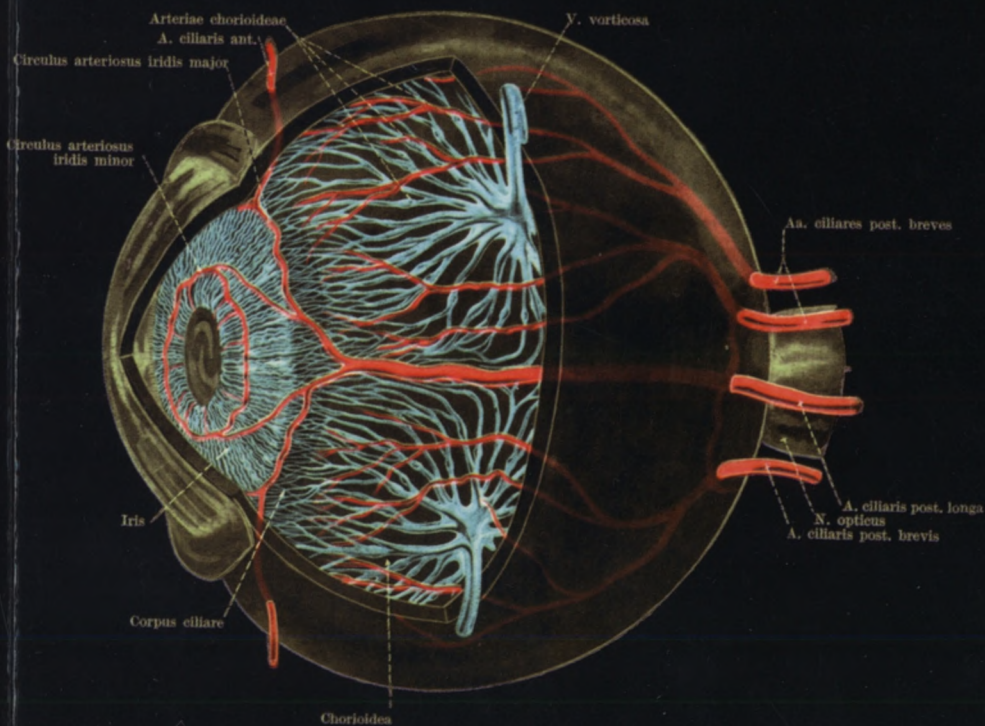


Papp Tibor

AVANTGÁRD SZEMMEL

költészetről, irodalomról



MAGYAR MŰHELY KIADÓ

Papp Tibor: AVANTGÁRD SZEMMEL • költészetről, irodalomról

Papp Tibor

AVANTGÁRD SZEMMEL
költészetről, irodalomról

MAGYAR MŰHELY KIADÓ

2004

A kötet kiadását
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatta.



A borítót L. Simon László tervezte.

© Papp Tibor, 2004

A HANGVERS

A Magyar Műhely Baráti Köre budapesti házi szemináriumán 1987 szeptemberében magyarul és a Párizs III. Egyetem Poétika—Komparatistikai Tanszékének Polivanov-szemináriumán 1988 januárjában franciául elhangzott előadások átdolgozott változata.

P RÉLUDE

Csipkés ösvény ereszkedik a hegyről – a tengerből nézve torony szegi útját. A torony alatt kócos pálmafák, homokföveny, nyugágy, napernyő és egy árva kirakat, melyben királykék jelszó virít: „a hasznosság tudatában”, meg mindenféle ébresztőórák-rák-rák-rák...

Néha az ember is rák: házi rák, egyetemi rák, meg mindenféle lektorák – elől van a hugyozója, de annyira biztos a dolgában, hogy oda se neki, hátrafele néz! visszafelé! kár! de még milyen! házi kár! egyetemi kár, és ki ne hagyjuk: lektorok kara. Ennek megfelelően a szakértők rendületlenül hátrabeszélnék (meg haza-), hát dühöngők ellenük, dühöngők a kasztok ellen, a begyepesedett rendszer ellen, az irományaikban óvatosak ellen, a szájukkal is óvatosak allen, a tanulmányi vezetők ellen (akik csak visszapillantó tükörből ismerik az irodalmat).

A hangverset, amiről nekünk, gyarló gyakorolóknak mindenképpen beszélnünk kell – másoknak, például a rákoknak nem kell, de nem esne le az ollójuk, ha itt-ott egy szót ejtenének róla. De nem ejtenek. (Az itt-ott-ot sem ejtik, sőt,) úgy tesznek, mintha nem tudnának a hangversről, bár hallani (lelkük rajta) hallottak már, de ha a magyar költészetben eddig nem volt, úgymond, ne legyen ezután sem.

Pedig van.

Minden érzékeny fülű ember és méginkább az új iránt érzékeny költő tudja, hogy van, s még jobban tudná, ha volna mibe belekapaszkodnia.

(François Dufrêne *Crirythme* című hangversét hallgatva – rue Métiavier, Párizs, huszadik kerület, hatvanas évek – Pilinszky János elfehéredett, magába roskadt, elcsukló hangon fordította a *szóltan* hangokat – első hallásra tudomásul vette.)

A megdöbbenés nem mindig szül vágyakat – a rákok lelkiéletét nem ismerem, de mások tapasztalataiból arra következtetek, hogy a *rákdöbbenés*, soha.

Persze van hangvers és hangvers. A gitárral kísért versmondás nem hangvers. A magnóra fölvelt bájjágogás sem hangvers, a költő leglelke mélyéről szavalt vers sem hangvers és az összevissza elkattintott-vakkantott mondatok egyvelege sem.

A hangversnek még nincs verstana, de szeméremöve sincs, ami megakadályozná, hogy hozzányúljunk, barátkozzunk vele.

Lehet, hogy nem ez az első összefoglaló írás a hangversről magyarul – lehet, hogy a rákok mérgekben elvörösödnek, hogy *ezért* fölakasztanak engem... Akkor viszont kint leszek az összes vizekből s ebből kifolyólag a torony sem fedi majd az ösvényt... gátlás nélkül lefordozhat a hegy lábáig, ahol őszi fényben fürdenek az ernyők, ahol pálmafák, nyugágy, homokföveny stb. és egy suta jelszó: „a hasznosság tudatában”.

A költészet egészéhez viszonyítva hol a hangköltészet helye? Paul Zumthor szerint „a költészet egyéb válfajai között – ugyanis ezek mellett és ezekkel együtt él s a velük való szembenállásban rejlik legitimitása és történelmi funkciója”. (*Une poésie de l'espace, Poésies Sonores*, Contrechamps, 1992, 5).

TEREPSZEMLE

A hangvers a csak füllel érzékelhető „jelentések” (többnyire nyelvi eredetre visszavezethető üzenetek és sajátos jelentéssel bíró hangzások) olyan együttese, mely a hallgatónak esztétikai élményt nyújt.

Nem zene! Nem zenei hangok harmóniája.

Vers, mely hangzó jelentésekből építkezik.

Hangverset *csak* hallgatni lehet, ellentétben az olyan verssel, melyet hallgatni és/vagy olvasni is lehet.

A hang és versből összetett szavunkban a hang jelentése a lehető legáltalánosabb: nem a beszélő hangja (franciául *voix*, angolul *voice*), nem zenei hang (franciául és angolul egyaránt *note*), hanem mindent átfogó, a zörejtől, az emberi beszéden át az elektronikus csicsergésig valamennyi hangot kifejező fogalom (franciául *son*, angolul *sound*). A hangvers leggyakoribb idegen nyelvű megfelelői: angolul *sound poetry*, franciául *poésie sonore*, németül *Lautgedichte* vagy *Lautpoesie*.

A század elejétől az ötvenes évek végéig terjedő (kezdeti) korszakban a ma már hangversként tárgyalt műveknek igen változatos el- és megnevezésével találkozunk. Gyűjtőfogalomként többnyire a *fonikus költészet* (poésie phonique) és a *konkrét költészet* (poésie concrète) szerepel. Gyakoriak a sajátos, egyéni formát jelölő megnevezések: Kurt Schwitters *A hangok költészetének* (La poésie de sons), Pierre Albert-Birot *Elkiáltandó és eltáncolandó verseknek* (Poème à crier et à danser), Michel Seuphor *Verbális muzsikának* (La musique verbale), Altgor *Metaköltészetek* (Metapoésie), François Dufrêne *Ritmikus kiáltásnak* (Crirythmes) Arthur Pétronio *Verbofóniának* (Verbophonie), Henri Chopin *Audio-költészetek* (Audio-poésie), Bernard Heidsieck *Komponált költeményeknek* (Poèmes particions) nevezte saját hangverseit.

ELSŐ KITÉRŐ

Mielőtt tovább mennék, tisztáznom kell, hogyan értelmezem az üzenethordozóra vonatkozó három alapfogalmat: a későbbiekben gyakran előforduló *három nyelvet*.

Az *orális* (avagy *csak beszélt*) nyelvnek nincs írott változata, viszont sajátos, a másik kettőtől elkülöníthető grammatikája van, mellyel többek között az Aix-en-Provence-i egyetem tanára, Claire Benveniste tanulmányai foglalkoztak az utóbbi időben.

Az *írott-beszélt* nyelv századokon át fedte, egyértelműen, a nyelv fogalmát. Grammatikája az, amit általában nyelvtannak nevezünk. Az ikerpárból a szakértők – nyelvészek, filozófusok – a beszélt nyelvnek nagyobb fontosságot tulajdonítanak (Saussure nyomatékosan felhívja hallgatóinak figyelmét a beszéd primátusára), azonban az irodalomban, legalább is néhány évszázad óta, éppenséggel a két fél egymásrautaltsága adja a művek nyelvi specifikumát.

A *látható* nyelv két változata lehetséges: az álló (statikus) és a mozgó (dinamikus). Grammatikájában döntő szerepet játszanak a térbeli adottságok és a grafikai elemek. A *látható* üzenet hanggal csak részlegesen vagy egyáltalán nem közvetíthető.

A huszadik század elejétől a nyelv művészei megkülönböztetett figyelemben részesítik műveik elsődleges közegét, a nyelvet. Amikor az absztrakcióban a festők eljutnak a színek viszonylatának üzenetkenti kiaknázásához, nagyjából akkor hozzák felszínre az írók is a nyelv sajátos anyagában rejlő dinamikát. A három lehetséges üzenethordozó nyelv közül valamelyiknek a kiválasztása előre meghatározza az irodalmi mű lehetőségeit (grammatikai és formai lehetőségeit, valamint azt az érzék-tartományt, amelyekre elsősorban hatni fog).

A *látható* nyelven készült művek rendszerezésében az első megkülönböztető jegy a művek statikus vagy dinamikus volta. A következő lépcsőn mindkét ágon újfent megosztódnak a művek aszerint, hogy két vagy háromdimenziósak. A további osztályozásban a fő csoportokat a látható nyelv grammatikája, azaz az írott-beszélt nyelv grammatikájától való távolság határozza meg, s csak ezután következik a tényleges formai meghatározás. (Négyféle kalligramma, ikonikus metafora, logo-mandala stb.)

Az *írott-beszélt* nyelven alkotott művek rendszerezése ismeretes – erre külön nem térek ki, csupán a kötött formájú versekkel kapcsolatban állok meg egy ritkán tárgyalt, de témánk szempontjából figyelemre méltó jelenségnél: jelesen annál, hogy a formába öntött versnek minden esetben két egymással egyenértékű formája létezik. Egy hangos és egy írott – ami azt jelenti, hogy az egyikből bármikor visszaállítható (vagy létrehozható) a másik: írottból a hangos, hangosból az írott. Bár, felületesen vizsgálva, sok hangos változat lehetséges, abszolút értelemben egyik sem léphet át bizonyos határokat: csak azt és annyit mondhat a hangos változat, amennyi le van írva, illetve amennyit írásban rögzíteni lehet. Ebből következik, hogy eme művekből eleve ki van zárva minden olyan hangeffektus, melynek nincs írásos változata (mely egyértelműen nem jegyezhető le, például a csettintés, hörgés, pöszesség stb.). Az írás korlátait csak a pusztán a ritmusra ügyelő versmondás lépheti át – ez is csak bizonyos fokig, hiszen rendületlenül kötődik a leírtakhoz (például egy hexameter szavalásakor az elfogadott normák szerint a daktilusi lüktetés nem emelhető ki a *tartalom* rovására). Az írott változat minden (tartalmilag és helyesírási) hibátlan variánsa végérvényes. A mindenki

által elfogadott konvencionális jelekkel (pl. sorkezdő nagybetűk) írott változat nem lehet se több, se kevesebb, mint az ideálisan elmondott hangos változat rögzítése. A mű milyenségét és értékét sem a tipográfia (betűtípus, tördelés stb.), sem a diszítőelemek (iniciálék, illusztrációk) nem befolyásolják. Mellesleg jegyzem meg, de jelen témánktól függetlenül is igen fontosnak tartom azt a tényt, hogy az ún. *szabad versek* hangos változatából nem minden esetben lehet visszaállítani a végérvényes írott alakot; az írottból viszont létrehozható a (elmondható egy) támadhatatlan hangos változat. Bár a szabad verseket az *írott-beszélt* nyelv közegébe ágyazott művek közé soroljuk – eme tulajdonságuk (más szóval: a specifikus *sorváltás*) kétségtelenül utal a *látható nyelv aktív jelenlétére*, műfajt meghatározó szerepére.

Az *orális* nyelven alkotott művekben a jelentést hordozó egységek (szavak vagy bizonyos esetben mondatrészek) rendje általában nem követi – az *orális nyelv grammatikája* nem követeli meg – az írott-beszélt nyelv logikáját. Az üzenet átadása nem mondatokkal, nem szigorúan rendezett jelcsoportok közvetítésével, hanem bizonyos jelentéssel bíró hangok, hangegyüttesek egy *adott időegységen belüli*, kihagyásokkal, ismétlésekkel, ugrásokkal, toldalékokkal tűzdelt *elhangzásával* történik. Az orális nyelv a hangversek közege – a későbbiekben, a hangvers-formák meghatározásánál bőven lesz alkalmunk foglalkozni vele.

A szabad verssel kapcsolatos megjegyzésekből már kitűnt, hogy egyik-másik költői forma egyszerre két nyelv közegében épül. A hatvanas évek elejétől virágzó költői performanszok s a hetvenes évek óta általánossá vált multimédia-művek mind a három nyelv lehetőségét kihasználják, sőt a költők gyakran beépítik performanszaikba a gesztusokkal megfogalmazható jelenségeket is. A későbbiekben ezeknek a műveknek a hanganyagával azért nem foglalkozom, mert nem öntörvényűek: a bennük rejlő üzenet, a művészi hatás csak a mű többi komponensével együtt, a kölcsönös kapcsolatokból bontakozik ki. Az elmúlt huszonöt évben hihetetlenül sok, nemzetközileg is számon tartott magyar performansz és multimédia-mű született. E tény hazai tudomásulvételének eleddig jóformán semmi nyomát nem láttam. Bár nem része jelen tanulmányom főtengelyének, legalább tájékoztatásul felsorolom a magyarul fogant költői performanszok és multimédia-művek külföldön legismertebb szerzőit: Bujdosó Alpár, Erdély Miklós, Galántai György, Ladik Katalin, Nagy Pál, Petőcz András, Székely Ákos, Szkárosi Endre és Tóth Gábor.

KORSZAKOK

A hangvers története a huszadik század elején kezdődik, bár a tizenkilencedik század végén már találkozunk több olyan művel, amely (egészében vagy részleteiben) kielégíti a hangvers ismérveit. Például a századforduló német költészetében Paul Scheerbart *Kikakoku!* vagy Christian Morgenstern *Das Große Lalulā* című verse – de korábban, az angol Lewis Carrollnál is kimutatható a szavak értelmétől való tudatos távolodás a hangzás javára.

A század elejétől máig két hangvers-korszakot különböztetünk meg. Az első az *orális periódus*, mely nagyjából 1950–55-ig tart, még nélkülözi a hang rögzítését s ebből kifolyólag kötődik a papírhoz. A második az *elektroakusztikus periódus*. Ennek kezdetét a magnetofonok elterjedésétől számítjuk. S bár az ötvenes évek közepétől az elektroakusztika sokat fejlődött, a második korszak a mai napig nem tekinthető befejezettnek.

Az első korszak hangverseit nem ismerjük – nem ismerhetjük – eredeti formájukban, mivel egy hangvers (mely elhangzott) teljes azonossággal soha nem idézhető vissza, soha nem ismételtető. Ebben a korszakban csak az írással közvetített üzenet-rész volt tovább adható, a különös hangeffektusokból pedig csak az és csak annyi maradt az utókorra, ami és amennyi *elmagyarázható, lekottázható* volt. A fennmaradt anyagból kiderül, hogy a futurista s később a dadaista hangversek (fonikus költemények) felépítése nem lineáris, azaz nem elemezhető az írott-beszélt nyelv törvényei szerint; csonka vagy megcsavart mondatok, egymás mellett álló, de össze nem függő szavak, szótagok, fonémák láncolata alkotja a művet. (Lásd Hugo Ball *Karawane* vagy Dragan Alexic *Taba ciklon II* című versét.) A Voltaire-kabaréra vonatkozó emlékezésekből tudjuk, hogy

HUGO BALL

KARAWANE

jolifanto bambla o falli bam
grossiga m'pfa habla horei
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatia gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

egy-egy mű előadása az érthetetlen hadarástól a váratlan felordításig, a legváltozatosabb hangfektusok eldorádója volt. Schwitters *Ursonátéja* teljes egészében a hangzásra, semmi másra, csak hangzásra épül. (Az *Ursonate* azon kivételezett korai nagy művek közé tartozik, amely – igaz, tökéletlen technikával – egy rádió-felvételnek köszönhetően a szerző előadásában is hallható a Franz Mon által szerkesztett *Phonetische Poesie* címet viselő, a Luchterhand cég gondozásában megjelent lemezen. A mű mai tolmácsai közül messze kimagaslik Eberhard Blum berlini fuvolaművész, aki hangszeréhez is hűtlen lett (néhány hónapra) az *Ursonate* érdekében. Ezt a művet semmilyen klasszikus verselemzéssel, semmilyen klasszikus módszerrel nem lehet megközelíteni. Ugyanakkor meghallgatása, megközelítően, olyan élményt nyújt, mint egy zenei kompozíció, mégsem zene. Moholy-Nagy László, aki

DRAGAN ALEXIC

TABA CIKLON II

tAba

taBu tabu mimemamo tabu

tAbA

tabu AHU TaBu aBu TabU

bu tAbbu

Tabu

abu taBu (popokatepetl)

aBu (popopo) TaBu (kakakaka)

abua abuU abuE abul

aBuKiabu abukiabu

TaBa ubata tabu

TaBau TaBau (riskant)

tabu u tabau utaba

Taba U

AbU TABUATA TUBATAUBA

taba

re re re RE RE

Rn Rn Rn Rn

Reb en en Rn

Ren RN ReN ErNReN

abu tabu abua u tabu abuaaa

aba tabu abaata

babaata tabu tabauuuta

taba RN

tabaren

tabararararan (rentabil

tabaren ENEN tabarerenn (parlevufranse)

Megjelent a *Ma* 1922. május 1-jei számában.

„elsőrendűen fontos műnek” tartotta az *Ursonatét*, 1946-ban megjelent könyvében (*Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago) azt írja róla: „A szavaknak csak annyi helye van a műben, amennyi megvalósulhat belőlük bármelyik nyelven. Értelmi tartományuk nem logikus, hanem érzelmi – fonetikus vibrálásuk úgy lengi be a fület, mint a zene.”

„Fumms bo wo taa zaa Uu,

pogiff,

kwii Ee.

Ooooooooooooooooooooo

dll rrrr beeeee bo

dll rrrr beeeee fumms bo

rrrr beeeee fumms bo wo”

(Az *Ursonate* kezdő sorai)

Az orosz költészetben Krucsonih *zaum*-versei, Hlebnyikov *észen túli* költői nyelve (például a *Zangeziben*); az amerikai költészetben Vachel Lindsay *The Congo* (1914) című műve, e. e. cummings több verse és Gertrude Stein prózai *œuvre-jének* számos részlete is az első korszak fontos háromszögelési pontjának tekinthető. Ugyanakkor, az első korszak hangversei közé sorolható néhány lineáris szövegre épülő, de szavalókórus előadásában valóságos metamorfózison áteső hang-mű is. A század első felében a szavalókórusnak, a kórusműveknek a magyar kultúrában is meghatározó helye és szerepe volt. Tudjuk például, hogy Kassák Lajos erőterében kiváló szavalókórusok gravitáltak. Fogalmam sincs, hogy fennmaradt-e bárminemű rögzített anyag, s ha igen, hozzáférhető-e. Ha nem, legalább visszaemlékezésből kellene kihámozni, összegyűjteni mindazt, ami a kórusokra vonatkozik. Szavalókórus által előadott műben a sokszorosán árnyalt hangszín a hang adta élményre irányítja a figyelmet: az összhangból hol ez, hol az a szólam emelkedik ki, ugyanakkor az áthallások összemosás, konnotálják (gyengítik vagy súlyosbítják) a felhangzó részletet. Más szóval: a hallgatónak szóló művészi üzenet a hangzás adta élményből és a szólamok jelentésmozzaikjából rakódik össze. Az ötvenes évek elején, Debrecenben, az Arany János Szavalókórus tagjaként tanúja voltam, hogyan formálható át Tóth Árpád *Március* című verse réteges hangverssé, melynek többszólamú átdolgozásában a kórusból szökőkút sugaraként feltörő szoprán hangok ujjongó

öröme (*Oh gyúlt világ! oh drága március!*) háttérben a férfikar basszusa megál-
líthatatlan úthengerként
ismétli: *s konok trónusán
reszket a halál*, egyidejűvé
dramatizálva a születés és a
halál pillanatát.

Az orális perió-
dus úttörői és legjelentő-
sebb szerzői közül – csupán
jelzéseként – még megemlí-
tek néhány nevet: Raoul
Hausman, a *Seelenautomobil* (1918) szerzője, Luigi
Russolo, a *Zaj* művésze, Fi-
lippo Tommaso Marinetti,
a futurizmus pápája, Giacomo
Balla, Francesco Canguillo,
Fortunato Depero, Richard
Huelsenbeck, Michel
Seuphor, Camille Bryen és még sokan mások...

Egyes szerzők – bár aktivitásuk messze benyúlik az elekt-
ronikus periódusba – hűek maradtak az első korszak formáihoz, hűek
maradtak a fonémákhoz, hűek a monofóniához. Annak ellenére, hogy
készült néhány műről hangos felvétel, hangköltői *œuvre*-jük többnyire
papíron maradt fenn. Közülük a legismertebbek: Antonin Artaud, Arthur
Pétronio, a lettrista Isidore Isou, Maurice Lemaître, Spacagna, Altagor,
Ernst Jandl, a Wiener Gruppe-ból Gerhard Rhüm és a francia spacia-
lista: Pierre Garnier. Altagor, például, többezer verssoros, fonémából
épített halandzsza-versét kívülről tudta, s előadásukat saját készítményű
hangszerekkel kísérte.

Az orális és az elektroakusztikus periódus között nehéz
meghúzni a határt. Minden jelentősebb hangstúdió már a harmincas évek
végén jó minőségű felvevőkészülékkel rendelkezett, mellyel – magas
képzettségű szakértők, hangmérnökök közreműködését igénybe véve –
kitűnő minőségű hangot lehetett konzerválni. Azonban a felvett anyagot
még nehezen tudták megvágni, éppen ezért egy-egy részletet, ha csak mód

PIERRE ALBERT-BIROT

ELSŐ ÉNEK

Kísérlet tiszta költészetre

an an an an an an an an an
an an an
iiii i i
pouh pouh pouh pouh rrra
sl sl sl
rrrrrrr oum oum
an an an an
aaa aaa aaa tzinn
iii iiiiii
ha ha ha ha ha ha ha
rrrrrrrrrrrrrr é

(„Az elkiáltandó és táncolandó versek”-ből, 1917.)

volt rá, megszakítás nélkül, az összes benne szereplő hangeffektussal együtt vettek fel. A stúdiót, természetesen, a költségek miatt még a szakmabeliek is csak szigorúan professzionális célokra használhatták. Egyéni alkotómunkára, ilyen körülmények között, nem volt lehetőség. S mi több, egy hangvers megformálásához nemcsak stúdió kell, nemcsak *felvétel*, de a szerzőnek ismernie kell a technika adta elemi lehetőségeket – elsősorban azért, hogy tisztában legyen azzal, elképzeléséből mit válthat valóra. A magnetofon – a technika nagy vívmányaihoz hasonlóan – hamar fölkelte az érdeklődést, de a kezdet kezdetén csupán az imitáció eszköze volt. Semmi másra nem használták, csak rögzítettek vele – beszédet, zenét, zajokat. Akkor vált művészileg elfogadott hangszerré, amikor már olyan művek készültek-születtek rajta, melyeket semmilyen más módon nem lehetett megalkotni.

Jelenlegi ismereteink szerint az első elektroakusztikus hangvers Paul de Vree holland költő *Ogenblick* című (58 másodperces) műve 1948-ban, az antwerpeni rádió stúdiójában készült, s François Dufrene volt az első fonikus költő, aki művészi munkaeszköznek szánva 1953-ban magnetofont vásárolt.

MÁSODIK KITÉRŐ

A későbbiek könnyebb megértése érdekében néhány szó a hangrögzítésről:

1887. T. A. Edison elkészíti az első (mechanikus) hangfelvételt.

1888. Oberlin Smith a *The Electrical Works* című folyóiratban kifejti a hangok mágneses úton való rögzítésére vonatkozó elméletét.

1900. Waldemar Poulsen szabadalmaztatja a mágneses hangrögzítésre vonatkozó eljárását, majd az Egyesült Államokban társával, Pedersonnal elkészíti a *telegrafont*, amely hengerre tekert acéldróra rögzíti a hangot.

1928. Pleumer Németországban felfedezi a *mágneses szalagot*.

1950. A magas frekvencián előmágnesezett szalagok és a nem túl nagy teret elfoglaló elektronikus erősítők megjelenése lehetővé teszi az olcsó, a nagyközönségnek szánt magnetofonok gyártását.

A közkezen forgó szalagos magnetofonok általában kétsávok (sztereó). Mindegyik sávnak önálló – a másik sávtól függetlenül ki- és bekapcsolható – rögzítő feje van. A hangversekben hallható hangeffektusok egy része a sávok emez önállóságának köszönhető.

A leggyakoribb technikai fogások:

A *rétegező keverés* lehetőséget nyújt a hangok egymásba csúsztatására, egyidejűvé tételére és/vagy térbeli szétválasztására. Egy monofon felvételből kiindulva többszólamú komplex hangegyüttes hozható létre.

A *vágás-ragasztás* mindenekelőtt a nem kívánt részek eltávolítására szolgál, azonban a hangköltészet szempontjából legfontosabb funkciója a felvett hangok időbeli rendjének megbontása és átrendezése. A komplex *vágás-ragasztás* általában a hangfolyam, kivételes esetben pedig a beszédfolyam megváltoztatását veszi célba szavak deformálásával, megrövidítésével, összetoldásával (cut up).

Az *elektronikus* vagy speciális technikai *effektusok* révén az eredetileg felvett anyagtól minden szempontból elütő hangegyüttes hozható létre, sőt a felvett anyagtól független hangok is kreálhatók. Visszahang, torzítás, térhatás, lassítással vagy gyorsítással létrehozott, az eredetire csupán rendezettségével emlékeztető hangegyüttes, zörejek, artikulált és artikulálatlan hangok stb.

A számítógépeknek hála, *vokális szintetizátor* segítségével külső eredet, azaz emberi hang nélkül is létrehozható egy jól artikulált szöveg.

HARMADIK KITÉRŐ

Az első mágneses rögzítésű hangversek (1948-tól az ötvenes évek végéig), az élő előadáshoz viszonyítva még kimondottan realista színezetűek voltak. Sem nem többek, sem nem jobbak egy ideálisan előkészített szövegmondásnál – azonban akár megszakítás nélkül, akár részletekben vették fel, majd ragasztották össze darabjaikat, pontosan fedik a szerző elképzeléseit. Legtöbbjük technikai segédlet nélkül is előadható, a felvételnek viszont az az előnye, hogy konzerválja, marandóvá, megismételhetővé teszi a hangverset.

A második periódusban, már a hatvanas évek kezdetén, megjelennek a hangversekben az elektronikus úton gerjesztett hangcsoportok. A magnetofon ekkor elidegenedik elsődleges feladatától, a szerzők pedig arra kényszerülnek, hogy különbséget tegyenek a hangversekben szereplő valóságos, torzítatlan emberi hang és az elektronikus úton létrehozott emberi eredetű, de művi hang között. A felvételről elhangzó természetes beszéd került az egyik oldalra – az emberi eredetű *gépi* hang, tágabban értelmezve: a felismerhetetlenségig elváltoztatott orális megnyilatkozás a másikra.

A hangvers hangtartománya a későbbiekben még tovább bővült: zajok, mindenféle zörejek, embertől független, anyagi eredetű hangok jutottak kisebb-nagyobb szerephez a hangművekben. Ennek következményeképpen némely költők a versek hanganyagának újabb osztályozásától sem riadtak vissza: ketté osztották a rendelkezésükre álló hanganyagot: az egyik csoportba az emberi eredetű, a másik csoportba a nem emberi eredetű hangok kerültek.

