vannak a vizuális költészeti jegyek. Például az *„…évek óta tart ez a nyár"* című kiállításának beavató programjaként Hegedűs 56 versből álló művét *Erika* írógéppel gépelte föl egy egészségügyi rugalmas pólyára. Performansz keretében ezt olykor tanítványa vagy fia fejére tekerte, múmiát készítve belőlük. A tekercsek fölrakása közben varázsigeként, mantraként mormolta a saját szövegeit. Majd a tekercset lassanként letekerte, ollóval szétvágta és szétosztotta a közönségnek. Némely esetben tanítványa lábát is betekerte, mondván: így készül a versláb. Hegedűs Mária, *„…évek óta tart ez a nyár"*, Kazincbarcika, 1976, Budapest, 1977, Palaiseau, 1978, Budapest, Eger, Szendrő, 1979.

megvalósító művészkönyvek, egyéb könyvművek, anyagszerű geometrikus kompozíciók, a képzőművész grafikájával szerves egységet alkotó versszövegek, az emberiségköltemény műfaját kiteljesítő, megújító alkotás, valamint hagyomány és progresszió szimbiózisát megvalósító életprogramjában jelen vannak a borítótervek, kötettervezések, esszék, tanulmányok és kritikák is. Ezek mind az aktuális avantgárd megjelenítői, a kortárs életmű-horizont gazdagítói.

A vizuális és lineáris költemények L. Simon László életművében

1. Visszavonhatatlanul: „most itt / innentől”

1.1. Az életmű nyitókötete

Egy alkotó életművének megértéséhez, kép- és motívumvilágának feltérképezéséhez az előre- és visszaható érvényű interpretáció egyaránt szükséges. A későbbi kötetek levezethetők az előzőekből (és fordítva), az először megjelenő és a köteteken végigvonuló motívumok pedig egyre dialogikusabbá válnak, és sokszor a megértésük feltétele az első előfordulásuk, a születésük mélyreható ismerete. Az L. Simon László költészetét megnyitó *(visszavonhatatlanul…)* című kötetben (1996) megjelenő alkotói sajátosságok, a jelenlévő motívumok szintén végigvonulnak az eddigi költői életművön. A kötet annak az új nemzedéknek az alkotóművészetéhez tartozik, akik a Vajda Péter-, Kassák Lajos-, Füst Milán-irányvonalat is követve a szabadversformák lehetőségeit kibontakoztatják, gazdagon bemutatják.

Az 1996-ban megjelent könyv a *japán hajtás* különleges kötészeti technikájával készült:[30] a visszahajtott íveknél csak fejben és lábban megvágott papír a vágási oldalnál érintetlen maradt, a szövegek a visszahajtott ívek külső részein találhatók, a belső lapok pedig üresek.[31] A kötet különlegessége még, hogy a tervezésén és tördelésén túl

[30] A költő a tizedik köteténél, a 2008-as ünnepi könyvhétre megjelenő *Japán hajtás*nál – mint ahogy a cím is jelzi – ugyanezt a kötészeti technikát alkalmazta. Viszont már lényeges, üzenetközvetítő különbséggel. A visszahajtott ívek miatt üresen maradt oldalakat ugyanis innovatív módon felhasználta: képeket, a saját készítésű fotóit láthatjuk felsejleni a szövegek alatt, illetve teljes élességgel, ha benézünk az oldalak mögé. (Lásd a jelen kötet 191–192. oldalát.)

[31] Az eredeti japán eljárás *(fukuro-toi)* szerint a szöveget és az illusztrációt fadúcos nyomással vitték a papírra. A visszahajtással időt takarítottak meg, hiszen nem kellett megfordí-

az illusztrációkat és a borítót is maga a szerző készítette, *A beszéd…* és a *levegő…* kezdetű verseket egy-egy performanszba beépítette, s a kötet megjelenése előtt a marseille-i CIPM-ben (Centre International de Poésie Marseille) és a párizsi Magyar Intézetben előadta. A kötet komputergrafikáit pedig a performanszok előadásán készült fotókból alkotta meg.

Az életművet megnyitó vers *(a kéz a kéz sikere…)* a különböző érzékterületeknek, a vizualitást, verbalitást és taktilitást biztosító organikus szerveknek a megjelölésével, az egyik médiumnak a másikkal való összekapcsolásával fejezi ki a gondolat „tárgyiasítását": „a kéz a kéz sikere / a szem a fül / és a kéz sikere / a kéz nélkül / a kéz sikere / az a gondolat / amit csak befele / befele lehet". A felütés már jelzi a többi verset is szervező, felépítő szövegalkotási sajátosságokat: a központozás elhagyását, szavak, szókapcsolatok ismétlését vagy variálását, melynek során az értelmi vagy kontextuális azonosság következtében a denotatív síkról a konnotatív tartományba lép át az adott szóváltozat, s destruálódott mondatok, széttöredeztetett gondolatok mozaikkockái jelennek meg.

A kötőszók és vonatkozó névmások is új funkciókkal felruházva szerepelnek a kötetben. A magyar szófaji rendszerben a kötőszóknak nincs mondatrészi szerepük, általában hangsúlytalan pozícióban állnak, s olyan szemantikai és szintaktikai kapcsolóelemek a mondatban, amelyek logikai tartalmakat és modális jelentésárnyalatot is hordozhatnak. A kötőszói szerepű vonatkozó névmások pedig bár mondatrészértékűek is lehetnek, ezek sem állhatnak meg önmagukban, mondatértékű szófajként. Ezek a grammatikai megállapítások viszont nem érvényesek a *(visszavonhatatlanul…)* című kötet egészére. A jelölés konvencióinak felszámolásával ugyanis a kötőszók és a vonatkozó névmások eredeti funkciójukból kilépve önállóak lesznek,

tani az ívet, s megvárni az első nyomat száradását. Ezután a félbehajtott íveket lefűzték, így jöttek létre a kettévágatlan üres felületek, tasakok az oldalak között. Mindez albumszerűvé teszi a könyvet. Lásd http://totaliber.blog.hu/2013/02/06/japan_hajtas.

hangsúlyossá válnak, s nem csupán a kapcsolóelem funkcióját töltik be, hanem elszakíthatók lesznek az általuk összekötött nyelvi egységektől, s a szavak, mondatrészek, tagmondatok, szövegmondatok helyére lépnek, hasonlóan a *torzó* alkotói programjához: „amiből letört / az törötten / és csonkán / egész: / a lehetőségek / tára // csak a teljesség / láttán / támad / hiányérzetem”.[32]

Mindez a hermeneutikának szerves szerkezetű, rész–egész kölcsönös függőségi viszonya helyett az avantgárd alkotásmódra jellemző szervetlen módon épülő struktúrát jelenti: azaz a jelentéstömbök fragmentálását, majd az alkotói intenció szerint újabb jelentésekkel való felruházását. Versszakról versszakra így fogynak el, tűnnek el a szavak, s maradnak meg teljes jelentéskörrel a vonatkozó névmások (és verszáró elemként belépve a „dehogy” módosítószó) az *útjelző* című versben is:

akkor, amikor vártam.
ahogy vártam, várakoztam.
várni kezdtem a végét.

akkor, amikor.
vártam, várakoztam, ahogy.
a végét kezdtem.

amikor arra vártam.
ahogy.
kezdtem várni.

[32] Ez az alkotói program alakot, testet ölt a *torz-ó* című lettrista műben. A verscím értelmi tagolása (torzó ~ torz-ó) a *(visszavonhatatlanul…)* kötetben megjelenő lineáris verset összekapcsolja a *vizUállásjelentés* című avantgárd irodalmi antológiában (Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1995, 67) és a *met AMorf ózis*ban (Orpheusz, Budapest, 2000, 16–17) is megjelenő vizuális költeménnyel. Akár ok-okozat összefüggésbe is állíthatnánk a két művet. Az „ó” graféma önálló megjelenítése és eltorzítása valóban az „egész” reprezentálása: a lettrista alkotás a betű művészi, esztétikai erejét képes feltárni a megcsonkításban. Ugyanez az alkotói intenció határozza meg az *Egy paradigma lehetséges részlete* című kötet betűkompozícióit is.

amikor.
ahogy.
dehogy.

Semmi sem bizonyos, minden csak egy kép, egy hasonlat kivetülése. Így gondolnánk. Viszont a világunkat és identitásunkat nemcsak a bennünket körülvevő képek képezik le és alakítják, ahogy W. J. T. Mitchell is levezette a picture theory kapcsán, hanem a bennünk megszülető képek, a mentális és verbális képmások, hasonlatosságok is hozzájárulnak ehhez. S így az imaginárius nem immateriális entitás lesz immár, hanem a valódi kép reprezentánsa.[33]

Wolfgang Iser a reális–fiktív–imaginárius hármasában szintén a fikcionalitás aktusairól beszél, azaz a szöveg lehetséges környezeteinek (a valóságnak, más szövegeknek) az olvasó által történő átalakításairól. A fikciót mindig a kitaláltság, a „mintha" tudata kíséri.[34] Ezért az imaginárius átélhető úgy is, mint ennek a kitaláltnak a feloldása. A „mintha" elem az új realitásként alakot és célt nyert imináriusnak irreális összetevője. S ez az újszerű realitás képes azt a látszatot kelteni, mintha nem kitalált lenne, hanem valami régről ismert, elfelejtett, elnyomott valóság, aminek újrafelismerésére most lehetőség nyílt. A *mintha széttett lábbal* és *az arcom* című versekben is az új realitás irreális összetevője, a „mintha" kötőszó válik dominánssá úgy, hogy a lírai én egy imaginatív képsort hoz létre az imaginációs „mintha"-eljárás során: „mintha magamat / nézném / a tükörben / a tükör mögött / mintha egy repedés lennék / én is / magamon / magamban / mintha egy apró / szilánk lennék / a tükörből / belőled / magamból / törés / repedés" *(mintha széttett lábbal).*

[33] Wittgenstein is demisztifikálja a mentális képet, s az eljárása során a mentális és fizikai kép ugyanabba a kategóriába kerül: „A színek, alakok, hangok stb., stb. mentális képeit, amelyek szerepet játszanak a kommunikációban, a nyelv segítségével ugyanabba a kategóriába soroljuk, mint a valóban látott színfoltokat, hallott hangokat." W. J. Thomas Mitchell, *Mi a kép? = Kép, fenomén, valóság,* szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 344.

[34] Lásd Wolfgang Iser, *A fikcionális aktusai = Az irodalom elméletei,* IV., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 52, 70.

Mint az álomban, ahol a „szimbolikus aktivitás”[35] lerombolja a valóság és az imagináció egyszerű dualizmusát, úgy válik maga az ember (az alkotó és a befogadó) a képek forrásává, eredetévé és helyévé, miközben egy belső vita hangja is megjelenítődik az énnek az önmagával folytatott párbeszédében, vagy – Martin Buber kifejezésével élve – az én és az *a priori* te dialógusában. S továbbírva az imaginációs „mintha”-eljárást: *mintha* a megkettőzött én állást szeretne foglalni, a kérdéseire választ, bizonyosságot kapni, s ezt úgy éli meg, *mintha* szemben állna önmagával, *mintha* tükörben nézné a törést, a repedést, az apró szilánkot, *mintha* külső szemlélőként figyelné önmagát. Ez a „hang” pedig a személyben lévő „*te*” tanácsadó és bíró hangja, ami útbaigazít, megmondja, mi helyes és mi nem, mit kell cselekedni és mit kell elkerülni. A tükör-metafora ezért is szerepel gyakran a lelkiismeret tükreként, illetve a személyiségjegyek feltárásának poétikai eszközeként az egész modern irodalomban.

A bölcselők is mindig fontos feladatnak tekintették, hogy egyéni lelkiismeretük tükrében megvizsgálják cselekedeteiket: az adott helyzetben jól vagy rosszul döntöttek-e. Elgondolkoztak azon, hogy hol követtek el hibát vagy mulasztást, s mit kell tenniük ahhoz, hogy legközelebb elkerüljék ugyanazt a vétket. Püthagorasz például előírta a tanítványainak, hogy naponta kérdezzék meg önmaguktól: „Mit tettem? Miért tettem? Megtettem-e mindazt, amit tennem kellett volna?” Nem véletlen, hogy ők érték el a legnagyobb eredményeket a tudományok különböző területein. Az önvizsgálat és az ebből fakadó önismeret következménye az önnevelés, az önfegyelem: gyakorlásával alakíthatjuk, formálhatjuk, tökéletesíthetjük jellemünket. A lelkiismeretnek ezt a szívbe írt, spontán működését ragadja meg az *önvizsgálat* című vers is:

[35] Hans Belting, *Kép-antropológia,* ford. Kelemen Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 82.

vannak pillanataim
vannak olyan pillanataim
mikor
megállok
körbenézek
és megállapítom
mert megállapíthatom
hogy egészen jól van ez így

Ez a megelégedés önvizsgálata lenne így, a jellemformálás gátja. Viszont az önkritikus ikervers, az *önirónia* ugyanezekkel a versszorokkal helyreállítja az egyensúlyt: a címváltozás jelzi, hogy a cselekedet helytelen mérlegelésének, megítélésének belátása jelentheti az utat a helyes önismeret és önnevelés felé. S a verstest megismétlésével, a szomszéd oldalon a változatlan közléssel rá is kényszeríti a befogadót erre az önkritikára. Ugyanannak a cselekedetnek az objektív megítélése tehát az alázat függvénye: csak akkor vagyunk képesek jellemünk formálására, ha kritikusak vagyunk, s nem mentegetjük magunkat, a tetteinket. A gőgös magatartás ugyanis akadálya a helyes önkép kialakulásának.

Ez az őszinte önvizsgálat, a teljes lelki feltárulkozás az *amennyiben lehetséges* című versben a fizikai és lelki lemeztelenedés attribútumává válik, az énnek az önmagára irányuló aktusává: „üres és / kopott és / mezítelen / vagyok / én vagyok / mindig én vagyok / a játék / és a játékos". A lelkiismeretvizsgálat az értelem munkája, egy alapvetően magányos tevékenység: egy befelé forduló, az erkölcsi cselekvés belső törvénye szerint a tettek fölött ítéletet mondó intellektuális-morális cselekvés. Ez az önvizsgálat a versben tárgyiasul, a vágy, a hiány feloldásaként, nem generatív tettként önmagára irányul, s megkettőzve az ént elmagányosítja azt. Az *amennyiben lehetséges* „önvizsgálata" végére viszont a lírai én elutasítja ezt az egyre inkább elhatalmasodó társtalanságot, „játékot":

[…]
amennyiben
egyedül
amennyiben
teljesen egyedül
amennyiben lehetséges
teljesen egyedül
akkor én
akkor én nem

A lélek és a test lemeztelenítésével szinkronban lévő szikár, tömör versmondatok, az ismétlődés, a hiányos szerkezet egy egészen sajátos költői kifejezésmódot teremt, amelyben megjelenik magáról a nyelvről való beszéd, „a nyelv hegyéig meghosszabbított gondolat / gondolkodás” *(a beszéd…)* is. A megsebzett, meglőtt madár és a törött kezű festő képe érzékelteti a testet fedő sebeket, „a beszéddel való küszködés” alkotói kényszerét, az *elmondani a kimondhatatlant* váteszi feladatát: „hogy megfoghatóvá / kitapinthatóvá tegyünk fontos részleteket / melyek a nyelv / és a gondolkodás / lényeges elemei” *(a levegő…).* Az elakadó beszéd viszont a nyelv elégtelen voltáról, a megragadás lehetetlenségéről tanúskodik. A nyelv birtokolhatóságának vágyában így jelenik meg a birtokolhatatlanság nyelvi tapasztalata, az a cselekvési kényszer (s egyben félelem is), amely a beszéd és az elnémulás, a hallgatás retorikai kettősségét próbálja feloldani:

és ha nem nem merem nem teszem
bár holnap elkezdem el kell
kezdenem
újra újra kell versemet
kezdenem
de semmi sem
semmi sincs

semmi sincs belőlem
csont maradt
csont lettem
lehettem
(tétova óda)

L. Simon László *a beszéd…* kezdetű vershez konstruált performansza során úgy adta elő a szöveget, hogy az egész testét sebtapaszok borították. Még a nyelvét is. Emiatt nem tudott rendesen artikulálni és kommunikálni. Tehát „nemcsak a nyelv, hanem a beszélt nyelv, az írott szöveg előadása is sérült, erősen korlátozva az érthetőséget. A beszéddel való küszködés nem csupán az én konkrét előadásmódomra utalt – vallja a performer-költő –, hanem azokra, akik fogyatékkal élve nem tudják teljes értékűen kifejezni önmagukat, de görcsösen erőlködnek, hogy leküzdjék a leküzdhetetlent." Ezt a kiszolgáltatott helyzetet jeleníti meg a számítógéppel manipulált performansz-fotó is: a szerző ül, olvassa a művét, viszont a sebtapaszokkal teli testet ábrázoló kép erőteljes megcsonkolásával, torzításával szinte felismerhetetlenné teszi önmagát. „A megértés itt sem lehet teljes."[36]

Az individuum megragadásának és kimondásának lehetetlensége írja tovább a Radnóti-sorokat is („holnap az egészet újra kezdem, / mert annyit érek én, amennyit ér a szó / versemben s mert ez addig izgat engem, / míg csont marad belőlem s néhány hajcsomó"), jelezve, hogy a „nyelv az élet határhelyzeteiben áll a legkevésbé rendelkezésünkre, ott ítél a leginkább hallgatásra, dadogásra".[37] Az élet és a nyelv egymásra vonatkozásának határhelyzetét megtapasztaló alkotókhoz hasonlóan jut el kifejezésmódjában L. Simon László is egyre dominánsabban jelenlévő lakonizmussal és redukcionizmus-

[36] A bekezdésbeli idézetek L. Simon László kéziratos feljegyzéséből származnak. („A performansz is a test és ember azonosítására épül, nem tud/akar lemondani egy bizonyos szubsztancializmusról" – figyelmeztet lektori véleményében Bednanics Gábor.)

[37] Orbán Gyöngyi, *Ugyanúgy, mint eddig. A hermeneutika helye az irodalomtanításban*, Elektronikus Könyv és Nevelés 2009/1., www.tanszertar.hu/eken/2009_01/ogy_0901.htm

sal a csend misztériumához, ahhoz a teremtő aktushoz, amikor már nem is a gondolkodás folyamata tárul fel a sorokban, hanem egyfajta definíció, kinyilatkoztatás. Mint ahogy Pilinszkynél is a *Szálkák* (1972) című kötettől kezdve megfigyelhetjük a versmagra redukált közlést, a „csönd” hitvallásának kinyilatkoztatását. Azt a létállapotot, amely nemcsak lírájában van jelen, de esszéiben, nyilatkozataiban, naplójegyzeteiben is gyakran vall az elnémulás, a hallgatás fontosságáról: „Ha megkérdeznék, mi az én költői nyelvem, igazság szerint azt kellene válaszolnom: valamiféle nyelvnélküliség, valamiféle nyelvi szegénység […] A művészetben a süketek hallanak, a vakok látnak, a bénák járnak, minden fogyatékosság teremtő és magasrendű erővé válhat” – mondta magáról Pilinszky János.[38] A magyar irodalomban a líra mellett a prózai művekben is érvényesül a szavak vízözönéből kimentett gondolat: „Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele” – írja Ottlik Géza az *Iskola a határon* című regényében.[39]

A „nyelv és a gondolkodás lényeges elemei”, a kitapintható, megfogható részletek és „kapcsolódási pontok” sokszor csupán „foltok”, „ősi titokzatos fekete lyukak”. Ezért vallja L. Simon László is az elhallgatás poétikáját. S költői eljárásának nóvuma, hogy mindezt vendégszöveg-technikával és a korábban keletkezett művek motivikus elemeinek spontán kölcsönzésével a végletekig tudja feszíteni: a lírai én a „Hallod-e, csont, a csöndet?” József Attila-i kérdésének dezantropomorfizálódott költői képével határozza meg léthelyzetét, vonja ki magát a verstérből. Így a beszélő jelen-nem-létének, megszűnésének nyelvi alakzata retorikai paradoxonként kioltja a beszéd lehetőségét, ezáltal az individuum közvetíthetőségét is. A versszöveg retorikai énjének kettősségét a megszűnés („csont lettem”) és a halott énnek való arckölcsönzés, a hang folyamatos jelenléte, dekonstruálása jelzi. Ezt

[38] *Látogatóban* [Lengyel Péter és Pilinszky János beszélgetése] = *Beszélgetések Pilinszky Jánossal,* szerk. Török Endre, Magvető, Budapest, 1983, 36.

[39] L. Simon László költészetének ilyen jellegű poétikai eljárásaiban a későmodernség megoldásai is felismerhetők (Bednanics Gábor lektori véleményéből).

a paradoxikus kettőséget viszont lebegtetni is tudja az én jelenlétének egyik megvalósulási (korábbi) reprezentációjával: „csont […] lehettem".

A nyelvileg reduktív dimenzióváltás előjeleiként is olvashatjuk ezeket a sorokat. Olyan szemiotikai és hermeneutikai kijelentéseknek, amelyekből majd produktív mozzanatok nyílnak. Később így válik majd L. Simon költészetében „a beszéd fixációjától eloldott betű"[40] vizuális energiákat előléptető jellé, olyan experimentális alkotói sajátossággá, amely tipográfiailag, esztétikailag, ikonográfiailag és ikonológiailag „beláthatatlan dolgokra" lesz képes,[41] s új műfajokat létrehozó, megalkotó teremtő erővé válik.

Az ontológiai felvetések, valamint a nyelv és gondolkodás egymásra vonatkozásának vizsgálata, a nyelvi elemek lemeztelenítése mellett a sorok, gondolatok széttöredezettségének vizuális reprezentációjával a groteszk esztétikai minősége is megjelenik a kötetben. Az *(azt)* című hétsorosban a hangképzés mechanizmusából felépített költői képpel, az illabiális magánhangzókat ejtő ajakmozgással nemcsak a boldog mosoly hiányát kifogásolja a másik személynél, de gúnyos, egyben humoros-játékos kritika is a vers: az „é" és „í" kiejtett hangja megmutatja a szigorúan eltitkoltat – „kilátszott / mind a két fogsorod". A tematikai csattanóval és bravúros esztétikai fordulattal befejezett alkotások mintapéldája az *5 tétel* is, amely egy szürreális, lírai miliőből a záró részben váratlanul banalitásba fordul az „– Eszter – mondtam –, gyere ki a kádból!" felszólító módú mondatszerkezettel. Hasonló avantgárd alkotói sajátossággal zárul a kötet: *Az időjárás* immár pontos meteorológiai terminus technicusokból felépülő grammatikai-logikai struktúrája a légkör fizikai állapotának tényezőit pontosan megjelenítve, számba véve a felsorolás záró elemeként „a mi kerti locsolónk"-at tünteti fel.[42]

[40] Sándor Katalin, *Hová „olvasni" Géczi János képszövegeit? = Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből,* szerk. Pethő Ágnes, Scientia, Kolozsvár, 2002, 213.

[41] Hártó Gábor, *A grafikai mozzanat a szövegben,* Literatura 1995/2., 209.

[42] Hasonló eszközzel Örkény István is élt néhány egypercesében. Lásd például: *Leltár, Egy gonddal kevesebb.*

Ady költői pozícióját vizsgálva Szkárosi Endre mutatott rá arra, hogy már a radikális szimbolizmus és a történeti avantgárd igénye, törekvése is az volt, hogy a művészeti ágak és műfajok meghaladják saját kialakult nyelvrendszerüket és működésmódjukat.[43] Ennek ellenére a formanyelvi avantgárddal szemben később mégsem jött létre az organikus szemlélet, s torz kritikai megnyilatkozások születtek s születnek, hiszen vagy nem tudják megközelíteni az esztétikai közmegegyezéstől radikálisan eltérő műveket, s ezért hallgatnak róluk, vagy felületes, az irodalom intézményrendszere által meghatározott sablonos struktúrák, normatív kritikai szempontok felhasználásával egy inadekvát művészi nyelvhasználatot határoznak meg az alkotások lehetséges értelmezési horizontjaként.

Pedig az organikus avantgárd esztézis a világ érzékelésének, megragadásának radikális módja és annak sajátos művészi leképezése.[44] S mindez L. Simon László első verseskötetében már jelen van. Nemcsak az *5 tétel* és *Az időjárás* szétfeszített nyelvi-logikai struktúrájában, a szövegegység értelmi, ok-okozati összefűzöttségének felbontásában és a köteten belül az egymással is párbeszédben lévő műstruktúrákban, de azokban a művekben is, amelyekben a verssorok prózaformára jellemző hosszú, margótól margóig terjedő hullámzásai jelzik az alkotások avantgárd prózavers-felépítettségét. S ennek az összetett lírai beszédmódnak, a „most itt / innentől” induló és kiteljesülő alkotói gesztusnak az adekvát feltárásához már elégtelennek bizonyul a hagyományos irodalomkritikai megközelítés, a tradicionális terminusok, fogalmi apparátusok használata, sőt tévútra visz a fenomenológiai és a sablonoktól terhes kritikai hozzáállás. Az új forma, nyelv, szerkezet és az életműben egyre dominánsabban jelenlévő dimenzionális kiterjedés és kiteljesedés, a műfajteremtő költői gesztus csak egy új elméleti, esztétikai reflexivitással írható le.

43 Szkárosi Endre, *Mi az, hogy avantgárd*, 84.
44 *Uo.*

1.2. A cselekvő várakozás imája – a (csak a csönd...) című prózaversről

A különféle textusok egymásra, egymásba játszása, a művekből való átvétel alkotói gesztusa, a „dialogikus utalástechnika”[45] már a modernség előtti időszakban is jelen volt integratív (azaz a szövegek elkülönítésének recepciós szabálya nélküli) jelleggel. Az úgynevezett identitáselvű szövegfelfogás modellje pedig a romantika és a modernség történeti paradigmáját hatja át. Erre a mindig is jelen lévő poétikai-retorikai jelenségre 1969-ben Julia Kristeva intertextualitás-meghatározása irányítja a figyelmet, s a „fordulatot” Roland Barthes és Michael Riffaterre ahhoz a paradigmaváltáshoz köti, amely a szerző–szöveg viszonya helyett az olvasó–szöveg viszonyára koncentrál.[46] Ez a transzformáló, viszonylagosító intertextualitás viszont alapvetően avantgárd jegy, még ha ezt a posztmodern – az intertextuális megoldások végtelenítési törekvéseivel[47] – meg is próbálja magának kisajátítani.

Az intertextualitás magyar elnevezése, a szakirodalom által gyakran használt „vendégszöveg” pedig Papp Tibortól származik. Az elnevezésre Bárczi Gézánál talált rá *A magyar nyelv története* című egyetemi tankönyvben. A nyelvész a latin nyelvű szövegekbe beékelődő, kisebb-nagyobb terjedelmű szövegemlékeinkre használta a „vendégszöveg” kifejezést.[48] Innen került át a fogalom – Papp Tibor felfedezésével és közvetítésével – a nyelvészet világából az irodalomba.

45 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Hagyomány és kontextus,* Universitas, Budapest, 1998, 50.

46 *Uo.,* 8–9, 56.

47 Wernitzer Julianna *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* című könyvében (Jelenkor, Pécs, 1994) az avantgárd és a posztmodern intertextuális eljárásainak különbségét éppen ebben jelöli meg: míg az avantgárd „az egész addigi interdiszkurzusból próbált kilépni” (nevezetesen a klasszikus modernségnek a saját autonómiájukat megőrző szövegek közti párbeszédtechnikájából), a posztmodern már „belátja az intertextusból való kilépés lehetetlenségét és végteleníti az intertextuális technikákat” (*Uo.,* 15).

48 Bárczi Géza – Benkő Loránd – Berrár Jolán, *A magyar nyelv története* [1967], Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002, 43.

A *(visszavonhatatlanul…)* című kötetben a Radnóti Miklós-, Csáth Géza- és Kosztolányi-allúziók is *(tétova óda; Csáth Géza: Napló 1912–1913; önvizsgálat; önirónia)* a szövegek egymással való érintkezésének avantgárd poétikai technikáját jelzik. Az olvasásnál ugyanis hangok, jelek, vendégszöveg-foszlányok keltik fel a figyelmünket, viszont már nem ezek identifikálása a fontos, hanem az azonosítás elvi és gyakorlati lehetetlensége között a játéknak az élvezete. Az azonosítást ugyanis meggátolja, hogy már eleve a régi és az új szövegösszefüggés köztes helyzetében olvasunk. Ezek a reminiszcenciák a *(visszavonhatatlanul…)* kötetben az új versbeszéd egyik távolságtartó alakzatának, az iróniának a reprezentánsai. A szövegbeli utalások, rájátszások mellett a különféle textusok párbeszéde, egymásra, egymásba játszása, a művekből való átvétel, az intertextualitás poétikai-retorikai eljárását jelzik.

A *(csak a csönd…)* kezdetű szabadversnek egy egész kötetoldalt betöltő, margótól margóig építkező gondolatvezetését is ez az alkotásmód, a vendégszöveg-technika sajátos alkalmazása jellemzi. A Miatyánk visszatérő szövegfoszlány-variánsai például áthatják az egész költeményt. A töredékhatás mellett viszont a teljes ima szövege is felsejlik a versben, ugyanis nem törik meg a Miatyánk linearitása, csak szétszabdalva, a horgászó, a halat váró lírai én szavai közé ékelődik be. A kötött szövegű és a kötetlen, spontán fohásznak, valamint a tett, az élet imádságának egymásba fonódása az imádkozás eszközeinek, formáinak egyenrangúságát és a *hogyan*nak (a szív bőségének, őszinteségének) fontosságát is jelzi. A Miatyánk jelenléte mellett a bizánci liturgia elmélyülésre felhívó felszólításainak felvillantásai (figyelmezzünk~figyeljünk~figyelem),[49] a bibliai allúziók, az evangé-

[49] „Figyelmezzünk!”: a figyelmeztető akklamáció a kis bevonulás után, a *prokimen* (az apostoli levél előtti zsoltárvers), az olvasmány és az evangélium előtt, valamint szentségfelmutatáskor hangzik el a bizánci liturgiában. A versben hétszer fordul elő a kettős szófajú „figyelem” szó, amely a kontextusból adódóan igei értelemben szerepel. Az egyes szám első személyű, kijelentő módú igeértelmezés mellett akár az általános érvényű, minden hallgatóra (olvasóra) kiterjedő felszólításként is interpretálhatjuk.

liumok Jézus-történeteinek mozzanatait sugalló, ugyancsak állandóan visszatérő motívumok (kenyér, hal [csodálatos kenyér- és halszaporítás], damil [horgászat ~ halászat ~ a tanítványok meghívása, kiválasztása, majd feladattal való megbízása: „emberhalászokká teszlek titeket", Mt 4,19; Mk 1,17], csónak, ringás) ugyancsak a dialogikus utalástechnikát és a transzcendens szemléletet jelzik.

A költeményben megnyilvánuló másik jellegzetes avantgárd jegy a vizualitás alkalmazása, a szövegrészek sajátos tagolása. A vers topográfiai szervezőeleme ugyanis a gondolatjelek következetes alkalmazásának vizuális költészeti jegye, amely a kötetben a *(csak a csönd…)* mellett *(a beszéd…)* című versben is dominánsan jelen van. A gondolatjel gyakori használata, halmozása Kassák Lajos költészetére is jellemző (lásd: *Utazás a végtelenbe*), s Papp Tibor is gyakran él vele (például a *Forgó égtájak*ban): ő sokszor a margótól margóig érő, hosszú gondolatjeleket a szövegek elszigetelésének markáns jeleként építi be a műveibe *(Homlokunkat egymásnak feszítve)*. Az elszigetelésre már Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz[50] költészetében is találunk példát (Papp Tibor számára is a litván származású francia költő gyakorlata szolgáltatta a mintát): Miłosz a központozást hosszú szóközzel helyettesítette, így tagolta, választotta el az értelmi egységeket egymástól.

L. Simon László *(visszavonhatatlanul…)* című kötetében is a látható nyelv[51] megjelenését jelzik a gondolatjelek optikai egységei, a vizuális

[50] Lengyel írásmóddal Oskar Miłosz (Čareja, 1877 – Fontainebleau, 1939) költő, filozófus és diplomata. Az I. világháború után függetlenné vált Litvánia párizsi követe. A francia költészet új (lelki) dimenzióját teremtette meg. Mozgásteóriáját (az idő-, tér- és anyagelméletét) elemezve unokaöccse, Czesław Miłosz Nobel-díjas lengyel költő, író, esszéista mutatja ki a „metafizikai poémákban" a térközpontúságát: Oskar Miłosz szerint a tér érzékelése „a legelementárisabb élmény, minden emberi érzés és gondolat alapja" (Czesław Miłosz, *Az Ulro országa,* ford. Pálfalvi Lajos, Európa, Budapest, 2001, 254). A térbeli pontok relativitásától így jut el a „helyek helyéig", a szeretetig (Istenig), amely „mozgat napot és minden csillagot", s amit emberi nyelven csak szimbolikusan lehet kifejezni (*Uo.,* 259–260, 287). Lásd még Kelemen Erzsébet, *Testet öltött szavak. Papp Tibor vizuális költészete,* Magyar Műhely, Budapest, 2012, 87.

[51] A látható nyelv fogalmát Zolnai Béla teremtette meg: az elméleti megalapozást az 1926-ban megjelent tanulmánya jelenti: *A látható nyelv,* Minerva [Pécs], 1926/1–5.

effektusokkal való alkotói attitűdöt, amelyek nem üres, funkció nélküli formák, hanem poliszémikus jelek: a központozás helyettesítésén túl a befogadási tempót is meghatározzák. Az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy mondatszakasz első felét ugyanis annyival hosszabb ideig olvassuk a másodiknál, ahány jelentést tulajdoníthatunk neki. S a szóközöket, így a gondolatjeleket is olvassuk. Minderre Jacques Mehler, Thomas G. Bever és Peter Carey közös nyelvészeti kutatásaik során hívták fel a figyelmet.[52]

A *(csak a csönd…)*-ben ezt az elszigetelést akár a megszokott formában, verssorokra bontva is jelölhetjük:

csak a csönd
néha a damil sercegése
és a buborékok
csöndben
még nagyobb csöndben
pukkannak
és figyelem
figyelem
mert várom
várom
hogy jöjjön
jöjjön
de csak a csönd
még csak a csönd
[…]

155 soros lenne így a vers, majdnem ötoldalnyi terjedelmű, s a hosszúvers műfaji kategóriájába is besorolhatnánk. Egy felületes vagy konzervatív olvasati megközelítéssel pedig úgy tűnne, hogy a vers-

[52] Jacques Mehler – Thomas G. Bever – Peter Carey, *Que regardons nous lisons = Textes pour un Psycholinguistique,* szerk. Jacques Mehler – Georges Noizet, Mouton, Paris, 1974, 279.

sorokra tördeléssel „versszerűbb" lenne az alkotás, azért is, mert – ne felejtsük el – a szabadvers iránti ambivalens érzések, bizonytalanságok vagy határozottan elutasító megnyilvánulások sajnos a Nyugat újításának korától szinte napjainkig jelen vannak az irodalmi életben, s még mindig erősen meghatározzák a befogadói magatartást. Annak ellenére, hogy a költészet–próza-oppozíció fenntarthatósága már az 1960–70-es évek fordulójától egyre bizonytalanabbá válik.[53] A líraiság eszközeit, a képszerűséget és a stílusalakzatokat – amelyek verssé teszik a lírai én „epizálódó"[54] önkifejezési formáit –, azaz az ismétlést, az ellentétet, a fokozást, a párhuzamot, az anaforát, a gondolatritmust vagy a trópusokat (metafora, megszemélyesítés, allegória, szinesztézia, szimbólum, metonímia, szinekdoché) és a képszerű beszédet (hasonlat), valamint a ritmust és a belső rímeket versszervező elemekként elfogadja és regisztrálja a befogadói tudat, miközben a formai megjelenítésben továbbra is görcsösen ragaszkodik a versszorokba tördeléshez. Ez viszont önmagában nem teszi verssé a szöveget, mint ahogy a próza írásképéhez való hasonulás sem csorbítja a vers költőiségét.

Egy költői „szöveg" prózai formába tördelésének tehát oka van. A vers hatását nemcsak erősítheti, de elengedhetetlen formai követelménnyé válhat, mint ahogy a *(csak a csönd…)*-ben is tapasztalhatjuk. Ebben a műben a prózai formának jelentéssokszorosító ereje van. A folyamatosan írt szöveg folyondárszerűsége és az értelmi egységeket elválasztó gondolatjelek, amelyek nemcsak központosítást helyettesítő elemek, de az emberi léthelyzet megjelenítői is, a már-már becketti Godot-ra váró, reménytelennek tűnő hosszú várakozásnak és a gondolatok töredezettségének, a lírai én lelkiállapotának jelei. Egy olyan emberi léthelyzet költői megragadása, amelyből egy adott kegyelmi pillanatban – megfelelő nyitott szív feltételével – a befogadó is részesülhet:

[53] Minderről részletesebben Papp Tibor-monográfiámban írok: Kelemen, *Testet öltött szavak,* 46–47.

[54] A kifejezést Kulcsár-Szabó Zoltán használja: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre,* Kalligram, Pozsony, 1996, 127.

csak a csönd – néha a damil sercegése – és a buborékok – csöndben – még nagyobb csöndben – pukkannak – és figyelem – figyelem – mert várom – várom – hogy jöjjön – jöjjön – de csak a csönd – még csak a csönd […]

A topográfiai megszerkesztettség mellett a másik fontos szervezőelem az ismétlés grammatikai alakzata. Az ismétlés általános, megszokott szerepe a nyomatékosítás. A *(csak a csönd…)*-ben viszont új funkcióval egészül ki a grammatikai-stilisztikai alakzat. A könyörgés, az ima versbeli spontaneitásához kapcsolódva az állandóan visszatérő elem az imádkozás skandáló meditációformájához válik hasonlóvá, de úgy, hogy közben a feszültségteremtő ereje is egyre nyilvánvalóbbá válik: a várakozást, a múló időben megtapasztalt egyidejűséget, egy adott léthelyzet, lelkiállapot feszítő voltát ragadja meg. Az állandóan visszatérő elemek közül a csönd és a várakozás a legdominánsabb. A *csönd* főnév 16-szor (alapszóként 10-szer, ragos formában 6-szor), a *várom* ige pedig 14-szer fordul elő. A tárgyas ragozású ige tárgya sem marad jelöletlen („várom [azt] – hogy jöjjön”): 10 esetben szerepel a *jöjjön* lexéma. A kontextusból kiragadva ezek az egyetlen jelentésmozzanatból álló szavak motiválatlanok, hiszen a hangalak és jelentés kapcsolata csupán megszokáson alapul. Viszont a versben az ismétlés retorikai eleme az adott szó jelentésképzését állandóan kiegészíti, időnként felülírja, s így a motiválatlan szóalakból közvetve motivált hangalakú alakzatokat hoz létre. Ez a motiváció pedig jelentősen meghatározza a szó, s így a teljes mű hangulatát, stilisztikai hatását.

A vers a „csönd” hitvallásának, erejének kinyilatkoztatása is, a horgászó, halászó emberi magatartás, a hallgatás, az elcsendesülés, elnémulás fontosságának jelzése. Csak így tisztulhat meg az emberi lélek: a csendes és mégis cselekvő várakozás imájában.

A szerepek és tartalmak egymásba játszása is a lakonizmus és a redukcionizmus technikájával, kifejezésmódjával folyamatosan

jelen van a költeményben. A halra, a kapásra váró horgász („a damil sercegése", „halk siklás", „a beszórt kenyér", „és bekapja", „fénylik – pikkelye – pikkelye van", „kifogom") és a messiási felkentség, az „emberhalász"-szerep („a beszórt kenyér", „a vétkeit – kifogom"), valamint az elkötelezettség („mert egyedül vele"), az egyéni változásban és a meghívásban, a küldetésben való hit („szabadít – szabadíts – a gonosztól / – a ringástól – az unalomtól", „de megbocsát", „és megbocsát", „és segít – segítenie kell") és visszatérő motívumokkal az evangéliumok felvillantott történetei mind-mind egybefonódnak a versben:

> várom – várom – hogy jöjjön – halkan – add meg – a kenyeret – a mindennapit – hogy jöjjön – miatyánk – ki vagy a mennyekben – csak a csönd – figyelem – és várom – mert egyedül – mert egyedül vele – a bot – az ima – hogy jöjjön – a kenyérre – illatos – illatos kenyérre – de addig is csönd – csak a víz – néha a damil sercegése – és valami kattogás – halk siklás – miatyánk – vizet – és kenyeret – sózott halat – mert várom – szabadít – szabadíts – a gonosztól – […]

A szerepek együtt, egy adott individuumban élnek. A szétválasztásuk ezért sem lehetséges. Megpróbálhatjuk ugyan, de ezt a kísérletezést lehetetlenné teszi az elbizonytalanítás is, a kétséget kifejező névmások, határozószók, módosítószók, kötőszók, tagadások jelenléte: *valami, néha, lehet, talán, mintha, mégsem, talán nem, nem, nem kell.* S mindezt a költő játékos alkotói attitűddel teszi: az „á nem" az imát záró „ámen" variációja. Ez a nyelvi lelemény viszont nem a humor eszköze, hanem a feloldhatatlan dilemmák, belső vívódások megjelenítése, az ámen, az „úgy legyen", a „bizony", a „biztos" tagadása, a bűn óhajtása közben a bűn elvetése. Hiszen a vers záróakkordjaiban a mindent, a többet (akár egy újabb bűnt) akarás költői képével az emberi sorstörténet kísértő aspektusait, a tévutat is jelzi („még egy kéne – még egy […] – mert kell – kell még egy – kísértés"). De a kísértő szavát legyőzi az ima ereje, a cselekvő várakozás termé-

keny csöndje: „ne vigyél – nem kell – csak a kenyér / – ez a kenyér – meg a víz – a sózott hal – csak ez az egy – a többi / kísértés […] – és segít – segítenie kell – ámen”.

1.3. Ősi kommunikációs eszköz új medialitással – L. Simon László tölcsérképverse

A kötetben a központozás elhagyása, a szavak, szókapcsolatok ismétlése, variálása, a destruálódott mondatok, a széttöredeztetett gondolatok, a verssorok prózaformára jellemző, hosszú, lapszéltől lapszélig terjedő hullámzásai nyilvánvalóvá teszik a kötet prózavers-felépítettségét. S nemcsak megjelennek a vizuális költészeti jegyek (zenei ismétlőjelek, csillagos lábjegyzetjelölés, szóvégi tárgyrag új sorba tördelése *[az arcom],* betűket elválasztó képelemek beiktatása *[*a*s*z*őr*ö*k*m*i*n*t…],* kötőjelezés, szokatlan sortördelés), de képverseket is találunk a kötetben. A lemezjátszótű képi alakzatába tördelt verssora mellett „nemfélekcsakmélyítemmagam” kezdettel egy különleges alkotás jelenik meg a vizuális irodalomban, egy szavak, mondatok szoros grafémaláncából felépülő, tükröződést imitáló tölcsér (kúp). Csillag István irodalomtörténész, aki L. Simon László munkáinak rendszeres szerkesztője, úgy nyilatkozott a műről, hogy ez volt az első olyan L. Simon-versélménye, amikor kiderült számára, hogy nem csupán jó képességű, hanem vitathatatlanul tehetséges alkotóról van szó.[55]

A tölcsér, „felfordított” tölcsér alakzatú képvers valóban rendkívüli alkotás. Bár Ludovicus Philippus Piscator 1642-ben Gyulafehérvárott megjelentetett *Artis poeticae praecepta* című poétikai kézikönyve a „matematicum technopaignion” képvers-csoportban a legkülönbözőbb formákat (így a kúpot is) említi, s megjegyzi, hogy

[55] Adatgyűjtő elektronikus levelezésem Csillag Istvánnal szerkesztői benyomásairól, tapasztalatairól, 2012. április.

bármilyen tárgyat utánozhat a vers, még sincs ilyen formára példa a Kilián István által összegyűjtött és rendszerezett régi magyar képversek között és a 20. századi vizuális költészeti példatárban sem.

„Minden, ami a látvány-világ része, alapul szolgálhat egy képhez, de a kép nem feltétlenül utal erre vissza – írja Peternák Miklós. – Akár a látványként már létező, akár valami korábban nem látható a kép alapja, az mindig kapcsolatban áll még egy, ettől különböző szférával is."[56] Kép és szöveg egységében és aporetikus feszültségében ez különösképp érvényesül: a képiséggel együtt élő, attól elválaszthatatlan textus a vizualitás erejével önnön magát, az írott nyelv formai jellemzőit, a linearitást felbontja, s egy egészen eltérő sajátosságú „szférát" teremt. A „nemfélekcsakmélyítemmagam" kezdetű képversre is igaz, hogy ezt a „szférát" már nem lehet megközelíteni csupán a nyelv dominanciájával: az ikonikus látásmód immaginárius feltáró erejére is szükség van. A műben ugyanis a beszédfolyamat nincs tagolva. Az alkotás spácium nélküli, folyamatosan írott szöveget jelöl, ahol a tagolást már nem a megszokott szóhatár, hanem a képi szemantika jelenti.

A szóhatár percepcióját automatikusan a szótagalapú beszédritmus határozza meg. Eszerint próbáljuk tehát spontán tagolni a szöveget, értelmet tulajdonítani a betűsornak, hiszen a szegmentális tartomány nehezen ismerhető fel, s az egybeírt szöveg a hangzó beszéd szupraszegmentális jellegzetességeit is lebontja. A dekódolási fázisban, az írott szöveg szegmentálása során a fonémákból, morfémákból megpróbáljuk összerakni a felismerhető lexémákat és szintagmákat, egy-egy szó, szókapcsolat „verbális képét".[57] A pontos szóhatár-detektálást[58]

[56] Peternák Miklós, *Képháromszög,* Ráció, Budapest, 2007, 256.

[57] Wittgenstein demisztifikálja a mentális képet. Szerinte egy szót (például azt, hogy *ember*) olyan „verbális képként" kell elgondolnunk, amely kétszeresen is eltávolodott attól az eredetitől (a tárgytól, jelen esetben a fizikai valóságában megtapasztalt emberi testtől), amelyet képvisel. A szó egy idea (egy mentális kép) képe, az idea pedig egy dolog képe. Vö. Mitchell, *I. m.,* 350.

[58] A szóhatár-detekció fogalmát Szaszák György használja a beszéd szupraszegmentális jegyeit vizsgálva: *A szupraszegmentális jellemzők szerepe és felhasználása a beszédfelisme-*

az előzetes nyelvi ismeret segíti: a szóhatárok, a prozódiai frázisok, a szavak, a toldalékok és kötőszók ismerete. Szintaktikai vagy szemantikai szintű megfontolások alapján szukcesszív (azaz lineáris) megközelítéssel a közlésnek megfelelő mondattagolást természetesen így kikövetkeztethetjük, s a szupraszegmentumokat, valamint a mondat modalitását is meghatározhatjuk: „nem félek csak mélyítem magamban a szót s így tölcsért formálok belőlük neked – olyan ez az esztétikai distancia mint egy felfordított tölcsér mint a betűk száma úgy nő a távolság köztünk”.

nemfélekcsakmélyítemmagam
banaszótsígytölcs
értformálo
kbelő
lük
ne
k
e
d
–
o
l
y
an
eza
zeszt
étikaidist
anciamintegyfelf
ordítotttölcsérmintab
etűkszámaúgynőatávolságköztünk
(nemfélekcsakmélyítemmagam…)

résben, PhD-értekezés, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Villamosmérnöki és Informatikai Kar, Távközlési és Médiainformatikai Tanszék, 2008.

A dekontextualizálás erejével ható, egybeírt szöveg dekódolása mellett viszont a betűk szóról való leválása, magányos volta a tisztán vizuális formára, a nyelvi elem optikailag észlelt változatára is ráirányítja a figyelmet. A betű ugyanis a legkisebb jelrész, jelentés nélküli szövegépítő elem, amelyet önmagában csak látni és hangoztatni lehet, de „mint értelem nélküli egységet olvasni nem".[59] A betű a képversben a szöveg és a kép tér- és időbeliségében szabadul fel, válik a nyelvi jelentés részévé. S nemcsak balról jobbra és fentről lefelé irányuló lineáris befogadási, olvasási irány komponense lesz, de a Kurt Badt által meghatározott kép-olvasás irányának megfelelően szimultán is: egy alulról fölfelé tartó irányultság elemévé is válik. S ez már a szigorúbb értelemben vett nyelvi jelentés fogalmi szintjétől való elszakadást is jelzi, egy tisztán optikai látásmód alapján felépített *szövegírás*t. A saussure-i kétféle olvasási mód[60] tehát egyszerre érvényesül a befogadás során: a betűről betűre való lineáris haladás mellett a nyelvi jelelemek és a kép hierarchia nélküli kapcsolatában szimultán módon is, tehát mint egészet fogjuk fel a művet. A megértő észlelés folyamata elválaszthatatlanul így kapcsolódik egybe az irodalmi alkotások olvasási módozatával. A vizuális költemények sajátos ereje ez: a kép szövegstátuszának és a szöveg képstátuszának együttes jelenléte.

Viszont a szegmentumok egybeolvasztása megkérdőjelez minden korábbi, megszokott írásos kommunikációmintát és további kérdéseket vet fel: mennyire pontos, s egyáltalán fontos-e a konvenciók által meghatározott tagolás? Egy mondat születése előtt nem így gyűrűznek elő valahonnan az értelem mélyéről a betűk, a szavak? S a tagolatlanság nem éppen a szavak egymásba fűződő mágikus erejét érzékelteti?

59 Bónus Tibor, *Az olvasás optikája = Filológia – interpretáció – médiatörténet,* szerk. Kelemen Pál – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila – Tverdota György, Ráció, Budapest, 2009, 474.

60 Saussure szerint „az új vagy ismeretlen szón betűről betűre megyünk végig; a közhasználatú és ismerős szót viszont – az alkotó betűktől függetlenül – egyetlen pillantással átfogjuk". Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe,* ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 61. A szimultaneitást jelen esetben nem az ismerős szó, hanem a képiség biztosítja.

A szó „elmélyítése” a szó születését, jelen esetben egy mélyebb érzelem kialakulását is jelenti, egy újabb értelmet, jelzést a külvilág, a másik személy felé, s ennek a folyamatnak lehetünk részesei a képvers szemlélése során. A szavakból való tölcsérformálás pedig tárgyiasítást, anyagiasítást sugall, a Szó, az Ige által (általa és vele) a szóból, az anyagból, a sárból való isteni teremtést. A kimondott, a megformált szó erejével ugyanis teremteni, építeni vagy akár rombolni is lehet. A szavak erejével, hatalmával való felruházása ez az embernek. S az alkotó, a költő különösképp részesül ebből az isteni erőből, a teremtésben való társ-szerepből. Az egymásba fűzött és a szokatlan helyeken való megtörése a betűláncolatnak ezt a konnotatív értelmet is magában hordozza. Sőt a kommunikáció fontos eszközévé válik a mű.

L. Simon László szavakból formált tölcsére ugyanis a kapcsolatépítés eszköze. A teremtő-építő, alkotó szóé, a személyes (szerelmi) vallomásé. A költő bizonyára ismerte Szenes Iván 1969-es híres slágerszövegét, a később is népszerű *Tölcsért csinálok a kezemből* című refrénkezdetű dalt, ami a korabeli médiumok, a lemezek és gramofonok szövegbeli megörökítése mellett az emberi kézből formált tölcsér beszédet felerősítő sajátosságát a gyermek perspektívájából mutatja meg.

Az emberi hang önmagában nem hangzik messzire. Az ősi hangszerek, hangszerelődök némelyike is ezt az erőtlenséget pótolta: az üreges kövek, botok, kifúrt csontok, a harc során is használt nádsípos hangszerek, kezdetleges kürtök átható hangjukkal a felerősített jelek, üzenetek eszközeivé váltak. Az egyszerű jelzéseken kívül az erős hang, a megfelelő frekvencia viszont nélkülözhetetlen a hangzó beszéd megértésében is. A tölcsér sajátossága pedig az, hogy egyfajta akusztikai impedancia-transzformátorként működik: a tölcsértoroknál a hanghullámok nagy nyomásváltozásúak és kis kitérésűek, a szájnál viszont már kis nyomásúakká és nagy kitérésűekké válnak, azaz a toroktól a tölcsérszáj felé mozogva a térfogat egyre nő, és

a részecskék felgyorsulnak.[61] Azaz a tölcsér akusztikus erősítőként, hangfelerősítő rezonátorként összegyűjti és a továbbítás során felerősíti a hangrezgéseket. Így segíti a megértést, a megértetést. A fonográf feltalálója, Thomas Alva Edison is ezzel a megoldással élt: a hangsugárzó membrán hangjait tölcsérrel erősítette fel.

Ha egy materiális dologi viszony képként jelenik meg, az „ikonikus differencia" előhívja az imaginárius „túlerejét". S a képben benne lévő látás aktusa új elemeket és összefüggéseket teremthet.[62] Az akusztikus tölcsér immateriálist megjelenítő manifesztációjának üzenete mellé így kapcsolódhat a forma másik funkcióját megjelenítő ikonikus erő, az erotikus képi potenciált is előhívó töltő tölcsér imázsa. A töltést megkönnyítő tölcsér tengelye töltőállásban függőleges helyzetben van, és egybeesik a mérőedény tengelyével. A szavakból formált tölcsérben a szavak áramlása a „kifolyócsonk" felé: a teremtő és ajándékozó tett megnyilvánulása. A teljes önátadás jele, az eggyé válás aktusának képe,[63] a másik megajándékozása („feltöltése") önmagával. Ez a szerelem, szeretet egyik legértékesebb és legszebb megnyilvánulási formája. A bizalmat feltételező, mégis a másikat feltétel nélkül önmagáért szerető, önmagáért elfogadó cselekvő-szeretet. A tagadás viszont („nem félek") feltételez egy előzetes ismeretet, egy korábbi szorongásélményt. Egy olyan állapotot (a félelem státuszát), aminek az adott helyzetben természetszerűen jelen kellene lennie. Hiszen minden emberi kapcsolatban, így egy szerelmi történetben is ott rejtőzik a veszély, hogy bizalmunkkal, megnyílásunkkal a másik bármikor visszaélhet, s ezáltal akár kiszolgáltatottá is válhatunk. De itt nincs jelen a félelem. Nincs jelen, mert legyőzi a szeretet. A lírai én tehát vállalja az esetleges csalódás kockázatát is. Az elvesztés lehető-

61 Martin J. King ezt szemléletes ábrával mutatja be, lásd Martin J. King, *A Mathematical Model for the One Dimensional Exponential Horn,* 2008. június 29., http://www.quarterwave.com/Horns/Method_Derivation.pdf.

62 Gottfried Boehm, *A nyelven túl. Megjegyzések a képek logikájához,* ford. Nagy Edina = *A kép a médiaművészet korában,* szerk. Nagy Edina, L'Harmattan, Budapest, 2006, 39.

63 S nemcsak testi, de lelki értelemben is. Így válik a képvers minden kommunikatív viszony üzenetjelző és -közvetítő médiumává.

ségét. Így válik a képvers tölcsére az emberi kapcsolat teljes kiüresedésével szembenálló erőket a „forrásból”, a lírai énből összegyűjtő és a másik fél számára továbbító szimbólummá. S ez az üzenet az egyértelmű jelekből a szeretett fél számára is felismerhető. Az akusztikus és a töltő tölcsér funkciója így egészíti ki és erősíti egymást.

Viszont ha valamilyen gát megakadályozza az üzenetet, a teremtő vállalkozás, a kapcsolatteremtés aktusa akár kudarcba is fulladhat. A kötőjel zárószeleppé modulálása és a „felfordított” tölcsér ezt jelzi: összetolulnak a betűk, a szavak, a jeltovábbítás megakad, s ember és ember között megnő a távolság, a tölcsér már nem töltheti be funkcióját: önmaga megfordításaként megtorpan a kommunikáció, a közös élettér fokozatosan megszűnik, az önnönmagát megosztó, ajándékozó szeretet aktusa a „mérőedény”, a befogadó személy hiányában megtörik. A betűt jelentés nélküli legkisebb jelrésznek tartó jelentéstani orientációjú interpretáció is felülírja önmagát: a tisztán optikai észlelés avantgárd deklamációjával megszünteti a szemantikai automatizmust, és a fonémát, a betűt is önálló jelentéssel ruházza fel, aminek az adott képversben éppen a jelentésnélküliség kinyilvánítása (vagyis a férfi és a nő közötti megszakadt kapcsolat, értelmét vesztett, egymástól eltávolodott beszéd) lesz a költői üzenete.

A kommunikáció tehát megteremtődik, majd felszámolja saját magát. A nyelvi érintkezés materiális jele, a betű, betűsor válik a személy és személy (a férfi és nő) közötti kapcsolat építőelemévé, ugyanakkor a közös élettér beszűkülésévé, a dialógus fokozatos felszámolásává, az egyre növekvő távolság nyelvi-képi megtestesítőjévé. S ahogy ebben a szerelmi történetben férfi és nő között megnő a távolság, a recepciótörténetben úgy csökken mű és olvasó között a szellemi idegenség. Későbbi korok így válnak adekvát értelmezővé: előző korok visszautasított beszédmódjához értő módon kapcsolódnak hozzá. S ez az „esztétikai distancia” integratív jelleggel hat: a többféle jelentéssíkot egymásra montírozott narrációban egy olyan homogén szövet jön létre, amelyben az ellentétek feloldják egymást. Az egyik

oldalon önmagát megszüntető kommunikáció (a tölcsér-képvers „története") így válik egy másik vonatkozásban, mű és befogadó kölcsönhatásában kapcsolatépítő jelsorrá. S mindezt egyetlen képvers képes közvetíteni. A kibetűzéstől a szöveg allegorikus felfejtéséig így épül fel a mű, megmutatva a vizuális költeményeknek a hagyományos sorírásos szövegkölteményektől való megkülönbözető sajátosságát.

A képvers tehát a látható és nem látható között nemcsak úgy teremt kapcsolatot, hogy a határukat jelzi,[64] de egyúttal meg is szünteti azt, s az elvárási horizont és a mű között feszülő távolság felfejtése, az „esztétikai distancia" elemzése a befogadáselméletek és a trópusok szintjén túl lehetővé teszi a filozófiai, ontológiai és a személyes szeretet megnyilvánulási formáit érintő kérdéseket is: az akusztikus és a töltő tölcsér transzcendens és evilági szétválaszthatatlanságában, immanens voltában új mediális eszközzé, emberi sorstörténetek verbális-képi megjelenítőjévé válik.

S ez az alkotói attitűd – a transzcendens és evilági összekapcsolása, valamint a vizualitás kibontása – a költői életműben „most itt / innentől" kezdve egyre teljesebbé válik.

[64] Peternák Miklós szerint a kép megmutatja a nem látható és a látható közötti határt, s ezt a kép időben való folyamatos működéseként értelmezi. Lásd Peternák, *Képháromszög*, 256.

2. Az első magyar lettrista alkotás: *Egy paradigma lehetséges részlete*

A *(visszavonhatatlanul…)* egyes konkrét költészeti kezdeményezései után az avantgárd alkotásmód szervetlen struktúraépítő sajátosságait megőrizve és továbbépítve következő kötetében L. Simon László olyan lettrista vizuális kompozíciókat jelenít meg, ami nemcsak a magyar, hanem a világirodalom műtörténetében is egészen egyedülálló. Ez a kuriozitás pedig a műfaj- és recepciótörténet felől még inkább megragadható.

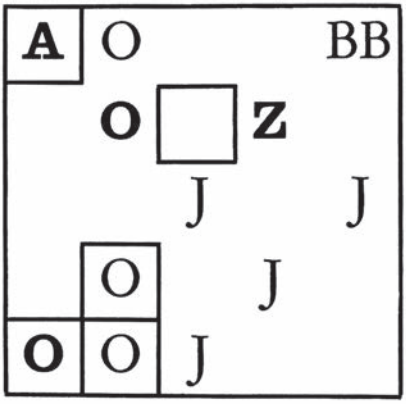
Az 1940-es években jelentkező lettrizmus a század elején virágzó dadaizmusnak az aszemantikai integritású hagyományát éleszti újra. Az új irányzat képviselői ugyanis a szkripturális és topográfiai egységű betű középpontba helyezésének idejére nyúlnak vissza. Ahhoz a dadaista tendenciához, amely ötletszerűen formálta meg és (Kurt Schwitters „következetes" – „konzekvens" – költészeti programjának fogalmával élve) az absztrakció utolsó állomásaként helyezte el a betűket a költői művekben.[65] Schwitters ugyanis vallotta, hogy a költészet anyaga alapvetően nem a szó, hanem a betű, s a következetes költészet ebből kiindulva jön létre.[66] A hangok viszont (például a hangversekben) az absztrakció utolsó előtti állomását jelentik, hiszen ezek még őriznek valamilyen individuális jelleget, személyességet, a betűk azonban „nem hordoznak semmiféle gondolatot. […] önmagukban hangjuk sincs, csak a hangzás lehetőségét biztosítják,

[65] Kurt Schwitters a század egyik legjelentősebb költői művében, az *Ursonaté*ban betűkből, betűcsoportokból, valamint fonémákból és fonémacsoportokból építkezik.

[66] „Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. […] Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut" [„A költészet anyaga eredetileg nem a szó, hanem a betű. A következetes költészet betűkből építkezik"], Kurt Schwitters, *Konsequente Dichtung* [1924] = Uő., *Das literarische Werk,* V., DuMond, Köln, 1981, 190.

s az előadó valorizálja őket".[67] Schwitters, aki a dadát a költői konstruktivizmussal ötvözte, a nyelvhasználatát éppen ezért alapozta a betűkre: a grafémák képi ereje innovatív teret biztosít egy érték (egy új vizuális forma és kifejezésmód) megteremtésére. Ez a „következetes [konzekvens] költészet" alapja: egyenként valorizálni a betűket és a betűcsoportokat.

Schwitters a *Gesetztes Bildgedicht / AO Bildgedicht (Betűkbe szedett képvers)* című művében is ezt teszi: a görög ábécé első és utolsó betűjével (A–O; alfa és ómega) és ennek német megfelelőjével (A–Z) allúziót teremt a Jelenések könyvével („Én vagyok az alfa és az omega, a kezdet és a vég" – Jel 21,6), valamint az ábécé első két betűjét és hozzávetőleg az ábécérendben középen helyet foglaló J és O betű helyzetét variálja és egyúttal valorizálja is a művében.



2. Kurt Schwitters: AO Bildgedicht / Gesetztes Bildgedicht

A betű puszta anyagiságára redukált „i-vers"-ben viszont (1922) a német ábécé *i* betűjéhez egy elemi iskolai mondókát is hozzárendel: „föl, le, föl, pöttyöstől".

67 *Uo.* Lásd még: *„G", n.3.* = Les Lettres, n. 34., Paris, 1965. Magyarul: *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény,* szerk. Szkárosi Endre, Artpool, Budapest, 1994, 20–21 (hálózati verzió: www.artpool.hu/Poetry/Sound/Schwitters.html).

Schwitters a Merz 2[68] 1923-as számában, az úgynevezett i- (tematikus) számban maga vagy mások által *fellelt* néhány „i-verset" tett közzé, s a folyóiratban ezeknek, mint „talált nyelvi kincseknek"[69] kelt a védelmére.[70]

Schwitters a kiáltványában (Raoul Hausmann-nal megegyező véleménnyel) a nonszenszről, az abszurd, a banális megítéléséről is beszél: „Sajnálom az értelmetlenséget, azt, hogy annak művészi megformálása mindeddig olyan ritka maradt." Vagy: „A világ banális, méghozzá annál banálisabb, minél inkább akként viselkedik." E szellemben fogantak a „lírikus alkotásai", így a redukcionista i-verse is, amelyről így nyilatkozott: „a műalkotás viszonylatában, amely csak a szemlélő által teremtődik meg, minden i-vé válik. Amennyiben Ön művész, úgy csupán a kezét kell kinyújtania ahhoz, hogy műalkotásra leljen. Na látja, azt nevezem én i-nek. Az ember egy csapásra maga is i-vé válik azáltal, hogy önmagát megragadja."[71] A Merz i-számában mindezt a következőkkel egészíti ki: „Ezt a[z i] betűt a műalkotások egy speciális műfajának megjelölésére választottam ki, melyeknek megformálása éppoly egyszerűnek tűnik, akár a legegyügyűbb betűé, vagyis az i-é. E műalkotások annyiban következetesek, amennyiben azok a művészi intuíció pillanatában fogannak meg a művész fejében. Az intuíció és a műalkotás megteremtése itt egy és ugyanaz. – A művész felismeri, hogy a jelenségformákkal övezett világában csupán el kell különítenie és összefüggéseiből kiragadnia valamely egységet ahhoz, hogy műalkotást, azaz olyan ritmust hozzon létre, amelyet más művészetben gondolkodó ember is műalkotásnak érezhet. […]

68 A Merz Schwitters folyóirata volt. A dada hivatalos vége után, 1923-ban indult és tíz éven át jelent meg, vagyis a leghosszabb életű dada-folyóirat lett. Schwitters a hannoveri dada képviselőjeként külön mozgalmat indított: ezt Merznek nevezte el, s minden művészi tevékenységét és megnyilvánulását ezzel jelölte. A *Merz*nek nincs értelme: Schwitters az egyik kollázsán szereplő „kommerzbank" szó közepéből vágta ki.

69 Vö. például Marcel Duchamp-nak közismertebb ready-made-jeivel. Reinhard Döhl, *Kurt [MERZ] Schwitters,* www.reinhard-doehl.de/schwitters1.htm (nyomtatásban: *Expressionismus als Literatur,* szerk. Hans Rothe, Francke, Bern–München, 1969, 761–774).

70 *Uo.*

71 *Dada. 113 Gedichte,* szerk. Karl Riha, Klaus Wagenbach, Berlin, 2003, 133–134.

Az i esetében a művész feladata kizárólag annyi, hogy egy bizonyos ritmus elkülönítése révén megfossza azt a hozzá tapadó képzeteinktől. […] Mármost aki azt gondolja, hogy könnyű dolog egy i létrehozása, az téved. Jóval nehezebb, mint egy műnek az alkotórészek méricskélése útján történő létrehozása,[72] hiszen a jelenségek világa ellenáll annak, hogy művészetté váljék, és ritkán tapasztalunk olyat, hogy csak ki kell nyújtani a kezünket ahhoz, hogy műalkotásra leljünk."[73]

[lies: „rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf."]

3. Kurt Schwitters: Das i-Gedicht

A vizuális nyelv megújítására és a szintaktikai alapú, lineáris mondattanú költészet teljes átértékelésére irányuló törekvést a romániai származású francia alkotó, Jean-Isidore Isou Goldstein (1925–2007) nevéhez köti a szakirodalom. Az ő kezdeményezése viszont csak részben volt forradalmi, hiszen már csak az i-versek és a hozzáfűzött alkotói reflexiók, valamint a konzekvens költészeti program alapján is a lettrizmus úttörőjének Schwitterst tarthatjuk, aki a betűalapú

72 Erre majd hetven évvel később éppen az *Egy paradigma lehetséges részlete* lesz az ellenpélda. De nyilván Schwitters itt nem a vizuális költészeti kategóriákra gondolt (hiszen az ő kollázsai is nagyrészt kimunkált, megtervezett, matematikai alapokon elgondolt konstrukciók voltak), hanem a klasszikus formákra, amit például a konzekvens költészetről alkotott elméletében *A vándor éji dalá*val szemléltetett: a képek, a képes beszéd jellemző rá. Schwitters a kortársainál „az alkotórészek méricskélését", a klasszikus formákban való gondolkodást más művészeti ágban is megtapasztalhatta, hiszen ő nemcsak író, költő és művészetteoretikus volt, hanem festő- és szobrászművész is (valamint lapszerkesztő és performer), s ezeket mind magas színvonalon művelte.

73 Schwitterst idézi: Döhl, *I. m.*

költészet művelése mellett elméletével a későbbi mozgalom intellektuális alapjait teremtette meg. Az 1940-es években a dadaista hagyományokból táplálkozó lettrizmus ennek a betűkre alapozott schwittersi költészetnek az alapjait radikalizálja tovább, „egyrészt a fonéma részekre bontásával, másrészt az emberi vokalitás nyelven túli regisztereinek funkcionalizálásával".[74] S a hatvanas–hetvenes években a minimalizmusban és a komplex hangi-nyelvi tér elvében folytatódik a következetes költészeti program.[75] Ez utóbbira John M. Benett hangverseit említhetjük meg (művei innovatív erővel bírnak a hangköltészetre), a dadaizmus mellett a japán haiku nyugat-európai térhódításából táplálkozó minimalista költemények sorát pedig Aram Saroyan négylábú „m"-jével, jwcurry ujjlenyomatos ékezetű i betűjével vagy LeRoy Gorman algebrára épülő minimalizmusával illusztrálhatjuk.

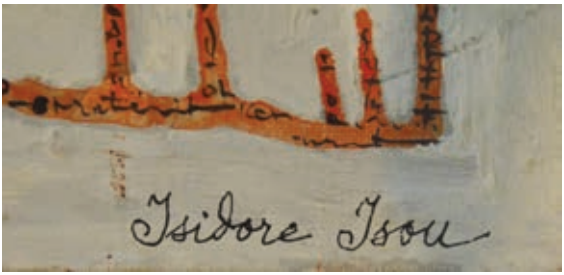
A schwittersi kezdeményezés és elméleti megalapozás után az 1940-es években kibontakozó mozgalmat Isidore Isou lettrizmusnak nevezte el, s a *Le manifeste de la poésie lettriste* (1942) című kiáltványában a betűk művészi jellegére, önmagukban vett esztétikai erejére hívta fel a figyelmet. S továbbfokozva Schwitters költészeti programját, lerombolta a szavakat, és alapelemként ő is a nyelv legkisebb, tovább nem osztható elemét, a betűk grafikai, képi formáját használta fel műveiben. Isou szerint „a szavak olyan nehezek, hogy a lendület sem ragadhatja őket magával". S a funkciójuk, rendeltetésük is egészen más, mint a betűké: használati minőségűek, míg a betűk önmagukban vett esztétikumok.

Így „az elsődleges poétikai szándékokat formáló intenciónak" nem a szavak értelemszerű egymáshoz kapcsolását tartja, hanem a grafémák önálló megjelenítését, „vizuális és érzéki formáinak a megragadását".[76]

[74] Szkárosi Endre, *A szavalattól a hangversig. Költői paradigmák: Marinetti, Schwitters, Artaud, Isou,* előadás az ELTE BTK avantgárd szabadegyetemi kurzusán, 2012. március 8.

[75] Szkárosi, *Mi az, hogy avantgárd,* 28.

[76] Bohár András, *Azok a bizonyos nyomok* = Uő., *Poétikák és világlátások,* Nap, Dunaszerdahely, 2008, 56.



4. Isou: Réseau gris rouge

Ezeknek a rejtjelezett műveknek a megközelítése különösképp próbára teszi az értelmező elmét: „Csak a vers címének fordítását adom meg, mert ez az egyetlen, ami a lettrista versben lefordítható – írja Branko Vuletić is *Az irodalom fonetikája* című könyvében. – A legnagyobb jóakaratot tanúsító olvasó sem tudja valójában, mit kezdjen a lettrista alkotással, hogyan olvassa el. A lettrista versekben a hangokon kívül semmi olyasmi sem létezik, ami már ismert lenne, ami beilleszkedne a fennálló értékrendszerbe."[77] Az 1945-ben megerősödő és Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Maurice Lemaître, Christian Dotremont, François Dufrêne, Michel Seuphor, Mimmo Rotella és mások által művelt mozgalom az ötvenes években a latin ábécé grafikus lehetőségeit kiszélesítve egy új ideogrammatikus írást is létrehozott a betűalapú költészet anyagának gazdagítására, az úgynevezett hipergrafikát. Viszont ez az „írás" ikonikus, mintegy „átnyúlik" a nyelv fölött, s jelen lehet benne a régi és az új, a kódolt vagy művi jelkészlet eredeti, illetve megváltoztatott formában egyaránt. A lettrizmus a jelkészletet metagrafikus eljárással bővíti ki: egy kódolt jelkészlethez újabb grafikus jeleket társít. Isou például a francia ábécéhez 19 hangot és grafémát rendelt a görög ábécéből. S az eredetiségre törekedve

[77] Branko Vuletić, *Fonetika knjizevnosti,* Liber, Zagreb, 1976. Szombathy Bálint fordítása: *A konkrét költészet útjai,* Képírás Művészeti Alapítvány – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, Kaposvár, 2005, 12. Ez a megállapítás is a schwittersi teória fényében teljesedik ki leginkább: a hangok mint az absztrakció utolsó előtti állomása individuális jelleget, személyességet hordoz, ellentétben a betűvel.

a szövegeit többnyire olyan fonetikai átírással közölte, amely épp a megfejthetetlensége révén vált a megértés gátjává. Ebben is az az alkotói intenció nyilvánul meg, hogy a „nehéz", „rideg" szavakat leküzdve a betűk művészetét megteremtse. Szombathy Bálint szerint ezzel „Isou azt igyekezett bizonyítani, hogy a betűk összehasonlíthatatlanul magasztosabbak a szavaknál, funkciójuk merőben eltér a szavakétól", nem kötöttek, köznapiak, banálisak és szolgalelkűek, hanem „egyediek exkluzívak, művésziek".[78] A szöveg megszüntetésére, megsemmisítésére Isou a betűk helyett olyan jeleket is használt, amelyek teljességgel kimondhatatlanok, értelmezhetetlenek (lásd például a *Sonnet infinitésimal n° 3* című művét, amelyben százalék-, paragrafus- és numerojelek, nyilak, törtek, mondatzáró írásjelek, zárójelek, matematikai jelölések stb. szerepelnek).

