

KELEMEN ERZSÉBET



TESTET ÖLTÖTT SZAVAK

PAPP TIBOR
vizuális költészete

MAGYAR MŰHELY KIADÓ

KELEMEN ERZSÉBET

**TESTET
ÖLTÖTT
SZAVAK**

PAPP TIBOR
vizuális költészete

KELEMEN ERZSÉBET

**TESTET
ÖLTÖTT
SZAVAK**

PAPP TIBOR
vizuális költészete

MAGYAR MŰHELY KIADÓ
Budapest, 2012

A könyv a szerző 2011. március 4-én, a Debreceni Egyetem
Irodalomtudományok Doktori Iskolájában megvédett
PhD-disszertációjának újraserkesztett változata.

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



*Nemzeti
Kulturális
Alap*

A borítót Bakos Zoltán Papp Tiborról készült felvételének
felhasználásával Arany Imre tervezte.

© Kelemen Erzsébet, 2012
© Magyar Műhely Kiadó, 2012

Tartalom

Előszó.....	9
A vizuális költészet műfaji tipológiája.....	17
I. Életmű-nyitány	
Papp Tibor első köteteiről.....	23
II. Művészi rokonság: egy költői családfa felrajzolása	
Jelképek, motívumok, archetípusok és vizuális elemek	51
Jelképek és motívumok az élménytípusok rendszerében	70
Anatómiai jegyek	78
III. Látható nyelv és szürrealizmus	
Papp Tibor <i>Vendégszövegek 1</i> című kötete.....	87
IV. Új nyelv és magatartásforma	
Az avantgárd felé.....	99
Az időhatárok feloldása.....	102
V. Műfajteremtés	
Egy új műfaj és előzményei	115
Tér/vers/képek.....	118
VI. Küldeményművészet és művészbélyegek	
Új kommunikációs, művészi médium	155
Magyar Marianne-sorozat.....	163

VII. A folyamatos változás képessége	
A Magyar Műhely borítólapjai.....	171
VIII. Kinyíló gyűrűk	
Az ikonologikus alakzat metamorfózisai	187
IX. Hínárvák és sorjázók	
A látható entitás <i>szó-kép</i> be testesülése.....	195
X. Villanás és <i>Villanások</i>	
A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében	205
XI. Vizuális metaoratórium	
Pátkai, Pilinszky és a Pincér	223
XII. „Ördög vigye a problémáidat”	
Mágikus betűnégyzetek.....	231
XIII. Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok	
Papp Tibor logo-mandalái.....	243
XIV. A számítógép és az irodalom	
Modellek versengése.....	261
Digitális irodalom.....	265
Számítógéppel generált versek.....	268
Az első magyar automatikus versgenerátor.....	270
Számítógéppel generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek	276

XV. A kor teremtményei/teremtői

Interpretációs távlatok.....	287
------------------------------	-----

Abstract.....	293
---------------	-----

Függelék

Papp Tibor pályafutásának vázlata	299
-----------------------------------------	-----

Papp Tibor művei.....	301
-----------------------	-----

Papp Tibor műveinek kritikai visszhangja.....	309
-----------------------------------------------	-----

A kötet illusztrációinak forrásai	313
-----------------------------------------	-----

Névmutató.....	315
----------------	-----

Előszó

Ha az ember verssorokat ró valami különös belső késztetéstől hajtva, ha tollat ragad, talán csak azért, hogy néhány impressziót, átélt hatást szókapcsolattá, versmondattá fűzzön, akkor előbb-utóbb kísértést érezhet arra is, hogy a sorokat fellazítva, a szavakat széjjelszórva, a betűk rendjét megbontva képpé formálja a gondolatait. Így születtek meg kép és szöveg egységeként vagy aporetikus feszültségeként lapjaimon is a vizuális alkotások.

Viszont saját próbálkozásaim képanyagának kiállításá szervezésekor döb-bentem rá először arra, hogy ez az ókortól napjainkig virágzó műfaj mennyire missziós területe lett irodalmunknak. A tárlatot szervező-fogadó irodalomkedvelőknek, magyartanároknak esetleg Apollinaire neve még eszükbe jutott, de sem a múlt örökségét, sem napjaink irodalmi törekvéseit nem ismerték. A vizuális költészettel való aktív kapcsolatomban mellett e műfaj „missziós” volta is motivált a témaválasztásban, valamint annak az alkotói oeuvre-nek bemutatása, amely „a 20. század második felének egyik legjelentősebb magyar költői életműve”.¹ Papp Tibor alkotásai Bakucz József, Marsall László, Tandori Dezső műveivel együtt a korabeli magyar poézis csúcspontját jelentik.

A Kilián István által feldolgozott régi magyar képversek ívéhez kapcsolódó, de az ábrázolás- és kifejezőmódjával merőben új távlatokat nyitó 20. század vizuális költészete Kassák Lajosnak és az őt követő nemzedékeknek az alkotótevékenysége nyomán indult ígéretes növekedésnek: néha a szónál is kisebb szövegelemekre koncentráló minimalista költemények, matematikai haikuk, vizuális szövegek, dinamikus képversek, a kétdimenziósak mellett megjelenő háromdimenziós statikus költemények, a nyelv mögötti ezerarcú animális létet feltáró hangversek gazdagítják az experimentális törekvések műfaji kategóriáját.

¹ SZKÁROSI Endre, *Opponensi vélemény Kelemen Erzsébet Papp Tibor vizuális költészete című doktori értekezéséről*, 2010. december 29.

A megjelenő, gazdagon virágzó hajtásokat, a kortárs irodalom újabb és újabb műfajokat termő vizuális költészetét, az aktuális avantgárd innovatív sokszínűségét értekezésemben a párizsi *Magyar Műhely* egyik alapítójának, Papp Tibornak a vizuális alkotásaival prezentálom.

Szkárosi Endre szerint Papp Tibor műfajilag sokréttű és sokszínű irodalmi tevékenységéből a vizuális percepción alapuló költészeti formákra való koncentrálás biztosítja az értekezés koherenciáját.² Az akusztikus, akcionális, teoretikus és prózai szegmensek (az *Avantgárd szemmel* tanulmánykötetei, elméleti munkái és a regények, köztük a megjelenés előtt álló *Várszegről jöttem*, valamint a *Beszélgetők könyvei* sorozatban a Prágai Tamással közösen írt *A pálya mentén* című könyv) vizsgálatát a továbbiakban kívánom majd fel dolgozni. Hiszen a Papp Tibor-i életmű – ha a prózai alkotásait vizsgáljuk – a magyar irodalom zsánerének önéletírás-fejezetéhez is új színeket ad.

A kortárs magyar irodalomban a hagyományos önéletrajzi forma töredékké válásával jelenik meg az életinterjú, amelyből az író – megszüntetve az interjújellegét – könyvet formál. Papp Tibor szociográfiai indíttatású könyvének, az *Egy kisfiú háborús mozaikjának* már a címe is erre a jellegzetes töredékességre utal: egy hét-nyolc éves gyermek életének – sokszor anekdotaszerű – eseményrészleteiből tárul elénk a szatmári Vállaj történelmi sors- és faluképe.

Papp Tibor hiteles beszámolót sohasem akart készíteni az életéről. Vallo-mása szerint azért sem, mert „igazi hitele az eseményeknek csak akkor volt, amikor megtörténtek”.³ A szinte kívülállóként gyermekkori énjét és környezetét figyelő alkotói attitűd az *Olivér könyvében* már teljesen felfüggeszti az események egzakt rögzítését. Rendezőelve már nem a hitelesség lesz, a megtörténtekhez való hűség, hanem a logikus igazság, amely az *így történt vagy történhetett volna* elemeiből rögzíti az eseményeket. Az író fikatív önéletírásnak nevezte el az események elképzelhető, de nem bizonyított, valós, mert *bármikor megtörténhetett volna* élményére építő vallomást. Új ez a megnyilatkozás abban is, hogy az eseményeket a vizualitás és a szöveg együttes ereje beszéli el. A látható és az írott-beszélt nyelv olyan elválaszthatatlan kapcsolata ez, amelyben a grafika és a szöveg teljesen egyenrangú és egymásra vannak utalva. Ezáltal a költő megteremtette a magyar önéletírásnak nemcsak fikatív, de a vi-

² Uő.

³ PAPP Tibor, *Fiktív önéletírás* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008, 164.

zuális költészettel is érintkező kuriózum-változatát. (A mű 2005-ben megkapta az Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesülettől az Év Könyve-díját.)

Teoretikus reflexiók viszont nemcsak a regényeihez kapcsolódnak, de végigkísérik egész alkotótevékenységét.⁴ Minderre azért is volt és van szükség, mert a magyar irodalomelmélet és -kritika az aktuális avantgárd által megteremtett új műfajok és költői nyelvek jelenségeire, vagy akár a számítógépes vers-, szöveg- és képgenerálás mediális paradigmaváltására nem reflektál. Így „a művészeti és irodalmi újítások koncepcionális karakterét és azok kritikai-fogalmi interpretációját” maguk az alkotók kénytelenek elvégezni.⁵ Papp Tibor *Műzsával vagy műzsa nélkül? (Irodalom számítógépen)* című elméleti-kritikai összegző műve, vagy az *Avantgárd szemmel* sorozat írásai a magyar avantgárd szakirodalom hiányosságait és a poétikai összefüggések szerkezeti feltárásának elégtelenségeit pótolják.

Papp Tibor vizuális költészetét bemutató munkám során az első három kötet esztétikai megközelítése után a gyakori és hagyományos, azaz a kötetről kötetre való továbbhaladás tűnt számomra járható útnak. A kronologikus olvasás koncepcióját azonban elég hamar elvettem. Akár így is elkészíthettem volna a dolgozatomat, hiszen Bohár András hasonlóképpen építette fel nagyszerű monográfiáját (alapmű volt számomra a könyve), viszont az avantgárd innovatív erejének, Papp műfajteremtő alkotói attitűdjének feltárására törekedve más szempontrendszer szerinti feldolgozást kellett választanom.

Papp Tibornál a tényleges vizuális költészet a *Vendégszövegek 2,3* című kötetben jelenik meg. Az első három kötet vizuális előzményeit is vizsgálva próbálok teljes képet adni az indulásról. Arról, hogy a hagyományos versformáktól miként jut el a költő a vizuális költeményekig. A folytatásban viszont nagyobb egységeket emelek ki: olyan műveket, műcsoportokat, amelyek innovatív erővel bírnak a kortárs vizuális költészetben, sőt amelyekkel új műfajokat vagy műfajvariánsokat teremtett a költő a vizuális költészeti kategóriában.

⁴ Hélène Violle *Magyar impressziók* címmel Papp Tibor elméleti munkásságáról is szól: a Papp Tibor-tanulmányok alapján érinti a *beszélt*, az *írott-beszélt* és a *vizuális nyelvet*, ismerteti a logo-mandala sajátosságait, megformálásának szabályait, s részletesebben kitér a számítógépes költészetre, így a *Disztichon Alfára* is. Lásd Hélène VIOLLE, *Tibor Papp, Impressions hongroises*, NOV'ART le Journal d'ART 3000 1993/94. november–január.

⁵ SZKÁROSI Endre, „A többi csak irodalom”. *Kanonizációs problémák a mai magyar költészetben* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely, Budapest, 2006, 73.

Ilyenek például a logo-mandalák vagy a számítógépen generált dinamikus költemények is. Ez utóbbiak a *Vendégszövegek* 2,3-ban és a *Vendégszövegek* 5-ben egyaránt megtalálhatók. Sőt a Magyar Műhely egyes borítói (Papp Tibor szóhasználatával: fedőlapjai) – amelyek önálló vizuális költemények – már-már a dinamikus költészet lenyomatává válnak. Olyan hatást keltenek, mintha a számítógépen megjelenő soroknak a pillanatát, megállított képét rögzítenék. Papp az általa tervezett 70 borítóból a *Vendégszövegek* 2,3 című kötetben is közzé tett néhányat, s a *Vendégszövegek* 4-ben, a *Betlehemi vasutasok* ciklusban mutatja be további vizuális fedőlap-költeményeit. Úgy láttam tehát, hogy szétdarabolná a dolgozatomat, ha szigorúan kötetről kötetre haladnék. A térversképek alkotásai is szinte az egész életművön végigvonulnak. Itt is, ott is találkozunk velük: hol egy csokorra, sőt kötetre valóval, hol csupán néhány villan fel belőlük. A térversképek tehát ugyancsak önálló fejezetként szerepel munkámban, akárcsak a hínárzók és sorjázók vagy a logo-mandalák.

Papp Tibort a mozgásra, változásra mindig kész alkotói magatartás jellemzi. Ő nem a 20. század első felének forradalmian új, kassáki dadaista képvisértékesztette fel, hanem – ahogy a *Műfajteremtés* ouverture-jében is írom – az avantgárd permanens erejéből, az elődökből, a múltból és a folyton változó jelenből, a kihívásokból táplálkozva újabb és újabb, formailag jól meghatározható vizuális műfajt teremtett. Ezek az alkotótevékenység során hol váratlanul, hol fokozatosan kikristályosodva jelennek meg a költői életműben. Tizenkét fejezetben (III–XIV.) csoportosítom és mutatom be a Papp Tibor-életművet, a kortárs vizuális költészetben megjelenő új műfajokat és műfajvariánsokat.

Értekezésem legfontosabb eredményének azt tartom, hogy Papp Tibor vizuális költészetének jellemzése révén a recepciótörténet hiányosságait az eddig még esztétikailag feltáratlan művek interpretációjával igyekeztem pótolni, s az intermediális jellemzőket bemutatva a vizuális költészetben megjelenő új műfajok sajátosságait is feltárom, a műfaji kezdeményezések hiányzó terminus technicusait megalkotom. A *Vendégszövegek* (n) című kötet záró darabja, a *Pátkai, Pilinszky és a Pincér (1985–2002)* című mű Dukay Nagy Ádám szerint leginkább drámára emlékeztető alkotás, G. Komoróczy Emőke három hangra komponált drámai dialógusnak nevezi, Bodor Béla pedig a költő valamennyi kép- és szövegíró eljárását egyesítő logo-metafizikai és meta-szemantikai horrorkomédiának tartja. Az elemzők tehát a drámai műnem sajátosságait vélik felfedezni a műben. A műfaji meghatározás viszont kétséges

marad. Ezt a hiányosságot pótolom az új műfaji kategória beiktatásával: a mű jellemző jegyei alapján *vizuális metaoratórium*nak nevezem az alkotást.

A konceptualizmusról – Tatai Erzsébet monográfiáján kívül – kevés hazai tájékoztatósi pontunk van. Az irodalmi megnyilvánulási formáival pedig csupán egy-egy életmű-elemzés kapcsán találkozhatunk. Siegfried J. Schmidt tanulmánya mellett Tony Godfreynek a conceptual art-ról szóló kötetére támaszkodva ([1998], 2008) próbáltam ezt az űrt kompenzálni: a *Villanások* című Papp Tibor-i konkrét művekről szólva a műfajelméleti problémákat is érintem, s utalok a hazai konceptualizmus irodalmi megjelenésére, képviselőire is.

A *Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok* című fejezetben Francis Edeline kutatási eredményeit figyelembe véve próbálom érzékelhetővé tenni a konkrét versek és a (konkrét versekhez tartozó) logo-mandalák közötti különbséget, s a régi magyar képversek, valamint a 20. századi vizuális költemények példáin keresztül bemutatom, hogy a Carl Gustav Jung szerint archetípusként ható mandala-motívum a magyar vizuális irodalomban miképpen van jelen. S a befogadó interpretációs attitűdjére építő Papp Tibor-i logo-mandala legfőbb jellegzetességei alapján – néhány vizuális költeményt elemezve – e meditatív műfaj lényegi sajátosságait is feltárom.

Papp Tibor előkelő helyet foglal el a számítógépes irodalomban: Alexandre Gherban az új költészet úttörőjének nevezi, 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 „költészet-történelem” és minden számítógépes irodalmat taglaló írás is.⁶ A *Disztichon Alfa* több mint százötven oldalas programja, a *Hinta-palinta* lingo modellezési nyelve és forgatókönyve többéves konstruktív alkotómunka eredménye, amelyben a vers-, kép- és hangsorok véget nem érő folyamatát pontosan meg kellett tervezni. A költő a versíró programjával, a korábbi alkotói és befogadói attitűd felfüggesztésével, a költemény megszületésének lépésről lépésre való megtervezésével „manipulálta” a médiumot: a számítógép látszólagos önállóságába beleavatkozva szerzői jelenléttel töltötte meg a dinamikus költeményt.

⁶ Alexandre GHERBAN, *Entretien avec Tibor Papp*, Poezibao 2008. szeptember 11., <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2008/09/entretien-avec.html>. (Lásd még PAPP Tibor, *Disztichon Alfa. Első magyar automatikus versgenerátor*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994, 213.)

Az új médiumnak az irodalomban betöltött szerepéről, a számítógépes költészetről szóló publikációim és előadásaim pozitív hatása már érzékelhető: a számítógépes versgenerálás művészi mivoltának megkérdőjelezését valló befogadói attitűdök felszámolását, a korábbi álláspontok felülbírlását indította el.⁷ Bertha Zoltán és Z. Karvalics László az előadásom, tanulmányom kapcsán irányítják a befogadók figyelmét arra, hogy a számítógépes nyelvteremtés technicitása és materialitása „szorosan érintkezik a nyelv spiritualitásával”,⁸ illetve „az alkotás és befogadás paradigmaticusan új dimenzióit” jelenti.⁹

A Papp Tibor költői gyakorlatában megjelenő új formákkal, szerkezetekkel, a poétikai nyelvezettel, az új műfajok, műfajvariánsok feltárással, értékelésével az életmű relevanciájához mérten viszont kevesen foglalkoznak. Pedig irányadó művészeti tevékenysége sokkal gazdagabb annál, mint ahogy azt az esztétikai-elméleti megfontolások, az irodalomtörténet-írás vagy esetleg az irodalmi köztudat visszajelzi. Erre a recepciótörténeti problémára utal Szkárósi Endre is, aki a mai magyar költészetben a kanonizációs problémákat vizsgálva állapítja meg, hogy a Magyar Műhellyel és annak alapító szerkesztőivel a hazai irodalomtudomány és -kritika nem a jelentőségükhöz méltóan foglalkozik. A kanonizálás viszont nem akadályozható meg, legfeljebb csak késleltethető. E késleltetésnek (illetve a „reduktív kanonizálásnak”) azonban számos hátránya, veszélye is van: nemcsak az „irodalmi-költészeti tényezők” teljesebb kibontakozásának szab gátat, de „a kánonon belül rekedt értékek fejlődését is torzíja a körülöttük lévő tér zsugorításával”.¹⁰

Egy interpretációt meghatározó recepciótörténeti horizont felvázolása viszont problematikus. Hiszen az 1990-es évek második felében elinduló értelmezések – a kisonográfán kívül – csak részleteiben reflektálnak az életműre, s úgy, mint H. Nagy Péter és Kékesi Zoltán gyűrűelemzése, csak ritkán kapcsolódnak össze egymással ezek a diskurzusok. A dolgozatomnak tehát ez is célja: a recepció részéről eddig még érintetlen művek bemutatásával a határokat, a megmerevedett irodalmi kánonokat próbálom feloldani, a vizuális költészet értékeinek felmutatásával az irodalmi egyensúlyt szeretném meg-

⁷ Lásd Alföldy Jenő hozzászólását: „*Élő nyelv, élő irodalom – hagyomány és kihívások*”, a Tokaji Írótábor tanácskozásai 2009, szerk. SERFŐZŐ Simon, Bíbor – Tokaji Írótábor Egyesület, Miskolc, 2010, 220–221.

⁸ Bertha Zoltán hozzászólása: *Uo.*, 294.

⁹ Z. KARVALICS László, *Beköszöntő*, Információs Társadalom 2009/1., 5.

¹⁰ SZKÁROSI, „*A többi csak irodalom*”, 74–76.

teremteni. A hazai értelmező diskurzusok feltárása mellett (lásd Bohár András monográfiáját, Bodor Béla, G. Komoróczy Emőke, H. Nagy Péter, Kékesi Zoltán, Kelényi Béla, Nagy Pál, Pomogáts Béla, Prágai Tamás, Szkárosi Endre írásait, Podmaniczky Gabriella tévers/képekről szóló szakdolgozatát, valamint Deréky Pál, L. Simon László, Petőcz András utalásait) a külföldi, főleg francia szakirodalomban megjelent írások értelmezési stratégiáit is bemutatom. Ezek a diskurzusok ugyanis (Annick Bureau, Francis Edeline, Alexandre Gherban, Jean-Jacques Lebel, Jacques Roubaud írásai) világirodalmi kontextusba kapcsolják Papp Tibor alkotásait, s az egyes művekhez kapcsolódó olvasatok értelmező szempontjai, megállapításai vagy felvetései a többi vizuális alkotás feltárásához is adalékul szolgálnak. Sőt az értekezés elméleti-módszertani vonatkozású részei a francia és angol irodalomelméletben született fogalmaknak, alapvetéseknek értékelését is jelenti, olyan elméleti reflexiókat, amelyek korábban magyar nyelven nem voltak hozzáférhetők. Ilyen például az Annick Bureau által a világhálón megújult numerikus irodalom három irányának konstruktív bemutatása az Art Pressben, vagy a liège-i Groupe µ tagjának, Francis Edeline-nek a konkrét és spacialista költészethez kapcsolódó logo-mandala-kutatásai, illetve Siegfried J. Schmidt és Tony Godfrey conceptual art-elmélete.

Papp Tibor vizuális költeményeinek vizsgálata során az életmű egyes jellegzetes műfaji csoportjainál, mint például a mail artnál, a conceptual artnál, a mágikus betűnégyzeteknél, a számítógéppel generált költeményeknél vagy a logo-mandaláknál egy mikrotörténeti leíráson túl a műfajelméleti megfontolások sokszor egymásnak ellentmondó megállapításait is felülvizsgálom (akárcsak az elméleti bevezetőben, *A vizuális költészet műfaji tipológiájában* a szakirodalomban használt, egymásnak ellentmondó terminus technicusokat, a konkrét költészet és a vizuális költészet viszonylagos hierarchikus rendjét), s medianarratológiai megközelítéseket is alapul véve, a médiumok történeti perspektíváját, az intermedialis jellemzőket is bemutatom. A postai szolgáltatást a mű részeként használó mail artnak például az irodalommal és a képzőművészettel egyaránt érintkező jegyeit analízálom, vagy a 20. században megjelenő új modellek egymással való versengését, a technikai médiumok művészetekre való hatását s a számítógép mediativitásának elemeit is feltárom. Ezáltal szintén egy szélesebb diskurzusba helyezem Papp Tibor életművét.

Könyvemben érintem továbbá a permanens megújulást, a folyamatos változás képességét jelentő médiumokat is, nevezetesen a belga irodalmi állóvizet felkavaró *Dialogue*-ot, a *d'atelier* című francia avantgárd folyóiratot, s részletesen szólok a hazai irodalmi konvenciókat megrázó Magyar Műhely történeti kontextusáról, teoretikus bázisáról.

Papp Tibor műveinek esztétikai jellegét feltárva a módszertani célkitűzésem egyrészt az volt, hogy az alkotások nyelvi és képi elemzésével magára a művekre, az avantgárd alkotói attitűd megnyilvánulásaira, valamint a mű és olvasó/néző kölcsönhatására, a produktív befogadói státusra irányítsam a figyelmet. Másrészt a vizuális költeményeket a műfaji diskurzusok párbeszédében – hermeneutikai szempontokat is érvényesítve – kívántam bemutatni.

Bohár András az *Aktuális avantgárd: M. M.* című tanulmánykötetében az első magyar automatikus versgenerátort, a *Disztichon Alfát* méltatva figyelmeztet bennünket arra, hogy „időszerű honi irodalmunknak is számba venni azokat az irányokat, amelyek mindenképpen gazdagítják a palettát”.¹¹ Papp Tibor életműve márpedig ilyen. Bízom benne, hogy sikerül bemutatnom a vizuális költészeti kategóriában született új utakat, a más életműveket is meghatározó kezdeményezéseket, műfajokat, egy gazdag életműrészlet elemzésével „az élő avantgárd egyik legnagyobb hatású klasszikusát”.¹²

Munkám a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának képzése keretében született meg. A doktori (PhD) védésem 2011. március 4-én volt: summa cum laude minősítést kaptam. Ezúton mondok köszönetet témavezetőmnek, Szirák Péternek a konzultációkért, a szakmai segítségnyújtásért, ami által állandóan érlelődött, formálódott bennem a választott téma. S hálával tartozom a bíráló bizottság elnökének, Imre Lászlónak, opponenseimnek, Szkárosi Endrének, Kékesi Zoltánnak, valamint a bíráló bizottság tagjainak, Berta Erzsébetnek és Bertha Zoltánnak, akik kritikai értékelésükkel, elismerésükkel bátorítottak, kérdésfeltevéseikkel, tanácsaikkal segítették a további elmélyülést, a fejezetek, fejezetrészek továbbgondolását.

¹¹ BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*, Ráció, Budapest, 2002, 189.

¹² H. NAGY Péter, *Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Magyar Műhely 130. (2004/1.), 84.

A vizuális költészet műfaji tipológiája

(Elméleti bevezető)

Jonathan Culler szerint „csak akkor lehet valami jelölő szekvencia, ha iterábilis”, azaz ha megismételhető, idézhető, ha imitálható. Ez teszi lehetővé az autentikust, az eredetit. Az imitáció ugyanis „nem egyfajta véletlen baleset, ami az eredetivel megesik, hanem az eredeti lehetőségének feltétele”.¹³ A dekonstrukció is az iterabilitásnak köszönheti létét, akárcsak minden megnyilatkozás, diskurzus, mint ahogy a művészeti ágak létrejöttének feltétele is a megismételhető elemek izolálásában, az egyes vonások felismerhetőségében rejlik.

Egy szöveg további kapcsolódásokat, kontextusokat, korrelációkat kínál, s ennek megértéséhez, a szöveg logikájáról való gondolkodáshoz, az egyik diskurzus másikba való illeszkedésének feltárásához Derrida az oltás műveletét ajánlja modellként. A textuális oltásról szóló szisztematikus értekezés alapelemeit, az oltványok tipológiájának, elterjedésének, szétszóródásának mozzanatait a jelentésképződés vizsgálatán kívül alkalmazhatjuk akár a vizuális költemények ókori és legújabb kori fejleményeinek vizsgálatában is.

A „csatlakozó- és feszültségpontok”,¹⁴ az azonosságok és különbségek rögzítése, egyik oltóágnak a másikhoz illeszkedése, a régi és az új műfaj közötti kapcsolat, az átfedések és érintkezések pontosan kimutathatók. Az iterábilisból kinyíló eredetinek az adekvát mozzanataiból leképezhető a kezdet is, a vizualitásra és szövegiségre épülő lírai kifejezés belső igénye és ősi formája.

Így a Krisztus előtti 17. századból való phaisztoszi agyagkorong és a néhány évszázaddal későbbi kínai jóscsontok kalligráfiái, a ródoszi Szimiasz bárdja, vagy akár Dósziasz és Bészantinosz oltára, Szenci Molnár Albert versnégyzete, Apollinaire kalligrammja, Kassák Lajos plakát- és betűverse, Aram Saroyan négyglábú „m”-je, jwcurry ujjlenyomatoss ékezetű i betűje, LeRoy

¹³ Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Osiris, Budapest, 1997, 168–169.

¹⁴ *Uo.*, 191.

Gorman algebrára épülő minimalizmusa, John M. Benett hangversei, Timm Ulrichs „ordnung”-ja, Bujdosó Alpár agyagtáblája és Papp Tibor tér/vers/képe, logo-mandalája, bűvös négyzete stb. között a kapcsolódási pont leírható.

A „megfogamzott oltványok” csoportosítása, a vizualitás színeinek műfaji behatárolása viszont nem mindig egyszerű feladat. L. Simon László például Mallarmének az *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent) című tipografizált költeményével kapcsolatban teszi fel a kérdést: a vizuális költemények kategóriáján belül vajon képvers-e az alkotás?¹⁵ Az is előfordul viszont, hogy az eredeti tipográfiát törölve az új kiadások műfajilag „átírnák” a művet. Nagy Pál hívja fel a figyelmet Kassák Lajos közismert emblemikus alkotására, *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* címűre, hogy a mű valójában képvers: így jelent meg 1922-ben, a Bécsben szerkesztett 2x2 című folyóiratban.¹⁶ Ennek a műfajtörlési mozzanatnak a hátterében az experimentális költészeti kategóriáknak az irodalom marginális vagy azon túli területre való száműzése is megnyilvánul.

S hogyan határozza meg az összefüggésekre is odafigyelő befogadó a „csatlakozó- és feszültségpontokat”, ha a szakirodalomban egymásnak ellentmondó meghatározásokkal, műfaji behatárolással találkozunk? Már az elnevezésekben is teljes a zűrzavar: szinonim fogalomként használják ugyanis a képvers, a vizuális költemény, a kalligramm(a), a vizuális szöveg, a képszöveg stb.

¹⁵ A szerző a vizuális szöveg műfaján belül helyezi el a Mallarmé-művet, s a képvers és a vizuális szöveg szétválasztásánál Nagy Pál meghatározására utal, miszerint „a képvers egyetlen önálló scripto-vizuális egység, esetleg több, egymást követő, de önálló egység”, a vizuális szöveg pedig „egybefüggő, időnként teljes kötetet kitöltő, nyelvi és képi kódolású, kétdimenziós képszöveg” (L. SIMON László, *Konkrét költészet – konkrét vers* = Uő., *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció, Budapest, 2005, 79). A vizuális költemények rendezőelve alapján pedig a toposzintaktikus szerkezetek csoportjába tartozik a mű. Lásd PAPP Tibor, *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról* = Uő., *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004, 81–82.

¹⁶ NAGY Pál, *A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgádról*, Orpheusz, Budapest, 2005, 300. 1926-ban, a *Világanyám* című verseskötetben már más tipográfiával, szabadvers-formában látott napvilágot a mű. A későbbi kiadások pedig teljesen elfeledkeznek az eredeti képvers-változatról. A két kiadás kétféle tipográfiáját elemezve Sz. Molnár Szilvia megállapítja, hogy a képarchitektúrákat nem kollázsokként, hanem csupán illusztrációként, képzőművészeti alkotásként értelmezik, s ezért „minden további probléma nélkül kihagyják a kötetekből” (Sz. MOLNÁR Szilvia, *Képvers versus szabad vers. Kassák Lajos: A ló meghal és a madarak kiröpülnek = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 171).

kifejezéseket. (Sz. Molnár Szilvia is a képi jelentésartikulációt taglaló tanulmányában a szöveget, a nyelviséget nélkülöző művekre a vizuális költemény fogalma helyett következetesen a képvers megjelölést használja.¹⁷) Az egyes megközelítéseket összevetve a konkrét költészet és a vizuális költészet hierarchikus rendje is viszonylagosnak tűnik. Klaus Peter Dencker, az egyik legjelentősebb német képvers-antológia szerkesztője a konkrét és a vizuális költészet (s nem a konkrét és a képvers, valamint a konkrét és a vizuális szöveg) közötti különbségről beszél.¹⁸ Ugyanez a kettéválasztás regisztrálható Bónus Tibor *Kijátszott kontextusok* című tanulmányának „a konkrét, lettrizmus vagy a vizuális költészet” felsorolásában.¹⁹ Bányai János a képvers műfaji behatárolásánál már diplomatikusan megoldja ezt a problémát, s szabad választást enged az olvasónak: „A képvers a vizuális *vagy* konkrét költészet legelterjedtebb műfaja.”²⁰ De ezt is értelmezhetjük akár a fogalmak szinonim összekapcsolásaként.

A fogalmi, műfaji zűrzavarban L. Simon László már idézett, *Konkrét költészet – konkrét vers* című tanulmánya nyújt biztos fogódzót. A szerző a szétosztott experimentális költészeti kategóriákat csoportosítja, a fogalmakat tisztázza. A vizuális költészet (Nagy Pál szerint vizuális szöveg)²¹ tehát átfogó, nem pedig alárendelt kategória: *alfajai* a konkrét vers, a képvers, a vizuális szöveg, a lettrista mű, a hangvers. Egyéb vizuális költészeti, illetve kísérleti műfajok is ide tartoznak, mint például a plakátvers vagy a számítógépes költemény. Értekezésemnek ugyan nem célja a vizuális költészet tipológiájának problémaköre, illetve annak rendszertani felvázolása, de elemzéseimben az érintett életművek műfaji behatárolását, egy rendezőelvhez való besorolását fontosnak tartom.

¹⁷ Sz. MOLNÁR Szilvia, *Kép(zet)eink*, Vár ucca tizenhét könyvek 30., Veszprém, 1998. Lásd például: „Az egymást követő képversek között olyanokkal is találkozunk, amelyek az őt megelőző és az őt követő fotók montázsából keletkeztek, és nem tartalmaznak szöveget” (47). „Ha viszont egyáltalán nincs szöveg a képversben...” (51), akkor – véleményem szerint – az már vizuális költemény vagy képszöveg telítettségű alkotás, de nem képvers! Körmendi Lajosnak a grafémák nélküli, csupán az emberi arcot és kezét megjelenítő alkotását is képversnek nevezi a szerző (53–54).

¹⁸ Klaus Peter DENCKER, *Vizuális költészet – mi az? = Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, szerk. MARTOS Gábor, Patriot, Sopron, 1995, 32.

¹⁹ BÓNUS Tibor, *Kijátszott kontextusok* = Uő., *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002, 17.

²⁰ BÁNYAI János, *Diszkontinuitás és versbeszéd = Nélna? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 65 (az én kiemelem).

²¹ NAGY, *A virágnak agyara van!*, 295.

A vizuális költészet 20. századi reneszánszát Európában Stéphane Mallarmé kezdeményezése, az *Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent* című költeménye indítja el. Az avantgárd korszak-meghatározó áramlatai, Pierre Albert-Birot-nak, Ezra Poundnak, e.e. cummingsnak, Guillaume Apollinaire-nek, valamint Iliadznak a látható nyelvre építő művészete a magyar irodalom arculatát is meghatározták. A magyar avantgárd atyjának, Kassák Lajosnak, valamint a Ma költőinek, így Barta Sándornak, Ember Ervinnek, Moholy-Nagy Lászlónak, Sugár Andornak és a Magyar Írásban publikáló Tamkó Sirtó Károlynak a művei a vizuális költemények új korszakának nyitányai lettek. S ettől kezdve a vizuális konnotációjú alkotások partitúrájába évről évre szerkesztik a költők autentikus szólamaikat.²²

Ennek az identitásképző művészi erőnek egyik megjelenítője Papp Tibor. S hogy vizuális költészete miképpen teljesíti ki a kortárs magyar avantgárdot? Köteteinek, műveinek bemutatásával erre is próbálok választ adni.

²² NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, Budapest, 1995, 133.

I. Életmű-nyitány

Papp Tibor első köteteiről

(A *Sánta vasárnap* és az
Elégia két személyhez vagy többhöz)

Ha Papp Tibor első két könyvét kezünkbe vesszük, és nem ismerjük a későbbi fejleményeket, a konvencionális formavilág felbomlását, „akkor egy hagyományos költői világ reprezentálójaként is elgondolhatnánk szerzőnket. Hisz mindazok a modern tradíciók, amelyek felhalmozódtak a huszadik században, megtalálhatók nála” – írja monográfiájában Bohár András.²³

Az első kötetnek, a *Sánta vasárnap*nak versei 1957 és 1964 között, Nyugaton születtek. Bár Papp Tibor már tizenhárom éves korában határozott szándékkal fogalmazta meg, hogy költő lesz, verseket, drámát írt, s a debreceni Móra Ferenc Diákotthonban társaival irodalmi lapot is szerkesztett, a korai alkotásokat csak szárnypróbálgatásnak tekintette, s nem vette bele a kötetbe.²⁴ A könyvnek a 22 költeményt felsorjázató, komor-bánatos hangvételű első részét a *Barangolónak* többnyire élénkebb tónusú 17 opusától a *Forgó égtájak* hosszúverse választja el. Egy hazáját vesztett fiatalember létérzésétől, az ország tragédiájának megrendült költői interpretációján át így jutunk el a harmadik harmad *mondókás, játékos világáig, a kökényes, időnként bánatos, érlelő csendből* fakasztott költeményekig, a fergeteges hanghatású *Pogány ritmusokig*, amely majd a későbbi hangversek klasszikus nyitányává válik.

A *Se szirmom se házam* című kötetindító verset ars poeticának is tekinthetjük. Két költői világ összefonódásának. Papp Tibor ugyanis már pályája

²³ BOHÁR András, *Papp Tibor*, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2002, 11.

²⁴ „Amikor eljött a pillanat, hogy kötetben is gondolkozhattam, én is elővettem azt a halom kéziratot, ami a fiókomban feküdt [...]. Először egyedül, az íróasztalommal közös magányban kezdtem el a válogatást. Igyekeztem felszínre hozni azokat a verseket, amelyekben úgy éreztem, hogy a szó megelőzi a gondolatot, s ezáltal felvillan bennük valami nyers erő, valami eredetiség, azokat a verseket, amelyekben a nyelvi fordulatok a legtávolabb esnek a sablonoktól, azokat a verseket, amelyek mentesek a költészeti üresjáratoktól” – vallja egy interjú alkalmával az életművét megnyitó *Sánta vasárnap*ról. PAPP Tibor – PRÁGAI Tamás, *A pálya mentén*, Napkút, Budapest, 2007, 108.

kezdetén mesterének tekintette „a századunk szinte minden versújító törekvését magába fogadó”²⁵ Kassák Lajost. A *Mesteremberek* szabadverses áramlása, költői programja, a számozott versek újdonsága hatással volt a Magyar Műhely alapító tagjaira.²⁶ 1963-ban személyesen is találkozott a Párizsba látogató Kassákkal, aki forradalmibb költészetre biztatta őket: „legyetek merészebbek” – mondta a 77 éves mester az ifjú alkotóknak. Ő volt az első, aki nem lebeszélni akarta őket az avantgárdról, hanem bátorítani. Papp Tibor költészetében is ekkor már jelen voltak az újító tendencia jegyei. A magyar avantgárd történetét elindító Kassák Lajos-kötethez, az *Éposz Wagner maszkjában* (1915) címűhöz szinte észrevétlenül spontaneitással kapcsolódik a *Sánta vasárnap*. A két kötet nyitását – az *Ő élet, ki hátamon hordtam a házam és a Se szírmom se házam* sorait – akár tetszés szerint egymásba is fűzhetjük:

vizeket jártam a hátán a bálnán utaztam úsztam ki hátamon hordtam a házam és csúsztam az árkot a gondja tövén nem volt se szárnyam se szírmom se házam párkányos hátán álltam hagytam most nyisson a bánatnak árva gubója a föld is alattam eladtam adtam és nyisson utamra a messze világ

Papp Tibornak az életművet bevezető kötetében már megtaláljuk az első tipográfiai kiemelést is, a verzálissal szedett írásmódot („GRÁNIT MÉSzkŐ DOLOMIT” – *Ellenem szavakkal*), illetve a kötet címadó versének záró sorai-ban a szokatlan tördelést, a *Forgó égtájak*ban pedig a gyakori gondolatjel-halmozást. Mindezek Kassák Lajos költészetére is jellemző jegyek (lásd: *Utazás a végtelenbe*), s a Papp Tibor-kötetben a látható nyelv²⁷ elemeinek megjelenését jelzik. Ebből a „láthatóságból” nő ki a későbbi *Vendégszövegek 1* képi élménye, ahol még a vizualitás a szöveghez alkalmazkodik, s ebből sarjad majd ki a *Vendégszövegek 2,3* című kötet tényleges vizuális költészete is.

²⁵ CSAPLÁR Ferenc, *Utószó* = KASSÁK Lajos, *Válogatott versek*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1995, 295.

²⁶ „Éreztük, errefelé kellene mennünk” – emlékezik vissza Papp Tibor a Kassák-művek költészetükre tett hatására. PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 170, 174.

²⁷ Révész Béla a sorok, passzusok tipográfiai különlegességéről már 1914-ben, a *Vonagló falak* című művének a bevezetőjében ír. A látható nyelv elméleti megalapozását azonban ZOLNAI Béla 1926-ban megjelent tanulmánya jelenti (*A látható nyelv*, Minerva [Pécs], 1926/1–5.). „Ha valamilyes érzelmi hangulat tapad a hangokhoz és a jelentéshez, eleve föl kell tennünk, hogy az írásnak is van egy [...] értelmi eleme, jelentése” (*Uo.*, 18–19). Lásd erről bővebben e kötetben a *Térvers/képek* című fejezetben: 145.

A „szégyen” szó gyakori előfordulásából, korreferens elemeiből és antecedenseiből pedig akár egy korreferens láncot is létrehozhatunk a kötetben belül. Első előfordulásként – antecedenként – a „szégyen” főnevet antonim párjával együtt, a hiányt jelző tagadószóval találjuk meg: „vizeket jártam álltam éltam se érdem se szégyen” (*Se szirmom se házam*). A szójelentésnek²⁸ és annak ellentétének összekapcsolása (érdem – szégyen) egy egzisztenciális helyzet holdudvarát teremtené meg: a cselekvő én társadalomba, közösségbe helyezését, ahol minősítik a tettet, értékelhetik vagy elmarasztalhatják az egyént. A tagadószó viszont az éppen ettől való megfosztottságot jeleníti meg, s egyben hozzá is kapcsolja a vers záró akkordját („se érdem se szégyen”) a cím metaforikus hangütéséhez („Se szirmom se házam”): a szülőföldtől való elszakítottság, a létbevetettség fájdalmas számvetése, az otthontalanságnak, a nincsnek a lajstroma ez.

A vizsgált szó korreferenciájának szűkebb értelemben vett fajtái közül megjelennek a szinonim változatok is. A „szégyen” szónak egy másik szóval való helyettesítése bár legtöbbször nem változtatja meg az adott kijelentés tartalmi vonatkozásait, a szavak értelmi vagy kontextuális azonossága következtében erről a denotatív síkról mégis a konnotatív szinonimák tartományába lép az adott szóváltozat, s így kizárólagossá válik, azaz nem cserélhető fel az adott szó a másikkal. Ezáltal a konnotatív szinonimák egyrészt megteremtik a térbeliség és a különböző idősíkok egymásra vetülését, egymásba játszását, a múlt- és jövőidézés gesztusa által az időbeli létezés sajátos szimultanizmusát, a jelen és a jövő múlt általi meghatározottságát:

visszamész árnyékok felé
mielőtt bemocskolnak
(*Védhetetlen*)

volt is apám aki nemzett
szennyet hagyott múltat hagyott
olcsó pénzen árult
(*Kapuk hová nyíltok*)

²⁸ Vö.: „Az a kínos érzés, hogy mások előtt nagyon kedvezőtlen színben tűntünk fel, ill. hogy saját magunk becslésére sem vagyunk méltók.” (*Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József – SZÓKE István – O. NAGY Gábor – KOVALOVSKY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1987, 1258.)

Másrészt a rokonértelmű változatok a „metaforikus eltolások”,²⁹ eltolódások sokszínűségét hozzák létre: „(függöny lógott fedve az ablakokat hogy a rémes / látványt lopva se nézze a ház! Csak én! Kipirultan)” – *Forgó égtájak*.

A szégyenhez, a „pírhoz” szorosan kapcsolódó fogalom a büntudat: a kettő legtöbbször együtt jár.³⁰ Az önmagunkról kialakított ideális, kívánt kép megsértése a szégyen, ami rejtőzésre, elbújásra ösztökél; a szabály, a törvény megszegése, az ígéret be nem tartása, valamilyen tett elmulasztása, a másik megbántása, a rossz tettek a tudata pedig felhívás a változásra, hiszen nem az vagyok (nem azok vagyunk), akinek lennem (akiknek lennünk) kellene. A szégyenérzet független a felelősségtől, a büntudat azonban felelősséggel jár.³¹ A *sőtét-ség pihenő padja* című versben a „csattogó madárcsőr” képéhez „a veszteség” kapcsolódik (veszteség ~ kudarc ~ szégyen), amely ugyancsak a felelősséggel járó büntudat érzését váltja ki. Viszont az avantgárd jelkioltó, jelentést felülíró elvének alkotói attitűdje már ebben a korai alkotásban is jelen van: a „csattogó madárcsőr” egyben érdem is: „csattogó madárcsőr az a győzelem / csattogó madárcsőr az a veszteség”. Egy és ugyanazon dolog így lehet érdem és szégyen egyaránt. Kioltódnak tehát a jelentések. Minden viszonylagossá válik ebben a léthelyzetben. Viszont a szégyentapasztalat költői interpretációja egy „kollektív trauma-elbeszélés” részévé is válhat. Heller Ágnes a szégyent a traumával hozza kapcsolatba. Szerinte „szégyenkultúrában” élünk, s a szégyent csak egy bizalmas barát vagy egy „kollektív trauma-elbeszélés” győzheti le, „mely az egyed tapasztalatát a kollektív traumatapasztalat szövetébe szövi”.³² S ez a szégyent nemcsak megszüntetheti, de akár büszkeséggé is változtathatja (győzelem ~ elismerés ~ dicsőség ~ büszkeség). Így jelenthet ugyanaz a dolog (jelen

²⁹ A kifejezést BOHÁR András használja monográfiájában (Papp Tibor, 12).

³⁰ A szégyen és a büntudat tehát nem szinonim fogalmak. Sőt szégyenérzet nélkül is bűnösnek tudhatja magát az ember, vagy büntudat nélkül is szégyellheti magát. (Vö. HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája*, Múlt és Jövő 2006/2., 10.) Freud viszont pszichológiai szempontból a két fogalmat összemosta. Személyiségelméletében ugyanis „a büntudat a felettes-én és az ő-én konfliktusának terméke”. A felettes-én két összetevője pedig az ideális én és a lelkiismeret, amelyek „a szégyen és a büntudat kiváltásában jelentős szerepet játszanak”. A szakirodalomban többek között ebből adódott a terminológiai bizonytalanság (lásd HORVÁTH SZABÓ Katalin, *Büntudat – bűnbánat*, Vigilia 2002/3., 182).

³¹ HELLER, I. m., 10.

³² *Uo.*

esetben a „csattogó madárcsőr” metaforája) két ellentétes pólust: veszteséget és győzelmet, szégyent és büszkeséget.³³

Papp Tibor költeményeiben összetett szó utótagjaként is találkozhatunk a „szégyen” rokon értelmű variánsával:

s leborulhat
öncsúfsága elé, aki mindeddig csodaszép volt
(*Forgó égtájak*)

A „szégyen” szó jelentéstani metamorfózisa a *Forgó égtájak*ban a „pír” egyik okát is magában rejtí immár. Szégyenletes dolog, gyalázat történt: egy nép szabadságvágyának a teljes szertefoszlása, 1956 reményeinek a megsemmisülése („Mára velünk is többen lesznek, nem kevesebben, / rajtunk sincs jel semmilyen és nincs ünnepi szónok”). A kérdés immár morális problémákat vet fel: „volna erénye / emberlénye”, annak a népnek, amely „annyiszor eldül”, „ahány arató jön”? A kollektív fájdalom mögött érezhetően egy személyes történelmi tapasztalat is áll, az individuum biztonságérzetének elvesztettsége, a létbevetettség által a „szégyen” állandósulása, amelyet a személyes névmáshoz kapcsolt összetett formák is érzékeltetnek: „én-szégyenem! / halálomkor legyél legteljesebb” (*A sörétség pihenő padja*). A kötőjeles összetett szerkezettel nemcsak individualizálja a szójelentést, hanem a metafora kibontása során egy egyéni képvilágba is helyezi azt. Az egyénítést további ragozott variánsokkal erősíti: „haláloed elkésve csattan / szégyened már mozdulatlan” (*Védhetetlen*).

Egy „populáris és félhivatalos történeti emlékezet retorikai sémája mentén” való megközelítés mellett viszont egy szélesebb perspektívába is emelhetjük a fogalmat,³⁴ s így akár ontológiai problémát is megjeleníthet: „Embernek

³³ Heller Ágnes a kollektív trauma-elbeszélés játékonny hatását, szégyent feloldó, megszüntető erejét a holokausztáldozatok leszármazottainak példáján keresztül világítja meg: egy közös emlékezés, egy közös tapasztalat részeseivé váltak, s így akik korábban szégyenkeztek közülük (a zsidó szülők, nagyszülők miatt, vagy azért, hogy ellenállás nélkül hagyták magukat elgázositani), azoknak ma már nincs miért szégyenkezniük. De a későbbi korból, a besúgórendszer világából ellentétes példát is hoz, olyat, amit semmilyen trauma-elbeszélés nem változtathat dicsőséggé: az államvédelmi hatóság egyik elkötelezettje fél évszázad után a nyilvánosság előtt a szégyenét (ami akkor „érdem” volt) büszkeséggé, a vereségét győzelemmé próbálta átforgatni. (*Uo.*, 15–17.)

³⁴ E megfontolásért Kékesi Zoltánnak tartozom köszönettel.

lenni szégyen és csúf” – írja Ady Endre (*Tegnapba élni belé*). Hasonlóképpen fogalmaz Székely János is *Semmi – soha* című verseskötetének Radnóti-allúziót rejtő előszavában: „Olyan korban írtam én verseimet, amikor szégyen volt embernek lenni. Morális helyzetnek szörnyű, de költői helyzetnek nem éppen érdektelen.” A szégyen azonban megkövetelt etikus magatartás is lehet, ahogy 1915 után Ady Endre is már egyedül etikusnak a szégyenben való lét elfogadását, habitussá válását tartotta („Egész magyar- és ember-voltom / Lángja, égése lesz a szégyen” – *Koldus hívésnek átka*), s még 1918-ban, az utolsó versek egyikében is megfogalmazza ennek erkölcsi szükségszerűségét: „Adj’ Isten, holtak, mi még más mezőkön / Taposunk rongyos, vén, piros csizmánkkal, / Vérben pirulni egy véres világgal” (*Két kuruc beszélget*).³⁵ Papp Tibornál pedig – a már idézett versben – az elfogadás mellett a szégyen kiteljesedésének vágya szinte már könyörgéssé válik:

én-szégyenem!
 halálomkor legyél legteljesebb
 amikor összeomlok: tökéletesebb
 amikor összefagynak az erek [...]
 [...] mint tűzhányón a tavak
 simulj sebeimbe és üledj
 halálomkor legyél legkegyetlenebb
 (*A sötétség pihenő padja*)

A szégyen „tétélez valamit azon túl, ami szégyenre kényszerít”: benne van a megtagadott, a meg nem valósított érték. A szégyen ugyanis valami miatt, valamivel szemben nehezedik a lélekre, s amivel szemben létrejön, azt értékként fogadja el. „Ebből a szempontból nincsen különbség a között a szégyen között, amikor a szubjektum saját elkövetett cselekedetét szégyelli, és aközött, amikor mások cselekedetei miatt szégyelli magát” – írja Kenyeres Zoltán.³⁶ Papp tiltakozó, olykor elfogadó és azonosuló attitűdjén, akárcsak Ady magára vett szégyenén, a szégyentárggyal szemben szintén áttűnik egy ilyen értéktartomány.

³⁵ Vö. KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Korona, Budapest, 1998, 110.

³⁶ *Uo.*

A szégyen nem tartozik a morálfilozófia klasszikus témái közé (a fogalmát sokszor antropológiai, szociológiai, pszichológiai vagy történeti oldalról ragadhatjuk meg), egy érzés inkább, akárcsak az affektusokhoz tartozó félelem, harag, kíváncsiság, szomorúság és vidámság. Ezek az érzések azt jelentik, hogy „involtáltak” vagyunk valamiben.³⁷ Az érzéstől való megszabadulást pedig a kimondás, az úgynevezett „trauma-elbeszélés” teszi lehetővé, amely viszont a legtömörebb költői képpel, a metaforával is valóra válhat egy szembesítés során: „hol a mi szégyenünk almáskertje? hiszen mi magunk is / almáskert vagyunk befelé hajló ágakon vörös gyümölcs és érlelő / sugár tehetetlenségünk” (*Tehetetlenségünk*); „esnek fogynak a társak / mintha toporgó szégyenünk ámitás fala lenne” (*Forgó égtájak*). Ez a szégyen kollektív szégyen. S a kollektív trauma feloldásának lehetséges forrásává válnak a költemények. Így azokban is benne élhet a tapasztalat, akik esetleg nem mentek (nem mennek) keresztül ezen a traumán. Az első kötet lírai alaphangját tehát a személyes és közösségi sorstávlatok, sorstapasztalatok összefonódásának elégikus hangneme szervezi.

A szóképek közül a metaforák és a hasonlatok tartoznak a szűkebb körű korreferens elemekhez („úgy menekülsz, mint éjjeli tolvaj” – *Forgó égtájak*). A névutóval bővített változatot is a vizsgált szó jelentéskörébe sorolhatjuk („szégyen helyett forgó hullámok zavarognak / belső omlás, őrjítő tagadás üregében” – *Forgó égtájak*), valamint a változatlan formában ismétlődő alapszót:

[...] elfogy a szégyen
izzadás rettegés
(Emlékezés)

[...] A szégyen arcunkon könyököl
bambán.
(In memoriam)

A jelen létpozíciójában a múltbeli emóciók átértékelődhetnek ugyan, tompábbá válhatnak a valamikor átélt élmények, a szégyen is „elfogy” az emlékezés szelektív folyamatában, vagy akár büszkeséggé is válhat, viszont az

³⁷ WEISS János, *A reflexió útja a fragmentumokig*, Holmi 2007/9., 1228–1229.

ismétlődés, a kötet változatos korreferens szóelemei éppen az előbb jelzett állandóságot teremtik meg, *az arcunkon könyöklő széken* változatlanóságát, egyfajta azonosságot a történetmondás ideje és a felidézett történet között.

Korreferencia tehát nem csak referenciális azonossággal létesülhet. Sőt a szűkebb megközelítés korreferens elemei mellett egy tágabb értelemben vett korreferenciát is meghatározhatunk. Ide csoportosíthatjuk például a szövegn belüli, asszociatív úton kapcsolódó változatokat: apám „olcsó pénzen árult” (*Kapuk hová nyíltok*).

Addig vártunk míg a felajzott testi egészség ép sebesültjei
lettünk! Csont-madarakkal játszó! Addig túrtük az állat vágját míg
a szorongás felgyújtotta, az éhség felköltötte erővel.

(*In memoriam*)

Az antonimákkal való újraemlítést is megtaláljuk a korreferens elemek között, amelyek vagy a „mitikus világegész időélményét”³⁸ jelenítik meg – „mint amikor [...] földanyánkon feküdt a hím ég [...] bozontos virágot lóbált a szemérem” (*Sánta vasárnap*) –, vagy a szabadságot eltipró, nemzetet leigázó nép jellemvonásává válnak – „föltartott fejjel menetelnek” (*Forgó égtájak*) –, esetleg a hajdani erőnyeket idézik fel: „voltunk tengereket töltő sokaság kupolákat / zengő hanggal feltöltők s békén falak élén / állók hegyre sereglok // esnek fogy-nak a társak / mintha toporgó székenünk ámitás fala lenne” (*Forgó égtájak*). A „széken” szó szemantikailag hasonló nyelvi elemei tehát átszővik, összekapcsolják az első kötet verseit, s metaforikus „beszéddel” nemcsak az ötvenes évek kor- és kórképét jelenítik meg, de korszakokhoz nem kötött lételméleti kérdések (a széken mint állapot és magatartással emelt lét) mellett a széket kiváltó negatívummal szembeni értéket is felmutatják.

Az 1950-es évek drámai megjelenítője a *Forgó égtájak* szinte kötetnyi terjedelmű hosszúverse. A forradalom és szabadságharc élményeit sűrítő polifon, lírai kompozíciót az eposz 20. századi értelmében vett műfajába sorolhatjuk (Juhász Ferenc is „éposznak” nevezte a hosszúverseit). A struktúra egymástól csillaggal elválasztott 41 egysége szerves műegésszé épül. Ebben a szintézisben természetes módon kapcsolódik egybe a lírai bensőségnek és az élmények

³⁸ BOHÁR, Papp Tibor, 14.

személyes körét túlhaladó érzéseknek egysége is: egy egész népre, nemzetre kiható történesek tanúi lehetünk. A szagztatott meditáció a megmaradás, identitásmegtartás, valamint a létvesztés és elvesztés kontextusában egy költői világképet bont ki hexameter formában. Ez a poliritmikus sorfajta viszont nem a megszokott kötöttségekkel jelenik meg a műben. Mi lehet ennek az oka? Véletlen, vagy tudatos költői eljárás a verstani szabályok fellazítása?

Az eposz műfaja már a romantika korában korszerűtlenné vált, s megújíthatósága is éles vitákat váltott ki. A *Zalán futását* ugyan sokan olvasták (többek között Kazinczy Ferenc, Kisfaludy Károly, Fáy András, Deák Ferenc), de senkire nem tett különösebb hatást.³⁹ Így Vörösmartyt is kételyek gyötörték: hogyan fogadják majd az újabb eposzkísérleteit, a tervezett művet? „Meg ne sokaljátok, ti kik ügyeltek rám, hogy azon korról énekelek, mely már nincs többé” – írja 1826-ban a *Jegyzésekben*.⁴⁰ Az eposzterve azonban nem vált valóra: a *Hábador* (eredeti címén *Homonna' völgye*), *A' Délsziget*, a *Magyarvár*, illetve *Az áldozat* Martinkó András szerint valójában „egy felrobbant nagy eposzi terv forgácsai”.⁴¹ S nem váltotta be az eposzi reményeket a *Tündérvölgy* és *A Rom* sem. (Ez utóbbi a *Délszigettel* együtt jelent meg 1831-ben, az *Aurorában*.) Vörösmarty után így Arany Jánosra hagyományozódott a nemzeti eposz megalkotása.⁴² Az eposz megújíthatósága mellett – Vörösmartyhoz hasonlóan – ő ugyancsak a svéd Esaias Tegnér *Frithiofs saga* című művével érvelt.⁴³ Bár Aranyt az elveszett őseposz rekonstruálásának terve foglalkoztatta, és sajnálta, hogy ősi népköltészetünk elveszett,⁴⁴ ő is

³⁹ BORBÉLY Szilárd, *Arany eposza*, 2000 2006/5., 68.

⁴⁰ Idézi GERE Zsolt, „Hat gím jöve sebtén élébe”. *Vörösmarty eposzterve és őstörténeti felfogása a Zalán futását követően*, ItK 2000/3–4., 488.

⁴¹ MARTINKÓ András, „Magyar” vártól Magyarvárig. *Egy cím, egy eszme, egy évszám és több félreértés genezise*, ItK 1964/4., 438.

⁴² Viszont a hőseposz iránti igény a magyar irodalomban annyira késői fejlemény, hogy amikor felmerült, a szinkron nyugat-európai irodalmak számára már nem volt alapvető fontosságú – hívja fel minderre a figyelmet Borbély Szilárd. „Ezt tudta Toldy is, tudta Arany is. Az irodalom azonban »nemzeti« tudományként kereste és találta meg a helyét ekkor a magyar kulturális tudatban”, ezért is foglalkoztatta Arany Jánost a hőseposz kérdése. BORBÉLY, *I. m.*, 68.

⁴³ A *Frithiofs saga* című mű formájában is különbözik minden más hőskölteménytől. A 25 ének mindegyike zárt novellisztikus egységet alkot, s más-más versformában és szakaszrendben íródott. A mű a svéd verstan szinte minden lehetőségével él.

⁴⁴ IMRE László – NAGY Miklós – S. VARGA Pál, *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2004, 36–37.

tele volt kétellyel: „kérdés, vajjon az epopoea, a hősköltemény, úgy, mikép Virgil hagyta, gépeivel, csodáival, isteneivel stb. korszerű-e?” – teszi fel a kérdést a Hebbel-tanulmányban. „De tudjuk, az úgynevezett klasszikai formán kívül, az eposz mennyi különféle idomot ölthet; s hogy ezek közül egy sem volna többé korszerű, – legyen szabad kétségbe hoznom. [...] Teremtsetek jó eposzt, – s az eposz korszerű!”⁴⁵ Bár August-Wilhelm Schlegeltől Toldy Ferencig a műfaj hanyatlását mindenki érzékelte, Gyulai Pál az eposz modernizálását mégis el tudta képzelni, s Toldy is „eposz írására biztatja Aranyt”.⁴⁶ Így született meg a nemzeti eposz megteremtésének utolsó kísérleteként a *Csaba-trilógiának* csupán az előtörténete, a *Buda halála*. Az eposz korszerűsítése tehát nem sikerült, viszont az eposzi ihlet továbbél a századforduló történelmi regényeiben. Például Gárdonyi Géza és Molnár Ferenc műveiben (*Egri csillagok*, *Az Isten rabjai*; *A Pál utcai fiúk*), Herczeg Ferenc történelmi regényeiben (*Pogányok*, *A hét sváb*), s még Kodolányi is „felelevenít valamit az eposziságból”.⁴⁷ A történelmi regény tehát átveszi az eposz funkcióit,⁴⁸ s a 20. században, a magyar lírában már Juhász Ferencen, Nagy Lászlón és Papp Tiboron kívül szinte nem is találkozunk nagyobb lélegzetű eposszal vagy eposztörredékkel.⁴⁹ Majd a *Forgó égtájak* megjelenése után negyven évvel, az új évezred hajnalán, 2004-ben születik csak meg a magyar történelmi és kulturális identitás meghatározó elemét, az „Erdély-mitologémát” felhasználó modern magyar eposz egy olaszul író, magyar költőtől: Tomaso Kemeny *La Transilvania Liberata* című „epikus-onirikus” műve – magyarul *Erdély aranypora* címmel jelent meg Szkárosi Endre fordításában – a magyar nemzeti eredet-eposz hiányára reagál.⁵⁰

⁴⁵ ARANY János, *Friedrich Hebbel: Anya és gyermeke* [Szépirodalmi Figyelő 1860] = ARANY János *Összes művei*, II. *Prózai művek* 2., szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1968, 32.

⁴⁶ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996, 146.

⁴⁷ *Uo.*, 149–154.

⁴⁸ *Uo.*, 153.

⁴⁹ A terminus kitágításával (s Juhász Ferenc magánterminológiája nyomán) néhány költő hosszúversét is az eposz műfajába sorolják, így például Kassák Lajos, Nagy László, Kányádi Sándor egyes műveit, vagy a 20. század későbbi évtizedeiből Babics Imre hexameterben írt „újeposzait”.

⁵⁰ Vö. SZKÁROSI Endre, *A megszerződött emlékezet (Egy olasz költő, aki magyar)* = TOMASO KEMENY, *Erdély aranypora*, ford. SZKÁROSI Endre, Irodalmi Jelen Könyvek – A Dunánál, Arad–Kolozsvár–Budapest, 2005, 10. Az eredeti olasz kötet: TOMASO KEMENY, *La Transilvania Liberata (1985–2004)*, Effigie, Milano, 2005. Az előhangból, 12 énekből, epilógus-

A *Forgó égtájakban* a szürrealizmus és a freudizmus topikáját egyesítve Papp Tibor is egy „figyelemreméltó [...] »époszt«” alkot meg.⁵¹ Nemcsak a képiséggel, de a poétikai-retorikai megformálás újszerűségével is: a homéroszi típusú hősköltészet versmértékét, az óklasszikai szerkezetek közül nálunk Sylvester Jánostól kezdve napjainkig élő hexametert konstruktív eljárással szervezi új rendbe.

Egy idő után ugyanis minden költői forma elhasználódhat, automatizálódhat, akárcsak a szicíliai eredetű szonett a franciáknál Mallarmé korában, a magyar költészetben pedig Tandori idejében. A szonettválságon, a tetszhalott strófaformán a szabad szonett-változatok segítettek: a vers építőelemeit csak olyan mértékben változtatták meg, hogy az új konstrukcióban még felismerhető legyen az eredeti típus.⁵² 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 az *Egy talált tárgy megtisztítása* [1973]⁵³ kötet *A szonett* című versét vagy a *Még így sem* [1978] című kötet közel 260 szonettjét).

ból és függelékből (költői zárszóból) álló mű keretes alkotás: „A megszállók által lerombolt, egyik névtelen” erdélyi város adja a cselekmény helyszínét. A 4. énekben Vajk mitikus alakjában lép fel a „költő”, s elhunyt anyjának, Edithnek segítségével meglátja Erdély első fejedelmét, Álmost is. A mű a magyar mitológiából táplálkozik, s a fájó történelmi sebeket is megjeleníti. Így válik jelenvalóvá például a román katonák által Temesvárnál megerőszkolt lány fájdalmas táncában, énekében a trianoni trauma is: „Nagy nemzet volt Magyarországra, / melyet Pozsonyotól a Vaskaput / nemesebbé tett a Duna, / s megemelt ugyanakkor / a Kárpátok tiarája; a nemzet, amely / fölélesztette az emberi jogok / és kötelességek könyörtelen földrajzát, / mielőtt még Nagyvárad Oradea lett volna, / s a trianoni gyalázat / lábát és karját a törzsetől levágta volna. / Egy nagy tüzet láttam vendégül, / s a megcsonkított / magyar testnek / vannak még szavai / ahhoz, hogy éljen” (7. ének, 53–54). A mű végén felbeszakad az ének, s a költő „úgy érzi magát, mint egy elaggott Krisztus, / akit a keresztről végre letesznek / Szent Anyja karja közé” (12. ének, 79).

⁵¹ BODOR Béla, *Uralt és szolgált hagyomány. Gondolatok az elmúlt negyedszázad magyar költészetéről*, Szépirodák szimpóziuma a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2006. szeptember 14., www.szepiroktarsasaga.hu/index.php?pageid=304.

⁵² SZIGETI Csaba, *Transz. Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj 1988. december 30., 38.

⁵³ A kötet a konceptuális avantgárd megjelenését jelenti a hivatalos költészet keretei között. Az avantgárd művészet ugyanis a hetvenes évek végéig perifériális helyzetben volt, vö. SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 115.

Tandori előtt jóval korábban, a *Forgó égtájak* születésekor, mielőtt még válságba került volna egy másik ősi, időmértékes forma, Papp Tibor megújítja a hexametert. Kezdeményezését, az évszázadokig erősen kötött sorfajta verstani és formai szabályának fellazítását a későbbi Tandori-elv („itt most megint egyet rontok” – *És azért mindig*) előzményének tekinthetjük. S hogy miként történik mindez?

A *Forgó égtájak* csillagokkal elválasztott egységei gyakran csonka sorral, hiányos verslábú hexameterrel kezdődnek:

ostoba
hőscincér ciripel hullámszik a búzavetesként
élő emberiség [...]

Al-csonka sorok képződnek az első versláb hangsúlyozásával, tipográfiai kiemelésével:

elűnt
senki se tudja azóta kivel karikázik

Az eposz egyes egységei hiányos verslábúak is lehetnek. Csupán a hexametert záró adóniszi kolón (– ◡ ◡ | – ◡) jelenik meg hangsúlyos helyzetben a sor elején: „sávok előttem” vagy „céltalan éjben”.

A vizuális tagolás – két versláb (funkcióját tekintve egy sorzáró egység, egy adóniszi kolón) tipográfiai kiemelése –, szavak, szókapcsolatok új sorba tördelése irányítja a befogadói státust: a nyomatékosítás, a szinte önálló szólamalkotás a szövegrészre irányítja a figyelmet. Mindez már az elszigetelés avantgárd jegyének előhírnöke az életmű-nyitó kötetekben. A vizualitás jele az is, hogy a hiányzó indító verslábát olykor a spondeus ritmikai egységei jelölik:

– – Macskák csúsznak az útra oly óvatosan mint
én – olyan ólmos csendben [...]

A ritmikai jelek nemcsak a látható nyelv megjelenését jelzik Papp Tibor életművében, de a vizuális költészet verslábakból építkező alkotásirodalmát – az

előzményeket és a később megjelenő formákat is – felidézük a szemléltetőben. Nevezetesen Christian Morgenstern korábbi művét, az egy-két morás egységekből építkező *Hal éji énekét*, Nemes Nagy Ágnes *Ház a hegyoldalon* című dramatikus versének sorát, ahol a „látogató” verslábakkal felel a „vezetőnek”, vagy akár Nagy László vizuális költeményére, a Kondor Béla emlékének ajánlott *Szárny és piramis* címűre is gondolhatunk, amelyben egy-morás verslábakra emlékeztető elemekből rajzolódik ki a szárny. A kortárs irodalomban Mészáros István anapesztikus alaphálózatot készít, Kelemen Erzsébet *Millennium* című alkotásában pedig az indító üzenet versláb formájában ismétlődik.

A hexametert megújító Papp Tibor-i eposzban egy gondolatjel olykor egész verslábát (verslábakat) is jelölhet:

széktől székig járok két kézzel tapogatva
délben a formák élet – – –
[...]

ő aki ott áll
itt vár bennem –

Egy elcsúsztatott sor pedig több ritmustagolási lehetőséget rejthet magában:

fojtana fájdalom inkább!
méhünk néma gyümölcsöt
hajt földünk vizenyőset – – –

Ha a tipográfiailag közbeékeltnak tűnő sort az előzmény folytatásának tekintjük, akkor a gondolatjelek az utolsó sor hiányzó verslábait jelölik. Viszont a „méhünk néma gyümölcsöt” a legtermészetesebb enjambement-nal kapcsolódik a „hajt földünk vizenyőset” részhez. Ha így fűzzük egybe a sorokat, akkor a „fojtana fájdalom inkább!” hiányzó ritmusegységei – a zene Auftrakt indításához hasonlóan – az utolsó ütemekben (a verslábakat jelölő gondolatjelekkel) egészülnek ki.

Szimultán sajátosságokat, ütemhangsúlyos és időmértékes verselési formát egyaránt felfedezhetünk a műben:

(„égből hullott hűvös kő darabok terítették / földre reményem – szőlőm sattyója mióta jég is / verte”) a folytatásban egy kibontott metafora (szőlő – élet; lehullott szőlőszemek – elmúlás) része lesz:

sötétlő gyöngyös szép szemek estek a földre
s folyt ki a hamvas testből a lé és itta homok-száj
falta gyökér még féreg is itta bogár-sereg ette
a folyt folyt folyt – cukros patakokban úsztak a tetvek

A szenvedés, a halál víziója konkrét eseménysorban is megjelenítődik („eltörték kezeinket / hajtották fiainkat”, „összekötözve / vitték őket verték őket hajnali pirtól / hajnali píríg négy kapun át szakadatlan / vonszolták fiainkat”), s a felkoncolás szörnyű tette is jelenvalóvá válik: a városnak „nyitva a teste négy égtájon gyomra kitérve / lelke kitépve”. Nincs menekvés. Összeroppan minden az 1956-os magyarság sorsát reprezentáló tragédiában.

A *Forgó égtájak* hexameterei miközben felidéznek a korábbi daktilikus lejtésű irodalmi szövegekből ismert elvárás- és szabályhorizontot, a változtatások és variációk által lépésről lépésre le is rombolják azt, megteremtve ezáltal a műfajstruktúra játékerét, valamint a változtatás és a reprodukció határait is. Hans Robert Jauss – Wolf-Dieter Stempelt követve – „paradigmatikus izotópia”-nak nevezi a valamely szöveget megelőző elvárás horizontot. A kijelentések mennyiségi növekedésével ez a horizont immanens, szintagmatikus elvárás horizonttá alakul át, amelyet felvázolhatunk egy olyan szemiológiai rendszerrel is, mely a rendszeralkotás és rendszerkorrekció között jön létre.⁵⁵

Az eposzban a változtatás, a rendszerkorrekció „szemiológiai” erejű eleme az is, hogy időnként trochaikus lejtésre vált a ritmus: „győzők rizskásás nevetése-evése hallik” (– – | – – | – ○ ○ | – ○ ○ | – ○ | – –); „S észreveszed, hogy arcok a járdakövek / taposod mint” (– ○ ○ | – ○ | – ○ ○ | – ○ ○ | – ○ ○ | – –). Ha a lejtésegység elve szerint vizsgáljuk a kiragadott példákat, akkor természetesnek hat a trocheus és daktilus kombinációja. A szabályos ütem azonban jambikus lejtésre is válthat: „gépek népek jöttek / s egy úton kirohantam” (– – | – – | – – | ○ – | – ○ ○ | – –). Ezek a versláb-variációk

⁵⁵ Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 53.

változatosabbá teszik a ritmust, s nem válik a vers monotonná (Babits szavaival: a hajók ringásához hasonlóan émelgyőssé⁵⁶). Ha a daktilus hosszú szótagja helyébe rövid lép, akkor bacchius kerül a hexameter-sorba („s folyt ki a hamvas testből a lé és itta homok-száj”; – ∪ ∪ | – – | – – | ∪ – – | – ∪ ∪ | – –), ha pedig a második, eredetileg rövid szótag megnyúlik, akkor palimbacchius épül az utolsó előtti verslábba („gyúlnak rajta a fűrtök szőlő-szemből a lámpák”; – – | – ∪ ∪ | – – | – – | – – ∪ | – –). Tribrachisz is feltűnik a verslábak között („föl hát! / jöttek a combot simogatók / kalapácsos [...]”; – – | – ∪ ∪ | – – | ∪ ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – –), vagy a krétikus időmértékes ütemegységét is felfedezhetjük („elfoglalni az egy-falú börtönt? / hallani hajnali lármát?”; – – | – ∪ ∪ | – ∪ – | – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – –); „hímvesszőt szelidítők – nagy kezű férfi vezette”; – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ – | – ∪ ∪ | – –); „Elszakított alagúttal: bennem az egyszemű kúttal”; – ∪ – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – –). A két utolsó példa szabályos–szabálytalan krétikus lüktetése viszont a magánhangzó szabálytalan megrövidítésével vált szabályos hexameteres daktilussá. A hexameterbe épített szokatlan verslábát azonban legtöbbször meghagyja a költő: „méhünkéből szakított fiaink ahol útnak erednek” (– – | – ∪ – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – –); „láttam az úton fekvő... / láttam a szétlapítottak...” (– ∪ ∪ | – – | – – | – ∪ ∪ | – ∪ – | – –). Időnként tehát a szótagok önkényes megnyújtása vagy megrövidítése teszi szabályossá a szabálytalan hexametersort: „útjaim elvesztő-vezető – mindig menekülő / sávok előttem” (– ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – –); „Jákób kútja az éhség” (– – | – ∪ ∪ | – –); „test-nyomorító lánc-kötegek tankok szorítását” (– ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – –). Ugyanezt példázzák az alábbi szavak megrövidített magánhangzóit: *gömbszerű, szorítását, szakító, legszívesebben, felnagyított, építi, kerítése, sűrűjébe, ígérve, lázít, árviszi, ígérete, egyszemű, szétfeszítettem, gyík-szíve*.

A klasszikus verselés a ritmikus élénkítést úgynevezett helyettesítő verslábakkal, így például a pirrichiussal is biztosította.⁵⁷ Papp Tibor hexameterinél olykor erre a két rövid szótagból álló verslábba is átvált a lüktetés: „az-

⁵⁶ A soralkotó verslábak (jambus, trocheus, anapestus, daktilus) tiszta sorozatban, azaz más-fajta lábakkal nem vegyülve is sort tudnak képezni. Viszont ha egy vers végig ugyanabból a verslábból épülne fel csupán, mindez monotonná tenné a költeményt. Babits ennek érzékeltesére használja a hajó-hasonlatot, lásd KECSKÉS András – SZILÁGYI Péter – SZUROMI Lajos, *Kis magyar verstan*, OPI, Budapest, 1985, 53.

⁵⁷ *Uo.*

után gyerekekre vadásztak” (○○|–○○|–○○|–). S alkalmanként a daktilus olyan természetes módon keveredik az anapesztussal, hogy a ritmusváltást – azt, hogy a hosszú szótag megelőzi-e vagy követi a rövidet – csak a metrikai tudatosság veszi észre: „szór bennünket a szél / szór sietőn hinti vetését” (–|–○○|–|○○|–|○○|–).

A hat versláb egy hetedikkel is kiegészülhet akár, vagy pentameterre válthat: „nincsen lámpás / csend van / bennem is gyűlnek a holt levelek már” (–|–|–|–|–○○|–○○|–○○|–); „hajnali píríg négy kapun át szakadatlan” (○○|–|–|–|–○○|–○○|–). Az öt verslábból álló sor egyes ütemeit kötőjelek is jelölhetik: „társam is étel – – –” (–○○|– –| –| –| –). Sőt öt és fél verslábú sorokkal is variálódik az eposz: „Látni akarom / járni a tárva-nyitott utakat?” (–○○|– –|–○○|–○○|–○○|–).

A daktilusokból, spondeusokból építkező sorok feloldása a legváltozatosabb ütemegységekkel, a verslábakkal, a cezúrával, dierézisekkel való játék, valamint az időmértékes verselés szimultán formába való áttranszponálása megóvta a hexametert az automatizálódástól, az elszürküléstől, a sablonná rögzülés veszélyétől.

A *Sánta vasárnap* című kötet utolsó egysége a *Barangoló*. A költő ebben a ciklusban helyezte el a kötet legrégebbi versét, az *Apám elfáradt ember...* (1957) kezdetűt, az egyetlen olyan alkotást az életműben, amely a sorok nagybetűs kezdésmódját örzi. Valamint itt találjuk az ötvenéves Weöres Sándornak ajánlott *Pogány ritmusokat* is, amely a zene és költészet ősi kapcsolatát, a hang érzéki gazdagságát idézi. A *Barangoló*ban kapott helyett a genfi diákszövetség verspályázatát megnyert *Érlelő csendből* című vers is. A költemény a magzat-lét védelmében tiltakozik a Magyarországon egyre nagyobb számban előforduló abortuszok ellen. A lírai alany életet próbál táplálni az elutasított és elvétetett magzatokba, „a tűz-érlelő csendből” kitépett életekbe. Az emberi élet szent és sérthetetlen minden pillanatban, a születése előtt is.⁵⁸ A morálteológia szerint a megfogant emberi létnek ezért feltétlen tiszteletet és védelmet kell élveznie. Ugyanúgy, mint a felnőtt emberi létnek.⁵⁹

⁵⁸ Vö. IOANNES PAULUS PP. II, *Evangelium Vitae. To the Bishops, Priests and Deacons, Men and Women religious lay Faithful and all People of Good Will on the Value and Inviolability of Human Life*, 1995. március 25., 61. pont, Diós István fordításában lásd a Magyar Katolikus Püspöki Konferencia honlapján: <http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=78>.

⁵⁹ OSZTIE Zoltán, *Korunk erkölcsi kihívásai = Emberismeret és etika*, szerk. BERAN Ferenc, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 203.

elátkozom
 apádat anyádat
 aki leszakított
 aki fölröpített
 aki nem nyúlt utánad

A ciklust indító lamentációt feloldja ugyan a folytatás, a szerelmes testét bemutató, „bebarangoló” költemények sora, a kötet záró alkotásaiban azonban a „rekviem” hangja ismét visszatér („az emlékezés alagútja elsötétült / hogy csússzak vissza érted? // [...] eltemetve mindenünk / hajszaalak a kőben / kifolyt a hangod is belőlem” – *Havazó hold*), s az *Érlelő csendből* című vers is továbbbíródik: az életet kioltó, a lelkek egymásba fonódó rezdületét elvesztő, érzéketlen társadalom, világ, *bennünk* kezdődik. Ezzel a Tóth Árpád-i „lélektől lélekig” hosszú az út döbbenetének képzetével, a ridegség sajátunkká válásával zárul a *Sánta vasárnap*. Az avantgárd attitűddel való tiltakozás így szembesít bennünket önmagunkkal, hogy a változtathatatlan valamiképp változhasson:

közöttünk nincs se rend se fény
 nyárson a kerék ha tengelyén
 és látni se tudunk

fehéren forgó nagy kövek
 korongjuk senki lisztjét őrli meg
 csak ridegség vagyunk

(*Bennünk*)

Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* (1964–1968) című második kötet fél-száz verse pedig már egy merőben új forma és új költői nyelvezet reprezentánsa. A kötetben ugyanis megnő a tárgyak szerepe, a hétköznapi szókinccs átpoétizálásának művészi igénye. A központosítást, az értelmi tagolást helyettesítő, kinyitott szóközök pedig a látható nyelv térbeli-síkbeli előképei már. Ugyanis fellazítják a merev linearitást, s átjárhatóságot biztosítanak a korábban szigorúan bezárt sorok között:

amikor kedvesen piszkolja arcodat a hó	amikor ázol
üres földek jönnek	amikor orrodát töröld a reménnyel
üres földek jönnek	üres földek sora a szavamban
nyitott éveinkben	házkutatás a sivatagban

(Amikor kedvesen)

A verssorok finom fellazítása mellett megjelennek az első vendégszövegek is Tinódi Lantos Sebestyénnek és Vajda Péternek a „tollából”. A 16. században élő énekmondó, költő és zeneszerző szavai, költői képei a kötet elején, a *Han-nington dombjait* című versben kelnek életre, Vajda Péter szövegrészleteivel pedig a záró ciklusban, az *Orfeusz zaklatásában* találkozhatunk.

A szövegek egymással való érintkezésének poétikai technikáját, a különféle textusok egymásra/egymásba játszását, a művekből való átvétel alkotói gesztusát, az idézetet Szabó Zoltán a posztmodern irodalom legfeltűnőbb stílusjegyének tekinti.⁶¹ A stílusfejlődési tendenciák szinkrón és diakrón vizsgálatakor azonban nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a transzformáló, viszonylagosító intertextualitás alapvetően avantgárd (vagy avantgárd gyökerű) jegy, még ha ezt a posztmodern – az intertextuális megoldások végtele-
nítési törekvéseivel⁶² – meg is próbálja magának kisajátítani.

A „dialogikus utalástechnika”⁶³ már a modernség előtti időszakban is jelen volt integratív (azaz a szövegek elkülönítésének recepció szabálya nélküli) jelleggel. Az úgynevezett identitás-elvű 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 Michel Riffaterre ahhoz a paradigmaváltáshoz köti, amely a szerző–szöveg viszonya helyett az olvasó–szöveg viszonyára koncentrál.⁶⁴ Az intertextuali-

⁶¹ SZABÓ Zoltán, *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 1998, 246.

⁶² WERNITZER Julianna *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* című könyvében 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 párbeszéd-technikájából), a posztmodern már „belátja az intertextusból való kilépés lehetetlenségét és végteleníti az intertextuális technikákat” (Jelenkor, Pécs, 1994, 15).

⁶³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 50.

⁶⁴ Lásd *Uo.*, 8–9, 56.

tás magyar elnevezése, a szakirodalom által gyakran használt „vendégszöveg” Papp Tibortól származik.

A költőt már a második kötet verseinek születésekor intenzíven foglalkoztatta a gondolat, hogy a magyar irodalmi múlt méltatlanul mellőzött alkotóit megidézzé műveiben. Ahogy Weöres Sándor a 19. század elejének elfeledett alkotóját, Ungvárnémeti Tóth Lászlót az írásaival, hivatkozásaival visszahozta az élő irodalomba (a *Psyché*-ben egy hosszabb részt közölt Ungvárnémeti darabjából, a *Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet* című antik témájú színműből), ugyanígy Papp Tibor is Vajda Péterre irányítja a figyelmet. Az értékmentésen és -gyűjtésen túl mindez két költői korszak és világ összekapcsolását is jelentette.⁶⁵ A műveletnek viszont nem volt neve. Bekebelezés? lopás? – ezeket a negatív konnotációjú változatokat rögtön elvetette. 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.⁶⁶ Innen került át a fogalom – Papp Tibor felfedezésével és közvetítésével – a nyelvészet világából az irodalomba. A vendégfogadó szövegmódszerrel a francia nyelvű alkotásaiban is él. Franciául *incorporation* (inkorporáció) elnevezéssel jelöli ezeket a műrészleteket.⁶⁷

A vendégalkotók dőlt betűkkel jelzett szövegei mellett a tér- és időbeli dimenziók összemosásával, az erősz, filia, agapé és a végső elmúlás egymásra vetítésével megjelenítődik a kötetben egy másik lírai személy is, Mary T. Radcliffe. Az elhunyt, szeretett nőre Papp Tibor a nyitó ciklusban, a *Tárgyak türelme* című fejezetnek cím nélküli versében emlékezik. A felütéssel már jelzi a paradox léthelyzet ciklusokra, kötetre kiható fájdalmát, szervező erejét:

⁶⁵ Interjúkötetében Papp Tibor minderről a következőket vallja: „a mélyből [...] felszínre hozott metaforák, hasonlatok, költői képek egészen más színben játszanak mai környezetben, mint a pár száz évvel korábbiakban, azaz a tegnapi szavak új foglalatban másképpen ragyognak” (PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 120).