Meg kell jegyeznünk, hogy hangverse alapanyagaként néhány költő az emberi eredetű hangokból csak az orális nyelv elemeit, a bukális hangokat tekinti mind a mai napig elfogadhatónak. A hatvanas évek elején, amikor egyre több hangversben domináns szerephez jut az emberi eredetű, de művi (azaz deformált) hang, vita robbant ki a francia spacialisták és evolutisták között. A spacialista Pierre Garnier szerint a különböző technikai manipulációk olyan „hang- és zaj-sorrá nyomorítják a nyelvet, melynek már semmi köze a beszédhez”. (*Magnetophone et poème phonique*, Les lettres, n° 32. 1964.) Szerinte a költészet határai nem tágíthatók tovább. Henri Chopinnek egészen más a véleménye. Műveit Chopin is csak emberi eredetű hangokból építi, azonban gyorsítással és lassítással létrehozott elektronikus effektusaiból – réteges keveréssel – olyan hangegyütteseket hoz létre, melyek messze meghaladják az emberi hangképzés lehetőségeit. Az evolutista Henri Chopin úgy véli, hogy „a nyelv csak gazdagodhat attól, hogy a legváltozatosabb hangzásokig feszítjük”. (*Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, 154.) A hatvanas években a művek egyre gyorsabban szaporodtak, hanglemezek, kazetták, hangvers-antológiák jelentek meg – a vita elült, azonban a költőknek újabb, a költészet lényegét érintő kérdésekkel kellett szembenézniük: mit von maga után a nem emberi eredetű hangok jelenléte a hangversben? Hol, és egyáltalán, van-e a költészetnek hang-határa? S a bármilyen hanggal történő művészi

üzenetközvetítés költészet-e? A kérdésekre – anélkül, hogy mindmáig bárki egyértelmű és megnyugtató feleletet adott volna – a költői gyakorlat művekkel válaszol, olyanokkal, amelyeknek hovatarozása – a bennük található nem emberi eredetű hanganyag ellenére aligha vitatható.

A hangköltészet szempontjából a nem emberi eredetű hangok két csoportot alkotnak: vannak *rendezett* és *rendezetlen* hangcsoportok.

Rendezettnek tekintünk minden olyan hangcsoportot, amelynek „jelentése” van, és minden olyat, amely zeneileg rendezett. Jelentése van a mozdonydohogásnak, a kikötő zajának, az írógép ropogásának, a motorbicikli rotyogásának, a közeledő/távolodó lépéseknek, általában az állatok hangjának, ismert hangjelzéseknek stb. Hangversekben a zenei rendezettség legfeljebb kisebb melodikus szakaszokra vonatkozhat. Kivételet képeznek a hangvershez komponált egyedi ritmusok (dobolás, ütemes sípolás, pengetés, pohárkocogtatás, ostorcsattogtatás stb.), valamint a világ zajaiból kiszakított (rendezettnek tűnő) ritmikus hangcsoportok: fűrészelés, labdapattogás, gépi zajból kiemelt ritmikus intervallum stb.

Azokat a nem emberi eredetű hangcsoportokat tekintjük rendezetlennek, melyeknek nincs „jelentése” és nem ritmikusak. Például két vasdarab véletlen összekoccanása, monoton sziszegés vagy bármilyen ismeretlen eredetű zaj.

Nem említettem eddig a szintetikus, számítógépen előállítható beszédet, amely szigorúan véve a nem emberi eredetű hangcsoportok közé tartozik. Bármennyire furcsán hangzik, mivel az emberi beszéd (egyre tökéletesebb) imitációja, a szintetikus beszédet is az emberi eredetű, realista hangcsoportok között tartjuk számon. Ennek elsősorban az az oka, hogy a szintetikus beszédnek egyetlen magától értetődő feladata, egyetlen célja, egyetlen önmegvalósítási lehetősége van: az orális nyelv. A szintetikus beszédben az orális nyelv legsajátosabb tulajdonságai ugyanúgy megnyilvánulnak, mint az emberi eredetű beszédben. Ha pedig a hangos kommunikáció óhaját az eredetig vezetjük vissza (a kommunikálást megindító akarathoz), akkor – kicsit leegyszerűsítve – eljutunk addig a pillanatig, amikor a gépi beszéd programozásának tudományával felvértezett ember, abban a tudatban, hogy beszélési szándékát két csatornán (gépi vagy emberi) valósíthatja meg, döntésre kényszerül. Nos, ebből a mozzanatból számunkra az a legfontosabb leszűrni való, hogy a majdan elhangzó beszéd forrása, a csatornáktól függetlenül, a kommunikálni szándékozó ember lesz. Persze már most felkészülhetünk

arra az időre, amikor a gépi beszéd elidegenedik eredeti feladatától, amikor a beszéd utánzása mellett (vagy helyett) más szempontok szerint rendezett hangcsoportok hordozója lesz.

VISSZA A FŐVONALHOZ

Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején a hangvers már nem valamilyen izmus mellékterméke. Tíz évvel korábban, például a lettristáknál még az volt. A második korszak kezdetétől egyre több költő fordul a hangversek felé. Kirajzolódnak a hangvers új fellegvárai: az olasz, a francia, a német, a svéd, az osztrák, a brazil, a kanadai, az egyesült államokbeli (keleti és nyugati parti) iskolák. Megjelenik Henri Chopin *Ou, cinquième saison* című, minden számához hangverset mellékelő folyóirata, és elszaporodnak a hangversestek, hangversfesztiválok. A hatvanas évek második felében a svéd rádió és a Fylkingen Alapítvány (melynek művészeti vezetője a kiváló költő és zeneszerző Sten Hanson volt) meghívja a legismertebb hangvers-költőket, többek között Brian Gysint, Ake Hödellt, François Dufrêne-t, Bob Cobbingot, Ilmar Laabant, Bernard Heidsiecket, s rendelkezésükre bocsájta a rádió kísérleti stúdióját. A hetvenes években a hangversfesztiválok látogatottsága már bármilyen költőfesztiváléval vetekszik. Az egyéni és az antológia-lemezeknek, kazettáknak se szeri, se száma – s itt jegyzem meg, hogy a nyolcvanas évek közepén, Hollandiában, megszületik az első magyar hangversfolyóirat: a *Hangár*, melynek Császár László és Kardos Tiborc a szerkesztői.

Az elektroakusztikus periódus hangverseit már nemcsak papírról vagy emlékezésekből ismerjük: a műveket jó minőségű felvételek őrzik. A költők változatos technikával, minden lehetőséget kihasználva, szinte felmérhetetlen mennyiségű művel és látszólag semmilyen rendszerbe nem illeszthető hangversekkel állnak az egyre gyarapodó közönség elé. 1975-ben a *Hangköltészet nemzetközi panorámája* elnevezésű fesztivál katalógusának bevezetőjében azt írja Bernard Heidsieck, hogy „a vers emigyen kikerülve a papírlapot, valójában újra aktívvá vált, mégpedig azáltal, hogy megragadta az elektromos, az elektroakusztikus technikát, és azonfelül is felhasználta minden lehetséges hanghatást, melyben mindennapjaink fürödnek”. Ugyanebben a bevezetőben négy hangkölté-

szeti tendenciát vél dominánsnak és egymástól megkülönböztethetőnek: „az első a fonetikus és »poszt-fonetikus« hanganyagra támaszkodik; a második a magnetofon adta lehetőségeket kihasználva szemantikus elemeket rendez el térben és időben; a harmadik az elektronika segítségével egyszerű hanganyaggá szublimálja a nyelvet; a negyedik – mely nem folyamodik magnetofonhoz – arra törekszik, hogy fölborítsa az írott nyelv hangossá tételének megszokott mechanizmusát, mégpedig azáltal, hogy kivetíti, berobbantja, elhinti a hangot a térben és az időben, amitől nemcsak a hang identitása, de a hallgatóságra gyakorolt hatása is megváltozik”. (*Introduction au Panorama de la poésie sonore internationale*, Annick Le Moine, Paris, 1976.) Bernard Heidsieck megközelítése ma is érvényes, mindössze annyit kell hozzátennünk, hogy az első három tendenciát – mai ismereteink alapján – másképpen is rendezhetjük (például az első kettőt összevonhatjuk), a negyediket pedig nem a hangvers, hanem a költői performansz egyik lehetséges tendenciájának tekintjük.

A nyolcvanas évek közepétől a számítógép is a hangvers egyik hangszere lett. Az első közismert, szintetikus hanggal készült mű Claude Maillard *Le Théâtre de l'écriture* című hangverse (Traversière, Paris, 1986). Pusztán technikai szemszögből – a számítógép jelenlétét is figyelembe véve – a hangverseket három csoportra oszthatjuk. Az elsőbe tartoznak a *lineáris hangversek*, ezek egyirányú tartóra vannak lerögzítve, jelesen magnetofonszalagra, hanglemeze, audio-CD-re; a második csoportba tartoznak a *dinamikus hangversek*, melyeket egy számítógépes program hoz működésbe, emezek mágneses lemeze vagy CD-ROM-ra vannak rögzítve, s variabilitásuk elengedhetetlen része a műnek; a harmadik csoportba a *hangköltészeti performanszok* hanganyagának mágneses lemeze vagy CD-ROM-ra rögzített dinamikus fele tartozik.

A hatvanas években Henri Chopin *Ou, cinquième saison* című folyóirata volt a nemzetközi hangköltészet legfontosabb műhelye, a hetvenes években a Fylkingen Alapítvány és a svéd rádió *Text-sound-compositions* lemezsorozata vette át a műhely és a gyűjtőmedence szerepét. A hetvenes évek végének legnagyobb horderejű vállalkozása a milánói Cramps Kiadó hét nagy mikrobarázdás lemezen kiadott, Arrigo Lora-Totino és Luigi Pennone által válogatott (és részben előadott) vokális antológiája, mely a század elejétől – az olasz futuristáktól – a hetvenes évek közepéig – a minimalistákig – mutatja be a legjelentősebbnek vélt műveket.

Most pedig nézzük meg, kik a második, az elektroakusztikus periódus főszereplői. A hangvers történetének utolsó harminc évéből

I AM THAT I AM

(részlet)

I AM THAT I AM
AM I THAT I AM
I THAT AM I AM
THAT I AM I AM
AM THAT I I AM
THAT AM I I AM
I AM I THAT AM
AM I I THAT AM
I I AM THAT AM
I I AM THAT AM
AM I I THAT AM
I AM I THAT AM
I THAT I AM AM
THAT I I AM AM
I I THAT AM AM
I I THAT AM AM
THAT I I AM AM
I THAT I AM AM
AM THAT I I AM
THAT AM I I AM
AM I THAT I AM
I AM THAT I AM
THAT I AM I AM
I THAT AM I AM
I AM THAT AM I
AM I THAT AM I
I THAT AM AM I
THAT I AM AM I

I AM AM THAT I
AM I AM THAT I
I AM AM THAT I
AM I AM THAT I
AM AM I THAT I
AM AM I THAT I
I THAT AM AM I
THAT I AM AM I
I AM THAT AM I
AM I THAT AM I
THAT AM I AM I
AM THAT I AM I
AM THAT AM I I
THAT AM AM I I
AM AM THAT I I
AM AM THAT I I
THAT AM AM I I
AM THAT AM I I
I AM I AM THAT
AM I I AM THAT
I I AM AM THAT
I I AM AM THAT
AM I I AM THAT
I AM I AM THAT
I AM AM I THAT
AM I AM I THAT
I AM AM I THAT
AM I AM I THAT

„Az egész permutáció ötlete vizuálisan fogant meg bennem, méghozzá akkor, amikor az ún. Isteni Tautológiára esett a tekintetem. (I Am That I Am – én vagyok, aki vagyok) Valami hibát éreztem a látványban, nem volt szimmetrikus. A legnagyobb szó, That középen volt, nekem csak a két utolsó szót kellett fölcserélnem, s máris egy kérdés meredt felém: »I Am That, Am I?« A többi magától jött.”

Brion Gysin, *Text-Sound Texts*, William Morrow and Co, New York, 1980, 373.

csak a legismertebb költők nevét sorolom fel – elsősorban tájékoztatásul, hiszen olyan nagy a bőség, hogy valamennyi felsorolás, az itt következő is, legyen bár elfogulatlan, mindig hézagos marad.

Charles Amirkhanian, Beth Anderson, William S. Burroughs, Julien Blaine, John Cage, Henri Chopin, Carlfriedrich Claus, Bob Cobing, François Dufrière, Öyvind Fahström, Giovanni Fontana, John Giorno, Lily Greenham, Brion Gysin, Sten Hanson, Bernard Heidsieck, Hans B. Helms, Dick Higgins, Ake Hödell, Bengt Emil Johnson, Ferdinand Kriwet, Arrigo Lora-Totino, Ilmar Laaban, Ladik Katalin, Ghérasim Luca, Jackson MacLow, Michèle Métail, Franz Mon, Edwin Morgan, Richard Martel, Ernesto Manuel de Melo e Castro, bp Nicol, Ladislav Novak, Oskar Pastior, Serge Pey, Mimmo Rotella, Jerome Rothenberg, Sarenco, Adriano Spatola, Patricia Vicinelli, Gil J. Wolman, Larry Wendt.

RENDSZEREZÉS

Tudtommal a hangversnek még nincs rendszerezett verstana. Bizonyos formák élnek a költők tudatában, de a forma sajátosságaira a költők csak a gyakorlatból következtetnek. Nem hiszem, hogy ezt az állapotot egy csapásra meg lehet szüntetni, hogy első nekifutásra minden igényt kielégítő, minden kritikát elviselő rendszeres verstannal lehet előállni.

Akárcsak Bernard Heidsieck a már említett osztályozásában, én is a gyakorlatból indultam ki, azonban nem a technikát, hanem a nyelvet, más szóval: az üzenetközvetítés közegének működés közbeni sajátosságait tekintem a rendszerezés alapjának. Szintén a gyakorlatra támaszkodva, a továbbiakban ugyan figyelembe veszem az *emberi és nem emberi eredetű* hangcsoportok közti különbséget, de mindennemű értékítélet nélkül, mindkettőt a hangvers megfellebezhetetlen alkotóelemének tekintem. Nem veszem figyelembe sem a típusok időbeli megjelenését, sem a típusok történelmi szerepét. A rendszerezés logikája az írott és beszélt nyelvtől való eltávolodás fokát tükrözi: az alig eltérő (azaz majdnem) határesetről – a *dúsított hangverstől* – megyek az írott és beszélt nyelvtől legtávolabb eső realista, afonémikus hangversig.

1. DÚSÍTOTT HANGVERS

Alapja az írott és beszélt nyelv szemantikája szerint egyszerűen felépített szöveg, mely esetenként lehet szabad vers vagy ritmikus próza is. Formai ismérve: a mondatok lineáris, az írott-beszélt nyelv grammatikájának alávett, szabályos kibontakozása, a részletek konnotatív (értelemváltoztató) terhelése egyszerű vagy komplex hanghatásokkal, bizonyos szövegszelvények párhuzamos vagy visszhangosított elhangzása, valamint a szólamanként megjelenő, az üzenethez rokonítható, s nagyon gyakran a hangvers végén már az üzenettel azonosuló kísérő hangeffektusok.

Dúsított hangversben a hangeffektusok soha nem térítik el a szavak szemantikájára támaszkodó logikai kifejtéstől a hangverset, legfeljebb hátráltatják. A hátráltatás lehet egyszeri és lehet rendszeres; ez utóbbi esetben a hátráltatás a szerkezet egyik rendezőelve.

A kísérő hanghatások közül a leggyakoribbak: az egyszerű ismétlés, a hanghordozással konnotált ismétlés, a többszólamú, párhuzamos vagy enyhén késleltetett szövegmondás, a visszhang (melynek számtalan válfaja ismeretes az egyszeri visszaverődéstől a végtelenségig gyűrűző ritmikus ismétlődésig), a szünet (rendszeres vagy rendszertelen), a jelentés nélküli, bizonyos szavakhoz tapadó hangcsoport és a hangkép, melynek önálló jelentése s ebből kifolyólag a szavak értelmét konnotáló vagy váratlan irányban eltérítő hatása van (például egy pisztolylövés), a hangszín, mely a rekedt hang, az orrhang, a gyorsított szöveg hangmagassága, a mutálás és ehhez hasonló effektusok eredménye.

Ritkán fordul elő, de a hangvers fejlődését tekintve különösen figyelemre méltó hangeffektus a hangzavarral előidézett értelmi metamorfózis, amit – hétköznapibb szavakkal – késleltetve megvalósított áthallásnak is nevezhetünk. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy egy szó észrevétlenül átváltozik egy másik szóvá. A metamorfózist általában kisebb szövegegységek ismétlésével vagy sokszorosán visszhangosítva valósítja meg a szerző, de bárminemű hangzavar alkalmat adhat a „félreértés” előidézésére. Paul de Vree *En Rose is a rose* című dúsított hangversében a felgyorsítva ismételve visszhangzó *is a rose*-ből (a rózsából) észrevétlenül *ambrose* (ambrózia) lesz.

2. ISMÉTLŐ HANGVERS

Alapvető ismérve a rövid időtartamú, minimum két szóból, egy vagy két, sokszor hiányos mondatból álló szöveg több hanghelyzetben való megisméltése.

François Richaudeau-tól tudjuk (*La linguistique pragmatique*, Retz, Paris, 1981, 51–82), hogy az emberi agy ún. munkamemóriája 7-től maximum 28 szóig terjed – a mennyiség az anyag komplexitásától függ –, melynek rögzített fázisa meglehetősen rövid, maximum 20 másodperc. Hosszabb szöveget a munkamemória nem képes hibátlanul megőrizni és gondolkodás nélkül visszaadni. Valamennyi fellelhető példa arra enged következtetni, hogy az ismétlő hangversben az alapszöveg soha nem haladja meg a munkamemóriában tárolható információ mennyiségét.

A hanghelyzet rendszeres variálásának célja a konnotatív vagy a szemantikai csúsztatás: az alapszövegben található szavak értelmének enyhe vagy nyomatékos megváltoztatása. Azonban hangvers csak akkor formálódik az ismételt anyagból, ha a konnotációra vagy a többértelműségekre támaszkodó értelemmódosulások bizonyos logikai rendben követik egymást, ha a folytatást illetően határozott elvárást kényszerítenek ki a hallgatóból, s ha minden újabb ismétlés az előzőtől különböző elvárás-helyzetet teremt.

A legtöbb ismétlő hangversben a kezdő szövegsejt a vers elejétől a végéig változatlan, de formailag elfogadható egy később belépő második (harmadik) szövegsejtes megoldás is.

Az ismétlő hangvers jól megfelel bizonyos minimalista törekvéseknek. A műfaj legismertebb szerzője az olasz Adriano Spatola, akinek *Séduction*, *séducteur* és *Aviation aviateur* című hangverse számos lemez-antológiában megtalálható. Magyar példaként Petőcz András 1988-ban Szegeden és a franciaországi Tarasconban bemutatott *Félek*, *Uram* című művét tartom említésre méltónak. Szép számmal található ismétlő hangvers Phil Glass, Steve Reich, Sten Hanson, Ake Hödell, Charles Amirkhanian és Bengt Emil Johnson munkái között is.

3. PERMUTÁCIÓS HANGVERS

A permutációs hangvers rendezőelve: rövid időtartamú, egy vagy két, esetleg hiányos mondat szavainak minden eshetőséget kiaknázó

helycseréje s az így kialakuló mondatok többé-kevésbé változó hanghelyzetben való előadása.

A permutációs hangvers szövege nem olyan ridegen rögzített, mint az ismétlődő hangversé. A kezdő szövegsejt kötőszavakkal toldható meg, kérdő- és tagadószavakkal bővíthető, egyes szavai szinonimáikkal helyettesíthetők, s a hibátlan mondatformálás érdekében meg is csonkítható.

Egy-egy adott variációnak több, más és más konnotációjú hangos változata bontható ki – de nem egymás után, hanem akkor, amikor újabb variációként sorra kerül.

A permutált szöveg bármelyik adott szemantikai változata csak az összes többi variáció elhangzása után ismételhető meg. Az összes variáció változatlan sorrendben csak akkor ismételhető meg, ha az új variáció konnotatívé különbözik az előzőtől. Vagyis, a szöveg – elméletileg – annyiszor, legalább annyiszor mondható el, ahányszor az alapsejt permutálható. Ugyanakkor, a szöveg bármelyik permutációja, legalább egy eltérő variáció közbeiktatásával, annyiszor mondható el, ahányszor konnotatívé variálható.

A permutációs hangvers időbeli lefolyásának logikai ívét – az ismétlődő hangvershez hasonlóan – a hallgatói elvárás rajzolja meg. A permutációs hangvers lehet lineáris, ez esetben a permutált sorváltozatok előre rögzítettek, és lehet dinamikus, amikor is a számítógépen versgeneráló program véletlenszerűen készíti el és játssza ki a sorváltozatokat.

A leggyakrabban emlegetett permutációs hangvers Brion Gysin *I Am That I Am* című, már a hatvanas évek elején közismertté vált hangverse. Dinamikus permutációs hangvers példájaként *Vadhús* című művemem hozhatom fel.

4. FONIKUS HANGVERS

A beszéd legkisebb elkülöníthető egysége, a fonéma a század elején jelent meg a művészi kommunikációban mint önálló alkotóelem. Fonikus hangversben az egymás mellé kerülő fonémáknak nem az a feladata, hogy szemantikailag pertinens, értelmes láncot alkossanak, ebben a hangverstípusban elsősorban formai alaptulajdonságuk: a megkülönböztethetőség jut szerephez, mégpedig a véletlenül összeálló fonémacsoportok elkülönítésével, melyek a konkrét hangokhoz viszonyítva

konceptként (azaz tipizált vagy osztályozott hangcsoportként) jelennek meg. Természetesen, a fonikus hangversben monémák (legkisebb értelemmel bíró egységek), vagy hosszabb, értelmes láncok is előfordulhatnak, azonban nem szemantikai, hanem hangtani adottságaik révén vesznek részt a vers szerkezeti felépítésében.

Az egyszerű fonikus hangvers formai váza lehet zenei szerkezetű (véletlenszerű vagy változó ritmusú, melyben a téma kifejtése, transzformálása, variációja és visszatérése is föllelhető) és/vagy spekulatív, amikor is a fonémák szervezése valamilyen hangtani, matematikai vagy egyéb elméleti megfontolás alaján létrehozott rendezőelvet követ. Például Gerhard Rhüm *Meditációk* című hangversének szerkezeti csomópontjai a fokozatosan növekedő mássalhangzó-szériák és a bizonyos rendszer szerint egymás mellé kerülő mássalhangzók együttes kiejtési nehézségének találkozásából adódnak.

A ritmikus fonikus hangvers mindig kvázi-zenei szerkezetű, még akkor is, amikor ritmusa nyelvi eredetű, mivel semmilyen szemantikai kötöttség nem gátolja a hangokból építkező ritmus teljes kibontakozását.

A fonikus hangversek között találunk olyanokat is, melyek formailag minden szempontból kielégítik valamelyik hagyományos kötött versforma követelményeit – nem hiányzik belőlük sem versláb, sem ritmus, sem rím, de nincsenek bennük értelmes fonémaláncok. A lettristák művei között, de különösen Altgor *œuvre*-jében gyakori az ilyen típusú hangvers (például többezer soros, alexandrinusokban írt, „garantáltan értelem-, azaz morfémentes” eposza).

Fonikus hangversben a természetes fonémák és a belőlük elektronikus technikával létrehozott hangeffektusok mellett nem emberi eredetű hangok is szerepelhetnek.

Az orális periódus fonikus hangversei általában egyszólamúak, míg az elektronikus periódusban a többszólamú (nem emberi eredetű hangokat is tartalmazó) fonikus versek kerülnek túlsúlyba.

Mindkét periódusban sok fonikus hangvers született; a legismertebb Kurt Schwitters *Ursonatéja*, de példaként szolgálhat az első periódusból néhány vers a *Mából*, vagy Alexander Krucsonih zaum-versei, Hugo Ball vagy Pierre Albert-Birot művei, az elektroakusztikus periódusból pedig Henri Chopin, Arrigo Lora-Totino vagy a The Four Horsemen csoport fonikus versei.

5. SZÖVEGES-RITMIKUS HANGVERS

A szöveges-ritmikus hangvers alapanyaga a ritmusegységekre vagy időmértekes szakaszokra felosztható, szavakból vagy morfémákból alkotott, az írott és beszélt nyelv grammatikai szabályaihoz nem (vagy nem feltétlenül) alkalmazkodó szöveg. A ritmust a hangsúly rendszeres visszatérése határozza meg. A hangsúlyos periódusok közötti, nagyjából egyenlő időegységet kitöltő, hangsúlytalan szótagok száma kötetlen. A szünet is teljes értékű alkotóelem, olyannyira, hogy a ritmust adó hangsúly helyén is előfordulhat.

Az időmértekes szakaszok megfelelhetnek a klasszikus verslábaknak, de fölépíthetők a rövid és hosszú szótagok bármilyen kombinációjából. Hajdú András a Csillagban az ötvenes évek elején, majd 1964-ben a Magyar Műhelyben közölt tanulmánya Weöres Sándor *Bóbita* című verseskönyvéről más megközelítésből ugyan, de szintén a hosszú és rövid szótagok csupán időhatárral megszabott kombinációjának a lehetőségére hívja fel a figyelmet. Weöres verseit vizsgálva Hajdú András a költészetben belül valamilyen zenei formának az alapjait véli felfedezni, s ezt arra alapozza, hogy a hosszú és a rövid szótagok nem a klasszikus *lábak* szerint rendeződnek, hanem *kitöltik* az időt: egy hosszúnak két (vagy több) rövid felel meg. A szanszkrit *ganavritta* (csoportmetrum) típusnál a sorok ütemszáma és az ütemek moraszáma előírt, viszont az ütemen belül a moraszámot a hosszú és rövid szótagok tetszőleges kombinációjával lehet kitölteni. A *Bóbita* verseiben a szabály ugyanúgy nem a hosszú és rövid szótagok váltakozására, hanem az ütemet kitöltő mennyiségre vonatkozik, de abban különbözik a ganavritta típustól, hogy egy hosszú időértékű szótagnak kettőnél több rövid is megfelelhet, sőt az ütemhangsúlyra eső szótag néma is lehet.

A szöveges-ritmikus hangvers ritmusa legtöbbször elválaszthatatlan a vers szövegétől, néhány esetben azonban idegen eredetű: zeneileg komponált, a természetből önkényesen kiemelt vagy egy másik nyelvből átültetett ritmus.

A szöveges-ritmikus hangversnek végtelen sok változata van, az egyszólamútól a többszólamúig, a tisztán szövegestől a nem emberi eredetű hangokkal dúsítottakig. Példa is bőven akad az elmúlt harminc-negyven év termésében: a műfaj egyik legismertebb képviselője az Egyesült Államok nyugati partvidékén, Los Angelesben élő Charles Amirkhania, akinek *Just* című, 1972-ben Stockholmban bemutatott műve

összesen négy szóból meríti anyagát: *rainbow, chug, bandit, bomb*; de néhány európai költő is jelentőset alkotott ebben a műfajban, például a svéd Sten Hansen, az olasz Arrigo Lora-Totino és fiatalabb honfitársa, Agostino Conto, vagy a francia Serge Pey. És szerénytelenül (mentségemre csupán az szolgál, hogy magyarul van s a magyar hallgatóság előtt többször elhangzott már) megemlítem 1964-ben, első kötetemben, a *Sánta Vasárnapban* közölt *Pogány ritmusok* című hangversemet, amelynek létezik egy – a magyar ritmusra ráépített – francia változata is: *Rythmes païens* címmel.

6. RÉTEGEZETT HANGVERS

Rétegekben egymás fölé helyezett hangfolyamatok és egymáshoz nagyon pontosan illeszkedő szólamok adját a réteges hangvers általános keretét. A hangfolyamatokat általában jelentéssel bíró emberi vagy nem emberi eredetű hangcsoportok, a szólamokat pedig teljes, csonkított vagy önkényesen összevágott (cut up) szövegszeletek, érthető, alig érthető (hadart, mormogott, suttogva, selypítve, szoszogva, szipogva, akadozva kimondott) szavak, va-

CHARLES AMIRKHANIAN
 ABLAZE OBEYS
 (lángban engedelmes)
Jane S.A. Johnsonnak

(Megjegyzés: A * jel után szünet nélkül kell átmenni a következő sorba [az összes többi sor végén egy ütemnyi szünet van].)

ablaze obeys
a-berry-pays
ablaze obeys
a-berry-says saze
a-barry-carpenter-carpenter
carpenter
a-berry-bongo-a-bongo
bongo-a-saze
a-bear blaze
carpenter-saze
a-blary-berry
ablaze obeys
a-berry-carpenter-pays
a-ablaze obeys-pays
a-berry-says carpenter-sare a-saze
a-berry-carpenter-a-carpenter-a-ca-
a-ca-carpenter
a-ca-a-ca-carpenter-saze
saze says-a-saze-ablaze
a-berry a-berry-berry-bongo-a-ca-a-
*ca-carpenter-bongo**
a-ca-a-ca-bongo a-ca-bongo-a-saze
a-bear blaze bays

(*tetszés szerint többször ismételhető*)
Eagle Island, Maine, 1978. 8. 4.

lós és pszeudó-morfémák, valamint fonémákból álló, jelentés nélküli hangcsoportok alkotják.

Az egyidejűleg felhangzó szólamok és hangfolyamatok kölcsönösen gyengítik egymás jelentését. Az így keletkezett információ-túltengésből a szerző mikroszünetekkel, hangerővel, térhatással, a szólamok és a hangfolyamatok megszakításával emeli a többi fölé az általa tetszőlegesen kiválasztott időszakot domináló üzenetet. A rétegezett hangversben a legváratlanabb pillanatban, a legváratlanabb helyen s a legváratlanabb formában hangzanak el a mű végére értelmes lánczá összeálló jelentésszerkezetek.

Ebbe a típusba sorolhatók az első periódusból a szavalókórusoknak szánt, s kórusok által előadott művek, az elektroakusztikus periódusból pedig az általános rétegezett hangversek mellett a Brion Gysin és William S. Burroughs nevével fémjelzett, *cut up* technikával készült hangversek.

A műfaj legismertebb szerzője és mestere a francia Bernard Heidsieck, akinek *Tout autour de Vaduz* című műve a hangvers-antológiák egyik leggyakoribb darabja, de ugyanígy említést érdemel *Carrefour de la Chaussée d'Antin* című hangverse, valamint a *Canal Street* és a nyolcvanas évek első felében készült, huszonhat tételes *Derviche le Robert* című hangversciklus.

7. HANGÖRVÉNY

A hangörvényben a jelentéssel bíró nyelvi elemek és a legváltozatosabb hangesemények teljesen összefonódva, egy vagy több rétegben hangzanak el.