A magyar irodalomban is találkozunk lettrista törekvésekkel. A Magyar Műhely 36. (1969. május) és 82. (1991. december) számának Papp Tibor által szerkesztett borítólapjai (a kis és nagy „A" tipografizált változatai és a puzzle-szerű játék az ábécé betűivel) szintén kapcsolatba hozhatók a lettrizmussal. A betűk és a folyóiratszám metanyelvi megvalósulását jelzi a 94. szám (1994. december) fedőlapja is, ahol a szavak szétmosódásával, szintaktikai megsemmisülésével a betűk önmagukat építő jelentéspotenciálja erősödik. De meg is szüntetheti önmagát a graféma: Tandori Dezső *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét* (*Egy talált tárgy megtisztítása,* 1973) című művében az ábécé betűi fokozatosan elfogynak, s a még megmaradtak az írott nyelv néma jelévé, számukban ugyancsak egyre fogyatkozó idézőjelekké (macskakörmökké) redukálódnak. Hasonló alkotói attitűd vezeti Petőcz Andrást *Az utolsó szó eltűnése* című művének megalkotásában, amely illusztrációja a kronoszintaxisra épülő mondattantól a toposzintaxis lettrista eleméig eljutó alkotói folyamatnak: a kimondott, leírt szónak a külső tényezők hatására való visszavonása során eltűnik a mű, saját magát megszünteti

[78] Szombathy, *A konkrét költészet útjai,* 13.

a betű. *Az a betű elindít egy folyamatot* (*Non-figuratív,* 1989) című versében pedig épp ellenkező folyamattal, a fokozatosan növekvő, terebélyesedő lettrista szövettel, az ábécével találkozhatunk. De akár említhetnénk a *Közelítések a K betűhöz* (1991) alkotását is, ahol a betűk exkluzív, művészi kompozíciója, a jelek jeltelen kommunikációja a domináns, s nem a szavak értelmi horizontja. Petőcz *Velvet Touch Lettering* című műve is lettrista vizuális kompozíció, amelyben különböző írásjelek (pont, vessző, kötőjel, zárójel) helyettesítik a geometrikus alapelemeket, a figuratív ábrákat.

A lettrista jegyek a magyar videóirodalomba is beszüremkednek. Nagy Pál a görög-római kultúrörökséget feleleventő *phoné* című videószövege a nyelvi többértelműségre és a betűk játékára épül (1988): egy-egy képi szegmense betűanimációkat, ólombetű-konstrukciókat jelenít meg. A nyomdászati fémötvözet másik kontextusba helyezi a betűt, mintegy a lapról „leemelve" a graféma a saját kezdetének, megszületésének mozzanata lesz, egy vizuális reprezentáció elemévé válik. Ezáltal új értelmezői keretbe helyeződik a betű: a papír síkbeli dimenziójából a térbe íródik, többdimenziós médiummá válik. (A videószövegből válogatott kép- és szövegegyüttes, Nagy Pál elnevezésével élve „videogramok" *Nem görög a haraszt* címmel 1998-ban jelent meg.[79])

A médiumok közötti átjárhatóságok teoretikus kérdése és gyakorlati megvalósulása Tóth Gábort is foglalkoztatják. A jelközpontú művészet képviselője a dimenzionista és a konkretista költészetfilozófia nyomán alakította ki saját művészetfelfogását, s jutott el az interdiszciplináris műfajokhoz, a multi- és intermediális önkifejezési formákhoz. Mozgatható betűszobrai, *T-K modul és O-, S-, Z-modul* című objektjei, akciókölteményei (a polisztirénből kimetszett „tőke" betűinek szétkalapálása, az úttestre helyezett gyurma-POEM „vizuál-

[79] Viszont a *Nem görög a haraszt* képanyaga a *phoné*n kívül a *Métro-police*-ból, az *Egy magánhangzó anatómiájá*ból, a *Szóködök*ből és más vizuális költészeti alkotásokból (*val canonica, protestament* stb.) származnak. S a kötet szöveganyaga sem kizárólag a *phoné*ra épül. Kékesi Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről,* Ráció, Budapest, 2003, 94.

topológiai" megformálása az arra haladó gépkocsival, vagy a Duna és a Balaton vizén úszó nyomdai fabetűk stb.) és a betűjellel játszó *Kopernikusz* című tipogrammája mind-mind lettrista szellemiségű alkotás. Vagy idetartozik a grafémák torzítása, szeletelése, roncsolása olyan destrukciós eljárással, amikor „a betű már csak egészen halványan utal önmaga eredeti alakjára: szimbolikus, jelentéstartalommal felruházott rendeltetése egyszerűen funkcióját veszti, és egy elidegenített vizuálkommunikációs egységgé, topológiai minőséggé redukálódik".[80] Lásd például a *Wreks* (1975) betűformáit és a két betű összeillesztésének kombinációit felmutató *UT-modulok*at (1976).

A lettrista hagyomány jelenlétét regisztrálhatjuk Géczi János műveiben is: egyes kalligramjait (a gólya, rigó, hangya képi alakzatait) betűformákra építi, kollázsai a betűk szövetszerű felületeit teremtik meg, fotómontázsaiban tipografizált betűk írják felül a fényképeket, csúsztatott xeroxai a jelölés folyamatát érzékeltetik. A *K* betűt topografizáló művében sűrűn egymásra másolja a grafémát. A *Csúsztatás*ban pedig az „a" betű szubverzálódik, Sándor Katalin értelmezésében „elmosódik, megfordul, megnyúlik, önnön pecsétjévé vagy önnön árnyékává, majd felismerhetetlenné válva szegmentálja a csúsztatás kontinuumát. Az identikusság […] alteritássá, az alakzatosság alakmásolatokká multipikálódik, szóródik."[81]

Mértani ábráját „a" betűből formálja B. Szabó Zoltán is a *Műveletek A-val és a-val* című művében. De megemlíthetjük Zalán Tibornak *A betűetetőből megszökött O betű* kép-, betű- és betűsorfragmentumait, amit H. Nagy Péter a kétdimenziós tipopoézist elhagyó, egymásra montírozódott műfajok polistrukturális játékterének tart,[82] vagy Zalánnak a Török Lászlóval közösen alkotott lettrista sorozata is említésre méltó, a *Testeden írás,* amelynek reprodukciói a testre

[80] Szombathy Bálint, *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003,* Ráció, Budapest, 2004, 62.

[81] Sándor, *I. m.,* 216.

[82] H. Nagy Péter, *Orfeusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány,* Ráció, Budapest, 2003, 65.

montírozott betűkkel az ábécét is felidézik. Papp Tibor viszont a *Vendégszövegek 4* című kötetének *De aki győz…* vizuális költeménysorozatában az ábécé betűit – a beszéd hangjainak megfelelően – két nagy csoportra osztja: a szöveg mellett függőlegesen futó magánhangzók sora után a záró részben már csak a mássalhangzókat emeli ki (s egy matematikai elem, a 4-es szám vendégmotívuma is megjelenik benne): „a hagyományos költemény / mint fonnyadt textilnövény" irodalmi egyeduralma ellen tiltakozó szöveg alatt egy lettrista „plakát" hirdeti az új költészet, az új út lehetőségét.

A betű az esztétikai küldetése mellett akár történelmi-politikai üzenet hordozójává is válhat. Szombathy Bálint művészete szervesen kapcsolódik a vajdasági magyar irodalomhoz. Az adekvát megközelítéshez – Petőcz András szerint is – fontos ennek az aspektusnak az ismerete.[83] Többek között azért, mert a kilencvenes évek jugoszláviai tragédiája lenyomatszerűen jelen van Szombathy műveiben, így a lettrista jellegű kompozícióiban, a *Pic's* című kötet *Töredékek az ábécéskönyvből* (1994–1996) darabjaiban is. Paul Verlaine és Charles Baudelaire a formáért a mondanivalót is feláldozták. Tristan Tzara is a *semmi*t próbálta megközelíteni a szavak megszüntetésével. Szombathy műveiben viszont a betű médiuma történelmi látleletté válik: a lettrizmus és a képvers vagy más vizuális költészeti mű szerves összekapcsolásával megteremti a graféma esztétikai vonása mellett az „értelmét" is. Betűmintázataira ugyanis „rátapadnak a történelemfragmentumok allúziói" és „a történelmi folyamatok eredője maga a betűkészlet" lesz – írja Szombathy-monográfiájában H. Nagy Péter.[84]

Lettrista vizuális kompozíció még Kismányoki Károly kottavonalakra írt *Betűzené*je, s a lettrista hipergrafikák sorában megemlíthetjük Bohár András *Faxköltészet*ét vagy Kerékgyártó János munkáit is: az A-betű installációkat 1988–89-ben a Fiatal Művészek Klubjában

[83] Petőcz András, *Dimenzionista művészet,* Magyar Műhely, Budapest, 2010, 129.
[84] H. Nagy Péter, *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma,* Ráció, 2008, 71–72.

állította ki, 1991-ben pedig Párizsban a fonikus rovargyűjteményében gombostűre szúrta a betűit.

A reduktív, kalligrafikus dimenzióváltás, a grafémák ikonikus ereje tehát érzékelhető a vizuális költészetünkben, viszont ezek a lettrista kezdeményezések még nem mutatták meg a betű igazi izmusát, s önálló művészi – akár kötetnyi terjedelmű – jelölőaktussá nem fejlődtek. A lettrista kezdeményezések után L. Simon Lászlónak az *Egy paradigma lehetséges részlete* (1996) című műve ezért is csúcsteljesítmény. A költő ugyanis nemcsak továbbfokozza a román, francia és olasz gyökerű kezdeményezéseket, de műve – ahogy korábban is említettem – a hazai és nemzetközi szakirodalomban egyaránt kiemelkedő mű: a lettrista irodalomban egyedülálló, a magyar irodalomban pedig – Papp Tibor szerint is – az első valódi, „színtisztán" lettrista alkotás.[85]

L. Simon a kötetében a nyelvet nemcsak atomizálja, a legapróbb részeire bontja, de a (magyar) nyelv írásrendszerének legkisebb, tovább már nem osztható elemeit, a grafémákat – azok közül is a betűket – egy századmilliméteres pontossággal dolgozó nyelvi laboratóriumban kvantummechanikai eljárással szubatomi részecskékre redukálja, s az absztrakt költői nyelv megteremtésével, a grafémarészletek véletlenszerű megjelenítésével új jelentést ad a betűknek.

A könyv hátsó borítóján szereplő magyar ábécé 44 betűjének mindegyike sorrendben, egymást követve, külön-külön lapon virtuálisan jelenik meg a kötet jobb oldalán. Ez az ábécé-rend is lettrista örökség. François Dufrêne is egyik művének előszavában azt írja, hogy tiszteletben tartja Isounak az *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique (Bevezetés az új költészetbe és az új zenébe)* című könyvében kifejtett törvényeit, így „az ábécé betűinek természetes egymásutánját" is.[86]

Az *Egy paradigma lehetséges részlete* című kötet páratlan oldalain az Isou által elnevezett hipergrafikus eljárás technikájával a szerző

[85] Papp Tibor, *A költészet váratlan arca,* Magyar Napló 1997/7–8., 63.

[86] François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse,* Grâmmes no 2. (Párizs) 1958, 28. Idézi Papp, *A költészet váratlan arca,* 62.

a kimetszett, megcsonkított betűrészletet, azaz a paradigma egyik lehetséges részletét mutatja meg, a könyv páros oldalait pedig érintetlenül hagyja. A nyomtatott oldalon a fehér terület, valamint a fehér margó, a „csendkeret" fontosságát már Francis Edeline is kiemelte.[87] Maurice Lemaître pedig a műveivel arra hívja fel a figyelmet, hogy a csendnek csak megfelelő kontextusban van funkciója.[88] Az *Egy paradigmá*ban a nyüzsgő világtól elválasztó csendfal, a fehéren hagyott fejléc és lábléc mellett a szomszédos oldal teljes érintetlensége nemcsak a tekintetet nyugtatja meg, de kontrasztosságával felerősíti a fekete síkidomok üzenetét is. A költő a láthatatlan betűtestből ugyanis csak egy szeletet vág ki, és ezt teszi láthatóvá a jobb felső indexben megadott koordinátautasítással. Egy pauszra nyomott négyzethálónak az adott oldalra való ráillesztésével, az X és Y tengely segítségével pedig ellenőrizhetjük, s érzékelhetőbbé tehetjük az index általi betűrészlet-meghatározást.

Erre a négyzethálós útmutatásra szükségünk van a mű megközelítése során, hiszen a puzzle-játékhoz hasonlóan, ha nagyon kevés elem áll rendelkezésünkre, akkor segítség nélkül kevés az esélyünk arra, hogy észrevegyük, „mikor illesztettünk a *helyére* egy-egy darabot".[89]

A hátsó borítón közölt, normál Times New Roman típusú betűk méretéhez képest a belső oldalakon megjelenő grafémák testrészlete 8,2-szeres nagyításban láthatók. A hátsó borítón lévő minták és a belül található betűk méretaránya (1:8,2) is jelzi, hogy a költő a

[87] „A nyomtatott oldalon a fehér terület fontosságát nem kell bizonygatni, de talán nem vagyunk eléggé tudatában annak, hogy minden könyvünk minden oldala fehér margóval van keretezve, ami egyenértékű egy csendkerettel. Egy könyv nem tűnne túl kellemes látványnak margó, fehéren hagyott fejléc vagy lábléc nélkül. Nemcsak azért, mert eltér a normálistól, hanem azért is, mert eltűnik a csendfal, ami körülveszi és elkülöníti a szöveget a nyüzsgő külvilágtól." Francis Edeline, *Le logo mandala,* Cahiers Internationaux de Symbolisme, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, 218 (Papp Nóra fordítása).

[88] Lemaître a művek bevezetővel való kiegészítésére törekedett, s a címadás művésze, kezdeményezője is volt. Például egy 594 szóból álló verscím után egy üres papírfelületet közölt. Lásd Szombathy, *A konkrét költészet útjai,* 15.

[89] Bodor Béla, *Önmagát rejtő titok. L. Simon László: Egy paradigma lehetséges részlete; ISBN 963 7596 26 7,* Alföld 1998/9., 104.

kötetet egyfajta „mérnöki" szemlélettel alkotta meg (ezért is adja meg a könyv hátoldalán, az ábécé alatt a méretarányt). A mérnöki munka viszont az egész kötetre kiterjedt: a borítótól a hibajegyzékig L. Simon László tervezte, szerkesztette meg a könyvet. Ezzel megalkotta az első úgynevezett könyvművét, amely nyitánya lesz a saját művészi koncepciója által megtervezett, megszerkesztett „(mű)alkotásainak".[90] A kötet anyagából kiállítás is rendezett: közel egyméteresre nagyította fel a betűkivágatokat. A hibajegyzékkel pedig nemcsak a régi könyvkultúrák általános gyakorlatát idézi meg, amikor *erratá*t tettek az ólomszedéses kötetekbe, de felveti a szándékos vagy véletlen hibaejtés kérdését is. Ugyanis a kötetben vannak hibás koordináták (négy helyen – a Gy, K, Ny, O szegmenseinél – találkozunk téves jelbehatárolással), amik ellentmondanak a „mérnöki" precizitásnak, ugyanakkor ezeket a hibákat kezeli (viszont ki nem küszöböli) a megadott jegyzék. A hibajegyzék felfedezése, köteten belüli megtalálása előtti olvasói tapasztalat (nem egyeznek a megadott koordináták), vagy a cédula helyesbítő sorai ismeretében a pauszpapírral való kontrolljáték és a hibák elkövetésében való alkotói szándékosság feltételezése egyaránt kiemelik a befogadót a passzív szemlélődésből, s arra ösztönzik, hogy egy megállapított helyes korrekcióval részese legyen a mű életének. Ha pedig nem a szerzői tudatosság eredménye, hanem valóban hibázott a költő-szerkesztő a könyvmű megalkotásakor, s utólag ezért volt szükség a módosítások jelölésére, akkor ez ugyanannak a véletlennek a műve, amely meghatározta, hogy az egyes betűknek melyik szeletét mutassa meg a könyvmű szemlélőjének, s ez a tudatos-tudattalan véletlen is a mű továbbírására, „megalkotására" hívja az olvasó-nézőt.

[90] Amelyek viszont már művészkönyvek lesznek: lásd az *ISBN 963 7596 26 7* (1997) című kötetet. Tatai Erzsébet éppen a művészkönyv és a nyomdai úton előállított, sokszorosított, de a művész koncepciójával megtervezett „kiadványok" közötti különbséget akarja érzékeltetni (Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* Praesens, Budapest, 2005, 30). Ami viszont szintén alkotás, hiszen az alkotója a szerkesztés során a könyv vizuális megjelenítésébe is beleíródik.

Bohár András szerint a szerző szándékán kívül a kötetbe kerülő hibák nemcsak az alkotó véletlenszerű művészi jelhasználatát jelenthetik a világértelmezés lényegi mozzanatában, de maguk a jelek is változhatnak azt az antropológiai és etikai üzenetet közvetítve, hogy kommunikációs csatornáink is sérülékenyek. Viszont mindez „saját paradigmáink lehetséges részleteinek kidolgozásakor és más paradigmákkal való érintkezéskor" reményt is jelent az „ideális kommunikációs közösség" megteremtésében.[91]

A szerző a kötetcímnek és a benne foglalt jelsorozat kódjainak feloldásában a koordinátarendszer, valamint a hátsó borítón látható ábécé mellett a kötet elején mottókkal is segíti az olvasót. „A véletlenszerű olyan, amilyen" Erdély Miklós-idézet mellett felsorolja a paradigma terminus technicusának lehetséges szótári változatait,[92] s ehhez az előzetes tudáshoz (így a kötetcímhez is) hozzáfűzi: „amennyiben valamely paradigma összes lehetséges eleme maga is önálló paradigma". Azaz paradigmatikus jelentéssel ruházza fel a betűelemeket. Ahogy a hangok a fonológia szabályai szerint épülnek fel, ugyanilyen koherenciát rejtő meghatározottság alapján egészülnek ki a befogadó alkotóképzeletében a grafikai minták. A művek Umberto Ecó-i nyitottsága itt valóban előhívja a kreativitást. Ez a nyitott „szöveg" azonban az értelmezés során nagyon is zárt programot ír elő, hiszen az olvasó nem használhatja úgy az önálló jelértékkel bíró betűelemet, ahogyan akarja, csakis úgy, ahogyan a grafika kívánja. A betűk „paradigmasora" („ragozási" formája) csakis így épülhet fel. S ezen a ponton már megkérdőjelezhető a Kabai Zoltán által felvetett paradigma-sérthetetlenség elvének elvetése, sőt a metafizikus szemlélet megszűnését szemléltető alkotássorozat feltételezése is.[93]

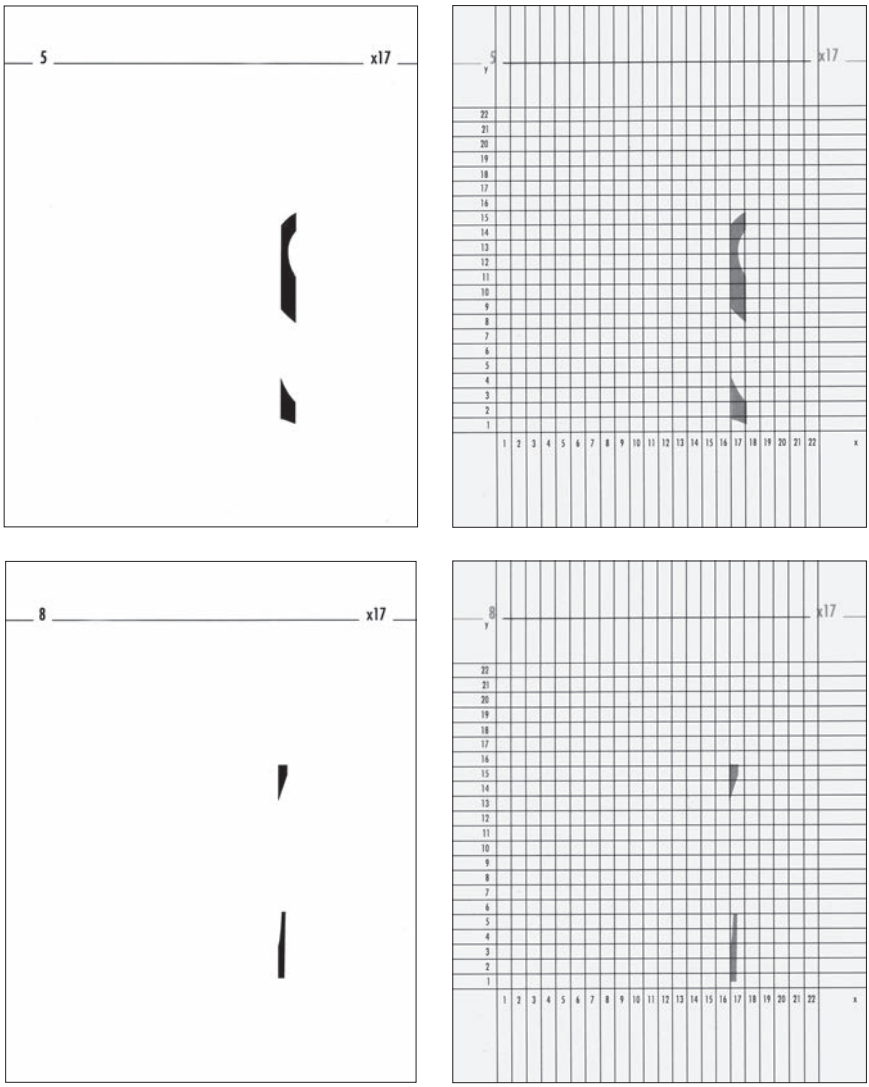
91 Bohár, *Aktuális avantgárd: M.M.,* 249.

92 „1. bizonyításra vagy összehasonlításra alkalmazott példa / 2. ragozási minta / 3. az adott korszakban elfogadott általános tudományos tételek együttese; a kor tudományos világképe".

93 Kabai szerint az alkotó a „paradigmát, vagy akár egy részletet nem tekinti metafizikus objektumnak, hiszen megsérti azt. Ami azt jelenti, hogy az alkotás tárgya elveszti misztikus voltát." Kabai Zoltán, *Paradigmák,* Észak-Magyarország 1996. december 21.

Hiszen a paradigmarészlet az egészet is megjeleníti, mert a részben benne van a teljesség, ahogyan erre a költő a nyitókötetének alkotói programjában is utalt („amiből letört / az törötten / és csonkán / egész: / a lehetőségek / tára // csak a teljesség / láttán / támad / hiányérzetem" *[torzó]*), s ez a költői eljárásmód nem a „metafizikus objektum" feldarabolását jelenti, hanem a titokzatos teljesség egy-egy vonásának bemutatását. A teljesség megismerése ugyanis olyan folyamat, amire meg kell érni, hogy megérthessük és birtokolhassuk az egészet. Ennek a megismerési folyamatnak az állomásai a részletek felvillantásai. S a zárt programú paradigma ezekben a részleteiben válik variálhatóvá (s itt lépünk vissza az ecói gondolathoz): a graféma előhívása, megjelenítése tehát nyitottá is teszi a művet. Nemcsak a jelkód feloldása utáni vizuális élmény továbbgondolása által, hanem a további grafémarészletek véletlenszerű egymásra következései is az állandóságban a dinamizmust, és fordítva, a változóban is jelenlévő változatlant, a misztikusságot érzékeltetik. A koordinátarendszer által behatárolt sávok kiválasztásában ugyanis nincs szabályszerűség, s egy új sáv egy új, immaginatív részletet villant fel előttünk. S bár néhány sáv többször, kétszer *(x16, x17, x18, x21, y1, y8, y12, y15, y16, y22),* háromszor is *(x3, x19, y11, y13)* szerepel, az azonos index ellenére mégis eltérő részletet, vizuális elemet látunk, hiszen más-más graféma része jelenítődik meg. Akárcsak az *x17* koordináta által behatárolt részben: az ábécé betűi közül a „Cs" és a „Dzs" azonos tartományba eső grafikarészletének különbsége látható.

L. Simon László a lettrizmusnak jelkészletet kibővítő metagrafikus eljárását, egy kódolt jelkészlethez újabb grafikus jeleket, elemeket társító gyakorlatát egy forradalmian innovatív alkotói attitűddel haladja meg: ő nem újabb grafémákat vagy/és elemeket rendel az ábécéhez, hanem a meglévőből elvéve, a betűtestből darabokat vagy betűtest-nélküliséget kimetszve a redukciós eljárással konstruktív módon építkezik: egy teljes paradigmasor lehetséges változatát mutatja fel a paradigmák egy-egy részletének felvillantásával. Emellett



5. Cs, Dzs

önálló grafématörténete(ke)t is alkot: egy-egy paradigma lehetséges változatainak történetét, illetve megadja a kivágott elem egyedi, csak rá jellemző arculatának rajzát.

Hans Robert Jauss – Wolf-Dieter Stempelt követve – paradigmatikus izotópiának nevezi a valamely szöveget megelőző elvárási horizontot. A kijelentések mennyiségi növekedésével ez a horizont immanens, szintagmatikus elvárási horizonttá alakul át, melyet felvázolhatunk egy olyan szemiológiai rendszerrel is, amely a rendszeralkotás és rendszerkorrekció között jön létre.[94] Bár a lettrista alkotásokban a betű mint esztétikai tapasztalat ragadja meg a figyelmünket, s Isou fogalmával élve „mint értelmi tárgy" jelentéktelen számunkra, a paradigmatikus izotópia terminusa mégis helytálló, ugyanis a szubatomizált betűk esetében az ugyanazon elemnek az eltérő tulajdonságú részéből, részeiből az immaginatív recepció során az elrejtett grafémát próbáljuk előhívni, s az elvárást erősíti a szerzői instrukció is, az ábécé negyvennégy betűje alapján megadott oldalszám.

„A »mérnöki játéknak« az is a része volt, hogy 22 vízszintes és 22 függőleges részletet lehet egy betűből kiválasztani, azaz összesen 44 részletét mutathatnánk meg mindannak a 44 betűnek, amelyek a magyar ábécét alkotják. Összesen így felfoghatatlanul sokféleképpen állhatott volna össze a kötet, ez valóban csak egy lehetséges részlete egy egyébként szintén csak lehetséges paradigmának" – vallja művéről L. Simon.[95]

A betűelemek alkotói kimetszése, megjelenítésüknek és befogadói továbbrajzolásuknak lehetséges változatai a gondolati generálás analógiájára megalkotott értelmezői „programmal" szinte már be-

[94] Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* ford. Bernáth Csilla és mások, Osiris, Budapest, 1997, 53.

[95] L. Simon László kézirata. Összesen 1936 paradigmarészletet jelent ez. A kötetben való megjelenés variációs száma pedig: 4444. Azaz 2,050773823×1072 paradigmasort kaphatnánk, ami 4,660849598×1072 kötetben férne el. S ha egyetlen kötet átnézésére csak egy percet fordítanánk, akkor is 8,867674273×1064 (azaz kb. 88,7 decilliárd) évre lenne szükségünk.

láthatatlan távlatokba kerülnek. A variációk esztétikai sokféleségének lehetősége teoretikus megközelítésben a lettrista kompozíciót azokhoz a számítógéppel generált dinamikus alkotásokhoz közelíti, amelyek szerkezeti felépítésében legalább egy olyan alkotóelem található, melyet csak számítógépen lehet létrehozni. Ilyen jellegzetes alkotóelem a kombinatorikai eszközök alkalmazása (a betöltésre váró üres szerkezetek kiválasztása, az elem[ek] feltárása a koordinátában), a véletlen szerepe a mű létrejöttében, vagy az olvasó és a mű közötti „párbeszéd".[96]

Ez a „generálás" egy idő után ugyan kimerül, de ezzel egy újabb műgenerálási folyamat elindítójává, alapfeltételévé válik, hiszen – ahogy Bodor Béla is rámutatott – a paradigmák a „sok-sok mintavétel során betelnének", s ekkor „végtelen számú paradigma kijelöléséhez elegendő jelkészlethez: ábécéhez jutnánk".[97] Viszont ez a véges végtelent jelent, mert egy emberélet kevés lenne a paradigmasorokat magukban foglaló kötetek áttanulmányozására.[98]

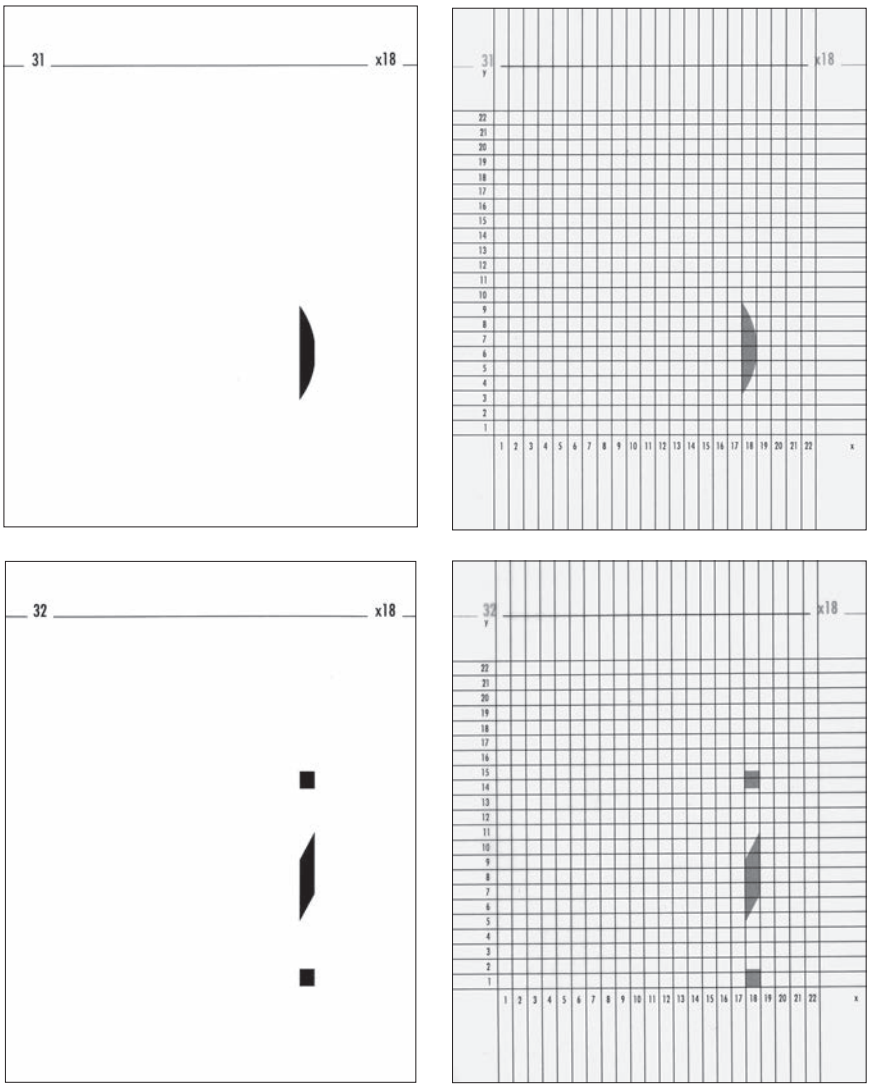
A kiválasztás és megkomponálás másra nem jellemző egyedi jegyei alapján válik a betűrészlet alkotássá, lettrista művészi kompozícióvá. Akárcsak egy lineáris, klasszikus formájú versben a hapax legomenonokkal, itt a paradigmarészletekkel teremtődnek meg az eredeti költői képek. S a grafémaszeleteket a pauszpapír segítségével továbbrajzolhatjuk, a szerzői intencióhoz az értő „olvasás" során új elemeket csatolhatunk, amelyek jobban kirajzolják a graféma elrejtett testét, vagy akár egy új paradigma lehetőségét, megalkotását teszik lehetővé, akárcsak az *x18* „S" és „Sz" betűtestének részletei.

Az *x* tengely mentén kirajzolódó „S" jelteste pedig hasonlóvá válik az *y1* tengelyen megjelenő kalligráfia-résszel. Papp Tibor a betűjel-rajz

[96] Papp Tibor szerint a számítógépen készült irodalmi mű csak akkor igazolja számítógépes mivoltát, ha szerkezeti felépítésében a három elem közül legalább egy megtalálható. Papp Tibor, *Múzsával vagy múzsa nélkül? Irodalom számítógépen,* Balassi, Budapest, 1992, 167.

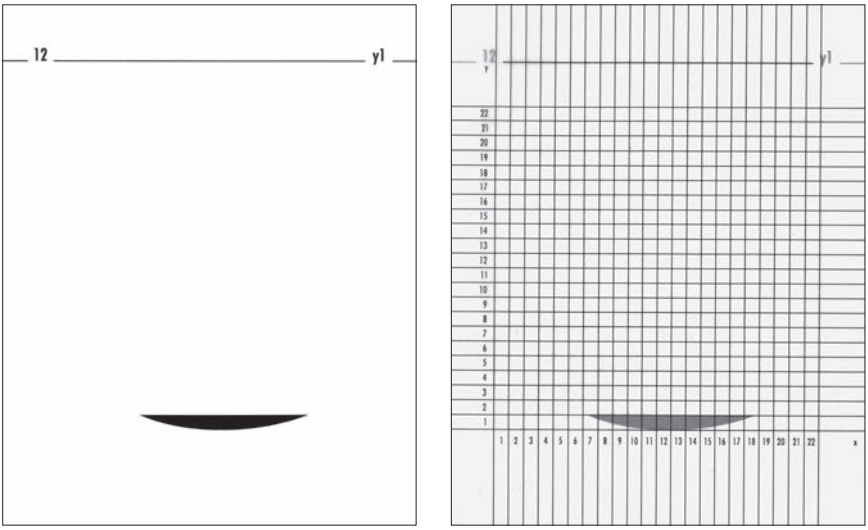
[97] Bodor, *I. m.,* 105.

[98] Ha átlagéletkornak 70 évet számolunk, akkor 1,26681061·1063 (kb. 1,27 decilliárd) emberélet lenne szükséges a kötetek átlapozására.



6. S, Sz

önkényesen megváltoztatott képének tartja a grafémakép-részleteket, hiszen a megváltoztatás aktusa „egy részlet kiemelésében valósul meg”.[99]



7. G

Az irodalmi szövegekből ismert elvárás- és szabályhorizontot L. Simon László lettrista alkotásai éppen ezzel a sajátosságukkal, a nyitott és zárt program egymást feltételező összekapcsolásával írják felül: a pauszpapír koordinátáival behatároltnak tűnt horizont az x, y tengely nyitottságával válik immanenssé, s teremt meg a változtatás és a reprodukció új határainak kijelölésével egy másik dimenziót.

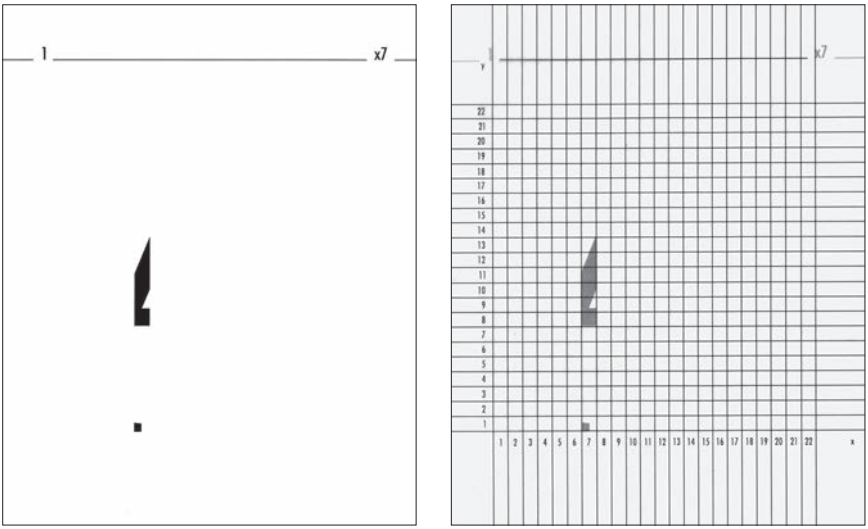
Így kap értelmet a címbeli minősítő szó is. Ugyanis a paradigma *lehetséges* részlete egyrészt utal a nyelv paradigmatikus voltára s annak részlegességére, másrészt az egy-egy paradigmatikus helyzetbe kerülő betű (vagy hang) lehetséges, de mégsem szükségszerű részletét is megmutatja. Valamely grafémának az egy paradigmatikus helyzetbe kerülő volta mellett *(Egy paradigma lehetséges részlete)* viszont

[99] Papp, *Múzsával vagy múzsa nélkül?*, 62.

jelen van a határozott névelővel való megjelölés is: *[A] paradigma lehetséges részlete*. S erre már lettrista kommunikációval, vizuális kompozícióval utal a költő.

8. A kötet első borítója, részlet

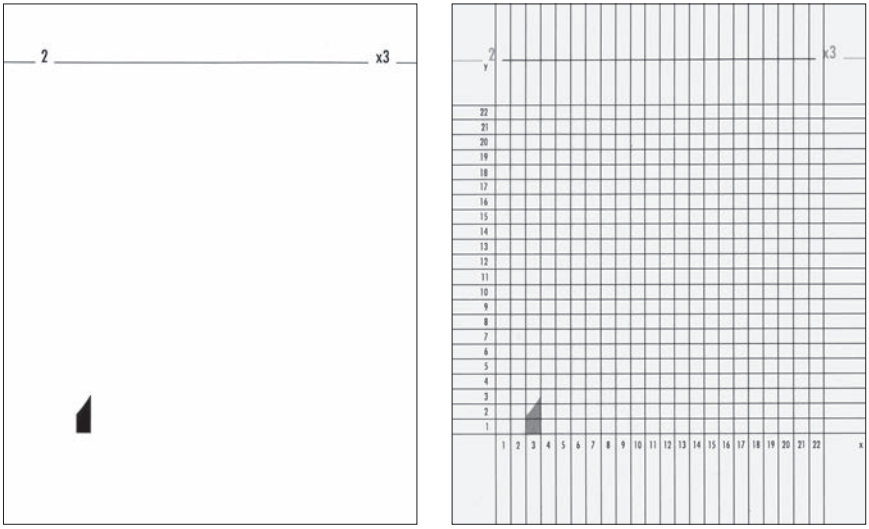
A magyar ábécé első betűjével, a kötet lettrista kompozícióit megnyitó művével tudjuk feloldani a borítón megjelenő vizuális elemet. Az „A" graféma bal oldalának középső részlete és a talp egy parányi eleme metsződött ki az *x7* tengelybehatárolással. Az így nyert hipergrafikus elem új képzeteket, akár a tiltás, a parancs, a felszólítás nyelvi, grammatikai jelét, a felkiáltójel elemét is előhívhatja az értelmezőben. Mindez benne van, benne lehet a részletben, s a metajelentés így jobban feltárul(hat), mint az egészben, ahol az elsődleges jelentés is megragadhatatlannak tűnik. A rész–egész viszonyának akcidentális volta teremtődik meg. S ahogy a szubsztancia a létező legbensőbb, változatlan lényegét jelenti, amelyet a járulékok határoznak meg, ugyanúgy a betűtest akcidensei is, a koordinátarendszerrel kimetszett rész-szubsztanciák határozzák meg, építik fel a korábban jelentéssel nem bíró grafémát.



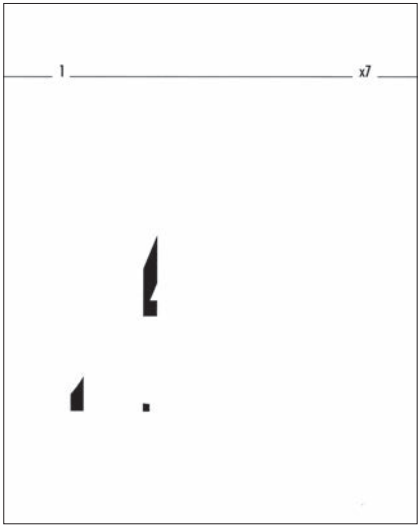
9. A

A konvencionálisan elfogadott, kiejtett betű, a hang megformálása tehát lehetetlenné válik. A két jeltest (a leírt és a kiejtett) ugyanis elválik egymástól, annak ellenére, hogy eredetileg a lettrizmust – Isidore Isou szerint a betű izmusát – nem választhatjuk szét a fonizmustól (Paul Delbouille ez utóbbi terminust használta). Hiszen ahogy a betű az írott nyelv alapeleme, ugyanúgy a fonéma a beszélt nyelv, a költészet legkisebb, tovább nem osztható alapegysége. A lettrista költemények tehát főleg fonémákból állnak, s az értelmezésük is ezen alapul. Viszont kétségtelen, hogy a lettristák a műveiket – ahogy erre Szombathy Bálint is rámutat a tanulmányában – „szinte kivétel nélkül sajtó alá rendezve" jelentetik meg.[100] A vizuális és fonikus műveknek, az írásnak és a hangnak újszerű összeolvasztásával a vizuális nyelv is megújult. S ahogy a hangokat, úgy a betűket sem tudjuk felruházni *a priori* jelentéssel.[101]

[100] Szombathy, *A konkrét költészet útjai,* 2, 15.
[101] *Uo.,* 17.



10. Á



11. A+Á

Az „A" betűtest kiejtett hosszú párját az írásban egy ékezettel különítjük el. A graféma fő teste tehát megegyezik. Így a megjelenített elemeket – a több vizuális információ elérhetősége miatt – akár egymásba is illeszthetjük.

Ez a konstrukciós munka előhívja a paradigma megteremtésének lehetséges fázisait. Egy dekonstrukciós eljárással létrehozott, a grafémából megjelenített jeltest tehát a lebontás lenyomataként a felépítés aktusává válik, s az alkotói teremtő attitűd és a befogadó léthelyzete összekapcsolódik. Néha azonban a jeltestnélküliség válik üzenethordozóvá. Példa erre a paradigmasor egyik különlegessége: a 17. könyvoldalon egy testetlen betűvel, egy üres, csupán felső léniával behatárolt oldallal találkozunk. Az ábécé 17. grafémájának közlésében ugyanis a megadott koordináta *(x3)* túllép a „J" paradigmatikus adatain. A koordinátautasítás azokkal a jegyekkel írja le a jellemző sajátosságokat, ami nem része a betűnek. Egy olyan grafémáról van tehát szó, amit az *x3* koordinátatérrel nem tudunk behatárolni.

A jelölő színtérre a posztstrukturalizmus vezette be a külsődlegességet, az írást. Ez a redukálhatatlan külsődlegesség a véletlen eseményének nyitja meg a szignifikációt.[102] Ehhez a véletlenhez pedig hozzákapcsolhatjuk a dekonstruktív jel és játék derridai fogalmát, mely szerint az írás alapvetően nyitott rendszer, többféleképpen értelmezhető, s a nyelv ikonikus természetéből adódóan a jel állandóan szóródik, osztódik. Így nincs (le)zárt struktúra, csak kiegészítés, egybejátszás, szuplementaritás. Bár David E. Wellbery az írásról szól, megállapításait az írás legkisebb egységeire, a betűkre is alkalmazhatjuk. Az *Egy paradigma lehetséges részlet*ének elemzése során a dekonstruktív tevékenység szituativitását, egy új értelmezői technikát kell tehát kialakítanunk, hiszen itt a jelenlét és a távollét oppozíciója jelenítődik meg, ahol a jelenlét már nem jelenlét többé,

[102] Lásd David E. Wellbery, *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és kulturális közvetítés,* szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 423, 426.

hanem a *différance* rendszere. Az alkotás ereje ebben az elkülönböződésben teremtődik meg.

Egyes megközelítések szerint a lettrista vers reduktív dimenzióváltás, ugyanis a szavak és mondatok kontinuumából (azaz egy írásfolyamatból) vonja ki a betűket.[103] Kibédi Varga Áron szerint is a nyelv médiumának elhallgatásával ezek a „szövegek" az írás verbális és vizuális együtteséhez, a bimedialitásához képest monomedializálódnak.[104]

Viszont ebben a látszólag nyelvileg reduktív dimenzióváltásban – ahogy a fentiekből láthattuk – nagyon is jelen vannak a produktív mozzanatok. Az atomizált nyelvi elem, a graféma az irodalomhoz tartozás jele (Papp Tibor szerint már egyetlen nyelvi elem megléte is elegendő ahhoz, hogy egy mű irodalmi alkotássá váljon), a tipográfiai, vizuális-figuratív dimenzió esztéticitása, valamint a paradigma lehetséges elemeinek felvillantása (akár hallhatóvá, hangzóvá formálása) pedig éppen a feltételezett homogeneitás és monomedializálódás megkérdőjelezését és a bi- vagy multimedialitás megteremtését jelenti.

H. Nagy Péter szerint abban az időben, amikor „az avantgarde »közérzet« továbbcitálása egyre inkább veszít történeti jelentőségéből", L. Simon László tevékenysége „újrakezdeményezőnek" és valami „fontossá alakítható »tradíciófelvétel« ösztönzőjének" tekinthető.[105] Könyve a schwittersi következetes költészeti program Isidore Isoun át megújuló és radikalizált betűművészete révén az avantgárd kiteljesedését eredményezte.

[103] Lásd Sándor, *I. m.,* 212.

[104] Kibédi Varga Áron, *Szavak, világok,* Jelenkor, Pécs, 1998, 162.

[105] H. Nagy Péter, *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról. Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok – alakulástörténeti vázlat, lírai betétek nélkül,* Alföld 1999/4. (az OSZK Elektronikus Periodika Archívumának hálózati verzióját használtam: http://epa.oszk.hu/00000/00002/00037/hnagy.html).

3. A szó megvonása – konkrét költészet, lettrizmus és konceptualizmus: három irány egyetlen kötetben *(ISBN 963 7596 26 7)*

L. Simon László a *(visszavonhatatlanul…)* című életműnyitó-kötet konkrét költészeti kezdeményezései, valamint a nemzetközi és a magyar irodalomban egyedülálló lettrista vizuális kompozíciói, az *Egy paradigma lehetséges részlet*ének grafémaelemei után olyan művel jelentkezett, amely a konkrét költészeti és lettrista kezdeményezéseket megőrizve a konceptualizmus műfaji sajátosságait is megjeleníti.

Ez utóbbi műfaji megnevezés, behatárolás viszont akár önkényesnek is tűnhet, hiszen önmagában a concept art meghatározása is számos problémát vet fel.[106] Az eredetileg a művészet analitikai-elméleti vizsgálatával foglalkozó, a művészetfogalommal operáló jelenségnek a klasszikus értelemben vett definiálását ugyan többen megkísérelték már, de ebben a törekvésben leginkább csak a meghatározások különbözősége és az alkotók eltérő besorolása figyelhető meg.[107] Így például ha a concept art egyik megteremtőjének és teoretikusának, Joseph Kosuthnak a meghatározását fogadjuk el, amelyben a művészet önvizsgálatát hangsúlyozza, akkor csupán őt és a vele rokon alkotókat tarthatjuk konceptművészeknek. Viszont az irányzat megteremtőit zárjuk ki akkor, hogyha a koncepciót nem teoretikusan, hanem gyakorlati oldalról, csupán a fizikai megvalósulás szemszögé-

[106] A konceptualizmusról szóló kutatásom konklúziói a Papp Tibor vizuális költészetét tárgyaló monográfiámban olvashatók. L. Simon László művészkönyvének concept-vonásait elemezve ehelyt az ott közölt megállapításokra, részletre támaszkodom: Kelemen, *Testet öltött szavak,* 205–211.

[107] Lucy Lippard kritikus fanyar megjegyzése szerint a conceptual artnak annyi definíciója létezett, mint amennyi konceptualista művész volt. Vö. Tony Godfrey, *Conceptual Art,* Phaidon, London, 1998 (reprint 2008), 13–14.

ből értékeljük. Ehhez az elgondoláshoz tartozó tábor ugyanis szabadságként értelmezi a konceptualizmust. Olyan lehetőségként, amely a megvalósítás, a kivitelezés korlátait feloldja vagy teljesen megszünteti. Hajdu István ezért „mind az elméleti, mind a gyakorlati munkával foglalkozó művészeket" a concept arthoz sorolja, hiszen alkotásaikban „a koncepció, a művészi elképzelés prioritása vitathatatlan a materiális megjelenítéssel szemben".[108] Siegfried J. Schmidt szerint az, hogy hogyan néz ki a mű, hogy milyen alakot ölt, nem fontos. Az sem számít igazán, hogy a néző – ha megtekinti a művet – megérti-e a művész koncepcióját. A műnek ugyanis a gondolattal kell kezdődnie, s maga a gondolat – még akkor is, ha nem lesz láthatóvá – éppen annyira műalkotás, mint bármilyen befejezett produktum. A fogalmi művészet azért jön létre, hogy a nézőnek az elméjét kösse le, s ne a szemét vagy az érzelmeit szólítsa meg.[109]

[108] Hajdu István, *Concept Art. Kísérlet egy műfajtalan műfaj rendszerezésére,* I–III., Tájékoztató [a Magyar Képzőművészek Szövetségének, negyedévi folyóirata] 1975/4.–1976/2. (a hálózati verziót használtam: www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html).

[109] Siegfried J. Schmidt, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry = Precisely: 13-14-15-16 Poetics of the new Poetries,* szerk. Richard Kostelanetz – Benjamin Hrushovski, New York, 1982, 114–115. Viszont Schmidt téved abban, hogy a concept art „cél nélküli művészet" lenne, hiszen például a Hans Haacke által képviselt irány is politikus művészet volt. Haacke mellett Mary Kelly, Martha Rosler és Victor Burgin is „alkotói módszerként" használták a politikai művészetükhöz a konceptualizmust (lásd Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* PhD-disszertáció, ELTE, Budapest, 2006, 17). A conceptual art politikai kontextusa már az 1960-as évek második felében kialakult. Az amerikai nemzet életében az 1968. év ugyanis „annak a válsághelyzetben lévő hatalomnak a tetőpontját képviseli, amely számára a conceptual art szimptóma és diagnózis is egyben". A vietnámi katonai vállalkozás gyalogsága – Godfrey szerint humorból, kétségbeesésből vagy pusztán összezavarodott virtuskodásból – régi hadműveletek elnevezéseit, barátnők neveit, háborús neveket (Far from Fearless, Mickey's Monk, Avenger V, Short Time Safety Moe), agyszüleményeket (Born to Lose, Born to Raise Hell, Born to Kill, Born to Die – 'vesztésre, pokolra, öldöklésre, halálra születve'), információkat írt a sisakokra és légvédelmi kabátokra (Hell Sucks, Time is on My Side, Just You and Me God – Right? Why Me?). Ez a kezdeményezés művészeti formává vált. Tim Page fényképész sisakja, akinek képei leginkább megragadták Vietnám zűrzavarát, például Frank Zappát idézte: „Segítség, Kő vagyok." Mások a sisakjukra naptárt róttak, és áthúztak rajta minden egyes napot, amit letöltöttek és túléltek. „Óriási elégedetlenség van a modern kultúra romboló erővel szemben: háború, szennyezés és a természetnek az általánosságban elterjedt hanyagolása" – írta a San Franciscó-i művész, Tom Marioni 1969-ben. Azzal, hogy a conceptual art hangsúlyozta az igazság és hazugság kimondását, és elégedetlen volt a fogyasztói társadalommal, mindez nagyon is ellenreakció volt ezzel az időszakkal szemben (Godfrey, *I. m.,* 187–190).

Tony Godfrey a conceptual artról szóló monográfiájában fel is teszi a kérdést: „ha nem lehet közvetítő eszközzel vagy stílussal definiálni, akkor hogyan ismerhetjük fel" az ilyen műalkotást? Segítségül a conceptual art négy formáját különíti el: a „készárut" *(ready-made),* amely a külső világból származik, s művészeti tárgynak feltételeznek, megtagadva a művészeti tárgy egyedülállóságát és a művész kezének szükségességét; a „beavatkozást" *(intervention),* „amelyben valamilyen kép, szöveg vagy dolog egy szokatlan kontextusba van elhelyezve"; a „dokumentációt" *(documentation),* ahol a műalkotást, a koncepciót vagy a cselekményt feljegyzésekkel, térképekkel, diagramokkal vagy fényképekkel látják el; s a conceptual art negyedik megvalósulási lehetősége a „szavak" *(words),* amelyben „a fogalom, az állítás vagy a vizsgálódás nyelvi formában van bemutatva".[110] Viszont Godfrey figyelmeztet bennünket arra is, hogy óvakodjunk a tipológiáktól. Sok konceptualista műalkotás ugyanis „nem illeszthető bele egyértelműen egyetlen tipológiába sem, úgy amint sok konceptualista művész is visszautasít bármilyen szűkítő meghatározást a munkájára vonatkozóan".[111]

A konceptuális művészet[112] meghatározásaiban az ellentmondások ellenére közös vonásokat is felfedezhetünk: mindegyik felfogás

[110] A készárunak Duchamp *Fountain*ja a leghíresebb és leghírhedtebb példája. Az intervenció egyik megjelenítője pedig a hirdetőtábla-projekt. (Felix Gonzalez-Torres amerikai művész hirdetőtábla-projektjén például összegyűrt ágytakaróval egy üres franciaágy van lefényképezve, s ezt huszonnégy hirdetőtáblán mutatta be szerte New Yorkban. A járókelők számára sok mindent jelenthetett a projekt: szerelemet, távollétet stb. Viszont a szokatlanul intim kép jelentésének lényeges és döntő részévé vált a környezet, a kontextus, amelyben látható volt. Talán néhány járókelő felismerte, hogy ez Gonzales-Torres műalkotása, s bizonyára úgy tippeltek, hogy „egy ilyen képen arról az ágyról van szó, amelyen ő osztozott szerelmesével, Ross-szal, aki nemrégiben halt meg AIDS-ben. De ez a sajátos személyes jelentés nem törvényszerű: *a jelentése az, amit mi egyenként felfedezünk benne*." [Az én kiemelésem.]) A conceptual art harmadik formájára, a dokumentációra Joseph Kosuth *One and Three Chairs* művét említhetjük, a kaliforniai művésznek, Bruce Naumannak, a *One Hundred Live and Die* című műalkotása viszont már a szavakkal való ábrázolás példája. Nauman a művel arra ösztönzi a szemlélőt, hogy nyugtalanító, sértő szópárokat ismételjen. A szópárok neonban vannak megszerkesztve, egy olyan közvetítő közegben, amelyet bolti fényreklámoknál használunk. Lásd Godfrey, *I. m.,* 7, 10.

[111] *Uo.,* 10.

[112] A konceptuális művészet a conceptual art magyar megfelelője. Viszont a conceptual art és a concept art valójában nem fedi egymást. Az előbbi „a művészettel, mint művészetfo-

„a *gondolat*ot, a fogalmiságot, az ideát vagy az ötletet a mű elsődleges, lényeges elemének tekinti, a formát, a kivitelezést pedig másodlagosnak".[113] Közös, összetartó jegy tehát a redukciós technika szélsőséges fázisainak a feltárása. Annak bemutatása, hogy az alkotófolyamat során a műből csupán a „gondolati magva, szavakkal vagy jelzésekkel körülírt ideája marad meg".[114] Ennek az elanyagtalanításnak pedig előzményei és különböző fokozatai vannak. Közvetlenül a concept art megjelenése előtt az anyag megszüntetését már néhány akció megelőlegezte. Robert Rauschenberg például az 1950-es évek végén egy kortárs amerikai festő rajzát a nyilvánosság előtt kiradírozta, Yves Klein pedig egy üres termet mutatott be a párizsi közönségnek kiállítás címén. A képzőművészet, az irodalom, a zene, a tánc és a színház szintézisére törekvő happening-cselekményei viszont már önmagukban is kizárták a műtárgy megjelenését. Ben Vautier „Nézzetek rám, én vagyok a Művészet", „Nézzetek rám, s ez elég!" táblákkal fényképeztette magát. Ezzel az egyszemélyes happeninggel („énművészettel") kívánta jelezni, hogy saját magát tartja művészete tárgyának, céljának és eszközének. Az én-művészet retrográd ága, a body art már nem elégedett meg ilyen ex cathedra kijelentésekkel: saját testét „manipulálva" támasztotta alá saját énjének műtárgy voltát.[115] A testművészet ellenhatás is volt az 1960-as évek egyre inkább sze-

galommal, fogalmi úton foglalkozik", az utóbbi pedig olyan művészeti forma, amelynek egy meghatározott és kidolgozott rendszer szerint az alapanyagát a fogalmak adják (L. Menyhért László, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében,* Urbis, Budapest, 2006, 57). A concept és a conceptual artnál egyaránt központi kérdés a „mi a művészet?". A concept art az ismeret oldaláról közelíti meg a művészet fogalmát (művészetfogalom = concept art), a conceptual art pedig a tevékenység oldaláról, azaz műveket készít, amelyekkel javaslatot tesz a kérdés megválaszolására, vagyis „az a művészet, amit csinálok". S „mivel a kérdés fogalmi eredetű, a válasz is az ebben a kontextusban", azaz a megszületett alkotás „fogalmi művészet". Lásd Peternák Miklós, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon,* www.c3.hu/collection/koncept/index0.html.

113 Tatai, *I. m.* [kézirat], 11. A projekt artot például Sebők Zoltán a konceptuális művészet szinonim fogalmának tartja. A projekt ugyanis leginkább a meg nem valósult tervet jelenti: mindegy, hogy elkészül-e a mű vagy sem (*Uo.,* 39). Viszont később a megvalósulás is fontos lett: olyan művek láttak napvilágot, amelyeknél „a tökéletes kivitelezés is a »tartalom kifejezését«" szolgálta (*Uo.,* 4).

114 Perneczky Géza, *Intermédia-művészet az uborkafán,* Élet és Irodalom 2008. május 16., 17.

115 Hajdu, *I. m.*

mélytelenebbé váló sokszorosító művészetére. S később tiltakozássá is vált minden állami felügyelettel, irányítással és ipari termékkel szemben. Ezt reprezentálja egy pólóüzenet is: 1994-ben például egy fiatal nő az utcán minden dísztől mentes fehér pólóban jelent meg. A ruhadarabon hátul, a gallér alatti részen csak néhány zöld betű volt olvasható, „Nobody owns me" ('Senki sem birtokol engem'). Itt nem a gyártó neve stb. szerepelt tehát, hanem egy elliptikus üzenet. Közhely? – kérdezhetjük Godfreyvel. „Természetesen senki sem birtokol minket: vélhetően mindannyian szabad emberek vagyunk. Ugyanakkor nem érvelhetnénk-e úgy, hogy ha megveszünk egy terméket, amin rajta van a márka neve, akkor elnevezett, rabul ejtett, sőt birtokába vett annak a terméknek a reklámozása és marketingje: Mitsubishi-ember vagy Gucci-lány lett belőlünk. Ez a konkrét póló ennek a rejtett birtoklásnak a visszautasítása." Annak jelzése, hogy „az ő teste az övé, és senki másé".[116]

Nálunk a konceptuális művészet a fénykorát az 1960-as évek végétől a hetvenes évek közepéig élte.[117] S bár a rendszerváltásig (az „underground" helyzet miatt) kevés művet publikáltak és állítottak ki, a folytonosság a tanításban tetten érhető: az oktatás a kreatív munka szerves részét jelentette.[118] Ez az időszak inspiráló forrást

[116] Godfrey, *I. m.*, 345. A pólót az Agnes B francia ruházati társaság megbízásából az amerikai művész, Felix Gonzalez-Torres tervezte. Felvetődik azonban a kérdés, hogy ez a póló miért művészet és például a „Megadeath" vagy „Rolling Stones" feliratú miért nem. „Az nem lehetne művészet? Gonzales-Torres pólója talán azért művészet, mert ő művész? Vagy nagyobb megfontoltsággal készült jelentése tekintetében? Vagy mert a lehetséges értelmezések nagyobbak és összetettebbek? Nincs egyértelmű válasz: nincs határozott vonal, ami elválasztja a művészi pólót a nem művészi pólótól" – mondja Godfrey (*Uo.*, 345–346).

[117] Egyes szerzők szerint viszont Magyarországon ebben az időszakban szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet (lásd Perneczky, *Intermédia-művészet az uborkafán;* Peternák, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*). Viszont jelen volt egy nagyarányú koncept-, azaz ötletművészet. Az ekkori viszonyok kedveztek az „underground"-működésnek is, a műtárgyak elanyagtalanítási folyamatának, a konceptuális művészet médiumainak, a rajzok, vázlatok, fotók, levelek terjedésének, s majd csak az 1980-as évektől válik újra fontossá a megvalósulás, a látható, tárgyi objektumok jelenléte (lásd Peternák, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*).

[118] „Ez (a tanítás) a legfontosabb funkcióm. Tanárnak lenni a legnagyobb műalkotásom" – mondta Joseph Beuys, akinek számára a tanítás az eszmecseréről és az érvelésről szólt,

jelentett a későbbiekben. A kilencvenes években – az újabb nemzetközi térhódítással párhuzamosan – ugyanis ismét dominánssá válik a konceptualizmus: a művészet egészében végbemenő konceptualizálódás Magyarországon is sok mű megszületését eredményezte.[119]

„Minden művészet (Duchamp után) konceptuális természetű, mert a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik" – mondta 1969-ben Joseph Kosuth.[120] Az eredetileg képzőművészeti meghatározottságú konceptualizmus valóban átlépi határait, s az irodalomban is megjelenik. „[…] a magyar konceptuális művészet egyik kulcsalakja",[121] Erdély Miklós mellett a másik jelentős alkotó Tandori Dezső. Szkárosi Endre hívja fel a figyelmet arra, hogy az 1973-ban megjelent *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet a konceptuális avantgárd megjelenése „a hivatalos költészet keretei" között.[122] Margócsy István szerint sem magyarázható a Tandori-kötet a konceptualizmus figyelembevétele nélkül, mint ahogy „a magyarországi concept art sem nélkülözheti, akár képzőművészeti megnyilatkozásainak rögzítése során, Tandorinak vers- és képkonceptjeit".[123]

Papp Tibor költészeti gondolkodásába is gyakran beszüremkedik a konceptualizmus. A *Villanások* című műsorozatában a koncept alkotások rövidek, néhány szóból, esetleg egy-két „hozzájuk toldott grafikai elemből" épülnek fel, gondolatokat dokumentálnak, s jelleg-

nem pedig arról, hogy szakmai készségeket magyarázzon. (Vö. Godfrey, *I. m.,* 195.) A konceptuális művészet számára tehát fontos volt a tanítás: Erdély Miklós is foglalkozásokat tartott, csoportokat vezetett *(Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo),* a rendszerváltástól napjainkig pedig Bakos Gábor, Beke László, Jovánovics György, Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás, Peternák Miklós, Szegedy-Maszák Zoltán, Tolvaly Ernő tevékenysége jelentős (lásd Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években,* Praesens, Budapest, 2005, 60–61, 63).

119 Tatai, *I. m.* [kötet], 51.

120 Joseph Kosuth, *Filozófia utáni művészet,* ford. Bánki Dezső = Uő., *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst,* Knoll Galerie, Wien–Budapest, 1992, 113. Marcel Duchamp-t elődüknek tekintik a konceptualizmus követői (lásd Tatai, *I. m.* [kötet], 71).

121 Tatai, *I. m.* [kötet], 61.

122 Szkárosi, *Mi az, hogy avantgárd,* 115.

123 Margócsy István, *Az észlelés költészete (Ferencz Győző: Magamtól egyre messzebb),* Alföld 1998/4., 100 (hálózati verzió: http://epa.oszk.hu/00000/00002/00028/margocsy.html).

zetes jegyük még az elszigetelés, vagyis a „természetes környezetükből kiszakított szövegek" jelenléte, amik kontextuskeresésre késztetik a befogadót. Ezekből épül fel a koncept mű mögöttes világa, amely éppen attól lesz megismételhetetlenül egyedi, hogy csak a szemlélő képzeletében létezik.[124]

Tóth Gábor „magas fokú fogalmi viszonylagossággal áthatott", „nyugtalan és élénk szellemet reveláló",[125] heterogén jellegű konceptuális attitűdje ugyancsak meghatározó erő a magyar konceptuális irodalomban, akárcsak Lakner László gyakorlata, akinél eseményként, cselekvésként is megjelenik a koncept: összetépett verseit „buddhista kérésgyűjtemény formájában terítette szét a padlón" *(Collected poems),* az 1957–1970 között született költeményeit, az *Átkok* című versgyűjteményét pedig összekötözve és fellógatva állította ki.[126] Szombathy Bálint költészetében viszont már az induláskor jelen van a konceptualizmus: az 1971–72-es keltezésű *Kép és jel*ben a mediális közegek találkozásával átrendezi a művészet és nem művészet viszonyát: a nyitó darabban, egy konceptualista párképben az emberi testet mediális pozícióba helyezi. A *Poetry* (1981) című kötetben pedig egyértelműen a „horizontnyitást" jelzi.[127] Ješa Denegri szerint ugyanis az előszó vallomása – „költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el" – a művészi természet vizsgálatát jelenti, azt az alapkérdést, hogy „ki hozhat létre művészit, miként nyilvánítsunk valamit művészinek, és miért fogadunk el valamit művésziként".[128] Szombathy a tautológiától meg-

[124] Papp Tibor, *Ige és kép = Válogatás a 20. századi vizuális költészetből,* szerk. Kovács Zsolt – L. Simon László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998, 13.

[125] Szombathy, *Art Tot(h)al,* 123, 125.

[126] Lakner a szobájában hasonlóképp tárolta Lukács György dedikált *Esztétika* című könyvét. A falon spárgával felkötözött műről készült szitanyomat, a *My Georg Lukács-book* pedig „nemzetközi karriert futott be" (Dékei Krisztina, *A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja [1965–1974] = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról,* szerk. Kékesi Zoltán – Peternák Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 57–58).

[127] H. Nagy, *A betűcivilizáció szétrobbantása,* 35.

[128] Ješa Denegri, *Szombathy Bálint,* ford. Sándorov Péter, Híd 1983/1., 112.

fosztott konceptualizmus *(Triptichon)* és a talált vizuális költemények hasonló szellemiségű fotói mellett (*Halte Ordnung, Tenerife* stb.) *Konceptuális költészet* címmel a konceptművek sorozatát ciklusban is összegyűjti. Szombathy Bálint mellett megemlíthetjük még a költőként induló Szentjóby Tamás szövegmunkáit („Ketten / Ezt a költeményt akkor éled át, ha ketten olvassátok egyszerre"), valamint a könyv médiumának formai lehetőségeit kihasználó alkotókat is, például Tóth Gábor konceptköteteit, vagy az *Ifjúkori költemények* művészkönyvét, amelyben farmernadrágszárvégeket helyezett a borító alá.

A konceptualizmus művelőire ugyanis jellemző a könyvkészítés. Ezek lehetnek sokszorosított, nyomdai úton előállított kiadványok, a művész koncepciója által megtervezett, megszerkesztett „(mű)alkotások", amelyek Tatai Erzsébet meghatározása szerint nem tartoznak a művészkönyvek kategóriájába.[129] Viszont emellett elkülöníthetünk egy másik csoportot is, a művész gondolatait, ötleteit realizáló művészkönyvekét, amelyek eredete a 20. század első évtizedeire nyúlik vissza, a futurizmus, a kubofuturizmus, a dadaizmus, a konstruktivizmus, a szuprematizmus, a zenitizmus és a szürrealizmus műtárgy-kezdeményezéseire. Szombathy Bálint a művészkönyvek négy alaptípusát különbözteti meg: a könyv mint tárgy, a könyv mint műalkotás, a könyv mint dokumentum és a könyv mint elméleti objekt csoportját.[130]

L. Simon László cím nélküli, valójában a kötetmegjelölésre és a mű megalkotására az *ISBN 963 7596 26 7* (1997) jelzést használó miniatűr könyve a hazai irodalmi konceptualizmus történetében innovatív, enigmatikus erejű alkotás. A kötet a műalkotás kategóriájába tartozik, de az elméleti objektre jellemző tulajdonságokat is magában hordozza. Művészkönyve a koncepció elsődlegességének jele, a dematerializáció megnyilvánulása. Az elanyagtalanítást nem-

[129] Tatai, *I. m.* [kötet], 30.
[130] Szombathy, *Art Tot(h)al,* 132.

csak a könyvméret mutatja (16 cm gerincmagasságú, s csupán 43 mm széles és 21 piciny, karcsú lapból áll), de a gondolat tárgyiasításának megvonása is: az alkotó és a néző fejében létezik a mű. Az ISBN-szám ugyanis a meg nem jelenő műre utal, de úgy, hogy közben önmaga lesz a mű ideája, gondolati magva, megvalósulása.

12. Az ISBN-könyv

Az ISBN (International Standard Book Number) azonosítószám 2007. január 1. előtt tíz jegyből állt.[131] Az első jegy, a nyilvántartási csoportelem az országot vagy a nyelvi területet jelölő kód. A kötetcím első jegye tehát Magyarország azonosítója (963). A második számcsoport, a kérelmezőelem a kiadót azonosítja (a Magyar Műhely Kiadó azonosítója: 7596). Az ISBN harmadik számcsoportja a kiadó által megjelentetett könyv azonosítására szolgál (26). Az utolsó, az ellenőrző jegy pedig az egész számsor matematikai ellenőrzésére szolgál (csak egy számjegyből áll; jelen esetben: 7).

Egy könyvmű esetében a hatást, a tökéletes megvalósulást a megjelenés jelenti, s a befogadó által kel életre ismét az alkotás. A megjelenési folyamat kiadói procedúrájának fontos komponense tehát az engedélyezés: az ISBN-szám feltétele a forgalmazásnak, a mű befogadókhoz való eljutásának. Ez teremti meg a kapcsolatot az alkotó–mű–befogadó között. A konceptualizmusra jellemző redukciós technika akut megnyilvánulása az, hogy az alkotófolyamatból (ami jelen esetben a mű megjelenéséig tartó folyamat) csak a legvégső elem, a művet a nyilvánosság elé bocsátó gesztus, az engedélyezési szám marad meg, de úgy, hogy közben ez a jel – egyetlen jelként – nemcsak megszünteti, de önmagába is sűríti az alkotói üzenetet, a konceptuális ötletművészetet. Hiszen ha jobban megfigyeljük, „elolvassuk" a „sorokat", akkor észrevehetjük, hogy a kiadást regisztráló ISBN-szám tér vissza az oldalakon, mégpedig úgy, hogy a szóközök helyét üres lapok jelzik. Ugyanakkor a jelölő mégsem csupán önmagát jelöli,

[131] Az ISBN-szám 2007. január 1-től 13 jegyű. A korábbi, 10 jegyű ISBN-számban nem szerepelt az előtagelem *(prefix element),* amely háromjegyű szám és az EAN Internacional jelöli ki. A GS1 prefix a könyvnek minősülő kiadványok esetében 978 vagy 979. Ha bővíteni kell az ISBN kapacitását, akkor további számsorokat is kijelölhetnek majd. (Lásd *ISBN útmutató,* összeáll. Szabó Orsolya, Országos Széchényi Könyvtár – Magyar ISBN és ISMN Iroda, Budapest, 2006, 9–10.) Az ISBN ötlete a W. H. Smith Kiadó nevéhez fűződik, amely a könyvkereskedését 1965-ben egy számítógépekkel felszerelt raktárépületbe költöztette, s 1966-ban Berlinben egy könyvkereskedelmi konferencián készítették elő a nemzetközi könyvszámozási rendszert. A bevezetésére először az Egyesült Királyságban került sor 1967-ben, az Egyesült Államokban 1968-ben, 1970-ben pedig a Nemzetközi Szabványügyi Szervezet (ISO) kidolgozta és jóváhagyta a rendszer nemzetközi használatát. Magyarország 1974 óta tagja az ISBN-rendszernek. (*Uo.,* 6.)

hanem átlépi saját jelrendszerének korlátait is. Az esztétikai tapasztalat domináns jellemvonásává éppen ez válik: a megszüntetés és megjelenés dialektikája által való újrateremtés. Karl Heinz Bohrer a „hirtelenséget", a megjelenések és eltűnések mulandó karakterét „esztétikai negativitásnak", „az eltűnő jelenlét tudata" negativitásának nevezi. S ami láthatóvá válik, az szerinte már nem jelentés, hanem több annál: szubsztancia. Mégpedig a jelölő szubsztanciája.[132] George Steiner szerint is a művészetek a szubsztanciában gyökereznek, „az emberi testben" (hozzáfűzhetnénk: a gondolatban, az elmében), „kőben, festékben, a bélhúr remegésében vagy a fuvallat rezgésében a fúvósok sípján", s az immanenciával kezdődnek. De nem állnak itt meg. Ami azt jelenti, hogy „az esztétikum dolga és előjoga jelenlétté eleveníteni a mulandó és örök, az anyag és a szellem, az ember és a »másik« közötti kontinuitást".[133] Az *ISBN 963 7596 26 7* az elanyagtalanítással, a mű gondolatban, fogalmiságban való létezésének aposztrofálásával éppen a mulandó és örök, az anyag és a szellem párhuzamát teszi jelenvalóvá.