⁶⁶ BÁRCZI Géza – BENKŐ Loránd – BERRÁR Jolán, *A magyar nyelv története* [1967], Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002, 43.

⁶⁷ A francia szó magyar megfelelőjeként ugyan a ’bekebelezést’, ’belefoglalást’ használják (illetve ’valamely testületbe, társaságba való felvétel, csatlakozás’ értelemben is szerepel), de a francia nyelvben a szónak van egy konnotációs tere, amely a testet is magában foglalja (’a test részévé teszi’, ’betestesülés’).

keresztül-kasul otthonomon miközben ajtómon átszakad
 az utca kíváncsi katonák sétálnak bokraim között s áll
 két ember ágya szerelem-edénye előttük meztelen

Ebben az abszurdításban „változatlan a sülyedő sziget”, s mindenhol borzalmasabb „a riadalom bengáli tüze”, az angol „*urgent urgent*”. A *tárgyak türelme* valóban megmérettetik: a közös élettér végleg megszakad („tartály és csatorna le- / bontva két ember tála kettéhasítva”). Már csak szédelegve kopog a domborodó fémlapon (*Hannington dombjait*), s a kedvessel eltemetett utolsó otthont, a szobát, az ágyat, a várost idézi-keresi (*Szobánk, Félhangra, Valahányszor szárnyait elérem, Gátszakadás, Április, Hangos csatornák, Nyugtalan a csatornák után, Szemben fák, Ágaskodik*). A költői hang töredezetté válik, s destruálódik a mondat:

otthonunk amikor a rémület gótikus ábécéje megérkezett
 szótagok szálkás kerítése a lehetőség belekig gondolat
 ágyadban sokszor egymásután idegen szavak trapéz az öröm
 drága bútorait vártam megbicsaklott a puszta ház tárgyak
 türelme lettünk párhuzamos mint a korcsolyák

(*Félhangra*)

A *Szemben a fák* című ciklus végére viszont ebben a viszonylagosságban is megtalálja a helyét:

[...] soha elhagyott mert leülök
 az utcán és otthon vagyok az ágy örökké úszó szőnyegén
 ahová visszafekszem önmagamba visszafordulok begyűjtöm
 szédelgő vagyonomat magamra leve – száraz aszfalt
 ahonnan elindulok...

(*Halmaz*)

A *Gravitáció* ciklus már konstruktívabb formát ölt, a szerelmi-émlékező szálakat, a testek egymásra hatásának számbavételét konkrétabb reflexiók építik:

hozzád szegődtem
 ruhánk elszakad a gyors jövőidőben
 ó te legsúlyosabb

amikor megköt benned a halál cementje
 kötömb
 hogyan szólítsalak

(*Gyors jövőidőben*)

mégsem szeretkeztünk eleget hangosan
 szörös lobogók szemben a halállal

(*Gravitáció*)

A halál, a pusztulás képei jelennek meg az *Esküvő a vízben* című versben is, amelyet a kötet többi költeményétől megkülönböztetve önálló ciklusként közöl a költő. A doveri pusztítást, a háború mozaikkockáit nászi képsorral kapcsolja össze. Nagy-Britannia jelentős történelmi kikötővárosa, a dél-angliai Kent grófságban fekvő Dover a II. világháború alatt a németek messzehordó ágyúinak lövedékeitől súlyos károkat szenvedett. A költő a tengeri utazás személyes élményét és a korábbi történelmi katasztrófát montázsszerűen egybejátszva jeleníti meg 1965 tragédiáját, Mary T. Radcliffe elvesztését.

Ellentétek és párhuzamok (katona- és nászinduló, „combok partján közeledés az eredethez / tengerbe hulló végtagokkal mint a város”), szimbolikus képek („lakatlan ágy”, „tornyom egyetlen szeme”, „Dover / a kikötőben friss haját lebontja”), metaforák („hegyoldalra kiakasztott Dover háború edénye”), megszemélyesítések („szuszog a tenger föl puffadt hasa”, „golyóverte házak nézik”), hasonlatok („mint a város a szemöldök ablakodra csúszik”), egyéni szókapcsolatok („sáfrány-ég”), s az esküvőnek, az új életnek és a megsemmisülésnek az egymásba tűnése lehetővé teszik a fájdalom kimondását. S a külső szemlélő, a vers világába belépő is megtapasztalhatja a másik dimenziót, a másik létérzést megjelenítő traumát:

a teremtés első fűje hajol fölé ronggyá foszlik
 a rozskenyér megrozsdál a kéz és Dover is
 ereszkedik a víz alá velünk együtt mindörökké

A kötet első három ciklusának költői megnyilatkozásai, a nyelvi sokszínűség, a többletértelem, a sorok szokatlan tagolásai, a széttöredeztetett gondolatok mozaikkockái emelkedő szekvenciaként készítik elő a *Kettős értelem* létértel-

mezési ciklusát. Ebben a költői elmélkedésben jelenik meg a költészetről való gondolkodás toposza is: a miért, miként, a mi van a vers előtt, „a két víz között” kérdése [*a vers előtt...*].

A sivatag képét, határtalanságát pedig rabsággként vetíti elénk, a fal nélküli börtön képeként. A *sivataghoz* című vers belső fordulatai Füst Milán prófétikus költészetét asszociálják. A rímmel, a megszokott ritmikával szakító Füst költészete ugyanis szintén hatással volt Papp Tiborra. Az *Európa* című költeményt is, amely a Magyar Műhely 23–24., Füst Milánnak szentelt különszámban jelent meg, az ő emlékének ajánlotta. A földrészt behatárolni próbáló költői akarat már a vers elején megtorpan: „a lázadás történelmi színhelyén”, „az emlékezés senkiföldjén”, „talán a szorongás eredeténél” lehet a keresett hely. Végül is „akárhol”. Itt szerepel a ciklus címét adó sor is: „kettős értelem húzódik a sorok önéletrajza”.

A poétikai változást jelzik a Nyugat című folyóirat stílusirányzatainak, így a szimbolizmusnak a szokatlan megidézése, a rimbaud-i szonett egyes magánhangzóinak felvillantása, az „összehúzott szavak illata”. „valaki énekel” – mondja. Talán az új idők új dalait. A kötet – így a záró ciklus, az *Orpheusz zaklatása* is – valóban az új irodalom egyik nyitánya: a költemények ugyanis prózaversek. Kuriózum, innovatív költői beszéd ez az akkori magyar irodalomban.⁶⁸

A szabadvers, amely Füst Milán és Kassák Lajos költészetével nyer csak polgárjogot az irodalmunkban, a 19. század első felében Kazinczy kísérletezgetései után Vajda Péterrel kezdődik. Vajda azonban műfajújításával korán jött: a szabadvers – vagy ahogy a reformkori alkotó nevezi, a prózaköltemény – akkor még nem talált követőkre.⁶⁹ Később is számos ellentmondás kíséri az új műfajt. A szabadvers iránti ambivalens érzések, bizonytalanságok vagy határozottan elutasító megnyilvánulások a Nyugat újításának korától szinte napjainkig jelen vannak az irodalmi életben. Babits például „formauntságot”, slampos egyformaságot vet a szabadvers-alkotók szemére,⁷⁰ miközben a *Mes-*

⁶⁸ A mű ugyan Párizsban látott napvilágot, de a Magyar Műhely folyóirat által bekerült az itthoni értelmezői nyelvbe is: a folyóirat ekkor már nemcsak előfizethető volt, de 400-500 példányban eljutott a szakmai elithez, a kritikusokhoz és irodalomtörténészekhez.

⁶⁹ Lásd HEGEDŰS Géza, *Vajda Péter* = Uő., *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, Trezor, Budapest, 1992, 216.

⁷⁰ Vö. TVERDOTA György, *Juhász Gyula kötött ihlete = In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000, 211.

terembereket író Kassák irodalomtörténeti jelentőségét ő ismeri fel.⁷¹ Kosztolányi szembehelyezkedik az avantgárd poétikával, a *Meztelen* című kötetében viszont expresszionista szabadverseket ad közre.⁷² Horváth János az először 1951-ben kiadott verstanában a szabadverset vers-álarcban járó versellenes jelenségnek tartja,⁷³ a Szepes–Szerdahelyi-féle meghatározás pedig olyan alkotásnak, amely „csak írásképeiben különbözik a prózától, de ritmusában nem”.⁷⁴

Napjainkban értelmezéseikkel többek között Kulcsár-Szabó Zoltán, Rába György, Schein Gábor nyújtanak biztos fogódzót. Kulcsár-Szabó olyan műfajnak tekinti a prózaverset, amely „a líraiság architextuális jelölői meghatározhatóságát illetően talán a legfontosabb”, s szerinte „a líra és a próza ellentétbe állítása lehet az az értelmezési hagyomány, amitől a modern költészet lassan »elbúcsúztatja« az olvasókat”.⁷⁵ Rába György szerint a prózaverset „verssé a költői beszéd eszközei avatják: a fokozás, a párhuzam, az ellentét, a szójátékok, a belső rímek, utaló idézetek, a távol álló elemeket társító képlátás s nem utolsósorban a mondatok kifejező ritmusa. Ugyanakkor nem szakad el az elbeszéléstől, mert gyakran épül, noha nem szükségszerűen, valamely történetre.”⁷⁶ Nyilvánvaló, hogy ma már a szabadvers (vagy prózavers) olyan kategória, amelyet „a poétikai gondolkodás önreflexiója [...] nem tud problémamentesen fenntartani”. Hiszen „a versek »formális emlékezete« éppen a ’60-as–’70-es évek fordulójától válik bizonytalanná a költészet–próza opozíció fenntarthatóságát illetően”, s „a lírai én önkifejezési formái »epizálódnak«”. Erre Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet Szigeti Csabát és Szilágyi Ákos tanulmányait is idézve.⁷⁷

⁷¹ CSAPLÁR, I. m., 295.

⁷² Bárdos László avantgárdellenes költőnek tartja Kosztolányit, lásd BÁRDOZ László, *Utószó = Kosztolányi Dezső Összes versei*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1994, 210.

⁷³ Vö. HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan* [1951] = HORVÁTH János *Verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004, 686.

⁷⁴ SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 39. Lásd még erről PAPP, *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról*, 72.

⁷⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 127–128.

⁷⁶ RÁBA György, *Kopogtatás a szemhatáron*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1993. Albert Zsuzsa a kötetéről írt recenziójában a prózaverset a következőképpen írja körül: „Nem énekelhető, nem szakadozik szabályos sorokra, nincsenek rímei, és mégis érezzük, hogy valami más, mint a próza. Emelkedettebb, zártabb, közvetettebb és sűrűbb szöveg.” ALBERT Zsuzsa, *Kopogtatás a szemhatáron – Rába György versei* (Orpheusz Könyvek, 1993, 88 l.), *Confessio* 1993/4., 119.

⁷⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz Imre*, 126–127.

A magyar szabadvers kezdeti irodalmi triászához, a Vajda Péter – Kassák Lajos – Füst Milán hármashoz kapcsolhatjuk tehát az *Elégia két személyhez vagy többhöz* című kötet szerzőjét is.

Papp Tibor első versesköteteiben a neologizmusok, az egyéni szóösszetételek ugyancsak jelen vannak. Ezek a hapax legomenonok és újszerű nyelvi elemek már az indulásakor expresszívvé teszik a költészetét. Az első kötet bevezető ciklusának néhány jellegzetes szóalkotás-hangulata: „torony-cirádák” (*Öt csendélet*), „kardvirág-testű hová mentél” (*Élősvény*), „bél-görbe síkátor” „szóverebek”, „csont-bozont ága”, „sajt-arcú-bögre” (*Sánta vasárnap*). Az egyetlen jelentésmozzanatból álló szavak motivátlanságával ellentétben, ahol a hangalak és jelentés kapcsolata csupán megszokáson alapul, a szóösszetételek – a szerkezeti és jelentéstani ok következtében – közvetve motivált hangalakú alakzatokat hoznak létre. Ez a motiváció pedig jelentősen meghatározza a szó (a szöveg) hangulatát, stilisztikai hatását, s a szöveg nyelvi eredetét is megmutatja.

A *Forgó égtájak* című eposzban az egyszerűbb, a szó motiváltságát fokozó neologizmusok mellett („bodza-gerinc”, „homok-száj”) többszörös, jelzős összetétellel is találkozunk („kalmár-múltú sárgarígó-hangú szobalányok”, „hal-szemü” fény, „fény-száritó fák”), sőt az egyéni kötőjelezési használatra már itt is találunk példákat: „szava-sincs-már emberek”, „isten-örök-lét”. Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* című kötet neologizmusai is önálló hangú alkotót sejtetnek: „szédület-völgyek”, „kábulat-rögök” (*Számvetés*), „drótkerítés-csigolyák” (*Átfutó vendég a számon*), „bádog-ékezet”, „só-s-ó-hajtásuk” (*Orpheusz zaklatása*). Ezek a költeményekben meg-megcsillanó szóalkotási nívók jellegzetes jegyekké válnak majd a költői életműben.

II. Művészi rokonság: egy költői családja felrajzolása

Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai

Jelképek, motívumok, archetípusok és vizuális elemek

A víz archetipikus szimbóluma

Papp Tibor első kötetei, a felszínes szemlélő számára csupán tradicionális alkotásoknak vélt *Sánta vasárnap* (1964), illetve az *Elégia két személyhez vagy többhöz* (1968) nemcsak a későmodern irodalom lenyomatai, de a hagyományos formák lebontásának és újjáépítési mozzanatának a megjelenítői is. Ezekben az alkotásokban – mint az előző fejezetben láthattuk – jelen vannak immár a későbbi vendégsszövegeknek, a vizuális költészetnek a jellegzetes jegyei, sajátos vonásai. S ha a jelképeket, motívumokat is megvizsgáljuk, akkor az avantgárd jellemzőket magába olvasztó objektív, tárgyias líranyelv képviselőivel, így Pilinszky Jánossal, Nemes Nagy Ágnessel való művészi rokonságot is felfedezhetjük, valamint a második kötetben azokat a finom vizuális elemeket, amelyek a vizsgált motívumokkal összekapcsolódva már jelzik az érlelődő különbséget is. Azt az új irányt, amely az avantgárd felé vezet.

A *Sánta vasárnap* jellegzetes motívuma a négy őselem (föld, víz, tűz, levegő) közül a víz, amely az emberi életet átszövő ismeretlenség, valamint a kilátástalanság, a kétségbeesés szimbóluma a versekben: „parttalan folyók nagyon mély tengerek”, „átlátszó vizek alatt reménytelenség kuszált / útja” (*Homlokom mögött*), „vizeket jártam a hátán a bálnán utaztam úsztam” (*Se szírmom se házam*), „fordul csapkod a testem a partra vetett / zárt koponyámban még / rendben zúdul a víz” (*Alázkodó ének*). E két utóbbi vers a bibliai-babitsi Jónás-történetet, a prófétai-költői küldetést is asszociálhatja számunkra.

A próféta nem emberi közösségtől kapja a hatalmát: küldetése isteni eredetű. S ettől az elhivatottságtól, kiválasztottságtudattól – mint ahogy Jónás története is mutatja – nem lehet szabadulni. Isten azért küldi kiválasztottját, hogy hirdesse akaratát, s hogy jel legyen a világban. Ebből az archaikus hagyományból táplálkozik a vátesz-költői szerep is, a jelenhez szóló intés céljával a múlt és a jövő felé fordulás.

A kiválasztott, a küldött sorsával való azonosulás mellett a ninivei próféta alakja a *Forgó égtájak*ban is megjelenik: „a halban Jónás mit tehetett? és / hogy látott? mibe vájta a körmét?” Az ószövetségi Jónás-történet túlnőtt forrásain: még azok számára is ismerős, akik soha nem olvasták a Bibliában. „[...] az idegenség elsődleges tapasztalata teljesen feloldódott egy másodlagos ismerősségben”, s az időtlen történetnek szinte minden archaikus eleme magától értetődővé vált.⁷⁸ Az idegenség elsődleges ellenállását a tipologikus exegézis szüntette meg. A sírban fekvő és a harmadik napon feltámadó Krisztus jele lesz Jónás. Ehhez az ókeresztényi történeti tapasztalathoz viszont a modern, archetipikus és mélypszichológiai megközelítés újabb és újabb hermeneutikai szempontokat, tipologikus értelmezéseket ad. A szöveg korábbi horizontján túlterjed immár a szöveget újra átélő, újraíró alkotói horizont, s a megértés aktusában a befogadó is újabb távlatokat hoz létre: a szöveg idegenségének, időbeli távolságának és a jelenkori tapasztalatnak az összekapcsolásával allegorizációba hajló értelmezések születnek.⁷⁹ Így lesz az 1956-os eseményeket megidéző *Forgó égtájak* elbeszélője is a sötétben kézzel kitapogatott élet megtapasztalója, a cethal-nyomorúság allegorizált alakja. A hal-motívum, a hal-sors, az egyedi ember tér-időbeli létkiteljesedése számos Papp Tibor-költeményben visszatér még (*A pusztulás horgot vetett, Homlokom mögött, A sötétség pihenő padja*).

A színszimbolika reménységet sugalló zöldjével jelzős szerkezetű kapcsolódva a víz az áporodottságnak, az enyészetnek, a halálnak víziójává válik: „Kétségbeesés áztat téged zöld vizével” (*Élősvény*); „zöld eső zöld eső / földet-tépő föld-verő // [...] // föld-izzasztó föld-szegő / gyümölcs-tépő szédítő // csákllyát vető ág-törő / hegyes szarvval öklelő” (*Zöld eső*). Viszont a víz a nyugalom esőcseppje is lehet, az ösvényt, az utat jelző hűs zápor (*Ösvény*).

Pilinszknél a „tenger” változatban megjelenő motívum szintén az emberi sors jelképe (*Mielőtt, Majd elnézem, A mélypont ünnepélye, Vesztőhely télen*).

⁷⁸ Hans Robert JAUSS, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája* = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 375–379.

⁷⁹ Bár a modern, archetipikus értelmezés hermeneutikai hidakat is létesít az idegen kultúrák mitikus világa között (lásd egy hősnek egy tengeri szörny által való elnyeletését a különböző kultúrákban), Jauss ezeket a megközelítéseket mégis leépítendőnek tartja, mert a „kiszegítő hidak” nem vezetnek bennünket a szöveg idegen értelméhez, eredeti másságához, specifikus különbözőségéhez (Uő., 379).

Az elvegyülést, eltávolodást-visszatérést, az élet és a halál képzeteit idézi élénk. A költő azonban nem retten meg a víz által idézett elmúlástól, hiszen vallja: „Nem az a baj, hogy nem élünk örökké, hanem hogy nem érdemes, sőt irtóztató lenne örökké élnünk. Azt, ami életünkéből ismerős, az ismeretlenség övezi. Ha ez az ismeretlen ismerőssé válna, elviselhetetlenné lenne életünk ismert része is. Halálunkkal nem az illúziók, hanem a valóság felé gravitálunk.”⁸⁰

Ezt a „valóság felé” haladó erőt tükrözik versei: a pusztulást, az élet fekete misztériumát jelképező halált Pilinszky új tartományba emelte, s bebizonyította értelmét, jelentőségét. Ebben különbözik elődeitől és kortársaitól egyaránt.

A hóhér szobája című versben – Papp Tibor *Ösvényéhez* hasonlóan – Pilinszky-nél is új értelemmel gazdagodik az ősi szimbólum: „Tengert sose látni a hóhér szobájának ablakából. / A tenger Istené, / s az ablak csukva van.” Manfred Lurker szerint, ha egy szimbólumot üdvtörténeti szempontból vizsgálunk, akkor az a teremő és teremtmény megszakíthatatlan kapcsolatát jelzi. Egybeesést jelent, az idő és az örökkévalóság összetalálkozását. Egyben konkrét jelenség is, hiszen a belefoglalt isteni és abszolút gondolatot minden szónál világosabban fejezi ki.⁸¹ Akárcsak a Pilinszky-versben a tenger: az életet, a lelki békét jeleníti meg, az örökkévaló Istent, akit csak az áldozat, a „bárány” láthat, s a hóhér, a bűnös sosem részesül ilyen kiváltságban.

Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* című Papp Tibor-kötetben a víz motívuma ugyancsak tengerként jelenik meg a leggyakrabban. S nemcsak a tehetetlenség és reménytelenség megjelenítője (*a vers előtt...*), vagy a nárszi képsorral összefonódott háborúé (*Esküvő a vízben*), de a „függőleges” minősítő jelzővel összekapcsolódva a szabadság, a vágy képévé is nőhet (*Április*). Összetett jelzői előtagként pedig ugyancsak szemléletessé válik („tengervíz-ízű zuhanás”), a távolság és az ezt áthidaló aktivitás érzékletes megjelenítőjévé („tengerjáró bokorként kúsnék ablakodig hogy visszacsaljalak” – *A sivataghoz*).

A víz, a tenger archetipikus szimbólumával Northrop Frye az 1950-es évek elején foglalkozott mítoszkritikájában. Nem paradox, ha azt állítjuk, hogy minden költőnek egyéni képrendszere van, holott sok költő egyforma képet használ. Frye a *The Enchafed Flood* című Auden-tanulmányra hivatkozik,

⁸⁰ PILINSZKY János, *Magamnak*, Vigilia 1984/6., 426.

⁸¹ HANS BIEDERMANN, *Szimbólumlexikon*, ford. HAVAS Lujza – KÖRBER Ágnes, Corvina, Budapest, 1996, 8.

amelyben az angol költő, író és esszéíró arra utal, hogy a tenger nem maradhat Shelley, Keats vagy Coleridge költészetén belül: számos alkotónál megjelenik, s ezáltal az irodalom egyik archetípusa lesz. Egy költői kép egyedi és egyetemes formái így válnak azonossá.⁸²

Az egyforma kép különbözősége, az archetípus egyéni alkalmazása Papp Tibornál már az előző példákánál, a második kötet költeményeiben megfigyelhető. A megnyújtott szóköz, a lineáris olvasást egy pillanatra megállító tagolás egyfajta repetíciókényszert vált ki, a megtört szövegrésznek szem általi ismételt átfogását, ami az elválasztott szavak, szókapcsolatok újbóli olvasását is jelentheti, vagy csupán a szóköz előtti részre a szem pillanatnyi visszaugrását jelzi, majd a megállást a folytatáson, a szóköz utáni szón, szókapcsolaton. Johann Friedrich Herbart már a 19. század végén, kísérletet téve a megismerő élmény kvantifikációjára, próbálta meghatározni az észlelés folyamatában azt az erősségi fokot, ami szükséges ahhoz, hogy egy fogalom – egy másik fogalom mellett – „a tudatosság küszöbén megálljon”.⁸³ Példájában, az észlelés által adott *a*, *b*, *c*, *d* sorozatban, ahogy a *b* a tudatba kerül, az *a* egyre inkább elhomályosul. A *b* viszont keveredik az eltűnőben lévő *a*-val, majd a *c* következik, amely eleinte még szintén éles, s ugyancsak összeolvad az elhomályosulóban lévő *b*-vel és *a*-val is, különböző mértékben stb.⁸⁴ Ebbe az észlelési folyamatba belehelyezve a repetíciót, a szövegrészek egyszerű elszigetelési formáját, a megnyújtott szóközt, mindez a kiemelés s így a mélyebb bevésődést eredményezi, valamint a megszokott paradigma felőli befogadás egyfajta felfüggesztését és a későbbi művekben megjelenő kép-szöveg kapcsolat befogadásának megelőlegzését jelenti. A vizualitást felvillantó költeményeknél azonban még nem alkalmazható teljes mértékben a médiumköziséget megteremtő későbbi művek látó-olvasás technikája. Ezeknél a verseknél ugyanis a vizuális elem még erősen a nyelvi réteg jelentéstartalmainak függvénye: fel-

⁸² Northrop FRYE, *Az irodalom archetípusai = A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 440–448. (Vö. W[ystan]. H[ughes]. AUDEN, *The Enchafed Flood or The Romantic Iconography of the Sea*, 1950, legújabb kiadása: Princeton UP, 2008.)

⁸³ Lásd erről Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 118–119.

⁸⁴ Johann Friedrich HERBART, *A Textbook in Psychology. An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics*, ford. Margaret K. SMITH, New York, 1891, 22.

erősítheti, esetleg módosíthatja is azokat, de az elszigetelés jelei még nem teszik vizuális költeményekké a verseket. Így felmerül a kérdés: a befogadói folyamatra tett hatáson kívül mennyiben módosítja (egyáltalán módosíthatja-e) a szóköz növelése az illető verssor, versrész szignifikációját? Mindezt megvizsgálhatjuk, ha a vizuális elemet felmutató vershez hozzáillesztjük a látványt megvonó változatot:

a vers előtt csak állatszívek riadalma jár tátogó szemek
kérdező sötétje s a két víz között nincsen mennyezet

a vers előtt csak állatszívek riadalma jár tátogó szemek
kérdező sötétje s a két víz között nincsen mennyezet
[a vers előtt...]

A kapcsolatos mellérendelő mondat 1. tagmondatának állítmányához („jár”) az első versejegyzési példában két alany tartozik: a „riadalma” és a „sötétje”. Nyilvánvalóan az összekapcsolástól (lásd: „a vers előtt tátogó szemek kérdező sötétje jár”) itt is eltekinthetünk akár, s a központozást helyettesítve közbeékelésként is tagolhatjuk a részt („tátogó szemek kérdező sötétje”), de ezt az olvasási variációt egyértelműen csak a második változat, az eredeti Papp Tibor-i tagolás engedi meg. A kapcsolatos kötőszó viszont már mindkét lejegyzésben egyértelműen elválasztja a tagmondatokat. A különbség az, hogy a második változat megnyújtott szóköze szinte már elszigeteli az egységeket. A „kérdező sötétje” is hangsúlyosabbá válik a megálló-visszapillantó olvasás során, a folytatás viszont nyomatékosan kiemelődik, s a mondatrész eleje, „a két víz között” kapcsolat különösen hangsúlyossá válik, akárcsak az első tagmondatban a szóköz-szünettel történő kiemelés („tátogó szemek”). A szóközzel pedig a „két víz között” kifejezés vizuálisan is megjelenítődik, bevészlik, akárcsak a hasonló pozíciójú „függőleges tengerek” szókapcsolata az *Április* című versben. Az „archetipikus szimbólumhoz”, a költészetben gyakran megjelenő vízhez tehát Papp Tibornál vizuális elem is társul, s ez a megnyújtott szóköz új minőséget teremt a korábban megszokott formákhoz képest.

Ugyanez a vizuális eszköz már élesebb tagolást eredményez egy alárendelő összetett mondatban:

ha tudnám merre vagy
tengerjáró bokorként kúsnék ablakodig hogy visszacsajjalak

ha tudnám merre vagy
tengerjáró bokorként kúsnék ablakodig hogy visszacsajjalak
(*A sivataghoz*)

Az első variációban mellékhangsúlyt kap a harmadik tagmondat. Papp Tibor tordelésében viszont a vizuális tagolás főhangsúlyt ad, határozottan kiemeli a célhatározói mellékmondatot. A tagolás viszont a linearitást is felfüggesztheti:

hegyoldalra kiakasztott Dover háború edénye
szuszog a tenger felpuffadt hasa vízi éjszaka
katona és nászinduló – hallgatag civil-kívánság:
hemperegni mint a hangyák az erődítmény beton-kenyerén

combok partján közeledés az eredethez
tengerbe hulló vétagokkal mint a város
vágányok krómozott ága füstös kosárból
sás-falak és gyalogos fák alatt kiszakad egy hajó
(*Esküvő a vízben*)

A vers 9 strófáját a hagyományos megközelítés mellett olvashatjuk akár függőlegesen is: a szóközhatár jobb és bal oldalát külön-külön („háború edénye / vízi éjszaka / hallgatag civil-kívánság: / az erődítmény beton-kenyerén”; „combok partján / tengerbe hulló vétagokkal / vágányok krómozott ága / sás-falak és gyalogos fák alatt”), illetve a kinyitott szóköz átjáróin haladva az egyes sorrészeket a legváltozatosabb módon összekapcsolva is megközelíthetjük („hegyoldalra kiakasztott Dover / vízi éjszaka / katona és nászinduló / az erődítmény beton-kenyerén”). Ezek a jegyek már jelzik az érlelődő különbséget, a Northrop Frye által jelzett egyforma képhasználat mellett az egyéni képfelépítést.

A víz motívuma Nemes Nagy Ágnes költészetében is erőteljesen jelen van. Nála a tengert megjelenítő versek mellett (*Tengeren, Reggeli egy dán kocsmában, Dagály után, Utazás, Nem akarok, Villamos, Flotta, Paradicsomkert, Szob-*

rok) a víz nagyságrendi, méretbeli különbségének szinonimasorát is összerakhatjuk az első kötetekből: forrás, csermely, patak, folyó, folyam, tó, tenger, óceán képe gyakran jelen van e lírai beszédmódban. Ebből a sorból az álló-víz szignálja szerepel a leggyakrabban, amelyhez időnként a lombnak vagy a hullámozó rétnak a képe is hozzátársul.⁸⁵ A kultúrtörténeti víz mint az élet és a halál elementuma Nemes Nagy Ágnesnél összefonódik az utazás képzetével is, a két biztos pont közötti úton levés toposzával. Ezekkel az egymásba „átindázó metaforabokrokkal” több költeményében is találkozhatunk (*Tengeren, Utazás, Tavasz felé*). A víz továbbá lehet a női princípium jelölője (lásd *Trisztán és Izolda, Balaton*), vagy akár egy mitologikus hagyomány megtestesítője is:⁸⁶

Mocsári tó. Mint a nádcukor
csorog belé a hold

(*Balaton*)

A Hold a gyermeket védő, tápláló anya apoteózisa, amely, ha összekapcsoljuk a vízzel, akkor – Róheim Géza szerint – a gyermek születés előtti életének színterévé válik.⁸⁷ A közös jelentéskörrel a *Hekaté* című költeményben is találkozhatunk, ahol viszont a metronómszerű indító képben Nemes Nagy Ágnesnél is megjelenik az első vizuális tagolás:

Jár
jár
jár a lábam
Éjszakai vakfehér
Mészköszikla oldalában
Mészkő csöndbe lyukat ás
Karszti-patak-zubogás

A Kassákra jellemző szokatlan kötőjelezés Nemes Nagy Ágnesnél az 1946-ban megjelent *Kettős világban* című kötetben tűnik fel először – ugyancsak a víz,

⁸⁵ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 91.

⁸⁶ *Uo.*, 21, 58.

⁸⁷ RÓHEIM Géza, *Magyar néphit és népszokások*, Universum, Szeged, 1990, 134.

a patak képéhez kapcsolódva („apró-kis-patak-hangokat”) –, s előfordul nála is a gondolat- és zárójelekkel való elszigetelés: „(Pendül a hang. Óraütés / hullatja rá magát, / s mint szökőkutak tálain / csordul – tovább – tovább –)”— *Harangszó*.⁸⁸ S ahogy Papp Tibor a koponya és a víz fogalmát létmódot meghatározóan egybeilleszti (*Alázkodó ének*), ugyanúgy Nemes Nagy Ágnes *A szörny* című versében kijelenti: „Agyvelőm: tó”. S ezt a metaforát rávetíthetjük „A tenger Istené” Pilinszky-kijelentésre: a teremtő és teremtet viszonya mellett, a végtelen és behatárolt lét (tenger – tó) megsejtésével az otthontalanságtól, önmagunk rabságából, tó-világából csak a tenger látványa és a „függőleges” vízóriás Papp Tibor-i látomása szabadíthat meg:

rajzoltam a falra egy ablakot hogy otthonom legyen fekete
bokrokból éjszakám táncoló város az ablak alatt ahová tár-
saim menekülnek szárnyas hajó és függőleges tengerek
(*Április*)

A kitekintés motívuma

A Teremtővel azonosított tenger képe mellett *A hóhér szobája* című Pilinszky-költeményben megjelenik egy másik elem is, az ablak motívuma, amely Papp Tibor költészetében gazdagabb konnotációs jelentésmezőt alkot. Már az *Alázkodó ének*ben – ahol a csapkodó test és a „partra vetett zárt koponya” kitétel metaforikus kapcsolatot teremt önmaga és a hal képével – „forgó szél haragítja az ablakokat”. S ez az újabb kép szóképpé nyílik a folytatásban: a ráhajából nyíló szem az ablakkal lesz analóg. Akárcsak Ady versében, *A vár fehér asszonyában*, ahol a beszélő lelke a várral, a szem pedig az ablakokkal lesz azonos. S ahogy a vár fehér asszonya a szimbólum és az allegória szövegbeli játékvá válik, ugyanúgy az *Alázkodó ének* hal-képe is lehet az én által önmagában megteremtett szimbólum, avagy nőhet jónási küldetés is, a kitért szájában földet tartó ég allegóriájává. A két költői kép egymásba játsza – azért is lehetséges, mert a szimbólum és az allegória – Coleridge szerint

⁸⁸ Papp Tibornál a kötőjeles szóalkotási mód és a gondolatjel-halmozás a *Forgó égtáj*okban szerepel először (lásd e kötet 24. és 48. oldalát), a zárójelezés pedig a *Sánta vasárnap* záró sorában: „(fehére vakolják szememet a percek / az utálat hámlik / a félelem...)”.

– a transzcendens forrásra utal, a tárgyi világon túliban találja meg a közös eredetet. Így másodlagos jelentőségűvé válik a visszatükröződés és annak forrása közötti viszony, amely a szimbólum esetében a szinekdoché organikus összetartozásán, az allegóriánál pedig az elme pusztja döntésén alapul.⁸⁹ A megadott értelmezés viszont csupán egyik lehetséges megközelítése a szóképnek, hiszen a retorikai fogalmak referencialitásának alakulása arra figyelmeztet bennünket, hogy a jelentésképzés állandóan felülíródik: az allegóriában temporalizált értelem az időben születő újabb és újabb értelmezéseknek a következménye. Bár az allegorizálás során gyakorta arra törekszünk, hogy végleges, biztos értelmet teremtsünk, azaz szimbolizálni próbálunk, addig a dekonstrukció a jelentés totalizálhatatlanságát állítja. Így válnak az idézett szövegrészek is – az értelmezési kísérletek ellenére – nyitottá, lényegük szerint bezáráhatatlanná.⁹⁰

Az Ady Endre-i és Papp Tibor-i vers szóképi párhuzamát a „kongó, elhagyott termék”, illetve a „lengő nagy vizi termék” képei is erősítik. A *Forgó égtájak* hexameteres lüktetésében is visszatér – immár a hasonlat képszerű beszédében – az analógia: „Fönt könyökölsz, mint ablakban, könyökölsz szemeidben.” S ide kapcsolhatjuk Nemes Nagy Ágnesnek *A visszaszájaro* című költeményét, amelyben ugyancsak a „szem – ablak” párhuzamot és a versbeli alany szimbólummá növesztését figyelhetjük meg: „és kinéztem az ablakon, / és volt szemem. És volt karom.” A kívülről szemlélt valóságot a belső látvány váltja fel. A látás nem nyújtja többé a tapintás szenzuális érzetét, átjárhatatlanná válik a világ és a nyelv közötti tér. Az ablak-kockák Nemes Nagy Ágnesnél így válnak egy tudati reflexió megjelenítőivé, ahol a kép nem „a látás igazságát rajzolta, hanem az elbeszélt látás hívta életre” a képet⁹¹ (lásd a *Négy kocka* című verset). A belső látványhoz külső vizuális elemek is kapcsolódnak: a „kocka-képek” megalkotásakor szintén jelen van a zárójel a párkányt részletező kitérés elkülönítéseként (akárcsak Papp Tibornál az ablakot, s így a szégyent elfedő függöny leírásában – *Forgó égtájak*), illetve a Kassákra jellemző kötőjelezést is megtaláljuk a *Négy kocka* első ablakképében: „s el-nem-

⁸⁹ Paul de MAN, *A temporalitás retorikája. Allegória és szimbólum*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996, 11–12.

⁹⁰ Vö. BÓKAY Antal, *A poétikus jelentés dekonstruktív felfogása* = Uő., *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 262–264.

⁹¹ SCHEIN, I. m., 113, 116.

gondolható madár-fejét / a homályos kerti sűrűbe nyújtja”. Avantgárd képalkotási technikát sejtet a nyelv deszemiotizációja is, ami „a nem »költői« (mindennapi vagy fogalmi) regiszter [...] rejtett poétikájának kutatásában” van jelen⁹² („A harmadik ablak-kocka beton. / Úgy értem: egy garázstető”), valamint a jelképzés materializálásában figyelhető meg („nem szóval, csak kézmozdulattal / jelölhetően”; „egy-két vonal csak, jel-törmelékek, / megkísérelt értemezések”). Az objektív tárgyias lírába ezek a beszüremkedő avantgárd jegyek Nemes Nagy Ágnes költészetében az 1960-as évek végétől válnak egyre erőteljesebbé.⁹³

Az ablak-motívum az időnként megjelenő vizuális elemekkel együtt tehát természetes módon kapcsolódik össze a költői életművekben: a szó egyszerű, denotatív jelentése a kitekintés, a belső látvány kiteljesítésének spontán igényével egy azonos költői látásmód konnotációs horizontját teremti meg.

A fal előtt és a fal után

Az ablak gazdag jelentésárnyalatai mellett mindhármójuknál szerepel a fal motívuma. Nemes Nagy Ágnes *rajzokat szemelget repedt szobája falán* (A kín formái), Papp Tibor pedig *ablakot rajzol egy falra*, hogy otthona legyen az otthontalanságban (Április). Pilinszky korábban a „sírását mázolta a falra”, a „hamunéma falra”, s „a falakon hideg lobogott”. A ’70-es évektől kezdve viszont ő már nemcsak azt keresi, hogy mi van „a fal előtt”, de rátalált arra is, hogy mi van „a fal után”: a „fal előtti” sírásnak az „ünnepele” kezdődik ott, a megváltozott földi létnek az örök boldogsága.⁹⁴ Ennek a transzcendenciának viszont lehetnek evilági analógiái is. A fal képe ugyanis a szülőföld és egy idegen, távoli világ politikai különbségeként is megjelenhet a versben: a fal

⁹² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Meta-poétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 280.

⁹³ Vas István levele is ezt jelzi. Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak szemére veti ízlésük megváltozását: „Az én vezércsillagom ma is Babits. A tettek 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.)

⁹⁴ LUKÁCS László, *Pilinszky János „világmodellje”*, Vigilia 1973/7., 448.

előtti világnak keserű nemzeti tapasztalata, a kommunista hatalom általi üldöztetés, meghurcoltatás egyéni életekre szabott rabsága kényszerítette Papp Tibort az ismeretlen „fal utáni világba”. Abba a világba, ami még gyermekkorban talán az Üveghegyen túli Óperenciás-tenger ismeretlen vidékeként jelent meg számára.⁹⁵

1957. január 12-én menekülnie kellett. Első kötetében a félelmet, az idegenben kényszerülő létet a befalazott láb képével érzékelteti (*Szorongás*). Ezt a szorongató érzést évekkel később újra átéli, ugyanis az első ausztriai irodalmi körút alkalmával, Szépfalusi István evangélikus lelkész idegenvezetői kíséretében Papp Tibor, Nagy Pál, Parancs János és Ferdinandy György átutazott a soproni állomáson, azon a magyarországi vasúti szakaszon, amely Ausztria belföldi vasútvonalához tartozik. (A trianoni határhúzás után ugyanis így oldották meg az Észak-Ausztriából délre haladó szerelvények közlekedését.)⁹⁶

A *Szorongás*on kívül a fal immár negatív képe a *Védhetetlen* című versében is felbukkan: „visszameész árnyékok felé / mielőtt bemocskolnak / visszafelé neki a falnak”. A második kötetben a gyermekkorba, a kánaáni föld

⁹⁵ Először ugyanis 5-6 évesen Tokajból indult „világgá”. „Nem tudom, milyen rossz fát tettem a tűzre – vallja önéletrírásiában –, anyám piros asztalterítőcskébe becsomagolta két-három ruhadarabomat, batyut kötött belőle, átvette a vállamon és elzavart »világgá«. Ahogy később elmesélte, legnagyobb megrökönyödésére, kiléptem a folyosóra és zokszó nélkül elindultam. A lépcső aljában megálltam, talán azért, hogy megnézzem magamnak, merre is van a világ, merre induljak el, amikor leszólitott a felettünk lakó néni, aki meggyőződött arról, hogy ha hozzájuk megyek, az is világgá menés.” (Papp Tibor önéletrajzi vallomása, kézirat.)

⁹⁶ „Megrázó élmény volt a politikai hatalomból kovácsolt harapófogó szorításának minden porcikánkat átjáró tudat hirtelen tárgyiasodása, az országhatár szögesdrót kerítéssel kirajzolt görbéjének és a szigorú csőszként felvigyázó őrtoronynak a látványa – emlékezik vissza a költő *A pálya mentén* című interjúkötetében az 1963-as rendkívüli útra. – A magyar határ előtti utolsó állomáson félelmünket tartaléklángra állítva fölszálltunk a Magyarországra bemerészkedő három kocsiból álló osztrák vonatra. Az állomástól balkézre őrtorony állt. Négy égneke futó vasgerenda volt a törzse, s ezeket néhány egymást keresztező pánt fogta össze. A tetején fedett fémkalyiba, akörül pedig méternyi párkány. Ott állt a szolgálatos, a sínek felőli oldalon. Rátámaszkodott a korlátra. Félúton az állomás és a torony között, a vasúti töltés aljából betonoszlopos-szögesdrótos kerítések indultak jobbra is, balra is. A kerítések között szabadjára hagyott gízgaz burjánzott, néhol egy cölöp és újra gaz, gaz mindenütt. Vékony rozsdás drót kigyózott jobbra-balra a fűben. Itt-ott egy köpcös cölöp. S a drótkerítésnek se vége, se hossza [...] Sopronban vonatunk a harmadik vágányon állt meg. A kocsink mellett – széterpesztett lábakkal – géppisztolyos tilalomfa kémlelte a vonatot. [...] Mint a szivacs, igyekeztünk mindent beszívni, látványt, levegőt, hangokat, síneket, bakancsok formáját, távoli káromkodást, bezárt váróteremajtót, állomást, házakat, mindent, eltenni, mint az üvegbe zárt Duna-vízet.” (PAPP-PRÁGAI, *I. m.*, 104–106.)

felé „fölnyílnak” ugyan a Jerikóra emlékeztető falak, de a *Tengertánc* játékos, lánc-láncozó gyerekmondóka világába már a magány feszül: „rajtam és keresztül nincs itt senki”.

Nemes Nagy Ágnesnél is a bezártság, a rabság képévé válik a fal a *Tristán és Izolda* című költeményben: a szobába beröppenő madár tehetetlen riadalma („a szembe-falat oldalozva”, „fején a fal kopog”) a szabadság, a határtalanság elvesztésének kényszerét jelzi („Micsoda semmi koppanás!”).

Papp Tibornál a fal mellett megjelenik a mennyezet képe is, vagy a hiány jelzéseként („a két víz között nincsen mennyezet” – *Kettős értelem*), vagy a diszharmónia érzékletes képeként:

kiszakadtunk	összegyűrt mennyezet alól	
a lakatlan ágy	halottait visszadobva	nem fogad
		(Esküvő a vízben)

„Fű szövi az arcod”

A szimbólum, a kép és a metafora megkülönböztetésében Austin Warren a szimbólum ismétlődését és állandóságát emeli ki. Egy kép ugyanis „előidézhető egyszer mint metafora, de ha állandóan ismétlődik – úgy is, mint megjelenítés és úgy is, mint ábrázolás –, szimbólummá válik, sőt részévé válhat egy szimbolikus (vagy mitikus) rendszernek”.⁹⁷

A fű motívuma végigvonul az irodalmon Dávid zsoltáraitól (37, 58, 90, 102, 103, 104) és Jézus példabeszédeitől kezdve (Mt 6,28–30)⁹⁸ Walt Whit-

⁹⁷ René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Osiris, Budapest, 2002, 310. A metafora akkor válik szimbólummá, ha ismétlődik és központi helyen áll, vagy ha „a metafora »hordozója« konkrét, érzéki, mint pl. a bárány. A kereszt nem metafora, hanem metonimikus szimbólum, őt jelképezi, aki meghalt rajta.” Ugyanígy metonimikus szimbólum a tüzes rostély, amely Szent Lőrincet jelképezi, vagy a kerék, amely Szent Katalin szenvedésére utal.

⁹⁸ „Mit aggodtok a ruházatért is? Figyeljétek meg a mezei liliomokat, hogyan növekednek: nem fáradoznak, és nem fonnak, de mondom nektek, hogy Salamon teljes díszében sem öltözködött úgy, mint ezek közül akár csak egy is. Ha pedig a mező fűvét, amely ma még van, és holnap a kemencébe vetik, így öltözteti az Isten, nem sokkal inkább titeket, kicsinyhitűket?” (*Biblia. Istennek az ószövetségben és az újszövetségben adott kijelentése*, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1975, 11.) Viszont nem mindegy, melyik fordítást

man elmélkedésein át (*A gyermek szól: Mi a fű?*) napjainkig, s a magyar irodalomban is gyakran jelen van. A vizsgált költői hármasnál, az avantgárdot, valamint az objektív, tárgyias lírát képviselő életművekben is a fű képének gyakori megjelenése „szimbolikus metaforát”⁹⁹ hoz létre. Papp Tibornál a *Sánta vasárnap* című kötet metaforikus-metonimikus sorokból felépülő *Széthullt a város* című költeményében a pusztítás, a „feltépett” terek rekviem-víziójában „a füvek karja ég felé mered”. Az *Induló gyászban* pedig az elhunytak az újrafogantatás vágyában „hömpölyögnek [...] a fűben”. Máshol az égő fű, vagy éppen a fű között habozó napok képe (*Sánta vasárnap*) villan fel. Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* című kötetben a *Sírályok műugrásában* a jövőtől való megfosztottság jelképévé nő a motívum:

elszakadt ruhával a fák között remegő ág-lábaid gyere-
kes jövőd nem gázol tovább
fű szövi az arcod füvek tartják szemed ki értené sza-
vakkal öregedtél egy éjszakát

A megnyújtott szóközök, a vizuális elemek felsejlése – akárcsak a kötet korábban tárgyalt verseiben – a vizsgált motívumot kiemeli. Bár a vizualitás itt sem domináns, nem teremt még médiumköziséget, viszont a verssorok végének megtörése, az elválasztás szokatlan helyzetben való megjelenése nemcsak a szabadvers irányába mutat, de el is mozdítja a költeményt egy új értelmezői minőség felé.¹⁰⁰

használok! A Szent István Társulat Bizottsága ugyanis a fordításban már nem *fűnek*, hanem *virágnak* nevezi a liliumot. „Hát a ruházat miatt miért nyugtalanoktok? Nézzétek a mezők liliumait, hogyan nőnek: nem fáradoznak, nem szőnek-fonnak, mégis, mondom nektek, még Salamon sem volt dicsősége teljében úgy felöltözve, mint egy ezek közül. Ha a mezei virágot, amely ma virít, holnap pedig a kemencébe kerül, így öltözteti az Isten, akkor benneteket, kishitűek, nem sokkal inkább?” (*Biblia*, Szent István Társulat, Budapest, 1987, 1102–1103.)

⁹⁹ A fogalmat – Blake költészetét elemezve – Wicksteed használja (Joseph H. WICKSTEED, *Blake's Innocence and Experience...*, Dent & Sons, London, 1928, 23).

¹⁰⁰ Az első kötetben, a *Sánta vasárnapban* is előfordulnak a verssorok végén elválasztások (*Se szirmom se házam, Élősvény, In memoriam, Évforduló, Lázadás*), viszont a vizualitás (a szóköznövelés) megjelenésével párhuzamosan az *Elégia két személyhez vagy többhöz* kötetben ez a tördelés már gyakorivá válik. Pilinszky egész életművében egyetlenegyszer sem fordul elő verssor végi szóelválasztás. Ágnes Nagy Ágnesnél viszont az 1980-as *Egy pályaudvar átalakítása* című kötet prózaverseiben már jelen van (*Egy pályaudvar átalakítása, Az utca*

Papp Tibor költészetének kezdetén a végleges visszavonulás („nem várlak már benneteket látogatóba senki se jöjjön / kettéhasítottam a rózsát”), a világtól való elzárkózás („újabb jelt nem akasztok ablakomba”) motívumkörében is megjelenik a fű, a fűcsomó képe:

most a vers leskelődik ahol parti füvek szökőkútja vékony
zöld sugárban fröccsen ég felé bujkál csak lüktető szemét
nagyítja föl nagyobbra minden fűcsomónál

(Visszavonulás)

„A költészet célja nem az – írja Austin Warren –, hogy absztrakciók rendszerét fejezze ki következetesen egyértelmű jelek (monosings) rendszerével, hanem az, hogy egyedülálló, megismételhetetlen mintát szervezzon meg a szavakból, melyek egyszerre szerepelnek tárgyként és jelként”.¹⁰¹ Pilinszkynél ugyancsak „tárgyként és jelként”, az elmúlás prezentálójaként szerepel a fű, vagy éppen a feledést jeleníti meg a költő a leeresztett ruhák fodrával, a megfakult kelme mellett az utakat beterítő fűvel (*Mégis nehéz*). A reménytelenség és a szorongást pedig az „eltaposott fű” (*Kiért, miért*) szimbolizálja.

A fű fogalmához egy vékony szárú, karcsú, keskeny levelű, egységes megjelenésű növény képe fűződik. Régebben viszont nemcsak a pázsítfűfélék családjába tartozó fajok tartották füveknek, de minden lágyszárú növény fűként szerepelt a meghatározásokban és a köztudatban. (Jézus is ebbe a kontextusba helyezve szól példabeszédében a mező liliomjairól, Mt 6,28–30.) Nemes Nagy Ágnesnél viszont még ennél is tágabb értelemben szerepel a növény: a metaforikus képben a fenyő lehulló, rozdszínűvé barnult tűleveleit nevezi fűnek („A mágnes-földön mozdulatlan / füvek sötét vasreszeléke” – *Fenyő*). Máshol viszont „csatakos, csapzott még a fű” (*Trisztán és Izolda*), „hersegve dől” (*Villamos*), vagy éppen a *Tájképek Kertvárosában* „alvadt, sík fűcsomók” képe jelenik meg.

arányai, A macska bátorsága, Villamos-végállomás, Múzeumi séta, Teraszos tájkép, A föld emlékei, Falevel-szarak). Utolsó korszakának versei közül pedig az *Istenről* című sorolhatjuk még ide. A korábbi kötetekben csupán az összetett szavak tagmondatainak határán történik két alkalommal elválásztás: „S mit mondhatok? Mit is tehet e félkör- / formájú” homlok [...]” (*Eszmélet*); „Féltem, hogy a szemöldök- / fában homlokka lal összetörtök” (*A lovak és az angyalok*).

¹⁰¹ WELLEK–WARREN, *I. m.*, 187.

Kőbe írt látomások

A párizsi baráti kör (Harczi József, Papp Tibor, Parancs János, Szabó Csaba) 1959-ben jutott hozzá Pilinszky *Harmadnapon* című kötetéhez. Az új hang, az „acél-öntvény keménységű” metaforák, a „szikár csontvázversek” ereje, amikor elég egy-két szó, hogy megszülessen a költemény, a versbeli összefogottság megérintette őket: szinte kívülről tudták a kötet valamennyi versét.¹⁰² S megkezdődtek a műhelymunkák, az első „d’atelier-fordítások”: Papp Tibor és Philippe Dôme a *Francia fogoly*, a *Ravensbrücki passió* és az *Agonia christiana* fordításába kezdett. A Dialogue-ban ezek voltak az első franciául megjelent Pilinszky-költemények.

A másik irodalmi hatás Nemes Nagy Ágnes köteteihez kapcsolható. Bár jellegzetes párhuzamok kimutathatók a költői életművekben, a kölcsönhatás mégis spontán és észrevétlen volt: rokon művészelkeket, költői világok kapcsolódtak egybe, találtak egymásra.

Papp – akárcsak Nemes Nagy – a kő metaforikus képét építi a verseibe. A költői életmű-nyitány két kötetében már felfedezhetjük ezt az azonosságot: az individuum, az anyagtól (testtől) elválaszthatatlan emberi lélek képe mindkettőjüknél hozzákapszódik az anyagot jelképező kőhöz. Nemes Nagy Ágnesnél a *Kettős világban* a lírai én „lassan kőzetté” gyűrődik (*Harangszó*), s a „kemény kövekhez” préselődő létről szólva a *Védhetetlen* költője ki is mondja az immár összetartozó lényeket: „kő a testben, test a kőben”. A talpig érő kövek (*Villamos*) viszont Papp Tibor első kötetében már utat álló kőfallá nőnek (*Kapuk hová nyíltok*). Talán az új otthont, országot rejtik maguk mögött a kőfalak? A *Forgó égtájakban* a konnotatív jelentés újabb árnyalatokkal egészül ki. Az 1956-os események idéződnek meg. A forradalmi várost, a hazát jelképező kőfalat, az eszmét lerombolják az idegenek:

kőfalak omlásán mint dróton ezüst fejű fecskék
népek

először a csendet rombolták a fehérlő
fallal védő békét tornyok úrbeli csendjét
csendek tornyát

azután gyerekekre vadásztak

¹⁰² PAPP–PRÁGAI, I. m., 84.

A *Kapuk hová nyíltok* című vers utat álló kőfalának antonim párja is megjelenik az eposzban: a kőlapok immár nem az új életre, feltámadásra, hanem cellahomályba, szenvedésbe, rabságba nyílnak:

Vas-szögek esnek az égből – talpam száz gyökeret ver!
 Kő-lapok nyílnak előttem – tátongó verem esket.
 Tüskék nőnek a falból – nem vehetem le a rácsot!
 Körbe-kanyargó úton visszajövet hova mennék?

Az 1959-es kőlap-motívum tíz évvel később Nemes Nagy Ágnesnél is megjelenik a *Napforduló* című kötetben: „kőmivolta / magváig ér, fagyponat alatti éj, / s amint hasadnak és szakadnak / a porcok, forgók, kőlapok” (*Között*).

Az organikus elemek kövel való összekapcsolása is jellegzetes jegy mindhárom költőnél. Nemes Nagy Ágnesnél az utca-kövön csorog az agyvelő (*Trisztán és Izolda*), vagy éppen fordítva: „köves az agyvelő” (*A lovas*). S a lírai alany az egyes szám első személyű pozíciójából vallja immár: „feküdtem a sziklára kenve, / az elevenység mocska a kövön”; „Nincs makacsabb, makacsabb, / egy kőbe dobod magadat, / egy tárgyba dobod, egy kőbe dobod / eleven nyakadat...” (*Szobrok*). Pilinszky-nél a személyesség és ezzel együtt a lírai én érzelmmentes, radikális feloldása, az emlékek eltávolítása is benne feszül a kő és az emberi hát egymás mellé rendelésében: „lakatlan kő, hever a hátam / emlékek nélkül, nélkülem” (*Hideg szél*), vagy az organikus elem kontextusában a kiszolgáltatottság, a magány attribútumává válik a vizsgált motívum („szánk a semmiségbe tárog [...] szűrő kövek, kavicsok közt / fuldokolva kell / egymás ellen élnünk-halnunk!” – *Halak a hálóban*).

Papp Tibornál a völgy „kő-homlokú”, s a saját törzse „köpusztában elejtett” (*Sánta vasárnap*), valamint hajszálak vannak a kőben (*Havazó hold*), s ha megköt a létben, bennünk, „benned” a halál cementje, abból kötömb lesz (*Gyors jövőidőben*). Egy emberi szerv, testrész kövel való társításának hasonlósága mellett már itt is megfigyelhető egy fontos különbség: Pappnál a vizualitás megjelenése, egyre erősebb érvényesülése. A második kötet *Homlokunkat egymásnak feszítve* című költeményében a „kővé fokoztad rostjaid” megállapítást egy vizuális előzmény (hosszú gondolatjelek sora) vezeti be. S a versben nemcsak a megnyújtott szóközt beépítő – korábban már említett – költői alkotásmódra találunk példát, de a szövegrészek határozott elszigetelésére is. Versszakokról itt már nem beszélhetünk: a margótól margóig erő háromsoros

egységek mellett magányos egysorosok is futnak, sőt lépcsőzetesen megtört verssorral zár a költemény:

augusztusi éjben

szénfekete táblán

égő legyek másznak

Az elszigetelés markáns jele pedig a visszatérő, ugyancsak margótól margóig érő, hosszú gondolatjelek sora:

kővé fokoztad rostjaid

elhiszem hogy mélyebb vagy te nádasomban vesztegelő minden vadvizeknél sisteregsz mint a rakéták mint vége-nincs test láthatatlan légcsavar a föld felé

belefelejtkezve egy darázsba valóságot cserélve

A *Gyors jövőidőben* című vershez hasonlóan az élettelenység, az elmúlás topozsa jelenik meg az *Ellenem szavakkal* költeményben is: a kőhöz ragadt, odahűlt, koporsó tollazatú madár képe azonban már egy másik, gyakran visszatérő motívumot kapcsol be a jelképek poétikai rendszerébe.

„Madárszárnyak árnyékaként”

„Nemes Nagy Ágnes képei jóllehet kézenfekvők s a madarakkal bánva is mindig egyszerűek, sohasem a való világot fogadják be a képzeletbe, hanem a képzeletből közelednek a valósághoz [...]. Nem az érzékelt valóságot adja vissza, éppen fordítva: az érzékelhetőség lehetőségét teremti meg. Az átlagembernél jobban odafigyel a jelenségekre, de azért veszi észre a legkisebb rezdülést [...], mert előzőleg a képek (övéi és másokéi) kinyitották szemét, alkalmassá tették a befogadásra” – írja Papp Tibor 1967-ben a *Napforduló* című Nemes Nagy-kötetet elemezve.¹⁰³

¹⁰³ PAPP Tibor, *Halhatatlan egyensúly* [1967] = Uő., *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, 93.

A gyakran visszatérő motívumok között a mindkét költőnél megjelenő mádképp megragadásához közelebb vihet bennünket a lírikusnak a lírikusról szóló vallomása, interpretációja. Hogyan is olvashatjuk a szöveget a szövegről?

Hans Robert Jauss, ugyancsak 1967-ben, programadó székfoglaló előadásában, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációjában* a befogadót a mű létmódjához kapcsolja. A befogadás- és határesetetika egyik fő tétele ugyanis a dialogicitás. A mű azáltal létezik, hogy megszólaltatjuk, partitúráként olvassuk. A megértő alany a kérdés–felelet dinamikája révén, a poétikusság mibenlétének jegyeit vizsgálva akaratlanul is hozzákapcsolódik mások szellemi tulajdonának „idegenségéhez”, s ezt az idegenséget „az aktuális beszédben a magáévá sajátítja”.¹⁰⁴ Egy költő–interpretátor esetében ez a vélt idegenség viszont az önmagára találás rejtett mozzanata is egyben: a szupplementaritás nyitott rendszerében, a nyelv ikonikus és az olvasás jelentésteremtő erejével saját költői világáról is vall.

Papp Tibor a *Napforduló* című kötet recenziójában az angyalok, lovak motívumvilága mellett Nemes Nagy Ágnes „választott népéről”, a madarakról is szól. Valóban, a tárgyias líra képviselője egy mítoszvilágot tár fel előttünk, s „úgy érez, él át s ír le minden szárnyacsapást, mintha csupán azért lenne közöttünk, hogy fölnyissa szemünket a másik világra s fülünket az »irtózatossámadár-szívek« dobogására”.¹⁰⁵

Szimbolikus-mitológiai értelemben a madár pozitív szerepet játszik. (Kivételt csupán a görög mitológia Sztümphalosz-tavi madarai, a láz démonai, illetve a madáralakú, ijesztő hárpiaiák [harpüiaiák] alkotnak.) A madár az emberi lélek jelképe, az isteni akarat kinyilvánítója. Szárnyaival az ég közelében jár, ezért a föld vonzerejéből a magasabb szférákba vágyó emberi kívánság megtestesítője.¹⁰⁶ De a párosító- és szerelmi dalok kedvelt motívuma is. Pilinszky versesmese-trilógiájának madármotívuma (*A naphajú királylány, A madár és a lány, Aranymadár*) ugyancsak folklórgyökerekből táplálkozik.

Nemes Nagy Ágnes költészetében az állatvilág egyedei a férgek törzsétől a puhatestűeken át a gerincesekig a legváltozatosabb módon jelennek meg: férgek, meztelen csigák, béka, kígyó, sikló, macska, kutya, majom, tigris, szarvas, barnamedve, lovak (paripák), s még a szimbolikus sárkány is felvonul

¹⁰⁴ E megfontolásért Oláh Szabolcsnak tartozom köszönettel.

¹⁰⁵ PAPP, *Halhatatlan egyensúly*, 92.

¹⁰⁶ BIEDERMANN, *I. m.*, 253–254.

a költeményekben. A madárfélék viszont csak a második kötetében, a *Száraz-villámban* (1957) tűnnek fel (a veréb, vadkacsa, galamb, vadmadár, madár csupán egy-egy alkalommal), s már a *Napfordulóban* (1967) „madár” formában gyakrabban szerepelnek: a határtalanság, a szabadság és a vágy jelképeként („Mikor bejött az a veréb, / belenyilalt a tárt szobába” – *Trisztán és Izolda*; „s mint féleszű, ki elszállt madarát / úgy hívja vissza nyújtott karral őket” – *Vihar*), vagy egy szemléletes tájmegjelenítés költői képeként („A hab vadkacsát úsztatón dagad” – *Patak*; „Akár galambok szárnya néhol / csobban az égen – *A tó*), illetve a rácsodálkozás és a megismerés motívumaként is előfordulnak („S mennyi madár volt” – *A visszajáró*; „Fönt egy madár, egy ismeretlen / madár az égen” – *Fenyő*).

Papp Tibornál az 1964-ben megjelent kötetben madarakkal, döggeszelyűkkel, héjával, fecskével, récével találkozhatunk. A hangsúlyozott madár-motívum tehát már korábban jelentkezik a költészetében. Mintegy tíz alkalommal fordul elő: alapszóként (*Ellenem szavakkal*), összetett szó tagjaként (*In memoriam*, *A sötétség pihenő padja*), illetve többes számú alakban (*Élősvény*, *Forgó égtájak*, *Kései levél húgomhoz*, *Mondóka*). Viszont a motívumhasználat dominánsan pozitív hagyománya ellenére nála súlyossá válnak a képek: egy-egy jelzővel (égő, kőszáló, vak, vad, vért szippantó), előtaggal (csont-[madarak]), igével (hullnának, visongat, [szárnyukat] ütik, félnek), határozóval (gondterhelt arccal [ülnek sorban a fecskék]) a madár mindig valami negatívum jele lesz. A második kötet *Gátszakadás* című szürrealista soraiban pedig „az érzékelhetőség lehetőségét teremti meg”. Látomásszerűen, „madárszárnyak árnyékeként ellebeg a mennyezet”. A szecesszióra is jellemző képzelődések, az emlékeket kutató mozzanatok (*Hangos csatornák*) kötetvilágában az úton levés közkedvelt költői sztereotípiáit, a hajó és a madár motívumát úgy kapcsolja egybe, hogy a szavak át is lépik korábbi értelmzői közösségük határvonalait. A vizsgált motívum a hajó attribútumait (hajótest, kikötőkeresés) veszi fel: „hajó-testű madarak keresnek cserepes öbölben biztos kikötőt” (*Szemben fák*). Az *utazás fordulataiban* Ikarosz mondája is felsejlik: a hübrisztől, a megszábotott határok figyelmen kívül hagyásától óvó üzenet mellé a másik út, a víz alá repülés kerül. A „szakadjon szét a madár” ismétlődő visszatérései pedig már jellegzetes avantgárd jegyeket hordoznak: a tiltakozás alkotói attitűdjét, egy határozott magatartásforma kikristályosodását.

Jelképek és motívumok az élménytípusok rendszerében

A formalista iskola vezéralakja, Borisz Eichenbaum 1923-ban írt tanulmányában a költői generációk váltását vizsgálva a nemzedékeket már nem a hagyományos irodalomtörténet-írás szempontjai – a műveket megalapozó filozófia, társadalmi háttér, származás – alapján különítette el, hanem a költői nyelv sajátosságait vette figyelembe. Felfogása szerint minden nemzedék, minden költői csoport jellegzetes költői nyelvvvel szervezi új rendbe a műalkotásokba kerülő világot.¹⁰⁷ A magyar lírában az Újhold költőinél a személytelenítés és a hermetizmus világértelmezésének nyelvi jegyei teremtették meg az azonos költői kifejezésmódot.

Papp Tibor első köteteinek jelkép- és motívumrendszere is több vonatkozásban rokonságot mutat az objektív, tárgyias líra képviselőivel. A gyermekkor emlékei, a szerelem- és halálélmény, valamint a transzcendens szemlélet elemei, a gyermekkorból származó vallásos élményszilánkok, liturgikus elemek („ministráns-gyerek”, „nagypénteki kereplők” – *Homlokom mögött*; „templomok kapujában / tulipánok vezekelnek” – *Széthullt a város*; túlvilág, alvilág az *Ellenem szavakkal* című versben, a kehely és a bor képe új perspektívába helyezve a *Kapuk hová nyíltok* költeményben stb.) mind-mind jelen vannak Papp Tibor költészetében, akárcsak Pilinszky-nél sűrített intenzitással, főleg a később megjelent *Szálkák* költeményeiben, s egy-egy motívum felbukkan Nemes Nagy Ágnes verseiben is. Ezek az élményelemek viszont a legváltozatosabb módon bontakoznak ki a költői életművekben.

A szerelem élménye Pilinszky Jánosnál tele van diszharmóniával, ráutaltsággal, félénkséggel, bizonytalansággal, az összetartozás és az elválasztottság feszültségével, kétséggel, ugyanakkor szenvedéllyel is. Korai verseiben szinte nincs semmiféle harmónia, feloldódás: egy tragikus érzésvilág bontakozik

¹⁰⁷ BÓKAY, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 111. Vö. BORISZ EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés*, Gondolat, Budapest, 1974, 141–150.

ki bennük. Két ember egymáshoz közelítése és eltávolodása mindez (*Trapéz és korlát*), a „Nem érdekel, nem is szeretlek” (*Ne félj*) kijelentése, az „Először volt a szél, / aztán a föld, aztán a ketrec. / Tűz és ganaj. És néhanap / pár szárny-csapás, / pár üres reflex” megállapítása (*A szerelem sivataga*). A „lélek nem szűnő kettősség szorításában vergődik: »Kívánlak, mégis kapkodón / hányom föléd a földet.«”¹⁰⁸

Pilinszky a szerelmet erőszi valóságában ragadja meg. Olyannak, amilyennek Platón *A lakomában* Szókratész igazságaként leírja. Hogyan is szól ez a platóni definíció? A mű szerint Agathón házában a tragédiaverseny sikerét ünneplő barátok a szerelemtől (az erősről) beszélgetnek. Próbálják meghatározni, a lényegét megragadni, miközben dicséretet zengik. Arisztophanész az „androgünosz”-mítosszal azt mondja a szerelemtől, amit várunk. Olyannak írja le, amilyennek megálmodjuk. Viszont „a legörültebb szerelmi álmainkban sincs olyasmi, ami ebben a mítoszban ne volna benne, s amit ez a mítosz ne igazolna valamiképpen” – írja 1995-ben megjelent elemzésében André Comte-Sponville, a fiatal francia filozófusnemzedék egyik meghatározó tagja. „Ugyanezek az értékek, hiedelmek, ábrándképek egy csomó szirupos regényben szerepelnek [...]”.¹⁰⁹ Mégis legtöbbször Arisztophanész beszédét idézik, miközben elfelejtik Szókratészt, elfelejtik Platont. Mi tehát a szerelem másik meghatározása?

Szókratész szerint „Amid nincs, ami nem vagy, ami hiányzik, hát ezek a vágy és a szerelem tárgyai”.¹¹⁰ Lucretius is a szerelmes ölelésről szólva az összeolvadásról úgy ír, mint amire vágyik az ember, de soha nem talál rá, vagy

¹⁰⁸ Vö. LUKÁCS, *I. m.*, 34.

¹⁰⁹ André COMTE-SPONVILLE, *Kis könyv a nagy erényekről*, ford. SÁLY Noémi, Osiris, Budapest, 2005, 276.

¹¹⁰ PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDY Zsigmond, Ikon Matúra, Budapest, 1994, 200. (Vö. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 280.) A szeretet-fok második lépcsőjénél, a *philiánál* a hiány nem lényege a vágnak, csak járuléka. Comte-Sponville meghatározása szerint ugyanis „szeretni annyit, mint örülni tudni”. (A filia: szeretet-öröm. Annak az öröme, hogy szeretünk és szeretnek. A kölcsönös jóakarát, bizalom, a megosztott élet, vagyis „cselekvés-szeretet”.) Ha a szeretet hiány, akkor a „szeretek” szó kérés: nem csupán azt kéri, hogy a másik ráfelelje, „én is téged”, hanem magát a másikat kéri, mert szereti, mert hiányzik neki, mert minden hiány a meghatározásánál fogva birtoklásra vágyik. Micsoda súly lenne mindez annak a vállán, akit szeretünk! Micsoda szorongás és börtön! „Az öröm viszont épp az ellenkezője, az égvilágon semmit nem kér: a jelenlétet, a létezés, a kegyet magasztalja.” A szeretet (a „szeretek”) tehát nem kérés, hanem köszönet, nem hiányérzet, hanem hála. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 290–318.

pedig azért talál rá, vagy véli azt, hogy megtalálta („minthogy az ego ilyenkor hirtelen mintha megszűnnék” – jegyzi meg Comte-Sponville¹¹¹), hogy azonnal el is veszítse.¹¹² Plótinosz is – Platón kommentálva – a szerelmet olyan érzésnek aposztrofálja, ami saját természeténél fogva meg van fosztva mindattól, amire vágyik.¹¹³ Platón mellett szól még Pascal, Spinoza, Nietzsche, „az egész filozófia” (Comte-Sponville kifejezése), vagy akár megemlíthetjük Freudot, Rilket, Proustot is.

Pilinszky versei ugyancsak ezt a kettősséget jelenítik meg, az erőszt, a betölthetetlen űrt, a hiány érzetét. Későbbi költeményeiben csitul csak valamegyest ez a diszharmonikus érzés: visszafogottabbá, letisztulttá válik a hangja. Egyfajta spiritualizálódást figyelhetünk meg, amely egyben már jelzi a philia és az agapé¹¹⁴ erejét, jelenlétét is (*Azt hiszem, Háromszínű lobogó*).

Papp Tibor szerelmi költészetének jellegzetes jegyeit, az „erős forradalmának”¹¹⁵ motívumait már az első kötet *Lázadásában* és *Barangolójában* regisztrálhatjuk. Az életművet átható szenzuális rajzolatot az elemzések gyakran a hétköznapi erotika¹¹⁶ fogalmával minősítik, elkülönítve a költészettől. De hol kezdődik a hétköznapiság, s hol a poézis? Egyáltalán húzható-e határvonal a kettő közé? A szöveggörnyezetéből kiragadott magányos szó az első észleletben valóban hétköznapi, esetleg triviálisnak tűnhet, de a mű belső struktúrájában poétikai természetességgel hat. Nemcsak az uralkodói fenségkép („ó melleid két szentséges koronáját védő / uralkodó!” – *Lázadás*), s a hat-

¹¹¹ *Uo.*, 277.

¹¹² LUCRETIVS, *A természetéről* IV, ford. TÓTH Béla, Kossuth, Budapest, 1997, 1081–1090.

¹¹³ PLÓTINOSZ, *50. értekezés. Ennédszok.*, III., 5, 7. §.

¹¹⁴ Agapé (a gör. *agapan*, 'barátsággal fogadni, szeretni, gyöngéden szeretni' igéből): egyetemes és önzetlen, isteni szeretet, „a visszahúzóds, a szelídség, annak az édessége, hogy kevésbé létezzünk, kevésbé állítjuk önmagunkat, kevésbé terjeszkedünk; hatalmunk, erőnk, létünk önkorlátozása, önmagunk elfeledése”. Az a szeretet, ami lemondás – Simone Weil szerint az önzés és az erőszak ellentéte –, ami érdek nélküli, önzetlen, tisztá, ok nélküli szeretet. Anders Nygren szerint az agapé „független tárgya értékétől”; értéketermelő princípium: nem megállapítja az értékeket, hanem teremti (ANDERS NYGREN, *Erös et agapé, Aubier*, 1962, I, 75, 77; vö. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 323–324, 332–335).

¹¹⁵ BOHÁR, *Papp Tibor*, 16.

¹¹⁶ Lásd *Uo.*, 94. Vö.: „sorra veszi és felsorolja a hétköznapi erotika – sokszor vulgáris – tereit.” „[...] ezekben a művekben több jelentéssík épül egymásra, egyszerre találjuk meg a hétköznapiságot, poétikát, emlékeztető múltidézt, szakralitást és erotikát.” PODMANICZKY Gabriella, *Tér – vers – kép. Papp Tibor vizuális költeményei*, Szegedi Tudományegyetem BTK, 2001, 22, 41.

vanás évek Párizsának, valamint egy „visszapillantó érosz-történetnek”¹¹⁷ az összekapcsolása által („forradalmat combjaid között!”), de a bibliai Énekek éneke hangulatának a megidézésével is:

I.

A hegyről jövet mondom: olyan szép a te combod mint
gőzölgő völgyek ahol a fű is tisztább olyan gömbölyű is

olyan szép a te szemed mint karámból kitörő két fogoly
állat s olyan mély a te szád mint a hegyi kútak

oly tiszta a tested mint az északi szél

örömünk ikarusz-szárnyát: hasítsuk ketté a szoknyád
(*Barangoló*)

Az újkritika első nagy nemzedékének meghatározó alakja, Cleanth Brooks is a poétikusság mibenlétét vizsgálva a költői nyelvhasználat kontextualitását emeli ki. A kontextus az egyes szavakat, képzeteket, állításokat a vers értelmi struktúrájában jelentőségteljessé teszi. Hiszen „a vers nem a szép vagy a »költői« képzetek gyűjteménye. Ha valóban léteznének olyan tárgyak, amelyek valahogyan önmaguktól »költőiek« volnának, pusztá összeillesztésük akkor se alkotna verset”. A vers állításainak „helyességét, retorikai erejét, sőt még jelentését sem lehet elválasztani attól a kontextustól, amelybe bele van ágyazva.”¹¹⁸ A szöveg trópus-jellege és az összhatás eredetének felfogott részek közti organikus kapcsolat tehát a kontextus fontosságát jelzik.

S a kontextus a „hétköznapi erotikát”, valamint az objektív, tárgyias líra versépítő elemeit, a mindennapi használati tárgyakat, eszközöket „költőivé” teszi. Papp Tibor alkotói nyelvének, formateremtő elvének az objektív tárgyias líra képviselőitől való különbsége mellett (lásd a vizualitás erőteljesebb megjelenését a költeményeiben) a művészi rokonságot regisztrálhatjuk a szerelmes

¹¹⁷ BOHÁR, *Papp Tibor*, 16.

¹¹⁸ Cleanth BROOKS, *Az ironia mint strukturális elv*, ford. VÁMOSI Pál = *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*, vál. ORSZÁGH László, Európa, Budapest, 1974, 618–619, 621.

¹¹⁹ Gottfried BOEHM, *A nyelven túl. Megjegyzések a képek logikájához*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, L'Harmattan, Budapest, 2006, 26.

sával ugyanis a vágnak „testet” kölcsönöz.¹²⁰ Az elviselhetőség ősi stratégiája ez, amely már a görögöknél is jelen volt: az élethez való viszonyt jelölte. Az igazság elviselhetetlenségét tette elviselhetővé azáltal, hogy rejtve hagyta a rettegésre okot adó dolgokat.¹²¹ Papp Tibor egy rajz, egy kép segítségével kelti életre a hiányzó teret. Képekkel helyettesíti a realitást, ahogy a szimuláció is teszi. S ebben a „pót-világban”¹²² próbálja megtalálni azt, ami hiányzik az életéből. Mindezt viszont még a nyelv eszközával jeleníti meg. Közli ugyanis a rajzolás aktusát, s ebből a nyelvi elemből építi fel az olvasó is az otthon képét, az ablakon túl egy ház elképzelt formáját. Az „imaginárius túlerő”¹²³ jelen esetben mégsem tudja megteremteni a képben bennerejlő látás aktusával a hiányzó teret. Legalábbis véglegesen nem, hiszen a kötet többi verse felülírja ezt a várakozást: „kemény / kemény az otthon” (*Szemben fák*); „dühöngő cápatest minden” lakás (*Nyugtalan a csatornák után*). A gyermekkori biztonságérzetet jelentő háttér tehát megszűnt, eltűnt az otthon, a bizalmat, rendet, biztonságot jelentő hely, a közösségi erő, amelyre a felnőtt embernek is szüksége van. Az *Átfutó vendég a számon* című költeményben a lírai alany ugyan még megpróbálja elérni, felkutatni otthonát, de a közelségben hirtelen megdő a távolság, s eltűnik minden irány:

már nem tudom hová és honnan a repülő szárny-csapkodása — — — harántcsíkos ágy — — — drótkerítés-csigolyák és üvegek palástja — — — — —

A nominalitás, a hétköznapi tárgyak (ágy, üvegek, drótkerítés-) versbe „írása” ugyancsak az objektív tárgyas líra képviselőivel való rokonságot jelzi, a vizualitás viszont már az avantgárd felé mutat.

Az első kötetbeli *Szorongásban* pedig a „se itt, se ott” keserősége jelenik meg az otthont jelző ház főnévének és a névutónak az egybevonásával. A múlt képei, a semmibe vetettség érzése, a kiszolgáltatottság és halálfélelem traumái, tudatalatti jelenvalóságuk a befalazott láb képében konkretizálódnak:

¹²⁰ *Uo.*, 30.

¹²¹ Dietmar KAMPER, *A kép és az idő: a médiumok gyorsulása*, ford. SZITÁS Erzsébet – NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, 65.

¹²² *Uo.*, 83.

¹²³ BOEHM, *A nyelven túl*, 39.

házelőtt áll az őr
 házelőtt a határ
 lábam befalazva

Nemes Nagy Ágnes ezt a félelmet, szorongást egy gyermekkori, jambikus lejtésű verssor felidézésével oldja fel: „Sárgult a lomb, de nem hullott le még” (*Félelem*). Pilinszky-nél pedig a „dúdolás”, az „anyatej”, a „kebel”, és a „dajka” motívuma (*Halálot és halálot*) jelzi a gyermekkor utáni nosztalgikus vágyat, s a hazatalálás szimbolikus értelmét rejti „az idegen, ki hazatévedt” tárgyilagossá megállapítása, illetve az *Egy szép napon* hazavágyó sorai. S bár e gyermekkor-motívumnak anekdotikus jellegű, önéletrajzi vonatkozása is van (*Monstrancia*), az ilyen konkrétumok, tárgyas elemek azonban csak elvétve vannak jelen a költészetében. Sokkal fontosabb ugyanis nála az a létbölcseleti tartalom, ami hozzá kapcsolható: „Gyermekkorunkban meg kellene halnunk, / tudásunk csúcán, alázatunk magasán, / de tovább élünk, foltozgatva és / toldozgatva a jóvátehetetlent” (*Egy életen keresztül*).

Pilinszky a gyermekségben bölcseleti, teológiai szempontból a paradicsomi tökéletesség eszméjét látja, s a gyermeklelkiséget költői tulajdonságnak nevezi.¹²⁴ Ebbe az egységbe vágyódik vissza, amikor édesanyját panaszkodva szólítgatja. Az anyaélmény jelképeit és motívumait tükröző Pilinszky-versek száma a gyermekkori élményeket megjelenítő költeményekhez képest jóval kevesebb. Csupán négy vers sorolható ide: *A tenger* című, amely az anya halálát idézi fel, a József Attila-i vád és panasz hangján valló *Mégis nehéz*, valamint a *Kezed és kezem*, illetve a gyermeki kar és a biztonságot nyújtó anyai nyak összetartozásának, az elszakadás fájdalmának döbbenetéről szóló *Kar és nyak* című. Az anya-versek száma ugyan roppant kevés, az élménymegjelenítés viszont annál erőteljesebb és pregnánsabb. A fiúi árvaságérzet, a lélekben való otthontalanság, az elvesztett, halott anya iránti fájdalom drámai erővel törnek fel a lélek legmélyebb tartományából.

Az anyaélmény mellett viszont (*Kapuk hová nyíltok, Sánta vasárnap, Élő korszó*) Papp Tibornál az „évei mélyén magába roskadó” apa képe is jelen van

¹²⁴ „Hogyan tudnék enélkül csodálkozni, örülni, szárnyalni önfeledten?!” – jegyzi meg kérdően a Hegyi Bélával folytatott beszélgetés során (HEGYI Béla, *A keresztszálkái = Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. Török Endre, Magvető, Budapest, 1983, 74). Viszont ez a gyermeklelkiség „másokat gyakran hoz zavarba, és van, aki elveszti türelmét emiatt, főleg az úgynevezett hivatalos társaságban” (Uo.).

már az első kötetekben (*Apám elfáradt ember*), s a *Barangoló* ciklust indító „episztola” a féltés, az aggódás hangján szól az ifjú asszonnyá lett lánytestvérhez (*Kései levél húgomhoz*).

Nemes Nagy Ágnes pedig a miérteket kutatva a nagyapa alakját idézi meg a *Kettős világban* című kötetben: „Már csak egyet / szeretnék tudni: nagyapám / (ügyvéd) miért ment Egyiptomba, / pénzzacskóval inas nyakán?” (*Őseimhez*).

Anatómiai jegyek

Papp Tibor és Nemes Nagy Ágnes költészetének meghatározó jegye az anatómiai mélység, az emberi szervezet szimbólumokká, metaforává, metonímiává való átranzponálása. Költői beszédmódjuk megegyező, domináns motívumai a kötő- és támasztószövet egyes részei, a gerinc, csigolya, borda, koponya (homlok, arc), csont, izom, vér, kar, kéz, csukló, továbbá a velő (csontvelő, agyvelő), az ellátórendszerhez, az érhálózathoz tartozó erek, a belső szervek közül a szív, valamint a hús, amelyet az izomnak, a testnek szinonim fogalmaként értelmezhetünk:

húsmat rágná mind le csontjaimról –
vigyázat, mérgezett!

(Nemes Nagy Ágnes: *Napló, Július 2.*)

Egy ágból sarjadt ki a húsunk, tört fel a vérünk
(Papp Tibor: *Kései levél húgomhoz*)

Közös motívumuk még a sejt,¹²⁵ amely a genetikai meghatározottságot, az életet, az „ébredést”, az összetartozást, illetve az elhatárolódást is jelzi. (Nemes Nagy: „sejtjeimen nem csörgedez családom” – *Tavaszfélé;* Papp: „Egy szív dobban meg tehetetlen sejt-puha testünk / őrző burka felett” – *Kései levél húgomhoz*).

A sejt egyszerre anatómiai és funkcionális fogalom, a felfedező Robert Hooke (1635–1703) megalkotott metaforájának a metaforalánca.¹²⁶ Az angol

¹²⁵ A motívum már 1922-ben József Attilánál megjelenik: „Lelkem, komor legény, ma ölni kell a bornak – / Pogány erős legyen: a súlyos alkohol / Csókolja szét agyam, ki verseket kohol / A szőke lány felől, míg sejtjei bomolnak” (*Bús énekhivás*). S később (1936-ban) őssejt formájában: „az őssejtig vagyok minden őse” (*A Dunánál*).