A nyelvi elemek nagyon ritkán rendezettek: kisebb szöveg-szegmentumok, szavak, morfémák ismerhetők fel a szigetszerűen kiemelkedő kisebb-nagyobb megszakítással kihallható *beszélt* szakaszokban, melyek azonban nem az írott-és-beszélt nyelv grammatikája szerint követik egymást.

A hangesemények – emberi vagy nem emberi eredetű, rendezett vagy rendezetlen hangcsoportok, mesterségesen létrehozott, vagy a valóságból kiemelt (fölvett) hangképek – általában zenei rendezőelvre emlékeztető, de a *jelentéseket* is számontartó rendszer szerint

BERNARD HEIDSIECK

TOUT AUTOUR DE VADUZ

(részlet)

il y a tout autour		des Quapaws
il y a tout autour de Vaduz	des Wichits	
il y a tout autour de Vaduz	des Pites-Revers	
tout autour		des Yavapans
tout autour de Vaduz	des Japonais	des Coréens du Sud
il y a autour	des Coréens du Nord	des Kamtchadals
tout autour de Vaduz	des Oubliés	des Omis
il y a	des Apatrides	des Réfugiés
il y a des...	des Exilés	des Inconnus
il y a des...	des Internés	des Perdus
il y a des...	des Déplacés	des Paumés
il y a des...	des Laissés pour compte	des Emigrés
tout autour de Vaduz	des Fuyards	des Désintégrés
il y a des...	et bien d'autres	
il y a des...	et bien d'autres	
il y a des...	et bien d'autres	
il y a des...	et bien d'autres	
il y a des...	et bien d'autres	
il y a des...	et bien d'autres	
il y a...	et bien d'autres	
il y a...	et bien d'autres	
il y a...	et bien d'autres	
des...	et bien d'autres	
des...		
des...		
des...		

kerülnek egymás, valamint a beszélt szakaszok mellé, mögé, fölé, alá. Ebben a típusban a hangcsoportok és a hangképek jelentése a nyelvi eredetű jelentéssel (szavak, szövegszeletek) mennyiségben és minőségben egyenértékű szerepet játszik. A nyelvi és a nyelvtől független hangcsoportok nagyon sokszor közösen vagy egymást váltva formálják az üzenetet közvetítő értelmes szakaszt.

A hangörvényben nagy előszeretettel fordulnak a szerzők a kétirányú konnotatív hatáshoz – ami egyik irányban abban nyilvánul meg, hogy többszörös együtthangzás révén valamelyik nem nyelvi eredetű hangcsoport jelentése elszínezi, eltéríti egy szó jelentését, annyira, hogy bizonyos idő után a szó – már a hangcsoport kísérete nélkül – az eltérített jelentést képviseli. A mechanizmus a másik irányban is hasonló eredménnyel jár: valamelyik hangcsoport jelentését egy (vagy több) egyidejűleg elhangzott szó konnotálja, s a hangcsoport a későbbiekben egyedül is a konnotált értelmet jelenti.

A hangörvényben a jelentések csomópontokat alkotnak, s ezek összege (mozaikja) adja a művészi üzenet tartalmi eredőjét.

A hangörvény az elektroakusztikus periódus tipikus terméke. Egy mű megalkotásához nagy és komplex technikai apparátusra van szükség, de nem hiányozhat a szerző kelléktárából a technikai eljárások alapos ismerete sem.

A legnagyobb népszerűsége szert tett hangörvény kétségtelenül Henri Chopin *Sol-Air* című műve, de találunk hangörvényt, többek között, a kanadai bp Nichol, a jugoszláv Vladan Radovanović, az olasz Arrigo Lora-Totino és honfitársa, Giovanni Fontana *œuvre*-jében, és utolsónak, de nem utolsó sorban említem meg a könnyebben hozzáférhető, nemzetközileg is elismert művek közül Ladik Katalin *Vizuális költészet fonetikus interpretációja* című hangörvényét, mely hanglemezen, 1976-ban, Belgrádban jelent meg.

8. AFONEMIKUS HANGVERS

Az afonémikus hangvers alapanyagát zömmel azok az emberi test működésével kapcsolatos egyszerű, realista hangnyalábok alkotják, melyeknek kodifikált jelentése van: nyüszítés, zokogás, nevetés, bőfögés, krákogás, csuklás, tüszzentés, hörgés, csettintés, csókcuppanás, torokköszörülés, orrfújás, fogszívás, köpés, pisszegés, füttyentés, kapkodó

vagy lassú lélegzés, szipogás, lihegés, fogcsattogtatás, fogcsikorgatás, fogkocogtatás, fogakat összeütő reszketés, horkolás, köhintés, köhögés (számtalan változatban), sóhajtozás, jajgatás, artikulátlan üvöltés, csámcsogás, ökreendezés, bélhangok, gyomorkorgás, szellentés, szívdobogás, csontropogás stb. Ezekhez hozzáadhatjuk még a szintén az emberi testtel kapcsolatos, külső segítséggel létrehozott hangnyalábokat: a gargarizálást, a szájjüreg-ütögetést, a melldöngetést, a combpaskolást, a tapsot, a vakarást stb.

A nem emberi hangcsoportokból általában azok szerepelnek afonemikus hangversekben, amelyeknek jelentése van.

A legtöbb afonemikus hangversben az emberi vagy nem emberi eredetű hangcsoportok jelentéseinek egymásutánja szabja meg a vers menetét. Azonban a jelentések logikus összeillesztése nem elégséges és nem is feltétlenül szükséges ahhoz, hogy az adott anyagból költői mű szülessék. Vannak zenei struktúrájú afonemikus hangversek is, melyekben a jelentés a zenei építkezésnek van alávetve.

Az afonemikus hangversekkel kapcsolatban nem szabad elhallgatnunk azt sem, hogy bizonyos esetekben igen nehéz meghúzni a határt a *még költői* vagy a *már zenei* művek között – különösen akkor, ha a mű zenei struktúrájú és/vagy a művet alkotó hangcsoportok zöme nem emberi eredetű.

Már az első, az orális periódusban is születtek afonemikus, realista hangversek, melyek a lettristák körében nagy népszerűségnek örvendtek. Az elektroakusztikus periódusban – a technika segítségével – elszaporodtak a nem emberi eredetű hangcsoportokat is tartalmazó művek.

A legtípikusabb – és közismert – afonemikus hangvers a nemrég elhunyt François Dufrené *Cirithmes* című műve. Ide sorolható Nagy Pál 1988-ban a budapesti Kossuth Klubban bemutatott *Orfeusz Celebeszen* című hangverse is. Csupán érdekesség kedvéért említem meg, hogy az utóbbi időben Vinko Globokar, a szlovén származású francia zeneszerző több olyan zeneművet írt és mutatott be, melyekben – mintegy fentebb említett zavarunkat igazolandó – kizárólag az afonemikus hangvers alapanyagának tekintett emberi eredetű hangcsoportokat (meztelen felsőtest-, felfújt vagy levegőtlen mellkas-, arc-, nyak-, fej-, szájjüreg-ütögetés, melldöngetés, combpaskolás, taps stb.) használ fel.

Bizonyos hangversekben az eddig tárgyalt formákból egyszerre több is jelen lehet. Ezekben a különböző formák, főggetlenül attól, hogy

összeegyeztethetők-e vagy sem, élesen elkülönülve vagy egymásba csúszva fordulnak elő. Például a fonikus hangvers és a hangörvény összeegyeztethető, a dúsított hangvers és az afonikus nem egyeztethető össze.

A több forma egyidejű használata az elektroakusztikus periódus szüleménye. Egy ilyen mű megalkotása, különösen a különböző részletek összedolgozása magas fokú technikát igényel.

Példának az Inter című kanadai folyóirat lemezzantológiájából választottam ki egy művet: Jacques Doyen: *Hangvers egy vállfára, 3 magnetofonra és egy hangra*. Művében az ismétlődő formát a szerző elkülöníti a többitől, viszont a szöveges-ritmikus formával jellemezhető szakaszokat szinte észrevétlenül formálja át hangörvénné.

KAPUZÁRÁS

A hangvers meghallgatható felvételtől; *élőben* – megfelelő technikai segédlettel – többnyire a szerző előadásában kerül közönség elé. Egyes szerzők előadásmódja emlékeztet a költői performanszra, de lévén a hangversek öntörvényűek, a kísérőjelenségek többnyire másodrendűek, felcserélhetők, elhagyhatók. Például az Európában gyakran látható és hallható szerzők közül Jerome Rothenberg, John Giorno, a The Four Horsemen kanadai kórus, Adriano Spatola, Julien Blaine, François Dufrêne vagy Bernard Heidsieck mindig gondosan előkészített mozgás és látvány kíséretében ad elő, ugyanakkor Charles Amirkhanian, Henri Chopin, Christian Prigent vagy Ilmar Laaban egy-egy hangvers előadása közben nem igényli, sőt kerüli a színpadi játékot.

A hangvers dinamikusan fejlődött az elmúlt harminc–negyven évben: a művek, mint a bibliai kenyér, szaporodtak, a műfajok elkülönültek, a hallgatók sokasodtak, de nem annyira, hogy tanulmányom olvasója ne hiányolná a *hangos illusztrációt*. Mintha egy lehúzott rolójú cukrászda kirakatáról mesélnék az utcán álló gyerekeknek. Egyelőre, sajnos, nincs hova fordulnunk, nincs hova mennünk, hiszen az egyetlen Galántai-magángyűjtemény mellett nincs nyilvános magyar *hangverstár*. A könyvhöz, folyóirathoz mellékelt hanglemez, CD vagy kazetta föloldaná a hiányt, de...

P.S. Hát ez a helyzet, kedves Watson.

Varigotti–Párizs, 1987–1988, 1999

A POGÁNY RITMUSOK SZÜLETÉSE

Az egyetemi irodalmi körből rebellisként kivált belga író és költő barátaimmal 1960 telén Liège-ben, ahol földet értem 56-os menekülésem után, egy irodalmi folyóirat létrehozásán fáradoztunk. Az alapítással kapcsolatos elfoglaltságok hetente egyszer-kétszer összehoztak bennünket, többnyire Philippe Dôme lakásán, a legelhalaszthatatlanabb dolgok megbeszélése végett. Marjorie, a hely szőke tündére és háziasszonya kínálta a nem kimondottan drága bort és a műanyag dobozból kiöntött aprósüteményt. Gyakran előfordult, hogy a szerkesztőség valamelyik tagja (Philippe Dôme, Francis Edeline, Yves Lebon, P. T., Pierre Roller) felolvasta egyik munkácskáját, melyet a közelmúltban írt, s ezt azon melegében megtárgyaltuk, értékeltük. Nyelvileg nem voltam eléggé felvértezve ahhoz, hogy franciául írjak, szerkesztőként olvastam a beérkezett kéziratokat, kritizáltam, közlésre javasoltam vagy eltanácsoltam őket, és javaslatokat tettem a lap arculatának megformálására – azonban itt megállt a tudományom. Persze én sem akartam lemaradni a többiektől. Összejöveleteink a Dialogue első számának megjelenése után is ugyanolyan rendszerességgel folytatódtak, mint az alapító vajúadás alatt. Kapóra jött az a belső zümmögésből szavak segítségével ritmikus játékká kerekedő valami, amit hónapokig érleltem, mondogattam csendesen a szobámban, hangosan a Meuse partján vagy elmotyogtam bolyongásaim közben a belváros sikátoraiban, s aminek, úgy véltem, hangos megnyilvánulását zeneként élvezhetik a belgák is, szóljon bár magyarul.

Ebbéli hitemben eminens szerepet játszott a divat, hiszen mindannyian az afrikai dobok varázsában éltünk akkor. Festő barátommal,

Georges Debattyval, aki Madonna-arcú olasz felesége révén fagyaltos üzletet nyitott, ha nem volt vendég a boltban, akár egy fél délutánt is eldobolgattunk a nagyon szép hangú, falba erősített asztalokon. Biztos voltam abban, hogy szerkesztőtársaim meghallják és élvezni fogják versemben a muzsikát:

muzsika ritmus
dob
dob dob dob zene
dob
muzsika muzsika
dob

zene szól zene szól
dob dob dob dob
dob
muzsika muzsika
dob
vad zene muzsika
dob

Sokat rágtam, csűrtem-csavartam a néha dobolással kísért szövegkupacot. Nem tudtam, mit akarok vele kezdeni, csak azt éreztem, hogy folytatnom kell a verssel való bíbelődést. Egyik változat a másikat követte, szavak tűntek el, szavak kerültek elő, a ritmus túlzott szerepe volt az egyetlen közös nevező a változatokban, vagyis az a tény, hogy lényegtelen a szavak jelentése, versbeli jelenlétük értelmét a bennük rejlő erős ritmikai adottság szabja meg. Játéknak tűnt, de képtelen voltam leállítani. Egyszer-egyszer ceruzával papírra vettem a szöveget (ennek köszönhetően maradt meg mindmáig néhány embrionális változat), amiből egy idő után rájöttem, hogy iránya van a változatok fejlődésének: egyre inkább négy szó kerül egy sorba (vagy egy).

Francis Edeline, később a nemzetközi hírű „Groupe µ” egyik oszlopa, a szerkesztőség átlagánál 6-8 évvel idősebb társunk, kitűnő ismerője volt a konkrét költészetnek és az akkor terebélyesedő hangköltészetnek, biztatott, hogy bővítem a meglévő anyagot, formáljak belőle valami egészet. Az afrikai háttérből egyre jobban kihallottam a dobok hangját, a tánkra szólító ritmikus dobzenét.

kürt szól zene szól
dob
ritmus dob zene
dob
kürt szól dob szól
vad zene vad tánc
dob
két kupa négy kupa
öt kupa hat kupa
bor
kupa kupa kupa kupa
kopp

dob zene dob dob
dob dob duda dob
dob dob dob duda
duda duda dob duda
duda duda dob dob
duda
duda zene zene dob
dob
zene zúg zene bőg
dob
vad zene zúg bőg
dob
duda duda dob duda
dob dob dob duda
dob

Egy éves vajúdas után, párizsi meggyökerezésem (1961 őszén hurcolkodtam át Liège-ből, miután nyáron a fagyaltos boltban kiszolgálóként sikerült valamit javítani anyagi helyzetemen) égető gondjait már magam mögött hagyva, hetedik emeleti cselédszobámban jött az az ötletem, hogy ha már valami pogány ünnepi dobolás, ünnepi tánc a vers témája, akkor elképzelhető a téma magyarnak is. A keret lehetne egy ősi szertartás, amelyiknek nem a belső tartalmára esne a versben a hangsúly, hanem a külsőségekre, a látványra, a hallhatóra, méghozzá úgy, hogy a papíron és elhangzásban is egymás mellé kerülő szavak

feladata nem a történet külső leírása, hanem elsősorban az esemény érzékeltetése lenne.

Közben átestem egy újabb folyóirat-alapításon: 1962 május 1-jén jelent meg a Magyar Műhely első száma. Szerkesztőtársaim közül Parancs János és Pátkai Ervin folyosó-szomszédom volt, Nagy Pál néhány metróállomásnyira lakott, és Szakáll Imre, Harcsi József valamint Márton László sem laktak messze. Gyakran találkoztunk, mutogattuk egymásnak újabb irományainkat, de – valószínűleg az egészséges rivalizálásnak köszönhetően – csak a befejezetteket. Ettől kezdve befelé, magamnak mondtam a rigmust, s miután már volt valami tematikusan körülvonalazható elképzelésem a versről, megpróbáltam építgetni az épületet. A magyar vonatkozás hozománya volt a lóáldozat – a magyar mondavilágban megszabott formája (kinek, miért, hogyan) nem érdekelt, csupán maga a tény, és ezzel kapcsolatban az, hogy pogányok lovat áldoznak valahol, mely eseménynek sok nézője, résztvevője ritmusosan mozogva vagy mozdulatlanul követi a ceremóniát.

Meglehetősen sok kísérletezés után rájöttem, hogy nem négy, hanem nyolc ritmikus egységet kell egy sorba tennem, s ahol a ritmus nem fedi szöveg, ott valamilyen hiányjelnek kell jeleznie a csendet. Arra is ráébredtem, hogy pontos időmértékes sorokat kell alkotnom, melyeket két rövid és/vagy egy hosszú szótagos egységek töltenek ki. Kezdetben úgy véltem, hogy váltakoztatnom kell az anapestikus és az ezzel ellen-
tétés daktilusi lejtést. Valahogy így :

*puha tűz puha láng / csupa vér a parázs
szólnak a nyír-hege / dűk — — —*

(Később ez a két sor nem került be a végleges szövegbe.)
A nagy felismerés 1962 végén, 63 elején az volt számomra, hogy nem anapestusokban meg daktilusokban kell gondolkodnom, hanem önálló egységekben, melyek kitöltik a fél sorra eső négy időegységet. Teljesen mindegy, hogy milyen sorrendben, s még az is mindegy, hogy váltakoznak-e vagy sem. Ebből következett, hogy a szüneteknek is ki kell tölteniük a rájuk eső időt. Ekkor még fogalmam sem volt a szanszkrit költészet klasszikus korának egyik jellegzetes versformájáról, a *ganavritta* típusról, melyben a sorok ütemszáma és az ütemek moraszáma előre megkötött adottság, de az ütemen belül a moraszámot a hosszú és rövid szótagok tetszőleges kombinációjával lehet kitölteni. Ez a forma aránylag

közel áll a *Pogány ritmusok* formájához, azonban ma már a két forma közötti különbség is nyilvánvaló számomra. A *Pogány ritmusok*ban a sort alkotó nyolc ütemegység az alaptényező, melyeknek mindegyikére egy hosszú vagy két rövid szótagnak kell esnie. Ellentétben a ganavritta típussal, itt az ütemegységek nem oszthatók meg, amiből az következik, hogy két ütemegység nem tölthető ki *egy rövid, egy hosszú, egy rövid* szótaggal. Különbség az is, hogy a *Pogány ritmusok*ban az ütemegységeket szünetek is kitölthetik.

Az első rész a zenés-táncos bemelegítés, az áldozati eseményhez szükséges tűz szítása, előkészítése:

zene zúg zene bőg / tűz ég puha tűz
vad zene zúg bőg / dob — — —
dob — — — / dob dob dob zene
dob — — — / kürt szól duda szól
síp szól duda szól / duda szól kürt szól
síp szól húr peng / bong zsong buja hang
bőgő zene búg / tűz ég puha tűz
harsona harsog / dob pergésben
ének kórus / zeng — — —
üst-dob kong bong / peng — — —
kong peng bong zsong / cseng — — —
síp szava siklik / s tűz ég fű közt
dob szó kürt szó / szék szál égig a
rozsdás égig / föl csak csíkban a
füst — — — / dob dob dob zene
üsd — — — / duda / dob dob dob duda
dob duda dob duda / üsd — — —

A második rész az áldozati szertartás előkészítését idézi, a lovak felvezetését:

— — — — / fut a lova fut a lova
dob törz tánc tűz / tűz — — —
dob törz tánc tűz / tűz tűz tánc törz
dob — — — / dob — — —
dob doboló zene / dob — — —
bőr duda duda szól / dob — — —

fényes doboló / dob — — —
 síp szava kürt szava / csattog a ló pata
 ordít a bömböl a / duda duda duda duda
 síp szava kürt szava / duda duda duda duda
 két kéz két kés / duda duda duda duda
 két kupa négy kupa / duda duda duda duda
 dob — — — / dob tör tánc tűz
 tűz tűz tánc tör / vér völgy víz vár
 füst-csík tűz-csőr / dob — — —
 doboló fényes / dob — — —
 duda zene zene duda / dob duda dob duda
 dob — — — / — — — —

*

Tíz évvel később világosodott meg bennem, Claire Benveniste francia nyelvész az orális nyelvről kialakított elméletének megismerése után – mely szerint az írott-beszélt nyelvvel ellentétben az orális nyelv szigetekben is közvetítheti az üzenetet, azaz nem feltétlenül összefüggő jelentéseket közöl egymás után –, hogy amit csináltam, ennek a technikának, ennek a hangmozaikdarabokból való összerakásnak felel meg.

A harmadik rész a lovak feláldozását hivatott érzékeltetni:

— — — — / ide oda fut a lova
 tíz tíz tíz lova / csattog a ló pata
 futnak a vad pari- / pák — — —
 ide oda fut a lova / síp szava kürt szava
 hívja a várja a / dob tör tánc tűz
 tűz tűz tánc tör / fűszál vas-víz
 kő-kút tűz-csőr / dob — — —
 dob duda duda dob / dob — — —
 szép szügye fényes-e / éles a kés hegye
 szőre sötét feje / csupa hab csupa dér
 fúj a szél köp a vér / míg a tör szívét ér
 síp szava kürt szava / duda duda dob duda
 harsog a harsona / duda duda dob duda
 duda duda dob duda / duda duda dob duda
 tűzben a ló pata / bőr szaga búzlik a
 réten a nádas ö- / lén — — —

A harmadik rész után úgy éreztem, hogy meg kellene törnöm a ritmust, ezért tettem mögéje a teljesen logikus üzenetközvetítésnek eleget tevő két időmértékes sort. Az első sor hat ütemegységből, a második ötből áll, ez utóbbival is törni igyekeztem a fentebbi nyolcütemű sorok esetleg monotonná váló ritmusát:

hajlik az ünnepi táncos
táncol a kör közepén

Ezután valamilyen pogány ráolvasásra emlékeztető szavak következnek, melyek soronként eleget tesznek a nyolc ütemegység kívánalmainak: négy hosszú szótag, cezúra, egy hosszú szótag és három ütemegységnyi szünet, azonban ezeket a sorokat a logikus üzenetet közvetítő sorok mintájára vettem papírra, mintha nem a külvilágban elhangzó, hanem a lélekben föl vibráló szavak lennének.

föld víz nap hold föld
föld hold nap víz tűz
szél fák fű víz hal
tűz tánc fül láb kar
zöld szem két szem zöld
föld víz nap hold föld

A végkifejletet előkészítendő, a már kipróbált időmértékes, logikus üzenetet közvetítő sorok mintájára alkottam meg az utolsó előtti strófát:

tűzből futnak az árnyak
tűz közepéből a füst
hajlik az ünnepi táncos
szél fúj dob pereg üsd

A befejezés a beteljesült áldozat feletti felfokozott örömet hivatott érzékeltetni. Csak a dobolás marad a porondon, melyet hangban a duda és a dob egymásrafeleselése testesít meg. A végső zárás a hangzásban magas fekvésű *üsd* szóra hárul.

dob dob dob duda / duda duda dob duda
dob zene dob dob / duda duda dob dob
duda — — — / dob duda duda duda
dob zene zene dob / dob — — —
dob dob duda dob / dob dob duda dob
dob dob duda duda / üsd — — —

Amikor már-már a végére értem, úgy éreztem, valamilyen versindító szöveget is kellene tennem a cím és az első nyolcüttemű sor közé. A bevezető szöveg formáját a már létező logikus üzenetet közvetítő időmértékes sorokból összeált strófa mintájára kell megalkotnom. Első nekifutásom nem sikerült:

áldozat fallikus ága
égi szemérem előtt
kőből a tűz-ölü 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 sikertelenségnek az volt az oka, hogy a szöveg meghaladta az egyszerű leírást, belemagyarozott az eseményekbe, természeti jelenséget emberi tulajdonsággal ruházott föl, megszemélyesített. Némi vajúdás után, 1963 tavaszán született meg a bevezető strófa végleges változata:

tiszta az ünnepi tisztás
kard hegye éles a hold
fákon lóg a sötétség
kör közepében a tűz

A Magyar Műhely szerkesztősége ekkor már lázasan el volt foglalva a Weöres Sándor ötvenedik születésnapját megünneplő különszámmal. (A szám '63 nyara helyett '64 tavaszán jelent meg.) Nyakig benne voltunk Weöres műveiben, rokoni és baráti segítséggel szinte mindenhez hozzájutottunk. Ekkor ismertük meg igazán Weöres Sándor költői univerzumát. Természetesen elég hamar rájöttem, hogy felületes megközelítésben kivetíthető némi rokonság Weöres egyik-másik verse, például a *Dob és tánc* („csönd / béke / fény...”) és a *Pogány ritmusok* között. A rokonságnak azonban semmilyen alapja nincsen. Mások a kiindulási pontjaink és különböznek a verstani megoldások is. A verset végül is neki ajánlottam, ötvenedik születésnapjára, így jelent meg a Magyar Műhely 7—8. számában, majd első könyvemben. a *Sánta vasárnapban*.

Hamar letisztázódott bennem, hogy a *Pogány ritmusok* műfajilag hangvers, erre még a kezdet kezdetén Francis Edeline hívta fel a figyelmemet, az viszont sokkal később világosodott meg, azaz tisztázódott számomra, hogy formailag a *szöveges-ritmikus hangversek* csoportjába tartozik.

A szöveges-ritmikus hangvers alapanyaga a ritmusegységekre vagy időmértékes szakaszokra felosztható, szavakból vagy morfémből alkotott, az írott nyelv grammatikai szabályaihoz nem (vagy nem feltétlenül) alkalmazkodó szöveg. A ritmust a hangsúly rendszeres visszatérése határozza meg. A szünet is teljes értékű alkotóelem, olyannyira, hogy a ritmust adó hangsúly helyén is előfordulhat. Az időmértékes szakaszok megfelelhetnek a klasszikus verslábaknak, de fölépíthetők a rövid és hosszú szótagok bármilyen kombinációjából.

A szöveges-ritmikus hangvers ritmusa legtöbbször elválaszthatatlan a vers szövegétől, néhány esetben azonban idegen eredetű: zeneileg komponált, a természetből önkényesen kiemelt vagy egy másik nyelvből átültetett ritmus. A szöveges-ritmikus hangversnek végtelen sok változata van, az egyszólamútól a többszólamúig, a tisztán szövegestől a nem emberi eredetű hangokkal dúsitottakig. Példa bőven akad az elmúlt évtizedek termésében: a műfaj egyik legismertebb képviselője az Egyesült Államok nyugati partvidékén, Los Angelesben élő Charles Amirkhanian, akinek *Just* című, 1972-ben Stockholmban bemutatott műve összesen négy szóból meríti anyagát: *rainbow, chug, bandit, bomb*; de néhány európai költő is jelentőset alkotott ebben a műfajban, például a svéd Sten Hansen vagy az olasz Arrigo Lora-Totino.

A *Pogány ritmusok* performansz-változatát a hetvenes évek végén rögzítettem hangszalagra, mely először hanglemezen, 1982-ben Olaszországban, egy hangköltészeti antológiában jelent meg (*VOOXING POOOETRY*, Bodeno), 1984-ben Franciaországban a l'Unique kiadónál kazettán, Magyarországon pedig a Cyberstone Entertainment által gondozott *Határokon járok örökké* című, 2000-ben kiadott CD-ROM-on.

A hetvenes évek végétől létezik a műnek egy – a magyar ritmusra ráépített – francia változata is, *Rythmes païens* címmel.

Párizs, 2001. január

IGE ÉS KÉP

*Előszó a magyar vizuális költemények huszadik századi antológiájához **

Ive befejezéséhez közeledő századunk egyik áldásos hozadéka a magyar vizuális irodalom újraéledése. Ebben a műfajban egy-két erőszakos halállal fenyegető korszaktól eltekintve a nagy átrendezések, újjítások, falkábaverődések, kiáltványok, marakodások és áttérképezések százéves nyüzsgésében többnyire együtt mozogtunk szomszédainkkal, együtt szorgoskodtunk Európával, tettük le melléjük, mögéjük, eléjük több száz éves irodalmi gyökereinkhez is vissza-visszahajló, de mibenlétük jogán kimondhatatlan műveinket. Kassák Lajos nemzedékétől a mai legfiatalabbakig egymást váltották a költők, akik a látható nyelv elemeiből formálták meg (és hála Istennek sokan formálják ma is) különleges irodalmi élvezetet nyújtó vizuális költeményeiket. Irodalmunk eme fertálya gazdag, látványos tartomány, amelyről azonban tudnunk kell, hogy nem a 19. század elején megszakadt magyar vizuális irodalmi vonulat folytatása. A tízes évek végén a Ma költői nemcsak az író új szerepére, a mondanivaló újdonságára, az új szavakra voltak fogékonyak, a teljesség ígézetében lemerültek a nyelv legmélyéig, ahol felfedezték, hogy a kor rothadást és háborút erjesztő szelleme nemcsak a propagandában, nemcsak a politika bugyraiban van jelen, de abban is, ahogyan a papíron a szavak egymás mellé kerülnek, ahogyan a mondatok sínein a gondolat kötelezően egy irányban gurul. A *szabadjára eresztett szavak*, a lapon szerte bogárcsók, akárcsak az olasz futuristákat,

* *Vizuális költészet Magyarországon Felsőmagyarország – Magyar Műhely*, Budapest, 1998, II., 7–14.

megigézték őket is: megtörték a betűk rendjét, elfűrészelték a tipográfia derékszögű rácsait, több-bejárátúvá tették a verset, és vastag betűikkel, kiemelésekkel hidat emeltek távoli szövegszeletek közé. Vizuális irodalmunk huszadik századi hajtása indult munkájuk nyomán növekedésnek. A jelenleg vizsgálódásunk tárgyát képező antológia az azóta eltelt kilencven évet átfogó vizuális költészet csúcsait mutatja be.

Századunkban eddig négy magyar képvers-antológia jelent meg. Az első gyűjtemény, a Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor szerkesztette 1982-es *Ver(s)ziók* fanyalgás nélkül tálalta az olvasó elé az előző évtizedben Magyarországon és a szomszédos államokban alkotott vizuális költeményeket. Az Aczél Géza által szerkesztett, 1984-ben kiadott, *Képversek* antológia a műfaj történeti teljességét igyekezett bemutatni, azonban a korabeli ideologizált irodalomszemlélet nagyon leszűkítette a szerkesztő horizontját. Harmadiknak jelent meg a *Médium-Art* antológia, 1990-ben, Fráter Zoltán és Petőcz András gondozásában, mely a nyolcvanas évek magyar képversterméséről nyújt hiteles képet. 1995-ben pedig L. Simon László adott ki *VizUállásjelentés* címmel egy válogatást az éppen szárnyát bontogató nemzedék képverseiből.