A dematerializáció, a redukciós technika és az ötletművészet mellett a concept art egy másik fontos sajátossága, az azonosítási törekvés is jelen van a műben, mégpedig a fent említett alkotói gesztusban, a kötet borítóján lévő engedélyezési szám felidézésével[134] a belívben. Ezt az azonosítási késztetést a művészetben a tudományos-technikai fejlődés hozta létre: az információrobbanás fölkavarta az egységre vágyó embert, aki az azonosítás szándékával próbálta visszanyerni az elvesztett harmóniát. Ahogy Erdély Miklós is írja az *Azonosítás-elméleti tézisek* című munkájában: „csak akkor

[132] Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität,* Fink, München, 2002, 7.

[133] George Steiner, *Real Precenses*, Chicago UP, Chicago, 1989, 227. Idézi Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít,* ford. Palkó Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 53.

[134] Ezzel a fogalommal lehet talán a legjobban megragadni a mű lényegét. A „megismétlés" kifejezés például (amit első lendületemben először leírtam) azért nem lenne helyénvaló, mert nem változatlan szubsztanciális megjelenésről van szó, hanem a változók azonossá tételéről. S ebben a változásban válik nyilvánvalóvá az azonosítási késztetés konceptuális alkotói gyakorlata is.

lehetek meggyőződve arról, hogy az ugyanolyanok egyben ugyanazok, ha egyszerre látom őket".[135] Joseph Kosuthnak *Egy és három szék* (1965) című legelső, ismert munkája is a műnek önmagában hordozó magyarázatát fejezi ki: egy valóságos szék, az arról készített fotó, valamint a szótárból kiemelt *szék* című szócikk összekapcsolásával a művészeti problémák nyelvi természetére irányította a figyelmet. A látványt így Kosuth kivonta a vizuális művészetekből. Ugyanígy állította ki 1967-ben az értelmező szótárból az *Idea* szócikket is, melléhelyezve az újságokból, filozófiai művekből stb. szitázott, felnagyított szövegrészleteket.[136] Ez a tautologikus, egytényezős rendszer valójában önmagát önmagával szaporítja, saját magát saját magával mondja azonosnak. Ez a formula „önmagán kívül másra nem vonatkozik, de egy pici »eltérés« is elég ahhoz, hogy »megállíthatatlan« – végtelenbe tartó – folyamat […] induljon belőle".[137] Az ISBN vizuális kiterjesztése is ezt prezentálja:

13/1. I, S

[135] Erdély Miklós, *Azonosítás-elméleti tézisek,* kézirat; idézi Hajdu, *I. m.*
[136] L. Menyhért, *I. m.,* 58–59.
[137] Peternák Miklóst idézi L. Menyhért, *Uo.*

13/2. B, N

14. 9, 6

15. 3, 5

16. 1, 7

Ezt a „pici eltérést" éppen a számok és betűk lapméret által „kivágott" elemeinek megváltozott, módosított, eltorzított grafikai struktúrájában, az elnyújtott, keskennyé vagy tömörré vált jeleiben, a kilences és a hatos számnak a kerekedő „o" betű feje-hasa oválissá metamorfizálódó testében figyelhetjük meg.

Margócsy István szerint a koncept mintegy „megírja" a képet. S a látvány jelzi, hogy a szöveg nemcsak nyelvi jelentésben tűnhet fel, hanem anyagszerűségében is.[138] Viszont a konceptmű sosem a formáról, az anyagról szól, hanem „gondolatokról és jelentésekről." S mivel „nem ölt hagyományos formát, több aktivitást kíván a szemlélőtől" – írja Tony Godfrey. Sőt „igazán csak a szemlélő mentális részvételében létezik".[139]

L. Simon László művészkönyvében, az azonosítási gesztus befogadói tapasztalatában a megfeleltetés mozzanata nemcsak aktivitást, de nagyfokú kreativitást is kíván, ugyanis a megváltozott grafikai konstrukció során az egyes jelrészek vonatkozása önmagukra, a jel egészére szinte lehetetlenné, azonosíthatatlanná válik, a jeltest elszakad a jelölőtől, s önálló életet kezd élni, egy más valóságra való vonatkozási lehetőséget, egy új jelentéstartalmat rejt magában, amit akár a hármas és az ötös jeltest esetében is megfigyelhetünk.

A megfeleltetést, a jel önmagára való vonatkozását ezekben az esetekben csak egyetlen támpont segítheti: a sorrend, a kötet elején feltüntetett ISBN-szám és a belív egymás után következő jeltartalmának tudatos követése, egymással való összevetése. Az azonosítás során viszont egy vagy több új jelölt jelenik meg, egy másik valóságra való utalás. Az „I" és a hetes részlete is új jelentéstartalom felé nyitja ki a művet. Akár a végtelenbe tartó egyenes szubsztanciális

[138] Margócsy, *I. m.,* 100. Az 1960-as évek táján a dematerializációt egyre többen kifogásolták. A mai konceptuális művek tehát inkább már materiálisak, sőt egyre fontosabbá válik az anyaghasználat, viszont az elanyagtalanodás is jelen van (lásd Menesi Attila és Christoph Rauch projektjeit vagy Szegedy-Maszák Zoltán számítógépes műveit). Lásd Tatai, *I. m.* [kötet], 27, 44–46.

[139] Godfrey, *I. m.,* 4.

kérdését is felvetheti, vagy a végtelenben az egyenesek egy ponton való találkozásának axiómáját is érintheti.

Az alkotó ezt a hatást a szó megvonásával, egy sajátos innovatív alkotói eljárással éri el. Ugyanis a konceptualizmus, a konkrétizmus és a lettrizmus egyedülálló szintézisét valósítja meg a minimumra redukált nyelvi elemből való konstrukciós alkotói attitűddel. Az önmagát regisztráló, tematizáló vonalkód,[140] amely a nyelvi (számsori) elemek teljes redukcióját prezentálja (a számsor minden egyes eleme nullára vált), valamint az ISBN-számsor tárgyilagossága, a szó megvonása mellett a kitágított grafikai elemek, a betűk, a számok már-már végtelenbe nyújtott formája, szemantikai tartalmat sugalló metanyelvi megvalósulása ugyanis konkrét és lettrista jegyeket is tükröz. Ez a mindenségbe ívelő tipográfia és sajátos topológia oldja fel a jogi-paragrafusos „szöveg" zártságát az irodalmi mű világa felé.

Az 1950-es években jelentkező konkrét és spacialista költők[141] a szóalak erejében bízva eltávolították a szóalakhoz kapcsolódó je-

[140] A kötet hátulján nullákból álló vonalkód látható, egy üres jel, amivel a szerző – az akkori szándékának megfelelően – azt akarta kifejezni, hogy a művészkönyvben nem található meg a könyvekre jellemző szokásos tartalom (szöveg vagy kép stb.) és elrendezés, hanem olyan a kötet, mintha üres lenne. Csakhogy ez a mű több mint egy poén, mert van benne mondanivaló, tartalom: az ISBN-kód betűinek, számainak és szóközeinek a kivágatai, üzenetei. L. Simon elmondása szerint, ha ma alkotná meg ezt a könyvet, akkor „a hátsó borítón látható vonalkód nem üres jel lenne", hanem az ISBN-számból generált vonalkód, „hiszen azóta a könyvészetben általánosan elterjedt gyakorlat lett, hogy a könyveken látható vonalkódot az új, 13 számjegyű ISBN-ből generálják. Azaz ebben az esetben a vonalkód is önmagára, az »üres« könyv tartalmára, azaz a könyv technikai azonosítójára utalna. Bár ebben az esetben a hosszabb számsor miatt valamivel a könyv »belső tartalma«, azaz a terjedelme is nagyobb lenne."

[141] Az első konkrét költemény megszületését Eugen Gomringer svájci költő 1951-ben megszületett műveihez köti az irodalom- és művészettörténeti kritika. A brazil költői iskola pedig 1952-ben kiadta az első konkrét költészeti antológiát is. 1953-ban Gomringer, Max Bense és a brazil konkrét költők Ulmban találkoznak, s „demonstrálják a konkrét költészet […] létét – noha magáról az elnevezésről csak 1956-ban állapodnak meg" (Szkárosi Endre, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben,* Magyar Műhely 119. [2001/4.], 57–58). Szkárosi szerint igazán Öyvind Fahlström az, aki a terminust a költészetre kezdte alkalmazni. A svéd festőművész *A konkrét költészet kiáltványát* 1953-ban tette közzé *(Uo.).* A spacializmus pedig a konkrét költészet sajátos formája, amit Pierre Garnier teremtett meg, s nevezett el; lásd Pierre Garnier, *Plan pilote fondant le spacialisme,* les Lettres no. 31. 2. (André Silvaire, Párizs) 1965. Lásd még Philippe Minguet, *Le Sycomore,* Écritures (Párizs) 1982, 121.

lentést, s így a műveikben az elsődleges esztétikai hordozóeszköz már nem a szó mögöttes jelentése lett, hanem a nyelv nyersanyaga, a leírt szó a maga direkt közvetlenségében.[142] Olykor ezekhez a szövegekhez se közvetlen, se közvetett értelmet nem lehet rendelni, s közvetett korrelátumként is csak azt az esztétikai élményt, amit a szöveg szemlélése nyújt. A konkrét és térbeli költészetek szakítottak tehát a lineáris írással és annak megszerkesztett mondattanával: a szintaxis térbeli kapcsolatok sorozatává alakult át, s az időre épülő, klasszikus, lineáris mondattant, a kronoszintaxist felváltotta a toposzintaxis, amelyben az idő már egészen másfajta szerephez jut. A középpontba az ideogramma, a fogalmi jel kerül, „a nyelv legkisebb közös többszöröse", önállósulnak a nyelvi elemek, s azok formai jellegzetességei telítődnek meg tartalommal.[143] A konkrét költészet tárgya tehát saját maga, hiszen „nem mond, nem akar többet mondani, mint saját maga, »tartalma a forma és formája a tartalom«" – írja később esszékötetében L. Simon László.[144]

A konkrét költészet két fejlődési szakaszra bontható: a „vonalbanírást" felszakító és a szöveg alaktani viselkedését kutató szemantikaira és a költői kifejezés anyagi hordozóinak kiemelt fontosságot tulajdonító aszemantikaira, amely „funkcionális értelemben teljesen lefokozza a jelentésbeliséget".[145] L. Simon művében a kronoszintaxis időbelisége mellett (lineárisan, a nyelvi jelek egymást követő időbeliségét megtartva is lapozhatjuk a könyvet) a toposzintaxis alkotói elve is érvényesül: a költő a művészkönyv objektjével egyúttal semlegesíti is a szöveg időbeliségét, így bárhol beléphetünk a szövegbe, önállóan is szemlélhetjük, egymástól elszigetelt vizuális elemként a betűk, számok részletének apró lenyomatait, akár újabb topológiai

[142] Martos Gábor határozza meg ezekkel a jegyekkel a konkrét vers fogalmát, lásd *Kép(es) költészet,* 92.

[143] Szkárosi, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben,* 61.

[144] L. Simon László, *Konkrét költészet – konkrét vers* = Uő., *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok,* Ráció, Budapest, 2005, 90.

[145] Szombathy, *Art Tot(h)al,* 55.

kapcsolatokat létesítve a nyelvi elemek között. Az ISBN-szám felbontása, a megszokott környezetből kiszakított elemek státusza kontextuskeresésre késztetik a befogadót. A műben tehát a szemantikai és aszemantikai komponens egyaránt jelen van. A jelentés jellé alakulásának alkotói gesztusa, az önmagából eredő és ugyanoda visszatérő, a saját magát tematizáló engedélyezési szám aszemantikai „tartalma" a konceptművészet fogalmiságának, pillanatnyiságának, az eredeti művészi ötletnek az erejével telítődik, amelyet nem hagyhatunk figyelmen kívül a megközelítés során. Hans Ulrich Gumbrecht is ezért emeli ki a jelenlét és jelentés kérdéseit taglalva Hans-Georg Gadamer javaslatát, miszerint „méltányoljuk jobban az irodalmi szöveg nem-szemantikai, vagyis anyagi összetevőit".[146]

Az *ISBN 963 7596 26 7* a dematerializálással, a mű gondolatban való létezésének alkotói instrukciójával filozófiai kérdéseket is felvet: a szellemi, a testetlen entitás és a matéria metafizikai kérdéseit, jelenvalóságát. Gumbrecht a „*Metafizika*"-i előtörténetében kiemeli, hogy a koraújkor óta a szellemi–anyagi megkülönböztetés az alapja a szubjektum–objektum-paradigmának, amelyre a nyugati filozófia, az új típusú önreferencia támaszkodik, s ez különbözteti meg a korábbi ikonográfiai hagyománytól is. (Martin Heidegger majd a *Lét és Idő* című, 1927-ben megjelent művében a „világban–benne–lét" koncepciójával fogalmazza újra a szubjektum–objektum paradigmát, s hozza kapcsolatba az emberi önértelmezést a világ dolgaival.)[147] Ugyanis az arisztotelészi jelfogalom a szubsztanciát (az anyagtalan jelentést) és a formát (az anyagi jelölőt, ami által a szubsztancia érzékelhetővé válik) szorosan összekapcsolta, viszont a modern jelértelmezési szerkezetek értelmezése szerint a jelek elvben elszakadhatnak azoktól a szubsztanciáktól, amelyeket megidéznek.[148]

146 Gumbrecht, *I. m.*, 57.

147 *Uo.*, 43.

148 Gumbrecht ezt a megközelítési, felfogási különbséget az eucharisztiával szemlélteti, amely által egy térben és időben távoli szubsztancia válik jelenvalóvá. A katolikus teológia fontos alappillérét, Krisztus testének és vérének a kenyér és a bor formájában való jelenvalóságát

A kötet az elanyagtalanítással és az azonosítási lehetőség megteremtésével az arisztotelészi jelelmélet episztemológiai kereteit teremti meg, míg az anyagi jelölők módozataival, a változtatás szubsztanciát érintő alkalmazásával a jelentés dekódolása lesz a tét.

A művészkönyv ezzel a komplex alkotói sajátosság jelenlétével teremt kapcsolatot az *Egy paradigma lehetséges részlet*ével (1996) és a későbbi *met AMorf ózis* (2000) lettrista vizuális betűkompozícióival. S nemcsak kapcsolódási pontot jelent, hanem a két kötet alappillérévé is válik. Egyrészt a hipergrafikus eljárás technikájával, a felnagyított jeltestből kivágott betűrészlet felmutatásával, a művészkönyv paradigmasorának metszetével, amely a miniatűr forma ellenére a felismerést, az azonosítást nem teszi lehetetlenné, másrészt a betűk és számok torzójával, amely még csak olyan minimális metamorfózis, ami a betűk, számok jelsorát szubsztanciálisan szintén nem érinti, vagy akár teljes szubsztanciális változást is jelenthetnek, mint a szemléltetett hármas és ötös szám esetében is láthattuk.

Ulises Carrión szerint a régi művészetben gondosan végig kellett olvasni egy könyvet ahhoz, hogy meg lehessen ítélni azt, viszont az új művészetben „gyakran NINCS szükség az egész könyv elolvasására. Amikor megértettük a könyv struktúráját, abbahagyhatjuk az olvasást."[149] S bár a szöveg a könyv eleme, a szerző szándékát nem ez a nyilvánvaló vagy rejtett kontextus, hanem a könyv egésze közvetíti. A teljes könyv üzenetét szem előtt tartó alkotó ezért is figyel a kötet vizuális összetevőire, a papír mellett akár a szokatlannak tűnő, idegen anyagok beépítésére, amelyek már más megközelítést, befogadási módot kívánnak az olvasótól. Az írott oldal forradalmasítását a húszas évek avantgárdja indította el, s ahogy az előzőekben utaltam rá, az 1960-as években a fluxus és konceptualizmus képviselői már úgy te-

a protestantizmus Krisztus testének és vérének az emlékezetévé, a „jelentésnek" a megidézésévé fogalmazta át, azaz „jelöli", „helyettesíti" értelemben használja. *Uo.,* 31.

149 Ulises Carrión, *Egy új művészet: a könyvkészítés,* 1975. Carrión írása még nem jelent meg magyarul, az idézett rész az ARTPOOL Művészetkutató Központ honlapjáról való: http://www.artpool.hu/bookwork/Carrionhu.html.

kintettek a könyvre, mint egy kommunikációs eszközre, közvetítőre, médiumra, amely akár egy bemutatóteret, egy kiállítást is helyettesíthet.[150] Az ISBN-könyvben is a költői fikció medializálódása, egyik médiumból a másikba való átfordítása rekonstruálható. Az imaginárius médiuma a tipográfiának, a szerkesztésnek a médiumán keresztül, az engedélyezési adat lényegi, centrális helyzetével egyrészt verbalizálódik az olvasás során, másrészt vizualizálódik a képiséggel. S a szignállal és számozással jelölt kötet személyes, intim térré válik, egyedivé, hiszen a megjelölt közlési, művészi forma által az összehasonlítás során a kötet a többitől (s minden egyes kötet a másiktól) különbözni fog.

A medializálódás a művészkönyv utolsó oldalának adataiból is nyomon követhető: a kötet 100 számozott, keménytáblás és 1000 számozatlan példányban készült el. A keménytáblás változat esetében a saját művészkönyvét megtervező szerző nátron csomagolópapírt használt fel a borítóhoz, arra nyomták rá a betűket, s azt kasírozták a könyvkötő kartonokra; ez L. Simon László egyik kedvelt, másutt is használt anyaga.[151] Az 1000 példánynyi számozatlan, ragasztókötéses, puha fedeles változat a Magyar Műhely 103. számának mellékleteként, a lap borítójára ragasztott fülbe helyezve jelent meg. Így a művészkönyvvel egy egészen más kontextusban, egy számozott és számon tartott mediális aktusban, illetve egy orgánum szövegkörnyezetében találkozhat az olvasó. S ez a mediális változás a korábbi értelmezői státusz elhagyására készteti a befogadót, s a mű ezáltal egy új értelmezői keretbe helyeződik.

Nálam a sorozat 93. tagja van. S ez felveti a befogadói láncolat előzményeihez való kapcsolódási alkalmakat, egy lehetséges történeti értelmezői státusz kialakításának szempontját, egy befogadói kör tapasztalatának jelenlétét, s a folytatás hét tagjának további interpretációs változatait.

150 Lázár Eszter, *Book, bookwork, bookmark,* Magyar Műhely 102. (1997).

151 Az Erdély Miklós-szimpózium anyagát a Magyar Műhely 110–111. duplaszámában jelentették meg, amelyet szintén L. Simon László tervezett, s az egész kiadványt barna nátron csomagolópapírra nyomtatták.

A száz olvasói megközelítés imaginárius tapasztalata mellett a Magyar Műhelyhez való kapcsolódás is mediális fordulópontot jelent: egy folyóirathoz, sőt egy egész orgánumsorozat testéhez való tartozást. L. Simon László ekkor már aktív szerkesztője a folyóiratnak. Másokkal együtt szerkeszti a lapot, de ebben az időben ő maga tervezi a fedőlapokat és tördel be minden egyes lapszámot.

A Magyar Műhely első számának borítóját Marie-Joseph Philippon készítette,[152] majd a 21. számig Éliás Erika folytatta a tervezést. Kinagyított számtestekből mindketten önálló grafikai értéket alkottak, majd Éliás a kettős számjegyeknél „hol konstruktív, hol pedig optikai hatásra törekedve" már-már egybemosta a numerációt.[153] Papp Tibor a 22. számtól veszi át a borító tervezését, s a 101. számtól adja át L. Simon Lászlónak, aki már a 99-est követő különszám borítóját is megtervezte, a 101. címlaptervet Sőrés Zsolttal együtt készítette, s a 102. számtól a 149. számig már önállóan alkotta a borítókat. A 103. számnál tehát már aktív tagja a szerkesztőségnek, továbbírója a folyóirat történetének.

E médium, természeténél fogva, gyors egymásutánban „képes a folyamatos megújulásra, a korszellemmel való lépéstartásra".[154] A könyv csupán „merev tartály", a folyóirat viszont a folyamatos változás képességét jelenti. Tehát ebből az aspektusból is új értelmezői keretbe kerül a „melléklet": a művészkönyv textuális transzcendenciáját meghatározza a 103. szám. Nagy Pál labirintusa, Bujdosó Alpárnak egy női testre, egy csigaház vonalaira rajzolt sorai (a 2002-

[152] Fedőlaptervezőnek a folyóirat 2. száma Marie-Joseph Philippont jelöli. Ez lehetett az oka annak, hogy a *Magyar Műhely: 40 év* című kötet is a 3. számtól kezdődően jegyzi Éliás Erika nevét, holott már a 2. számot is ő tervezte. A folyóirat nevének címbetűtípusa, valamint a megjelenési szám is karakteresen ezt jelzi: az új tervezést, az Éliás-formát. A fedél hátoldalán egyszerűen elkerülhette a szerkesztők figyelmét az ott felejtett, korábbi név. *A pálya mentén* című interjúkötetben is Éliás Erika neve kapcsolódik a 2. szám fedőlapjához: Papp–Prágai, *A pálya mentén,* 102.

[153] Szombathy Bálint, *Benne lenni a „folyamatban" = Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok,* szerk. L. Simon László, Magyar Műhely, Budapest, 2002, 65.

[154] *Élet és művészet egysége. Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal,* Napút 2010. április, 74.

ben megjelent *Csigalassúsággal* című kötetében már fekete színnel kiemeli az erotikus „háromszöget"), Elekes Károly installációi, amelyekben a ready-made-et expresszív objektekké formálja, Harasztÿ István mobilszobrai (például a gépeskönyve, amely rokonítható a művészkönyvvel), Pető Hunor konceptuális installációterve, Révész L. László komputer-bolygói egyaránt a kilencvenes évek magyar avantgárdjának sokszínűségét, kiteljesedését jelzik, olyan experimentális hazai kezdeményezéseket, amelyek beszédmódjába szervesen illeszkedik L. Simon László művészkönyve. A nemzetközi avantgárd irodalomból a macskaművészet, a szabadimprovizációs zene és néhány kortárs alkotó művének (Jürgen O. Olbrich, Achim Schnyder és Norbert Klassen *Die 3 kleine Freunde* projektrészletének, valamint Martin Klapper és Fernando Aguiar vizuális alkotásának) közlése mellett két műfaji kuriózumot mutat be a folyóirat: Szombathy Bálint a kelet-európai küldeménymővészetről szól, Piotr Rypson lengyel művészettörténész és irodalomkritikus pedig a művészkönyv megjelenési formáiról, jellemzőiről beszél. A melléklet darabjai különösen az utóbbi két cikkel létesítenek dialógust: Abajkovics Péter mail art munkájának egymondatos üzenete (C'EST PLUS QU'UN CRIME 'több mint egy bűncselekmény') a küldeménymővészet transztextuális megnyilvánulása, L. Simon ISBN-kötete pedig válasz Rypson kérdésére: a művészkönyv „önmagáért született-e meg, vagy azért, hogy egy művészről beszéljen vagy, hogy reprodukciók gyűjteménye legyen?"[155] Dick Higgins definícójával: „A művészkönyv olyan könyv, amely semmi másért nem jött létre, csakis önmagáért."[156] L. Simon László alkotása ilyen. Nemcsak azért, mert megfelel az interjúban közölt további Rypson-kritériumoknak (a művészkönyv kis példányszámban jelenik meg, általában 500–3000 példányban, egyéni struktúrát hoz létre, tradíciót olvaszt magába, például az avantgárd irányt, a fluxus vagy fluxus utáni tradíciót, és kapcsolódhat inter-

155 *Könyvek a szék és az emlékmű között. Lázár Eszter Piotr Rypsonnal beszélget,* Magyar Műhely 103. (1997/2.), 25.

156 Dick Higginst Piotr Rypson idézi: *Uo.*

17. Hátsó borító

mediális formákhoz is, olykor a művész kézjegyével látja el,[157] beleír, belerajzol stb.), de az *ISBN* a konceptualizmus, a konkrétizmus és a lettrizmus olyan egyedülálló szintézisét valósítja meg, amelyben a formai és mediális határokat kitágítva a könyv metaforává változik.

A művészkönyvet nem lehet kiállítani, sem egy fotósorozat lenyomataként szemlélni, hiszen egy tárlat médiumában elveszíti eredeti funkcióját: teátrálissá válik, s így megnő a távolság az alkotás és a befogadó között. A művészkönyv rendeltetése egy intim kapcsolat megteremtése, hogy közel kerüljön egymáshoz mű (művész) és befogadó. Ezt az intimitást biztosítani kell. A Magyar Műhely szerkesztői pedig ezt meg is teszik.

[157] L. Simon László a 100 számozott példányt saját maga jelölte és írta alá.

4. Lettrista vizuális kompozíció: *met AMorf ózis*

A francia lettrizmus formabontó irányzatának mindmáig ható erejét, a klasszikus és aktuális tendenciák közötti folytonosságot jelzik a kortárs experimentális költészeti kezdeményezések, a betűkben rejlő képi, grafikai hatások erejét felmutató alkotói törekvések. L. Simon László a grafémák vizuális-esztétikai erejét megjelenítő költészet formagazdagságát, az ebben rejlő lehetőségeket egyedülálló alkotói intuícióval bontakoztatja ki a vizuális kompozícióiban, az egymáshoz szorosan kapcsolódó köteteiben.

Az *Egy paradigma lehetséges részlete* és az *ISBN 963 7596 26 7* című művészkönyvek[158] elképzeléseinek „a formasorozatokban megvalósuló leágazásait mutatja" az újabb kötet, a folytatás.[159] Az 1993 és 1995 között készült lettrista és konkrét művekből való válogatás, a *met AMorf ózis* (2000) már külső, formai megjelenésében is olyan egyedi, a művész koncepciója által tizedmilliméteres pontossággal megszerkesztett műalkotás,[160] amely adekvát módon demonstrálja a kötetcímet: egy srégen megvágott envelope (védőborító) van a könyvön, amely a kemény fedél betűkompozícióját (ami a belív 43. oldalán fekete-fehér változatban tér vissza) „átírja", s így maga a könyv fedele is példa lesz egy lehetséges metamorfózisra. Az átváltozás viszont itt nem egy papírra kimerevített mozzanat csupán, hanem a védőborító be-ki hajtásával egy vizuálisan-taktilisen megtapasztalható történéssé

158 Szándékosan használom az *Egy paradigma lehetséges részlete* és az *ISBN 963 7596 26 7* kötetek műfaji behatárolásánál a többes számot (művészkönyvek), ugyanis architextuális kapcsolat van a két mű között: egyedi megvalósulása, a megszokottól eltérő könyvhasználati volta miatt az *Egy paradigmát* is művészkönyvnek tarthatjuk, akárcsak a *met AMorf ózis* borítójának technikai megvalósulását.

159 Vö. Bohár, *Azok a bizonyos nyomok,* 56.

160 A kötet gerincére is pontosan simul az elvágott borító: az envelope nem töri meg a gerincfeliratot.

válik. Ennek az interaktív folyamatnak az irányítója, a tér és idő dimenziójának mozgatója pedig maga a befogadó lesz.

A metamorfózis „grafikai és optikai mozzanata”[161] a belív kompozícióinak sajátosságait is jelzi. A kötet egésze ugyanis a technikai medialitás lehetőségeit kihasználva olyan alkotásokat jelenít meg, amelyben „a nyelvi jel maga válik saját univerzumának valódi konkrétumává”.[162]

18. A kötet borítója önmagában, illetve a kötetkompozíció az alsó részre rázáródó envelope-pal

Ennek a sajátos tipográfiai megvalósulásnak, a grafémák különböző megtestesüléseinek bemutatására, elemzésére a „lettrista vizuális kompozíció” műfajmegjelölő fejezetcímet választottam, ami bizonyos szempontból tautológiának tűnhet, hiszen a lettrista művek a vizuális költészet körébe tartoznak. Jelen esetben a „vizuális” jelző

[161] H. Nagy Péter, *Utószó* = L. Simon László, *met AMorf ózis*, Orpheusz, Budapest, 2000.
[162] *Uo.*

mégis helytálló. Nemcsak azért, mert Papp Tibor is így nevezi azokat a kompozíciókat, amelyekben a figuratív ábrákat és/vagy geometrikus alapelemeket az írott betű helyettesíti, hanem azért is, mert itt a graféma kilép saját keretei közül, s nem helyettesítő elem lesz, hanem önmaga válik egy végtelen paradigmasor megjelenítőjévé, s a sík betűi olyan dimenziókat nyitnak meg, amelyek már az absztrakt és a konstruktivista művészetek irányába mutatnak. Ez az intermedialitás a vizuális költészet egyik jellemző sajátossága ugyan, de a tőle eltérő művészeti ágakból való részesedés mértéke különböző. A lineáris olvasatot minden vizuális költemény felbontja, de a térbeli kiterjedés és kiteljesedés művenként változó. A *met AMorf ózis*ban a topologikus szerkesztési elv például már olyan domináns, hogy elégtelennek bizonyul az irodalomközpontú megközelítés: művészetkritikai szempontból kell értelmeznünk a művet, ahogy W. T. J. Mitchell is ajánlja. Ő a kép tiszta képiségét és a szó tiszta verbalitását egyaránt megkérdőjelezi, s a képet és a szöveget képszövegként értelmezi, ami az ábrázolás heterogenitását is jelenti. A nyelv ugyanis mindig belép a képbe, még akkor is, ha „látszólag hiányzik belőle", s ugyanígy „a diskurzusnak megfelelő vizuális reprezentációt sem kell importálni" (lásd: reprezentált tárgyak, helyek, metaforák, narratív látvány, tipográfia stb.).[163]

L. Simon mindezt továbbfokozza, s a kötetében a szó verbalitása is felszámolja önmagát, hiszen a legkisebb eleme, a fonéma, ennek megtestesült változata, a graféma egy sajátos médiumköziségbe helyeződik. Ha pedig meghagyja a lexémát, vizuális játékkal átírja a konvencionális értelmét, megjelenését. Akárcsak a kötetcím esetében, amelynek már a vizuális tagolása is feladat elé állítja a befogadót: hogyan kell értelmezni az egyetlen terminus három tagra bontását, a kis és nagybetűkkel való alkotói játék premisszáit? Egyáltalán van-e a tagolásnak diszkurzív üzenete? Elindít-e valamilyen értelemképződési eseményt? A metamorfózis (görög μετα-, meta-, változás és

[163] Varga, *Képszövegek*, 203, 208.

μορφή, morfé, forma) szó jelentése: átalakulás egyik formából a másikba, átváltozás, alakváltoztatás, formaváltoztatás, amelyet majd meg is figyelhetünk a könyv médiumába zárt betűtesteken. A költő azonban nem a görög összetétel szerint tagolja a lexémát, hanem új szóhatárt alakít ki.

A meta- előtag helyett a „met" szótagot emeli ki, amelyet már nem érez a nyelvünk értelmes egységnek. A *met* elavult ige, eredetileg cselekvést vagy állapotot fejezett ki, s ebből erednek a ma is élő metsz, illetve metél, metélés, metélget származékok. A lexémával régi forrásmunkákban találkozhatunk. Például a Müncheni kódexben: „Kinek Péter fülét elmetette" (Ján 18); „Ha te jog [jobb] kezed meggonoszbejtand tégedet, medd [metd] el őtet" (Mt 6). A Nádor-kódexben: „Az ő kezét es [is] el hanná [hagyná] metni". A Bécsi kódexben: „Elmetvén ő fejét". Illetve ugyanitt találkozunk a *metsz* igealakkal is

19. met AMorf ózis, version 1.0

(megmetszi, elmetszi), ami a tárgyalt lettrista kompozíció egyik jellemző alkotói sajátossága: konstruktív tipográfiai térkezeléssel a grafémákat „elmetszi", technikailag megformálja a költő.

A második elem az amorf (gör. 'formátlan', 'alaktalan', 'torz') lexéma (itt szintagma). A kezdő hangjainak verzálissal való jelölése a kötet egyik fő alkotását, a *version 1.0*-t emeli ki, az *A*-ból az *M*-be való változás történetét.[164] Az utótag, az „ózis" (-osis) pedig főnévképző, azaz „metszés" általi alakváltozás, átváltozás történik az alkotófolyamat során.

L. Simon László a számítógépes programmal megalkotott betűkompozíciókat könyvformátumban jelenteti meg. „Egy lépés előre, egy pedig hátra, mondhatnánk, ha nem becsülnénk kellően a szerzőnek a könyvhöz való rokonszenvesen makacs ragaszkodását" – írta erről Szombathy Bálint.[165] Viszont ha ezt a „makacs ragaszkodását", az *Egy paradigma lehetséges részlet*ének kötetalapú koordinátarendszerét vagy az *ISBN 963 7596 26 7* miniatűr művészkötetét nem ismernénk, akkor sem lenne egyhelyben toporgás ez az alkotói attitűd, nem lenne értelmetlen és funkció nélküli a számítógépes költészet „átkonvertálása" papíralapú művészetté. Egyrészt azért nem, mert a számítógépes költészetnél ez gyakori alkotói attitűd. Sőt még a számítógéppel generált költeményeknél is találkozunk ezzel az alkotói eljárással. Például Montrealban már 1964-ben Jean A. Baudot *La machine* à *écrire (Az író gép)* címmel megjelenteti az első, számítógépen generált verseskötetet. 1973-ban *Computer Poems* címmel napvilágot lát az első versantológia is Richard W. Bailey szerkesztésében (Protagonnising Press, Michigan, USA). Raymond Queneau *Százezer milliárd költemény (Cent mille milliards de poèmes)* című művének programját pedig 1975-ben mutatják be a brüsszeli „Euralia" nem-

[164] L. Simon László szóbeli közlése szerint az A és az M betűk kiválasztását az itt leírtakon túl az is indokolta, hogy a két betű visszafele történő átalakulása Kassák Lajos kultikus lapjának, a MA-nak a címét adja ki. A mű tehát egyfajta tisztelgés is Kassák emléke és szerkesztői életműve előtt.

[165] Szombathy Bálint, *A tárgyiasított mozdulat,* Életünk 2002/2., 137.

zetközi kiállításon.[166] Itt fordítva történik a befogadókhoz való eljutási mód. Ugyanis Queneau műve eredetileg könyv alakban látott napvilágot. A kötetének jobb oldalán egymás után következnek az alapszonettek, összesen tíz. A sorok között pedig elvágta a lapokat, így a szonettek ugyanazon sorai – egy-egy lap felhajtásával – egymással felcserélhetőkké válnak. A művet a francia OULIPO-csoport vitte számítógépre. Jean-Pierre Balpe más műfajok generálásával és lapalapú megjelentetésével foglalkozott: az egyik alkotásában 620 szerkezeti struktúrával, a számítógépbe betáplált több ezer szó variálásával meseszövegek több milliárd változatát hozta létre, s *1536 petits contes parfois tristes ou pervers* című könyvében ezekből véletlenszerűen válogatva 1536 „olykor szomorú, olykor perverz"[167] rövid mesét tett közzé.

Papp Tibor, aki műveivel előkelő helyet foglal el a számítógépes irodalomban is, s akit Alexandre Gherban az új költészet úttörőjének nevez, azon ritka szerzők egyikének, akinek munkásságában „egyenlő súllyal szerepelnek a papírra fektetett, az írott és a számítógépen kreált irodalmi művek", s akinek korszakalkotó dinamikus költeményét elismeri minden „költészettörténelem" és minden számítógépes irodalmat taglaló írás, a költő az új médiummal, a számítógéppel generált költeményeit papír alapon ugyancsak elérhetővé teszi. Az első automatikus versgenerátort, a *Disztichon Alfá*t 1994-ben vehették kézbe az olvasók. A kétezer-négyszáz szóból virtuálisan megalkotott disztichonok mágneses lemeze terjedelemben mintegy hatmilliárd verseskönyv anyagát rejti, és több millió évre lenne szükségünk az elolvasásukhoz. A generált versek kinyomtatására ugyan nincs lehe-

166 A kiállításon ha a néző a számítógép klaviatúráján megnyomott egy gombot, akkor a sorokból véletlenszerűen összeállított szonettet nyomtatott ki számára a gép. Papp Tibor az 1980-as évek végén ugyancsak beprogramozta a Queneau-művet. Az alkotások csak a számítógép monitorján jelennek meg nála: azaz a programozott irodalom szellemében tiltja a kinyomtatást. A szonettek más-más színűek, így a véletlenszerűen összeállított új mű eredete is látható.

167 Petőfi S. János, *A hipertextuális irodalom a perszonal computer elterjedt alkalmazásának korszakában,* előadás a *Milenarismo y cultura: El canon tradicional y el futuro de las artes* című madridi konferencián, 1995, http://www.jgytf.u-szeged.hu/~vass/szemm082.htm.

tőség (erre vonatkozó parancsot a program nem tartalmaz), Papp „idézetként" mégis egy kötetnyit kiemelt mutatóba. A *Hinta-palinta* című dinamikus költeményéből pedig a *Hódolatok*at tette papírhordozón elérhetővé: *A Hinta-palinta szöveghordalékából 2000–2001* című kötetében ad ízelítőt a felező tizenkettesekből alkotott 16 soros generált versekből.[168]

Tehát mind a nemzetközi, mind a hazai gyakorlatban találkozunk az új mediális eszközzel, a médiumok médiumával[169] létrehozott művek papír alapon történő megjelenítésével.

Másrészt L. Simon Lászlónál azért sem egyhelyben toporgás a számítógépes programmal megalkotott mű könyvformátumban való megjelentetése, mert az alkotófolyamat során ő nem valamilyen részletet emel ki a műből, hanem önállóan kezeli, önállóvá is teszi azt.[170] Ezáltal nemcsak médiumváltás történik, hanem médiumok találkozása, ötvöződése, oszcillálása is, s ez magában rejti a jelentésárnyalatok módozatait, a médiumok egymásra hatásának, saját határaik elmozdulásának lehetőségeit. Hiszen ne felejtsük el, a papír mellett ugyan megjelent az új mediális jelhordozó hatalom, az új „üzenetközvetítő", a számítógép, de az írás numerizálása és digitalizálása során valójában a papír szimulakrumát, a papír papírját alkottuk

168 Bővebben lásd Kelemen, *Testet öltött szavak,* 270–284.

169 A számítógépet Kittler tartja minden médium médiumának: Friedrich Kittler, *Optikai médiumok,* ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 245.

170 Első ilyen kísérlete a *vizUállásjelentés* című antológiában a *torz-ó,* az *X ésY* (a kötetben *XY* címmel, amely egyfajta nemi játék is, egy egymás felé hajló nő és egy férfi párosa), valamint a *met AMorf ózis* megjelentetése *(vizUállásjelentés,* szerk. L. Simon László, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1995, 67–71). A képversantológia két olyan L. Simon-művet is őriz, amelyek máshol nem szerepelnek. A *Befedik arcom a szavak* című képversben a kiemelt, központi szöveg a homlokra-testre írt cím hiányos mondatrészének alannyal történő kiegészítése („befedik arcom a szavak"). S valóban, a költő a diapozitív alakjára, az arcára tussal írja az egymástól elszigetelt szavakat, dominánsan a főneveket. A másik mű, a *Cím nélkül* pedig az erő és gyengeség, a hatalom és kiszolgáltatottság kontrasztjára épül. A védtelenséget jelző, összeborzolt tollú, apró, gyenge madarat ökölben tartó kéz takarja a valószínűleg jelzős szintagma bővítményét: m[…]ás ököl. A vizualitás és a társadalmi tapasztalat, a rendszerváltás után is megmaradt kiszolgáltatottság segíti a hiányzó kommunikációs egység pótlását: mázsás ököl, ami nemcsak lesújtani tud, de a szorongatása még kegyetlenebb (lásd *Uo*., 73–75).

újra a számítógép képernyőjén, egy elektronikus közegben. S ha a papír teste nincs is jelen materiálisan, mégis „továbbra is megkísérti […] a számítógép képernyőjét, és minden vitorlás vagy vásznas navigációt az interneten". A papír normái, alakzatai – így a vonal, a bekezdés, a margók, az oldaltördelés stb. – ugyanis adottak a képernyő számára.[171]

L. Simonnál a számítógéppel létrehozott graféma az írás imitációjával, a lap alapú hordozóra való rögzítéssel, illetve egy másik technikai médium alkalmazásával, a könyvnyomtatással egy új medializálódási folyamatba kerül bele, ami a graféma innovatív mediális-szemiotikai státuszát hívja elő, s a tér és az idő kiterjesztésének is az új lehetőségeit teremti meg. A *met AMorf ózis*nál ugyanis az előző kötetekhez hasonlóan a lineáris olvasatot, a kronoszintaxist felváltja a toposzintaxis, s a művet saját térbeliségének létközegéből próbáljuk feltárni, megérteni. Ez más befogadói attitűdöt kíván. A térbeli költészet ugyanis semlegesíti a szöveg időbeliségét, alkalomadtán megfordíthatóvá is teszi azt, s topológiai kapcsolatokat létesít a nyelvi jelek elemei, a betűk, szótagok, szavak, mondatok között. S nem létezik sem nyelvtankönyv, sem szótár, amely „ezen elemek jele és jelöltje között pontos stabil kapcsolattal szolgálna". Így egy térbeli költemény befogadója olyan átmeneti pozícióban találja magát, ami „a szöveg olvasója […] és a kép értelmezője […]" között jön létre. (A szöveg olvasója betűket talál, a kép értelmezője formák és színek két dimenzióban való elrendezésével szembesül.)[172] Az ilyen konkrét szabályok szerint létrehozott mű már nem mutat be semmit, nem beszél valamiről, hanem vizuális, verbális és hangbeli elemeinek, a színnek, a szónak és a hangnak, mint *önmagára utaló jel*nek a megvalósítására törekszik.[173] S közvetett korrelátumként is csak a szöveg, a betű szem-

[171] Kittler, *I. m.,* 387.

[172] Lásd *Cahiers Internationaux de Symbolisme* = Francis Edeline, *Le logo mandala,* Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, 205 (Papp Nóra fordítása).

[173] Szombathy Bálint, *A konkrét költészet útjai II.,* Új Symposion 147–148. (1977), melléklet, 2.

lélése által létrejött esztétikai élményt lehet hozzárendelni. „De miért kellene kizárnunk az ilyen esztétikai élményt a szöveg lehetséges jelentései közül? Még akkor is, ha a jelentéstől mást várunk, mert máshoz vagyunk hozzászokva?" – jegyzi meg Petőfi S. János Timm Ulrichs egyik konkrét művét elemezve.

20. XY

A *met AMorf ózis*ban az önmagát másként jelölő graféma megszünteti az értelemképződés, az egyértelmű jelentésegész kialakításának nyelvi garanciáit, s a betűhöz kötődő esztétikai tapasztalat korábbi referenciális és konvencionális értelmezését is felfüggeszti. Új aspektusba kerül a betű, ezért egy állandó, folyamatosan elmozduló, „mögépillantó" látásra[174] van szükségünk ahhoz, hogy feltárjuk ennek a történésnek a dimenzióit.

„… amikor ír az ember, nem írni lenne jó" – vallja Tolnai Ottó egy József Attila-parafrázissal.[175] Ezzel a prológussal a nem írás vágyát is

[174] A „mögépillantó tekintet", látás terminust Lénárt Tamás használja a transzcendens szubsztancia fogalomkörének megragadására, a Balázs Béla *Halálesztétika* című művét, az irodalmi tevékenységét vizsgáló tanulmányában: Lénárt Tamás, *Az életjelenségek képsorozatától a film szelleméig. Képek Balázs Béla esztétikai írásaiban = Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban,* szerk. Bónus Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila, Ráció, Budapest, 2007, 103.

[175] Tolnai Ottó, *Érzelmes tolvajok,* Új Simposion 1965/1. Vö. „amikor verset ír az ember, / mindig más volna jó, / a szárazföld helyett a tenger, / kocsi helyett hajó. / Amikor verset ír az ember, / nem írni volna jó" (József Attila: *Töredék*).

az írással juttatja kifejezésre. S ahhoz, hogy megtapasztaljuk ezt a vágyat, írni kell. Ez nem más, mint az írás határainak, az ebből fakadó élménynek az átélése.[176]

A *met AMorf ózis*ban is a korlátok átlépésének alkotói igénye hozta létre a linearitást felbontó térbeliséget, a kváziszemantikai betűket és betűcsoportokat megjelenítő topologikus szerkesztési módot. A költő a *szeretett betűi, betűcsoportjai* közül válogatva torzítással *(torz-ó, W, X, Y2),* csavarással *(A, A2),* a felső ív nyújtásával *(H),* zsugorítással *(H2, 2H),* felfelé zsugorítással *(F),* tükrözéssel és a betűszélesség növelésével-csökkentésével *(4J)* stb. testesít meg néhányat. A metamorfózis során azonban a topológiai jellemzőket mutató betűk nem veszítik el a felismerésükhöz szükséges morfológiai tulajdonságaikat: könnyedén azonosíthatjuk, sőt értelmezhetjük is őket. Akárcsak a „Ó" betűt. Viszont Hajnal V. Csaba értékítélete ennél a betűleírásnál téves.[177] A grafémát és a címet *(torz-ó)* erősen puritanizáló felszínes kritikája, saját műbírálatának szövegét komolytalanná tevő párhuzama azért sem helytálló, mert a kötetcímben is jelenlévő nyelvi játék (amorf ó) leleménye folytatódik ebben a műben: torz és torzó is az Ó betű egyszerre. S ez a nyelvi játék grafikai-optikai elemként láthatóvá is válik: a művész töredékesen, hiányosan (torzan) és mégis teljesen, azaz a metamorfózis rögzített állapotaként, egy végleges alakzatként jeleníti meg a betűtestet. A hiány így válik teljessé, a töredék tökéletessé.

Ha a művek szemlélése során a morfológiai tulajdonságukat megőrző betűk mellett netalántán mégsem boldogulnánk egyes grafémák azonosításával, akkor az alkotói jelzés útbaigazít: a könyv páros oldalain a költő jelzi a helyes olvasatot.

176 Lásd Dánél Mónika, *Symposion a Hallgatás asztala körül. Kép és szöveg megnyíló terei az Új Symposionban = Kép – írás – művészet,* 26.

177 „[…] a betű mint kiindulási pont lényegtelenné válik, tulajdonképpen csak segít a képződmények címadásában: néhány kép eredete csak ennek segítségével dekódolható. Leszámítva a torz-ó címet, mely a hozzá tartozó képpel együtt még a Füles gyerekrovatának képrejtvényeként is gyenge volna." Hajnal V. Csaba, *Dimenziókapuk. L. Simon László: met AMorf ózis,* Az Irodalom Visszavág 2000/2. (www.inaplo.hu/_inlog/logszerzo/hajnal_v_csaba.html).

21. torz-ó

Erre példaként említhetők az „A" és „X" grafémák. A kötet leglírikusabb betűje, az „A" alakváltozatai, amelyet viszont nehezen lehet megkülönböztetni az *XY* mű „X" tagjától: a két graféma elemei annyira egymásba íródnak, hogy félreolvashatjuk őket, pedig itt mindkét esetben valóságosan a nagy A betű torzításáról van szó.

A betűk és az olvashatóság tehát nem magától értetődően kapcsolódnak össze. Erre Dánél Mónika is felhívta már a figyelmet az Új Symposion 27 évfolyamának áttekintése, elemzése során. Tolnai *W* című művében találkozhatunk a következő állítással: „A BETŰK EGY PILLANATRA OLVASHATÓK", aztán átváltoznak valami mássá, és a betű és az olvashatóság már nem egyértelműen kapcsolódik össze. Tolnainál a W betű metamorfózisai a betű materialitását, a kép médiumát hozzák előtérbe, mégpedig Dánél szerint a filmképét.[178]

Akárcsak L. Simon László kötetében. A leggyakrabban bemutatott betűje az Y. Az öt alakváltozat egy átváltozás történéseit mutatja be, s a metamorfózis során narratív viszonyok teremtődnek a kétdimenziós Y-ok között. (A dimenzióváltást, a térbeli kiterjedés lehe-

[178] Dánél, *I. m.*, 41.

22. A, A2

tőségét már ez a metamorfózis is magában hordja, de majd csak az „A" graféma átváltozás-történetében mutatja be a költő a háromdimenziós megvalósulást.) A narratív viszony az önmagát másként megismétlő graféma performativitásából ered: a változás során jön létre az a sajátos diszkurzív aktus, amely poétikai impulzusokat tár fel az esztétikai tapasztalat során.

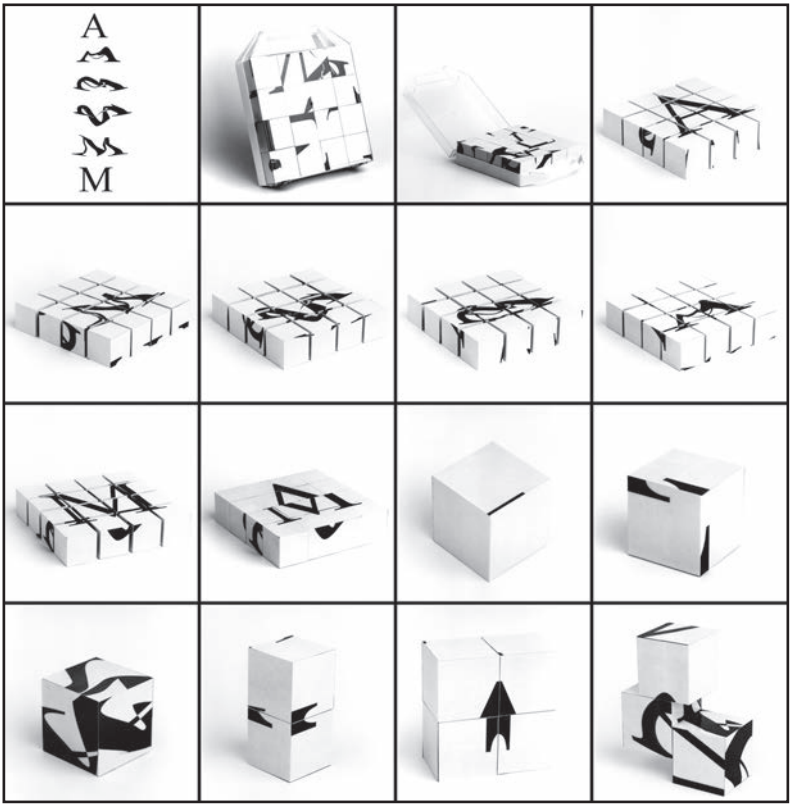
Az azonosíthatóság, az olvashatóság más problémakört is felvet. A 18. századi gondolkodókat sokat foglalkoztatta az úgynevezett Molyneux-probléma, amely olyan észlelőt tételez fel, aki az egyik érzékelés nyelvét nem ismeri. John Locke egy példával szemlélteti ezt a problémát: egy vakon született ember tapintással különböztette meg a tárgyakat (például a hasábot a gömbtől). Egy napon a vak visszanyeri a látását. A kérdés: mielőtt megtapintaná a hasábot és

23. Y, Y2, Y3, Y4, Y5

a gömböt, meg tudná-e különböztetni őket? A kérdésre Locke nemleges választ adott.[179]

A *met AMorf ózis* esetében a kérdést a következő módon tehetjük fel: ha csak a metamorfizált grafémát (grafémasort) látná először a befogadó, s nem ismerné az írás „tapintásával" létrehozott betűtest konvencionálisan elfogadott formáját, mert például az ő anyanyel-

[179] Egy nemzetközi kutatócsoport 2010–11-ben elvégzett kísérletsorozata a gyakorlatban is megerősítette Locke hipotézisét, lásd a *The newly sighted fail to match seen with felt* című közleményt a Nature Neuroscience honlapján: http://www.nature.com/neuro/journal/v14/n5/full/nn.2795.html.



24. met AMorf ózis, version 1.0 – version 3.0

véből hiányozna az illető jegy, s akkor látná először a konvencionálisan jelölt magyar ábécét, be tudná-e azonosítani a két elemet? Nyilvánvalóan nem. Tehát a térbeli tapasztalat, az írás egyéni élménye ebben az esetben is szükséges a dekódoláshoz. A térbeli tapasztalataink így segítik a vizuális megértést és fordítva. Festők képein is sokszor ezért működik együtt a tapintás és a látás.[180]

[180] Lásd például Chardinnak a *Buborékfuvó fiú* című alkotását (1739), amelyben a látás tapintásként van jelen, vagy más esetekben teljesen a tapintásba ágyazódott. Apokrif történetek szerint ennek szemléltetésére festett Chardin az ujjaira. Jonathan Cray, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században,* szerk. Pléh Csaba, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 80–82.

S bár a konkrét művekhez általában nem lehet értelmet rendelni, ez a különös metamorfózis mégis az állandónak vélt változékonyságát reprezentálja, s ontológiai problémákat, létkérdéseket is megfogalmazhat a szemlélőben. Nemcsak a „meddig jel a jel", „milyen mélységig van jelen a nyelv önmagában" (Bodor Béla) kérdéseit, vagy a jelölők egymásutániságnak, a beszélő távollétében funkcionáló írásnak az érzéseket, a gondolatokat, magát a létet megjelenítő erőtlenségét vagy erősségét, de az individuum meghatározottságát, létbe-helyezettségét, változékonyságát is felveti. Isidore Isou szerint „az emberi szellemben nincs semmi, ami ne volna betű, vagy ne válhatna azzá". Hasonló ez a felvetés ahhoz az újplatonista elgondoláshoz, mely szerint a szó nemcsak hang, nemcsak eszme, hanem *logosz prophorikosz,* azaz kifejezett gondolat. Szellemi valóságként pedig a gondolatnak önmagában véve nincs semmi köze a testhez, mégis testet kell öltenie szóban és hangban, érzékelhetővé kell válnia, hogy közölhető legyen.[181] A *met AMorf ózis* ezt az érzékelhetőséget a nyelv különböző vonásainak alkalmazásával, a nyelvi elemek eltávolításával, vizuális jegyekkel éri el. Az emberi lélek morális jó vagy rossz irányba való változásának tükörképeiként is szemlélhetjük tehát a betűkompozíciókat, akárcsak az ábécé indító grafémájának metamorfózison átesett változatait. A kötet címadó fejezetében ugyanis az „A"-nak az „M"-be való átváltozása (lásd: *version 1.0*) 4×4 kirakós kockával is megjelenítődik *(version 3.0)*.[182]

A háromdimenziós, térbeli hatást viszont a Hapák Péter-fotók természetesen csak kétdimenziós formában közvetíthetik. A *version 1.0*-nak a számítógépes animációs változata, a *version 2.0* alcímű alkotás ugyancsak nem kerülhetett bele a kötetbe.

[181] Vö. Nyíri Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése,* Szent István Társulat, Budapest, 1991, 113.

[182] A művet a párizsi Magyar Műhely alapításának 50. évfordulója alkalmából a Petőfi Irodalmi Múzeumban is kiállították. A tárlatot 2012. május 10. és október 28. között lehetett megtekinteni. Lásd a műtárgyválogatás prospektusában: *Betűk kockajátéka. A párizsi Magyar Műhely öt évtizede,* szerk. Sulyok Bernadett – Sípos László, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 31.

A számítógépes programmal megkomponált betű átlépi saját határait, s testet ölt, térbeli kiterjedést vesz fel a kocka felülete által, ami egy tárlat médiumának a lehetőségét is magában hordja, majd egy újabb mediális közegbe kerül a fényképezőgép lencséjén keresztül, a fotó médiuma pedig az exponálással a művet a térből a síkba helyezi, s ez ismét egy kiállítás aktusát rejti magában, majd a könyv médiumában válik a mű az olvasó számára ismét elérhetővé. A folyamatot (a médiumok fúzióját) a következő ábrával lehet szemléltetni:

A folyamatot az összjáték végső artikulációjából, a záró aktusból is vissza lehet vezetni a kezdőpontra, a számítógépes programmal megalkotott első műre. A nyitó mű pedig úgy íródik át az egyik médiumból a másikba, hogy megőrzi a mediális érintettség egyes sajátosságait (lásd például a fotó őrzi a háromdimenziós térköltészet sajátosságát, annak illúzióját kelti, vagy a könyvlapon a térbeli kiterjedés lenyomatával, az objektnek a fotó médiumába való beíródásával, képi reprezentációjával is találkozunk), valamint az A–M graféma epizódja egy-egy megvalósulási alakzattá válik (számítógépes költemény, térköltemény, egy tárlat médiumában megjelenő mű stb.), illetve a számítógéptől a könyv médiumáig való eljutással egy önálló műtörténetté is fejlődik.

A lettrizmus műfaji-szerkezeti struktúrája tehát meghatározza az alkotás és a befogadás mechanizmusait, a médiumok közötti dialogicitás pedig egy olyan intermediális hálózatot teremt, amelyben egy

képzőművész alkotását besorolhatjuk a vizuális költemények irodalmi kategóriájába is, ugyanakkor egy költő alkotása is lehet csupán képzőművészeti fogalmakkal körülírható mű.

A *met AMorf ózis* a művészetek közötti átjárhatóságot prezentálja: a felismert betűk hangélménnyé konvertálódhatnak a befogadóban, viszont a képpé vált graféma már kevésbé szólaltatható meg, elszakad eredeti funkciójától, és a képzőművészet esztétikai paradigmáival, a tér és az idő koordinátáival írható körül. Valamint etikai paraméterekkel. Mert ebben a szemlélésben önnön változásainkra is rábukkanhatunk.

25. 2B[183]

„A művészet metamorfózis: a földfesték, a kő, az agyag átváltoztatása, ha nem is arannyá, de talán valami még fontosabbá" – írja Lajta Gábor.[184] Ez az alakváltozás történik L. Simon László kötetében is: nem arannyá, de sokkal többé, lélekké válik a holt betű.

[183] A költő a 2B metamorfózisából egy nagyméretű, kb 1,5×1,5 méteres kék-fekete suba- és szőnyegtervet is készített.

[184] Lajta Gábor, *Az átjárható világok köztes tere: a művész műterme,* Szalon 2010. március.

5. Nyomkeresés: *Secretum sigillum*

„A fotográfiában egy leképezett valóság testesül meg materiálisan" – ez a megállapítás a fotográfia megjelenésétől kezdve a legújabb fotóelméletekig tartja magát,[185] s továbbra is él a kép autonómiáját és önálló instanciáját valló ikonikus szemlélet.

A talbotípiás[186] eljárással a világ első fotográfiai könyvének, a *The Pencil of Nature* hatrészes művének megalkotója, Henry Fox Talbot is már hol *artist*nak, hol *operator*nak nevezte a fotográfust,[187] jelezve ezzel, hogy a művész nem pusztán passzív másolatát adja a valóságnak, hanem saját stílusában állítja elő azt, akárcsak Joseph von Gerlach a nagyításaival, amelyekben az objektív fotográfia egyszerű lenyomatainak megjelenítése mellett diszjunkciós elvet érvényesített. Azt a modellt, amelyben a képek nem egyszerű illusztrációk immár, hanem túllépve a tudományos objektivitás szimbólumkereteit, egy öntörvényűen megalkotott szemantika kozmoszaivá válnak.[188] A berlini Humboldt Egyetem modern művészettörténet tanszékének egykori vezetője, Hermann Grimm a fénykép-reprodukciót az eredetik megismerésénél is fontosabbnak tartotta.[189] Kortársa, a 19. század egyik legnépszerűbb művészettörténésze, Wilhelm Lübke is azt val-

185 Horst Bredekamp, *Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei = A kép a médiaművészet korában,* 16.

186 Talbotípia vagy kalotípia: a fotográfiában használt pozitív, illetve negatív képrögzítési eljárás. William Henry Fox Talbot 1834-ben kezdte el a kísérleteket, 1839. január 25-én jelentette be találmányát, s 1841-ben szabadalmaztatta.

187 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature,* I–VI., Longman, Orme, Brown, Green and Longmans, London, 1844–1846.

188 Bredekamp, *Fordulópontok,* 16–18.

189 Hermann Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke,* I., 1865, idézi Horst Bredekamp, *Képi médiumok,* http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0052_2A_1_1_einfuehrung/ch03s06.html.

lotta, hogy a fénykép-reprodukció nem a művészi eredetiség konkurenciája, hanem annak átlelkesített, közvetlen visszaadása: a fotó az eleven élet nyomát és „a művészi géniusz individualitását" prezentálja.[190] A fénykép-reprodukció tehát nem passzív letükröződése egy objektumnak, nem pusztán kópia: sokkal több annál. Az eredeti értékének felerősítője, a műalkotás, az objektum aurájának megőrzője. A 20. század végére – az új technikai médiumok megjelenése és egymással való versengése ellenére – vezető műfajjá is vált. Peternák Miklós „a természet rejtett arcát elemezve" ezért is hívja fel a figyelmet azokra a nézetekre, amelyek a festményeknél lényegesen absztraktabbnak tartanak egy fotót.[191]

A képtudományi diskurzus az irodalomban, a vizuális költészetben is megjelenik, s ennek az „ikonikus fordulatnak"[192] egyik hazai reprezentáns kötete L. Simon László *Secretum sigillum* című műve (2003). A kötet a Magyar Műhely Kiadó Pixel-könyvek sorozatát nyitja meg, amelynek célja – Szombathy Bálint könyvhöz írt utószava szerint – a jelenkori kultúra atipikus példáinak egymás mellé állítása, a titokzatos, nehezen nyíló világokba való betekintés szándéka, az olyan képi értelmezések nyomainak kitapogatása és értelmezése, „amelyek sajátos módon járulnak hozzá látásképességünk és -kultúránk határainak tágításához, vizuális érzékenységünk és felismerőkészségünk megedződéséhez". A képpontsorozat szerzői az egyedi és mennyiségi feloldhatatlan ellentétét felülírva történetüket számtalan képpel, az apró elmozdulásokat, variációkat rögzítő, lineáris építkezésű képsorozattal beszélik el. Szarka Klára szerint tehát „éppenhogy nem küzdenek a fotó tömegességével, hanem élnek

190 Wilhelm Lübke, *Photographien nach gemälden des Louvre.* Herausgegeben von der photographischen Gesellschaft in Berlin, Kunst-Chronik 5 (1870), 45–46, idézi Bredekamp, *Képi médiumok*.

191 Peternák, *Képhároms*zög, 89.

192 A fogalmat Gottfried Boehm használja. Ugyanezt a jelenséget W. J. T. Mitchell a *pictural turn,* a képi fordulat kategóriájával jelöli (s ezzel aktualizálta Erwin Panofsky ikonológiáját), Ernst Gombrich viszont „vizuális korszaknak", Guy Debord pedig a „látványtársadalom" korának nevezi.

vele". S ezzel éppen a talboti ars poéticát, a valóság apró finomságainak megragadását prezentálják.[193]

A titkos (és magányos) pecsétek kötete a *linguistic turn*nek vizuális metaforikát korlátozó szemléletétől teljes egészében elhatárolódva nyelvi meghatározottság nélküli, anyagszerű geometrikus kompozíciókat jelenít meg. Mintegy 45 darabot mutat be a szemlélőnek. S bár a lapozgatás során úgy tűnik, hogy feltárul a titok (cipőtalpak mintázataira, jellegzetes barázdáira ismerünk), viszont a használati tárgyakat műalkotássá emelő Marcel Duchamp-i ready-made-koncepció alapján le is kell mondanunk a megközelítés során a két hasonló vagy azonos dolog felismerésének és azonosításának lehetőségéről. Hiszen még az azonosítással sem oldódik fel a megjelenítés misztikussága. Azért sem, mert a digitális felvételekkel nem a materiális világ egyes szeleteinek passzív másolata, lenyomata jelenítődik meg, hanem a művész a valóságszelet kimerevítésével olyan feszültséget teremt jelenlét és jelentés között, ami az esztétikai értéktöbbleten túl a materiális immateriálissá tételével, illetve az immateriális anyagi manifesztációjával valami távollévőre, egyben szubsztanciálisan jelenlévőre utal. Ez a digitális képi világ vonzóbbnak, szuggesztívebbnek is tűnik, mint a valódi kép, a valódi test.

Az a mediális aktus, ami a test nyomának megszokottól való rögzítését lehetővé tette, késztette Georges Didi-Hubermant is arra, hogy a test jelenlétére emlékeztető lenyomatokkal, másolatokkal az egész testet vagy testrészt indexikálisan leképezze: a halott vagy élő emberről mintázott maszkok és falra vetített árnyékok mellett nála is szerepel a képként rögzített lábnyom. A test megkettőződése, a leképezés a valódi test auratikus erejének átruházását is jelentette

[193] Szarka Klára, *Secretum sigillum, Kijáratok, Négyanegyediken. A Pixel-könyvekről,* Új Forrás 2005/6., 83–84. Beck András is a sorozat és gyűjtemény, az egyediség, eredetiség és tömegesség kérdéseit tárgyalva megjegyzi, hogy a sorozat nem az egyszeriség tagadása, hanem „az egyediség szekértolója". „A sorozat paradoxona szerint csak az lehet egyedi, ami ismétlődik, vagyis az eredetiség a sorozat által válik azonosíthatóvá." Beck András, *L. Simon László, Secretum sigillum,* Élet és Irodalom 2004. július 9., 27.

a másolatra. Olyan kisugárzást, ami az eredeti erőt is képes volt gyakorolni helyette.[194] A hagyományos Jézus-ábrázolásoktól alapvetően ezért különbözik Veronika kendője, amely Jézus arcvonásait „még életében készült lenyomatban reprodukálta".[195] Vagy ilyen a torinói halotti lepel: a róla készített fényképen a lepel pozitív képe jelenik meg. A képmás pedig nem ráfestésből származik, hanem – a szindonológiai kutatások szerint – a feltámadást kísérő fény- vagy sugárjelenségtől: a fény- és hőhatásra a lenvászon szálai elszíneződtek. Mindezt a folyamatot, a képmást, a vér- és égésnyomokat az első felvétel, Secondo Pia 1898. évi fényképe közvetítette. 1931-ben Guiseppe Enrie pedig már olyan pontos felvételt tudott készíteni, amely a testen, a háton lévő korbácsnyomokat is láthatóvá tette.

Gottfried Boehm szerint a kép az imaginárius differenciáját jelenti, azt az erőt, ami utat nyit a távollévő felé és láthatóvá is teszi azt. S ez egyúttal meg is szabadít a testi kötöttségektől. A képnek ezt a hatalmát, szabadságát sejtette meg Leonardo da Vinci is, aki a tanítványaitól azt kérte, hogy képzelőerejük segítségével tárgyként, arcként, alakként stb. lássák egy régi falvakolat foltjait.[196]

L. Simon László cipőtalpai a műalkotássá nyilvánított egyszerű használati tárgyakhoz, az azonosságoknak vélt különbözőségek jellegzetességeit megmutató kubistakollázs ready-made darabokhoz, vagy a mai napig elevenen ható, az alkotó által nem formált vagy csupán kiegészített és szimulált tárgyak, tárgykombinációk egyéb objektművészeti irányzataihoz képest (lásd a konceptuális objektek vagy az optikai és multimédiás tárgykollázsok, tárgykombinációk változatait) ezért is hordoznak jelentés- és értéktöbbletet, és válnak az intellektuális *trouvaille* képviselőjévé. Az immateriális jelenvalósága, valamint a filozófiai, ontológiai kérdések megjelenítése mellett az esztétikum is meghatározó komponens ebben az „új poétikai

194 Belting, *Kép-antropológia,* 45.
195 *Uo.*
196 Boehm, *I. m.,* 29–30.

univerzumban".[197] Egy egyszerű, banális cselekvéssorozat, a lépéseinket kísérő lenyomatok és az azt létrehozó talpfigurázatok a szép esztétikai értékével telítődnek. S bár a „titkos pecsétek" minden egyes lenyomata ugyanazon sorozat tagja, azonban a fehér csendkerettel és a teremtés egy-egy mozzanatát jelölő páratlan oldalak ürességével önálló szubsztanciaként és élettörténetként el is szigetelődnek egymástól. Ez az elszigetelés viszont hangsúlyosabban teszi láthatóvá a láthatatlant. Tehát nemcsak az új olvasatot és kontextust adó kivágataiban, a jelentésszerveződést meghatározó vágásműveletében egyedi a mű, hanem elrendezésében, kötetté rendezésében is.

Kabai Lóránt az enigmatikus képek és képrészletek szerkezeti elvének meghatározásában önkényes döntésről ír, s így szerinte a valóságreferenciának, a többszörösen strukturált valóságszekvenciának „megsejtésén kívül […] semmi nem indokolja az épp látható megoldást". (Bár megjegyzi: hacsak nem az *Egy paradigma lehetséges részlet*ét is meghatározó véletlennek volt ebben szerepe.) De – be kell látnunk – akár tudatos, akár véletlenszerű volt is az elrendezés, semmi baj nincs a „korán kiterített lapokkal", amelyekben Kabai szerint így nem lehet többet és mást látni a cipő- és papucstalpak fotórészleteinél.[198] Szerintem pedig nagyon is lehet, hiszen az imaginárius ereje és az immateriális jelenvalósága az esztétikummal egy új létminőségbe, értelmezői közegbe helyezi a képsorozatot. Ahogy Beck András is jelzi: „a sorozatot önálló dramaturgiája teszi sorozattá és választja el a gyűjteménytől".[199]

[197] A jelzős szerkezetet Bohár András használja a kötetről írt tanulmányában: Bohár, *Azok a bizonyos nyomok,* 61.

[198] K. Kabai Lóránt, *L. Simon László, Secretum sigillum,* Magyar Narancs 2004. szeptember 30., 39.

[199] Beck, *I. m.* Beck szerint viszont a ráismerés dramaturgiájában a sorozat tárgyképek sorára eshet szét, és (ezt a meghatározásában nem éppen a legszerencsésebb megoldásként aposztrofálta) gyűjteménnyé válhat. De ahogy a sorozatban is megnyilvánul az egyediség (ahogy Beck írja), éppen az ismétlődés, „a sorozat által válik azonosíthatóvá" az egyszeriség, véleményem szerint a *Secretum* esetében ugyanúgy nem zárja ki egymást a gyűjtemény és sorozat terminus technicusa és megvalósulása, mivel a titkos pecsétek sora/gyűjteménye így is értelmezhető, a két kategória egymást látszólag kizáró, paradox volta ellenére összekapcsolható.

A *Secretum sigillum* képsorozatai Kollár József elemzésében is esztétikai minőségek hordozói, hiszen „a befogadás közege projektál beléjük művészi kvalitást. Az információ kinyerhető, az esztétikai érték belevetíthető."[200] S hogy mennyire? „[…] olykor egy neolitikus síremlék, talán egy inka piramis körvonalai, vagy a Nasca-fennsík rejtélyes ábrái sejlenek fel lépteink nyomán úgy, hogy nem is tudunk róla" – írja Neltz János.[201]

Hajas Tibor szerint a fotó használata azért izgalmas, mert „ez adja a legdirektebb lenyomatot a világról", egyfajta „kémiai lenyomatot". A legközvetlenebb érintkezést biztosítja azáltal, hogy „reális képet ad arról a felületről, ami az objektív előtt van". Köztünk és a valóság között ott van a gép, amely lehetővé teszi, hogy az érzeteink emlékezeteit rögzíthessük, amire egyébként egy közvetlenebb kapcsolatban képtelenek lennék. „Ezáltal a kép tovább nem lesz manipulálható, s mivel egy direkt lenyomat válik manipulálhatóvá, ezért a konzekvenciái is jóval messzebb mutatnak, mint egy a valóságra kevésbé emlékeztető kép", mint „egy absztraktabb metódus alkalmazása".[202]

A *Secretum sigillum*ban a kémiai lenyomat mellett fizikaival és metafizikaival is találkozunk. A kötetet lapozgatva figyelmünk ugyanis akaratlanul a nyomra, a nyomhagyás problematikájáról szóló diskurzusra irányul. Derrida a jel dekonstrukcióját is elvégzi, s a jel helyett a nyomot állítja a középpontba. A nyom úgy van jelen, hogy nincs előttünk az, amire vagy akire vonatkoztatható (lásd az erdőben talált vadnyomot). A nyom viszont befogadói sajátosságokat hordoz: vannak ugyanis „nyomolvasók", akik az otthagyott nyomo(ka)t „olvassák", értelmezik. Kollár József „a stílus maga az ember" elvét felidézve Wittgenstein alapján próbálja értelmezni a nyom művészetfilozófiai problémáját. Ebből a megközelítésből a stílus minden-

200 Kollár József, *Secretum sigillum,* Szépirodalmi Figyelő 2003/6., 141.
201 Neltz János, *Secretum sigillum,* Szemeszter 2003. március, 14.
202 Bán András – Fitz Péter, *Interjú a fotóról* [Hajas Tiborral], Orpheus 21. (1999) (hálózati verzió: http://www.inaplo.hu/or/199921/09_ban_fitz.html).