¹²⁶ Nietzsche a metaforikus tevékenységnek a metaforáját is leírja: „A fogalmak építményén eredetileg [...] a nyelv munkálkodik, utóbb pedig a tudomány. Ahogyan a méh egyszerre épít sejteket, s tölti meg a már elkészülteket mézzel, éppúgy dolgozik a tudomány szüntelenül a fogalmak kolumbáriumán [...], s legfőképpen eme szörnyen magasra tornyozott

fizikus egy darab parafa vékony metszetét mikroszkóppal vizsgálta, s rekeszes struktúrát észlelt. A kép bővületében az elnevezéskor egy növényi tárgyat egy állati termékkel, a méhsejttel azonosított, ami ugyancsak egy emberi alkotásra utal. (A cellula [= sejt] ugyanis kis kamrát jelent.¹²⁷) A biológiai könyvek emlékeihez, az élőlények sejtjes felépítésének méhlép-képéhez pedig újabb és újabb képek kapcsolódnak az antropomorf világ „rekeszekbe” való szétosztásakor.

A „rekeszes” sejtek mellett az egyes kültakarók (a bőr és a haj) is gyakori elemeivé válnak a költeményeknek. Az érzékelés szervei közül a szem, az ajkak és a száj jelenik meg. A száj, amely a beszéd organikus feltételeként nemcsak az intelligencia része, de az emésztőrendszer bevezetése is, azaz út a zsigerek felé. Ennek a kettős biológiai funkciónak, az intellektuális emberinek és az ösztönösnek a figyelembevételével közelíthetjük csak meg a *Sánta vasárnap* kötet *In memoriam* című versének sorait, „a felajzott testi egészség ép sebesültjeinek” drámáját, a „csont-madarakkal játszó” mivoltunkat. Hiszen „Addig túrtuk az állat vágyát, míg / a szorongás felgyújtotta, az éhség felköltötte erővel” őket. S most „Két sorban csupa tátott száj vár szemben a szájjal” bennünket.

A költemény sorai is jelzik, hogy az instinktív megzabolázása a legnehezebb. Kielégítetlenségre, hiányérzetre, boldogtalanságra ítéltet bennünket a vágyak határtalansága. A bölcs azonban mindennek határokat szab: „Et finem statuit cuppedinis atque timoris” („végét szabta a gondnak, a váagnak”) – mondja Epikurosról Lucretius.¹²⁸ A mértéktelen viszont a korlátokat megveti, vagy éppen át akarja hágni azokat. Az ilyen ember rabszolgává válik, sőt „annál is kiszolgáltatottabb, minthogy urát mindenhová magával hurcolja. Rabja testének, rabja vágyainak vagy szokásainak, rabja erejének vagy gyengeségének.”¹²⁹ Ezért Epikurosz inkább függetlenségről (*autarkheia*ról) beszélt, s nem mértékletességről vagy szerénységről (*szophrosüné*ről), mint Arisztotelész és Platon.¹³⁰

építmény rekeszeinek megtöltésén fáradozik, azon tehát, hogy az egész empirikus világot [...] szétossza a rekeszekbe.” Friedrich NIETZSCHE, „A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról”, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum 1/3. (1992), 12.

¹²⁷ Vö. Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben* = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 86–87.

¹²⁸ LUCRETIUS, *I. m.*, 25.

¹²⁹ COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 53.

¹³⁰ Lásd EPIKUROSZ *Levelei. Levél Menoikeusnak*, Officina, Budapest, 1944, 130; ARISZTOTELESZ, *Nikomakhoszi etika* III, 13–15. (a mértékletességről), *Nikomakhoszi etika* I, 5, 1097 b, 8 skk. (az autarkheia-ról), ford. SZABÓ Miklós, Európa, Budapest, 1971.

A szorongással teletömött torok képe is ösztönöset, nevezetesen táplálkozási képeket hív elő, negatív, eltorzult élményeit a természetesnek (*Szorongás*). A száj Nemes Nagy Ágnesnél is az alacsonyabb rendű tevékenység metonimikus helyévé válik: „szád szélén, mint szappanos örület, / surrogó szavak, síkosbőrű tett” (*Bűn*). A torok pedig ugyancsak a szorongást kifejező organikus elemként van jelen a versekben („a torok szorítása enged” – *Alkony*).

A metaforizációkkal és antropomorfizmusokkal alkotja meg Nemes Nagy Ágnes a tölgyfa attribútumát is (*Éjszakai tölgyfa*). A gyökereit kitépő, útnak induló fa olyan jel lesz, amelynek „igazsága nem származhat a világból (járó fák nincsenek), csakis önmagából”.¹³¹ A hasonlóságon alapuló szóképeken keresztül így alkotja meg tehát a narráció az antropomorfizálódott, az arccal rendelkező tölgy képzetét. Mindez azért lehetséges, mert az antropomorfizmus több, mint trópus. Paul de Man szerint a szubsztancia szintjén azonosítás is. Fölcseréli ugyanis az egyik entitást a másikkal, s már a fölcserélés előtt „egyedi entitások létezését implikálja, valamit valami másnak vesz, amit aztán adottnak lehet tekinteni”.¹³² A tropologikus átalakulások és tételezések sorát tehát egyetlen állítással, lényegiséggé „fagyasztja”.

Papp Tibor egyedi anatómiai motívumai között (hímvessző, mell, mellbimbó, [anya]méh, comb) előfordul az emésztőrendszer és a beszéd funkcióját, valamint az öregség sztereotip metonímiáját egyaránt hordozó fogak képe is:

a puha szájú éjszakának
harminckét foga hiányzik
(*Sánta vasárnap*)

A fogait elvesztő, antropomorfizálódott öreg éjszakának ellentéte az új életet jelentő rügyfakasztott fogak képe (*Érlelő csendből*). A trópus értelmezése ugyancsak akkor válik teljessé, ha a fogak kettős biológiai funkciójából közelítjük meg: az irányított értelmi és a szabályozatlan instinktív ugyanis együttes elemei a szóképeknek.

Megjelenik továbbá a versekben az érzékeléshez tartozó orr, orrcimpa képe (*Sánta vasárnap*, *Forgó égtájak*), s egy helyi és térbeli érintkezésen alapuló

¹³¹ SCHEIN, I. m., 111.

¹³² PAUL DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 371.

trópus, egy metonimizált belső szerv is, a gyomor, amely a felkoncolás kivégzési szokásából veszi eredetét, s a kiszolgáltatottságot, a sebezhetőséget fejezi ki:

állhat a város
nyitva a teste négy égtájon gyomra kitárva
lelke kitépve s döngölt úton elöntve a vére
(*Forgó égtájak*)

A versek anatómiai jegyeinek jelentésségét ha le is szűkítjük egy-egy olvasatra, akkor is érezzük ennek a költői jelhasználatnak, a hermetizmusnak¹³³ 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”.¹³⁴ A hermetizmus jelhasználatának megértéséhez a Nemes Nagy Ágnes költészetét vizsgáló Schein Gábor kulcsfontosságúnak tartja, hogy a metaforát jelszerű beszélgetésként értelmezzük, a derridai modell szerint, amely az arisztotelészi mimézisrel szemben a metafora disszeminációját írja le.¹³⁵ A disszemináció az egységes jelértelem elvesztését jelenti, azaz a metafora megsokszorozódását, amely elvileg korlátlan számú olvasatot teremthet a mindenkori befogadóban.

A végtagok, a végtagrészek (az ujj és a köröm) is beépülnek a költői sorokba („a telefondrót / levágott / végtagokat szállít – *Sánta vasárnap*; „nem volt még karod / körmöd / nem volt még szemed”, „ujjaidra körmöt rakok / ereidbe vért vezetek” – *Érlelő csendből*).

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 metaforát a megszokott nyelvhasználat eltéréseként értelmezzék. Viszont „a nyelv mindenütt jelenvaló elveként” ható metaforát

¹³³ 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.)

¹³⁴ SCHEIN, I. m., 41–42.

¹³⁵ *Uo.*

meg kell különböztetnünk a költői metaforától, amely a fogalmat, tárgyat szinte egy új atmoszférába emeli az egyedülálló, megismételhetetlen szó-mintájával.¹³⁶

A pohárhoz, kancsóhoz stb. rendelt emberi testrészt, a fül például ugyan-csak a köznyelv megszokott, „megkopott” metaforája, viszont a *Forgó égtájak*-ban ez a testrész a hegy képéhez járul, ami egyedülálló kapcsolatot teremt. A kőbe fűzött hajszál érzéki, tropikus képe is a rész–egész asszociációjában a teljes embert, a személyt idézi meg, akárcsak a leboruló szemhéj image-ában.

A lírai beszédmódban a test, az organikus, élő szervezet, a biológia terminus technicusai korábban metonimikus szerepet tölthettek 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. Szinte valamennyi, az előbb említett testrész-motívum megtalálható a költészetükben. Viszont a feltérképezett Nemes Nagy Ágnes-i és Papp Tibor-i anatómiai motívumok mellett csupán az avantgárd mesternél jelenik meg például a bajusz és a szakáll, amely lehet a tekintély, illetve a hatalom külső jele („tudósok szentjánosbogarakat gumirabikumoznak a szákállukba” – 3; „én az apám fölünkörített bajszára gondolok aki összezavarta / gyerekálmaimat” – 7; „nem élhetünk együtt [...] nagybajszú / miniszteri tisztviselőkkel – 71), az identitás egyedüli biztosítójává is válhat („szürke vasteknőkből fekszünk összekeverten / s csak éppen a szakállszőr-gyomlálásánál érezzük még hogy férfiak / vagyunk” – 5), vagy a mindenki mástól megkülönböztető jelző funkcióját is betöltheti („a fekete

¹³⁶ Ivor Armstrong RICHARDS, *La Métaphore* = Uő., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford UP, New York, 1936, 89–109. (Magyarul lásd Uő., *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 (Uő.). 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 szöveggörnyezetben 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.

bajszú hentesnek akartál / ajándékozni” – 68). A lábat borító szőrzet (88) is csak Kassákra jellemző kép, akárcsak a hangképzés szervei közül a garat motívuma („az utcán még zörgött néhány víg kölyök garatja” – *Éposz Wagner maszkjában*).

Verseiben előfordul még – a számos példa közül csupán néhányat említve – a tompor, az ülep kötő- és támasztószöve („az én fürge, tánra kívánczó lábaim nagyon sokszor vesztek már tomporig a sárba” – *Monoton*; „vörös ülepű őseink” – 4), s az orr körül virágzó pattanásoknak (74) az élettani képe, de megjelennek a műkezek, műlábak groteszk elemei (74) és a műfog mellett a törekeny, beletört fogak képe is (14, 21), amelyeknél viszont az agyar már „megbízhatóbb, erősebb”.¹³⁷ „A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakáll” (70). Az „[...] az én / ízem árad pórusaikból” ötödik számozott versének kijelentése is egyedi Kassák-jegyet hordoz. A szemantikailag motivált többjelentésű „íz” szónál az egymásra rétegződött jelentések az értelmezés során burkoltan is hatnak egymásra.

József Attila egyedi motívumai közé tartozik a belső szervek közül a tüdő, a vesék és a belek (*Óda*). De megjelennek verseiben a testnedvek is: a könny leggyakoribb előfordulása mellett a nyál (*Munkások, Ős patkány terjeszt kört...*) és a veríték: „Hiába hullott verítékünkkel / Könnyünkkel vérünkkel gondolatunkkal” (*Tanítások*). A végtagok és végtagrészek közül gyakori előfordulással csak nála szerepel az ököl: zsánerképszerű leírásban („Jobb ökle mint a talpfa olyan kemény, / Úgy alszik mint rég, anyja meleg ölen” – *Részeg a síneken*), szerelmes versben (*Szerelem ez?*), Istennel perlekedő és a nemzetet védő sorokban (*Fohászkodó ének, Pogányos hitvallás magyarul*), valamint a *Füst* című allegorikus versben egyaránt jelen van (a füst „Szelíden símul barna bús ököltre”). De találkozunk a marokkal (*Iszonyat*), a lábujjal („Mintha égnék, láng jár végig / lábujjamról lobog égig” – *Egy vak ember sír*), az ujj részeivel (nagyujj, ujjhegy – *Iszonyat, Apám és anyám*), továbbá a bokával (*Mikor az utcán átment a kedves*) és a fohászkodó versekben a térdel is (*Tovább én nem birom; Isten*). A beszéd és az emésztőrendszer szervei közül a fog, fogak képe nála is gyakori elem, viszont a fogfajták megjelenése (tejfog, szemfog, zápfog – *Karóval jöttél...*, *Az oroszlán idézése, Munkások*), valamint a szájpaddlás csak az ő költészetéhez köthető (*Nyári délután a szobában*). Ugyancsak

¹³⁷ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 127.

nála szerepel a szemgödör (*Bús magyar éneke*), valamint a hályog (szemhályog) is (*Száradok, törődöm*). Jellegzetes József Attila-jegy még a szerv és a salak szó (*Óda*; Kassáknál „ürülék” formában találkozunk vele), valamint a csontváz is nála fordul elő [*Hová forduljon az ember...*]. Kassákkal megegyező elem a hajat jelző „fürt” (Kassák, 32, 96; József Attila, *Hajnali vers kedvesemnek, Ősapám, [Nyüzszög a boldogság...]*), a hónalj (Kassák: *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*; József Attila: *És keressük az igazságot*), a nyelv (Kassák: 2; József Attila: *Iszonyat, Nyári délután a szobában, Lázadó Krisztus, Kakuk Marci*) és az arc ráncainak képe (Kassák, 94; József Attila, *Reggeli*).

Ehhez a Kassák által meghatározott örökséghez, a József Attila lírájára is ható avantgárdhoz, valamint a tárgyias, objektív lírához kapcsolódnak Papp Tibor első kötetei. S a korai költemények már jelzik az 1962-ben elinduló Magyar Műhely által is meghatározott irodalomtörténeti ív kezdeteit. Azt az újfajta lírai beszédmódot, amelynek első vizuális könyvkezdemenyezése a Papp Tibor-i életműben a *Vendégszövegek 1 (1968–1971)* című kötet lesz.

III. Látható nyelv és szürrealizmus

Papp Tibor

Vendégszövegek 1 című kötete

Papp Tibor korai műveiben a klasszikus irodalom írott-beszélt nyelvének az alkalmazása mellett tehát már felfedezhetjük a vizuális költészet jellegzetes jegyeit, sajátos vonásait is. Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* című kötetben a formai újítások (a szöveg kétrétegűségét megjelenítő kurziválás, a gondolatjelek halmozása, a kinyitott szóközök) már a látható nyelvnek a költészetbe emelését, a vizuális effektusokkal való játékot és kísérletezést jelzik.

A szövegvers és a vizuális költészet közötti átmenetre Papp Tibor Oscar Wenceslas de Lubicz Miłosznak a költészetében talált példát. A litván származású francia költő a központozást hosszú szóközzel helyettesítette: így tagolta, választotta el egymástól az értelmi egységeket.¹³⁸ Ez már a látható nyelv egyik sajátosságát, az elszigetelés jelentés-megsokszorozódó képességét aknázza ki. Egy klasszikus költeményben szintén elszigetelt egységként vannak jelen a verssorok, s ez az elkülönítés optikai egységet alkot bennük. A költészet látható elemeit vizsgálva Zolnai Béla már 1926-ban arról írt a tanulmányában, hogy „Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a vers-jelleg, a rímek háttérbe halkulnak, mert nem figyelmeztet rájuk a sorvég és az egész költemény a numerikus prózához hasonul”.¹³⁹ Viszont a sorvégeken kívül elszigetelhet egymástól a térbeli távolság, egy vonal, egy kép vagy akár egy grafikai alakzat is. A versmondattól és a tördelés összjátéka többértel-

¹³⁸ Oscar 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: Oscar Miłosz szerint a tér érzékelése „a legelementárisabb élmény, minden emberi érzés és gondolat alapja” (Czesław MIŁOSZ, *Az Ulro országa*, ford. PÁLFAI 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).

¹³⁹ ZOLNAI, I. m., 41.

a vendég jelenlétével, nyelvi akrobatizmusával és szürrealista képeivel új lehetőségeket, önálló, „eredeti” magyar műveket teremt.

A fordításról Papp azt írja, hogy „kényes művelet”, mert „nemcsak két nyelv szókészletének, szerkezetének, hanem két kultúrának a tökéletes, bensőséges ismeretét is feltételezi”.¹⁴¹ S a szubjektív elemeket sem kerülhetjük el. Erre utal Jean-René Ladmiral és Edmond Marc Lipiansky is: „nem azt fordítjuk, ami le van írva, hanem azt, amiről úgy gondoljuk, hogy aki írta, azt gondolta, ami le van írva”.¹⁴²

A d'atelier-csoport tagjai a René Char-ciklus verseinek megszületése idején sokat vitáztak erről a kérdéstről. A szövegű fordítást egyértelműen elvetették, mivel az „működésében akadályozza a kreatív nyelvet”.¹⁴³ Feltehetjük tehát a kérdést: egyáltalán létezhet-e „szövegű” fordítás?

Nelson Goodman az 1949-es tanulmányában arról ír, hogy nincs két olyan különböző szó, amely azonos jelentéssel bírna. Ezt az állítását szóbevéssődések elemzésére alapozta. A véset avagy szóalak ugyanis olyan különbséget hoz létre, amely lehetetlenné teszi a szó szerinti, sőt a szócsoporthoz alapú fordítást is.¹⁴⁴ David E. Wellbery ugyanezt a Writing és Schrift szavak példájával érzékeltette. Tanulmányában, amelyet az *Írás, Ecriture, Schrift – A jelölés színterének szétszakítása* (*Writing, Ecriture, Schrift – Ripping Apart the Signifying Scene*) címmel az 1991-ben megrendezett stanfordi konferenciára készített, a konferencia címét szó szerinti értelemben veszi, s a hermeneutikai színtérre vonatkoztatja. Wellbery szerint a jelölés színtere a maga megérthetőségében lett szétszakítva. Ezt a hermeneutikai színteret pedig az írás, vagyis a Writing, az Ecriture, a Schrift szakította szét. Wellbery ezzel a privilegiált terminussorral száll szembe. A Writing, Ecriture, Schrift szerinte a fordíthatóság és fordíthatatlanság kettős játékát jelölik. A cím ugyanis „három történelmi nyelv szemantikailag egyenértékű kifejezését kapcsolja egybe, mintha ezek

¹⁴¹ PAPP Tibor, *Múzsával vagy múzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, Balassi, Budapest, 1992, 112.

¹⁴² Jean-René LADMIRAL – Edmond Marc LIPIANSKY, *La communication interculturelle*, Armand Collin, Paris, 1989, 53.

¹⁴³ NAGY Pál, *Szóvizió. Papp Tibor magyar nyelvű kötetéről*, Magyar Műhely-különszám Papp Tibor 60. születésnapjára, 1996, 3.

¹⁴⁴ Nelson GOODMAN, *On Likeness of Meaning*, Analysis 1949 október, 1–7. (Kötetben lásd *Semantics and the Philosophy of Language*, szerk. Leonard LISKY, University of Illinois Press, Urbana, 1952, 67–74.)

egymás fordításai vagy értelmezései volnának, ugyanakkor fel is hívja a figyelmet arra, hogy ezek a kifejezések mégsem egyenértékűek”. Sokkal inkább materiálisak, véletlenszerűek. Tehát ha elemeire szedjük például a német Schrift szót, akkor a S-c-h-r-i-f-t graféma-együttállásra jellemző véletlenszerű elemek egyike sem áll fenn a W-r-i-t-i-n-g graféma-sorra. A konferencia címe tehát egyszerre írja be az írást fordíthatósággént illetve fordíthatatlansággént.¹⁴⁵ Jakobson is kiemeli *Fordítás és nyelvészet* című cikkében, hogy „a költészet, legyenek bár szabályai abszolútak vagy korlátozottak, meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges”.

Papp Tibor Poundban látja a modern fordítás kezdetét és példáját. A *Tiszteletadás Sextus Propertiusnak* című költeményben Pound ugyanis „a proper-tiusi elégiából mindent átvett, ami versének szövetébe beleszőhető volt. Propertius »fordított«, s a lefordított versekben az alapanyagon kívül saját költészetének is helyet szorított.”¹⁴⁶ Az angol kötetben pedig a Pound-fordítás mellett megjelent a latin eredeti, valamint a szó szerinti, szövegű francia és angol fordítás is.

Papp Tibor tehát nem a „teremtő áttétel”, hanem az „áttételes teremtés” alkotói módszerével szervezte a kötetét. A szemiotikai rendszer, a nyelvi struktúra mérnöki konstrukcióját érvényesíti.¹⁴⁷ A fordításkor a mű nyelvi szerkezete úgy feküdt előtte, mint egy üres öntőforma, amit ki kellett töltenie a befogadó nyelv szavaival. Két-három fordítási változat után viszont az volt az érzése, hogy a lehetőségek mindegyike valami elmondhatatlant rejt magában a versből. A teljesség igénye így juttatta el a kombinatorikához.¹⁴⁸ A „szeriális” megoldást választotta tehát: több változatban lefordította a verset, s csak azt tartotta meg, amelyiket adekvátnak vélte. Miután a nyitó képben elmondta, hogyan fordít, hogyan játszik a szavakkal, az első ciklust az előzetesen ki-választott Char-műnek, a záró versnek (*Zuhanunk, Nous tombons*) a soraira,

¹⁴⁵ David E. WELLBERY, *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 416–430.

¹⁴⁶ PAPP TIBOR, *Nyelvek irodalma – az irodalom nyelve = Uő., Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, 108–109.

¹⁴⁷ POMOGÁTS Béla, *Három Magyar Műhely-kötet = Uő., Változatok az avantgárdra*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2000, 270–271.

¹⁴⁸ Erről többször is vall a költő. Lásd például PAPP, *Műzsával vagy múzsa nélkül?*, 141–142; PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 32.

szériájára építi fel, úgy, hogy a sortöredékek visszafelé „zuhannak”, s így a költő újabb és újabb költeményeket szórhat szét a lapokon.

A szeriális alkotásmód a zene világából került át az irodalomba. A zenemű elemeinek, egységeinek és eszközeinek számszerű, mértani, vagy jelleg szerinti csoportosítását jelentette a fogalom. A szeriális zene módszerének első megjelenési formája a dodekafónia volt, amely a hangközöket és hangzatokat egy 12 fokú sor alapján előzetesen meghatározta. Anton Webern osztrák zeneszerző korát megelőző felfedezése volt az, hogy ezt az elvet kiterjesztette a zene többi összetevőire is. A szeriális fordítás alkotói módszerét felhasználó szerző is ennek analógiájára, vagyis egy költői mű parafrázisára szerkeszti meg az új költői szöveget. Ez az alkotói tudatosság viszont még nem jelenti az avantgárd egyik meghatározó irányzatától, a szürrealizmustól való elszakadást. Deréky Pál is megállapítja a szürrealista költői szövegek tipológiáját tárgyalva, hogy önmagától nem szilárdul szerkezetbe a szürrealista költemény (szöveg), s kizárt dolognak tartja, hogy művészi szerkesztőmunka nélkül valaki maradandó művet alkosson.¹⁴⁹ A szürrealista jegyek a Papp Tibor-életműben végig jelen vannak. Mindezt felfedezhetjük akár a szövegszerkesztés szabad, kötetlen voltában, az egymástól egészen távoli és eltérő tartalmú jelentéskörbe tartozó fogalmak összekapcsolásában, a nívumok, új költői képek megteremtésében, amelyek egészen egyénivé, eredetivé teszik a verset, mint ahogy André Breton is a legönkényesebb képet tartja a legerősebbnek.¹⁵⁰ A konstrukció tehát csak látszólag mond ellent a szürrealista ösztönösségnek, annak a dadaista eredetű automatizmusnak, amelyből kifejlesztették az önműködő írást. A szürrealista szövegszerkesztésnél ugyanis csak annyi történik, hogy „félíg-meddig a tudatalattiba kerül” a művészi szerkesztés változatlan elve, a montázs.¹⁵¹ Bori Imre is felhívja a figyelmet arra, hogy „a szürrealizmusnak a tiszta öntudat eszménye nem mond ellent”.¹⁵² A spontaneitás, a lélek, az alkotó (a fordító) elme felszabadítása, Breton kiáltványának megfogalmazása szerint zavartalan önműködése bár független „az értelem bármiféle ellenőrzésétől”,¹⁵³ mindez azonban

¹⁴⁹ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 165.

¹⁵⁰ André BRETON, *A szürrealizmus kiáltványa = A szürrealizmus*, bev., szerk. BAJOMI LÁZÁR Endre, Gondolat, Budapest, 1968, 174–175.

¹⁵¹ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 165.

¹⁵² BORI Imre, *Kassák Lajos szabad verse = Uő., A szecessziótól a dadáig*, Forum, Újvidék, 1969, 121.

¹⁵³ BRETON, *I. m.*, 175.

szervesen beépülhet egy konstruktív folyamatba is. Hiszen míg egy elvont avantgárd költeményen a megépítettség látszik, a jó szürrealista költemény az asszociatív átváltozások szüntelen gomolygásával szinte észrevétlenül ölt formát.¹⁵⁴ Papp Tibor alkotói módszere is összekapcsolódik a „tisztá öntudattal”.¹⁵⁵ A szétszórás műveletét a költő tudatosan megtervezte: a több változatban lefordított soroknak megtartotta a René Char-verssel megegyező helyét, az egyes soroknak pedig akkor is megőrizte a pontos térbeli meghatározottságát, ha alatta vagy fölötte törölte a nem tetsző részeket. Így született meg az önálló olvasatú művek füzére. Viszont a mondatokat, sorokat eltörölve, szétszedve úgy alkotott újat, hogy a szürrealista jellemzőket, sajátosságokat is beépítette. Így a „visszafelé zuhanást” előlről „lapozva” az olvasó valóban az önműködő írás élményét élheti át. Egy tudatalatti réteg, egy vissza-visszatérő álom állandóan változó lenyomatát. Nemcsak egy fordítási technikát automatizált tehát, hanem egy egészen új költői eljárásmodot hozott létre: a tudatos szerkesztéssel az olvasónál az asszociatív átváltozásoknak azt a hatását éri el, ami Derék Pál szerint is a szürrealista szöveg megkülönböztető jellemzője.¹⁵⁶

A kötetben a dekonstrukciós eljárás mozzanatai is regisztrálhatók: „alap-tervem változatlan / kezdő vonalzás szórt szavaim összeállnak íme szöveggé / ó fordított építkezés”. Jonathan Culler az elemző diskurzus dekonstruktív megközelítéséről írva megállapítja, hogy az elemzett szöveg „már tartalmazza az elemző lépéseinek implicit leírását és az azokra való reflexiót”.¹⁵⁷ A kapcsolatot az elemző szöveg és az elemzett között tehát megfordítható. Ugyanígy a *Szeriális zuhanásban* a szétszóródás mozzanata is átfordítható: az elfűrészelt, betűszilánkokra hullott szavak már a nyelvi elemek rendjének megtörése pillanatában (sőt már előtte, a lehetőségeikben is) magukban hordják az új fogalmi rendet, a lebontás gesztusában a felépítést. A dekonstrukció során nem az egyik fogalomról a másikra mozdulunk el, hanem megfordítunk és áthe-

¹⁵⁴ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 165–166.

¹⁵⁵ WEÖRES Sándor *A vers születése* című tanulmányában (*Egybegyűjtött írások*, I., Magvető, Budapest, 1970, 241) ugyan azt írja, hogy „a vers tulajdonképpeni létrehozását nem akarat és meg gondolás végzi, hanem a poéta szellemi automatizmusa”, mégis az *Automatikus írás* című versét a meghökkentő szókapcsolatok megkomponáltsága jellemzi. Erre Prágai Tamás hívja fel tanulmányában az olvasók figyelmét: PRÁGAI Tamás, *Pazarló gazdálkodás = Reminiscencia. A hetvenéves Papp Tibor köszöntése*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2006, 66.

¹⁵⁶ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 166.

¹⁵⁷ CULLER, *I. m.*, 197.

lyezünk egy fogalmi rendet. A „fordított építkezés” ambivalensnek tűnik, mivel magában rejtje az oppozíciót, a szétszórás és összerakás, a rombolás és építés mozzanatát. Akárcsak Platónnak az írást jelölő *pharmakonja*, amely gyógyírt és mérget egyaránt jelent. Azaz olyan ambivalenciát, mozgást és játékot, melynek révén „mindegyik visszakapcsolódik a másikhoz, megfordul és a másikba megy át” (lásd: lélek/test, jó/rossz, belső/külső, beszéd/írás stb.). Ugyanígy ide sorolható a *hymen* fogalma, ami a membránt s egyben e membránon való áthatolást is jelenti.¹⁵⁸ Az építkezés és a „fordított építkezés” oppozíciójának dekonstruálása tehát nem megszüntetést, lerombolást, a fordított építkezés monizmusának a megteremtését jelenti, hanem a kétféle alkotói eljárás felbontását, különböző predikátumokba való belehelyezését. Akárcsak az összevart *betű-létra* és a *fonák-olvasás* költői képei.

André Breton szerint a meghökkentő fogalmak, képek az olvasóban bizonytalanságot ébresztenek, és a titokzatosság, az addig ismeretlen igazság feltárására késztetik. A konvencionális fogalmi rendek szürrealista felrobbantása valójában a mesterséges, látszólagos kapcsolódásokat jelzi, azaz a robbantás végsősoron rendezést jelent, a tényleges rend megértését, felfedezését, megalakítását segíti elő.¹⁵⁹

Viszont a destruáló helyzetből is nyílnak teremtő megoldások. Az *Ég a könyvtár* című Char-reminiszcencia szövegvilágában minden könyv elég, s egyetlen szó marad csupán, amelyből újraépíthető még a felperzselt világ:

ég a könyvtár

a szótár egyetlen szavából lendülő sorok

— — a rendező szétbont és visszafordul tekintetéből ne érts
meg engem kíváncsian olvasom én is

Érzékiségzálakat is találunk *A kígyó egészségére* című vendégszöveg Charfordításában, amelyeket majd a későbbi alkotások szövetébe is belefűz a költő. *A Márta (Marthe)* című Char-kontextusban – akárcsak az első kötetek lírai élményvilágában – a metaforikusság teremti meg a „hétköznapiaság” átpoétizált versbeszédét:

¹⁵⁸ *Uo.*, 200, 202–203.

¹⁵⁹ BRETON, *I. m.*, 135.

[...] hogyan felejtenelek, hiszen
 emlékem sincs rólad: te a felhalmozódó jelen vagy. Majd
 egyesülünk, de közeledés és tervek nélkül, szeretkező mákok
 óriási rózsája leszünk.

A *Felfüggesztett Erőszban* (*Eros suspendu*) pedig a „földöntúli nász-világ meghódítása”-nak (*Bennünk* című vers) költői leleménye mítoszi szférába helyezi a szerelmi szenvedélyt.

A *Vendégszövegek* 1-ben felfedezhetjük továbbá az első szófonatokat is. A két szó egymásba csúsztatásának technikáját elsőként James Joyce alkalmazta, s a francia *mot-valise* (szóborönd) értelmét Jean Paris taglalta. A magyar elnevezés Papp Tibortól származik. Ez a sajátos szóalkotási nívó, a szófonatok „hárs-tea zamatja”¹⁶⁰ már az első ciklusban, a *Szeriális zuhanásban* rekonstruálható: „szanaporszét összcikáid ellen támcsokolat rövidsége ah / lavikenőzám hamarjában odaadó testté összecsomózvacso-/ránk” – olvashatjuk a nyitószöveg második szakaszában. S a folytatásban: *orrphallusz olga ó; villanyütéllé hajózanalig; villanyéllé*.

René Char verseinek intertextuális közegében pedig – a kötet végén – a két párhuzamosan futó linea közé zárt szövegtekstek akár a következő kötetben megjelenő térvers/képek útszakaszait is asszociálhatják már:

zajtalan kikelet

karéj kenyermel

(A költészet bomlasztó ereje)

A költészet bomlasztó ereje nélkül futó merev linearitás elleni tiltakozásban, a sorok szétszabdalásában, párhuzamosokkal való tagolásában egy új alko-

¹⁶⁰ A kifejezés a *Te emberközpontú szókartolás* című versben szerepel (PAPP Tibor, *Vendégszövegek* 2,3, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 7).

tásmód nyilvánul meg immár, a szövegtestek egymástól való elszigetelésének, a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*nek az előzményei, illetve a poézis és valóság (egy-egy térképképzet, tér/vers/kép) korrelatív megfeleltetésének montázsa, amely a folytatásban a szövegkép-allegória számtalan lehetőségét teremti majd meg.

IV. Új nyelv és magatartásforma

Az avantgárd felé

„Az avantgárd a kortárs alkotók rejtett lelkiismerete, figyelnek rá, gyakran elutasítják, de be nem vallottan is húzódnak-vonzódnak feléje.”

Papp Tibor¹⁶¹

„Nem úgy lettünk avantgárd elkötelezettségűek, hogy egy reggel fölkelve azt mondtuk, mostantól kezdve avantgárdok vagyunk; lépésről lépésre tapogatózva haladtunk a később kialakult magatartásforma felé” – vallotta Papp Tibor egy előadás alkalmával.¹⁶² Vagyis mindennapi irodalmi gyakorlatuk fokozatosan alakította úgy a gondolkodásukat, hogy ráébredtek arra, ha jól csinálják, „igenis értelemmel telik meg a hangos vagy a látható anyag”.¹⁶³

Papp Tibor első igazi találkozása az avantgárddal még Liège-ben történt: 1958-ban az Outremeuse-szigeten, a Meuse folyó partján látta meg Schöffner Miklós kibernetikus, nikkelezett fémalkotását, számára az első avantgárd-élményt jelentő szobrot. Az esztétikai-emocionális képzőművészeti hatás mellett az avantgárd első izgalmas elméleti megközelítését pedig a Georges Debatty festőművésszel, valamint Jacques Izoard-ral, Philippe Dôme-mal, André-Marcel d’Ansszal való beszélgetések jelentették.¹⁶⁴

Majd egy újabb hatás, egy másik szoboralkotás következett. Rotterdam-ban, 1959 őszén. Megdöbrentő, lélekig ható élmény. Ossip Zadkine műve, *A lerombolt város*. Az üres világ. „Két kar feszül a végtelen ég felé, az ökölrel el nem érhető magasság felé. [...] Csuklóban megtört kezek. A két nyitott tenyér is az ég szemébe néz. A láthatáron kékesszürke gyűrű. A felhők – a szomszédos tenger okádta őket az égre – gomolyognak, jönnek-mennek, egymásra fordulnak, lomhán, mint a túlhízott állatok. Hideg, csípős levegő csapkodja a házak tűzfalát, az emberek arcát. Sószag. Tengerszag. Áporodott víz, döglött hal, gőzgép és dízelolaj szaga. Kitárt karok nyúlnak a magasba... Átkozódás? Esdeklés? Mennyböltöt repesztrő káromkodás? Görcsbe rándulva púposod-

¹⁶¹ PAPP-PRÁGAI, I. m., 235.

¹⁶² PAPP Tibor, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, Magyar Műhely 151. (2009/2.), 3.

¹⁶³ PAPP-PRÁGAI, I. m., 179.

¹⁶⁴ *Uo.*, 158.

nak forgótól forgóig az izmok...”¹⁶⁵ Papp Tibor Párizsban, 1961/62 telén hónapokon keresztül Zadkine vendége lehetett: a képzőművész „diák-tanonckokkal” szombat délutánonként látogatta a mester Assas utcai műtermét, ahová először Pátkai Ervin vitte el.

Azon a tavaszon, 1962. április 14-én pedig megjelenik az első Magyar Műhely-szám is. S az őket ért szidalmak (sőt rágalmak) során ráébrednek arra, hogy az avantgárd az, „ami másoknak nem tetszik” bennük.¹⁶⁶ Azaz egy magatartásforma. Megnyilvánulásaikban tehát nem a művek formai megjelenése volt a döntő, hanem – Papp vallomása szerint – „a szellemi ébresztgetés, a zavart keltés begyepesedett irodalmi mezőinken, a kitörés ezer irányban, a viszonyítás elődeinkhez és kortársainkhoz, a mozgékony-ság”. Nem azért, mert avantgárdok akartak lenni, hanem azért, mert nekik ez volt a természetes.¹⁶⁷

Az új nemzedék tagjai is hasonlóan nyilatkoznak erről. Az avantgárd első-sorban nem irányzat, nem egy uralkodó stílus, hanem egyfajta magatartás, „művészetfelfogás, sajátos, gyakran önromboló én-kivetítés” – mondja Szombathy Bálint. „Annak az ideának a megvalósítása, melynek értelmében a művészet nem a kiválasztottak isteni adományként felfogható «szent» tevékenysége, hanem egy olyan átható permanens aktivizmus, amely belefolyik az emberi lételekedetekbe, beleivódik a hétköznapi életbe, az egzisztenciális és társadalmi szférába.”¹⁶⁸ A Fluxus képviselői is gyakran olyan alkotók voltak, akik a polgári foglalkozásukat igyekeztek összekötni a művészeti munkálkodással. Papp Tibor és Nagy Pál ezért is tanulta ki a nyomdászmesterséget, s Szombathy Bálint is harminc esztendeig grafikai szerkesztő volt. Kenyérkeresőként így ő is közel állt a művészethez.

„Már a korai avantgárd az élet és a művészet különválaszthatatlanságát hangsúlyozza – folytatja Szombathy Bálint –, és ez az elv a hatvanas–hetvenes években még hangsúlyosabban van jelen, mint korábban bármikor, nem-

¹⁶⁵ PAPP Tibor, *Beszélgetés Ossip Zadkine-nal* = Uő., *Avantgárd szemmel Zadkine-től Záborszkyig*, Magyar Műhely, Budapest, 2009, 21.

¹⁶⁶ PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 175–176.

¹⁶⁷ PAPP, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 3.

¹⁶⁸ *Élet és művészet egysége. Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal*, Napút 2010. április, 70–71. A Magyar Műhely strukturalista-különszámával (27. szám, 1968) kerül előtérbe a magatartásforma fogalma. A szerkesztők ugyanis a következőket írják a bevezetőben: „reméljük, hogy szerény próbálkozásunkkal további vitára, ellentmondásra, alkotó munkára ingerlünk”.

zedékek ars poeticáját, művészetfilozófiáját és életvitelét határozva meg. Életre szóló program, melyet nem ingatnak meg a sűrűn váltakozó stílusirányzatok, hiszen sokkal több annál, mint hogy leszűkíthető lenne a művészet fogalomkörére.” S mindez már nemcsak azt jelenti, hogy melyik kiállításra vagy koncertre mennek el, hanem arról is szól, hogyan öltözködnek, viselkednek, mit olvasnak és mit nem, milyen az erkölcsi felfogásuk és magatartásuk.

Az avantgárd ma is az élő nyelv, az élő irodalom meghatározó része, ahogy G. Komoróczy Emőke is írja: immár egy évszázada virulens, „s még most is vannak erőtartalékai a megújuláshoz”.¹⁶⁹ Hiszen – ahogy a mottó is jelzi – az alkotók akaratlanul is „húzódnak-vonzódnak feléje”. Ezt a vonzerőt érezte meg Papp Tibor Liège-ben, majd Párizsban. S a hatás, a megtalált avantgárd nyelv vizuális költeménnyé formálódása, az egészen új, sajátos „hang” 1972-től meg is jelenik az életművében. Ezek az alkotások pedig „kihívást jelentenek” a könyvkultúra, a magyar irodalmi gondolkodás számára is. A képversek közlésénél ugyanis „a technikai eszközök humanizált használatára” adnak példát. Arra, hogy az új médiumokkal a „könyv ősi dimenzióit” is életre lehet hívni. Papp Tibor tehát nem csupán műközlésben gondolkodik, hanem könyvben is, „megkomponált *irodalmi tárgyban*”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ G. KOMORÓCZY Emőke, *A nyolcvanas évek (neo)avantgárdja irodalomtörténeti vetületben (Előzményei, szerves kapcsolata a XX. századon végigvonuló avantgárdval)*, Magyar Műhely 150. (2009/1.), 23.

¹⁷⁰ SZKÁROSI Endre, *Változatok látványra és szövegre*, Kortárs 1986/2., 105.

Az időhatárok feloldása

(*Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*)

Papp Tibor költészetében a fordulópontot, a szövegírásról a képversre való átterést a *Vendégszövegek 2,3* című kötet *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* című műve jelzi. Ebben a vizuális költeménysorban a költői szöveget kísérő órák, amelyek az idő múlását pontosan jelzik, felvetik az irodalmi műben ábrázolt időnek és a reális világ *objektív idejének*, valamint az abszolút tudat-szubjektum *szubjektív idejének* kérdését, egymáshoz való viszonyát is. Bohár András a költői művet elemezve monográfiájában megállapítja, hogy a tényleges idő és a szövegbeli idő múlását az órák egyaránt jelzik. „S ezzel nemcsak az alkotás és befogadás időiségét emelik ki, de az önreflexív itt-lét prezentáció esélyeit” is megnövelik.¹⁷¹ De egyáltalán ábrázolható-e egy irodalmi műben az idő? Megragadható-e egy időszerkezet által?

Roman Ingarden szerint az irodalmi művekben nem az üres fizikai idő, hanem „csak a *konkrét*, interszubjektív, illetve szubjektív idő analogonja” ábrázolható. S ha két, egymástól „elválasztott» időfázis van ábrázolva, melyek közül az egyik »előbbi«, a másik »későbbi«, akkor az olvasó – mivel az időben nem lehet szakadás – a két fázis közé eső időszakaszt is fennállóként értelmezi: az időhézagok, melyek az explicit módon nem ábrázolt időfázisoknak felelnek meg, eltűnnek látómezőnkől”.¹⁷² A *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben valóban konkrét tárgyakkal, nevezetesen egy-egy óraszámleppal van jelölve az idő, s a konkrét időfázisok közé eső „hézagokat” a költői szövegek virtuális ideje tölti ki. Egy korábbi (a szöveg dominanciáját hangsúlyozó) olvasói paradigma felől megközelítve negyed 12-től éjjel 12 óra 46 percig (vagy éjjel negyed 12-től délután 12:46-ig) követhetjük nyomon a fizikailag-matematikailag meghatározott objektív idő múlását (lásd az *I. számú illusztrációt*), amelyről

¹⁷¹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 35.

¹⁷² ROMAN INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Gondolat, Budapest, 1977, 240, 244.

tudjuk, hogy ugyancsak szubjektív, hiszen az idő múlásának tapasztalati emléket hívja (hívhatja) elő a szemléelőben. Bár a mű indítása, a két oldalon futó, még főleg lineáris megközelítési módot előhívó szöveg („Margó elveszti szüzességét...”) a számlapokra is rávetítődhet, viszont ezeket már nem tekinthetjük egy lineárisan haladó írás folytatásának, mert ezzel a megközelítéssel éppen a vizuális jellegzetességeitől fosztanánk meg a művet. Hogyan váltja fel tehát a lineáris olvasást egy térbeli látás, milyen alkotói eszközzel éri el mind ezt a költő?

Arisztotelész szerint az idő nem más, mint a változás mértékszám a megelőző és a következő szerint. Vagyis „az idő valamiképpen azonos a mozgással (változással), mert ha mozgást észlelünk, időt is észlelünk, és fordítva is ez a helyzet”.¹⁷³

A fizikai idő (a görög *khronosz*, a latin *tempus*) problémájával a filozófusok sokat foglalkoztak. S bár természetének titkát nem tudták megfejteni, Arisztotelésznek a kezdeti lépéseit többnyire elfogadhatónak tarthatjuk. Meghatározása ellenére viszont az idő nem azonos a konkrét mozgásokkal, hiszen a különféle mozgások adott rendszeren belül lehetnek gyorsabbak vagy lassúbbak, az idő ellenben adott rendszeren belül mindegyikben közös. Nem egy esetben a mozgás egymásra következő állapotait meg is tudjuk fordítani (például a filmet visszafelé is forgathatjuk), ezzel szemben az időbeli egymásra következős irreverzibilis, azaz megfordíthatatlan.¹⁷⁴ A *tényleges idő* és a *szövegbeli idő* múlását érzékeltető órák percnyi pontossága, a logikai sorrend irreverzibilitását sugalló időszerkezet, s ezzel szemben a befogadói „mozgás” sorrendjének spontaneitása, az időbeli és egyben a térbeli behatárolást feloldó megfordíthatóság feszültséget teremt a vizuális költeményben. Az ellentéteket feloldó értelmezői gesztus pedig alapvetően a mű üzenetét keresi: miért kapcsolódik egybe megfordíthatóság és megfordíthatatlanság? Miért jelennek meg a műszerek, órák és jelzőkészülékek? S a fent jelzett kérdés is visszatér: mérhető-e egyáltalán az idő a versben, a zenében? Mérhető-e a hangok megszólalása közötti távolság? Hiszen a ritmus nem más, mint „egyenetlen időköz-

¹⁷³ *Commentarium* = IV. Physicorum, lectio 17. Lásd TURAY Alfréd, *Az ember és a kozmosz. Kozmológiai antropológia*, Agapé, Szeged, 1999, 118.

¹⁷⁴ Másrészt az idő nemcsak a mozgás járuléka, hanem mértékszámnak is tekinthetjük, hiszen egymásra következő állapotaival egyrészt „önmagát méri”, másrészt „mesterségesen elkülöníthető egységei jó viszonyítási alapot adhatnak a különféle mozgások méréséhez”. TURAY, *I. m.*, 117–118.



vízzel a víz betűivel
vízel

íz hosszú í-vel mint
ívó-kúra az **ívik** ig



(ingéből) szürkélő nyári kotu — hi-hi-hi — úgy

vakarózik mint egy foka nem i

s tudom hogy nyúl hátra hóna alatt

visszaforduló könyékkel Nándi meg jó na

gyokat (fingik) betediziglen ——— teljes

épségben tündöklő kockatest kotyogós egy lány annyi szent önálló

vámrendszere van két nagy melle mellett ——— mikor az Imrét

lelőtték homlokostól lelőtték Hadész pincéjébe névelő nélkül

vedd a szádra (mert egy löfej ha meghal megszól (alj) igencsak) ám



hogyan fogadjunk vendégetest



a nyár sadalom

női (neuilly) parókának véli ambrózia próza abroncs kőgáton szivacsos

habroncs maradunk mara(ko)dunk Mara a reszető férfi megett

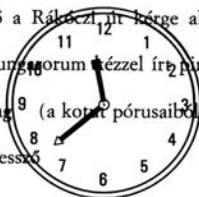
megette a tulajdonjogot az írói-szerzőit (a borraivalót) leszakadó vállain

por-erek por-folyók porca madonna (portalanított) füst salak

milán milánó (fizetéseptelenség és államcsőd) csüdjét verte funér

lemez-tábla ——— nadrágját a váci szabó varrta ———

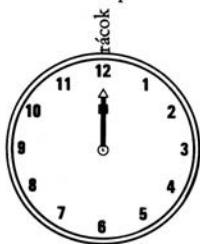
szendvics-emberkék percegnek elő a Rákóczi út kőre alól — össze össze
 összef ad a gesta hungarorum kézzel írt pörösál berosál ide
 tömb egyre tömb sűrűdő anyag (a kotut pörusaiból) majd kikotu kitoku
 kitoko kikötő eleven szőlővessző



Szövegsokadalom

a piacra menvén ékes nyelven tehozzád szólunk _____

hozzászólunk _____



vállai közül öt rókának ahány feje nő ki

az írás rokona itt a postán osztásban osztályos szakadjon el

Polümniánk Antikától _____ a rom a róm. kat. Antikától _____

hapuhán vagytok álmodok laza lazacra kapva köpve a próza karambolozik

(nő az elhalálózási ráta nő az aranykészlet férfi a betéttulajdonos)

Imrét vajba lőtték eleven szögek szögevek fogaitok közé senkit ne

zárjatok ne zárjatok fogdába engem _____ kép után légyszárnyaként

hártyás (hártyázik (víg a hetes)) eres (erezik) áttesző egyedi élesen

kivágott (Imre homlokán kört ír a füst az ásvány a nedv a föld

fává rostosodik hengerré keményedik lány a kotut

lemossa) rokon nyelv romokon írás a homrokomon



zők”,¹⁷⁵ a tempó pedig csak technika, olyan, mint „valami óraszerkezet”, ami segít értelmezni a felfoghatatlant.¹⁷⁶ Papp Tibor a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben az időbeli kötöttséget megkérdőjelezve a vizuális költemények időhatárok nélküli költészetét prezentálja. Ezeket a meditatív költészeti formákat ugyanis nem lehet s nem is szabad időben behatárolni. Az olvasói interpretációban ez az alkotás így lehet egyfajta tiltakozás is az idő ellen, lázadás a kezdet és a vég behatárolása ellen, lázadás az idő mérése ellen.

S hogy milyen eszközökkel éri el mindezt a szerző? Az alanytól függetlenül létező dolgok változásából, az anyagi események egymásutániságából adódó objektív folyamat, a fizikai időt objektív módon mérjük: önkényesen kiválasztunk valamiféle változatlan sebességgel lefolyó, periodikus mozgást (például a Föld keringését a Nap körül, a Földnek a tengelye körüli forgását), s viszonyítási alpnak ezt a mozgást tekintjük.¹⁷⁷ A vizuális költeményben a napóra és az egyéb műszeres órák által mért, behatárolt, pontos, objektív időt viszont nemcsak a szöveg vég nélkülsége, meditatív ereje oldja fel, hanem a belső óraszerkezetek és fogaskerekek is relatíve időtlenné teszik. Az idő szételését jelzik a kérdőjeles vasúti szemaforok is, a ledöntött ajtó, a *kimenőt kapott vers* rajza, az első gőzmozdony magányos elszigeteltsége, a mondanivalót kutató keresztretjtvény, valamint „egy idegen tárgy irodalmi applikálása”,¹⁷⁸ s a vasúti menetrend mereven behatárolt időegységeinek verses-erotikus feloldása. A műben megjelenő tárgyak bár tartalmuk szerint „a reális tárgyaságok típusához” tartoznak, lényegük szerint viszont „létheteronóm” jellegűek, azaz tartalmukban a reális lét látszatát keltik, miközben a valóságos időnek csak analógiája „az ábrázolt kvázi-reális világhoz tartozó idő”.¹⁷⁹ Akárcsak a Foucault által elemzett Magritte-pipa: a művelet tárgyát, egy kalligramot (egy piparajz által a pipa képzetét) René Magritte titkon létrehozta, aztán gondosan le is bontotta: „ez nem pipa”. A szavak viszont „maguk is megrajzoltak”,

¹⁷⁵ Ezra Pound szerint „úgy kell olvasni a költészetet, mint zenét, s nem úgy, mint szónoklatot”. S az időbeliséget a zenében „két hang megszólalása közötti távolságként” határozta meg. Lásd *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, szerk. R. Murray SCHAFER, New Directions, New York, 1977, 85, 296.

¹⁷⁶ Lásd CSIKÓS Attila, *Gyors, gyors, lassú, lassú*, Tudatos Vásárló 2008/8., 44–45. Lásd még Igen 2008. október 18.

¹⁷⁷ TURAY, I. m., 109.

¹⁷⁸ BOHÁR, Papp Tibor, 35.

¹⁷⁹ INGARDEN, I. m., 242.

maguk is képek, az ábra nevét és a rá vonatkozó szöveg referenciáját kétségbe vonó „sehol sincsen pipa” kijelentésnek ténylegesülése.¹⁸⁰ Ahogy természetes, hogy „egy pipát ábrázoló kép nem lehet maga a pipa”, csak egy pipa szimulakrumba,¹⁸¹ ugyanúgy az objektív időt mérő óraszerkezetek képe sem lehet azonos a valóságos és a műben ábrázolt idővel. Az analógia mögött (annak „fogóságában”) viszont ott van az önmagára utaló azonosság: ahogy Magritte-nél töretlenül folytatódik a festmény a modellben, ugyanúgy a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben is „az egyik átfolyik a másikba”,¹⁸² az ábrázolt a valóságosba, hogy aztán az időmérést megkérdőjelező képi elemekkel újból lebonthassa azt.

Tanulmányában Foucault felhívja a figyelmet a kép és a szöveg közti térre, a „senki földjére”, amelynek milliméternyi sávján a „megjelölés, megnevezés, leírás és osztályozás viszonyai” szövődnek. Szerinte csapda ez, hiszen kép és szöveg nem érhet egymásba, megszűnik a közös tér, az a hely, „ahol a szavak formát ölthetnének, és a képek a szavak birodalmába léphetnének”.¹⁸³ Papp Tibor művében a köznapi szerkezeteknek, ábráknak szintén nemcsak az a szerepe, hogy az időt tagadják, hanem az is, hogy a szövegtesteket egymástól elszigeteljék. Az elszigetelés, azaz a szavak, szótagok, „szövegszeletek” egymáshoz illesztése, képi megformálása a vizuális költészet egyik jellemző sajátossága. Még egy klasszikus költeményben is a verssorok, a különféle írásjelek, az izoláló effektusok elszigetelt egységeket jelölnek. Egy vizuális költeményben viszont már megnyújtott, hosszú fehér „szóközök” választhatnak el egymástól szavakat, mondatszakaszokat, akár csak az *Elégia két személyhez vagy többhöz* és a *Vendégzsövegek I* című kötetekben is tapasztalhattuk már, de egy vastag vonal, egy kép, egy rajz, egy grafikai alakzat is betöltheti ezt a funkciót. Az *Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent* című művében Stéphane Mallarmé is gyakran él az elszigetelés technikájával.¹⁸⁴ A Papp Tibor-

¹⁸⁰ Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, ford. MAHLER Zoltán, Athenaeum 1993, I/4., 143–145, 149.

¹⁸¹ *Uo.*, 143, 160.

¹⁸² *Uo.*, 160.

¹⁸³ *Uo.*, 148.

¹⁸⁴ PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 178. Izolációt jelent a műben a margóhasználat. A könyv összefűzésénél 4–4 cm-es margók futnak. Így a bal oldal szövegét a jobb oldaltól 8 cm választja el. A másik elszigetelési mód a kinyitott oldal „bezárása”, izolálása: a mű közepén a bal oldal legfelső sora, illetve a jobb oldal alsó sorzárása egyaránt a *com si* színtagma, amely magába zárja, elszigeteli a szövegegységet az előtte lévő és az utána következő szövegfolyamtól.

Mivel a „margó elveszti szűzességét”, s a költő „a jelek térbeli elhelyezésével” a jelek „jelentésváltozását igyekszik előidézni”, „az új jelentést láthatóvá tenni”,¹⁸⁷ ezért az értelmezéseknek is ki kell lépniük az olvasás megszokott befogadói műveletéből. A helyes megközelítés pedig csak a látható nyelv kommunikációs kódrendszere felől lehetséges.

A mű folytatásában a margó, a fej- és a lábléc valóban elveszti *semlegességét*: a csendkeret teleíródik vizuális elemmel, s megszűnik a határ az alkotás és a külvilág között. Mindez már a jelszerűség kioltását, „a befogadás nem irodalmi mintáit idézi fel”: a vizuális elem ebben a helyzetben ugyanis „nem merül ki a szó jelöltjének megjelenítésében”, s a szavak jelentésének rögzítését is gátolja.¹⁸⁸

Természetesen megpróbálhatjuk értelmet kereső, lelkiismeretes (korábbi, régi) olvasóként a szövegeknek és a képi elemek jelzéseinek sorozatát struktúrával és jelentéssel felruházni, s így még a hetvenes évek Magyarországá is megjelenhet előttünk („*a farmeres kisgyerekeknek megint cselédje van*” költőink csáb-csicserégnek – siratják a tejen nevelt kisbocit” részben, az „erkölcsi ínség-leves” vagy a „tisztátalan keveréktől fulladoz” kitételben), mindezek ellenére a képi világok spontán egymásra íródását, a korábbi *Vendégszövegek 1* kötet szürrealisztikus világának kiteljesítését, továbbálmódását jelzi a „kimenőt kapott” a mondanivaló, „kimenőt kapott” a vers Papp Tibor-i megállapítása. A keresztretjvény is ezért marad megfjejtetlen. Ezért kérdőjeleződik meg a vasúti szemaforok jelzése. Ezért marad lezártágában (bezártágában) is nyitott a gőzmozdonyok útja. S ezért marad befejezetlen az elkezdett évszám is: „193? (ooo)”. A nyitott mű befogadói továbbírására késztető attitűd talán itt a legprovokatívabb. S milyen sokat jelenthet egy-egy számelemnek a kérdőjel helyére való behelyettesítése! Felidézhet akár személyes elemet, nevezetesen Papp Tibornak a születését (1936), a tokaji éveket.¹⁸⁹ De megjeleníthet világ-

¹⁸⁷ Az idézett szövegek az elemzett műből, a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékekből valók*, lásd PAPP Tibor, *Vendégszövegek (n). Összegyűjtött versek és vizuális költemények 1957–2002*, Ister, Budapest, 2003, 228–229.

¹⁸⁸ KÉKESI Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 210.

¹⁸⁹ „Tokaj akkoriban kopottas ruhájú hegyaljai község volt. Földszintes, többnyire két ablak-szemes házacskái nappal is, mintha félig aludnának, szusszanás nélkül hagyták peregni az időt. Élősködőként, a Kopasz-hegy nyakszirtjén kapaszkodva kora tavasztól egymást fi-

és magyar történelmi tragikus eseményeket is: a nemzetközi pénzügyi és hitelrendszer összeomlását, amely Magyarországot is eléri, Bethlen István miniszterelnök lemondását (1931), a náciizmus fenyegetését, hatalomra jutását (1933), a spanyol polgárháborút (1936) vagy akár a világháborúkat, a II. világháború kitérését (1939).

S a nyitóréssz Umberto Eco-i és Jurij Lotman-i gondolatai mellett még a mű folytatásában is találkozunk vendégszöveggel: **„lefejtettük a tiszta bort a falra tapadó őszi eleget”** – idézi a szöveg a Bécsben élő Tubák Csaba mérnököt, akinek a nevéhez az első magyar nyelvű számítógépes irodalmi kísérlet fűződik. Tubák Csabában Bujdosó Alpár térben elmozduló, szabadon variálható szövegei vetették fel a kérdést: „hogyan lehetne számítógép segítségével a kézi variálást [...] gépi úton tökéletesíteni”?¹⁹⁰ A bécsi Nemzeti Könyvtárban még a stuttgarti technikai főiskola hallgatójának, Theo Lutznak az első szöveggenerálási kísérleteit is tanulmányozta. A számítógép akkori, szegényes tárolási lehetősége miatt Lutz csak 16 főnévvel, 16 állítmánnyal és 4 összekötő elemmel kísérletezett. Tubák a szöveggeneráláshoz viszont már teljes szótárt használhatott (a *Magyar szinonimaszótár* közel tizenkétezer címszavát), valamint összeállította a véletlent kiváltó programkomponenst, a generálási folyamat előidézéséhez a szükséges változókat és a főprogramot is (a mondat szerkezeteket, a ragok táblázatát, a generálási szabályokat stb.).¹⁹¹ S így alkotta meg a generált mondatait: „ÚGYNEVEZETT UDVARIASRÓL AZ ORSZÁGHÁZ ORDÍT OMLADÉKOS OLDALT.” Vagy: „ÁLLAPOTOS ÁLCÁNÁL AZ AZONOS APELLÁL ANGYALI AMERIKAIT.”¹⁹² Papp Tibor a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékekben* szereplő vendégszöveget az 1981-es bécsi Magyar Műhely-találkozón elhangzott Tubák-előadásból építette be. S bizonyára ekkor még nem is gondolt arra, hogy a mérnöki kezdeményezés

gyelve várták az őszt, a mustillatú őszt, amikor némi szellőcske jöttén a nap ecetsugarai beanyozták a békésen integető leveleket, a fél kézzel kapaszkodó érett fűrtöket, a borra váró hordók abroncsait. [...] A Kopasz-hegy lábánál, a kicsit kopottas állomásépület szomszédságában, a raktársorhoz ragasztott emeletes ház szolgálati lakásában valamelyik menetrendszerű vonat sínen pengetett ritmusára jöttem a világra, még a hangszórók előtti kiabálás (»Szerencs felé beszállás!«) érában [...]» (PAPP-PRÁGAI, *I. m.*, 15–16.)

¹⁹⁰ TUBÁK Csaba, *Szöveggenerálás*, Magyar Műhely 62–63. (1981. március 31.), 57.

¹⁹¹ Tubák Csaba szöveggenerálási technikájáról lásd Vass László, *Papp Tibor: Műsával vagy műsza nélkül? (Irodalom számítógépen) = Szemiotikai szövegten*, szerk. PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László, JGYTF, Szeged, 1996, 283.

¹⁹² TUBÁK, *I. m.*, 59.

művészi, költői megvalósítója, kiteljesítője majd ő lesz: 12 év múlva (1993-ban) megszületik az első magyar automatikus versgenerátor, a *Disztichon Alfa*.

De nemcsak irodalomelméleti szöveg vagy egy számítógéppel generált mondat lehet vendégszöveg, hanem akár egy vasúti menetrend is. Legalábbis a felszínes olvasat számára ennek tűnhet a vizuális költemény utolsó oldalán felsorakoztatott állomások sora. Viszont ezek nem valódi intertextuális elemek, hanem vendégszöveg-imitációk. A menetrend ugyanis egy szerelmi aktus kezdetét és végpontját jeleníti meg, úgy, hogy a vizuális vers egyes vasúti szakaszai, elnevezései tényleges településeket is jelölnek. Ilyenek például: Somogy megyében, Csurgótól északra Porrogszentkirály, ugyancsak Somogy megyében, de már a Balaton partján Fonyód(va), Hajdú-Bihar megyében Apafa (Debrecentől 10 km-re lévő térköz), Tisztavíz (Debrecentől 5 km-re) és Miklósmajor. Az „utazás” vasárnap délután, 15:11-kor kezdődik, és 16:55-re fejeződik be. De van egy keddi gyors is, amely 19:20-kor indul s 20:11-re érkezik meg. „Partján” (*Bokrosodó / Léked / Partján*) nem áll meg a vonat! Valamint a „Lehámozni / Lábaidról / Vizesen / Kettes-rét” állomások beteljesült érosza után sincs megálló. Viszont ez már a végállomást, a tiszta vizes felfrisülést, az elköszönést is jelzi (2. számú illusztráció).

			gyors
	Szeg. ig.	Vas.du.	Kedd
00	Fonyódva	15,11	19,20
01	Menve mh.	15,16	19,21
02	Feketebézsény	15,20	19,22
03	Porrogszentkirály	15,23	19,23
11	Beszélgelünk	15,28	19,24
17	Demennyireporrog	15,34	19,25
23	Bokrosodó	15,35	19,26
24	Léked	15,40	19,28
24	Partján
35	Hálótéregetni	15,51	19,31
37	Lehámozni	15,55	19,32
38	Lábaidról	16,10	19,33
50	Vizesen	16,15	19,34
69	Kettes-rét	16,20	19,35
71	Tisztavíz felt. mh.
83	Apafa térköz
101	Miklósmajor mh.	16,55	20,11

2. Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lécek (részlet)

A vasúti menetrend „térbeli mátrixa” (Kékesi Zoltán) is jelzi a változást, Papp Tibor költői gyakorlatában az új poetológiai sajátosságok megjelenését. Itt nem elegendő az, hogy az ábra egy közlekedési menetrenddel legyen azonos; még egy másik menetrendet is ábrázolnia kell. Azt a vizuális költeményt, amelynek poétikai-retorikai szinten való megszületéséhez az előfeltételt a valós menetrend képzetének kialakítása jelenti. Viszont a megállóhelyek nevei, az érzézés–indulás matematikai időegységei mintha lehetetlenné tennék annak a diszkurzív térnek a létrejöttét, amelyben a kép (a menetrend) és a nyelvi elemek közötti új kapcsolat megszülethetne. A fiktív településnevek, a költői lelemény (például „Demennyireporrog”) jelzik a csapdát: mindezek a valós menetrend lebontását és egy másik valós (immár költői) menetrend felépítését teszik lehetővé. Ebben a lebontó-felépítő aktusban teremődik meg a folytonosság is – a Magritte-pipához hasonlóan –, az egyiknek a másikba való átáramlása, s a megváltozott költői szövegformálásban kiemelt szerepbe, alkotói pozícióba kerül az olvasó-néző is.

De nemcsak a vasúti menetrend táblázata válik nyitottá az értelem számára, hanem a párhuzamosan futó egyenesek, a félbevágott fogaskerekek, az órából kilépő, kinyújtózó mutató képi világa is. Az idő immár nem követhető. Szétesett. Darabjaira hullott. S a margón túlra nyúlnak már a sorok is, a záróakkordban a szöveghatáron át a végtelenbe futnak a költői gondolatok:

————— **színes indiántenger** —————
gondtalan hajlat ————— **haj**

V. Műfajteremtés

Egy új műfaj és előzményei

Roland Barthes ikonográfiai kutatásai során – Saussure jeleméletének hatására – fényképeket tett véletlenszerűen egymás mellé, és ekkor döbbsent rá arra, hogy a véletlenszerű egymásmellettiég „kölcsonhatással bír a jelentés-tartalomra”, s egy végtelen narrációt indít el, ha a képeket szövegekkel kombináljuk. Ez a narráció egy olyan homogén szövetet hoz létre, amely a műfaji határokat is eltörli.¹⁹³ A vizuális és a diszkurzív elemek egyedi összekapcsolódása, dialektikus kölcsonhatása, a „feszültségteli viszony” pedig megkérdőjelezi „a tudományterületek lehatárolhatóságát, tárgyak elkülöníthetőségét, elemző eszköztárunk sajátyszerűségét” is. Mindez a tudományágak közötti átjárhatóság vizsgálatára irányítja a figyelmet, s e kutatások innovatív ereje lehetővé teszi „az egyes tudományok módszertani önértelmezését” is, az „önreflexió alap” megújítását.¹⁹⁴

Ezt a folyamatot felgyorsította a formákat, szabályokat megkérdőjelező és konstruktív módon újraépítő avantgárd, amely a nyitottsága és hozzáférhetősége révén mindig a „jelen művészetévé” válik.¹⁹⁵ Megyik János és a Magyar Műhely alkotótírása – Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor – többek között ezért is tiltakoznak az avantgárd és neoavantgárd megkülönböztetések ellen. Az avantgárd alkotói magatartáshoz ugyanis hozzátartozik a kifejezés egyediségét befolyásoló tényezőknek, mozgásoknak, változásoknak a figyelése, s az erre való – más művel össze nem téveszthető – egyedi alkotói reagálás.¹⁹⁶

¹⁹³ Megyik János vallomása: *A forma újragondolása. Megyik Jánossal beszélget Sz. Szilágyi Gábor*, Balkon 2004/9. (www.balkon.hu/balkon04_09/01megyik.html).

¹⁹⁴ KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*, Ráció, Budapest, 2003, 13–14.

¹⁹⁵ Megyik János kifejezése, lásd *A forma újragondolása*.

¹⁹⁶ Lásd PAPP TIBOR, *Innovációról az avantgárd költészet felől* = Uő., *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 64. Papp szerint az egyediséget befolyásoló tényezők a következők: az idő, a kor, a hely, a nyelv, az irodalom adott állapota, az irodalom társadalmi szerepe, a mű formája, valamint a mű üzenete. Ezeket a teremtés pillanatában azzal a határozott céllal

Az avantgárd alkotóknak az a természetes, hogy „vérfrissítőnek” új műfajokat oltanak be az irodalmi közegbe, s nem elégednek meg a meglévő formák variálásával. A vizualitást felerősítették, a lineáris folyamatokat, a műbe való be- és kilépés merev egyszerűségét, a kezdet és a vég folyamatát megtörték.¹⁹⁷

Megyik még a régebbi korok művészetét is kortárs művészetnek tekinti, s műfajteremtő alkotói attitűdjéhez hozzátartozik, hogy saját és mások műveihöz mindig analitikus módon közeledik.¹⁹⁸ „Ha az értelmezés hipotézisén keresztül bejutok egy régi mű struktúrájába – vallja egy interjú alkalmával –, és bizonyos rétegei megnyílnak előttem, olyan tereppel találom magam szembe, amelyet felforgathatok, újrakonstruálhatok, és olyan új dimenziót hozhatok létre, amely nem volt előre látható és előre elgondolható.” Véleménye szerint „nem egy megüledett egyensúlyt kell kibillenteni, hanem egy új egyensúlyt kell létrehozni”.¹⁹⁹ Erdély Miklós is az egyediség végtelenítését fogalmazza meg a marlyi téziseiben: „Jelentős alkotónak azt tartom – írja –, aki hozzájárult ahhoz, hogy a különböző művészek nevezett tevékenységükben ne legyen semmi közös.”²⁰⁰

Papp Tibort is a mozgásra, változásra mindig kész alkotói magatartás jellemzi. Ő nem a kassáki dadaista képverset élesztette fel (ami a műfaj történetében a 20. század első felében ugyancsak forradalmian új volt), hanem az

használja fel a költő, hogy az irodalom egészében egyedi jelentéssé, üzenetté váljanak. Lásd *Uo.*, 63–64.

¹⁹⁷ *Uo.*, 65, 67.

¹⁹⁸ Lásd *A forma újragondolása*. Megyik János ezt egy példával világítja meg. Első londoni utazásakor, 1962-ben Leonardo da Vincinek *Szent Anna harmadmagával* című rajzáról egy nagyméretű fényképet vásárolt. A bekeretezett képet a falhoz támasztva a bécsi műtermében tartotta. Egy alkalommal munka közben ránézett a rajzra, s feltűnt neki, hogy a két női fej egymás tükörképe. A felfedezését ellenőrizte is egy tükörrel. S valóban, a két egymásra néző női arcnak a tónusai és arckifejezései egymástól csupán egészen finom eltéréseket mutattak, s a két arc közé helyezett tükör ezt a hatást csak még inkább fokozta: Szent Anna arca úgy hatott, mintha Mária arcának fotónegatívja lett volna. Az arcok elkülöníthetősége, valamint eggyé válása két filmkocka egymásmellettségére emlékeztette Megyiket. Egy időbeli réstre. „A filmmel ellentétben ezt a részt az akció – a filmnél a sebesség, itt a tükör – nem oldja fel, sőt feszültebbé teszi.” S ez már ikonográfiai, pszichológiai, matematikai, zenei megfontolásokat igényel. Ez a felfedezés a mű értelmezésének egyik lehetősége. Ezért volt mindez fontos Megyik János számára. Lásd *Uo.*

¹⁹⁹ *Uo.*

²⁰⁰ ERDÉLY Miklós, *Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához* = *Uő., Idő-möbiusz*, II., Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991, 83.

avantgárd permanens erejéből, az elődökből, a múltból és a folyton változó jelenből, a kifejezés egyediségét befolyásoló tényezők mozgásaiból, a kihívásokból táplálkozva újabb és újabb, formailag jól meghatározható vizuális műfajt teremtett. Ezek hol váratlanul, hol az alkotótevékenység során fokozatosan kikristályosodva jelennek meg a költői életműben.

Tér/vers/képek

„két szemem között homlokom mögött sohasem látott
alvó földrészt parttalan folyók nagyon mély tengerek ismeretlen
mezők lakatlan házak [...]”

(*Homlokom mögött*)

A legrégebbi ismert térképek Mezopotámiában születtek Kr. e. 2300 körül. Az egyiptomi sírokban talált tereprajzok és -festmények is erre a korra datálhatók. A térképkészítés módszerei a mágneses iránytű európai megjelenésével, a hajózás, a csillagászat, a műszerek fejlődésével, a nagy földrajzi felfedezésekkel tökéletesedtek igazán. A címszöveget keretező kártusra pedig már a reneszánsz kortól nagy gondot fordítottak. A legfontosabb térképtípus az adott felszín terepidomait feltüntető topográfiai térkép. A kartográfus munkák között azonban találhatunk tengeri vagy óceáni szakaszokat, földrészeket, országokat és településeket ábrázoló kiadványokat, valamint a turisták kalauzolására szolgáló, a nevezetességeket is feltüntető ábrákat egyaránt.

Papp Tibor e topográfiai séma-lehetőségeket innovatív módon felhasználva olyan alkotásokat hoz létre, amelyek az újonnan születő műfajok színes palettáját gazdagítják. A topologikus és toposzintaxis rendezőelvével „a nyelvi sallangoktól”, a kulturális, történelmi és társadalmi vonatkozásoktól „megfosztott szavakat” egy kezdet és egy vég nélküli síkba helyezi, hogy topológiai közelségük vagy távolságuk szerint összeálljanak komplex jelentéssé, vagy elszigeteltségük révén felvillanthassák „határtalan jelentéstartományukat”.²⁰¹ Térképverseiben a címert, az emblémát körbeölelő ornamentika térképeleme, a piktogramok és magyarázatok, az útirányjelző táblák, a hipszometrikus árnyalatok, vagy akár a koordinátarendszer-szerű behálózás egyaránt megtalálhatók. Ezek az elemek az alkotás során a szövegépítés alapvető részeivé válnak, akárcsak „a beszélt nyelvre épített műben az intonáció, az időtartam, a hangzásbeli összecsengések, a ritmus”.²⁰² Egy mű megalkotására nem a gra-

²⁰¹ PAPP Tibor, *Ige és kép = Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. Kovács Zsolt – L. SIMON László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998, 10. (Saját kötetben: Uő., *Avantgárd szemmel költészetről*, irodalomról, 50.)

²⁰² PAPP, *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról*, 80.

fikai többlet, a látványból fakadó szöveg-kiegészítés vágya ösztönzi elsősorban, hanem a mondat szövetének nyújtási határa.²⁰³

A térképészetben használt jelek önmagukban is jelentést hordoznak. Ezek az üzenetek az utakként kanyargó szöveghálózatban poétikai jelentéssé aktualizálódnak, s a kartográfiai konfigurációban, útszakaszról útszakaszra haladva újabb és újabb dimenzió tárul az olvasó elé. Kiegészítve, ismételve, kiterjesztve az előző tapasztalatokat, vagy éppen ellentmondva egy sikátor, egy sugárút, egy egyirányú utca élményének. Így válhat akár a marginális centrálissá és fordítva.

A legtöbb mentális térképversben a szövegnek a topográfiai séma adja a keretet, de előfordul az is, hogy a vessorra épül rá a térkép (mint például *Az örök jégszekevény partján medencecsont hallgat* című ciklus 4. részében). Az alkotói folyamat során mindig az egyikből születik meg a másik. Nincs hierarchia, nincs domináns, csak egymásra utalás, együttépítkezés. Akár egy szófonat, úgy ölelkezik egybe szöveg és térkép.

A tér/vers/képek csíráit már felfedezhetjük a korai művek sortagolásában, költői mechanizmusában is. Az *Elégia két személyhez vagy többhöz* (1964–1968) című kötetben gyakran a központosítást, az értelmi tagolást helyettesítő, kinyitott szóközők fellazítják a merev linearitást, s átjárhatóságot biztosítanak a korábban szigorúan bezárt sorok között:

ablakomban fölgyúl egy kéz éjszakából kilép egy láb
az ébredés két vize ahol összeér hajnali legelső mozdulat
hajó-testű madarak keresnek cseres öbölben biztos kikötőt
(*Szemben fák*)

kiszakadtunk összegyűrt mennyezet alól
a lakatlan ágy halottait visszadobva nem fogad
két gát között zárkózott erek
liliom-szájú és szökő-ár a hiedelem bujtogat
(*Esküvő a vízben*)

A nyitott versmondat, „a vessorok formai »kitöltetlensége«, versmondatok befejezésének, illetve kezdetének elhagyása, nyílt strófaszerkezetek”, „a nyilván-

²⁰³ *Uo.*, 80–81.

valóan későmodern poétikai alapelvek hatásának” nyelvi-szemantikai szerkezetei, „amelyek olykor az értelemegészt nem reprezentáló »beszédtöredék« pozícióját jelzik”,²⁰⁴ az 1970-es években megjelennek a pályakezdő Petri György és Oravecz Imre költészetében is. Kulcsár-Szabó Zoltán meg is jegyzi Oravecz-monográfiájában: mindez arra a következtetésre vezethet, hogy a hagyományos és modernségbeli stíluselvárásoktól az 1980-as évtized végére kanonizálódott líranyelv „végleg elszabadult”.²⁰⁵

Papp Tibor is műveiben – ahogy a *Vendégszövegek 1*-ben láthattuk – már a ’60-as, ’70-es évek fordulóján tovább oldja a klasszikus versforma zártságát, s a *Szeriális zuhanás* című ciklusban az első útírányt mutató tipográfiai jelre emlékeztető alakzatot is megteremti:

te meztelen zöldbab ➤

A kötet végén a két párhuzamosan futó linea közé zárt szövegtestek pedig már a térvers/képek útszakaszait is megelőlegezik:

visszavezénylő energia nélkül

kihulltak szeméből mind a

csillagok

csigáinkban a sorok ellaposodnak

aranypénzek

csintalan gyerek

fatörzstorta

irányított

sziget

győzelem a kalapkarikán

[...]

a költészet bomlasztó ereje nélkül

(A költészet bomlasztó ereje)

²⁰⁴ KULCSÁR-SZABÓ, Oravecz Imre, 44–45.

²⁰⁵ Uo.

Papp Tibor első térképverse egy kollektív munkának, az úgynevezett *Vizalatti tekercs*nek a részlete, amely az 1977-es hadersdorfi Műhely-találkozóra készült. A 126 *Mille lieux sous les nerfs* nemcsak az első, hanem az egyetlen olyan térverskép-alkotása is, amely valós földrajzi részletre, Dél-Párizs térképére épül. A cím *nerfs* tagjának hangzócseréje – *nerfs* – *mer(s)*, *idegek* – *tenger* – a vernei műre utaló gesztus (*Húszezer mérföld a tenger alatt*) szó- illetve cím-játéka: 126 mérföld az idegek alatt. A 126-os busznak az út- illetve szöveg-vonalán a párizsi városrészlet emlékképei szürrealisztikus hanghatásban (át-hangzásban) tűnnek fel.

Ha képzeletben buszra szállunk (természetesen a 126-osra), hogy feltérképezzük mi is a még soha nem látott városrészletet, az útszakaszok és táblafelületek észrevétlenül egy nyelvi valóságtartalomra vetítődnek rá: az ablakon kitekintve, az utazás perspektívájában feloldódnak az elgondolt formai kontúrok, különválnak, egyesülnek a pillanatok grammatikai szójátékai.

A *PORTE SEINS CLOUÉS* tábla például a párizsi Cloud városrésznek, illetve a leszögezett melleknek a kapuját, végállomását jelzi. De az áthangzás akár Saint Claude nevét is idézheti. Innen indul tehát a busz *LES GRUES* irányába, az emelődaru, azaz a prostituáltak kijelölt zónája felé (*grue* = 'daru', átvitt értelemben 'utcalány'). A következő megállóhely *ICY-BAS de laine*, amely a határozószós nyomatékosítással (*ici bas* = 'itt alul') a lent és a fönt, a menny és a siralomvölgy vertikális tagolását jelöli. A *bas* szóösszetételi tag azonban harisnyát is jelent, mégpedig pamutból készült (*de laine*) harisnyát. Egyetlen szó hanghatása által így egyesülhet égi és földi, egy emelkedett kateketikai, filozófiai gondolat a hétköznapi.

A *Place de l'INSURÉRECTION* szintén a nyelvi lelemény szófonat-tere, ahol az emberi ösztön- és indulatvilág, nemiség és lázadás fonódik egybe: (*in*)*surl'érection* fokozott erekció, illetve fellázadás. A körforgalom előtti táblafelirat pedig a költő feleségének, Zsuzsának a becenevét (*KUKUCA*) jelzi. S az orléans-i megállónál, Jeanne d'Arc kapujánál (*PORTE une ORFRAIE*) visszafordul a busz. Ez a dél-párizsi út az élményfoslányok kartotékai reprodukciója, a későbbi térvers/kép-füzérek nyitánya. Az 1984-ben megjelent *Vendégszövegek 2,3* című kötetben ugyanis a különböző vizuális formákat megjelenítő alkotások között már szerepelnek a *Vizalatti tekercs* térképrészletének nyelvezetét továbbvivő variánsok, a toposzintaxis és topologikus elemekből építkező, új műfajt teremtő térvers/képek.

Az *Örök jégsekreény partján medencecsont hallgat* című ciklus nyitó alkotása egy mail-art bélyeg, amely egy virtuális hely síkbeli vetületének topografikus leképeződését ábrázolja. A mű egy művészbélyeg-kiállításra készült 1981-ben. Nem csupán a térbeliség dinamikája hordoz a képszöveg feldolgozásában jelentőségtöbbletet, de a közvetett kommunikációra való utalás, az üzenet postai úton történő továbbításának jelzése is. A tárgyi szimbolika két alaptípusa, a bélyeg- és térképversek²⁰⁶ konkrét műformája montírozódik egybe az alkotásban. A poétikai kód többcsatornás formájában kitapintható valóságdarabba, ország- és világrészeket behálózó topográfiává nő az üzenet: „*levetköznek a népek*”, „*a látható nyelvben is levet*”-köznek, levet „*eresztenek*”.

A bélyeg/térvers/kép 2. és 3. darabjában az érzelmi-értelmi intenzitás felerősödésének jelzéseként a szöveg echószerűen csapódik rá a bélyegre, s a határokat feloldva ki is csúszik a keretből. A hajszalérekben folyó információ-áramlás Bohár András-i interpretációja mellé²⁰⁷ akár a belek alagútjainak képét is ide illeszthetnénk: a lefelé áramló sorok negatív filmkockái (*a költők földre köszörülnek; vígan megyünk tönkre; ragyaverte a közös ég; levetköznek a népek*) a megtisztulás fázisait villantják fel. Bár az ilyen olvasatok rögzítésénél nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy itt nem a tipográfiai séma szab határt a szövegnek, mint a nyitó bélyegkép esetében, hanem a szövegre épül rá a térkép.

A kiállításra készült mail-art későbbi variációja a tricikli is, amelynek szabályos, a küllők által meghatározott körszövegét a *Vendégszövegek* 5 (1995–2002) *Lyuk-mandalájának* formai előzményeként is értelmezhetjük. A logo-mandala a szemlélődés, az elmélkedés műfaja, hiszen „a látványban rejlő tartalom gazdagsága”²⁰⁸ csak hosszabb gondolkodás, szó- és szintagmaelemzés során bontakozik ki. A biciklikerek a kör absztrakciós formája: a középpont, illetve annak polifon értelmű hiányát jelző fekete lyuk, valamint a szimmetria, a tengely mentén megfordítható olvashatóság mind-mind a rokonságot mutatják a későbbi Papp Tibor-i költészetformával.

S a ciklus folytatásában az egymásra írt párhuzamos sorok újabb és újabb utakat, tereket, zsákutcákat tagolnak. Ez a szerkesztésmód érhető tetten a Magyar Műhely 65–66. számának fedőlaptervezetén is. Az 58. szám borítója

²⁰⁶ BOHÁR, Papp Tibor, 34.

²⁰⁷ Uo., 92.

²⁰⁸ PAPP Tibor, *Vendégszövegek* 5, Magyar Műhely, Budapest, 1997, 5.

viszont végtelent szimbolizáló (∞) térkép-metamorfózis lesz (a 8-as szám-jegy 45° -os elfordításával), a véges-végnélküli egymásba kapcsolása, az utak galaxisrendszerének egy szelete. A fedőlapon, az emberi léttér lenyomatában megjelenik a János-hegy, a haza, a ház, a munkahely (*irodám*), s az összerakott otthon holdkomppal megközelíthető világa. A Párizs, Bécs, Budapest térképszeleteinek montázsa (75. szám) pedig a folyóirat (s egyben az alkotó-triász) curriculum vitae-je.