Az elmúlt száz évben a magyar folyóiratok hasábjain a vizuális költeményeknek nagyon-nagyon kevés vagy egyáltalán semmi hely nem jutott. (Napjainkban talán egy hajszálnyival jobb a helyzet.) A Ma volt az első olyan folyóirat, amely jóindulattal viseltetett a lapjain újjáéledő műfaj iránt, amely mintegy tíz éven át rokonszenvvel fogadta a vizuális munkák alkotóit. A rövidke kezdet után a következő őszinte nyitás egy fél évszázadot váratott magára, amikor is az Új Symposion és a Magyar Műhely vette át a stafétabotot. Az elmúlt három-négy évtizedben ez a két lap közölte rendszeresen és kiemelt helyen a vizuális munkákat – hozzájuk társult a közelmúltban a Leopold Bloom című kiadvány –, ezekben a folyóiratokban látott napvilágot az antológiánkban található kortárs anyag nagy része. Irodalomtörténetileg nem lebecsülendő az a tény sem, hogy a hatvanas évek végén nagyon kis példányszámban ugyan, de megjelent a Ma faksimile kiadása. Vizuális költeményeket kínáló könyv vagy mappa a második világháború előtt nagyon kevés, egy-két tucatnál aligha több, a háború utántól a hetvenes-évekig pedig szinte semmi nem jelent meg. Ezt követően az Új Symposion és a Magyar Műhely környékén látnak napvilágot a század utolsó negyedének első képverskötetei, amihez a nyolcvanas évek közepétől néhány Magyarországon kiadott könyv is társul. Hála Istennek, 1989 után egyre

több a vizuális költeményeket tartalmazó könyvek száma, s mi több, a bennük közölt anyag egyre változatosabb.

A 19. század végén Franciaországban Stéphane Mallarmé *Egy kockadobás nem szünteti meg soha a véletlent* című költeményével indítja útjára a gyorsan burjánzásnak induló vizuális irodalmat. Mallarmé a látvány adta többletet nem a grafikában, hanem a nyelv grafikai összetevőinek működtetésében véli kiaknázhatónak. A huszadik századi robbantást a futuristák kezdeményezik: Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Vlagyimir Hlebnikov, A. A. Krucsonih tőlük a dadaisták veszik át a stafétabotot: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Tristan Tzara, Picabia, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann. A látható nyelvvel is kacérkodó költők közül meg kell említenünk ebből a korból Ezra Pound, e. e. cummings, Guillaume Apollinaire és Iliasz nevét. A második világháború után a vizuális költészet újult erővel fejlődik. Először a francia és román gyökerű lettrizmus lép a porondra Isidore Isou vezérlete alatt Maurice Lemaître, Christian Dotremont és François Dufrêne kíséretében. Az ötvenes évek elején jelenik meg, Németországban és Brazíliában egyszerre a konkrét költészet, az egyetlen olyan irodalmi irányzat, amely az úttörők nyilatkozatainak fényében a húszas–harmincas évek egyik képzőművészeti mozgalmából, a konkretizmusból vezeti le családfáját, nem pedig irodalmi előzményekből. Az úttörők szívesen idézik Hans Arpot, aki azt mondta: amit mi csinálunk, az nem absztrakt művészet hanem konkrét. A Sao Paulo-i Noigandres csoport legjelentősebb egyéniségei: Décio Pignatari, Augusto és Haroldo de Campos, a németországiak közül kiemelkedik a svájci-bolíviai származású Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer, Heinz Gappmayr, Carlfriedrich Claus, Tim Ulrich, Franz Mon, az osztrák Ernst Jandl, a svéd Öyvind Fahlström, a skót Ian Hamilton Finlay, az angol Dom Sylvester Huedard, valamint két amerikai: Emmett Williams és Mary Ellen Solt. A konkrét költészettel párhuzamosan hódít teret a francia spacializmus, melynek Pierre Garnier és Henri Chopin a legismertebb művelői. A mögöttünk lévő három-négy évtizedben független, a fentebb jelzett irányzatok egyikéhez sem tartozó vizuális költők közül említsünk meg néhányat: Julien Blaine-t, W. S. Burroughst, Klaus Peter Denckert, Jochen Gerzet, Brion Gysin, Bernard Heidsiecket, Dick Higginst, Richard Kostelanetz, Ladislav Novakot, Claude Maillard-t, Bruno Montelst, Tom Philipset és Adriano Spatolát. A videón vagy számítógépen dinamikus képverseket alkotó költőkből csak ízelítőnek álljon itt Philippe Bootz, Benoit Carré, Ladislav Pablo

Györi, Gary Hill, Eduardo Kac és Paul Zelevansky neve. Listánk nem teljes, a neveket fogódzkodónak szánjuk azoknak, akik nem riadnak vissza a kitekintéstől.

A vizuális irodalom két nagy tartományra osztható: a statikus művek és a kinetikus vagy dinamikus művek tartományára.

A *dinamikus művek* elengedhetetlen velejárója a mozgás. Századunk első felében Tamkó Sirató Károly dimenzionista fénykölteményei, később Ian Hamilton Finlay a szöveg olvasatát árnyékkal befolyásoló napórái vagy Kenelm Cox angol költő forgó versgépei az előzményei annak a robbanásszerű kibontakozásnak, amely az elektromos és elektronikus médiáknak köszönhetően az utóbbi húsz-huszonöt évben az írásvetítő, a diavetítő majd a videó és a számítógép segítségével új érzékenységet előidéző művekkel népesíti be irodalmi mindennapjainkat.

A *statikus vizuális költeményeket* aszerint különböztetjük meg, hogy két- vagy háromdimenziósak. A három dimenzió természetesen többletet jelent a szerzőnek a sokrétű, sok értelmű szövegegységek megformálásakor, térbeli elhelyezéskor és az egymáshoz való viszonyok komplexitásának kialakításakor. Ha erősen konnotált tárgy képezi a három-dimenziós képvers tartóját, a látható szöveg értelmezési tartománya még tovább növekedik. Egyetlen fénykép nem adhatja vissza, csak legfeljebb illusztrálja, megsejteti a mű milyenségét, műfaját, arányait. Számos magyar költő alkot háromdimenziós műveket – gyűjteményünkben Bujdosó Alpár és Székely Ákos alkotásai között találunk rá példát.

A jelen válogatás tulajdonképpen a *kétdimenziós statikus vizuális költemények* huszadik századi magyar antológiája. A szerkesztés mennyiségi határát a kiadás anyagi lehetőségei húzták meg. Ha a jövőben egyszer sor kerül egy kicsit tágasabb válogatásra, akkor a jelentős költők tipikus, formailag egységes, markáns költeményciklusából egy-egy összefüggő csokrot is jó lenne bemutatni. Az anyagiak egy-két nagyméretű vizuális költemény reprodukálását sem tették lehetővé (példaként említhetjük az 1975-ös hadersdorfi Magyar Műhely-találkozóra készült és ott bemutatott *Vízalatti tekerccset*), melyek különnyomatként csatálkozhattak volna a kötethez.

Az alkotó és az olvasó vizuális érzékenysége a klasszikus művekkel kapcsolatban is mindigtől fogva jelen volt irodalmunkban, azonban a nyomtatott művekben bizonyos vizuális elemekhez annyira hozzászoktunk, hogy észre sem vesszük őket. A könyvnyomtatás

elterjedésével például a versformák látható szerkezete olyannyira kifinomult, hogy Zolnai Béla *A látható nyelv* című esszéjében azt írhatta 1926-ban Babits Mihály egyik versének vizuális szerkezetéről, hogy „azt hiszem, hangzásban nem is adható vissza az általa keltett hatás”. A vizuális költemények szerkezeti felépítésének fölfedése, miként a klasszikus verseké is, elősegíti a művek megértését, megkönnyíti a művek rendszerezését. A vizuális költemény szerkezetében alapvetően fontos az elemek térbeli elhelyezése, egymástól való távolsága, elszigeteltsége, az írásjelek nagysága, formai hasonlósága, a nyomdai jelek és a tipikus grafikai elemek gyakorisága, milyensége, bárminemű ikonikus konglomerátum jelenléte, valamint a látványt alkotó jegyek ismétlődése. A hetvenes évek elején Jacques Mehler, Thomas G. Bever és Peter Carey igen ötletes kísérletük eredményeképpen, a hollandiai Mouton Kiadónál 1974-ben kiadott *Textes pour une psycholinguistique* című könyvükben fogalmazták meg a látható nyelv egyik legfontosabb szabályát, mely szerint az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy az egyetlen rápillantással befogható szócsoport első felét annyi hosszabb ideig olvassuk a másodiknál, *ahány jelentésre* a szó vagy mondatszakasz lebontható. Más szóval: annyi hosszabb ideig olvassuk, ahány valós vagy fiktív értelmét ismerjük az adott szónak. Kimutatták még, hogy olvassuk a szóközüket is, annyi időt szentelünk rájuk, mint egy szótagra. Ebből viszont az következik, hogy egy elszigetelt szót a befogadó analitikusan közelít meg, mélyrehatóan elemzi, amit lát, mindent „kihoz” belőle, amit lehet, továbbá következik az is, hogy nemcsak magát az írást, hanem a környezetét is elemzi, aminek eredményeképpen az elszigetelő közeget a mű részének is felfoghatja.

Huszdik századi válogatásunkban igen sok műnek *topo-logikus* a rendezőelve, ami azt jelenti, hogy az olvasó a vizuális költeményben található szabályos mondatokat, mondatfoszlányokat, szócafatokat, szótagokat vagy akár magányos betűket helyzeti adottságaik, grafikai analógiájuk vagy elszigeteltségük szerint kapcsolja egymáshoz vagy különíti el őket egymástól. A régi képversek nagy része ebbe a csoportba sorolható. A legegyszerűbb, de már teljes értékű vizuális költemény, mert hangosan (elmondva) a benne rejlő „többlet” nem adható vissza, a két irányban olvasható *rákvers*, mint Bella István *Oda-vissza fény* című darabja. A futurista irodalom technikáját részletező 1912-es kiáltványában Filippo Tommaso Marinetti kijelenti, hogy le kell rombolni a mondat szerkezetet, az analogikus összefüggéseket kell előtérbe helyezni.

A *szabadjára eresztett szavak* világa ez. A költő vizuálisan kibontakozó jelentéssé formálja a meggömbített sorokat, a látszólag magányos szótagokat, a felnagyított, elvastagított betűket és alkalomadtán grafikai elemek segítségével szigeteli el vagy társítja őket. Ezekben a költeményekben elbizonytalanodik a linearitás és nincsen sem egyértelmű kezdet, sem egyértelmű vég. A topo-logikus típusba sorolhatók antológiánkban Kassák Lajos számozott képversei, valamint Abajkovics Péter, Aranyi László, Balla D. Károly, Bakucz József, Barta Sándor, Bebek János, Bujdosó Alpár, Csernik Attila, Csont Ádám, Endrődi Szabó Ernő, Fábíán István, Fenyvesi Ottó, Hegedűs Mária, Kerekes László, Kurdi Imre, Lipcsey Emőke, Nagy Pál, Petőcz András, Séra Bálint, Sugár Andor, Székely Ákos, Szerényi Gábor, Szűcs Enikő, Tamkó Sirató Károly, Urbán Tibor, Vass Tibor, Zalán Tibor és Zubori Ervin egy vagy több munkája, Képes Géza *Nyilnak az ég violái* és Balázsovcics Mihály *A haiku megközelítése* című vizuális költeménye.

Toposzintaxis a rendezőelve azoknak a vizuális költeményeknek, amelyekben a síkba elhelyezett nyelvi sallangoktól, kulturális örökségtől, történelmi háttértől és társadalmi vonatkozásoktól megfosztott szavak topológiai közelségük vagy távolságuk szerint állnak össze komplex jelentéssé vagy elszigeteltségük révén villantják fel határtalan jelentéstartományukat. A konkrét költészet legtöbb darabja ebbe a csoportba sorolható be; válogatásunkban ezt példázza Nagy László *Hordószónok I.*, *Éva és Ádám*, Hartal Pál *Various Books and a Black Square*, Nagy Pál *No-on*, Péntek Imre *Baleset*, Pintér Sándor *Kehely à la Galas*, Sziládi Zoltán *Egy álom struktúrája*, Szombathy Bálint *Poetry (?)* című alkotása, valamint Sziráki Zoltán „keresztje” és Chak István munkája. Ide tartoznak a komplexebb formai követelményeknek eleget tevő logo-mandalák is; emezeknek, mint ismeretes, a formájuk kör vagy négyzet alakú, középpontjuk van, szimmetrikusak, olvasatuk a tengelyek mentén megfordítható (és némelyekben a szavak visszafelé is olvashatók). Gyűjteményünkben néhány század eleji darab (a konkrét költészetet jóval megelőzve) többé-kevésbé megközelíti a logo-mandala ismérveit, ilyen Barta Sándor *„Idő kristálya: MOSZKVA”* című művének itt közölt részlete vagy Ember Ervin *Görögtűz* című költeménye. Kortársaink közül többen alkottak és alkotnak ma is logo-mandalákat, antológiánkban többek között Király László *Ablakok*, Galántai György *Vizuális változat Szkárosi Endre hangversére (Brobo = variáció)* és Zalán Tibor *Hommage à Einstein* című vizuális költeménye sorolható ebbe a műfajba.

Az *ikono-logikus* rendezőelv alapján alkotott művekben a szöveget (és a kiegészítésként esetleg hozzáadott nyomdai vagy grafikai elemeket) a költő úgy rendezi el a síkban, hogy a kialakult látvány felismerhető képmása legyen valaminek. Apollinaire óta ennek a vizuális formának *kalligramma* a neve. Ezekben a költeményekben a költő általában nem törekszik a képi tökéletességre, ugyanis az ikonikus megformáltságban az alkotó szempontjából az utalás a legfontosabb. A század első felében az ólomra alapozott nyomdatechnika nem volt kimondottan alkalmas arra, hogy a szövegekből grafikai elemeket, görbéket, félköröket vagy vékonyodó léniákat formáljon a tipográfus, és nehezen viselte el a derékszögtől eltérő fekvésű sorszeleteket is. Éppen ezért az ólombetűkből kirakott kalligrammáknak sajátos világa van. Apollinaire nyomtatott költeményeiben a kézzel rajzolt idomokat, vonalakat megközelítő forma mindenekelőtt a tipográfus ügyességén és leleményességén múlt. A „letraset” elterjedése, a fényszedés, valamint az offszet-technika előretörése, majd az utóbbi években a számítógép tipográfiai asszisztenciája révén lényegesen megváltozott a helyzet: a költő a koncepciótól a megvalósításig ura lehet a műnek. Ma már a kézzel írott-rajzolt kalligramma reprodukálása sem okoz gondot. A kalligrammáknak négy csoportját különböztetjük meg.

Az első csoportba (*kalligramma 1*) azok a művek tartoznak, amelyekben a nyelvi anyag lineáris, és megfelel a normatív szintaxisnak (legtöbbjük hagyományosan szedett sorokban is megállja a helyét). A szöveg grafikai adottságainak kihasználásával megformált kép ezekben a művekben a nyelvi anyag mondandóját illusztrálja vagy ismétli meg. Gyűjteményünkben ilyen Horváth Elemér *XX. (Ein Blick)*, Illyés Gyula *Álarc, Repülő*, Juhász Ferenc *Spirális vers-szív*, Molnár Miklós *Oszlop Marcuse tiszteletére*, Nagy László *Kereszt az első szerelemre*, Tandori Dezső *Herakleitosz emlékoszlop*, Tőkés Zoltán *Vonat az alagútban*, Utassy József *Írni* és Weöres Sándor *Kereszt-árnykép* című munkája.

A második csoportban (*kalligramma 2*) a képet megformáló szöveg megfelel a normatív szintaxisnak, de teljességében nem lineáris, ebből kifolyólag viszont nem tudjuk egyértelműen leszögezni: hol kezdődik és hol végződik a költemény olvasata. Ebbe a csoportba tartoznak Bari Károly *Maszk*, Bujdosó Alpár *Incapsulata*, Illyés Gyula *Újévi ablak*, Juhász Ferenc *Tulipán-vers*, *Vers Juhász Balzsamnak*, Kemenczky Judit *Levél Riesen-Rand óriáskerék úrnak sorsmintával*,

Képes Géza *Gyümölcstől gyökérig*, Orbán József *Hurrá és Takács Imre Lovas*, valamint *Léghajó a Balaton felett*, című munkái.

A harmadik csoportban (*kalligramma 3*) a kirajzolt kép szövege nem követi a normatív szintaxis követelményeit, részleteiben lineáris, azaz a jelentések egymásutánjában logikai folyamatot sejtet, mint például Pandula Dezső *Szabad pályán* című szélkerékében vagy Elek is *Az időhöz* című munkájában.

A negyedik csoportban (*kalligramma 4*) a szöveg nem követi a normatív szintaxis követelményeit és részleteiben sem lineáris. Kép és szöveg csak együtt, az egymást kiegészítő kölcsönhatásban érvényesülnek. Ezekben a művekben nincs mindig logikai összefüggés a kialakított kép és a felhasznált írásjelek, morfémák, szavak jelentése között. Szép mintapéldánya ennek a csoportnak Nagy László *Az oszlopos* vagy a *Szárny és piramis* című vizuális költeménye, de ide sorolható Pernecky Géza *Russian Roulette*-je, valamint Böndör Pál vagy Marosán Gyula antológiánkban közölt munkája is.

Egy másik elkülöníthető vizuálisköltemény-csokornak rendezőelve az *ikonoszintaxis*. Az idesorolható költeményekben a művet megformáló jelek grafikai hozzáadás nélkül ikonná átlényegült képet sugallnak, mint például Tandori Dezső *Halottas urna két füle e. e. cumming magángyűjteményéből* című munkája vagy Géczi János *hangyája*. Az ilyen típusú önálló művek is a konkrét költészet opuszainak számát gyarapítják. Moholy-Nagy László *Filmváz. A nagyváros dinamikája* című vizuális költeményében az eddig felsorolt rendezőelvek szinte mind egyikére találunk példát, az ikonoszintaxisra is, méghozzá megejtően egyszerűt és egyszerűségében zseniálisat. Az egy szó terjedelmű részlet csiklandóját a megfordított *i* betű adja, amikor is grafikai hozzáadás nélkül ikonikus metamorfózison esik át a betű, érdemes idézni: „C! rkusz”.

A *tipográfiai sémát* rendezőelvként felmutató művekben az ikono-logikus szerkezethez rendelt kép szerepét egy absztrakt forma, (például keresztretjvény, térkép, vasúti menetrendkönyv táblázata, labirintus stb.) helyettesíti, amely olyan gyakori a nyomtatott világban, hogy nemcsak konnotatív, hanem mibenlétéből fakadóan nyelvtani megformálásában, hosszúságában, nyitottságában, összekapcsolhatóságában is befolyásolja a séma által előre kijelölt helyre kerülő szöveget, sőt, nagyon sok esetben, mint egy markáns versszerkezet, szöveg nélkül is jelentéssel bír. Kötetünkben többek között ebbe a kategóriába sorolható Háy János *Csend*, Székely Ákos *Egy pohár kvíz*, Ladik Katalin

Naplemente, és *Virágos mező* című műve, valamint Nagy Pál *Labi-rintusa*.

A *tichoszintaxis* a permutációt, a variálást teszi meg a vizuális költemény rendezőelvénél. Az ennek alávetett művek bizonyítják, hogy a vizuális irodalomban is helye van a vidámságnak, helye van a játéknak, amely nélkül a költészet életunt cselekvéssé degradálódik. A variációt rendezőelvként felmutató költemények szintén a konkrét költészet körébe sorolhatók. Gyűjteményünkben Csillag Ádám *Ki hetet* kezdetű, Kukorelly Endre *21 Gott*, Tandori Dezső *Kafigrállia* című és Molnár Katalin *NEW/SEX*-szel kezdődő képverse képviseli ezt a típust.

Az *antiszintaxist* rendezőelvként felhasználó művek csak utalásokban emlékeztetnek (de minden esetben emlékeztetnek) a nyelvre, a nyelv összetevőire vagy funkciójára. Minden ilyen mű határesetnek tekinthető, azonban a határnak mindig az irodalom felőli oldalán a helye, egyébként „értelmét” veszti, ugyanis csak irodalmilag pertinens, képzőművészeti nem. Ezeket is a konkrét költészet kategóriájába soroljuk. Ilyen Tandori Dezső *A mondattan háza*, valamint Sós Evelin és Mészáros István cím nélküli műve.

A jelkészletekkel való zsonglörködés a lettrizmus sajátossága. Azt mondja Isidore Isou, a lettrizmus pápája 1947-ben, hogy a lettristákat az a költészet érdekli, amely lerombolja a szavakat, kivonja belőlük a betűket, s ezeket alapelemként használja föl az új művekben. A *lettrista vizuális kompozícióban* az írott betű vagy a bármilyen jelkészletből kölcsönzött jel helyettesítheti a figuratív ábrákat és a geometrikus alapelemeket. Antológiánkban lettrista vizuális kompozíciónak tekinthetjük Géczy János *K*, Kismányoky Károly *Betűzene*, Petőcz András *Velvet Touch Lettering* című művét, valamint B. Szabó Zoltán *a* betűkből formált mértani ábráját. Az ötvenes években a latin ábécére alapozott grafikus rendszer lehetőségeit a lettrizmus a végletekig kiszélesítette. Ezt nevezték előbb metagrafikának vagy poszt-írásnak, majd később hipergrafikának. A hipergrafikus strukturában helye van minden régi, jelenlegi, kódolt vagy művi jelkészletnek eredeti vagy megváltoztatott állapotában. Válogatásunkban a *lettrista hipergrafika* ismérveit kielégítő művek alapja az írásjelek különböző módszerekkel megváltoztatott formája. Ilyenek a kötetben Bohár András, Eperjesi Ágnes, Kerékgyártó János, L. Simon László és Tóth Gábor munkái.

A költőben felvillanó vizuális ötlet látható nyomaként papírra vetett alkotások a *concept* művek. Alapadottságaikból kifolyóan rövi-

dek, mindössze néhány szóból (esetleg néhány hozzájuk toldott grafikai elemből) állnak. A koncept-művek kétségtelen sajátossága az elszigeteléssel jellemezhető helyzet. A világból, a természetes környezetből kiszakított szövegek, vonalak elszigetelt felmutatása a kontextus keresésére készíti a nézőt, s ennek fényében építi fel a mű mögöttes világát, amely megismételhetetlenül egyedi lesz, mert nem létezik, csak a néző képzeletében. A koncept-művészet a mini-mítoszok világa, a példaértékű, vallásos szédületet felidéző katarzisé, mely nemcsak a részt, hanem az egészt, az ént, a világot, a mindenséget foglalja magában. A szöveg és a megjelenítés a koncept-művekben minden esetben a látvánnyá változott ötletet szolgálja. Példaként idézhetjük Petőcz András *Az utolsó betű eltűnése*, Tatár Sándor *Konkrét* című művét, valamint Tót Endre négyrészes munkáját.

A technika mai állása szerint az irodalmi mű (klasszikus és vizuális egyaránt), nyomdai vagy elektronikus úton sokszorosítható. Az elektronikusan sokszorosított művek két fő hordozója, a CD-lemez és az internet a számítógép egyenes leszármazottai, génjeikben e rokonság minden előnyével és hátrányával. A sokszorosított vizuális költemény nem illusztrációja egy eredeti műnek, hanem maga a mű. A vizuális költemények – ebből kifolyólag – abban is különböznek a képzőművészeti alkotásoktól, hogy lényegük szerint nem egyedi darabok, azaz elsősorban sokszorosítás révén jutnak el az olvasóhoz, s mint irodalmi mű, könyvoldallá (képernyővé) átlényegült formában töltik be igazi szerepüket. A legtöbb vizuális költeménynek egyedi tárgyként nincs mítosza, ennek következményeképpen a sokszorosítás nem vesz el semmit az értékéből.

Huszedik századi vizuális költeményeink zöme fekete-fehér. Legtöbbjük működését a látványban rejlő ellentétek biztosítják: színben a fekete–fehér, a szürke–fekete vagy a szürke–fehér szembesítése, betűben a családok, a betűtípusok, a betűváltozatok (pl. világos–normál–félkövér–kövér vagy álló és dőlt betűk) ütköztetése; az általános látványban fölismerhető egyenes és görbe, rendezett és rendezetlen, nagy és kicsi, függőleges és vízszintes, magas és alacsony, roncsolt és hibátlan, éles és életlen, bal és jobb, lent és fent ellentéte. A színek szerepe felszíni dekoráló hatásukat kivéve, egyelőre, nem tűnik többnek a színbeli konnotációk vagy a színekkel létrehozható ellentétek felmutatásánál. A tökéletlen, az eredeti színt (ha van eredeti) csak megközelítő reprodukálás mindaddig nem okoz gondot, amíg a színeváltozott, de megmaradt ellentétek biztosítják a vizuális költemény maradéktalan értelmezhetőségét.

Az elmúlt három-négy évtizedben jócskán megerősödött a magyar vizuális irodalom – terebélyes, összefüggő költői művek születtek, melyek vizualitásukban végtelenül változatosak, ugyanakkor rendszerezettek és bárki számára megközelíthetők. Antológiáinkból nagy valószínűséggel kiszűrhető, hogy a huszadik századi magyar vizuális költemények mondandója halkabban patetikus, kevésbé anekdotikus, gondolatvilága pedig intellektuálisabb, mint elődeiké volt. Ennek egyik oka, bizonyára, az egyre inkább felbontott mondatszerkezet révén előálló jelentés-bizonytalanság, amely az olvasót nem a jól ismert fogalmakkal traktálja, hanem a látható viszonylatok összevetését elvégzendő szellemi tornára ösztönzi. Ennek is megvan a maga szépsége. Ugyanakkor nem hiányzik kötetünkéből sem a szerelmi költészet (pl. Petőcz András: *Emlékezés Jolánra*), sem az elmélkedés (pl. Nagy Pál: *Kézről-kézre*), sem az álmodozás (pl. Német Péter Mikola: *Négysoros*), sem a politikai elkötelezettség (pl. Barta Sándor: *Egy egyszerű kaucsukmunkás lelkiőceánja...*), sem a drámába torkolló borzalom (pl. Péntek Imre: *Baleset*), sem a játékosság (pl. Weöres Sándor: *Tapéta és árnyék*).

A költő megállítja az időt. A vizuális költemény pedig a befogadás pillanatát időtleníti. Kiszakítja az egyirányú folyamatból. Minden egyszerre, már az első pillanatban létezik, a költemény minden porcikája már akkor ott van a látómezőben, amikor a részletek jelentése még nem formálódott meg. A vizuális költeményben az ige és a kép ötvöződik szándékká. A vizuális költeményben az igével foncsorozott kép változik kalanddá, a képpel azonosuló ige sorssá, kockázattá, az igévé vált kép pedig vakmerőséggé. Kettejükben egyszerre van jelen játék és bizonytalanság: az igében hangosan, a képben hangtalanul. Antológiánkban pedig jelenünk és jövőnk, időtlenül.

Párizs, 1998

IRODALMI PERFORMANSZ ÉS DIAPOZITÍV

A performansz története az amerikai Black Mountain College-ban 1952-ben kezdődik az Untitled Event című irodalmi? képzőművészeti? zenei? fogantatású eseménnyel. John Cage, az akció(k) szellemi atyja a múlttal összekötő kapcsok meglazítását, elvágását remélte tőle.

A kimondottan irodalmi céllal létrehozott performanszok a hatvanas évek elején először Nyugat-Európában, Észak-Amerikában gyökereztek meg, de pár évvel később már Közép-Kelet-Európában is (főleg alternatív összejöveteleken, fesztiválokon).

A performansz „közösségi” műfaj, közönség előtt lezajló megnyilvánulás, azonban irodalmi változatát nem azonosíthatjuk a színi előadással. A performansz nem előadói teljesítmény, hanem *hic et nunc* egy mű „megalkotása”.

Az irodalmi performansz egy (vagy több) személy aktív közreműködésével (gesztusok, mozgás, hang) megvalósított mű, amelynek összetevői között szerepelhet:

előre megformált álló vagy mozgó, vetített, felmutatott, esetleg performansz közben létrehozott írott anyag,

ugyanakkor szerepelhet vetített vagy felmutatott képi elem, valamint rögzített (tartóról lejátszott) vagy élőben előadott szöveg, szövegtörmelék és egyéb emberi vagy nem emberi eredetű hang.

Az irodalmi performanszot a vizuális irodalom és a hang-költészet felől közelíthetjük meg a legkönnyebben. Számos irodalmi performanszban az írott és a képi anyag ugyanolyan vizuális együttest

képez, mint egy dinamikus képversben, ugyanakkor emberi vagy nem emberi eredetű hanganyaga, hangosan elhangzó szövegrészei tökéletesen kielégítik a hangvers ismérveit, azonban minden performanszban olyan nagymérvű az elemek egymásrautaltsága, hogy a különböző típusúak (kép, hang, mozgás) nem választhatók el egymástól.

A performanszokban fellelhető statikus vagy mozgó vizuális elemek *eredete* (fényforrás, nyomtatott anyag, rajz stb.), *milyensége* (álló kép, mozgó kép, színes vagy egyszerű árnykép), *anyagisága* (vetített valódi vagy virtuális kép, vásznon, emberen) sokféle lehet, s majdnem mindig a technika függvénye.

A sorozatot alkotó statikus vagy dinamikus képek (szövegképek) egyik típusát diaposzítívok kivetítésével érjük el. A diaposzítívok sorozatos vetítésével létrehozott és hanggal kísért látványt diaporámának nevezzük, amelyet többnyire szórakozásra, oktatásra, tájékoztatásra használnak fel, de művészi alkalmazása is elképzelhető.