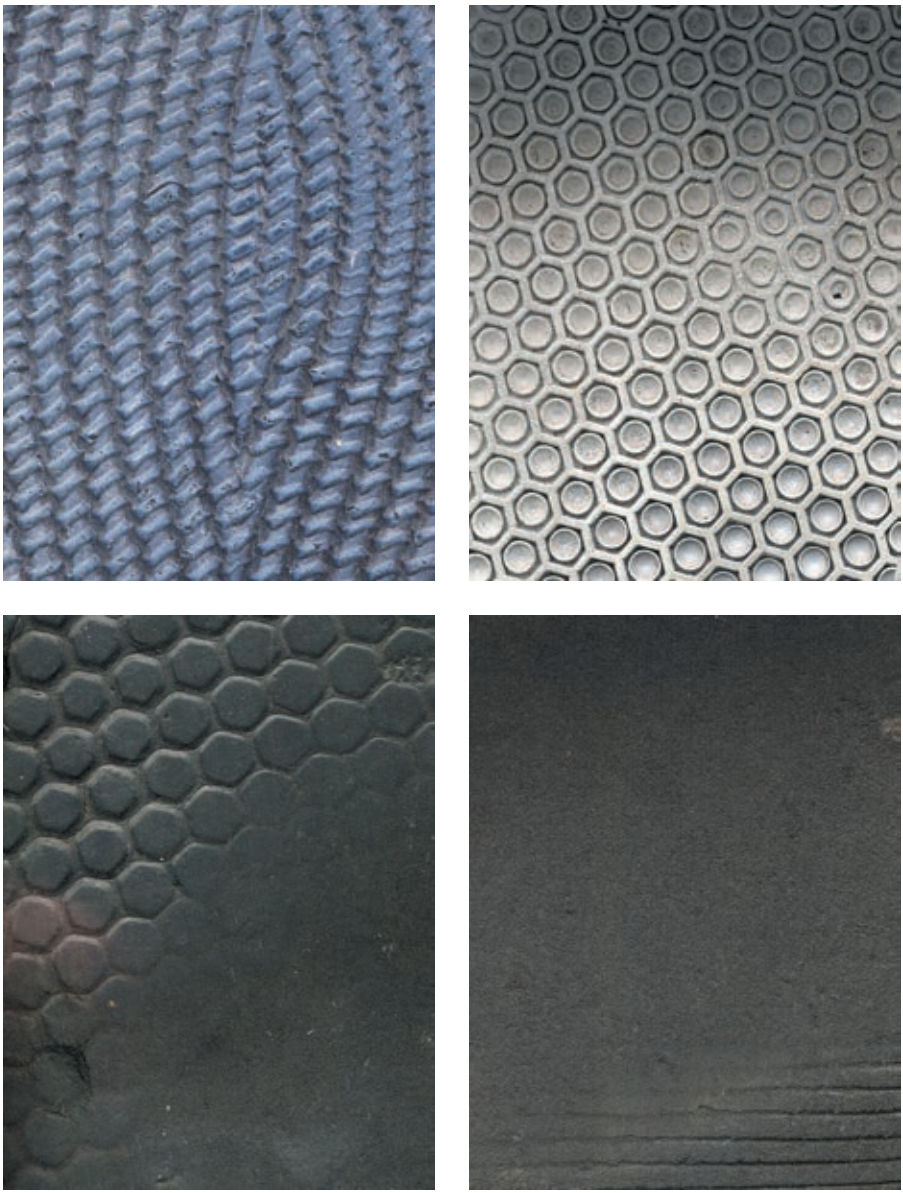
ki számára meghatározott, adott mintázat, melynek révén utólagosan is megkonstruálhatjuk az illető személyiségét, mentális világát, hasonlóképpen a nyomkeresők munkájához, akik a nyomokból alkotják meg a cipőt, s következtetnek annak viselőjére.[203] Akarva-akaratlan nyomokat hagy(hat)unk tehát, s nem gondoljuk, hogy azok a nyomok (a méhsejtszerű bordázatok, a lábtörlőféle mintázatok, kőművesek felépített téglasora, a különféle piktogramok vagy figurális tartozékok, olykor egy víz–vitorla–napocska, maci, teniszütő, összetéveszthetetlen márkajelzések, redőkbe szorult kavicsok) a mieink lehetnek.

Kállai Ernő az *Ornamens és absztrakció* című írásában írja: „elég volt kissé az emberi és természeti valóság felszíne mögé néznünk és máris kiderül, hogy a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenül mélyebb, szövevényesebb és rejtelmesebb, semhogy a puszta érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná".[204] A digitális képrögzítési eljárással a művész-költő a fogyasztói társadalom jelenségeit, a mindennapjainkat elárasztó tömegárukat, a változatlan ismétlődést, az elburjánzó azonosságokat helyezi a figyelem középpontjába, s az azonosnak vélt különbözőség megmutatásával, a tapasztaltnak hitt dolog kérdésessé tételével az egyéni (egyes) léttörténetre utal, s szembesít is ezzel. A talajon erősen tapadó, csúszásmentes, kiváló és speciálisan kifejlesztett gumitalpaktól kezdve az egyszerűbbekig, a koronás BEST QUALITY márkajelzéstől a strandpapucs jellegtelenebb formájáig a talpazatok sorra megjelennek a kötetben.

Több reklámfelület is hirdeti, hogy a lábbeliknek milyen fontos része a talp, legyen az a cipő akár utcai viselet vagy benti papucs, túra- vagy sportcipő, lovaglócsizma vagy a munkavédelmi előírásoknak megfelelő biztonsági bakancs. A talp olyan része a cipőnek, amelyet viselés közben nagyon ritkán vagy egyáltalán nem látunk. A tervezéskor a funkcionalitás mellett a tervezőt időnként esztétikai

[203] Kollár, *I. m.,* 140.

[204] Kállai Ernő, *Ornamens és absztrakció*, Pester Lloyd 1941. május 9. Újraközlése: *Kállai Ernő emlékezete,* katalógus, Óbuda Galéria, Budapest, 1982, 10. jegyzet.



26. Secretum sigillum, részletek

szempontok is vezérlik, vagy a gyermekcipők esetében az alkotói játékosság is megfigyelhető. A viselő élettörténete pedig nyomot képez ezeken a bordázatokon. A megkopott talpazaton viszont nemcsak az idő, hanem a bordázatokba ragadt idegen anyagokkal olykor a tér is információs jelet hagy rajta.

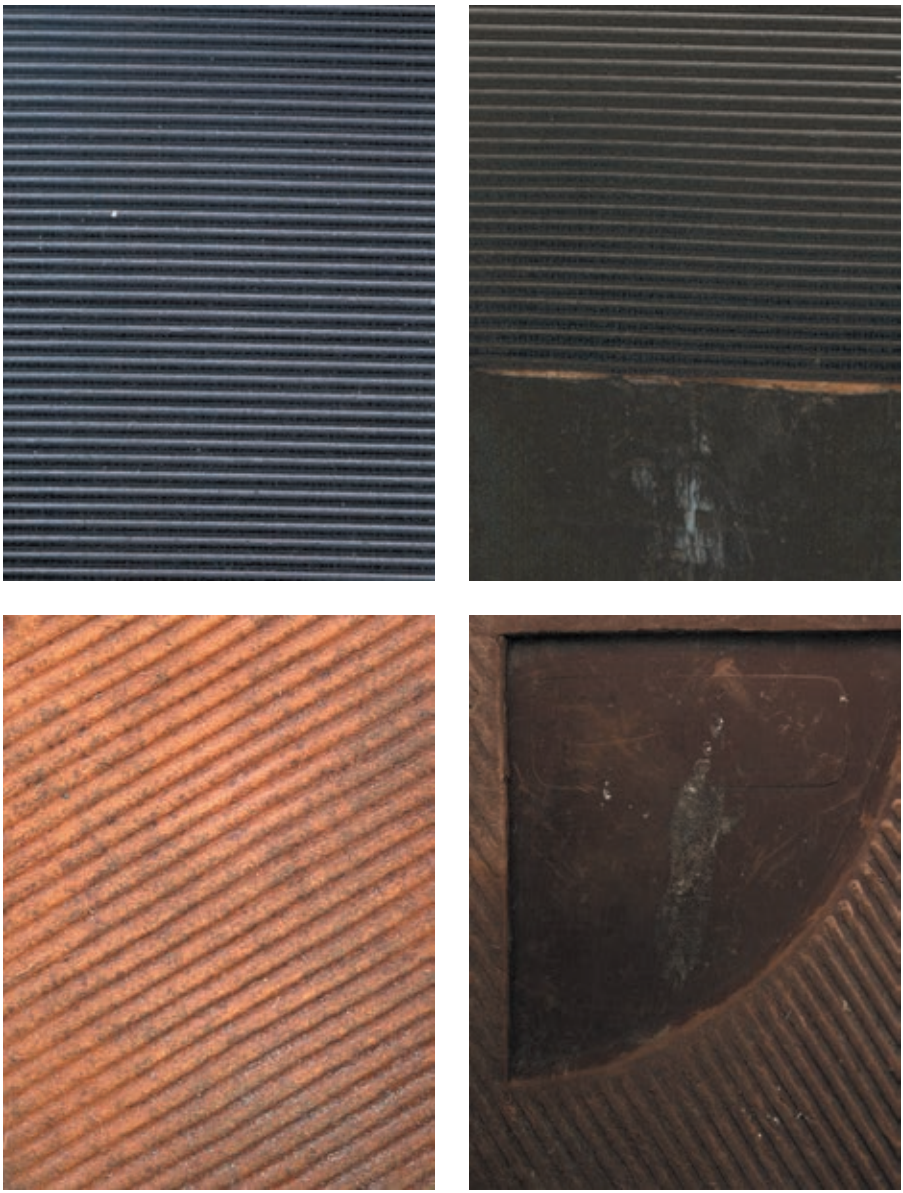
Az elhasználódás folyamatát tehát nem fedi el a művész, hanem éppen a megszokottól való eltéréssel, a retusálatlan valósággal megszünteti a tárgy és a fotó közötti reprezentációs viszonyt, s képei már olyan konstruktív elemeket tartalmaznak, amelyek nem leképeződések, nem pusztán a vizualizálandó tárgyat jelenítik meg, hanem egy narratív viszonyt a tárgy, annak viselője, valamint az alkotó és a befogadó (a megfigyelő) között. Ebben az elbeszélői viszonyban a narráció a kijelentéstétel tárgyával egybeesik, hiszen az alkotó az éppen aktuálisan „megtörtént" nyomokat rögzítette. Ez az egységidő azonban nem esik egybe az aktuális érzékelés, a befogadás idejével, mert a befogadónak aktuális időhorizonttá kell rekonstruálnia a kijelentés tárgyának (a rögzítésnek, a nyomnak) múltidejűségét. A rekonstruálás során viszont a téridő-kontinuum meg is szűnik: a kép toposszá válik az értelmezés során.

Hans Belting képantropológiájában is olyan megtestesülés, topos a kép, amely kísérletet tesz arra, hogy általa átlépjük a tér és idő korlátait, azt a határt, aminek a valóságos, eleven test ki van szolgáltatva. Ezért válik nála a kép fogalma antropológiai fogalommá, hiszen képekkel élünk és képekkel, képekben értjük meg a világot.[205]

Ha a kötetből az idő és tér nyomát megjelenítő fotók közül önkényesen kiemelnénk egyet, úgy, hogy ezzel elszakítanánk az eredeti kontextus értelmezői közegétől, akkor a képről[206] téves interpretá-

[205] Belting, *Kép-antropológia,* 14.

[206] Szándékosan kerülöm az illusztráció fogalmát, ugyanis ez a képek önálló jelentéstartalmának hiányát feltételezné. Ilyen összefüggésben Horst Bredekamp is a szó használatának megszüntetését javasolja. Lásd A müncheni Iconic Turn rendezvénysorozat előadásait: *A művészettörténet mint történeti képtudomány. Horst Bredekamp előadása,* Mélyi József összefoglalója, http://exindex.hu/print.php?page=3&id=421.



27. Secretum sigillum, részletek

ciók születnének: úgy vélnénk, hogy a felvétel nem volt kellően előkészítve (piszkosan maradt a fotózásra szánt tárgy), vagy az idealizált megjelenést biztosító retusálás maradt el. Ezzel a téves értékítélettel éppen a fotó hitelességét vennénk el és művészi vonásaitól fosztanánk meg a képet.

Robert Koch az ilyen retusálatlan „hibákban" látta a fotók autentikusságát, s érintetlenül is hagyta az ilyen felvételeket. S vallotta, hogy „egy mikroszkopikus tárgy fényképe […] magánál e tárgynál is fontosabb lehet".[207] Ezért a lépfene kórokozójáról készült mikroszkopikus fotót is lényegesebbnek tartotta, mint magát a baktériumot. A *Secretum sigillum* képeiből is nyilvánvalóvá válik az alkotói szándékosság, ami nemhogy nem retusál, de a retusálatlan valóság keresésével és egyedi rögzítésével egy olyan keletkezéstörténetet mond el, amely – bár elemeire bontható, de – szerves egységben egymásra épül, akár egy regény- vagy összefüggő novellafolyam.

Koch számára a kép már nem illusztráció, hanem bizonyíték, mert a retinánál is sokkal pontosabban adja vissza a valóságot („a fényérzékeny lemez egy szem, melyet nem vakít el a világosság"); a berlini Humboldt Egyetem művészettörténész professzora, Horst Bredekamp ezzel szemben kiemeli a fotografikus megjelenítés konstruáltságát, hiszen a valóság visszaadása, a mikrofotó realitása tervezésekre, korlátozásokra épül: Kochnak is a felvétel elkészítése előtt a fókusz és a kivágás beállítása mellett „számos változtatást, beavatkozást kellett végrehajtania a beteg szerven, hogy fotografálható legyen – izolálnia, színeznie kellett, megfelelő zselatinnal kiegészíteni stb. Ezek után a világítás és a nagyítóberendezés beállítására került sor. Ez a komplex feltételrendszer biztosította, hogy a képen az jelenjen meg, aminek Koch szándéka szerint látszania kellett."[208]

[207] Robert Koch, *Zur Untersuchung von pathogenen Organismen,* Mitteilungen des kaiserlichen Gesundheitamts 1881/I,, 11. (Az idézetet Wessely Anna fordításából veszem át: Horst Bredekamp, *Mellőzött képhagyomány?,* ford. Wessely Anna, BUKSZ 2003/3., 254; internetes verzió: http://buksz.c3.hu/0303/bredek.pdf.)

[208] *A művészettörténet mint történeti képtudomány.*

28. Secretum sigillum, részletek

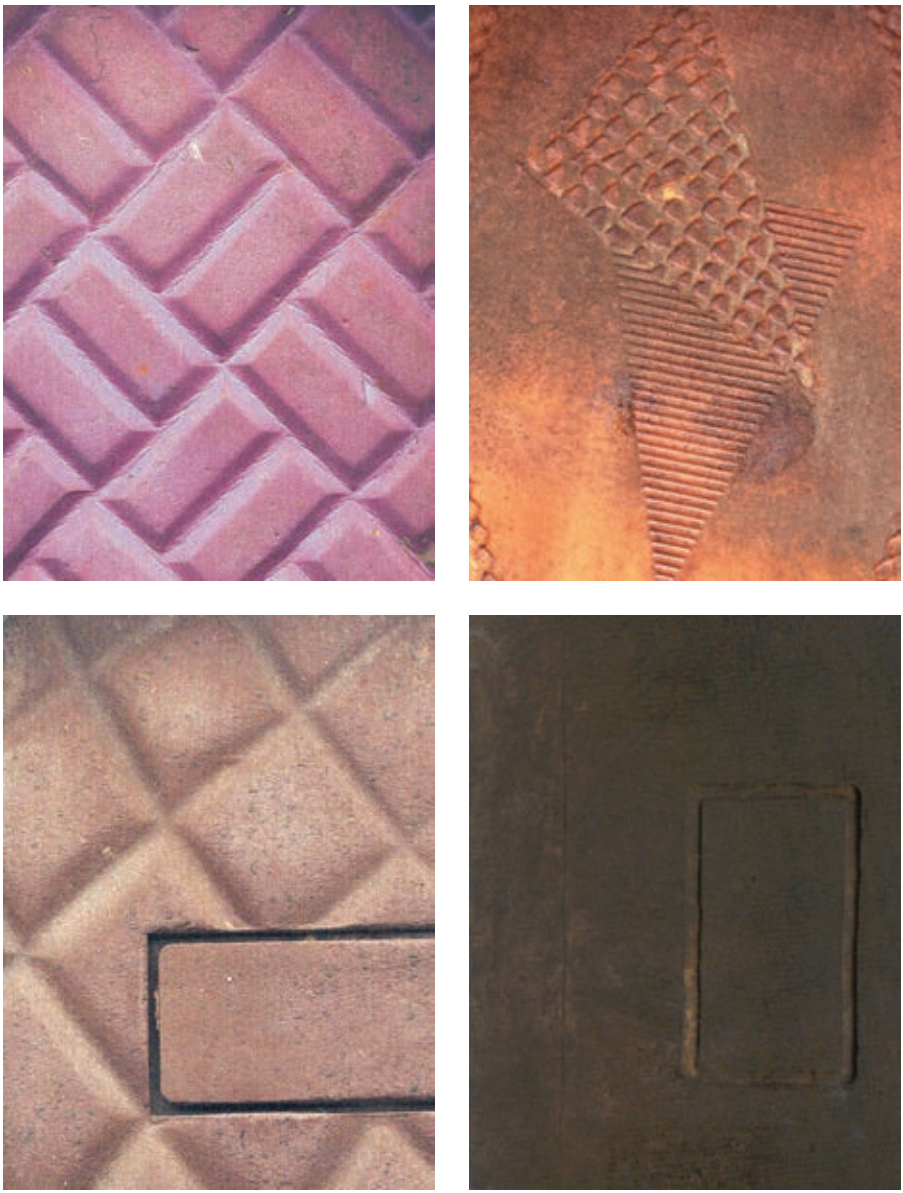
Moritz Thausing az eleven élet nyomát hiányolta a fotókról. A *Secretum sigillum* művei viszont valóban a lét valóságdarabjai, „a megtapasztalható világ köré vonható optikai talányosság leleményei", „egy mikrovilág hétköznapi formakultúrája", az élet színpada színészek nélkül.[209] S a fotográfus tekintete. Mert ezt is rögzíti. A fénykép erről is nyomot hagy. A képben így a benne lévő látás aktusa is éltre kel, egy új, a kép és test referencialitását átértékelő jelenlétté: a test, a látás úgy nyeri vissza jelenlétét, hogy láthatatlanná válik a szemlélő számára. Ebből az egymásra utaltságból, kölcsönös távollétből táplálkozik kép és látás, illetve kép és test.[210] Akárcsak Albert Kahn 1900-as vállalkozása: a párizsi bankár egy világarchívumot akart létrehozni, ezért szétküldte a világba fotográfusait és operatőreit. Az utókornak viszont nem annyira a világ képeinek csodálatos gyűjteményét jelentette a vállalkozás, hanem annak illusztrációját, hogy miként látta a Nyugat a gyarmati korszak csúcspontján a világ többi kultúráját. L. Simon László képei viszont túlmutatnak jelenünk társadalmi-gazdasági környezetének, a populáris és fogyasztói kultúrának a lenyomatán. Ahogy Bohár András írja: „nem egyszerűen ennek sajátos kultúrkritikai kérdésessé tételére helyezi a hangsúlyt, hanem a művészet innovatív erejére apellál".[211] A láthatatlan rögzítésére. William Henry Fox Talbot is a fotóművészet óriási lehetőségét az apró finomságok rögzítésében, a szinte észrevehetetlen megragadásában látta. A leendő fotográfusoknak azt javasolta fotóalbumában, hogy kamerájukkal az élet egyszerű, hétköznapi témáit próbálják megragadni.

A képek kontextusba való helyezése vagy szövegekkel való társítása pedig további lehetőségeket, értelmezéseket generál. Roland Barthes ikonográfiai kutatásai során – Saussure jelelméletének hatására – fényképeket tett véletlenszerűen egymás mellé, és ekkor döbbent rá

[209] Szombathy Bálint, *Utószó* = L. Simon László, *Secretum sigillum,* Magyar Műhely Kiadó, 2003.

[210] A kép és test referenciájáról Hans Belting értekezik: *Valódi képek, hamis testek. Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban* = *A kép a médiaművészet korában,* 52.

[211] Bohár, *Azok a bizonyos nyomok,* 60.



29. Secretum sigillum, részletek

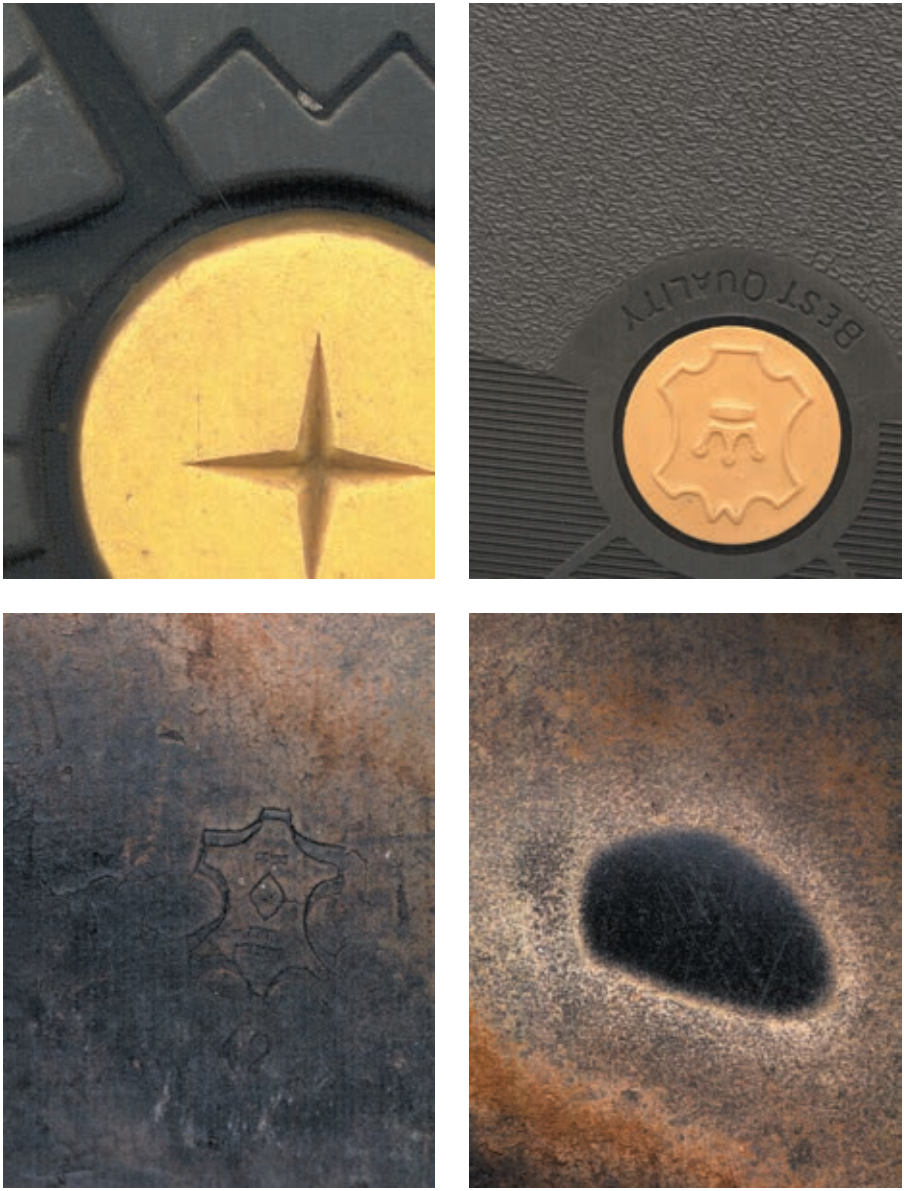
arra, hogy a véletlenszerű egymásmellettiség „kölcsönhatással bír a jelentéstartalomra", s egy végtelen narrációt indít el, ha a képeket szövegekkel kombináljuk. Ez a narráció pedig egy olyan homogén szövetet hoz létre, amely a műfaji határokat is eltörli.[212] Az irodalom és a testi tapasztalat látható-vitális színreviteli lehetőségeinek összekapcsolása azért is fontos, mert ha ez nincs meg, akkor veszélybe kerül az irodalom kulturális hatóképessége. Erre – Ludwig Pfeiffer könyvét elemezve – Oláh Szabolcs is felhívta a figyelmet.[213] A vizuális és a diszkurzív elemek egyedi összekapcsolódása, dialektikus kölcsönhatása egy fotósorozatnál pedig különösen érvényesül. S ezek kölcsönösen értelmezhetik és át is írják egymást.

A *Secretum sigillum* a barázdákba szorult kavicsokkal, földmaradványokkal a sétára, a kavics szórta utakra emlékeztet, akárcsak a talpazat megkopott részeivel az idő múlására, viselőjének cipőhasználatára következtethetünk, a rátapadt színnyomokkal lehetséges tartózkodási, „lépési" helyek idéződ(het)nek fel bennünk. S a materiális dolgoknak képként való megjelenésével létrejön az imaginárius túlereje is. A kötet nyitó és záró képsora ugyancsak erre a létfilozófiára épül. Bohár András is az első fotó kékségében születésünk emlékképeire utal, majd a rá következő nyomok sejtszerűségében a teremtés sokszínűségére és kiismerhetetlenségére hívja fel a figyelmet, s az antropológiai vonatkozásrendszert is feltáró képkivágatsorozat kötetnyi terjedelme után a könyvet záró fotók már „az elhasználódás univerzálissá emelt példájaként" a végpont utáni állapot narratíváját idézik.[214]

A kezdet és a vég. Porból vagy és porrá leszel. Viszont az elmúlásnyom körüli fényben ott sejlik az új kezdet is, a végtelen, a remény. Értékes tehát ez a por, ez a nyom, mert halhatatlanságot hordoz.

[212] Lásd erről Megyik János vallomását: *A forma újragondolása.* Megyik Jánossal beszélget Sz. Szilágyi Gábor, Balkon 2004/9. (www.balkon.hu/balkon04_09/01megyik.html).
[213] Oláh Szabolcs, *Intermediális átmenetek,* Disputa 2008/7–8., 116.
[214] Bohár, *Azok a bizonyos nyomok,* 63.

30. Secretum sigillum, részletek



31. Secretum sigillum, részletek

A nyomok tehát errefelé vezetnek, s visszautalnak az egyik fő motívumra, a borítókép kötetmeghatározó aktusára is.

Bohár a figyelemfelhívás műveleteként értelmezi a borítóképet, „villámfutamként", a tomboló vihar jeleként. Megközelíthetjük így is: külső, természeti jelenségként. Vagy akár – ha volt már ilyen élményben részünk – egy villámcsapásszerűen fejbe hasító éles, nyilalló fájdalom érzéseként, hirtelenségeként (lásd a *30. számú illusztráció*t). A kereszt, az elfogadás és a jelenlét aktusaként. De leginkább a valóságba (egy cipőtalpba, a lépéseinkbe, az életünkbe) vésett jelnek tarthatjuk, egy olyan cselekvéspotenciálnak, amely emlékeztet rendeltetésünkre és a nyomhagyás felelősségére, arra a kötelességünkre, hogy utat mutassunk a nyomokat fürkészőknek és az eltévedteknek és eltévelyedetteknek egyaránt, s megmutassuk a nyomértelmezőknek, hogy egy másik idősíkhoz, horizonthoz is tartozunk. Ne tapadjunk le tehát aszfaltcsökönyösséggel a mindennapokba, az út porába, még ha a vándorút során porosak, kopottasak és kavicsoktól hasítottak is leszünk.

Tehát ez a fotó is – Bredekamp képi meghatározásával – az eszme, az alakított forma érzéki megjelenése, olyan vizuális képződmény, amely értelemmel kapcsolódik össze, s jelentést kínál az értelmezőnek.[215]

A kötet anyagát számos hazai és külföldi kiállításon láthatták az érdeklődők.[216] A nyomok utáni kutatás így egy merőben más „kontextusba" helyeződött, a könyv bezárt világából kilépve egy tárlat médiumában, egy új értelmező keretben találkozhatott vele a befogadó. Az objektművészet speciális változata teremtődött meg ezzel az egyedi intellektuális trouvaille-sorozattal. A művész ugyanis nemcsak válogat a „talált tárgyak" kollekciójában, de a fényképezőgép

[215] *A művészettörténet szerepe az „Iconic Turn"-ben,* Hans Dieter Huber és Gottfried Kerscher interjúja Horst Bredekamppal, Berlin, 1997. november 7. = *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften*, *Sonderheft Netzkunst* 1998/1., 85–93, Mélyi József fordítása, http://exindex.hu/print.php?page=3&id=427.

[216] A kiállított képsorozat Barabás Lajos műgyűjtő gyűjteményében található meg.

médiumán keresztül újrateremti, konstruktív módon alkotja-formálja a tárgyi világot, de úgy, hogy annak objektivitása érintetlen marad. A digitális kompozíciósorozatot aztán a könyv médiumába, majd egy új közvetítő közegbe, egy tárlatba helyezi. Ezáltal visszafordítja a Hans Belting általi definíciót, miszerint a fotográfia „a bekeretezett képfelület folytatásának tekinthető", s „a festmény képfogalmával való ellentmondásból keletkezett".[217]

Viszont a bekeretezett, egymástól elszigetelt, ugyanakkor egy másik történeti ívre fűzött nyomok ugyancsak a fotó médiuma által az együttes látvány élményét és egy másik értelmezői közeget hívnak elő, a *kép a képben, fotó a fotóban* aktusát.

Kékesi Zoltán jelzi, hogy „a »kép a képről« – mint műfaj és mint (minden képre jellemző) működésmód – maga sem mentesülhet a nyelvtől, s így a képek »önmagukról« alkotott tudása is mindig nyelvre utalt (ahogy a nyelviség sem oldozható el a képek »hatalmától«".[218]

Ezek a fotók a tárlatot szemlélő tekintetét is megjelenítik, azaz olyan embert látunk, aki a kép(ek) részévé válik. S felerősödik bennünk a kényszer, akárcsak Thomas Struth *Museum Photographs* sorozatát szemlélve, aki a múzeumlátogatók tekintetét a fotóin szintén tematizálta, hogy a képen látható személy mögé álljunk, s mi is részévé váljunk a médiának; az elsődleges és a másodlagos médiumnak egyaránt.[219] A másik pillantását szemlélve így a saját pillantásunkkal is találkozunk, illetve az idézett fotóban a pillantások tapasztalatainak egymásra rétegzettségével azonosulhatunk.

A digitális fotók egy közös szemlélés performanszában realizálódtak, egy tárlatot értelmező aktus elemévé váltak, azaz jelentésük és hatásuk – mint ahogy a vizuális reprezentáció minden egyes formája, médiuma – egy „összetett érzékleti környezet és az azt elfoglaló meg-

[217] Belting, *Kép-antropológia,* 46.

[218] Kékesi Zoltán, *A tekintet újraírása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n),* Kortárs 2004/10., 110.

[219] Belting médium-transzparenciáját követve (lásd Belting, *Kép-antropológia,* 255–256) elsődleges médium jelen esetben a faktikus fénykép, másodlagos médium pedig az idézett kép, a *titkos pecsét* (secretum sigillum) kiállított darabja.

figyelő összefüggésében"[220] jelent meg. Mindez viszont már egy másik idősíkhoz tartozik, egy olyan időtlenséghez, amelyben az élet folyamatában álló dolgok idején túl teremtődik meg a tér. Ezek a helyek képessé válnak arra, hogy a múló időből kiszakítva magukat az időt képekben idézzék fel, képekben mutassák meg. S a hely és a kép közötti cserével alkalmassá tesznek bennünket arra, hogy az aktuális életvilágot egy másfajta hely képeként éljük át, érthessük meg. Ebben a folyamatban történéssé válik maga a hely is. Belting ezért mondja, hogy a helyek, a képeket őrző múzeumok „egészen különös történeteket hordoznak", amelyek ott, a kiállítórészlegen játszódnak le: csak ezek révén válnak felidézésre méltó helyekké. „Mi is magunkban hordozzuk azokat a történeteket (élettörténetünk tartalmát), amelyek révén azzá váltunk, akik vagyunk. A helyek, amelyekre emlékezünk, és a rájuk emlékező emberek, egymásra vannak utalva."[221] Ezt a megtekintés, a közös szemlélés aktusa mellett a tárlat megnyitásához szorosan kapcsolódó performansz is erősíti.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Pantheon-fríz termében ugyanis Szombathy Bálint valóságos performansszal nyitotta meg a képsorozat kiállítását. A költői szöveg[222] nyelvi jelentésképzését továbbfűző, a Paul Ricœur-i teremtő képzelőerő általi újraalkotás lírapoétikai eszközével élő értelmezői szövegének előadása[223] után meg-

220 Jonathan Cray, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században,* szerk. Pléh Csaba, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 38.

221 Belting, *Kép-antropológia,* 77–78.

222 A *Secretum sigillum* vizualitása ellenére szövegként megjelenő, szövegként is viselkedő költői mű. A titkos pecsétről szóló interjúban L. Simon László is megjegyzi az experimentális költői törekvésekről szólva, hogy „a kísérleti irodalom körébe tartozó műveknek mindig van nyelvi alapjuk". Máté G. Péter, *Titkos pecsét.* Interjú L. Simon Lászlóval, kézirat.

223 Részlet Szombathy Bálint megnyitószövegéből: „beleléptem valami gyanús matériába, valami szent dologba, ami egészen a küszöbig nyilvánvalóvá tette lépteim helyét és jövetelem irányát. Azt mondja a barátom, vigyázz, beletapostál valamibe! Hát persze hogy beletapostam, méghozzá egy rakás kutyaszarba […]. A lényeg az, hogy minderről egy másik barátom jutott eszembe, aki cipőtalpakat gyűjt a digitális kamerájával. Arra gondoltam, milyen szép munkákat csinál ő, de lám, egyetlen kutyaszaros sincs közöttük, és akkor mit csinál ez a barátom, tiszta esztétikát? Hol van itt a társadalmi háttér, az urbánus mikrostruktúra, a szociális környezet, a magyar valóság tutto completto, valamint a magyar valósággal szemben támasztott európai elvárás? […] A cipőtalp ma-

32. Secretum sigillium-kiállítás, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Pantheon-fríz terem, 2003. november 6–14.

taposta, s a közönséggel is megtapostatta a kiállított anyag kötetváltozatát, pecsétnyomókként használva a cipőtalpakat.

Szarka Klára a fotónak egymást feltételező mennyiségi és minőségi kérdéseiről, műalkotás voltáról értekezve kifejti, hogy a fotóművészet másféle módon létezik a művészet szférájában, mint a festészet vagy bármelyik képzőművészeti ág egyedi alkotása, és sajátos szabályrendszert kell kialakítania akkor, ha a képek műalkotásként jelennek meg a galériák és múzeumok falain. Vagy akár az interneten. A fénykép ugyanis „meghalhat, mielőtt megszületne", mivel a mobiltelefonokkal rögzített képek millióiból egy gombnyomással törölhetjük a kijelzőn

ga az evolúció, a genetikai kódfoglalat, a kollektív sorsélmény gyűjtőmedencéje, egy kis műanyag- vagy bőripari poétikai rendszer, aminek határozott kapcsolata van a földi léttel, az emberiség történelmével. Nem úgy, mint a művészi tehetségnek, amivel annyian felvágnak, pedig csak a fellegekben járnak, ahol nem is kell cipő. A cipőtalp azonban nemcsak tudományos komplexum, hanem legalább annyira érzelmi birodalom is, hiszen például pillanatnyi érzelmi kitörést vált ki, ha valaki belelép egy rakás szarba."

megjelenő képet, de tovább is élhet szinte tértől és időtől függetlenül, ha a világ minden tájára (ugyancsak egyetlen kattintással) korlátlan számban szétküldjük. S „amit látunk, az már nem másolat, hiszen eredeti értelemben véve nincs is negatív, nincsen mesterdarab".[224]

A *Secretum sigillum* narratív láncolattá fűzött darabjai is „saját szabályrendszert és feltételeket" kialakítva jelennek meg egy tárlat médiumában úgy, hogy az új szövegkörnyezetben új jelentéssel, történéssel telítődnek. Nemcsak médiumok találkozása ez, hanem objektek egymásba és egymásra íródásának folyamata is. A szemlélő azonban így sem tekintheti a művet független identitásnak, azaz az eredeti funkciótól, környezetbe ágyázódástól nem vonatkoztathat el, még akkor sem, ha a mű keretéül az alkotó (csupán vagy kizárólag) a könyv dimenzióját választaná.

Viszont a képek új kontextusba kerülése, történetük szétszóródása itt még nem áll meg: a kiállításról készített képsorok az interneten, a képek és információtömegek által uralt kultúrában ismét új paradigmasorba rendeződnek (lásd Google: Secretum sigillum képek), ahol a befogadás mediális és verbális irányításával egy sajátos képi nyelvet teremtenek, s ez megváltoztatja az érzékszerveink működését, a befogadói aktus mikéntjét is. S már lehet, hogy az eredeti kontextus megtalálása az adott helyzetben nemcsak lehetetlenné, de feleslegessé is válik. A művész–mű–befogadó recepcióesztétikai háromszöge ugyanis új pozícióba kerül, mert a komputer még magát a szubjektum létét is megkérdőjelezi, arcok, testek egybemontírozásával fikcióként állítja elénk. Ezért a legnagyobb technikai képtároló médiumába „zárt" műveket már csak finom képelemzési módszerekkel védhetjük meg az internet virtuális képözönétől, amely sokszor elnyeli a nyelv diszkurzivitását, s még a szöveget is vizuális tényként érzékelteti: feltöri az autonómiáját, s nem egy lineáris felületen, hanem egy térben mozog immár. Az írás általi kulturális emlékezetet, a *script memory*t felvál-

[224] Szarka, *I. m.*, 83–85.

totta tehát a *print memory,* amelyben az adatokat már nem betűkkel és képekkel tároljuk, hanem betűkként és képekként hívjuk le őket.

A számítógép nyelvi diskurzust megszüntető képi uralmát azzal az elméleti tétellel és gyakorlati tapasztalattal sem oldhatjuk fel, hogy a kép minden nyelvi kísérletezésnek, behelyettesítésnek ellenáll, szimultaneitásának nyelvi leírása egyáltalán nem lehetséges. Azért sem állíthatjuk ezt, mert minden kép interpretációja csakis nyelvvel, szukcesszív leírással történik. Tehát a komputernél is meg kell teremtenünk a képek verbális áttételét, azt a mediális dialógust, ami lehetővé teszi az *ekphrasziszt*, a kép kimondását, szövegszerű olvasatát, újabb tapasztalati befogadását. Viszont mindig azzal a befogadói attitűddel kell a komputerképeket megközelíteni és leírni, amely tudatában van annak is, hogy a képek nyelvileg nem artikulálható viszonyokat is állít(hat)anak.

A magányos, monomediális olvasást felváltó intermediális tapasztalat, a szimulált médiumkapcsolódások izgalma teremtik meg Ludwig Pfeiffer szerint azt az esztétikai tapasztalatot, amelyben az izgalom, a tehermentesítés és a távolságtartás összekapcsolódik a médiumokban. Az imaginárius aktusok másként nem jutnak be a kultúrába: csakis mediális támogatással. A kultúrák életképessége is ezen alapul: az imaginárius–vitális cselekvési láncolatok megújulni tudásán.[225]

Maurice Blanchot szerint „a mű azt teszi láthatóvá, ami a tárgyban eltűnik". A szobrász és az útépítő egyaránt kővel dolgozik. Viszont a szobrász úgy használja a követ, hogy nem elfogyasztja, nem megtagadja azt, hanem feltárja, igenli. Akárcsak a *Secretum sigillum*ban: a vizuális költő cipőtalpakkal „dolgozik", mint a talptervező és a cipész, digitális kópiákkal, mint a fényképész, de ő a művével az elemi alap felé fordul, a felé az alap felé, amely az alap mélysége és árnyéka, amelyre a tárgyak nem utal(hat)nak. Blanchot szerint a művészetek valóban képesek erre: a mű kivételes eseményében „egyetlen pillan-

[225] K. Ludwig Pfeiffer, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói,* ford. Kerekes Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2006, 21–22. Lásd még Oláh, *I. m.*

33. Szombathy Bálint performansza a Secretum sigillium-kiállítás megnyitóján

tás alatt elénk állítják" az elemi alapot. Az alkotó nem tudja a tárgyat olyannak látni, amilyen használaton kívül lehetne, s ezért olyan ponttá változtatja, amelyen keresztül megjelenhet a mű követelése. S ez az a pillanat, amelyben az érték és a hasznosság fogalmai elmosódnak, amelyben a világ „szétesik". A művész tehát „azért nézi másképp a hétköznapi világ tárgyait, azért semlegesíti bennük a használatot, azért adja vissza eredeti tisztaságukat, azért emeli fel őket folyamatos stilizálás révén ama pillanatnyi egyensúlyhoz, ahol képpé válnak, mert megközelítette e »pontot«, mert már egy másik időhöz tartozik".[226] S ha kitartó, „az alap" felé fordulni tudó nyomkeresők és nyomértelmezők vagyunk, akkor ebbe a másik időbe elvezetnek bennünket a *Secretum sigillum* művészi képsorai.

[226] Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér,* ford. Lőrinszky Ildikó, Kijárat, Budapest, 2005, 31–32, 186–187.

6. Kísérlet az emberiségköltemény műfajának megújítására: *Nem lokalizálható*

Kevés enciklopédikus igényű összegző műfajt tart számon az irodalomtudomány. Az epikában a regény sokszínű válfajai egyikeként jelölt nagy összefoglaló művek mellett a lírában az emberiségköltemény az, amely műfaji, műnemi kereteken túllépve egy korszak egészét társadalmi, filozófiai, művészi értelemben értelmezni és összegezni tudja. Ezt a műfajt a romantikusok még lírai drámának nevezik, Shelley viszont a drámai költemény fogalmát használja rá. S mivel az egész emberiség vagy az emberi lét alapvető filozófiai kérdéseit tárgyalja, így az irodalomtörténet-írás világdrámának, emberiségdrámának vagy emberiségkölteménynek is nevezi az ilyen művet.[227] Babits Mihály szerint az első ilyen „drámai költemény" Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*a, a Faust-félék őstípusa. Ugyanis ebben a műben a „nagy emberi harc, kultúra és nyers erő küzdelme […] mitologikus síkon jelenik meg. Hatalom és Erőszak megszemélyesítve is fellépnek: ős, barbár istenek. A hésziodoszi, primitív mitológia ez, csupa titánok közt vagyunk. De a titán, ki megszánja az embert, és megváltja, és megszenved érte: ez már keresztény gondolat. A leláncolt Prométheusz a megfeszített Krisztus előképe."[228]

Az emberiségköltemény a külső eseménysort a lírai én belső történéseinek rendeli alá. Ennek megfelelően az elbeszélt történetben az

[227] Lásd például Horváth Károly megfogalmazásában (*Madách Imre,* Gondolat, Budapest, 1984): „az emberiség-költemény […] előzményei messze nyúlnak vissza, Dantéig, még inkább Milton Elveszett Paradicsomáig […]. Mindezen előzmények ellenére az emberiségköltemény jellegzetesen XIX. századi műforma […]. Így alakult ki az emberiség-poéma […]. A másik típus főleg a francia irodalomban általános, ez pedig az epikai formába öntött emberiség-költemény."

[228] Babits Mihály, *Az európai irodalom története – Bevezetés (A dráma születése)* (az OSZK Magyar Elektronikus Könyvtár hálózati verzióját használtam: http://mek.oszk.hu/06300/06304/06304.htm#12).

epikusság jegyei ugyan megfigyelhetők, de a tényleges drámai akciók visszaszorulnak, és a líraiság kerül előtérbe. Ez a műnemi kevertség azt mutatja, hogy tipikusan a romantika esztétikájának műfaji határokat lebontó törekvése érvényesül benne, a többi elnevezés pedig jelzi, hogy nemcsak drámai költeményeket takar, hanem minden olyan művet, amely az emberiség nagy történetfilozófiai kérdéseivel foglalkozik. A számos világirodalmi példa mellett (Dante: *Isteni színjáték,* Milton: *Elveszett Paradicsom,* Calderón: *Az élet álom,* Goethe: *Faust,* Byron: *Manfred; Káin,* Shelley: *A megszabadított Prométheusz,* Zygmunt Krasiński: *Istentelen színjáték [Pokoli színjáték],* Ibsen: *Peer Gynt,* Thornton Wilder: *A mi kis városunk*) a magyar irodalomban a drámai költemény klasszikusa Vörösmarty Mihály a *Csongor és Tündé*vel és Madách Imre *Az ember tragédiájá*val. A 20. században Babits Mihály *Laodameia,* Sütő András *Káin és Ábel* és Weöres Sándor *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája* című művei jelzik a műfaj továbbélését. Ez a viszonylagos fennmaradás azonban lehetőségében mindig magában hordja a műfaj elsorvadását, lassú kihalását. Hiszen egy idő után minden költői forma elhasználódhat, automatizálódhat, elkophat. Viszont ha megújul, akkor ismét életképessé, az irodalmi közeget formáló aktív erővé válhat. Erre az innovatív erőre, egy kiveszőben lévő műfaj feltámasztására példa a Tandori- és a Papp Tibor-életmű.

Ahogy Tandori Dezső a szonettgyűjteményével (a *Még így sem* című kötetével) mallarméi állapotba hozta a magyar szonett műfaját[229] – rövid idő alatt pótolva évszázadok hiányosságát, megújítva

[229] A szicíliai eredetű szonett a franciáknál Mallarmé korában, a magyar költészetben pedig Tandori idejében automatizálódott. A szonettválságon, a tetszhalott strófaformán a szabad szonettváltozatok segítettek: a vers építőelemeit csak olyan mértékben változtatták meg, hogy az új konstrukcióban még felismerhető legyen az eredeti típus. Szándékosan „hibát" ejtettek a kanonizálódott szótagszámban, a rímképletben, a petrarcai típusú szonett tipográfiai tagolódásában. A sorok 14-es számát pedig növelték – vagy éppen csökkentették. Rontottak, hogy építhessenek, hibát ejtettek, hogy teremtő módon újat alkothassanak az eredeti karakter megőrzésével. Eredetét tekintve a provanszál-francia-angol versforma így ismét életre kelt: dinamikus kapcsolatok születtek a vers elemei között a múlt századi francia irodalomban és a Tandori-életműben egyaránt (lásd *Egy talált tárgy*

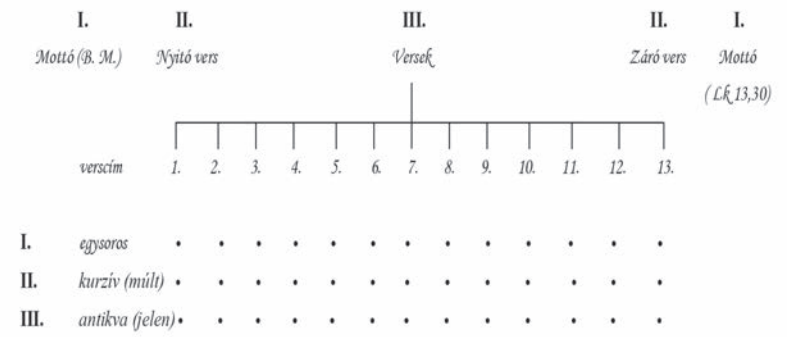
és így életképessé téve a műfajt –, vagy Papp Tibor, aki a *25x25 – Bűvös négyzetek* című kötetével tökéletesítette és kiteljesítette a gyér számú kubusirodalmunkat, ugyanúgy L. Simon László is új kötetével, a *Nem lokalizálható* cíművel egy inaktív állapotba kerülő irodalmi formára irányította a figyelmet, az emberiségköltemény műfajának megújítására tett kísérletet. S ez az experimentális törekvés nemcsak egy rendkívüli művel gazdagította az emberiségdrámák palettáját, de felfrissítve azt, új perspektívákat nyitott a műfajon belül.

A 2003-ban megjelent és sokak által egyszerűen csak verseskötetnek aposztrofált *Nem lokalizálható* című mű idő-, tér- és formai szerkezetében is megújítja az ősi műfajt. Maga a cselekmény, valamint az események tere és ideje nemcsak jelképes, de a befogadás aktusát is megváltoztatja: a hagyományos lineáris szerkezetet megbontja a költő. Nem is radikálisan, inkább az olvasó választási szabadságát beiktatva egészen innovatív módon.

A verseskötet tizenhárom egymásba fűződő alkotását mottók fogják közre. Az önmaga börtönébe zárt s szabadulni nem tudó lírai énnek babitsi világából („Én maradok: magam számára börtön, / mert én vagyok az alany és a tárgy, / jaj én vagyok az ómega s az alfa") Szent Lukács figyelmeztetéséig jut el, az elsőkből utolsók lesznek, s az utolsókból elsők tételéhez. Ezeket a mottókat a drámai költemény indító és záró jeleneteként is megközelíthetjük, de a kompozíciót megteremtő elv még jobban kitágítja az értelmezési lehetőségeket, hiszen a kötet hármas, keretes szerkezetű alkotássá válik azáltal, hogy a nyitó vers címe *(nem lokalizálható)* visszatér a kötetzáró versben: „már / nem lokalizálható / semmi sem / gondoltam". A harmadik egységet pedig maguk a versek alkotják, amelyeket ugyancsak hármas felosztásban közelíthetünk meg, hiszen a tizenhárom költemény mindegyike hármas tagolású: minden vers a cím egysoros

megtisztítása [1973] című kötet versét, *A szonett*et; a *Még így sem* [1978] közel 260 szonettjét). Vö. Szigeti Csaba, *Transz. Tandori Dezső szonettváltozatai,* Tiszatáj 1988/12., 38; Kelemen, *Testet öltött szavak,* 33, 233–234.

kiegészítésével kezdődik, majd kurzívval a lírai én visszaemlékezéseit, képzeletbeli szerepeinek a felidézéseit olvashatjuk, s a harmadik rész pedig (immár antikva betűkkel) a jelen állapotot rögzíti.



A kötet így több olvasási variációt is felkínál. Nyilván olvashatjuk folyamatosan, lineárisan, de a monologikus szerkesztési mód és az ehhez kapcsolódó lineáris olvasati megközelítés gyakorlatát felfüggesztve megközelíthetjük az alkotásokat, a hármas tagolást (az egysorost, kurzívot, antikvát) egymástól elválasztva és a részeket egymásba fűzve is. S így minden olvasat új történetet tár fel, az emberiségtörténet új hangsúlyait jelöli ki a befogadó számára.

A verscímek egymásutánja is – akárcsak a kezdő verssorok, az egysorosok – önálló költeményt alkotnak: „**nem lokalizálható** az eredete / **helyzete térben és időben** alig meghatározható / **mozdulatainak száma** csak az én erőmtől függött / **nehezen értelmezhető** a szerepe / **némiképp változott** az állapota / **lassan átalakult** a szerkezete / **hirtelen megmozdult** a szeme / **váratlanul kiderült** a feladata / **hallgatásom okát** nem mondhattam el / **akaratom ellenére** ereszkedni kezdtem / **határozott mozdulatokkal** összekevertem valamivel / **feltűnően elindult** valamerre / **felelősségem teljes tudatában** kijelentkeztem”.[230]

[230] Fett jelöléssel a verscímek, a kezdő verssorok szövegei pedig ferde vonallal tagolva.

Ahogy egy vizuális költeménybe az értelmezés során bárhol be lehet lépni a szövegtestbe, ugyanígy a vizuális egységekkel (mottó, kötetcím, egysoros, kurzív, antikva) tagolt emberiségköltemény is több belépési lehetőséget kínál az olvasónak. Ez a polifonikus szerkesztésmód egy beláthatatlan generálási folyamatot indít(hat) el a befogadóban számos művariánst megalkotva: a verscímek és a jellegzetes szavak, szókapcsolatok és a történetegységek változatos összefűzését. A kötet ezeket a szerkesztési, újrateremtési lehetőségeket, a befogadó aktivizálását, az értelmezés során a teremtői elvbe, az alkotói folyamatba való bekapcsolását egyaránt magában rejti. Tehát ha csak formailag elemezzük a művet, akkor is a nyitott mű Umberto Ecó-i gondolatának reprezentánsaként és az avantgárd műfajfrissítő attitűdjének megnyilvánulásaként tarthatjuk számon a *Nem lokalizálható* című kötetet, amely az emberiség közelmúltjának, a keresett egyetemes igazságnak a mikrotörténete. A mű struktúrájához hasonlóan viszont ez a „történet" sem a megszokott módon jelenítődik meg. A narrációt nemcsak a műfaji jegyek határozzák meg, de a műfajt újrateremtő alkotói intenció is.

Az emberiségköltményekre jellemzően a drámai cselekmény háttérbe kerül, s a lírai én belső vitája, elmélkedése, drámai monológja alakítja a belső történéseket. Így a mű érzékelhető jelenetei térben, időben, ok-okozati összefüggésben csak lazán kapcsolódnak össze. Ennek a szétdarabolt, puzzle-szerű mozaikos szerkezetnek az egységét pedig a drámai hős teremti meg, de úgy, hogy alakjával a szerző el is bizonytalanítja az értelmezőt, aki a korábbi tapasztalatok befogadói pozícióját is kénytelen felszámolni. Az azonosítás ugyanis lehetetlenné válik, mert a versekben a szubjektum szétszóródik, a számtalan, sokszor egymásnak ellentmondó szerephelyzetben individuumként már-már megszűnik. Az író és az elbeszélő kompetenciáját, a mettől meddig tart az egyik és a másik érvényességi körét érinti mindez. Ez az én, a lírai alany ugyanis egyáltalán nem azonos a szerzővel. S még ez az elbeszélői én is folyamatosan változik:

már a kötet elején megfigyelhetjük ezt a szerepcserét, az elbeszélői nézőpont váltakozását:

azon kevesek közé tartoztam
akiket meghatott
a szerepem győzte meg
amit nem én éltem át
én nem éltem át
azt hitte
mint ahogy én is hittem
hogy az emberek jobban megértik az állatokat
pedig ők nem is sütkéreznek a sikerben

(nem lokalizálható)

Ezek a verssorok is jelzik, hogy hagyományos szövegértelmezési megközelítésekkel nem értelmezhetjük a verseket, s a megértési folyamatot a nyelvi összetettség, a különböző nyelvhasználatok együttes jelenléte, a szereplíra érvényesülése is nehezíti. A szereplíra fogalmának hagyományos értelmezési státusza felőli interpretáció viszont megint csak tévútra viheti az elemzőt. Ezért a megközelítéshez ismernünk kell magának a *szerep*nek az időben való módosulásait, az alkotói és befogadói referenciákat.

A magyar irodalomban a szereplíra teoretikus bázisának alapműve a 20. század elején Horváth János *Petőfi Sándor* című monográfiája (1922), amelyben az irodalomtudós két fontos tényezőt emel ki a szereplíra kialakulásában és fenntartásában: a költő cselekvő-szereplő hajlamát, a szerepjáték iránti vonzalmát, valamint a nyilvánosság tényét, a fogadtatás hatását. Jakab Judit Horváth-interpretációjában kiemeli, hogy a szereplíra egyik referenciapontja „a szerzői mentalitás, másik pedig a nyilvánossággal való kölcsönhatás. A befogadói közeggel történő kommunikáció meghatározóvá, mintegy

létokká válik."[231] Horváth felfogása szerint tehát a szerep az irodalmi kommunikáció sajátossága, egyfajta szükségszerűség.

A szereplíra klasszikus definíciói a strukturalista irodalomtudomány idején születtek meg. Az önmegszólító verstípust tárgyalva, a szerep filozófiai jelentéséből és a késő polgári társadalom személyiségválságából, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményéből kiindulva Németh G. Béla fontos poétikai, esztétikai következtetésekkel gazdagította a magyar irodalomtudományt,[232] viszont a megállapításai a félreértelmezések miatt kevésbé tudtak tért hódítani. Barta János a líraelméleti alapfogalmakról értekezve a gondolati és a tárgyias lírával egy sorban említi a szereplírát, s első helyen a felszabadító funkcióját hangsúlyozza.[233]

Ez az a verstípus, amelyről nem tudjuk bizonyosan, hogy „lírai töltésében mennyi a megnevezés, az ábrázolás izgalmából eredő borzongás és mennyi a vonzalom" – írja Kiss Ferenc a szereplíra egyik klasszikus példáját, Kosztolányi *A szegény kisgyermek panaszai*nak lírai beszédmódját elemező tanulmányának bevezetőjében.[234]

Király István, Barta János imént idézett meghatározásával ellentétben (miszerint „a költő, tudatosan, belehelyezkedik egy idegen, a maga számára emberileg és művészileg jelentős művészegyéni-

[231] Jakab Judit, *Szereplíra vagy „olvasztótégely?"*, Egyetemi Könyvtár Évkönyvei 2007, 254 (https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/7981).

[232] Lásd Németh G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról,* ItK 1966/5–6., 546–571.

[233] „A lírai alany problémájának fölvetése vezet át a *szereplíra* poétikai kategóriájához. Voltaképpen itt is az egyéniség transzponálódik – de a stilizálás, a transzponálás olyan fokot ér el, hogy a költő, tudatosan, belehelyezkedik egy idegen, a maga számára emberileg és művészileg jelentős művészegyéniségbe vagy emberi magatartásba; mintegy félig áttetsző álarcot ölt magára. A szerep tehát nem csupán idegen költői motívumok és kellékek alkalmazását jelenti, nem is idegen érzelmek tárgyias átélését – sokkal többet ennél. A kultúrán, a motívumokon, a formai készleten túl egy emberi-költői magatartás elsajátítását, sugalmazó hatását, – amely a befogadóban elveszti idegenségét, mert személyiségéhez reális szállal kapcsolódik. Például felszabadít valamely addig lappangó, elfojtott lelki tendenciát; megold bizonyos konfliktusokat, s ezzel lehetővé teszi az alkotást, és megkönnyíti a vallomást; segíti a forrongó egyéniséget bizonyos ideál felé fejlődni..." Barta János, *Líraelméleti alapfogalmak,* Studia litteraria 1. (1963), 4–5.

[234] Kiss Ferenc, *A szerep-líra klasszikus ciklusa,* Irodalomtörténeti Közlemények 1967/5–6., 550.

ségbe vagy emberi magatartásba; mintegy félig áttetsző álarcot ölt magára") a stiláris hős fogalmát alkotta meg. Ez nyelvi jellegű szerepet jelent. Olyan „sajátos, rejtett, nyíltan csak elvétve, egy-egy költői önstilizációban felbukkanó" hőst, aki a „szavak, a képek s egyéb formai elemek összjátékában, egybecsengésében minden költészet mélyén ott él". Annak ellenére, hogy ez a hős többnyire láthatatlan, mégis meghatározza a nyelvi sugárzást. Azt a nehezen megragadható formai mozzanatot, melyet – ahogy Király írja – „a stilizációtól megkülönböztetendő nyelvi hangoltságnak lehet nevezni, s mely az egyik leglényegesebb összetevője az író egyéni nyelvének (noha nem azonos azzal): mintha csak ezen virtuális hős: a stiláris hős nyelvének vetülete, szétáradása lenne: ő mindig a titkos nyelvi tanácsadó. Bárkinek nevében, bármilyen személyben beszél is a szerző: a logikai-gondolati tartalomtól s a megjelenített lírai szereplőktől teljesen függetlenül a szavak, a kifejezések, az árnyalatok megválasztásában ez a hős ad folyvást életjelt magáról. Jelen van a mélyben, a vers zenéjében. Nem pöffeszkedőn, nem kirívóan, de mégis jellegadón. A nyelvi hangoltság milyenségének megértéséhez legbiztosabban az ő felfedésén át vezet mindig az út."[235]

Úgy vélhetnénk, hogy L. Simon László lírai hősét leginkább Király István definíciójával tudnánk leírni. Viszont ha e szerint közelítenénk meg a versfüzér alkotásait, akkor abba a csapdába esnénk, amibe az elemzők túlnyomó többsége: nyelvileg vélhetően azonosítanánk a stiláris hőst magával a költővel, holott a kettő nem azonos egymással. A kortárs elméletek többek között ezért is utasíthatják el a szereplíra fogalmát, érvényesíthetőségét, vagy írják felül az értelmét, mert a kifejezés közkeletű használata éppen annak az irodalomelméleti tételnek mond ellent, amit állítani akarunk. Nevezetesen: a szöveg nem utal vissza az alkotó alakjára. Kulcsár-Szabó Zoltán szerint a szerep azt prezentálja, hogy „a nyelvi intencionalitás éppen a »beszélő« egységes identifikációjának lehetetlenségéből következik". S a perfor-

[235] Király István, *Ady Endre,* II., Magvető, Budapest, 1970, 547.

mativitás kiterjesztéséről és az ebben rejlő csapdahelyzetről szólva jelzi, hogy bármely performatív nyelvi aktus lehet szerep, amennyiben az idézhető. „Ebben az értelemben viszont minden performatív aktus egyben »szerepjátszás« is, legalábbis elfogadva azt a felismerést, mely szerint a performativitás nem a szubjektum, hanem a nyelv teljesítménye, egy beszélő azt tehát csak idézni képes. A nyelv elsődlegességének bármifajta elismerése minden megnyilatkozást szükségszerűen felruház valamilyen »szereppel«, ebben az értelemben minden vers »szerepversnek« minősíthető, ami azt is jelenti, hogy bármely lírai én létesülése egyben magával vonja valamilyen »maszk« létrejöttét az olvasás során." [236]

Ez a maszk viszont nem azonos a mögötte rejtőzködő szerzői énnel. Hiszen éppen a „maszk", a szerep létrejötte akadályozza meg a lírai én azonosíthatóságát. A versfüzérben a költő – a megszokottal ellentétben – nem egyetlen lírai ént alkot meg, hanem több fiktív-valóságos személyt úgy, hogy megpróbálja elhitetni az olvasóval (vagy inkább maga az olvasó hiteti el saját magával), hogy a kitalált személyek a mű szerzőjének, a költő énjének szétszóródásai. S hajlandó lesz az utalásokkal eljutni a kitalált személy(ek)től az eredeti alkotóhoz. Ez a szerepjáték tehát sikeres.

S ebben a *játék*ban és *szerep*ben az emberiség történetét (benne saját magunkét is) olvashatjuk, ahol a fikció a realitással összemosódik, a valóságos és a feltételes helyzet szinte egyidejűvé, szétválaszthatatlanná válik.

L. Simon László, a szerző az elbeszélőt, a művének egyik lehetséges olvasatát adó narrátorát maga teremti meg. Ezért óriási tévedés lenne bármiféle olyan megközelítés, amely az általános emberit megtestesítő lírai én versszövegét összemosná az alkotóval, s így vonna le következtetéseket. Az alkotó és az elbeszélő, valamint a lírai én elválasztását tehát szigorúan megköveteli ez a forma.

[236] Kulcsár-Szabó Zoltán, *A „szerepvers" poétikájáról* = *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt, Anonymus, Budapest, 1999, 204–205.

A fent idézett versszöveg viszont más szempontból is fontos: már az első versszakokban regisztrálhatjuk azt az alkotásmódot, szövegszerkesztési sajátosságot, amely végigkíséri az egész kötetet.[237] S ez a tagmondatok közös állítmánya vagy alanya, a predikatív viszonyok láncszerű egybekapcsolása, amelyet segít, erősít az avantgárd és a posztmodern szövegalkotásra egyaránt jellemző központozás hiánya (lásd: „akiket meghatott a szerepem", illetve „a szerepem győzte meg" – azonos alany). Ugyancsak a nyitó vers másik jellemző helye: „viselkedésem veszélybe sodort / aggódtak miattam / az emberhez szokott állatok / félelmetessé tették a mindennapjaim" – közös állítmány: „aggódtak miattam" (ők), illetve „aggódtak miattam / az emberhez szokott állatok"; „félelmetessé tették a mindennapjaim" – az alany is azonos (állatok).

Ábrázolva:

Az állatmotívum a *nem lokalizálható* fejezet fontos eleme: „azt hitte / mint ahogy én is hittem / hogy az emberek jobban megértik az állatokat"; „csak az állatok érezték meg rajtam azt a különös feszültséget / amelytől én is féltem". Az állatok megérzése valóban több kifinomult

[237] A narratív szerkezet is sajátossága a kötetnek: az elbeszélés szerkezeti elemeinek viszonya egymásba fűzhető narratív sort teremt, a kihagyásos időkezelés pedig ellipszist hoz létre. Ugyanakkor a narrátor az idő linearitását megszakítja, megfordítja, ciklikussá vagy spirálissá teszi. Egyes eseményeket feltár előttünk, másokra csak utal, vagy időszeleteket hagy ki. Így teremti meg a szerző az elbeszélt világot, az erre vonatkozó tudás felépülésrendjét.

érzékelésnél: akár hatodik érzéknek is mondhatnánk azt, amit például az észak-amerikai Duke Egyetem professzora, az állati paranormális jelenségekkel foglalkozó Joseph Banks Rhine összegyűjtött az állatok „érzékelésen túli" érzékeléséről. Az aggódó állatok „félelmetessé tették" a főhős mindennapjait. Határozott reveláció. Szinte előre jelzi a pár strófával későbbi tragédiát: „vértócsába fekve találtak meg".

A láncszerű predikatív szerkezet tehát még jobban kitágítja az értelmezési horizontot. A szubjektum szétszóródásával pedig a versbeli alany már nem is tragikus attitűddel közelíti meg a magányosság, az elmagányosodás tapasztalatát, hanem eleve ilyennek fogja fel szerepbeli versvilágát. A személye és az állításai közötti kapcsolat már nem affirmatív jellegű. Nem egyszerű hozzárendelés, hanem egyfajta elidegenítő gesztus, egy külső, felületi attitűd, leváló viszonyulás. S mindez az irónia távolságtartó alakzatával írható le leginkább. Az ironikus narráció pedig a kontextus egyes állításainak az érvényességét teszi kérdésessé. Ez az elidegenítő gesztus, ironikus távolságtartás egyrészt kortörténeti kritika, másrészt védekezés is: csak így lehet elviselni az időnkénti dantei pokoljárást, a különböző színhelyeken átélt, a madáchi *tragédia* kiábrándultságához hasonló életérzést. A *Nem lokalizálható* ugyanis az általános emberi és a nemzeti sors feltárása mellett egyfajta törekvés az élet értelmének, céljának felfejtésére, a „van-e emberi fejlődés és tökéletesedés?" kérdésének megválaszolására. S mindezt parodisztikus megközelítéssel teszi, hiszen az önmaga cellafogságában vergődő ember a születéstől a halálig számos „szerepben" keresi azt, ami *nem lokalizálható* (ugyanis a szívbe van írva), s képtelen kilépni önmagából (vagy csak hosszú út után sikerül neki), s belátni a Szent Lukács-i igazságot. Vagy még ez a szerepekben való kereső lét is hiányzik, hiszen „többségünknek jószerivel talán eszébe sem ötlenek az emberi létezésnek és életünk értelmének alapkérdései – kik is vagyunk, honnan jövünk, hová megyünk" – írja Bengi László a kötetet ajánló fülszövegben. Abraham Maslow szükséglethierarchiájának a legalsó szintje ez, a csupán élet-

ben maradásra törekvés, az anyagi test ruhával, táplálékkal stb. való maradéktalan kiszolgálása. S ebben a léthelyzetben, a Maslow-piramis alsó szintjén nem beszélhetünk önazonosságról sem, hiszen hiányzik az arra való törekvés, hogy az adott alany önmagát és embertársait ne eszköznek, hanem célnak tekintse. S mivel az önazonosság feladat, az önmegvalósítás feladata, így – bár ezt kívánja elérni – mégsem tudja megvalósítani önmagát az individuum.

Bengi szerint az alapkérdések hiányán viszont nem kell csodálkoznunk, mert „a válaszok óriás rengetege nemcsak hogy minduntalan további kérdéseket szül, de egymással szöges ellentétben álló kísérleteket is magában foglal – az ironikustól a tragikusig hangolt […] föltételezésig". Bengi jól látja, hogy mindez csak kezdete és vég-(zet)e annak, ami a versekben történik: „az írást megelőzőnek-követőnek gondolt […] pillanat. Olyasféle keret vagy föltétel, az írás (ön)magában hordozta »kívül«-je, mely mintegy abroncsba fogja a folytonosan elmozdulót." Ezért sem véletlen, hogy a kötetet átszövi az élet és halál, az elmúlás és újjászületés, a feltámadás gondolata.

Az emberiségköltemény a Babits-mottó után egy Babits-reminiszcenciával indul: „amikor elza meghalt / nem tudtam beszélgetni / egy mély kútba dobtak / majd furcsa dolog történt // nekem azonnal el kellett mennem egy világ körüli útra".

Elza halála és a később megjelenített társadalmi berendezkedés egyes jellemző vonásai az *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* című regényt asszociálja. A Babits-műben az örök háború disztópikus világában, ahol a vallás és a művészetek eltűnnek, s a tudomány is öncélúvá, a háború kiszolgálójává válik, s a harc lesz „az emberi élet végső értelme és célja" *(Történelmi bevezetés),* a férfiak mellett – egy új törvény értelmében – besorozzák a nőket is. Kamuthy Elza így kerül a harctérre. Gépével azonban lezuhan, az ellenség elfogja, s az életéért cserébe arra kényszerítik, hogy bombázza le a szülővárosát. A regény az emberiségköltemények alapvető kérdését szintén felteszi. Kamuthyné ugyanis gyakran hallja az urától a következőket: „van-e

cél és értelem ebben az egész rém világban?" Az alapvető létkérdések mellett a propagandahivatal ugyanúgy meghatározó elem a Babits-műben, mint a *Nem lokalizálható* kötetben: „Az »örök harc« parlamentjében" a hosszú ülések, szónoklatok, népszerűséghajhászó, teátrális jelenetek „a propagandahivatal valami nyilvános szervének szerepét vitte" *(Hangszórók).*

A nyitány felütésén túl rejtetten az L. Simon-kötet folytatásában is jelen van Elza motívuma: a lírai én megsokszorozódott alakjában, a számos emberi múltban, fel-felsejlik a belső lírai monológban, a fokozatos elmagányosodás traumájában, de úgy, hogy sohasem tudjuk szétválasztani a megidézett szubjektumot a lírai alanytól: „nem volt köztünk semmi gond"; „sohasem értettem félre"; „arcul köpött / én tűrtem a megaláztatást / éreztem a jogosságát / de már fontosabb volt / ő volt a fontosabb"; „csak reggel / reggelente nézek ki / minden reggel kint ül a padon / egy régi hangszeren játszik / pengetős hangszeren". Majd a jelen képeiben: „rá sem nézett a képre / pedig ő volt ott / ő volt a halott / de nem volt egyértelmű / kinek a fejéből ömlött a vér". Az idegenség motívumát, a másiktól vagy az önnön magától való eltávolodást (hiszen „helyzete térben és időben alig meghatározható") az oximoron is erősíti: „túl sokat tudott / a nevemre már nem is emlékezett".

A tragédia („elza meghalt") és a valószínűsíthető szerelem mellett az élet továbbadását és az ösztön-ént egyaránt jelentő szexualitás is beíródik a versszövegbe, de itt már nem a személyiséget formáló életerő szempontjából lesz fontos („a szavannákon éltünk / a szex alapjait akartuk elsajátítani"; „a világon másodpercenként hatmillióan / szeretkeznek"), hanem egyrészt a hatalom jeleként jelenik meg („akár egy marokkói császár / nyolcszáznál több gyermeket nemzettem"), másrészt az emberiségtörténet alapjaként és folytatásának feltételeként, valamint a laboratóriumokban vizsgált komponensként (szabályos szaporodási program, evolúciós szempontok, génrészletek cseréje – *mozdulatainak száma*).

A művet indító kút-motívum, a mély kútba dobás képe az identitás autentikus alapállapotát jelzi: akár a szomjúságot, a fájdalmat, a kiüresedést, a megsemmisülést, az önazonosság újbóli megtapasztalásának vágyát, a keresést stb.