A szöveg térbeli elhelyezkedése, sugárútszerű tagolása alapján a térkép-versekhez csoportosíthatjuk az *Ősi hatost* is, amely az 1956-os forradalmat idézi: „ősi hatos / ősi hatos a sakktáblán: pesti villamos bástya ellen / kezdetben hat azután tíz, tizenkét, tizenhárom, / tizennégy, tizenöt meg húsz karajcárt ért / érte, értettem! / áldott asszonyi hő”. A költő közlekedési csomópontok léniahálójával szövi át, variálja a szöveget (lásd a 3. számú illusztrációt).

ősi hatos ❶ teremő nagy isten ∴ t. i. ∴ só-csempészek a kert
alatt ❷ a föld alatt ❸ a vasbogár kettéhasad ❹ nem duruzsol nem
világít nem harapja a levegőt többé ❺ a vasbogár a vasbogár
∴ v. v. ∴ avasodik a szalmaszál

ilyenkor csak a látható melletten bennünket ❶ füvek topogása ❷
mint sakktáblán harminkét keresz ❸ kockáról kockára hódít
∴ k. k. h. ∴ lépetet ❹ a gazdafiú gyomra tüzet fogott

ősi hatos ❶ ősi hatos ❷ ötvenhatos ❸ ilyenkor futózárdet habzik
a teremtő ∴ i. f. h. ∴ ∴ feffigurák a sorok közt ❹ világos kockán
❺ világostromló kockán ❻ hasadékok meleg mehája ∴ h. m. h. ∴
nagy úr a köztudat ❷ nagyobb mint a gússaj motyogása ❸ emész
tőgödör ❹ az letenség felizen ∴ felizel ∴ Eisenring um die Nase
❺ sérült bőrt kiegyezíti ∴ s.b.k. ∴ futónk sötétre lép

a halottkém, a kannibál ❶ meggyvágó madár ❷ juhok éjszakája
(konzervdobozból mécsesét készítettünk: összesodortuk a flanell-darabot, a doboz tetején lyukat ütünk, a kanócot árgyömösöljük a résen, olajat töltünk az edénybe : napraforgó olajat stb.)

ősi hatos : ❶ kezdetben hat azután tíz, tizenkét, tizenhárom,
tizennégy, tizenöt meg húsz karajcárt ért ∴ érte, értettem! ∴
áldott asszonyi hő ❷ ∴ k.k.h. ∴ szex-tett ❸ vízszintes n 2

ősi hatos ❶ a sakktáblán: pesti villamos bástya ellen ❷ lerohanás
szűz támadás következik ❸ a közepén rekedt (kissé köhéscselő)
világos akarki ellen ❹ a vezérszárnynon mesterséges légzés szükség
geltetik ∴ v. m. l. sz. ∴

3. Ősi hatos (részlet)

Nyolc közlekedési vonal szövegvariánsa interpretálódik így az értelmezési folyamatban. Az arab számmal jelölt léniák 26 kereszteződési pontot alkotnak. (Az 1-es jelzésű közlekedési vagy értelmezési vonalnak 5, a 2-nek 6, a 3-nak 7, a 4-nek 4, az 5-nek és a 6-nak 2-2, a 7-nek, 8-nak pedig 1-1 csomópontja van.) Így az olvasatok száma megsokszorozódik. A lírai telítettségű szövegrészben a mécseskészítés egyszerű, zárójeles, gyakorlati leírása a kegyeletadás megjelenítése: a próza rész emocionális szépséggel telítődik – „juhok éjszákája / (konzervdobozból mécses készítünk: összesodorjuk a flanell-dara- / bot, a doboz tetején lyukat ütünk, a kanócot átgöngyöljük a / résen, olajat töltünk az edénybe: napraforgó olajat stb.)”.

A közlekedési térkép egyik részletének felnagyítása közelebb visz bennünket az eseményekhez: a betűvastagítás, a sorokat megsemmisítő ráírás technikája, azaz a képiség, valamint az erőszak idejéről szóló szövegrészletek médiaköziséget teremtő együttese feloldhatatlan feszültséget generáló erővel érzékeltetik: megsemmisítettetik, megsemmisítettett minden! S a folytatásban fegyverek, láncfalpasok képe szüremkedik be, elnyomást, pusztítást, egzisztenciális ellehetetlenülést megjelenítő szövegdarabok: „vászorog a nénihez / zsir szalonna lekvár / diáksapka hegyes / háztető s az / orfeusz gyakornok pinatanonc ki(b)írja / sietve a jóvátétel első éveit / törzsöd töve táján / a kis puha taplót”. Szöveget és képet nem választhatjuk immár szét: a látó-olvasás technikájával értelmezhetjük csak a „térkép”-születet.

A legendás thrák énekes és zenész mitologikus neve többször feltűnik a költői életműben. Ám nem csupán szövegkörnyezete rendeződik át folyamatosan, de – ahogy H. Nagy Péter utal rá – „identitása is lépten-nyomon elkülönöződik”.²⁰⁹ A költő és pap archetipikus alakja az *Ősi hatosban* is keserűen ironizált mítoszi referenciát jelenít meg. 1945 után Orfeusz – „gyakornok” minősítésben – kiírja a jóvátétel éveit, követelményeit. De nemcsak a külső, idegen (orosz) utasításoknak engedelmeskedő hatalomnak mindenkori megtestesítője, hanem saját kiírásának kibírója, elszenvedő alanya is: „ki(b)írja”. A diszszonanciát immár nem lehet, nem tudjuk feloldani. Ebben a történelmi-politikai helyzetben a „káromkodik” a „legszebb szavunk”.

A kötet következő topográfiai alkotása a *Szabályos vers szépséghibával* című mű, amely egy négy strófából álló költemény versszakokra bontott térkép-

²⁰⁹ H. NAGY, *Szavak ébredése – képek lázadása*, 84.

részleteit adja. A térvér/kép különlegessége, hogy nem az ütemhangsúlyos, az időmértékes vagy a szimultán verselés mértékrendszerét lazítva vagy tagadva hoz létre a szabadversre jellemző szerkezeti típust, hanem épp ellenkezőleg, a folyamatot megfordítva, az ametrikus formából alkot meg egy kötött szerkezetű, a Balassi-strófára emlékeztető „szabályos vers”-formát. A magyar irodalom első klasszikusához²¹⁰ való kapcsolódást az alcím is jelzi: *hommage à 667 667 667*.

Az érzelmi, hangulati telítettségű, lírai képzettársítások látszólag egymástól elszigetelt prózamondatok formájában tűnnek fel. Azonban ha valaki „gépén száll fölébe”, észreveheti a finom enjambement-okat („Duzzad duzzad a melled / Kéjpótló szavakban amikor a rím is”), lent pedig a verssorok utcáit róva kibomlik előttünk a lüktető ritmus, a belső sorközi áthajlás, verssornak a verssorba ékelődése („Esz után három négy / szöröző darázshaj”; „Duzzad duzzad / a rím is”; „Kéjpótló / Gyógyszerelem szomorú / a rím is”). Az olvasatok variációit tehát a barangolás határozza meg: a szövegek főutcaírói a keresztező útszakaszokra letérve új szavakat, szintagmákat kapcsolhatunk a már feltérképezett verssor-részlethez. A költő (valamint a befogadó) ezáltal a balról jobbra haladó lineáris megközelítés megszokott olvasói gyakorlatát írja felül a kép (nevezetesen egy térkép) olvasati lehetőségeivel.

Szabályos, kötött formát hoz létre Papp Tibor a sorképzés által, az ismétlődő szakaszmértékkel, a metszetek szabályosságával, az ütemhangsúlyos mértékkel. A hatsoros versszakokban (a sorokat külön útvonallal és a klasszikus versformában korábban alkalmazott nagy kezdőbetűvel jelöli) a felező tizenkettes sorszerkezet (két hatos ütempárral) váltakozik a négyes és hármas ütempárból álló hetes sorszerkezettel:

²¹⁰ Rimay János a Balassi-életmű kanonizálására törekedett. Terve – hogy Balassi Bálint irodalmi hagyatékát összegyűjtse és kiadja – nem valósult meg. Tervezett kötetének az előszava viszont fennmaradt (lásd RIMAY János *Írásai*, s. a. r. Ács Pál, Balassi, Budapest, 1992, 47–53). Ebben Balassit a magyar irodalom első és egyetlen klasszikusának nevezi. Lásd *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964, 21. Rimay Balassi-kultuszáról lásd újabban IMRE Mihály, *A Balassi-kánon első változata (Az 1595-ös bártfai antológia) = Retorika, interpretáció, szövegértés a régi magyar irodalomban. Studia Litteraria XLI.*, szerk. BITSKEY István, Debrecen, 2003, 41–82; Ács Pál, „Egy út készítettik”. *Balassi Bálint apoteózisa Rimay János Epicéidumában*, ItK 2005/2–3., 205–221.

Kezedben a / narancs // lámpája / kigyullad	4/2//3/3
A költészet // sötétzöld	4/3
Kések és / neoncső // babrahányt / mondatok	3/3//3/3
Eső után // három négy	4/3
Lába közt a / versnek // szöröző / darázsraj	4/2//3/3
A ritmuson // erényöv	4/3

A szerkezet Balassi-strófává modulálása tehát jellegzetesen egyedi: a Balassi által lejegyzett három periódusos formát Papp Tibor hat sorba rendezi. (A *Balassa-kóde*xben ugyanez kilenc sor.) De akár az időmérték szabályai szerint is elemezhetjük a verset:

FagyogaTó / hátán // bizsereg a / friss bőr	<i>p, s, pr, s</i> 4/2//4/2
A lucskos réten // csillag	<i>j, s, s, cs</i> 5/2
Kétéltű / egyenlet // hol vagyon / lakkozott	<i>s, t, s, t, s, j</i> 3/3//3/3
Szigorával // az ajkad	<i>a, a, cs,</i> 4/3
Nedved- / ütemezve // bókol az / ujjbegy	<i>p, t, d, s</i> 2/4//3/2 !
Gyönyörű a // cezúrád	<i>a, j, cs</i> 4/3

(*a* = anapesztus; *cs* = csonka ütem; *d* = daktilus; *j* = jambus; *p* = paión; *pr* = proceleuszmatikus; *s* = spondeus; *t* = trocheus)

Ereszkedő, trocheusos lejtés („Lába közt a versnek szöröző darázsraj”; „csillogó darázsraj”), daktilusok („Duzzad duzzad a melled”; „Gyógyszerelem szomorú”), emelkedő jambusok („Eső után három négy”; „Füledben egy rímpár”; „A szörzeted virágágy”), a proceleuszmatikus (⊔ ⊔ ⊔ ⊔) verslábak („bizsereg a friss bőr”; „amikor a ritmus”) pergő lendületét felváltó hosszú, nyugodt spondeusléptek („A lucskos réten csillag”; „Gyógytornázik HÁROM NÉGY”) a térképre feszülő mondatok belső ritmikáját adják.

Az időmértékes verselés ritmus-szegmensei, a költemény dallamvilágát formáló, egymásba ölelkező verslábak a képi jelentéstartikulációt erősítik. A költemény hangzásának, a ritmusnak is van ugyanis vizuális élményt keltő hatása: térbeli mozgásként, látványként bontakozik ki és rögzül a befogadás, a megértés történeteiben.²¹¹

²¹¹ BÁNYAI, *I. m.*, 64.

A visszatérő motívumok (*ritmus, rím, rímpár*), a metaforikus kép már-már allegóriába hajló, útszakaszról útszakaszra történő fokozatos kibontása („Lába közt a versek szőröző darázsraj”; „az ágyad növendék virágágy”; „Hasadékod moháján”; „a szőrzeted virágágy”), valamint a szóképzések és -ismétlések (*darázsraj, darázsraj; három négy, HÁROM NÉGY*) a térképmetszetek összetartozását, egy domborzatilag összefüggő, egységes táj szeleteinek egymásra utaltságát, az élmény topografikus elemekre bontott leképezését jelölik. A „fagyogaTó hátán” szintagmában²¹² pedig nem csupán a szófonat jelenséggel találkozunk (fagyogat, a tó), hanem egy új gyakorítóképzős ige megszületésével is: (a tó) fagyogat.

A „Gyógytornázik HÁROM NÉGY”-ben a hajdani rádiós, reggeli tornák emléke húzódik: a gyakorlatot ismertető tanár vezényszavai (Na kezdjük: három, négy!), valamint Karinthynek a gyógytornáról szóló parodikus sorai (üljünk le a földre, tegyük egyre az egyik lábunkat a nyakunkba, kettőre tegyük a másik lábunkat is a nyakunkba, s háromra ugorjunk fel az éjjeliszekrényre, négyre pedig vissza. Na kezdjük: egy, kettő, három, négy!). A humor tehát észrevétlenül is belopódzik a Papp Tibor-művekbe.

A cím architextuális jelzése, az apró „szépséghibák” pedig jelzik a kapcsolatot a „poème en prose”²¹³ típusával: így például a trocheuslejtésű sorba a spondeus után belépő jambus („Kétéltű egyenlet hol vagyon lakkozott”), az ereszkedő és az emelkedő sorok váltakozása („Szigorával az ajkad” – emelkedő, „Nedved-ütemezve” – ereszkedő, „Gyönyörű cezúrád” – emelkedő), valamint a sorvégi rímtelenség. A szótagszám szabályos 12-es – 7-es ismétlődésénél is funkcionális kivétel a III. térv/ers/kép 4. verssora, ahol 11-es szótagszámmra vált a költemény. Ez a 11 szótagos szépséghiba is éppen a szabálytalanságával javít a versen: az elemzőt rákényszeríti arra, hogy ismételten újragondolja a szabályosságot, a Balassi-stófa törvényszerűségeit.

Szépséghibája a versnek a szépsége is. A költemények megszokott sorokbarendeződését ugyanis a térképforma, a térképsor váltja fel. A látható nyelv esztétikai ereje pedig a szép minőségi kategóriájával gazdagítja az észleletet. Az utolsó versszakban a látható nyelv segítségével, az emelkedők, lejtők, a lankás

²¹² A szófonat (*fagyogaTó*) hangalakja akár Európa egyik legnagyobb tavát is idézheti: Szentpétervártól (az akkori elnevezéssel Leningrádtól) körülbelül 50 km-re található az édesvízű *Ladoga-tó*.

²¹³ KECSKÉS – SZILÁGYI – SZUROMI, *I. m.*, 106.

tájak s a libegők szelte magasságok képi erejével, valamint a veszélyes útkanyarulatokat jelző táblákkal jeleníti meg a ritmikus, testi egymásba fonódást.

A képi elemeket boncolgatva a szerelmi érzésnek egy egészen újszerű megfogalmazásával találkozunk. József Attila *Ódója* a 20. századi költői képalkotásba egészen új elemeket vitt a szeretett nő belső szervrendszerének vágyódó-csodáló megközelítésével. Mintha egy műszeres észleletnek, egy '30-as évekbeli rektoszkópiának lennének a tanúi. A metaforikus képek szinte a későbbi kolonoszkópia intim, vizuális élményét előlegezik meg. A költészetünkben az intimitás, az erotika azonban továbbra is vagy elhallgatott, tiltott területek maradtak, vagy csupán körülírt formában, esetleg prózaian, nyersen, naturalisztikusan közelítették meg. A *Szabályos vers*ben viszont a testiség, az eggyé válás dinamizmusa a legtermészetesebb szépséggel jelenik meg. A duzzadó mell, a lucskos rét, a nedvet-ütemező, bókoló ujjbegy, a gyönyörű cezúra, a virágágy-szörzet, a hasadék mohája nem a „hétköznapi erotika” képei, hanem egy egyedülálló beszédmód, egy érzelmi-biológiai folyamat száraz terminus technicusainak metaforizálása, költői nyelvbe emelése.

Az *Ide nem kell József Attila-idézet* ciklus címválasztása pedig jelzi a *Vendégszövegek* kötetének alkotói attitűdjét, az íróelődök megidőzését szövegelemekkel, az intertextuális viszony kiépítésével. Vendégszövegek ezek, mert alkotójuk tiszteli a vendéget, aki jelen van bennük. (A jelenlétet sokszor a dőlt betűkkel szedett sorok is jelzik.) Az olvasásnál tehát hangok, jelek, vendégszöveg-foszlányok keltik fel a figyelmünket, viszont nem ezek identifikálása a fontos, hanem az azonosítás elvi és gyakorlati lehetetlensége között a játék élvezete. Az azonosítást ugyanis meggátolja, hogy már eleve a régi és az új szövegösszefüggés köztes helyzetében olvasunk.

A kultusz alapzatára az elfeledett alkotók közül Papp Tibor elsősorban a prózavers első magyar képviselőjének, Vajda Péternek az életművét helyezi. Tőle kölcsönzi a szövegek vendégszegmenseinek jelentős részét. Felidézi a költői életművet, szétszedi, átszerkeszti, és saját térvess/kép-összefüggéseibe építi.

A *Vendégszövegek* 2,3 másik térképvers ciklusának címe (*Ide nem kell József Attila-idézet*) jelezheti „a tradíció megkérdőjelezhetőségét” is,²¹⁴ a József Attila-„kultusz” elleni tiltakozást. Azonban a tagadás („ide nem kell”) egyben a József Attila-i pillanatképek észrevétlen beépülését is jelenti a macskaköves

²¹⁴ Vö. BOHÁR, *Papp Tibor*, 94.

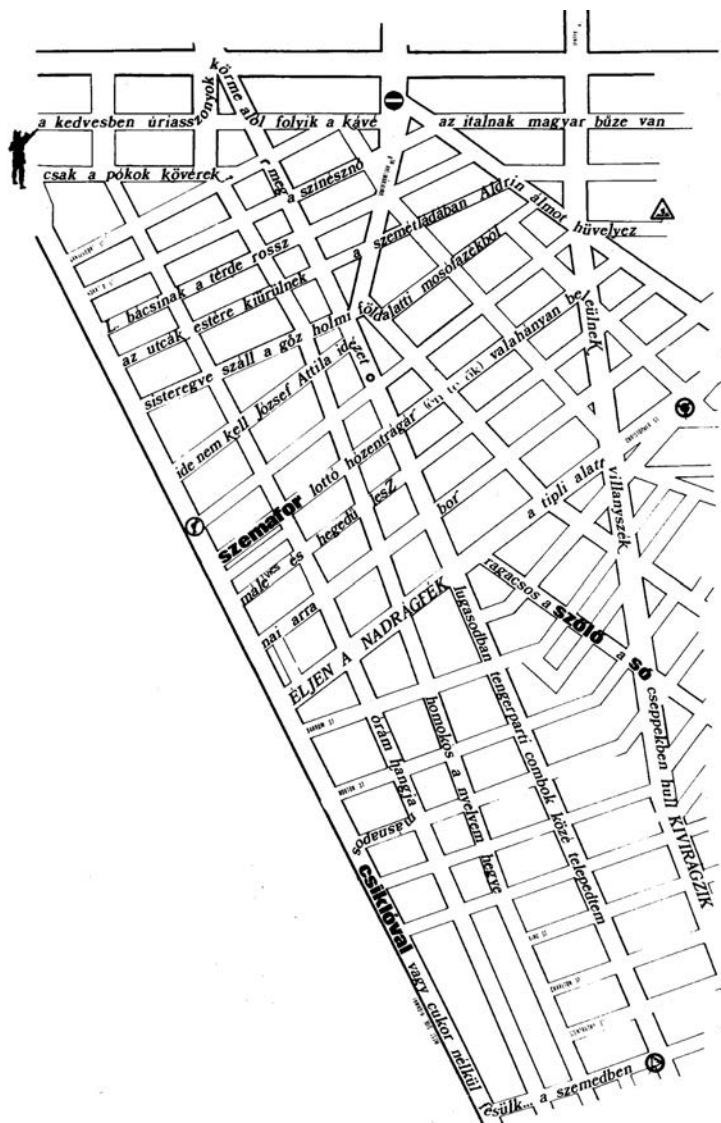
vagy aszfaltos útszigetekbe: bár József Attila-idézet nincs benne, az olvasóinézői interpretáció során akaratlanul is a megidézés szerzői gesztusát kutatjuk (lásd a 4. számú illusztrációt). Mivel most nincs itt, éppen ezért van jelen. A tagadás képe egy tudatalatti jelenvalósággal telítődik. Így a „mosófazék” (a „Mama” alakja), „az álmod hüvelyez” vagy a „szemafor” képe akaratlanul is József Attilát idézi, akárcsak a záró útszakasz, a „mozdulat a tükörben”, a „vége van” kitételei. A folytatásban a térképmetszet tükörképe is megjelenik, ahol a nyelvi lelemény és játékosság – *hopszasza, a rossz kasza, vár(os) szaka* –, a paragrafusos irodai hangulatízék – *alosztály betűje irományok, ügydaraboknak!-bontoknak, tábla iratok, egy írat egy tárgy* – mellett a „Bülbülszavú rózsám” jelzős szó szerkezete Szondi két apródjának világát, az Arany-kontextust idézi.

A József Attila- és Arany-reminiszcenciák az új versbeszéd egyik távolságtartó alakzatának, az iróniának a reprezentánsai. Nem egyszerű hozzárendelő vagy afirmatív viszony van immár az esetleges versbeli alany és állítása között,²¹⁵ hanem egyfajta elidegenítő gesztus, egy külső, felületi attitűd, leváló viszonyulás. A „graphika”, „semiotica” és „formularia” pedig az *Ige és kép* szövegmintáit sugallják, az alkotás elvi lenyomatát adják. S a térvér/képek intermedialitását jelzik.

Újabb alkotói mozzanat a térkép felnagyításának, értelmezési (út)szakaszainak az egymásba csúsztatása. Ezzel még inkább hangsúlyossá válik a költői üzenet. Viszont a következő részletekben az utak labirintussá növesztése, egymásra vetülése, homályba vesző, elmosódott, az érzékelés számára kitapinthatatlanná váló részletei, a térkép gyűrűződő, spirális útgálaxissá formálása, az elhalványuló szókapcsolatok és szövegnyomok éppen a kép üzenethordozói elemét kutató, csupán az írott-beszélt nyelv dominanciájára szűkítő eljárás korábbi olvasói gyakorlatát függesztik fel: kép és szöveg kérdéseket és feloldási (megoldási) kétségeket generáló, aporetikus feszültsége egy végtelen folyamatba kapcsolja be az értelmezőt.

A ciklus egyik vendége Szentkuthy Miklós, akinek tiszteletére *Két nagy ellipszis jobbra és balra* címmel Papp Tibor külön fejezetet szentel a kötetben. Szentkuthy helyét nehéz kijelölni a műfajok palettáján. Ő az az alkotó, aki a műfaji határok egybemosásával, szabad gondolatársításával hozzájárult

²¹⁵ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz Imre*, 36.



4. Ide nem kell József Attila-idézet (részlet)

a magyar próza megújításához. Mint a legnagyobbak, ő is megelőzte a korát: „a kibontakozásában mindig is gátolt magyar modernség” jelesének a művei „több évtizeden át kívül rekedtek a »hivatalos« kánon centrumából”.²¹⁶ Ezért is próbálja a költő az intertextuális párbeszéd kiépítésével a magyar *Ulysses*-nek (a *Praenek*) az avantgárd szerzőjét az „esztétikai és szociokulturális természetű rehabilitáció”²¹⁷ folyamatába beállítani.

Szentkuthy alakja feltűnik a későbbi sétákat előlegező műben, a *Libércben* is (*Szentkuthy szökökút*), amely viszont már az olimpikon futballista, Kocsis Sándor hommage-sa (lásd az *5. számú illusztrációt*). Az utalások is jelzik a tiszteletet a magyar labdarúgó iránt: „bellorophontész futballabdát éget”; „porzik a stadion gyepe zeuszig eljut a döngő labdahang márványszavakba a tömondat-gyors átadás”; „a védőkön átrepülve a kapu elé a *beadásban* megrokkant falusiak”. De utal a politikai-társadalmi helyzetre is a poliszém igével („beadásban”). A ciklus utolsó tévers/képe egyben kapcsolódik a *Szabályos vers* földrajzi világához: a *Lucskos rét* szélességi-hosszúsági köreit határolhatjuk be (*A. 4-5*), s a test-, a táj-, az utcarészlet megismerésére vágyó felfedezés során újabb képpel gazdagodik az észlelet: „lucskos rét combja fölé legyen a pára”. S ez előhívja a *Pogány ritmusok* bevezetőjének, versindító szövegének a tervezetét is („térdein ömlik a víz / combjai közt buja partok”). A szöveges-ritmikus hangversnek a költő által törölt részlete²¹⁸ így idéződik meg egy vizuális költeményben.

Nagy Pál a legsikerültebb Papp Tibor-műnek tekinti ezt a vizuális költeményt,²¹⁹ amelyben írók, költők, labdarúgók szignáljára egyaránt ráismerhetünk. Így az „archeológiai feltárásokat”, a régmúltat rekonstruáló Bujdosó

²¹⁶ SZIRÁK Péter, *Az ösztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje. Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához = A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2001, 227. (A nemzeti irodalmi kánon perifériájára szorult jeles alkotók közül Szentkuthy mellett Krúdyt, Kosztolányit és Márait is említi a tanulmány.)

²¹⁷ *Uo.*

²¹⁸ A *Pogány ritmusok* versindító szövegének születéséről az *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról* című könyvében vall a szerző (PAPP Tibor, *A Pogány ritmusok születése = Uő., Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, különösen 42). A hangvers bevezetője eleinte két versszakból állt: „áldozat fallikus ága / égi szemérem előtt / kőből a tűz-ömlő oltár / jó szagú férfi a föld // térdein ömlik a víz / combjai közt buja partok / tátva a szája az égnek / táncol a láb meg a kéz”. A végleges változat pedig a következő lett: „tisztá az ünnepi tisztás / kard hegye éles a hold / fákon lóg a sötétség / kör közepén a tűz”.

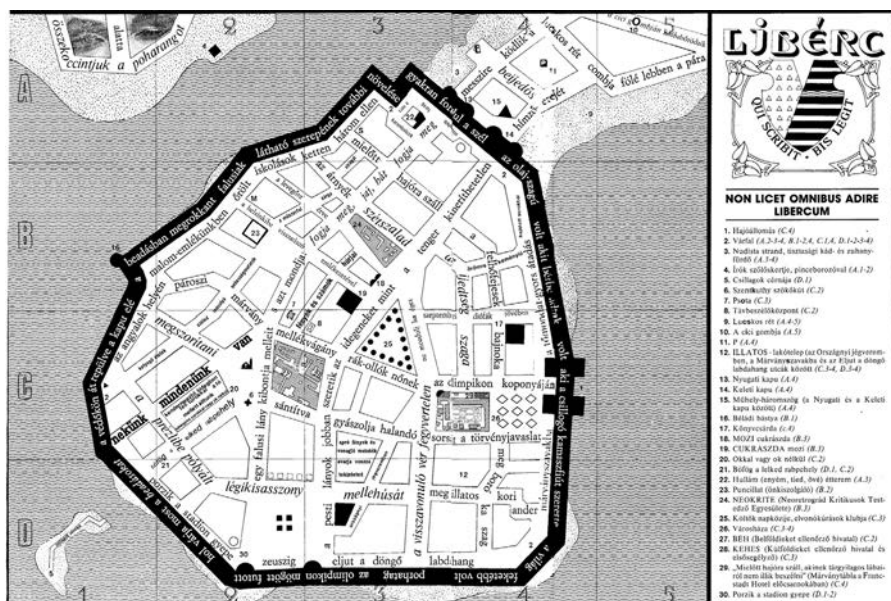
²¹⁹ NAGY, Szóvízió, 7.

Alpár-életműre utalás mellett (B.3, C.2, C3, C.4), „a szerelem hullámterében” Nagy Pál *archideák*-részlete is (A. 1-2) a liberci szigetcsoport egyik főkomponensévé válhat az olvasói-nézői elemzés során.

A pragmatikai szint, valamint a műemlékek, emlékművek és kultúrtörténeti nevezetességek színterei a város ókori és középkori történetébe kapcsolják a szemlélődőt. Liberc világa nem lidérc lesz, nem délibáb, hanem tényleges valósággá válik azzal, hogy a költő a nyelvi szóalkotásmód erejével megteremtődő végváraknak védelmi vonalába illeszti a várost („*Csibérc, Tőszombérc, Babkábérc, Máltakábérc, Félbérc, Lázgörbéc, Végbérc stb*”), s a sétákat keretbe is foglalja a városhatárt jelző címernek a nyitó és záró képével. A címer szövege (*Qui Scribit – Bis Legit*, ’aki ír, kétszer olvas’) a térvers/kép utolsó oldalán már egy újabb pragmatikai szintre emeli a korábbi olvasatot: *Non Licet Omnibus Adire Libercum*, azaz nem mindenkinek szabad Libercumba menni. Ugyan miért nem? – történik meg ismét a visszacsatolás. S így csapongunk kezdet és befejezés, útkereszteződések, utcák labirintusában. Melyik irányba is haladjunk tehát?

A nyitó rész a Turinform szövegvilágát idézi, az olvasó tájékoztatását és egyben az utazásra – jelen esetben egy irodalmi sétára – invitálását, egy kétnapos séta leírását, programját: „A környék már a honfoglalás előtt is lakott hely volt. [...] A földnyelvtől nagy kiterjedésű mocsár védte. A római korban (Libercum) katonai őrség tartotta kezében a Castrumot. Ezt bizonyítják az itt talált római pénzek, feliratos cserepek, birkabél kotonok és egy lábatlan Hermész”.

Az „újjáépítették lerombolták” igekapcsolatában a történelem ciklikus-sága pulzál. A skandáló cselekvésfolyamatba, az igei személytelenségbe az interpretáció során már-már beleszűrődik a Hunyad megyei (dél-erdélyi) Déva várának képe is: a megmagyarázhatatlan, leküzdhetetlen erő, amely fátumként van jelen. Ezt a démonikus hatalmat az ismétlés kényszerűsége jeleníti meg. A történelmet mozgó negatív és pozitív erők harcában azonban az újjáépítés, a teremtetés, a megalkotásé marad a végső szó: „Az Óváros jellegzetes képe az *utolsó újjáépítés* idején alakult ki” (az én kiemelésem). Ez tehát Liberc várának a rövid története. S ehhez kapcsolódik egy „pihenőkkel tarkított” prousti kitérés, a város valóságos feltérképezése. A gyakorítás után a kitérés az indító képnek a statikusságát elmozdítja, s új tartalommal, dinamizmussal tölti meg.



5. Liberc (részlet)

Ugyanakkor érezhetjük a térkép szerzői szövegáramlatában a turisztikai világnak egyfajta paródiáját is. Nemcsak a fiktív históriás ének szerzőjének beszédes nevében (VESZY), de akár az előbbi ígépárban, az „újjáépítették le-
rombolták” utazási irodákat is idéző világában, az útikönyvek felületes törté-
nelmi leírásai ellen való tiltakozásban, illetve a „Másnapos séta” kitételben:
másnaposan nehéz ugyan újabb városfelfedező kirándulást szerveznünk, de
így akár lehetünk harmadnaposak is, s akkor már biztos, hogy feltámadunk.
Ez az ironikus játék fűszerezi a végvárak beszédes neveit (*Csiberc* – csibész,
Tőszomberc – tőszomszéd, *Lázgörbéc* – lázgörbe, *Végbérc* – végbél stb.).

A nyelv változatosságát s egyben esetlegességét mutatja fel a szerző a tér-
képhez rendelt magyarázataival, enumeratív jegyzékével. A szavak felcserélé-
séből adódó tartalmi gazdagság („MOZI cukrászda”, „CUKRÁSZDA mo-
zi”), az azonos alakú szavak – „Hullám (enyém, tied, övé) étterem” –, a betűk
felcseréléséből adódó új értelem (posta helyett „Psoa”), az újszerű szóössze-
tételek („Könyvcsárda”, „rabpehely”), a szófonatok („Puncillat”) mind-mind

a polifonikus előadásmód szervező egységei. Nyelvi lelemény és társadalomkritika megtestesítői a mozaikszavak: „NEOKRITE (Neoretrográd Kritikusok Testedző Egyesülete)”, „BEH (Belföldieket ellenőrző hivatal)”, „KEHES (Külföldieket ellenőrző hivatal és elsősegélyező)”. S a Francstadt Hotel előcsarnokában egy márványtábla figyelmeztet, hogy „mielőtt hajóra száll”, az ’56-os futballistákról (lásd Kocsis, Puskás, Czibor) „nem illik beszélni”. Az akkori költőtársadalom bírálatát jelzi, hogy az infrastruktúrát kibővíti egy jelentős intézmény létrehozásával: a belvárosban „Költők napközije, elvonókúrák klubja” létesült.

A *Nyugati és a Keleti kapu között*, két világ összekapcsolódási pontján találjuk a *Műhely-háromszöget*, amely különféle asszociációkat indukálhat: Bermuda-háromszög, szerkesztőtíriász (Bujdosó, Nagy, Papp), a tökéletesség, a harmónia szimbóluma, Szentháromság stb. A barangolás, a turistavezetés perszonalizációja, az író és az elbeszélő kompetenciája is izgalmas kérdéseket vet fel. Meddig ér az egyik, s meddig a másik érvényességi köre? Ki az idegenvezető, az elbeszélő? Papp Tibor nem lehet, mert ő a szerző, s az elbeszélőt, a művének egyik lehetséges olvasatát adó narrátorát ő teremti meg. Bár kétségtelen, hogy az alkotó és az elbeszélő közel áll egymáshoz, de mégsem ugyanaz. A térvér/skép idegenvezetője Libérc történelmének néhány lehetséges olvasatát adja csupán. (S a módszerre is felhívja ezáltal a figyelmet: több variáció is elképzelhető. Tessék tehát sétálni!) Ebben az olvasatban, ebben a sorrendben, útvonalláncolatban tárul elénk a város, Libérc múltja és jelene. S mi is bekapcsolódhatunk ebbe a játékba, elbeszélővé válhatunk, újabb és újabb jelentésárnyalatokkal gazdagíthatjuk a képet, úgy, hogy a fikció és a realitás összemosódik, a valóságos és a feltételes helyzet szinte egyidejűvé, szétválaszthatatlanná válik számunkra. De nem is tehetünk másként, hiszen „a pusztán feltételes viselkedés a kettős helyzet (valós és feltételes) megszűntetése komolytalanná teszi a játékot ————— és komolytalanná az irodalmat”.²²⁰

A korábbi, ólommal, fényszedéssel, letraset technikával vagy montírozott filmek fényképezésével megszületett vizuális költemények után az 1995-ben megjelent *Vendégszövegek 4* kötetének alkotásai már mind számítógépen készültek. Az új médiummal Papp Tibor addig ismeretlen formákat teremtett

²²⁰ PAPP Tibor, *Szójáték – szöveg* = Uő., *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, 138.

a magyar avantgárd költészetben. Elméleti munkájában a nyomtatott, színes vagy fekete vizuális költemények megalkotásáról szólva egyúttal felhívja az alkotók figyelmét arra is, hogy a számítógép csak segédeszköz, nem más, mint a költő ceruzája.²²¹

A műfaji újítás egyik gyöngyszeme a kötet nyitó darabja, a *Barcikai oratórium*. A cím már jelzi a művet meghatározó drámaiságot: az oratórium (eredetileg imaterem) a drámai elbeszélő műfajokhoz tartozik. A költő a leglíraibb alkotásában a hűgának állít emléket: „a városban gyökértelen házak / **telet érzek a gyászban** / hideg szópelyheket a fekete havazásban / **cérnavirág ó cérnavirág**”.

Az emberi lét törékenysége, a halállal szembeni védtelenségre utal a cérnamotívummal, amely már az első kötetében, a *Sánta vasárnap*ban is felbukkan: „gyorsan sodrott pörgetett / cérnaszál az életed / túlvilág alvilág / ollók éle összevág” (*Ellenem szavakkal*). A vékony szálakból öltögetett virággal jeleníti meg a női léleknek, a testvérhűgnek a finomságát is. Már a nyitó képben, a viráglevél és virágszár áttűnőségében és tükörképében, a szöveg akkordikus felépítésében is megjelennek a tragédiát sejtető felhangok: „nadrágostól jön a köd / lába közé szorulnak a buszra váró körtetfák / a világ szélén sárga kerti szék / uszoda tornácán”. Ezeket a párhuzamosan futó sorokat, levélerezeteket, talajrétegeket négyeshangzat-fordításokként variálhatjuk az olvasáskor. S a hangnemi moduláció során, az „uszoda tornácán” akár vitorlássá²²² is transzponálódhat tudatunkban a kinyíló kép. Virág és vitorlás: egy életút konnotatív megjelenítői.

Az élet örvényeit sugalló formák, a virágzat deformálódása (*6. számú illusztráció*), a „tervrajzzá” sekélyesedő utcaszigetekbe való zártsága az emlékeknek és a hiánynak, a múlt és a jelen valóságának fájdalmas összefonódása.

A historikus az oratórium térképtételeit recitativóval köti össze. A lamentációval a külső és belső esemény sor egymásra vetítődik: „tervrajzzá laposodnak az utcák nélküled // tányéron / tenyéren pocsolva-leves // ázik barcika az örök hideiglenes”. A Máriával való párhuzamba állítás képeit sugallja a tisztaság jelzős szóserkezete („szeplőtelen katicabogarcka”), vagy a Sermoneskódex *Ómagyar Mária-síralom* soraira emlékeztető figura etymologica (vi-

²²¹ PAPP, *Innovációról az avantgárd költészet felől*, 68.

²²² Bohár András a *Barcikai oratórium* nyitó képét vitorlásformaként értelmezi, amely az utazás kezdetét szimbolizálja, s a mozgást, a dinamikát jeleníti meg (BOHÁR, *Papp Tibor*, 102).



6. Barcikai oratórium (részlet)

rágok virága – hiányok hiánya). Az ing kicsinyítőképzős származéka pedig a gyermeki ártatlanság, illetve a női szemérmesség és törekenység jelképévé nő („kétajtós ingecskédben”, „bekulcsolt ingecskédde”). A hűga életútját jelzik (Csap, Gyöngyös, Bánréve, Vállaj, Nyírbátor, Debrecen és Kazincbarcika településein át Mezőkövesdig) a térkép-elrendezésű vizuális elemek, nyilak. Az elnyújtott cérnavirágon, a virágzaton keresztülfutó egyenesek pedig a tragikus balesetre utalnak.

Az oratóriumot három utószó zárja. „A harminc éve építő rabok / az örök / örök / örökzöld tüskésdrót” képe teljessé válik a számvető-összefoglaló zárlat első részében, ahol crescendószerűen erősödnek, válnak sötétté a halvány, szürke sorok. Az elbeszélői, dinamikajelző szándékot, az azonos rezgésszámon a hangerőnövelés spontán gesztusát, a megrázó emocionális többletet jelzik a visszatérő zenei elemek, a szóismétlések állítmányai is („az idézetek soványak / az idézetek árnyak”). Az „idézetek az idézetek” kitételben a betűtöbblet pedig a Rákosi-rendszer viszonyait idézi, azt az időszakot, amikor „rabok rabokból / rakták az utca-szöveget”, építették fel parancsszóra az iparvárost.

A 2. utószó eltérő erősségű sorai nemcsak a piano–forte váltakozó, teraszos dinamikájú hangerőváltásának a kifejezői, de a többszólamúság partitúra-képe is, az utak és az útkereszteződések lineáris ábrázolásai. Az olvasói interp-

retáció így gazdag árnyalatú variánsokat teremthet a megszólaltatás, a mű értelmi-érzelmi, zenei hangjainak kibontása során:²²³

Ovidius

libákkal cserélt könyveket

a partot elkerülve

az örvény torkából visszavezett

(Utószó az oratóriumhoz, 2)

Szóló I.

Ovidius / az örvény torkából visszavezett

Szóló II.

Libákkal cserélt könyveket / a partot elkerülve

telefon hörög

kagylóból a tenger szivárog

a gyász fehérje

B.A.Z. megye hegyi forrásai

egy számoszlop feladat nélkül

kő kövön az örök matek

tanítóból a tanított anyag

a szilárd test – a metafizika

föld alatt csavargó halak menyasszonya

(Utószó az oratóriumhoz, 2)

Szóló I.

Telefon hörög / a gyász fehérje

Szóló II.

Kagylóból a tenger szivárog / B.A.Z. megye hegyi forrásai / egy számoszlop feladat nélkül / kő kövön az örök matek / tanítóból a tanított anyag

Szóló I.

A szilárd test – a metafizika / föld alatt csavargó halak menyasszonya

²²³ Ezt a befogadói variációteremtést próbálom bemutatni az I. és II. jelzésű szóló (szólam) létrehozásával.

Az ellentétes és abszurd képek („a partot elkerülve az örvény torkából visszavezett”; „a szilárd test – a metafizika / föld alatt csavargó halak menyasszonya”) a lélek fájdalmas aberrációjának útszakaszai, az elvesztettség érzésének horizontális és vertikális szétterítése, a művet lezáró utószófüzér 3. részében a hajléktalan magány megtestesítőjévé válnak („ma árokban alszik a vers”).

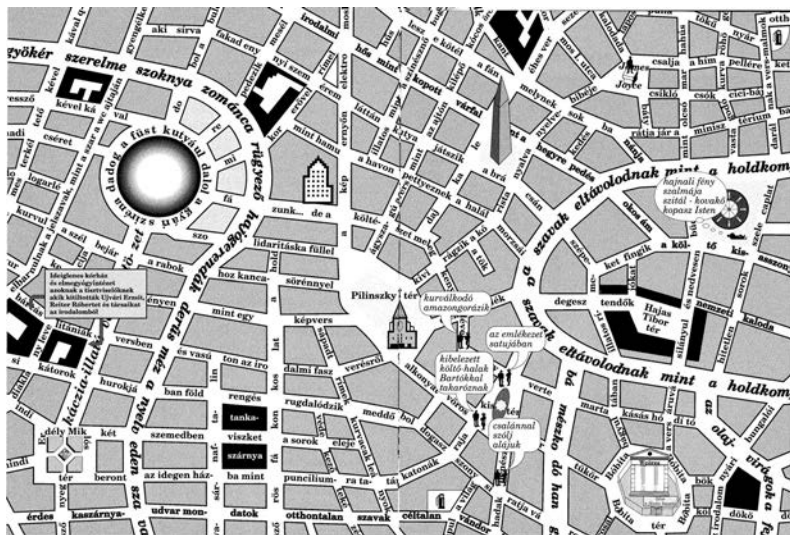
A *Vendégszövegek* 4 kötetében megjelenő további térképverseket *Tér/vers/képek* címszó alatt gyűjti egybe a szerző, amellyel kiemelten jelzi a műfaj lényegi sajátosságát: ezek az alkotások nem csupán a kép és a vers varratok nélküli egymásba fonódása, a vers térbe való belenövése, de olyan térvers- és versképformák, amelyekben a térkép is – mint vizuális, kartográfiai elem – jelen van. S ez a szerkezet már nem engedi, hogy az olvasó a megszokott módon lépjen be a mű világába. A figyelem nem a szemantikumra irányul immár, hanem a szemiózisra, a jel- és jelentésfolyamatra. S a jelölő–jelölt konvencionális kapcsolatában a nyelvi és kartográfiai jelhasználat, az értelmezés horizontja kitágul. A befogadó kilép a passzivitásból. A szerzővel való együttalkotó magatartás, a kommunikatív cselekvési mozzanat során viszont már nem önkényesen értelmezi a művet, hanem a műalkotásokban elhelyezett szerzői utasítások alapján fejti meg a jelrendszert, egyéni módon áthelyezve a régi jelentést az újba. Mindez olyan erőfeszítést jelenthet számára, mint a szerzői alkotófolyamat. Hiszen megváltozott vagy megváltoztatott körülmények között kell beszélni a műről.²²⁴

A *Hétköznapi séták* a korábbi alkotások (térképversek, térversképek) vonulatába illeszkedik. A „*költészet meleg kenyéréből álmodunk*” elégikus hangulatából nő ki a vers, az utcák, terek, piktogramok, épületek, szobortalapzatok két- és háromdimenziós világából. Az ókori görög kultúrára visszavezethető hétfokúság, az ebből töltekező modális és dūr-moll hangrendszer, a költészet oktáviája már az indító képben megtörik: a szó-(lamá)t vesztett irodalom a Duna jegére feszül: „do / re / mi / fá-zunk // *oda se neki*” – próbálja feloldani egy könnyed gesztussal a disszonanciát. De a folytatásban az utcákon kanyargó versek folyamában egyre erősebbé válik az irodalmi hétköznapiság áramlata. Bárhová lépünk, érezzük, hogy valamitől, valakiktől (Ujvári Erzsitől, Reiter Róberttől és társaiktól) megfosztott világban élünk, ahol „zápul” minden,

²²⁴ Erre a befogadói aktív szerepre már az 1960-as években felhívják a figyelmet a recepció- és határesetztika képviselői (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle, Rainer Warning).

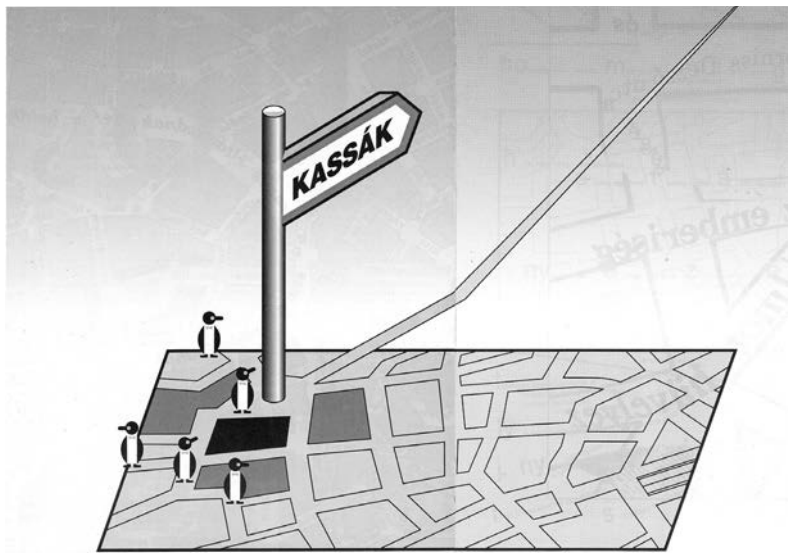
„nedvesen bűdösödik / mint olcsó marhahús”. A poétizált utcákat róva, az „otthontalan szavak” társaságában kitapinthatóvá válik, vizuális észleletté nő a hiány: „az irodalom nyári bungalói” üressé válnak, „a szavak eltávolodnak, mint holdkomp” (lásd a 7. számú *illusztrációt*).

A ciklus térképszeletei, a felnagyított részletek más-más szempontra fókuszálják a tekintetet, elvágva, megszakítva, sokszor roncsolva a szöveg természetes futását. A lemaradt városrészlet helyére viszont verssorok sorjáznak, elhagyott utcarészletek szövegei újabb és újabb költői megnyilatkozásokkal kiegészülve. Akárcsak a *Liberc* sétaútjainak leírása („Egész napos – pihenőkkel tarkított – séta, melyet a várfal északkeleti beszögelésénél kezdünk”; „Másnapos séta”), itt is az úthangulatok összeírásával egyfajta költői tourinform-ajánlattal találkozunk. De bármelyik útírányt is választjuk – „do / re / mi” – ismét „fá-zunk”, s „a költészet meleg kenyéréről álmodunk”, hiszen a költészet városában riasztóan „ágy szagú a vers”, „redőnyös hangyaboly”, az arca álarc, „hamisított barázdák / koszorúzzák a homlokát”, „áruvá silányul és nedvesen bűdösödik”. Az „önmagát eladó”, az önmagától megfosztott, kiüresített poétikai kódhoz így kevered(het)nek hozzá az erotikus kifejezések.



7. Hétköznapi séták (részlet)

A képi befogadás folyamatát elemző Max Imdahl az előzetes ismeretekből fakadó úgynevezett újrafelismerő (tárgyi) látás (a *wiedererkennendes Sehen*) mellett szól a „a kép ikonikus kifejezőerejének értelemalkotó mozzanatáról”, a látó látásról (a *sehendes Sehen*-ről) is,²²⁵ amellyel újabb és újabb összefüggésekre találhat rá az ikonikus jelentésstruktúrát vizsgáló értelem. A kartográfiai tárlat bebarangolásakor az *Hommages* darabjait szemlélve a „sehendes Sehen” befogadói attitűdje különösképpen érvényesül(het). A ciklus darabjai az irodalmi tiszteltetésnek jelképes megjelenítői. Az első hommage térvérsképében a dadaista képverset megteremtő avantgárd költő az iránymutató (lásd a 8. *számú illusztrációt*). A szövegnélküliség a grafikával való kapcsolódást teremti meg. A korábbi térvérskép-olvasatok hatására így az alkotói kényszer varázsa alá kerülhetünk, akaratlanul is kitöltve – akár értelem nél-



8. Hommages – Kassák Lajos

²²⁵ Max IMDAHL, *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – ikonológia – ikonika*, ford. KERESKES Amália, Kijárat, Budapest, 2003, 83–84. Vö. Sz. MOLNÁR, *Kép(zet)eink*, 49. A szerző Panofsky és Imdahl elméleteit vizsgálva az újrafelismerő látást egy festmény narratív struktúrájára való rátaálítás példájával szemlélteti, míg a látó látást ugyanazon a képen a narratívának ellentmondó apró gesztus felfedezésében jelöli meg.

küli szöveglenyomattal – az elszürkült utcák névtelenségét. Beleragadhatunk az utcák, az útkereszteződések hálójába is, mehetünk ezen az anonimmá vált labirintus térképmetszeten, így azonban sohasem fogunk megérkezni. A pingvinrajzolat ennek az egy helyben toporgásnak a karikatúrája.

A helyes út tehát másfelé van. A kassáki irány a behatárolt térből a végételen felé mutat. Ez a hommage is jelzi, hogy Papp Tibor számára Kassák Lajos szellemi öröksége, a kassáki irány rendkívül fontos.

A Korniss Dezső tiszteletére alkotott műben a „függőleges linearitás”²²⁶ olvasási technikájával találkozunk: korábban az utca elképzelt felezővonalának nyomvonalán végigfutó szöveg itt elhajlik, s a különböző utak szavai mondattörredékké szerveződnek („és a Korniss Dezső utca végén az emberiség álmot hüvelyez”). A térképszegmens függvénye a szöveg. A kapcsolatos kötőszó a hiányt jelöli. Ez a hiátus lehet egy mellérendelő összetett mondat első tagmondata, vagy akár egy egyszerű mondat bevezető szakasza. A szöveg feltételezett lezárását, a mondat végét azonban kinyitja a térképrajz a végételen felé.

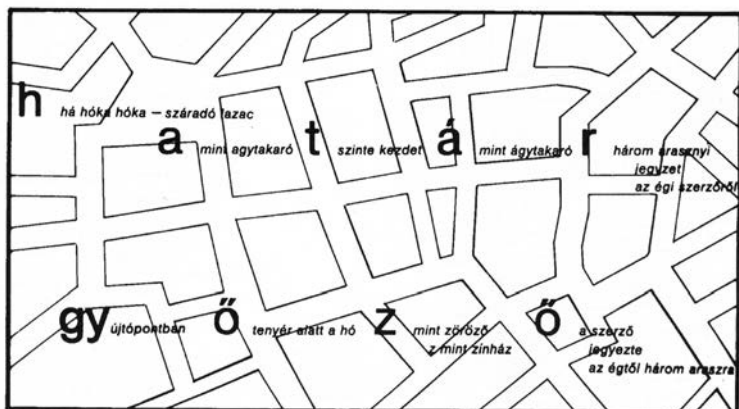
Határ Győző neve viszont az *Hommages*-folytatásban egy üres térképrészletre vetődik (lásd a 9. számú illusztrációt).

A térképmontázsban a név hangzói gondolati asszociációkat, nyelvi játékot hívnak elő („a mint agytakaró”, „á mint agytakaró”). A téglalappal behatárolt Határ-térképen kívül, a címjelzés (*hommage*) felett és a határozórag (-nek) alatt, egy-egy léniával elkülönített mezőkben az ábécé betűinek ízlelgetése hasonló játékosságot hív elő, akárcsak a betűkhöz kapcsolódó szövegek behorpasztása, megtörése, időnként olvashatatlanná roncsolása is. Külön figyelmet érdemel a *ly* betű, „a veszélyeztetett”. Nyelvi problémát (a *ly* hang eltűnésével fakóbb, szürkébb lett a nyelvünk, mi lesz, ha már az emléke is törlődik, s a hagyomány alapelve szerint írt betű kihullik az ábécéből is!), valamint történelmi (lásd veszélyeztetett népek, nemzetek), szociálpolitikai (például kisebbségek) stb. kérdéseket hív elő.

A *New Montgomery*-ben újabb Arany-reminiscenciával találkozunk (lásd a 10. számú illusztrációt). Itt azonban nem a távolságtartó gesztus ironikus jegye a költői szólam vezetője, hanem az azonosulás. Akár Arany-hommage-nak is nevezhetnénk az alkotást. Arany balladáját ugyanis Papp Tibor továbbírja.

²²⁶ BODOR Béla, *Tér*Vers*Kép. Papp Tibor: Térvers/képek*, Alföld 1999. július, 103.

á mint ágytakaró
 b ha lökhódópálya szállj le a tőről
 c comme bákom
 d in succés in succés
 dzs mint ha isnyarató fellegek
 f csak hanu rab
 ho stende nobis Domine
 m lék-betétkönyvek
 ma mint ágytakaró
 g mint géhás
 e csak nehezebb



n apon papír
 kráteres tölgyeket
 árnyaló keleti fal
 e csak nehezők
 k ell mint iszákos embernek
 a nagy tavak
 l locsogási tilalmat rendeltek el
 augusztus elejétől a főváros
 minden kerületében
 ly a veszélyeztetett
 sz szörp szárazságon
 gyöngyöző píréből
 u like who
 ü ke modus rectum
 ű is szobor de
 zs ézsus-mái
 tényezőn
 az ablat mora
 már egy
 j ny legedők viseltes
 vargúnyánkat
 ty oguk, työgünk
 bönös akaratlall
 í és ii – acélcsőből egy tötemény
 s a láthatár behorpad
 v izes a fedőlap
 p ha rohátan jössz
 szállj le a tőről

A „velsi tartomány” elképzelt úthálózatába rója a folytatás térvers-sorait. A mottóval már a térvers/kép olvasói-értelmezői mozzanata előtt utal a kardinális problémára: „Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek / s jeltelenül hagyták ötszáz bárd tetemét.” Akár egy sírfelirat is lehetne: a disztichonforma is ezt sugallja. S a belváros utcáit a zsarnoki uralom ellen küzdő névtelen 500 walesi hősről nevezi el.

A hősök tehát nem degradálódnak utcanevékké, ahogy ezt az egyik elemzés véli,²²⁷ s nem áll ellentétben a fejléc szövege sem a mű egészével, hiszen Papp térvers/képeinek az utcái nem szürke, hétköznapi, aszfaltos, poros útszakaszok, hanem lüktető, élő verssorok, s a szöveg és a tipográfia együttes erejével állítja eléink a méltatlanul elfeledetteket, hogy emlékezzünk.

A belvárosi utcahálózatban egy sugár- és egy körutat találunk. A földrajzi köznév rangsorjelző erejével emeli ki a walesi történet három központi bárdalakját: a sugárút az agg bádról kapta a nevét, míg a körút az ifjúról. S Edward király elé „vakmerőn és hivatlanul” kilépő harmadik bárd utcája a leghoszszabb. A Ballada-pataknál, a vesztőhely és a temető közelében, a király márványszobra körül merészen ívelve keresztezi egymást a három bárd útszakasza.

A belváros-részletben költői sorokat is találunk: „Néma a koboz mert elkobozták, csak a hangvilla cseresznyevirágzik”; „Ajuk, mint az égetett cukor, fényes és kemény”; „Árnyékuk szálkája szúr a tűzfalon”; „Bőjti szelek jöttén a fájdalom foltjai évről-évre kiújulnak”; „Mellkasukat szögesdrót szorítja szorítja”; „Elfonnyadtak a szavak”; „Tüdejükben megkötött a levegő betonja”; „Hiányuk húz, mint a hullám”; „Azon az éjszakán higanyban fürdött a hold, ma a sírás redőnye rejtje őket”. S egy Arany János-idézetet: „S a nép, az istenadta nép oly boldog rajta, Sire!”

Az Arany János kilátóról azonban Észak-Újmontgomerynek csak egy részére (s nem a teljes északira),²²⁸ valamint az északkeleti vonulatra van rálátásunk. A térkép további részleteit alkotó módon ehhez hasonlóan egészítheti ki az olvasói képzelet.

²²⁷ „[...] az idézett disztichon (fejléc) ellentétben áll a mű egészével [...] A fejléc szövege szerint az ötszáz bárd teteme jeltelenül maradt. A térkép utcáit nézve azonban enumeratív felsorolást látunk (mint az eposzban), mindegyik bárdra külön utcanév emlékezik. Utcanevékké degradálódnak a hősök, szobor csak Edwardnak jár.” (PODMANICZKY, *I. m.*, 31.)

²²⁸ A földrajzi behatárolás pontatlan a vizuális költeményt elemző tanulmányokban (lásd BODOR, *Tér*Vers*Kép*, 104; PODMANICZKY, *I. m.*, 31). Az Arany János-kilátótól nem az északra eső területet, hanem csak az északi rész egyik szeletét, és az északkeletit közli az homages.

A *Tér/vers/képek* záró alkotása az *E-city*, azaz a *Város internet-fényben*, amelynek narrációi keretes formába tagolják a ciklust: a *Hétköznapi séták*hoz hasonlóan a térképbe szervesen beépül, beékelődik a szerzői megnyilatkozás. Az első oldal térképváza (-vázlata) „madártávlatból” a fő irányvonalakat kijelöli: a körutat, sétányt, kerengőt, a sugárutak „internetes” világhálószerű rajzolatát. Az alkotói akarat a közelmúlt irodalomtörténetét átrendezi: Pilinszky János, Kassák Lajos, Nemes Nagy Ágnes és a *Hétköznapi séták*ban is már szereplő Erdély Miklós mellett kanonizálja az irodalmi köztudatból kiszorított performanszművészt, Hajas Tibort, valamint Bakucz Józsefet. A szabadkőműves páholy két mesteréről, Kemény Mihályról és Németh Sándorról is megemlékezik, valamint Pátkai Ervinről, a Franciaország-szerzte megbecsült, neves szobrászművészről. A „barátnő” szobrának a helyét is megtervezi. A folytatásban a megjelenített nőalak már az egész térképet uralja: szinte betölti a várost. Így az *E-city* akár *Erotic-city*vé is metamorfizálódhat. A felnagyított várostérképen az utcák, utak kirajzolódnak, a gondolatok útszakasznyira tagolódnak.

A tiltás elleni háromszoros tiltakozás kifejezi az új műfajokban való hitet: „nem tűröm, hogy eltiltsák ujjaimat a költészettől / nem tűröm, hogy eltiltsák számat a költészettől / nem tűröm, hogy eltiltsák szememet a költészettől”. A tapintás, a hallás, a látás, vagyis a statikus, dinamikus és kinetikus művek, a performansz, a fonikus költészet, a képvers irodalmi egyenjogúságáért, elfogadtatásáért küzd. De értelmezhetjük akár a beszélt és a látható nyelv egyenrangúságának hangsúlyozásaként is a sorokat. Zolnai Béla ugyanis 1926-ban megjelent tanulmányában bár számos, ma is helytálló megállapításra jutott a látható nyelvet elemezve (különösen a költészet tipográfiai, optikai egységéről, valamint a „vizuális ritmusról”, a „vizuális rímről” szólva), az írás és a beszéd kapcsolatát illetően mégis alárendelt szerepet tulajdonított a látható nyelvnek.²²⁹ Bizonyos esetekben – így az expresszionista líránál – ugyan elfogadja a csak vizuálisan megteremthető költői többletet, de az írást alapvetően „közvetítő eszköznek” tartja, a beszélt nyelv rögzített formájának, mely az általa szimbolizált nyelv hatását bizonyos mértékben befolyásolja. Papp Tibor viszont a látható nyelvet a beszéddel egyenrangúnak tekinti.²³⁰

²²⁹ ZOLNAI, I. m., 45, 65, 68–69. Lásd még PAPP, *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról*, 74; PAPP Tibor, *Egy szócikk hordaléka* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 81.

²³⁰ PAPP, *Gondolatok a látható nyelvről és a vizuális irodalomról*, 74.

Az *E-city* költői direktívája meghatározza a poéma jellegzetes attributumát is: „mint a patak vizébe mártott kendő, mint a kezek hintázása, olyan legyen a költemény”. S az irodalmi mementó Weöres Sándor, Keszei István, Béládi Miklós, Birkás Béla és Zend Róbert alakjaival egészül ki. A mű befejezésének záró képeiben a térkép ismét kiüresíti önmagát, helyet ad a szövegnek, s a „barátnőnek” immár csak a sziluettje sejlik fel.

Az *E-city* lezárja a magyar nyelvű térvérs/képek sorozatát. S ha átsétálunk a francia, olasz és angol nyelvű alkotások térképmezéjére, ott is a formavariációk gazdagságával, képeslappal (*Comme un courant*), egymásra montírozott utakkal, szürrealisztikus áttűnéssel, szöveghálókka, szétroncsolt részletekkel, „összezavart térképekkel” (*Cartes brouillées, Scrambled maps*), poétikai leleménnyel találkozhatunk, a séták olvasói megtervezésének, a város- és helyértelmezés interpretáló gesztusának szabadságával, a játékos alkotásmóddal. Jean-Jacques Lebel szerint Papp Tibor játékos művészetet művel. Hiszen „újrarajzolja, újradefiniálja, megformazza, összefűzza, megalkotja, feljegyz, megörökíti, körbehatárolja, visszafojtja, majd megfelelteti a szavakat. Ahogy a kőműves a malterrel, vagy egy ács a gerendákkal, úgy dolgozik velük. Szemmel látható, kézzel tapintható költészetet alkot – Mallarmé, a dadisták és a futuristák nyomában”.²³¹ Mint ahogy a *Déville* is Mallarmé tiszteletére készült. A *Tenvahir*-ciklusban Rimbaud (*Rhin Beauville*) és Adriano Spatola olasz hangköltő (*Pianta monumentale*) hommage-a is helyet kap. A *Quattier 5, 5*-ben pedig az 1968-as francia diáktüntetés hommage-ával találkozhatunk.

A kötet egyetlen kétnyelvű alkotása az *Aville*, amely eredetileg francia nyelven készült, s később fordította le a szerző a térvérs/kép szövegét magyarra. A kétnyelvűségre már a korai *Vendégszövegek 1*-ben is találunk példát:

énergie reb
ranchée san
s cesse lec
ture des lè

²³¹ Jean-Jacques LEBEL, *La poésie ludique et visuelle de Tibor Papp [Papp Tibor játékos és vizuális költészete]*, Minitel, Art-Accès, Paris, 1980 (Papp Nóra fordítása).

la prolicréa
tion a sor
jázó lábak
paraszt kop

a vakmerő k
ép ország f
ürdik benne
élvezet élv

a lényeg le
beg előtted
a madarat b
ecsapják le

(*Szeriális zuhanás*)

l'incselkedünk a halállal

(*Szeriális zuhanás – Combin*)

A *Szeriális zuhanás* a fordításelméleti újítás első mintaalkotása, amely René Char *Nous tombons* című verséből építkezik.

Piktogramok és azok magyarázatai vezetnek be az *Aville*-ben a „natura lici munitissimum pro turbamentum” térvers/kép világát, amelyben ókori és újkori „poétikai kultúrák”²³² találkoznak. Így Oidipusz király vagy a „Liliputifárnőink” szófonatában benne rejlő putifári történet, a Jonathan Swift-i Liliput, valamint a Cornemeuse vizével a francia térképmetszetbe beáramló József Attila-idézet egyaránt időbeli, térbeli, művelődési asszociációkat hívnak elő.

„Ô miséricorde sexuelle” – olvashatjuk a folyóval párhuzamosan futó futca egyik sóhaját, amelyből a *mizéria* szót is kibogozhatjuk a szófonatból. A joghurtos *rohamrendőröknek*, *hekusoknak*, *csendőröknek* és egy egész *hadsergnek* az utcákon való felvonultatása akár a francia és a magyar felvonulásokra, manifesztációkra, a népi megmozdulásokra is emlékeztethet, amelyekhez

²³² BOHÁR, Papp Tibor, 92.

szintén hozzákapcsolhatjuk a József Attila-i hommage-t. A költőnek állított lovas-szobor viszont egyfajta tiltakozás az irodalmi egyeduradalom, az uralkodói privilégium ellen. Ezt nemcsak a „rohamrendőrös” kontextus sugallja, de az irodalmi értékrend megkérdőjelezésének jele is, hiszen egy költőt nem ildomos a vezérnek, a hadat viselő királynak, császárnak kijáró nyeregbe ültetni. Az ironia tehát itt az egészséges irodalmi szemlélet kíváncsiságának költői eszközévé válik.²³³

A térképet megelőző útmutató szövegét egy megszólítás vezeti be („*Olvasó, ki e térképet olvasod*”), amely a felsorolás végén egy jelzős időhatározóval zárul („*vassal fűzött napokon*”). A közbeékeltszövegrészt a séta során összekapcsolhatjuk a zárlattal, s ebben az olvasás-topológiai megközelítésben újabb és újabb hangulati árnyalatok tárulnak fel: a szabadság és rabság képzetének ellentéte („*Finom határtalanság // vassal fűzött napokon*”), ironikus könnyedség és az ólomsúly komplex metaforikus képe („*A csodálatosan szitkozódó / Költő palotája / És más episztolák // vassal fűzött napokon*”), a cselekvésre kényszerítés áldemokráciája, az erőszak rablánc („*Kötelen fogva / Eljött // vassal fűzött napokon*”), a meggyőzés politikai eszméi, a beszerzés folytonosságának sötét koloritjai az elnyomás idején („*Az agitációs naplót sértetlenül / kell vezetni a nyelveken át // vassal fűzött napokon*”) stb.

Akárcsak a *Libérc* sétavariációi vagy a többi barangolásra hívó térvers/kép, az *Aville* is „nyitott mű”, amely a befogadót a mű folytatójaként, alkotójaként játszott szerepre hívja. Umberto Eco szerint az ilyen alkotások „megkövetelik az olvasóktól, hogy az olvasás során írják a szöveget”. Az értelmezés során ezek a művek előhívják a kreativitást, szemben a „zárt művek” szoros szerkezeteivel, amelyek nem kínálnak választási lehetőséget.²³⁴ „Egy irodalmi szöveg csillagai nem állócsillagok” – mondja Stanley Fish.²³⁵ De ha változékonyságukat vállalja meg is kérdőjelezné, a szöveg feltételezett zártságát ebben a műfajban különösképp feloldja a tér, a kép és a vers vertikális és horizontális variabilitása.

A poétikai teret létrehozó térkép az égboltra is feszülhet. Ugyanolyan mér-tani szabályossággal, ahogyan a klasszikus kor görög csillagászai az egymás-

²³³ A mű alapján viszont tévedés lenne Papp Tibornak József Attila iránti tiszteletét, elismerését megkérdőjelezni, hiszen több homages-ban is megemlékezik a költőtársról (*Lehetűvé teszem érted a várost; [száz szónak is]*).

²³⁴ CULLER, I. m., 98. (A „nyitott mű” fogalmát Umberto Eco használja.)

²³⁵ Idézi Culler, *Uo.*, 105.

hoz látszólag közel eső, fényes csillagokat csillagképpé egyesítették. Az 1995-től 2002-ig született alkotásokat összegyűjtő *Vadhusok* című ciklus poétikai csillagtérképe, a *2002 leütés az égbolt* – akárcsak a modern csillagászat – a ptolemaioszi metódust követi. S a csillagok ábrázolásában az Alessandro Piccolomini által bevezetett betűjelölést alkalmazza, úgy, hogy a szöveg egyes szavait nagy, félkövér kezdőbetűvel emeli ki (lásd a *11. számú illusztrációt*).

A mondai vagy mitológiai lényekről elnevezett ősi csillagképeket idézi a daktilusos indítás: „Isten-ikerpár énekel ógörögül”. S hogy a két isten közül melyik a *sár, az ébredő vulkán, a szívdobogás*, melyik az *örökre haszontalan*, azon meditálhat az égboltot fürkésző csillagász-olvasó. A „csillagképek” ugyanis számtalan olvasatban variálódnak az értelmező előtt.



11. 2002 leütés az égbolt

A *Vadhúsok* további térképújdomsága a Miyazaky belvárosának földalattivasúterve, amelynek megállóhelyei poétikai állomások (*Méz és napsugár, Akácvirág, Éretlen szembogár* stb.). A japán Kyushu-sziget délkeleti részén, a Csendes-óceán partján fekvő város pontos kartográfiai behatárolásával (Miyazaky Kumamotoval és Kagoshimával egy háromszöget zár be) valóságos tervként reprezentálódik a közlekedési térképmetszet. Az utazó a ki-, be- és átszállással maga teremtheti meg a verset:

szavak gyümölcse / hajnali pohár
tavaszi versben / akácvirág / éretlen szembogár
ropog az indulat / az egész világ

A kötetet és a térversképek füzérét egyaránt lezáró utolsó vizuális költemény a *dúdolsz...*, amelyben ég és föld, hullámzó tengerek dallamíve fonódik egybe. Vertikálisan: „hullámok kosarában ring a tekinteted // hullámok kosarában szépitkező csillagok // hullámok kosarában nevetgélő delfinek // hullámok kosarában táncol a hold”. S horizontális tagolásban: „betűkből keverd ki a hegyek színét // látod az évszakok cipóját / cipőjét // nyári cipőben jönnek felénk az órák // olajat hoznak az évek”.

A térvers/kép kulcsszava az *olaj* és az ebből képzett szószármazékok. A békét szimbolizáló olajág, olajlevél mellett a festői szépségű harmónia (*olajszín, olajszép száj*), a könnyedség (*olajos órák*), a gyógyír, a balzsam, a meg-megújuló élet (*friss olajszag, friss szavak, friss olajszag, friss szavak*) képze is jelen van a térben, akár csak az olajat hozó éveknek a tipográfiai lenyomatai. A párhuzamok, a gondolatszálankok előre- és visszaható érvényű megjelenésében előfordulnak ugyan a bunkerbe kényszerült szavak is, de a *Trónfosztás*, a *Késettők* szilánkjai, a 2002 *leütés* júdascsóka még visszatér a refrénszerű, játékos részletekben: „hullámok / hullámos / hullámszik / hullát mos”.

A „*bétköznapi séták*” azonban nem érnek véget a *Vadhúsok* című kötet vizuális költeményeinek záró alkotásával: a térvers/képekben való poétikai beszédmód tovább folytatódik. A fiktív és valóságos térképek egy új műfaj világot teremtve tájegységgé, országokká, földrészekké egyesülnek, s a topologikus szintaxis koordinátájában újabb és újabb összefüggéseket teremthet meg a világot feltérképező turista-olvasó. Az olvasói észleletben a részek, a rétegek általi megszakítottság földrajzi metaforája – az iseri szerzői

szándék aktualizálása²³⁶ mellett –, így szerveződik alkotói módon újabb és újabb kijelentésekké.

Ezek az alkotások tehát nem olyanok, mint egy egyszerű „puzzle-kép”, amely elemeire hullik, s „csak hosszas munkálkodás árán engedi újra feltalálni a lehetséges élmény- és értelemalakzatok valamelyikét”.²³⁷ Az egyvariánsú rejtvénykép helyett inkább olyan szövegkonstrukciók ezek, amelyekben a szavak – a tér sokirányú rendszerébe fonódván – elmozdulnak fogalmi helyükről, s a kép és szöveg közötti differenciáló feszültség megannyi jelentésképzés lehetőségét teremti meg a látó-olvasás során. Az új és régi szignifikáció különbségének a felismeréséhez azonban „az idő és a tér kezelésének retorikus fogásaira” van szükségünk,²³⁸ amelyekkel feltárhatjuk immár a műfajoknak, valamint a virtuális és konkrét terek leképezésének tabelláján az új dimenziót nyitó alkotások világát.

²³⁶ Wolfgang Iser a szerzői szándék aktualizálásának tartja az olvasást. (Wolfgang ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, 96 [eredetileg németül: *Der Akt des Lesens*, 1976]. Idézi CULLER, *I. m.*, 105.)

²³⁷ „Mint egy előre lefényképezett puzzle-képet vehetjük kezünkbe a munkákat [...]” (BOHÁR, *Aktuális avantgárd: M. M.*, 186).

²³⁸ Hans Robert JAUSS, *Die kommunikative Funktion des Fiktiven* = Uő., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 338–342.

VI. Küldeményművészet és művészbélyegek

Új kommunikációs, művészi médium

Az internetes kultúra megjelenése előtt egy olyan kommunikációs világháló épült ki, amelyben a postai szolgáltatás egyfajta „ready made-dé”²³⁹ vált: a posta, maga a kézbesítési folyamat a művészi alkotások forgalmazásának, megjelentetésének színtere lett. Egyfajta ipari késztermék, műtárgy, amely idegen elemként az alkotásba is beépül. A postai szolgáltatást a mű részeként elsőként Marcel Duchamp használta. Az új médium bevonása nála nem gyakorlati okból történt, mint például a frontról hazaküldött képeslapok életjelet adó rajzos applikációi esetében, hanem a mű történetébe való bevonás gesztusaként. Duchamp ugyanis 1916-ban a vele ugyanazon épületben lakó négy ismerősének a posta bevonásával találkozóra invitáló képeslapokat küldött, s a meghívókon művének egy vázlatos rajza is látható volt.²⁴⁰ 1921-ben Hans Arp, Max Ernst és Tristan Tzara is egy olyan küldeményt címeztek Paul Éluard-nak, amelyre egy közös alkotást „szignáltak”, egy emberi arc naiv művészeti körvonalait.²⁴¹ Ez a dadaista kezdeményezés az 1950-es évek végén és az 1960 évek elején teljesedett ki a litván származású George Maciunas által alapított Fluxus mozgalomban,²⁴² de az új lehetőséggel a francia újrealizmus hívei és Ray Johnson New York-i Művészeti Levelező Iskolája is szívesen élt. Ez utóbbi iskola tevékenysége nyomán először *correspondence art* (kapcsolatművészet) néven vált ismertté az új kommunikációs forma. A Fluxus-művészek után napjainkban a postai művészet új művelői, a *mail art* (a küldemény-

²³⁹ A fogalmat BODOR Kata használja a *Bevezetés a művészbélyegeket világába* című írásában: www.artpool.hu/Artistamp/text/Bodorkata_hu.html.

²⁴⁰ *Uo.*

²⁴¹ Hans ARP – Max ERNST – Tristan TZARA, *Postkarte an Paul Eluard, 1921 = Dada. 113 Gedichte*, szerk. Karl RIHA, Klaus Wagenbach, Berlin, 2003, 79.

²⁴² Az elnevezés ’folyást, áramlást, folyamatot’ jelent. A mozgalom „a land art-tól a minimálzenén és a koncept művészetten át az intermedialis művészetig [...] sokféle szellemi és anyagi formát ölt”. SZKÁROSI Endre, *A látható fluxus*, Magyar Műhely 102. (1997), 42.

művészet)²⁴³ képviselői gazdagítják alkotásaikkal a műfajt: művészi jelet, üzenetet, szellemi alkotást küldenek a címzetteknek.²⁴⁴ A mail art network tagjai az új médium formális és konceptuális határait tágítva bélyegeket is készítenek. S bár ma szinte csak a mail art-körökben születnek és terjednek ezek a művészbélyegek, a kettő mégsem azonos egymással, hiszen ez utóbbi szűkebb körű és régebbi eredetű is.²⁴⁵ Scripto-vizuális egység. A legkisebb grafikai mű.²⁴⁶ Formátuma „jobban kodifikált, pontosabban meghatározott és talán valamivel állandóbb médium, mint a legtöbb mail-art, esztétikuma azonban ugyanannyira efemer”.²⁴⁷ A művészbélyeget az alkotók egyértelműen bélyegnek tervezik. S hogy valamely ábrázolás ebbe a kategóriába kerüljön, ahhoz elég, ha csak egy ismertetőjegy szerepel rajta a postai bélyegekre jellemző tulajdonságok közül (perforáció, ragasztóság, névérték stb.).²⁴⁸ A legtöbb művészbélyeget – ahogyan a postai gyakorlatban a postai bélyegeknél is tapasztaljuk – bélyegívként nyomtatják és perforálják. A perforáció mentén így a művészbélyegeket is egyenként le lehet szakítani s fel lehet használni.²⁴⁹

²⁴³ A magyar terminológiában küldeményművészet elnevezéssel jelöljük, lásd SZOMBATHY Bálint, *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003*, Ráció, Budapest, 2004, 88. Bodor Kata elemzése szerint a kommunikációs hálózat két formája közül a mail artot inkább az egyirányúság, a correspondence artot pedig inkább a többszereplős dialógus, a láncszerűség jellemzi. A művészbélyegeket valahol a kettő között szokták elhelyezni. Viszont „előfordul, hogy egyes darabok inkább az előbbi, vagy inkább az utóbbi csoportba kívánkoznak” (BODOR, *Bevezetés a művészbélyegek világába*).

²⁴⁴ NAGY, *Az irodalom új műfajai*, 205.

²⁴⁵ PERNECZKY Géza, *Művészbélyegek = Bélyegképek*, kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1987.

²⁴⁶ NAGY, *Az irodalom új műfajai*, 207.

²⁴⁷ Peter Frank azért tartja tiszavirág-életűnek a művészbélyegeket, mert borítékra kerülnek, amit előbb vagy utóbb kidobnak. Tehát annak nagyon kicsi a valószínűsége, hogy „bekeretezett fali díszé váljanak”. (Peter FRANK, *Postal Modernism. Artists' Stamps and Stamp Images*, Art Express 1981/5. Magyarul: *World Art Post*, katalógusmelléklet, ford. KLANICZAY Júlia, Artpool, Budapest, 1982.)

²⁴⁸ E formai követelmény mellett természetesen a szerzői intenció is alapvető fontosságú, vagyis abba a kommunikációs folyamatba való bekapcsolódásnak szándéka, amely a művészek közt a bélyegek révén jött létre. Például sokszorosítva borítékban továbbküldik, vagy a borítékon lévő bérmentesítő mellé ragasztják a művészbélyeget.

²⁴⁹ A perforációhoz elavult technikájú, kereklyukú perforálógépeket, lyukasztógépet vagy a perforálógép hiányát pótló varrógépet, esetleg cikcakollót használnak. A valódi bélyeg látszatát keltő törekvésnél a nyomtatásra is ügyelnek: különféle technikát alkalmaznak, így ofszetnyomást, szitanyomást, rézkarcot, litográfiát, fénymásolást, tinta- és lézernyomatást. Lásd Ed VARNEY, *A művészbélyeg fejlődése*, www.artpool.hu/Artistamp/text/Varneyhu.html.

A postai bélyegekkel szemben viszont a művészbélyegeknek nincs névértéke, s postai bérmentesítésre nem használhatók. Ezek a parafileteliához tartozó alkotások ugyanis az olasz küldeményművész, Vittore Baroni szerint „nem a hivatalos kiadványok helyettesítői, hanem inkább egy párhuzamos filaterista dimenziót alkotnak, amit a féktelen kreativitás ural”.²⁵⁰ Ennek a nem-hivatalos filatériának a feltérképezése hatalmas, sőt lehetetlen vállalkozás lenne, de érintőlegesen menjünk vissza a kezdetekhez, a legjelentősebb próbálkozásokhoz.

Az első művészbélyeg-sorozat Karl Schwesigtől származik, akit a St. Cyprien koncentrációs táborba internáltak, s 1941-ben a láger siralmas életét rajzolta meg színes tintával, üres, perforált szélű bélyegszélekre. A művészbélyeg önálló műfajjá alakulásának kezdetéig, az 1970-es évekig Joel Smith és Donald Evans kísérletei mellett²⁵¹ az első figyelemre méltó alkotást Yves Klein hozta létre 1959-ben, Párizsban.²⁵² Klein „kék bélyege” a postabélyegre applikált színárnyalatával még a postát is megtevesztette. Később E. F. Higgins csak azért fest meg több száz 40×45 cm-es festményt, hogy azokról diát készítsen, s kicsinyített formában bélyegalkotásokká reprodukálja a műveket.²⁵³ Önálló művészeti médiumként először James Warren Felter szerepeltette a művészbélyegeket és bélyegképeket 1974-ben, a Simon Fraser Egyetemen. Szerte a világon nagy érdeklődést váltott ki ez a kiállítás: a legkülönbözőbb helyszíneken csaknem tíz évig volt látható. Ennek a kezdeményezésnek azért is volt nagy a jelentősége, mert a művészbélyeggel így más „kontextusban”, egy tárlat médiumában találkozhatott a befogadó. A konvenciók alapján műalkotásnak tartott, múzeumokba zárt, kiállítótermekben megjelenített autonóm művészet alkotásai és az új képtudomány egyik reprezentánsa, a bélyegek

²⁵⁰ E műfajjal azonban nemcsak küldeményművészek, hanem kedvtelésből olyan emberek is kapcsolatba kerülnek, akiknek se tapasztalatuk, se művészi intenciójuk nincs. Vagy művészek ugyan, de más területet képviselnek, mint például az amerikai minimalista rockzenekar, a Bruce Litcher vezette Savage Republic. A zenekar az 1980-as években különböző „Savage Republic” bélyeget adott ki saját kiadójuk, az Independent Project Records által jegyezve. Lásd Vittore BARONI, *A postabélyegek lázadása*, ford. KLANICZAY Júlia, Balkon 2007/4. (hálózati verzió: http://balkon.c3.hu/2007/2007_4/01posta.html).

²⁵¹ Donald Evans például bélyegméretű rajzokat és festményeket készített, s ezeket az alkotásokat használta bélyegként. (BARONI, *I. m.*)

²⁵² FRANK, *I. m.*

²⁵³ Edward F. HIGGINS III, *Artists' Stamps [Művészbélyegek]*, Print Collectors 1979/5. (Magyarul: *World Art Post*, katalógusmelléklet.)

között Felter tehát megszünteti a határt,²⁵⁴ s a vizuális reprezentáció új modelljével a korábbi értelmezői státus, a magányos olvasói szerep elhagyására készíti a befogadót. A művek egy közös szemlélés performanszában realizálódnak, egy tárlatot értelmező aktus elemévé válnak, azaz jelentésük és hatásuk – mint ahogy a vizuális reprezentáció minden egyes formája, médiuma – egy „összetett érzékleti környezet és az azt elfoglaló megfigyelő összefüggésében jelenik meg”.²⁵⁵ Az *artistamp* kifejezés megalkotója, Michael Bidner kanadai művész is a Felter-tárlat hatására kezdte el a művészbélyegeket rendszerézését.²⁵⁶ 1990-ben pedig Anna Banana, majd Ed Varney szerkesztésében megjelenik az új médium első folyóirat-kiadványa, az *Artistamp News*.²⁵⁷ A bélyeg- és folyóiratkiadványok által a térbe helyezett médium a könyv bezárt világába kerül. A mű történetéhez társuló postai „ready made”, valamint a kiállítási tér tapasztalata ezáltal megszűnik, s az *artistamp* egy új értelmezői keretbe helyeződik. A szemlélő azonban így sem tekintheti a művet független identitásnak, azaz az eredeti funkciótól, környezetbe ágyazódástól nem vonatkoztathat el, még akkor sem, ha a mű keretétől az alkotó csupán a könyv dimenzióját választja.