Mi a diaposzítív? Az *Idegen szavak és kifejezések szótára* szerint „filmszalagra vagy üveglemezre másolt átlátszó pozitív fénykép, amelyet állóképként vetítve vagy átvilágítva néznek”. Ma már ki kell egészítenünk ezt a megfogalmazást azzal, hogy a hetvenes évek elejétől kezdve bizonyos gépek segítségével – az egyik képből a másikba való áttűnés révén – mozgást sugalló effektusok is létrehozhatók.

A diaposzítív fogalma – főleg, ha művészi felhasználásáról van szó – kitérítendő az alapanyag szempontjából is. A diaposzítív központi alkotóeleme lehet filmszalagra vagy üvegre másolt pozitív fénykép, de sokminden más is: minden olyan áttetsző felület, amelyet a külön erre a célra készült gép (gépek) vagy más alkalmas eszköz segítségével vetíteni tudunk. A fényforrás a vetített kép tulajdonképpeni genitora. Irodalmi műben például a zseblámpa fényforrása elé helyezett színes tüllcsipke vásznonra vetülő képe semmivel sem alábbvalóbb egy klasszikus módszerrel kivetített fényképénél. Művészi munkákban a fényforrás elé helyezett keretben a legváratlanabb anyaggal találkozhatunk: cigarettapapírtól a keret üveglapjai közé szorított vércseppekig, selyemdarabkától a kézzel festett képig bármivel, s minden matériának megvan a maga elidegeníthetetlen varázsa. Sőt, a diaposzítív keretében az egyetlen síkot elfoglaló fénykép helyére többretegű vetítendő matériát helyezhetünk el: az első rétegben például képi anyagot, a másodikban szöveget, a harmadikban rasztert utánzó szövetféleséget. A többretegű diaposzítívot szendvicsnek nevezzük.

Diapozitívval a következő irodalmilag kiaknázható formák hozhatók létre:

- 1) egyszerű *statikus szöveggép* vagy *képvers*;
- 2) *dinamikus képvers-* vagy *szöveg-képsor*, melynek a „mozgás” is jellemzője;
- 3) hanggal kísért dinamikus képsor, azaz *diaporáma*;
- 4) *performanszba beépített statikus vagy dinamikus vetített képek*.

Megalkotásának milyensége, azaz esztétikai súlya szerint minden további nélkül irodalmi műnek tekinthető a diapozitívról *vetített statikus szöveg vagy képvers*. Az ilyen mű tartója révén különbözik a hagyományosan megszokottól. A tartónak köszönhető a mű eladdig (azaz papíron) elképzelhetetlen méretű kiterjedése. A diapozitívként vetített statikus képverseknél igen fontos és új probléma a mű anyagi megvalósulásának a kérdése. Az ti., hogy a vászonra kivetített vers valóságos képnek tekinthető-e vagy csak virtuálisnak. Ezzel kapcsolatban merült fel, talán először, az a kérdés, ami később a videó- és a számítógépes műveknél alapvető fogalmakat rendített meg: hol a mű? Legegyyszerűbb lenne az a válasz, hogy a vásznon. A vászonra kivetítve. Ezek szerint viszont, amikor nincs kivetítve, azaz, amikor nincs a vásznon, akkor a mű nem létezik? Vagy... mondjuk netán azt, hogy ha nem a vásznon, akkor ugyebár a filmen leledzik a mű (azaz a diapozitív keretébe bezárt anyag). Ez esetben viszont, amikor a vetített képet nézzük, akkor nem a művet, hanem vetített változatát látjuk. Ez a tény újabb kérdésre serkent: egyenlő-e a vetített változat az eredetivel, azaz a filmen található művel? Erre határozott nemmel válaszolhatunk, mert tudjuk, hogy egy vizuális mű nagymérvű méretváltása a mű üzenetének megváltozását vonja maga után. (Ez az a vizuális alaptörvény, amit minden irodalmi szerkesztőnek tudnia kellene még akkor is, ha egyelőre meglehetősen gyér a képversek elterjedtsége a magyar világban.)

Le kell szögeznünk azonban, hogy a hagyományosan papírra rögzített képversekhez képest a vetített statikus művek nem rendelkeznek semmilyen lényegbevágó új tulajdonsággal.

A diapozitívról vetített statikus képvers művészi felhasználására aránylag ritkán kerül sor, többnyire háttérként alkalmazzák a szerzők, rendezők. Az irodalmi performanszok kezdeti korszakában például több olyan fellépésnek (felolvasásnak) voltunk tanúi, amelyek egy vagy több diapozitívról vetített statikus képvers szolgált díszletül.

A kivetített statikus képvers kitűnően elláthat bizonyos didaktikus feladatokat: közösségi élménnyé emelheti a képvers megtekintését, megkönnyítheti a mű elemzését stb.

A képvers- vagy szöveg-képsor akkor dinamikus, ha a vetített látványban szerepet kap a mozgás. Elméletileg másodrendű kérdés, hogy ez a mozgás valóságos vagy csak valóságosnak tűnő. A mozgás az idő függvénye, ebből viszont az következik, hogy az idő a mű kiteljesedésének a záloga. Statikus költeményeknek a „megtekintése” időben teljesen kötetlen (ezzel szemben a klasszikus vagy szabad verseknek van olvasási vagy elhangzási tartama, amelyet bizonyos határokon belül kötöttek tekinthetünk). A kötetlenség azt jelenti, hogy nem tudjuk határok közé fogni az olvasás (vagy nézelődés) idejét. A dinamikus vizuális költemény legegyszerűbb fajtájának azokat a műveket tekintjük, amelyek kézzelfogható hétköznapi anyagokból készültek, de „elolvasásukhoz”, befogadásukhoz pontosan megszabott szerepet kap az idő. Például Kenelm Cox angol költő fémből készült vizuális versgépei vagy Ian Hamilton Finlay *Napóra*-versei. Ez utóbbiakon az árnyék mozgásából következik az olvasat. Skóciai kertjében, a *Stonypath*ban található *Sundial. Schooner Fleet XII* című napóráján például az árnyék egy hajóhad (fleet I–XII) egységeit nevezi meg.

A vetített diapozitív-sorozat lehet gépi vagy kézi vezérlésű. Az első esetben lejátszási ideje szigorúan kötött, a másodikban nem. A sorozat többféle mozgást produkálhat.

Valóságos mozgást, amikor a képek jobbról vagy balról, lentől vagy fentről érkeznek a fényforrás elé s ez látható a képrenyőn. Például az, hogy egy költemény szavai rendszeresen jobbról sietnek be a vászonra. Az érkezés irányával kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy mivel a jobbról érkezés egybeesik az olvasás tengelyével, azaz a felismerés irányával, a jobbról érkező szavak jelentése az állóképhez viszonyítva felerősödik. Jobbról elsőként a szavak kezdőbetűi, kezdő szótagjai kerülnek az olvasó elé, balról jövet viszont a szavak vége, de költőileg ez is kiaknázzható, például *rákversekben*.

Vetített diapozitív-sorozatban virtuális mozgást hoz létre az egyik képből a másikba való átolvadás. A képek nem „jönnek-mennek”, hanem átváltoznak. Szöveges képnél a nézőnek az az érzése, hogy a betűk helyet változtatnak, hogy a sorok lejjebb vagy feljebb csúsznak.

Virtuális mozgás a vibrálás is, amelynek mozgatója két kép oda-visszaolvasása. Pontok, írásjelek, szavak, betűk kaphatnak ezáltal olyan konnotatív töltést, amelyet művészileg kitűnően lehet hasznosítani.

Virtuális mozgás úgyszintén a semmibe haló vagy a semmiből derengve születő formák, betűk, szótagok, szavak látványa. Ez az effektus is két kép egymásbaolvasásának köszönhető: az egyikken nincsen semmi: egyszínű, fekete, teljesen áttetsző vagy fehér az alapfelülete, a másikon az alaptól elütő színű szavak találhatók.

Irodalmi performanszban a fehér vászon előtt tartózkodó fehér ruhás személy hullámmozgásként, virtuálisan mozgóvá teszi a *vetített szöveget*, s egyben térhatást is ad az egyébként kétdimenziós látványnak.

A *diaporáma* az eddig tárgyalt dinamikus képversek hanggal dúsított „rokona”. Irodalmi műnek tekinthető diaporámában a hanganyagot, kivételes esetektől eltekintve, a hangvers ismérvei jellemzik. A hang lehet mágneses lemezre rögzített, szinkronizált, de lehet rögtönzött, azaz beolvasott. A mágneses tartóra rögzített, mozifilmként lejátszódó diaporámának elengedhetetlen tartozékai azok az elektronikus berendezések, amelyeknek a segítségével az effektusok létrehozhatók és lejátszhatók, azaz: egy több sávú magnetofon, minimum két, elektronikusan irányítható vetítógép, és egy vezérlő berendezés, amelyen keresztül a magnetofonszalag egyik sávjára rögzíthetők s lejátszhatók a vetítógépeken végrehajtandó események: jelesen a diapozitív-cserék, egyik vetítőben a fény felerősítése, a másikban elhalványítása stb.

Irodalmi performanszban a diapozitívról vetített képek epizód-szereptől a főszerepig minden pozícióban elképzelhetők. Epizód szerepet kapnak, amikor írásvetítőre komponált performanszában a szerző, például Bujdosó Alpár, a diavetítést hívja segítségül, de főszerepet kap a diapozitív saját műveimben, a hetvenes évek közepétől a nyolcvanas évek közepéig terjedő periódusban. Ekkor irodalmi performanszaim vezérfonala és rendezője a diaporáma volt. Eleinte fényképezett szövegekkel, képversekkel dolgoztam, később, például a *hAVATÁS* című performanszomban már „talált anyagból” állítottam össze képanyagom zömét s olvasható szövegeim egy részét. Az anyagot plasztik szatyorból kivágott filmkockányi darabok szolgáltatták, amit, ha szükség volt rá, második réteggé, filmen, még tovább dúsítottam szöveggel, képpel, képverssel stb. A performansz a diaporámából és a hozzáadódó emberi

gestusokból állt. Az emberi beavatkozás elsősorban a vásznon megjelenő szavakat tette képlékennyé, változóvá, mindenekelőtt azzal, hogy kétdimenziós síkból átemelte őket háromdimenziós térbe, s azzal, hogy az egyébként statikus szavakat megmozgatta.

Irodalmi performanszokban a diapozitívról vetített dinamikus képsoroknak a jövőben, minden valószínűség szerint, egyre kisebb lesz a szerepe. Ma már olcsóbb és könnyebben kezelhető az új, a videós vagy számítógépes technika, azonban az irodalom felől nézve ennek nincsen különösebb jelentősége. Az irodalmi mű egyetlen feladata a nyelvből, azaz az emberek közti kommunikációból adódó lehetőségek művészi kiteljesítése – technikával vagy technika nélkül –, semmi más.

Párizs, 1993

INNOVÁCIÓRÓL AZ AVANTGÁRD KÖLTÉSZET FELŐL

Hölderlinről írva fejti ki Heidegger,¹ hogy a költészet hasonlít a játékra, de valójában nem az. A játékban az emberek összejönnek, azonban magukról megfeledkezve mélyülnek el benne. A költészetben ellenkezőleg, az ember a jelenlétének, az ottlétének a lényegére összpontosít.

A heideggeri gondolatcsokorból kiindulva számolnunk kell azzal is, hogy a költői műben a jelenlét, amit az én a maga megismételhetetlen szuverenitásával világít be, a kifejezés egyediségének is a függvénye, annak, ami kilátszik az időből, annak, ami felerősödik a máshoz való viszonyításban, annak, ami tökéletlenségével is a véglegesség rugója. Az igazi jelenlét a más opusszal össze nem téveszthető költői mű megvalósulásában teljesedik ki. A kifejezés egyediségének kikerülhetetlen feltétele a költő elkötelezettsége az irodalom mellett, emennek viszont legfontosabb vetülete az, hogy az irodalom egészén belül akarja jelenlétét jelentéssé tenni. A jelentés ekkor az irodalom egészéből kihallható egyediség, amit mindenekelőtt az idő befolyásol, valamint a kor, a hely, a nyelv, az irodalom adott állapota, az irodalom társadalmi szerepe, a mű formája és a mű üzenete. A költő mindig az irodalom adott állapotából kiindulva támaszkodik az egyediséget befolyásoló tényezőkre: az időre, amikor valaminek a primátusát kívánja előtérbe helyezni, a korra, amikor az időszakaszon belüli jellemzőt véli egyedülálló élességgel kiemelni, a

¹ Martin HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung = Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, 1951.

helyre, amikor a hic et nuncot tartja a legfontosabbnak, a nyelvre, amikor nyelvi normák, tabuk, formák megbolygatásában lát kiemelni valót, az irodalom állapotára, amikor emennek fölforgatását nem várja senki, az irodalom társadalmi szerepére, amikor tagadásával vagy áthangolásával csíhol erőt a szavakba, a mű formájára, amikor az ismétlésbe beleszürkült formák valamelyikét átépíti a maga képeire, vagy amikor új formát hoz, a mű üzenetére, amikor emennek hiánya vagy milyensége válik a költői többlet lényegévé. Az egyediséget befolyásoló erőket a teremtés pillanatában ösztönösen vagy tudatosan használja fel a költő, de mindig azzal a határozott céllal, hogy az irodalom egészében váljanak jelentéssé. Az egyediség végtelenítését fogalmazza meg Erdély Miklós, amikor elhíresült *Marlyi téziseiben* azt írja: „Jelentős alkotónak azt tartom, aki hozzájárult ahhoz, hogy a különböző művészek nevezett tevékenységekben ne legyen semmi közös.”² A jelentés szónak természetesen nem szemiotikai szerepe (a szó jelöltje vagy értelme) a mérvadó, hanem az irodalom egészén belül az egyediségből fakadó korrelátuma.

Az egyediséget befolyásoló tényezők szakadatlan változására a költő csak akkor tud reagálni, ha töretlen figyelemmel követi a mozgást. Valahányszor alkotni kezd, erre a mozgásra vagy valamelyik számára kiemelten fontos tényező elmozdulására, esetleg mozdulatlanságára is válaszol. Az avantgárd költő lankadatlanul és tudatosan néz szembe az egyediség összetevőivel, még akkor is, ha a problémákra csak ösztönösen tud válaszolni. Avantgárdsága alkotói magatartásában merül ki, nem pedig egy vagy több művét jellemző stíluseszmenyben.

Irodalmi berkeinkben – nem mindegyikben (akinek nem inge, ne vegye magára) – úgy kezelik az avantgárdot, mintha szégyelni való lenne, megvetik, mint az utcai kurválkodást. Nem beszélnek róla, nem engedik be a házba, sőt maguk győzködésére ki-kijelentik: lehet, hogy volt, de tegnap vagy tegnapelőtt óta már nem létezik. Amint a legrégibb mesterség művelője a legváratlanabb helyen (a szomszédban?, ott-hon?, a legszűkebb családban?) és a legváratlanabb pillanatban bukkan fel, ugyanúgy az avantgárd is. Van, akit forrónadrárgja elriaszt, van, aki behunyja a szemét, de ettől még vidáman randalírozik az irigyelt lelérség. Hagyományos kritikusok féltve intik a jobb sorsra érdemes érzékeny tehetséget, fiatalot, öregot, óvakodjon a kísértéstől (mintha belga barátom édesapjának, a németalföldi polgárcsaládok auráját felülmúló

2. ERDÉLY Miklós, *Tézisek az 1980-as Marly-i Konferenciához = Idő-Möbiusz, Második kötet*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991, 83.

vallon klán piramisának a csúcsán trónoló úr okítását hallanám a külföldre utazó kamaszfiúk tudatlanságát pallérozandó: *Pas de promiscuité avec les autochtones* (szabad fordításban: alja bennszülött egyénekekkel kerüljétek a keveredést). Kétségtelen, hogy a tudatos, a mozgásra mindig kész, a robbanékonyságot pártoló alkotói magatartás akarva vagy akaratlan, de borzolja a hagyományos kedélyeket. Hosszú lenne felsorolni ki-mindenkinek elfogadhatatlan az a költői magatartás, amelyik az irodalom egészéből kihallható egyediség megteremtése érdekében éppen azt a befolyásoló tényezőt erősíti fel, amelynek reumája már nem titok senki előtt, ugyanis ízületei jócskán elmeszesedtek, vagy éppen azt, amelyik ismeretlensége révén válik robbanékonnyá az asztalon. Ez az a pont, ahol az innováció összefut az avangárddal. A megújítás az avantgárd magatartással.

Avantgárd költőnek az a természetes, hogy vérfrissítőnek új műfajt olt be az irodalmi közegbe, például a magyar irodalomba. Nem elégszik meg azzal, hogy a meglévő formákat variálja, akkor sem riad vissza az újtól, ha a befogadó idegensége miatt eltolja magától a beoltott műfajt, azaz bizonyos ideig nem hajlandó róla tudomást venni – ugyanis a befogadók (olvasók, műélvezők) zöme elveti az újat, elveti az ismeretlent, nem fogadja el az idegen testet, mert úgy véli: kultúráját – és egyben „a kultúrát” – védi azzal, ha csak azt ismeri el, például versnek, ami megfelel saját verseszményének (azaz annak, amit a környezetében mozdulatlaná klasszicizálódott kultúrából összeszedve épített fel magának). A „bizonyos idő” pedig addig tart, amíg az új műfaj elterjed, elfogadottá válik, klasszicizálódik. Ebben a vonulatban, mai avantgárd szemmel nézve a messzi múltba, amikor még nem is volt avantgárd, említésre méltó például Kazinczy Ferenc poétikai munkásságában a szonett magyarországi meghonosítása. (A történelmi beágyazást másorra hagyva most elégedjünk meg annyival, hogy az öntudatos avantgárdot a huszadik század elejétől véljük jelenlévőnek a magyar irodalomban.) Száz évvel később Kassák Lajos a szabad verset és a vizuális költeményt tette élő irodalmi formává, ugyanakkor nyelvi normákat és tabukat kezdett ki szóhasználatával és mondatszerkezetével. Vizuális költeményeket a tizenhatodik századtól a tizenkilencedik század közepéig találhatunk a magyar irodalomban, s köztük igen értékeseket is (amiről, ha minden jól megy, részletesen tájékoztatni fogja az olvasóközönséget az 1998-ban megjelenő, a műfaj hazai történetét és jelenét felölelő, a Magyar Műhely gárdájának szerkesztésében megjelenő anto-

lógia), azonban századunk elejére létük, szépségük, formai komplexitásuk elpárolgott az irodalmi tudatból. Még az egyetemi tananyagból is kimaradtak. Kassák nem a régi szálát vette fel, hanem újat indított: a dadaista képverset. A szabad verset vagy a prózaverset is művelték már korábban magyar költők, például Vajda Péter a 19. század közepén, azonban a kassáki változat sajátos robbanékonyásával gyorsan kinőtt környezetéből. A két háború közötti időszak nem kedvezett az avantgárd költőknek. Mindössze Tamkó Sirató Károly dinamikus képversei jelzik, hogy nem halt ki az irodalmi kreativitás. Az 1945 utáni hódoltsági évek ólomkoporsóba zárták a magyar irodalmat. Még az a szerencse, hogy értékei átmentődtek az utókorra. A tetszhalott ébredése a hatvanas évek végére tehető, amikortól napjainkig több új irodalmi műfajt hoztak be irodalmunkba az avantgárd költők, mint elődeik az elmúlt száz év alatt.

Klasszikus oldalon ki-ki a maga módszerével kereste a kifejezés egyediségét: csiszolta, finomította a meglévő irodalmi adottságokat, szóhasználatot, formát stb., egyiknek-másiknak mintegy a betetőzését előidézve. Ilyen szempontból sikeresnek mondhatók például Bertók László $3 \times 4 + 2$ -es tagolású, a Vajda Jánosnak oly kedves, mindig négy teljes jambust tartalmazó verssorokból épített szonettjei, melyeknek rímképlete három strófán át ugyanaz (abba) s a negyedik fél strófában sem változik (ab), ezáltal mintegy visszafordítva a szonett farkát, azt sugallja a szerkezet, hogy az utolsó előtti versszak utolsó két sorának – ha csak átmenetileg is – a felette lévő fél strófa mellett a helye, és így tovább fölfelé, mígnem az első versszak első két sora marad magára, s ekkor visszafordul a kombináció.

A magyar avantgárd házatáján az elmúlt harminc évben a hangvers szinte a semmiből lopakodott elő. Megjelenése innováció volt a javából. Európában a francia, a svéd, a német, az olasz stb. kultúrában a hatvanas évek végére bár rövid múltú, de már hagyományal rendelkező műfajként tartották számon. A Hollandiában kiadott, magnetofon-szalagra rögzített Hangár című folyóirat volt az egyetlen magyar propagátora. Nem sokáig, mert négy szám után megszűnt. A Magyar Műhely triársa mellett Ladik Katalin, Szkárosi Endre, Tóth Gábor, Petőcz András, Szombathy Bálint és még sokan mások művelték s művelik mind a mai napig.³ A magyar hangversek nemzetközi kortárs antológiákban rendszeresen jelen vannak.

3 A hangversről az első hosszabb tanulmány magyarul az Életünk 1989. júliusi különszámában jelent meg: Papp Tibor, *Hangvers*, 106–119.

A vizuális költészet fölerősödése úgyszintén az avantgárd költők innovatív munkálkodásának tudható be, akik az irodalom adott állapotából kiindulva a vizualitást, s ennek révén a lineáris folyamatok megtörését állították a mű középpontjába. A metafizikának oly kedves kezdet és vég megcsorbítását, a műbe való be- és kilépés merev egyszerűségének megtörését stb. A közhiedelemmel ellentétben nem a kassági dadaista képverset élesztették fel, hanem újabb és újabb, formailag jól meghatározható vizuális műfajokat teremtettek vagy honosítottak meg. A magyar irodalomnak nagy szüksége volt erre a nyitásra, többek között azért, hogy egy évszázados hagyománnyal rendelkező kreatív területet újra birtokába vehessen, s másodlagosan bár, de azért is, hogy ezáltal az elmúlt fél évszázadban nyugaton született költői formák egy részét valamihez viszonyítani tudja. A vizuális költészet megerősödése, a nyelvről való elmélkedésre is visszahatott, s a költészetben a formák meghatározását célzó kutatásokat is fellendítette.⁴ Legjelentősebb művelői között jelzésképpen említsük meg Tandori Dezsőt, Géczy Jánost, Zalán Tibort, Csányi Attilát.

Költői innováció eredményezte műfaj az irodalmi performansz is, melynek mivolta a költő jelenlétével megpecsételt, teljességében soha meg nem ismételt előadásban merül ki. A sokak számára ismeretlen műfaj elméleti megközelítéséről Bujdosó Alpár *Vetített irodalom* és Nagy Pál *az irodalom új műfajai* című könyvében találhatunk alapvető tudnivalókat.⁵ Legismertebb hazai művelői: Ladik Katalin, Székely Ákos, Tóth Gábor, Molnár Katalin, Juhász R. József, a Magyar Műhely triársa.

Mielőtt az újonnan behozott műfajok ürügyén a videóval alkotott irodalmi műről vagy a számítógéptől elválaszthatatlan irodalomról ejtenék néhány szót, beszélnem kell azokról a nem irodalmi innovációkról, amelyek az irodalmat közvetetten érintik, s ennek folytán félreértésre adhatnak okot. A nyomda feltalálása óta az elektronika századvégi fellendüléséig az irodalmat semmilyen technikai innováció nem rendítette meg alapjaiban. A gépszédés, az írógép feltalálása vagy a mélynyomás csak a felületet, az irodalom bőrének legkülsőbb hámrétegét érintette. Kezdeti korszakában az elektronika fölhasználása sem okozott nagyobb felfordulást. Ezt mondhatjuk el a jelenleg kezdeti fázisában lévő internetről is.

4. Például PETŐFI S. János, *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról*, Magyar Műhely, Budapest, 1994, 152.

5. BUJDOSÓ ALPÁR, *Vetített irodalom*, Magyar Műhely, Budapest, 1994, 152.
NAGY PÁL, *Az irodalom új műfajai*, Magyar Műhely, Budapest, 1995, 447.

A nagy horderejű technikai újítások első megértői és felhasználói mindig arra törekednek, hogy bebizonyítsák, tudnak úgy, olyat, annyit és olyan minőségűt alkotni, mint az újítást megelőző kor mesterei – azaz, más szavakkal: központi problémájuk az *utánzás*. Tudjuk Gutenbergről, hogy híres bibliájában, a 42 sorosban, a kézzel írott könyvek tökéletes mását igyekezett megteremteni, olyannyira, hogy leutánozta a kézi írás tökéletlen sorvégeit is, amit az általa feltalált technika révén könnyedén kiküszöbölhetett volna.

Az elektronikus gépek századunk első harmadában környékeztek meg először az irodalmat. A hangfelvétel, az irodalmi szövegek hangos rögzítése már a háború előtt elérte a tökéletest megközelítő utánzás szintjét – ennek köszönhetjük, hogy Babits Mihály, Móricz Zsigmond és mások hangja megmaradt az utókor számára. A hangrögzítés lehetőségéből akkor született irodalmi innováció, amikor 1945-ben egy antverpeni rádióstúdióban Paul de Vree holland költő megalkotta az elektronikától immáron elválaszthatatlan *Ogenblick* c. hangversét. Az elektronika és az írás, azaz az elektronika és a nyomtatás, az ötvenes évek végén találkozott össze, szintén az utánzás jegyében. A kezdetleges számítógépekkel vezérelt nyomdai szedőgépek az ólommal nyomott betűképet igyekeztek minél hívebben utánozni. Ma már könnyű megállapítani, hogy az utánzást elég gyorsan tökélyre vitték. A tipográfiát meglovagoló számítógépek rohamos elterjedésének az lett az eredménye, hogy a nyomtatványok (könyvek, brosúrák stb.) száma, a pesszimista várakozással ellentétben, hihetetlenül megemelkedett. Az utánzás termékei, maiak, tegnapiak, tökéletesen illeszkednek papírhoz kötődő évszázados irodalmi kultúránk meglévő darabjaihoz. A tisztánlátás érdekében azonban nem szabad szem elől vesztenünk, hogy megformálásukban a számítógép csak segédeszközként vesz részt. (A számítógép segítségével nyomtatott, színes vagy fekete vizuális költemények megalkotásában a számítógépnek nincs nagyobb szerepe, mint a költő ceruzájának.)

A nyomtatott irodalomban akkor vált az elektronika az innováció igazi forrásává, amikor A. Baudot kanadai költő 1964-ben számítógépen generálva alkotta meg *La machine à écrire* (Az író gép) című könyvét.⁶

A vizuális irodalom első számítógépen kreált (csak számítógépen megtekinthető) dinamikus képverse 1985-ben született meg *Les*

6 A. BAUDOT, *La machine à écrire*, Les éditions du jour, Montréal, 1964.

*très riches heures de l'ordinateur n° 1*⁷ címmel, ugyanebben az évben került bemutatásra az első magyar dinamikus képvcrs: a *Vendégszövegek számítógépen 1*.⁸

Az első magyar szöveggenerátor,⁹ a *Disztichon Alfa* nem a disztichon formát újította meg, hanem a vers „működését” s emennek visszahatását a szavak jelentésére. Erénnyé változtatta az adott költői mondatszerkezetben szereplő szavak felcserélhetőségét, s mindemelltt irodalmi szakemberek és fogyasztók költészetről alkotott szemléletét mozdította ki krónikus merevségéből. Ezenfelül innováció a műben az a filozófiai többlet is, amit a szokatlanul nagy számú variáns valós és virtuális léte sugall.¹⁰

A videó szöveggközpontú használatában az újítás a tartóra rögzített írásképmegmozgatása, dinamikussá tétele. A dinamikus szöveg Nagy Pál szerint egyszerre kép és egyszerre írás, olyannyira, hogy a két fogalmat már nem lehet elválasztani egymástól, s az így kialakuló önálló jelrendszert nevezi el képnelvnek, konkrét megjelenési formáját pedig képszövegnek.¹¹ Irodalmilag minősíthető szöveggközpontú művek 1980 óta vannak jelen magyar világunkban. Legismertebb szerzőik Nagy Pál, Székely Ákos, Molnár Katalin.

A madártávlatból gyorsan átpásztázott irodalmi innovációk mindegyikében az avantgárd költő az irodalom egészen belül akarja műbeni jelenlétét jelentéssé tenni. Nem a képzőművészetben, nem a zenében, hanem az irodalomban. Ezért hangsúlyozza ki, hogy az új műfaj irodalmi műfaj, hogy az új mű, amit létrehozott, része az irodalomnak. Nyilvánvaló számára, hogy az új formák meghonosodása, klasszicizálódása a harmadik évezred első évtizedeire hárul, ami után viszont – az új műfajokban is – az utolsó szó a hagyománytisztelő költőké lesz.

Párizs, 1997. július

7 PAPP Tibor, *Les très riches heures de l'ordinateur, n° 1*. Ósbemutató: Centre Georges Pompidou, Párizs, 1985. 9 perc.

8 PAPP Tibor, *Vendégszövegek számítógépen 1*. Ósbemutató: Magyar Műhelytalálkozó, Kalocsa, 1985. 7 perc.

9 PAPP Tibor, *Disztichon Alfa*. Magyar Műhely, Budapest, 1994, 79. Könyv + mágneses lemez az automatikus versgenerátor programmal.