Mészöly Miklós *Saulus* című regényét elemezve Henter Anna mutatta ki, hogy az önazonosságából kibillent és az önazonosságának újbóli megtapasztalása után vágyakozó Saul történetében egyidejűleg hogyan vannak jelen a szomjúság, a víz és az ehhez kapcsolódó kút motívumának konkrét és elvont jelentései. A gyakran szereplő kút-motívumok közül kiemeli azt a jelenetet, amikor Saul meglátogatja a nővérét. „Beszélgetésük egy pontján Saul megszomjazik és inni kér. Nővére kimegy a vízért, Saul pedig követi őt a lépcsős kútgödörbe. A kút, amely a későbbiekben a változás lehetőségének helyszínévé avatódik, itt kiegészül az önreflexió, illetve a látásmód kérdésével. Ahogy Saul nővére mellé ereszkedik, a kettejük viszonyát illetően átfordul benne valami." Majd később megjegyzi: „A kút […] – A kis herceghez hasonlóan – egyúttal az azonosság határterülete: a halál és újjászületés helye is."[238]

A kút a világ vertikális tagoltságának megfelelően az alvilág, a föld és az ég összekötője, de számos más szimbolikus értelem mellett feminin jelkép is. A Példabeszédek könyve például a feleséghez való hűséget ezzel jelzi: „A saját ciszternádból igyad a vizet, csak azt, ami a saját kutadban buzog fel" (5,15), „az idegen asszony olyan, mint a szűk kút" (23,27). Az ezotériában a megismerés, a tudás jelképe, a pszichológiában pedig a tudatalattit jelenti. Ebbe a kollektív tudatalatti világba száll le a lírai hős „egy világ körüli útra", hogy megismerje önmagát, azaz az emberiséget. Az útja során a visszatérést, az időnkénti feleszmélést, ébredést is jelzi: „ekkor felébredtem" *(hirtelen megmozdult).* Utazásai során az álmát őseink két „szent" állata is őrzi: a turul és a griff *(váratlanul kiderült).*

238 Henter Anna, *Mély kútba tekintek…,* A Szív 2013. november (http://www.asziv.hu/archivum/2013/november/alapgondolat/mely-kutba-tekintek).

A mű elején a meghívás, a meghívottság motívuma is jelen van, a Jónás prófétai tiltakozás („nem szerettem volna előadásokat tartani / mégis ezrekhez szóltam" – *nem lokalizálható;* később: „vágyamat le akartam küzdeni / de maga a küzdés vált legnagyobb vágyammá" – *nehezen értelmezhető*) és a türelmetlenség („megfenyegettem mindenkit / hogy lelövöm őket"; „ti birkák" – *nem lokalizálható*). A lírai én itt tapasztalható nyugtalansága szinte végigvonul a műben: „mindenbe beleszóltam / félbeszakítottam a munkát" – *nem lokalizálható*).

Nem lokalizálható című művében a költő a legkülönbözőbb területeket (tudomány, művészet, vallás, politika, szexualitás stb.) mint az emberi élettér meghatározó részeit sűríti egybe, s a *férfi,* azaz *Ádám* szerepeinek sokrétűségét mutatja meg: történetileg mellőzve a madáchi linearitást, időben és térben folyamatosan ugrálva, végig vibrálva mutatja be azokat a szerepeket, melyekbe az emberiség történelme és saját mikrotörténete során a férfi belekerült, beleszületett, amire megérett vagy amibe belebukott. A versfolyamban így megjelenik az uralkodó, a politikus, a hadvezér, a szakrális/vallási vezető (pap és sámán), a tudós, a felfedező, a művész, a filozófus, a szülő; és az emberi viszonyokat meghatározó és a fejlődést, civilizációs változásokat hozó viszonyok, értékek, szempontok, mint például a hatalom, a függőség, a szabadság (utáni vágy), a hit, a szeretet, a szexualitás (mint örömforrás, mint létfenntartás és mint pótcselekvés), a tudásvágy, az uralkodni akarás, a világ megváltoztatásának, jobbításának és uralásának igénye, az isteni törvények, a teremtett világ elfogadása, illetve az az elleni lázadás stb. Az emberiség változatos szerepeit felvállaló lírai én világkörüli útján például tanít, előadásokat tart, hozzájárul a tudomány fejlődéséhez (az agy és a test szimmetriájával foglalkozik, kimondja a világegyetem tágulásának tételét, azaz a fizikai kozmológiai alapjainak lerakójává, Edwin Powell Hubble amerikai csillagásszá, a másikká válik, mindenki számára egyetemessé; űrteleszkópot épít, „lenyűgöző fotókat" tár a világ elé, a pszichológia és szociológia új eredményeiről beszél és a mentális aktivitás

értelmezésével is foglalkozik), ír, kampányt szervez, beléptetőrendszereket és tűzfalakat dolgoz ki, iskolát alapít, koktélokat kever, tengeralattjárón dolgozik, vadászni kezd, s megalapítja a gímszarvasrendet. Gazdag, tekintélyes polgárnak vallja magát, tudósnak, a neuronelmélet kidolgozójának (Santiago Ramón y Cajalnak), felfedezőnek és feltalálónak, varázslónak, jósnak, vallási vezetőnek, űrkutatónak, művésznek, zenésznek, performernek, régésznek, egyszóval mindennek, s élvezi az életet. Viszont a fizikai jólét egyáltalán nem érdekli *(nem lokalizálható)*. A világ harminchét országában fordul meg, így például Európában (Németországban: „egy vejmár nevű kisvárosba utaztam / majd átruccantam buhhenváldba"), Új-Zélandon, Dél-Amerikában, Dél-Afrikában, Indiában, de él a szavannákon is, a navahók földjén, Óceánia valamelyik eldugott szigetén, „ahol a bennszülöttek meghámozzák az idegeneket". Még a jövőben is tesz utazásokat, s abszurd-groteszk módon az időben olyan messzire megy el, ahol ő már élőként nincs is jelen: „részt vettem / sírjaink régészeti feltárásában"; „elporladt csontjaimat magammal vittem" *(határozott mozdulatokkal)*. S az életmódkutatása során új mítoszt is teremt: „a himalája óriásait tanulmányoztam / ők lopták el az ég egy darabját / a kasmíri kék zafír alapanyagát" *(feltűnően elindult)*. Egy-egy szerep megszűnésének megjelenítése mégsem jelenti magának a szerepnek a megszűnését, hiszen az újabb változatokkal lezárhatatlan, véget nem érő folyamatnak lehetünk tanúi, a megszűnés aktusának soha célba nem érő mozgásának.

A szerep tehát nem stabilizálódik, s hiába a számtalan próbálkozás, a tudomány nem tart igényt a lírai hős tapasztalataira, kísérletei megalapozatlannak bizonyulnak, vágyai rabja lesz, alvási zavarai támadnak, groteszk módon leggyakrabban fürdőruha-felsőben jár, nyolcszáznál több gyereket nemz, majd lebénul, habzik a szája, paranoiában és megalomániában szenved. Elmezavarai aztán rendszeresen visszatérnek, a rendkívüli képességei, a telepatikus és telekinetikus ereje miatt sokan veszélyesnek tartják, ezért megműtik, felnyitják a fejét,

s egy időre mindenét elveszik (ennek már politikai éle is van). S mindemellett a sok megpróbáltatás során még munkatáborban is dolgozik.

Kudarcai miatt aztán pályát és nemet vált: „újságíró lettem / vagy újságírónő / és tévébemondó / vagy tévébemondónő". A lírai hős nemében tehát sokszor megszűnik a férfi és a nő közötti különbség, nincs értelme a nembeli meghatározásának, felülíródik, akárcsak a teremtő Isten individuumában. Mindez nem mond ellent annak a fenti megállapításnak, miszerint a versfolyam a férfi szerepeinek sokrétűségét mutatja be. Viszont ezeket a változatos szerepeket a 21. században – az avantgárd és a posztmodern után – nem lehet úgy megírni, ahogy azt a nagy elődök tették. Egészen más nyelvi szövetre volt szükség a megírásához: szimulakrumokra, disztópikus helyviszonyokra, a tér és idő koordinátáiból való kilépésre, a dadaista és naturalista elemek eszköztárára, felkavaró képekre, folyamatos vibrálásra.

A szimuláció és a szimulakrum jelenlétét jelzi a műben az a tapasztalat, hogy olyan világokról van szó, amelyek az utazás során érintkeznek egymással. Az összehasonlításon túl értékítéletet csak így hozhat a lírai én. Ez nem más, mint egy megteremtett és egy valós világ találkozása, amelyben a szimulakrum, a képmás ugyanúgy megőrzi auráját, mint az eredeti. Baudrillard meghatározása szerint a szimulakrum jelrendszerében „a reálisnak a reális jegyeivel való felváltásáról van szó, azaz az elnyomásáról minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által".[239] S ez a képmás már konnotációs többlettel ruházódik fel.

A szimuláció és a szimulakrum fogalmának elsősorban a disztópiák helyviszonyainak láttatásában van jelentős szerepe. Kocsis Lilla az utópikus vonásokat elemezve Babits Mihály említett művében kimutatta, hogy „az utópiák többféle megoldással élnek, amikor hősüket több helyszínre utaztatják, vagy éppen alig engedik kimoz-

[239] Jean Baudrillard, *A szimulákrum elsőbbsége,* ford. Gángó Gábor = *Testes könyv I.,* szerk. Odorics Ferenc, JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 162.

dulni őket otthonukból. A főszereplő otthona és utazásának véletlen célpontja, ez a két különböző, és egymást jószerivel nem ismerő világ kapcsolatba kerül egymással: létezik egy személy, a történet főszereplője, aki kiismeri mindkettőt, és folyamatosan össze is hasonlíttatja őket a történet olvasóival. Bár a két világ lényegében független egymástól, mindig van közös tulajdonságuk." Ha a disztópia főszereplője utazást tesz, s kapcsolatba kerül más világgal, akkor szembesül azzal is, hogy az újonnan megismert rendszer lényege azonos az otthoniéval, s nem idegen és elérhetetlen többé, hanem „rettentő módon ismerős".[240]

L. Simon László műve bár nem az utópikus alkotások kategóriájába tartozik, de a disztópikus helyviszonyok sajátosságaival megragadhatók a belső utazás, a személyiség és az értelmes élet megtalálásának állomásai és jelentései, akárcsak a más világ és az otthoni ismerőssége és egyben ellentéte is. Egy másik kettőség, a múlt és jelen domináns feszültsége is végig kitapintható a műben: „el kellett mennem egy világ körüli útra" – írja a nyitányban, majd ugyanitt, a nyitó vers jelent (otthont) regisztráló részében már így vall: „szeretnék már menni / elmennék mielőtt elfajul a dolog". Ez a belső nyugtalanság, a mindenség megismerésének vágya, a valamerre való elindulás késztetése végig jelen van a monológjában: „előjegyezték az új szemem / újra kutatni vágytam / feltérképezni távoli világokat" *(váratlanul kiderült).* A világkörüli útját kóborlásnak is nevezi a *lassan átalakult* című részben. Ez a vándorlásmotívum pedig összekapcsolja a *Nem lokalizálható* kötetet Kassák Lajosnak *A ló meghal a madarak kirepülnek* című művével, amelyben a vándorlási szakaszok szintén az emberlét és a küldetés (ott a költővé érés) belső folyamatának nagy kérdéseit vetik fel. Madách-allúzió[241] viszont a belső

[240] Kocsis Lilla, *„Én csak jel és szimbólum vagyok". Utópikus vonások Babits Mihály Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom című művében,* PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2009, 124.

[241] „ÁDÁM *(bontakozva)* Segítség, Lucifer! el innen, el, / Vezess jövőmbül a jelenbe vissza, / Ne lássam többé ádáz sorsomat: / A hasztalan harcot. Hadd fontolom meg: / Dacoljak-é

utazás leírása során az álomban megtett út szürrealisztikus feltűnése: „ekkor felkeltem" *(hirtelen megmozdult).* S ugyanitt az irónia alakzatával jellemzi az utazásait:

egy reggel kiestem az ablakon
fűzöld foltok éktelenkedtek
a fehér nadrágomon
felkészületlenül ért
ez az utazás

Hasonlók ezek a belső terek (annak ellenére, hogy nem lokalizálhatók) Michel Foucault heterotópiáihoz. Az *Eltérő terek* című térfilozófiai elméletben ugyanis az ellenszerkezeti helyek megvalósult utópiaként a valódi helyeket prezentálják. S ezek az „eltérő" terek ugyan minden helyhez képest külsők, mégis teljes mértékben lokalizálhatók.[242]

A *Nem lokalizálható* lírai hőse minősíti is az útját: „éppen jó idő van az utazáshoz / különleges érzés ez" *(akaratom ellenére).* Az utazás során az idősíkok gyakran összeérnek, s ezzel az idő koordinátarendszeréből való kilépést és egy időtlenre való nyitást, egy odaérkezést is érzékeltet: „emlékeztem a jövőre" *(akaratom ellenére),* „évtizedekkel később részt vettem / sírjaink régészeti feltárásában", „elporladt csontjaimat magammal vittem" *(határozott mozdulatokkal),* „nem sokkal a halálom előtt / még egyszer utoljára / lefényképezkedtem", „talán korán haltam meg / még a haláltusám is provokáció volt" *(felelősségem teljes tudatában),* vagy az időbeliséget térbeliséggel, a térbeli gondolkodásmódot jelző elemmel ragadja meg, s így lép át az időtlenségbe („átugrottam az időt / s a jövőben a szólásszabadságért dolgoztam", „egyre fárasztóbb utazásaim elől / a családomhoz me-

még Isten végzetével. – LUCIFER Ébredj hát, Ádám! Álmod véget ért." (Madách Imre, *Az ember tragédiája,* XIV. szín.)

242 Michel Foucault, *Eltérő terek* = Uő., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések,* szerk. és ford. Sutyák Tibor, Latin Betűk Alapítvány, Debrecen, 1999, 147–155.

nekültem / vissza az időben / egy másik állományba / ahol újra találkoztam kamaszodó fiammal" *[határozott mozdulatokkal]*).

Nemcsak a tér- és időbeliség felfüggesztése, de a szöveg dadaista elemei is (amelyek viszont kitágítják az interpretációs határokat) nehezítik a megértést, az értelmezést. A dadaizmus jegyei első olvasásra nemcsak elbizonytalanítják az olvasót, de egyszerre akadályozzák és követelik meg az értelmezést. A befogadót így olyan ismeretlen helyzetbe hozzák, ahová más szövegek értelmezése során sohasem juthatna el. Ilyenek a tiltakozás attitűdjéből fakadó és a változást sürgető alkotói magatartás provokatív, esetleg botránkozást is kiváltható nyelvi elemei, valamint a szupergroteszk jelenléte.

Az idegen, angol szavaknak kiejtés szerinti fonetikus átírása a nyelvünk védelmét is jelentheti: „paszvörd" (= jelszó), „ápgrédeltek" (= frissítettek, megújítottak, feljavítottak), karatecsipp. Így közli a földrajzi neveket is („vejmár", „buhhenváld"). A ciril betűket is olvasatuknak megfelelően jelöli: „bálsoj színház" (Большой театр: a Moszkvai Nagyszínház).

A logikai bravúrral megalkotott versszövegek pedig komoly elgondolkozásra késztetik a befogadót:

> […] az ufókutatók próféciái
> valóban az emberi tudat feletti
> éntudat nélküli tudattal folytatott kommunikáció
> lenyomatának fragmentumai
>
> *(hirtelen megmozdult)*

A tudati folyamatok vizsgálása szempontjából az idegen lények jelenléte és „az emberi tudat feletti éntudat nélküli tudat" és az ezzel folytatott kommunikáció párhuzamba vonható Stanisław Lem lengyel sci-fi-író *Solaris* című regényével, amelyben a főhősök a Solaris bolygó egyetlen értelmes élőlényével, „óceánjával" próbálnak kapcsolatot teremteni. Számos párbeszéd-kísérleti kudarc után már agresszív

röntgenbesugárzással is kísérleteznek. S ez az idegen és rendkívüli intelligencia a nekik adott „válaszában" a tudatalatti önmagukkal szembesíti őket, egy nem ismert énképpel, úgy, hogy szubatomi anyagból rematerializálja, újraalkotja azokat az emlékképeket (akár embereket is), amelyeket/akiket a kutatók az emlékezetükben őriznek.

Zavarba hozhatja az olvasót az erotikus és obszcén szavakkal való találkozás is. „Az obszcén szó maga a szubjektum jelölő forrásait hozza mozgásba, átlépésre készteti a jelentés hártyáján, ahol tudata tartja, a mozdulathoz, a kinezikushoz, az ösztönkésztetésekkel teli testhez kapcsolja".[243] Ezért támad zavar az értelmezésben és történik ellenállás a befogadó részéről. De valójában csak akkor, ha az olvasó kiragadja ezeket az elemeket az adott kontextusból. Ezért roppant fontos, hogy a naturalista jegyeket és a szexualitásra vonatkozó elemeket a szerves szövegkörnyezeten belül értelmezzük. A Papp Tiborról szóló monográfiámban is utaltam arra, hogy veszélyes tévútra viheti még a professzionális elemzőt is, ha a kontextusból kiemelné az adott kijelentést. Így történhet meg az, hogy Papp szerelmi költészetének jellegzetes jegyeit, az „erósz forradalmának" (Bohár András) motívumait, az életművet átható szenzuális rajzolatot az elemzések gyakran a hétköznapi erotika fogalmával minősítik, elkülönítve a költészettől.

Julia Kristeva szerint „semmi sem találóbb, mint egy obszcén szó, hogy megértsük egy fenomenológiai nyelvészet korlátait, szemben a jelölődés összetett, heterogén szerkezetével. Tárgyi referens nélkül az obszcén szó az autonímia ellentéte is, mely mint tudjuk, egy szó vagy kijelentés jelként való funkcionálására utal."[244] Páll Zita az irodalmi obszcenitást vizsgálva megjegyzi, hogy ha azzal intézzük el ezeket a szövegeket, hogy „»obszcének«, akkor valójában beismerjük, hogy csak referenciálisan vagyunk képesek olvasni azokat, és hogy

[243] Julia Kristeva, *Egyik identitásból egy másik(ba),* ford. Farkas Anikó, Helikon 1995/1–2., 76.

[244] *Uo.* Az autonímia (az önmegnevezés) esetét Jakobson vizsgálta. A szót ebben az esetben saját megjelölésére alkalmazzuk.

ezen a ponton kudarcot vall az értelmezés". S kijelenti, hogy a szavak által megteremtett testi borzongás miatt, amitől egy szöveg irodalommá válik, hasonlóképp a katarzis eredeti jelentéséhez, amely egy fiziológiai jellegű megtisztulási folyamatot jelölt, így „gondolható el az irodalom olyanként, mint ami a ki nem mondás, elhallgatás által mindenkor hozza az erotika alakzatát".[245] Kihívásként kell tehát olvasnunk ezeket a szövegeket. Jelen mű esetében az emberi történelem egyes állomásainak metaforáiként.

Ezért is voltak teljesen tévesek a könyvet ért, az alkotó politikai szerepvállalásából következő bírálatok, mert „az olvasók a versfolyam elolvasása helyett leragadtak a szövegkörnyezetből kiragadott és az interneten terjesztett obszcén résznél, miközben egyébként az obszcenitás, mások szexuális leigázása és kihasználása, a durvaság, a gyűlölet, a közöny sajnálatosan ugyanúgy része az életünknek, mint a pozitív értékeink. Miként jelen vannak a testiség egyéb más árnyoldalai is: a betegség, a testi nyomor, a fogyatékosság, az ápolatlanság, a testnedvek, a bűz, a szenny, a testünk feletti uralkodás átmeneti vagy végleges elvesztésének érzése."[246]

A hagyományos befogadói attitűdöt mindez felszámolja: a versszövegek – megakadályozva az azonosulást, vagy éppen a „föloldódást és az összpontosítást"[247] egyaránt biztosítva – a megszokott olvasói magatartásból kiemelik az értelmezőt, hogy kívülállóként, mintegy madáchi perspektívából szemlélhesse saját élete, az egész emberiség történetét.

Az emberiségkölteményt Byron drámai költeménynek nevezte, de az emberiségdráma műfaji kategóriáját is gyakran alkalmazzák rá. Az egyik modern drámai műfaj, az *in-yer-face* (eredetileg „in-your-face") jellemző sajátossága a merész provokáció: felkavaró nyelvi és képi jelekkel sokkolják a közönséget, oly mértékben, hogy a néző

[245] Páll Zita, *Ez most kicsit erősebb,* Korunk 2002. május (http://korunk.org/?q=node/6893).
[246] L. Simon László kéziratos feljegyzése.
[247] Bengi László könyvajánlója: L. Simon László, *Nem lokalizálható,* Orpheusz – Magyar Műhely, Budapest, 2003, fülszöveg.

konfrontálódik a látottakkal, s döntésre kényszerül. Az újhullámos brit in-yer-face tapasztalati színház megzavarja és megkérdőjelezi az erkölcsi normákat, ezzel összegzi és kritizálja is a kor társadalmát. Ezt az összegzést és bírálatot jelenti a *Nem lokalizálható* kötet is, még ha a nyelvi és képi jelei visszafogottabbak is az in-yer-face-mozgalomhoz képest.

A korbírálat mellett a naturalista elemek a bűn és erény közötti distancia erős képi megjelenítőivé is válnak: „szép állatokat láttam a mezőn / nekem perszonális kapcsolatom van istennel" *(lassan átalakult)*. A transzcendens felé való nyitás, a megtérés viszont együtt jár a megtisztulással, a bűn elhagyásával, amit a lírai elbeszélő a szervezetnek salakanyagtól való megszabadulásával jelez. A méregtelenítő, tisztítókúrák is ezt jelzik: „A vastagbél a megtisztulás képességét hordozza, általa szabadulunk meg mindattól, amire többé már nincs szükségünk" – írja egy orvosi lap.[248] A méreganyagok ugyanis rendkívüli mértékben megnehezítik a szervezet működését. Ugyanúgy ahogy a bűn is az egészséges lélekét.[249]

A világban jelenlévő jó és rossz nemcsak ontológiai vagy axiológiai vonatkozásban érdekes, de a moralitás szempontjából is, hiszen szerepe van az emberi cél megfogalmazásánál, s így önmagában véve is igaz érték. A kettő közötti választás képessége pedig az ember szabad akaratában gyökeredzik.

A két terminus technicus összekeverése viszont a liberalizmus szélsőséges formáihoz vezet. A diktatúrákra éppen ez jellemző: a vezetőik saját érdekeik, önző szempontjaik alapján határozzák meg a jó és rossz fogalmát, s erre a torz világra építik föl a társadalmi-gazdasági életet. A lírai én ezzel a torz világgal szembesül. Az élet

[248] Med-Courier, http://www.med-courier.com/index.phtml?pid=230000&id=136.

[249] Simon Attila szerint a konfliktusok színrevitele arisztotelészi értelemben véve katartikus, megtisztító hatású, lásd például Simon Attila, *Antigoné és Kreon törvénye. A színházi és a politikai nyilvánosság kapcsolatáról* = Uő., *Dionysos színrevitele, A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában,* Ráció, Budapest, 2010, 32–70, különösen 40–41.

obszcenitásával, ami kiváltja az adekvát nyelvi választ is. Tehát nem a világjáró lírai én nyelvi identitása ez, hanem egy olyan világé, amelyben fennáll a jelölt és jelölő önazonosságának lehetetlensége. Az abszurditások kiváltotta nyelvi reakciót ennek fényében kell értelmeznünk.

Az út nehézségei, a kiszolgáltatottság, a bizonytalanság tehát próbára teszik a lírai alanyt, de nemcsak helytáll, hanem örök érvényű igazságokat is megfogalmaz és átél közben: „korom előrehaladtával természetem még rosszabbá vált" *(nem lokalizálható).* A mindennapok során többen is megfogalmazzák, hogy „ahogy öregszünk, egyre zsémbesebbek leszünk", viszont ez felhívás is az önnevelésre, ami életünk végéig tartó folyamat. Hiszen állandó odafigyeléssel, tudatos önformálással alakíthatjuk önmagunkat. A bölcselők[250] is mindig fontos feladatnak tekintették, hogy egyéni lelkiismeretük tükrében megvizsgálják cselekedeteiket: az adott helyzetben jól vagy rosszul döntöttek-e. Ilyen önvizsgálattal szembesülünk a *nehezen értelmezhető* című részben is: „hirtelen újra világra jöttem" – vallja a lírai hős metanoia-lelkülettel. S ez a megtérés erősíti meg abban, hogy elforduljon a kártékony dolgoktól: „soha többé nem eszem böfögést okozó gyökereket".

S a folytatásban, a *némiképp változott* címűben szintén *sapientiá*-val találkozunk: „a perverz gyönyör megöli a normálisat". Ilyen még a nem látja a fától az erdőt, illetve az erdőtől a fát módosított változata is: „egy időben az érzékelés folyamatát vizsgáltam / a lovas eltakarja a fát / a fa is a lovat".

Akárcsak René Magritte belga festőművész *Le Blanc seing* (1965) című festményén, ahol az erdő és a lovagló nő szürreális kapcsolata a kitakarás technikájával magát az érzékelési folyamat megszokott

[250] Például Püthagorasz (Kr. e. 507 k. – 480) előírta a tanítványainak, hogy naponta kérdezzék meg önmaguktól: „Mit tettem? Miért tettem? Megtettem-e mindazt, amit tennem kellett volna?" Nem véletlen, hogy ők értek el nagy eredményeket a tudományok különböző területein. Vö. Kelemen Erzsébet, *Emberismeret és etika. Középszintű szóbeli érettségi tételek és jegyzetek a tanítási órákhoz,* Kairosz, Budapest, 2011, 123.

konstrukcióját helyezi egészen új dimenzióba azáltal, hogy a konkrét figurációval egy szemantikai értelmező hidat létesít, amely lehetővé teszi, hogy „a szó szerinti jelentéstől eljussunk a jelképes jelentéshez, és egyetlen pillantással egyesítsük ezt a két jelentést, s hogy végül elérkezzünk a »tökéletes gondolathoz«, vagyis a gondolat tökéletes felszabadításához".[251] Ahogy ő maga is vallja: gondolatokat fest, amelyek színekben, formákban realizálódnak, s az érzékelés által mélyebb szinten nyilvánulnak meg a verbalitásnál. Ezek pedig újabb gondolatmeneteket indítanak el, szerteágazóan, magukból.

André Breton szerint Magritte két síkon mozog: egyrészt a mindennapi világunk (a tárgyak, tájak és élőlények) hű visszaadására törekszik, másrészt arra, hogy az „egymás közötti viszonyaik fluktuálásának érzékeltetésével ráébresszen bennünket a dolgok rejtett belső életére. Túlfeszíteni, ha szükséges egészen a megerőszakolásig ezeket a méretezésből, elhelyezésből, megvilágításból, váltakoztatásból, szubsztanciából, kölcsönös tűrőképességből és valamivé válásból származó viszonyokat."[252] Ezzel bevezeti a szemlélőt egy másodlagos figurációba, amely áthatja és felmagasztosítja az elsődlegest.

Az érzékelési folyamat vizsgálatánál, amire a lírai hős is törekszik, megfigyelhetünk egy alapvető jelenséget: kialakult bennünk – nyilván az evolúció folyamán – egy alapvető védekezési (túlélési) mechanizmus: a legfontosabb ingerekre figyelünk, a többit pedig háttérbe szorítjuk. Viszont ennek súlyos következményei is lehetnek. Akár a verssorban jelzett veszély: már semmit sem észlelünk. Minden kioltódik ebben a küzdelemben.

[251] Ujfalusi Éva, *René Magritte – A darabokra hulló ráció képei,* Irodalmi Jelen 2010. augusztus 18., http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1034/erintesek-rene-magritte-ujfalusi-eva. Magritte vallja a festményeiről: „Képeim látható alakok, melyek semmit sem titkolnak, misztériumot hordoznak. Amint nézik a képeket, az emberek ezt az egyszerű kérdést teszik fel maguknak: Mit akar ez jelenteni? Nem jelent semmit, mert a misztérium nem mást jelent, mint az ismeretlent."

[252] André Breton, *Elérkezés a „tökéletes gondolathoz" – Egy Magritte-kiállítás megnyitója* [1961], ford. Havas Lujza, http://www.verslista.hu/muveszetek/4muveszek/b_menu/breton/bretonirt.htm.

Örök igazságokat fogalmaz meg a *váratlanul kiderült* rész is. A lírai én a következőket mondja: „egy időre mindenem elvették / de nem vesztettem el a hatalmam / csak a nagy érzelmi viharokat nem bírom / *ilyenkor semmi sem igaz / de minden megengedett*" [az én kiemelésem]. Ez a 11. századi asszaszin-vendégszöveg az eredeti denotatív jelentést újabb, konnotatív tartalommal tölti meg. A Kr. e. 456 óta fennálló asszaszin hitvallás szerint a „semmi sem igaz" azt jelenti, hogy az ember észreveszi, a társadalom alapkövei törékenyek, s így saját magát teszi a *civilizációja pásztorá*vá; „a minden megengedett" kijelentésen pedig azt értették, hogy az ember saját cselekedetei irányítójává válik abban a tudatban, hogy együtt is él majd a következményekkel, legyen az dicsőséges vagy tragikus. A templomosok rendjével szemben, akik az emberi akarat irányításával magát az emberiséget akarták önmaguktól megmenteni, az asszaszinok a szabad akarat érvényéért küzdöttek akár politikai stratégiai gyilkosságok végrehajtásával is. A *Nem lokalizálható* kötet lírai hőse a saját léthelyzetén túl (a rendkívüli képességétől, a „hatalmától" akarták megfosztani, ezért megműtötték, felnyitották a fejét) a mindennapok emberi viselkedéskódjába fordítja át a szöveget, jelezve, hogy az „érzelmi viharokban" képtelen az ember tisztán látni, nem találja az adott élethelyzetből a kiutat sem: a vihartól felkorbácsolt vízben is csak az iszapot, a homokot lehet észlelni, a tiszta vizet, a medret nem; ilyenkor az igazság teljesen érvényét veszti, minden megkérdőjeleződik, minden szabály felülíródik, mintha az érzelmi felindulásban minden megengedett volna. Ezért is mondja a lírai hős, hogy nem szereti a nagy érzelmi viharokat, s a folytatásban, hogy „egy egészséges emberi lény mellett akartam feküdni" – ez a vágya *(váratlanul kiderült).*

S akár tapasztalatból, gyakorlatból leszűrt bölcs szabálynak, egy igazság érvényesülését kifejező közmondásnak is beillik a következő mondat: „a felejtés a kreativitás kulcsa" *(határozott mozdulatokkal).*

A kötet csúcspontja a *hallgatásom okát* című rész: „hallgatásom okát nem mondhattam el" – írja, felidézve az emberi történelem

diktatúráinak mindenkori módszerét, a hallgatásra ítélt áldozatok testi-lelki szenvedését. A múlt felidézéséből, mozaikkockáiból viszont kirajzolódik a lírai hős sorsa is. A diktatúra rendszerében a megkülönböztetett és lehetetlenné tett emberi létet, az egzisztenciális megnyomorítottságot az egész köteten végigvonuló allegorikus beszédmóddal jelzi: „szemem sárgája veszélyes betegségemről árulkodott / így nehezen kaptam állást komoly akadémiai / intézetekben". A kereszténységtől tiltott rendszerben („kommunisták és pszeudokommunisták között / buddhista lettem") az individuum válsága, kiüresedése is jelen van, ami meghasonlást és csalódást okoz:

hazamentem
anyám elkeseredetten néz
apám elkeseredetten néz
feleségem elkeseredetten néz
testvéreim és gyermekeim elkeseredetten néznek
én is elkeseredetten nézek

Az emberiség vonásainak, a számtalan lényegtelen, s ezért meddő próbálkozásnak a felvillantásába (s ez a próbálkozás mindig ugyanaz, mert bármerre halad, újra és újra visszahull a porba) szinte mérnöki precízséggel írja bele a rendszerváltás előtti magyar sorsot is, a besúgásnak, a lehallgatásnak, a megfélemlítésnek és a kényszernek a korszakát:

izgatásért újra börtönbe zártak
ahol verseket fordítottam
(hallgatásom okát)

mindent töröltem
családom védelme érdekében
álnevet vettem fel
(határozott mozdulatokkal)

mindenütt poloskákat gyanítottam
(felelősségem teljes tudatában)

írógéppel írtam jelentéseket az ufókról
(akaratom ellenére)

Babits *Elza pilótá*jában is bár népgyűlésekről, parlamentarizmusról, pártokról értesülünk, mindez formalitás, hiszen a hatalom kemény diktatúrával van jelen: „A magánrádióknak leadták a beszédek teljes szövegét, s a távolbalátó előfizetői gyönyörködhettek a csonka kézzel ágáló szónokban is vagy a gyászfátyolos szónokhölgyben. Ezek persze központilag előre megtervezett s megcenzúrázott beszédek voltak" *(Hangszórók)*.

A *Nem lokalizálható* című kötetben még szörnyűbb léthelyzettel találkozunk:

a parasztokat vasvillával a falhoz szegezték
szánalmat éreztem
de próbáltam átérezni azt a kéjt
hogy valamit csak azért csinálnak végig
mert megtehetik

– olvashatjuk a *némiképp változott* részben.

A bármit kéjjel megtehetnek elv a kommunista hatalomátvételtől kezdődően jelen volt: szibériai mintára az 1950-es évek elején létrehozták a Hortobágyi Gulágot is. Három év alatt közel tízezer embert telepítettek ide. Ítélet és minden indok nélkül, közigazgatási határozattal hurcolták el őket. A csecsemőtől az aggastyánig. Éjszaka vagy hajnalban rájuk törték az ajtót. Kiráncigáltak őket az ágyból, és nem vasvillával, hanem fegyverrel állítottak a falhoz a megrettent családot. Fegyveres rendőrök, a nagyszülők toporgó, reszkető kis lépése, ahogy imára kulcsolt kézzel a falhoz álltak, az anya riadt tekintete,

az apa felháborodása, amire a rendőrök a kitelepítési végzést odadobták az asztalra, miszerint veszélyesek az ott élőkre, s politikai okokból el kell hagyniuk a települést, s esetleg csak annyit közöltek még, hogy a Hortobágyra viszik őket, s fél órát kapnak a pakolásra – a riadt gyermekek csak ennyit láttak, tapasztaltak. A deportáltak számára hét állami gazdaságot jelöltek ki „lakhelyül", s ezt később tizenkettőre bővítették. Birkahodályokba terelték a kitelepítetteket. Nappal dolgoztatták őket, este pedig félméteres trágyákon feküdtek, mérhetetlen bűzben, patkányok között, s hogy elviselhetőbbé tegyék az elviselhetetlent, puszta kézzel hordták ki az állati ürüléket, hogy létezni tudjanak. Mert eszközöket nem adtak a munkához. Az elhurcoltakat osztályellenségnek tartották, akiket mint fekélyt, ki kellett vágniuk a társadalom testéből, hogy ne fertőzzék a szocializmus építését. Minden ingó és ingatlan vagyonukat elkobozták, azaz elemi léthelyzetüktől és létfeltételeiktől fosztották meg őket, sőt a visszatérés reményét is elvették tőlük: ha túlélték a szörnyűségeket, nem volt hová hazamenniük. Pedig az elhurcoltak olyan emberek voltak, akikre a környezetük, a közösségük felnézett, példaképként tisztelték, becsülték őket. A munkatábor-parancsnokok és az őrök ezért különösen is élvezték a kegyetlen hatalomgyakorlást felettük: köztörvényes bűnözőkként, kegyetlenül bántak velük, hiszen tudták, nem kell elszámolniuk a deportáltak életével. Az igazolványaikat hamuvá égették, s üvöltötték: *a rothadt testetekkel, a csontjaitokkal bezsírozzuk a földet.* A táborok felszámolása után is megnehezítették az életüket. Ebbe a kegyetlen, „bármit megtehettek velük" léthelyzetbe próbál belehelyezkedni a lírai én: hogyan is lehet kéjjel ölni? S ez előhívja Radnótit, az *Oly korban éltem én e földön* reminiszcenciáját, vagy akár Székely János sorait: „Olyan korban írtam én verseimet, amikor szégyen volt embernek lenni." A szégyentapasztalat a szövegek egymással való kapcsolódását is lehetővé teszi: Ady 1915 után egyedül etikusnak, megkövetelt erkölcsi magatartásnak a szégyenben való lét elfogadását, habitussá válását tartotta. „Egész

magyar- és ember-voltom / Lángja, égése lesz a szégyen" – így vallott a *Koldus hívésnek átka* című versében. S még 1918-ban, az utolsó versekben is megfogalmazza ennek erkölcsi szükségszerűségét.

A *Nem lokalizálható*ban ezt a korképet erősítik a Weimar mellett fekvő dombok között működtetett buchenwaldi koncentrációs tábor megrázó élményei is: „itt […] szembesülnöm kellett a legújabb kori / barbarizmussal" *(hirtelen megmozdult).* A legújabb kori barbarizmus, akárcsak a Magyar Gulág. Ez a barbarizmus, a másik embert testileg-lelkileg megsemmisítő magatartás, nyíltan vagy rejtetten az egész műben jelen van. Már a mű nyitányában ellentét feszül: az egyik oldalon van a kulturális identitás (zenét hallgat), az áldozat, aki szigorú kritikát gyakorol önmaga felett is („nálam is büdösebbek"), a másik oldalon a pusztító barbárság, műveletlenség (nem tudtak táncolni), a kulturális értékek iránti érzéketlenség és az ebből fakadó durva, nyers cselekedet:

vértócsában fekve találtak meg
éppen zenét hallgattam
tudatlan barmok öltek meg
akik nem tudtak táncolni
és büdösek voltak
még nálam is büdösebbek
(nem lokalizálható)

Így válik érthetővé a kötet negyedik egységének is, a *nehezen értelmezhető*nek a zárlata:

ragacsos nektárt nyalogatok
elűzöm az ártó szándékú rovarokat
fejem rothadó bőrdarabkára hasonlít
hamarosan elpusztulok
bűzlök
akár egy csillag alakú dögvirág

A dögvirágok gyönyörűek (a csillag alakú pedig különösen rendkívüli: olyan, mint egy kis tengericsillag), s a szörnyű szag védekezést jelent számukra: a túlélés elengedhetetlen eszköze. Az ártó környezettel szemben csak így tudnak megmaradni.

De a korábban tárgyalt perverz sorok kiváltói is ezek a traumák: a szexuális megalázás ugyanis állandó kísérője volt a barbarizmusnak, az ember ember ellen elkövetett súlyos vétkeknek.

Megjelennek a belső viszályoknak, a nemzet önmagát felfaló képének (a „polgárháború"-nak) a víziói is: „megjártam a polgárháborút / lebombázott házak sorát / és szétégett emberek tömegét láttam / egy elnyűtt kabátban jártam a várost / tetteimet életemben először / határozottan a sötét erők irányították / élet és halál között lebegtem" *(feltűnően elindult).*

A lírai hős számos képet emel ki vándorlásaiból, az emberiség történetének képes albumából: „új hadseregem 540 ezer főt számlált" *(feltűnően elindult).* Az Öböl-háborúban, amelyben az ENSZ felszabadította az Irak által megszállt Kuvaitot, ugyancsak 540 ezres hadsereg vett részt. Ebben a harcban a lírai hősön a halhatatlanság jeleként nem fogott sem golyó, sem kard. Egy személyben varázslónak, jósnak, vallási vezetőnek *(nehezen értelmezhető)* és sámánnak tartotta magát *(némiképp változott),* s ennek a rendkívüli szerepvállalásnak az egyik jele ez volt. A sámánokat, jósokat, varázslókat ugyanis nem fogta semmilyen fegyver: Anhlan mongol sámánnak sem ártott sem a kard, sem a nyíl.

A *Nem lokalizálható* lírai hősének rendkívüli adottságát, küldetését jelzi az is, hogy szárnya van: „izgatásért újra börtönbe zártak / ahol […] // cellatársam kutyafejeket tetovált / a karomra / és a szárnyaimra" *(hallgatásom okát).* Azaz a lojalitás és a jó szerencse jelét.

„[…] fekete inget húztam a barnára" *(feltűnően elindult)* – ebben az egyszerű kijelentésben ugyancsak az emberi történelem komor képe idéződik meg: fekete inget az SS-tisztek hordtak, a barnát pedig az SA (Sturmabteilung) Roßbach részlege viselte.

Karl Rahner a *Szellem a világban* című művében az ember kettős mivoltára utal, miszerint sorsa a világhoz köti, s azon túl el is kötelezi.[253] Az ember nem úgy van a világban, mint környezetének egy darabja, hanem viszonyul a világhoz, gondolkodása, cselekvése által kiemeli magát belőle, s szembeállítja azt önmagával, tárgyává teszi. S az, amit először megismer, amivel először találkozik, az nem egy „szellemtelen", nyers magánvalóságban megjelenő világ, hanem a szellem fénye által eredendően megvilágított realitás, amelyben az ember önmagára ismer. A közvetlen tárgyként adott létező végességét a lét végtelensége fedi fel, amelyre szellemi transzcendenciánk által eleve irányulunk. S a szellem vágyakozása a végtelen lét után a világba való kilépést jelenti. „Az Isten és a világ, az idő és az örökkévalóság között lebegő ember rendeltetése és sorsa ez a határvonal", amely *nem lokalizálható.* Ez után a „végtelen lét utáni" vágyakozás számtalanszor megfogalmazódik a költeményekben: „végső célommá a halhatatlanság elérése vált" *(nehezen értelmezhető);* „egy darabig amerikában éltem / űrkutatóként dolgoztam / názáretbe küldtek / ahol idegenekkel találkoztam / állítólag ők látták az égen jézust / gagarin tévedett" *(némiképp változott);* „én piramist építettem / meg akartam szabadulni a halál és / az újjászületés végtelen körforgásától / hogy hihessek a végpont felé haladó világban / és isten haragjában" *(váratlanul kiderült).* S a „szerettem volna […] / utamon visszafordulni / és eljutni" kijelentésből *(határozott mozdulatokkal)* hiányzik a kötelező vonzat, a helyhatározó, amely éppen a hiányával utal a valóban *nem lokalizálható* helyre.

A lírai hős eleinte az élet értelmének a „boldogság érzetét" hitte, de ez még az emberiség lelki-értelmi fejlődésének, tisztánlátásának kezdetén volt („vallomásaimat a technikai fejletlenség miatt / tanítványaim nagyapám régi írógépén rögzítették" – *váratlanul kiderült*), vagyis akkor, amikor valaki még csak a felismerés legalsó szintjén

[253] Karl Rahner, *Geist in Welt. Zur Metaphysik der endlichen Erkenntnis bei Thomas von Aquin,* Felizian Rauch, Innsbruck–Leipzig, 1939, xiv.

áll, s fokozatosan jut el erről a szintről a legmagasabbra, a másokért való élet fontosságára. Akár fordíthatnánk úgy is a szöveget a megértés kódjának befogadására alkalmas képiségbe, hogy a Maslow-féle szükséglethierarchia[254] „önmegvalósítás" pontjára érkezik el az emberiség a fejlődés során. A legfelső szintre fokozatosan érik meg az emberiség, azaz a lírai hős.

Ezért is gyakorol kritikát az emberi nem felett. Az irónia távolságtartó alakzatával az elidegenítő gesztus megjelenítése, a kor-, sőt emberiségtörténeti kritika áthatja a kötetet: az ironikus narráció ilyen elemei a „röhögő törpe" útitárs, Henri de Toulouse-Lautrec, akivel nem fest, hanem szobrászkodik, vagy a saját életről írt színdarab, a még élőről formázott monumentális emlékmű *(váratlanul kiderült),* s az, hogy valaki ötévente ad saját magának díjat *(hallgatásom okát),* amiben rejtetten meghúzódik az ötéves tervek szocialista groteszkje. S ilyen „40 éves korszak"-figurázó kép a „pásztor alakjában istenként emelkedtem a folyó mellé" *(hallgatásom okát)* kijelentés is.

Ennek megfelelően a tudományos-technikai haladással kapcsolatos erkölcsi problémákat is érinti az útbeszámoló során. A tudományos-technológiai fejlődés és ennek szerteágazó társadalmi, gazdasági, kulturális kihatásai egészen új élethelyzetet teremtettek az egyén és a közösség számára. Gondoljunk csak a tudomány megnövekedett szerepére, az információrobbanás jelenségére, a géntechnológia változására, vagy a biológia, az orvostudomány fejlődésére, amely bámulatos gyorsasággal állította a gyógyítás és a kutatás

[254] A Maslow-piramis szintjei: életben maradás, biztonság, társas kapcsolat, teljesítmény, önmegvalósítás. Az önmegvalósítás ma roppant divatos, de sokszor félreértett, rosszul használt szó: elvesztette az igazi értelmét a reklámvilágunkban: *Valósítsd meg önmagad! Használd a legkorszerűbb szépségápolási termékeket! Öltözködj a legújabb divat szerint! Válaszd álmaid autóját! Megéri, mert megvalósíthatod önmagad!* Az önmegvalósítás eredeti jelentése a másoknak, a másokért való élet. Az önmegvalósításunk akkor helyes, ha annak minden konkrét formája erkölcsi keretben nyer megfogalmazást, ha az erkölcsi teljességre törekvés határozza meg tetteinket, s ha mások önmegvalósítását nem gátoljuk, hanem épp ellenkezőleg: tetteinkkel lehetővé tesszük a másik kiteljesedését. Az önmegvalósítás egész életre szóló feladat: mindig van mit csiszolnunk, formálnunk a személyiségünkön. (Lásd Kelemen, *Emberismeret és etika,* 20, 100–101.)

szolgálatába a többi tudományterületet, a modern technika eredményeit. Ugyanakkor a fejlődéssel, a hatalmas lehetőségekkel és várakozásokkal súlyos kockázatok, veszélyek is együtt járnak.[255] „[…] az új munkahelyemen […] múmiákat klónoztunk" – összegzi a lírai én a *feltűnően elindult* részben. Ezzel a képpel az emberiség legmodernebb genetikai kísérleteire, az ősmaradványokból kivont DNS-maradványok elemzésére is utal. Ugyanis már az 1980-as években kísérleteztek a Neander-völgyi ember, a mamut és több más kihalt élőlény genomszekvenciájával.[256]

Az elutasítás ironikus beszédmódjával idézi meg a tudományos-technológiai fejlődés további problémáit, a bioetika, orvosi etika, az uniformizálás, a klónozás és a különféle emberkísérletek kérdéseit *(nehezen értelmezhető),* valamint az okkultizmust, a jelen eltévelyedéseit: „rituális szertartásaink közben / a legmodernebb mikrocsipeket vertük szét / kalapáccsal / az oltár kövén" *(határozott mozdulatokkal);* „új munkahelyemen / halottak feltámasztását kíséreltem meg" *(feltűnően elindult).* A lírai hős foglalkozik a bioenergetikával és a bioinformatikával, és a kolonizáció morális problémáit is felveti a *hirtelen megmozdult* részben: „később részt vállaltam / a hold és a mars felparcellázásában". A valóságban karácsonyi meglepetésül egyesek most is parányi holdparcellák ajándékozásával lepik meg egymást, miközben a Hold és a Mars „társtulajdonosát" az ellene indított per során hatmillió dollárral büntették.

Az irónia és a groteszk távolságtartó alakzatával itt is gyakran él. A legújabb tudományos kutatásáról így vall:

255 Oberfrank Ferenc, *Az orvostudomány fenntartható fejlődése,* Magyar Szemle Online 1998. június, http://www.magyarszemle.hu/szamok/1998/3/az_orvostudomany_fennterthato. „A modern tudományban etikai, erkölcsi problémák merülnek fel minden egyes tudományos feladat végrehajtása, tudományos felfedezés megszületése során, de különösen a tudományos eredmények alkalmazása esetén. Ezért a tudományos megismerés etikai problémáiról – például a génsebészettel kapcsolatban – folyó viták nem tekinthetők időleges, átmeneti jelenségnek."

256 Svédországban, az Uppsalai Egyetemen Svante Pääbo klónozott egy 2400 éves egyiptomi múmia sejtmagjából származó DNS-t. Lásd http://www.origo.hu/tudomany/20110428-megoszlik-a-kutatok-velemenye-a-mumiak-dnsvizsgalataval-kapcsolatban.html.

fetisisztákat vizsgáltam
a fröccsenéscsoporttal dolgoztam
bogarakat tapostunk szét
és elélveztünk
cipőfetisiszták előjátékait
a függőség kialakulását
a rögeszmévé válás folyamatát elemeztem
(akaratom ellenére)

„[…] bogarakat tapostunk szét / és elélveztünk" – a világot átölelő szeretetről, törődő odafigyelésről Albert Schweitzer vallott, akinek az eszméi olyan nagy hatással voltak a világra, hogy az emberi élet tiszteletéről szóló elvei a hippokratészi eskü új, módosított szövegébe is bekerültek az 1950-es években. Schweitzer ezt az életvédő felelősséget az állat- és növényvilágra is kiterjesztette. Ő mondta, hogy minden élet szent, még az is, ami emberi szempontból alacsonyabb rendűnek tűnik. Schweitzer szerint ne tépjünk le egy virágot, ha a következő mozdulatunkkal elhajítjuk azt. S felhívja a figyelmet arra, hogy egy csúf állat látványa sokszor milyen agresszivitást vált ki az emberből (lásd: varangyos béka). „Tartsd nyitva a szemed – mondja –, hogy ne mulaszd el az alkalmat, ahol szabadító lehetsz!" Ne menjünk el érzéketlenül a vízbe esett rovar mellett, hanem gondoljuk el, mit jelent a vízi halállal küzdeni. Ezért fogjunk egy fadarabkát vagy egy horgot, és segítsük ki a szárazra a bajba jutottat. S ha a kis állatka a szárnyait tisztogatja majd, akkor abban a felemelő érzésben lesz részünk, hogy életet mentettünk. A kemény járdára tévedt giliszta elpusztul, ha nem segítünk rajta, hiszen nem tudja magát a talajba fúrni. Ezért fogjuk meg, és tegyük a puha, selymes fűre, hogy életben maradhasson. S „ha egy jómódú gazdát hűségesen szolgált a lova, de kora miatt az igavonásra már alkalmatlanná vált, a gazdának nincs joga arra, hogy a lovat olyan emberek kezébe eladja, akik kínozzák majd, hogy az utolsó párát is kihajtsák belőle – hanem irgalomból

tartsa meg, vagy adja el levágásra". Ha a vasúti szállításnál a szomjazó állatok ordítása süket fülekre talál, ha a vágóhídjainkon és a konyháinkon az állatok a durvaságtól, a gyakorlatlan kezektől valóságos kínhalált szenvednek, s az emberektől lehetetlen dolgokat kell eltűrniük, akkor „ebben mindnyájan vétkesek vagyunk".

A *Nem lokalizálható* kötet szólama is az Albert Schweitzer-i eszmékhez kapcsolódik. De itt a negatív tett bemutatásával („bogarakat tapostunk szét / és elélveztünk"), a döbbenet elérésével próbálja az élet védelmét szolgálni. Hasonló állatvédő gesztus ez a leuveni tér közepén egyetlen térelemként, köztéri alkotásként magasodó dárdaemelvényhez, amelynek hegyén egy keresztülszúrt bogár látható. Az emberi brutalitás elleni tiltakozás nyilvánvaló szimbóluma.[257]

Ezért is mondja Albert Schweitzer: „Eljön az idő, amikor csodálkozni fognak, hogy az emberiség oly soká jutott el annak a belátására, hogy az életnek való ártás nem egyeztethető össze az etikával. Az etika a végtelenségig kiszélesített felelősség minden élő iránt."[258]

A tudományos-technológiai fejlődésre és annak morális kérdéseire való utalás mellett a hit és tudomány kapcsolatát is vizsgálja a lírai hős. A II. vatikáni zsinat *Gaudium et spes* konstitúciójának a megállapítását, a „Csak sajnálkozhatunk, hogy éppen a keresztények között is lábra kapott néha bizonyos lelkület, amely […] sokakkal elhitette, hogy a hit és tudomány szemben állnak egymással" (36. pont) gondolatát fűzi tovább a *váratlanul kiderült* költeményben: „a hit és a tudomány elválaszthatatlan / ezt véstem egy kőtáblába".

A *hallgatásom okát* című versben ironikussá is teszi a történelem megannyi *kóros elváltozás*át, az anyagiságába, önnön tudásába zárt elmét, amely úgy véli, mivel állandó anyagi valósággal van dolga, ezért pontosan tudja, mi az anyag. S hogy mi a szellem? Azt csak

[257] Az alkotóművész, Jan Fabre szerint a tűre felállított bogár a leuveni téren tökéletes szürreális élményt nyújt: lelke a városnak és az egyetemnek. A totem a tisztesség és a szépség jelképe, s tisztelgés a szépség, a művészet, a tudomány és a tudás előtt.

[258] Borisz Noszik, *Albert Schweitzer,* Kossuth, Budapest, 1975.

esetleg utólagosan, nagy nehézségek árán lehet felfedezni. Pedig épp fordítva van: csak a szellemiből kiindulva határozhatjuk meg metafizikailag, hogy mit jelent az anyagi:

intoleráns és antiszemita félvér istenekkel
találkoztam
ültek a hegytetőn
szotyiztak
egyszer az egyikük engem is leköpött
az utcán
mert nem hittem a megváltás erejében
sem az örök boldogságban
sem a szeretet erejében
mert én tudós vagyok és feltaláló
kutató
felfedező
s szabad elme
individuum
vagy valami hasonló betegség
kóros elváltozás
kelés
seb

Más szabad elmék, feltalálók szerint minden anyag. Viszont a materializmus saját rendszerén belül és saját módszerével éppen ezért nem tudja meghatározni rendszerének legalapvetőbb fogalmát.[259] Ezzel szemben a nyughatatlan lírai alany, bár még nem találta meg léte alapját, értelmét, mégsem vonja kétségbe a szívébe zárt igazságot, amit keres. Hitetlenül is tud hinni:

[259] Karl Rahner, *Die Hominisation als theologische Frage* = Paul Overhage – Karl Rahner, *Das Problem der Hominisation,* Herder, Freiburg–Basel–Wien, 1939, 44.

a vallásban kerestem megnyugvást
imádkoztam
minden pátosz nélkül kerestem a szót
azt az egyetlen szót
és istent
aki van
létezik
(határozott mozdulatokkal)

Az út viszont, amelyen elindul a kereső szubjektum, gyakran téves. Az én határtalan, képzeletbeli kiterjesztése, a cselekvések színtereinek, a tárgyi világnak az egymásra montírozása, az emberi útlehetőségek egyetlen cselekvő énbe való sűrítése még érzékletesebbé válik a groteszk (s ettől radikális) útmódosító (öncsonkító) képpel, amellyel korrigálja az elvételt útirányt: „majd levágtam a lábam / és sávot váltottam / isten keresése / alkotói válságot okozott / nem írtam / nem festettem" *(hallgatásom okát)*. A könyv borítóján látható kép is[260] – egy kar megcsonkítását ábrázoló középkori fametszet – arra utal, hogy még a csonkolandó testrész sem lokalizálható pontosan. A csonkítás motívuma már korábban is feltűnik a kötetben. A *hirtelen megmozdult*ban a büntetés jeleként másoktól kell elszenvednie ezt: „lefogtak / elvakultnak kikiáltott módszereimért megbüntettek / végtagjaimat tőből levágták". Az

34. A kötet borítóját díszítő fametszet

[260] A kötetet, a borítóval együtt maga a költő, L. Simon László tervezte. Így a korábbi két kötet mellett, amelyek művészkönyvek (*Egy paradigma lehetséges részlete,* 1996; *ISBN 963 7596 26 7,* 1997) ez is a könyvművek sorába tartozik.

öncsonkítás az *Elza pilóta*ban is jelen van, de ez az „útmódosító" szerep ott már negatív korrekciót jelent: „Nem mintha az öncsonkítás jött volna divatba; az öncsonkítók halállal bűnhődtek. Hanem gazdag szülők gyakran vesztegették meg orvosaikat, hogy újszülött gyermekeiken kövessenek el csonkítást. Ezeket már a bölcsőben tették teljes orvosi szakszerűséggel katonai szolgálatra alkalmatlanná" *(Történelmi bevezetés).*

A Batsányi és Kazinczy által felépített költőszerepek, a bárd és látnok, költő és pap, valamint a kiválasztottság-tudatot megjelenítő, a hatalmát már felsőbb és titkos tudásból eredeztető pap és katona a jelenhez szóló intés pozíciójából a múlt és jövő felé fordulnak. A *Nem lokalizálható* című kötetben a művet indító kút-motívumnak az elvesztett identitásra, annak keresésére vagy időszakos megtalálására vonatkozó képe a szakralitással, a kiválasztottság-tudattal is összefonódik: „új óriásvállalatom lehetővé tette / hogy megint önmagam legyek / elővehettem kelta papruhám / bemutattam áldozatomat" (határozott mozdulatokkal). Viszont az archaikus hagyományból, az orpheuszi szerepmintából táplálkozó vátesz-költői szerep értelme is megkérdőjeleződik az ellehetetlenülő történelmi helyzetben. Ennek a küldetésnek az elutasítása viszont csak időleges: „tanítványaim később a szememre vetették / hogy életem e nehéz szakaszában / azt mondtam / épeszű ember nem lesz politikus / sem hadvezér / sem pap / sem költő / kizárólag orvos / a bágyadt lelkek / és megfáradt testek gyógyítója / (vagy alkimista / esetleg hajóskapitány)" *(határozott mozdulatokkal).* A költőkről, az írásról, művészetről szóló megnyilatkozásokkal egyébként gyakran találkozhatunk a kötetben: „nincs szükség írókra / szólt a pincér" *(nem lokalizálható);* „az írókat nem nagyon szerettem / inkább a festők társaságát kerestem" *(nehezen értelmezhető).* S Karinthy Frigyes *Nihil* című versének a vendégszövegével a kritika sokszor torz következtetéseit prezentálja:

a művészetnek ne legyenek korlátai –
se ütem se vonal se szín
vagyis az a művészet amit az ember gondol
és ha nem gondol semmit az is művészet –

(lassan átalakult)

Karinthy ugyanis a versét így zárja: „Nem az a fontos, hogy művészet-e / Vagy sem; – nem az a fontos. // És ha ez nem művészet: hát nem az, / De akkor nem is kell művészet – / Mert az a fontos, hogy figyeljenek / Az emberek és jól érezzék magukat." Ez tehát a legfontosabb.

A *Nem lokalizálható* kötet idézett Karinthy-allúziója egyben a konceptualizmus művészi elvének, egyik lényeges vonásának megfogalmazása is: a redukciós technika alkalmazásával az alkotófolyamat során a műből csupán a gondolati mag marad meg. Azaz „az a művészet, amit az ember gondol". A mű eszerint a gondolatban is létezik. Hat és újraszületik a befogadóban.

„[…] de engem ekkor már a képzőművészet érdekelt" – vallja a *hirtelen megmozdult* című részben. Majd a folytatásban:

isten keresése
alkotói válságot okozott
nem írtam
nem festettem
félig kidolgozott installációim
alkotóelemeit szanaszét szórtam
testrészek vettek körül
megtaláltam az ötös számút
egy szike állt a kezembe

(hallgatásom okát)

Az alkotóelemeire, testrészeire szedett installáció Gary Hill-allúzió is lehetne akár. Hiszen az amerikai művész is a videóinstallációi során saját képi nyelvét megalkotva „manipulálta" a médiumot: a videóinstalláció látszólagos önállóságába beleavatkozva szerzői jelenléttel tölti meg az alkotást. Hill valamennyi képét szintén nyelvként használja: műveiben gyakran saját magát lépteti fel. A „képek helyének" pedig az embert tartja. Ezért is rombolja szét egy 1990-ből származó installációján a kép és a test azonosságát, mert szeretné meggyőzni a szemlélőt arról, hogy a képek ábécéje a test ábécéjével kezdődik. Ezzel olyan értelmet ad a videónak, amellyel önmagunkat is rendezhetjük.[261] S ehhez az installációhoz kapcsolhatjuk a *némiképp változott* záró sorainak akcióművészetét is. A német nyelvű vendégszöveg ugyanis a Schwarzkogler és Nitsch performanszaiban közreműködő és az akciókat könyvben is megörökítő Heinz Cibulkát idézi: „ich bin mein körper / mein körper ist für sich / wie das all für sich ist".[262]

A *Nem lokalizálható* kötetben az imaginárius és a valós egybejátszása, a szerepeket átélő, illetve az eseményeket sokszor nézőként

[261] Hans Belting, *Gary Hill és a képek ábécéje,* ford. Hegyessy Mária = *A kép a médiaművészet korában,* 199–203.

[262] Heinz Cibulka *A testem Nitsch és Schwarzkogler akcióiban* című könyve performanszszövegének részlete L. Simon László fordításában: „Én vagyok a testem / A testem önmagáért van / miként a mindenség is önnön / magáért létezik / A testem az általam megvalósuló mindenség színhelye / Egy esemény / a belső és külső / kozmoszom közepén / Testem maga a belső és a külső kozmosz / Én az általam megélhető kozmosz vagyok / Minden bennem van / miként én vagyok mindenben / Állandóan izgatott vagyok / és izgatottságom által vagyok / Testem a mindenség egy érzete / egy izzón nedves bizonytalanság / beágyazottan a biztonság hiányába / a káoszba / a nagyszerű rendetlenségbe / Egy fellobbanó amorf titok vagyok / Kíváncsiságaim szükségleteim / örömeim és szenvedéseim / alaktalanul kötnek össze minden lehetségessel / Testem egy valós jelenség / az állandóságban és a mozgásban / a látható aktivitásban és a látható passzivitásban / Testemnek nem kell / megvalósítania önmagát / mert saját létezése és jelenléte által van és hat / Kábulatban ünneplem és szenvedem el testem / egy gigantikus ünnep / és egy gigantikus szenvedés részeként / Feneketlen mélységeket / szedek sorba / Az én testem mindig elővigyázatos / elvakultan száguld mindenfelé / lágy / és kemény / kíváncsi / s eltaszítja / magától az újat / ragyogón szopó / nyalva köpő // Testemnek célja van / semmilyen szándékról sem tud / önmagában gyönyörködik / mindenbe belefolyik / testvére a vulkánoknak / és valamennyi repülő magtestnek / Testem mint a fehér virágnedv oly síkos / gátlástalanul ragyog akár Monet Szénakazla / esőre vágyó táj / égbe nyúló barlang / A testem egy szellem / mint Watteaus Gilles / egy nyílás melyen a mindenség halad át / egy aprólékosan kidolgozott / megfoghatatlan forma / faggyúba zsírba és verítékbe burkolva".

szemlélő lírai énnek az egymásba tűnése egy-egy tényszerű megállapításnál válik igazán megragadhatóvá: „ekkor felkeltem", mondja a *hirtelen megmozdult* keserű tapasztalatainak a végén. *Felkészületlenül érte* ez az utazás.

A porba hullások és csalódások után („már / nem lokalizálható / semmi sem"; „rá kellett döbbennem / a kozmikus világrend hiányára / és az emberiség hitét megrengető / evolúcióelméletem hibáira // ezért újra elutaztam" – *felelősségem teljes tudatában*), az önmagukba visszatérő elindulások, a sokszor egyhelyben toporgások és az újra kezdések keserű emlékeivel („elporladt csontjaimat magammal vittem / sebeimet bekötöztem / és új életet kezdtem" – *határozott mozdulatokkal*), élete ürességének megtapasztalásával („anyám […] figyelmeztetett / ideológiáim ürességére / […] az erkölcs / az erkölcsből fakadó általános értékrend fontosságára / isten nagyságára") végre megtalálja a keresett utat („hosszú és nehéz volt ez az út / de tévelygéseim után újra megtaláltam / a helyes irányt" – *feltűnően elindult*).

Az út megtalálását a halál aktusával, az új életre támadás szimbólumával írja le („a halálom előtt / még egyszer utoljára / lefényképezkedtem"; „talán korán haltam meg"). S a felismert célhoz jutást a hely és az idő relativizálódásának élményét is magában hordozó vonat-toposszal szemlélteti, s ehhez szorosan hozzákapcsolja a fekete zongora (koporsó ~ temetés ~ új életre születés) motívumát is:

egy reggel
kinéztem az ablakon
a gyorsvonatot láthattam
amelyen utazni fogok
amely megtévesztésig hasonlít a zongoránkra
amelyre megtévesztésig hasonlít a zongoránk
(felelősségem teljes tudatában)

Arnold van Gennep ezt az átmenetiséget, a két világ közt utazó ember alakját genealógiájában mint az egyik helyről a másikra utazó

identitást ragadja meg.[263] Az utas különböző rituális tevékenységek sorával jut el az új világba: a korábbi világtól elválasztó *(preliminális)* szertartással, a határhelyzet alatti *(liminális)* rítussal és az új világba való befogadó *(posztliminális)* rítussal. A lírai én rituális tevékenységei tehát megtisztítják az individuumát a határhelyzetek átlépésére. S a megtisztulás, a tisztánlátás során megidéződik az eredeti, a kötetet bevezető egységének képe is, amikor a másikat (Elzát) vagy talán saját magát figyeli: „csak reggel / reggelente nézek ki / minden reggel kint ül egy padon / egy régi hangszeren játszik / pengetős hangszeren" *(helyzete térben és időben)*.

A lírai hős tehát célba ér: „és észrevétlenül megérkeztem" *(felelősségem teljes tudatában),* s minden új szemléletet, értelmet nyer a megérkezésben:

minden megváltozott az elmúlt években
szüleim fakuló képe
gyermekeim mosolya
de még
a vasárnap déli ebéd is

Riffaterre szerint nem elég, ha a textuális jelentés aktualizálódik a nyelvben. Ez ugyanis nem azonos a szövegértelemmel. Ahhoz, hogy a textuális jelentés poétikaivá váljon, aktualizálódnia kell a szöveg és az olvasó közötti folyamatban is.[264] A *Nem lokalizálható* című kötet idő-, tér- és formai szerkezetében, a belső történésekkel, a lírai énnek a teljes emberi életteret megjelenítő monológjával megújította az emberiségköltemény műfaját. S a záró mottó, a lukácsi szentencia még inkább kitágítja az értelmezési horizontot: új fejezetet ír a könyvbe. Immár az olvasó által.

[263] Arnold van Gennep, *Átmeneti rítusok,* ford. Vargyas Gábor = *Kultúrák keresztútján 9.* sorozatszerk. Vargyas Gábor, MTA Néprajzi Kutatóintézete PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan, 2007, 53, 55.

[264] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale,* Flammarion, Paris, 1971.

7. „minden kép és költemény” - *Japán hajtás*

Egy életmű értékelésénél egy retrospektív olvasati folyamatban a korai művek jelezhetik a későbbi alkotások jellegzetes jegyeit, egy előreható interpretáció pedig a korai alkotások kibontásaként is értékelhetik a későbbi műveket. Akár a kötészeti technikát is. Ezt tapasztalhatjuk az L. Simon-életműnél. Az első kötet, az 1996-ban megjelent *(visszavonhatatlanul…)* a későbbi művek vizuális és lineáris költészetének sajátos vonásait is prezentálja, s az életművön belüli allúzió példája az indulásra visszautaló hetedik lírai kötet, a 2008-as ünnepi könyvhétre megjelent *Japán hajtás:* már a könyvcím is jelzi, hogy azt a kötészeti technikát alkalmazza a szerző, amellyel a *(visszavonhatatlanul…)* kötet is készült. Viszont ahhoz képest már lényeges, üzenetközvetítő különbséggel.[265]

Mindkét kötetnél a japán hajtás módszerével visszahajtott íveknél csak fejben és lábban megvágott könyv vágási oldala érintetlen marad. A szövegek a visszahajtott ívek külső részén találhatók, viszont míg a *(visszavonhatatlanul…)* kötetnél a belső lapok üresek, kihasználatlanok maradnak, addig a költő az új köteténél ezeket a felületeket innovatív módon felhasználja: képeket, a saját készítésű fotóit láthatjuk felsejleni a szövegek alatt, pontosabban a szövegek *mögött,* illetve teljes élességgel, ha bekukucskálunk az oldalak mögé.[266]

A költő így nem egy klasszikus értelemben vett illusztrált kötetet alkotott, ahol az illusztrációk a versek mellett szükségszerűen interakcióba lépve befolyásolják az olvasót, nézőt, hanem a japán hajtás

[265] A műnek hangos könyv változata is készült: az azonos című CD-n a verseket Blaskó Péter színművész adja elő, a zenei kíséret pedig Dubrovay László műve.

[266] A kötet L. Simon László tipográfusi munkájának kiteljesedése: a verseit saját fotóival „illusztrálta”, a kötetet maga tervezte, tördelte, sőt egy makett formájában kézzel elkészítette a prototípusát is, ami a nyomdában a gépmesternek és a kötészetnek a mintát jelentette.

könyvészeti technikát kihasználva úgy helyezett el néhány vizuális jelet, hogy ha az olvasó nem veszi észre, vagy ha nem akarja, hogy befolyásolják a képek vizuális üzenetei, akkor teljesen figyelmen kívül hagyhatja a fotókat, s a művet megközelítheti hagyományos versélményt nyújtó kötetként is. Az értelmezésnél azonban az áttetsző képek, a papír izgalmas zártsága-nyitottsága játékra hívnak bennünket az olvasás során, s ilyenkor már nem hagyatkozhatunk a viszonyítási pontokra redukált, más műveknél megszokott értelmezési eljárásokra sem, hiszen a kötet szerkezete nem engedi, hogy a megszokott módon lépjünk be a mű világába. A képek elhelyezésével a titok, az intimitás mindennapi életünkben betöltött jelentőségének csökkenésére is ráirányítja a szerző a figyelmet. A képeket csak az oldalak mögé bekukucskálva lehet megnézni, s nem tudjuk teljességükben szemlélni őket. Ezért többen a hajtásoknál felvágták a könyvet, kettévágva így a rejtett fotót is.[267] A kötet szétvágói közül csak Kabdebó Lóránt volt az egyedüli, aki az egyik oldal bekötésének óvatos átmetszését választotta, azaz a gyökerénél, pontosabban a kötésnél vágta el a lapokat: „ügyetlen ember lévén, nehezen tanultam bele, a könyv egy része tönkrement, de közben megértettem: L. Simon László fotósként a részletek csodálatos darabjait rejtette könyvébe. A versek visszáját. A fotók a világból kiszakított részletek, ezeket rendezi vissza verseibe. A részek vágyakoznak helyükre. Hogy a költő elhelyezze őket a létezés egyetemességében. Engem mindenesetre rendre tanít a könyv: keressem meg mindennek mindenkor a saját pontos helyét" – vallotta Kabdebó az akciója után.[268]

[267] L. Simon László kéziratos feljegyzésében óva inti a befogadót ettől az értelmezői aktustól: „Ha valaki türelmetlen, s felvágja a könyvet a hajtásoknál, akkor nemhogy közelebb kerülne a titokhoz, a megfejtéshez, hanem éppen hogy tönkre teszi, kettévágja őket, s ezáltal jóval távolabb kerül a befogadás nyújtotta örömtől. […] Sokan felvágták a könyvet és utána sajnálkozva jöttek hozzám, hogy nem kaphatnának-e egy másikat. Az elején kicsit sajnáltam, hogy nem írtam bele a fülszövegbe, hogy nem szabad felvágni a könyvet, de aztán szép lassan beláttam, jó ez így, hiszen az is a könyvmű sorsához, a mű utóéletéhez tartozik, hogy megcsonkítják, és ez is formálja, alakítja a befogadót."

[268] Kabdebó Lóránt, *Megértett disszonancia. L. Simon László újabb versei,* Magyar Nemzet 2008. augusztus 23., 35.