A különösen Észak- és Dél-Amerikában kiteljesedett műfaj hat a magyar alkotókra is. Tót Endre „ZEROPOST” feliratú 1974/76-os bélyegíve, Budapestről szerte a világba elküldött „eufórikus nulla-küldeményei”,²⁵⁸ vagy a „Blackout Post” (Áramszünet Posta) feliratú fekete bélyegei mellett a legjelentősebb Tóth Gábor postaművészeti tevékenysége, aki a küldeményművészetben a művészbélyeg (*artists' stamp*), a szerzői képeslapok, levlapok (*postcard art*) és a pecsét- vagy bélyegzőművészet (*rubber-stamp art*) széles körben elterjedt önálló műfaja mellett újabb műfajvariánst is létrehozott: az általa megalko-

²⁵⁴ Willibald Sauerländer szerint az 1960-as években az amerikai vizuális művészeti mozgalom vezető alakja, Andy Warhol festő, grafikus a műalkotások és a média képei között lépte át a határt: Manhattant galériáiban a katasztrófát, a halált megjelenítő újságképekből rendezett kiállítást. A képeket referenciarendszerükből kiemelte, s egy tárlat rendszerébe helyezte azokat. A kiállítótermek befogadóra tett hatásáról ugyanis így vallott: „Az emberek elmennek a múzeumba, és azt mondják, ez a művészet, és kis fekete táblácskák lógnak a falon. Holott minden művészet, és semmi sem az.” (Willibald SAUERLÄNDER, *Iconic turn? Egy szó az ikonoklazzmusért*, ford. GAÁL Tekla = *A kép a médiaművészet korában*, 129–131.)

²⁵⁵ CRARY, I. m., 38.

²⁵⁶ VARNEY, I. m. Michael Bidner katalógusát és gyűjteményét egyetlen kanadai múzeum sem fogadta be, így a művész a budapesti Artpoolnak adományozta munkáját.

²⁵⁷ Erről lásd *Uo.*

²⁵⁸ HIGGINS, I. m.

tott és szabadalmaztatott hordozóforma, az úgynevezett *sticker-művészet* öntapadós cédulái a szerző jelmondatainak postán történő terjesztésére szolgálnak. De trikók, kitűzők, névjegykártyák „legitim médiumára” és „egységes ikonikus emblémába”, képregény-felhőkbe is rögzíti az üzeneteit.²⁵⁹ A felhő Lengyel András festő és grafikusművész mail art-munkáin ugyancsak meghatározó motívum: a háromszöggel ütköztetve a szellemiség különféle módzatait szimbolizálja vele.

Galántai György grafikusművész viszont előbb alkotott művészbélyeget, mint ahogy értesült volna e műfaj létezéséről: 1976-ban, a Stúdió Galériában megrendezett kiállítására olyan meghívókat küldött szét, amelyen a grafikai alkotás egy artists' stamp volt.²⁶⁰ 1979-ben ő alapítja meg az Artpool Archívumot (1992-től Artpool Művészetkutató Központ a neve), s a világ minden részéről gyűjti a hangzó anyagokat, a vizuális költészeti munkákat, így a mail art-dokumentumokat is. Az összegyűjtött anyagból pedig kiállításokat rendez. Az 1982-es, A5-ös bélyegterveket bemutató kiállításra 35 országból 550 művész jelentkezett. A tárlaton 137 magyar alkotó mutatta be a munkáját, köztük Ladik Katalin és Szombathy Bálint Délvidékről, Párizsból pedig Papp Tibor.²⁶¹ Csupán a magyar alkotások szemrevételezésénél is feltárulhat előttünk a művészbélyeg intermediális jellege: egy képzőművész alkotását is besorolhatjuk a vizuális költemények irodalmi kategóriájába, ugyanakkor egy költő alkotása is lehet csupán képzőművészeti fogalmakkal körülírható mű.²⁶²

²⁵⁹ SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 89–91, 102, 108.

²⁶⁰ BODOR Kata, „...szeretnék ugyanis benne lenni az időben...” *Interjú Galántai Györggyel, a parabélyeg kiállítás kurátorával*, www.artpool.hu/Artistamp/text/Galantai_Hu.html.

²⁶¹ Papp Tibor 1981-ben készült munkájának elemzését lásd a térversképekről szóló tanulmányban (KELEMEN Erzsébet, *Tér/vers/képek. Papp Tibor vizuális költeményei*, Magyar Műhely 139. [2006/2.], 67), illetve a kötet *Műfajteremtés* című fejezetében (122).

²⁶² Ladik Katalin bélyegterve például egy minden szöveget mellőző groteszk női arc, fotó. (Az alkotást lásd <http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#YU>.) Haris László képzőművész viszont a Galántai György által 1970-ben megalapított balatonboglári kápolnátárlatoknak a radikális megszüntetését szépirodalmi alkotással, vizuális költeménnyel illusztrálja. A fiatal avantgárd művészek munkáit kiállító intézmény működését ugyanis 1973-ban a politikai rendszer lehetetlenné tette. Mindezt a bélyegterv egy mohó emberi szája gyűrű „érvénytelen avantgarde” című újságcikkkel jeleníti meg. A falat azonban túl nagy a mindent lenyelni, felemészteni akaró szájnak. Györffy Sándor festő- és grafikusművész munkájában a matematikai haiku irodalmi nyelvezetét használja: bélyegterve sérülésre, eltakarásra, személyiség-lefedésre utaló kötést, (rab?)számmal bekötött szemű férfit ábrázol. Balla András pedig WORLD-DRAMA címmel egy kérdő- és felkiáltójelekből álló konkrét verset (konkrét drámát!) hoz létre. (A művek megtekinthetők: <http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#HU>.) Egy művészeti ághoz való tartozás is jelezheti a művészi

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.²⁶³ W. T. J. Mitchell szerint is (Varga Tünde interpretációjában) „a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása” nem érhető el. Mitchell így a képet és a szöveget egyaránt képszöveggént értelmezi, amely 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.).²⁶⁴ Kékesi Zoltán a képi és nyelvi műfajokat érintve szintén 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«)”.²⁶⁵

Az 1982-es kiállítás után szinte robbanásszerűen megnőtt az érdeklődés az új műfaj iránt, így jött létre 1987-ben a következő művészbélyeg-tárlat, immár a Szépművészeti Múzeumban. Magyarországot főleg képzőművészek (Fazekas György, Galántai György, Gyórfy Sándor, Kovács Péter Balázs, Lengyel András, Záborszky Gábor stb.) képviselték, de a mail art-fotóiról is ismert Jankovszky György avantgárd fotóművész, Fenyvesi Tóth Árpád képzőművész és vizuális költő, valamint Tandori Dezső és Tóth Gábor költők is szerepeltek a kiállításon a műveikkel. Tandori például a születés helyét (helyeit) jelölte ki *A–Z* című négytagú bélyegsorozatában. Az adott struktúrába, a bélyegformátumba írt „ST / AMP”-jelzés individuális jegy lesz a műben, az életbe helyezett egyén mindenki mástól megkülönböztető „ujjlenyomata”. A néven szó-

beszédmódot, szándékot. Galántai György egyik alkotását, választott művészi beszédmódját is ez határozta meg: bélyegei képzőművészeti fogalmakkal közelíthetők meg, viszont a Szkárosi Endrének tervezett bélyege már olyan vizuális költemény, amely egy hangvers lejegyzett, képi formájává válik: Szkárosi Endre *megsemmisítő* című hang- és képversének egyfajta parafrázisa.

²⁶³ „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, „*A többi csak irodalom*”, 69.

²⁶⁴ VARGA Tünde, *Képszövegek*. W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory = Történelem, kultúra, mediálitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 203, 208.

²⁶⁵ KÉKESI Zoltán, *A tekintet újrajrása*. Papp Tibor: *Vendégszövegek (n)*, Kortárs 2004/10., 110.

lítás (szólítottság) betűintervalluma mellett az a-tól z-ig utalás a kezdet és a vég jele, egy-egy emberi történet (egy-egy műalkotástörténet) megjelenítése a születéstől, azaz a kezdetől („ST/AMP”, illetve „The Beginning”) a vége („the End”) kitételig, amely nem feltétlen a halált, az elmúlást jelenti, hanem egy mű (egy élet) befejezését, azaz új életre (tárlatra) születését. A dátum (1981–87) egy bélyegsorozat létrejöttének az eseményét így nyithatja meg az emberi létértelmezés gondolata felé.²⁶⁶

Az Artpool Művészeti Kutató Központ mail art-tevékenységei, -kiállításai mellett egyedülálló kollekciót találunk Álmosdon is, a több mint negyven évig Párizsban élő képzőművész, Joseph Kádár által alapított Post-Mail-Art Múzeumban, amelynek állandó kiállítását, törzsanyagát a művész saját magángyűjteményéből hozta létre. A 2000. október 15-én megnyílt tárlaton 21 ország 106 alkotójának művei láthatók. A 36 magyar alkotó között két költő szerepel: Szombathy Bálint és Vass Tibor.²⁶⁷ Szombathy Bálint mail artján a Milošević-korszak Kis-Jugoszláviájának egy 5 ezres és egy 5 milliós értékű bankjegye látható Nikola Tesla arcképével. Tesla homlokára egy nyíl került: az irányjel a hiperinfláció terhére, az esztelen intézkedésekre utal („elment” az ész, „elszállt” minden értelem). A jelentés sokszorozása, rétegződése figyelhető meg Vass Tibor művében. A boríték bal alsó sarkában betűjátékkal hozza létre az új jelentéseket: Bartók nevéből az art szó kiemelésével, illetve a névbe való beírásával akár a művész és művészet egymásra utaltságát, összeforrottságot is jelölheti, s ennek igenlése, az OK jelzés a New York-i emigrációs éveket is felvillanthatja előttünk:

B'artok

„[...] lehull nevedről az ékezet” – írja Márai Sándor a *Halotti beszéd*-ben. Az aposztróf viszont hangkiesést is jelezhet, illetve a fettel kiemelt betűcsoport Roland Barthes és Karl Barth alakját is megidézheti. Az „ok” szavunk is

²⁶⁶ A mű megtekinthető: <http://artpool.hu>.

²⁶⁷ A múzeum anyagát Kádár József állandóan bővíti, illetve időnként egy-egy alkotást elvisz, s más post-mail-art művet állít ki. A közölt adatok a 2009. március 23-ai tárlatállapotot rögzítik. A Spanyolnátha, amely küldeményművészeti biennálékat szervez (legutóbb 2010. október 16-án Debrecenben), és a hollandiai Dotclouds Stúdió 2010-ben Hernádkakon egy nemzetközi mail art-művésztelepet alapított.

megjelenik az eredetileg jelentés nélküli tulajdonnévben. A nyelvi elemeket tehát grafikai technikák alkalmazásával jeleníti meg, s írás és hangzás variálása akaratlanul is beíródik a szövegbe.²⁶⁸

A tárlaton néhány művészbélyeg is látható: így Joseph Kádár saját maga portréját helyezi a bélyegre – akárcsak Michel Hosszú –, s egy másik borítékra Kőlcsey-émlékbélyeget is tervez. De a Kádár-kompozíciókban csendélet, valamint női akt is rákerül egy-egy bélyegre, borítékfelületre. A tárlaton látható számos Bartók-hommage közül az egyik mű Zsuffa András alkotása, akit a *Can-tata profana* ihletett művészbélyeg-kompozícióra, Máté Gyula pedig, akárcsak Velényi Rudolf és Sós Evelin, Bartók-képeket helyez a bélyegfelületekre.²⁶⁹

A közös kiállítások mellett egyéni tárlatok is nyíltak. Ilyen például Szombathy Bálint *Millenniumi képek* című alkotása, amely az ezredfordulón történelmi ítéletével vált egyedülállóvá. A *Hősök voltunk* bélyegsorozata a társadalmat, az értelmiségieket, a művészeket megosztó szimbólumok megjelenítője, ugyanis „a Magyar Vas- és Fémmunkások Központi Szövetsége, a Szakszervezet, MDP, KISZ, MSZMP tagsági igazolványainak hitelesítő bélyegekkkel zsúfolt felületeit nemegyszer vastag, fekete és színes kereszttel hasítja négy részre. L. Simon László elemzése szerint Szombathy Bálint mnemonikus jelképei, „egymásnak feszülő szimbólumai valójában az emlékezet visszatérését segítik, ingerelnek, s arra ösztönöznek, hogy bizonyos dolgokat a helyükre tegyük.”²⁷⁰

²⁶⁸ A küldemények között találkozunk még kollázssal, montázzsal, fotóval, festménnyel, grafikával, filc- és tusrajzzal, különböző anyagok, felületek összeragasztásával, kottaillusztrációkkal, fehér zoknira varrt vagy Rubik-kockába zárt üzenettel (Joseph Kádár), bordázott cipőtálpal, agyaglábnnyommal (Rácz György), átlátszó tasakba zárt papírfecnikkel (Fátyol Zoltán), gyermeknyomda-figurákkal (Daniel Daligand) egyaránt.

²⁶⁹ A megszokott Bartók-portrékon kívül grafikai megközelítéseket és fonográfal együtt megörökített zeneszerző-portré is láthatunk, illetve a népdal világot megjelenítő fiatal parasztházaspárt. Kádár József a magyar alkotók mellett más nemzetek művészbélyegeiből is válogatott: Uruguayból Clemente Padin, Olaszországból Vittore Baroni, Franciaországból Nicole Sogno műve látható. Az olasz Marcello Diotallevi (akárcsak Máté Gyula) a New York-i Művészeti Levelező Iskola alapítójának, Ray Johnsonnak az emlékére is tervezett bélyegyet.

²⁷⁰ L. SIMON László, *A visszatérő emlékezet. Szombathy Bálint önálló tárlatáról*, Magyar Műhely 121. (2002/2.), 60. (Kötetben: Uő., *Hidak a Dumán*, 7–22.) A *Millenniumi képek* kiállítás L. Simon László ezzel a beszéddel (írással) nyitotta meg (MAMŰ Galéria, Budapest, 2002. február 15., Új Galéria, Pécs, 2002 március 16.). Az alkotásokat megjelenítő kiadvány előszava is ez a megnyitóbeszéd lett (Képirás füzetek sorozat, Kaposvár, 2002).

Magyar Marianne-sorozat

Ennek a magyar művészbélyegívnek egyik láncszeme Papp Tibor *Vendégszövegek 2,3* című kötetének *Bélyegek* ciklusa. A köteten belül elkülönített egységet előkészíti, kronológiailag megelőzi az 1982-es párizsi művészbélyeg-kiállításra készült *Az örök jégszekerény partján medencecsont hallgat* című mű. Az alkotás különlegessége – ahogy a térvers/képek tárgyalásakor korábban már kifejtettem –, hogy kapcsolatot biztosít két poétikai kód között: a térbeli-irodalmi tájékozódást segítő térképvers, illetve az üzenetre (versre) ráépülő topográfiai séma a szabályosan elkülönített perforációs jelzéssel a mail art részévé válik. A kiállított („elküldött”) üzenetet aztán újabb híradások követik: a *Bélyegek*-sorozat, amely eredetileg „képversek” alcímmel látott napvilágot. Az alkotások egyik fő eleme a francia forradalmat allegorizáló Marianne, akinek alakja többet jelent egy erotikus utcalánynál. „Honleányi kebel, amelyen a forradalmár megpihentetheti gondoktól elcsigázott és még nyakán nyugvó fejét.”²⁷¹ Georg Büchner *Danton halála* (1955) című színművének női alakja, de Victor Hugo zsarnokellenes drámájának hősnője is a szerelmétől megtisztuló kurtizán (*Marion de Lorme* [*Delorme*], 1829).²⁷² A Francia Köztársaság allegorikus alakjának fejszobra megtalálható szinte minden polgármesteri hivatalon. A gazdaságos és normál tarifájú küldemények bérmentesítését szolgáló népszerű francia bélyegre, amelyen az ár nincs feltüntetve, ugyancsak ez a női kép került.²⁷³ Papp Tibor 1982-es alkotásán a bélyegkaraktert viszont

²⁷¹ SELMECZI Bea, *Forradalom felülnézetből. Georg Büchner: Danton halála*, Színház 2007. január (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=21659&catid=1:archivum&Itemid=7).

²⁷² Marianne – Marion: rokon nevek. A Mária névre vezethetők vissza. Mariann, Marianna, Marianne latin eredetű, s Szűz Máriához tartozót jelent. A Francia Köztársaság szimbolikus alakjának eredete az 1792 őszi népszerű okitán énekhez, a *La garison de Mariannóhoz* kapcsolódik. A Marion pedig a Mária francia nyelvű alakváltozata.

²⁷³ A piros és a zöld színű Marianne-motívumos bélyegek mellett 2005-ben forgalomba került a kék színű Marianne-bélyeg is, amely már az Európai Unióba szóló küldemények bérmentesítésére alkalmas, a 2008. július elsején kibocsátott bélyegre pedig Franciaország elnöke, Nicolas Sarkozy választotta ki a bélyegkép tervezésére beküldött pályaművek közül.

nemcsak ennek a postai motívumnak a felhasználása jelzi, hanem a jellegzetes bélyegalak, a perforáció is. Akár a fedőlap által meghatározott forma (lásd *A Magyar Műhely borítólappjait*), itt is egy felület, nevezetesen egy bélyegforma adja meg a kitöltésre váró struktúrát. A bélyegsorozat szöveg- és képelemei viszont – a női alak által meghatározva – erősen pornográf jellegűek.

A *Bélyegkek* című alkotások 1972 és 1983 között születtek, abban az időszakban, amikor a hagyományos magyar irodalom roppant erkölcsös, szűzies volt. Derék Pál szerint olyan szemérmes, „mint a közhit szerint maga a magyar ember (vagyis férfi, mert olyan, hogy nem-szemérmes magyar nő egyszerűen nem létezett tán Dedinszky Erikán kívül), és ha itt-ott el is pattant egy-egy trágárság, az csak úgy, és akkor történt [...], ahogy, ahol és amikor mulhatatlanul szükség volt rá. A [...] nyumíros szövegek [...] a legtöbb olvasó számára eléggé visszataszító és ráadásul szükségtelen, céltalan nyelvi malackodásnak tűntek. Tanúsíthatom, hogy igen sok hazai kortárs költő és író sem volt kivétel” – vallja Derék Pál az 1980-as évek avantgárd irodalmáról.²⁷⁴ A nyugati magyar avantgárd alkotók a sajátos nyelvhasználat reprezentálására szívesen idéztek Balassi „fajtalan énekeitől” kezdve Ady, Babits, Kosztolányi ismert vagy kevésbé ismert műveiből is akár. Ezek a reminiscenciák, az 1968 utáni művek viszont már nem annyira politikai-társadalomkritikai célzattal íródtak, mint inkább „gender-érzékenységgű” nyelvkritikai célzattal. „Romlott, beteg volt a kései Kádár-kor nyelvhasználata, és a romlottság nemcsak a hivatalos nyelven, a nyilvános beszéden uralkodott el, hanem az emberek magán-nyelvhasználatán is, és mintegy méregként szétszívargott rengeteg irodalmi műbe is.”²⁷⁵ Dánél Mónika az erről értekező disszertációjában arra a megállapításra jut, hogy ezek a szerzők nem a trágárságok kimondásában akartak kéjelegni, sem provokálni vagy polgárt pukkasztani nem akartak, hanem a szexuális tabunak számító kifejezésekkel, cselekmények, szerepek megidézésével csupán az olvasók problémaérzékenységre akartak hatni.²⁷⁶

²⁷⁴ DERÉK Pál, *A nyolcvanas évek magyar avantgárd irodalma két évtized távlatából*, Magyar Műhely 150. (2009/1.), 8. A magyar irodalom szemérmességéről már 1912-ben SCHÖPFLIN Aladár is írt a Huszadik Század című folyóiratban Móricz nyílt és őszinte erotikus műveit tárgyalva (*Az új magyar irodalom*; kötetben: *Uő., Válogatott tanulmányok*, szerk. KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 97).

²⁷⁵ DERÉK Pál, *A nyolcvanas évek magyar avantgárd irodalma...*, 8–9.

²⁷⁶ DÁNÉL MÓNika, *A közörtliség alakzatai a magyar neoavantgárd irodalomban*, PhD-értekezés, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.

A *Bélyegek* nyelvi-kommunikációs rendszere viszont mást sugall: nyelvi és képi kettősségre épül. Papp Tibor képsorozata ugyanis merészen pornográf, s ezzel erősen provokatív is, a szövege viszont alkalmanként túllép a tárgykörön, s politikai felhangúvá válik („fertő és fertőtlen”, „ruháitok szagától / is ment”, „hát korrigálatok”, „csendesen jövőidőben”, „fékezetlen *oroszolva*” [az én kiemelésém], „van itt minden / túró / tarhonya / mákony / a mákony // kenyér van színtelen lakk // és van aki disszidál”), illetve a kép erősségét feloldóan egészen lírai lesz az alkotói hang:

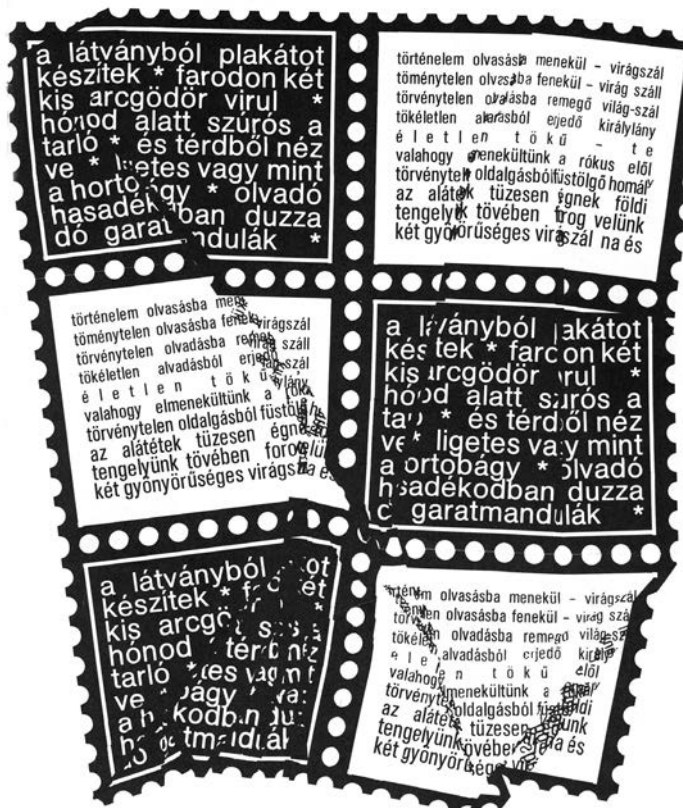
fülemmel / simogatom meztelen hasad / tengermély / asszonyhangodat / hallgatom [...] hajad / legelve / szavakkal / kúszom / közeledbe / a / vénuszhegy / comboldalán / mint / virágban / méh / a / bibéhez

„A látványból plakátot készítek” – szerzői kijelentéssel indítja bélyegsorozatát Papp Tibor, amelynek nyitó kompozíciója – a postai bélyegektől eltérően – a szöveg metaforikusságával teremti meg a bélyegfelületen a képiséget (lásd a 12. számú *illusztrációt*). A bélyeg mint médium „ebben a meghatározott tárgyi formában [...] konkrét, egyedi műtárgyként” jelenik meg.²⁷⁷ A perforáció mentén összekapcsolódó hat bélyeg valójában két alkotás témájának a változatlan megismétlése. A bélyegek mégsem azonosak. A szerző ugyanis összegegyűri a „plakátot”, s a szövegsérülés következtében nemcsak új művészbélyegek születnek, de a teljes szöveg rekonstrukciója is csak az egész bélyegív olvasatából jöhet létre: az egyik bélyegen összegyűrt szó a másik vagy a harmadik felületen található meg grammatikai épségben. Az összegyűrt, eltorzított jelek tehát elnyelik a jelentést, s ez a szövegalakító elv a kritikus magatartás mellett elemző habitust is mutat a nyelv iránt. A néző/olvasó ikonológiai eljárásokkal tájékozódhat a grafikus megformálás során roncsolódott szövegírásban.²⁷⁸

A szövegben az alliteráló hangok, a változatlan magánhangzók mellett a mássalhangzók változtatása, az anagrammatikus, hangtani variabilitás egyaránt a nyelvi játék eszközei lesznek. Az akusztika, a szöveg zeneiségének expresszív lehetőségei szövegvariánsokat teremtenek, akár csak a bélyegfelület összegyűrésének gesztusa:

²⁷⁷ BOHÁR, *Papp Tibor*, 34.

²⁷⁸ BODOR Béla, *Líra? Mi lenne az?* Parnasszus Könyvek, Budapest, 2010, 189.



12. Bélyegek

történelem olvasásba menekül – virágszál
 töménytelen olvasásba menekül – virág száll
 törvénytelen olvasásba remegő virág-szál
 tökéletlen alvadásból erjedő királynány

A metamorfózis, a virágszálból kinövő királynály finom költői képe viszont egy váratlan, obszcén, s ritkítással is kiemelt megszólítással („éle tlen t ö k ü – t e”) kapcsolódik össze, amelynél felesleges a beszélő én perspektívájának a szoros értelemben vett meghatározása, hiszen – Karlheinz Stierle szerint –

„A Te a lírában mindig egyaránt lehet a lírai én önmegszólítása és egy megszólítotthoz intézett beszéd”.²⁷⁹ A nyelvi kép merészségéhez a folytatásban tényleges vizuális adaptáció társul: egy szerelmi aktus képei határozzák meg a bélyegsorozat témáját. Olykor viszont a szem is félrevezethet bennünket, nemcsak a nyelv: a leplezetlenül kitakarás (pornó) és a leplezettség (erotika) összekapcsolása által a merészen pornográf kép egy másik képi „olvasatban” emberi arcként látható.²⁸⁰

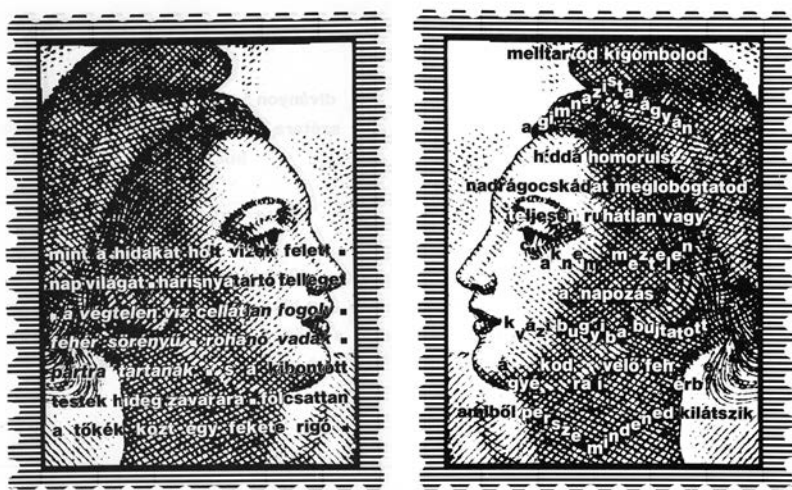
A perforáció mentén szétválasztott bélyegeket a bélyeggyűjtők biztos tudással rakják sorba az albumban. Bár vannak a sorrendben felcserélhető bélyegek is, de egy-egy motívum (esemény, évszám stb.) meghatározhatja a hierarchiát. Ilyen összetartozó és alapvetően egymásra épülő alkotásokat találunk a *Bélyegek* folytatásában is. A bélyegekre átlósan elhelyezett szavak egy része csak meghatározott sorrendben következhet: „ha” „behunyod” „szemed”, esetleg „ha” „szemed” „behunyod”. A három részre szétszabdalt és három bélyegre elhelyezett „épületek” szórészelei viszont egyértelműen jelzik a megkövetelt sorrendet: a bélyegek önmagukban érvénytelenné, értéktelenné válnak. Csak együtt válnak jelentéssé. Akárcsak a „látható / rímek” feliratot hordozó bélyeg, amelyhez a vonalrendszeres, négy-négy sorból álló kétstrófás költemény sorvégi rímeinek vizuális bélyegképe illeszthető. A nagyméretű emlékbélyeg is segít a sorrend meghatározásában: a „van itt minden // van kenyér / van színtelen lakk // és van aki disszidál” szövegrészlet a három bélyeg egymásután-következését jelzi.

A később megjelenő Marianne-motívummal pedig egészen személyessé s a költői nyelv erejével líraivá válik ez a szerelmi „történet”: „körülpásztázva szűkülő nyakad / hegedülve hegedülve // add meg magad / fények gyúlnak a hasad alatt / nyíladozó léked gyöngyei / ágyra hulltanak / következmény és folytatás készül” (4. Marianne-bélyegkép).

A Francia Köztársaság allegorikus alakjának öt bélyegképét, a szemben lévő párokat viszont tetszés szerint variálhatjuk egy képzeletbeli albumrendezés során (lásd a 13. számú illusztrációt).

²⁷⁹ Idézi KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium*. Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werbegriff = Történelem, kultúra, medialitás*, 270.

²⁸⁰ Lásd PAPP TIBOR, *Bélyegek = Uő., Vendégszövegek (n)*, 350 (10. bélyegkép). A dolgozat rész bemutatásakor – PhD-műhelyszeminárium, 2009. május 21. – az egyik doktorandusz olvasata az emberi arc volt.



13. Bélyegek, Marianne-sorozat, 2. és 5. bélyeg

A záró bélyegsor képei a szexuális tabuk elutasítóját is idézik: az alkotások Donatien-Alphonse-François marquis de Sade műveihez készült erotikus rajzoknak a montážsa. S ezzel visszaértünk az elemzett mű nyitó gondolatához, az irodalmi szemérmességet sértő pornográf elemekhez, a kép merész verbális üzenetét feloldó költői hang képiségéhez: „fülemmel / simogatom meztelen hasad / tengeremény / asszonyhangodat / hallgatom...”

VII. A folyamatos változás képessége

A Magyar Műhely borítólapjai

„Negyvenéves a nyitott szem, melyből a magyar irodalmat féltő haragunk fel-felszikkasztott, amikor erre volt szükség, vagy éppen örömről, és – adjunk hálát a sorsnak – szikkasztott ma is, a harmadik évezred szemét kápráztató reggelén.”

(Papp Tibor: *Negyvenéves a Magyar Műhely*)²⁸¹

A poétikai bélyegek mellett egy másik médium is jelen van, ami ugyancsak a postai szolgáltatásra, a kommunikációs csatornára utal: a folyóirat. Az orgánumnoknál viszont már nem a mű részeként, hanem az alkotó és befogadó párbeszéd-megteremtésének egyik feltételeként szerepel a külső továbbítás. E médium, természeténél fogva, gyors egymásutánban „képes a folyamatos megújulásra, a korszellemmel való lépéstartásra”. A könyv csupán „merev tárgy”, a folyóirat viszont a folyamatos változás képességét jelenti. S ez mindig izgalmasabb, „mint ott toporogni a megállapodottságban”.²⁸² Ezt a permanens megújulást jelentette a Philippe Dôme, Francis Edeline, Yves Lebon, Papp Tibor és Pierre Roller szerkesztette liège-i folyóirat, a *Dialogue*. S ahogyan 1961-ben a lap megjelenése felkavarta a belga irodalmi állóvizet, ugyanígy a *Magyar Műhely* is megrázta a hazai irodalmi konvenciókat.

A modern törekvéseket, az új esztétikai irányelveket, később az avantgárdot egyre markánsabban képviselő folyóirat első száma 1962. április 14-én jelent meg Párizsban, május elsejei dátummal, ezer példányban. A szerkesztők a lap címével az írói gyakorlatra, az alkotóvá válás folyamatára utaltak. Arra a gyakorlóterepre, amelyben formálódik stílusuk, gondolatviláguk, ahol az összetartozás, a „közös gondolkodás” egyaránt megnyilvánulhat.²⁸³

A lap 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.

²⁸¹ PAPP TIBOR, *Negyvenéves a Magyar Műhely = Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2002, 6.

²⁸² *Élet és művészet* egysége, 74.

²⁸³ Lásd PAPP–PRÁGAI, I. m., 94.

A folyóirat kezdettől fogva megjelentette azoknak a modern szellemű íróknak, költőknek a munkáit, „akiket a hatalom tiltott vagy éppen csak megtűrt”.²⁸⁴ Így például Erdély Miklós, Hernádi Gyula, Mátyás Iván, Mátyás Stefánia, Mészöly Miklós, Pilinszky János, Örkény István és Weöres Sándor műveit. Az 1964-ben megjelent Weöres Sándor-különszám és a *Tűzkút* megjelentetése már igazi „avantgárd gesztus volt”: szembe mertek nézni a hivatalos magyarországi értékrenddel, s visszahozták Weöres Sándort „az irodalmi élet fő színterére”.²⁸⁵ A szerkesztőség felkarolta a fiatal tehetségeket is: a Magyar Műhelyben indult Dedinszky Erika, Esterházy Péter, Kemenes Géfin László, Kukorelly Endre, Labancz Gyula, Mészáros István, Petőcz András és még sokan mások. A lap különszámait, a „kutatások mérőkövei”²⁸⁶ pedig olyan irodalmi értékekre hívták fel a figyelmet, amelyek „az adott pillanatban a magyar irodalom látóhatárán kívül estek”,²⁸⁷ és az irodalomtörténet újraértékelésének és a közvetítés szükségességének jelenlétét prezentálták²⁸⁸ (Weöres-, Kassák-, Füst-, Szentkuthy-, Joyce-, Erdély-, Bujdosó-, Papp- és a strukturalista különszám).²⁸⁹

A folyóirat Aczél Géza szerint a helyes ítéleteivel nyugat felől hidat alkotott,²⁹⁰ „a korszerű, európai mértékkel élő írások, művészi alkotások” otthona lett,²⁹¹ s vizuális arculatát kezdetektől fogva a szerkesztők irodalmi-művészi törekvése határozta meg. Népszerűsítésére a szerkesztők számtalan irodalmi körutat szerveztek Európában: megfordultak többek között Amszterdamban, Baselban, Bécsben, Bernben, Genfben, Göteborgban, Grazban, Londonban, Oslóban és Stockholmban is. Később Marly-le-Roi-ban és Hadersdorfbán évente Magyar Műhely-találkozókat szerveztek. Az első ilyen összejövetel a lap fennállásának 10. évfordulóján, 1972-ben volt. Hazai írók, költők, irodalomtörténészek, kritikusok vettek részt ezen a marlyi eseményen.²⁹² Eredetileg

²⁸⁴ PAPP TIBOR, *A Magyar Műhely 30 éves* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 16.

²⁸⁵ PAPP, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 3.

²⁸⁶ ACZÉL GÉZA, *Termő avantgarde*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 311.

²⁸⁷ PAPP, *A Magyar Műhely 30 éves*, 16.

²⁸⁸ BOHÁR, *Papp Tibor*, 9.

²⁸⁹ A Magyar Műhely szerkesztősége francia nyelvű irodalmi folyóiratot is megjelentetett: a *Convergences* a magyar irodalmat mutatta be a francia olvasóknak. Az 1967-ben megjelenő lapnak viszont – pénzhány miatt – nem lett folytatása.

²⁹⁰ ACZÉL, *I. m.*, 311.

²⁹¹ Magyar Műhely 16–17. (1966. november 15.), 1.

²⁹² A Magyar Műhely hazai befogadásának kivívásában Béládi Miklósnak is érdemei voltak. Erre az értékmegőrző támogatásra Borbándi Gyula hívja fel a figyelmet. (BORBÁNDI Gyula,

a lap munkatársai számára megrendezett összejevetel így hozta létre a Magyar Műhely Munkaközösséget.²⁹³

Az 1970-es évek második felétől, az 56–57. számtól Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor vezette a lapot, egészen 1989-ig. A folyóirat szerkesztése ekkor került át Párizsból Budapestre, s a szerkesztőbizottság kiegészült a hazai és a szomszédos államokban élő alkotókkal. Juhász R. József a Felvidékről, Szombathy Bálint a Vajdaságból, Magyarországról pedig Hegyi Lóránd, Petőcz András, Székely Ákos és Tóth Gábor csatlakozott a szerkesztőtriáshoz. A művészeti ágakra és a különböző tudományokra kezdettől fogva nyitott orgánumban Kovács Zsolt, L. Simon László és Sörös Zsolt lapszerkesztésétől, 1996-tól egyre több intermediális alkotás látott napvilágot. Olyan művek, amelyek a konvencionális irodalomból kiszorultak.²⁹⁴ A folyóiratban megszületésétől kezdve megfigyelhető az is, hogy a permanens kísérletezés során hogyan válik egyre nyitottabbá a lap „a lineáris szöveggkultúra vívmányait meghaladó grafovizuális törekvésekre”.²⁹⁵ Mindez nyomon követhető a borítók változásain is.

Emigráció és Magyarország. Nyugati magyarok a változások éveiben, 1985–1995, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Basel–Budapest, 1996, 304.)

²⁹³ Az 1972-es év a Kassák-díj megalapításának, valamint a *d'atelier* című francia lap és könyvkiadó megalakulásának is az éve volt. Az új folyóirat címe is jelzi a Magyar Műhellyel való kapcsolatot: a „műhelyből” született „gyakorlótér” lett. Ez az orgánus azért is jelentős, mert a szerkesztők (alapító tagok: Nagy Pál, Papp Tibor, Philippe Dôme) nem magyar lapot szerkesztettek francia nyelven, hanem „egy francia avantgárd folyóiratot”, amelyben a viszonyítási pont az akkori francia irodalom volt (PAPP, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 2–7). Jacques Roubaud a '70-es évek végén a francia irodalmi világban a legprogresszívebb erőnek tartja a lapot: „On peut [...] prendre le signe typographique lui-même comme élément de base de la construction d'un écrit [...] des pages où les rapports habituels de la composition et de lecture sont bouleversés par des innovations dans le maniement des signes et le groupement de ces mêmes pages. [...] La tentative la plus poussée dans cette direction est celle entreprise depuis quelques années par le groupe d'atelier: Bruno Cany, Philippe Dôme, Claude Minière, Bruno Montels, Paul Nagy, Tibor Papp.” („Magát a tipográfiai jelet is használhatjuk egy írás alapanyagául. [...] az oldalakon a tördelés megszokott arányai föl vannak borítva a jelek és az oldalrendezés újfajta használatával. [...] Ebben az irányban néhány év óta a *d'atelier* csoport jutott el a legmesszebbre: Bruno Cany, Philippe Dôme, Claude Minière, Bruno Montels, Nagy Pál, Papp Tibor.”) Jacques ROUBAUD, *La vieillesse d'Alexandre*, François Maspero, Paris, 1978, 188–189 (újabb kiadása: Ivrea, 2000).

²⁹⁴ Így például találkozhatunk a folyóiratban performansz-dokumentációkkal, lejegyzett hangversekkel, vizuális költeményekkel (képversekkel, verbo-voko-vizuális poétikai művekkel, konkrét és lettrista alkotásokkal, plakátversekkel stb.).

²⁹⁵ SZOMBATHY Bálint, *Benne lenni a „folyamatban” = Magyar Műhely: 40 év, 65.*

A fedőlapokon meghatározó elem lett a megjelenési szám. Az első folyóirat borítóját Marie-Joseph Philippon készítette, majd a 21. számig Éliás Erika folytatta a tervezést.²⁹⁶ Kinagyított számtestekből mindketten önálló grafikai értéket alkottak, majd Éliás a kettős számjegyeknél „hol konstruktív, hol pedig optikai hatásra törekedve” már-már egybemosta a numerációt.²⁹⁷ Papp Tibor a 22. számtól vette át a borító tervezését, s a 101. számtól adta át L. Simon Lászlónak, aki már a 99-est követő különszám borítóját is megtervezte, a 101. címlaptervet Sörös Zsolttal együtt készítette, s a 102. számtól a 149. számig már önállóan alkotta a borítókat. A tizenkét éves munka változatos grafikai és sokszor négyszínnyomásos kompozíciói után nincs állandó borítótervezője a folyóiratnak.²⁹⁸

Papp Tibor egy ideig a korábbi Éliás-formákkal dolgozik. Viszont az optart 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 újít a költő-tipográfus: változtat a grafikai térvízyonokon, egyedivé, radikális nyelvi-képi formává, vizuális költeményekké formálja 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 grafikai lebegő részekből állnak, az ötvenesek jellegzetes gömbölyded formái után a hatvanasokat szabadstílusú,

²⁹⁶ Fedőlaptervezőnek a folyóirat 2. száma Marie-Joseph Philippon 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, lásd PAPP–PRÁGAI, I. m., 102.

²⁹⁷ SZOMBATHY, *Benne lenni a „folyamatban”*, 65.

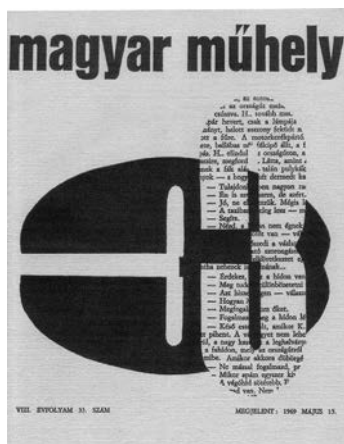
²⁹⁸ A legutóbbi számokig kiállítás-jelenet, filmrészlet, fotóakció, fotók és fotómontázsok, festmények, performanszfelvételek, valamint számítógépes grafikák felhasználásával, alkotók, szerkesztők, kivitelezők közreműködésével (Arany Imre, Jana Bernartová, Anton Giulio Bragaglia, Dénesi Imre, Dervay Jenő Beckett, Juhász R. József, Łódz Kaliska, Kovács István, Krizbai Sándor, Nagy Zopán, Enrico Prampolini, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint) készültek a borítók.

vegyes grafika jellemzi, s a hetvenesektől a számítógépes szerkesztés válik meghatározóvá. A 82. 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 nyomda-technológia 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 polgári foglalkozása ugyanis nyomdász, s a számítógépes technológiát az 1980-as évektől kezdve a borítóterveknél is alkalmazza. Néhány borítótervben viszont – az új grafikai programok lehetőségeit háttérbe szorítva – fotómontázs-technikával él. S 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. június 25.). Néhány fedőlap pedig már-már a dinamikus költészet lenyomatává válik. A 76., 77., 78., 79. számok ugyanis olyan hatást keltenek, mintha a számítógépen megjelenő soroknak a pillanatát, megállított képét rögzítenék. Papp Tibor az általa tervezett 70 borítóból (ezek között vannak dupla folyóiratszámok is) a *Vendégszövegek* 2,3 című kötetben közzé is tett néhányat: azokat az alkotásokat jelentette meg, amelyek a vizuális költemények műfaji kategóriájába beilleszthetők. Így a *Fedőlapok* ciklusban a 35., 36., valamint a 48–67-ig terjedő számok borítóit jelentette meg. A *Vendégszövegek* 4-ben, a *Betleheimi vasutasok* ciklusban pedig a *Versezett számokban* mutatja be a borítók további vizuális költeményeit (76–81.).²⁹⁹

Az új formákat felmutató fedőlapok nyitó alkotása a 33. szám (megjelent 1969. május 15-én), amely ugyan nem szerepel az *Összegyűjtött versek és vizuális költemények 1957–2002* alcímű kötetben, de szintén vizuális költemény (lásd a 14. számú illusztrációt).

A fedőlapon a tízes értékű 3-as a zsugorítás technikájával szinte betölti a folyóirat-szélességet. A metamorfózis során azonban a topológiai jellemzőket mutató szám nem veszíti el a felismeréshez szükséges tulajdonságait.

²⁹⁹ Az 58., a 65–66. és a 75. szám címlapjaira utalok a *Tér/vers/képek, Papp Tibor vizuális költeményei* című tanulmányomban, lásd Magyar Műhely 139. (2006/2.), 68; KELEMEN Erzsébet, *Hét színkép. Tanulmányok és kritikák*, Ráció, Budapest, 2010, 180. Lásd még e kötetben: 122–123.



14. Magyar Műhely
33. szám, fedőlap

szöveggé kiegészítenie. Számtalan történet születhet meg így a rekonstrukcióra törekvő olvasatokból.

A folytatásban más kapcsolódási pontokkal, intertextuális elemekkel is találkozhatunk. Így a 35. szám fedőlapján a Czigány Lóránt által a British Museumban talált ismeretlen Csokonai-levél darabkái regisztrálhatók. S ugyancsak vendégszövegek – Joyce- és Szentkuthy-idézetek – olvashatók a 41–42., illetve a 45–46. számok felületein.

Ezt az alkotásmódot, a szám által „kivágott” műrészlet technikáját a címlapalkotásokban Papp Tibor egyre gyakrabban alkalmazza. A későbbiekben rajzos elemek is megjelennek, sőt vizuális költeményeket is „kivág” a számokkal (lásd a 49–53., az 58. és az 59. számokat). Ezek között találunk olyan borítókat is, amelyek a műben való művet, a vizuális költeményben lévő vizuális költeményt jelölik immár. A költő-tipográfus ezt a hatást vagy a térképszeletre rávetített, s a térképet (az alkotókat/szerkesztőket)³⁰⁰ visszatükröző, városnevekből felépülő matematikai számmal éri el (75. szám), vagy egy

Különösen az egyes számértékű 3-as „karcúsításával” könnyedén beazonosíthatjuk a sötétben feketéllő első tagot is. A karcúsított 3-as grafikai mezejét egy szövegrészlet tölti ki, amelynek vizuális képe, a szövegfolyamatosságot követő párbeszéd-tagolódás is jelzi, hogy szép-irodalmi alkotás, próza a beillesztett rész. A korábbi, főleg grafikai jellemzők mellett tehát megjelennek az irodalmi jegyek is: a töredékből az olvasónak kell rekonstruálnia az eredeti szöveget. Akár egy baleseti nyomozónak az apró jelekből, a szavak mozaikkockáiból kell a szöveg által sugallt közüti baleset hiteles történetét összeraknia, a szövegsérülést ép

³⁰⁰ A Párizs, Bécs, Budapest térképszeleteinek montázsa a folyóirat (egyben a szerkesztőtíriás) curriculum vitae-je, s ez a mű már a térképgrafika műfaji csoportjába tartozik. Párizsban él Nagy Pál és Papp Tibor, Bécsben Bujdosó Alpár, Budapest pedig mindhármodjuk otthona, a haza szimbóluma.

lencse nagyítóhatásának imitációjával (maga a szám – 80 – lesz a lencse), vagy a 81. számot úgy is szemlélhetjük, mint egy matematikai haikura³⁰¹ rákomponált vizuális szöveget. Ez a matematikai szám mint megkomponált, szöveggé „hajlított” alakzat magára a formára irányítja az elemző figyelmet (lásd a 15. számú illusztrációt).

Már a modernség korai szakaszában is a forma és a tartalom helyett az anyag és az eljárás fogalmai kerültek a figyelem középpontjába. Borisz Eichenbaum szerint a formalisták „a »forma–tartalom« hagyományos korrelációjától [...] megszabadították magukat. A forma számukra nem burok, vagyis edény, amelybe beleömlik a folyadék (tartalom). A művészet tényei arról tanúskodnak, hogy a művészet specifikus volta nem a műalkotásba belekerülő elemekben magukban, hanem az elemek sajátos felhasználásában fejeződik ki.”³⁰²

A formáknak tehát önálló hatalmuk és életük lesz. Forma formával küzd, s a régi forma újat kényszerít ki az alkotó-folyamat során, mint ahogy egy írói, költői kifejezésmód is „egy idő után elterjed, automatizálódik, elkopik, alkalmatlanná válik a lét igazi érzékelésére, és végül megszűnik, egy másik formarendszernek adja át a helyét”.³⁰³ Az új formával az alkotó az automatikus látást bontja fel, s megteremti a dezautomatizációt, megszünteti a látásunk sematizáltságát. Feladata tehát az elidegenítés, az eltávolítás (*отстраненое*).³⁰⁴ Alexandr Veszeloovszkijjal szemben, aki



15. Magyar Műhely
81. szám, fedőlap

³⁰¹ A matematikai haiku a pluraesztétikai (azaz az esztétikai hatáskeltés érdekében egynél több kifejezési eszközt, például verbálist és vizuálist használó) minimalista költészet egyik ága. Az elnevezés Bob Grumman nevéhez fűződik, akinek matematiku-sorozata a műfaj egyik reprezentáns megjelenítője. Lásd Bob GRUMMAN, *min. költ.*, *matemakuk. Tanulmány, versek*, Kalligram, Pozsony–Budapest, 2000, 49, 56–61, 71–77.

³⁰² EICHENBAUM, I. m., 15.

³⁰³ BÓKAY, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 107.

³⁰⁴ EICHENBAUM, I. m., 17.

úgy vélte, hogy „az új forma azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat”, Viktor Boriszovics Sklovszkij már a művészi jelleget elvesztő régi formák felváltásáról beszél, a szerkezeti fogások jelentőségéről, s minden mást, mint motivációt, félreállít.³⁰⁵ A formalizmust felváltó strukturalizmus viszont már szervezőközpontot, formarendszert keres, amelyben az adott mű realizálódhat. Ezek a modellek lehetővé teszik az olyan jelenségek összehasonlítását, amelyek eddig összehasonlíthatatlanok voltak. Ez a rendszer pedig, a strukturált egész, több lesz az elemi részek halmazánál, amint egy felépülő székesegyház is több a beépített anyagok, kövek összegénél. A szemiológiai strukturalizmus megteremtője, Roland Barthes szerint a kutatás a tartalom helyett a formát ragadja meg, amelyben a tartalmak átélhetők.³⁰⁶ A strukturalizmus tehát, amely a Magyar Műhely alkotóira hatással volt,³⁰⁷ a forma, a rendszer elvét már pontosan meghatározta, s a nyelvészet és formális logika modern elméletei alapján leírható, ténylegesen megragadható struktúrává alkotta.³⁰⁸ Ilyen globális szerkezetek 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 struktúráját. Az avantgárdban a forma tehát új értelmet nyer: önmagában is megragadható teljességnek, műalkotást megteremtő kauzalitásnak tekintették. Ilyen „formai oka”³⁰⁹ van a Magyar Műhely 36. számának, amelyben a betűk és a szám metanyelvi megvalósulása formai szinten kapcsolatba hozható a lettrizmussal (lásd a 16. számú illusztrációt).³¹⁰

³⁰⁵ Lásd *Uo.*, 21.

³⁰⁶ Roland BARTHES, *A strukturalista aktivitás*, ford. JÁVORI Jenő, Helikon 1968/1., 101–105.

³⁰⁷ Mindez viszont nem jelenti azt, hogy csupán a forma megújítására törekedtek volna. Esztétikai imperatívus, megújulás, avantgárd alkotói magatartás fonódott ugyanis egybe a törekvésekkel. Ezzel ellentétben sajnos a közvélemény „az avantgárd formanyelvi interpretációját” honosította meg, „a felszínes avantgárd koncepcióit” kanonizálta. Ennek az eltorzulásnak az oka nemcsak a kassáki avantgárdfelfogás elszigeteltsége volt, hanem az is, hogy az irodalmunkat meghatározó alkotók közül többen (Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila, Radnóti Miklós stb.) az avantgárddal is kísérleteztek, viszont életművüket a tradicionális irodalom területén belül hozták létre. Lásd SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 83.

³⁰⁸ BÓKAY, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 129.

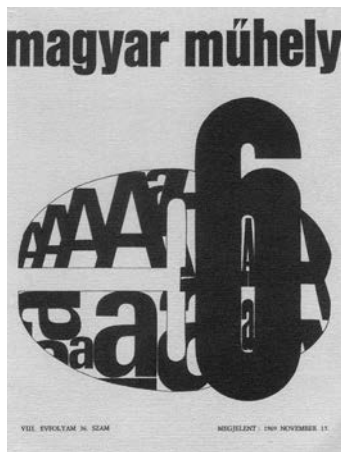
³⁰⁹ „[...] a műalkotásnak [...] formai oka is van”. FRYE, *I. m.*, 442. Frye kísérletet tett az irodalmiság alapvető struktúrájának a meghatározására, elméletét ezért a korai strukturalizmusba sorolják.

³¹⁰ A Magyar Műhely vizuális költészetét illetően csak formai értelemben beszélhetünk lettrizmusról, ugyanis például Papp Tibor térképversei és az urbanizmus hatásait bemutató

A lettrizmust Isidore Isou indította el: lerombolva a szavakat, alapelemként a betűk grafikai formáját használta fel a műveiben. *La manifeste de la poésie lettriste* című kiáltványában a betűk művészi jellegére, önmagukban vett esztétikai erejére hívja fel a figyelmet. S „az elsődleges poétikai szándékokat formáló intenciónak” nem a szavak értelemszerű egymáshoz kapcsolását tartja, hanem a grafémák önálló megjelenítését, a „vizuális és érzéki formáinak a megragadását”.³¹¹

Az 1946-ban elindult mozgalom az ötvenes években a latin ábécé grafikus lehetőségeit kiszélesítve egy új ideogrammatikus írást is létrehoz, az úgynevezett hipergrafikát, amelyben jelen lehet 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 társított a görög ábécéből.) A Magyar Műhely 36. számának lettrista kezdeményezése közel három évtized múlva majd L. Simon Lászlónál talál igazi követőre: az *Egy paradigma lehetséges részlete* (1996) című alkotása a grafémarészletek véletlenszerű megjelenítésével új jelentést ad a betűknek. L. Simon László műve a lettrista irodalomban egyedülálló alkotás, a magyar irodalomban pedig az első valódi lettrista mű.³¹²

A 67-es, Erdély Miklós-különszámnak ugyancsak meghatározó eleme, oka a forma. S a Magyar Műhely többi borítójának sorát is a formák és



16. Magyar Műhely
36. szám, fedőlap

Guy Debord-nak (valamint a lettrista csoport további képviselőinek) pszichogeográfiai között nincs átjárás. (Ezúton is köszönöm Kékesi Zoltánnak az észrevételeit.)

³¹¹ BOHÁR András, *Azok a bizonyos nyomok* = Uő., *Poétikák és világlátások*, Nap, Dunaszerdahely, 2008, 56.

³¹² A mű elemzését lásd Magyar Műhely 147. (2008/2.), 13–14. Kötetben: KELEMEN Erzsébet, *Részletek a teljességből. L. Simon László munkásságáról* = Uő., *Hét színpék*, 79–81.

számsorok határozzák meg. Egy-egy folyóiratszám – matematikai szám – esztétikai megvalósulása jelenti ugyanis a műélményt. A számok bővületébe kerülünk, s a szerkezeti elemzésből „induktív haladással” egyfajta archetípust bontunk ki – Frye példája nyomán –, úgy, mint amikor kissé hátralépünk egy festménytől, hogy a pusztá ecsetvonások helyett az egész kompozíciót szemlélhessük.³¹³ A 67-es számtól egy lépés hátra, s szétválaszthatjuk a két elemet a számmisztika szerint. A 6-os számon alapul például a hexagramma, a két háromszögből álló csillag, Salamon pecsétje. De a világ teremtetésének hatnapi munkája is felidéződhet bennünk. Szent Ágoston pedig azért tulajdonított jelentőséget e számnak, mert az első három számnak az összege. A 67-es fedőlapszám 2. tagja a hetes, amely a három mellett az ókori keleti kultúrák szent száma volt. A zsidóság is átvette a keleti hetes rendet. Ezt jelképezi a hétkarú gyertyatartó is. Az európai középkorban pedig a hét erény, a Szentlélek hét adománya, a hét szentség, a Miatyánk hét kérése, a hét szabad művészet és tudományok jelzik e szám fontosságát.³¹⁴ A jeltani strukturalizmus képviselője, Jan Mukařovský szerint a műalkotás a párhuzamos szerkezettel, az analógiával olyan élményt idéz elő, ami vonatkoztatásra készíti a befogadót. Mindezt nem kell valóságosnak éreznünk, viszont a valóságra vonatkozását komolyan kell vennünk. Hiszen a formális elemek „virtuális szemiológiai jellegében rejlik a szűzsé nélküli művészetnek” a közlő jellege.³¹⁵ S valóban, ha még egy lépést teszünk hátra, akkor esetleg már az összevont számot (67) szemléljük, egy újabb történetet, a történelmi távlatban esetleg a vietnami háború elleni tiltakozás évszámát, vagy a 68-as párizsi diáklázadást elővetítő, megelőző évet.

Erdély Miklós, az avantgárd művészet legsokoldalúbb egyénisége – szobrászművész, filmrendező, író, költő, az akcióművészet, az environment („környezetszobrászat”) és a concept art képviselője –, aki már életében is legenda volt,³¹⁶ éppen 1967-ben (április 12-én) a Magyar Írószövetség székházában adta elő a véletlent és a megtervezett mozzanatokat egyesítő happening-művét, a *Furcsa zokogás* című hangjátékát: felkiáltások, szövegmontázsok, zenei be-

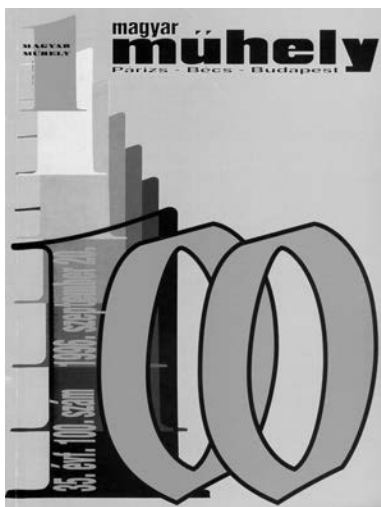
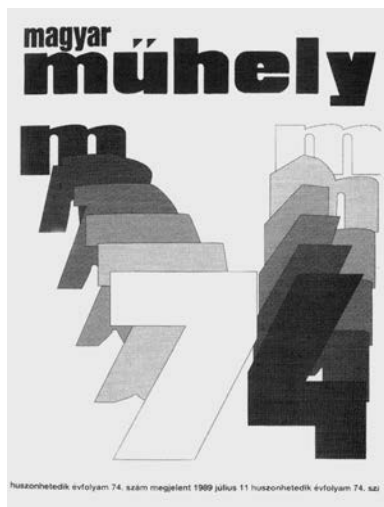
³¹³ FRYE, *I. m.*, 444.

³¹⁴ BIEDERMANN, *I. m.*, 152, 158.

³¹⁵ JAN MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiológiai tény = A modern irodalomtudomány kialakulása*, 430.

³¹⁶ PETŐCZ András, *A titok. Jegyzet Erdély Miklósról*, Balkon 1998. október, 20.

belüli fejlődési szakaszairól csak elképzeléseink lehetnek, úgy alakul át számmá a két betű. A metamorfózis során a két „m” betű színének, a narancssárgának és fehérnek a fokozatos egymásba tűnése, a számokban való megcserélődése is a kapcsolatot jelzi, a betűrészek találkozását és kiteljesedését (18. számú illusztráció). A 100. szám pedig Marie-Joseph Philippon számgrafikáját idézve, az egyest megsokszorozva nő ki, s tölti be a teljes lapszélességet (lásd a 19. számú illusztrációt).



18–19. Magyar Műhely 74. és 100. szám, fedőlapok

A Magyar Műhely szerkesztősége az induláskor olyan körülmények között hirdette és demonstrálta „a magyar kultúra egységét, a világ minden táján élő magyar írók és művészek együttműködését, amikor [...] rágalomhadjáratot” indítottak ellenük. De tudták, hogy akik kint „elzárkóznak a kapcsolat és a párbeszéd” elől, azok „vagy megszüntek értelmiségi hatóerőt, szellemi tekintélyt képviselni, vagy hosszabb távon ezt kockáztatják”. S mindez az otthoniak érdeke is, hiszen a kényszerű elzárkózás felszámolását, „a már közmondásszerű felszázados késés megszüntetését” segítheti elő a párbeszéd.³¹⁸

³¹⁸ *A párbeszéd jövője*, Magyar Műhely 25. (1968. január 15.), 59, 61.

A Magyar Műhelynek sohasem kellett bizonygatnia magyarságát, európaiságát: számára „Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, New York, Érsekújvár, Toronto és Nagykovácsi azonos szellemi tartományok”.³¹⁹ S az évtizedek során a szerkesztők európai érvényességet adtak a magyar értékeknek.³²⁰

³¹⁹ Magyar Műhely 75. (1990. március 20.), 1.

³²⁰ A fogalmat Görömbei András használja a Németh László-i eszményről szólva, amely „nem elválaszt Európától, hanem európai érvényességet kíván biztosítani a magyar jellegnek és a magyar értékeknek” (GÖRÖMBEI András, *Németh László esszéinek gondolati alaprétegei. Monostori Imre könyve*, Szabad Újság 2006. január 3.)

VIII. Kinyúló gyűrűk

Az ikonologikus alakzat metamorfózisai

„A számítógépnyelv képessé tesz a művészi tartalom, jelentésrétegek szervezésére és strukturálására. Sok évvel ezelőtt megtanultam, hogy időre és tapasztalatra van szükség, amíg az ember hozzászokik egy médiumhoz és annak eszközeihez: ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megnyíljon az út a kreatív önkifejezéshez, és kialakulhasson bármifajta ritmus az alkotás folyamatában” – vallja a számítógépes képzőművészet úttörője és teoretikusa, a magyar származású Charles Csuri,³²¹ aki már az 1950-es évek végén megtalálta a számítógépes technikában a műalkotások megjelenítésének új lehetőségeit.

Papp Tibor számára pedig az 1983. év jelentett meghatározó élményt: a Kazincbarcikán lakó húgának egy „familiáris” számítógépet vásárolt ajándékba, s mielőtt átadta volna, Párizsban kipróbálta, s elsajátította a gyártó munkakönyve alapján a programozás kezdeti lépéseit. Az új médium kínálta lehetőségek felismerése nemcsak a „virtuális kreativitást”,³²² a *Disztichon Alfa* és a *Hinta-palinta* dinamikus költeményeit vagy a Claude Maillard-ral közösen alkotott *Ikonok* szerzeményét hívta elő alkotópályája során, de a statikusan megjelenő további műveket, így például a *Vendégszövegek 4* vizuális költeményeit is meghatározta.³²³

³²¹ Charles CSURI, *Kitapíntható mozgásérzékelés*, ford. ROHONYI András, Információs Társadalom 2009/1., 21.

³²² BOHÁR, *Papp Tibor*, 68.

³²³ Papp Tibor így vall az új médium lehetőségeiről: „A számítógép egyik specifikuma, hogy az irodalmi mű minden összetevője (szöveg, hang, kép, mozgás) bármínemű más eszköz igénybevétele nélkül megformálható. Vagyis megadja az alkotónak azt a lehetőséget, hogy a semmiből, egyes-egyedül a számítógép kínálta eszközökkel hozza létre betűtípusait, szövegeit, a vonalakat, az ikonokat, az ábrákat, a rajzokat, a grafikai alakzatokat, és bármínemű színes képet, hangot, hangos szöveget, továbbá, hogy kijelölje az alakzatok helyét, térben és időben szabályozza a mozgást, megformálja és a látványhoz igazítsa a hanganyagot (vagy fordítva, a hanghoz a látványt)”. (PAPP, *Műzsával vagy műzsa nélkül?*, 176. Idézi még BOHÁR, *Papp Tibor*, 68–69.)

Új poétikai formák teremődnek tehát – gyűrűk, „hínárvók” és „sorjázó-versek” –, amelyek a szavakkal, szótagokkal való játék mellett „a műegész megkomponáltságára és egymásra következő egységességére” is felhívják a figyelmet. A „szimbolikus formafunkciók”³²⁴ lehetőségeit bemutató gyűrűkben egy mértani formához, a gyűrű mágikus alakzatához alkalmazkodnak a szövegek, a szemantikai egységek. Az ikonologikus gyűrű a körnek megfelelő szimbolikus alakzat: a folyamatosság, az örökkévalóság jelképe. A kört a platóni és a neoplatonikus gondolkodás a legtökéletesebb formának tartja. Ezért tűnik fel a misztikus ábrákban Isten körként való ábrázolása is: a Mindenható végtelenségét, örökkévalóságát, az abszolútum megragadhatatlanságát ezzel a formával próbálják érzékelhetővé tenni.³²⁵ A tükrözés elvére épülő grafikai alakzatba írt irodalmi szöveg – akár a végtelenség jelképeként értelmezve – új horizontokat nyithat meg a befogadás során. S újabb és újabb jelelmentést generálhat. Hiszen a körnek nincs kezdete, nincs vége, „nem ad meg sem irányt, sem tájékozódási pontot”,³²⁶ vagyis akárhonnan elkezdhetjük olvasni a mondatot. S a határtalanságot fokozza is a költő: nem egy alkotásában ugyanis a gyűrű kinyílik, s a végtelen felé mutat (*Gyűrű* – 8, 9, 10, 12, 13, 16, 17). A bezártság, a rendezettség „végtelensége” és a megnyitás, a kinyílás így fejezheti ki ugyanazt a princípiumot. A *Gyűrű* – 2 című alkotásban a nyitott spirálformával ellentétben viszont a szöveg az élet, a természet mulandóságára, lezárására, a matéria megszűnésére figyelmeztet bennünket:

Október • sárguló levelek hordágyán fekszik a nyár •
aszalt szavak lesz belőle / október lesz belőle

(*Gyűrű* – 2)

A megszemélyesítés és az ehhez kapcsolódó metaforizáció (a nyár össze válik) az emberi lét törekénységét jelzik. Karl Rahner *Szellem a világban* című művében az ember kettős mivoltára utalva viszont azt írja, hogy a közvetlen tárgyként adott létező végtelenségét a lét végtelensége fedi fel. Az a végtelenség, amelyre szellemi transzcendenciánk által eleve irányulunk.³²⁷ A *Gyűrű* – 2-ben az

³²⁴ BOHÁR, *Papp Tibor*, 69.

³²⁵ BIEDERMANN, *I. m.*, 138, 224–225.

³²⁶ *Uo.*, 225.

³²⁷ KARL RAHNER, *Geist in Welt. Zur Metaphysik der endlichen Erkenntnis bei Thomas von Aquin*, Felizian Rauch, Innsbruck–Leipzig, 1939, XIV, 254.

agonizálást („hordágyán fekszik”), a halál képzetét idéző szöveg mellett a spirálformába nyíló gyűrű tükröződő szövegszegmentumai a „metaforizációt”, a változást jelzik, a valami felé tartó folyamatot, ami akár egy új dimenzió felé irányulás kifejezője is lehet (lásd a 20. számú illusztrációt). Ezeket az olvasói kijelentéseket, feltételezéseket viszont éppen a szöveg és kép feszültsége-egysége, divergáló és konvergáló viszonya teszi bizonytalanná. Sőt az aporetikus kapcsolatot már nem a kép, nem a szöveg lesz fontos, hanem a látvány, amelyből az érzékszervek ugyan kiemelnek még egy-egy jelentés-szigetet, de ezek már csak egy újrafelépítési és lebontási folyamat részelemei lesznek a szemlélődés során.

A ciklus gyűrűi viszont nemcsak ki nyílnak, de a forgatás-pörgetés (*Gyűrű – 17, 22*), egymásba csúsztatás (*Gyűrű – 21*), egymáshoz szorítás (*Gyűrű – 11*), egymásra helyezés (*Gyűrű – 9*), nyolcszögesítés (*Gyűrű – 19*), a torzítások (*Gyűrű – 12*), nyújtások (*Gyűrű – 10; 23*), megcsonkítások (*Gyűrű – 13*), a szalagszerű metamorfózisok (*Gyűrű – 23*) és a tükrözések (*Gyűrű – 20; 22*) során el is veszítik jellegzetes karakterüket. Ez a metamorfózis időnként a topológiai jellemzőket mutató betűk morfológiai tulajdonságait is érinti: eltorzulnak bennük a felismerésükhöz szükséges jegyek (*Gyűrű – 5*). A gyűrűsorból viszont mindig marad egy-egy elem, ami a mű jelentését a körbe bezárva megtartja: „A BÚZATÁBLA KÖZEPÉN KÉT HAJÓ, KALAPPAL / DE FEGYVERTELENEK”.

Néhány gyűrű megszületését időben is behatárolhatjuk. A *Gyűrűk* cikluson kívül ugyanis néhány ikonológikus formával a Magyar Műhely címlapjain is találkozhatunk. A XXIX. évfolyam két kiadványán a számok válnak a gyűrűk alkotóelemeivé: spirálszerűen gyűrűznek a szövegharigák a 77. szám-ban (1990. szeptember 20.), illetve a 78-ban a nyolcas válik a gyűrűüzenet otthonává (1990. december 20.): „elmentek a fáradt katonák / harangszó mint



20. Gyűrű – 2

a félkemény gyümölcsíz”. A *Vendégszövegek* 4-ben, a *jambusoknak megint ciklusban* ugyancsak feltűnik a forma: a nyitó kompozíció, a [*ki kinek*] indítású alkotás a legszabályosabb gyűrű-vers az életműben. A versüzenet („ki kinek barátja, kinek kutyája, kinek tisztája”) minden gyűrűbe beíródik, de az összeolvasásukhoz szükségünk van mind a hat karikára, ugyanis a szöveg tüköröződése, egyik karikának a másikba való áttűnése, egymásba kapcsolódása miatt csak egy-egy szó, szóelem, illetve szókapcsolat ismerhető fel. A forgatás következtében létrejött térhatás, háromdimenziós jelleg – a szöveg és a kép aporetikus feszültségéből eredően – tehát nemcsak formailag, de szemantikailag is szorosan összekapcsolja a gyűrűket.

Hasonló egymásra utaltságot jelenít meg a palindromszerkezetű *Gyűrű – 20* alkotás is.³²⁸ Kékesi Zoltán a kép és a szavak összefüggését vizsgálja a gyűrű elemzésével, amelyben a tekintet mozgását a kérdéssé rendeződött szavak („mit lesel tim”)³²⁹ és a kép (a középpont felé fokozatosan kisebbedő körkörös gyűrűk) összjátéka irányítja.³³⁰ Ebben a térgyűrűben (ahol a gyűrűk keletére vannak elhelyezve a szavak) a tükörképek tükröket szimulálnak, így valójában nem is tudjuk eldönteni, hogy melyik felület tükrözi a másikat. A szavak a szem íriszére emlékeztető koncentrikus körökben rendeződnek el, a kör közepe, az üres centrum pedig a pupillával azonosítható. Az olvasó (illetve a megidézett Tim) tehát önmagával (vagy valaki mással) néz szembe, illetve – H. Nagy Péter meglátása szerint – maga a pillantás szervezi képpé a látványt, azaz a befogadó „az olvasói döntés leképezését szemléli”. Vagyis a képvers megmutatja, hogy miként válik a befogadói tevékenység a képi és a szövegbeli dimenziók divergálásának és integrálásának pragmatikai alapfeltételévé.³³¹ Kékesi Zoltán pedig a tekintet újírásának (*rewriting the gaze*) tartja a művet. Egy olyan alkotásnak, amely „a képek és a szavak egymásra utaltságára figyelmeztet” bennünket.³³²

³²⁸ A palindrom vagy palindróma jellemző jegyeiről később bővebben szólok a mágikus betűnégyzetek kapcsán (234–235).

³²⁹ Tim: férfi keresztnév, Timoti/Timothy (gör. Τιμόθεος; Timótheosz, ’istentisztelő’; Szent Pál térítette a keresztény hitre, valószínűleg az 1. missziós útján, a 2. útján pedig maga mellé vette Lisztrában, s ettől kezdve kísérlője és munkatársa, később Efezus püspöke lesz), Timót, Timóteus.

³³⁰ KÉKESI Zoltán, *A tekintet újírása*. Papp Tibor: *Vendégszövegek* (n), Kortárs 2004. október, 109–110.

³³¹ H. NAGY, *Szavak ébredése – képek lázadása*, 85–86.

³³² KÉKESI, *A tekintet újírása*, 109–110.

Akárcsak a gyűrűképek eltorzításai. Ugyanis a *Gyűrű – 13*-ban ugyancsak a tekintetnek kell kiegészítenie az egymásra helyezett és megcsonkított gyűrűoszlopot, ahol a szöveg segélykiáltása talán egy lélekszámban megfoglyatkozott nemzedékért szól: „segítetek! asszonyok! segítetek! szoptassatok mint felhőt a csillagok, segítetek!” Vagy a *Gyűrű – 9*-ben, amely a Szovjetunióba deportáltak hommage-a: „deportált napjaid csípnek mint a só / villanydrót lóg a szemedből / málenkij robot szikrázik belőle”. A „robotos” emlékmű fent bezárt gyűrűoszlopát azonban lent kinyitja. De nem a remélt szabadság jelképeként – reménytelen volt ez az akkori reményvesztett időben –, hanem az elszakadt villanydrótnak, a szikrázó feszültségnek képi párhuzamaként.

Elvágott gyűrűk ívei ugyancsak az ártatlanok, a „bárányok” szenvedését jelzik a *Gyűrű – 12*-ben, ahol a nyelvi játék, a viaszbabák „viaszbakákra” cserélése nemcsak a gyermektisztaságot jeleníti meg, de az önfeláldozó életet is: „[...] lánognak a bárányok [...] / elolvadnak a viaszbakák / ebben a háborúban / elkésett tűzoltók / a szavak”. Ez a háború pedig bármelyik és bármilyen lehet: világháború, politikai, irodalmi. Vagy akár a lelkekben dúló küzdelemre is utalhat. Ezt a nyitott értelmezési horizontot, a továbbgondolás megannyi variációját jelzi a merev gyűrűkép megtörése, szalagszerű továbbfuttatása is. A formára már csak a cím utal. S a kép verbális elemekkel telítődik. Bár időnként „elkésett tűzoltók a szavak”, de a szavak és képek erejében bízva, egy új alkotói-befogadói magatartást megteremtve a gyűrűk mégiscsak kinyílnak.

IX. Hínárvók és sorjázók

A látható entitás szó-képbe testesülése

Papp Tibor *Vendégszövegek 4* című kötetének vizuális alkotásai, statikus formái már mind számítógépen készültek. Az új médium lehetőségeinek alkotói felhasználásával létrejött alakzatok pedig ugyancsak új befogadói attitűdöt kívánnak meg. Egyfajta elszakadást a korábbi látásmódtól, a hagyományos megközelítésektől. A lineáris olvasatot szinte ellehetetlenítő művek „az új reláció felismerését”, az „írás-kép” elemeinek újragondolását, a viszonyok tisztázását³³³ hívják elő az értelmezői folyamatban.

Vilém Flusser szerint a lineáris írás felfedezése lehetővé tette a képkód megfejtését, „a képeknek a tárgyi világ szempontjából történő újra láthatóvá tételét”. Ez a módszer viszont nem eléggé radikális, nem mindig alkalmazható modellként „a világ módszeres kezelésére”,³³⁴ hiszen az írás látvánnyá, képpé való „átfordítása” nemcsak a verbalitás kikerülhetetlenségét, hanem a fogalmi meghatározottság kritikáját is jelzi.³³⁵ Papp Tibor kötetében az új formát megjelenítő hínárzók és sorjázók a hangulati és gondolati ritmusok sajátos prezentálásával szintén új megközelítést, új olvasati hozzáállást, hitelesebb beszédmódot kívánnak meg.

A képek és az általuk megjelenített dolgok (fogalmak) között a kapcsolat Jacques Maquet szerint viszont nem esetleges, hanem izomorf. A vizuális forma megjelenése, szerkezete ahhoz a külső dologhoz hasonló, amit megjelenít. A hasonlóság mértéke pedig a közvetítő eszköztől is függ,³³⁶ nevezetesen a számítógép közegétől, illetve az alkotó áttranszponáló elgondolásától. A hínárzó és a sorjázó képe tehát más, mint az általuk ábrázolt látható entitás.

³³³ BOHÁR, *Papp Tibor*, 70.

³³⁴ Vilém FLUSSER, *Az új képzeleterő*, Athenaeum 1993/4., 256–257.

³³⁵ BOHÁR, *Papp Tibor*, 70.

³³⁶ Jacques MAQUET, *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*, ford. ANTAL ÉVA és mások, Csokonai, Debrecen, 2009, 109.

E nélkül a külső kép nélkül nem jöhetne létre a megjelenített vizuális forma. A jeleket viszont nem szabad elválasztanunk a kulturális és történelmi környezetüktől, a jelentéviszonyokat alkotó kontextusoktól sem.³³⁷

A hínárzókat és a sorjázókat nyilvánvalóan ebből a szempontból is érdemes megvizsgálnunk, viszont arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a vizuális jelek nem egyszerű indexek, s nem lehet ezeket a formákat „néhány nagyon hasznosnak tűnő fogalmi leegyszerűsítés mögé rejtetni”.³³⁸

Etimológiai megközelítésben a *hínár* (a békaszőlő) fogalma a mindennapi tapasztalatunk alapján főleg állóvízben megjelenő, szétterülő indás, virágos növénytársulást jelent, amely átvitt értelemben a veszedelmes, súlyos helyzet szimbóluma is lett. (Vö.: *Kimászik a hínárból. A hínárba fulladt.*)³³⁹ Az igésítés, a denominális verbunkképző hozzáfűzése az alapszóhoz – hínárz(ik) – a címszó alatt megjelenő műveket időbelivé teszi, egy történelmi folyamat részévé. S az ebből való igenévi, majd többes számú főnévi alak nemcsak a költői leleményt, az egyedi szóalkotást jelzi, hanem egy-egy élethelyzet képi-szövegi megragadását is. Hasonlóképp elmondható mindez a sorjázókra is. A *sorjáz* ugyanis a *sorjában elmond* (esetleg *sorba rak*) értelemben szerepel, illetve a *sorjázik* a sorban egymás után haladóknak, a sorban következőknek a megjelölésére szolgál.³⁴⁰ Ebből jön létre ugyancsak hapax legomenonnal néhány „életkép”. G. Komoróczy Emőke például a *Hínárzók* ciklust elemezve az „Életnek” a furcsa játékaról, dinamikájáról ír, a költői üzenetről, amely szerint „a tengermélyi világ minden értéket, jóra való törekvést magába nyel”. Ezért nem lesz feltámadás, *se vasárnap, se alleluja*. S a sorjázóversek is (akárcsak a kötetben szereplő betűrácsok tükörszerűen egymásra vetített formái) szerinte „többek pusztá nyelvi játéknál”: a folyton változó, dinamikus élet alakváltozatai lesznek.³⁴¹

G. Komoróczy Emőke a ciklus elemzése során elsősorban a céda országra, a megromlott közéleti erkölcsre utaló képeket ragadja meg. Bohár András viszont az erotikus aspektusokra, az érzékiség költői megragadására, a tragikus pillanatok és a „konzum-szexualitás” összekapcsolására, a plasztikus képek

³³⁷ *Uo.*, 108.

³³⁸ *Uo.*, 56.

³³⁹ *Magyar értelmező kéziszótár*, 546.

³⁴⁰ *Uo.*, 1216.

³⁴¹ G. KOMORÓCZY Emőke, *Arccal a földön a huszadik század. Az avantgárd metamorfózisai*, Hét Krajcár, Budapest, 1996, 220.

egymásra vetítésére irányítja a figyelmet.³⁴² Két eltérő olvasat kapcsolható tehát egybe, ahogyan a ciklus darabjaiban is az országsors, az egyéni történet, a politika („Rég lebontották a berlini falat”), a morál, a kitakart testiség, a fennkölttség és a vulgáris beszéd képei hínárként fonódnak, tekerednek szinte elválaszthatatlanul egymásba. Ebben az indás növénytársulásban viszont új elemet, új virágzatot is felfedezhetünk. A szavak erejéről, szerepéről, a megnyilvánulási módokatokról való beszédet. Így olvashatunk a tiszta ajkakat megbotránkoztató, a beszédben kártevőként szaporodó gyalázkodásról: „szavakat öröl húszezer malom / káromlás zsiszikje feketéllik a lisztben” (*Szöglet*); a megtorló dacról: „a bosszú lekozmál a szádban / törölhetetlen folatok a szavak / rozsdás korongok nyelveden” (*A bosszú lekozmál*); a nyers, tapintatlanul őszinte megnyilvánulásról: „szavaid meztelenek / szavaidról a szőr lekopott / késélesek a tömondatok” (*Szavaid meztelenek*); a megsérült beszédéről: „az ablakod alatt / töredezzve fekszik / legszebbik szavad” (*Ablakod alatt*). A nélkülözést jeleníti meg az „éhségtől megnyúlt gyermekszavak” (*Derékba tört*) költői képe. A felesleges beszéd elkerülésére intő kifejezés pedig a „ne nyisd fel te sem szavaidat” kitétel (*Van szököd*), illetve erotikus felhanggal szerepel a „lövedék-szavak” (*Este*), s vulgáris jelzővel találkozunk a *Fekete pálinka* hínárzóban („mögötted elpottyantott tehénszar szavak”). S a *Végváz*ban nyugovóra térnek végre a megfáradt szavak.

A szó, szavak kifejezés gyakori megjelenése mellett az emberi beszéd minősítésének, a szóbeli megnyilvánulás leírásának korreferens elemei közé sorolhatjuk az indulatokkal, mámorral, kötekedéssel fűszerezett beszéd szinonim párját: „bor-viták” (*Derékba tört*). A „malomkövek között örölt mondatok” (*Derékba tört*), a „kaszát fennek a rücskös igék” (*Szavaid meztelenek*), illetve a „mérgebben tűzálló verebek / röpködnek a szádból” (*Nemesb*) és az „erőszakos távirat a fejsze” (*Orsó*) ugyancsak rokon értelmű megragadása a súlyos beszédnek. Az értelmet nem nyert megnyilvánulás is többször jelen van a képversekben: „a próféta [...] / vallomása hókristály / elolvad” (*Ellentétek*), „amennyi élet-maradék az asztalon, annyi jó hír” (*Se vásárnap, se alleluja*). A szó, szavak szemantikailag ekvivalens eleme a *nyelv* szó homonim feltűnése: „tiltanák bár nyelvednek a sót a mézet” (*Fekete pálinka*). A jelentéssíkokat erősítve-kiegészítve a megszólalást jelző beszélőszerv (a gondolatok kifejezé-

³⁴² BOHÁR, Papp Tibor, 73.

sének, a társadalmi érintkezésnek az eszköze), valamint az ízlelésnek a biológiai szerve egyesül ebben a költői képben. A sós (keserű) és édes beszéd tiltása a beszéd antonim párja, amellyel a hallgatásnak, a csendnek a vágya idéződik fel. S egy tágabb értelemben vett korreferenciával is találkozhatunk a papír–olvasó kontextus megjelenésében: „és bánj a papírral / minden olvasónál / nagyobb szerénységgel” (*Hurkád locsoltassék*). Szerkezeti rokonságuk alapján a felező tizenkettesek és hatos sorok egymáshoz kapcsolódva is szerepelhetnek. Ez az ütemhangsúlyos mértékrendszer már a 16. században megtalálható Apáti Ferencnél (*Cantiléna*), illetve Balassi Bálint istenes verseiben (*Bizonnyal ismérem, Mint az szomjú szarvas, Segéll meg engemet*).³⁴³ Papp Tibor ugyancsak ezzel a tördelt 18-as szerkezettel alkot szakaszmértéket a vizuális költeményben. Bár Petőfi tájköltészetében (*A gólya, A puszta télen, Kiskunság*) és Babits Petőfi-versében is feltűnik a forma (*Petőfi koszorúi*), mégis a szóhasználat, hangulata, a nyelvfordulatai alapján a *Hurkád locsoltassék* című hínárzót inkább a 16. századi költői világ megidézésének, allúziójának tarthatjuk.

Petőfi- és Babits-reminiszcenciákkal viszont konkrétabban is találkozunk a ciklusban: vendégszöveg-technikával kapcsolódnak egybe a költői világok. S ezt az összefonódást a játékos ironia, a humor teszi egyedülállóvá: „ott ahol a Kis Túr siet beléd” (*Orsó*); „asszonyom / ha ninivébe siet akkor Babits / boldondította el magát” (*Ha törrel megy*). A szövegekhez hozzátapadt értelmezői kontextusokat így emeli át egy másik síkra: a megszokott nyelvi környezettől való elidegenítéssel a játék terét nyitja meg az olvasó számára. Akárcsak a gyermekvilág megidézésével a „nem ér a nevem” kijelentésben (*Ablakod alatt*). Az *Álv'akarod* pedig már címében is jelzi a poétikai játékot, az „alternatív rekonstrukció”³⁴⁴ befogadói módzatait. Az aposztróf nemcsak egy hangzónak, nevezetesen a következő szó kezdő hangjával megegyező magánhangzónak a hiányát jelzi, hanem a széttagoltságot, a morféimákra darabolás olvasati lehetőségét is. A címbeli *akarod* ige így akár *a* karod határozott névelős főnévi alakban is rekonstruálódhat, amely viszont a hínárzó első sorára rímel: „a karod jelzi, hogy akarod”. Az aposztróf rejtjelessége alkalmas arra is, hogy az elhallgatott tárgy (akár erotikus) behelyettesítésére készítse a kérdőjeleket feloldó képzeletet.