10 Lásd a téma bővebb tárgyalását: PAPP Tibor, *Műzsával vagy múzsa nélkül*, Balassi, Budapest, 1992, 207.

11. NAGY Pál, „Képszövegek”, *Életünk*, 1989. július, különszám. 90–101.

GONDOLATOK A LÁTHATÓ NYELVRŐL ÉS A VIZUÁLIS IRODALOMRÓL

Mit tudunk a látható nyelvről? Lelkiismeret-furdalás nélkül mondhatjuk, hogy „ha akarom, sokat, ha akarom, semmit”. Sokat, hiszen rengeteg vizuális jelet ismerünk: az ábécét (ábécéket), az ábécét fűszerező írásjeleket, matematikai jeleket, térképjeleket, sőt szabályokkal felvértezett – igaz, csak egy-egy részletre érvényes – vizuális rendszereket, például bizonyos könyvtípusok sémáját: hány és hogyan rendezett bevezető oldal után kezdődik el a regény vagy a verseskötet tényleges anyaga; tudjuk továbbá a belső, elkülönített oldalakra kerülő s kiemelten tipografizált szavakról, hogy fejezet- vagy cikluscímek stb. Sokat, hiszen némi fogalmunk van egy-két elvontabb törvényről: például tudunk az álló és dőlt, a normál és kövér betűk alaki különbségére alapozott *kiemelés*ről – és elég jól ismerjük, bár azt hiszem, rendszertelenül, a klasszikus versek alaktanát: például a szonett vizuális szerkezetét, aminek, tudjuk, alaki leírásához hozzátartozik az is, hogy a latin változatban a strófák négy vizuális tömböt, azaz négy elszigetelt egységet alkotnak, az angol változatban pedig egyetlen tömbhöz két elcsúsztatott sor tapad, és felsorolhatnánk a szonett szedéséhez rendszeresen használt betűtípuscsaládokat, s a soha nem használt típusokat stb.

De semmit tudásunkról is van mit mondanunk. Kezdjük azzal, hogy a látható nyelvre vonatkozó tudásunk többnyire pragmatikus ismeretekből áll. Az adatok rendszertelen halmazában csak halványan sejtjük az összefüggéseket. Egyelőre senki tudós koponya nem látja be

a terepet, hiányzik a legkézenfekvőbb segédeszköz: a látható nyelvet és a látható nyelvre alapozott irodalmat tárgyaló cikkek, könyvek bibliográfiája.

Mindennek bizonyára az az oka, hogy az égetően szükséges *tudatosodás*, a látható nyelv fontosságának és egyediségének a felismerése – ami nélkül számos irodalmilag ma már meghódított területet egyre nehezebb megközelíteni, ami nélkül irodalmat tanító tanárok újabb és újabb nemzedéke hagyja el az egyetemet úgy, hogy sem a szabad versről, sem a képversről nem szerzett rendszerezett ismereteket – kínoosan várat magára. Sőt, néhány vizuális költőt-írót kivéve, még szakmai berkeken belül is mindmáig élesen elutasító hang vagy konok tudomásul nem vétel illeti az irodalom vizuális tartományait. Ennek is számtalan oka van: egyik bizonyára az, hogy anyanyelvi kultúránkban a beszélt nyelv (*a beszéd*) felsőbbrendűségét, egyeduralmát a huszadik század közepéig senki nem vonta kétségbe; a másik, hogy a magyar irodalmi életet zömmel konzervatív egyedek uralják lent is, fent is, kint is, bent is. A konzervativizmus együtt jár a változástól való félelemmel, ebből következik részükről – védekező szándékkal – a vizuális irodalom letaglózása vagy a „nem tudom, nem értem, nem az én asztalom”-szerű érvelés nélküli kirekesztése. Aczél Géza írja az 1984-ben megjelent *Képversek* című könyvben: „eddig irodalmi közhely volt, hogy a vizuális tendenciák elhibázott törekvések és a kor megromlott ízlésének termékei”.¹ Még a szabad vers is rendszeres elutasításban részesül: harminc évvel ezelőtt, s harminc évvel a Ma nagy korszaka után *Rendszeres magyar verstan*-ban azt mondja Horváth János, hogy „minden hiába, ha sorainak semmi versritmusa nincsen, s ha ami másnemű ritmusa van, nem ismétlődik következetesen. A szabad vers versellenes jelenség, de vers-álarcban jár. [...] A szabad vers divatja ma már idejét múlta” (sic).² Egészen közel hozzánk, az 1981-ben megjelent Szepes–Szerdahelyi-féle *Verstan*-ban olvassuk, hogy „Ha [...] a leghatározottabban szembeállítjuk a verset és a szabad verset, s azt a véleményt látjuk egyedül elfogadhatónak, amelyik szerint a szabad vers csak írásképében különbözik a prózától, de ritmusában nem, ezzel nem akarjuk tagadni, hogy vers és szabad vers (vagy vers és próza) között átmeneti formák is lehetségesek. Ezeknek a formáknak a felkutatása, rendszerezése és átmeneti jellegük

1. *Képversek*, vál., szerk. és bev. ACZÉL Géza, Kozmosz, Budapest, 1984, 46.

2. HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Akadémiai, Budapest, 1969, 153. (A mű első kiadása 1951-ben jelent meg.)

mibenlétének elemzése azonban ma még hiányzó vizsgálatok feladata lenne.”³ A képversekről azt írja a szerzőpár ugyanebben a könyvben, hogy „ezek nagy többsége azonban nem ritmusjelenség, s így nem a vers, hanem a *költészet* fogalomkörébe tartozik.” A *többség* tehát nem az ő asztaluk – de végiglapozva a könyvet, kisu!l, hogy a „nagy többség” melletti *kisebbség* is kimarad. Vagyis, ezt a kisebbséget még egy „elemzésük azonban ma még hiányzó vizsgálatok feladata lenne”-szerű szabadkozásra sem érdemesítik. Közben nyelvünkben a „fogalomzavar” egyre terebélyesedik, a hétköznapi szóhasználat: képvers, vizuális költészet, vizuális irodalom stb. túlnő az etimológiával (vers) takaródzó okoskodáson. Égetően hiányoznak az inkriminált műfajokkal foglalkozó elméleti munkák, a mindent átfogó vers- vagy költészettanok, hiányoznak a kisebb egységeket vizsgáló elemzések, a vizuális műveknek szentelt irodalmi tanulmányok. Ne feledjük, hogy Kassák képversei már hatvanévesek!

Pedig ma még azt sem mondhatjuk, hogy (a magyar irodalomban) előzmények nélkül szakadt ránk ez az újfajta módi. Már 1914-ben, *Vonagló falvak* című művének bevezetőjében Révész Béla felhívja az olvasó figyelmét, hogy „az itt következő írások talán föltűnnek tipográfiai különlegességükkel. A sorok, passzusok menete megszegődik és intervallumok választják el azokat a rájuk következő soroktól, passzusoktól. Minden csöndességgemmel mondom, nem bizarrkodás ez.” Révész Béla már tudatosan használja a látható nyelv egyik-másik lehetőségét, azonban még mentegetőzik. A tízes–húszas években a magyar irodalom alkotói, szakemberei még nagyon messze vannak attól a felfogástól, hogy a látható nyelv nemcsak alkalmi vagy véletlenszerű hozzájárulással egészítheti ki az irodalmi művet, hanem – az író kénye és merészsége szerint – akár egyedüli létformájává is válhat, de már érzik, hogy ez az út is járható. Elméleti síkon Zolnai Béla nyúlt először a témához: 1926-ban vaskos tanulmányt szentelt a látható nyelvnek⁴. A ki-

3 SZEPESI Erika–SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 39.

4 ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, Minerva, 1926, V. évf. 1–5., (Pécs), 18–71. Megtalálható Zolnai Béla 1964-ben megjelent *Stílus és hangulat* című könyvében is, azonban a 64-es kiadás némileg eltér a 26-ostól. Legzavaróbb elméleti különbség a tanulmány elején a „leírt” és a „beszélt” nyelvet taglaló mondat megváltoztatása: a Minervában a leírt és a beszélt nyelvet (*langue écrite – langue parlée*) szembeesíti egymással Zolnai; 64-ben újra kiadott tanulmányában viszont a „nyelvrendszert” és a „beszédet” (*langue – parole*). A mondat második változatában a „látható nyelv” jelentéktelenné zsugorodik. A továbbiak folyamán

fejezés azóta is, magyar viszonylatban, Zolnai tanulmányára utal. Mi egészen más, teljesen megváltozott értelemben használjuk: ugyanis Zolnai álláspontja arisztotelészi: szerinte az írás „közvetítő eszköz”, mely bizonyos fokig befolyásolja az általa szimbolizált nyelv hatását”. Zolnai a látható nyelvnek alárendelt szerepet tulajdonít, mi a beszéddel egyenrangúnak tartjuk. Azonban Zolnai számos megállapítása ma is érvényes, útravalóul nem árt végigpásztázni, kijegyzetelni elmefuttatását. Tanulmányát négy nagy fejezetre osztja, az elsőben az *írás hatalmáról* beszél, az íráshoz kötődő hiedelmekről. Ebben a fejezetben állapítja meg, hogy „a nyomtatás [...] végkép kiszorította az olvasóból az élő szót”, s hogy „a modern kultúra a holt betű jegyében áll”. Ugyane fejezetben mondja azt is, hogy „a leírt nyelv stílusa más, mint az élőszó”. A második fejezetet az *írásformáknak* szenteli. Ebben már a látható nyelv és az irodalom viszonya is terítékre kerül. Úgy véli, hogy a bibliofil szépirodalmi munkákban „a nyomtatás maga is részt kért a tetszésből”. A betűtípusok konnotációs töltését tárgyalva Gárdonyi Gézára és Arany Jánosra hivatkozik, ti. Arany „a Buda halála énekeinek címét gót betűkkel szedette” (archaizáló célzattal). Azonban az, hogy Zolnai nem a mai értelemben vett látható nyelvről, hanem a beszélt nyelv írásban rögzített formájának konnotatív hatásáról értekezik, akkor tűnik szembe igazán, amikor saját kora irodalmának „látható” jelenségeiről mond véleményt: „Stefan George arisztokratikus világnézetét és a verseinek »l’art pour l’art« bizarrságát akarja éreztetni azzal, hogy új, szinte olvashatatlan betűtípust használ a profánok távoltartására”, vagy: „nálunk a Nyugat szakított a közhaszná-

a szó és mondaszakasz változatok ideológiai indítékú szeméremből fakadnak, kimarad például az új kiadásból több vallási töltetű szövegrész, mint pl. „Dániel próféta [akiben istennek lelke van]”, egy-egy vallásilag konnotált szó (pl. a Szentírást a Biblia, a kettőskeresztet és hármashalmot a „mi címerünk” helyettesíti). A történelemszemlélet változását tükrözi például az, hogy a „modern Oroszország nyugat európai kultúrája a vallás-determinálta cirill-írást nem tudta legyőzni” mondatból „a Szovjetunió a vallás-determinálta ciril írást megtartotta mint ősi hagyományt” lett. Az expresszionista költők fomain újításait kifogásoló mondatokból ki-kimarad néhány szó, különösen a politikával is összefüggésbe hozhatókból. Szembeötlő – és a tanulmány mondanivalójára gondolva mulatságos – a két kiadás tipográfiai különbsége. A Minerva szellős, jól hierarchizált szedésétördelése (változatos betűnagyság, nagy sortávolság, kurzív és ritkított kiemelés stb.) mellett az 1964-es kiadás oldalai zsúfoltak, egyhangúnak tűnnek, s ráadásul jónéhány, a Minervában kiemelt dőltbetűs szóból az újbán verzállal szedett, egyszerű tömegbe olvadó betűegyüttes lett (holott „a kurzív szedés nem a formai szépség kedvéért van”, mondja Zolnai Béla mindkét kiadásban).

latú betűkkel [...] azóta egész szépirodalmunk alkalmazza, mintegy a legapróbb formákban is jelezve a forradalmiságot”. „Az expresszionisták a tipográfia terén is a forma anarchiáját hozták be. Nagy plakátszerű betűik (vö. Kassák, *Új költők könyve*, 1917 [...]) szinte ordítják a »kozmosz« kifejezésére szánt mondanivalóikat.” Zolnai Béla érzi, hogy valamilyen alapvető változásról van szó, hogy az írás egyre kevésbé játszik alárendelt szerepet: „a modern világváros néma optikai jelekkel beszél”, mondja – s már számba veszi azokat az írásalakokat, amelyek nem egyes hangokat, hanem egész szavakat jelölnek, mint például a bolygók jelei, a plusz, mínusz, a kémiai képletek, de úgy véli, hogy a szépirodalom nem él ezekkel a jelekkel, csak „az expresszionista líra használja tudatos disszonancia-keltés céljából az ilyen jeleket”. Vagyis, bizonyos esetekben, elismeri a csak vizuálisan létrehozható költői többletet. Példákat hoz fel, de nem ás mélyebbre. Lényeges és a magyar irodalomban azóta is visszhang nélküli megállapításai, észrevételei vannak a költészet látható formájával kapcsolatban: „A verssor nemcsak akusztikailag, hanem optikailag is egységet alkot [...] Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a versjelleg, a rímek háttérbe halkulnak, mert nem figyelmeztet rájuk a sorvég, és az egész költemény a numerikus prózához hasonul.” „A klasszikus strofaszerkezetek a szemnek tipografizálnak, a fülnek semmi köze ehhez a komplikált sor-helyezéshez.” Merészen kijelenti, hogy a „modern magyar költészet különös gondot fordít a tipográfiai hatásokra”. Példaként Babitsot említi, Babits egy-egy bizarr versszakát, s hozzáteszi: „azt hiszem, hangzásban nem is adható vissza az általa keltett hatás”. (A látható nyelv legbiztosabb ismertető jele.) Nagyon fontos, amit kimond, azonban kora legmodernebb verseivel nem tud megbarátkozni, s éppen ezért a kínáló tanulság, az újat hozó elméleti megállapítás helyett elutasító szavakkal illeti őket: „az expresszionizmus a sorok diszpozíciója terén is anarchiát hozott”. De néhány passzussal odébb, a beszéd ígészetében ugyan, eljut egészen a „vizuális ritmus” és a „vizuális rím” fogalmáig.

Könyve harmadik fejezetét az *íráskonvencióknak* szánja: a helyesírásnak, az interpunkciónak és a rövidítéseknek. A helyesírással kapcsolatban megjegyzi, hogy „a helyesírásnak [...] számolnia kell [...] az akusztikai nyelv változásával, amely folyton mélyíti a szakadékot a kiejtett és a leírt szó között”. Váratlan s a vizuális irodalom elemzése szempontjából figyelemre méltó megjegyzése az, hogy „vers és próza között nemcsak tartalomban és ritmusban, hanem helyesírásban is köze-

ledés észlelhető”. A központozásról is sok, irodalommal kapcsolatos mondanivalója van, bár itt kevesebb figyelmet fordít a formára, többnyire a tartalom szempontjából elemzi a módosulásokat. A kiemeléssel kapcsolatban (kurzív szedés, ritkítás stb.) megint nagy horderejű megállapításai vannak: „Petőfi [...] a szónak csak egy részét emeli ki [...] aminek észrevevését nem bízta az olvasóra, hanem fölhívja rá a figyelmet”, vagy Aranyánál „a kurzív szedés [...] jelentés-sűrűsödést fejez ki”, azonban itt sem hagyja feledésbe merülni a beszéd magasabbrendűségét: „sok értelmi árnyalat és érzelmi hangulat fűződik a nyelvhez, amit jelekkel nem tud jelezni az író”. A palindrómák elkerülték a figyelmét, ti. azokkal kapcsolatban ennek éppen az ellenkezőjét mondhatta volna. A negyedik, az *Írás és nyelvfejlődés* című fejezetből egy-két megszívlelendő gondolatot érdemes lejegyeznünk, például azt, hogy „az írás-kultúra tette irodalmi nyelvvé az Ile-de-France dialektusát”, vagy azt, hogy a magyar nyelvújító írók stílusdiadala nem az élőszónak, hanem a nyomtatásnak köszönhető.

Így néz ki dióhéjban a Zolnai-féle „látható nyelv”. A Magyar Műhely és az Új Symposion megjelenéséig irodalmi berkeinkben igencsak háttérbe került ezt a probléma. Bár, mint több Zolnai idézet sugallja: furcsa folyamattal állunk szemben, olyannal, amelynek tulajdonképpen neve sincsen, s amelyet, jobb híján, nevezzünk el az irodalom lassú átköltözésének a beszélt nyelvből a látható nyelvbe. A költözködés már nagyon régen elkezdődött s ma sincs vége, a mai irodalomra is jellemző a köztes állapot. Amiben ma némi változás észlelhető, az a tudatosodás, az, hogy eszköztárában az író egyre inkább helyet szorít a látható nyelv tulajdonságainak. A költözködés kezdete az idők homályába vész, de kétségtelen, hogy az első nagy lépés az volt, amikor vizuálisan kifejezték a verssé rendezett nyelv legrövidebb önálló egységét: a verssort. Amikor is a folyamatos írás helyett a verstani szerkezet öltött látható alakot. A középkori *Szent Bernát himnuszában* még bontatlanok a sorok, a *Mátyás király halálára való emlékdalban* új sorban és nagybetűvel kezdődnek a strófák. A könyvnyomtatás elterjedésének köszönhetően lassan-lassan kialakulnak a látható szerkezetek, sőt sémává csontosodnak. Ma már, azt hiszem, senkinek sem jelent gondot egy-egy ismert versforma *vizuális csontvázát* maga elé képzelni. A klasszikus versek sémájában a nagybetű először a strófák kezdetét jelezte, később a sorok kezdetének jele lett belőle. Olyan formai jeggyé vált, mint a beszédben a rím, a ritmus vagy a cezúra. A hatvanas évek elején a költő Denis Roche, amikor

a *Récits Complets* című kötetében közreadott verseihez az előszóban teoretikus magyarázatot fűz, a neki igen fontos műfaji hovatartozást a látható nyelvből vett elemekkel: a *nagyjából egyenlő* hosszúságú sorokkal és, külön kihangsúlyozva, a *sorkezdő* nagybetűvel magyarázza. „A csonttalan, a vezető szál nélküli, az időtlen, a címtelen vers, mert verssorokból áll, azaz nagybetűvel kezdődő sorokból (s ennek sokkal nagyobb a jelentősége, mintsem gondolnánk) – mondja Roche – addig lökdös, taszít”... stb. „A vers tere és ideje elsősorban az olvasás.”⁵ A költészet *átköltözésének* másik fontos állomása a szabad vers megjelenése volt. A szabad versnek ugyanis egyetlen formai ismérve van: a sorváltás. Jacques Roubaud a *Change* 6. számában kifejtette, hogy a szabad vers legkisebb elemezhető egysége a sor, s ennek formai kifejezése „le fait d’aller à la ligne.”⁶ Roubaud kimutatta, hogy a francia „klasszikus” szabad vers (többnyire a huszadik század első felének szabadvers-típusa) az alexandrinusból származtatható, ennek ellenére a szabad vers sorhosszúságát egyedül az *íráskép* szabja meg. Tördelés nélkül nincs szabad vers. De a látható nyelvbe való átköltözés fázisait kimutathatjuk a próza írásképi változásának elemeivel is. Már az a tény, hogy másképpen fogalmazunk írott prózában, mint a beszélt nyelvben, bizonyos következményeket von maga után. A bekezdések, a fejezetek, a címek nem a beszéd, hanem a látvány szerkezeti elemei – az írónak, a tördelőnek a látható nyelv törvényei szerint kellett (kell) ezeket kifejezésre juttatnia. Amikor, egyébként klasszikusnak nevezhető prózájában, a *Place de l’Horloge* című regényében Jean Paris a téren elhangzó párbeszédnek helyének topográfiai változatosságát akarja érzékeltetni, a dialógusok szövegéből tömböket formál, s ezeket mozgatja az oldal síkján.⁷

Kétségtelen, hogy az irodalmárok zöme eleddig, akárcsak H. J. Uldall szerint a nyelvészek, „sokkal több figyelmet fordítottak a levegő anyagára, mint a nyomdafesték anyagára”.⁸ Pedig Mallarmé óta egyre nő azoknak az irodalmi műveknek a száma, amelyeknek tipográfiai megjelenése mindinkább elüt az esztétikai kommunikáció közvetítőjétől klasszikusan elvárt *semlegesnek* nevezhető normától (nyomtatott oldaltól, könyvtől stb.). A *semleges normáról* mindenkinek van némi elképzelése. Az író a mindenkor domináns irodalmi kiadók átlagterméséből

5 Denis ROCHE, *Récits complets*, Seuil, Paris, 1963.

6 *Change* 6. *La poétique, la mémoire*, Seuil, Paris, 1963.

7 Jean PARIS, *Place de l’Horloge*, Puyraimond, 1979.

8 *Speech and writing*, Acta Linguistica, 1938.

igyekszik kikövetkeztetni azt a tipográfiai sémát, amelyhez készülő könyvének igazodnia kell. Ebből következik, hogy klasszikus, tizenkilencedik századi viszonylatban, a különböző – német, orosz, francia, olasz, angol stb. – kultúrák írói által felállított sémák némileg különböznek egymástól. A magyar szépirodalmi művek 4-6 bevezető oldallal kezdődnek, a főcím a 3.-on, a *copy right* a 4.-en helyezkedik el, s a mű korpusza az 5.-en vagy a 7. oldalon kezdődik. Próza műveknél a fejezetek új oldalon kezdődnek; a fejezetek címe a mű alap betűtípusától elütő (de a betűcsaládon belül maradó) betűkből van kiszedve, alatta és fölötte szigetelő margóval. A tükör az oldalfelület 42–53%-át foglalja el (ami nem sokat változott Gutenberg óta). A lapszéli margók elosztási aránya többnyire szabályos: 3/5 vagy 5/8. A leggyakrabban használt betűtípusok a reneszánsz antikvák családjából származnak (Garamond, Plantin stb. s újabban a Times). Az alapípus betűnagysága 9 vagy 10 pontos, normál álló, s a sorokat általában egy-két ponttal nagyobb távolsággal szedik. A kiemeléseket általában dőlt betűvel oldják meg. Az oldalszám a tükör alján, a szövegtől kb. egy sornyi távolságra középen vagy a tükörnek a lap széléhez közelebb eső szélén helyezkedik el.

A verseskönyvek szintén 4-6 bevezető oldallal kezdődnek. A ciklusok címe általában nagyobb betűvel s önálló, mindig páratlan oldalon található. A verset tartalmazó oldalnak is van maximális tükre, melyet azonban a vers többnyire nem tölt ki sem szélességében, sem magasságában. A versek címe ugyanabban a magasságban, legtöbbször a maximális tükör legfelső sorában kap helyet, középre szedve vagy balra zárva. Klasszikus vers szedésénél a leghosszabb sort a maximális sor szélesség közepére teszi a szedő, s a többi verssort ehhez viszonyítva, balra elvágólag szedi. Ha a sorok hosszúsága nagyon különböző, gyakran előfordul, hogy a vers optikai tengelye balra eltolódik. Ha a vers nem tölti ki a maximális tükör magasságát, az oldal alja üresen marad, ha hosszabb egy oldalnál, akkor a folytatás – vagy a maximális tükör legfelső sorában, vagy a vers első sorával egy magasságban kezdődik. A tartalomjegyzék a könyv végén van, s legtöbbször ezt követi a technikai adatokat közlő kolofón.

Ezek azok a sebtiben összegereblyélt vizuális tényezők, amit mind a mai napig egy hagyományosan gondolkodó író megelevenedni vél, amikor leendő könyvére gondol. Ez az a megcsontosodott vizuális séma, ami egyben a beszélt nyelvhez ragaszkodó irodalmi szemléletnek a velejárója – s ebből kifolyólag pusztán létének nemcsak formai, hanem

tartalmi mondanivalója is van. Azonban még egyszer hangsúlyozom, csak szépirodalmi művekről beszélek, melyeknek a kommunikációban betöltött szerepük egészen más és másképpen érvényesül, mint a többi könyvé (ismeretterjesztő művek, tudományos munkáké, lexikonoké, havi- vagy hetilapoké stb.).

Mindennek tudatában már elvlaszthatjuk azokat a mai műveket, melyeknek szerzői a „semleges” sémához viszonyított különbségre támaszkodva igyekeznek a semlegestől elütő új formát létrehozni, azoktól a művektől, melyeknek szerzői, anélkül, hogy a sémabeli különbségre súlyt fektetnének, csupán a látható nyelvre támaszkodva új, a semlegestől elütő formát hoznak létre.

Századunk elejének irodalmi mozgásában az elsőre Apollinaire kalligrammáit, a másodikra Mallarmé *Un coup de Dès jamais n'abolira le Hasard*⁹ című versét hozhatjuk fel példának. Az egyik szerző a látható forma felől, a másik a látható nyelv felől közelíti meg a problémát; az egyik a beszélt nyelvhez igazodva, a tipográfia elfogadott sémáinak, a könyv formájának látható elemein változtat, a másik új nyelvi kifejező eszközöket keres, melyeket a látható nyelv tipográfiai sémáktól független adottságaiban vél felfedezni. Az első feltételezi, hogy a szövegnek jelentése van (ugyanaz a jelentése) „tipográfia nélkül” is, a második, Mallarmé, nem tesz különbséget a látható elemek és a beszélt nyelv elemei között. Az első kaput nyit a tipográfus grafikai érzékenységének, a második egyszerre írja és tipografizálja a verset a szakember hozzáállásától függetlenül. Kalligrammáiról beszélve Apollinaire a következőt mondja: „A nagy merészséggel alkalmazott tipográfiai *fogások* egyfajta vizuális lírát teremtenek,”¹⁰ ugyanebben a szellemben gondolkodik El Liszickij, aki 1927-ben azt írja, hogy „a tipográfiai formák a mondanivaló feszültségét és lendületét kell kifejezzék”;¹¹ és ebben a

9 Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de Dès jamais n'abolira le Hasard*, d'atelier/change errant, Párizs, 1980. Kiadásra előkészítette és szerkesztette Mitsou Ronat, kivitelezte Papp Tibor. Philippe Dôme, Jean-Pierre Faye, Rodolfo Hinostroza, Claude Minière, Bruno Montels, Nagy Pál és Jacques Roubaud közreműködésével.

10 Guillaume APOLLINAIRE, *L'esprit nouveau et les poètes*, (Az új szellem és a költők) című előadásában hangzott el a Vieux-Colombier színházban 1917. november 26-án. Idézi Jérôme PEIGNOT, *Calligramme*, Chêne, Paris, 1978, 3.

11 1923-es manifesztum. Claude LECLANCHE-BOULÉ idézi a *Bulletin analytique des périodiques d'Europe de l'Est*, című folyóiratban. Centre Georges Pompidou, 24. szám. 1981. október, 51.

szellemben dolgozik mind a mai napig a legtöbb tipográfus és könyvművész. Mindebből egyenesen következik, hogy alapállásuk arisztotelészi, hogy a látható nyelvet csupán a beszélt nyelv rögzített formájának tekintti, s éppen ezért módjuk van adott keretek között a mondanivaló interpretálására. Azonban a hagyományos rendszertől eltérő vizuális jel valamit mindenképpen tudat velem,¹² s éppen ezért vizuális szerzőnek tekinthetjük azokat a költőket-írókat is – Simiástól Apollinaire-ig, Lewis Caroltól Nagy Lászlóig – akik, bár műveik alapanyaga a beszélt nyelv, kiléptek a megjelenítés hagyományos sémáiból, akik számoltak azzal a töblettel, amit a befogadott sémáktól való eltérés ad a szövegnek: a meghökkentéssel, az olvasás ritmusának megváltoztatásával és a vizuálisan is szabadabb gondolkodás általánossá tételével. A huszadik század kezdetén virágzó tipográfiai újdonságok többsége ebben a szellemben született. A futurista, dadaista, konstruktivista és aktivista tipográfia erősen grafikai orientációjú volt. A kor kiadványai (mint például Kamenszkij *Tangó a tehenekkel* című hatszögű, tapétapapírból készült verseskönyve), Marinetti kiáltványai, a kor tipográfiailag legjelentősebb folyóiratai: a *Ma*, a *De Stijl*, a *Sturm* nem a nyelvvel, hanem a grafikai sémákkal hadakoztak.

A tipográfiai jelek, a megszokott tipográfiai sémák akkor válnak döntő tényezővé az irodalomban, amikor a szerző a látható nyelvet választja műve közegéül. Ahogyan a beszélt nyelvre épített műben az intonáció, az időtartam, a hangzásbeli összecsengések, a ritmus stb. szerkezet-formáló elemmé léphet elő, a látható nyelvben a jeleknek a „sematikus semlegeshez” és egymáshoz viszonyított térbeli helyzete (aszerint, hogy két- vagy háromdimenziós a mű), formai hasonlósága stb. kerül a szövegépítkezés középpontjába. Hangsúlyozzuk, hogy az ebben a szellemben dolgozó szerzőket elsősorban nem a megrögzött tipográfiai sémák elleni lázadás készletre, nem a látványból fakadó „szövegkiegészítés” és nem az illusztráció adta grafikai többlet. Stéphane Mallarmé *Kockadobásáról* írt kitűnő tanulmányában Mitsou Ronat alapos és finom elemzéssel derít fényt erre a szemléletmódra. Mallarmét nem az foglalkoztatta, mondja Mitsou Ronat, hogy egy monadegyüttes hogyan helyezhető el esztétikusan a könyvlapon; az ő problé-

12 „Toute indice visuel, à travers une impulsion plus ou moins aveugle communique quelque chose par rapport à un système de conventions ou à un système d'expériences acquises.” Umberto Eco, *La structure absente*, Mercure de France, 1972, 173.

mája inkább az volt, meddig nyújthatja mondatainak a szövetét. A látszat ellenére Mallarmé vers-libre-jei (szabad verssorai) mindig betartják a nyelvi szabályokkal meghatározható sorvégződést. A „fehérek” (szókö-zök) elhelyezéséből egy bizonyos rendszer szűrhető ki: Mallarmé csak akkor használ a normálisnál nagyobb szóközt, amikor két nem összetar-tozó nyelvi elem kapcsolatát a nyelv többszörösen determinálja (pl. a mondatok határa vagy a transzformációs generatív grammatikából ismert helycserék nyoma stb.). Ezeket nevezi Mitsou Ronat szintaktikus nyo-moknak.

A látható nyelvben bizonyos vizuális effektusok segítségével értelmes jelcsoportokat formálhatunk, olyanokat, amelyeknek nincs meg-felelője a beszélt nyelvben. E jelcsoportok szerkezete nagyjából azt a szerepet tölti be, mint a beszédben a mondatszerkezet, azaz jelek együt-teséből értelmes halmazokat hoz létre. Az elméleti munkák, általában, messze elkerülik ezeknek a szerkezeteknek a mibenjét és hogyanját; néhány részletekkel foglalkozó kutatást, egy-két fontosabb tanulmány-kötetet (François Edeline, Philippe Minguet, Nagy Pál) ismerünk, de áttekintő, az egész témát rendszerező elemzés eddig nem született. Ha mindezek ellenére mégis – a rendszer iránti kíváncsiságból – belemerész-kedem a vizuális szerkezetek boglyájába, azzal a tudattal teszem, hogy a kezdő lépés mindig tökéletlen.