Ha maradunk az eredeti költői szándék mellett (megőrizve a kötet épségét és misztériumát), s elolvassuk a családhoz, a szülőváros környékéhez kötődő élményeket, valamint a múlt értékeinek felidézését, újra kíváncsi tekintetű, tiszta szemű, tiszta szívű gyermekké (igazi gyermekké) válhatunk.[269] Ezt a felszabadító hatást ritkán élhetjük át. Az új kritika elnevezésű irányzat hátterének megteremtője, Ezra Pound *Az imagista költészethez fűzött megjegyzésekről* című esszéjében arra utal, hogy egy költemény egész értelmi és érzelmi komplexumot közvetítő imázsa szabadságélményt okoz, az időbeli és a térbeli határoktól való megszabadulás érzését, olyan növekedésérzést, amelyet a legnagyobb műalkotások jelenlétében élhetünk át. A *Japán hajtás* ilyen alkotás. Sőt a kötetcím a szabadságélmény mellett a misztérium felé is mutat, hiszen a „szintagma kettős értelme – a könyvkötészeti és a botanikai – egyfelé indázik: a lét önmagából kibomlik, de a létezők előtt mindvégig titok marad.”[270]

A tartalmi, szellemi réteg mellett a könyv tárgyi mivoltával Thimár Attila is foglalkozott. Szerinte „a lapok visszatérése a tartó gerinchez, a hagyományhoz, s közben belső titkaink megőrzése mindannyiunk számára követhető példát mutat, még akkor is, ha ezt a metaforát életünk törékenységével fogalmazza meg a nyitó sor: »Félbe, majd négyrét hajt bennünket az idő«.”[271]

Az élet és halál misztériumára és a kötészeti technikára való konnotatív utalás mellett a kötet címadó versében benne van a könyv születésének, létrejöttének folyamata is: „fák a papírban, / foltok a papíron”. A könyv a világ „egy lehetséges olvasatává”, „dekódolható térképpé”, az élet és a költészet metaforájává válik. S hogy a kötet címadó versében a vetkőző lány lesz-e az olvasó-szemlélő előtt

[269] Amikor megkaptam a kötetet, a buszon rögtön fellapoztam: a *Japán hajtás* az olvasás során azonnal játékra hívott. Magasra emelve, hogy könnyebben beláthassak az oldalak mögé, nemcsak az én kíváncsiságom nőtt, de a buszon utazóké is. Azonnal központba kerültünk: a kötet és az olvasó.

[270] Végh Attila, *Memento mori. L. Simon László: Japán hajtás,* Magyar Napló 2009/4., 40.

[271] Thimár Attila, *L. Simon László: Japán hajtás,* Szépirodalmi Figyelő 2008/3., 81.

fokozatosan feltáruló, kibomló vers, a paraván festménye pedig a belső oldalon megjelenő képek allúziója, vagy éppen fordítva: „a szőlő, szőlőlevél, / az ágak, vesszők, és kacsok" festménynyoma a textus, s a lélekben meztelenségig levetkőző lírai én válik képpé – ez szinte teljesen mindegy: a visszahajtott ívek külső és belső oldala átjárhatóvá válik ebben a folyamatban:

Egy lány vetkőzik a lugas alatt,
ernyőként a föld felett lebegő
japán lugas ez
a sziget egy lankásabb hegyén,
az öreg egy régi paravánt vesz elő,
ámulattal nyitja ki,
miként egy ősi, szent könyvet szokás,
s eltakarja a lányt.
A paravánon régi festmény nyoma látszik:
szőlő és szőlőlevél,
ágak, vesszők, és kacsok kuszasága.

Kalász Márton hívja fel a figyelmet a könyv ajánlójában, hogy „a *Japán hajtás* költeményei olyan lelki és érzéki teljességbe vezetnek, melynek ige-oszlopai *a hit, a bizalom, a tudat és a bizonyosság*". Mindez motívumok, motívumfüzérek sorában nyilvánul meg.

Az előbb idézett versrészlet szőlő-, szőlőlevélképe gyakori motívum a *Japán hajtás* versfüzéreiben. Egyrészt a kommunisták által elvett tulajdon jelképe („hirtelen mindent visszakaptunk, / amit elvett az Isten, / a régi házat, / a szőlőt a présházzal" – *Nagyanyám nagyapámmal beszélget*), egy olyan lírai beszédmód része, amelyben az elvétel aktusát megélő szenvedőknek a hitét, tanúságtevő keresztény életét is jelzi: az „amit elvett az Isten" nyelvi fordulata nem lázadás, hanem az Isten akaratában való megnyugvás, valamint az erejében, kegyelmében bízó emberi magatartás gyönyörű nyelvi attribútuma.

A gonosz elleni legnagyobb erő. Ezzel a nemes lélekkel élte meg és dolgozta fel a család a szocialista rendszer gaz tetteit. Hiszen elkobozták a kuláknak nyilvánított dédapa birtokát, az ügyvéd nagyapa működési engedélyét, a nagyszülők házát stb.

Másrészt felidézi a szűkebb család idilli hangulatát is a Vasy Gézának ajánlott *Zsoltáros improvizációk LXV.* darabjában: „Csak a kék eget látjuk, / a kertet, a diófát, / a malomkőasztalt, / a frissen kövesztett szalonnát, / s a lugas árnyékában feleségünket, / aki ma a dédi abroszával terített.” De a metaforikus kép hiánya is ugyanezt a képzetet hívja elő: „Vannak pillanatok, / amikor hálát adhatunk, / amikor csak ülünk némán a zöldben, / ahol nincsen diófa, / s nem óv az otelló / a teraszra gyöngéd fátyolként boruló / édes lugasa.” S a baráti kötelék, az idős pályatárshoz, Papp Tiborhoz fűződő kapcsolat motívuma is: „a mienk marad / a szőlő, a bor, a föld” *(Rillettes).*

Mindezek mellett a szőlőmotívum a szőlőmunkások bibliai történetét is felidézi, az idős szőlőműves alakja pedig a mennyei Gazdát sejteti. Ebbe a kontextusba a legtermészetesebben simul a jézusi példabeszéd vendégszövege: *„Én vagyok a szőlőtő, / ti a szőlővesszők: / Aki énbennem marad, / én pedig őbenne, / az terem sok gyümölcsöt: / mert nálam nélkül semmit sem cselekedhettek”* (Jn 15,5).

A transzcendens szemlélet elemei, archaikus asszociációk, biblikus utalások, liturgikus képzetkörök, *zsoltáros improvizációk* szövegköztiségében bontakozik ki „a margótól margóig tartó” életünk. S ugyanilyen „margótól margóig tartó” keretbe, az indító és záró verssor elmúlásra emlékeztető figyelmeztetésébe helyezi a költő a költeményeket (lásd a „Félbe, majd négyrét hajt”, illetve „emlékezz ember: porból vagy és porrá leszel!” sorokat). Az első nagy ciklus, a *Nagyapám nagyanyámmal beszélget* a küldetésre való felkészülés biblikus motívumát („Évekig / csak sáskát és erdei mézet / ettem, / – miként Keresztelő János –”) Pika Nagy Árpádnak *A sámán álma* című képével társítja. Nem véletlenül. A sámán-motívum visszatérő elem L. Simon László költészetében, sőt az e kötetben nem tárgyalt

prózájában is. A küldetés-, a kiválasztottság-tudat miatt is. Ezt a jelet és feladatkört kevesen kapják meg. A táltos (később garabonciás) ugyanis költő és énekmondó volt, s a feladatai közé tartozott a szájhagyomány őrzése, valamint a jóslás, a gyógyítás s a különböző kultikus cselekvések végzése. Rendkívüli képességekkel rendelkezett, s a táltos-szerepre sokszor már kisgyermekkorban kiválasztották. Fontos külső jellegzetessége volt a hatujjúság. A hiedelem hazánk számos vidékén fellelhető. Sárréten például úgy tartották, hogy csak „az lehet táltossá, aki tizenegy ujjal jött a világra". Békésben: „a táltosságra születni kell, és ezt a tizenegy vagy tizenkét ujj jelzi". Csík megyében: „A táltos mindenbe belelát, olyanokat beszél, ami még nincsen megtörténve. Aki gyermek hat ujjal született, ebből ilyen jövendőmondó lesz." Ady Endrének is hat ujja volt. A világra jöttekor Érmindszenten az egész falu suttogta: Adyéknak táltos fiuk született. L. Simon László egyik – éppen Pika Nagy Árpád képeihez írt – fiktív esszéje szerint a Simon családban is megtalálhatók a táltosságra utaló jegyek. A családi legendárium alapján a szépapának mindkét kezén hat ujj volt, az ükapa három táltosfoggal született, a dédapának hárommal több bordája volt, a nagyapáról pedig számos táltostörténetet őriz a családi emlékezet. Amiből semmi „sem maradt nekünk. Csak a tudás és a táltossá válás tovább örökíthető lehetősége" – jegyzi meg egy esszékötetében a költő, ezzel a fiktív történettel is erősítve az elhivatottság bizonyosságát.[272] S hogy a táltosséphez kapcsolódó versben a nagyapa vagy az unoka a megszólaló, vagy a lírai én küldetéséről van-e szó, felesleges elkülönítenünk (s ezzel az egymásba tűnéssel még gazdagabb értelmezői horizontot teremt a költő), mert éppen a múlt és a jelen jövőre kiható összeforrottságával lesz *az ember*nek a sorsa minden verssor, minden további költemény.[273] A szöveg és a kép által tehát a két kultúrkörnek, a keresz-

[272] L. Simon László, *Szubjektív ikonosztáz,* Ráció, Budapest, 2012, 305–314.

[273] Az ember főnév tizenegyszer szerepel a kötetben: „kívülről nézem […] ismeretlen emberek barátságos mosolyát" *(Tavaszi hajnal);* „az ember már nem tudja, / valójában mi történt vele", „Ismeretlen emberek terheit cipelem" *(A régi ház);* „robotok szerelnek össze /

ténységnek és a sámánizmusnak egymásra vetítése a kiválasztottság képzetkörét erősíti. S ez a fotók általi intenzitásnövelő poétikai beszédmód végigvonul az egész köteten. Sőt a képiség motivikus inspirációi, a „kép a képben” ábrázolások gyakran közvetlenül is megjelennek a költeményekben: a vászon, a paravánon a régi festmény nyoma, az „újraalakítható keret”, a „porosodó képek” nyelvi utalásai mellett a Jacques Derrida által optikainak nevezett technológiai médiumok is megtalálhatók, így például a film, a kamera és a monitor. Azaz „minden kép és költemény” lesz. S ebben a tükörben, tükröződésben az idősíkok egymásba tűnnek („kinyújtott kezemmel végigsimítom / az öregedő fal árkait, réseit: / körbe-körbe szaladunk”), állandóan összeérnek, a múlt jelenné válik: „*bentről* nézem, / ahogy *kint* fogócskázunk, / kergetünk valamit” (az én kiemelésem), és a múlt mintha nem is velünk történt volna meg:

Utólag olyan egyszerűnek tűnnek a dolgok,
mintha tévében néznénk
a saját életünket,
egy kevéssé híres színész alakításában,
és az ember már nem tudja,
valójában mi történt vele.
Mi az, ami vele történt meg,
s nem valamelyik szereplővel
egy *másik* filmben.

(A régi ház)

újabb embereket” *(Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a jó Istenhez); „ez ily ember nagy boldog bizonnyal”, „amit ez ember végez, / minden dolgában megyen jó véghez” (Zsoltáros improvizációk I.);* „Utánad csak második lehet az ember” – ismétlő elemként háromszor *(Zsoltáros improvizációk II.);* „Az ember csak test, biorobot”, „emlékezz ember: porból vagy és porrá leszel” *(Fides quaerens intellectum, 4, 10).* Jelzőként két alkalommal találkozunk vele: „*Forgószélnél forgóbb az emberi élet” (Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a jó Istenhez);* „emberi hibrid” *(Fides quaerens intellectum, 2).*

A határozószók a szimbólumnak és az allegóriának szövegbeli játékát teremtik meg, hiszen a lírai én az önmagában megteremtett, felidézett képiségben, *bentről kifelé* nézve nemcsak gyermekönmagát látja, hanem találkozik is „a borostyánnal körbenőtt kis ablakon" ugyancsak bekukucskáló korábbi énjével:

egy régi ismerős
néz rám vissza,
s egyszerre kérdezzük meg:
én ki vagyok?

S itt nyer újra értelmet a „minden kép és költemény" sor, amely „vendég a szövegben" *(Japán hajtás),* ugyanis Szabó Lőrinc *Dsuang Dszi álmá*ból veszi a részletet: „és most már azt hiszem, hogy nincs igazság, / már azt, hogy minden kép és költemény, / azt, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét, / a lepke őt és mindhármunkat én". A szituáció tehát megegyezik, annyi különbséggel, hogy a *Japán hajtás* lírai énje két különböző idősíkban találkozik saját magával, s nem tudjuk, hogy kívülről zárta-e be magát, kicsukta vagy éppen bezárta ezt a világot *(Zsoltáros improvizációk LXXV.).* Ebben a „kifeszített időben" egy vízió során is egy ablak előtt ülve a képkeret tejszerű üvegén keresztül önmagát keresi a távolban.[274] Ez az önmagával való szembenézés feloldhatatlan feszültséget teremt. Akárcsak az idegenség léthelyzete, amely az emberi közelségben is mindig jelen van, a kapcsolatainkban ott feszül a távolság, soha sincs tökéletes azonosság, a távollét jelenlétével pedig felidéződik a halál: „mind csónakba szállunk, / s egyedül evezünk a partra, / ugyanarra a partra, / de más-más oldalra" *(Cím nélkül).* Nemcsak az ember és ember közti kapcsolatot, de magát az embert is a távolság jellemzi. Mindig önmagán túl van,

[274] A távol (távolság), azaz a világ és a tejszerű üveg motívuma Jókai Anna-reminiszcencia. A *Zsoltáros improvizációk LXXV.* darabot az írónő 75. születésnapjára ajánlja a költő, és *A reimsi angyal* című Jókai Anna-műből veszi a mottót: *„Nem a világot csukták be. / Az én ablakom lett tejüveg."*

egzisztenciája állandóan nyitott a jövő számára.[275] Az időbeliség lényegileg eksztatikus: a jövő által válik időbelivé. Heidegger szerint a jövő az elsődleges, mert feléje irányulnak azok a terveink, amelyekkel meghatározzuk saját létünket.[276] De hozzátehetjük: életünket meghatározó, irányító erő lehet a múlt is. Azok az értékek, amelyeket kapunk, amelyeket magunkkal hozunk. A lírai alany, akárcsak a *Nem lokalizálható* című korábbi kötetében, itt is a neki szánt utat keresi:

> […] szökött rabként bolyonghatok
> virágzó gesztenyefák
> megrajzolt erdejében,
> ahol minden pompás fatörzs
> egy lehetséges út
> lehetséges állomása,
> egy titkos elágazás
> reménybeli kódja,
> ahonnan haza-,
> vagy épp ellenkezőleg:
> hazatérhetek
>
> *(Róka fogta csuka)*

L. Simon László életművében a sámán, a szőlő és a transzcendens-biblikus szemlélet motívuma mellett ugyancsak visszatérő elem a két otthon közötti kapcsolat, amely – vallomása szerint – „néha távolságként, egymás szembeállításaként, néha éppen egymás kiegészítéseként jelenik meg. Az egyik otthon lehet az egykori szülői ház, ahova hazajár az ember, ahonnan nehezen szakad el, a másik az új”, a saját magunknak, az általunk alapított családunknak teremtett otthon. S „az emberben levő kettősség, a belső vívódások is megjelennek ebben a motívumban”,[277] mint a „haza-, / vagy épp ellenkezőleg: /

[275] Nyíri, *I. m.*, 428.
[276] Martin Heidegger, *Sein und Zeit,* Heidelberg, 1927, 345.
[277] L. Simon László kéziratos feljegyzéséből.

hazatérhetek" *(Róka fogta csuka),* vagy a „két pont között, / két otthon között / hazafelé mentem" *(Anyám után)* kijelentésekben. A tér és idő szigorú dimenziójából kitörve halad vissza az időkapukon át a távoli múltba, otthonról hazafelé, a szülői házba. Sőt azon túl saját gyermekkora emlékeibe lép a legkedvesebb kirándulóhelyén az öreg bükkös tarvágásának, a mulandóságnak traumáját újból átélve *(Anyám után):*

kerestem egy keskeny rést,
egy hajszálrepedést,
s a túlsó oldalon,
a hazafelé vezető úton,
a régi bükkösben
holtak álltak a fák helyén

Időnként önámításnak véli az otthon megtalálását („a hazatérés hamis illúziójával / hitegetem magam" – *A legjobb szó*), mégis a *Nem lokalizálható* kötet útpróbatételei után itt a keresés már érett bizonyosság, a múlt gyökereiből, hagyományaiból élni tudó erős akarat. Bár elhangzik az anyai aggódó kérdés („Ez a te utad, kisfiam?") és a figyelmeztetés is (hiába minden, „ha ez nem a te utad" – *Anyám után*), mégis a kötet első ciklusának *beszélgetései*ben már benne van az individuumot megtartó erő, a közösségnek, a családnak és a hitnek az ereje. A felvágatlan oldal megleshető fotográfiája – a felvételt a költő a Tordai-hasadékban készítette – is figyelemfelhívó táblaként erősíti meg az anya aggódó szavát és a feltétlen bizonyosságot román („Nu părăsiți poteca!"), angol („Don't leave the footpath!") és magyar nyelven: „Tilos elhagyni az ösvényt!" Az igazak útjának, a bibliai szűk ösvénynek kontextusába, abba az útperspektívába, amit nem szabad elhagyni, amiről nem szabad letérni, a legtermészetesebben épülnek be a Fejér megyei otthonok, települések: Bogárd (Sárbogárd), ahol az ősök, köztük a nagyszülők is éltek, s ahol az édesapa is született; Agárd, a jelenlegi otthon, ahová a házuk és a szőlőjük

eladása után a nagyszülők is költöztek. S Cece, ahol a nagyapa sírja van: *Dr. Simon Ferenc / Élt 91 évet* – olvashatjuk a belső lapok egyik illusztrációjának sírfejfáján. A költő gyermekkori alakjának felidézésével a települések dűlőszerű részei is megjelennek: „Lacika is meg fog érkezni, / a diófavágó felől, / a puttonyba rejtőzve közelít, / a bográcsmellett versedet szavalja” *(Nagyanyám nagyapámmal beszélget)*.

A vágó a dűlőhöz hasonló kifejezés, csak annál jóval kisebb területi egységet jelöl: a szőlőültetvény egymástól elkülönülő részeit nevezték így. „A nagyapám szőlejében az egyes vágók valamilyen jellegzetességről voltak elnevezve – emlékezik vissza L. Simon László –; az első, a présház körüli volt a présház vágó, a második az Irsai vágó, mivel Irsai Olivér nevű szőlőt ültettek bele. A következő volt a középső vágó, mivel összesen öt vágó volt, tehát valójában ez volt a középső. A negyedik volt a diófa vágó, mert két nagy, öreg diófa állt a szőlősorok között. Az utolsó volt az unokavágó, mivel ide málnát, szamócát, ribizlit, egrest ültetett nagyapám a ritkább szőlősorok közé, s fapadokat is csinált, hogy itt üldögélve fogyaszthassák el az unokái a kedvükre való gyümölcsöket.”

Gyermekkori önmaga megjelenítése mellett szerepversre is találunk példát a kötetben: a *Tavaszi hajnal* egy villamosszékben történő kivégzést ír le egyes szám első személyben. Akár minden kornak az idegen országba szakadt valamennyi ártatlan elítéltjének kivégzése előtti állapotát jelezhetik a sorok. Az önnön kivégzését megélő lírai alany a vers végén már kívülről szemléli önmagát: a lélek az immár mozdulatlan, „szégyenkezve kiterített” testet. Észrevétlen, szinte természetes az átmenet az életből a halálba, az új élet kezdetét jelentő *tavaszi hajnal*ba. A halál utáni életben való hit explicit jelzése mellett a lírai én szövegébe a költő beépíti a családja történetét is: „a golyóálló, / hang- és hőszigetelt üvegen át is érzik / a hajdanvolt háztájink / rothadó zöldséghegyének / szagát, / az aratáskor szálló por ízét”. A szocializmusban a politikai enyhülés eredményeképpen a tagi földekből a termelőszövetkezeti dolgozók számára úgynevezett

háztáji földeket mértek ki. „Gyerekkorunkban – vallja a költő – a szüleim rendszeresen zöldséget vetettek, aztán a kiszántásuk után az utcánkban a házunk elé borította le a teherautó. Ott tisztítottuk le őket, s ládákba rakva értékesítettük."

A múltidéző játék során a könyvben dőlt betűkkel jelzett vendégszövegeket is találunk (a verseket is író nagyapától *[Nagyanyám nagyapámmal beszélget, LXV.],* Szent Páltól [*Paulus* – 1Kor 13,9–10 és 12.], a jézusi példabeszédekből [*Vasárnap* – Jn 15,5–6], a Szenci Molnár Albert zsoltárfordításaira épülő református énekeskönyvből *[Zsoltáros improvizációk I., II. LXXV., CXX.],* a Wathay-kódexből és a Wathay emlékét megörökítő Sobor Antal-regényből, a *Hosszú háború*ból *[Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a jó Istenhez],* Szabó Lőrinc *Dzsuang-Dszi álmá*ból *[A régi ház],* az irodalmi indulását segítő Péntek Imrétől *[A legjobb szó],* Kalász Mártontól *[A rózsafestő beleolvad a tájba],* Mészöly Miklós *Saulus* című regényéből *[Paulus]*), illetve kurzív nélküli természetességgel épülnek be a versszorokba a bibliai idézetek („Nem csak kenyérrel"), a hamvazószerdai liturgikus elemek („emlékezz ember: porból vagy és porrá leszel!"). Paratextualitással is találkozunk: a *Zsoltáros improvizációk LXXV.*-ben a vers szövegének környezetet teremtő mottó Jókai Anna 1972-es novellájából, *A reimsi angyal*ból származik: *„Nem a világot csukták be. / Az én ablakom lett tejüveg."* S tájszavak is ékesítik a költői nyelvet:

> […] elő kell venni a szőlőcucát,
> két szarva közt rátaposni,
> erősen,
> mintha egy bika fejét akarnánk a földre szorítani:
> így fúr vesszőnyi lyukat a régi szerszám
>
> *(Vasárnap)*

A szőlőcuca a szőlő ültetésekor egy általánosan használt régi népi eszköz, amelyet Fejér megye egyes vidékein neveztek így, s a szőlő

ültetéséhez használtak. Az ültetendő szőlővesszőnek ezzel fúrtak lyukat. Ahogy a költeményben is a metafora trópusa és a hasonlat jelzi: az ágasfa közepére, a „két szarva közt” ráléptek, „mintha egy bika fejét akarnánk a földre szorítani”, s az alul elhelyezett, a fához rögzített hegyes vasat belenyomták a földbe, s hogy kitáguljon a lyuk, meg-megmozgatva húzták ki belőle.[278]

A tájszavak kincsként való őrzése mellett L. Simon László költőként törekszik a nyelvben meghonosodott idegen kifejezések fonetikus átírására is. A számítógép-hálózatokban az „útválasztást” végző eszköz angol nevének (router) átírt változata szerepel a *Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a jó Istenhez* című versében is („itt program küzd programmal, / operációs rendszer a vírusokkal, / köröttünk fényes kábelek, / szerverek és modemek, / a tudást megosztó *rúterek,* / kódolók és dekóderek” – az én kiemelésem). Ez a nyelvújító, egyúttal a nyelvet védő tudatos alkotásmód tehát a *Nem lokalizálható* kötet mellett a *Japán hajtás* verseiben is jelen van.

A legjobb szó keresésének gondolata is felmerül a kötetben. A legjobb szó bár nem biztos, hogy a legszebb is, de ez utóbbi összegyűjtésével, meghatározásával korábban is foglalkoztak már. Kosztolányi Dezső például a tíz legszebb magyar szó kérdéséről így nyilatkozott: „Erre komolyan nem lehet felelni. Olyan, mintha azt kérdeznék tőlünk, hogy melyik a zongora legszebb hangja. Minden a hangok viszonyától és pillanatnyi lelkiállapotunktól függ. Ha azonban játéknak fogjuk föl a kérdést, akkor válaszolhatunk rá, játékosan.”[279] Kosztolányi a láng, gyöngy, anya, ősz, szűz, kard, csók, vér, szív, sír szavakat választotta ki. Napjainkban Bauko János nyelvész a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem magyar szakos hallgatóival készítette el a felmérést. Az eredmény, a legszebb magyar szavak sorrendje a következő

[278] A *cuca* kifejezés ismeretes volt a Dunántúl más részein (például Somogyban) is, míg Bács-Kiskunban ’jelzőkarót’ értettek rajta.

[279] Kosztolányi Dezső, *A tíz legszebb szó,* Pesti Hírlap 1939. november 19. (kötetben: Uő., *Nyelv és lélek,* szerk. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1971, harmadik, bővített és javított kiadás: Osiris, Budapest, 2002).

volt: szeretet, szerelem, édesanya, barátság, béke, anya, boldogság, család, élet, haza.[280] A hangalak, a jelentés, az adott társadalmi közeg ugyan befolyásolja a választást, de az előző felmérésekben az alanyok jól érzékelhetően a jelentés alapján választottak. Csupán a hangalak alapján nehéz is lenne egy anyanyelvűnek dönteni, annak idején a nyíregyházi Bessenyei György Tanárképző Főiskolán Orosz Béla tanár úrtól mi is csodálkozva fogadtuk az idegen ajkúak számára legszebb magyar szót, a cipőfűzőt.

L. Simon László viszont nem a hangalak vagy a jelentés alapján meghatározott lexéma esztétikai minősége után kutat, hanem a cselekvéshez kapcsolódó érték morális szempontjait is érvényesíti a legjobb szó keresésével.

Platón esztétikájának középpontjában a szépség állt. Tanítványa, Arisztotelész viszont már különbséget tett szépség és jóság között. Szerinte a szépség, különösen a természeti, erkölcsileg közömbös is lehet, ezért a két fogalmat elkülönítette egymástól. Azzal érvelt, hogy a jó mindig valamilyen cselekvéshez kapcsolódik, a szép viszont mozdulatlan dolgok tulajdonságává is válhat. L. Simon a tetteket is tükröző szót keresi *A legjobb szó* című versében. Viszont nem adja meg ezt a lexémát, hanem a keresés folyamatát rögzíti a hasonlat képszerű beszédével. Nem is juthatott el ez a keresés a megtaláláshoz, hiszen a szavakban való válogatást mindig megzavarta a hiány és a monotonság, a ledönthetetlennek hitt vasbeton-változatlanság, a kommunista diktatúra uralma. A lakóhelyhez, a szűkebb hazához való ragaszkodás meghittségét így töri ketté a múlt nyomasztó volta, a meg nem történt események jelenre kiható valósága:

A legjobb szó keresése olyan,
mint gyalog bejárni Fehérvárt,
megállni mindenütt,

[280] Bauko az 1960-as évek felmérését is közli. Akkor a következő tíz magyar szóra esett a választás: szerelem, béke, szeretet, szabadság, szellő, édesanya, haza, szív, élet, csillag. Lásd Új Szó 2012. január 28., http://ujszo.com/napilap.

ahol történt valami fontos,
ahol történhetett volna valami visszavonhatatlan,
ha éppen értettem volna mindazt,
ami körülöttünk zajlott,
és ami rólunk szólt,
vagy szólhatott volna.

A lírai beszédmód átvált epikaszerű közlésbe, az eseményeket egy narratív struktúrába illesztő költői attitűdbe („De én csak naponta felszálltam a 6 óra 44-es buszra”), hogy ezáltal felszínre hozza a történelmi tapasztalatnak tanúságos értelmet adó, minden idők számára figyelmeztető kulturális képességet.

Hiszen ebben a korban még a diákoknak is vigyázniuk kellett egy középiskolai történelemórán a kiejtett szóra, mert például a tanárnő abban a Lenin Intézetben végzett, ahol az ideológiai – marxista-leninista – oktatás mellett középiskolai orosz nyelv és irodalom szakos tanárokat, valamint egyetemi oktatókat képeztek. Az itt végzett tanárok jelentős része viszont nem tanult meg rendesen oroszul, így az illető hölgy sem, aki ráadásul még „a történelmi ismeretekkel is hadilábon állt”,[281] s „mindent megtett azért, / hogy később ne kapjak jelest a történelem érettségin” *(A legjobb szó)* – vallja a költő. Mégis, a tanárnőnek „stabil volt a tanári katedrája”,[282] mert a férje a pártiskola nagyhalmú igazgatója volt.

A társadalmi látlelet mellett – „ellógva a különóráról, / a hónom alatt *A társadalmi formák marxi elméletéhez* című könyvvel / (amiből állítólag a felvételire kellett volna készülnöm – ’89-ben)” – egy gyermek- és ifjúkori általános karakter is megjelenítődik a lírai én alakjában:

[281] L. Simon László kéziratos feljegyzéséből.
[282] Uo.

Szeptemberben kétszer is lecserélték a történelemkönyvünket,
s kiderült,
az 1945 utáni dolgokról diszkréten hallgatunk az érettségin,
nem kérdezik meg, amit nem mondtak el,
s ennek én örültem,
mert lusta voltam,
mint a legtöbb gyerek.

A traumatikus történelmi tapasztalat artikulálása nehéz feladat: a feltárásához meg kell találni a megfelelő nyelvhasználati formát. A történések konstrukciója egy gyermek szemében még egyszerűbben megélhetőnek tűnik, a benne élő félelemmel az adott történelmi miliő világához könnyebben szocializálódik. A költő (lírai én) a gyermeki-ifjúi világot érzékeltetve ezért egy pszeudonaiv-perspektívából[283] próbálja megjeleníti az eseményeket:

végigmentem a Vöröshadsereg úton,
egészen a szovjet laktanyáig,
hogy az otthonról elcsent pálinkáért bajonettet szerezzek,
de csak kézigránát volt fölöslegben,
tojásgránát, amiből adtak volna szívesen,
ám én féltem,
és különben is csak a szuronyok érdekeltek,
különösen az oroszoké,
mert a nyele 20 ezer voltig szigetelt.

Később viszont a múlt percipiálásában az öröknek hitt paradigma leomlása után és egy eljövendő interpretációnak, a várt kibontakozásának fényénél az emlékek közvetítésének új jelentésmintái jönnek létre.

[283] A fogalmat Szirák Péter használja a *Sorstalanság* elbeszélői pozícióját vizsgálva: Szirák Péter, *Kertész Imre,* Kalligram, Pozsony, 2003, 51.

Jörn Rüsen a *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban* című írásában arra utal, hogy a holokausztot az értelem és a jelentés terén olyan fekete lyuknak nevezték, amiben elolvad a történelmi értelmezés minden fogalma. Mint Rüsen írja, Dan Diner civilizációs törésnek mondja, olyan történelmi eseménynek, amely a puszta megtörténéssel felszámolja azt a kulturális képességünket, hogy belehelyezzük egy olyan történelmi időrendbe, amelyen belül megérthetnénk, és ennek megfelelően elrendezhetnénk az életünket.[284]

A holokauszt mellett ugyanilyen sötét lyuk és civilizációs törés volt a 20. században a kommunizmus is. Európára és így a hazánkra is leselkedő szovjet veszélyt második miniszterelnöksége idején már Teleki Pál megérezte, s a történelmet formáló nagy politikusok látnoki képességével előre jelezte, hogy orosz megszállás alá fogunk kerülni. De azt is tudta, hogy a bolsevizmus is összeomlik, akárcsak a nácizmus, mert embertelen, az emberi természettel ellentétes rendszer. S bár összeomlott, a civilizációs törés azonban megmaradt, ami már nem is törés, hanem szakadék, hiszen a kommunizmus okozta sebeknek, trauma-elbeszéléseknek szinte alig van fóruma, s így a seb sem tud gyógyulni, vigaszt nem tud találni a vigasztalan.[285]

A traumatikus emlékezés a költeményben a régmúlt, a közelmúlt és a jelen igeidejében artikulálódik:

> […] én csak gyalogolok,
> keresem a régi köveket, házakat,
> s kereslek téged, Imre:

[284] Jörn Rüsen, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd),* ford. Karádi Éva, Magyar Lettre International 54. 2004. ősz (http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre54/rusen.htm).

[285] A kiengesztelés, a kárpótlás, a szenvedések poklát megjárt életek felkarolása szinte teljesen elmaradt. A Magyar Gulágot, a hortobágyi tizenkét munkatábor valamelyikét megjárt emberek 80%-a létminimum alatt tengeti az életét. Nemcsak tüzelőre, de élelemre sem jut nekik. A legtöbbjének ugyanis nincs nyugdíja, mert a szocializmus kiszolgálói gondosan odafigyeltek arra, hogy a poklok poklát megjárt, kiszolgáltatott emberek sehol se tudjanak elhelyezkedni. Vagy ha mégis, akkor diplomával is csak segédmunkásként dolgozhassanak.

a Kossuth utcában hol jobbra, hol balra
forgatom a fejem,
hazaindulnék

A versben jelölt név Péntek Imrére, a székesfehérvári irodalmi élet korábban meghatározó alakjára utal, aki a költemény írásának időpontjában már Zalaegerszegen élt. L. Simon Lászlót ő indította el az alkotói pályáján. A Kossuth utca az ő emlékét idézi: itt volt és van ma is a Vörösmarty Társaság székhelye és a Péntek Imre által alapított Árgus című folyóirat szerkesztősége. Az alkotópályán való elinduláshoz is az útonlevés toposza, az otthonkeresés motívuma kapcsolódik. Az örök elvágyódást, mozgást, az állandóságban a változást, a múlt és a jelen folytonosságát, a versbeli húszéves távlatot a költemény záró része, Péntek Imre *Önérzet* című versének[286] allúziója teremti meg: „nincs, aki megválaszolja a lassan húsz éve aktuális kérdést: / hogyan válhatnék én is / *a saját erőmből senkivé?*"

A Péntek-reminiszcencia mellett Kalász Márton-vendégszöveg is található a kötetben: *A rózsafestő beleolvad a tájba* verscímben is már Kalász verseinek visszatérő alakja, a rózsafestő van jelen. Az idős pályatárs a 2000-ben megjelent kötetének is ezt a címet választotta. L. Simon László költeményének 2–5. sorai *A rózsafestő 2* vers 7–8. sorának átirata: „A rózsafestő áll, / (felismered?) / lugasok, rózsa-torzsak közepén / palettával, ecsettel, ezüstirónnal."[287] A vendégszöveg szerves egységet alkot a lírai én szólamával, úgy, hogy szétválaszthatatlanná válik a kettő, olyan egységes egésszé, mint a kettejük közötti évtizedes barátság szoros köteléke.[288] A folytatásban további Kalász

[286] „Engem nem protezsáltak sem itt, sem ott, / nem írtak érdekemben ajánlott levelet, / nem szóltak át telefonon senkinek, / nyájas íróasztalok nem társalogtak miattam, / jeles személyiség sem jött hozzám hivatlan, / a fönti rokonok sem intézték dolgomat, / nem nyílt nekem soha sem mellék-, sem pótrovat; / joggal tölthet el a csökönyös büszkeség: / saját erőmből váltam senkivé". Péntek Imre: *Önérzet*.

[287] Kalász Márton idézett verse így szól: „A rózsafestő áll, itt már fölismered – / lugasok, rózsa-torzsak közepén palettával, ecsettel, ezüstirónnal."

[288] L. Simon László három évig Kalász Márton akkori szövetségi elnökkel együtt dolgozott a Magyar Írószövetségben.

Márton-vendégszöveg, a *Chopin még átlépi a hattyút* című versének elemei, valamint a nyitó vers „kép a képben” motívuma is megjelenik:

> egy komor férfi tűnik fel a kép mögött,
> (kép a képben):
> kottáival a hóna alatt
> Chopin közelít,
> átlépi a hattyút,
> ahogy a sötét kapualjból kifelé jön.

A rózsafestő beleolvad a tájba újabb költeménybeli képével pedig a *Parainesis* című Kalász-vers első sorát idézi L. Simon: *„áldozatnak magadat gyöngén ne ajánld föl!”*

A Péntek- és Kalász-reminiszcencia és intertextualitás mellett olyan szófordulatok, mondatszerkezetek is jelen vannak a kötetben, amelyek a Pilinszky költészetével rokonítható lírai beszédmód sajátosságai: így például a 75. zsoltár református énekváltozatára is utaló vers részlete („Majd némán állunk / fáradtan. / Megalázva / vagy felmagasztalva” – *Cím nélkül*; Pilinszky: „Az a nap, az az óra / mezítelenségünk felmagasztalása lesz” – *Mielőtt*), illetve a címében a régi magyar népmesét idéző *Róka fogta csuka* kitétele – „Ha eltörött, / hát eltörött” –, ami a versmagra redukált, lakonikus Pilinszky-költeményekkel való párhuzam mellett Ady-allúziót is rejt: „Minden Egész eltörött” *(Kocsi-út az éjszakában).*

Az eltöretés, eltörettetés, a teljesség kérdése, a rész–egész viszonya állandóan foglalkoztatja a költőt. Már az első könyvében, a *(visszavonhatatlanul…)* című kötetben is történik erre utalás: „amiből letört / az törötten / és csonkán / egész: / a lehetőségek / tára // csak a teljesség / láttán / támad / hiányérzetem” – olvashatjuk a *Torzó* című műben. Ugyanez tér vissza a hasonló című képversében, a *torz-ó*ban is *(met AMorf ózis),* ahol torz és torzó is az Ó betű egyszerre. A nyelvi játék grafikai-optikai elemként láthatóvá is válik: a művész töredé-

kesen, hiányosan (torzan) és mégis teljesen, azaz a metamorfózis rögzített állapotaként, egy végleges alakzatként jeleníti meg a betűtestet. A hiány így válik teljessé, a töredék tökéletessé.

Nagy Pálnak a 70. születésnapjára ajánlott *Paulus* című versben is – ahogy a kötetben mindvégig: dőlt betűkkel szedve a vendégszöveget – Szent Pál szeretethimnuszának azt a részletét idézi,[289] amely a rész és teljesség viszonyát tárja fel az egyéni és általános eszkatológia szempontjából:

> rész szerint van bennünk az ismeret,
> rész szerint a prófétálás:
> de mikor eljő a teljesség,
> a rész szerint való eltöröltetik

A teljesség pedig a szeretet. A kegyelmi adományok közül egyedül a szeretet az, amit magunkkal viszünk, ami megmarad az örökkévalóságban is. Az „ismeret", a tudás, a jövendölés, a „prófétálás" és a kinyilatkoztatás csak részeket tár fel a transzcendens világból. Ezért a tökéletes teljesség, az Isten színről színre látásának állapotában ezek teljesen megszűnnek, mint töredékek lényegtelenné válnak. Ehhez hasonlóan a földi életünkben kalauzoló hit és remény karizmája is megszűnik, s csak a szeretet marad meg a boldog színelátásban.

A csonkoltság, a töredezettség a *Nem lokalizálható* kötethez hasonlóan a tökéletesség utáni vágy rejtett attribútuma, akárcsak „a mélyülő örvényből", „két pont között / két otthon között" a „kivezető", a „hazafelé" vezető útnak a keresése is *(A legjobb szó; Anyám után)*. A szülők, nagyszülők, dédszülők, vagy a hozzájuk hasonló, rájuk emlékeztető emberek életén keresztül mutatja meg ezt a vágyott teljességet. Azt a szemléletet, amely a magányt is feloldja, amely a halálban is vigaszt tud találni *(Nagyanyám nagyapámmal beszélget),* amelyben a munka (a szőlőművelés akár) szakrális mozzanattá nemesül:

[289] Az idézetet a Károli Gáspár-féle bibliafordítás alapján közli (1Kor 13,9–10).

Vállán a régi szerszámmal
és egy kosár vesszővel
ballagott ki a határba.
Először meg kell kóstolni a földet,
mert mindennek meg kell adni a módját:
metszés előtt némán imádkozni,
elsőként a négy öreg tőkét megújítani
a dűlő négy sarkán
[…]

Szétmorzsolt egy rögöt,
ajkai közé helyezte,
és a nyelvével szájpadlásához nyomta
a savanykás darabot,
mint az ostyát áldozáskor.

(Vasárnap)

A *Nagyanyám nagyapámmal beszélget* ciklus záró alkotása a *Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a jó Istenhez* című költemény, amelyet Székesfehérvár nagyra becsült írójának és festőművészének, Sobor Antalnak ajánlott a költő. Az idősebb pályatárssal baráti viszonya alakult ki, a temetésén (2010) L. Simon László mondta az egyik búcsúztatót.[290] Sobor alakja példaértékű volt, akárcsak a szereplírával felidézett Wathay Ferenc székesfehérvári végvári vitézé és alkapitányé, aki a 16–17. század fordulójának festője és énekszerzője,[291] s irodalmi és nyelvtörténeti szempontból is jelentős művet alkotott:

290 Lásd a búcsúbeszéd szövegét: L. Simon László, *Személyes történelem,* Ráció, Budapest, 2011, 171–174.

291 Wathay Ferenc a vár elestekor több tiszttársával együtt sebesülten török fogságba került. Budán, majd Nándorfehérváron raboskodott. Innen 1603. május 4-én sikerült megszöknie. Bujdosása közben Karánsebes körül, majd egy újabb szökés után Lippánál újra elfogták, és 1603 októberében hatvan rabtársával együtt Isztambulba vitték, ahol a Héttorony foglya lett. Innen aztán a budai Csonkatoronyba szállították. A fogságból fogolycsere útján 1606-ban szabadult.

a huszonnyolc vallásos és szerelmi tárgyú éneket magában foglaló énekeskönyvét és kalandos önéletrajzát, az úgynevezett *Wathay-kódex*et 1605 februárjában rabságában, a Héttorony lakójaként fejezte be, s innen küldte haza a kötetet családjának váltságdíj reményében. A kódexet Wathay a saját kezű színes festményeivel is díszítette.

Sobor Antal a *Hosszú háború* című történelmi regényében idézi meg a vicekapitányt és korát, egészen 1606-ig, a rabságból való szabadulásáig. L. Simon hasonlóképp tesz: a kódex intertextuális közegével és a szereplíra eszközével hívja elő az alakját:

Hol vannak a falak,
a bástyák,
az erős palánkok,
az acélos katonák,
a bátor magyarok?
Egykoron itt éltem,
e királyi városban,
de mint az fű levágattam,
s mint széna megszáradtam,
éltemtől megfosztattam,
s kínra jutottam

Az idősíkok összeérnek: Wathay vicekapitány a lírai én alakjában szembesül az utódok riasztó életével:

itt már nincsen folyó
s nincsen part,
se katona,
se áldozat,
már nem tudni, ki a magyar –
itt program küzd programmal,
operációs rendszer a vírusokkal,

köröttünk fényes kábelek,
szerverek és modemek,
a tudást megosztó rúterek,
kódolók és dekóderek

A harctéri ellenségnél, a belső oldalakon elrejtett képek ősi ágyúinál is nagyobb veszély a futurizmus nyelvi eszközével megjelenített modern technikai médiumok világa. Észrevétlen, alattomos ez a támadás. Pusztító hatása nem mérhető le azonnal. Így a fogságban és reménytelenségben töltött élet, a régmúlt is vigaszt nyújtóbb, mint a bizonytalan kimenetelű jövő, azaz a költő jelene:

Isten, szent Isten, könyörülj rajtam,
S adjad meglátnom, azkit otthon hattam,
Véle szent neved hogy én áldhassam,
Szép kikeletben én is részem lássam.

Némán kérlek,
engedj visszatérnem,
vissza a régmúlt rejtekébe,
ahol nincsenek mások,
csak porosodó képek.

Forgószélnél forgóbb az emberi élet,
édes hazám, imádkozom érted.

A *Japán hajtás* második ciklusa a *Zsoltáros improvizációk,* amelynek darabjaiban a vers sorszámának megfelelő zsoltár egy-egy sorához, gondolatához csatlakozva írta a költő a közzétett verset. A versekben olvasható idézetek pedig Szenci Molnár Albert zsoltárfordításaiból, illetve az ezekre épülő református énekeskönyvből valók. A költőnek hét műve tartozik ide. Bár a kötetben csak hatot helyezett el: I., II.,

XIII., LXV., LXXV., CXX. Kimaradt a III. számozású, a Szakolczay Lajos hetvenedik születésnapjára írott vers. Ez az improvizáció ugyanis a kötet megjelenése után három évvel keletkezett, 2011-ben (megjelent az Agria negyedéves folyóirat 2011. tavaszi számában). A folytatás is jelzi a költő tervét, miszerint ezt a ciklust a zsoltárok számának megfelelően majd egy 150 verset számláló kötetté szeretné kiegészíteni.

A Szakolczaynak ajánlott költemény intertextualitás alapjául az üldözött reggeli imája, Dávid zsoltára szolgál: akkor fohászkodott így a király, amikor menekülnie kellett saját fia, a lázadó Absalom elől, aki sereget gyűjtve próbált az apja életére törni. A költemény szó szerinti idézete ugyancsak a zsoltárra épülő *Ó, mely sokan vannak, akik háborgatnak* kezdetű (Loys Bourgeois, Genf, 1551) református egyházi énekből való:[292]

Ó, mely sokan vannak,
Akik háborgatnak Engemet, én Istenem!
Nagy sok ellenségim
És sok gyűlölőim
Tusakodnak ellenem.

A lírai én panaszos fohásza a zsoltáros hangját fűzi tovább: a gyötrelmes állapotot részletezi:

[292] A református énekeskönyv mind a mai napig a Szenci Molnár Albert által fordított százötven zsoltárral kezdődik. Az énekeskönyv anyagának felülvizsgálatáról a zsinat 1937-ben határozott, a teljes énekanyag áttekintése és felülvizsgálata pedig 1943 és 1948 között történt meg. Az eredeti Szenci-féle fordításokon csak annyit és ott változtattak, ahol a ritmikus dallamok és az énekbeli hangsúlyozás megkövetelt. Másfelől némely zsoltárból egyik-másik verset elhagyták, ezt az énekeskönyvben a vers sorszáma jelzi, szöveg azonban nem tartozik hozzá. Ennek oka az, hogy nagyon részletező, vagy más okból gyülekezeti használatra nem alkalmas, vagy félremagyarázható az adott vers. Lásd *Énekeskönyv. Magyar reformátusok használatára*, a Magyarországi Református Egyház kiadása, Budapest, 1991, 7–8.

Oly sokan kívánják lassú pusztulásom,
az öröklétbe vesző láthatatlanságom –

emlékemet erőtlen szavak közé rejtik,
arcom a kiáltásukban fuldokló foszladozó háló,
kövekbe zárt véres repedés,
amely csak befele szivárog,
befele vérez,
s az alvadt folyadék beleszárad
az eltűnő testbe,
így tesznek érdektelenné az időtlenségben.

Oly sokan kívánják gyors távozásom,
a pillanatba vesző láthatatlanságom –

Miként történhet meg a lírai énnel való teljes azonosulás? A saját vérétől (véreitől, a népétől) való menekülés gyötrelmes lelkiállapota?

L. Simon László 2011-ben már jelentős politikai tisztségeket töltött be: 2010-től országgyűlési képviselő, az Országgyűlés Kulturális és Sajtóbizottságának elnöke. Ekkor különösen megtapasztalta az irigyek és az ellenségek rosszindulatát. Ezért tudja erősíteni a mégis-morállal[293] az ima erejével kritikus barátját a nehézségekben:

legyek a saját poharamban méreg,
vagy asztalra tett kámfor,
betűtésztából kirakott unalmas költemény,
amit felfalok az utolsó nap reggelén,
legyek a jeges útra kiszórt ipari só,

[293] A mégis-morál fogalom megalkotója Király István: Ady költői attitűdjét jellemezte így (Király István, *Ady Endre,* I., Magvető, Budapest, 1970, 198–216); lásd a lírai én szerepvállalását, magatartását jelző *Góg és Magóg fia vagyok én…* kezdetű vers „mégis” kulcsszavát.

vagy az azt széttaposó teherautó,
felszáradt eső,
kihűlt hamu, gyermekálom;
oly sokan kívánják gyors távozásom.

Én mégis mosolyogva kérlek,
Kelj föl, Uram, tarts meg,
Ellenségim vond meg!

Az improvizációk összekapcsolhatók. Akárcsak a részek a teljességre vágyás igézetében új egészé illeszkednek össze. A 75. zsoltárhoz kapcsolódó és Jókai Annának ajánlott költeményben is a zsoltárszöveggel a gonosz erők ellen küzd, és ennek a harcnak a hatékonyságát erősíti meg a költő: „*szarvukat megszegem az istenteleneknek,* / *hogy a jók felkeljenek*".

A Rónay Lászlónak írott improvizációban pedig *(I.)* a jézusi példabeszédek erejével jelzi, hogy aki nem a széles, hanem az igazak keskeny útját választja, s „nem áll meg az éghez szegezett bűnösök szavára, / s nem retten meg a menny perzselő haragjától / és a föld pusztítón morgó kínjától, / fentiek és lentiek csúfolódásától, / *de gyönyörködik az Úr törvényében,* / s őrzi a szót mind nappal, mind éjjel, / *ez ily ember nagy boldog bizonnyal*".

A *Zsoltáros improvizációk* római számmal jelölik az adott zsoltárhoz való kapcsolatukat. Utaltam arra is, hogy a dőlt betűkkel is jelzett intertextualitás forrása azonban minden esetben a református énekeskönyv. Előfordul azonban, hogy a számozásnak más rejtett értelme is van. Erre példa a II. zsoltár szövegét felhasználó improvizáció, amelyet Bohár András filozófus, esztéta, vizuális művész emlékének ajánlott a költő. A számozással sorozatszerkesztő[294] barátjának ironikus-önironikus közösségi játékára utal. Ugyanis Bohár, ha találkozott a barátaival vagy az ismerőseivel, kedvelt szavajárása volt,

[294] Együtt indították útjára az Aktuális Avantgárd című monográfiasorozatot.

hogy *üdvözlöm a találkozó második legjobb költőjét.* S ezt a helyzetnek megfelelően variálta: *üdvözlöm a meccs második legjobb focistáját* vagy *köszöntöm az est második legjobb gitárosát* stb. Ironikus-önironikus, hiszen „maga sem gondolta, hogy ő a legjobb költő, gitáros, focista stb., miközben egyébként jól gitározott és focizott is, és számos könyvet írt” – emlékezik rá L. Simon László, s elismeri, hogy utána valóban „csak második lehet az ember”: ő vetett, mi pedig betakarítjuk a termést:

kazalban állnak a rendbe szedett sorok,
kupacok az asztalomon,
a dolgozószoba padlóján,
a számítógép mappájában:
befejezhető
és örökre félbehagyott feladatok

Míg a 2. zsoltárra épülő improvizációban az anyai nagyapa tűnik fel („nagyapám rozsdás kaszáját / hoztam le a padlásról, / hogy betakarítsam a termést”), addig a XIII.-ban a dédapa alakját idézi meg. Jean Marais színész-rendező-kaszkadőr világa is, aminek a lírai én álmában részese lesz, ebben a korban, a 20. század első felében kezdődik. A vers nyitányában Jean Marais egy vonzó hős alakjában lép a színre: egy toronyból a folyóba ugrik, a parton lóra pattan és kardot ránt. Ő 1913-ban született, azután, amikor a költő dédapja, Huszár Gábor Fejér megyéből bevonult a császári és királyi 69. Hindenburg gyalogezredbe, a szerb hadszíntérre, majd az olasz frontra, s részt vett az I–XII. isonzói csatákban, a Piave menti harcokban: a háború első napjától az utolsóig az első vonalban harcolt. „Ilyen teljesítményt kevesen mutathattak fel hadseregünkben” – olvashatjuk róla a 69. gyalogezred 1937-ben megjelent világháborús emlékalbumában.[295] Majd Sárbogárdon gyönyörű birtoka és családja, három

[295] *A volt csász. és kir. 69. „Hindenburg” vezértábornagy nevét viselő gyalogezred története (1910-18) és Világháborús Emlékalbuma,* szerk. Crettier Ferenc, Cegléd, 1937. Hogy

lánya lett, később azonban földönfutóvá vált, mert mindenét elkobozták a Rákosi-rezsim kiszolgálói. A lírai én az ő alakját próbálja összerakni egy „csendes őszi nap, / munka után, / az esti ima előtt":

Valahol a dédapám integet,
de én csak a földet látom,
meg a ház sarkát
és egy kopott szerszámnyelet.

In memoriam a *Zsoltáros improvizációk* záró verse is, a 120. zsoltárra épülő mű. A költemény Kenessey Gyula egykori sárbogárdi főszolgabírónak és családjának állít emléket. Kenesseyt a nyilasok elleni fellépése, a tevékenységük betiltása miatt és a nemzeti ellenállási mozgalommal való kapcsolatáért Szálasi 1944. október 19-én börtönbe csukatta, majd a dachaui koncentrációs táborba vitette, ahol hamarosan életét vesztette: tífuszjárvány áldozata lett. A család többi tagja is sokat szenvedett. A „dicsőséges felszabadító" Vörös Hadsereg Kenessey feleségét megbecstelenítette, az idősebbik lányukat, a 22 éves Gizellát pedig a katonák tömegesen erőszakolták meg, amibe később belehalt. Az ikerhúgok sorsa is nehéz volt: Margit férjét, Wurdits Lajos orvostanhallgatót 1953-ban a Rajk-per során kivégezték, Kenessey Erzsébet férje, Szabó László pedig kilenc éven keresztül volt orosz hadifogságban, s a hazatérte után politikai okokból sokáig munkát sem kapott.

Kenessey Gyula „keresztény volt és magyar, aki mélyen és meggyőződéssel konzervatív volt, aki éppen a konzervativizmusából és a kereszténységéből, pontosabban a kereszténységéből következően

mit jelentett Isonzónál az első vonalban küzdeni? Erről így vall L. Simon László a dédapjára emlékezve: „mindennap, télen a mínusz 15 fokban, nyáron a rekkenő hőségben csak állsz a lövészárokban, lőnek rád, s te visszalősz. Esetleg alkalmanként megrohamoznak felszuronyozott puskákkal, és a közelharcban, hogy életben maradj, az ellenfélbe kell döfnöd a saját bajonettedet." „[…] milyen szerencsés vagyok, hogy minden küzdelmem és fájdalmas veszteségem ellenére milyen könnyű élettel ajándékozott meg a teremtő." *Kenessey Gyula emlékezete,* szerk. L. Simon László, U Group Kft., Sárbogárd, 2015, 3.

az emberi életet és méltóságot tartotta a legfőbb értéknek” – mondta L. Simon László a főszolgabíró halálának 70. évfordulóján, 2015. február 5-én Sárbogárdon, a Kenessey-emlékmű avatásának ünnepségén. Az emlékművet Pető Hunor Munkácsy-díjas képzőművész készítette. Az évforduló alkalmából Kenessey Gizella emlékére is alkotott egy kisplasztikát a művész: márványtalapzaton egy bronz női kar, a meggyötörtetés, megkínzatás karja a szenvedés leplét tartja, s ezen fut imaként L. Simon László zsoltárverse.

A lírai én bevezető, prológszerű nyitánya után a történtek drámai cselekménysora következik:

Az anyjára hamar ráuntak
a hős felszabadítók,
ikerhúgait odatérdeltették,
mintha oltár lenne
a lucskos halom,
hogy figyeljenek,
és tanulják meg,
mit ér a katona,
ha szovjet.

Apjára gondolt,
aki Dachauban haldokolt,
kommunista főszolgabíró
a büdös zsidók közt,
mondta egy nyilasgyerek.

Felnézett még az égre,
megszámolta a szégyenkező bárányfelhőket,
százhúszig bírta,
vagy éppen annyian voltak,
s csendben elvérzett.

35. Pető Hunor kisplasztikája L. Simon László versével (bronz, 2014)

A kitakarás erőszakos tette ellenére is a szenvedésben a tisztaságot, az ártatlanságot sugárzó női alakot vizionálja a felvágatlan oldal képe: a rejtett lapon Georges Lacombe francia szimbolista festő és szobrászművész alkotása, a nőiesség, hűség és termékenység egyiptomi istennője, Ízisz faszobra látható. Az áldozat és a lírai én szólama immár a vizualitás képi erejével az imában egybefonódik a zsoltáros hangjával. S a könyörgés, az *Én az Úr Istenhez kiálték* kezdetű református egyházi ének (Bourgeois) mindannyiunk nevében értünk szól már, önmagunkért, az egész nemzetért:

Én az Úr Istenhez kiálték,
mikoron nagy ínségben valék,
és be nem dugá az ő fülét.
Hallgasd meg, Uram, kérésemet!
A népek hazug szájától,
hamis nyelvek gyalázatjától,
Életemet e veszélytől
tartsd meg kegyelmességedből!

Hanti Krisztina szerint ha elfogadjuk, hogy a versek megírásakor a költőt a részek kiegyenlítődése, a teljesség, az egész megalkotása ösztönözte, akkor „a szövegegész tekintetében a zsoltárokat az Isten segítségül hívásaként, az önkényes, létbe vetett világrend elleni elmélyült fohászként kell értelmeznünk".[296]

A kötet záró ciklusa, a *Fides quaerens intellectum* ('a megértést kereső hit')[297] tíz négysoros költeményből áll, amit nemcsak egy lazán összefüggő egységként kezelhetünk, de egy szerves egész részeiként, létdarabjaiként is értelmezhetünk. „Ezek a legerőteljesebb vázlatai világunknak" – írja a ciklusról Bolla Ágnes.[298] Az irónia, a groteszk

296 Hanti Krisztina, *Elveszett világok? L. Simon László: Japán hajtás,* Hitel 2009. június, 124.

297 A kifejezés eredetileg Canterburyi Szent Anzelm 11. századi teológus *Proslogion* című művének alcíme és magyarázata: a hit nemcsak elfogadja a kinyilatkoztatott isteni igazságot, de annak megértését is keresi. Kant a transzcendentális filozófiájában Szent Anzelm módszerére támaszkodva szintén a tapasztalásból kiindulva a tapasztalás megértése felé halad. Aquinói Szent Tamás is Isten létének bizonyításánál a természetes logika követelményét tartja szem előtt, s a hit elemzéséből származó megokolásban a megerősítést látja. Az I. vatikáni zsinat a teológiai iskolák vitái fölött alkalmazta a *fides quaerens intellectum*-elvet: rámutatott a racionalizmus veszélyére és a misztérium kifürkészhetetlenségére. Viszont a hittől megvilágosított értelem, ha kitartóan és alázattal kutat, eljuthat a titok valamilyen megértéséig. A Nemzetközi Teológiai Bizottság kiemeli, hogy „A katolikus teológia egyik kritériuma, éppen azért, mert a hit tudománya: a »megértést kereső hit [fides quaerens intellectum]«, saját értelmes dimenziója. A teológia arra törekszik, hogy megértse, miben az Egyház hisz, miért hisz, és mit lehet megismerni sub specie Dei. Mivel a teológia scientia Dei, arra törekszik, hogy értelmes és rendszerezett módon megértse Isten üdvözítő igazságát." (Nemzetközi Teológiai Bizottság, *A teológia ma: távlatok, alapelvek és kritériumok,* 2011, I. fejezet/19.)

298 Bolla Ágnes, *Kép. Vers. Képvers…,* Kikötő Online 2009. február 21., http://www.kikoto-online.hu/konyvjelzo/kritikus-szem/konyvkritika/kep-vers-kepvers-.

távolságtartó alakzatával nyújtanak mozaikkockákat az implantátumokkal, szoftverekkel, drótpolipokkal, műszerekkel, fémdarabokkal „fertőzött” világunkról. S ez felveti a fantasztikus könyvek és filmek cyberlétről szóló vízióinak összeegyeztethetőségét a teremtett világ valóságával (lásd például a költőre nagy hatást gyakorló Gibson-művet, a *Neurománc*ot, vagy a *Mátrix*-filmtrilógiát, s mindezek lenyomataként a 4. vers „biorobot” kifejezését), azaz azt a kérdést, hogy meddig ember az ember.[299] S egyértelmű a feladat: meg kell tanítanunk az utánunk jövő nemzedéket az internet felelősségteljes és visszafogottabb használatára, hiszen a digitális univerzum virtuális világa nem azonos például egy vers vagy egy regény világával. A valósághoz pedig még inkább nincs köze. Egy visszafelé ható interpretációval így a Wathay-vers is *(Wathay vicekapitány a fehérváriakhoz és a Jóistenhez)* kétféle módon értelmezhető: egyrészt az elsivárosodó, uniformizálódó világ, a tömegkultúra, a fogyasztói társadalom lenyomataként, másrészt az emberi élet, az emberi lét határairól, a test fizikai valójáról történő morfondírozásként:

[…] unott mosolyú
robotok szerelnek össze
újabb embereket,

[299] „Nagyon régóta érdekel a kortárs tömegkultúra egyik izgalmas irányzata a cyberpunk, ami az irodalomban, a filmművészetben és a képzőművészetben is izgalmas alkotások sorát eredményezte. Különösen érdekes a teremtett világ és a cyberpunk által vizionált jövő emberképének viszonya, illetve az élet értelmességének kérdésével kapcsolatos olyan irányú vizsgálatok, amelyek nem pusztán az egyes ember személyes életének az értelmességét kutatják, hanem éppen az emberi életnek és az ember által teremtett civilizációnak az érvényességét próbálják megfogalmazni, s mindezt az egyénre visszavetítve egy testen kívüli (testiségen túli) emberi élet lehetőségének fantasztikus-futurisztikus elgondolásával is összekapcsolják. Sok-sok sci-fi alkotás mellett William Gibson *Neurománc*a, Ridley Scott *Szárnyas fejvadász* (1982), Steven Lisberger *Tron, avagy a számítógép lázadása* (1982), David Cronenberg *Videodrome* (1983), illetve *eXistenZ – Az életjáték* (1999) című filmje, Larry és Andy Wachowski *Mátrix*-trilógiája, Osii Mamoru 1995-ös animéje, *Ghost in the Shell,* de különösen a 2004-es folytatás, a *Ghost in the Shell: Innocence* nagy hatással voltak rám. A tíz négysorosom is az emberi élet kitágításának előttünk levő tudományos realitására reflektál, de végül mégis csak hitet teszek a termett világ, a számomra meghatározó keresztény világkép mellet.” (L. Simon László szavai a vele folytatott, adatgyűjtő beszélgetéseimből.)

akik majd sorban állnak a boltban
vízálló fóliába csomagolt,
mikróban melegíthető emlékekért

Ez a problémakör jelenik meg tehát még markánsabban a tíz négysorosban: a lírai én azt feszegeti, hogy meddig vagyunk urai, gazdái a saját testünknek és magának az életnek, a teremtett világnak, a természetnek. Az ember a test urává akar válni a modern (orvos)tudomány által („megpatkolt idegek"), s félő, hogy a későbbi korokban akár a robotika révén elmosódnak majd az emberi élet és az ember által teremtett mesterséges életformák közötti határok: „emberi hibrid: hús, vér / és fémes anyagok keveréke. Prototípus" *(2.)*. Erre utalnak a 9. négysoros képei is: „Műszerek között fekve / pulzáló drótpolip öleli át a testet, / csereszabatos szervek egy vödörben, / piknik a zöldellő műtőben." S az ember bár ura akar lenni a természetnek, ez is kudarchoz vezet: „Nincs már tavasz, se ősz, se tél, se nyár" *(5)*, illetve az egész 6. szakaszt ide kapcsolhatjuk, azt a költői képet, amelyben a világ, a Föld egyre kisebb lesz, ahogy egyre jobban az uraivá válunk („Feltekertem a folyót és az utat"), s nem vesszük észre, hogy egy rákos daganattá tesszük a bolygónkat. A másik nagy dilemma pedig, hogy a testtől miképpen válik el a szellem, a lélek (lásd: hardver–szoftver – *4.*).

A felvágatlan oldalon az ellentmondás képi megjelenítői lesznek – ha benézünk az oldalak mögé –: a szakrális térbe helyezett riasztó fémkályha fotója és a „Kövek esnek!" feliratú tábla. Olyan mindez, mint a Jeruzsálem és Jerikó közötti kopár puszta. „Nemcsak kenyérrel él az ember" – utasítja el Jézus a sátánt. Viszont most mintha hiábavalóvá válna ez az ima is, hiszen a kísértő sem ismerhető már fel:

Ki kísért a pékség cukros illatával?
Ki hív, ki csalogat a folyó partjára?

(7.)

A végső tanulság viszont mégiscsak az, ami már az első szakaszban jelzett hazafelé (a Teremtőhöz) tartó út során is felsejlik előttünk: bármit is akar, tesz, fejleszt, talál fel az ember, mégsem lesz „új lény” s „új világ”. Marad az isteni akarat, marad az Isten által teremtett világ, marad a földi élet végessége. S van remény a megtisztulásra: a hamu a földi dolgok mulandóságának a jelképe, s így alkalmas arra, hogy bűnbánatra intsen. A hamuval való meghintés már az ószövetségben is a bűnbánat jele volt. A katolikus egyház szerint is ez a szentelmény lelki erőt nyújt, igaz bánatra indít, hogy „általa egy új és jobb életre feltámadjunk”.[300] Egy igaz, tiszta, tökéletes életre. S a kötet végén a homlokra a hamu jele kerül: emlékezzünk!

[300] *Éneklő egyház, Római katolikus népénektár – liturgikus énekekkel és imádságokkal,* szerk. a népénektár-bizottság, Szent István Társulat, Budapest, 1986, 631.

8. „Tavaszesőt és vaszöldet énekelünk”: *Háromlábú lovat etető lány*

Az emberiség kultúrtörténetében az állatvilág egyedei közül kiemelkedik a ló: az ókortól napjainkig az erő, a hatalom megtestesítője. Az emberiség szimbolikus gondolkodásának egyik legmeghatározóbb archetípusa, amely egyrészt az égi világgal való kapcsolatkialakítás megjelenítője, a Nap, a fény, az isteni áldás, a győztes hadjáratok jelképe, a Bibliában az égi tudás és a hit tisztaságának szimbóluma, az üdvösség evangéliumának diadalútja (fehér ló), másrészt a földalatti világ, a pokol, a halál, az éjszaka, a vesztes csaták, a bukás, a túlvilági negatív erők és baljós energiák jelölője (fekete ló), a polgárháború (vörös ló) vagy a pestis (sárga ló) jelképe.

Az ellentétekből megvalósuló harmónia, a fehér és fekete ló jellegzetes vonásai mellett kialakult a táltos ló képzete is, ami már a beavatottságot jelezte, a repülés, az átváltozás, az újjászületés képességének, az örök életet biztosító transzcendens erőnek a megtestesítését.

Az antik mitológiában a ló az istenek társa (az istenségek szekerét is lovak húzták), s a Hippukrené-forrást is egy paripa, Pegazus (Pégaszosz) fakasztotta egyetlen rúgással. Pegazus szárnyas ló volt, Poszeidón és Medusza gyermeke. Amikor Perszeusz lefejezte Meduszát, akkor ugrott ki a nyakából. Bellerophón szelídítette meg az Athéné istennőtől kapott arany gyeplővel, és a hátán ülve pusztította el Khimairát és győzte le az amazonokat. Az európai kultúrában az ihlet, a költészet megtestesítőjévé vált. Dante a Pegazuson lovagló Múzsát a költészet szárnyalásának jelképeként tünteti fel: „Ó szárnyas lovon szálló lány! ki szárnyat / adsz a lángésznek s halhatatlan éltet” *(Isteni színjáték – Paradicsom,* XVIII. 82–83., Babits Mihály fordítása). A költészet jelképe Csokonainál *(Lócsere),* Petőfinél *(Az én Pegazusom)* és Adynál *(Új s új lovat),* Sík Sándornál apokaliptikus

erejű *(A magvető),* s ars poétikus Pegazus-funkciók találhatók Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című művében is.[301]

A Kassák-költészettel rokonságot mutató Nemes Nagy Ágnes-líra[302] motívumai között is ott találjuk a lovat. Költészetében az állatvilág egyedei a férgek törzsétől a puhatestűeken át a gerincesekig a legváltozatosabb módon jelennek meg: férgek, meztelen csigák, béka, kígyó, sikló, veréb, vadkacsa, galamb, vadmadár, madár, macska, kutya, majom, tigris, szarvas, barnamedve, lovak (paripák), s még a szimbolikus sárkány is felvonul a költeményekben.

Ahogyan a Nemes Nagy-recepció számos alkalommal rámutatott arra, hogy e lírai beszédmód gyakran összefügg azzal az ontológiai tapasztalattal, amely az ember léthelyzetét az anyagi és szellemi, a véges és végtelen, a földi és égi, a nap és az éj összebékíthetetlen kettősségében, a két tényező által meghatározott tartományban, a „Között”-ben ragadja meg, mindez ugyanúgy a ló motívumában is tetten érhető. Vagy a két pont közötti mozgásban, a hazatalálásban segítőtárs a ló („Patkolj nekem lovat, kovács, / hadd vigyen egyszer már haza. / Jó ez a szódás paripa” – *Út*), vagy a vágyak testet öltő megfogalmazásában („S szeretném Ábris, karcsú, szép nyakad / egy alkonyatkor átölelni lágyan / és futni veled megállástalan / előttünk nyúló árnyékunk nyomában. // Szeretlek Ábris! Súgom, hajtalak” – *Lovamhoz;* „Átölelem a ló nyakát” – *Út*), a profán és a szakrális összekapcsolásában („a kandallón tányérnyi, barna óra / szúette lábon dől hozzá a falhoz. // Famutatója rándul, mint az ín / öreg lovak

[301] Részletes elemzést erről Szigeti Lajos Sándor ad: Szigeti Lajos Sándor, *„Hagyománytörés” és hagyománytörténés. Avantgárd poétika és mitológia,* Híd 1999/11., 776–780.

[302] Az objektív tárgyias lírába beszüremkedő avantgárd jegyek Nemes Nagy Ágnes költészetében az 1960-as évek végétől válnak egyre erőteljesebbé. Vas István levele is ezt jelzi. Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak szemére veti ízlésük megváltozását: „Az én vezércsillagom ma is Babits. A tietek már nem: felcseréltétek Kassákra. […] úgy látom: ahogy Babits volt a legméltóbb jelképe egyetértésünknek, úgy Kassák az eltávolodásunknak.” Nemes Nagy Ágnes válasza erre az, hogy nem tekinti elvi dezertálásnak ízlése változását, s mai ízlésébe „az időközben költői világnyelvvé lett és így erősen megváltozott avantgarde is belefér”. *(Lengyel Balázs, Nemes Nagy Ágnes és Vas István levélváltása,* kiad. Monostory Klára, Holmi 1994/3., 374–375, 380.)

meggöbösödött térdén, / és halkan percen, mintha széna hullna, / vén, lomha testük a jászolhoz érvén. // Mert istálló volt hajdanán e hely" – *Reggeli egy dán kocsmában*), de jelen van a ló motívuma a képek szemlélésében, a „vágta" és a „fékezés" emlékeiben, közöttiségében *(A képekről),* valamint a *Miatyánk* szövegköztiségében *(„Szabadíts meg a gonosztól"),* az éj, a bűn leírásában is („Fut a nagy ló fut az égnek" – *Dalok, Éj*), hogy ebben a végső megtisztulásban csak az égi, a szellemi maradhasson: „Mert végül semmi sem marad, / csak az angyalok s a lovak" *(A lovak és az angyalok).*

Zalán Tibor is tudatosan építkezik a kassáki pegazusmotívumból: ő a moszkvai utazását, „csavargásait" formálja lírává az *Ének a napon felejtett Hintalóért* című hosszúversében, amelyben a hintaló a gyermekkor megidézése mellett a költészet jelképe is: „Őszirózsa vagy sárga hintaló akarsz lenni" – kérdez rá önmagára. Az idő „szövetével" játszva vizuális elemeket is beépít a művébe: *„az IDŐ szövetét / már szorgalmasan összeöltögette a 67-es BRL-es varrógép".*

elkövetkezett a LÓ LÉPÉSE ezért mintha lineárisan
haladnánk az Időben
pedig d
e
h
o
g
y

Az idődimenzió ló–lovas képéhez, a kassáki képzetkörhöz hasonlóan hozzákapcsolja a Krisztus-jelképet is: „a FUTÓ következett LÉPÉSRE / a múlt mágneses lova / magához rántott minden szöget a keresztfából". Ebben a kontextusban jelenik meg a háromlábú ló motívuma: „persze tudtam amit megértettem sohasem fogom tudni / a vágyakozástól kigyulladt Veronika kendője / a háromlábú ló átbicegett

a Kongresszusi Palota termein / MZ kiskatona temetésén elmaradtak a díszlövések”. S ahogy Kassák Párizsból, az európai csavargásainak végállomásáról hazatér Pestre, ugyanúgy a napon felejtett Hintaló hőse is visszatér Oroszországból Magyarországra: „valahol felnyerített a csontjaira fogyott Hintaló / – elsírtam magam / – elkáromkodtam magam / tétova léptekkel elindultam hazafelé”.

Az ember életével, küzdelmeivel, megpróbáltatásaival szorosan összefonódott állatsors több alkotó költeményében is megjelenik: Gyulai Pál: *A bujdosó;* Jakab Ödön: *Rokkant lovak;* Nagy László: *Katonalovak;* Simon István: *Mirza;* Lovászy Károly: *A négy fekete ló.* A katonadalok pedig a lovak rendkívüli képességeiről is szólnak: „Sej az én lovam megérdemli a zabot / Megkerülte kétszer Magyarországot / Harmadszor is meg akarta sej de kerülni / Sej de az apám nem akarta engedni” *(Sej az én lovam);* „De ha egyszer én ülök a sejhaj nyeregbe / Felugratok a csillagos egekbe!” *(Huszárosra vágatom a hajamat).*

A lovaknak a mondák és népmesék is varázslatos, misztikus erőt tulajdonítanak: fehér lovak segítik a hősöket a gonosz erők leküzdésében. Magyar őseink pedig hitték, hogy a ló a túlvilágon is segíti gazdáját, ezért a halott lovas mellé a lovát is eltemették, koponyáját és lábszárcsontjait, a ló természetes fekvését utánozva, a halott testével párhuzamosan a sírba helyezték, a bőrét és a többi csontot hosszú póznára akasztották, az áldozati állat húsát pedig a halotti torra megfőzték.