³⁴³ KECSKÉS–SZILÁGYI–SZUROMI, I. m., 30.

³⁴⁴ A szókapcsolatot Bohár András használja: BOHÁR, Papp Tibor, 41.

A rímekkel való játék egyedi formája a helyhatározói ragnak a szótól való elválasztása és új sorba tördelése:

felpörög egy anarchista orsó
napot nyel az alkony-koporsó
ablakodban a löszeres korsó
ban szárított lencse meg borsó
(Orsó)

A szavak negatív jelentésmezéjét (lásd: anarchista, koporsó, löszeres korsó) így semlegesíti, oldja fel a vizuális költészet formai lehetőségeivel.

Néhány hínárázóban az olvasatokat variáló nyilak (*Szöglet, Fekete pálinka, Kürt szól* stb.), az eltérő betűerősséggel szedett sorok (*Ablakod alatt*), a szürke, ovális háttérrel kiemelt szavak (*A bosszú lekozma*), a sorok közé apró betűkkel beszúrt „bonbonos” kitétel (*Medvesztegető*) ugyancsak a megszokott befogadói státusz elhagyására készítetik az olvasót. Akárcsak a sorvégi „asszonyom” visszhangszerű visszatérése (*Fontoló, Ha törrel megy*).

Az előző kötetekben is használt szófonat-technikával, két szó leleményes összevonásával pedig egyedi szóösszetételeket alkot a költő: „csalángol az erdő alja”, „meleg gesztenyeres / ingatlan menyecskek / erőszaga / harcokcsónyak / dübördudája / kora esti ágyúgyazás / tengeralattjárókában / gépfegyverdesés” (*Medvesztegető*), „derékli”, „mellenző (*Ha törrel megy*), „a tél megint december-telen lesz / ledérkenység / lelet” (*Látlet*), „tüzes vasarló”, „költeményező menyecske”, „kormosatlan falak, fogak / gázolajhár mandolincsel” (*Kedvesező*). A mindössze 27 hínárázó megjelenítő ciklusban tehát meglepően sok szófonattal találkozunk. A már-már túlbujárázó neologizmusok jelenléte viszont itt valóban indokolt. Hiszen a hínár mindent benő. A morféimák és szintagmák közé is beépül. Bujárázik, s úgy tűnik, hogy elveszi az életteret. Így nemcsak a gondolatok, hanem a betűk, szavak is egymásba hínáráznak – G. Komoróczy Emőke morális megközelítését továbbfűzve – ezen a gondokkal terhelt vidéken, a mocsaras, lápos emberi világban.

A *Betlehemi vasutasok* ciklusban szereplő *a, b, c, d* jelű sorjázóversek a grafikonnal, *Az évezred végének sorjázás* című záró alkotása pedig a szótagokkal való képi játékkal hoz létre újabb olvasatokat.

Eszztétikai percepciót nemcsak a vizuális elemek konfigurációja kelthet, hanem a szavak, szótagok, nyelvi elemek képi egymásba épülése is. Egy ha-

gyományos versnél a képi, formai (tördelési) megvalósulás ritkán veti fel az esztétikai relevancia kérdését. A sorjázóverseknél viszont a grafikon vonalát követő szótagok, illetve a *sorjázás* improvizációjának balra zárt egységei is a látvány részévé válnak. Ennek a szokatlan tördelésből adódó esztétikai élménynek a másik komponense a belső szerveződésből származó olvasatok. A megoldási variációk viszont nem korlátlanok. Csak a sorban egymás után következők, az egymás mellett állók fűzhetők egymásba. A *Hínárzók*ban is megjelenő szófonatokhoz hasonlóan kapcsolódnak egymásba a szótagok. Az egy szófonatba zárt egységek mellett viszont itt az egymás után sorjázó szótagok nyitottsága lehetőséget ad az újabb szóalkotásra. A *B* sorjázót indító szótagokat („ál / om / ló / gó / ré / ce / ment [...]”) például a következőképpen variálhatjuk: álom, omló, lógó, góre, réce, cement. De akár mondatba is fűzhetjük: álom-lógó réce ment. S a következő szótaggal ismét új szavak teremődnek: „es”, mentes, cementes, góre- (réce-)mentes, lógó ré [zenei hang] cementes. A grafikon jelzi az olvasat irányát is. A sorjázóban a lefelé és felfelé haladó ág mutatja az irányt, illetve az ábra alsó részéből felfelé haladhatunk a megfejtés során. A *Sorjázás* című műben pedig egy szótag variálásával improvizál a költő újabb és újabb szótagokat, szó szerkezeteket. A több ágra szétszakadó grafikonos *a*, *b*, *c*, *d* jelű művek mellett itt egyirányúvá válik a sorjázás. A fettel jelölt sor a szótagokból kinövő változatokat, a vers „témáját” jelöli. S a vizuális költemény végén általában úgy fűzi egybe a megszületett szavakat, hogy a sorokban az elől álló szó utolsó szótagja kezdő egysége legyen az utána következő szónak:

ázik ázik
keskeny kenyér
érdem emlő
álnok oktat
lőszer szerszám
attól ólmos
ólmos moslék
ékes este
ólmos lékes te
te
te
te
te
te

A szótagokkal való játék közben a szavak értelmét nem kell, nem szabad keresnünk, hiszen szinte egy formátlan betű-/hanghalmazból nőnek ki a változatok, születnek meg a szavak, s olyan az egész, mintha a dolgok elnevezése előtti ősállapotban lennénk, vagy csupán a magyar nyelv hangzásának az ízét próbálgatnánk – gondolhatjuk az első megközelítéskor. S jogosan vetődik fel a kérdés: rendelhető-e valami denotátum az *ikeskenyérdem*, *házikeskeny*, *számlálnoktattól* kijelentésekhez? Úgy tűnik, hogy nem. Pedig a szavak sorjázás-szerű egymásba fonódását rejtik a látszólag értelmetlen alakzatok. Az *ikeskenyérdem* összetevői ugyanis az *ikes*, *keskeny*, *kenyér* és az *érdem*. Matematikai jelkészlettel érzékeltetve a többi kiemelt szófonatot: házikeskeny = házi + ikes + keskeny; számlálnoktattól = számlál + álnok + oktat + attól. A leghosszabb egybefűzés pedig felbontva a következő: szerszámlálnoktattólmoslék = szerszám + számlál + álnok + oktat + attól + ólmos + moslék.

Akár a *Vadhusok* kötet hangverseinek az előhírnöke is lehetne ez az alkotás. Műfaji szempontból ide is, oda is sorolható költemény. De ez már a vizuális költemények határterületére vinne bennünket. S mindez jelzi az életmű gazdagságát, műfaji szerteágazását, a műfajhatárok olykor nagyon is könnyű átjárhatóságát.

X. Villanás és *Villanások*

A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében

Már a *hínárzók és sorjázók* szabad kreációi is megmutatták, hogy „a művek végtelenül változatos megjelenési formái között az intuitív alapon működő intellektuális (szellemi) koncepció (az idea szerkezeti és alak-képzetként való megfogása) dönt el mindent”, s a kivitelezést – a *disegno*-poétika alapján – módosítani is tudja.³⁴⁵ Vagyis „az agyunkkal festünk, nem a kezünkkel” (Michelangelo). S az ötletekkel induló alkotófolyamat véglegesen a műtárgyban testesül meg.³⁴⁶ Ez az „ötletektől és a sugallatoktól” alakított, spontán megformált, újfajta poétikai struktúra azonban az *œuvre* következő egységében, a *Vendégszövegek* 5 című kötet *Villanások* ciklusában jelenik meg, mégpedig oly módon, „mintha az eddigi életmű több rétegű, nagyobb lélegzetű műveket eredményező versesköteteinek, hálónak, térképmunkáinak pars pro toto redukált mondatait, költői nyelvén az egyszerűségig lesűrített szövegtörödékeit olvasnánk” – írja L. Simon László az „egysoros” képvers-sűrítőményekről.³⁴⁷

A költő a benne felvillanó kép megragadásával, egyetlen szikra ötletszüleményének tipográfiai megvalósításával koncept alkotásokat hozott létre az életműben. E műfaji megnevezés önkényesnek is tűnhet akár, hiszen önmagában a concept art behatárolása is számos kérdést vet fel. Az eredetileg a művészet analitikai-elméleti vizsgálatával foglalkozó, a művészet-fogalommal operáló jelenségnek a klasszikus értelemben vett definiálását ugyan töb-

³⁴⁵ Szkárosi Endre ezt a gyakorlatban megvalósuló műalkotás előzetes elgondolásáról, a conceptorról (koncept/usról) írja az IPUT/NAhTE lemezéről szólva: SZKÁROSI Endre, *Konceptuális expanzió a zöld zónából* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 173. A művészeti formákról való beszéd során a *disegno* arra keresi a választ, hogy „hogyan lehet művészi formában szellemi tartalmakat közölni” (lásd *Esztétika*, <http://pszicho.uw.hu/anyagok/esztetika.doc>).

³⁴⁶ A Michelangelótól származó mondást Szkárosi Endre idézi: SZKÁROSI, *Konceptuális expanzió a zöld zónából*, 173.

³⁴⁷ L. Simon László annotációja a kötethez: PAPP Tibor, *Vendégszövegek* 5, Magyar Műhely, Budapest, 1997, hátsó borító.

ben megkísérelték már, de ebben a törekvésben csak a meghatározások különbsége és az alkotók eltérő besorolása figyelhető meg leginkább.³⁴⁸ 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, ha a koncepciót nem teoretikusan, hanem gyakorlati oldalról, csupán a fizikai megvalósulás szemszögéből értékeljük. Az ehhez az elgondoláshoz tartozó tábor ugyanis szabadságként értelmezi a konceptualizmust. Olyan lehetőségnek, 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”.³⁴⁹ 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.³⁵⁰

³⁴⁸ Lucy Lippard kritikus fanyar megjegyzése szerint a conceptual artnak annyi definíciója létezett, mint amennyi konceptualista művész volt. Lásd Tony GODFREY, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998 (reprint 2008), 13–14. (A fordításban Simcsik Eszter segített, ezúton is köszönöm.)

³⁴⁹ HAJDU István, *Concept Art. Kísérlet egy műfajtalán műfaj rendszerezésére*, www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html.

³⁵⁰ Siegfried J. SCHMIDT, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry = Precisely: 13-14-15-16 Poetics of the new Poetics*, 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 politikai művészet volt. (Ezúton is köszönöm Kékesi Zoltán észrevételeit.) Haacke mellett Mary Kelly, Martha Rosler és Victor Burgin is „alkotói módszerként” használták a politikai művészetükhöz a konceptualizmust (TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, PhD-disszertáció tézisei, ELTE, Budapest, 2006, 17 [a továbbiakban: tézisek]). A concept 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 – humorból, kétségbeesésből vagy pusztán össze-

Tony Godfrey a conceptual art-ról 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 külső világból származó „készárut” (*readymade*), amelyet 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”.³⁵¹ Viszont Godfrey figyelmeztet bennünket arra

zavarodott 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 például, akinek képei leginkább megragadták Vietnám zűrzavarát, 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 erőivel 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).

³⁵¹ A készárúnak 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 Gonzalez-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 közegeben, amelyet bolti fényreklámnaknál használunk. (GODFREY, *I. m.*, 7, 10.)

is, hogy óvakodjunk a tipológiáktól. Sok koceptualista műalkotás ugyanis „nem illeszthető bele egyértelműen egyetlen tipológiába sem, amint sok koceptualista művész is visszautasít bármilyen szűkítő meghatározást a munkájára vonatkozóan”.³⁵²

A konceptuális művészet³⁵³ meghatározásaiban az ellentmondások ellenére viszont közös vonásokat is felfedezhetünk: mindegyik felfogás „a gondolatot, a fogalmiságot, az ideát vagy az ötletet a mű elsődleges, lényeges elemének tekinti, a formát, a kivitelezést pedig másodlagosnak”.³⁵⁴ 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”.³⁵⁵ Ennek az elanyag-talanításnak pedig előzményei és különböző fokozatai vannak. Közvetlenül a concept art megjelenése előtt az anyag megszüntetését már néhány akció megellegezte. 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 („én-mű-

³⁵² *Uo.*, 10.

³⁵³ 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 művészetfogalommal fogalmi úton foglalkozik”, az utóbbi pedig olyan művészeti forma, amelynek egy meghatározott és kidolgozott rendszer szerint az alapanyagát a fogalmak adják (lásd 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 csinállok”. 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.

³⁵⁴ TATAI, I. m. (tézisek), 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«” szolgáltatta (*Uo.*, 4).

³⁵⁵ PERNECZKY Géza, *Intermédia-művészet az uborkafán*, Élet és Irodalom 2008. május 16., 17.

vészettel”) 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.³⁵⁶ A testművészet ellenhatás is volt az 1960-as évek egyre személytelenebbé váló sokszorosító művészetére. S később tiltakozássá is vált minden állami felügyelettel, irányítással és ipari termékkel szemben. Ezt reprezentálja egy póló-üzenet is: 1994-ben egy fiatal nő az utcán minden díszről 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”.³⁵⁷

Nálunk a konceptuális művészet a fénykorát az 1960-as évek végétől a hetvenes évek közepéig élte.³⁵⁸ S bár a rendszerváltásig (az „underground” helyzet miatt) kevés mű volt publikálva és kiállítva, a folytonosság a tanításban tetten érhető: az oktatás a kreatív munka szerves részét jelentette.³⁵⁹ Ez az idő-

³⁵⁶ HAJDU, I. m.

³⁵⁷ GODFREY, I. m., 345. A pólót az Agnes B francia ruházati társaság megbízásából az amerikai művész, Felix Gonzalez-Torres tervezte. Felvetődik azonban a kérdés: ez a póló miért művészet és például a „Megadeath” vagy „Rolling Stones” feliratú miért nem? „Az nem lehetne művészet? Gonzalez-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).

³⁵⁸ Egyes szerzők szerint viszont Magyarországon ebben az időszakban szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet (lásd: PERNECZKY, *Intermédiá-művészet az uborkafán*; PETERNÁK, I. m.). Viszont jelen volt egy nagyarányú koncept-, azaz ötletművészet. Az ekkori viszonyok kedveztek az „underground”-működésnek is, a műtárgyak elanyagaltatási 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, I. m.).

³⁵⁹ „Ez [a tanítás] a legfontosabb funkcióm. Tanárnak lenni a legnagyobb műalkotásom” – mondta Joseph Beuys, akinek számára a tanítás az eszmezszerítés és az érvelést jelentette, nem

szak inspiráló forrást jelentett a későbbiekben. A kilencvenes években – az újabb nemzetközi térhódítással párhuzamosan – ugyanis ismét dominánssá válik a konceptualizmus: a művészet egészében végbe menő konceptualizáló-dás Magyarországon is sok mű megszületését eredményezte.³⁶⁰

„Minden művészet (Duchamp után) konceptuális természetű, mert a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik” – mondta 1969-ben Joseph Kosuth.³⁶¹ Az eredetileg képzőművészeti meghatározottságú konceptualizmus valóban átlépi határait, s az irodalomban is megjelenik. „[...] a magyar konceptuális művészet egyik kulcsalakja”,³⁶² Erdély Miklós mellett a másik jelentős alkotó Tandori Dezső. Székely 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.³⁶³ A Tandori-kötet Margócsy István szerint sem magyarázható a konceptualizmus figyelembevételével, mint ahogy „a magyarországi concept art sem nélkülözheti, akár képzőművészeti megnyilatkozásainak rögzítése során, Tandorinak vers- és képkonceptjeit”.³⁶⁴ Tóth Gábor „magas fokú fogalmi viszonylagossággal áthatott”, „nyugtalan és élénk szellemet reveláló”,³⁶⁵ heterogén jellegű konceptuális attitűdje ugyancsak meghatározó erő, 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*

pedig azt, hogy szakmai készségeket magyarázzon (idézi GODFREY, *I. m.*, 195). A konceptuális művészet számára tehát fontos volt a tanítás: Erdély Miklós is foglalkozásokat tartott, csoportokat vezetett (*Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indígo*), 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, 2006, 60–61, 63 [a továbbiakban: kötet]).

³⁶⁰ TATAI, *I. m.* (kötet), 51.

³⁶¹ 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).

³⁶² TATAI, *I. m.* (kötet), 61.

³⁶³ SZÉKELY, *Mi az, hogy avantgárd*, 115.

³⁶⁴ 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>).

³⁶⁵ SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 123, 125.

című versgyűjteményét pedig összekötözve és fellógatva állította ki.³⁶⁶ Szombathy Bálint költészetében viszont már az induláskor jelen van a konceptualizmus: az 1971–72-es keltezésű *Kép és jelben* 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.³⁶⁷ 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 művészt, miként nyilvánítsunk valamit művészinek, és miért fogadunk el valamit művészként”.³⁶⁸ Szombathy a tautológiától megfosztott konceptualizmus (*Triptichon*) és a talált vizuális költemények hasonló szellemiségű fotói mellett (*Halte Ordnung, Tenerife* stb.) *Konceptuális költészet* címmel a koncept művek sorozatát ciklusban is összegyűjti. Szombathy Bálint mellett megemlíthetjük még a költőként induló Szentjóbó Tamás szövegmunkáit („Ketten / Ezt a költeményt akkor éled át, ha ketten olvassátok egyszerre”), valamint a könyv médiumának formai lehetőségeit kihasználó alkotókat is.

A konceptualizmus művelőire ugyanis jellemző a könyvkészítés. Ezek nem művészkönyvek, hanem sokszorosított, nyomdai úton előállított kiadványok, a művész koncepciója által megtervezett, megszerkesztett „(mű)alkotások”.³⁶⁹ L. Simon László cím nélküli, valójában a kötetmegjelölésre az *ISBN 963 7596 26 7* (1997) engedélyezési számot felhasználó miniatűr könyve a koncepció elsődlegességének jele, a dematerializáció megnyilvánulása. Az elanyagtalánítást nemcsak a könyvméret mutatja (gerincmagasság: 16 cm, szélesség: 43 mm; s 21 piciny, karcsú lap), de a gondolat tárgyasításának megvonása is: az alkotó és a néző fejében létezik a mű, az ISBN-szám a meg nem jelenő műre utal. Azaz a jelölő kizárólag önmagát jelöli. Az oldalakon ugyanis a kiadást regisztráló szám tér vissza, mégpedig úgy, hogy a szöközők helyét üres lapok jelzik.

³⁶⁶ 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*, 57–58).

³⁶⁷ H. NAGY Péter, *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma*, Ráció, Budapest, 2008, 35.

³⁶⁸ JEŠA DENEGRI, *Szombathy Bálint*, ford. SÁNDOROV Péter, Híd 1983/1., 112.

³⁶⁹ TATAI, I. m. (kötet), 30.

Papp Tibor költészeti gondolkodásába is gyakran beszüremkedik a konceptualizmus. Koncept alkotásai rövidek, néhány szóból, esetleg egy-két „hoz-zájuk toldott grafikai elemből” épülnek fel, a „műtárgy” létrehozása helyett gondolatokat dokumentálnak, s jellegzetes jegyük még az elszigetelés, vagyis a „természetes környezetükből kiszakított szövegek” jelenléte, amik kontextuskeresésre készítetik a befogadót. Így épül fel a koncept mű mögöttes világa, amely éppen attól lesz megismételhetetlenül egyedi, hogy csak a szemlélő képzeletében létezik.³⁷⁰

„A mindenség jelenítődik meg”, a részben az egész az *illatok* kezdetű konceptben is (21. számú illusztráció).



21. Villanások 2.

Az „egysoros” világ elszigetelését erősíti a keret, amelynek szabályos szabálytalansága (a derékszöveget bezáró egyenesek és az átlós „tükörkép” eltorzult formája) a hangulatötletnek ugyancsak vizuális megjelenítése. A verssor szemantikailag önálló egységet alkot. S az igei állítmány hiánya (a szemlélő olvasót kiegészít-

tésre készítő grammatikai „rejtvény”, a „lebeg”, „száll”, „árad”, „van” stb. lehetséges variációi, vagy az azonosítási gesztus, amelyben a kaporhegedű húrjai maguk az illatok lesznek) újabb interpretációs megközelítéseket hoz(hat) létre. Az egymástól távol eső fogalmak összekapcsolása, a kaporhegedű neologizmusa is a megragadhatatlan pillanat lenyomatává válik. A megragadhatatlan pillanat lenyomata: ez a paradoxon is jelzi a konceptualizmus sajátosságát. Olyan művek születnek, amelyekben egymással ellentétes jegyek (tények, megállapítások) vannak jelen. Akár a kaporhegedűre rászálló illathúrok. Ennek az ötletszikrának sincs előzménye. Ahogy a vizualitás, a keretbe zárttság, a kontextusoktól való elszigetelés képe is jelzi.

Margócsy István szerint a koncept mintegy „megírja” a képet. S a látvány jelzi, hogy a szöveg nemcsak nyelvi jelentésben tűnhet fel, hanem anyagszerűségében is.³⁷¹ Viszont a koncept mű sosem a formáról, az anyagról szól, ha-

³⁷⁰ PAPP, *Ige és kép*, 13.

³⁷¹ 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

nem „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”.³⁷² Ezt rekonstruálhatjuk Papp Tibor következő művében is (22. számú illusztráció).

Olykor „a szó betű-testében” (Margócsy) benne lapang egy másik szó is: a kacsakata mássalhangzócserevel a költő másodlagos jelentésképzést hoz létre. A hullámzó víz képzetével, az úszó dinnyehé-



22. Villanások 11.

jal pedig József Attila-reminiscenciát teremt. Az azonosítás gesztusát ebben a példában ugyanúgy regisztrálhatjuk, mint a szentet és a profánt összekapcsoló alkotásban (23. számú illusztráció).

A concept art azonosítási késztetését a tudományos-technikai fejlődés, az egyre áradó művészi információ hozta létre: az információrobbanás fölkavarta az egységre vágó embert, aki az azonosítás szándékával próbálta vis-

szeméremajkak katedrálisa



23. Villanások 4.

szanyerni az elvesztett harmóniát. Erdély Miklós írja *Azonosítás-elméleti tézisek* című munkájának 6. pontjában: „csak akkor lehetek meggyőződve arról, hogy az ugyanolyanok egyben ugyanazok, ha egyszerre látom őket”.³⁷³ A „szeméremajkak katedrálisa” erotikus költői szókapcsolatnak és a grafikai elemnek az összekapcsolá-

sa is az azonosítási szándékot sugallja. 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 szótár-ból kiemelt „szék” című szócikk összekapcsolásával a művészeti problémák nyelvi természetére irányította a figyelmet. A látványt így Kosuth kivonta

az anyaghasználat, viszont az elanyagatlanodás is jelen van (lásd Menesi Attila és Christoph Rauch projektjeit vagy Szegedy-Maszák Zoltán számítógépes műveit). Vö. TATAI, I. m. (kötet), 27, 44–46.

³⁷² GODFREY, I. m., 4.

³⁷³ ERDÉLY Miklós, *Azonosítás-elméleti tézisek*, kézirat; idézi HAJDU, I. m.

a vizuális művészetekből. Ugyanígy állította ki 1967-ben az értelmező szótár-ból az „idea” szócikket is, melléhelyezve az újságokból, filozófiai művekből stb. szitázott, felnagyított szövegrészleteket.³⁷⁴ 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”.³⁷⁵

1970 áprilisában a New York Cultural Centerben *Conceptual Art and Conceptual Aspects* címmel kiállítást rendeztek. A tárlat a *hardcore* (kompromisszumot nem ismerő) *conceptual art*nak, a kizárólag nyelvre alapozott alkotásoknak a korai megjelenése volt.³⁷⁶ A konceptualizmus művelőinél – különösen a korai szakaszban – tehát megtalálható a művészet nyelvi aspektusainak megragadása is. Az a gyakorlat, amikor az „ideológiai, jelentésbeli és értékbeli funkció” helyett a lingvisztikait és a szemiotikait helyezték előtérbe.³⁷⁷ Siegfried J. Schmidt ezt kevert optikai-nyelvészeti kontextusnak nevezi. A konceptuális szövegek ugyanis komplex kapcsolati rendszert építenek fel a nyelvészeti és optikai alkotóelemek különböző jelentései között. S a költészet fogalmi (konceptuális) formáját éppen ez választja el a konkrét verstől. A konceptuális költészet ugyanis összetettebb szövegeket generál az optikai és nyelvészeti-fogalmi elemek integrálásával. Viszont megtartja a konkrét költészet két alapelvét: a szöveg-nyelv generálhatóságát (felváltva a költészet mimézis-modelljét, eltörölve a narrativitás alapelvét), és a kódintegrálás alapelvét (nyelvészeti és optikai kódok, valamint szövegalkotási technikák komplikációja).³⁷⁸

Papp Tibor egyik villanásában az „incselkedves” szófonatán kívül a jötmöglen/jöttödíglen birtokos személyragjainak játékos variálása, s további

³⁷⁴ L. MENYHÉRT, *I. m.*, 58–59.

³⁷⁵ PETERNÁK, *I. m.*

³⁷⁶ A tárlaton kiállított 75 mű közül a legtöbb papírra vetett dísztelen szöveg volt. A kiállítóteremben miután kijelöltek egy 4,5 m (15 láb) kiterjedésű falat, Mel Bochner két csík kitakarós ragasztószalaggal megjelölte a saját határvonalát: húzott közöttük egy vonalat és ráírta, „15”; Hans Haacke az éghajlatról mutatott be feljegyzéseket; Kosuth pedig egy információs termet alkotott, amelyben hosszú könyvtári asztalokon egy halom, műveire utaló könyvet helyezett el. Majd újságok, naplók következtek, s megmutattak néhány videót Bruce Naumantól és néhány könyvet Ed Ruschától. A szervező, Donald Karshan szerint „ez volt az igazi conceptual art”. (GODFREY, *I. m.*, 207–208.)

³⁷⁷ SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 125.

³⁷⁸ SCHMIDT, *I. m.*, 120.

ragok hozzákapcsolása a költői szóteremtés eszközévé válik (24. számú *illusztráció*).

A mű képi, gondolati, szemantikai mikro-mozgása (lásd: örvény, illetve a jön igének szóképzést indító, kezdő pozíciója) a concept art egyik jellemző jegyét, a mozgásnak, a változásnak az ábrázolását, megragadását is felidézi. A folyamat rögzítésének díszletei gyakran állandóak, viszont változik bennük a megfigyelés tárgya. Zdzisław Jurkiewicz a könyhájában ötpercenként ezért

incselkedves szerelem_mörvényben jöttö_mdíglén

24. Villanások 10.

fényképezte le a konyhaszekrényre vetődő napsugarat, vagy Bak Imre ezért rögzíti a különböző méretű hólabdák útját, ezért szemlélteti a mozgást az általuk hóba vajt árkok méreteivel. Papp Tibor műve viszont a mozgás amplitúdóját is meghatározza. A nyugalmi helyzethez egyetlen periódust kapcsol. De mi lehet a folytatása ennek a „grafikonnak”, ennek a villanásnak a szerelem „örvényében”? Ez a legkisebb kilengés lenne? Vagy a legnagyobb? Csúpán felvillanó ötlet ez, amire talán válasz sem kell. A concept képviselői ugyanis tagadják „a mű és befogadó közötti közvetítés-értékelés jelentőségét”. Nincs szükség szerintük a kritikus vagy az interpretátor személyére, szerepére.³⁷⁹ (S itt akár e szöveg írója is háttérbe vonulhat.) Siegfried J. Schmidt szerint sem valósítanak meg szövegen túli gondolati fogalmakat a konceptuális szövegek, olyan gondolatokat, melyek más kódokra is lefordíthatók lennének.³⁸⁰ Viszont Hajdu István megjegyzi erre, hogy bármennyire is a sterilításra, az immaterializálódásra törekedtek, „a közvetítő eszközök és a befogadó tudata mindenképpen kicsiholnak [...] az esztétikum szférájába tartozó elemeket”.³⁸¹ Ahogy Schmidt is rámutat tanulmányában: a szövegen túli gondolati fogalmak inkább csak a szövegalkotás, a közvetítés és dekódolás folyama-

³⁷⁹ Peternák Miklós ezért is mond le mindenféle értelmezési megközelítésről, a konceptuális művészet meghatározásáról és a magyarországi jellemzők történeti feldolgozásáról. Véleménye szerint „a konceptuális művészetről nem lehet írni”. Mert ha ír, akkor figyelmen kívül hagyja az irányzat egyik alapsajátosságát, s így a megközelítésének nem lesz sok köze a concept arthoz. Lásd PETERNÁK, *I. m.* A tanulmánya viszont az irányzat hatásának mélyreható érzékeltetésével kiválóan megvalósítja azt, amiről lemondott: az olvasó képet kap a nehezen megragadható konceptekről.

³⁸⁰ SCHMIDT, *I. m.*, 120.

³⁸¹ HAJDU, *I. m.*

tában generálódnak. Mégpedig a jelentés két rendszerének, a két különböző jelentésszerkezetű kód integrálása által, melyeket nem lehet egyértelműen egymásba lefordítani. Az eredmény (tudniillik a konceptuális szöveg) a kódoknak (és jelentésviláguknak), valamint a kommunikatív partnereknek (a szerzőnek, címzettnek) a kommunikatív folyamatává változik. Olyan folyamattá, amelyet már nem lehet pontosan tolmácsolni.³⁸²

A pillanatnyiság megragadásában nagy szerepet kap a játékosság, a nyelvi humor. A fluxussal induló játékelmélet, amely mindent megkérdőjelező, mindent elfogadó és mindenben kételkedő filozofikus gondolkodásmód, megtalálható a konceptuális művészetben is. Nem pusztá gé ez, sem egyszerű tréfa vagy humoros rejtejtély, hanem az élet, a művészet komolysága mellé odailllesztett játékosság.³⁸³ Akár a *Villanások* nyitó kompozíciójában is a megnyújtott betű látványa:

bo|dog aki jóllakik tefertődde|

A mű ugyancsak egy villanásnyi kép megjelenítőjévé válik. Olyan eseményé, amikor a fényképezés pillanatmegörökítő gesztusában elsül a vaku. Szükségtelen tehát a vaku fényének, a pillanat parányi egységének narratív megközelítése. A hangulat fotója ez. S ebben a szerelmi montázsban nemcsak a lélekkel áthatott erotika található meg, de a bűn, a fertő, s áthallásban a humor (a tepertő) is. Ez a nyelvi ironia jellemzi a kérdésben megfogalmazott következő állítást is:

most mindenki f|asírozott ?

Akár fasírozottakká is válhatunk ebben a költői felvetésben. De nincs itt semmi tragédia. A humor ugyanis feloldja a feszültségeket.

Az 1970-es évek közepétől a konceptuális művek „egyre inkább apelláltak vizuális hatásokra”.³⁸⁴ Papp Tibor szerint is ezek a művek „a látható nyelvnek

³⁸² SCHMIDT, *I. m.*, 120.

³⁸³ L. MENYHÉRT, *I. m.*, 75.

³⁸⁴ TATAI, *I. m.*, 40. Tony Godfrey szerint is azok a művészek, akik az 1970-es évektől nyelvi elemeket használtak, azaz a szó alapú conceptual art művelői „jobban odafigyeltek arra a módra, ahogyan a szavakat vizuálisan bemutatták:” a betűformára, a méretre, a színre és

köszönhetik a létüket”.³⁸⁵ A láthatóság nem helyettesíthető az írott-beszélt és a vokális nyelv sajátosságaival. A vizuálitást nem fordíthatjuk át ezekbe a közlésmódokba. Valami leírható, megközelíthető ugyan velük, de mindig csak csonkán. A látható nyelv erejére az egyik legjellemzőbb példa a dada-ista nyelvi elemekből építkező „pont pont” kezdetű konceptje:


 pont pont b i kacsók

A műben a látvány-ötlet nemcsak a betű aktuális adottságával, az írásképpel operál, hanem a szavak hangalakjával is. S itt valóban érezzük, hogy szűkségtelen „mély értelmet” vagy előzményeket, „elődöket” keresnünk, viszont a nomen mégiscsak felidézi a fenyítőeszközt, a bikák megszártott hímvesz-szőjéből készített korbácsot. A névmásokkal való játék, illetve névszóból az azonos elem kimetszésével történő elkülönítés, a szó aktuális megjelenítési formájában egy vizuális elemmel az elsődleges jelentés mellett az új jelentés megteremtése ugyancsak az ötlet-művészet játékos lényegéből fakad:

drága eretneked

 eret vág nekem

Margócsy István szerint „bármelyik szónak, szódarabnak vagy szintagmának lehet egy bennerejlő (nem egyértelműen szójelentés-elvű) újraértelmezési adottsága”. Ha ez az adottság kiemelődik a nyelvi anyagból, s a szimbolikus funkcióitól is megfosztódik, akkor analogikus úton a második vonatkoztatás útjai is megnyílnak.³⁸⁶

más eszközökre. Sőt néhányan ezt odáig fokozták, hogy abbahagyták a szóalapú művek készítését, mint például John Baldessari is, aki szerint „bármelyik művész, aki valaha is nyelvet használt, egyre több vizuális megjelenítésre van szüksége ahhoz, hogy elmondja ugyanazt a dolgot, egészen addig, amíg az egész vizuális látvány lesz, és a jelentés elvész”. Vagyis „egyre magasabb tétellel kell kezdeniük”. Ő ezért hagyta abba a műalkotásban a szavak használatát. (GODFREY, *I. m.*, 351, 354.)

³⁸⁵ PAPP–PRÁGAI, *I. m.*, 177.

³⁸⁶ MARGÓCSY, *I. m.*, 99.

A következő villanásban a hősből így lehet ősd. A műben viszont szófonattal is találkozunk („katonanizál”), ami a Papp Tibor-i szóteremtés leggyakoribb technikája (lásd a 25. számú illusztrációt). Ez a koncept iro-



25. Villanások 5.

natifikus asszociációkat is megengedő »érzéki« megjelenésében” áll-e elő.³⁸⁷

A tizenegy villanásból álló sorozatban visszatérő motívum a két függőleges vonal, a két megnyújtott / betű:



Ennek a grafikai elemnek más pozícióban való elhelyezése is előfordul. S ez az ismétlődő motívum összetartó egységet, belső kohéziós erőt teremt a villanásokban, valamint az idő vizuális manifestációját (a szabályos vagy szabálytalan metrumot) is beírja a műbe.

A költő a „denevérkezik” kezdetű konceptben (26. számú illusztráció) is a nyelvben és az írásban benne rejlő lehetőségeket aknázza ki. A neologizmusba a szófonatokra jellemző sajátságokat úgy építi be, hogy az olvasónak kell aktív módon megteremtenie a szóösszevonás egyik elemét. A vér szótag kiemelésével megalkotott új névszó igésítése (véркеzik) a vét/vétkezik igei lehetőségeit hordja magában. Az absztrahálás során a concept artra jellemző azonosítási vonásokat is elkülöníthetjük. Mintha az alkonyi szorongást bemutató „dokumentációk” íródának be a műbe: a verssorban a denevér (a sötétség), vér, a vét, vétek, a bűn (vétkezik) ugyanannak a jelenségnek a megnyilvánulási formái. S ebben a beszédmódban már nem szükséges a teljes „dokumentációnak”, az azonosítási folyamatnak a bemutatása. Elég, ha

³⁸⁷ PTERNÁK, I. m.

az azonosítás a szemlélő tudatában lezajlik. Csak a villanásnyi kép minden mástól megkülönböztetett létének költői rögzítése és olvasói adaptálása szükséges ahhoz, hogy megszülethessen a tényleges mű.

Ezért is mondhatjuk, hogy egy-egy villanás, egy-egy hermetikusan lezárt, elszigetelt ötlet-mű az önmagáról való beszédet jelenti. Egy azonosítási gesztust. Ahogy Erdély Miklós is megfogalmazta: „Valaminek önmagával való azonosságát kizárólag a történelembeli folyamatossága – egyszerűbben *saját sorsa* – határozza meg.” S ha ez a folyamatos történelem megszakadna, „majd folytatódna, akkor maga a dolog szűnne meg, és valami másnak a története kezdődne”.³⁸⁸

dene **vér** kezik az alkonyi szorongás
 || || ||

26. Villanások 6.

³⁸⁸ ERDÉLY, *Azonosítás-elméleti tézisek* (az én kiemelésem).

XI. Vizuális metaoratórium

Pátkai, Pilinszky és a Pincér

Papp Tibor *Vendégszövegek* (n) című kötetének záró darabja a *Pátkai, Pilinszky és a Pincér* (1985–2002) című mű, amely Dukay Nagy Ádám szerint leginkább drámára emlékeztető alkotás,³⁸⁹ G. Komoróczy Emőke három hangra komponált drámai dialógusnak nevezi,³⁹⁰ Bodor Béla pedig olyan logo-metafizikai és meta-szemantikai horrorkomédiának tartja, amely a költő valamennyi kép- és szövegíró eljárását egyesíti.³⁹¹ Tehát mindhárom értelmező a drámai műnem sajátosságait véli felfedezni a műben. A műfaji meghatározás viszont kétséges marad.

A mű elején – a dráma szerkezeti jellemzőihez hasonlóan – szerzői instrukciókat és leírásokat találunk. A szereplők bemutatásával, a cselekmény helyszínének jelzésszerű meghatározásával egyaránt találkozunk. Pátkai Ervin szobrászművész a téren fekszik, sátorozott ágyon, múmiaként bepólyázva, Pilinszky lebegő fényességként van jelen a magasban, a Pincér pedig (aki „meghatározatlan lény”) haragos és fáradt, s a hangjára, amely oldalról hallatszik, mindig elsötétül a tér ellentétes oldala. Az antik görög tragédiákhoz hasonlóan a mű dialogikus részekből és kardiálokból épül fel. A dialogicitás viszont itt abszurd módon nyilvánul meg: valódi párbeszédre nem kerül sor, hanem sokszor egymástól függetlenül, monológyszerűen hangoznak el a szereplők mondatai. S ha egy-egy „jelenet” során párbeszéddé formálódnak is a szereplői megnyilvánulások, az is inkább olyan, mint egy önmagukkal folytatott belső párbeszéd. Talán a költő megkettőzött énje ez, amely állást szeretne foglalni abban – miként G. Komoróczy Emőke is írja –, hogy „kinek van igaza

³⁸⁹ DUKAY NAGY Ádám, *Papp Tibor: Vendégszövegek* (n). *Összegyűjtött versek és vizuális költmények 1957–2002*, Szépirodalmi Figyelő 2003/6., 106.

³⁹⁰ G. KOMORÓCZY Emőke, „A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?” *Papp Tibor: Vendégszövegek* (n), Pannon Tükör 2003/1., 44.

³⁹¹ BODOR Béla, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, Alföld 2005/4., 110.

– az istenhívőnek, avagy az Istentől elrugaszkodottnak?”³⁹² A monológot ezért is tarthatjuk dialogikus szerkezetűnek: egy belső vita hangja jelenítődik meg az ének az önmagával folytatott párbeszédében – vagy Martin Buber kifejezésével élve az én és az *a priori* te dialógusában. A műben néhány helyen viszont valódi párbeszédre utaló jegyeket is találunk. Pilinszky például így szól Pátkaihoz: „Hajtsd meg végre a térded!” Pátkai válasza erre: „Nincsen térdem, a lábom / eltűnt. / Omlok. / Combom is eltűnt. / Nincsen erőm már...” Pátkai káromkodására pedig kétféle reakciót hallhatunk:

Pilinszky: „Ervinem! Állj meg, az égére!”

Pincér: „Ne hagyd magad!”

A Pincér erotikus beszédére is Pilinszky reagál határozott utasítással: „Hallgass!” Majd Pátkaihoz szól: „még visszahajolhatsz! / Ő [az Isten] a magasság-mélység termő füstje, gomolygó / friss párája az úrnek. Minden tőle fogamzik.”

A kórusból pedig kiválik egy férfihang, aki a három szereplő és a kar szabályos hexameterekből álló megnyilvánulásai mellett „prózaverset, szabad sorokat” (Papp Tibor) mond, s ez a hang a kórusal időnként duettet alkot. A férfihang jelenlétét narrátorként aposztrofálhatjuk. S akárcsak a kórus, a narrátor is az író személyes megszólalását teszi lehetővé.

Megjelenített színpadi cselekmény valójában nincs a műben. A kar gyakori szerepeltetése, a narrátor felléptetése, valamint az elmélkedő jelleg inkább oratóriumi vonásokat kölcsönöz a darabnak. S ha a drámai műnem szakirodalmi leírásait mérlegeljük, akkor a műfaji meghatározáshoz ennél a műnél is közelebb kerülhetünk. Az irodalomtörténeti és irodalomkritikai szóhasználatban ugyanis azokat a zene és ének nélküli alkotásokat, amelyek a fenti jellemzőkkel rendelkeznek (nevezetesen, hogy nincs színpadi cselekményük, a kórusnak kitüntetett szerepe van, narrátort léptetnek fel, jellemző az elmélkedő jelleg, a lírikus vonások stb.), *oratórium*ként határozzák meg (lásd Pilinszky misztériumjátékait vagy Nagy László *Ég és Föld* című művét).

Az oratórium tárgya legtöbbször a szentek életéből merített téma, bibliai történet vagy allegorikusan megjelenített eszmék. A *Pátkai, Pilinszky és a Pincér* című művet ennek alapján a műfajon túlmutató oratóriumi változatnak

³⁹² G. KOMORÓCZY, „A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?”

tarthatjuk, azaz új műfaji kategóriát beiktatva *drámai metaoratórium*nak nevezhetjük. Bibliai motívumok ugyanis előfordulnak benne (a világot teremtő Isten, Úr, Éva, a kísértő, a bűn, kárhozat jelentésben a sötétség, illetve a fényesség az üdvösséget jelöli), viszont Pilinszky tiszta beszéde mellett ezek a képek a másik két szereplő megnyilvánulásaiban eltorzulva jelennek meg. A kórus szövege is – Pátkai és a Pincér szövegéhez hasonlóan – gyakran dadaista elemekkel átszótt, pornográf vagy freudista „gondolat-salak”.³⁹³

Az irodalmi oratóriumból hiányzik a zene, az ének. Viszont Papp Tibor művében a zenés-táncos világ képzete – ironikus formában – ugyancsak megjelenítődik. Az „ott kezdődik a” háromszori ismétlését a „Most kezdődik a, most kezdődik a, most kezdődik a tánc” kezdetű magyar nótá vendégszövegének tarthatjuk. S a refrénszerűen visszatérő szövegek is egy belső zenei összhangot teremtenek:

mit mosolyogsz obrász?

kutya szűköl

a gondolat ágyán

A képi elemek pedig a vizuális költemények műfaji csoportjába emelik a drámai metaoratóriumot. A kórust ugyanis emberi szájak, a szereplőket számítógéppel átkonstruált fényképek jelölik. Pilinszky képének érdekessége, hogy bal arcának elmosódásával Papp Tibor vonásaira is ráismerhetünk. Ez nemcsak a költőtárs iránti tisztelet kifejeződése lehet, de a műben lévő intő-óvó szerepével való szerzői azonosulást is jelölheti. Portré helyett a Pincér viszont majdnem teljes alakban lép a színre. A feje alig határolódik el a nyakától, s az arca teljesen alakatlan. A kísértő, a gonosz, a rontó szellem arcnélkülisége ez, aki Pátkai lelkét akarja megszerezni: „Holt lelkek menedékét merre keresnéd?! / Túl a vizeken csak gombok nőnek, potrohos ernyők.” „Lépj a gödörbe, ugorj a boros hordóba ruhástól. / Éva terád vár. Tetted senki sem kérheti számon.” S már a mű első részében a kórus is ezzel a főszereplőlt elbizonytalanító attitűddel szólal meg: „Ott / odaát még hang sincs. / Mit vársz? Gyűrd, ami itt van... / onnan senki sem jött még vissza... a szél szövi hírét.”

Pátkait tehát a mű főszereplőjének tarthatjuk. Őerte folyik ugyanis a küzdelem. „Most hova tartozom? / Ölben kő-arc. Lassan aszódó / tűz vagyok én

³⁹³ BODOR, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, 111.

is. Szén. A sötétség új pihenője” – állítja magáról határozottan. Ahogy a kórus is jellemzi: „félíg a földben / félíg az égen” van. A hitetlenségből („Éretlen volt, aki engem / megszült – tokjából kilökött a halál mezejére”) Pilinszky próbálja felrázni:

[Isten] Lelke-javából gyúrta az első ember alakját,
és orrába lehelte az életet ős-erejével.

Pátkait elbizonytalanítja a kórus: abszurd módon Isten nemének firtatása, a torz istenkép juttatja el a Teremtőt gyalázó beszédig. Az Istent elutasító teremtményi magatartásnak gyakori oka az antropomorf megközelítés, a konvex vagy konkáv élet-tükörben eltorzult kép. S ha megfigyeljük, Istent káromló hangon csak Ervin beszél. A Pincér egyetleneg alkalommal csatlakozik ehhez a hangnemhez. Akkor, amikor Pilinszkynek az Úr félelmére intő beszédére Pátkai mintha érdeklődéssel hirtelen kinyílna: „Meddig?”, azaz meddig félje az Urat?³⁹⁴ A gonosz ekkor vesztí el ravasz türelmét, s káromolja a világot őrző Teremtőt. A lélek megszerzésére törekvő Pincér ugyanis nagyon jól tudja, hogy erőszakkal nem ér célt, s csak a szabad akaraton, a szabad döntésen keresztül nyerheti meg igazán magának az embert. Számára az nem „érték”, ha a káromló beszédéhez csupán másik szólamként, imitáló módon csatlakozik az ember. Sokkal nagyobb nyereségként éli meg azt, ha a kísértő szónak engedve önszántából fogalmazza meg a lélek az Istent elutasító mondatokat. Viszont ne felejtjük el az sem, hogy a káromlás nem az Isten létét vonja kétségbe, hanem elismerve Őt, közvetlenül a tisztelete ellen irányuló beszédnek a megnyilvánulási formája. A létét elfogadva a megtagadás, a megcsúfolás, a becsmérlés legsúlyosabb jele ez. Ezért is bántó az istenfő embernek ezeket hallani, mert a Teremtőjével fordul szembe a teremtet.

Pedig a műben ez az utolsó alkalom az élet és halál között kiterítve az élet összegzésére, a megterés pillanatára. Pátkai Ervin ugyanis inkubátorban fek-

³⁹⁴ Az istenfélelem fogalmát nem közelíthetjük meg az emberi félelem, rémület stb. tapasztalatával. Istent ugyanis azzal szeretjük és ismerjük el, ha elfogadjuk azt a mérhetetlen különbséget, ami az ember és az Isten között van. Az Istentől való szent „félelem” nem ellentéte a bízó szeretetnek, hanem mozzanata. Az ember teremtményi imádatlalt fordul Istenhez, s Istentől függő lénynek ismeri el magát. Az istenfélelem tehát az istenszeretet jellemzője. S része a megigazulás folyamatának is: bűnbánatra indítja az embert. (Lásd Karl RAHNER – Herbert VORGRIMMER, *Teológiai kisszótár*, ford. ENDREFFY Zoltán, Szent István Társulat, Budapest, 1980, 317.)

szik. A balesetet, a műtermi gázrobbanás utáni élet-halál közti állapotot sugallja tehát a metaoratóriumi pozíció. Viszont hiába minden. Az ember nem tud másként dönteni az utolsó pillanatban sem. Csak úgy, ahogy addig élt. Talán a nagy kegyelmi pillanatok is erre épülnek. A nyitottságra. Ez a parányi megnyílás elég lenne ahhoz, hogy az Élet szava mellett dönthessen. A Pincér ezért is retten meg Pátkai „Meddig?” kérdésétől, mellyel Pilinszkytól az Úr félelme iránt érdeklődik. Ez a hiányos kérdő mondat ugyanis a kegyelmi állapot megteremtődésének nyitó szituációja. Ettől a kegyelmi pillanattól riad meg a gonosz, s elvesztve türelmét, mutatja meg igazi arcát, istengyalázó mi voltát. A kórus ugyancsak ehhez a megnyilvánuláshoz csatlakozik: a Pincér szolamát erősítik fel a hexameterek.

Pátkai szívesen csábítgatta a nőket. (A kórus egy alkalommal buja szobrásznak is nevezi.) Nyilvánvalóan a Pincér ezt a gyengeségét használja ki, s továbbra is az *ős asszonyi állattal*, Évával, az *illatos asszony-edénnyel* kísérti. Már a mű első részében a nagyfokú eroticizmust a szöveg mellett a képek is felerősítik. Ez a szerelem viszont távol áll az előző kötetekben tapasztalt finom testiségétől: lélek nélküli, nyers, ördögi. A hímvesszőnek a farok szinonimával való kifejezése is a sátáni aktusra utal (lásd *Vendégszövegek* (n), 747). S a kórus hangjában sem lehet már szétválasztani, hogy ez Pátkai vagy a Pincér szólamának közvetítése. A szerelem az örök halállal, a bűnnel kapcsolódik egybe.

A kísértő Pincér hangja, a rosszra való csábítása tartós: végigvonul az egész művön. Ez a lankadatlan erejű kísértés viszont nem szünteti meg a kísértett szabadságát és felelősségét, hiszen ott van a belső hang, a lelkiismeret hangja (Pilinszkynek a szólama), ami szívbe írt törvényként jelzi a helyes utat: „Ő, aki mindent értett tett, aki téged is élő / testbe szabott, csak alázatot óhajt.” „Hódolj néki. / Magányodtól Ő megszabadíthat.” „Isten lelke, a fényre fogékony / ős-szeretet, vizeken kivirágzó szép liliomszál.”

Az ember életét mindig fenyegeti „az örök kudarc reális lehetősége”: „szabadon rendelkezhet magával és így szabadon elutasíthatja Istent”. Az embernek erről a választó lehetőségről beszélve Jézus is figyelmeztet minket a tanításában, utal az önkényes és makacs elzárkózás következményeire.³⁹⁵

A nyelvi játék, a humor gyakran megjelenik a műben. A kórus „pin szob költ rász többli hőscincér-cumi gombóc” szólamában a három szereplő há-

³⁹⁵ *Uo.*, 573.

rom szólama (neve) kapcsolódik egybe. A kürt hangja is a nyelvi könnyedséget jelzi: „srim-sram / bumm-bumm trotty-ta-ta nagymama püff”, akárcsak a „kókusz-pókusz”, vagy az „egy sima egy fordított” kötési figurának „egy hiba egy tompított”-ra való kifordítása. Szófonat („pusztakaró”) és Petőfi-, illetve Arany-reminiscencia is beépül a műbe: „őszbe vegyült már” („De íme, sötét hajam őszbe vegyül már” – *Szeptember végén*; „Őszbe csavarodott a természet feje” – *Toldi estéje*). Sőt hangversszerű részletekkel is találkozhatunk a kórus szólamában:

fő-paca pin-paca cér-paca zöld suli föld suli zsír-tár
borszász tökhát réz páncír puci zsír-sala tő-fő
tök-fő tár saci szobrász-zsír pincér-puli ló-ház

Ez a nyelvi játék oldja a szöveg súlyosságát. Vagy inkább fokozza a drámai feszültséget? Nehéz eldönteni. Olyan kettős a szerepe, mint a vívódó emberben a kérdések, állítások sokaságáé. Jelentheti a megoldást, a felszabadultságot, de az örök lelki bezárkózást, az örök rabságot is. Pátkai ezt a vívódó embert jeleníti meg. S hogy hogyan döntött? Nem tudhatjuk. Csak bízhatunk a belső, tiszta hang mindent legyőző erejében:

Mindenhonnan eléd jön az Isten.
Belső fénye világít.
Monstrancia minden.
Arcod is!
Éld át Őt!
Leborulni előtte csekélység.
(*Pilinszky hangja*)

XII. „Ördög vigye a problémáidat”

Mágikus betűnégyzetek

A *Vendégszövegek* (n) összegyűjtött versek és vizuális költemények kötetéhez, egy meditatív műfajhoz, a logo-mandalákhoz kapcsolhatnánk Papp Tibornak azt a könyvét, amely 2007-ben jelent meg *25x25 – Bűvös négyzetek* címmel. A műfaji rokonság ellenére viszont (mindkét költői forma a konkrét versek csoportjába tartozik) az önálló fejezetben való tárgyalást az ősi képversforma indokolja: ezekben az alkotásokban ugyanis már nem implicit módon jelenik meg egy vizuális alakzat (mint ahogy azt majd látni fogjuk a logo-mandaláknál a centrális hely, a „gyógyító” kör jelenlétében), hanem tudatos alkotói akarat idéz meg egy évszázadokon át jelenlévő formát, a betűnégyzet alakzatát.

A kubus vagy versnégyzet a barokk korban egyre gyakrabban van jelen a költészetünkben. A latin verselés óta ismert „bűvös” formának számtalan változata létezett. Még Szenci Molnár Albert is élt a latin nyelvű képverseiben ezzel a formával (1607, 1614). Graff András pedig 1642-ben a *Methodica poetices praecepta* című elméleti munkájában a képvers műfaját és formáit is tárgyalva tesz említést a kubusról. Meghatározásában a betűnégyzet „lehet négyszög alakú, de lehet összetett (complicatus) és lehet egyszerű is”.³⁹⁶ Ugyancsak az 1600-as években Moesch Lukács a poétikájában Szűz Mária nevéből alkot *Carmen Silonianum* címmel egy mágikus betűnégyzetet, amelyet – Kilián István interpretációja szerint – annyi irányból lehet olvasni, amennyi betű található a versben.³⁹⁷ Lepsényi István 1700-ban elkezdett kéziratosa versgyűjteményében ugyancsak megemlíti ezeket a vizuális formákat,

³⁹⁶ GRAFF András, *Methodica poetices praecepta*, 1642 (RMK II, 606). Lásd KILIÁN István, *A régi magyar képvers*, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Budapest–Miskolc, 1998, 18 (*Vizuális költészet Magyarországon*, I.).

³⁹⁷ Azaz 22-féle irányból közelíthetjük meg a betűnégyzetet. Moesch Lukács kubusát lásd KILIÁN, *I. m.*, 19.

sőt a betűmágiára (Jézus és Mária neve kerül a betűnégyzetbe) és a különböző alakú (vár vagy bizánci kereszt, illetve kettős kereszt formájú) mágikus betűhalmazokra is hoz példát.³⁹⁸ Moesch és Lepsényi kiadványai mellett a lengyel, magyar, osztrák, horvát közös pálos rendtartomány tagja, Simándi László (alias Corvus Albvs) 1712-ben Częstochowában jelentette meg verselméleti munkáját. Ebben a gazdag példatárban koncentrikus körökben egy szó-kubust is megalkot, valamint a Paulus Eremita betűiből egy mágikus betűkubust, s a betűnégyzet ősi formáját, a SATOR-alakzatot egészen új szöveggel mutatja be.³⁹⁹

Kilián felhívja a figyelmet egy Petrovitzi Illés-jegyzetre, amely bizonyos Mudrony Márton másolatában maradt ránk. A poétikai írás igazolja, hogy 1725-ben egy kisközségben, az Aradtól délnyugatra fekvő Lestyénben ismerhették a verstani alapfogalmakat, és a mágikus betűnégyzetet is művelték.⁴⁰⁰

A többségükben kéziratos gyűjteményekben fennmaradt kubusok kézírásos lejegyzése mellett nyomtatott változatokkal is találkozhatunk. A ma ismert legkorábbi, nyomtatott betűnégyzet 1599-ben készült a vimpáci ferences nyomdában. A Batthyányak és Nádasdyak pártfogása mellett munkálkodó Johannes Manlius nyomdász pedig 1605-ben, Keresztúron egy olyan nyomtatott betűnégyzetet jelentetett meg, amelynek közepén Jézus nevét rejtő szív van, a szív alatt pedig egy kétágú gyertyatartó látható, száraiban a „Puer natus”, illetve a „Filius datus” szókapcsolattal. A gyertyatartó további része az „est nobis”-t jeleníti meg.⁴⁰¹ Feltehetőleg a kézdivásárhelyi minorita iskola magiszterének, Gáll Tamásnak az alkotásai azok az ugyancsak nyomtatott mágikus betűnégyzetek, amelyek 1752-ben készültek: a SUTOR és SATIS kezdetű kubusok egyben rákversek is.⁴⁰²

³⁹⁸ *Uo.*, 22.

³⁹⁹ Simándi László műveit lásd *Uo.*, 53, 84–85, 197.

⁴⁰⁰ *Uo.*, 25. Mudrony Márton a következő fohászokból alkotott mágikus betűnégyzetet: *Jesus, Omnia Vincit Amor, Sis Bone Christe Meus, Fides, O Bone Jesu*; lásd *Uo.*, 54.

⁴⁰¹ A kétágú gyertyatartó a *Gyermek született nekünk, Fiú adatott nekünk* kezdetű karácsonyi ének szövegét rejtí magában, lásd V. ECSEDY Judit, *„Mesterkedő” nyomdászok. A barokk kor különleges nyomtatványai = A magyar grafika 50 éve* (a Magyar Grafika 2008. évi jubileumi száma), 62. A betűnégyzetek megtekinthetők: www.mgonline.hu/archive/jubileum/10/50_jubileum_62-69.pdf.

⁴⁰² Lásd KILIÁN, *I. m.*, 57.

Arany László 1882 nyarán a SATOR-AREPO mágikus betűnégyzetről apjának is beszélt.⁴⁰³ „Ördög vigye a problémáidat – mondta Arany János másnap a fiának –; feltettem magamban, hogy csinállok egy sator arepot, s egészen belefájdult a fejem.”⁴⁰⁴ A mű azonban mégiscsak elkészült. Mágikus betűkubusát úgy szerkesztette meg a költő, hogy az egyben rákvers is lett: balról jobbra, jobbról balra, felülről lefelé, alulról felfelé egyaránt olvashatók a sorok. A mű nem szerepel az összegyűjtött versek között. Prágai Tamás véleménye szerint azért nem, mert „sem a szerző, sem az utókor nem tekintette műalkotásnak”.⁴⁰⁵ Nyilvánvalóan így lehetett. Nemcsak azért, mert a 19. század második felében mind művelésében, mind kritikai megközelítésben egy lefelé szálló ága figyelhető meg a vizuális költészetnek, hanem azért is, mert még napjainkban is marginális területre szorul a szöveg és a kép egymásra utaltságát, illetve aporetikus feszültségét megjelenítő műfaj. Egy opusnak a műalkotás tényét viszont mindez nem csorbítja. Ezek a megközelítések (elvetések) ugyanis csak egy adott kor értékítéletét közvetítik.

⁴⁰³ A SATOR-AREPO ókeresztény mágikus betűnégyzetet egy Krisztus utáni II. századból származó téglá (és más ókori emlék) őrizte meg az utókornak. A lelet pompeji romjai alól, Aquincumban került elő. A betűnégyzetnek bár nem mindegyik latin szava értelmes, de minden sora olvasható balról, jobbról, felülről, alulról, s mindig ugyanaz az öt szó fordul elő benne az olvasati megközelítések során. Ezt a betűnégyzetet házak falába karcolták, nyakba akasztott papírlapon hordták, amulettként használták. Ugyanis ez a nyelvi játék a PATER NOSTER betűit rejtí magában. A TENET szó pedig képszerűen is megjeleníti a megváltás jelképét, Jézus keresztyét (lásd VADAI István, *Bóbita*, a Tiszatáj diákmelélékete, 62. szám, 1999. szeptember, 7–8). Fáy Zoltán szerint az egymást keresztező két TENET előtti és utáni A és O az őskeresztények számára a kezdetre és végre utalt (az alfára és ómegára), így töltötték meg tartalommal a 70-ből származó, szerinte vélhetően még nem keresztény pompeji feliratot (Fáy Zoltán, *A SATOR-amulett*, Magyar Nemzet 2004. szeptember 4., 39). Weöres Sándor a *Tizenkettedik szimfóniában* a vers záró akkordjába ugyancsak beépíti az ókeresztény képvers-motívumot. A „sátor / a répa / téved / opera / flótás” a mágikus latin betűnégyzet „magyarrá torzított” variáns szavai. Vadai István interpretációja szerint a Weöres-verset meghatározó almamotívum a mű végére így egészül ki a bűnbeesés jelentéskörével, s válik filozófiai költeménnyé a *Tizenkettedik szimfónia* (VADAI, *I. m.*).

⁴⁰⁴ Idézi VARGHA Balázs, *Játékkoktél*, Minerva, Budapest, 1967, 97–98.

⁴⁰⁵ Az első értő elemzést a kötetéről Prágai Tamás írta. A tanulmány eredetileg a Magyar Írószövetségben hangzott el a könyv bemutatóján, 2007. szeptember 13-án. Lásd PRÁGAI Tamás, *A bűvös vadász. Papp Tibor bűvös négyzetei*, Bárka 2008/1., 63. (Hálózati verzió: http://pragaitamas.blog.hu/2009/11/04/konyvajanlo_helyett_egy_kotet_bemutataa#comments.)

S A T O R	T A K A R
A R E P O	A D O M A
T E N E T	K O N O K
O P E R A	A M O D A
R O T A S	R A K A T

(Ókeresztény mágikus betűnégyzet – Arany János betűnégyzete)

Papp Tibor ezt az Arany-művet választotta *25×25 – Bűvös négyzetek* című könyvének mottójául. Ezzel is jelezve a hagyomány továbbírását, illetve a kötetben megjelent művek hangtani-logikai konstrukcióját, amely igencsak összetett. Ennek a megalkotottságnak a feltárására vizsgálhatjuk akár a mottó-betűnégyzet szerkezetét is.

Miért is kívánta tehát pokolba Arany János a kubusírást, miért fájdulhatott meg tőle a feje? Akárcsak egy kötött formájú versnek, úgy a betűnégyzetnek is szabályai vannak: az ötbetűs palindromnak, az oda-vissza olvasható sor-nak úgy kell felépülnie, hogy bármelyik irányból olvasva szótári jelentéssel bíró szót adjon. A palindrom eredetileg olyan szót vagy szókapcsolatot jelent, amely visszafelé olvasva is ugyanaz, tágabb értelemben viszont a visszafelé olvasottak nem kell feltétlenül azonosnak lennie az eredetivel. A szám-szerű behatárolás (öt betűből álló szavakból kell felépülnie) különösen megnehezíti az alkotói folyamatot. A palindrom megalkotásának viszont könnyebb és elterjedtebb formája is van: a több grafémából álló szavak mondat-ba fűzése. Az egyik bizánci keresztelőkápolna felirata palindromalkotás (*ΝΙΨΟΝΑΝΩΜΗΜΑΤΑΜΗΜΩΝΑΝΟΨΙΝ* – *Nipszon anómémata mé mónan opszin*, „Vétkeimet is mosd le, ne csak az arcomat”), de költőinknél („Római fővezér – rézevő fia, Mór”, Babits), nyelvészeinknél is előfordul („Őn ejtette ki talán már a kisadi-hidasi karámnál a tikettet, Jenő?” – Grétsy László). S a hétköznapi nyelvi játékokban is számtalan példával találkozhatunk (Dávid sógorom morog, ósdi vád; rút, dagadt úr; erős a sas öre; indul a görög aludni; Géza, kék az ég; te mező, neveled eleven őzemet; Évák eledele kávé; keresik a tavat a kis erek; a pipitéri rétipipa; kosarasok kosara sok stb.).⁴⁰⁶ Ha kilépünk

⁴⁰⁶ Prágai Tamás kuriózumként az 1900-as évek elején élő Breyer Gyula sakknagymester hosszú palindrom szerelmes levelét is közzé teszi: „Nádasi K. Ottó Kis-Adán, májusi szerdán e levelem írák. A mottó: Szivedig ime visz írás, kellemest író! Szinlelő sziv rám kacsintál! De

a lineáris olvasatú sorokból, s a tükörszót bűvös négyzetbe helyezzük, akkor igencsak nehéz helyzetbe kerülünk. Egy olyan nyelvi-logikai összefüggés-rendszerbe lépünk, amely már az összetettsége révén is alkotássá teszi a négyzetet. Az ókeresztény SATOR műnek, illetve az Arany János és Papp Tibor által megalkotott kubusoknak középpontjában kereszt alakzatban rendeződik a palindrom szóalak (lásd: TENET; KONOK; ETELE, *N° 01*). Ebből a centrális helyzetből nő, gyarapszik tovább a mű, s válik betűnégyzetté. A költői intenció pedig a vizuális műfaji kategóriába emeli a művet. Nyilvánvaló, hogy ezek az alkotások, mivel vizuális költemények, már önálló kötetbe kívánkoznak, s egy összegyűjtött, hagyományos formában megalkotott gyűjteménybe nem sorolhatók be. (Főleg ha a mű magányos alkotás, nincs semmilyen folytatása, mint Arany János betűnégyzetének.) Arany kötet-összeállítását és az utókor gyakorlatát tehát akár ebből a szempontból is megközelíthetjük, s így egészen más összefüggésrendszerbe lépünk.

Papp Tibornak a *N° 02* bűvös négyzetét idézve („Rázós, áradó zaj. Az. Óda rá! Sózár”) Prágai Tamás is a „felosztást” vitatja: „Nyelv? Beszéd? Vers? Költemény?” – kérdezi. S a választ is megadja: „*A Bűvös négyzetek* kötet anyaga – nevezzük így, hogy »anyag« – valószínűleg nem illeszthető egyik rekeszbe se úgy, hogy ne lógna, lifenne, buggyanna, türemkedne, hízna, nyújtózna ki valamelyest, bánatára a rekeszelőnek.” A „háromféle nyelv” (orális, írott-beszélt, látható) Papp Tibor-i tézisére, valamint Zolnai Bélának a Minervában megjelent tanulmányára hivatkozva Prágai végül is valószínűsíti, hogy „a bűvös négyzetek nyelvének létmódját [...] a látható nyelv tartományban lelhetjük fel”.⁴⁰⁷

messzi víz szemed... Az álmok (ó csaló szírének ezek, ó csodaadók) elé les. Irok ime messze távol. Barnám! Lám e szivindulat Öné. S im e szív, e vér ezeket ereszt ki: Szivem! Ime leveled előttem, eszemet letevő! Kicsike! Szava remegne ott? – Öleli karom át, Édesem! Lereszked évasziv rám. Szivem imád s áldozni kér réveden – régi gyerekenem. Les im. Előtte víz szived is. Ég. Érte reszketek, szeret rég és ide víz. Szívet – tőlem is elmenet – siker egy ígérne, de vérré kinzod (lásd ám: ime víz már, víz a vétek!) szerelmesedét. Ámor (aki lelőtt ő engem, e ravasz, e kicsi!) Követeltem eszemet tőled! E levelém ime viszi... Kit szeretek ezer éve, vizem is én őt, aludni vizsem. Álmán rablóvá tesz szeme. Mikor is e lélekodado csók ezeken éri, szól: A csókom láza de messzi víz!... Szemed látni csak már!... Víz ölelni!... Szoríts!... Emellek Sári szivemig. Ide víz Ottó. Ma már im e levelen ádresz is új ám: Nádasi K. Ottó Kis-Adán.” (*Uo.*, 64.) Napjainkban pedig a leghosszabb magyar palindromot Szabó Tibor alkotta. 1300 karakteres, oda-vissza olvasható szövege 2009. augusztus 16-án készült, lásd http://konyves.blog.hu/2009/08/24/update_a_leghosszabb_magyar_palindrom.

⁴⁰⁷ PRÁGAI, *A bűvös vadász*, 64–65.

Valóban, ezek az alkotások nemcsak hogy a látható nyelv tartományába tartoznak, de akár még „rekeszbe” is sorolhatók. Vizuális költemények ugyanis, s azon belül konkrét versek, akárcsak a *Vendégszövegek* 5 című kötet logomandalái, amelyeknél a körforma mellett ugyancsak találkozunk négyzetalakzatokkal. Olyan művekkel, amelyeknek középpontjuk van, szimmetrikusak, s a formát felépítő szavak gyakran visszafelé is olvashatók, akárcsak a kubusokban. Viszont ez utóbbi a nyelv legkisebb alkotóeleméből, a betűkből (hangokból) szigorú logikai szabályok alapján épül fel, apró négyzetekké rácsozva az alapformát. „Ördög vigye...” – mondhatnánk Arany Jánossal, ha akár költői leleménnyel is megáldva próbálkoznánk megalkotni egyet. Mert nehéz feladat. Papp Tibor viszont egy egész kötetre válót komponált. S nem is akármilyet. Bár „a betűnégyzet poétikai értelemben nem azonos súlyú a versnégyzettel” – ahogy L. Simon László is megjegyzi a kötetet méltató írásában –, a költő viszont ezt a műfajt „a magyar költészet legmagasabb dimenziójába emelte”.⁴⁰⁸ A konkrét vers kimondhatatlanságát kimondhatóvá tette, a csupán önmagára mutató, önmagára irányuló jelentésséget a formán túlmutató jelentéssé növelte. Ez az alkotói-értelmezői horizont, azaz a formák kibontása, kibomlása a bűvös négyzetek mellett futó klasszikus versformákban realizálódik: a betűkből kirakott, szigorú szabályszerűséggel összeillesztett szavak vendégszóként, vendégszöveggént kerülnek át a mágikus négyzetből a szabad sodrású verssorokba. Azaz a denotatív síkról egy konnotatív tartományba lép át az adott szóváltozat. A konkrét és szabad vers egyedi találkozás az, amely elmosza a műfajok közötti határokat. A magyar irodalomtörténetben az évtizedek során kialakult összebékíthetetlen ellentét oldódik itt fel egyetlen kötetben belül. A vizuális költemény verssorokba nyílik, a megszo-kott forma pedig konkrét versben, mintegy címszavakból felépülő vers-sűrít-ményben összegződik, úgy, hogy e poétikai láncban klasszikus és középkori költőelődök alkotói eszköztára is megjelenítődik előttünk. Az akrosztichonok mellett (*Sehol egy ünnepélyes árnyalat; Ömlik fények fénye*) találkozunk olyan költeménnyel is, amelyikben nemcsak értelmes szöveget ad ki a verssorokat záró betűk sora (telesztichon), de a sorok végén strófáról strófára a kez-

⁴⁰⁸ L. Simon László méltatását lásd PAPP Tibor, *25×25 – Bűvös négyzetek*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, hátsó borító. Egy versnek (akár egy szabályos, klasszikus verssornak) négyzet alakzatba való megformálása, „betördelése” a versnégyzet, míg a betűnégyzet logikai játkot (fejtörést) jelent a betűkkel.

dőbetűk által létrehozott szónak, gondolatnak (akrosztichon) a visszafelé olvasott variációja jelenik meg:

A repülőgépen aranyló kapU
 Sáros gyümölcs és bukoT
 Angyalok ameddig fúj a szél A
 Tiszta szél a mindig bánatoS
 Utánuk jön majd Isten haragjA

(N° 21 – *A repülőgépen aranyló kapu*)

A költészet árnyékában pojáca a bicskát élező kezdetű versben (N° 06) a telesztichont megjelenítő versszak után akrosztichonos strófa következik. Ugyanakkor az akrosztichon és telesztichon egyetlen költeményen belül akár mezosztichonnal is szerepelhet (*Vidd a tüzet a kádig* – N° 03). Mindezek a formák a bűvös négyzetek szavaiból épülnek fel. A kubusok között pedig újabb és újabb poétikai hagyományokat megidéző és továbbadó variációkkal találkozhatunk. A pantoniphanumban például csak azonos magánhangzók fordulhatnak elő: DELED / EGELE / LEGEL/ ELEGE / DELET – így hangzik a N° 15-ös bűvös négyzet. A 25×25 című kötetnek további ilyen alkotásai még a N° 16 és a N° 18 jelzésű művek.

A bűvös négyzetek szavai között találkozunk archaikus szóalakkal (ETETE, N° 01), amely a versben a hangulatkeltés stilisztikai eszközévé válik, vagy ősi magyar névvel (Etel, lásd ETELÉ, N° 01), becenévvel (ETA, N° 13), hapax legomenonokkal (SÓZÁR, N° 02; SÓKAR, N° 11; ERŐLÉ, N° 04; VÉRÉV, N° 20), ritka ragozású szóalakkal (NESZEN, N° 05), tájnyelvi változattal (SIKET, N° 21) és elbeszélő múltú igealakokkal is (LEÁSÁ, ÁSÁEL, azaz ásá el, N° 22). Egyes sorokban pedig lehet akár szóhatár is, vagyis két, ritkán három szóból is felépülhet egy négyzetsor: ÓDARÁ (óda rá), ZAJAZ (zaj az), N° 02; ÉLELÓ (él e ló), N° 05; AZAHÓ (az a hó), N° 11. Mindezek a nyelvi elemek a jelentésükkel, hangsorukkal, tájszói vagy archaikus voltukkal, esetleg ritka előfordulásukkal stílémmákká, expresszív stílusértékkel rendelkező szavakká válnak.

L. Simon László szerint Papp Tibor „három pilléren nyugvó erős hidat hozott létre”. A régi képszerű költők poétikai eszközrendszerét idézi az első pillér (amelyről fent már szóltam), a második a kortárs avantgárd alkotók experi-

mentális törekvését, a harmadik pillér pedig a hagyományos formát, a lineáris olvasatot kedvelő olvasókkal teremti meg az összeköttetést.⁴⁰⁹

A második pillér vizsgálatánál nemcsak a palindrómák⁴¹⁰ hagyományos versformába nyitását tarthatjuk innovatív gesztusnak, de Prágai Tamás megállapítása szerint a klasszikus avantgárd mondataalkotásának átértelmezését is, egy olyan horizonton, melynek „tájékoztató pontjait a modernség esztétikája határozza meg”, s így a könyv egyfajta „kettős provokáció”, a „»kettévált modernség« mostohája és felkiáltójele”. A tartalomjegyzék, amely a bűvös négyzetek kicsinyített képét és a szövegek első sorait foglalja magában, megközelíthető például egyetlen költemény verssorainak felbontásaként is:⁴¹¹ „Festett csokorként úszik a vízben / Rázós, áradó zaj. Az. Óda rá! Sózár / Vidd a tüzet a kádig / Csak veled, csak néked, csak rajtad, csak érted / Ráró a lónév / A költészet árnyékában pojáca a bicskát élező / A radar, mint a cápa, megcélozza cukros húsodat / Csak a költészet sátra véd bennünket” stb. A kezdő verssorok (húszonöt egymásba fűzhető sor) önálló költeményt alkotnak.⁴¹² Prágai Tamás megállapítása (hipotézise) szerint a „»jól formált« mondatok, belesimulnak abba a konvencionálisabb, hivatalos lírai hagyományba, melyet nálunk mind a mai napig érezhetően a Nyugat poétikája határoz meg”. Példaként a *N° 13*-as kubushoz tartozó verset említi.⁴¹³ De a hagyományos poétikai formákat fel-

⁴⁰⁹ *Uo.*

⁴¹⁰ A palindrom régies neve: palindróma.

⁴¹¹ PRÁGAI, *A bűvös vadász*, 65–66.

⁴¹² Hasonló poétikai alkotásmóddal él L. Simon László is a *nem lokalizálható* című verseskötetében (Orpheusz – Magyar Műhely, 2003). A kötet hármasszerű szerkezetű mű, ugyanis a tizenhárom egymásba fűződő alkotást mottók fogják közre, s a nyitó vers címe (*nem lokalizálható*) visszatér a kötetzáró versben: „már / nem lokalizálható / semmi sem / gondoltam”. A harmadik egységet pedig maguk a versek alkotják: a tizenhárom költemény mindegyike hármasszerű tagolású. Azaz minden vers a cím egysoros kiegészítésével kezdődik, majd kurzívval a lírai én visszaemlékezéseit, képzeletbeli szerepeinek felidézéseit olvashatjuk, s a harmadik rész (immár antikva betűkkel) a jelen állapotot rögzíti. Így olvashatjuk akár folyamatosan is a verseket, vagy a hármasszerű tagolást (az egysoros, a kurzívot és az antikvát) egymástól elválasztva, illetve a részeket egymásba fűzve is. A verscíme egymásutánja – akárcsak a kezdő verssorok – tehát itt is önálló költeményt alkotnak. (Lásd KELEMEN, *Részletek a teljességből*, 18; ÜÖ., *Hét színkép*, 86–87.)

⁴¹³ „Aki nedves falevélként érinti arcodat, / aki hangod színét fényesíti anyaggal, / aki rabként rabol rokonszenven a tekintetedből, / árnyékok játékát is megőrzi az. // Mitől zár el? Az életemtől, / aminek az ára te leszel. / Bármilyen furfangos a radar, / Eta rá ne nézz. / A nagy ő mindenkit leráz: / csontfalat, ellenfelet, / éretlen legendákat, / kidobja a száritott kenyeret / és szemem sötét vizéből a fénymalacokat.” (PRÁGAI, *A bűvös vadász*, 65.)

villantó és az avantgárdba ötvöző költői attitűddel találkozhatunk a *Madarakkal takarózom* kezdetű versben is (N° 20). Az ősi dalformát idéző felütésnek, a tiszta, zenei hangzású, páros rímű kétütemű nyolcasok ütemhangsúlyos verselésének szimultán jelleget kölcsönöz a ionicus a minore visszatérő ritmikussága. Ezt a hagyományos formába zárt gondolatsort majd az ötödik sor nyitja meg a szabadabban áramló verssorok irányába:

Madarakkal takarózom,
elrepülnek, becsukódom.
Daluk, bajuk engem **nevel**,
verseimet ők viszik el
az alvilág ütő**erébe**.

Bakév, rákév, **vérév**, végül
a disznóé következik,
a legeslegeslegdisznóbbé.

Hiába vigyáz a kondás az **ebére**,
a bére kevés lesz ebédre.

Ereszkedik az éhség, mint a köd.
Búsulna bár erjesztett szőlő**leven**,
de semmit ér krokodilkönnye,
a költő se tudja súlyát lemérni.

A pokol „ütőerejében” új csillagjegyek képződnek, a vére és a disznóé. A hipertúlzófok („legeslegeslegdisznóbbé”) és a kevés bér, az elmaradt ebéd, az éhség kauzalitásként kapcsolódik egybe a folytatásban: az okozat, az éhség (a szegénység) s annak elviselhetetlensége, a kilátástalanság határozza meg a verszárlatot. A négyzet bűvköre (ereje) sem oldhatja már fel ezt a reménytelenséget.

A N° 20-as kubusnak csupán ez egyetlen olvasati variációja. De egyéb változatot, talán az éhséget, a nyomort, a „disznó évét” eltörölő variánst is magában hordja a betűnégyzet. Erre a kreatív olvasói megközelítésre ugyancsak lehetőség van a költő példája, a szókapcsolatokat költeményekben kibontó alkotótevékenysége nyomán. A 25 bűvös négyzet megfejtése ugyanis nemcsak

játékra hív, hanem – a korábbi vizuális költeményekhez hasonlóan – meditatív megközelítésre is: az olvasó a konkrét és a szabad versek áramában a költői teremtő munka részesévé válik. Egy olyan nyelvi-poétikai rendszer aktív résztvevőjévé, amely megnyitja a betű- és szövegelemeket, a verssorokat és vizuális formákat egy értelmezői-alkotói továbbgondolás felé.

XIII. Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok

Papp Tibor logo-mandalái

Az 1950-es években jelentkező konkrét és spacialista költők⁴¹⁴ a szóalak erejében bízva eltávolították a szóalakhoz kapcsolódó jelentést, s így műveikben az elsődleges esztétikai hordozóeszköz már nem a szó mögöttes jelentése lett, hanem a nyelv nyersanyaga, a leírt szó a maga direkt közvetlenségében.⁴¹⁵ 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. „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.⁴¹⁶

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

⁴¹⁴ A konkrét költészet előzménye az olasz Carlo Belloli radikális nyelvi redukciói (lásd a *Testi-poemi murali* [1944] és *Tavole visuali* [1948] című köteteit), valamint Max Bense és Helmut Heissenbüttel poétikai gondolkodása és prekonkrét költői gyakorlata. Az első konkrét költemény megszületését Eugen Gomringer svájci költő 1951-ben megszületett műveivel köti az irodalom- és művészettörténet. A brazil költői iskola 1952-ben kiadja az első konkrét költészeti antológiát is. 1953-ban Gomringer, 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 [Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 97–98]). Szkárosi szerint Öyvind Fahlström az, aki a terminust a költészetre kezdi alkalmazni. A svéd festőművész *A konkrét költészet kiáltványát* 1953-ban teszi közzé (lásd *Uo.*). A spacializmus pedig a konkrét költészet sajátos formája, amit Pierre Garnier teremtett meg s nevezett el (Pierre GARNIER, *Plan pilote fondant le spatialisme = les Lettres no. 31., 2., André Silvaire*, Paris, 1965; lásd még Philippe MINGUET, *Le Sycamore = Écritures*, Paris, 1982, 121).

⁴¹⁵ MARTOS Gábor határozza meg ezekkel a jegyekkel a konkrét vers fogalmát, lásd *Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995, 92.

⁴¹⁶ PETŐFI S. János, *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatsemiotikától a szövegsemiotikáig. Tanulmányok*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994, 58.

felváltotta a toposzintaxis, amelyben az idő már egészen másfajta szerephez jut. 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.⁴¹⁷ (A szöveg olvasója betűket, szavakat talál, a kép értelmezője formák és színek két dimenzióban való elrendezésével szembesül.) Az ilyen konkrét szabályok szerint létrehozott mű már nem mutat be semmit, nem beszél valamiről, hanem „vizuális, verbális és vokális összetevőinek, a színnek, a szónak és a hangnak mint önmagát prezentáló jelnek a megvalósítására” törekszik.⁴¹⁸ A középpontba az ideogramma, a fogalmi jel, „a nyelv legkisebb közös többszöröse” kerül, önállósulnak a nyelvi elemek, s azok formai jelleg-

ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	unordn g
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung

zetességei telítődnek meg tartalommal.⁴¹⁹ A konkrét költészet tárgya tehát saját maga, hiszen „nem mond, nem akar többet mondani, mint saját maga, »tartalma a forma és formája a tartalom«”.⁴²⁰ Akárcsak Timm Ulrichs műve, az „ordnung” szóból megalkotott költemény. A mű zártsága egy helyen megtörik, s a rendből rendetlenség, az *ordnung*ből *unordnung* lesz, méghozzá úgy, hogy az „un” fosztóképzőt az „ordnung” szóból emeli ki.⁴²¹ Így válik a forma és a tartalom azonos-
sá (lásd a 27. számú illusztrációt).

27. Timm Ulrichs: *ordnung*

⁴¹⁷ Francis EDELINE, *Le logo mandala*, Cahiers Internationaux de Symbolisme, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, 205 (Papp Nóra fordítása).

⁴¹⁸ SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képzés Művészeti Alapítvány – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, Kaposvár, 2005, 3.

⁴¹⁹ SZKÁROSI, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben*, 61; *Mi az, hogy avantgárd*, 102.

⁴²⁰ L. SIMON, *Konkrét költészet – konkrét vers*, 90.

⁴²¹ *Uo.*, 98–100.