Úgy tűnik, hogy négy nagy csoportba oszthatjuk a különböző vizuális effektusok segítségével összeálló szerkezeteket; ezek a követ-kezők: 1) a toposzintaktikus szerkezetek csoportja, 2) a formai metafo-rák, 3) az ikonikus rendezés következtében létrejövő szerkezetek, 4) egyéb, a beszélt nyelvet esetleg csak módosító szerkezetek csoportja.

A vizuálisan értelmessé összeálló jelhalmazoknak valószínű nagyobik felét *toposzintaktikus szerkezettel* lehet jellemezni. Ezt a szer-kezet-típust viszont azok az ellenőrizhető effektusokat létrehozó szabá-lyok jellemzik, melyeknek segítségével a szimpla jelentéssel felruházott jelekből, szavakból pusztán a térbeli elhelyezés segítségével vizuális mondatokat formálhatunk.

A toposzintaktikus szerkezetek egy része a *közelség* (szom-szédság) révén jön létre. A közelségnek több válfaja lehetséges: a) a *grafikai jelek és szavak közelségéből* születő szerkezetek – például egy nyíl és egy szó közelsége a szó jelentéséhez hozzáadja az irányt is; hasonlóképpen a hangjegyek és a szavak közelségére építi Szombathy Bálint *Le monde du silence* című képversét (*Ver(s)ziók*, 242), és ide

sorolható Bebek János *Fal* című műve (65–66. szám), melyben a repedés és a szavak közelsége ad jelentést az egyébként rendszertelen halmaznak; b) *a nyomdai jelek közelségéből összeálló szerkezetek*; például Morgenstern *Fisches Nachtgesang* vagy John Furnival *Poème sémiotique* című képerse; c) *a szavak vagy szóegyüttesek térbeli szomszédságának köszönhető szerkezetek*; ezek közül a legegyszerűbb az olvasási tengelyhez viszonyított *irányváltoztató* közelség. Az olvasás iránya (az európai kultúrában) balról jobbra és fentről lefelé természetes. Ha az író a két irányt összevonó, a bal felső sarokból a jobb alsó sarokba tartó eredővel ellentétes irányú olvasatot hoz létre, akkor vagy a jelentések számát növeli, vagy olyan olvasási bizonytalanságot teremt, amely kihátással lesz a szóegyüttes értelmezésére. Rodolfo Hinostroza szerint¹³ a *híd* és a *villa alakú* valamint a jobbra fölfelé *lépcsőzetes* képződmények szítják a legnagyobb feszültséget. Mallarmé *Kockadobásában* minden variációra találunk példát; úgyszintén Pierre Garnier több képversében az összes lehetséges tengely aktív szerepet játszik, még a jobb alsó sarokból a bal felső sarok felé tartó is; d) *a jelentés nélküli betűegyüttesek* a közelség révén jelentéshordozó halmazzá állhatnak össze, mint pl. Ernst Jandl *e, o* és *ö* betűkből formált konkrét versében; e) a közelség teszi értelmessé a *kombinatorikus* képerseket is – például Tandori Dezső *Kafigrállia* című művét (*Képersek*, 110.).

A toposzintaktikus szerkezetek másik nagy csoportját az *elszigetelt*, a magányos jelegyüttesek képezik. A szigetelt helyzetben lévő szavak, mondatszakaszok helyzetükből adódó jelentésdúsulásával három nyelvész, Jacques Mehler, Thomas G. Bever és Peter Carey foglalkozott behatóbban¹⁴. Az olvasással kapcsolatos kísérletük eredményeképpen kimutatták, hogy szabálynak tekinthető az a tétel, melyszerint az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy mondatszakasz első felét annyival több ideig olvassuk a másodikonál, ahány jelentésre a szó vagy a mondatszakasz lebontható. A körte első szótagján – elszigetelt helyzetben – kétszer annyit időzik a szem, mint a másodikon (gyümölcs, villanygőg). A folyamatos olvasásban viszont ez a tétel érvénytelen. Kísérletük közben, legnagyobb meglepetésükre, az is kisült, hogy a szóközöket is olvassuk. A szigetelésnek számtalan fajtája lehetséges: nemcsak térben, fehérrel elválasztva lehet egymástól eltávolítani a szavakat, elszigetelhet

13. Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de Dès jamais n'abolira le Hasard*, 1980, 18.

14. Jacques MEHLER, Thomas G. BEVER, Peter CAREY, *Que regardons nous quand nous lisons? – Textes pour un Psycholinguistique*, Mouton, 1974, 279.

egy szót (mondatszakaszt) egy vastag vonal, szigetelő szerepe lehet egy képnek, egy grafikai alakzatnak stb. A könyvek címe, a fejezetek címe, a plakátok egy-két szavas felhívása, s a képversek számtalan módon és millió ötlettel elszigetelt szavai, mondatszakaszai alaposan kihasználják a látható nyelv eme tulajdonságát. Már Mallarmé is bőven élt vele, és e. e. cummings verseinek külalakját, vizuális formáját is többnyire az elszigetelésnek köszönhetjük.

A *formai metaforák* a jelek átlényegítése révén születnek. A legegyszerűbbek a jelek hasonlóságára épülnek, ilyen például Pierre Garnier kis vizuális miniatűrje, melyet teljes egészében idézni tudok:

e ! ! e

(elle = ő, nőnemű) vagy Pedro Xisto ZEN-je. Formai metaforák a betűből összeálló ikonok, mint például Géczi János *Hangya* című képverse (*Ver(s)ziók*, 174) vagy Richard Kostelanetz *Twiggyje*, Ronald Johnston *eyeleveleyeje*.

A térbeli szabályos rendezés a mértani formákba öntött szavaknak, mondatszakaszoknak ad kisebb-nagyobb jelentéstöbbletet, különösen a kombinált, a több effektus együtteséből létrehozott vizuális művekben. Például a logo-mandala néven ismert – a konkrét költészet körébe tartozó – műfajnak a szabályos rendezés az egyik elengedhetetlen ismérve. Georges Perec egész kötetre való, négyzetbe rendezett, 11 × 11 betűből álló verset adott ki *Alphabets* címmel. Bujdosó Alpár pedig *Plakát(b)irodalom* című ciklusában a körre és a körbe épít.

Az *ikonikus rendezés* elvével jellemezhető csoportba tartoznak a *tipográfiai sémák irodalmi elidegenítésével* létrehozott szerkezetek. A tipográfiai séma – térkép, labirintus, műszaki rajz, vasúti menetrendtáblázat stb. – mindig bizonyos specifikus jelentés hordozója, ami erősen befolyásolja a beépített, a sémához egyébként nem illő szöveget. Ezt használja ki Nagy Pál és Székely Ákos például *Szócsövek* című művében.

Az *ikonikus metafora* a képi és nyelvi elemek közelségére, az alkotóelemek tartalmi hasonlóságára vagy hangulati egyezésére (illetve ellenkezésére) támaszkodik. Jelentéstartalma azoknak a gondolati, érzelmi, akarati tartalmaknak az összessége, amelyeket az alkotóelemek közelsége felidéz az olvasóban. Legjobb példaként Szombathy Bálint *Vizuális költészet* ciklusát említhetjük, de a „spacialistes” néven ismert francia költőcsoportnak is ez az egyik kedvenc formája.

A negyedik, az egyébnek titulált csoportba sorolom mindazokat a vizuális effektusokat, amelyek a beszélt nyelvre alapozott irodalomban gyakran előfordulnak, bár hozzá kell tennem, hogy a vizuális írók eszköztárából sem hiányoznak. A *palindróma* – visszafelé is olvasható szöveg – iskolapéldája szokott lenni a látható nyelv egyik specifikus, beszélt nyelven vissza nem adható tulajdonságának. A *kiemelés* is az ismert „látható” elemek egyike. A kiemelt betűcsoport a *commenthez* hasonló szerepet játszik a vizuális szövegben. *Topic*nak tekinthető a már ismert vagy ismertnek feltételezett betűtípus, amihez viszonyítva a *comment*, az új grafikai információt hozó, a másságával tüntető betűtípus. A megszokott íráskép bizonyos elemeinek rendszeres megváltoztatása, mint például Siklós István verseiben az összecúsztatott szavak közé ékelt nagy S betű, szintén a látható nyelv értelemformáló szerkezetei közé sorolható. Zolnai Béla tanulmányában az íráskép alatt emlegetett effektusok is, nagyjából mind, ehhez a körhöz tartoznak.

Miután körbejártuk a lehetőségeket, még annyit kell megjegyeznünk, hogy a különböző szerkezeteket a költők, írók legtöbbször kombinálva használják. Több kombináció együtt adja egy-egy vizuális műfaj meghatározását. Például a logo-mandalának ismervei a következők: a mű mértani formájú, kör vagy négyzet alakú, középpontja van, s minden irányban, minden tengely mentén olvasható (vagyis reverzibilis). Eddig nem beszéltünk a térben elhelyezett, a mozgó (kinetikus) művekről és a performanszról sem, pedig ezek is a vizuális irodalom részei, s többek között azért nem ejtettünk szót erről, mert az egész vizuális irodalom rendszerezésében először a statikus műveket kell megismernünk, osztályoznunk, szabályokkal meghatároznunk, s ennek a munkának ma még nagyon az elején tartunk. A további tájékozódásnak csak ezután lesz igazán értelme.

A század első évtizedében még ritkaság volt a vizuális irodalmi mű – a futurista, dadaista, konstruktivista, aktivista, expresszionista tipográfia, a kalligrammák tipográfiája stb., főleg egyedi darabokat hozott létre s ezért nehéz e művek látható szerkezetét rendszerezni. Az ötvenes évek eleje óta viszont egyre jobban tisztázódnak a pozíciók. Az írók egy része változatlanul ragaszkodik a beszélt nyelvhez, a saussure-i látásmódhoz:¹⁵ könyveik megjelenési formáját, tipográfiai

15 „Le système [d’écriture] dit communément »phonétique«, [...] vise à reproduire la suite des sons”. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 47.

szerkezetét ők továbbra is a kiadó technikai személyzetére bízák. Az ötvenes évek elején egy kisebb csoport a fonikus költészethez fordult (François Dufrené, Bernard Heidsieck, Henri Chopin stb.), táboruk azóta alaposan megnőtt. Az ötvenes évek elejétől kezdve egyre nagyobb a grafikai érzékenységgel számot vető írók tábora: az ötvenes–hatvanas évek fordulóján jelenik meg Gregori Corso *Bombe* című verse, Ferdinand Kriwet *Who Whom if a Hunter*je, Mary Ellen Solt kalligrammái. S igazában az ötvenes évek elejétől kezd el nőni azoknak az íróknak, költőknek a száma, akik már kizárólagosan a látható nyelv közegét választják művük anyagául. Ekkor indul a francia „spacialistes” csoport (jegyezzük meg, hogy indulásukban, a beszélt nyelvtől való eltávolodásukban, jelentős szerepe volt Raymond Queneau ama kijelentésének, miszerint a „hangosan fel nem olvasható költészet elképzelhetetlen”). Ekkor virágozik ki a konkrét költészet Németországban és Brazíliában (Noigandres csoport). A hatvanas években már a prózaírók is felzárkóznak a menethez, s egyre több fesztivál és kiállítás ad alkalmat arra, hogy ezekkel a művekkel a szélesebb közönség is megismerkedjen. A műszaki fejlődés, különösen a mindenféle vetítógépek hozzáférhetősége tovább mélyítette a csak „látható” művek és az olvasók kapcsolatát. Az irodalmi segédeszközök sorába az utóbbi években pedig már a számítógép is belépett. Azonban a műve közegéül a látható nyelvet választó író az eddig elmondottak ellenére sem vágyik a grafikusok vagy a tipográfusok babérjaira. Az író a beléje szorult nyelvi érzékenységből indul ki, a nyelvvel érvel, a nyelvet rendez, a nyelvvel igyekszik hatni – a grafikai vagy tipográfiai szépség és egyensúly ellenében is.

Elhangzott a Schöffler-szeminárium keretében tartott Magyar Műhelynapokon. Kalocsa, 1985. július 31–augusztus 4.

A példaként idézett vizuális művek a következő kiadványokban található meg:

Folyóiratok: *Doc(k)s*, N.E.P.e, Le Moulin de Ventabren, Franciaország. *Magyar Műhely*, Párizs. *Új Symposion*, Újvidék, Jugoszlávia.

Antológiák: *Ver(s)ziók*, Magvető, Budapest, 1982. *Képversek*, Kozmosz, Budapest, 1984. *Calligramme*, Chêne, Paris, 1978.

Könyvek: BUDOSÓ Alpár, *Irreverzibilia Zenon*, Magyar Műhely, Párizs, 1985. *Écritures*, Le Sycomore, Paris, 1982. FRANCIS EDELINE, *Pierre et Ilse Garnier*, Yellow Now, Liège, 1981. NAGY Pál, *Korszerűség/kortárs irodalom*, Magyar Műhely, Párizs 1978 és *Journal in-time, 1974-1984*, Magyar Műhely, Párizs, 1985. SIKLÓS István, *EmberShúrral*, Szepsi Csombor Kör, London, 1968. SZOMBATHY Bálint, *Poetry, Konkrét vizuális költészet*, Forum Könyvek, Újvidék, 1981.

TELEFONON KÖZVETÍTETT SZÁMÍTÓGÉPES MŰVEK FRANCIAORSZÁGBAN

A *Minitel* működésében az a legnagyobb ellentmondás, hogy alapfeladata a „szöveges” üzenetközvetítés. A képernyőjén egyre gyakrabban megjelenő primitív, de néha hallatlanul találékony grafika mit sem változtat a gyermek fekvésén. Ennek ellenére, Roger Laufer meglátása, miszerint „az új technológiák olyan magas szintre fejlődtek, hogy további tökéletesedésük ma már kevésbé kérdéses, mint az, hogy újító módon tudjuk-e használni őket”,¹ a *Minitel*re is érvényes.

A klasszikus írógép nem tud árnyalt, helyesírási minden szempontból hibátlan szöveget produkálni. A szöveges képernyőre dolgozó szövegszerkesztő úgyszintén nem, mert az írógéptől kölcsönözte az írás hogyanjára vonatkozó filozófiáját és tudományát. A betűk egységnyi felületre, egységnyi kockákba íródnak: gyengébb minőségű képernyőn egy sorban negyven, jobb minőségűn egy sorban nyolcvan. Szöveges képernyőn nem érzékelhető, nem látható a kötőjel és a gondolatjel közötti különbség. A képernyő hiányosságai adódó helyesírási hibák minden valószínűség szerint néhány éven belül nyomtalanul behegednek; nem azért, mert a hibák forrását a programozók kijavítják, hanem azért, mert a szöveges képernyő előbb-utóbb kikopik a használatból. A szöveges képernyő fárasztja a szemet – jövője nincs, de a művészet közvetítésében jelene is alig. A francia *Minitel*en (képernyős telefonon) működő *Art Accès* című folyóiratban található néhány statikus

1. Roger LAUFER, *Nouvelles technologies: maîtrise ou partage de l'écriture?* Linx, no 17, Université de Nanterre, 1987, 125.

mű, mint például a fluxus irányzathoz tartozó Charles Dreyfus minimalista versei, a spacialista Pierre Garnier, Ben vagy Didier Bay művei. Ugyanez a folyóirat statikusan közvetíti a képernyőn a szerzők „ars poetica”-ját, valamint a bemutatott művek alkotóiról szóló esszéket. A Minitel adottságai olyan szegények, hogy akarva-akaratlan, a média befolyásolja a közvetítendő szöveget. A képernyőre 24 sor, egy sorba 40 betű fér ki. A betűknek egységnyi helyük van, ebből következik, hogy nem lehet sorkizárással grafikailag harmonikus szövegtömböt alkotni. Maradnak a balra kitolt sorok, a rövid szavak és az egy képernyőnél nem hosszabb mondatok. Ahhoz, hogy az eredmény elfogadható – azaz olvasható, élvezhető – legyen, magának a szerzőnek kell képernyőre „gépelnie” szövegét, méghozzá úgy, mintha kötött formájú verset írna, mert menet közben – hol rövidebbre, hol hosszabbra fogva – alakítgatnia kell a mondandó szerkezetét.

Az Art Accès folyóiratot Orlan és Frédéric De Velay alapította. Orlan az újra, a meghökkentőre érzékeny és mindig kapható performer, videó- és képzőművész, a dijoni képzőművészeti főiskola tanára. Egyaránt érdeklődik a klasszikus és az elektronikus úton létrehozható művek iránt, s egyaránt foglalkoztatja a barokk esztétika, az identitás kérdése, valamint a szexuális attribútumok művészi felmutatásának lehetősége. Nevéből nem derül ki, hogy egy jóképű, extravagánsan öltözködő és melegszívű hölgyről van szó, aki két-három év óta – saját bevallása szerint – élete fő művén, testének – a korábban megfestett képein s egyéb alkotásaiban már előrevetített – legendává való átalakításán dolgozik, azaz dolgoztatja az esztétikai műtétsorozatot végrehajtó sebészeket. A nagy mű: „*Szent Orlan*”, a szemünk előtt, szinte észrevétlenül formálódik, amiből mi, barátai, főleg azt vesszük észre, hogy a nagy szemeket keretező markáns jegyek, a kiálló pofacsont, a széles állkapocs, rajzfilmek szépségeire emlékeztető egyszerű arcvonások tartóivá szelődülnek. A Szent legendáját megszemélyesítő bájos arc egyre kevésbé jellegzetes, egyre kevésbé személyes, és egyre inkább hasonlít a szentcecíliaék, szentborbálák és egyéb szűzi szépségek három-négy vonallal megrajzolt portréjához. Elgondolkoztató (és sokak számára ijesztő), hogy a művészi kiteljesedés és a művész ennyire azonosul: mű és alkotója egyetlen alakban ölt testet – ugyanakkor irigylésre méltó a mű és a művész szimbiózisa. Meglepő viszont, hogy a mindig excentrikus Orlan milyen nyugalommal nézi saját magát: a művet; milyen nyugalommal beszél róla, azaz önmagáról, holott legtöbbször (s tudat alatt talán én is) azt várnánk, hogy

a művé hasonult testben a személyiség is meghasonuljon. Nem. Az életét tette fel a művészetre, mondja, s úgy érzi, hogy a kiteljesedő mű hozza a lelki beteljesülést. Az Art Accès másik alapítója, Frédéric De Velay költő és képzőművész, a párizsi Bunker című folyóiratnál kezdte költői, majd szerkesztői pályafutását, első kötete *Pourpre vert aux ombres paraissantes* (Zöld bíborcsigák előlopakodó árnyékokkal) a Bunkerpress kiadónál jelent meg. Frédéric De Velay is erősen vonzódik az elektronikus médiákhoz, képzőművészeti alkotásaiban, installációiban a videót gyakran felhasználja. Az utóbbi években tartós barátságot kötött a számítógéppel, 1988 óta több irodalmi művet készített *Atariján*, a *Fatigue du papier no 4* (Papírfáradtság, no 4) című kompozícióját 1989 januárjában mutatta be a párizsi Georges Pompidou Központban.

A művészi adatbank ötlete 1984-ben fogant meg az alapítók fejében, mely 1985-ben, Art Accès névvel már telematikus művészeti-irodalmi folyóiratként került Minitel-tulajdonosok által is elérhető távolságba, azaz telefonhálózati forgalomba. Az Art Accès mintegy száz képzőművészt, zeneszerzőt és írókért fel egy-egy olyan eredeti mű megalkotására, amely a *Minitel*nek mint közvetítőcsatormának az igényeit kielégíti, azaz adottságait nem haladja meg. A mű előtt a szerző egy-két képernyőnyi *ars poeticája*, a mű mögött pedig egy felkért kritikus esszéje olvasható. A művek terjedelme minimum 5, maximum 30–40 képernyőoldal.

A folyóirat (azaz művészeti adatbank) tartalomjegyzékében olyan nevekkal találkozunk, mint John Cage, J. Yves Bosseur, Sarenco, Gil J. Wolman, Ben, Jochen Gerz, François Morellet², Joël Hubaut, Paul Armand Gette, Edouard Nono, Jean-Claude Bedard, Molnár Vera, Fred Forest, Pierre Marietan, Eugenio Miccini, Mathieu Benezet, Gherasim Luca, Catherine Millet, Henri Chopin, Julien Blaine, Nanni Balestrini, Olivier Kaepplin, Isidore Isou, Pierre Garnier, Jean-François Bory, Bruno Montéls, Papp Tibor, Pierre Restany, Michel Giroud, Jean-Pierre Balpe, Jean-Jacques Lebel, Jean-Pierre Verheggen, Claude Minière stb.

Az esszéket és *ars poeticákat* kivéve, az *Art Accès*-n elérhető művek zöme dinamikus alkotás, azaz statikusan, például papíron nem ismételhető meg. A statikus művek közvetítése képernyőnyi egységekben történik, azaz a néző-olvasó előre vagy hátra lapoz, s egy-egy képernyőoldalt addig néz, ameddig jólesik neki, azaz ameddig a pénztárcája

2. „J'ai seulement fait agresser 3 de mes œuvres par ce média... Le résultat me ravit.”
François MORELLET, *Art-Accès*, no 0.

bírja. A statikus művekben alig-alig fedezhető fel valamilyen grafikai invenció, papíron szebben, jobban, kifejezőbben lehetne közölni őket. Ezekről elmondható, hogy hozzáromlottak a médiához. A számítógépes tárolás, mert a Minitel adatbankjainak ez a lényege, mindössze annyi többletet jelent, hogy néhány millió telefonelőfizető éjjel-nappal hozzáférhet a műhöz.³ A dinamikus alkotások egyike-másika olyannyira azonosult a médiával, hogy máshol, nagyobb teljesítményű számítógépen szinte elképzelhetetlen a futtatásuk, a primitív eszközök csak a nekik természetes környezetben, azaz *Minitelen* képesek esztétikai élvezetet nyújtani⁴.

A szövegek és a szegényes ábrák a külön e célú szolgáló munkaprogram segítségével készülnek, s lemezre rögzítés után kerülnek a Minitelre. A művet megformáló – azaz tartalmazó – programokat nagy teljesítményű számítógép adattárában helyezik el, s telefonhívásra onnan jut el az olvasó képernyőjére.

Az Art Accès elektronikus folyóirat közleményei között számos kinetikus mű szerepel, bár, mint mondtam, a *Minitel* grafikai adottságai igen szegények⁵. A kinetikus mű elemeiből Fred Forest és Olivier Kaepelin a várakozás és a jelenlét idejét emeli be a bemutatott mű szerkezetébe, és fontos szerepet szánnak a feed-back jelenségnek. Frédéric De Velay, Philippe Bootz, Mathieu Benezet, Jean-François Bory és Sarenco a virtuális mozgást (vibráló, elhalványodó elemek), míg Roberto Brocco és Claude Faur a valóságos elmozdulást részesíti előnyben. John Cage és Nanni Balestrini a topográfiaival operál, Jean-Paul Curtay és én magam is az időt, a mozgást, a topográfiát egyaránt bevontuk a mű szerkezetébe.

Párizs, 1989

3 „Une technologie qui ouvre des portes c'est celle qui permet à chacun d'être lui-même, et à toutes les différences de s'épanouir.” BEN, Art-Accès, n° 0.

4 „Le rayonnement de l'écran, le clignotement de l'image, lancinants, peuvent être comme les vagues qui roulent les galets des plages. La machine introduit une émotion, [...] La télématique devient l'élément vivant...” Ange LECCIA, Art-Accès, n° 0.

5 „La sophistication de l'image va de pair avec l'appauvrissement des syntaxes. [...] Technicien et/ou artiste, telles sont les questions auxquelles nous amènent les pratiques artistiques s'appuyant sur les technologies. Et le média gris (le Minitel) est probablement celui sur lequel la richesse des démarches est d'autant plus lisible, celui sur lequel la discipline demandée à l'artiste est d'autant plus importante que la définition d'image est pauvre.” Andreas WINKEL, *Une nouvelle Étape dans l'appropriation des médias par les artistes: Art-Accès*, Opus International n° 100, Párizs, 1986.

A SZÁMÍTÓGÉPES VERSGENERÁLÁS BECSERKÉSZÉSE

Nobel Ivánnak

A magyar irodalom, jelesen a költészet hosszú, mintegy harminc-éves téli álma után egészséges burjánzásnak indult az elmúlt másfél-két évtizedben, de különösen az 1989-es fordulat után. A lezárt határok a szellemi mozgást is akadályozták, a hetvenes évek közepéig egy új költői formának sokszor a híre sem jutott el az irodalom művelőihez. Nem az a sajnálatos, hogy a háború után nyugaton feltűnt formák nem honosodtak meg nálunk, hanem az, hogy a szembesítés, az újjal való találkozás termékenyítő ereje nem kényszerítette költészetünk jeleseit a műfaj felülvizsgálatára.

A formai nyitás a hetvenes évek közepétől észlelhető. Elsőnek a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján a magyar irodalomban komoly (de eltitkolt!) hagyománnyal rendelkező *képversek* új serege vált láthatóvá. Mérföldkőnek álljon itt két antológia: a *Ver(s)ziók* és a *Médium Art* – két folyóirat: a Magyar Műhely és az Új Symposium – és néhány név: Abajkovics Péter, Bari Károly, Bujdosó Alpár, Géczy János, Nagy Pál, Petőcz András, Székely Ákos, Szkárosi Endre, Tandori Dezső, Zend Róbert stb.

Másodiknak a lassan, de megállíthatatlanul terjedő új forma, a *hangvers*. Ennek a műfajnak nincsenek magyar előzményei. Általános története egy korai, a mű végleges rögzítését még nélkülöző, az ötvenes évek közepéig terjedő periódusra és egy – a magnetofonok megjelenésétől számított – újkorira osztható. Az első szakasz legismertebb darabja Kurt Schwitters *Ursonate* című műve. A magyar irodalomban Ladik Katalin volt az első és mindmáig legismertebb (nemzetközileg is jegyzett) művelője. Szkárosi Endre, Szilágyi Ákos, Petőcz András, Tóth Gábor és a

Magyar Műhely triásza (Bujdosó–Nagy–Papp) mellett nem szabad elfelejtenünk a nyolcvanas években Hollandiában Császár László és Kardos Tiborc szerkesztésében kiadott Hangár című magyar hangköltészeti folyóiratról sem.

A *költői performansz* említhető harmadiknak. A performansz olyan mű, amely szöveghez, látványhoz, hanghoz, időhöz és az alkotó személyes jelenlétéhez van kötve, s amely teljes azonossággal megismételhetetlen. Erdély Miklós, Tóth Gábor, Cselényi Béla, Juhász R. József, Ladik Katalin, Szombathy Bálint, Kelényi Béla, Abajkovics Péter nevét érdemes megjegyezni a műfaj számtalan hazai, de ma már nemzetközileg is ismert művelője közül.

A negyedik formailag körülírható műforma a videó szövegközpontú használatának köszönheti létét. A videóval létrehozott irodalmi mű valósága áttevődik a papírról a televízió képernyőjére. Az ernyőn megmozgatott szöveg egyszerre kép és egyszerre írás, ezt nevezi Nagy Pál képnyelvnek, konkrét megjelenési formáját pedig *képszövegnek*. Elsőnek Nagy Pál emelte be irodalmi eszközei közé. Székely Ákos és Molnár Katalin is több képszöveget alkotott az utóbbi években.

Ötödiknek s egyben utolsónak a *számítógépes irodalmi alkotásokat* nevezem meg a radikálisan újat hozó műfajok közül. Az ötvenes évek végén jelentek meg az irodalomban. Múltjuk nem volt, de bizonyos előzményekkel (az ún. kombinatorikus művekkel) kapcsolatba hozhatók. Mai ismereteink szerint irodalmi alkotást akkor, és csak akkor tekintünk számítógépes műnek, ha a mű szerkezetében elengedhetetlen szerepet játszik – együtt vagy külön-külön – a kombinatorika, a véletlen és a folyamat megszakíthatósága; ebből pedig az következik, hogy az ilyen mű egyes-egyedül számítógépen tekinthető meg.

Az első magyar nyelvű számítógépes irodalmi mű, a *Vendégszövegek számítógépen 1* című dinamikus képversem 1985 augusztusában került bemutatásra Kalocsán, a Magyar Műhely-találkozón.

A számítógéptől elválaszthatatlan irodalmi művek közül az automatikus versgenerálással létrehozottak a legrégebbiek. Hétköznapi szemmel nézve az *automatikus versgenerálás* abban nyilvánul meg, hogy egy számítógép a beléje táplált program parancsait teljesítve minden irodalmi (formai, nyelvi) feltételt kielégítő verset ír a képernyőre vagy nyomtat a papírra.

Az automatikus versgeneráláshoz vezető úton a kezdeti rácsodálkozás és alkotói ösztönzés a kombinatorikának köszönhető, ami már

a messzi múltban is foglalkoztatta a költőket. Ismert példa a 17. századi német barokk költészetben Quirinius Kuhlman *49. szerelmes csók* című verse, melynek minden sorában a szavak helye (az elsőt és utolsót kivéve) tetszés szerint változtatható. Még a számítógép előtt, azaz a gép irodalmi felhasználását megelőző években írta a francia Raymond Queneau is *Százezer milliárd költemény* című kombinatorikus művét, amelyben tíz szonett sorai helyettesíthetik egymást tetszés szerint.