Fehér Károly, a Magyar Lovas Szövetség kommunikációs igazgatója szerint a ló a civilizációnk része, élő legenda: életminőséget ad, rendre, fegyelemre oktat bennünket, helyettünk és értünk cselekszik és gyógyír bajainkra. A ló kultúrtörténetének legjelentősebb állomásait elemezve korunk csodalovait is számba veszi.[303] A kártya-

[303] Fehér Károly előadása, a ló kultúrtörténeti megjelenésének elemzése a *Csodás lovak, lovas csodák* című vándorkiállítás gödöllői tárlatának megnyitóján hangzott el 2015. február 27-én. Lásd http://www.godollo.hu/hirek/hirek/?newswf2_id=51046&newswf2_action=.

adóságba került gazdája életét megmentő Kisbér az Epsomi Derbyt is megnyerte. Kincsem az élete során négy teljes szezonon keresztül, 54 versenyen Európa legjobbjai felett győzött. Imperiált négyévesen már európai hírességként ünnepelték, Sellő az 1936-os berlini olimpián szerzett érmet. De megemlíthetjük még Aktiont vagy Mythost is, a sikert sikerre halmozó versenylovakat és Tutanhamont, aki 2010-ben megnyerte *az év galopplova* címet.

A négylábú legendák mellett jelen vannak a háromlábúak is. B. Kovács István gömörológus a Rimaszécsen élő Busa Viktortól *Szőlő-Szült Kálmány* címen jegyzett le egy hősmesét, Móser Zoltán szerint „a cigánymagyarság őrizte hagyomány utolsó emlékét". A mese tele van háromlábú állatokkal, „amelyet ki tudja, hogy a múlt s a lélek milyen mély kútjából varázsolt elő a mesemondó".[304]

A hagyományban a háromlábú ló nemcsak az ördög hátaslova, de a kínai mitológiában a három láb a kelő, a delelő és a lenyugvó Napot szimbolizálja. A *Király Kis Miklós* című népmesében a sárkánynak is háromlábú lova van, és sebesebben tudott száguldani, mint a négylábúak. A mesehős, Király Kis Miklós, amikor levágja a sárkány huszonnegyedik fejét, háromlábú lóval megy tovább. De számos népmesében olvashatunk a háromlábú hátaslóról mint táltos lóról.

A kortárs költészetben ez az ősi motívum, a szimbolikus háromlábú ló L. Simon László életművében jelenik meg Palkó Tibor huszonegy rajzának kíséretében. A versszöveg és a képzőművész grafikája olyan szerves egységet alkot a *Háromlábú lovat etető lány* (2009) című kötetben, hogy nincs értelme az időrendi behatárolásnak, hiszen teljesen mindegy, melyik született előbb, a kép vagy a grafika. A hátsó borító szövege is ezt erősíti, jelzi, a *Mit rejt a kötet?* taglalásában: „Egy képzőművész ceruzanyomainak lehetséges olvasatát,

[304] Urbán Péter a vágy motívumában mutatta ki mindezt. Lásd Urbán Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében,* PhD-értekezés, PPKE, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Piliscsaba, 2012, 107 (http://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/Urb%C3%A1n%20P%C3%A9ter_%20disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf).

egy történetté összeálló mozaikot. Vagy éppen egy darabjaira szétesőő történetet. Az elbeszélés helyét kitöltő képeket.” A képek és a versek ugyanis párbeszédet folytatnak, szinte feleselnek egymással. Viszont az írások nem a képek aláfestői, kiegészítői, és a rajzok sem a versszöveg illusztrációi. A mű felépítésében a szöveg egyszerre tűnik történetnek, történetté összeálló kép- és szövegfolyamnak, s egyszerre esik szét: ilyenkor a narrativitás helyét és szerepét az erős érzelmi motívumok, impressziók veszik át.[305] Bednanics Gábor szerint „az egységben már nem hiszünk (bár titokban még mindig álmodunk felőle), a divergencia romboló erejét pedig fennen hirdetjük (noha élvezzük, hogy ez a szubverzió mégsem sodor visszafordíthatatlan veszélyhelyzetbe minket). Innen pedig már csak egy lépés, hogy az egész szövegalakító tevékenységet paratextuálisnak tekintsük: nincs tulajdonképpeni szöveg, csak az azt létrehozó szövegszerű elemek összjátékával lehet számolnunk.”[306]

[305] A költő, amikor elkezdte írni a művet, úgy tervezte, hogy majd egy történet lesz belőle, ahol a kezét a sorba rendezett képek fogják vezetni. De váratlanul meghalt az édesapja, s ez felülírta a terveit (lásd erről e kötetben: 243–246). Vö. Bednanics Gábor írásával is, aki szerint L. Simon prózaversei „nem tekinthetők verbális illusztrációknak Palkó Tibor grafikáihoz. A nyelvi műalkotás ugyanis minden »alázata« ellenére ura akar lenni a gutenbergi tradíció nyomán kialakult keretnek. L. Simon verseinek ismeretében (főként az előző, szintén a könyv többdimenziós karakterének kihasználását szem előtt tartó Japán hajtás című kötetében megjelentekre gondolok) nem meglepő, hogy jelen alkotásban is a test helyzetét előtérbe állító és a vele kapcsolatos anyagszerű kontextusnak tragikus hangoltságú emlékezetkoncepciója dominál. Amikor a prózavers afféle kommentárként kíván kitűnni (pl. 18. vagy 37. oldal – a számok mindig a verbális alkotásnál lelehetők fel), akkor árul el a legkevesebbet a képről. De ha mintegy önálló életre kel, azaz a jelölési viszony immár nem közvetlenként mutatkozik meg, fennáll a veszély, hogy a kép válik a szöveg kísérőelemévé. Mindkét esetben azonban a másik szemiotikai mezőhöz tartozó mű az, ami ellensúlyozza a képi vagy nyelvi közeg egyoldalúságát. A költészet felől érkezők számára – ilyen volna mindenképp e sorok írója – L. Simon művei könnyebben befogadhatók s jobban is ismertek. A kötetben olvasható szövegek egyrészt kompromisszumokat tesznek a képeknek (mert hagyják, hogy azok tematizálják a verbális műveket), de megjelenítési módjukban az irodalom felségterületéhez csatlakoznak. Palkó munkáinak abban van nagy érdeme, hogy az ily módon olvasókat is el tudja vezetni a látványiság megtapasztalásához, ezzel pedig ahhoz, hogy valódi hermeneutikai momentumként ne egyik vagy másik művészeti forma erőterében alakuljon ki a jelentés, hanem a kettő közreműködésével egy teljesen új, egyik pólus által sem kisajátítható megértés következzék be.” Bednanics Gábor, *Az illusztrált kép,* Eső 2010/1. (http://esolap.hu/archive/entryView/1122).

[306] Bednanics, *I. m.*

36. Palkó Tibor rajza

A kötet Kassák-mottóval indul, a *Tisztaság könyv*ének egyik lánysiratót betétjével, a 42-es számozott verssel. „A *Tisztaság könyve* – Kabdebó Lóránt szerint – Kassák öntisztázó versbeszéde, amelyikben – újraközölve benne *A ló meghal a madarak kirepülnek* című látomását, a század centrális remekművét – a »Mi dolgunk a világon?« problémakörét gondolja végig, az akkori új kor kihívásainak és buktatóinak közepette: képes-e megállni egy ember az emberiséget sújtó kétségbeesésben."[307]

Kabdebó úgy látja, hogy L. Simon a Kassák-paratextualitással (s tegyük hozzá: az egész versszövegen végighúzódó reminiszcenciával és a 42. oldalon megjelenő vendégszöveg-technikával), valamint az alkotásba bevont hagyománnyal, társakkal jelzi, hogy „az egyes ember saját eszmélkedésében is kötődésre kényszerül", arra, hogy a múltból és jelenből társakat válasszon, mert önmagában akár

[307] Kabdebó Lóránt, *„A test kivirágzik". Palkó Tibor – L. Simon László: Háromlábú lovat etető lány,* Palócföld 2011/5–6., 129 (http://bbmk.hu/files/download/palocfold_archivum/2011_ben_megjelent_szamok_digitalizalt_valtozat/palocfold_2011_5_6.pdf).

kiszolgáltatottá is válhat. Így „magát a létezést és az alkotást is társas függvénynek tekinti”, s „ebben a társas megszólalási módban formálja meg a maga személyes kérdezésmódját”, úgy, hogy egyensúlyi állapotot teremt a kérdező önmaga köré. Mindez nem a gyengeség jele, „hanem egy erős alkotói karakter megnyilvánulásának létformája”.[308]

Az allúzió és reminiszcencia mellett a költő tehát ebben a kötetben is játszik a vendégszöveg lehetőségével, de úgy, hogy itt sem pusztán irodalmi művet hozott létre, hanem könyvművet alkotott, s minden apró részletnek szerepe van. Például a 42. oldalon Kassák számozott verseiből, a 42. versből idéz: „mi tavaszesőt és vaszöldet énekelünk az embernek”. S a versszöveg tagolása is Kassák-párhuzamot mutat: gyakran tördeli a verssorokat a szóhatáron belül.

Az epikus, történetmondói aspektusba helyezkedő lírai én retrospektív nézőpontból, egy februári vasárnap reggelétől indítja a történetét: „Vasárnap reggel kimentem a szőlőbe. Fél hét lehetett. A februári hajnalhoz képest / igen meleg, de azért jócskán nedves volt az idő. Az edzőcipőm mélyen belesüp- / pedt a sárba.” A szőlő és szőlőskert motívuma allúziót teremt a *Japán hajtás* kötettel: ahogy a *Vasárnap* című költemény a jézusi példabeszéd fényében a szőlőműves nagyapa alakját az Atyával hozza párhuzamba, a szőlőtő maga Krisztus lesz, a szőlővesszők pedig az övéi, illetve a nagyapa a konszekrációt végző pap jelképe is egyben, ugyanígy az új kötet nyitó versszövegében a szőlősgazda és a tőle tanulni vágyó lírai én az Atya és Fiú, valamint a mester és tanítvány párhuzamot teremti meg.

A nyitó versben a gazda tehát az, aki „gondosan levágta a letermett vesszőket”. S a metszés aktusában mitikussá is nő az alakja: egybeforr kezével az „aranysárga bot”, „ujjai […] a szőlővessző nóduszaivá” válnak, s „az ujja végén a cukros könnyezés forrássá” változik, azaz a lírai én a szőlősgazda alakjában nem a homo sapienst ismeri fel, hanem a megváltásban önmagát újraértelmező homo

[308] *Uo.*

christianust. A homo sapiens a földbe gyökeredzett ember. Természetesen a föld ismerős, drága, megbecsült. A homo sapiens ezen a földön küzd, harcol, dolgozik, megbocsát, vagy éppen bosszút foral. Majd ez áll a sírkövén: ettől-eddig élt. A homo christianus viszont túlmutat ezen, mint az aranysárga bottal irányt mutató gazda: tudja, az örök élet kezdetéig a formálódás, az alakíthatóság megköveteli az irányt. S ez a keresztút önként vállalását is jelenti. A levágott venyige forrásútját.

A gazda alakja más értelmezési síkot is teremt. Kabdebó Lóránt például a családregénynek aposztrofált versciklust a létezésbe felelősséggel magát beleélő ember apoteózisának tartja, amelyben a gazda családban élő, a teremtésben helyét elfoglaló személyiség, s az egyes ember a család nélkül, az ember csonkaságát kitöltő keret hiányában „csak síró-panaszkodó-kétségbeeső egyed" lehet.[309]

A levágott venyige forrássá nőtt és tóvá összegyűlt könnyezése a szakrális szent helynek, a templomnak környezetében előhívja a nagyszülők alakját is: „nagyapámat lát-/tam meg, egy régi csónakban halad a templom felé, amelynek tetején meztelen / nagyanyám feküdt, s szájában egy vékony fonalat tartott, nagyapám abba kapasz- / kodva húzta egyre közelebb a csónakot". Akár Minósz krétai király lánya, Ariadné, aki a bűvös gombolyagával, a fonalával, a lélek hangjával a másokon segíteni vágyó Thészeusz vezetőjévé válik a sötétben, belső vezérfonálként az életet szimbolizáló labirintusban irányt mutat neki, segíti a helyes döntésben.

A folytatásban a mester és tanítvány motívuma továbbíródik: a gazdától tanulva a lírai én is tanítóvá válik, követői köréje sereglenek, s áldozatot mutatnak be engesztelésül Istennek. A kultikus tevékenységük leírásában újabb mitológiai elemek jelennek meg: a csodaszarvas és annak feláldozása, valamint a félelem szívének metaforájaként a szent madár, a saját hamvaiból újjászülető főnix, ami az örök élet, a feltámadás jelképe, így magának Krisztusnak is

[309] *Uo.*, 130.

37. Palkó Tibor rajza

a szimbóluma. Az ószövetségi apokrifekben az imádkozó főnixet a kerubokkal azonosították, a teológiában pedig a Remény allegóriájaként értelmezték.

Az Úr üzenete: „jelet kül- / dött, egy hosszú kereszt alakú kar nyúlt fe- / lém, s arra kért, ne áldozzuk fel az ő nevében / a múltat, ne tegyek

mást, csak szelídítsem / meg a félelem szívét, ezt a szent madarat, / ezt az elvarázsolt gyönyörű főnixet" *(10).* Azaz az Isten kérése, hogy a homo sapiens legyen homo christianusszá. A homo sapiens ugyanis féli az Istent, de nem él vele közösségben, mert a félelem gátja az igazi szeretetnek. „A félelem gyöngéd / lüktetései pillangóként hasították az eget" *(8)* – írja a lírai én.

Kabdebó szerint a kötetben megjelenő félelem nem a külső erőktől való hőkölést, megriadást jelenti, hanem a „belsőnkben létező, virágzó erő. Megkötő, lekötő, magunkba visszafordító: »Mert attól félünk a legjobban, hogy jobbak legyünk.«"[310] Már Szent János evangélista is felhívja a figyelmet arra, hogy a félelem és a szeretet kizárják egymást. A félelem a szeretet hiányát jelzi. A Krisztus-hívő ember arra a célba juttató élményre törekszik, amely mindennek értelmét, alapját a szeretetben adja meg. Ezt a szeretetet jelzi a ciklust nyitó szőlősgazda alakja is: Isten önmagát adta nekünk Jézus Krisztusban. S ez a legnagyobb áldozatbemutatás. Ezért kéri az Úr is, hogy ne az ószövetségi szokás szerint éljenek, hanem szelídítsék meg „a félelem szívét" *(10).* Erre a félelem nélküli, szeplőtlen életre vágyik a lírai én: „Hol van az álom, hogy / mégse féljünk a tisztaságtól?" *(16)*

Viszont az értékekben megjelenő jó megvalósításának eszközeiből, a természetfeletti erények közül a szeretet mellett fontos a hit és a remény is: „Nagyanyáim féltő tekintetét érzem a há- / tamban, s értetlenkedő rosszallásukat, hogy nem bízom s nem hiszek eléggé" *(26).*

Kabdebó Lóránt ennél a résznél egy retrospektív olvasással már megelőlegezi a balladaszöveg csúcspontját, a háromlábú lovat etető lány feláldozását, s összekapcsolja a leány-Iphigeneia és az ószövetségi Izsák történetét, s a ciklust így tematikájában egyszerre az ősmagyar, a görög és a bibliai felajánlás elismétlésének és a „létezésben elhelyezettség megérzékítésének" tartja. Utalva arra a látomásra, amelyben Isten színelátása különböző mértékben van jelen: Ábrahám az Izsák feláldozása előtti pillanatban látja megnyílni az eget,

[310] *Uo.,* 131. (Az L. Simon-idézet a könyv 16. lapjáról való.)

de a látomást nem írja le a Biblia, akárcsak az Úr színeváltozását átélő apostolékét sem, csak nagy fehér fénnyel jelzi. L. Simon László pedig „fogalmilag gondolkozik el felőle”. Ezért is kérdez rá Kabdebó, hogy „a ciklus cselekménye a szentmise misztériuma?”[311]

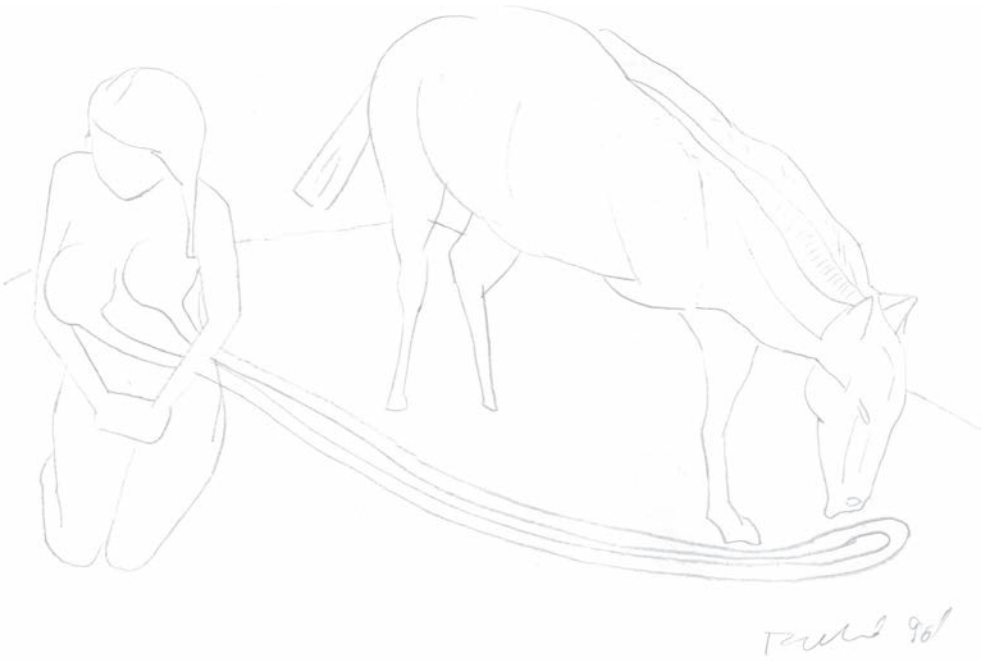
Ezt a kérdést viszont állításként is aposztrofálhatjuk. A jellemző jegyekből levont megállapításként. A szentmise az utolsó vacsora emléke, az a szent pillanat, amelyben Jézus megosztja önmagát tanítványaival: velünk. A teljes önfeláldozás megelőlegezője.

Az „Én ezt a testet választottam” kijelentésben is egy egész üdvtörténet íródik bele: a versszövegben, Isten megtestesülésének mint a legteljesebb önátadásnak reminiszcenciájában jelen van a saját testi létünk, és életünk szabadsága is ugyancsak az önfeláldozás aktusában. Még a végkifejlet, a kétségeket felvető zárlat ellenére sem egy leszálló ágú családtörténetről, nemzedék- vagy emberiségrajzról olvashatunk, hanem egyrészt a legmélyebb lételméleti kérdések megválaszolására, másrészt egy értelmes emberlét megtalálására tett költői kísérletnek lehetünk tanúi. Négy generáció története tárul fel előttünk a befogadás során: a nagyapa, az apa, a lírai én: a fiú és a fiú gyermekének, lányának története. Ahogy a 19. század utolsó harmadában és a 20. század első felében kibontakozó és jelentőssé váló családregény vagy nemzedékregény prózai műnemében a kérdésfeltevésében, időkezelésében, elbeszéléstechnikájában fordulópontot jelentett Nádas Péter *Egy családregény vége* című műve, ugyanúgy mérföldkőnek tekinthetjük a lírában L. Simon László *Háromlábú lovat etető lány*át: a lírában nemcsak egy új műfaj jelent meg ezzel (Kassák önéletrajzi lírája, *A ló meghal, a madarak kirepülnek* mellett L. Simon László műve a családregény lírai változata, amit nemzedékkölteménynek is nevezhetnénk), de az innovatív megformáltságán, szövegalakításán túl az apakérdés prózai vonulatához is kapcsolódik. Az apa-téma több kortárs író művében alkotóelemmé válik: a Nádas-regény mellett megemlíthetjük még Lengyel Péter *Cserép-*

[311] *Uo.*, 132.

törés, Bereményi Géza *Legendárium,* Vámos Miklós *Apák könyve* és Esterházy Péter *Harmónia caelestis* című művét. L. Simon László is a versszövegében az apa alakja köré fonja történetét: elvesztése, tragikus halála új dimenzióba helyezi a földi létet, a mindennapok megszokott rendjét: „Felajánlok mindent, amit be / akartam gyűjteni, vagy amiről azt hihetném, / hogy az enyém, hogy én kaptam örökbe. Oda- / adom a mulandóságomat, s mellé helyezem / az örök életet is, odaadom, amit megértettem, / s mindazt, aminek a megértésére képtelen vagyok" *(29).*

A versszöveg másik domináns alakja a háromlábú lovat etető lány. Először a csodaszarvas feláldozásának szertartását véghezvinni próbáló tett helyszínén, a tisztás szélén találkozunk vele a történet másik mitikus, „szent" állatának, a háromlábú lónak társaságában:



38. Palkó Tibor rajza

> A tisztás végében ült a lányom, lovát etette: láthatatlan köldökzsinór kötötte össze táltosával. Vérrel kevert tej folyt lányomból a lóba. Félénken elkértem tőle, elkértem azt a háromlábú szent állatot, és elvágtattam vele. Azóta járom a földet és az eget, sós és édes tengereket, s követem a láthatatlan kéz nyomát, a teremtés ceruzavonalát.
>
> *(12)*

Ember és állat mitikus azonosságának, egybeforrottságának, egy bibliai alaphelyzetnek lehetünk tanúi. S ez nemcsak a lány és a táltos ló szöveg- és grafikarajzában válik nyilvánvalóvá, de a családtörténetben a lírai hős apja is ugyanezt az identitásjegyet hordozta: „Egy animágus ül előttem: / háromlábú kutya. Apám háromlábú ló volt, / majd kutya, alakváltoztató isten” *(18)*. Azaz a test választásának *(22)* és átváltozásának *(44)* a története is ez a mű, a szabad akarat és a saját, egyedi döntés következményeinek megélése. Erre épül a családtörténet, az emberlétet szimbolizáló mikroképlet: a megtestesülésre és az önfeláldozásra.

A történetiségben a lány tisztasága végig megmarad az apa aggódása ellenére is:

> Szerelmes gyermekem, rózsám, violám, hol van a hosszú hajad – kérdeztem tőle. – Hol van az aranyfonat, a fényből szőtt fátyol, a tisztaság lágy zuhataga? Hol van a fény a szemedből, hol vannak a világot átrajzoló könnyeid? Hol van az álom, hogy mégse féljünk a tisztaságtól? S miért kell nekünk a puskával őrzött csend?
>
> *(16)*

A lány tisztaságát szimbolizálja a fehér ingecske, amiben meghal. Amiben feláldoztatik *(42)*. A Kassák-vendégszöveg mellett Papp Tibor-allúziót is rejtenek a sorok. Papp a *Barcikai oratórium* című művében a húgának állít emléket: „a városban gyökértelen házak / **telet érzek a gyászban** / hideg szópelyheket a fekete havazásban / **cérnavirág ó cérnavirág**".

A cérnamotívum nemcsak az emberi lét törékenységére, a halállal szembeni védtelenségre utal, de a vékony szálakból öltögetett virággal megjeleníti a női lélek, a testvérhúg finomságát és tisztaságát is, akárcsak a Máriával való párhuzamba állítás jelzős szószerkezetével („szeplőtelen katicabogárka"), a Sermones-kódex *Ómagyar Mária-siralom* soraira emlékeztető figura etymologicával (virágok virága – hiányok hiánya), illetve az ingecske-képpel. Az ing kicsinyítőképzős származéka a gyermeki ártatlanság, illetve a női szemérmesség és törékenység jelképévé nő („kétajtós ingecskédben", „bekulcsolt ingecskéddel"), akárcsak L. Simon László versében, ahol még a jelzős szerkezet (fehér ingecske) erősíti is ezt a képzetet.

Az áldozat, áldozattétel, önfeláldozás, felajánlás, ami az odaadás, átnyújtás szinonim párjával is előfordul, jellegzetes motívumai, kulcsszavai a kötetnek, akárcsak a Palkó-életműnek. Ez lehet tényleges önfeláldozás (akár krisztusi attitűdű a másikért, a családért, a generációért, a világért), lehet lemondás ugyancsak önmagunkról, vagy szexuális önátadás, a tisztaság elvesztésének félelme, az apa aggódó reakciója a lányáért.

Másik jellegzetes képi ereje a kötetnek az anatómiai mélység. A lírai beszédmódban a test, az organikus, élő szervezet, a biológia terminus technicusai korábban metonimikus szerepet töltöttek be. A 20. században viszont főleg metaforikus előfordulásuk figyelhető meg. A testrészek átvitt értelemben történő aktív használata a magyar irodalomban Kassák Lajossal és József Attilával kezdődött el. Ehhez a Kassák által meghatározott örökséghez, az anatómiai versbeszédhez, a József Attila lírájára is ható avantgárdhoz kapcsolódtak Pilinszky

János és Nemes Nagy Ágnes tárgyias, objektív költeményei, valamint Papp Tibor első kötetei is.

L. Simon László kötetének is meghatározó jegye lett az anatómiai mélység, az emberi szervezet szimbólumokká, metaforává, metonímiává való áttranszponálása. A képsorozat tagolása alapján is a huszonegy kis egységre osztható versciklusban összesen 125 anatómiai jegy található. Ezek közül a költői beszédmód legdominánsabb motívuma a test, amelyhez szinonim fogalomként sorolhatjuk a hús, törzs, izmok, alak, testrész, árnyak és stigma kifejezéseket is:

> Kivirágzik a test. Mellemből illatos hajtások
> nőnek, friss vesszők, izzó rügyek, levelek és
> harmatos virágok.
>
> *(18)*

A folytatásban (néhány példával szemléltetve) további mitikus-szimbolikus test-jelenléttel találkozunk: „kivirágzik a test” *(18, 20);* „ablak a test falán” *(18);* „A test halála nem is halál” *(42);* „Mondd el a test átváltozásának történetét!” *(44);* „Életünk és halálunk egymásra vetítése finom tetoválások a testen” *(46);* „tenyérnyi hús” *(20);* „gyenge törzs”; „Mutasd meg az izmok gyönyörű metszését!”; „Mutasd meg stigmáidat!” *(44).*

A kötő- és támasztószövet egyes részei közül a kéz, kar szerepel a leggyakrabban („Átnyújtom a kezembe vett időt” – *29;* „kezemben partra vetett halak” – *30;* „levágott kéz” – *42;* „gyenge kar” – *22;* „kereszt alakú kar” – *37*), de a végtagok, a végtagrészek (az ujjak, sőt az ujjak bütykei – *6*) is beépülnek a költői sorokba („az ujjak is átváltoznak” – *39*), s megjelenik a hát *(26),* a borda *(42),* a koponya (arc és szinonim fogalomként a tekintet – *14, 26, 42;* a fej – *14, 16, 42*), a nyak *(14; 42),* továbbá az ellátórendszerhez, az érhálózathoz tartozó erek („közötte cikázó vérerek” – *26*), az ütőér *(14),* a belső szervek közül pedig a szív is („madárként ülő apró szívek mind felrepültek” – *8;* metaforaként: „tenyérnyi hús”; „lassuló motor” – *20*).

Az egyes kültakarók (a bőr, a haj és a szőr) is gyakori elemeivé válnak a költeményeknek („Könnyvirágok a bőrön" – *20;* „hol van a hosszú hajad?"; „hol van az aranyfonat" – *16;* „szőrös szent" – *18*). Az érzékelés szervei közül a szem, az ajkak és a száj jelenik meg („a könnytől megfosztott szem" – *22;* „szembe folyó fájdalom" – *34;* „a kéz, a nyak és az ajkak utolsó találkozása" – *14;* „bekötött szájjal éltük le azt, ami adatott?" – *40*) és az életfunkció jelzéseként a lélegzet *(29)*. L. Simon egyedi anatómiai motívumai között szerepel a mell, az emlő („mellemből illatos hajtások nőnek – *18;* „emlőim kifakadó teje" – *32*), az [anya]méh *(44)* és a köldökzsinór képe is előfordul *(12)*.

A versek anatómiai jegyeinek jelentésességét ha le is szűkítjük egy-egy olvasatra, akkor is érezzük ennek a költői jelhasználatnak, a hermetizmusnak[312] a potenciális sokértelműségét, a jelentések megsokszorozódását. A modern költészet ugyanis a szövegnek nem tulajdonít okvetlenül koherens értelmi felépítettséget, s a jelszerű jelenvalóságát igyekszik elszakítani „a befogadásban uralkodó logosztól".[313] A hermetizmus jelhasználatának megértéséhez Schein Gábor kulcsfontosságúnak tartja, hogy a metaforát jelszerű beszélgetésként értelmezzük, a derridai modell szerint, amely az arisztotelészi miméziselvvel szemben a metafora disszeminációját írja le.[314] A disszemináció az egységes jelértelem elvesztését jelenti, azaz a metafora megsokszorozódását, amely elvileg korlátlan számú olvasatot teremthet a mindenkori befogadóban.

Az állandósult metafora analógia útján viszi át az emberi testrészek nevét az élőlényekre, élettelen tárgyakra. Ezek az úgynevezett exmetaforák azonban annyira beleolvadtak már a nyelvbe, hogy legtöbbször nem is érezzük őket metaforikusnak (innen az ex- előtag). Ivor Armstrong Richards ezért is tiltakozott az ellen, hogy a meta-

[312] Kulcsár Szabó Ernő az Újhold költészetéről, nyelvezetéről szólva kiemeli Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes hermetikus jelhasználatát. Lásd Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991,* Argumentum, Budapest, 1994, 71–73.

[313] Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete,* Belvárosi, Budapest, 1995, 41–42.

[314] *Uo.*

forát a megszokott nyelvhasználattól való eltérésként értelmezzék. Viszont „a nyelv mindenütt jelenvaló elveként” ható metaforát meg kell különböztetnünk a költői metaforától, amely a fogalmat, tárgyat szinte egy új atmoszférába emeli az egyedülálló, megismételhetetlen szómintájával.[315]

Akárcsak a Föld képéhez rendelt idegek és véredények *(20),* amelyek szintén nem a köznyelv megszokott, „megkopott” metaforái, hanem egy egyedülálló kapcsolatot fejeznek ki, mint például „az értelem zárt kapui” *(20)* kijelentés is.

L. Simon László egyedi motívumai közé tartozik a vér (összetételekben is előfordul: vérpálya, véredény, vérerek). S megjelennek verseiben a testnedvek is, leggyakrabban a könny (14 alkalommal, például: „hol vannak a világot át- / rajzoló könnyeid?” – *16;* „könnyeitől megfosztott szem” – *22;* „könnyeimmel rajzolom le sorsom egyediségét” *25;* „Krisztus könnyeivel”; „saját könnyeim az ő könnyei voltak” – *32*). S előfordul a nyál is, viszont ez már *a pókok mirigyeikből kiválasztott hosszú fonala* értelemben (lásd ökörnyál – *8*).

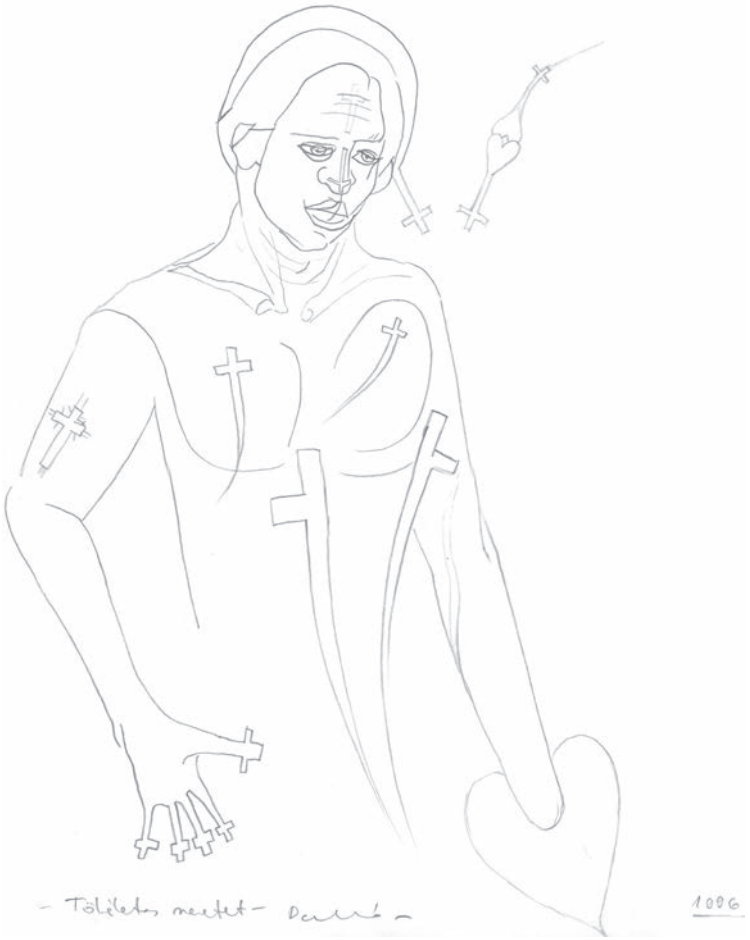
S ebbe a kontextusba helyezhetjük a láb végtag anatómiai jegyének mitológiai változatát, a háromlábú állatok képét („háromlábú szent állat” – *12;* „háromlábú kutya” – *18;* „háromlábú ló” – *18, 37*). S az egyedi motívumok közé sorolhatjuk az akaratlan izomműködést jelentő reflexet, a test gyors válaszreakcióját a környezetből érkező

315 Ivor Armstrong Richards, *La Métaphore* = Uő., *The Philosophy of Rhetoric,* Oxford UP, New York, 1936, 89–109. (Magyarul lásd *A metafora* [részlet], ford. Rácz Judit, Helikon 1977/1., 121.) A hétköznapi metafora George Campbell-i szinonim párja a grammatikai metafora, amelyet Richards „verbális metaforának” nevez. Szerinte az irodalmi metafora (Campbell ezt retorikainak nevezi) nem szóbeli kapcsolat, hanem tárgyak közötti analógia, kontextusok közötti tranzakció. Hedwig Konrad „nyelvészeti” és „esztétikai” metaforáról beszél. Az előbbi a tárgy domináns vonását emeli ki, míg az utóbbi a tárgy újszerűségét kelti *(Uo.).* Richards szerint a metafora „a szövegekben előforduló kölcsönhatások egyik formája”, ugyanis a szó és kontextusa mindig kölcsönhatásban áll egymással. A szavaknak tulajdonképpeni jelentésük nincs is: az értelmüket a kontextusból nyerik. Egy szó jelentésének állandósága tehát abból adódik, hogy ugyanabban a szövegkörnyezetben jelenik meg. Így a szó valójában „a kontextus helyett áll, annak a rövidítése (abridgement of context)”. Richards ezt *delegated efficacy*nek, átruházott hatóerőnek is nevezi. Vö. Bereczky Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika,* Akadémiai, Budapest, 2002, 224–225.

39. Palkó Tibor rajza

ingerre, amihez szorosan kapcsolja a költő a „mozdulat" és „érintés" szavakat. Az anatómiai jegyekhez tartozik a testhez szorosan kapcsolódó, a halál pillanatában attól elszakadó lélek megjelenítése is.

S a „könnyvirágok a bőrön" *(20),* a „Könnyeimmel írom le az életemet", „könnyeimmel rajzolom le könnyeimet" *(25),* az elvesztett és igazi könnyek *(37),* a „szembe folyó könny", a „lassan visszacsorgó kín, visszaerőltetett gyász" *(34)* fogalomláncolata ebben a kontextusban, a mű *Talán utoljára látom ma este* kezdetű részének *(39)* döbbenetében tárul fel igazán:



40. Palkó Tibor rajza

Talán utoljára látom ma este, holnap talán ott térdepelek az erőtlen test mellett, a béna kezet szorongatva, csókolgatva a még meleg testrészt, érezve, ahogy már csak a szív ver benne, mert az a valami már másutt jár, ha jár

> egyáltalán. Még egy utolsó érintés, még egy utolsó finom mozdulat, reflex talán, vagy az sem, csupán érzéki csalódás. Az ujjak is átváltoznak, és én rádöbbenek, hogy mi is az a tökéletes szeretet, hogy ilyen csak szülő és gyermeke, teremtő és teremtett között létezhet, már ha szerencsés az ember.

„Édesapámat [2006.] január 15-én agyvérzéssel vitték kórházba, s másnapra meghalt. […] Ott ültem, szinte térdepeltem az édesapám kórházi ágyánál, fogtam a kezét, megcsókoltam, s közben az egész lényemet átjárta az a fájdalmas felismerés, hogy teljesen tehetetlen vagyok, sem hatalmam, sem erőm nincs változtatni a helyzetén, az állapotán, s mindazon, ami ebből ránk nézve következik. S valóban olyan volt, mint akinek nincs baja, mert a test működött, a szíve vert, a belső szervek még nem mondták fel a szolgálatot, de »az a valami már másutt jár, ha jár egyáltalán«."[316]

A költő kezét tehát nem pusztán a sorba rendezett Palkó-képek vezették,[317] hanem az a tragédia, amit a szeretett apa hirtelen elvesztése okozott: felülírt minden tervet, minden mozzanatot. S bár azt vallja, hogy a kötetben nem is az elmúlás foglalkoztatta, hanem „a rajongásig szeretett apa elvesztése, egy folyamat, egy természetes lánc hirtelen megszakadásának" ténye, mégis a testbe zárt lélek filozófiai gondolatának felvetése, közvetve az elmúlás, az egyik létből a másikba való átmenet lételméleti kérdését is akaratlanul érinti, hiszen „Életünk és halálunk egymásra vetítése finom teto- / válások" maradnak a testen *(46)*. S a test?

316 Részlet a szerzővel való magánlevelezésből.

317 L. Simon László több Palkó Tibor-kiállítást is megnyitott, és nemegyszer írt is a műveiről (lásd L. Simon László, *Szubjektív ikonosztáz,* Ráció, Budapest, 2012, 333–363). A kiállításokon a nagy olajképek mellett a rajzai is láthatók voltak, s az egyik ilyen tárlatmegnyitáskor fogalmazódott meg benne a közös kötet gondolata. Először pár írás született, majd egy nagy adag rajzot kapott Palkó Tibortól, s azokból válogatta ki és rakta sorba a könyvben megjelent huszonegy alkotást.

> A test egy csapda, magányunk záloga, amiért szabadsággal fizetnek, ha visszaadjuk. Átmeneti menedék, furcsa emlékek sejtekbe kódolt könyvtára, önmagunkból önmagunknak épített múzeum.
>
> *(20)*

> […] Testem a nagy mű terve, vázlata. A lassan változó vázlat maga a mű, a tökéletlen alkotás: a folytonosan alakuló szövegkönyv új és új olvasatot nyújt szemlélőimnek.
>
> *(25)*

Az ember lelke vagy szellemisége nem különíthető el önmagában megjelölhető, empirikus módon az emberi egésztől úgy, ahogy ezt az elválasztást a görög antropológia dualizmusa tette. Az ember egységes egész. Nem test és lélek, vagy test-lélek, hanem testlélek elválaszthatatlan kapcsolata. A test halála a lélek halálát jelentené, ha Isten irgalma nem tartaná életben a lelket a parúziáig, az új szellemi testtel való felruházásáig. Nyilván a partikuláris antropológiák az egységes, egész emberről akarnak megállapításokat tenni, viszont mindig csak egy bizonyos szemszögből megközelítve teszik (tehetik) ezt. Karl Rahner szerint a közkeletű keresztény apologetikában és teológiai antropológiában is jogosan állítják szembe az empirikus antropológia „anyag”, „test” fogalmát az ettől elkülöníthető mozzanattól, a „szellemtől” vagy „lélektől”. Ezzel könnyítik meg a megértést.[318] Az ember egységes mivoltában, az önértelmezése által, hogy maga elé állítja önmagát és az elemzéssel kérdésessé is teszi azt, megnyitja a kérdezés végtelen horizontját, ezáltal megtapasztalja szubjektum és személy voltát, s olyan kérdésekre válik nyitottá, amely

[318] Karl Rahner, *Grundkurs des glaubens,* Herder KG, Freiburg–Basel–Wien, 1976. (Magyarul: Uő., *A hit alapjai,* ford. Endreffy Zoltán, Budapest, 1985, különösen: 43–44.)

minden lehetséges empirikus részválasz fölött áll. Az emberrel foglalkozó empirikus tudományok, a partikuláris antropológiák is az egész embert próbálják megmagyarázni és felbontani megragadható, elemezhető okaira. Rahner szerint az ember önmagát olyasminek tapasztalja ebben az önértelmezésben, „amit kívülről mértek rá és külső hatások hoztak létre", s az elemzés során – szembesülve az őt meghatározó feltételek összességével – nyilvánvalóvá válik számára, hogy „az ember több mint tényezőinek összessége", nem vezethető le a tőle különböző elemekből, amelyekkel rendelkezik. S a szubjektum voltának megtapasztalása transzcendentális tapasztalat, a priori nyitottság a létre általában.[319]

Ennek nem mond ellent a test választásának megfogalmazott költői szabadsága. Hiszen egyrészt a Test „a nagy mű terve", és saját életünk *szövegkönyvé*nek írói vagyunk *(25),* másrészt a költői beszédmód elbizonytalanodása, egy állítás, majd annak megkérdőjelezése a legsúlyosabb pillanatok által felvetett ontológiai kérdések létjogosultságát jelzi, a próbatételek során akár az ember elbizonytalanodását és az ebből fakadó ismételt döntés kényszerét:

> Én ezt a testet választottam. Nem ajándék, s nem is a sors szeszélye mindez, nem mások döntése, és nem is a Teremtő akarata. Én ezt a testet választottam, s ő engedte, hogy így legyen, miként azt is, hogy egymást válasszuk.
> […]
> Végül is mindegy, hogy kinek az akarata, kinek a választása mindez, s hogy milyen erő vagy gyengeség tart egymás mellett minket, mert csak azt az egy mozdulatot, azt az egy, mindent eldöntő érintést vihetjük magunkkal.
>
> *(22)*

[319] Rahner, *A hit alapjai,* 45–47.

41. Palkó Tibor rajza

A lírai én felelőssége tudatában van, és nem hárítja el a szabadságát a Teremtőre hivatkozva (lásd: „Én ezt a testet választottam”; „nem […] a Teremtő akarata”). Ha ezt elhárítaná, akkor egy teljesen idegen valóság produktumának tekintené magát. Rahner írja, hogy olyan mértékben tapasztaljuk magunkat szabadnak, amilyen mértékben tapasztaljuk magunkat személynek és szubjektumnak. Azaz transzcendens lénynek. S ez a transzcendenciája teszi nyitottá és önmagáért felelőssé az embert. A felelősségét és a szabadságát pedig

abban tapasztalja meg, hogy számot kell adnia önmagáról.[320] Az egész életéről. Ez az ember legnagyobb felelőssége. Ez a számadás pedig kötelező még akkor is, ha úgy érzi: „Talán nincs is cél, nincs is út, nincsen idő sem. / Csak hiány van. És idézőjelek, idézőjelek közé zárt / életek" *(46)*.

[320] *Uo.*, 52, 54–55.

9. A szöveg testén túl – L. Simon László, a borítótervező

Az alkotó és befogadó párbeszéd-megteremtését biztosító postai szolgáltatásra, egy külső továbbítású kommunikációs csatornára, valamint teret és időt áthidaló internetes bázisra épül egy régi médium, a folyóirat, amely természeténél (és most már világhálós jellegénél) fogva is, gyors egymásutánban képes a megújulásra, „a korszellemmel való lépéstartásra",[321] azaz a folyamatos változás képességét jelenti. Ezt a permanens megújulást jelentette már a digitális folyóiratok fellépése előtt is a Magyar Műhely: megjelenése megrázta a hazai irodalmi konvenciókat.[322]

42. Bujdosó Alpár, Papp Tibor, L. Simon László és Nagy Pál a Tokaji Írótáborban 1996-ban

[321] *Élet és művészet egysége. Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal,* Napút 2010. április, 74.

[322] A folyóirat történetéhez lásd a jelen könyv I. fejezetét *(A Magyar Műhely alapítói és az utánuk következő nemzedékek).*

Aczél Géza szerint a folyóirat a helyes ítéleteivel nyugat felől hidat alkotott,[323] „a korszerű, európai mértékkel élő írások, művészi alkotások" otthona lett,[324] s vizuális arculatát kezdetektől fogva a szerkesztők irodalmi-művészi törekvése határozta meg.

Megfigyelhető az is, hogy a permanens kísérletezés során hogyan válik egyre nyitottabbá a lap „a lineáris szövegkultúra vívmányait meghaladó grafovizuális törekvésekre".[325] Mindez nyomon követhető a borítók változásain is.

A fedőlapokon meghatározó elem lett a megjelenési szám. Az első folyóirat borítóját Marie-Joseph Philippon készítette,[326] majd a 21. számig Éliás Erika folytatta a tervezést. Kinagyított számtestekből mindketten önálló grafikai értéket alkottak, majd Éliás a kettős számjegyeknél „hol konstruktív, hol pedig optikai hatásra törekedve" már-már egybemosta a numerációt.[327] Papp Tibor a 22. számtól vette át a borító tervezését. Ő egy ideig a korábbi Éliás-formákkal dolgozott. Viszont az op-art technikához közelítve perspektivikus illúziót kelt a formák és a színek szisztematikus, pontos elrendezésével: a számokat egészen egymásba csúsztatja, s más színárnyalattal a közös érintkezési felületet is megmutatja. A szokatlan optikai térben ezáltal egyfajta felületi feszültséget, dinamizmust észlelhetünk. Az optikai művészet egyes jellegzetes nyomai után a 33. számtól kezdve már merészen újított: változtatott a grafikai térviszonyokon, egyedivé,

323 Aczél, *I. m.*, 311.

324 Magyar Műhely 16-17. (1966. november 15.), 1.

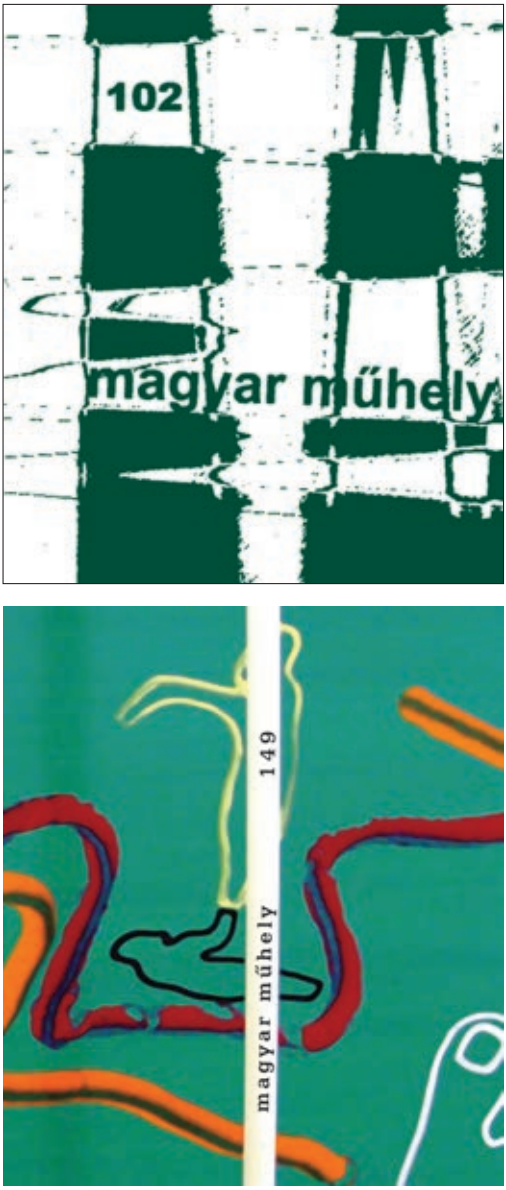
325 Szombathy Bálint, *Benne lenni a „folyamatban" = Magyar Műhely: 40 év, Címlapok, fényképek, dokumentumok,* szerk. L. Simon László, Magyar Műhely, Budapest, 2002, 65.

326 Fedőlaptervezőnek a folyóirat 2. száma Marie-Joseph Philippont jelöli. Ez lehetett az oka annak, hogy a *Magyar Műhely: 40 év, Címlapok, fényképek, dokumentumok* című kötet is a 3. számtól kezdődően jegyzi Éliás Erika nevét. Holott már a 2. számot is ő tervezte. A folyóirat nevének címbetűtípusa, valamint a megjelenési szám is karakteresen ezt jelzi: az új tervezést, az Éliás-formát. A fedél hátoldalán egyszerűen elkerülhette a szerkesztők figyelmét az ott felejtett, korábbi név. *A pálya mentén* című interjúkötetben is Éliás Erika neve kapcsolódik a 2. szám fedőlapjához. Lásd Papp–Prágai, *A pálya mentén,* 102.

327 Szombathy, *Benne lenni a „folyamatban"*, 65.

radikális nyelvi-képi formává, vizuális költeményekké formálta a matematikai számokat, s így a fedőlap – a belső tartalom előhírnökeként – immár egyre határozottabban jelzi a hagyományos formáktól eltérő avantgárd elkötelezettséget. A fedőlap számai a folytatásban szinte minden tízes kezdetnél változnak: a negyvenes számok grafikái lebegő részekből állnak, az ötvenesek jellegzetes gömbölyded formái után a hatvanasokat szabadstílusú, vegyes grafika jellemzi, s a hetvenesektől a számítógépes szerkesztés válik meghatározóvá. A 82-es fedőlaptól kezdve kisebbé válik a megjelenési szám, s lekerül a lap aljára: a későbbiekben innen vándorol (sokszor a grafikák vagy a vizuális költemények díszítőelemeként) az első borító különböző részeibe. A 95. számtól pedig már a tartalomjegyzék is a fedőlapra kerül. A nyomdatechnológia fejlődése ugyancsak megfigyelhető a munkákon: az ólomszedésről a fényszedésre, majd a számítógépes tördelésre térnek át a szerkesztők. Ezek a változások mediális fordulatot jelentenek a tervezésben. Papp Tibor a számítógépes technológiát már az 1980-as évektől kezdve alkalmazza a borítóterveknél, viszont néhány kiadványnál – az új grafikai programok lehetőségeit háttérbe szorítva – még a fotómontázs-technikával él. A 70. számtól kezdve, 1985-től jelennek meg az új médiumnak, a számítógépnek a segítségével megtervezett formák. A 72. szám fedőlapjára például Papp azt a programleírást illeszti, amelynek segítségével megalkotta magát a számot (1987. jún. 25.). Néhány fedőlap pedig már-már a dinamikus költészet lenyomatává válik: a 76., 77., 78., 79. számok olyan hatást keltenek, mintha a számítógépen megjelenő soroknak a pillanatát, megállított képét rögzítenék.

Papp Tibor a borító tervezését a 101. számtól adta át L. Simon Lászlónak, aki már a 99-est követő különszám borítóját is – a Papp Tibor-féle alapkoncepciót még figyelembe véve – megtervezte, a 101. címlaptervet Sőrés Zsolttal együtt készítette, s a 102. számtól a 149. számig már önállóan alkotta a borítókat.



43. Magyar Műhely 102., 149.

A 101. számon ugyan még a régi fejléc szerepel (grafikailag nyomatékosítva Budapest nevét, az immár itthon készült első folyóiratszám székhelyét), de – Szombathy Bálint elemzése szerint – „egyre érezhetőbbé válik [L. Simon Lászlónak] az a szándéka, hogy gyökeresen szakítson a grafikai formálás addigi gyakorlatával".[328] Úgy, ahogy a 105. szám elején a szerkesztők megfogalmazták a szerkesztési elveiket, programjukat is: az alkotói függetlenség és kreatív műhelymunka mellett a régi Magyar Műhellyel ellentétben nem csupán a modern irodalomra kívánnak koncentrálni, hanem „az egyes művészeti ágak »határterületein« alkotók aktivitásának", így az irodalom mellett a média-, akció-, képző-, színház- és zeneművészet experimentális törekvéseinek is nemzetközi fórumává akarnak válni.[329]

L. Simon László a borítók tervezését egyedi művek létrehozásának, műtárgynak tekinti.[330] Az alkotómunka során az egy- vagy kétszínnyomásos címlapok mellett dominánssá válnak nála a négy- vagy akár a többszínnyomásos kompozíciók is, s a változtatás igényét jelzi a változó fejléchasználat is. Mindez a betű típusában, nagyságában, színében, pozícionálásában is megmutatkozik. Szombathy szerint egyetlen szabály van nála, a szabálytalanság.[331] Azaz a permanens megújulás, az innovatív alkotói szabadság. Erre a legszemléletesebb példa a 104. szám, ahol a folyóirat címének második tagját megtöri, valamint a 105. és az 1848-as forradalom és szabadságharc 150. évfordulójára emlékező 106. szám, amelyeken a fejlécek betűi már alig érzékelhetők.

328 *Magyar Műhely: 40 év,* 66–67. A 101. szám négy új felelős szerkesztője: Kovács Zsolt, L. Simon László, Somogyi Gyula, Sőrés Zsolt. Somogyi neve a következő lapszám impresszumában már nem szerepel.

329 L. Simon László, *A Magyar Műhely helyzete és jelentősége az ezredfordulón,* Magyar Műhely 161. (2012/3.), 38. (A 161–177. számok letölthetők az internetes honlapról: http://www.magyarmuhely.hu/archivum).

330 Ezért is volt sokkoló élmény számára, amikor az 1990-es évek végén Kishegyesen, Szerbhorváth Györgyékkel beszélgetve Virág Gábor a vörösborral megtöltött poharát a neki átadott MM-ajándékszámra tette. Lásd *Uo.,* 37.

331 Szombathy Bálint, *A hazatérő Magyar Műhely,* Magyar Műhely 161. (2012/3.), 68.

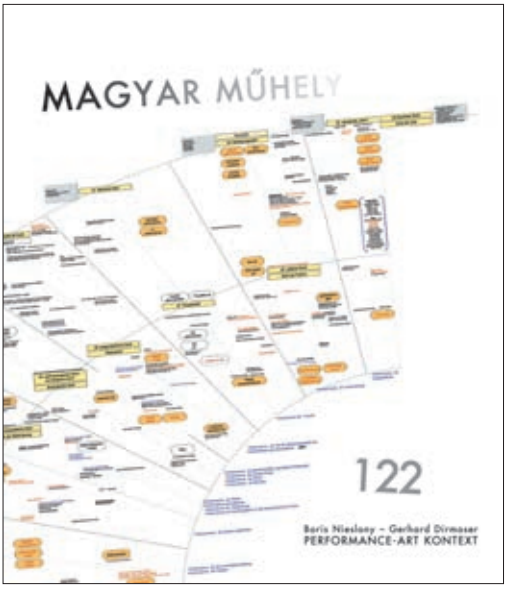
44. Magyar Műhely 104., 105.

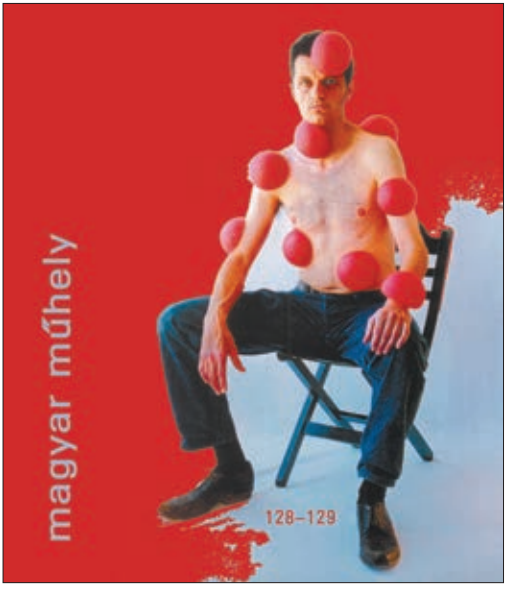
45. Magyar Műhely 106.

Papp Tibor szerint két önálló kötetként is értelmezetjük az Erdély Miklós-szimpózium fekete fedelű, natron-ívekre nyomott különszámát (110–111.), valamint Bujdosó Alpár szürke hátterű *Avantgárd (és) irodalomelmélet* című munkáját, a párizsi–bécsi Magyar Műhely-találkozók elméleti hozadékát összefoglaló számot (113–114.).[332] De akár a többi tematikus kiadványt is idesorolhatjuk. Így *A képzelet országlásai*t (117.), a Boris Nieslony – Gerhard Dirmoser szerzőpáros nagyméretű performansztérképét megjelenítő 122. számot, amely az akcióművészet, a demonstratív installáció történetét, „strukturális beágyazódását"[333] szemlélteti, valamint az 1973 és 1996 közötti (41–100.) folyóiratszámokat feldolgozó repertóriumot (127. szám,

[332] Papp Tibor, *Magyar Műhely (1996–). Arcról arcra = A tipográfia bűvöletében. Válogatás L. Simon László könyvborító- és folyóirat-terveiből,* Szent István Művelődési Ház Szent Korona Galéria, Székesfehérvár, 2009, 3.

[333] Szombathy, *A hazatérő Magyar Műhely,* 68.





46. Magyar Műhely 122., 128–129.

a belív Buda Attila bibliográfusi munkája), és a 128–129. performanszkiadvány is idetartozik.

A szerkesztés-tervezés során L. Simon László a kép, a fotó kurziválásával (132., 135. szám), a montázstechnikával (133.) átrendezi térbeli látásunkat. Kifejezésmódjában jelen van a realista ábrázolásmód (108–109., 119., 130., 141–142., 146.), az absztrakt (102., 103., 104., 105., 117., 124.), ezeknek az irányoknak az egymásba illesztése a tintanedvet továbbító levélerezeteket, vagy kilincseket, zárakat, lámpatesteket megjelenítő borítótervekben (134., 137., 143.), megjelenik a naturalizmus (145.), a groteszk (107., 112., 144.) és a naturalista-groteszk is (125.), a plakátszerűség (127.), a giccs művészetbe emelése és művészetté formálása (115.), a performansz (122., 128–129.), valamint a testművészet másik jellegzetes módja, a tetoválás (143.). Továbbá megtalálhatók a címlapművekben a metaforikus-szimbolikus árnyalatok (118., 136., 144.) és a dadaista jegyek is a hétköznapi dolgok átértelmezésével, a készen talált használati tárgynak művészetben (címlaptervben) való felhasználásával: egy mobilbillentyűzet (120.), egy kekszdarab (116.), egy óraszerkezet (121.) vagy egy gépkocsikarosszéria-részlet funkcionáltatása (133.) sorolható ide. Meszlényi Dénes *Csomagolópapír a disznóságokhoz* című művével pedig a költő-tipográfus valóban becsomagolja a folyóirat címoldalát (138. szám). „Vendégszövegeket", azaz *vendégképek*et is használ: Meszlényi „idézett" alkotása mellett Baktay Patrícia (136.), Dobó Krisztina (147.), Ana Menso (148.), Gály Katalin (149.) és Yi-Chang Chen művét (137.), Szombathy Bálint vendégfotóját (144.), valamint Marinetti 1933-ban készült portréját (146.).

A kitekintés motívuma, az ablak, a képkeret tejszerű üvege – akárcsak a lineáris költészetében (*Régi ház* című vers, *Japán hajtás*-kötet) – itt is tetten érhető. A szembenézés, önmagunk keresése, egyben az idegenség léthelyzete, a bezártság érzése jelenik meg a 131. szám népi alakokat rejtő rácsszerű montázsában, a redőnyös (132.), a várszerű (139.) és zsalugáteres ablakok (147.), a berácsozott (136)

47. Magyar Műhely 108–109., 125., 130., 135.

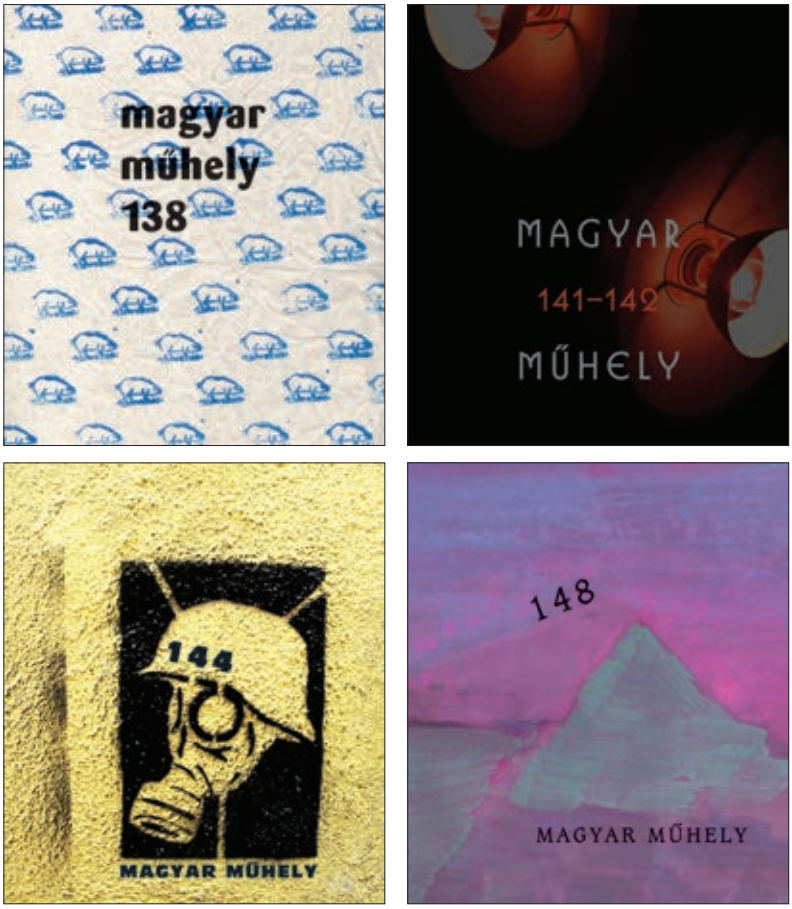
és az ólszerű kijárat (140.) kompozíciójában. S ide kapcsolható a naturalista-groteszk egyik megnyilvánulása, a halotti maszkot rejtő ablak fekete borítóterve is (126.).

A többi címlapterven más kapcsolódási pontokkal találkozhatunk. Olyan intertextuális elemekkel, amelyek vendégszövegek a vendégszövegben. A 127. szám ugyanis a 41–42. számtól a 100. számig

a folyóiratok repertóriumát adja 1973-tól 1996-ig, azaz a Papp Tibor-borítókat idézi ezzel a lapszámmal. Az L. Simon-címlapterven az idézett 41–42. szám borítóján viszont Joyce és Szentkuthy vendégszövegei olvashatók, úgy, hogy ezen Papp Tibor magával a számmal vágja ki a szövegből a műrészletet. A műben való művet, a vizuális költeményben lévő vizuális költeményt jelölik a 100. szám Papp Tibor-borítónak a megjelenítése is, amelyben a százas szám Marie-Joseph Philippon számgrafikáját idézve, az egyest megsokszorozva nő ki, s tölti be a teljes lapszélességet. Ezt matematikai haikuként is értelmezhetjük, ami magára a formára irányítja az adott műben a figyelmünket: a konvencionális kontextusból, a számrendszerből ugyanis kiszakad a 100-as szám, s az intermediális játék során ebből a matematikai számból épül fel nemcsak Papp címlapja, de L. Simon László borítóterve is. Az avantgárd költőelődöt és 60 év Magyar Műhely-szellemiségét megidézve, ebből építkezve hozza létre vizuális költeményének két piramisát. De nem a modernség korai szakaszának „forma–tartalom" hagyományos korrelációja szerint, ahol a forma (jelen esetben a piramis) csak burok, vagyis edény lenne, amelybe beleömlik a folyadék, vagyis az MM-számok tartalma. A formának itt önálló hatalma, élete lesz. S ennek az új formának lényege (ahogy Jurij Tinyanov írja) „az új konstrukciós elv, vagyis a konstruktív tényező és az alárendelt tényezők – az anyag – kapcsolatának újfajta felhasználása."[334] Ezzel az új formával, a sivatagban éppen készülő, épülő két piramissal az alkotó az automatikus látást bontja fel, s megteremti a dezautomatizációt, megszünteti a látásunk sematizáltságát.

A formalizmust felváltó strukturalizmus már szervezőközpontot, formarendszert is keres, amelyben az adott mű realizálódhat. Ezek a modellek lehetővé teszik az olyan jelenségek összehasonlítását, amelyek eddig összehasonlíthatatlanok voltak. Ez a rendszer

[334] Jurij Tinyanov, *Az irodalmi tény,* vál. Könczöl Csaba, ford. Soproni András, Gondolat, Budapest, 1981, 14.



48. Magyar Műhely 138., 141–142., 144., 148.

pedig, a strukturált egész, több lesz az elemi részek halmazánál, amint egy felépülő székesegyház is több a beépített anyagok, kövek összegénél, vagy a 127. szám megtervezett fedőlapja is több az azt létrehozó vendégműveknél. Ilyen globális szerkezetek tehát a fedőlapok is, de nemcsak úgy, mint egy borítósorozatot (egy rendszert) felépítő részletek összessége, hanem külön-külön, egy-egy fedőlap-

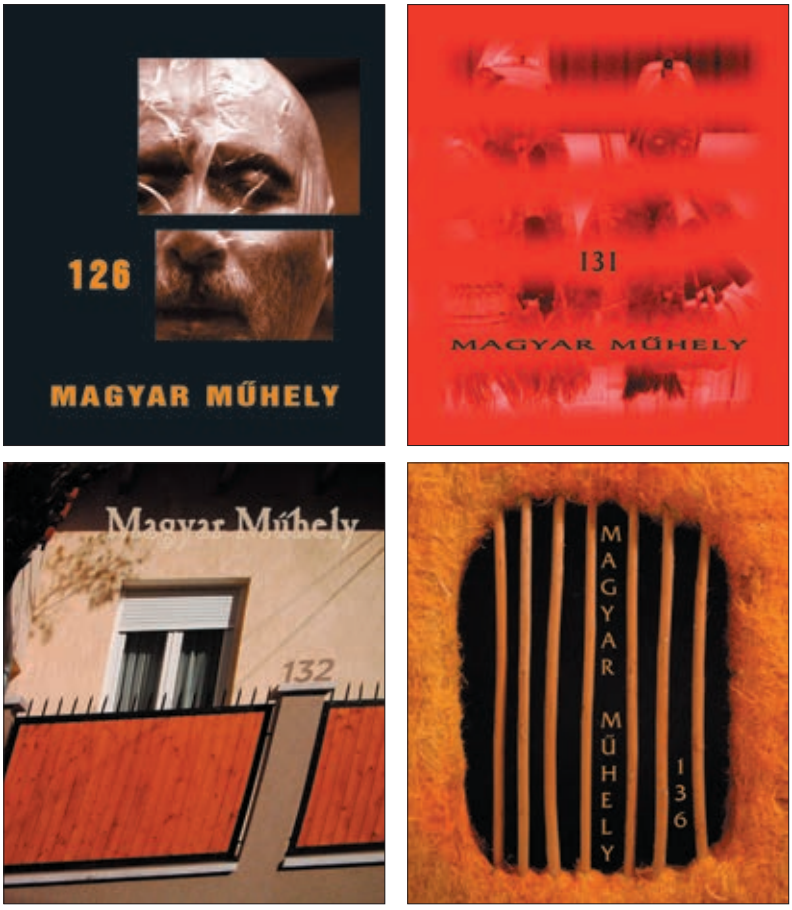
alkotás is megfoghatóvá teszi a formalizmus által csak absztrakt formaként létező struktúrát.

A virtuális szemiológiai jelleg közlő értékének, a szüzsé nélküli művészetnek a megjelenítői a 117. és 145. szám első borítói, amelyek a „képzelet országlásait" tükrözik. S ez a rejtett metaforikus-szimbolikus kifejezésmód kapcsolódik egybe a naturalista-groteszkkel a 118. szám címlaptervében. A vörös alapon megjelenő csontvázzal nélküli, de a koponya első részének kontúrját követő bőrmaradvány ufószerű, riasztó zöld portréjának homlokra „vésett" jele az ötágú vörös csillag. A portré az enyészetnek indult szocialista-kommunista eszmeiségnek és annak követőjének megtestesülése. Bár a képen az arcmimika félrevezető, csábító, megvesztegető mosolya is valamelyest rekonstruálható, de a rajz egyértelműen a humanista társadalom minden lehetséges elképzelt formájával ellentétes rémálom megjelenítése.

Ezek a címlaptervek önálló vizuális alkotásokként értelmezhetők, amelyekkel szinte önálló műfajt is teremtett a szerző, annak ellenére, hogy a tizenkét éves munka változatos grafikai kompozíciói után ma nincs állandó borítótervezője a folyóiratnak. Viszont az újabb megvalósulások továbbörökítik az L. Simon László-struktúrát és gazdagítják az MM-borítók műfaji megvalósulását.

A mexikói származású Ulises Carrión szerint „A könyv terek sorozata. / A tereket különböző pontokban érzékeljük – a könyv időpontok sorozata is."[335] A Magyar Műhely 99-es különszám-tervezéssel egy időben, 1996-ban jelent meg L. Simon Lászlónak a teret is ténylegesen a műalkotásba építő és a japán hajtás különleges kötészeti technikájával készült *(visszavonhatatlanul…)* című első verseskötete, valamint ugyancsak a tér- és időképzettel játszó, a hazai és nemzetközi irodalomtörténet-írásban egyaránt kiemelkedő lettrista alkotása, az *Egy paradigma lehetséges részlete* is. Ezek a kö-

[335] Carrión, *I. m.*



49. Magyar Műhely 126., 131., 132., 136.

tetek nyitányai lettek azoknak a saját készítésű könyvműveknek, amelyeknek tervezésén túl a borítóját is maga a szerző készítette. Megemlíthetjük még az *ISBN 963 7596 26 7* című művészkönyvet (1997) és a művészetek közötti átjárhatóságot is prezentáló, a médiumok közötti dialogicitással egy intermediális hálózatot teremtő *met AMorf ózis*t (2000), valamint a *Secretum sigillum* (2003) kötetet

is, amely már nemcsak a médiumok találkozásának reprezentáns alkotása, de az objektek egymásba és egymásra íródásának folyamata is. S a művészkönyvekhez sorolhatjuk a *Nem lokalizálható* (2003) és a *Japán hajtás* borítójának technikai megvalósulását is.[336]

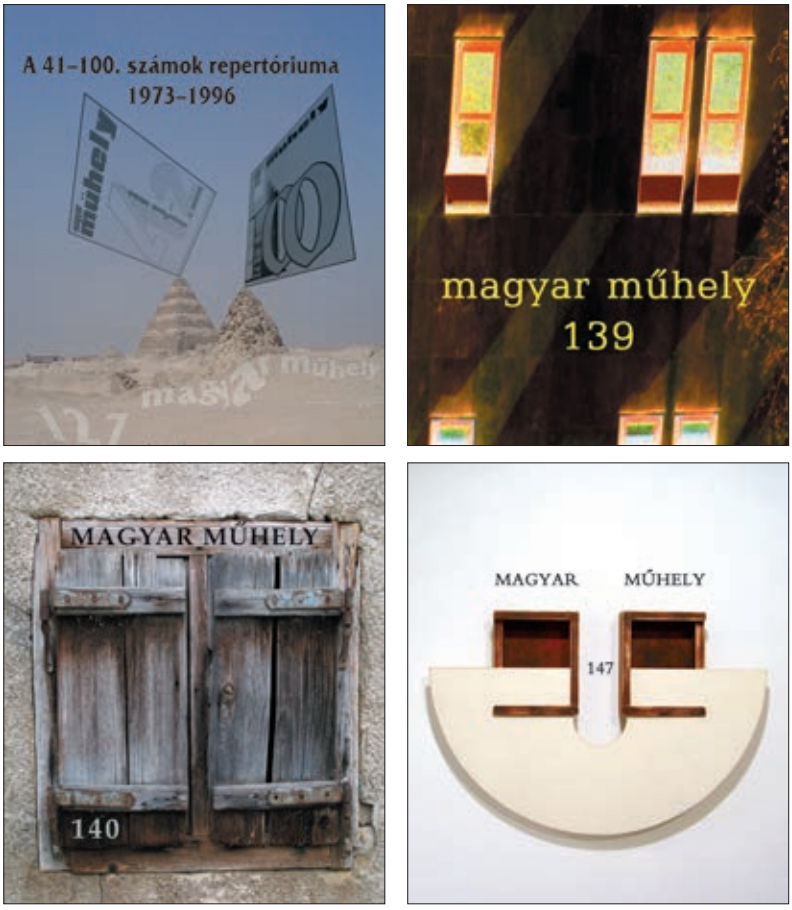
„A régi művészetben az író nem vállalt felelősséget a könyvért mint tárgyért. Megírta a szövegeket. A többi a szolgák, a mesteremberek és a munkások dolga volt. Az új művészetben a szöveg megírása az írónak csak az első lépése az olvasó felé. Az új művészetben az író az egész folyamatért felelősséget vállal. // A régi művészetben az író szövegeket írt. / Az új művészetben az író könyveket készít. // Könyveket készíteni nem más, mint verbális vagy nem verbális jelek sorozata segítségével képezni az elgondolt könyv tér-idő sorrendiségét" – írja Carrión.[337]

L. Simon László hagyomány és progresszió szimbiózisát megvalósító életprogramja[338] erre a gyakorlati elképzelésre, a költészettel, médiaprojektekkel, performansszal és a könyvkötészet elméletével foglalkozó alkotónak *Egy új művészet: a könyvkészítés* című írására épül. Ezt igazolta 2009-ben Székesfehérvárott a Bobory Zoltán által koordinált kiállítás is, ahol L. Simon László tipográfiai kultúráját, könyvborító- és folyóiratterveit mutatták be. A Szent Korona Galériában a költő-tipográfus saját köteteinek borítóin és a Magyar Műhely fedőlaptervein kívül megtekinthetők voltak a Szépirodalmi Figyelő és a Kortárs folyóiratok borítótervei, valamint a könyvsorozatok, az egyedi kötetek és a Ráció Kiadó tudományos kiadványainak egyedi fedéltervei is, amelyek a könyvkészítés, a könyvműalkotás újabb állomásainak megjelenítői.