Francis Edeline az 1990-es években a térbeli költészetet képviselő negyven költő életművét vizsgálva egy gyűjteményt adott közre, amelyben mintegy kilencven, azonos kritériumok alapján kiválogatott konkrét művet idéz. A kötetben szereplő vizuális költemények toposzintaxisa alapvetően szimmetrikus kapcsolatokon, megfordíthatóságokon, derékszögű tengelyeken, azaz a középponton alapszik, a domináns alakzat pedig elsősorban a kör vagy a négyzet, esetleg a kettő változata. A gyűjteményben előfordulnak még téglalapok, rombuszok vagy olyan geometriailag teljesen szimmetrikus alakzatok is, amelyek csúcsát különböző szavak foglalják el. Az alakzatokat pedig nem vonalak, hanem betűk vagy szavak egymásutániséga építi fel. Téglalap alakzatú például a kötetben Eugen Gomringer *Schweigen* című műve, amelyet a szerző számtalan nyelvre lefordított. Pedig a jelölő és a jelölt egybeesése miatt a konkrét versben a fordításnak nincs is értelme, hiszen ez egy olyan jelentésstrukturaként felfogott nyelv fogalmával való operálást jelent, amelyben „az írás nyelvi eleme jelölő, s van egy tőle távol lévő jelöltje”.⁴²²

A *schweigen* szó szabályos ismétlése egy zónát, egy felületet hoz létre, nevezetesen egy olyan téglalapot, amelynek középpontja üres:

schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen		schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen

Edeline a logo-mandaláról szóló tanulmányában Gomringer művének az olaszra fordított változatát közli:⁴²³

silencio	silencio	silencio
silencio	silencio	silencio
silencio		silencio
silencio	silencio	silencio
silencio	silencio	silencio

⁴²² E megfontolásért Berta Erzsébetnek tartozom köszönettel.

⁴²³ EDELINE, *I. m.*, 48–50.

„A nyomtatott oldalon a fehér terület fontosságát nem kell bizonygatni – írja Francis Edeline –, 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, fehérén 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.”⁴²⁴ Hasonló témakörben mozog Alan Riddell műve is, *A csend felé (Towards silence)*, amely koncentrikus négyzetekből épül fel. Az alakzatokat egy zenei terminus technicus, a *diminuendo* betűi alkotják. A hang intenzitásának fokozatos csökkentését nemcsak a zenei műszó és az alkotás címe jelzi, de a zenei notáció hangerő-fogyatkozást jelző ábrájának analógiájára a szerző grafikusán is megjeleníti az elhalkulást. Az ismétlések száma ugyanis arányosan csökken, ahogy haladunk a középpont felé. A folyamat végén pedig az egyedüli, végső O-t találjuk, a záró hangot kiejtő, nyitott száját, vagy (előlegezzük meg az elnevezést) egy mandala-kört, illetve ezt a központi O-t a végső csend megjelenítőjeként akár nullának is nevezhetjük (lásd a 28. számú illusztrációt).⁴²⁵

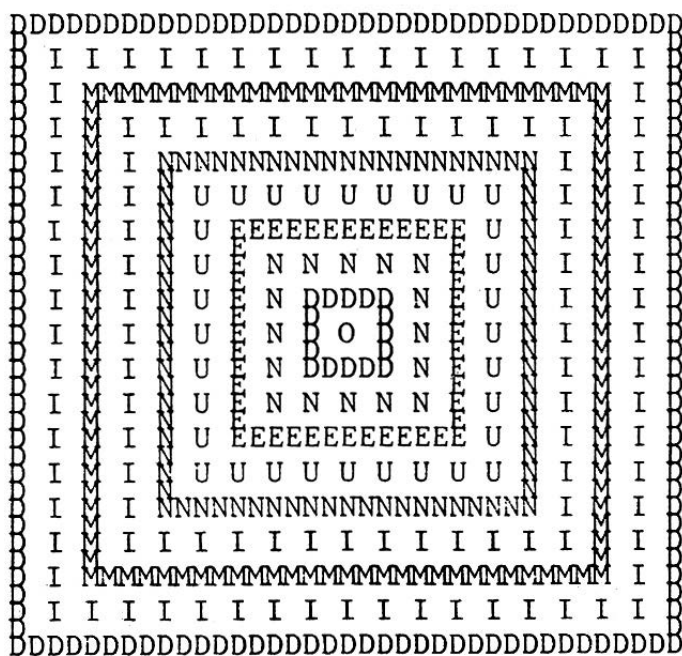
A konkrét vers előhívja a hangregzés-intenzitás, jelen esetben az elhalkulás és a numerikus fogyatkozás azonosíthatóságának kérdését is. A Fletcher–Munson-féle hangosságérzet-diagram, a fon-görbék vagy az újabb keletű Robinson–Dadson-görbék és a decibel-skálák amplitúdójelölése mellett a zenében a kisebb (szűkebb) és a halkabb azonosítására épül a decrescendo dinamikai jelzésének grafikai szimbóluma. Ebbe a megszokott képi világba, a „villa” alakú ábra (>) jelének tartományába „írja” Riddell is a művét. Egy hang ugyanis mindig csak a másikkhoz viszonyítva lehet gyenge vagy erős. Ez a viszonyítás jelenik meg a Riddell-műben: a szerző a nyelvi jelek (a betűk) fogyatkozásával jelöli a hangregzés amplitúdójának mértékét.

A Francis Edeline-kötet további alkotásai is a megfordíthatóságra, a középpontra épülnek. A szigorúbb értelemben vett mandalának,⁴²⁶ a hindu és

⁴²⁴ *Uo.*, 218.

⁴²⁵ *Uo.*, 220.

⁴²⁶ A szó általános jelentése: *kör*. A vallásos gyakorlat és a pszichológia térben megformált vagy eltáncolt, rajzolt festett kör-képet ért alatta (lásd: tibeti buddhizmus, derviskolostorok kör-képei, illetve pszichológiai jelenségeként álmokban, bizonyos konfliktushelyzetekben és skizofrénia esetén tűnik fel spontán módon). A mandalákban a négyesség vagy a négy többszöröse (kereszt, csillag, négyzet, nyolcszög stb. formájában, illetve a kör négyzetesí-



28. Alan Riddell: Towards silence

buddhista tantrikus irányzatokban használt meditációs, rituális ábrának is (a betűk, a szavak ábrába való beépítettségétől eltekintve) ez a szerkezete. Ezért Edeline a görög *logosz* és a szanszkrit *mandala* szavak összevonásával logo-mandalának nevezte el a térbeli versek e különös csoportját. Az elnevezés görög szóeleme abból a felismerésből született, hogy minden költemény – nyelvi jelekkel vagy akár képi, emblematikus formában – az *anthroposzt*, a *kozmoszt* közvetíti. A kötet vizuális költeményeiben ez a közvetítés egyrészt nyelvi jelekkel, szavakkal történik, akárcsak a hagyományos versekben, s ezáltal az Igén meditálunk, a jelek közvetítő szerepén. A mandala utótag pedig jelzi a közvetítés topológiai szerkezetek általi megvalósulását. A vallási-filozó-

tésében) gyakran kifejezésre kerül. Lásd Carl Gustav JUNG, *Mandala. Képek a tudattalanból*, ford. Tóth Tamás Boldizsár, Édesvíz, Budapest, 1999, 121.

fiai fogalomrendszerhez tartozó mandalának mint metaforának az allegorizálását, a Francis Edeline általi elnevezés jogosságát itt akár meg is kérdőjelezhetnénk, hiszen valamiképpen minden elnevezés egy kicsit önkényes is, viszont éppen a nomen motiválja a befogadót a mandala és logo-mandala közötti különbségek, illetve azonosságok meghatározására. S ezt az elkülönítést Edeline is elvégzi.

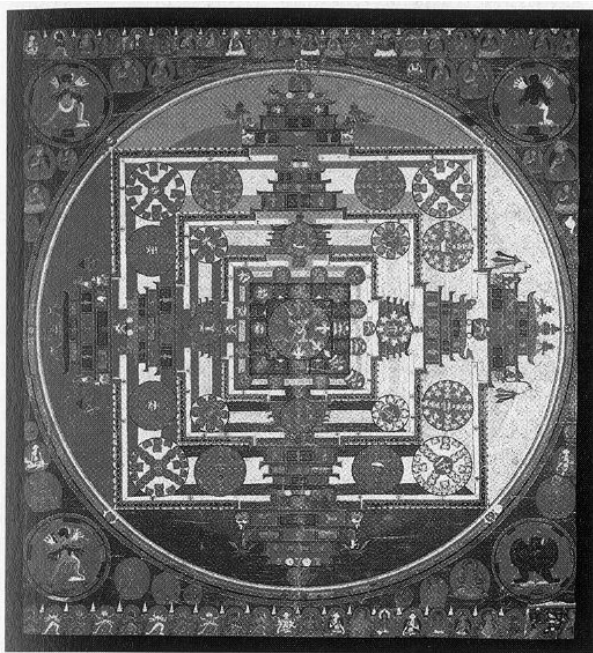
A mandala egy erősen szemiotizált tér, amelyben a szavak kivételével különféle jelek élnek együtt, s bizonyos módon egy grafikai, észlelő közvetítést hoznak létre a pszichogramma és a kozmogramma, vagy a Groupe μ terminológiájával élve az *anthroposz* és a *kozmosz* között (29. számú illusztráció). S bár a logo-mandala, akárcsak a mandala, egy közvetítő, meditatív eszköz, mégis nehéz lenne kimutatni, hogy „ez az eszköz a tantrizmushoz hasonló spirituális, kimunkált tanként funkcionálna”. A logo-mandalákban ugyanis a szavakon meditálunk (ahogy Francis Edeline írja, a jelek közvetítő szerepén), s így valamiképpen a szó, az Ige szakralizálását jelenítik meg ezek az alkotások.

Az újplatonizmus szerint a szó nemcsak hang, nemcsak eszme, hanem *logosz* *prophorikosz*, kifejezett gondolat. Szellemi valóságként pedig a gondolatnak önmagában véve nincs semmi köze a testhez, mégis testet kell öltetnie szóban és hangban, érzékelhetővé kell válnia, hogy közölhető legyen.⁴²⁷ A logo-mandala ezt az érzékelhetőséget a nyelv különböző vonásainak alkalmazásával és egyes nyelvi elemek eltávolításával, vizuális jegyekkel éri el. Ellenében az *epeá*val, ami a szó szótári alakját és jelentését jelöli, a logosz azt az értelmet jelenti, amit a szó a szövegösszefüggésben kap. A logosz valójában a beszéd egészében és egységében létrejövő értelem.⁴²⁸

Carl Gustav Jung szerint az individuum számára a tudaton túl létezik egy tudattalan, univerzális érvényű szervezőerő, amely „mindenkor és mindenhol alapvetően egyforma, de legalábbis nagyon hasonló szimbólumokat tud produkálni”. Jung ezt a szervezőerőt kollektív tudattalannak nevezte el, és szimbolikus produktumainak alapját meghatározandó ősképek, archetípusok létét posztulálta. A pszichológia az archetípust az ösztönnnek egy bizonyos, gyakran előforduló formális aspektusának tartja, amely tehát „ugyanúgy a priori

⁴²⁷ NYÍRI Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 1991, 113.

⁴²⁸ TURAY Arfréd – NYÍRI Tamás – BOLBERITZ Pál, *A filozófia*, Szent István Társulat, Budapest, 1992, 179.



29. Festett mandala (Musée Guimet, Párizs)

adott, mint maga az ösztön. Ennek megfelelően a mandalák minden külalak-beli különbségük ellenére alapvető hasonlóságot mutatnak, függetlenül attól, hogy honnan és mely korból származnak.⁴²⁹

A mandalaszerkezetet Francis Edeline számos költőnél felfedezte, viszont csak kevés olyan szerzővel találkozott (például Alain Riddell, Raoul Duguay és Dom Silvester Houédard), akik kifejezetten hivatkoznak is a mandalára. Garnier-nek, aki elismeri ugyan a tantrizmus hatását a művén, a mandalával való kapcsolata mégis közvetett és beleértett marad. „A többiek esetében tehát feltevésről van szó – vallja Edeline –, de ezt megerősítették mindazok (főleg Shutaro Mukai), akikkel ezt megvitattam.”⁴³⁰

⁴²⁹ JUNG, *Mandala*, 120, 122.

⁴³⁰ EDELINE, *I. m.*, 206.

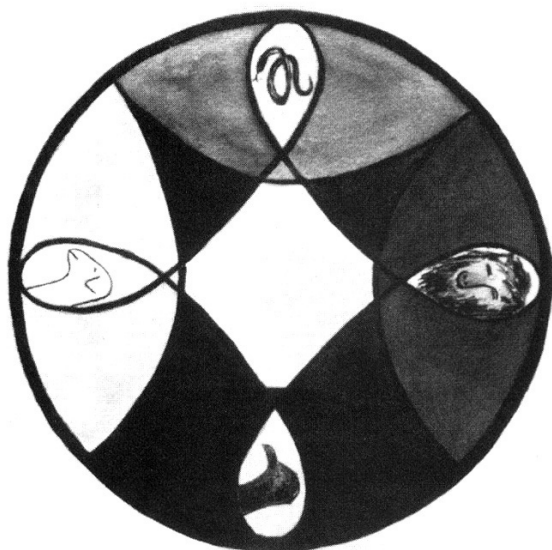
Kelényi Béla a *Szó-körökben körbeszéd* című tanulmányában a mandalának a modern művészetekben való gyors elterjedését Jungnak és tanítványainak a munkásságára vezeti vissza. Jung észrevette, hogy a megzavarodott tudat új személyiségközpontokat hozhat létre az archetipikus „mély-én” segítségével, s ez az új központ védő és oltalmazó körként mintegy „ráhelyezkedik a pszichés káoszra”.⁴³¹ Jung szerint „a mandalák a rendezettséget, a teljességet, az egységet sugallják”, s a vizsgált pácienseknél általában „intuitív, irracionális jellegűek, és szimbolikus tartalmukkal visszahatnak a tudattalanra. Ilyenformán – átvitt értelemben – »mágikus« jelentőségük és hatásuk van, csakúgy mint az egyházi ikonoknak.”⁴³² Jung a mandala-motívumot nemcsak a pácienseinél, hanem gyermekek öntudatlan műveiben, alkímiai jelkép-rendszerekben és a különböző vallásos képzetekben is megtalálta (lásd a *30. számú illusztrációt*). Ugyanúgy, mint ahogy Francis Edeline is felfedezte a motívumot a költői életművekben. Tehát Kelényi Béla állítása ugyan jogos, amikor megjegyzi, hogy Jung hatására a mandala iránti érdeklődés megnőtt, viszont joggal feltételezhetjük azt is, hogy e csapatomunka során csupán tudatosult az oltalmazó, „gyógyító” kör jelenléte, hiszen mindig is megvolt ez az univerzális szervezőerő, archetípusként hatott és hat a művészetekben, így az irodalomban is.⁴³³

Ha Francis Edeline kutatása mellé odaillesztjük a magyar irodalom vizuális költészeti alkotásait, akkor láthatjuk, hogy már a régi magyar képversek is őrzik, megannyi alkalommal felvillantják ezt a motívumot.

⁴³¹ KELÉNYI Béla, *Szó-körökben körbeszéd*. Papp Tibor logo-mandaláiról, Új Forrás 1998/5., 44.

⁴³² JUNG, *Mandala*, 91–92.

⁴³³ Nemcsak India és a Távol-Kelet vizuális művészetében vagy a zen-festészetben jelennek meg ezek a meditációs ábrák, de az európai keresztény művészetben is. Aniela Jaffé példaként említi a katedrálisok rózsaablakait, Jézus és a szentek festményeken látható glóriáit, valamint Mária ábrázolását („a Szűz egy kör alakú fa – ami az égő csipkebokor, Isten szimbóluma – középpontjában látható”). S a leggyakoribb mandalának tartja a keresztény művészetben a négy evangélistával körbevett Jézus ábrázolását. Sőt az építészetben is felfedezhetjük a mandalaformát: minden kultúrában a vallásos és szent építmények alaprajza mandalaszerű, valamint számos ősi és középkori város alaprajzában s a modern várostervezésben is jelen van e forma. (Lásd például Washington alaprajzát, vagy a párizsi Étoile-t, amely tíz utca metszéspontjában áll.) Mindez Jaffé szerint is „az emberi tudattalan archetipikus képének kivetítése” a külső világba. S Jungra hivatkozva hangsúlyozza, hogy e pszichikus tartalmak projekciója az építészetben tudattalan folyamat volt. (Aniela JAFFÉ, *A vizuális művészetek szimbolizmusa* = Carl Gustav JUNG, *Az ember és szimbólumai*, ford. MATOLCSI Ágnes, Göncöl, Budapest, 1993, 240–251.)



30. Jung: Mandala. Képek a tudattalanból

A piarista elméletíró, Moesch Lukács (1651) küllős kerék és rózsza alakú képverseinek középpontjában például Mária neve áll. Lepsényi István (~1706) János-napi köszöntőverse a sugárzó napot ábrázolja, csillagképverse centrumában pedig a DIV VIVAT olvasható. Simándi László (1655), aki magát a könyvében Corvus Albvsnak nevezte, remete Szent Pál dicséretére koncentrikus körökből alkot egy hat cikkelyre osztott szókubust, de van óra- és csillagformájú logo-mandalája is (*Rímes vers thebéi Szent Pálról, Thebéi Szent Pál tiszteletére*), s egy olyan vizuális költeménye, amelynek centrumába egy és ugyanazon betűt állítva egy disztichont rejt el a körbe. A 18. század egyik legtermékenyebb képversalkotója, Kozma Mihály pedig sokszor kör és körcikkek játékából formálja virág alakúvá a műveit.⁴³⁴

A mandala számos előfordulása ellenére csak egyetlen meghatározott jelentéssel bír, míg minden egyes logo-mandala új jelentést hordoz, s csak a szerkezete utal egy egyedi típusra.⁴³⁵ Már e kritérium alapján is a jelzett man-

⁴³⁴ KILIÁN, I. m., 18–32.

⁴³⁵ EDELINE, I. m., 208.

dala-motívumokat megjelenítő alkotásokat a logo-mandalák edeline-i kategóriájába csoportosíthatjuk.

E meditatív formát bár felfedezhetjük a 20. század vizuális költészetében is (lásd Kassák Lajos, Barta Sándor, Tamkó Sirató Károly, Juhász Ferenc, Elek István, Fábíán István, Kemenczky Judit stb. egyes műveit),⁴³⁶ viszont a műfaj tudatos magyarországi meghonosítója Papp Tibor lesz, aki a gondolati generálást előhívó műveivel, a *Vendégszövegek* 5 című kötet logo-mandaláinak poétikai struktúrájával a befogadó interpretációs attitűdjére épít.⁴³⁷

Papp Tibor „szó-körei”⁴³⁸ azonban az edeline-i kategóriától innovatív módon eltérnek. Az olvasatok sokféleségére utalva Kelényi Béla szerint a költő „egyfajta vers-generátorként” használja a mandala-elvet. S „a »mandala« rendszerének felidézése csupán ürügy arra, hogy mindenáron megpróbálja megkérdőjelezni” az új műfaj „rendszerében kimondhatatlan szó jelentésének állandóságát. [...] a nyelv labirintusában eltévedve, egy végtelenített »szómezőben« a szavak folytonosan csak új kapcsolatba kerülhetnek egymással. [...] ebben a labirintusban soha sincs megérkezés, a szó, végső soron a *logosz* soha nem érheti el végleges jelentését”.⁴³⁹

A Papp Tibor-i logo-mandala legfőbb jellegzetessége, hogy „kör vagy négyzet alakú, középpontja van, szimmetrikus, olvasata a tengelyek mentén megfordítható”, szavai pedig legtöbbször visszafelé is olvashatók.⁴⁴⁰

A körökből felépülő *Futunk* című logo-mandala például egy vég nélküli, már-már értelmetlen cselekvéssorozat reprezentációjával egy időben megteremt egy védelmi zónát is: a látótérnek a védelmet nyújtó középpont felé való körkörös szűkítésével a mű egyfajta jantraként,⁴⁴¹ kontemplációs eszközként

⁴³⁶ *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, 28, 32, 34, 44, 55, 100, 102, 118.

⁴³⁷ Papp Tibor műfajhonosító alkotásai nyomán más szerzők életművében is megjelenik e forma. A logo-mandala műfajának követői, aktív művelői napjainkban: Hegedűs Mária, Kelemen Erzsébet és Magolcsay Nagy Gábor.

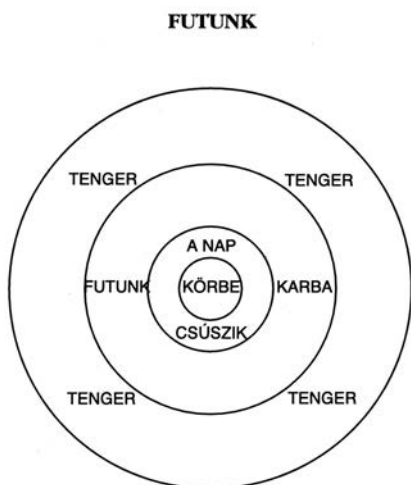
⁴³⁸ A *logosz* és a *mandala* szójelentései alapján nevezi Kelényi Béla *szó-köröknek* a logo-mandalákat (KELÉNYI, I. m., 44).

⁴³⁹ Papp Tibor logo-mandaláinak nyelvlabirintusát Kelényi Béla egy Borges-novellával, *Az elágazó ösvények kertjével* állítja párhuzamba (Uo., 50).

⁴⁴⁰ PAPP, *Vendégszövegek* 5., 5.

⁴⁴¹ A jantrák kép formájában kifejezett mantrák. Ez utóbbiak mágikus formulák (hangok, szavak, szavak vagy rövidebb mondatok ismételtetése), vallásos szövegek, misztikus mondatok, fohászok, varázsigék.

hat. A centrum a belső békét és a teljesség képzetét közvetítheti a szemlélőnek. Ugyanis Jung szerint a jantrák „a meditáció, az elmélyülés, a koncentráció és a belső tapasztalások tudatosításának eszközei”: a belső rend megteremtését szolgálják.⁴⁴² Viszont a műben az intenzitást kifejező ige („futunk”) és a középponti határozószó („körbe”) jelentéskörei éppen az elcsituló szenvedélyesség helyett egyfajta örök mozgást, nyugtalanságot, a külvilág problémáinak a lelki szférába való hatolását közvetítik (lásd a 31. számú illusztrációt).⁴⁴³



31. Futunk

A logo-mandalában a centrum szerepe tehát jellegzetes, akár csak a mandalában, viszont gyakran összetettebb is. „Nem mindig egy kiegyensúlyozott, végső pihenőhelyről van szó – írja Francis Edeline. – Ellenkezőleg, lehetséges, hogy ez csak »egy középpont a szemnek«, miközben az olvasás arra kényszerít, hogy átszaladjon rajta újra és újra a tekintetünk.” A mandalának és a logo-mandalának nagyon is hasonló térbeli szerkezete ellenére ezért sem hasonlíthatunk össze egy misztikus eljárást egy esztétikai eljárással, hiszen „a grafikus szerkezetbeli

különbségek jelentősek és a spirituálisak még inkább”.⁴⁴⁴

A centrális hely összetett jellegét, az olvasati variációk esztétikai sokféleségét mutathatja meg egy logo-mandala meditációs megközelítése, a szöveggeneráláshoz hasonló kibontása. Egy előadás alkalmával⁴⁴⁵ Papp Tibor a *Pehely* című logo-mandalájának, amelynek fókuszában az „ártatlan olajág”

⁴⁴² JUNG, *Mandala*, 119.

⁴⁴³ Jung szerint a mandala mágikus körei megakadályozzák a külvilágból érkező problémák behatolását a belső, lelki szférába, így egyfajta önvédelmi célt szolgálnak (*Uo.*, 110).

⁴⁴⁴ EDELINE, *I. m.*, 208–209.

⁴⁴⁵ PAPP Tibor, *Programozott irodalom*, Alföld 2010/3., 39–40. (A tanulmány a Debreceni Irodalmi Napokon hangzott el, 2009. november 5-én.)

áll, előadta egy prózaköltemény-változatát is. A konkrét versből gondolatban végrehajtott generálással a következő alkotás született meg:

Féltékenység pelyhe, ártatlan olajág, táncolsz előttem.
 A déli fényben hosszan, hosszan fel-felnyerítisz.
 Kiscsikósan, szőkén lobbansz hosszú lábaiddal
 a déli fényben. Hosszan, hosszan. Féltékenység pelyhe,
 táncolsz előttem. Ártatlan olajág, kiscsikósan.
 Fel-felnyerítisz, szőkén lobbansz a déli fényben.
 Táncolsz előttem, kiscsikósan hosszú lábaiddal.
 A déli fényben, féltékenység pelyhe. Fel-felnyerítisz.
 Hosszan, hosszan. Szőkén lobbansz
 ártatlan olajág a déli fényben. Hosszú lábaiddal.

(Pehely)

A *Hallod* című logo-mandalában a tapasztalat, a költői fikció medializálódása, egyik médiumból a másikba való átfordítása rekonstruálható. Az imaginárius médiuma az írásnak, a szerkesztésnek a médiumán keresztül, egyrészt verbalizálódik (érzékeltetővé, hangzóvá válik a befogadó által az olvasás során és a „hallod” ige centrális helyzetével), másrészt a tizenhat sugarú középpont képsége vizuális élményt is ad. A szem – mint minden logo-mandalában – szabadon ugrálhat egyik észlelési pontról a másikra, és „átadhatja magát” a költemény formájának, a globális megértésnek. Francis Edeline „a szem vakációjának” (*vacence de l'œil*) nevezi ezt a jelenséget: a szem kevésbé van a sor követésére kényszerítve, annál inkább alá van vetve „a vonzás és összpontosítás észlelőmechanizmusának”. Ezek az észlelőmechanizmusok a nyelvi egységek jelentésére („a menekülések és vonzások tárgyaira”) reagálnak, és bizonyos szimmetriák megfelelő használatával meghatározzák az úgynevezett hallucináló effektust, az érzéki csalódást.⁴⁴⁶ Az auditív élmény, a hang forrása (akit vagy amit hallunk, hallgatunk) hangszínpéztet idéz fel a befogadóban a költészeti meditáció során. A próféta, a szívverés, a hiábavalóság vagy a farkas hangja, szava ugyanis egészen másként hat, ha a kútból, az égből, a gőzvezetékéből ered, vagy akár a kezünkön át jut el hozzánk, vagy ha

⁴⁴⁶ Uo.

a fa alatt, a tűzhely mellett, esetleg mindenütt halljuk a költői üzenetet. Az üzenet tartalmát viszont a befogadónak kell megfogalmaznia. S ebben a befogadói-alkotói folyamatban a nyelvi alapú gondolkodás korlátai, határai is kirajzolódhatnak (lásd a 32. számú illusztrációt).

HALLOD



32. Hallod

A mandalák alapvető eleme a középpont, azaz „a lélek mélyén rejtőző centrális hely megsejtése”, egy energiaforrás, amely mindent el tud rendezni. A szemlélő ezt a centrumot a személyes énről egy személytelenre helyezi át, s ezt a személytelen *nem-ént* éli meg személyisége létalapjaként.⁴⁴⁷ Papp Tibor *Lyuk-mandalája* (*Lyukas mandalája*) viszont üres. Ez az üresség azonban nem a „semmit” rejtí magában, mint Jung gyűjteményének egyik rotunduma⁴⁴⁸ vagy Eugen Gomringer *Schweigen* (*Silence, Silencio*) című téglalap formájú műve, amelynek fehér és üres a középpontja.⁴⁴⁹ Papp Tibor logo-mandalájának a

⁴⁴⁷ JUNG, *Mandala*, 87–89.

⁴⁴⁸ *Uo.*, 98 (képmelléklet).

⁴⁴⁹ EDELINE, *I. m.*, 213.

LYUK-MANDALA



33. Lyuk-mandala

centruma fekete: mintha egy teljes, beálló napfogyatkozást szemlélnénk benne (33. számú illusztráció).

A középpont köré az égtájaknak megfelelően kapcsolódnak a szavak. Az Észak–Dél irányú tengely választja el egymástól az azonos fogalmakból felépülő égtájrészt (a keleti rész a nyugatinak a megismétlése és fordítva), a Kelet–Nyugat-tengely pedig két egymástól elkülönülő refrénes „strófát” jelöl („A kút sötétje – az üres szóvirág – az emlékezetben”, illetve „Miskolcon is – a versben – a fájdalom”). A tengelyek mentén a szavak, szókapcsolatok ismétlődnek: az északnyugati az északkeletinek („az üres szóvirág”), a dél-nyugati a délkeletinek („a versben”) – és fordítva – Észak–Dél tengelyre vetített fogalmi tükröződései. Hasonló képzeletbeli tengelyek mentén, fogalmi tükröződéssel épül fel a mandala további *logosz* része is. A tengelyek mentén elhelyezett szavak füzére ugyancsak szintaktikailag értelmezhető mondatot, gondolatösszetét hoz létre, de a sötét középponton áthaladva ölt igazán meditatív formát a befogadás: a fekete centrumot ugyanis behelyettesíthetjük a *lyukas mandala* szókapcsolattal, de variálhatjuk akár a fekete, sötét folt,

napfogyatkozás stb. kitételekkel is. S ez a fekete centrum nyitja meg a művet a generatív formák felé: számtalan olvasat generálódik a szemlélődés során. Bár a lyuk-mandala és minden logo-mandala olvasata belátható idő alatt ki-merül, mégis ebben a töredékességben megtapasztalhatjuk, hogy nincs rögzíthető jelentésviszony, csak állandó változás, mozgás, a véletlenszerűség által meghatározott megnyilatkozás. A pillanatszerűségre épülő jelentésazonosítás, a nyelvi elemek összekapcsolódásának lehetséges változatai a gondolati generálás analógiájára megalkotott programmal szinte már beláthatatlan távlatokba kerülhetnek. Ez az alkotói eljárás mód azonban már médiumváltást eredményez: a számítógéppel generált költemények, a dinamikus kép-, szöveg- és hangversek intermediális műfaját teremti meg a költői életműben.

XIV. A számítógép és az irodalom

Modellek versengése

Az 1900-as évek médiatörténeti váltása, az új „lejegyzési rendszer”, a hangot és a látványt rögzítő technikai eszközök megjelenése a szavak médiumspecifikus karakterére irányítja a figyelmet. S bár a jel érzékisége mint a „költőiség” médiuma nem oltja ki azt a mediális transzformációt, amely lehetővé teszi a költői nyelv rögzített megjelenítését az audiovizuális médiumokban, a szó státuszának, mediális lefordíthatóságának megváltozása mégis „gyökeresen más helyzetben láttatja az irodalmat”.⁴⁵⁰ Sőt a szavak technikai eszközökbe való *beíródásával* önálló irodalmi műfajok teremődnek meg. Létrejöttük és elkülönítésük a változások egymásra ható törvényszerűségeiből vezethető le.

1997-ben Jacques Derrida egy interjú alkalmával az irodalom specifikus médiumáról szólva a korábbi és az újonnan megjelenő modellek sokaságát például „technikai” és „természetesebb” elnevezésű csoportokra osztotta. Így a grafikai mellett megkülönböztette a fényképezőgép, a mikroszkóp stb. világot jelentő optikait, s „természetesebbnek” nevezte az organikus nyomokat az agyban, az emléknymokat és a gén- vagy biográfiákat a testen mint hordozón. Ezek a modellek, bár időnként lemondanak a papírról, egyaránt a grafoszférához tartoznak, amely valamilyen felületet feltételez, megkívánja egy hordozó materialitását.⁴⁵¹

Az új technikai médiumok megjelenése és egymással való versengése a művészetek egymás közti viszonyát is megváltoztatta. A fotográfia a festészet-

⁴⁵⁰ A mediális transzformáció jelen van „a hallucináló vagy a képzelet imaginárius közegeiben, vagy valóságosabb akusztikus vagy vizuális effektusokban”. KULCSÁR-SZABÓ, *Metapoétika*, 34.

⁴⁵¹ Jacques DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...* = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 390, 394. (Az optikai médiumokról 2002-ben Kittler publikált monográfiát; magyarul lásd Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.)

nek, a film viszont a fotográfiának,⁴⁵² valamint a színházművészetnek és a regény műfajának jelentett kihívást, a hírközlés eszközei pedig lecsökkentették vagy megszüntették a térbeli távolságot, s a tagolásban, az észlelésben teremtettek új világot. Az emberi érzékelő szerveknek mindez ugyancsak kihívást jelentett. A telefon is új világba helyezi az embert azáltal, hogy a hangot, a nyelvi jeleket leválasztja a testről. Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényében Marcel a nagymamával való telefonbeszélgetése során tapasztalja meg ezt a sajátos jelenlétet és távollétet, az új dimenziót, a *présence* és az *absence* állandó kettősségét. A nagymama hangjának leírásával az író metafizikai távlatokat nyit, létösszefüggéseket tár fel. Azt a felismerést osztja meg velünk, hogy az emberi közelségben mindig ott van a távolság, és soha sincs tökéletes azonosság. A távollétnek a jelenlétével pedig a halál idéződik fel, az a végső különválás, amikor a test olyan távolságba távozik, ahonnan már a hang sem tér vissza.⁴⁵³

A művészetekről nem lehet közvetítő közegük nélkül beszélni. A médiumok viszont nem egyszerű hordozóeszközök. A gyógyításban a vivőközeg másodlagos: a beteg a gyógyszert megkaphatja tableta vagy injekció formájában. Mindez nem ilyen vehiculumszerű a művészetben.

1766-ban a német felvilágosodás klasszikus alkotója, Lessing a *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól* című esszéjében megállapítja, hogy a képzőművészet nem képes az idő megjelenítésére: „A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni.”⁴⁵⁴ Így van ez a Laokoón-csoport esetében is: az apa küzd a kígyókkal, miközben balján az egyik fiút éppen megtámadja a kígyó, jobbján pedig a másik fiú már elhanyatlik. A mű az idő három fázisát

⁴⁵² Kékesi Zoltán a művészetek „médiaharcáról” szólva említi, hogy még Kállai Ernő sem maradt érintetlen „az optikai technikák varázsától”, s például a filmet „a mozgás csodálatos többlete” miatt helyezte a fényképezés elé (KÉKESI Zoltán, *A művészetek „médiabarca” 1927 körül = Kép – írás – művészet*, 195). A fotó és a film körül kirobbant nagy elméleti vitákat (lásd például Kállai Ernő és Moholy-Nagy László 1927-es cikkváltását) Kékesi részletesen elemzi disszertációjában: KÉKESI Zoltán, *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.

⁴⁵³ E megfontolásért Berta Erzsébetnek tartozom köszönettel.

⁴⁵⁴ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól* = Gotthold Ephraim LESSING *Válogatott esztétikai írásai*, ford. VAJDA György Mihály, vál. BALÁZS István, Gondolat, Budapest, 1982, 253.

sűríti tehát egybe. Az irodalom viszont a tér mellett az időt is ki tudja terjeszteni a hang, a szó segítségével.

Lessing óta csak ritkán kérdőjelezték meg annak a tételnek az érvényességét, mely szerint a képzőművészet a térhez, az irodalom pedig az időhöz kötött. „A festészet és a költészet határain” az új müncheni iskola alapítója, Kurt Badt lépett túl. Kimutatta az összefüggést az orientáció és a képfelepítés között, s szabályként egy balról jobbra és egyben alulról felfelé tartó irányultságot állapított meg a kép befogadási, „olvasási” irányaként. Ennek a módszernek a heurisztikus értéke éppen abban rejlik, hogy immár a kép szukcesszivitásáról is lehet beszélni. A képi és a szöveges műalkotás megértő észlelése között tehát megegyezés van: „mindkettő lineáris, azaz szukcesszív, és ugyanakkor szimultán is, vagyis mint *egész*et is felfogjuk”.⁴⁵⁵ Dürer *Apokalipszissorozata*t elemezve Peter Krüger is kimutatja, hogy a kép szukcesszív észlelése (a képolvasás) és az ábrázolt történet (a kép cselekménye) egy képi elbeszélés zárt „sztorijává” kapcsolódik össze. Krüger ebből arra a következtetésre jut, hogy egy képzőművészeti alkotás ugyanúgy költői eljárást alkalmazhat, mint egy szöveg.⁴⁵⁶ Az irodalom és a képzőművészet hordozóeszközei (a hang, a szó, a vászon, az anyag stb.) tehát nem csupán eszközök, nem egyszerűen feljegyeznek és tárolnak valamit, hanem a tér és az idő kiterjesztésének a lehetőségei.

Történetileg az első mediális instrumentum az írás, amely allegorikus megkettőződést hoz létre a beírás mozzanata és az azt hordozó anyag között. Az írás ugyanis nem pusztá rögzítése a szóbeli eseménynek, hanem „olyan technológiai vagy mediális-archiválási játéktér, amely maga is meghatározza és formálja az általa közvetített szemiózis hozzáférhetőségét”.⁴⁵⁷ (Walter J. Ong az emberi testet is médiumnak fogja fel. A kultúraszületés korai szakaszában ugyanis épp az emberi test válik jelhordozó felületté, azaz médiummá. Gondolhatunk itt akár a testfestésre is, ami nem egyszerűen díszítő funkciót tölt be, hanem társadalmi, kulturális, rituális jelek, üzenetek közvetítője lesz.) Az írás a jelentésben, a hangban és a képzeletben való szintetizál-

⁴⁵⁵ Peter KRÜGER, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, vál. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 103–108, 113.

⁴⁵⁶ *Uo.*, 116.

⁴⁵⁷ LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900 = Történelem, kultúra, medialitás*, 161.

hatóság dekonstruálásából keletkezik.⁴⁵⁸ Így válik anyagszerűvé. Ha a hangot felvevőkészülékkel rögzítjük vagy számítógépen állítjuk elő, akkor egy új medializálódási folyamatba kerül bele. Az akusztikai ingerreakciók mellett a nyelv másik dimenziójának, a vizuálisnak a rögzítése is más mediális-szemiotikai státust hív elő.

Nincs tehát médium önmagában, csak intermedialitás, hiszen – ahogy a jelrögzítési mechanizmusok rendszerét vizsgálva Friedrich Kittler is megfogalmazza – minden médiumnak szükségképpen megképződik a másika, amely az aktuális médium szubverziójaként, illetve megelőzöttségeként nyilvánul meg. Ami ugyanis verbális, az vizualizálódik, és fordítva, ami vizuális, az verbálissá válik. S a technomédiumok feltalálása révén új auditív és vizuális érzékszervek jönnek létre az irodalomban.

A technikai médiumokkal bekövetkező változás az írást megfosztja monopolhelyzetétől. A konvencionális könyvnyomtatás uralmát is felváltja a lézeres nyomtatás által demokratizálódott produkció, „az írott szöveg legmagasabb szintű előállítás”: írók, költők nyomtatásra kész műveket szerkesztenek, s így nemcsak a szerzők, de az olvasók vizuális kultúrája is finomodik.⁴⁵⁹ A papír „visszahúzódása” viszont a papírnak nem a halálát, csak a redukcióját jelenti (ami nem azonos a ritkulással!), hiszen a „technológiai kalandok” – bár túlvisznek minket a papíron – fel is szabadítják olvasásunkat „a papír múltbéli forrásainak a retrospektív kiaknázására”.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Uo.

⁴⁵⁹ PAPP Tibor, *Hogyan képelem el a következő huszonöt év irodalmát* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 40.

⁴⁶⁰ DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...*, 389.

Digitális irodalom

Az írás numerizálása és digitalizálása során valójában a számítógép képernyőjén, egy elektronikus közegben alkotjuk újra a papír szimulakrumát, a papír papírját. 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.⁴⁶¹

A „szóbeli-írott” üzenet új státusa a látható nyelv, amely ugyancsak a jelek dekódolását jelenti papírral vagy papír nélkül. A látható nyelvnek két változatát különíthetjük el: a statikust, az állót, amely kétdimenziós, nincs lineáris olvasata, tehát hangosan nem reprodukálható, valamint a hangot és a vizualitást egyesítő kinetikus, azaz a mozgót, amely a programozott számítógépes költészet nyelve.

Moholy-Nagy László, a konstruktivizmus markáns képviselője a filmművészet kapcsán már 1922-ben szól a kinetikus alkotásmódok kommunikatív erejéről: az „időmozzanat és annak szüntelenül továbbfutó tagolása fokozott aktivitásra készíti a nézőt, aki [...] arra kényszerül, hogy önmagát bizonyos mértékig azon nyomban megkettőzve képes legyen optikai élményeit ellenőrizni és egyidejűleg továbbfejleszteni. A kinetikus megformálás, hogy úgy mondjuk, könnyebben serkenti az emberben azt az aktivitás iránti igényt, hogy új életszemléleti mozzanatok azonnal magáévá tegyen.”⁴⁶² A kinetikus „nyelvet” használó programozott számítógépes költészet is ezt az új kommunikatív magatartást prezentálja.

A papír mellett megjelenik tehát egy új mediális jelhordozó hatalom, egy új „üzenetközvetítő”: a számítógép. Az új médium az irodalom perspektíváit

⁴⁶¹ *Uo.*, 387.

⁴⁶² MOHOLY-NAGY László, *Festészet – fényképészet – film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978, 21–22.

is kiszélesíti: az internet például új esélyeket ad a szerzőknek és az olvasóknak, folyóiratok online kiadásai jelennek meg, irodalmi portálok, szerzői honlapok és blogok adnak publikálási és olvasási teret, s a szövegeket, a szövegekkel kapcsolatos információkat is könnyen elérhetővé teszik. Mindez „a versnyelvre és a -formákra is hatást gyakorló esemény”, hisz egyszerűsödnek a formák, a szövegek megrövidülnek, s a kor jellemző szavai, szófordulatai is beszűrődnek a költői nyelvbe (lásd: „mentés másként”).⁴⁶³

Az elektronikus művészeteket, a numerikus irodalmat és költészetet vizsgálva a francia kutatók két irányt különítenek el: a művek megjelenését a világhálón és a feltelepítés gyakorlatát. A feltelepítések tanulmányozásával még ritkábban találkozhatunk a szakirodalomban. A francia Print on Screen 2000-ben három fő művet mutatott be. Az egyik a *Text Rain* (Szövegeső) című interaktív installáció, amelyben az alkotók, Camille Litterback és Romy Achituv szavakat és sorokat jelenítenek meg. A performanszban témájuk a test és a nyelv, melyek ugyanazt a teret osztják meg – a valódi és a virtuális között –, és ugyanannak a gravitációs törvénynek vannak alávetve. Az irodalom testet ölt, a szöveg követi a formák körvonalait, s az olvasás szellemi és fizikai gyakorlattá válik.⁴⁶⁴ A performer ugyanis saját magát látja a videóban, ahol betűeső hull rá.⁴⁶⁵ A másik mű David Small és Tom White japánkertje (*An Interactiv Poetic Garden*): itt „a víz egy csatornán folydogál, míg el nem éri a tavacskát. A szöveg ugyanúgy folyik, mint a vízsugár. A közönség (egy érintési pont által) aktiválhat egy fényt, ami blokkolja a szavakat, vagy előidézhet más, szemantikailag kapcsolódó kifejezéseket.”⁴⁶⁶ Az alkotók tehát elemeket és folyamatokat idéznek elő, s a fogalmak látszólagos ellentmondásait kölcsönhatással, szemlélődéssel és meditációval oldhatják fel. A harmadik mű Christa Sommerer és Laurent Mignonneau *Life Spaces II.* című alkotása, amelyben a szavak a képernyőn megjelenített numerikus „lényekké” válnak. A lények szavait („a genetikus kódot”) alkotó betűik egyben a lények

⁴⁶³ BEDECS László, „Bélyeg helyett kukac van”. *Költészet a digitális korszakban*, Palócföld 2008/2., 37–38.

⁴⁶⁴ Annick BUREAUD, *Littérature et poésie numériques: le retour*, Art Press 263. (2000. december). Bureaud példaként Jeffrey Shaw *Legible City*jét említi.

⁴⁶⁵ Vajon a betűesőt előzetesen vették fel videóra, s az előadás során csak bejátszották, vagy számítógép adta ki véletlenszerűen a betűket, azaz lineáris vagy nem lineáris alkotásról van-e szó? Ez az alkotók titka.

⁴⁶⁶ *Uo.*, 263 (Papp Nóra fordítása).

táplálékául is szolgálnak, amit a közönség biztosít azáltal, hogy leírja őket. „A *Life Spaces II.* a mélységbe taszítja a kód fogalmát, és a szöveg mint táplálék metaforája kapcsolatot teremt a test és a szellem között.” A numerikus telepítés az olvasó és a szöveg kölcsönhatása által lehetőséget ad a különféle tereknek (a valódinak és a virtuálisnak, a szelleminek, a fizikainak, valamint a szemantikainak) az összeütköztetésére és ezek megosztására.⁴⁶⁷

Az új médium által tehát felerősödik a vizualitás, színes, dinamikus, hangoz művészi alkotások születnek, s egy működő program akár szabályos, klasszikus versformák generálására is képes. S ez utóbbi alkotói folyamatban a számítógép már nem egyszerű információtároló és információ-megjelenítő eszköz, hanem mindez már a számítógépes költészet megszületését jelenti.

⁴⁶⁷ Uo. (az idézet Papp Nóra fordítása).

Számítógéppel generált versek

(A számítógépes költészet mikrotörténete)

A gép memóriájába betáplált versgeneráló program első megalkotója Theo Lutz, aki 1959-ben a stuttgarti műszaki főiskolán, az akkor még csupán negyven szó befogadására és kombinációjára képes számítógépen próbálkozó a versgenerálással. 1964-ben Montrealban *La machine à écrire* (Az író gép) címmel már megjelenik az első, számítógépen generált verseskötet is Jean A. Baudot „tollából”. Pierre Moretti és ugyancsak Jean A. Baudot 1967-ben már számítógéppel generált szövegű színdarabot alkot *Équation pour un homme actuel* (Egyenlet mai embernek) címmel, s Emmett Williams az *Isteni színjáték* szavaiból egy 213 soros Dante-litániát készít (1965) a költő születésének hétszázadik évfordulójára. Megemlíthetjük még e történeti sorban az első versantológiát is, amely 1973-ban *Computer Poems* címmel jelent meg Richard W. Bailey szerkesztésében (Protagonising Press, Michigan, USA). A francia OULIPO-csoport pedig az egyik alapítójának, Raymond Queneau-nak a *Százezer milliárd költemény* (*Cent mille milliards de poèmes*) című művét vitte számítógépre. A programot 1975-ben mutatták be a brüsszeli Euralia nemzetközi kiállításon.⁴⁶⁸ Queneau műve eredetileg könyv formájában látott napvilágot. A kötet jobb oldalán egymás után következnek az alapszonettek (összesen tíz). A sorok között viszont el vannak vágva a lapok, így a szonettek ugyanazon sorai (egy-egy lap felhajtásával) egymással felcserélhetők.

Jean-Pierre Balpe *Poèmes d'amour par ordinateur* (Szerelmes versek számítógéppel) című programjával generál költeményeket. Egy másik alkotásában 620 szerkezeti struktúrával, a számítógépbe betáplált több ezer szó variálá-

⁴⁶⁸ 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.

sával meseszövegek több milliárd változatát hozza létre, s *1536 petits contes parfois tristes ou pervers* című könyvében ezekből véletlenszerűen válogatva 1536 „olykor szomorú, olykor perverz”⁴⁶⁹ rövid mesét tesz közzé. Jacques Roubaud *Alexandrins artificiels (Mesterséges alexandrinusok)* című programja klasszikus szerzők műveiből használ fel több ezer szót, s ezekből generál szabályos alexandrinusokat.⁴⁷⁰ A nyolcvanas években Claude Maillard *Mnesis (Mnézis [Emlékezés])* címmel számítógépes hangverset alkot, s a francia Minitel-hálózaton már megjelenik az első elektronikus kiadvány is *Art Accès* címmel, amely közel száz alkotó munkáját teszi elérhetővé.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ PETŐFI S. János, *A hipertextuális irodalom a perszonal computer elterjedt alkalmazásának korszakában*, www.jgytf.u-szeged.hu/~vass/szemm082.htm.

⁴⁷⁰ Lásd PAPP, *Disztichon Alfa*, 18–19.

⁴⁷¹ PAPP Tibor, *Irodalomról az internet árnyékában = Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 62.

Az első magyar automatikus versgenerátor

A magyar vizuális irodalom első számítógépen generált, dinamikus képversének megalkotója Papp Tibor, aki előkelő helyet foglal el a számítógépes művészetben, s az első nemzetközi, csak számítógépen generált műveket közlő irodalmi folyóiratnak, az először 1989 januárjában megjelent párizsi *alire*-nek egyik alapítója és mindmáig szerkesztője.

Alexandre Gherban az új költészet úttörőjének nevezi Papp Tibort, 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 is.⁴⁷² A művet a szerző 1985-ben mutatta be a párizsi Georges Pompidou Központban *Les très riches heures de l'ordinateur, n°1* címmel, II. (Jó) János király fiának, Jean de Berry hercegnek (1340–1416) a hóraskönyvét idézve (*Nagyon gazdag órák*). Ugyanabban az évben a Magyar Műhely első magyarországi találkozásán, a kalocsai Schöfferszemináriumon már látható volt Papp Tibor első magyar nyelvű dinamikus képverse, a *Vendégszövegek számítógépen n° 1* is.

Papp egy alkalommal, cipőfűzés közben, a frissen megszületett disztichonjának a hexametersorát idézte fel, s az egyik elfelejtett szót spontán egy mássikkal helyettesítette be. A véletlenszerű szócsere más szint adott a sornak, amely ugyanolyan erejű, esztétikailag egyenrangú volt az előző változattal, hangulatilag és tartalmilag mégis egészen újszerűen hatott. Ezen felbuzdulva harmadik, negyedik, ötödik szóváltozattal, sőt a disztichon többi szavának felcserélésével, behelyettesítésével is kísérletezett. Így született meg az első automatikus versgenerátor, a *Disztichon Alfa*.⁴⁷³ A kétezer-négyszáz szóból vir-

⁴⁷² Gherban és Papp Tibor beszélgetése 2008 szeptemberében jelent meg a Poezibao című internetes folyóiratban: Alexandre GHERBAN, *Entretien avec Tibor Papp*, Poezibao, <http://poezibao.typepad.com>.

⁴⁷³ PAPP–PRÁGAI, I. m., 196.

tuálisan megalkotott disztichonok mágneses lemezét – amely terjedelemben mintegy hatmilliárd verseskönyv anyagát rejt – Magyarországon 1994-ben vehették kézbe az olvasók.

A *Disztichon Alfa* megnyitott lemezének számítógépes oldalait „lapozgatva” a befogadók valóban a hexametek és pentametek egymást követő sokaságában gyönyörködhetnek, a szabályos formában és a tartalomban egyaránt. A generált versek kinyomtatására ugyan itt nincs lehetőség (erre vonatkozó parancsot a program nem tartalmaz, hiszen ez ellenkezik a számítógépen generált művek törvényszerűségével), de „idézetként” Papp Tibor egy kötetnyit mégis kiemelt mutatón. A versgeneráló program által létrehozott alkotások nemcsak az időmértékes formát prezentálják, de költői igényességről is tanúskodnak:

Vár a világ! Magyarország jókedvét szavatolni...
tedd rá életedet! Tárd ki a kedv erejét!

(7326. *disztichon*)

Tép a hideg! Laza ország kedv-ficamát renoválni...
lenne a tennivalód. Gyúrd le a kételyedet!

(7337. *disztichon*)

Az esztétikai tapasztalat kommunikatív cselekvési mozzanatokból áll, s az ún. „nyitott művek” előhívják a kreativitást: az értelmezés során egyrészt feltárul a művek gazdagsága, másrészt az olvasók újra is írják az olvasás során a szöveget. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy a szoros szerkezetű „zárt művek” már nem adnak választási lehetőséget a befogadónak. Csakhogy – mondja erre Eco – a nyitott szöveg az, ami „zárt programot ír elő szerkezeti eleme, a Mintaolvasó számára”, s éppen a zárt mű engedi meg a szöveg szabad használhatóságát.⁴⁷⁴

A disztichon zárt formai szerkezete is újabb és újabb értelmezői horizontot nyit meg az interpretáció során. A fenti példánkat, a 7326. és a 7337. disztichont olvashatjuk úgy is, mint ugyanazon mű két olvasati variációját. A hexametek és a pentametek ugyanis nemcsak szerkezetileg,⁴⁷⁵ hanem tartalmilag is „lefedik” egymást: a szöveggenerálás során szinte az értelmezési

⁴⁷⁴ Umberto Eco, *The Role of the Reader*, idézi CULLER, I. m., 98.

⁴⁷⁵ A szerkezeti megjegyzés tényét nem érintik a hexameter sorok 4. verslábának, illetve a pentameter sorok 1. ütemének az eltérései (spondeus, daktilus).

megoldások, az olvasatok is generálódnak. Az ellentétek (vár a világ / tép a hideg; jókedv / kedv-ficam; szavatolni / renoválni; kedv ereje / kétely), a haza megnevezései (Magyarország / laza ország) ugyanazon dolog két pólusát mutatják. S ebben az elidegenítő gesztusban találhatja meg az interpretátor az üzenetet: állandóan renoválni-szavatolni, szavatolni-renoválni kell. Politikai üzenet? Az is. De nem csak az. Társadalmi, gazdasági és legfőképpen erkölcsi. S ezt a napjainkban különösképp aktuális üzenetet jól be kell vésnünk, ugyanis a számmal címzett disztichonok élete maximum két és fél percig tart csupán, aztán örökre eltűnnek – több millió évünk ugyanis nincs az újraolvasásra⁴⁷⁶ –, s a virtuálisan jelenlévő 16 billió alkotás közül új kerül a képernyőre. Hiszen ha a program elindul, a csillagok születéséhez hasonlóan a generált versek száma is gyarapodni fog: eggyel, kettővel, hárommal, ... százszal. Az olvasót ezáltal a versteremtő aktus részesévé teszi a költőt, hiszen nélküle – a befogadó nélkül – a vers soha nem öltene látható formát.

S itt joggal merül fel a kérdés: tekinthetjük-e a *Disztichon Alfát* „nyitott műnek”? Hiszen az esztétikai kommunikáció folyamatából éppen az újraolvasás lehetőségét zárja ki a program. A minden médiumok médiuma,⁴⁷⁷ a számítógép gyökeresen eltér lehetőségeiben a film, a televízió vagy akár a videó mimetikus jellegétől. Nemcsak a generált képek virtuális tereinek megteremtésében, de a szöveggenerálás új befogadói státust igénylő módszerében is: mindez eltér a megszokott olvasói tapasztalattól. Egyrészt abban, hogy újraolvasásra ugyan itt nincs lehetőség, de a program időmódosítására igen: a megfigyelő⁴⁷⁸ a soron következő disztichonok befogadási idejét (s csak azokét) meghosszabbíthatja, s így a továbbiakban akár le is jegyezheti a költeményeket. Másrészt felfoghatjuk úgy is a teljes (számunkra beláthatatlan) disztichonso-

⁴⁷⁶ Bodor Béla megállapítja, hogy a világmindenség fennállásáig Papp Tibor valamennyi versgenerátora alkalmas arra, hogy „költői táplálékkal” ellássa „az emberiség magyarul beszélő részét”, de felhívja a figyelmet arra is, hogy a versszövegek egyre érthetelenebbé válnak majd az idő során, ugyanis maga a folytonosan változó nyelv fog elmozdulni a program mögül. (BODOR, *Líra? Mi lenne az?*, 189–190.)

⁴⁷⁷ A számítógépet Friedrich Kittler tartja minden médium médiumának, lásd KITTLER, *I. m.*, 245.

⁴⁷⁸ A néző helyett a megfigyelőt használok, hiszen ez utóbbi egyfajta olvasói aktivitásra utal, szemben a nézővel, a „látványosság passzív szemlélőjével”. Jonathan Crary is a látás korábbi szakaszát, a 19. század első felében végbement újrászerveződését tanulmányozva, bemutatva határozottan elkülöníti egymástól a megfigyelőt (*observer*) és a nézőt (*spectator*). Lásd CRARY, *I. m.*, 18.

rozatot, mint egyetlen mű kibontását, alkotói-értelmezői megnyilvánulását a szöveggenerálás során (hiszen a disztichonok „lefedik” egymást”), egy megfigyelői aspektusból a mű kimeríthetetlen „olvasatának” megjelenését a monitoron. Egyetlen disztichon értelme ugyanis nem lepleződik le egy hosszabb olvasási időt beiktató beavatkozás során sem. Csak a folytatásban teljesedik ki a mű, a variációk végtelen áramlatában. S ezt a változatosságot a költő versíró programja hozza létre, a korábbi alkotói és befogadói attitűd felfüggesztése, a költemény megszületésének lépésről lépésre való megtervezése.

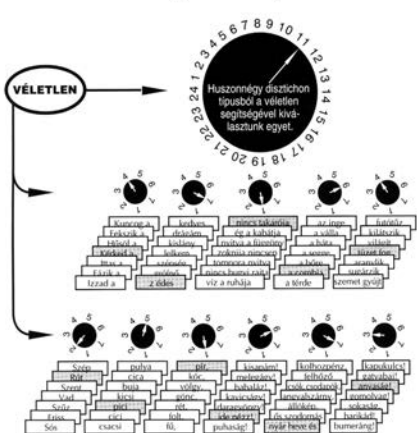
A versgenerátor működése során a költő által megalkotott program egy üres disztichon-szerkezetbe véletlenszerűen választja be a szószerkezetből a szavakat. Tehát előre egyetlenegy disztichon sincs megírva! Papp Tibor huszonegy, szavakkal kitöltetlen disztichon-sémát alkotott, majd minden üreshelypozícióhoz szószákákat rendelt, amelyekben minimum tíz szó található, de előfordul kétszáznál több szóelem is. A program elindításakor a véletlenszerűen kiválasztott szerkezet pozícióiba ezekből a szákákából választódnak ki, ugyancsak véletlen útján, a szavak.

A költő a véletlen irányításával gondoskodott arról is, hogy a 16 billió disztichon mindegyike értelmes, esztétikailag élvezhető legyen. Az elemek közötti összeférhetetlenséget egy feltételes paranccsal küszöbölte ki: ha valamelyik elem a lehetőségek szákájából már bekerült az adott disztichonba, akkor ez a parancs az azzal összeférhetetlen elemek felhasználását tiltja. A parancsok egymásutánját, az úgynevezett algoritmust pedig a programozó határozza meg.

Nem a számítógép írja tehát a verset, hanem „az a programozó, (a mi esetünkben) költő, aki az algoritmust megalkotta”.⁴⁷⁹ A disztichonok preformáltságát is ő határozza meg esztétikailag. Ezt az „esztétikai programot” a szavak egymáshoz rendelésének aprólékos, gondos megszerkesztésével igyekszik biztosítani. A részleteket úgy állítja össze, hogy költői többlettel rendelkezzenek: kedveli például a szófonatokat, ezért gyakran alkalmazza ezt az alkotói módszert. A költői világára jellemző nyelvi egységek összekapcsolását, a lehetséges szókapcsolatokat (a 16 billió disztichont biztosító szókészlet fő „vázát”) pedig a számítógépes program analógiájára „lejátssza” magában a megszerkesztés során. „Esztétikai érzékenységem a szá-

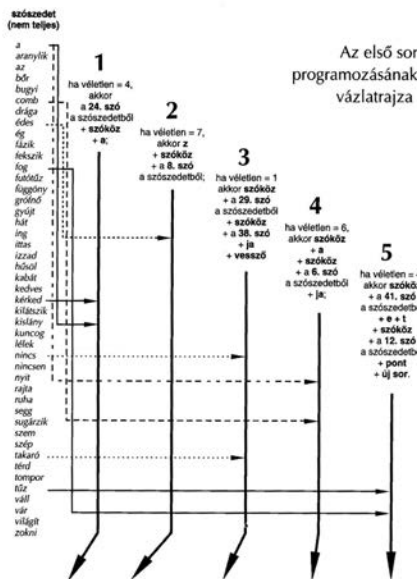
⁴⁷⁹ PAPP, *Programozott irodalom*, 36.

A versgenerálás sémája



Kérked az édes, nincs takarója, a combja tüzet fog.
Rút pici pír, ide nézz! nyár heve és anyaság!

Az itt feltüntetett anyag variációs lehetőségeinek a száma = 7^{11}
(bét a tizenegyedik hatványon), azaz 1.977.326.743.



Kérked az édes, nincs takarója, a combja tüzet fog.

34. A versgenerálás sémája

mítógépi nyelvbe ágyazódik be” – vallja Charles Csuri is,⁴⁸⁰ akinek számára a képernyő vált az alkotás új vásznává. A számítógép interaktív rendszerébe, a programba beépített algoritmus és a hozzacsatolt magyarázat, a „háttér-információ” pedig a néző által kel életre. A befogadó tehát feltétele az esz-

⁴⁸⁰ A festmények számítógépen való megalkotása hasonló intellektuális hátteret kíván, mint a generált versek létrehozása: „Amikor matematikai értékeket állítok be, a tudatom a színek és a fény mintáiként érzékeli a választási lehetőségeket. Az objektumok közötti kapcsolatok olyan transzformációkként látom, amelyek a pozíciót, a forgásirányt és a skálát is magukban foglalják. Magasabb szinten ez az algoritmusok, függvények és eljárások egész folyamatát jelenti. Mindezt pixelekké vagy ecsetvonásokká fordítom át. A kifejezés spontaneitása az elmében van, nem pedig az ujjaimban.” (CSURI, *Kitápntható mozgásérzékelés*, 21.) A művészi mondanivaló közvetítő közegét, a számítógépet felhasználó és az úgynevezett esztétikai programot is megteremtő alkotásmódot a generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek még nagyobb intenzitással érzékeltetik (lásd a *Hinta-palinta* című dinamikus költemény elemzését: 276–281).

tétikai élménynek: csak a részvétel által tud hozzájutni az esztétikai tapasztalathoz.⁴⁸¹

Papp Tibor a versgenerátor működését, a tudatos szerkesztés költői elvét egy ábrával szemlélteti: az egyik disztichon-szerkezetének tizenegy pozíciójára hét-hét szót rendelt. A variációs lehetőségek száma így 7^{11} . Ebből a csekély mennyiségből közel kétmilliárd különböző disztichont lehet generálni (lásd a 34. számú illusztrációt).

⁴⁸¹ Charles CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, ford. ROHONYI András, Információs Társadalom 2009/1., 12.

Számítógéppel generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek

A 2000-ben generált *Hinta-palinta* című dinamikus költemény – amely a programozott irodalmi műveket közlő alire folyóiratban jelent meg – az új médiumnak, a számítógépnek a lehetőségeit már sokkal gazdagabban mutatja be. A generált verseken, szövegeken kívül ugyanis a szerző vizuális költeményeket és hangversek is létrehoz a megalkotott programmal. A megnyitott CD – miután ízelítőt ad a programból – négy ikont jelenít meg a képernyőn: a *generált vers* jelzésű ablak a szeretett nő iránti *Hódolat* felező tizenkettesekből alkotott 16 soros, tömörszerű kompozíciójából ad egy változatot, a második ablak néhány másodpercben audiovizuális, kinetikus effektusokat jelenít meg erotikus jelentéspotenciállal rendelkező elemekkel, a *még?* jelzésű ikon a dinamikus kép-, hang- és szövegkompozíciókhoz való visszatérés lehetőségét rejt, a negyedik ablakra, a *vége* feliratra kattintva pedig bezárhatjuk a programot. Az interakciót tehát a számítógép billentyűzete és az ikonok teszik lehetővé. A *még?* egyik dinamikus költeményében, a rózsaszín-fehér felület alsó harmadában egy keskeny fehér sáv húzódik végig. A sávban jobbról balra, egy női fej irányába fut a központozás nélküli folyondárszerű szöveg:

gyorsuló mályvaillat a reggel felhördülnek a gyári trombiták még álmos gyűrött a föld reped az ég a tenger fölött sárga szíjakat hasít a szél a vízből szobrokat farag a gyorsuló mályvaillat a reggel felhördülnek a gyári trombiták még álmos gyűrött a föld

A vizuális költemény megjelenésével párhuzamosan polifon szerkesztésű, időnként echo-szerű hangverset is hallunk:

sárga sárga sárga a reggel
 szíjas a reggel
 sárga szíjas a reggel
 gyorsuló mályvaillat
 még álmos a gyűrött föld
 még álmos a föld
 reped az ég a tenger fölött
 reped a föld [...]

A folytatásban az olvasott és a hallott szöveg néha egybeesik, azaz a divergens viszony konvergenssé válik. A dinamikus költeményben a hangvers- és képvers-generálás gazdagságát (hangzósságát, látványosságát) érzékelteti például a megjelenő klaviatúra, amelynek mozgó billentyűi susogva füttyült dallamot „játszanak”, és a képelemekkel kísért „köldököd alatt” kezdetű hangvers szövegvariánsai („A köldököd alatt a legjobb falat domborodik a hasad a köldököd felett Kilimandzsárót lát a képzelet duzzadó melleket a köldököd alatt // a köldököd alatt a legjobb falat domborodik a hasad [...]”). Ugyancsak a számítógéppel generált dinamikus mű változatosságát jelzi egy női akt képének „szétvágása”, majd részenkénti összeillesztése, illetve újra elválasztása, amelynek erotikusságát fokozza az „Ahonnan hegyeidet, völgyeidet látni, csodálni lehet” ismétlődő hangvers-szöveg és a különböző hangmagasságban megszólaltatott vibrációs énekhang. A múzeum előtt életre kelt női szobor, valamint a hozzárendelt hangeffektusok és monitorra írt szövegvariánsok is jelzik, hogy a grafikai elemeket az írott szöveggel és a hangverssel keveri, variálja (számos változatban generálja) a számítógép.⁴⁸² Tartósan létező műveket tehát nem hoz létre a médium, hanem képek, szövegek és hangversek véget nem érő folyamatát teremti meg. Bár a költő *A Hinta-palinta szöveghordalékából 2000–2001* című kötetében ízelítőt ad a műből, a *Hódolatokat* is bemutatva, a *még?* dinamikus költeményeihez hasonlóan most sem a könyvből idézek, hanem a generált versek még le nem jegyzett sorozatából mentek ki két alkotást a papír grafoszférájára:

⁴⁸² Papp Tibor francia nyelvű dinamikus képvers-generátorai, az *Orion*, (1999), illetve a Claude Maillard-ral közösen alkotott *En bâte* (2002) ugyancsak erre az effektusra (a grafikai elemekre, valamint a szöveg- és a hangvers-generálásra) épülnek.

köldököd tövében hópelyhek szítálnak
 férfi-türelemmel a sorsodra hagylak
 lisztes kezű péknek jót teszen a pára
 köldöködet nézi a tavaszi árpa
 tokajban boroztam elkanászosodtam
 hozzád menekültem jóságod soroltam
 mondd ki érzi azt meg hol a vessző vége
 s ha pont beteg lennék álmodnál-e vélem?
 ha törekeny lennél miként a délibáb
 akkor is apródként holtig szeretnélek
 kinek köszönjem meg hogy itt forogsz velem
 s veled fürödhettek minden pillanatban
 vékonyka szótagok ministrálnak nekem
 beszéldelek szentem nedves álmaidba
 tönkre hasogattál ennyi csak az emlék
 mégis magasztallak mégis magasztallak

69583756. *bódolat*

tisztelem a csípőd kora esti táját
 nyárig a hadakkal rendezem a sarcot
 kőkemény zsemlének nincs hajasbabája
 örömödre hajlik érseklila mályva
 kökény magot nyeltem zabolátlan lettem
 hozzád hasonultam én is csatahajó
 angyalom ki látja hol a csoda vége
 s hogy ha nem hívnálak eljőnnél-e vélem?
 ha mulékony lennél mint tűz a pincében
 akkor is apródként káromkodnék érted
 kinek köszönjem meg hogy tapogathatlak
 s nyálad kóstolhatom a fényzuhatagban
 illatos mondatok forognak fejemben
 bevonulok csendben bársony bőrtönödbe
 nevetésed hallva megnyílna a végzet
 jóságod peremén boldogságom ébred

81093265. *bódolat*

A felező tizenkettes már a középkor végi szövegemlékeinkben megtalálható (lásd *Geszti László éneke*, 1525; Apáti Ferenc *Cantilénája*, 1526).⁴⁸³ Szótagszám és sormetszet tekintetében „éppoly kész típusa a sorfajnak Balassi tizenkettőse, akár a Gyöngyösié s a Mohács körüli és utáni verselőké”.⁴⁸⁴ A tizenkettes szótagszámú versforma Zrínyi korára már általánosan uralkodóvá vált.⁴⁸⁵ S hogy ez a 6+6-os cezúra magyar előzményből, egy szabad szótagszámú négyütemes sorból vált-e ki, vagy készen vettük át a latinból, esetleg dallam közvetítésével más idegen költészetből, vagy eredetileg két hatos sorból forrt össze, mindez lényegtelen, hiszen a forma ösiségét nem érinti, csak erősíti. Papp Tibor tehát itt is – csakúgy, mint a *Disztichon Alfa* esetében – az irodalomtörténet testéhez, az ősi versformákhoz szorosan kapcsolódva, kötött formájú versszerkezeten mutatja be a versgenerálás mediatív terét. Ezek a számítógéppel generált versek és vizuális költemények egyben felvetik a mű létezési formájának kérdését is: „hol található a mű valójában”? Bodor Béla szerint a művek egy része papírra nyomtatva jelenik meg, s „ezek a szövegek bekerülnek a beszédközönség olvasói diskurzusába”. Másfelől „ott van a mű,

⁴⁸³ HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa* = HORVÁTH *Verstani munkái*, 289.

⁴⁸⁴ HORVÁTH János, *Gyöngyösi és Arany sormetszete* = HORVÁTH *Verstani munkái*, 316.

⁴⁸⁵ HORVÁTH János, *A magyar vers* = HORVÁTH *Verstani munkái*, 476.

ahol szókészlete és szabályrendszere feltárul az olvasó előtt”.⁴⁸⁶ Ehhez viszont már a befogadó aktivitása szükséges. Azaz hogy a néző megfigyelővé váljon. A mű befogadása ugyanis „nem a látvány valamiféle passzív elraktározódása, hanem aktív pszichés szerveződési folyamat”. Csak így érthető meg a műalkotás. A hozzá kapcsolódó aktív részvételi tevékenység útján fogható csak fel. S „ily módon – éppen a befogadása révén – megváltoztatja a »valóság« struktúráját a tudatunkban”.⁴⁸⁷ S ez a feltáró művet a program megismerését is jelenti. Autentikus olvasat csak így készíthető azokról a művekről, amelyek nem azonosíthatók „egy műtárggyal, egy szöveggel vagy egy kottaképpel”, hanem „az olvasatokat konfrontáló polémiában” létesülnek.⁴⁸⁸

(A fent közölt generált versekre való utalás egyszerűsége érdekében a továbbiakban a 69583756. hódolatot I. számmal, a 81093265. művet pedig II. számmal jelölöm.) Ha lineáris egymásutániságba helyezhetnénk a verseket, megállapíthatnánk, hogy az I. számú hódolatot 11 millió 509 ezer 508 generált költemény választja el a II.-tól. A beláthatatlan távolság ellenére a két lejegyzett költemény rokonsága, egy szerzőtől való származása könnyen észrevehető. Nemcsak szótagszám és sormetszet tekintetében, de szókincsében is, a hasonló szemantikai sorfelépítésben és nyelvi-logikai szerkezetében. Például mindkét vers 7-8. sorának kérdő mondatát következő mellérendelő mondatok feltételes módú állítmányai követik, majd ismét kérdő mondat sor olvasható („kinek köszönjem meg”), s a kifejezetten erotikus sorok után, a szerelmi bánat (I.) vagy boldogság (II.) jelzésének átmeneti sorát magasztalás (I.), dicséret (II.) zárja. Mert legyen bármilyen kegyetlen is a kedves, ez a generált mű a másságot is elfogadó hódolat véget nem érő, időtlen vallomása. A két hódolat sorait nyugodtan összekeverhetjük, egymásba fordíthatjuk, s így mi is újabb szerelmi vallomásokat generálhatunk: akár a genetikában az öröklődési mintázatok, a befogadói-alkotói tevékenység során úgy rendeződnek egymásba a sorok.

Egyáltalán ki a szerző? – a számítógépes szöveggenerálásnál gyakran vetődik fel ez a kérdés. A két hódolatot összehasonlítva is láhattuk, hogy minden-

⁴⁸⁶ BODOR Béla, *Az ihletett szoftver*, <http://bodorbela.freeweb.hu> (eredeti megjelenése: Életünk 2002/10.). A szerző szerint „nem a hordozó hordozza a művet, hanem a diskurzus, amit generál”.

⁴⁸⁷ CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, 12.

⁴⁸⁸ BODOR, *Az ihletett szoftver*.

ki mástól megkülönböztető egyedi sajátosságokat árul el a verspár: szókinsésben, az intimításban („tapogathatlak / s nyálad kóstolhatom”; „bevonulok csendben bársony bőrtönödbbe”), az erotikus, szakrális és antiszakrális elemek összekapcsolásában („vékonyka szótagok ministrálnak nekem / beszéldelek szentem nedves álmaidba”; „magasztallak”; „káromkodnék érted”), valamint szóalkotásmódjában („férfi-türelemmel”) és szószerkezeteiben egyaránt Papp Tibor-i sajátosságokat hordoz a két felező tizenkettes („köldököd tövében”; „tisztelem a csípőd”; „kőkemény zsemlének”). Viszont úgy tűnik, hogy a számítógépbe táplált szavakból és szintagmákból maga a gép generálja immár a szerzőtől önállóan a disztichonokat, a hangverseket és vizuális költeményeket. A szerzői távollétben azonban ott van a jelenlét: a *Disztichon Alfa* több mint százötven oldalas programja, a *Hinta-palinta* lingo modellezési nyelve és forgatókönyve több éves konstruktív alkotómunka eredménye, amelyben a vers-, kép- és hangsorok véget nem érő folyamatát pontosan meg kellett tervezni. A költő tehát a programmal „manipulálta” a médiumot: a számítógép látszólagos önállóságába beleavatkozva szerzői jelenléttel töltötte meg a dinamikus költeményt. Ezt a jelenléte formailag is „kikényszeríti”, akárcsak saját képi nyelvét megalkotva Gary Hill teszi a videoinstallációi során.⁴⁸⁹ Papp Tibor a *Hinta-palinta*-ban a hanggal nemcsak kinyitja és kitölti a teret, de hangverseinek szövegmondásában saját magát lépteti fel, illetve a megjelenő vizuális képsorban a fotójával, a pillantásával találkozhat a korábbi befogadói pozíciót felszámolni kényszerülő olvasó-néző. Ezzel az azonosítási folyamattal meggyőzi a befogadót a jelenlétéről. Ugyanakkor el is bizonytalanítja. Ugyanis mielőtt azonosítanánk a szerző képét és hangját, Papp Tibor szétdarabolja a képet, elemeire szedi, majd puzzle-darabokként újrailleszti, a hangot más hangokkal keveri. Hangjának, versmondásának folyamatossága vagy a permanensséget megtörő suttogó beszédje pedig hol egyesíti, összhangba hozza a szétvágott képet, hol elidegeníti egymástól az elemeket. Ha ezt az azonosítást jelző és lebontó költői attitűdöt megértjük, vagyis a szerzői jelenléte

⁴⁸⁹ Gary Hill valamennyi képét nyelvként használja: videoinstallációiban 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. (Hans BELTING, *Gary Hill és a képek ábécéje*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiumművészet korában*, 199–203.)

és azt a távollétet, amelyben a helyét átadja másnak – ezzel is jelezve annak az illúzióknak lebontását, miszerint a médium által megjelenített vizuális költemény csupán a gép által, nélkülünk is létezne –, tehát ha mindezt átéljük, akkor készek vagyunk a mű irodalmi beazonosítására, a befogadásra: nem maradunk immár háttérben, minket is bevon a mű az általunk létező világába. A befogadói megfigyelés során pedig elbizonytalanítja bennünk a tulajdonképpeni nyelvet. A képernyő alján időnként megjelenő, végigfutó szöveg és ugyanezt a szöveget felolvasó hang bár vizuálisan és akusztikusan leképezik a nyelvet – s ebbe a folyamatba minket is bekapcsol a program: az írott szöveg észlelése, spontán olvasása által saját pillantásunk is jelen van –, a nyelv mégsem azonosítható egyikkel sem.⁴⁹⁰ A kép szétfoszlik, majd újraszületik, a hang forrása pedig nem látható. Kitölti ugyan a teret, s egy beszélő testet feltételez, de a beazonosítás lehetetlenné tétele, azaz, hogy azonos-e a kép a hanggal, elbizonytalanítja a megfigyelőt. A *Hinta-palinta* így von be minket abba a világba, amelyet a költő teremt meg magából-magunkból a számítógép monitorjára. Ahogyan Hans Belting is írja a képekre vonatkoztatva: „egyetlen olyan kép sem létezik, amely ne a saját képünk volna. Csak azáltal válnak kép-pé, hogy mi megnézzük őket, és csak azért készültek, hogy saját képeinkké váljanak.”⁴⁹¹ Ezért sem lehet a vizualizálási technikát, így a számítógépet sem többnek tartani technikai eszköznél. Erre már Gottfried Boehm is felhívja a figyelmet a videoinstallációk elemzésekor.⁴⁹² A gép csak eszköz, a szerző által megtervezett program engedelmes végrehajtója. S ezt erősíti meg Charles Csuri is: „a műalkotás nem a számítógép, s nem is az, ami a képernyőn megjelenik, hanem mindkettőnek a nézővel való interakciója.”⁴⁹³

Annick Bureau az Art Press című francia művészeti magazin ezredfordulón megjelent számában három irányt különít el a világháló által megújult numerikus irodalomban. Az első irányt nevezhetnénk akár „kibertéri falfirkának” (*graffiti cyberspatial*) is. Az ide tartozó művek a szöveg-, a hang- és a vizuális elemek teljes fúzióját jelenítik meg. Vannak olyan művek is, amelyek

⁴⁹⁰ Gary Hill hasonló problémákat felvető videoinstallációinak elemzésekor teszi fel és hagyja nyitva a kérdést Belting: „A nyelv [...] kép lenne?” (*Uo.*, 210).

⁴⁹¹ *Uo.*, 201.

⁴⁹² Boehm a tanulmányában Gary Hill installációit elemzi: Gottfried BOEHM, *Időbeli alakulás*. *Közelítések Gary Hillhez*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiaművészet korában*, 224.

⁴⁹³ CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, 12.

az internet nyelvezetét és kódjait használják. Theo Spiller *Poem 2* című verse például a szörföző által megragadott mondatot alakítja át egy hipertextuális mondattá. A harmadik irányt pedig az alire 11. számában közölt művek jelzik: új képernyős kultúra van születőben, amelynek képviselője Papp Tibor – mondja Annick Bureau.

A költő egymásra tolt képernyőin olyan szereplőket látunk, akik elhagynak egy mozivásznat azért, hogy a számítógép monitorján folytassák az életüket, ahol dialógusablakok jelennek meg megszakításokkal, s „a szerzőnek oly kedves irodalmi kínálat (étlap) úgy gördül le előttünk, mint egy színpadi függöny”. Másutt a textualitást, a beszédet rádió- vagy televízióadások, reklámok törik meg. A szerző ezekkel az alkotásokkal „különböző szintű szövegeket, jelentéseket és tereket sző”.⁴⁹⁴

„Számítógépen készült irodalmi mű akkor és csak akkor igazolja számítógépes mivoltát [...], ha szerkezeti felépítésében legalább egy olyan alkotóelem található, amelyet nem lehet [...] csak számítógépen létrehozni” – írja Papp Tibor a *Műzsával vagy műzsa nélkül?* című könyvében.⁴⁹⁵ Ilyen jellegzetes alkotóelem lehet a kombinatorikai eszközök alkalmazása, a véletlen szerepe a mű létrejöttében, vagy az olvasó és a mű közötti „párbeszéd”.

A kombinatorika alkalmazása nem más, mint a betöltésre váró üres szerkezetek kiválasztása, az egyik elem beillesztése a másik után, a szavak helycseréje, permutációja. Ez a szerkesztésmód kezdettől fogva a költői alkotóattitűd jellemző sajátossága, hiszen egy vers születése is választást, döntést, az elemek eredeti szerkezetűre való összeillesztését jelenti. E próteuszi formára az első figyelemre méltó példákat a barokk kor német irodalmában találjuk: Quirinius Kuhlmannak a *43. szerelmes csók* című versében például a szavak helyét a soron belül tetszés szerint felcserélhetjük. A számítógép megjelenése előtt e kombinatorikus formák sorát Raymond Queneau 1961-ben megjelent *Százezer milliárd költeménye* zárja. Az új médium megjelenése ezt a próteuszi formát tette teljessé azáltal, hogy az üres szerkezetekből és a halmazok egyedeiből végtelen számú, emberi befogadásra alkalmas művet képes generálni.

A másik jellegzetes jegy a véletlen, amellyel az irodalmi mű minden szerkezeti elemét összekapcsolhatjuk. A megtervezett véletlen mellett, amelyről

⁴⁹⁴ BUREAU, I. m.

⁴⁹⁵ PAPP, *Műzsával vagy műzsa nélkül?*, 167.

a *Disztichon Alfa* bemutatásakor írtam, értelmetlen olvasatok is előfordulhatnak ugyan, de a véletlennek ez a kiszámíthatatlan volta, eseményt szimuláló ereje csak még inkább fokozza a befogadó feszültséget, az egymás után születő alkotások iránti érdeklődést.

Az egyedül csak a számítógépen készült irodalmi művek harmadik sajátossága a párbeszéd, pontosabban a „beleszólás joga” (Papp Tibor kifejezése): a befogadó leállíthatja, újraindíthatja a programot, választhat a felkínált ikonok, szerkezeti elemek közül, s ez a választás egyszeri és egyedi, soha meg nem ismételtető változatot hoz létre.

A francia szellemtudományi diskurzusok egyik jelentős teoretikusának, Maurice Blanchot-nak alapvető tézise, miszerint a mű maga is kommunikáció, meghasadt bensőséggesség, amelyben „a kezdet léte és a határozatlanság, az újrakezddés léte harcol egymással”, a számítógépes irodalomban még inkább nyilvánvalóvá válik. *Az irodalmi tér* című kötet írásaiban Blanchot kiemeli a befogadó szerepét: az olvasó azt hiszi, hogy nincs rá szükség, miközben „ő teszi a művet azzá, ami. Viszont a mű távol is tartja magától az olvasót, helyreállítja a távolságot, amely egyedül biztosíthatja a befogadás szabadságát, [...] e távolság a művet eltávolítja bármiféle szerzőtől, sőt annak gondolatától is, hogy megalkották, s így akként tárja elénk, ami.” A mű a tiszta távolléte, a lét elrejtett jelenlétét ragadja meg. A létet, amely az elrejtés által van: „a lét lényegileg lét az elrejtésben”.⁴⁹⁶ Blanchot ezzel az irodalmi mű ontológiai prioritását állítja, s ezzel eloldja a szöveget mindenféle külső determinációtól.⁴⁹⁷

A számítógéppel generált költeményeket vizsgálva a blanchot-i „irodalmi tér” erővonalai még inkább érvényre jutnak. Ezeket a műveket (a disztichonokat és a „hódotokat”) az első megközelítésben úgy kell olvasnunk, esztétikailag úgy kell megragadnunk mindegyiket, mint a lineáris verseket. S bár általában csak az előző paradigmák felől tudjuk befogadni az alkotásokat, az interpretáció során viszont erről az elemző síkról tovább is kell lépniünk, hiszen a generált költemények összevethetők ugyan a papírra nyomtatott, látszólag hasonló jellegű irodalmi alkotásokkal, és komparatív módon elemezhetők is, ezek a megközelítések mégis éppen a lényegi sajátosságaiktól,

⁴⁹⁶ Maurice BLANCHOT, *A mű és a kommunikáció* = Uő., *Az irodalmi tér*, ford. LÖRINSKY Ildikó, Kijárat, Budapest, 2005, 166–176, 246 (5. jegyzet).

⁴⁹⁷ Vö. KÁLAI Sándor, „Tiszta belső égés a semmi körül”. *Maurice Blanchot: Az irodalmi tér*, Magyar Műhely 136. (2005/3.), 44.

műfaji jellemzőiktől fosztanak meg az új médium által hordozott és általa létrehozott műveket. A generált versek léte ugyanis éppen a virtualításban, illetve életre keltve a tűnékenységben rejlik: ezek az alkotások az irodalomelméleti kérdéseken túl filozófiai-ontológiai síkra helyezik az értelmező-elemző gondolkodást, s az emberi lét teljességét, az elmúlás után a lét új dimenzióba kerülését aposztrofálják.