336 A *Japán hajtás* 2008-ban a könyvhéten a Szépirodalmi és ifjúsági könyvek kategóriában Sebastian Brant: *A bolondok hajója* (Borda Antikvárium) című könyve mellett Szép Magyar Könyv díjat kapott. A főzsűri elnöke Jankovics Marcell volt, a díjat Hiller István miniszter adta át L. Simon Lászlónak, aki nem a kötet szerzőjeként, hanem tervező-tipográfusként vehette át az elismerést.

337 *Uo.*

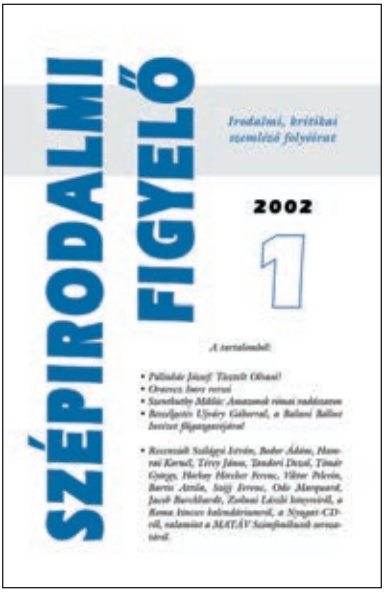
338 Erről vall *A tipográfia bűvöletében* című kiállításkatalógusban: 32.

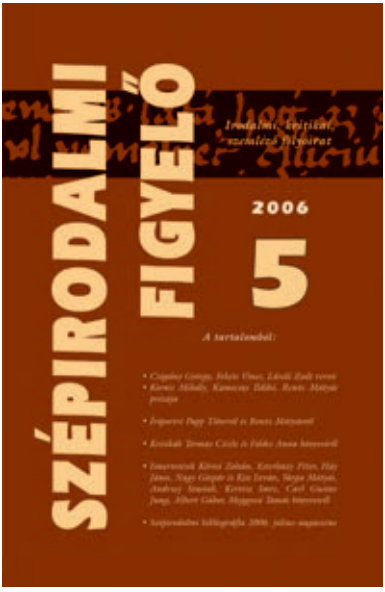


50. Magyar Műhely 127., 139., 140., 147.

Arany János 1860–1862 között szerkesztett hetilapjának nevét *imitáló* (azaz követő) Szépirodalmi Figyelő szerkesztősége a magyar könyv- és folyóirat-kultúra írásaival kívánja megismertetni az olvasóközönséget, ezért az Arany János-i elveket követve, a „szépirodalmi törekvéseket folytonos figyelemmel" kísérve[339] több mint ötven lapot

[339] [Arany János,] *Előrajz* [szerkesztői program], Szépirodalmi Figyelő 1860/1., 1.





51. Szépirodalmi Figyelő, 2002/1., 2006/5.

szemléz, valamint több, saját készítésű rovatot is szerkeszt, amelyekben igényes, szakmailag meglapozott, de mások számára is érthető írásokat közöl. A 2002-ben induló folyóirat változó fedélszínű évfolyamait L. Simon László 2007-ig szerkesztette (2003-tól főszerkesztőként).

A 2. számtól kezdve a címlapterv felső harmadába az első szórványemlékünknek, a *Tihanyi apátság alapítóleveléne*k (1055) szövegrészletét illesztette be. A vendégszöveg vizuálisan is elkülönül: külső margók nélküli, végtelenbe futó, a borító alapszínétől eltérő sávban fut a kétsornyi kivágott szöveg. S ami viszonylag ritka a könyv- és folyóirat-borítók tervezésénél, gyakorlati megvalósításnál: a hátsó borító is hangsúlyos szerepet kapott: egy zsebóra kismutatója mindig arra a számra mutat a számlapon, ahányadik füzet az adott szám abban az évfolyamban, továbbá itt szerepelt az Arany-programcikk-

ből származó „mottó" is (a Holmi című folyóirat esetében láthattunk hasonló megoldást).

Ezzel a folyóirattal párhuzamosan egy másik jelentős orgánum fedőlapjának esztétikai formálódását is megfigyelhetjük az alkotói életműben.

„A Kortársat a történelmi szerepű nagy magyar folyóiratok utódjának szeretném, ha látná egy tisztultabb jövő" – írta Illyés Gyula programadó cikkében a Kortárs (1957–) című irodalmi, kritikai folyóiratról 1967-ben.[340] Az immár több mint fél évszázados múlttal rendelkező folyóirat borítóit L. Simon László 2005-től tervezte. Vallomása szerint itt sikerült leginkább megvalósítania a hagyomány és progresszió „együtt-lélegzését". A fekete borítótervvel ugyanis az avantgárdot idézi, s jellegzetes a piros Futurával szedett főcíme is. A törekvése pedig az, hogy „minél szélesebb spektrumból kerüljenek ki a lapnak a borítót is meghatározó illusztrációi".[341] Így például képzőművészeti alkotásokat (Sebestyén Zoltán – 2006/7–8., Simon Gábor – 2005/8., Vásárhelyi Alice – 2008/78.), fotókat (Carlis Fridlund – 2009/2., L. Simon László – 2007/11., Szombathy Bálint – 2008/6.) vagy régi kalendárium metszetét is felhasználja a tervezéskor.

L. Simon ugyan mindent a nyelv felől közelít meg, de a képek, a tárgyak és „a tipográfia bűvöletében" mindig is a szövegen, a szöveg testén túli dolgok foglalkoztatták, „a szöveg és az általa kijelölt, kitöltött tér kölcsönhatása, a szöveg tárgyiasulása, testté válása".[342] Emellett egy küldetést is igyekszik betölteni. Irodalomelméleti és -kritikai tisztánlátásával kortársait megelőzően mindig is tudta, hogy az értékek számbavétele, a hatások, a kapcsolódási és érintkezési pontok regisztrálása a produktív befogadás függvénye: egy kontextusokra nyitott, dialógus attitűddel rendelkező recepciós horizontba

[340] Kortárs 1967/II., 1348–1349. (Kötetben lásd: *Program és hivatás: magyar folyóiratok programcikkeinek válogatott gyűjteménye,* Gondolat, Budapest, 1978, 721.)
[341] *A tipográfia bűvöletében,* 32.
[342] *Uo.,* 31.

52. Kortárs 2005/11., 2009/4.

helyezve bontható csak ki igazán a jelentésfolyamat, s csak így mutathatjuk be az észlelés érzelmi és intellektuális folyamatában az alkotások egyediségének, az avantgárd korszak-meghatározó erejének sajátos narratíváit. Ezért is igyekezett feltérképezni és meghatározni (vagy szakmai team bevonásával, támogatásával leírni) az új költői nyelvek és műfajok korszak-meghatározó erejét. Az avantgárd irodalomelmélet hazai kifejtésének mikéntjét tehát célul tűzve a hiánypótlás mellett a párbeszéd elindítását, a kortárs avantgárd kérdéseinek, a még feldolgozatlan témáknak és szerzők életművének feltárását ő indította el a Ráció Kiadó Aktuális Avantgárd könyvsorozatával.

Viszont felmerül a kérdés: milyen ismérvek alapján sorolható be egy borítóterv az irodalmi alkotások közé, mikortól tartható vizuális költészeti műnek? Egyáltalán: beszélhetünk-e a szöveg testén túl még irodalomról? Vagy már nem is határok ezek, hanem olyan határsávok,

53. Aktuális Avantgárd 1., 4.

amelyeket önállóan kell értékelni? Gyakran a könyv és a mű határai sem esnek egybe. Kálmán C. György utal arra, hogy „egyes szövegek önállóságát (és így a határukat is) a kötet felszámolja; ugyanakkor szerzői szándék lehet az is, hogy mindegyik szöveg megőrizze a maga határait, és a kötet csak formális gyűjtőhely legyen".[343] Viszont a szöveg határai olyan mértékben fellazulhatnak, szétszóródhatnak, vagy meg is szűnhetnek akár, hogy teljesen elveszíthetik a szövegként, az irodalomként való megközelítés lehetőségét, befogadói aspektusát.

A komparatisztika kezdettől fogva határok átlépéséről, nyelvi-identitásbeli távolságok áthidalásáról, az irodalmi és a különböző művészeti jelenségek összehasonlító-szembesítő vizsgálatáról, ezek tudományos igényű feltérképezéséről, az irodalomközi dialógustér

[343] Kálmán C. György, *Könyvhatár, műhatár,* előadás, Közép-európai határ(sáv)ok konferencia, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, 2016. szeptember 5–6.

megnyitásáról szólt. Jurij Lotman szerint a határ kétnyelvű, poliglott képződmény. „Egy membránszűrőhöz hasonlítható, amely olyan mértékben alakítja át az idegen szövegeket, hogy azok beíródhassanak a szemioszféra belső jelrendszerébe, de közben mégiscsak megtarthassák másféle természetüket."[344] A határhelyzet, a határlét különféle aspektusait, nyelvi, irodalmi, kulturális, művészeti, földrajzi, politikai, társadalmi stb. vonatkozásait vizsgáló és az irodalmi szövegek, művek, alkotói pályák összevetésével foglalkozó, az őket elválasztó határok hermeneutikai feloldására törekvő nemzetközi komparatisztikai konferencia, amelyet 2016-ban Nyitrán rendeztek meg, a határt szintén Janus-arcú képződménynek aposztrofálta, olyan kétarcú jelenségnek, amely nemcsak elválaszt, leválaszt, de átjárást, kapcsolattartást is biztosít. Elszigetel, de egyúttal kaput is nyit.[345]

Kálmán C. György szerint, hogy egy kötet önállónak tekintendő-e, vagy kapcsolódik-e máshoz, azt számos szempont alapján ítélhetjük meg: a paratextusok, biográfiai adatok, vagy kiadáspolitika mellett a szerzői lélektan, a szándék is ide sorolandó.[346]

Nyilván a másság zavarba ejtő tapasztalat lehet, viszont egy borítótervet is, ha az alkotó-közlő szándékkal és ihletettséggel születik meg, akár egyfajta önartikulációval (ami a művész és a folyóirat önmeghatározását egyaránt jelentheti), s ha grafikailag is professzionális formát mutat, akkor beilleszthetjük az experimentális költészeti kategóriába, a vizuális költészeti blokkba. A művészi szándék tehát meghatározó. A borító jobb felső sarokmetszetében is az újra és újra ismétlődő *aktuális avantgárd* (1., 2. 3. stb.) sorozatcím nem csupán

344 Jurij Mihajlovics Lotman, *Kultúra és intellektus.* A szemioszféra, ford. Szitár Katalin, Argumentum, Budapest, 2002.

345 A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ICLA-International Comparative Literature Association / AILC Association Internationale de la Littérature Comparée) Magyar Nemzeti Bizottsága a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetével együttműködésben 2016. szeptember 5–6-án Közép-európai határ(sáv)ok címmel tartotta meg a tudományos konferenciát a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetében.

346 Kálmán C., *I. m.*

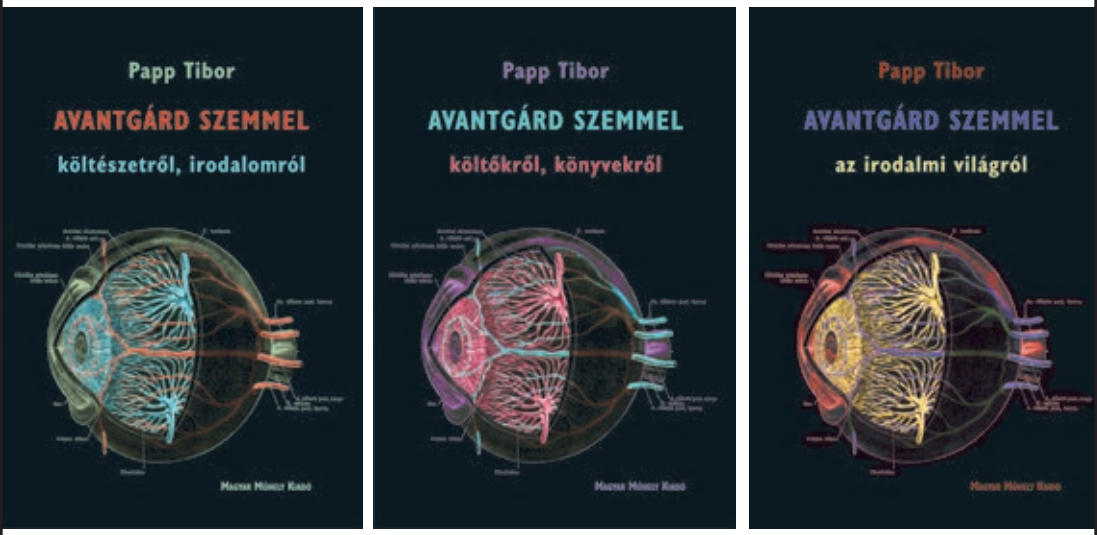
az egyre elfogyó szöveg vizuális lenyomata, hanem egy koncept műmetszet is, amelyben jelen van a redukciós technika, az önmagát megszüntető szöveg, valamint a tautologikus, az önmagát önmagával szaporító, saját magát saját magával azonosnak mondó egytényezős rendszer is. A konceptuális ötletmű önmagába sűríti az alkotói üzenetet: a történeti avantgárdot felváltó avantgárd korszak helytelen elnevezése, a *neoavantgárd* (vagy újavantgárd) helyett az *aktuális avantgárd* terminus technicusra hívja fel a figyelmet. A borítómérettel levágott, s így lassan elfogyó csúsztatott szöveg pedig kettős műfajiságot is sugall: még a konkrét versek kategóriája felé is elmozdítja a művet.

Az Aktuális Avantgárd sorozat mellett a kortárs irodalomkritika hiányosságait igyekszik enyhíteni az *Avantgárd szemmel* című, Papp Tibor tanulmányait összegyűjtő, három kötetből álló műsorozat is. Az első kötet a kortárs magyar költészetről, irodalomról szóló tanulmányokat (2004), a második a kritikai írásokat gyűjti egybe (2007), a harmadik pedig az irodalmi világról szól (2008), természetesen *avantgárd szemmel*.

Mindhárom kötet borítóját L. Simon László tervezte. A látás érzékszervét biológiai pontossággal ábrázoló borítókép is túl lép a szöveg testén, azaz általa testet ölt a szó, tárgyiasul a szöveg, a belső lapok tartalma, a költészet, az irodalom, a költők és a könyvek, az irodalom egész világa érzékelhetővé, szemmé, sajátos látássá válik.

Az esszéket és tanulmányokat is író L. Simon az avantgárd elméleti alapvetésének támogatása mellett tudományos kötetek megtervezésével is foglalkozik. Ebből a célból alapította meg a Ráció Kiadót, amely eleinte a megjelentetéshez szükséges szöveggondozással, szerkesztéssel foglalkozott, a nyomdai előkészítések munkálataival csupán, majd 2002-től maga is megjelentetett könyveket, elsősorban irodalomtudományi műveket.

Az avantgárdról szóló elméleti írások mellett az avantgárd alkotók műveit prezentáló gyűjtemények is megjelennek: a *ver/s/ziók*

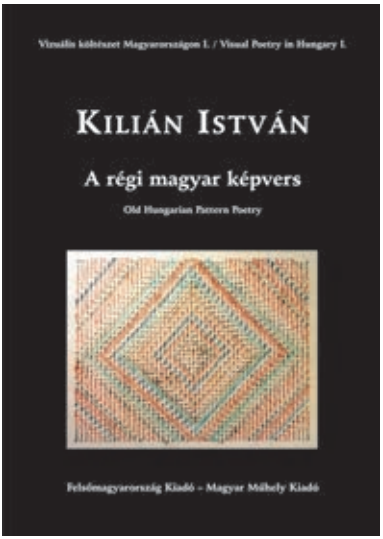


54. Papp Tibor: Avantgárd szemmel [I–III.]

(1982), majd később a *Médium-Art* (1990) című vizuális költészeti antológiák megjelenése után 1995-ben napvilágot lát *vizUállásjelentés* címmel a harmadik avantgárd irodalmi antológia is. S bár a lettrista, konkrét és plakátköltészeti alkotások prezentálásával jelzi a válogatás, hogy a korábbi kiadványokhoz képest új utakon jár, s a nyelvi jel már csak jelzésértékűen, fragmentumszerűen van jelen az alkotásokban, mégsem experimentális költészeti válogatásként aposztrofálja magát, hanem irodalmi antológiaként. Mindez az új utak és értékek külső elfogadását, elismerését is jelzi, az irodalom marginális területéről a belső régiókba történő elmozdulást, a befogadást. Ennek az új kötetnek a szerkesztője L. Simon László. S ezt a kötetszerkesztést hamarosan követi az egyedi kötettervek közül másik két antológia is, a Kilián István által feltérképezett régi magyar képversek kötete,[347] amelyben több mint kilencven szerző művét adja

[347] Kilián István, *A régi magyar képvers,* Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.

55. Ráció – Tudomány



56. Kilián István: A régi magyar képvers; Válogatás a 20. századi vizuális költészetből

közre, valamint a 20. századi vizuális költészetből műveket prezentáló gyűjtemény.[348] *A régi magyar képversek* borítóján Süllyepüspöki József műve, a VI. Piusz pápa által esztergomi bíborossá kinevezett Batthyány József tiszteletére készített betűnégyzete (1778) látható.

A kubus szövegét a középpontból elindulva fejthetjük meg: IosephVs prInCeps & prIMas regnI VIVat DIV feLICIter. Korábban, 1759-ben Batthyány József erdélyi püspökké szentelésekor Süllyepüspöki harmonikaverset és egy akrosztichon–mezosztichom–telesztichon egységet megvalósító köszöntőverset is készített a tiszteletére (COMES VIVAT DIV, Éljen a Comes sokáig olvasattal). 1760-ban pedig kalocsai érsekké való kinevezése alkalmából egy kubussal és *Virescens palmaris statua* címmel ugyancsak egy akrosztichon, mezo-

348 *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből,* szerk. Kovács Zsolt – L. Simon László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.

sztichon és telesztichon kombinációját tartalmazó alkotással köszönti a főpap Batthyányt.[349]

A 20. század modern vizuális költeményeit pedig L. Simon László nemcsak közkinccsé tette, de Kovács Zsolt közreműködésével ő vizsgálta és állította össze a teljes gyűjteményt. A borítón Tóth Gábor *Modulok U-T* című sorozatának egyik részletét helyezte el.

Vallomása szerint az általa szerkesztett és tipografizált kötetek közül a legbüszkébb *A kommunizmus fekete könyvé*re (2000),[350] amelynek borítóterve a színhatásával úgy mutat a szöveg testén túlra, hogy könyv és mű kapcsolatában, találkozásában szöveg és szöveg kontextusát is megteremti.

57. A kommunizmus fekete könyve

[349] A képversek közlését az említett sorrendben lásd Kilián, *A régi magyar képvers*, 182–183, 108, 62, 148–149.

[350] *A tipográfia bűvöletében*, 32.

A fekete a halál, a gyász, másrészt a sötétség, az árnyék, a bűn, a pokol, valamint a félelem és a gonosz metaforája. Már az ókorban is az alvilág isteneihez társuló szín (Hádész/Pluto, Hekaté, Ozirisz). A pirossal összekapcsolva pedig dominánsan az agresszivitás attribútuma. A fekete kötet, akár síkban szemléljük (lásd fent), akár térben (kézbe véve), színében is elhatárolódik a környezetétől, erős kontrasztot alkotva vele. Karl Theodor Jaspers ezt határszituációnak nevezi. Nevezetesen a halált, a szenvedést és a bűnt, vagyis minden olyan eseményt, amelyben az egyén súlyos megrázkódtatásokon megy keresztül. A síkbeli és térbeli folytonosság tehát a műben (a borítótervben) megszakad, s az ezáltal létrehozott, képződött határ kreatív magatartásra, tiltakozásra, aktív cselekedetre késztet. Ahogy a berlini falnál is történt, ahol a síkbeli folytonosság megszakadásával vertikális útra terelődött a cselekvés (megmászták, majd a narratíva folytatásaként lebontották a falat), ugyanígy a szöveg testén túlra mutatás újabb történetet indít el: *A kommunizmus fekete könyvé*nek időbeli kontextusának térbeli megjelenítésével nemcsak sokkoló hatást ér el a szerkesztő-alkotó, hanem ezzel együtt tiltakozást, egy olvasói, befogadói narratívát is kivált, s elősegíti egy metakritikai diskurzus kibontakozását.

L. Simon László minden borítótervében a szöveg testén túl tehát újraépül a szöveg, s az általa kitöltött tér kölcsönhatásában (amelyben maga a szemlélő is immár teret alkot) tárgyiasul, tapintható testté válik, egyfajta epifániává, s elindít egy új történetet.

Utószó

L. Simon László költői-írói életművének csupán egy szelete a lineáris és vizuális költészet. A későbbiekben önálló kötetben kívánom feltárni L. Simon László prózaírói munkásságának, esszéinek jellegzetes sajátosságait. A „Mitől jó egy esszé és egy tanulmány?" kérdésének megválaszolása mellett L. Simon kritikai-esszéírói, szerkesztői és irodalomszervezői törekvéseit, az irodalom vérkeringésének frissítőit, írásaiban az irodalomtörténet-írás számára a nemzetközi hírű és rangú, de itthon méltatlanul elhallgatott művészek interpretálásának módozatait és a prózai műveinek egyéb elméleti műfajait bemutatva, a szerkesztői tevékenységét értékelve új szempontrendszerrel egészülhet ki az értelmező-értékelő megközelítés. S további kutatási irányként jelölöm meg a művek megszületésével párhuzamosan jelenlévő teoretikus megalapozás vizsgálatát, annak a folyamatnak a feltárását, amely az avantgárd irodalomelmélet hazai kifejtésének miként jét jelenti.

Függelék

L. Simon László pályaképe

L. Simon László József Attila-díjas költő, író, szerkesztő, kulturális szakértő, kultúrpolitikus 1972. március 28-án született Székesfehérvárott. Szülei agrármérnökök. Gyermekkorát a Velencei-tó környékén töltötte, feleségével és gyermekeivel együtt jelenleg is Agárdon él.

A székesfehérvári Teleki Blanka Gimnáziumban érettségizett (1990), majd az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán magyar–történelem szakos tanári oklevelet (1996), az egyetem Bölcsészettudományi Karán pedig magyar nyelv és irodalom szakos középiskolai tanári diplomát szerzett (1998). PhD-ösztöndíjas volt. Később felsőfokú kulturális menedzseri képesítést kapott, illetve a gyöngyösi Károly Róbert Főiskolán szőlész-borász mérnöknek tanult.

Versei, írásai húszéves kora óta jelennek meg. Első igazi irodalmi otthona a Péntek Imre szerkesztette székesfehérvári Árgus folyóirat volt. A főiskolai és egyetemi tanulmányai alatt a budapesti egyetemi irodalmi életben hamar ismertté vált: irodalmi klubot vezetett, versrovatvezetője volt a pesti bölcsészkar irodalmi lapjának, a Metsze(t)tnek.

1995-ben *vizUállásjelentés* címmel szerkesztett avantgárd irodalmi antológiát, s a kötet megjelenésének évében, a keszthelyi Magyar Műhely-találkozó keretében, Kovács Zsolttal együtt megrendezte a 2. nemzetközi vizuális költészeti tárlatot. Huszonnégy éves korában, 1996-ban jelentkezett első, *(visszavonhatatlanul…)* című kötetével. 1998–2004 között az általa is alapított Fiatal Írók Szövetségének elnöke, 2004–2010 között a Magyar Írószövetség titkára, ahol olyan két kiváló elnök munkáját segíthette, mint Kalász Márton és Vasy Géza.

Alapítója volt a Ráció Kiadónak, 2004-ben megnyitotta a Magyar Műhely Galériát (MMG) és évekig működtette a Magyar Műhely Kiadót.

2005-től 2012-ig a Pázmány Péter Katolikus Egyetem óraadó oktatója. 2016 óta a Kaposvári Egyetem címzetes egyetemi docense.

Eddigi irodalmi pályája során több folyóirat szerkesztőjeként dolgozott (Magyar Műhely, Kortárs, Kommentár), 2007-ig a Szépirodalmi Figyelő főszerkesztője. Két tudományos, illetve egy helytörténeti könyvsorozat sorozatszerkesztője (Aktuális Avantgárd, Underground Expanzió, Velencei-tavi Könyvtár).

Évek óta foglalkozik a kultúra finanszírozási kérdéseivel. Az ötvenes évek politikai költészetéről, a szocializmus irodalompolitikájáról számos tanulmányt írt. Talán ezek és az írószövetségi küzdelmek miatt kezdett el intenzíven politizálni, kultúrpolitikai kérdésekkel foglalkozni. 2006 és 2010 között Fejér megyei önkormányzati képviselő, s egyben a megyei oktatási és kulturális bizottság elnöke, 2009–2010 között a Magyar Rádió Közalapítvány Kuratóriumának elnökségi tagja volt. A 2010-es választáson Fejér megyében egyéni országgyűlési képviselővé választották, azóta a Fidesz – Magyar Polgári Szövetség képviselője. 2010 és 2012 között, illetve 2013 februárjától 2014 májusáig az Országgyűlés Kulturális és Sajtóbizottságának az elnöke, 2011–2012 között a Nemzeti Kulturális Alap elnöke, 2012-től 2014 májusáig alelnöke, 2012 júniusától 2013 februárjáig az Emberi Erőforrások Minisztériuma kultúráért felelős államtitkára volt. 2013–2014-ben a Budai Várnegyed, a fertődi Esterházy-kastély és a Kúria megújításáért felelős kormánybiztosként tevékenykedett, legismertebb és legszebb feladata a budai Várbazár felújításának irányítása volt. 2014. április 6-án a Fidesz–KDNP listáján szerzett újabb mandátumot. Rövid ideig a gazdasági bizottság alelnöke volt, majd két évig a Miniszterelnökség államtitkáraként elsősorban kulturális örökségvédelemmel foglalkozott. Három kormányzati program kidolgozása fűződik a nevéhez: a budai várral foglalkozó Nemzeti

Hauszmann Tervé, a vidéki kulturális örökséget megújítani szándékozó Nemzeti Kastély- és Nemzeti Várprogramé.

Eddig tizenöt könyve jelent meg, köztük egy macedón nyelvű, a kiváló macedón költő-műfordító, Paszkal Gilevszki tolmácsolásában. A lineáris verseken kívül világirodalmi vonatkozásban is jelentős vizuális költemények alkotója, új műfajok, műfajvariánsok megteremtője. Tizenhatodik, válogatott esszéit tartalmazó kötete *Körbejárni a hazát címmel* a jelen monográfiával egyidőben, a 2017-es könyvhéten látott napvilágot.

Irodalmi munkásságát 2004-ben Móricz Zsigmond-ösztöndíjjal, 2007-ben József Attila-díjjal ismerték el.

L. Simon László fontosabb műveinek jegyzéke

Verseskötetek, valamint vizuális költeményeket és grafikai, fotóművészeti alkotásokat tartalmazó könyvek

(visszavonhatatlanul…), Árgus–Orpheusz, Székesfehérvár–Budapest, 1996.
Egy paradigma lehetséges részlete, Magyar Műhely, Budapest, 1996.
met AMorf ózis, Orpheusz, Budapest, 2000.
Secretum sigillum, Magyar Műhely, Budapest, 2003.
nem lokalizálható, Orpheusz – Magyar Műhely, Budapest, 2003.
Japán hajtás, FISZ–Kortárs, Budapest, 2008.
Háromlábú lovat etető lány, Magyar Műhely, Budapest, 2009 [társszerző: Palkó Tibor].

Esszé- és tanulmánykötetek

Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok, Ráció, Budapest, 2005.
Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája, Ráció, Budapest, 2005 [társszerzők: Ambrus Lajos és Lukács László].
Versenyhátrány. A (kultúr)politika fogságában, Kortárs, Budapest, 2007.
A római szekér. Kulturális politika – politikai kultúra, Ráció, Budapest, 2010.
Személyes történelem. Esszék, Ráció, Budapest, 2011.
Szubjektív ikonosztáz, Ráció, Budapest, 2012.

Polgári kultúrpolitika. Eredmények és dilemmák, Ráció, Budapest, 2014.

Körbejárni a hazát. Esszék, Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány, Budapest, 2017.

Idegen nyelvű kötet

Ednosztojno treperejki, fordította és utószó Paszkal Gilevszki, Matica Makedonszka, Szkopje, 2015.

Művészkönyv

ISBN 963 7596 26 7, Magyar Műhely, Budapest, 1997.

Hangoskönyv (CD)

Japán hajtás, elmondja: Blaskó Péter, Dubrovay László zenéjével, FolkEurópa, Budapest, 2008.

Kiállításkatalógus

A tipográfia bűvöletében. Válogatás L. Simon László könyvborító- és folyóirat-terveiből, kiállításkatalógus, Szent Korona Galéria, Székesfehérvár, 2009. március 12–28.

Kötetszerkesztések

Mozaik (Válogatás az ELTE Tanárképző Főiskolai Kar hallgatóinak írásaiból), ELTE TFK, Budapest, 1993 [Tallai Gáborral és Vilcsek Bélával közösen].

Irodalom (Főiskolai tanulmányok I.), ELTE TFK, Budapest, 1994 [Arapovics Máriával közösen].

Irodalom és módszertana (Főiskolai tanulmányok II.), ELTE TFK, Budapest, 1994 [Arapovics Máriával közösen].

Irodalmi művek szóetimológiai elemzése, ELTE BTK Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszék, Budapest, 1994.

vizUállásjelentés [vizuális költészeti antológia], Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1995.

A Nyugat tartalomjegyzéke 1908–1941 I., Universitas, Budapest, 1997 [Dula Borbálával és Majoros Etelkával közösen]. Elektronikus változat [készítette: Király Péter]: Magyar Elektronikus Könyvtár: www.mek.iif.hu/nyugat.htm.

Vizuális költészet Magyarországon II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998 [Kovács Zsolttal közösen].

Hallgatók a demokráciáért 1988–1998. A hallgatói mozgalom 10 éve, Hallgatói Önkormányzatok Országos Konferenciája, Budapest, 1998 [Bajnai Zsolttal közösen].

Az olvasó – az olvasás. Irodalmi tanulmányok. A Fiatal Írók Szövetsége és a Doktoranduszok Országos Szövetsége 1998. november 25-én, az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán megrendezett irodalomtudományi konferenciájának anyaga, FISZ, Budapest, 1999 [Thimár Attilával közösen].

Munkás, paraszt, értelmiség munkaverseny lázában ég. Agitatív antológiaköltészet Magyarországon 1945–1956, Korona, Budapest, 2002.

Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok, Magyar Műhely, Budapest, 2002.

„Nagy Pál vagy Pál". A hetvenéves Nagy Pál köszöntése, Magyar Műhely, Budapest, 2004 [Sőrés Zsolttal közösen].

Görbülő fény. A hetvenéves Bujdosó Alpár köszöntése, Magyar Műhely, Budapest, 2005.

Reminiszcencia. A hetvenéves Papp Tibor köszöntése, Magyar Műhely, Budapest, 2006.

Ezer év öröksége. Fejér megye múltjáról és jelenéről, Fejér Megyei Önkormányzat Európai Információs Pont és Turisztikai Nonprofit Kft.-je, Székesfehérvár, 2009.

Fejér megyei irodalmi emlékfal. Olvasókönyv iskolásoknak és felnőtteknek, Velencei-tavi Kistérségért Alapítvány, Kápolnásnyék–Agárd, 2014.

Negyedszázad Fejér megye kertészeti és borászati kultúrájáért. 25 éves az agárdi Simon és Simon Kft. Simon és Simon Kft., Agárd, 2016 [az összekötő szövegeket írta és a kiadványt szerkesztette].

Fejér megyei irodalmi emlékfal. Olvasókönyv iskolásoknak és felnőtteknek, Velencei-tavi Kistérségért Alapítvány, Kápolnásnyék–Agárd, 2017 [második, bővített kiadás].

L. Simon László műveinek visszhangja

(időrendben)

Petőcz András, *Egy újabb csapda. vizUállásjelentés, irodalmi antológia, szerkesztette: L. Simon László,* Élet és Irodalom 1995. április 7., 15.

Szombathy Bálint, *A textus alakváltozatai. vizUállásjelentés – antológia. Szerkesztette L. Simon László,* Magyar Napló 1995/7. 43.

Kabai Zoltán, *Paradigmák,* Észak-Magyarország 1996. december 21.

Papp Tibor, *A költészet váratlan arca. L. Simon László: Egy paradigma lehetséges részlete,* Magyar Napló 1997/7–8., 62–63.

Tomkiss Tamás, *Nem csak a teljesség láttán. L. Simon László: (visszavonhatatlanul...); egy paradigma lehetséges részlete,* Az Irodalom Visszavág 1997, RF, 15/36.

Bodor Béla, *Önmagát rejtő titok. L. Simon László: Egy paradigma lehetséges részlete, ISBN 963 7596 26 7,* Alföld 1998/9., 103–105.

H. Nagy Péter, *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról. Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok – alakulástörténeti vázlat, lírai betétek nélkül,* Alföld 1999/4., 52–63.

Kerékgyártó György, *Szimpózium és performance,* Napi Magyarország 1999. augusztus 11., 14.

Kákonyi Péter, *„Szabadság – velük repültél!" Agitatív antológiaköltészet Magyarországon,* Magyar Nemzet 2002. június 1., 32.

Földes András, *Rákosi Mátyás esete a koreai kisleánnyal. Humor vagy tragikum? Az ötvenes évek Magyarországának agitatív költészete zavarba hozza olvasóit. Nagy nevek, kis versek,* index.hu 2002. június 18., http://index.hu/kultur/klassz/munkpar/.

O. Á. [Osztovics Ágnes], *Szívünk is vigyázzban állt. Agitatív líra 1945 és 1956 között,* Heti Válasz 2002. július 12., 55.

Szombathy Bálint, *Vörös orfeuszok. Agitatív antológiaköltészet Magyarországon 1945–1956,* bahia.hu, Galéria, 2002. augusztus.

Nyerges András, *A finnyátlanság hagyománya,* Magyar Hírlap 2002. december 28., 23.

Bohár András, *Aktuális avantgárd: M. M., Hermeneutikai elemzések,* Ráció Kiadó, Budapest, 2002, 249.

Szombathy Bálint, *A tárgyiasított mozdulat. L. Simon László: met AMorf ózis,* Életünk 2002/2., 136–138.

Hajnal V. Csaba*: Dimenziókapuk. L. Simon László: met AMorf ózis,* Az Irodalom Viszavág 2000/2. (www.inaplo.hu/_inlog/log-szerzo/hajnal_v_csaba.html).

Haklik Norbert, *A magyar avantgárd jegyében. L. Simon László szerkesztő a jubiláló Magyar Műhely folyóiratról,* Magyar Nemzet 2003. január 7.

Neltz János, *Secretum sigillum,* Szemeszter 2003. március, 14.

Kollár József, *Secretum sigillum,* Szépirodalmi Figyelő 2003/6., 140–141.

Kékesi Zoltán, *L. Simon László: nem lokalizálható,* Szépirodalmi Figyelő, 90–92.

Szilver Ottó, *7x7 titkos pecsét,* UFI 2003. október, 17.

Beck András, *L. Simon László, Secretum sigillum,* Élet és Irodalom 2004. július 9., 27.

K. Kabai Lóránt, *L. Simon László, Secretum sigillum,* Magyar Narancs 2004. szeptember 30., 39.

Szarka Klára, *Valóságremix. L. Simon László: nem lokalizálható,* Magyar Hírlap 2004. október 16–17., 30.

Csillag István, *Magán-közügyek. L. Simon László: Hidak a Dunán,* Aktív Szemeszter 2005. február, 20.

Bence Lajos, *Édes hazának ízes bor dukál,* Pannon Tükör 2005/1., 46–47.

Szarka Klára, *Secretum sigillum, Kijáratok, Négyanegyediken. A Pixel-könyvekről,* Új Forrás 2005/6., 81–85 (L. Simon kötetéről: 83–84).

Sajtos Lajos, *Simonyi óbester utódja,* Fejér Megyei Hírlap 2005. április 12., 7.

Pápay György, *Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája,* Szépirodalmi Figyelő 2005. április, 131–132.

Csillag István, *Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája,* Aktív Szemeszter 2005. május, 20.

Zágoni Erzsébet, *A szőlő és a bor rejtély, titok, csoda és katarzis,* Fejér Megyei Hírlap 2005. június 8., 6.

Haklik Norbert, *Kecskecsöcsűt curholni. Velence környéki borkultúra,* Magyar Nemzet 2005. június 25., 35.

Máté G. Péter, *Titkos pecsét,* interjú L. Simon Lászlóval, kézirat.

Ablonczy Bálint, *Bor, hely, szellem,* UFI 2005. augusztus, 20.

Pósa Zoltán, *Ívek és hidak. L. Simon László esszékötete,* Magyar Nemzet 2005. október 1., 35.

Csoma Zsigmond, *Az írogató úri emberek már a szőlőhegyen vannak…,* Magyar Napló 2005. október, 13–16.

B. Z., *Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája,* BORIGO 2005. november, 14.

Komiszár Nanetta, *Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája,* Ethnica 2006/2., 73–74.

G. Komoróczy Emőke, *Édes szőlő, tüzes bor. Lukács László, Ambrus Lajos és L. Simon László könyve a Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrájáról,* Vár 2007/1.

Nagy Frigyes, *Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája,* MAKtár 2007/2.

Kutasy Máté, *Avantgárd és népi. L. Simon László születésnapjára József Attila-díjat kapott,* Magyar Nemzet 2007. április 2., 15.

Heiter Tamás, *A humanitás kis szigetei süllyedni látszanak,* Fejér Megyei Hírlap 2007. október 15., 11.

Pécsi Györgyi, *Szubjektív könyvtár. L. Simon László: Versenyhátrány. A (kultúr)politika fogságában,* Irodalmi Jelen 2007., 23.

Kabdebó Lóránt, *Megértett disszonancia. L. Simon László újabb versei,* Magyar Nemzet 2008. augusztus 23., 35.

Bohár András, *Azok a bizonyos nyomok* = Uő., *Poétikák és világlátások,* Nap, Dunaszerdahely, 2008, 56–61 (első megjelenése: Árgus 2003/9–7., 83–85).

Kelemen Erzsébet, *Részletek a teljességből. L. Simon László művészete a (visszavonhatatlanul…) című kötettől a Japán hajtásig,* Magyar Műhely 147. (2008/2.), 11–30.

Thimár Attila, *L. Simon László: Japán hajtás,* Szépirodalmi Figyelő 2008/3., 80–81.

Vass Krisztián, *Klebelsberg öröksége. L. Simon László: Versenyhátrány – A (kultúr)politika fogságában,* Magyar Demokrata 2008. április 16.

Kelemen Erzsébet, *„minden kép és költemény". L. Simon László: Japán hajtás,* Bárka 2008/6., 109–111.

Kelemen Erzsébet, *L. Simon László* = *Íróportrék II.,* szerk. Thimár Attila, Szépirodalmi Figyelő, Budapest, 2008, 153–168 (átdolgozott verzió: Agria 2009. tél, 154–166).

Bolla Ágnes, *Kép. Vers. Képvers,* Kikötő Online 2009. február 21., http://www.kikotoonline.hu/konyvjelzo/kritikus-szem/konyvkritika/kep-vers-kepvers-.

Végh Attila, *Memento mori. L. Simon László: Japán hajtás,* Magyar Napló 2009/4., 40

Hanti Krisztina, *Elveszett világok? L. Simon László: Japán hajtás,* Hitel 2009. június, 124.

Bednanics Gábor, *Az illusztrált kép* [a *Háromlábú lovat etető lány* című kötetről], Eső 2010/1. (http://esolap.hu/archive/entryView/1122).

Kelemen Erzsébet, *Részletek a teljességből. L. Simon László művészetéről* = Uő., *Hét színkép. Tanulmányok, kritikák,* Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 75–105.

Kabdebó Lóránt, *„A test kivirágzik". Palkó Tibor – L. Simon László: Háromlábú lovat etető lány,* Palócföld 2011/5–6., 129–133.

Kelemen Erzsébet, *A kortárs avantgárd értése és nem értése a művek tükrében – L. Simon László: nem lokalizálható,* Kortárs 2011/10., 93–97.

Kelemen Erzsébet, *A vizuális költészet műfaji tipológiája,* A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve 21. (2011. december), Széphalom, 157–159.

Kelemen Erzsébet, *„A szegények bibliája". L. Simon László: Szubjektív ikonosztáz,* Magyar Napló 2012. szeptember, 67–68.

Kelemen Erzsébet, *Ősi kommunikációs eszköz új medialitással. L. Simon tölcsérképverse,* Magyar Műhely 160. (2013), 24–28.

Kelemen Erzsébet, *A szó megvonása. Konkrét költészet, lettrizmus és konceptualizmus: három irány egyetlen kötetben (L. Simon László: ISBN 963 7596 26 7),* Életünk 2013/4., 142–156.

Kelemen Erzsébet, *A cselekvő várakozás imája – L. Simon László (csak a csönd…) című prózaverse,* Kortárs 2013/9., 81–84.

Kelemen Erzsébet, *Az első magyar lettrista alkotás. Egy paradigma lehetséges részlete (L. Simon László kötetéről),* Pannon Tükör 2013/6., 52–57, 2014/2., 43–51.

Kelemen Erzsébet, *Lettrista vizuális kompozíció. L. Simon László met AMorf ózis című kötetéről,* Magyar Napló 2014. április, 21–27.

Kelemen Erzsébet, *Nyomkeresés. L. Simon László: Secretum sigillum,* Életünk 2015/2., 70–83.

Kelemen Erzsébet, *Kép a képben. L. Simon László Japán hajtás című kötetéről,* Magyar Napló 2016. június, 21–27.

Kelemen Erzsébet, *Kísérlet az emberiségköltemény megújítására. L. Simon László Nem lokalizálható című kötete,* Életünk 2016/7., 70–81.

Kelemen Erzsébet, *„Tavaszesőt és vaszöldet énekelünk". L. Simon László Háromlábú lovat etető lány című kötete,* Kortárs 2017/3., 43–53.

A kötet illusztrációinak forrásai

1. L. Simon László – Kelemen Erzsébet által kiegészített – ábrája, az eredeti forrása: L. Simon László, *Hidak a Dunán,* Ráció, Budapest, 2005, 136.
2. Forrás: *DADA. 113 Gedichte,* szerk. Karl Riha, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2003, 143.
3. Forrás: *Uo.,* 142.
4. Forrás: Artindex „Lettrisme" (1/2), http://artindex.ro/wp-content/uploads/2013/04/lettrisme_artindex_011.jpg.
5. Forrás: L. Simon László, *Egy paradigma lehetséges részlete,* Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1996, [oldalszámozás nélküli kötet, művek sorszáma: 5., 8.].
6. Forrás: *Uo.,* [31–32.].
7. Forrás: *Uo.,* [12.].
8. Forrás: *Uo.,* B1.
9. Forrás: *Uo.,* [1.].
10. Forrás: *Uo.,* [2.].
11. Forrás: *Uo.,* [1–2.].

12–17. L. Simon László, *ISBN 963 7596 26 7,* Magyar Műhely, Budapest, 1997 [oldalszámozás nélküli kötet]; Kőmíves András fotói.

18. Forrás: L. Simon László, *met AMorf ózis,* Orpheusz, Budapest, 2000, B1 önmagában, illetve envelope-pal.
19. Forrás: *Uo.,* 61.
20. Forrás: *Uo.,* 56–57.
21. Forrás: *Uo.,* 17.
22. *Uo.,* 7, 9.
23. Forrás: *Uo.,* 29, 31, 33, 35, 37.

24. Forrás: *Betűk kockajátéka. A párizsi Magyar Műhely öt évtizede. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012. május 10. – 2012. október 28.,* szerk. Sulyok Bernadett – Sípos László, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 31.
25. Forrás: L. Simon, *met AMorf ózis,* 43.
26–31. Forrás: L. Simon László, *Secretum sigillum,* Magyar Műhely, Budapest, 2003 [oldalszámozás nélküli kötet].
32. Fotó: Pető Hunor.
33. Fotók: L. Simon László.
34. A középkori kínzásokat ábrázoló fametszet részlete a *Nem lokalizálható* című kötet borítóján.
35. Fotók: L. Simon László.
36. Forrás: Palkó Tibor – L. Simon László, *Háromlábú lovat etető lány,* Magyar Műhely, Budapest, 2009, 42–43.
37. Forrás: *Uo.,* 11.
38. Forrás: *Uo.,* 12–13.
39. Forrás: *Uo.,* 24–25.
40. Forrás: *Uo.,* 38.
41. Forrás: *Uo.,* 46–47.
42. A fotó L. Simon László archívumából származik, sajnos a készítője nevére nem emlékszik.
43–52. A Magyar Műhely, a Szépirodalmi Figyelő és a Kortárs című folyóiratok a képaláírásokban feltüntetett számainak L. Simon László tervezte borítói.
53. Bohár András, *Aktuális avantgárd: M.M., Hermeneutikai elemzések,* Ráció, Budapest, 2002; Kékesi Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről,* Ráció, Budapest, 2003, B1.
54. Papp Tibor, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról;* Magyar Műhely, Budapest, 2004; *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről,* Magyar Műhely Budapest, 2007; *Avantgárd szemmel az irodalmi világról,* Magyar Műhely, Budapest, 2008.

55. A Ráció Kiadó (Budapest) Ráció – Tudomány című sorozatának L. Simon László tervezte borítóiból: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon,* szerk. Bednanics Gábor – Bónus Tibor, 2005; *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról,* szerk. Kékesi Zoltán – Peternák Miklós, 2006; *Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében,* szerk. Oláh Szabolcs – Simon Attila – Szirák Péter, 2006; *Az olvasás rejtekútjai,* szerk. Bónus Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila, 2007.
56. Kilián István, *A régi magyar képvers,* Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998; *Válogatás a XX századi vizuális költészetből,* szerk. Kovács Zsolt – L. Simon László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.
57. Stéphane Courtois – Nicolas Werth – Andrzej Paczkowski – Karel Bartošek – Jean-Louis Margolin – Pascal Fontaine – Sylvain Boulouque, *A kommunizmus fekete könyve,* ford. Benyhe János, Nagyvilág, Budapest, 2000.

Tárgymutató

Aktuális Avantgárd könyvsorozat 269, 271–272
alkalmazott módszerek 11
állatmotívum 257–258
allúzió 43–44, 58, 165, 187–188, 191, 194, 208–209, 233, 240
anatómiai jegyek 240–244
apatéma 245–246
azonosítási törekvés 91–92
bűn és erény 170
concept/conceptual art 82–88, 91–93, 96
csodaszarvas és főnix 234–236
csonkítás 185–16
dematerializáció 85, 89–90, 92, 99
diktatúrák 173–1178, 204–207, 217–219, 263, 277
(az) élet értelme 179–180
(az) elhallgatás poétikája 39, 47
elszigetelés 44–45
Elza-motívum 159–160
emberiségköltemény 148–150, 159
erkölcsi kérdések 170, 180–183
esztétikai distancia 9, 51, 55–56
experimentális költészeti kategóriák 25
felelősség és szabadság 249–250
(a) fotó médiuma 124–125, 129, 144–145
(a) fotó története 134, 136
groteszk 40, 163, 167
gyermekkor 200
hermetizmus 242
hit 183–184
homo christianus 234-235
idegenség 160, 198, 259
időbeliség 199
ikonikus differencia 54
ikonográfiai kutatás 136, 138
imagináció 34–35, 54, 101, 127, 138, 146, 188
improvizáció 213–217
indexikális leképezés 126
intermedialitás 23, 26
in-yer-face 169–170
ismétlés 47
japán hajtás kötészeti technika 31, 191–193
kép a képben 142, 197, 209
képantropológia 132
képolvasás 52
képtudományi diskurzus 125
képversek 49–51
konkrétizmus 97, 105
lakonizmus, redukcionizmus 263–265
(a) láthatatlan rögzítése 136
legjobb/legszebb szó 203–204
lettrizmus 57–81, 97, 105–106, 122
(a) ló mint archetípus, Pegazus-motívum 226–230
logosz prophorikosz 121
meddig ember az ember 222–225
medializálódás 101–102, 110–113, 121–122, 145–146
meghívás-motívum 162
mester és tanítvány 234
matematikai haiku 261

Molyneux-probléma 118–119
művészkönyvek 69, 89–91, 103–105, 106
nemzedékköltemény 237
nyom, nyomhagyás 129–130, 132, 136
objektek egymásba íródása 26, 145, 265
obszcenitás 168–171
ontológia 40, 121, 170, 248
ötletművészet 91
paratextualitás 202
performansz 26, 32, 38, 142–143, 147, 188, 257, 259
politikus költők, írók 7–10
print memory 145–146
ready-made 84, 103, 126–127
redukciós technika 85, 92, 187, 272
reminiszcencia és vendégszöveg 208–209
rész–egész viszonya 209
strukturalizmus 80
szabadvers 45–46
számítógéppel generált költemények 110–112
szerepek, szereplíra, szerepvers 47–48, 151–156, 158–160, 201, 212
szimbolikus aktivitás 35
szimulakrum 112
szubsztancia 77–78, 92, 96–97, 99–100, 126, 172
tájszavak 203
térbeli költészet 96, 113–115
test és lélek 248
tökéletesség utáni vágy 210
trouvaille 127, 141
út- és vonat-toposz 189–190
vándorlásmotívum 165
végtelen lét 179
vendégszöveg/vendégkép 39, 42–43, 173, 186–188, 195, 202, 208–210, 232–235, 240, 259–261, 267
vizuális költészet 24–25

Névmutató

Abajkovics Péter 103
Ablonczy Bálint 294
Absalom/Absolon zsidó királyfi 214
Aczél Géza 16, 252
Ady Endre 9, 41, 155–156, 176, 196, 209, 215, 226
Ágoston Vilmos 17
Aguiar, Fernando 103
Aiszkhülosz 148
Ambrus Lajos 288, 294
Anhlan mongol sámán 178
Anzelm, Canterburyi Szent 222
Arany János 266–267
Arapovics Mária 290
Arisztotelész 99–100, 170, 204, 242
Artaud, Antonin 61
Asbóth János 9

Babits Mihály 148–150, 159–160, 164–165, 175, 226–227
Bacsó Béla 34
Badt, Kurt 52
Bailey, Richard W. 110
Bajnai Zsolt 290
Bakos Gábor 87
Baktay Patrícia 259
Balaskó Jenő 19
Balázs Áron 18
Balázs Béla 114
Bálint István 19
Balpe, Jean-Pierre 111
Bán András 129
Bánki Dezső 87
Bányai János 24
Barabás Lajos 141
Bárczi Géza 42
Barta János 154
Barthes, Roland 42, 136
Bartošek, Karel 299
Batsányi János 186
Batthyány József bíboros, esztergomi érsek 275–276
Baudelaire, Charles 66
Baudrillard, Jean 164
Baudot, Jean A. 110
Bauko János 203–204
Beck András 126, 128, 293
Beckett, Samuel 46
Bednanics Gábor 38–39, 231, 295, 299
Beke László 87
Belting, Hans 35, 127, 132, 136, 142–143, 188
Bence Lajos 293
Benett, John M. 61
Bengi László 158–159, 169
Benkő Loránd 42
Bense, Max 97
Benyhe János 299
Bereczky Gábor 243
Beremányi Géza 238
Bernáth Csilla 73
Berrár Jolán 42
Bertha Zoltán 7
Beuys, Joseph 86
Bever, Thomas G. 45
Blanchot, Maurice 146–147
Blaskó Péter 191, 289
Bobory Zoltán 265

Bodor Béla 68, 74, 121, 292
Boehm, Gottfried 54, 125, 127
Bohár András 16, 18–20, 23, 61, 66, 70, 106, 128, 136, 138, 141, 168, 216, 293, 295, 298
Bohrer, Karl Heinz 92
Bolla Ágnes 222, 295
Bónus Tibor 24, 52, 80, 114, 299
Borbély László 8
Boulouque, Sylvain 299
Bourgeois, Loys 214, 221
Brant, Sebastian 265
Bredekamp, Horst 124–125, 132, 134, 141
Breton, André 172
Buber, Martin 35
Buda Attila 259
Bujdosó Alpár 16–18, 102, 251, 257, 291
Burgin, Victor 83
Busa Viktor 230
Byron, George Gordon 149, 169

Cage, John 24
Calderón de la Barca, Pedro 149
Campbell, George 243
Carey, Peter 45
Carrión, Ulises 100, 263, 265
Chardin, Jean-Baptiste 120
Chen, Yi-Chang 259
Christie, Agatha 10
Cibulka, Heinz 188
Clarke, Arthur Charles 10
Courtois, Stéphane 299
Cray, Jonathan 120, 143
Crettier Ferenc 217
Cronenberg, David 223
Czudar D. József 15

Csáth Géza 43
Cselényi László 16
Csengey Dénes 7–8
Csillag István 17, 49, 293–294
Csokonai Vitéz Mihály 226
Csoma Zsigmond 294
Csurka István 8

Dánél Mónika 115–116
Dante Alighieri 148–149, 158, 226
Dávid zsidó király 214
Debord, Guy 125
Dedinszky Erika 16
Dékei Krisztina 88
Delbouille, Paul 78
Dencker, Klaus Peter 24
Denegri, Jerko Ješa 88
Deréky Pál 24
Derrida, Jacques 80, 129, 197, 242
Didi-Huberman, Georges 126
Diner, Dan 207
Dirmoser, Gerhard 257
Dobó Krisztina 259
Dobos László 8
Dotremont, Christian 62
Döhl, Reinhard 59–60
Dubrovay László 191, 289
Duchamp, Marcel 59, 84, 87, 126
Dufrêne, François 62, 67
Dula Borbála 290
Duray Miklós 8

Eco, Umberto 70–71, 152
Edeline, Francis 68, 113
Edison, Thomas Alva 54
Elek István 8
Elekes Károly 103
Éliás Erika 102, 252
Endreffy Zoltán 247
Enrie, Giuseppe 127

Erdély Miklós 16, 19, 70, 87, 92–93, 101, 257
Esterházy Péter 16, 20, 42, 238

Fabre, Jan 183
Fahlström, Öyvind 97
Fajó János 16, 19
Farkas Anikó 168
Farkas Attila Márton 18
Faulkner, William 10
Fehér Károly 229
Ferencz Győző 87
Fontaine, Pascal 299
Foucault, Michel 166
Fitz Péter 129
Földes András 292
Fráter Zoltán 17
Fridlund, Carlis 268
Füst Milán 16, 31

Gadamer, Hans-Georg 99
Galántai György 19, 23
Gály Katalin 259
Gángó Gábor 164
Garaczi László 24
Garnier, Pierre 97
Gáyor Tibor 19
Géczi János 40, 65
Gerlach, Joseph von 124
Gherban, Alexandre 111
Gibson, William 223
Gilevszki, Paszkal 287, 289
Godfrey, Tony 82–84, 86–87, 96
Goethe, Johann Wolfgang von 149
Golding, William Gerald 10
Gombrich, Ernst 125
Gomringer, Eugen 97
Gonzalez-Torres, Felix 84, 86
Gorman, LeRoy 61
Göncz Árpád 8–10
Grimm, Hermann 124
Gumbrecht, Hans Ulrich 92, 99
Gutenberg, Johannes 231

Gyulai Pál 229

Haacke, Hans 83
Hajas Tibor 19, 129
Hajnal V. Csaba 115, 293
Hajdu István 83, 85, 93
Halkik Norbert 293–294
Hamvas Béla 16
Hankiss Elemér 16
Hanti Krisztina 222, 295
Hapák Péter 121
Harasztÿ István 103
Hártó Gábor 40
Hausmann, Raoul 59
Havas Lujza 172
Hegedűs Mária 26
Hegyessy Mária 188
Hegyi Lóránd 17
Heidegger, Martin 99, 199
Heiter Tamás 294
Hemingway, Ernest 10
Henter Anna 161
Hernádi Gyula 16
Hésziodosz 148
Higgins, Dick 103
Hill, Gary 188
Hiller István 256
Hippokratész 182
Horváth János 153–154
Horváth Károly 148
Hrushovski, Benjamin 83
Hubble, Edwin Powell 162
Huber, Hans Dieter 141
Huszár Gábor 217

Ibsen, Henrik 149
Illyés Gyula 7, 268
Iser, Wolfgang 34
Isou Goldstein, Jean-Isidore 60–63, 67, 73, 78, 81, 121

Jakab Judit 153–154
Jakab Ödön 229
Jakobson, Roman 168
János evangélista, Szent 236
Jankovics Marcell 265
Jaspers, Karl Theodor 277
Jauss, Hans Robert 73
Jókai Anna 198, 202, 2016
Jovánovics György 16, 19, 87
Joyce, James 16, 261
József Attila 39, 114, 240
Juhász R. József 17, 19

Kabai Lóránt, K. 128, 293
Kabai Zoltán 70, 292
Kabdebó Lóránt 156, 192, 232, 234, 236–237, 295–296
Kahn, Albert 136
Kákonyi Péter 292
Kalász Márton 194, 202, 208–209, 285
Kállai Ernő 130
Kálmán C. György 270–271
Kant, Immanuel 222
Karádi Éva 207
Karinthy Frigyes 186–187
Károli Gáspár 210
Károlyi Zsigmond 87
Kárpáti Zsolt 18
Kassák Lajos 7, 15–17, 31, 44, 110, 165, 227–229, 232–233, 237, 240
Kazinczy Ferenc 186
Kékesi Zoltán 64, 88, 142, 293, 298–299
Kelemen Erzsébet 9, 44, 46, 82, 102, 112, 150, 171, 180, 251, 295–297
Kelemen Hunor 8
Kelemen Pál 35, 52, 80, 112
Kelly, Mary 83
Kemenczky Judit 20
Kemenes Géfin László 16
Kemény Katalin 16
Kenessey Erzsébet 218
Kenessey Gizella 218–219
Kenessey Gyula 218
Kenessey Gyuláné 218
Kenessey Margit 218
Kerekes Amália 146
Kerékgyártó György 292
Kerékgyártó János 66
Kerscher, Gottfried 141
Kertész Imre 206
Kibédi Varga Áron 81
Kilián István 50, 273, 275–276, 299
King, Martin J. 54
Király István 154–155, 215
Király Péter 290
Kismányoki Károly 66
Kiss Ferenc 154
Kittler, Friedrich 112–113
Klapper, Martin 103
Klassen, Norbert 103
Klebelsberg Kuno 295
Klein, Yves 85
Koch, Robert 134
Kocsis Lilla 164–165
Kollár József 129–130, 293
Komiszár Nanetta 294
Komoróczy Emőke, G. 16, 18, 20, 294
Konok Tamás 19
Konrad, Hedwig 243
Kostelanetz, Richard 83
Kosuth, Joseph 82, 84, 87, 93

Kosztolányi Dezső 43, 154, 203
Kovács István, B. 230
Kovács Zsolt 18–19, 88, 255, 275–276, 285, 290, 299
Kőmíves András 297
Könczöl Csaba 261
Krasiński, Zygmunt 149
Kristeva, Julia 42, 168
Kukorelly Endre 8, 16
Kulcsár Szabó Ernő 9, 24, 242
Kulcsár-Szabó Zoltán 42, 46, 52, 114, 155–156, 299
Kurasy Máté 294

Labancz Gyula 16
Lacombe, Georges 221
Ladik Katalin 23
Lajta Gábor 123
Lakner László 19, 88
László György 10
Lázár Eszter 101, 103
Legéndy Péter 19
Lem, Stanisław 167
Lemaître, Maurice 62, 68
Lénárt Tamás 114
Lengyel Balázs 227
Lengyel Péter 39, 237
Leonardo da Vinci 127
Lezsák Sándor 8
Lippard, Lucy 82
Lisberger, Steven 223
Locke, John 118–119
Lotman, Jurij Mihajlovics 271
Lovászy Károly 229
Lowry, Malcolm 10
Lőrinczy Éva, B. 52
Lőrinszky Ildikó 147
Lubicz-Milosz *lásd* Miłosz, Oskar
Lukács evangélista, Szent 150, 158, 190
Lukács Ágnes 120, 143
Lukács György 88
Lukács László 288, 294
Lübke, Wilhelm 124–125

Madách Imre 148–149, 158, 162, 165–166, 169
Magritte, René 171–172
Majoros Etelka 290
Mallarmé, Stéphane 149
Mamoru, Osii 223
Mándy Iván 16
Mándy Stefánia 16
Marais, Jean 217
Margócsy István 87, 96
Margolin, Jean-Louis 299
Marinetti, Filippo Tommaso 61, 259
Marioni, Tom 83
Markó Béla 8
Marsall László 16
Márton László (Párizs) 15
Martos Gábor 24, 98
Maslow, Abraham 158–159, 180
Máté G. Péter 143, 294
Maurer Dóra 19, 87
McCullough, Colleen 10
Megyik János 138
Mehler, Jacques 45
Mélyi József 132, 141
Menesi Attila 96
Menso, Ana 259
Menuhin, Yehudi 10
Menyhért László, L. 85, 93
Més-záros István 16
Meszlényi Dénes 259
Mészöly Miklós 16, 161, 202
Mikszáth Kálmán 7
Miłosz, Czesław 44

Miłosz, Oskar (Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz) 44
Milton, John 148–149
Minguet, Philippe 97
Mitchell, William John Thomas 23–24, 34, 50, 108, 125
Molnár Gábor Tamás 80
Molnár Szilvia, Sz. 17
Monostory Klára 227
Móser Zoltán 230
Müllner András 24

Nádas Péter 237
Nádler István 19
Nagy Edina 54
Nagy Frigyes 294
Nagy Imre 7
Nagy László 229
Nagy Pál 15, 17, 64, 102, 210, 251, 291, 298
Nagy Péter, H. 65–66, 81, 88, 107, 292
Nauman, Bruce 84
Neltz János 129, 293
Nemes Nagy Ágnes 227, 230, 241–242
Németh G. Béla 154
Nieslony, Boris 257
Nitsch, Hermann 188
Noizet, Georges 45
Noszik, Borisz Mihajlovics 183

Nyerges András 293
Nyírfalvi Károly 18
Nyíri Tamás 121, 199

Oberfrank Ferenc 181
Odorics Ferenc 164
Oláh Szabolcs 138, 146, 299
Olbrich, Jürgen O. 103
Oravecz Imre 16, 20, 46
Orbán Gyöngyi 38
Orbán Ottó 16
Orosz Béla 204
Osztovics Ágnes 293
Ottlik Géza 39
Overhage, Paul 184

Örkény István 16, 40

Pääbo, Svante 181
Paczkowski, Andrzej 299
Page, Tim 83
Pál apostol, Szent 202, 210
Pálfalvi Lajos 44
Palkó Gábor 92
Palkó Tibor 230–232, 235, 238, 240, 244–246, 249, 288, 296, 298
Páll Zita 168–169
Panofsky, Erwin 125
Pápay György 294
Papp Nóra 68, 113
Papp Tibor 15–18, 20, 42, 44, 46, 63, 66–67, 74, 76, 81–82, 87–88, 102, 108, 111–112, 142, 149–150, 168, 195, 240–241, 251–253, 257, 261, 272–273, 291–292, 298
Parancs János 15
Páskándi Géza 16
Pátkai Ervin 15
Pécsi Györgyi 295
Péntek Imre 20, 202, 208–209, 285
Perneczky Géza 85–86
Peternák Miklós 50, 56, 85–88, 93, 125, 299
Pethő Ágnes 40
Pető Hunor 103, 219–220, 298
Petőcz András 16–18, 63–64, 66, 292
Petőfi Sándor 153, 226
Petőfi S. János 111, 114

Pető Tóth Károly 18
Petrarca, Francesco 149
Pfeiffer, K. Ludwig 138, 146
Philippon, Marie-Joseph 102, 252, 261
Pia, Secondo 127
Pika Nagy Árpád 195–196
Pilinszky János 16, 39, 209, 240–242
Piscator, Ludovicus Philippus 49
Platón 204
Pléh Csaba 120, 143
Poe, Edgar Allan 10
Pomerand, Gabriel 62
Pósa Zoltán 294
Pound, Ezra 193
Prágai Tamás 17, 102, 252
Püthagorasz 35, 171

Queneau, Raymond 110–111

Rácz Judit 243
Radnóti Miklós 38, 43, 176
Rahner, Karl 179, 184, 247–249
Rajk László 218
Rákosi Mátyás 218, 292
Ramón y Cajal, Santiago 163
Rauch, Christoph 96
Rauschenberg, Robert 85
Révész L. László 103
Réz Pál 203
Rhine, Joseph Banks 158
Richards, Ivor Armstrong 242–243
Ricœur, Paul 143
Riffaterre, Michael 42, 190
Riha, Karl 59, 297
Rónay László 216
Rosler, Martha 83
Rotella, Mimmo 62
Rothe, Hans 59
Rüsen, Jörn 207
Rypson, Piotr 103

Sajtos Lajos 294
Sándor Katalin 40, 65, 81
Sándorov Péter 88
Saroyan, Aram 61
Saussure, Ferdinand de 52, 136
Schein Gábor 242
Schmidt, Siegfried J. 83
Schnyder, Achim 103
Schwarzkogler, Rudolf 188
Schweitzer, Albert 182–183
Schwitters, Kurt 24, 57–62, 81
Scott, Ridley 223
Sebestyén Zoltán 268
Sebők Zoltán 85
Séra Bálint 18
Shelley, Mary Wollstonecraft 10
Shelley, Percy Bysshe 148–149
Seuphor, Michel 62
Sík Sándor 226
Simon Attila 52, 114, 170, 299
Simon Ferenc dr. 201
Simon Gábor 268
Simon István 229
Sípos László 121, 298
Sobor Antal 202, 211–212
Somogyi Gyula 255
Soproni András 261
Sőrés Zsolt 19, 102, 253, 255, 291
Steiner, George 92
Stempel, Wolf-Dieter 73
Struth, Thomas 142
Sulyok Bernadett 121, 298
Sutyák Tibor 166
Süllyepüspöki József 275
Sütő András 8, 149

Szabó László 218
Szabó Lőrinc 198, 202
Szabó Orsolya 91
Szabó Zoltán, B. 65
Szacsva y Pál 18
Szakál Imre 15
Szakolczay Lajos 214
Szálasi Ferenc 218
Szarka Klára 125–126, 144–145, 293–294
Szász László 8–9
Szaszák György 50
Szegedy-Maszák Zoltán 87, 96
Székely Ákos 17
Székely János 176
Székelyhidi Zsolt 18
Szenci Molnár Albert 202, 213–214
Szenes Iván 53
Szentjóby Tamás 16, 19, 87, 89
Szentkuthy Miklós 16–17, 261
Szepessy Ákos 18
Szerbhorváth György 255
Szigeti Csaba 150
Szigeti Lajos Sándor 227
Szilágyi Gábor, Sz. 138
Szilver Ottó 293
Szirák Péter 24, 206, 299
Szitár Katalin 271
Szkárosi Endre 20, 24, 41, 58, 61, 87, 97–98
Szombathy Bálint 8, 17, 19, 62–63, 65–66, 68, 78, 88–89, 98, 102–103, 110, 113, 125, 136, 143, 147, 251–252, 255, 257, 259, 268, 292–293
Szőcs Géza 8–9

Tábor Ádám 16, 19
Talbot, Henry Fox 124, 126, 136
Tallai Gábor 290
Tamás, Aquinói Szent 179, 222
Tamási Áron 7
Tandori Dezső 16, 19–20, 63, 87, 149–150
Tari István 8
Tatai Erzsébet 69, 83, 85, 87, 89, 96
Teleki Pál 207
Thackeray, William Makepeace 10
Thausing, Moritz 136
Thimár Attila 193, 290, 295
Thomka Beáta 34
Tinyanov, Jurij Nyikolajevics 261
Tolkien, John Ronald Reuel 10
Tolnai Ottó 16, 114, 116
Tolvay Ernő 87
Tomkiss Tamás 292
Tóth András György 18
Tóth Gábor 18, 64–65, 88–89, 276
Toulouse-Lautrec, Henri de 180
Török Endre 39
Török László 65
Tverdota György 52
Tzara, Tristan 66

Ulrichs, Timm 114
Urbán Péter 230

Vajda Péter 31
Vámos Miklós 238
van Gennep, Arnold 189–190
Varga Tünde 24, 108
Vargyas Gábor 190
Vas István 227
Vásárhelyi Alice 268
Vasas Géza 9
Vass Krisztián 295
Vass Tibor 18
Vasy Géza 195, 285
Vautier, Ben 85

Végh Attila 193, 295
Verlaine, Paul 66
Vilcsek Béla 290
Virág Gábor 255
Vuletić, Branko 62
Vörösmarty Mihály 149

Wachowski testvérek (Larry/Lana és Andy/Lilly) 223
Wathay Ferenc 197, 202–203, 211–212, 223
Wellbery, David E. 80
Weöres Sándor 16, 149
Wernitzer Julianna 42
Werth, Nicolas 299
Wessely Anna 134
Wilder, Thornton 149
Wisinger István 10
Wittgenstein, Ludwig 34, 50, 129
Wolfe, Thomas 10
Wurdizs Lajos 218

Zágoni Erzsébet 294
Zalán Tibor 65, 228
Zappa, Frank 83
Zolnai Béla 44

Zsubori Ervin 18

Ráció Kiadó
Budapest, 2017
www.racio.hu
Kiadványszám: 233
Felelős kiadó: Lajtai L. László
A kötetet tervezte: Arany Imre
Felelős szerkesztő: Varga Beáta
Nyomdai előkészítés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.,* www.mondat.hu
ISBN 978-615-5675-07-2

L. Simon László napjaink irodalmi és közéletének sokszínű és összetett életművel rendelkező személyisége. Eddig megjelent tizenhat könyvében fontos szerepet kap a líra, a vizuális költészet, valamint az irodalom határterületeinek kutatása. Ezért az irodalmi munkásságát feldolgozó, két kötetesre tervezett monográfiámnak most kézben tartott első részében a lírai énre fókuszálva L. Simon korántsem lezárt költői életművének lineáris és vizuális költeményeivel foglalkozom, bemutatva az egyéb vizuális alkotások egy életművön (néha egy köteten) belüli jelenlétét is. Esszéista, próza- és tanulmányírói munkásságát pedig a következő monográfiában dolgozom fel.

A vizuális költészet terén L. Simon László által teremtett új utakat, műfajokat feltárva, a köteteinek, műveinek interpretációs leírásával arra is választ próbálok adni, hogy ez az életmű miképpen járul hozzá a kortárs magyar költészet gazdagításához, valamint a világirodalomhoz. Bemutatom a költői életmű hozadékát, a magyar irodalom életében betöltött inspiráló erejét. Bízom benne, hogy a mű-megközelítésekkel közelebb hozom az olvasót a vizuális költészethez és egy gazdag életmű felfedezéséhez, értékeléséhez is.

Kelemen Erzsébet

KELEMEN ERZSÉBET (1964) Debrecenben élő író, költő, irodalomtörténész és minősített kutatótanár. Doktori (PhD) fokozatot 2011-ben szerzett. Eddig tizenhét kötete jelent meg. Fő kutatási területe a kortárs szépirodalom.

ISBN 978-615-5675-07-2

9 786155 675072 3200 Ft