XV. A kor teremtményei/teremtői

Interpretációs távlatok

Az esztétikai tapasztalatot (annak utólagos értelmezését) meghatározó „kulturális nyelvtan”, a kánon az irodalomtudományi vizsgálódásnak egy olyan reflexív mozzanata, amely időben és közösségenként változik. Ez a közösség – miközben szövegek kiadásával hozzáférhetővé teszi a múltat – a magának vallott értékrend és „igazság” alapján megosztó műveleteket végez: válogat a múlt örökségéből és a jelen tapasztalataiból egyaránt.⁴⁹⁸

Ez történt 1945 után is: az új kultúrpolitika „közössége” a szocialista realizmus jelszavával felülbírálta és revízió alá vette az irodalmi hagyományt, visszaszorította a háború után fellépő Nyugat folyóirat negyedik nemzedékének, az Újholdnak a költészetét, s 1948-ban végérvényesen meg is szüntette lapjukat. Az alkotók a stílusdemokratizmus jegyében írhattak – kizárólag a dolgozó réteg szempontjából –, s a pártprogram tematikailag is meghatározta az irodalmat. Az 1960-as évek elejétől-közepétől újra megerősödő avantgárdot pedig nemkívánatos irodalmi jelenségnek minősítette, s ettől az erőttől (Csáth szavaival élve) „Magyarországot – mint valami kis beteg gyereket a levegőtől – gondosan őrizték”.⁴⁹⁹

A marxista irodalomtörténet kapitalizmusellenes rendezőelve alapján kategorizál(hat) Szabolcsi Miklós is.⁵⁰⁰ A nyugat-európai és amerikai avantgárd irányok és iskolák közül a szovjetszocializmus eszméihez igazodók a „haladók”, s attól függően, hogy mennyire térnek el az „eszménytől”, jobboldaliak, illetve maoisták, trockisták, anarchisták, azaz „balos elhajlók” minősítést kapnak az ellentábor tagjai.⁵⁰¹ S hiába volt az avantgárd poétikának a szub-

⁴⁹⁸ E megfontolásért Oláh Szabolcsnak tartozom köszönettel.

⁴⁹⁹ Csáth Géza, *Salome* = Uő., *Ismeretlen házbán. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, Forum, Újvidék, 1977, 68. Csáth 1907-es gondolatait idézi SZKÁROSI Endre, *A fekete zongora. Egy félbemaradt ízlésfordulat ára* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 88.

⁵⁰⁰ Lásd SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgárd*, Gondolat, Budapest, 1981, 30–45.

⁵⁰¹ DERÉKY Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet)* = *Néma?*, 22, 26.

jektumon túli szövegszervezői elvek megteremtésével nagy szerepe a magyar posztmodern irodalom kibontakozásában,⁵⁰² az új szenzibilitással szemben vulgarizálódott az avantgárd a Szabolcsi-féle negatív értékítélet következtében. A marxista szemléletű tanulmányból ugyanis az olvasó csak azt a következtetést tudja levonni, hogy az avantgárd „felerészt kommunizmus (de ultrabalos), felerészt meg a nemiség, az ingerek kiélése (de beteg, aberrált stb. módon)”.⁵⁰³ Hogy mennyire nincs így, ezt már láthattuk a Papp Tibor-életmű lét- és sorskérdéseket feltáró társadalomkritikai üzenetében, valamint a hét-köznapiságból kiemelt és felemelt erotika átpoétizált, művészi szóképeiben.

A kultúrpolitika másik hatásos, avantgárd elleni fegyvere a neveltségessé tétel volt: az avantgárd alkotókat dilettánsnak, excentrikusnak vagy örültnek bélyegezve igyekeztek esztétikai hitelüktől, alkotói méltóságuktól megfosztani a közvélemény előtt.⁵⁰⁴

A határon kívül keletkezett magyar irodalmi művekkel szemben pedig – az avantgárd irodalom jelentős része ebben az időszakban ide sorolható (lásd a Magyar Műhely és az újvidéki Symposion szerepét) – egyfajta befogadói distancia érzékelhető. Mindennek számos oka volt (van). Így például a tiltás, aminek egyik következménye a tájékoztatlanság,⁵⁰⁵ az erőszakosságot felváltó ravasz manipulációk⁵⁰⁶ és a hiszékenységek. Ahogyan az 1980-as évek elején látogatába kiutazott pszichológus nyilatkozott erről Vitéz Györgynek: „tudja, nekünk azt mondták, aki elment, az nincs”. Az Arkánium szerkesztője pedig csak annyit felelt erre: „Nos, mi úgy gondoljuk, hogy megmutatjuk: aki elment, az van. És aki elment, az igazában nem ment el.”⁵⁰⁷

⁵⁰² BÓNUS, *I. m.*, 13.

⁵⁰³ DERÉKY, *A magyar neoavantgárd irodalom*, 22.

⁵⁰⁴ *Uo.*, 19.

⁵⁰⁵ A szocialista kultúrpolitika káros következményeit a rendszerváltás után 21 évvel is meg tapasztalhatjuk. A tájékoztatlanság és az igazságtalan megbélyegzés egyik legfrissebb példája az a Kassák-konferenciáról tudósító gúnycikk, amely az avantgárd művészt Kádár legudvariasabb levelezőpartnereként mutatja be: VALACZKAY Gabriella, *Kádár János legudvariasabb levelező partnere*, Népszabadság 2010. március 24., 17.

⁵⁰⁶ POMOGÁTS, *Változatok az avantgárdra*, 314.

⁵⁰⁷ „Továbbra is provokatívak vagyunk”. Vitéz Györggyel Tomkiss Tamás beszélget anarchizmusról, gerillaháborúról, a gnoszticizmusról, az Arkánumról és más fontos dolgokról, Magyar Műhely 107. (1998), 13. A tiltás következménye volt az öncenzúra is. Ami Magyarországon „nem a büntetéstől, kínzástól és kivégzéstől való félelemből keletkezett, hanem abból a félelemből, hogy valaki nem kap útlevelet, és nem mehet Baden-Badenbe vagy Velencébe” (*Uo.*).

A tiltás, a mellőzöttség mellett tehát a produktív olvasói befogadás hiánya vagy felszínessége is hozzájárult ahhoz, hogy még manapság is sokan szerény termést hozónak vélik az avantgárdot. Ha egyáltalán tudnak a létezéséről. Vagy ha tudnak is róla (az irodalom- és művészettudomány képviselői), akkor sem nyitnak a lineáris szövegversen kívüli alkotások felé, miközben az európai irodalomkritikai gondolkozás már a fogalmi apparátusába illesztette a lineáris költészettől eltérő verstípusokat.⁵⁰⁸

Nem ismerjük eléggé az aktuális avantgárdnak irodalma(ka)t gazdagító, megújító, felfrissítő erejét sem. Pedig a struktúrafeltáró szinkrón- és sorozat-központú diakrón vizsgálat egyaránt fontos ahhoz, hogy megértsük a változások allogenetikus és idiogenetikus tényezőit, s biztonsággal tájékozódni tudjunk az adott korban. Sőt az általános avantgárd jegyek feltérképezése, vizsgálata mellett az egyéni gesztusrendszer változásait, összetevőit is nyomon kell követnünk, hiszen – ahogy Shelley is megállapította – a költők nemcsak teremtményei a koruknak, hanem teremtoi is.⁵⁰⁹ Nem léphetünk át tehát önkényesen, kirekesztő interpretációval olyan életműveken, amelyek hatósugara a szűkebb régiókat átlépve meghatározóak. Kassák elhallgatásával például a magyar izmusok kora érthetatlenné válna, s az avantgárddal is kísérletező költői életművek (Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila, Radnóti Miklós, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes stb.) megfejthetetlen „kódrendszert” jelentenének a befogadás folyamatában. Ez történt (történik) Ady életművével is: csak a szimbolista-szecessziós vonásait emelik ki, holt Székárosi Endre felhívja az irodalomkritika figyelmét arra, hogy „a magyar

⁵⁰⁸ SZKÁROSI, „A többi csak irodalom”, 69, 73. Lakatos István a *Hét évszázad magyar költői* című antológia utószavában például így nyilatkozik: „Akikkel nem igen tudunk mit kezdeni: az avantgárd különcei. Lehetetlen bemutatnunk a párizsi Nagy Pált; alighanem ragaszkodnék hozzá, hogy a legkülönbözőbb betűtípusokból összeszerkesztett szövegét egy céllövő puska fényképe tegye még félelmetesebbé. Vagy Papp Tibort, aki vastag gyászkeretben óhajtaná viszontlátni lírai kedélyállapotát. Az *efféle termékeket a művészeti grafika tárgykörébe utaljuk.*” *A hét évszázad magyar költői*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván – LAKATOS István – NÉMETH G. Béla, Tevan, Békéscsaba, 1996 (az én kiemelésem). Czigány Lóránt a Lakatos-kritikát visszautasítva válaszul a következőt írja: „évtizedek óta igyekszem meggyőzni a magyar irodalomnak ezt a két szerény munkását [Nagy Pált és Papp Tibort], hogy paranoiá-sak, senki sem üldözi őket. Nem volt igazam.” CZIGÁNY Lóránt, *Talpalatnyi senkiföldjén*, Kortárs, Budapest, 2002, 246.

⁵⁰⁹ „A költők éppúgy, mint a filozófusok, festők, szobrászok és zenészek, egyik értelemben teremtoi és másikkban teremtményei koruknak.” Percy Bysshe SHELLEY, *A megszabadított Prométheusz. Előszó*, Móra, Budapest, 1961, 12.

avantgárd problémája nem érthető meg teljességében Ady nélkül, miként Ady sem érthető meg teljességében a magyar avantgárd problémája nélkül”. *A fekete zongora* (1907) című „protoavantgárd költemény”⁵¹⁰ például, amely zenei analógiájával „a költészet multimediális jellegét demonstrálja”,⁵¹¹ a történeti avantgárd európai feltűnése előtt született, jelezve, hogy „magyar talajon is [...] formálódóban van az európai típusú új érzékenység”. Ady esetében a szimbolista megközelítés tehát elégtelen a költői életmű feltárásához.⁵¹²

Számba kell venni az új költői nyelvek és műfajok korszak-meghatározó erejét. Ilyen releváns erőnek tartom Papp Tibor életművét is. A kassáki örökség továbbvivőjeként és egyik kiteljesítőjeként ugyanis az avantgárd irodalomtörténeti vonulatában olyan költő, akinél megtapasztalhatjuk az avantgárd gazdagságát, a más alkotókat ihlető-alakító erőt. Ezt az irodalmi fókuszot, „közlekedési csomópontot” nem kerülhetjük ki az irodalmi utazásaink során.

Mint láthattuk, Papp Tibor művészetének eddigi szakaszából az innovatív avantgárd sokszínűségét rekonstruálhatjuk: hagyományos értelemben vett szövegversek, szürrealista kisposz (a *Forgó égtájak*), amely az aktuális avantgárd és az Újhold költészete közötti kapcsolatot jelzi,⁵¹³ tévers/képek, szövegelemek tartalmazó grafikák, generált költemények, dinamikus képversek, logo-mandalák, kubusok, az úgynevezett villanások betűtipográfiái, gyűrűk és spirálok, sorjázóversek, amelyekben a két szomszédos szótag kapcsolódik össze szóvá, vagy a szerző „valamennyi kép- és szövegíró eljárását egyesítő logo-metafizikai és metaszemantikai horrorkomédiája”,⁵¹⁴ a *Pátkai, Pilinszky és a pincér* című mű, de a vizuális költeményeken kívül említhetném még a hangverseket, performanszokat, a Zágrábi Kortárs Zenei Biennáléra (1977) készült *Textuaire* diafilmet, továbbá a fiktív önéletírásokat (regényeket), tanulmányokat, műfordításokat és a közös munkákat (Pierre Picával: *Transparence et Opacité, Hommage à Mitsou Ronat*, Claude Maillard-ral: *Icônes – Ikonok, Dressages informatiques* no 1 – no 8, Bujdosó Alpárral, Nagy Pállal, Kibédi

⁵¹⁰ SZKÁROSI, *A fekete zongora*, 84.

⁵¹¹ *Uo.*, 93.

⁵¹² *Uo.*, 83–84. Mindennek oka a magyar avantgárd hagyomány folytonosságának hiánya is. A francia költészetet ellenben a modernizáció folyamatossága jellemzi. Rimbaud és Mallarmé költészetében például már olyan szerves egységben vannak a posztszimbolista és a protoavantgárd elemek, hogy csak nagy nehézségek árán tudnánk szétválasztani ezeket a mozzanatokat egymástól. Lásd *Uo.*, 82.

⁵¹³ BODOR, *Jőjj el, szöveg, légy vendégünk*, 109.

⁵¹⁴ *Uo.*, 110.

Varga Áronnal és Petőfi S. Jánossal: *Vízalatti tekercs*), ezek mind-mind az aktívan ható tendencia megjelenítői. S a produktív recepció megteremtődését jelzik immár a számítógépes és a gondolati generálás útján megszületett alkotások hatásai is.

A vizuális költemények recepcióesztétikai és hermeneutikai megközelítése mellett a fiktív önéletírások, regények, hangversek és performanszok bemutatása, elemzése viszont új szempontrendszerrel egészítheti ki az értelmező-értékelő megközelítést. S további kutatási irányként jelölhetem meg a számítógépen generált költeményeknek, nevezetesen a *Disztichon Alfa* és a *Hinta-palinta* szöveg-, illetve kép- és hangkorpuszának a mostani reflexiónál részletesebb vizsgálatát, valamint az életmű megszületésével párhuzamosan jelenlévő teoretikus megalapozás elemzését, annak a folyamatnak a feltárását, amely az avantgárd irodalomelmélet hazai kifejtésének mikéntjét jelenti. Papp Tibor *Avantgárd szemmel* című (a tanulmányait összegyűjtő) sorozata ugyanis ezt az állandó elméleti jelenléte jelzi. Az avantgárd alkotók ma is javarészt maguk pótolják azokat a feladatokat, amelyeket „a kortárs irodalomkritika egyelőre képtelen ellátni”.⁵¹⁵ Ezt a hiányt igyekszik enyhíteni a Magyar Műhely és a Ráció Kiadó Aktuális avantgárd sorozata, illetve az Írószövetség avantgárd szakosztálya által szervezett konferencia-előadások.

Az irodalomtörténetnek és irodalomkritikának tehát figyelemmel kellene kísérnie a kortárs avantgárd művészek tevékenységét.⁵¹⁶ Hiszen az 1962-ben induló Magyar Műhely szerkesztőtíriása és a fiatalabb nemzedéke, így például Kékesi Zoltán, L. Simon László, Sörös Zsolt és Szombathy Bálint mellett az „értelmező-továbbgondolás horizontjait”⁵¹⁷ felvázolva kirajzolódhat előttünk egy irodalomtörténeti ív is. Bohár András a hatvanas évek derekától kezdve (Erdély Miklós, Szentjóbey Tamás, Tandori Dezső, Oravecz Imre, Bálint István, Hajas Tibor vagy akár Tábor Ádám 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*,⁵¹⁸ a *Médium art*, illetve a *vizUállásjelentés antológia* szerzőit –, s a vajdasági, a felvidéki, az

⁵¹⁵ Szombathy Bálint nyilatkozata: BORBÉLY László, *Az elveszített évtized. Beszélgetés Szombathy Bálinttal a kortárs avantgárról*, MIT (A Magyar Írószövetség Tájékoztatója) 2009/1., 7.

⁵¹⁶ Vö. Borbély László kérdéseivel: *Uo.*

⁵¹⁷ BOHÁR, Papp Tibor, 116.

⁵¹⁸ A *Ver(s)ziók* (szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és ZALÁN Tibor) és az ACZÉL Géza által szerkesztett *Képversek* című kötet a '80-as évek hazai avantgárd irodalmának nyitó antológiái.

erdélyi progresszió, valamint az európai szélrózsa minden irányában élő képviselőket megjelölve az irányzat történéseit, az ígéretes folyamatot jelzi.⁵¹⁹

A magyar irodalomtörténetben az alkotói életművek feltérképezésével, egymásra hatásával az avantgárd esztétikai vonulatának jegyeit tehát megállapíthatjuk. Az értékek számba vétele, a hatások, a kapcsolódási és érintkezési pontok regisztrálása viszont a produktív befogadás függvénye: egy kontextusokra nyitott, dialógus attitűddel rendelkező recepciós horizontba helyezve bontható csak ki igazán a jelentésfolyamat. Így térképezhetjük fel az észlelés érzelmi és intellektuális folyamatában az alkotások egyediségének, az avantgárd korszak-meghatározó erejének sajátos narratíváit.

⁵¹⁹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 117–118.

Abstract

Tibor Papp's artistic attitude is characterized by a readiness to change and movement. He has created a formally well-definable visual genre that feeds on the permanent force of the avant-garde, his predecessors, primarily the art of Lajos Kassák; the past, the ever-changing present, the dynamics and challenges of the uniqueness of expression. In my doctoral thesis, I explore the visual poems of his life work, which represent the diversity of avant-garde.

In his first two volumes, the opening works of the oeuvre, *Sánta vasárnap* (*Lame Sunday*, 1964) and *Elégia két személyhez vagy többhöz* (*An Elegy to One Person or More*, 1968) the characteristic features of the later works, such as borrowing texts from various sources and the distinctive marks of visual poetry can already be detected. By exploring the symbols and motifs, even a strong artistic kinship can be traced between these volumes and works by János Pilinszky and Ágnes Nemes Nagy, whose objective poetic language features avant-garde properties. The appearance of the visual elements along with the motifs chosen for interpretation already indicate the evolving difference, the new direction in Tibor Papp's life-work that leads towards the avant-garde.

The poet goes on dissolving closed classical forms in *Vendégszövegek 1* (*Guest Texts 1*, 1968-1971), and *Vendégszövegek 2,3* (*Guest Texts 2,3*). *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* (*Instruments, Watches, Signalling Apparatuses, Leaks*) is a landmark in the oeuvre, since it represents the shift towards calligrams from text-writing. Tibor Papp does not only introduce thus far unknown genres into the category of experimental poetry of Hungarian literature (space/poem/pictures, logo mandalas), but he also increases the slight number of works in cubus literature by his series of magic squares (see his volume entitled *25×25*). Furthermore, he also enriches contemporary visual poetry by utilizing novel poetic codes and genre variants from the inventory of innovative forms. The dissertation presents the so called *rings* built

upon the principle of mirroring, *festoons* (hínárzók) that break up morphemes and syntagmata, flowing into the mechanisms of thought, and *strings* (sorjázók), where two neighbouring syllables melt into one word. The generic specificities of the visual metaoratorio entitled *Pátkai, Pilinszky és a pincér* (*Pátkai, Pilinszky and the Waiter*) are also revealed. In the case of the artist stamps the communicative role of the postal service is combined with daring pictorial pornography and poetic texts. The cover pages of *Magyar Műhely* turn into visual poems, and they almost become manifestations of dynamic poetry. Beside logo mandalas, the pieces of the volume *Vendégszövegek 5* (*Guest Texts 5*) that are produced by mental poem generation also rank among the greatest works of art in the field of visual literature. The single-lined letter typographies, the pieces in the volume *Villandások* (*Flashes*) exhibit playfully emphasised letters and word slices in eleven flashes, and can be regarded as an experimental renewal of concrete poetry and major representatives of Hungarian literary conceptualism.

Beyond the use of paper, the new sign transmitting medium, the new “message mediator”, the computer has also widened the perspectives of literature. It strengthens the role of visuality and colours, it can create sound art pieces, and a working programme is able to generate regular, classical poetic forms as well. Tibor Papp occupies a distinguished place in the world’s computer literature. He is founder and current editor of the first international literary journal of exclusively computer generated works, the Parisian *alire*, and he is also the creator of *Disztichon Alfa*, the first automatic poem generator, a landmark in media history.

When you run the disc *Disztichon Alfa*, multiple sequences of hexameters and pentameters are displayed on the computer screen, and all of them are regular both in form and content. However, these numbered dystichons live two and a half minutes at the most, and then they disappear for ever, since we do not have millions of years to reread them, and from among the virtually present 16 billion works of art a new one pops up on the screen. Thus the reader becomes part of the act of poem generation: without him/her, the poem could never gain a visible form. Similarly, in the case of *Hinta-palinta* (*Swing-Swang*) the spectator is inspired to create further forms of accentual verse consisting of sixteen-line block-like compositions of two-beat twelvers. This demonstrates the possibilities of this new medium, the

computer in a much more complex way: with the help of this programme, the author creates visual poems and sound poems as well, not only generated poems and texts.

However, the chapter entitled *A számítógép és az irodalom (Computer and Literature)* does not only interpret the features of the literary works generated by the new medium, but it also gives an overview of the history of computer literature, and it presents the new directions of numeric literature that has been renewed by the world wide web. Moreover, this section addresses the question of an aesthetic programme and the problem of authorial presence. The reception aesthetic and hermeneutic approach of visual poems is concluded by a chapter on various interpretive perspectives.

Eszter Ureczky

Függelék

Papp Tibor munkássága

Papp Tibor pályafutásának vázlata

Papp Tibor József Attila-díjas költő, író, vizuális művész, műfordító, tipográfus 1936. április 2-án született Tokajban. Már az általános iskolát is kitűnő eredménnyel végezte, azonban a rendszernek nem tetsző családi háttere miatt középiskolába rendkívüli nehézségek árán jutott be: az utolsó pillanatban a debreceni Fazekas Mihály Gimnáziumba került. Első mentora, biztatója, írásainak kritikusa gimnáziumi tanára, Kiss Tamás költő volt. Érettségi után kiváló tanulmányai ellenére sem vették fel az egyetemre, helyhiányra hivatkozva rendszeresen elutasították. Így az egri Lakatosárugyárban lemezlakatosi szakmunkás képzést szerzett, s Miskolcon, Csongrádon, Debrecenben és Budapesten dolgozott. Az 1956-os forradalom idején Budapesten egy MTI-fotósnek segédkezett, sokat látott, hallott, s emiatt az ávósok keresni kezdték. 1957. január 12-én hagyta el az országot.

1957 és 1960 között Ford-ösztöndíjas volt, a Liège-i Műszaki Egyetemen *candidat ingénieur* diplomát szerzett, s egyik alapítója lett a Dialogue című belga folyóiratnak. 1961-ben érkezett Párizsba, ahol szabadhallgató lett a Sorbonne-on, a Szabad Európa Rádióknak, valamint a Francia Rádió magyar adásának pedig külső munkatársa lett. „Lapfenntartó ösztöne” hatására és vizuális alkotásainak tipográfiai tökéletesítésére kitanulta a nyomdász-mesterséget is. 1985-től a Polyphonix nemzetközi modern költői fesztivál alelnöke, s tagja a Société de Bibliologie et de Schématisationnak, ahol a tipográfiai kutatócsoport vezetőjévé választották. 1992-ben a Francia Írószövetség vezetőségi tagja lett, 1997-ben pedig a Le Temps des Cerises könyvkiadónál a Collection Union des Écrivains sorozat igazgatójává nevezték ki. A vizuális irodalom egyik legjelentősebb, nemzetközileg is elismert fórumának, a Magyar Műhelynek, valamint a d’atelier című folyóiratnak és könyvkiadónak, s az első nemzetközi, csak számítógépen generált műveket közlő

irodalmi folyóiratnak, a párizsi alire-nek is egyik alapítója s mindmáig szerkesztője.

A rendszerváltás után, a kilencvenes évek elején, Budapesten, a II. kerületben újra megtalálja itthon az otthonát, Párizst pedig megtartja második hazájául.

Papp Tibor művei

Verseskötetek

Sánta vasárnap, Magyar Műhely, Párizs, 1964.

Elégia két személyhez vagy többhöz, Magyar Műhely, Párizs, 1968.

Vizuális költemények kötetei

Vendégszövegek 1, Magyar Műhely, Párizs, 1971.

« *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » de Stéphane Mallarmé, présenté par Mitsou Ronat, réalisé par Tibor Papp, Change errant – d'atelier, Párizs, 1980.

Vendégszövegek 2–3, Magyar Műhely, Párizs, 1984.

Transparence et Opacité – Hommage à Mitsou Ronat (Pierre Picával), Cerf–Párizs, 1988.

Icônes – Ikonok (Claude Maillard-ral), Magyar Műhely – d'atelier, Párizs–Bécs–Budapest, 1991.

Vendégszövegek 4, Orpheusz, Budapest, 1995.

Vendégszövegek 5, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1997.

Térversképek, Balassi, Budapest, 1998.

Generált versek és logo-mandalák, C. E. T. – Belvárosi, Budapest, 2001.

Vendégszövegek (n), Összegyűjtött versek és vizuális költemények, Ister, Budapest, 2003.

25x25 – Bűvös négyzetek, Magyar Műhely, Budapest, 2007.

Óraköltemények, Magyar Műhely, Budapest, 2010.

Számítógépen generált költemények kötetei

Disztichon Alfa, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994.

A Hinta-palinta szövegfordalékából, Körös könyvek, Békéscsaba, 2000.

Regények

Egy kisfiú háborús mozaikja, Európa, Budapest, 2003.

Olivér könyve, Kortárs, Budapest, 2005.

Esszé- és tanulmánykötetek

Műzsával vagy múzsa nélkül? (Irodalom számítógépen), Balassi, Budapest, 1992.

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.

Avantgárd szemmel – Zadkine-től Záborszkyig, Magyar Műhely, Budapest, 2009.

Interjúkötet

A pálya mentén, beszélgetőtárs Prágai Tamás, Napkút, Budapest, 2007.

Műfordítások

Le cheval meurt les oiseaux s'envolent de Lajos Kassák (Philippe Dôme-mal), Fata–Morgana Montpellier, 1972.

Hangversek kazettán

Charles Dreyfus, Tibor Papp, Les Mardis de Servin, Paris, 1984.

Hanglemez

VOOXING POOOETRY (hangvers-antológia), Enzo Minarelli, Bodeno, Italie, 1982.

Képversek és hangversek számítógépen

Vendégszövegek számítógépen 1, 1985.

Vendégszövegek számítógépen 2, 1986.

Vendégszövegek számítógépen 3, 1987.

Szelet hoznak a halak. Számítógépen megformált hangvers, 1992.

HangVERSeny Cs-re, hangvers, 1996.

Tranchée-la-belle, hangvers, 2003.

Claude Maillard-ról:

DRESSAGES INFORMATIQUES

Dressage no 1, 1989.

Dressage no 2, 1989.

Dressage no 3, 1989.

Dressage no 4, 1990.

Dressage no 5, 1990.

Dressage no 6, 1990.

Dressage no 7, 1990.

Dressage no 8, 1991.

Ourlure, számítógépen megformált hangvers, 1992.

Le 21 h. 20, számítógépen megformált hangvers, 1993.

Dinamikus kép- és hangversek

Textes avec repères visuelles, 1976.

Déville, 1979.

La DÉnarRATISATION, 1980.

Szerelmes szavakat, 1980.

hAVATÁS, 1981.

Pogány ritmusok, 1981.

annaDANTE I, 1982.

annaDANTE II, 1982.

Rhythmes païens, 1983.

Mili-taire, 1984.

annaDANTE III, 1984.

Les très riches heures de l'ordinateur no 1, 1985.

Les très riches heures de l'ordinateur no 2, 1986.

De aki győz, 1987.

Des mots rarement dans la bouche, 1988.

- Les très riches heures de l'ordinateur no 3*, 1988.
Pátkai, Pilinszky és a Pincér, 1989.
Hommage à A. Spatola, 1989.
Les très riches heures de l'ordinateur no 4, 1989.
Les très riches heures de l'ordinateur no 5, 1990.
Comptinette, 1991.
Vadhús. Számítógépen generált hangvers, 1991.
Sorjázás egy szótagra, 1992.
Disztichon Alfa. Az első magyar automatikus versgenerátor, 1993.
Kristály. Dinamikus logo-mandala, automatikus versgenerátor, 1994.
Hommage à Gherasim Luca, 1994.
Absence insolite. Dinamikus logo-mandala, automatikus versgenerátor, 1995.
Argentina, képversgenerátor, 1997.
Rupture, képversgenerátor, 1998.
Orion, dinamikus képversgenerátor, 1999.
Hinta-palinta, dinamikus képversgenerátor, 2000.
Versets Angéliques, hangversgenerátor, 2000.
Cette phrase, hangversgenerátor, 2000.
En hâte, képversgenerátor, 2002.

Képvers / minitel

- Comme la vanille en poudre*, Art-Accès, Paris, 1986.

Diafilm

- Textuaire* Vinko Globokar *Carrouseljéhez* (Zágrábi Kortárs Zenei Biennálé), 1977.

Miniopera

- On raconte qu'un vase porte ce dessin de honte*
 Libretto: Papp Tibor. Zene: Yochk'o Seffer. Ösbemutató: Pompidou Központ, Párizs, 1989. június 1.

Performanszok

- Ausztria: *Bécs*, 1982 – Alte Schmiede; *Hadersdorf*, 1981, 1984 – Magyar Műhely-találkozó
- Belgium: *Bruxelles*, 1994 – Polyphonix 25; *Liège*, 1994 – Polyphonix 25; *Namur*, 2003
- Franciaország: *Arras*, 1998 – Université d'Artois; *Arras*, 2001 – Université d'Artois; *Besançon*, 1997 – Symposion Symphonie; *Besançon*, 1998 – AAA Art Actions Attitudes 1; *Besançon*, 1999 – AAA Art Actions Attitudes 2; *Besançon*, 2000 – Art électronique; *Bordeaux*, 1999 – Mille voix, 1000 voies; *Dunkerque*, 2000 – Maison des Jeunes et de la Culture, École de la rue; *Lyon*, 1999 – Festival Polysonneries; *Lyon*, 1988 – Revue Parlée, Elac; *Lyon*, 2000 – Musée Art Contemporain; *Lyon*, 2001 – Festival Polysonneries; *Marly-le-Roi*, 1982 – Magyar Műhely-találkozó; *Marseille*, 1992 – États Généraux de la Poésie; *Marseille*, 1995 – Hommage à Kassák, CIPM; *Martigues*, 1983 – Parvis poétique; *Martigues*, 2001 – Centre International de Poésie; *Párizs*, 1978 – Péniche-théâtre; *Párizs*, 1980 – Polyphonix 2; *Párizs*, 1981 – Galerie Trans/Form; *Párizs*, 1981 – Magyar Intézet; *Párizs*, 1982 – Polyphonix 4; *Párizs*, 1983 – Revue Parlée; *Párizs*, 1984 – Poésie ininterrompue, FNAC-Forum; *Párizs*, 1985 – Théâtre du Rond Point; *Párizs*, 1986 – Polyphnix 10; *Párizs*, 1989 – Soirée «alire»; *Párizs*, 1989 – Magyar Intézet; *Párizs*, 1990 – Les formes fixes; *Párizs*, 1992 – Polyphonix 18, Olasz Intézet; *Párizs*, 1993 – (pré)Texte à voir, Espace Donguy; *Párizs*, 1993 – Magyar Nagykövetség; *Párizs*, 1994 – Hommage à Gherasim Luca, Pompidou Központ; *Párizs*, 1994 – E la nave va, Le Monde des Arts; *Párizs*, 1995 – Théâtre 13; *Párizs*, 1996 – Magyar Intézet; *Párizs*, 1999 – Printemps des Poètes; *Párizs*, 2000 – Printemps des Poètes; *Párizs*, 2001 – Cercle Polivanov; *Párizs*, 2001 – Magyar Intézet; *Párizs*, 2002 – Polyphonix 40; *Poitiers*, 1997 – Mille voix, 1000 voies; *Toulouse*, 1992 – Festival Racines; *Vénissieux*, 1999 – Soirée personnelle; *Villeneuve-d'Ascq*, 1991 – Soirée «alire»
- Hollandia: *Amsterdam*, 2000 – Mikes Kelemen Kör, tanulmányi napok; *Maastricht*, 1999 – Second Round Table of European Poetry
- Kanada: *Québec*, 1991 – Polyphonix 16

- Magyarország: *Békéscsaba, 2000* – Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ; *Békéscsaba, 2000* – Megyei Könyvtár; *Budapest, 1982* – TIT-Klub; *Budapest, 1987* – Irodalmi Múzeum; *Budapest, 1994* – Polyphonix 26; *Budapest, 1995* – Egyetemi Színpad; *Budapest, 1995* – Merlin Színház; *Budapest, 1996* – Kossuth Klub; *Budapest, 1996* – Magyar Írószövetség; *Budapest, 2000* – Tütü-Tangó Kávéház; *Budapest, 2001* – Magyar Írószövetség; *Kazincbarcika, 2001* – Egressy Béni Művelődési Központ és Könyvtár; *Keszthely, 1993* – Magyar Műhely-találkozó; *Keszthely, 1995* – Magyar Műhely-találkozó; *Miskolc, 1991* – Megyei Könyvtár
- Németország: *Berlin, 1996* – BEOBABI 2 Fesztivál; *Bielefeld, 1982* – Universitát Bielefeld
- Olaszország: *Milano, 1983* – Polyphonix 5; *Parma, 1988* – Di versi in versi; *Salerno, 1999* – Armedia VII
- USA: *New York, 1984* – Polyphonix 7, Museum of Modern Art; *San Francisco, 1984* – Polyphonix 8

Kiállítások Papp Tibor vizuális költeményeiből

- 1977, Párizs, Centre Georges Pompidou: *Littérature à l'épreuve* (a d'atelier csoporttal)
- 1978, Párizs, Maison de la Culture du Havre (a d'atelier csoporttal)
- 1978, Párizs, Fondation Nationale des Art Graphiques (a d'atelier csoporttal)
- 1979, Amszterdam: *One World Poetry*
- 1980, Párizs, Orangerie du Jardin du Luxembourg, Présence Paris–Budapest
- 1980, Párizs, Fondation Nationale des Arts Graphiques, Écritures
- 1980, Utrecht, Exposition «d'atelier», «Atelier Hongrois», Expositiehuis thoogt
- 1981, Párizs, Galerie Trans/Form: *Signe-écriture-image-son*
- 1982, Budapest, Fészek Galéria: *Mail-Art*
- 1983, Budapest, Nemzeti Galéria: *Tisztelet a szülőföldnek*
- 1984, Liège, Palais de Congrès: *La ville et la mer*
- 1985, Amszterdam, Mikes Kelemen Kör, tanulmányi napok
- 1986, Párizs, Galerie Lara Vincy: *Polyphonix 10*
- 1986, Mexico City, Biennale of Alternative Poetry
- 1986, Liège, Biennale Internationale de poésie

- 1986, Musée de Neuilly-sur-Seine: *Neuilly-sur-Seine Hommage à 1956*
1986, Budapest, Fiatal Művészek Klubja
1987, Budapest, Irodalmi Múzeum
1988, Setubal (Portugália), Museu de Setubal
1988, Louvain (Belgium): *Poésie et Image*
1988, Lyon: *Revue parlée, ELAC*
1989, Szombathely, Magyar Műhely-találkozó
1990, Celle Ligure (Olaszország): *Hommage à Adriano Spatola*
1990, Érsekújvár, Studio erté
1990, Budapest: *Médium Art*
1991, Szombathely, Magyar Műhely-találkozó
1991, Budapest, Vasarely Múzeum: „Groupe A-Z” *Art Électro-Images*
1992, Budapest, Vasarely Múzeum, Bujdosó–Nagy–Papp
1992, Párizs, Librairie Tekhné
1992, Pozsony, Galéria Médium: *Computer Graphics in Fine Arts*
1993, Párizs, Magyar Intézet: *Œuvres graphiques de sources électroniques*
1994, Párizs Galerie Lara Vincy
1994, Székesfehérvár, Argus Galéria
1995, Keszthely, Balaton Múzeum: *Napjaink vizuális költészete*
1995, Kaposvár
1995, Párizs, Galerie Multimedia: *alire*
1996, Vác, Blondel Galéria, egyéni kiállítás (képversek)
1997, Budapest, Árkád Galéria, I. Grafikai Biennálé
1997, Budapest, Képzőművészeti Főiskola: *Írás/kép*
1998, Budapest, Balassi Könyvesbolt Galéria, egyéni kiállítás (képversek)
1999, Vénissieux (Franciaország), Gérard Philippe-kiállítóterem, egyéni kiállítás (képversek)
1999, Budapest, Ernst Múzeum, Dick Higgins- emlékkiállítás
2000, Miyazaki (Japán), városi képtár, milleneumi kiállítás
2000, Kiskőrös, Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ, egyéni kiállítás
2001, Franciaország, Ventabren Art Contemporain
2001, Buenos Aires, Centro de Arte Moderno
2001, Kiskőrös, Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ (egyéni kiállítás)

- 2002, Angers (Franciaország): *Artistes Hongrois en France*
- 2002, Párizs, Centre Culturel Suisse
- 2003, Budapest, Magyar Műhely Galéria, Bujdosó Alpár – Nagy Pál – Papp Tibor közös kiállítása
- 2004, Budapest, Magyar Műhely Galéria
- 2005, Patras (Görögország): *A bor* (kollektív kiállítás)
- 2006, Bordeaux (Franciaország), Espace 29 Galéria, a digitális kiadványok első kiállítása
- 2007, Cogart–Budapest, Haraszty István kortársgyűjteménye
- 2008, Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, Bohár András-émlékiállítás
- 2008, Veszprém, Vársosi Művelődési Központ: *Szobrászat, tér és vizuális költészet*
- 2009, Budapest, MTA: *Művészet, gyógyítás, tudomány* (kollektív kiállítás)
- 2010, Budapest, Art 22 Galéria: *Óraköltemények* (egyéni retrospektív kiállítás)
- 2012, Budapest, Magyar Műhely Galéria, Petőfi Irodalmi Múzeum (a Magyar Műhely fennállásának 50. évfordulója alkalmából)

Papp Tibor műveinek kritikai visszhangja

- KARÁTSON Endre, *Papp Tibor ház-kutatása*, Magyar Műhely 35. (1969. szeptember 15.), 52–56.
- Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Note relative au Coup de dés. Stéphane Mallarmé: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Critique, 1980. június–július, 397–398.
- POMOGÁTS Béla, *Címszavak egy párizsi magyar költő munkásságához. Vázlat Papp Tiborról*, Életünk 1980/4., 370–376 (kötetben: Uő., *Változatok az avantgárdra*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2000, 251–263).
- ERDÉLYI Erzsébet – NOBEL Iván, „Mosd ki az álmaidat”. *Beszélgetés Papp Tiborral*, Élet és Irodalom 1993. október 29., 7.
- Hélène VIOLE, *Tibor Papp: Impressions hongroises*, NOV'ART le journal d'ART 3000, n° 12 (1993/94. november–január).
- KECSKEMÉTI Gábor, *16 billió disztichon. Papp Tibor: Disztichon alfa*, Magyar Napló 1995/2., 30–31.
- NAGY Pál, *Szóvízió. Papp Tibor magyar nyelvű kötetéről*, Magyar Műhely 35. évfolyam (különszám), 1996. július 20., 1–16.
- Philippe BOOTZ, *Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique*, Université Paris 8, 90–92.
- KELÉNYI Béla, *Szó-körökben körbeszéd. Papp Tibor logo-mandaláiról*, Új Forrás 1998/5., 44–45.
- BODOR Béla, *Tér*Vers*Kép. Papp Tibor: Térvers/képek*, Alföld 1999/7., 100–105 (kötetben: Uő., *Már az avantgárda carneválra ütött. Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, 71–77).
- SOMOGYI Gyula, *Mit akar a költő, ha avantgárd? Hazatérő vendégszövegek*, Heti Válasz 2000/8., 1.
- Annick BUREAUD, *Littérature et poésie numériques: le retour*, Art Press 263 (2000. december) [Papp Nóra fordítását használtam].

- PODMANICZKY Gabriella, *Tér – vers – kép. Papp Tibor vizuális költeményei*, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2001.
- BOHÁR András, *Papp Tibor*, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2002.
- BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*, Ráció, Budapest, 2002, 185–189.
- G. KOMORÓCZY Emőke, „A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?” *Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Pannon Tükör 2003/1., 39–45.
- G. KOMORÓCZY Emőke, *Az avantgárd aktualitása*, Új Könyvpiac 2003/10., 6–7.
- VASS Tibor, *Vendég a háznál*, Új Könyvpiac 2003/10., 6.
- H. NAGY Péter, *Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Magyar Műhely 130. (2004/1.), 84–86.
- KÉKESI Zoltán, *A tekintet újrajrása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Kortárs 2004/10., 108–110.
- BODOR Béla, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Alföld 2005/4., 105–111 (kötetben: Uő., *Már az avantgárda carnevárra ütött*, 88–94).
- PRÁGAI Tamás, *Papp Tibor: Olivér könyve*, Kortárs 2005/6., 115–119.
- L. SIMON László, *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció, Budapest, 2005, 160–169.
- KELEMEN Erzsébet, *Tér/vers/képek. Papp Tibor vizuális költeményei*, Magyar Műhely 139. (2006/2.), 61–84.
- KELEMEN Erzsébet, *Innovatív költői beszéd. Papp Tibor alkotásainak tárlata a Sánta vasárnaptól a születő kubusokig*, Szépirodalmi Figyelő 2006/5., 60–68.
- Reminiszcencia. A hetvenéves Papp Tibor köszöntése*, szerk., L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- BODOR Béla, *Már az avantgárda carnevárra ütött. Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, 71–96.
- KELEMEN Erzsébet, *Létem egy pillanat csupán: virtuális verssorok megtestesülése (A programozott számítógépes költészet)*, Magyar Műhely 145. (2007/5.), 7–13.
- KELEMEN Erzsébet, *Művészi rokonság: egy költői családja felrajzolása (Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai)*, I., Agria 2008. tavasz, 57–67.

- KELEMEN Erzsébet, *Művészi rokonság: egy költői családja felrajzolása (Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai)*, II., Agria 2008. nyár, 66–75.
- KELEMEN Erzsébet, *Papp Tibor = Íróportrék II.*, szerk. THIMÁR Attila, Szépirodalmi Figyelő, Budapest, 2008, 113–127.
- KELEMEN Erzsébet, *Életműnyitány. Papp Tibor első kötetéről*, Napút 2008/4., 113–125.
- KELEMEN Erzsébet, *Látható nyelv és szürrealizmus. Papp Tibor Vendégszövegek 1 című kötete = Széphalom 18. A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2008, 259–263.
- KELEMEN Erzsébet, *Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok (Papp Tibor logo-mandalái)*, Kortárs 2009/4., 118–127.
- KELEMEN Erzsébet, *Létem egy pillanat csupán: virtuális verssorok megtestesülése (A programozott számítógépes költészet) = Jelenlét '07*, sorozatszerk. HIMA Gabriella, KRE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest, 2009, 265–277.
- KELEMEN Erzsébet, *A számítógép és az irodalom*, Információs Társadalom 2009/1., 47–63.
- KELEMEN Erzsébet, *L'ordinateur et la littérature (Traduction d'atelier par Philippe Dôme et Tibor Papp)*, Revista Texto Digital (brazil internetes lap), <http://www.textodigital.ufsc.br/conteudo.html>
- KELEMEN Erzsébet, *Villanás és villanások. A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében = Széphalom 19. A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2009, 245–251.
- KELEMEN Erzsébet, *Vizuális metaoratórium. Pátkai, Pilinszky és a Pincér*, Agria 2009. ősz, 175–179.
- KELEMEN Erzsébet, *A párizsi Magyar Műhely címlapjai*, Zempléni Múzsza 2009/4., 11–20.
- KELEMEN Erzsébet, *Hét színekép. Tanulmányok, kritikák*, Ráció, Budapest, 2010, 107–252.
- KELEMEN Erzsébet, *Küldeményművészet és művészbélyegek*, Alföld 2010/5., 107–115.
- KELEMEN Erzsébet, *A számítógépes és a gondolati versgenerálás = „Élő nyelv, élő irodalom – hagyomány és kihívás”*, Bíbor, Miskolc, 2010, 213–220.

- PRÁGAI Tamás, „Mallarmé nekünk a kezdet...” *Papp Tibor: Óraköltemények*, Nagyítás 2010/28. (www.nagyitas.hu/common/main.php?pgid=cikk&cikk_id=2131&tema_id=3).
- KÉPES Gábor, *Papp Tibor: Óraköltemények*, Szépirodalmi Figyelő 2010/5., 73–74.
- BODOR Béla, *Papp Tibor = Uő., Lira? Mi lenne az?*, Parnasszus Könyvek, Budapest, 2010, 186–190.
- KELEMEN Erzsébet, „Ördög vigye a problémáidat”. *Mágikus betűnégyzetek*, Kortárs 2010/10., 87–93.
- KELEMEN Erzsébet, *Kinyíló gyűrűk (Új poétikai formák Papp Tibor költészetében) = Széphalom 20. A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2010, 305–308.
- KELEMEN Erzsébet, *Ki az alkotó: a költő vagy/és a gép? Papp Tibor számítógéppel generált költeményeiről*, Magyar Műhely 158. (2011/4.), 10–16.
- KELEMEN Erzsébet, *Ki az alkotó: a költő vagy/és a gép? Csakis a költő! Megjegyzések az avantgárd konferenciához*, Ambroozia 2011/1. (<http://ambroozia.hu/index.php/kiegeszites-a-tudositasunkhoz>)

A kötet illusztrációinak forrásai

Az illusztrációk címe után zárójelben a jelen kötetbeli oldalszám áll, a forrást az egyenlőségjel után hivatkozzuk (kivéve értelemszerűen a Magyar Műhely fedőlapjait [B1]). A kötetben szereplő illusztrációk többsége a Papp Tibor költői életművét összegyűjtő kötetből származik – PAPP Tibor, *Vendégszövegek* (n), Ister, Budapest, 2003 –, erre a könyvre a címmel utalunk. (A Szerk.)

1. *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*, részlet (104–105) = *Vendégszövegek* (n), 230–231
2. *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*, részlet (111) = *Vendégszövegek* (n), 235
3. *Ősi hatos*, részlet (123) = *Vendégszövegek* (n), 294
4. *Ide nem kell József Attila-idézet*, részlet (130) = *Vendégszövegek* (n), 333
5. *Libérc*, részlet (133) = *Vendégszövegek* (n), 364–365
6. *Barcikai oratórium*, részlet (136) = *Vendégszövegek* (n), 428–429
7. *Hétköznapi séták*, részlet (139) = *Vendégszövegek* (n), 562–563
8. *Hommages – Kassák Lajos* (140) = *Vendégszövegek* (n), 564–565
9. *Hommages – Határ Győző* (142) = *Vendégszövegek* (n), 567
10. *Hommages – A walesi bárdok* (144) = *Vendégszövegek* (n), 568–569
11. *2002 leütés az égbolt*, részlet (149) = *Vendégszövegek* (n), 677
12. *Bélyegek* ciklus, részlet (166) = *Vendégszövegek* (n), 349
13. *Bélyegek* ciklus, *Marianne*-sorozat, részletek (168) = *Vendégszövegek* (n), 356, 359
14. Magyar Műhely 33. szám (1969. május 15.), B1 (176)

15. Magyar Műhely 81. szám (1991. szeptember 20.), B1 (177)
16. Magyar Műhely 36. szám (1969. november 15.), B1 (179)
17. Magyar Műhely 67. (Erdély Miklós-) szám (1983. július 15.), B1 (181)
18. Magyar Műhely 74. szám (1989. július 11.), B1 (182)
19. Magyar Műhely 100. szám (1996. szeptember 20.), B1 (182)
20. *Gyűrű –2* (189) = *Vendégszövegek (n)*, 488
21. *Villanások 2.* (212) = *Vendégszövegek (n)*, 628
22. *Villanások 11.* (213) = *Vendégszövegek (n)*, 637
23. *Villanások 4.* (213) = *Vendégszövegek (n)*, 630
24. *Villanások 10.* (215) = *Vendégszövegek (n)*, 636
25. *Villanások 5.* (218) = *Vendégszövegek (n)*, 631
26. *Villanások 6.* (219) = *Vendégszövegek (n)*, 632
27. Timm Ulrichs: *ordnung* (244) = L. SIMON László, *Hidak a Dunán*, Ráció, Budapest, 2005, 100
28. Alan Riddell: *Towards silence* (247) = Francis EDELINE, *Le logo mandala*, Cahiers Internationaux de Symbolisme, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, 218
29. Festett mandala (249) = Musée Guimet, Párizs (saját fotó)
30. Carl Gustav Jung (közvetétele): *Mandala* (251) = Carl Gustav JUNG, *Man-dala. Képek a tudattalanból*, Édesvíz, Budapest, 1999, 98 (10. kép)
31. *Futunk*, logo-mandala (253) = *Vendégszövegek (n)*, 622
32. *Hallod*, logo-mandala (255) = *Vendégszövegek (n)*, 586
33. *Lyuk-mandala*, logo-mandala (256) = *Vendégszövegek (n)*, 593
34. *A versgenerálás sémája* (274) = PAPP Tibor, *Disztichon Alfa*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994, 26–27

N é v m u t a t ó

- Achituv, Romy 266
Aczél Géza 172, 291
Ady Endre 28, 58–59, 164, 289–290
Ács Pál 125
Ágoston, Szent 180
Albert-Birot, Pierre 20
Albert Zsuzsa 47
Alföldy Jenő 14
Ans, André-Marcel d' 99
Antal Éva 195
Apáti Ferenc 198, 278
Apollinaire, Guillaume 9, 17, 20
Arany Imre 174
Arany János 31–32, 129, 141, 143, 228, 233–236
Arany László 233
Arisztotelész 79, 103
Arp, Hans 155
Auden, Wystan Hughes 53, 54
- Babics Imre 32
Babits Mihály 38, 46, 51, 60, 164, 198, 234
Badt, Kurt 263
Bailey, Richard W. 268
Bajomi Lázár Endre 91
Bak Imre 215
Bakos Gábor 210
Bakucz József 9, 145
Balassi Bálint 125–127, 164, 198, 278
Balázs István 262
Bálint István 291
- Balla András 159
Balpe, Jean-Pierre 268
Banana, Anna 158
Bánki Dezső 210
Bányai János 19, 126
Bárczi Géza 43
Bárdos László 47
Baroni, Vittore 157, 162
Barta Sándor 20, 252
Barth, Karl 161
Barthes, Roland 115, 161, 178
Bartók Béla 161–162
Baudot, Jean A. 268
Beck András 59
Bedecs László 266
Bednaries Gábor 109
Beke László 210
Béládi Miklós 146, 172
Belloli, Carlo 243
Belting, Hans 280–281
Benett, John M. 18
Benkő Loránd 43
Bense, Max 243
Beran Ferenc 39
Bereczky Gábor 82
Bernartová, Jana 174
Bernáth Csilla 37
Berrár Jolán 43
Berta Erzsébet 16, 245, 262
Bertha Zoltán 14, 16
Bészantinosz 17
Bethlen István 110

- Beuys, Joseph 209
 Bever, Thomas G. 88
 Bidner, Michael 158
 Biedermann, Hans 53, 68, 180, 188
 Birkás Béla 0146
 Bitskey István 125
 Blake, William 63
 Blanchot, Maurice 283
 Bochner, Mel 214
 Bodor Béla 12, 15, 33, 141, 143, 165,
 223, 225, 272, 278–279, 290,
 309–310, 312
 Bodor Kata 155–156, 159
 Boehm, Gottfried 74–75, 281
 Bohár András 11, 15–16, 23, 26, 30,
 72–73, 102, 106, 122, 128, 135, 147,
 151, 165, 172, 179, 181, 187–188,
 195–198, 291–292, 308, 310
 Bókay Antal 54, 59, 70, 108, 177–178
 Bolberitz Pál 248
 Bónus Tibor 19, 90, 288
 Bootz, Philippe 309
 Borbándi Gyula 172
 Borbély László 291
 Borbély Szilárd 31
 Borges, Jorge Luis 252
 Bori Imre 91
 Bragaglio, Anton Giulio 174
 Breton, André 91, 93
 Breyer Gyula 234
 Brooks, Cleanth 73
 Buber, Martin 224
 Bujdosó Alpár 18, 110, 115, 131–132,
 134, 172–173, 176, 290, 307–308
 Bureau, Annick 15, 266, 281–282, 309
 Burgin, Victor 206
 Büchner, Georg 163
 Cage, John 160
 Campbell, George 82
 Cany, Bruno 173
 Carey, Peter 88
 Char, René 88–90, 92–94, 147
 Coleridge, Samuel Taylor 54, 58
 Comte-Sponville, André 71–72, 79
 Cray, Jonathan 54, 158, 272
 Culler, Jonathan 17, 92, 148, 151, 271
 cummings, e.e. 20
 Czibor Zoltán 134
 Czigány Lóránt 176, 289
 Czudar D. József 171
 Csaplár Ferenc 24, 47
 Csáth Géza 287
 Csikós Attila 106
 Csokonai Vitéz Mihály 176
 Csuri, Charles 187, 274–275, 279, 281
 Dadson, R. S. 246
 Daligand, Daniel 162
 Dánél Mónika 164
 Deák Ferenc 31
 Debatty, Georges 99
 Debord, Guy 179
 Dedinszky Erika 164, 172
 Dékei Krisztina 211
 Dencker, Klaus Peter 19
 Denegri, Ješa 211
 Dénesi Imre 174
 Derék Pál 15, 19, 40, 83, 91–92, 164,
 287–288
 Derrida, Jacques 17, 79, 261, 264
 Déry Tibor 178, 289
 Detvay Jenő Beckett 174
 Diós István 39
 Diotallevi, Marcello 162
 Dôme, Philippe 65, 99, 171, 173,
 302, 311
 Dósziasz 17
 Dreyfus, Charles 302

- Duchamp, Marcel 155, 207, 210
 Duguay, Raoul 249
 Dukay Nagy Ádám 12, 223
 Dürer, Albrecht 263
- Eco, Umberto 108, 110, 148, 271
 Ecsedy Judit, V. 232
 Edeline, Francis 13, 15, 171, 244–255, 314
 I. Eduárd (Edward) angol király 143
 Eichenbaum, Borisz 70, 177
 Elek István 252
 Éliás Erika 174
 Éluard, Paul 155
 Ember Ervin 20
 Endreffy Zoltán 226
 Epikurosz 79
 Erdély Miklós 116, 145, 172, 179–181,
 210, 213, 219, 291, 314
 Erdélyi Erzsébet 309
 Ernst, Max 155
 Esterházy Péter 42, 172, 291
 Evans, Donald 157
- Fábíán István 252
 Fahlström, Öyvind 243
 Fátyol Zoltán 162
 Fáy András 31
 Fáy Zoltán 233
 Fazekas György 160
 Felter, James Warren 157–158
 Fenyő D. György 131
 Fenyvesi Tóth Árpád 160
 Ferdinandy György 61
 Ferencz Győző 36, 210
 Fish, Stanley 148
 Fletcher, Harvey 246
 Flusser, Vilém 195
 Foucault, Michel 106–107
 Frank, Peter 156–157
 Freud, Sigmund 26, 72
- Frye, Northrop 53–54, 56, 178, 180
 Füst Milán 46, 48, 172
- Gaál Tekla 158
 Galántai György 159–160
 Gáll Tamás 232
 Garaczi László 19
 Gárdonyi Géza 32
 Garnier, Pierre 243, 249
 Gere Zsolt 31
 Geszti László 278
 Gherban, Alexandre 13, 15, 270
 Giotto di Bondone 140
 Globokar, Vinko 304
 Godfrey, Tony 13, 15, 206–207, 209–210,
 213–214, 216–217
 Gombos Zsuzsa 121
 Gomringer, Eugen 243, 245, 255
 Gonzalez-Torres, Felix 207, 209
 Goodman, Nelson 89
 Gorman, LeRoy 17–18
 Görömbei András 46, 183
 Graff András 231
 Grétsy László 234
 Grumman, Bob 177
- Gyöngyösi István 278
 Györfly Sándor 159–160
 Gyulai Pál 32
- Haacke, Hans 206, 214
 Hajas Tibor 145, 291
 Hajdu István 206, 209, 213, 215
 Haraszty István 308
 Harcz József 65
 Haris László 159
 Határ Győző 141–142, 313
 Havas Lujza 53
 Hebbel, Friedrich 32
 Hegedűs Géza 46

- Hegedűs Mária 252
 Hegyessy Mária 280–281
 Hegyi Béla 76
 Hegyi Lóránd 173
 Heisenbüttel, Helmut 243
 Heller Ágnes 26–27
 Herbart, Johann Friedrich 54
 Herczeg Ferenc 32
 Hernádi Gyula 172
 Higgins, Dick 307
 Higgins, Edward F. 157–158
 Hill, Gary 280–281
 Hima Gabriella 311
 Hooke, Robert 78
 Horváth János 47, 278
 Horváth Szabó Katalin 26
 Hosszú, Michel 162
 Houédard, Dom Silvester 249
 Hrushovski, Benjamin 206
 Hugo, Victor 163

 Iliasz (Ilija Mihajlovics Zdanevics) 20
 Illyés Gyula 178, 289
 Imdahl, Max 140
 Imre László 16, 31–32
 Imre Mihály 125
 Ingarden, Roman 102, 106
 Iser, Wolfgang 138, 151
 Isou, Isidore 179
 Izoard, Jacques 99

 Jaffé, Aniela 250
 Jakobson, Roman 90
 Jankovszky György 160
 II. János francia király 270
 II. János Pál (Johannes Paulus) 39
 Jauss, Hans Robert 37, 52, 68, 138, 151
 Jávori Jenő 178
 Jean de Berry francia herceg 170
 Jeanne d'Arc (Szent Johanna) 121

 Johnson, Ray 155, 162
 Jovánovics György 210
 Joyce, James 94, 172, 176
 József Attila 76, 78, 82–84, 128–130, 147–148, 178, 213, 289, 313
 Juhász Ferenc 30, 32, 252
 Juhász Gyula 46
 Juhász József 25
 Juhász R. József 173–174
 Jung, Carl Gustav 13, 247–251, 253, 255, 314
 Jurkiewicz, Zdzisław 215
 jwcurry (John Curry) 17

 Kádár János 164, 288
 Kádár, Joseph (Kádár József) 161–162
 Kálai Sándor 283
 Kállai Ernő 262
 Kamper, Dietmar 75
 Kányádi Sándor 32
 Karátson Endre 309
 Karinthy Frigyes 127
 Károlyi Zsigmond 210
 Karshan, Donald 214
 Karvalics László, Z. 14
 Kassák Lajos 9, 12, 17–18, 20, 24, 32, 40, 46–48, 57, 59–60, 82–84, 91, 116, 140–141, 172, 252, 288–290, 293, 302, 305, 313
 Katalin, Alexandriai Szent 62
 Kazinczy Ferenc 31, 46
 Keats, John 54
 Kecskeméti Gábor 309
 Kecskés András 38, 127, 198
 Kékesi Zoltán 14–16, 18, 27, 109, 112, 115, 160, 167, 179, 190, 206, 262, 291, 310
 Kelemen Erzsébet 9, 35, 100, 159, 175, 179, 238, 252, 310–311
 Kelemen Pál 90, 261

- Kelényi Béla 15, 250, 252, 309
 Kelly, Mary 206
 Kemenczky Judit 252, 291
 Kemenes Géfin László 172
 Kemény Mihály 145
 Kemeny, Tomaso 32
 Kenyeres Zoltán 28
 Képes Gábor 312
 Kerekes Amália 140
 Keresztury Dezső 32
 Keszei István 146
 Kibédi Varga Áron 290–291
 Kilián István 9, 231–232, 251
 Kisfaludy Károly 31
 Kiss Tamás 299
 Kittler, Friedrich A. 261, 263–264, 272
 Klaniczay Júlia 156–157
 Klaniczay Tibor 125
 Klein, Yves 157, 208
 Kocsis Sándor 131, 134
 Kodolányi János 32
 Komlós Aladár 164
 Komoróczy Emőke, G. 12, 15, 101, 196, 199, 223–224, 310
 Kondor Béla 35
 Konrad, Hedwig 82
 Korniss Dezső 141
 Korompay H. János 47
 Korompay Klára 47
 Kostelanetz, Richard 206
 Kosuth, Joseph 206–207, 210, 213–214
 Kosztolányi Dezső 47, 131, 164
 Kovács István 174
 Kovács Péter Balázs 160
 Kovács Sándor Iván 289
 Kovács Zsolt 118, 173
 Kovalovszky Miklós 25
 Kozma Mihály 251
 Kölcsey Ferenc 162
 Körber Ágnes 53
 Körmendi Lajos 19
 Krizbai Sándor 174
 Krúdy Gyula 131
 Krüger, Peter 263
 Kuhlman, Quirinius 282
 Kukorelly Endre 172
 Kulcsár Szabó Ernő 81, 109, 160, 291
 Kulcsár-Szabó Zoltán 42, 47, 60, 120, 129, 261
 Labancz Gyula 172
 Ladik Katalin 159
 Admiral, Jean-René 89
 Lakatos István 289
 Lakner László 210–211
 Lator László 24, 47
 Lebel, Jean-Jacques 15, 146
 Lebensztejn, Jean-Claude 309
 Lebon, Yves 171
 Lengyel András 159–160
 Lengyel Balázs 60
 Leonardo da Vinci 116
 Lepsényi István 231–232, 251
 Lessing, Gotthold Ephraim 262–263
 Lichter, Bruce 157
 Lipiansky, Edmond Marc 89
 Lippard, Lucy 206
 Lisky, Leonard 89
 Litterback, Camille 266
 Lotman, Jurij 108, 110
 Lőrinc diakónus, Szent 62
 Lőrincz Csongor 263
 Lőrinszky Ildikó 283
 Luca, Gherasim 304–305
 Lucretius Carus, Titus 72, 79
 Lukács Ágnes 54
 Lukács György 211
 Lukács László 60, 71
 Lurker, Manfred 53
 Lutz, Theo 110, 268

- Maciunas, George 155
 Magolcsi Nagy Gábor 252
 Magritte, René 106–107
 Mahler Zoltán 107
 Maillard, Claude 187, 269, 277, 290, 301, 303
 Mallarmé, Stéphane 18, 20, 33, 107–108, 146, 290, 301, 309, 312
 Man, Paul de 59, 80
 Mándy Iván 172
 Mándy Stefánia 172, 265
 Manlius, Johannes 232
 Maquet, Jacques 195
 Márai Sándor 131, 161
 Margócsy István 210, 212–213, 217
 Marioni, Tom 207
 Marsall László 9
 Martinkó András 31
 Márton László (Párizs) 171
 Martos Gábor 19, 243
 Máté Gyula 162
 Matolcsi Ágnes 250
 Maurer Dóra 210
 Megyik János 115–116
 Mehler, Jacques 88
 Menesi Attila 213
 Menoikeusz 79
 Menyhért László, L. 208, 214, 216
 Mészáros István 35, 172
 Mészöly Miklós 172
 Michelangelo Buonarroti 205
 Mignonneau, Laurent 266
 Milošević, Slobodan 161
 Miłosz, Czesław 87
 Miłosz, Oscar Wenceslas de Lubicz 87
 Minguet, Philippe 243
 Minière, Claude 173
 Mitchell, W. J. Thomas 160
 Moesch Lukács 231–232
 Moholy-Nagy László 20, 262, 265
 Molnár Ferenc 32
 Molnár Gábor Tamás 90
 Molnár Szilvia, Sz. 18–19, 140
 Monostori Imre 183
 Monostory Klára 60
 Montels, Bruno 173
 Moretti, Pierre 268
 Morgenstern, Christian 35
 Móricz Zsigmond 131, 164
 Mudrony Márton 232
 Mukařovský, Jan 180
 Munson, Wilden A. 246
 Müllner András 19
 Nagy Edina 74–75
 Nagy Gábor, O. 25
 Nagy László 32, 35, 224
 Nagy Miklós 31
 Nagy Pál 15, 18–20, 61, 89, 100, 115, 131–132, 134, 156, 171, 173, 176, 289–290, 307–309
 Nagy Péter, H. 14–16, 124, 190, 211, 310
 Nagy Zopán 174
 Nauman, Bruce 207, 214
 Nemes Nagy Ágnes 35, 51, 56–60, 62–68, 70, 76–78, 80–82, 145, 289, 293
 Nemes Péter 80
 Németh G. Béla 289
 Németh László 183
 Németh Sándor 145
 Nietzsche, Friedrich 72, 78–79
 Nobel Iván 309
 Nygren, Anders 72
 Nyíri Tamás 248
 Oláh Szabolcs 68, 287
 Ong Walter J. 263
 Oravecz Imre 47, 120, 129, 291
 Ország László 73

- Osztie Zoltán 39
 Ovidius Naso, Publius 137
 Örkény István 172
 Padin, Clemente 162
 Page, Tim 207
 Pál apostol, Szent 190, 251
 Pálfalvi Lajos 87
 Panofsky, Erwin 140
 Parancs János 61, 65, 171
 Papp Nóra 244, 266–267, 309
 Paris, Jean 94
 Pascal, Blaise 72
 Pátkai Ervin 12, 100, 145, 171,
 223–228, 290, 294, 304, 311
 Péntek Imre 291
 Perneczky Géza 156, 208–209
 Peternák Miklós 18, 208–210, 214–215,
 218
 Petőcz András 15, 172–173, 180
 Petőfi Sándor 198, 228
 Petőfi S. János 234, 269, 291
 Petrovitzi Illés 232
 Philippon, Marie-Joseph 174, 182
 Pica, Pierre 290, 301
 Piccolomini, Alessandro 149
 Pilinszky János 12, 51–53, 58, 60, 63–64,
 66, 68, 70–72, 76, 81, 145, 172,
 223–228, 290, 293–294, 304, 311
 Platón 71–72, 79, 93, 188
 Pléh Csaba 54
 Plótinosz 72
 Podmaniczky Gabriella 15, 72, 143, 310
 Pomogáts Béla 15, 90, 181, 288, 309
 Pound, Ezra 20, 90, 106
 Prágai Tamás 10, 15, 23–24, 43, 61, 65,
 90, 92, 99–100, 107, 110, 171, 174, 217,
 233–235, 238, 270, 302, 310, 312
 Prampolini, Enrico 174
 Propertius, Sextus 90
 Proust, Marcel 72, 262
 Psota Irén 133
 Puskás Ferenc 134
 Queneau, Raymond 268, 282
 Rába György 47
 Rácz György 162
 Radcliffe, Mary T. 43, 45
 Radnóti Miklós 28, 178, 289
 Rácz Judit 82
 Rahner, Karl 188, 226
 Rákosi Mátyás 136
 Rauch, Christoph 213
 Rauschenberg, Robert 208
 Reiter Róbert 138
 Révész Béla 24
 Richards, Ivor Armstrong 81–82
 Riddell, Alan 246–247, 249, 314
 Riha, Karl 155
 Rilke, Rainer Maria 72
 Rimay János 125
 Rimbaud, Arthur 46, 146, 290
 Robinson, Douglas W. 246
 Róheim Géza 57
 Rohonyi András 187, 275
 Roller, Pierre 171
 Ronat, Mitsou 108, 290, 301
 Rosler, Martha 206
 Roubaud, Jacques 15, 173, 269
 Rózsahegyi Edit 263
 Rubik Ernő, ifj. 162
 Ruscha, Ed(ward) 214
 Sade, Donatien-Alphonse-François
 marquis de 168
 Saly Noémi 71
 Sándorov Péter 211
 Sarkozy, Nicolas 163

- Saroyan, Aram 17
 Sauerländer, Willibald 158
 Saussure, Ferdinand de 115
 Schafer, R. Murray 106
 Schein Gábor 47, 57, 59, 80–81
 Schlegel, August Wilhelm 32
 Schmidt, Siegfried J. 13, 15, 206, 214–216
 Schöffler Miklós 99, 270
 Schöpfung Aladár 164
 Schwesig, Karl 157
 Schwitters, Kurt 160
 Sebők Zoltán 208
 Seffer, Yochk'o 304
 Selmeczi Bea 163
 Serfőző Simon 14
 Shaw, Jeffrey 266
 Shelley, Percy Bysshe 54, 289
 Shutaro Mukai 249
 Simándi László 232, 251
 Sincsik Eszter 206
 Simon László, L. 15, 18–19, 92, 118,
 162, 171, 173–174, 179, 205, 211,
 236–238, 244, 291, 310, 314
 Sklovskij, Viktor Boriszovics 178
 Small, David 266
 Smith, Joel 157
 Smith, Margaret K. 54
 Sogno, Nicole 162
 Sommerer, Christa 266
 Somogyi Gyula 309
 Sós Evelin 162
 Sörös Zsolt 173, 291
 Spatola, Adriano 146, 304, 307
 Spiller, Theo 282
 Spinoza, Baruch 72
 Stempel, Wolf-Dieter 37
 Stierle, Karlheinz 138, 166–167
 Sugár Andor 20
 Swift, Jonathan 147
 Sylvester János 33
 Szabó Csaba 65
 Szabó Lőrinc 178, 289
 Szabó Miklós 79
 Szabó Tibor 235
 Szabó Zoltán (erdélyi nyelvész) 42
 Szabolcsi Miklós 287–288
 Szakál Imre 171
 Szegedy-Maszák Mihály 80
 Szegedy-Maszák Zoltán 210, 213
 Székely Ákos 173
 Székely János 28
 Szenci Molnár Albert 17, 231
 Szentjóby Tamás 210–211, 291
 Szentkuthy Miklós 129, 131, 172, 176
 Szepes Erika 47
 Szerdahelyi István 47
 Szigeti Csaba 33, 47
 Szilágyi Ákos 47
 Szilágyi Gábor, Sz. 115
 Szilágyi Péter 38, 127, 198
 Szili József 62
 Szimiasz 17
 Szirák Péter 16, 131, 160
 Szitás Erzsébet 75
 Szkárosi Endre 9–11, 14–16, 32–33, 101,
 155, 160, 174, 178, 205, 210, 243–244,
 287, 289–291
 Szókratész 71
 Szombathy Bálint 100, 156, 159, 161–162,
 173–174, 210–211, 214, 244, 291
 Szőke István 25
 Szuromi Lajos 38, 127, 198
 Tábor Ádám 291
 Tamás, Aquinói Szent 188
 Tamás Artlla 46
 Tamkó Sirató Károly 20, 252
 Tandori Dezső 9, 33–34, 160, 210, 291
 Tatai Erzsébet 13, 206, 208, 210–211,
 213, 216

- Tatár Sándor 79
 Tegnér, Esaias 31
 Telegdy Zsigmond 71
 Tesla, Nikola 161
 Thimár Attila 311
 Thomka Beáta 59, 79, 263
 Timóteusz efezusi püspök, Szent 190
 Tinódi Lantos Sebestyén 42
 Toldy Ferenc 31–32
 Tolvaly Ernő 210
 Tomkiss Tamás 288
 Tót Endre 158
 Tóth Árpád 41
 Tóth Béla 72
 Tóth Gábor 156, 158–160, 173,
 210, 214
 Tóth Tamás Boldizsár 247
 Török Endre 76
 Tubák Csaba 110
 Turay Alfréd 103, 106, 248
 Tverdota György 46
 Tzara, Tristan 155

 Ujvári Erzsébet 138
 Ulrichs, Timm 18, 243–244, 314
 Ungvárnémeti Tóth László 43
 Ureczky Eszter 295

 Vadai István 233
 Vajda György Mihály 262
 Vajda Péter 42–43, 46, 48, 128
 Valaczkay Gabriella 288
 Vámosi Pál 73
 Varga Pál, S. 31
 Varga Tünde 160
 Vargha Balázs 233
 Varney, Ed 156, 158
 Vas István 60

 Vass László 110
 Vass Tibor 161, 310
 Vautier, Ben 208
 Velényi Rudolf 162
 Vergilius Maro, Publius 32
 Veszelovszkij, Alexandr 177
 Vilcsék Béla 54
 Violle, Hélène 11, 309
 Vitéz György 288
 Vorgrimler, Herbert 226
 Vörösmarty Mihály 31

 Warhol, Andy 158
 Warning, Rainer 138
 Warren, Austin 62, 64
 Webern, Anton 91
 Weil, Simone 72
 Weiss János 29
 Wellbery, David E. 89–90
 Wellek, René 62, 64
 Weöres Sándor 39, 43, 92, 146, 172,
 233, 289
 Wernitzer Julianna 42
 White, Tom 266
 Whitman, Walt 62
 Wicksteed, Joseph H. 63
 Williams, Emmett 268

 Záborszky Gábor 100, 160, 302
 Zadkine, Ossip 99–100, 302
 Zalán Tibor 291
 Zappa, Frank 207
 Zend Róbert 146
 Zolnai Béla 24, 87, 145, 235
 Zrínyi Miklós, a költő-hadvezér 278

 Zsuffa András 162
 Zsuzsa lásd Gombos Zsuzsa

Aktuális avantgárd

A Ráció Kiadó és a Magyar Műhely Kiadó sorozata

Sorozatszerkesztő: BOHÁR András és L. SIMON László

A SOROZATBAN MEGJELENT:

1. Bohár András: *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*
3. *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derékly Pál – Müllner András
4. Kékesi Zoltán: *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*
5. Sz. Molnár Szilvia: *Szavak visszavonulóban. Bujdosó Alpár intermedialis művészete*
13. Szombathy Bálint: *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003*
14. H. Nagy Péter: *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szuperpergutenbergi univerzuma*
16. Bohár András: *A megírhatatlan költemény. Hermeneutikai kísérletek Cselényi László költészetéről*
17. H. Nagy Péter: *Orfeusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány*
18. Sz. Molnár Szilvia: *Narancsgép. Géczy János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*
20. H. Nagy Péter – Michal Murin – Jozef Cseres: *Paraf. Juhász R. József költészetéről és performanszairól*

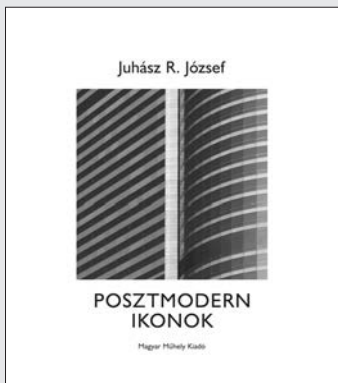
Terjeszti a Ráció Kiadó

1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu • honlap: www.racio.hu

A Magyar Műhely Kiadó
Pixel-könyvek
fotográfiai sorozatának 8. kötete

JUHÁSZ R. JÓZSEF: POSZTMODERN IKONOK
SZOMBATHY Bálint utószavával



„Juhász az ablaksorok mentén fotózza ezeket az épületeket, melyek kevés kivétellel nem lakó-, hanem irodaházak. Az ablakok szabályos mozaiknégyzetekként illeszkednek egymás mellé, monoton ritmusban ismételve önmaguk mintáit, mint valami szeriális vagy repetitív zenemű, amely folyamatosan darálja ugyanazt a hangot. Mint ahogyan a folytonosságnak és a monoton szakadatlanságnak is van némi bája, úgy ezekben a vibráló ablakmozaikokban, ablakkeret-rácsozatokban is van valamilyen különös esztétikai feszültség. Láthatunk élettelen képrácsokat, sötét, kivilágítatlan

ablakokkal, de kiszúrhatunk néhány olyat is, amelyből műfény tör át, sőt emberi alakok vannak mögötte, az élet jele pislákol bennük. Ezek az égbe törő konstrukciók lennének a posztmodern kor Bábel-tornyai. Nem mindig azért építik őket oly magasra, mert nincs elegendő földterület, elégséges telek, hanem mert a társadalom ezeken az ikonokon át határozza meg önmagát, vagyis az adott építészeti mátrix elvárás, sőt kötelezvény lett. A posztindusztriális kor Ikarusza immár nem csak szárnyakkal tör a magasba, hanem beton, vas és üveg segítségével veszi a lendületet isten országa felé.”

(Részlet az utószóból)

A Magyar Műhely Kiadó Pixel-könyvek sorozatának korábbi kötetei:

1. L. Simon László: SECRETUM SIGILLUM, 2003; 2. Bartha Sándor: KIJÁRATOK, 2004; 3. Herendi Péter: NÉGYANEGYEDIKEN, 2004; 4. Babinszky Csilla: CREAM, 2006; 5. Bakos Zoltán: felfejtések, 2006; 6. Tóth Gábor: JÁRDANYOMOK, 2007; 7. Kerekes Gábor: ELSZÁLLÁS, 2007

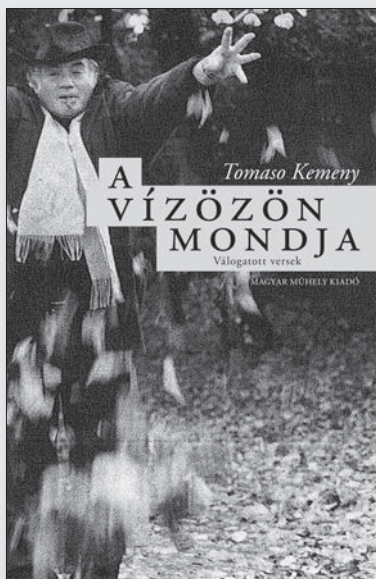
Terjeszti a Ráció Kiadó

1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu • honlap: www.racio.hu

TOMASO KEMENY
A vízözön mondja

Válogatott versek
2011, 120 oldal, 1950 Ft



Tomaso Kemeny a kortárs olasz irodalom egyik meghatározó alakja, akinek kötődése a magyar költészethez nem pusztán születési adottság, hanem mély személyes és kulturális sokk. A tízéves korában hazáját elhagyni kényszerülő gyermek olasz környezetben és nyelven érkezik összetett, gazdag és játékos személyiséggé, akinek kivételes képzelőereje a nyelvek és kultúrák kereszteződésében bontakozik ki. Mélyen kiművelt olasz költő, az angol irodalom vezető professzora, André Breton tanítványa, az elvesztett gyermekkorba és annak félbeszakadt történeti-kulturális azonosságába a költészet erejével visszarepülő örökmagyar kamasz.

Az olasz költészet nagyjain, Petraracán, Tassón, Foscolón, Leopardin, Ungarettin iskolázódva, az angol romantikusok és modernnek (Coleridge, Byron, Thomas, Joyce) ihletésével, Villon, Rimbaud, Breton szuggesztíójával veti magát az olasz költészet megújulási mozgalmába, majd az idők során Ady, József Attila és Kosztolányi gyakorolnak rá döntő hatást, s „kényszerítik” őt a magyar költészet avatott fordítójává.

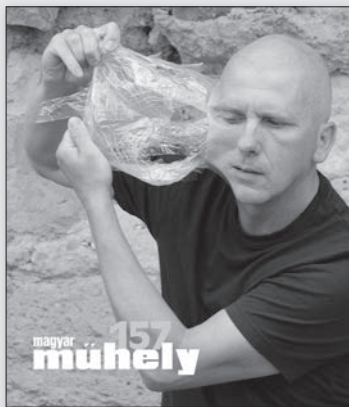
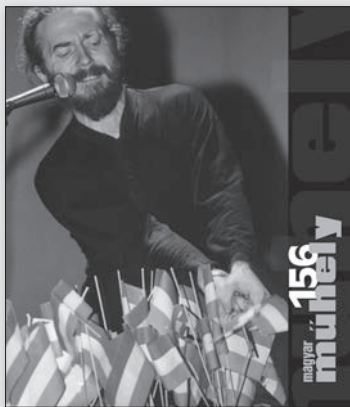
Erdély aranypora című, nagyszabású lírai-epikus költeményének megjelenése után (Kolozsvár–Budapest, 2005) *A vízözön mondja* Tomaso Kemeny első magyar nyelvű verseskötete, amely egy mély villanás erejéig képet ad a gazdag életmű legjaváról – amelyben az olvasó a világköltészet mélyáramait is felismerheti.

Terjeszti a Ráció Kiadó

1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • honlap: www.racio.hu

50 éves a Magyar Műhely

A Magyar Műhely folyóirat 2012 májusában ünnepli fennállásának ötvenedik évfordulóját. A magyar lapkiadás eme egyedülálló teljesítménye lesz a központi témája annak az irodalom- és művészettörténeti tanácskozásnak, amelyre május 10–11-én kerül sor a budapesti Petőfi Irodalmi Múzeumban. A jeles jubileum alkalmából ugyanitt, továbbá az Akácfa utcai Magyar Műhely Galériában kiállítás nyílik a lap szerkesztőinek, szerkesztőbizottsági tagjainak és pártoló művészeinek alkotásaiból.



A negyedévente megjelenő művészeti folyóirat beszerezhető
és megrendelhető a szerkesztőség címén:
1072 Budapest, Akácfa u. 20., tel.: 321-8023

Magyar Műhely Kiadó
www.magyarmuhely.hu
Felelős kiadó: Szombathy Bálint
Felelős szerkesztő: Csillag István
Munkatárs: Lajtai László
Tipográfia és nyomdai előkészítés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
Terjeszti a Ráció Kiadó (www.racio.hu)

ISBN 978-963-7596-74-2

KELEMEN ERZSÉBET (Edelény, 1964) Debrecenben élő író, költő, drámaíró, irodalomtörténész, tanár. Kutatási területe a kortárs irodalom, az avantgárd, a vizuális költészet. Tizenkét kötete jelent már meg (versek, képversek, drámák, novellák, ifjúsági történelmi regény, tanulmányok, kritikák, emberismeret és etika tankönyv). A kortárs költészettel és prózával foglalkozó számos tanulmány és kritika szerzője. Képverseiből több alkalommal rendeztek kiállítást. Jelen kötete a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájában tavaly megvédett PhD-disszertációjának újraserkesztett változata.



A Papp Tibor vizuális költészetét tárgyaló kötetnek jelentékeny szakmai hozzádénka van: Kelemen Erzsébet elemzései, az általa feltárt összefüggések perspektivikus potenciálja nagy jelentőséggel bírhatnak a korszak irodalmának mai és jövendő kritikai analízise szempontjából.

Egyfelől jól határolja le vizsgálatának tárgyát, amennyiben Papp műfajilag sokrétű irodalmi tevékenységéből a vizuális költészetre, még pontosabban a vizuális percepción alapuló költészeti formákra koncentrál (tehát nem veszélyezteteti munkája koherenciáját az életmű akusztikus és akcionális szegmensének vizsgálatával), ugyanakkor azon belül a költői mű éérésének, kibontakozásának és hatásmechanizmusainak, nyelvi, szerkezeti és formai relevanciájának, továbbá motivikus és tartalmi dimenziójának valamennyi lényeges tényezőt értő gondossággal világítja meg és helyezi el a korszak magyar és egyetemes irodalmának koordinátái között.

Kelemen Erzsébet alapos, többdimenziós, egyszerre komplex és részletekbe menő vizsgálódása kimutatja az életmű heterogenitásának és egységének minőségazonosságát is, s briliáns komplex elemzésekkel és a gazdag összefüggésrendszerben való biztos tájékozódással tárja fel a Papp Tibor-i költészet korszakos nyelvi, formai és történeti jelentőségét.

Kiemelkedően figyelemreméltó az a rendkívüli gondolati fegyelem és szinte tévedhetetlen szerkezeti építkezés is, amely a vizsgált tárgyhoz, vagyis Papp Tibor *in utero* sokoldalú és sokrétű költészetének komplex elemzéséhez, illetve az e művelet elvégzéséhez szükséges műveltségnek, tájékozottságnak és elmélyedésnek az elemzői horizontra való bekapcsolásához nélkülözhetetlen. Az életmű minden egyes fázisa, fejezete, lényegi összetevője, vetülete alapos szakmai elemzés tárgya lesz, az elemzésekéből kirajzolódó tárgykörök és minőségmozzanatok összefüggő rendszerbe épülnek, és feltárják annak gazdag és kreatív hatásmechanizmusait.

Ez a monográfia kiemelkedő szakmai teljesítmény, témáját és szemléletét tekintve is hiánypótló erejű munka.

(Szkárosi Endre opponensi véleményéből)