A számítógépes irodalmi éra 1959-ben kezdődött, azzal, hogy a német Théo Lutz, miután a stuttgarti Műszaki Egyetemen hozzáférközött az intézmény számítógépéhez, amely a technika akkori állásának megfelelően mindössze negyven szót tudott tárolni a memóriájában, programot írt, mely a negyven betáplált szót (igét, főnevet, melléknevet stb.) rakta össze többször úgy, hogy az eredmény mindig értelmes és költőileg pertinens szöveget adott. Ugyanabban az évben Brion Gysin amerikai költő, Ian Sommerville matematikus segítségével számítógépen dolgozta ki *I am that I am* című, ma már világhírű kombinatorikus hangversét. Jean Baudot kanadai költő adta ki az első verseskönyvet, *Machine à écrire* (Író gép) címmel 1964-ben, melynek darabjai versgenerátor-programmal készültek. Ő generálta az 1967. szeptember 4-én Montreálban bemutatott *Équation pour un homme* (Egyenlet mai embernek) című színdarab mondatait is. A hetvenes évek elején a francia OULIPO irodalmi csoport vitte számítógépre Raymond Queneau *Százezer milliárd költeményét*, melyből a véletlen segítségével összeállított szonettek papírra nyomtatta ki. A nyolcvanas években elméleti munkái és automatikusan generált művei (*Litanie amoureuse* – Szerelmes litánia, *1536 petits contes parfois tristes ou pervers* – 1536 néha szomorú, néha perverz mese stb.) nyomán Jean-Pierre Balpe francia költő és egyetemi tanár neve válik ismertté. 1989-ben jelenik meg Franciaországban a világ első számítógépes irodalmi folyóirata, az *alire*, melyet mind a mai napig a Philippe Bootz, Jean-Marie Dutey, Claude Maillard, Papp Tibor és Frédéric De Velay összeállítású költőcsoport vezet.

Az automatikus versgeneráláshoz vivő úton megrendítő meglepetés volt számomra az, hogy egy versben (akármelyikben) a szavak kicserélhetők. Általánosabban megfogalmazva: a mű elemei, a sorok, a mondatok, a szótagok, a betűk behelyettesíthetők. Egy, két, három vagy több szó kicserélésével már egy másik vers áll előttem, amelyik mást mond, másképpen, de lehet éppen olyan jó, mint elődje. Statikus irodalomszemléletünknek egyik jellemzője, hogy a költői műveket mozdulatlanak véljük, hogy a mozdulatlanság ténye megnyugtató számunkra: megnyug-

tató, hogy az adott műnek van kezdete, van vége, és örökéletű benne a szavak rendje. Persze jó tudni azt is, hogy nem dől össze a világ, ha szemléletünk öröknek vélt rendje valami miatt felborul. Érettségizős koromban szentül meg voltam győződve, hogy matematika csak egy van, a világon mindenütt ugyanazt és ugyanúgy tanítják. Óriási volt a meglepetésem, amikor 1957-ben egyetemi felvételt készülő Belgiumban rájöttem, hogy az egyszerű osztást a belgák nem két ponttal, hanem egy függőleges és egy vízszintes vonalkával jelzik s a két vonalkával négy részre osztott tér egyikébe a soronkénti kivonások maradékát is kiírják. Persze komolyabb meglepetések is értek, de egyik sem csapott agyon.

Ha megkérdezné valaki, hogy személy szerint mi vitt rá engem a Magyar Műhely gondozásában az 1994-es Ünnepi Könyvhétre kiadott *Disztichon Alfa* című automatikus versgenerátor megalkotására, azt válaszolnám, hogy néhány, egy szép napon a fejemben kocogó verssor. Kettő közülük vissza-visszajött emlékezetem süllyesztőjéből, de minden alkalommal egy kicsit másképpen, a közepén vagy a végén más szavakkal. Ebből a vissza-visszatérő látomásból pattant ki az ötlet, hogy egy automatikus versgenerátort kellene csinálnom, amely a látomás mintájára disztichonokat ír – nem a homlokomra, hanem a számítógép képernyőjére. Az ötlet sok szempontból igen szerencsésnek bizonyult: a disztichon jól és minden oldalról körülírható versforma, ugyanakkor nem túl hosszú, tehát formailag és tartalmilag könnyen modellálható. Itt kell megjegyezni, hogy annak a költőnek, aki egy versgenerátor megalkotására adja a fejét, a szokásostól eltérő, de mondhatnám úgy is, hogy a szokásos költői magatartással homlokegyenest ellenkező módon kell a készülő mű anyagával bánnia: előre meg kell építenie a mű formai rácszatát, előre meg kell alkotnia a formai ráccsal összeegyeztethető mondat szerkezeteket úgy, hogy a majdan szereplő szavak zöméről még fogalma sincs, és végül (vagy közben) össze kell szedje a műhöz szükséges nyelvi anyagot. Vagyis: alkotnia kell egy vagy több, a versformát kielégítő mondat szerkezetet és egy nyelvi anyagot tartalmazó adatbázist, és írnia kell egy programot, mely az adatbázisból kiemelt szavakkal feltölti az üres mondat szerkezetet.

Arra a kérdésre tehát, hogyan működik egy versgenerátor, nagyon leegyszerűsítve azt válaszolhatjuk: úgy, hogy a program szavakkal tölt ki egy versformát kielégítő mondat szerkezetet.

Minél több előre elkészített mondat szerkezetem van és minél több szavam az adott mondat szerkezet egy-egy elemére, annál több vers generálására lesz képes a programom.

Vegyünk egy példát: egy hexametert kielégítő mondat-szerkezetet (körülírva) és a szerkezet elemeinek kitöltésére alkalmas szavakat:

Első elem: *harmadik személyben kétszótagos (egy hosszú, egy rövid) ige, mely állapotot fejez ki + határozott névelő – kuncog a; fekszik a; hűsöl a; kérked a...*

Második elem: *főnév, két hosszú szótag, vagy egy hosszú és egy rövid, de a második szótag mássalhangzóval végződik, ragozatlan vagy birtokos raggal ellátott alakban, a beszélőnek kedves személy – szépség; drágám; kislány; lelkem...*

Harmadik elem: *egyszerű kijelentő mellékmondat, mely egy hosszú két rövid + egy hosszú és egy rövid szótagból álló két-három szavas együttes – nyitva a függöny; ég a kabátja; nincs bugyi rajta; víz a ruhája...*

Negyedik elem: *főnév birtokos raggal, melyet egy határozott névelő előz meg, s mely egy rövid, egy hosszú és még egy rövid szótagból tevődik össze – az inge; a bőre; a válla; a háta...*

Ötödik elem: *a negyedik elemre vonatkozó igei vagy névszói állítmány, egy rövid, egy hosszú + egy rövid-vagy-hosszú szótagból áll – kilátszik; tüzet fog; aranylik; futótűz...*

Nézzünk meg, próbáljuk ki mit, azaz milyen hexametereket kombinálhatunk az itt megadott változatokból:

*Kuncog a lelkem, víz a ruhája, a válla kilátszik.
Kérked a kedves, ég a kabátja, a háta tüzet fog.
Hűsöl a drágám, nincs bugyi rajta, a bőre aranylik.
Fekszik a kislány, nyitva a függöny, az inge futótűz.
Fekszik a drágám, ég a kabátja, a válla aranylik.
Hűsöl a kedves, víz a ruhája, az inge kilátszik.*

stb.

A *Disztichon* Alfához huszonnégy üres mondat-szerkezet-együttest alkottam meg, amelyek kielégítik a disztichon formai ismérveit, és mintegy kétezernégyszáz szót helyeztem el az adatbázisában.

Amikor működésbe lép a versgenerátor-program, először véletlenszerűen kiválaszt egy üres mondatszerkezet-együttest, azaz disztichon-típust. Minden mondatszerkezet-együttesnek bizonyos számú kitöltendő helye van: öt, hat, hét stb. – a fentebb bemutatott hexameterszerkezetnek öt volt, vagyis minden hexameter megvalósításához, mint láttuk, öt elemet kellett összerakni. Minden kitöltendő helyre a szöszedetben bizonyos számú változat található (többnyire tíz-tizenkettő, de előfordul kétszáz-harminc is). A program a véletlen segítségével kiválasztott szavakkal betölti (mint ahogy fentebb csináltuk) a disztichon helyeit, s az eredményt kiírja a képernyőre. Bizonyos idő után, melynek mértékét az olvasó határozza meg, a program letörli a képernyőt s a versgenerálás műveletét újra kezdi.

Versgenerátor-programomat azzal a szándékkal alkottam meg, hogy minden esetben teljes jogú, irodalmi ízlésemet minden szempontból kielégítő, mai mércével mérve értékesnek minősíthető és esztétikailag korunknak megfelelő verset generáljon. Az eredményt tartom egyedül fontosnak és üdvöztetőnek, a megvalósítás módja számomra másodlagos.

A mágneses lemezre rögzített *Disztichon Alfa* versgenerátor olyan nagy mennyiségű – kb. tizenhatbillió – disztichon generálására képes, amit emberi ésszel nehéz felfogni. Tizenöt másodpercet szánva egy-egy disztichonra, nyolcmillió évig tartana a teljes mű elolvasása. A teljes mű! – mert én a tizenhatbilliót együtt tekintem „a” műnek. Nem egy disztichont, nem kettőt, hanem az összest. Ez az oka, többek között, annak, hogy a programban nem adok lehetőséget a nézőnek arra, hogy a képernyőn olvasható disztichont kinyomtassa. Nem akarom, hogy a ma még többnyire papírhoz kötött kultúránkban egy-egy disztichon önálló életet kezdjen. Amelyik papírra kerül, azt a műből vett idézetnek tekintem. A nyomtatás letiltásának más következménye is van. A legészembontóbb az, hogy a képernyőn megjelenő, tíz-tizenöt másodpercig jelen levő, majd eltűnő disztichont a biológiai adottságainkkal összeegyeztethető időben (vagyis az életünkben) soha többé, senki nem fogja még egyszer látni. Ez azt jelenti, hogy ha valaki egy disztichont olvas a képernyőn, abban a tudatban kell tegye, hogy amikor a program letörli a verset a képernyőről, akkor örökre törli le, tudnia kell, hogy az adott disztichonnak ő az egyetlen olvasója, hogy rajta kívül senki nem fogja elolvasni, és tudnia kell továbbá, hogy az adott disztichon világrajöttében, megvalósulásában neki is része van.

A versgenerátor egy behatárolható jelentéstartományt és egy vers- és nyelvtanilag kijelölhető területet érint. A *Disztichon Alfa*ban elég,

ha a verstanból a program a disztichon műfaji törvényeit ismeri. Nyelvtanból is a programnak csak annyi „ismeretre” van szüksége, amennyi a mű összes kombinálható mondatának nyelvtani helyességét biztosítja. A szakirodalomban ezt az egy cél megvalósításához szükséges nyelvtani ismeretmennyiséget nevezik *szegény nyelvtannak*. A szegénynek nincs pejoratív kicsengése, mindössze arra utal, hogy nem a teljes magyar nyelvtan van bekódolva a programba, hanem csak a cél megvalósításához elengedhetetlen szabályok.

A számítógépen kreált mű az alkotás folyamán létrehozott versgenerátor-programnak egyetlen megvalósulási lehetősége. A program futtatása (működtetése) életet ad az adott műnek, de más művet nem tud életre kelteni, más mű futtatására, és egyáltalán semmi másra nem alkalmas. Mű és program elválaszthatatlanok. Program nélkül nincs mű, de mű nélkül a program sem létezik.

Elkerülhetetlen kérdés, hogy egy versgenerátor-program megalkotásához milyen ismeretekre van szükség. A számítógép hétköznapi, házkörüli használatához szükséges ismeretek – mint *Múzsával vagy múzsa nélkül?* című, a Balassi kiadónál 1992-ben kiadott könyvemben megírtam már – programíráshoz nem elegendők. A mindennapi tevékenység eszközeinek, pl. egy szövegszerkesztőnek a kezeléséhez nem a számítógép, hanem a szövegszerkesztő működési elvének az ismeretére van szükség (olyasmire például, hogy mit kell tennem, ha a betűk nagyságát vagy a sorközt akarom megváltoztatni). Egy versgenerátor megalkotásához viszont ismerni kell a számítógép működési elvét, ismerni kell egy-két számítógépes nyelvet és az adott nyelven a programozás fortélyait. Jó, ha matematikai hátere is van a programozónak, de akkor is írhat kitűnő versgeneráló-programot, ha ezzel nem rendelkezik.

S egy utolsó szónoki kérdés: miért készít valaki automatikus versgenerátort? Ugyanazért, amiért egy másik költő egy balladát: *mert alkotni akar*.

1994. augusztus

NYELVEK IRODALMA AZ IRODALOM NYELVE

Két nyelven írott irodalmi művek közötti kapcsolat, az áthatás, az együvé tartozás, a híryanag és a szerkezet átvitele, valamint a fordíthatóság (műfordítás? átültetés?) kérdése foglalkoztatott, mielőtt s mialatt az itt következő gondolatsort papírra vettem. Azonban nincs szándékomban a két nyelven kapcsolatba hozható művek viszonyában a „műfordítás” szülte hírbeli és formai hasonlóságok mikroszkopikus vizsgálata, s ebből kifolyólag a magyar „műfordítás” törvényeinek meg-egyszeri lerögzítése. A „műfordítás” szótól egyébként is idegenkedem, jelen értelme elsősorban három passzív fogalmi kört fed: a lexikális adatok (szavak) jelentésátvitelét, egy-egy hamisan adott verstani forma kitöltését és a mesterségbeli tudás alkalmazkodó képességének csillogtatását. Már maga az gyanússá teszi a műfordítást, hogy csupán versek fordítását értjük alatta (a próza átültetője csak *fordító*), vagyis – többek között – annak a múltbeli irodalmi szemléletnek a maradványa, amely a műfajok között élesen meghúzza a határt. De ezenfelül kifogásolható az is, hogy a műfordítói tevékenység logikája a hasonlóságon alapszik (amire kitűnően utal a műfordított szövegek kritikájának egyik leggyakoribb szava: a hűség), holott a korszerű irodalomban az alkotói tevékenység egyre inkább a különbségre támaszkodik. A mai irodalmi szemlélet *alkotásközpontú*, a mai író tevékenységében elsősorban a teremtő munka, a *különbség* a mérvadó, nem a hasonlóság (más szóval: nem a kultúra terjesztése, melyet bizonyára előkelő hely illet meg a pedagógiában, a népművelésben).

Két nyelven írott művek közötti kapcsolatról, áthatásról, együvé tartozásról csak akkor beszélhetünk, ha mindkét nyelv irodalmának – azaz kiemelkedő műveinek – helyét és szerepét tisztán látjuk az egyetemes

irodalomban, a sem nemzethez, sem egyetlen nyelvhez nem kötött alkotás-vonulatban. Annak ellenére, hogy a művek külön-külön, egyik vagy másik nyelv lehetőségeire támaszkodva születnek, értékük a *közös* gazdagításában teljesedik ki. A megközelítést, persze, egyetlen nyelvből kiindulva kell kezdenünk – a mi esetünkben a magyarral, azzal, hogy mit értünk a magyar nyelv irodalmán. A fentiekből nyilvánvaló, hogy nem az „ország irodalmát”, hanem a magyar nyelven írott műveket, még akkor is, ha egy magyar regényt, mondjuk, Peruban írtak, s perui környezetben, perui problémákkal foglalkozik; de ugyanez vonatkozik az angol vagy a német nyelv irodalmára: Kafkára vagy Celanra, holott egyikük Prágában, a másik pedig Párizsban élte le élete java részét. Vagyis: az író tartózkodási helye nem határozza meg minden esetben művének nyelvi hovatartozását. De a közvetlen környezet nyelvi hatása még anyanyelvi közegben sem nyilvánvaló, mert, például, mennyivel áll távolabb vagy közelebb a *Finnegans Wake*-hez a korabeli olasz konyhanyelv, mint Szentkuthy *Praejé*hez a harmincas évek magyarországi utcai beszéde. A magyar irodalmi tudatban, a maiban is, ennek többnyire az ellenkezője érvényesül – nem a nyelvi, hanem valamilyen *népi* vagy *nemzeti* hovatartozás alapján viszonyulnak egy-egy műhöz. Sütő András közönségikert arató riportkönyvét, az *Anyám könnyű álmot ígért* címűt, a magyar irodalom részének tekintik, azonban Tolnai Ottó magyar nyelvű, de szellemiekben inkább jugoszláv vagy európai társakkal szót értő verseit vagy a londoni Határ Győző prózáját nem. Ezek a művek idegenek, nincsenek számon tartva, nem beszélnek róluk. A magyar kultúra helytől és időtől függő tényezőiből, állapotából következik ez a szemlélet, és a magyar irodalom történetének mai összefoglalásai is ezt tükrözik. De eddig csak a magyar nyelven írott művekről, különbség nélkül az összesről, beszéltünk, térjünk most vissza a fentebb említett *művek vonulatához*, annak egyetlen nyelvre alkalmazható (leszűkített) értelmezéséhez: ebben az esetben is a *műnek*, az adott nyelven belül, a művészi közkinccset kell gyarapítania. A művészt, nem a gazdaságit, filozófiat, szociológiai stb. Egy-egy szerző megelégedhet saját kora elfogadott művészetének tartalmi és formai tökéletesítésével, egy másik viszont újít, előrelép... azonban ahhoz, hogy egy alkotó a művészi közkinccset gyarapítsa, az újítás mesterének kell lennie. Mit mutatnak a példák? Vajda Péter újító, a prózavers egyik első magyarországi művelője (kár, hogy prózája ritmusáról, költői képszerűsítéséről, mondat szerkezeti megoldásairól egyetlen magyar verstan sem vesz tudomást), ám nem mestere. Kassák Lajos a szabad asszociációs magyar verselés egyik

legjelentősebb újítója és mestere, ugyanígy mestere és újítója Szentkuthy a prestrukturális regénynek. Kosztolányi, például, vagy Illyés Gyula vagy Szép Ernő viszont az elfogadott művészet tartalmi és formai tökéletesítői csupán. Maradjunk a költészetnél: ha – szigorúan magyar viszonylatban – azt a tíz-tizenöt művet veszem figyelembe, melyeknek alkotói az újítás mesterei voltak, s a magyar költészetben szinte mindent összegeznek, akkor – az én megítélésem szerint – a következő vonulat rajzolódik ki: Balassi Bálint, Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Arany János, Ady Endre, Füst Milán, Kassák Lajos, József Attila, Weöres Sándor. Ugyanígy a francia költészetben: Villon, Ronsard, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Cendrars, Apollinaire, Michaux, Char, Artaud... Az angolban Chaucer, Spencer, Shakespeare, Donne, Crabbe, Browning, Whitman, Hopkins, Pound, Eliot, e. e. Cummings... stb. Egy-egy nyelven belül így fest tehát a művek vonulata, de még mindig csak a lényeg megközelítésénél tartunk. Pound írja *Az olvasás ABC-jében*, hogy más nyelvekbeni irodalmi ismeret nélkül lehetetlen megtudni, hogy áll az angol költészet (elmondhatta volna ugyanezt a svédre, a németre, a magyarra is) ahhoz, folytatja Pound, hogy felmérjük a korai angol költészet líraiságát, elengedhetetlen a provanszi irodalom ismerete. Ahhoz, mondjuk most már mi, hogy Petőfi verseit igazán értékeljük, ismernünk kell a korabeli francia és német lírikusokat. De Majakovszkij verseit is csak úgy értékelhetjük igazán, ha ismerjük a tízes évek európai költőit. Mindkét költő az újítás mestere – műveik éppen az újítás révén *különböznek* a kortárs írók műveitől, s kisugárzásuk ösztönzője és mércéje lehetett a következő nemzedék irodalmi próbálkozásainak. Egy-egy költő újításait egy másik nyelv költői is fölhasználhatják, így gyakran előfordul, hogy több kisebb-nagyobb újítást egy más nyelvű mester összegez (Majakovszkij erre is jó példa). A művek vonulata, azaz az egyetemes, sem nyelvhez, sem nemzethez nem kötött irodalom az újító mesterek műveiből áll össze, s ez az előbb említett, egy-egy nyelv irodalmában kirajzolódó vonulatoknak nem összege, hanem kivonata lesz, kivonat úgy, mint párlat, esszencia.

Továbbra is a költészetnél maradvá: Homérosz, Catullus, Dante, Villon, Shakespeare, Balassi, Gongóra, Hölderlin, Petőfi, Whitmann, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Trakl, Majakovszkij, Kassák, Pound, Michaux. A nyelvek irodalmán és ebből a sorból az egy-egy nyelvre eső alkotókat értem. Balassit, Petőfit, Kassákot.

A kortárs irodalomból is azokat a műveket forgatom legszívesebben, amelyek az újítás jegyében születtek. Szentjóbgy Tamás, Oravecz

Imre, Tandori Dezső, Hernádi Gyula, Tolnai Ottó, Végel László, Vitéz György, Kibédi Varga Áron, Bakucz József, Nagy Pál, Halász György és Cselényi László könyveit. Francia nyelven: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Francis Ponge, Denis Roche, Jacques Roubaud, Philippe Dôme, Philippe Sollers munkáit. A latin-amerikai Cortazart, az észak-amerikai Burroughst, a német Heisenbüttelt. A névsor nem teljes és nem végleges, azonban, biztos vagyok benne, ha halványan is, de sejteti körvonalát annak, ami *itt és most* készül.

De fordítsuk meg a birtokviszonyt. A nyelvek irodalma után mit érthetünk az irodalom nyelvén? Nem a magyar irodalomról, nem a franciáról van szó – az irodalomról. Nem egy beszélt nyelvről, hanem mindarról, ami egy művet ki- vagy betölt. Mindarról az alapanyagról, amiből az író egy-egy könyvét formálja. Nyilvánvaló, hogy az első és legfontosabb anyagraktár az író anyanyelve, mégpedig az írott nyelv, amit a nyelvészek csupán a beszélt, a tulajdonképpeni nyelv rögzített formájaként könyvelnek el. Ez a csekélynek látszó különbség azonban éles határt húz a mai író nyelvi anyaga és a nyelvészek tudományának tárgya közé. A mai író persze, ettől függetlenül, ismeri a legújabb nyelvészeti elméleteket vagy mindenképpen igyekszik elsajátítani azokat, ám ami a nyelvi elemek fölhasználását, aktualizálását illeti, többnyire a nyelvészek rovására – elméleteik ellenére – teszi. A nyelvészek eszményi célja a rögzítés, a törvénybe foglalás, az alkotóé az átalakítás, az átformálás. Az író új szerkezet létrehozása, új harmónia megteremtése hajtja – a legkevesebbet éppen a beszélt nyelv alapfunkciójával: a hír (message) lineáris továbbadásával törődik. Az író többnyire elemekben gondolkodik. Azokról az önmagukban jelentéktelen dolgokról – a papír színe, múlt idő, egy délutáni álom, szavak alaki hasonlósága, leírás közletről vagy leírás távolról, egy-egy sor hosszúsága stb. – van szó, melyek jelenlétükkel, következetes alkalmazásukkal a készülő mű minden porcikájára hatnak, a mű egész szerkezetét megváltoztatják, ám használat közben elvesztik önállóságukat. Egy-egy mű mérhetetlen sok elem összefonódásának szövevénye. Vizsgáljunk meg egyet-kettőt közelebbről, nézzük meg, mi minden következhet következetes használatukból. Bizonyára senki nem kételkedik abban, hogy annak az egyszerű felszólító mondatnak: „Egy csésze teát kérek!” egészen más az értelme, ha egy óriási plakátra nyomtatom, hatalmas betűkkel, mint akkor, ha egy kis méretű könyvlapra kerül egy egyszerű párbeszéd tagjaként, és ugyanebben a kis méretű könyvben megintcsak más lesz a jelentése akkor, ha a kis alakú könyvlapra az előbbi

plakát fényképmásolatát reprodukálom. Ebben az esetben a jel konnotációs skáláján nem a tartalmi környezet, hanem a vizuális behatás hozza létre a jelentéseltolódást, s ez utóbbinak – ha író használja, csak ezért teszi – megfelelő alkalmazása művészi hatást kelthet. Másik példa: apróságnak tűnik, de lényeges változást idéz elő az írásjelek használata vagy elhagyása. Az író az elhagyást is elemként kezeli. Az írásjel nélküli szövegben bizonyos tagok vagy értelmileg összefüggő részek szétválasztásából született, például, a sorokat megszakító „írásszünet”. (Ezen a példán jól kitapintható hogyan formálódik, hogyan vedlik át a műben maga az elem is újabb elemmé.) Az írásszünetek gyakorisága, bizonyos ismétlődése szünetritmust hozhat létre, mely a prózába öntött soroknál olyan belső lüktetést eredményezhet, ami az írott szövegrészt szerkezetileg meghatározza. Máskor ugyanez a szünetritmus, annak ellenére, hogy a szöveg nem ritmikus, ellenpontozó, szinte költői eszközként használható. Az elemek nyelvtaniak is lehetnek, a pszichológia valamelyik részeredménye, egy filozófiai tétel, a go-játék. Például Pound költészetében jelentős szerkezeti változást észlelhetünk azután, hogy a kínai ideogrammák Fenollosa által felvázolt szerkezeti felépítésével megismerkedett. Tudnivaló, hogy Fenollosa szerint az ideogrammákban egy-egy fogalmat több különböző jelentésű kép összehatása fejez ki. Például egy rózsza, a rozsdá, egy szem cseresznye és egy flamingó – a vörös színt jelentik. A nap a fa ágai közt – kelet. Pound úgy rakta egymás mellé költői képeit, tudatosan, hogy a bennük mondottakon kívül még közösen is kifejezzenek valamit. De alkotóeleme lehet ma már a regénynek vagy versnek egy rajz is, és bármilyen figurális vagy absztrakt kompozíció.

Az elemek szerepének felismerése, használatuk mondanivalóvá bővülése változást idézett elő az írók szemléletében. Irodalomtörténet helyett, a kortárs irodalomban, többnyire *művek egymásutánjáról* beszélünk. Nem az alkotók élete, lelki vagy testi elferdülése, hanem az egymást követő művek viszonya az, amin keresztül az irodalomhoz közeledünk: egy-egy mű hogyan módosítja az előtte lévőben lefektetett törvényeket, hogyan használja fel és ki a már-már elhamvadó vagy az éppen fölszikkázó elemeket, s ezzel együtt hogyan járul hozzá korának művészi kiteljesedéséhez. Így derül fény arra is, miért mondjuk egyik vagy másik szerzőre, hogy újító, s tovább menve, miért kötődik korhoz, pontosabban a művek egymásutánjához egy-egy művészi újítás. A hagyományos értelemben vett mondanivaló persze elsikkad, az író harmóniát, sőt mi több: megbonthatatlan *tárgyat* teremt. Egy-egy természeti jelenségtől senki sem kéri

számon a mondanivalót, ilyen értelemben ne kérje számon egy költői műtől sem. A mai író úgy nyúl anyagához, a nyelvhez és az elemekhez, mint a francia kertész a nyesendő bokorhoz. A mesterséges külső formát öltő bokornak a kertben esztétikai funkciója van, nem biológiai – nem azért nyesik gombóc alakúra, hogy több gyümölcsöt hozzon vagy hosszabb életű legyen, hanem azért, hogy a kert rajzolatában a ráeső formát kitöltse. Gondolatmenetem második szakaszának zárásához már csak az hiányzik, hogy az elemekkel kapcsolatban újra rámutassak az irodalom egyetemességére, arra, hogy a művek egymásutánjában, az elemek fölhasználásában semmiféle nyelvi korlát nem játszik szerepet. Nyelvek irodalmi között a kapcsolat, az áthallás, az együvé tartozás, többek között, az elemek vándorlása által válik valósággá – a különbség pedig érthetővé.

Nos, ezek után nézzük a fordíthatóságot. Nem a műfordítás törvényeit, hanem a jelenséget, általánosan és a gyakorlatban; s főleg egyik szűkített változatát: magyar művek idegen nyelvű átültetését s a sikertelenség okát. Sikertelenség alatt azt értem, hogy például a francia irodalmi köztudatban a magyar irodalomról alkotott vélemény – csak a jelentős művekre gondolok – az utóbbi húsz évben jóformán semmit sem változott. Régen is, most is, egy-egy magyar szerzőt csak alkalomszerűen tartanak számon, s műveit, műveiket nagyon ritkán övezi a szakma jeles művelőinek rokonszenve. A magyarra fordított idegen műveknek látszólag más a helyzete – azonban mindkét irányú fordításnak van egy lényeges közös vonása: a kezdeményezés mindig magyar s a végrehajtás elméleti megalapozása is. Magyar művek idegen fordítását majdnem mindig egy-egy olyan hazánkfia kezdeményezi és szorgalmazza, aki százszázalékos híve a Magyarországon kialakult hagyományos fordítói gyakorlatnak.

A magyar hagyományos gyakorlatra, röviden, két idézettel utalok. Szerb Antal írja a *Száz vers* előszavában: „A magyar irodalom egyik legértékesebb sajátossága, hogy rendkívül gazdag tökéletesen szép és hűséges versfordításokban.” Gara László a franciául megjelent *Magyar költészet antológiája* utószavában a következőket mondja: „A magyar fordítók – hűen az immáron régi hagyományokhoz – becsületbeli ügynek tekintik a költemények olyan módon való átültetését, hogy a szótagszám megegyezék, a rímképlet ugyanaz legyen s mi több – kimondottan zenei hatású versek esetében – a rímek ugyanolyan hangzásúak is legyenek, mint az eredeti versben.”

Az első idézetből a *hűségest* s mellesleg rendkívül gazdagot, a másodikból a *régi hagyományokat*, a *szótagszámot* és a *rímképletet* emelem ki. A rendkívül gazdag csak egy kis kitérőre ad okot, azzal kezdem: minden ország azt hiszi saját költészetéről, fordításáról, hogy az a legtökéletesebb, a magyarok sem különbek – persze még a múlt századi költők közül is hiányzik például a magyar értékrendbe nehezen beilleszthető Lautréamont, a huszadik század költőiről jobb nem is beszélni, ami 1910 után történt, *valóban történt* prózában és költészetben, annak bizony vékonyka nyoma van. Csak a hagyományos, a nem újító költők ismertek, no meg a sógorok és komák hada: jeanrousselot-k, anne-mariedebackerek, robertgravesek. De O. V. de L. Milosznak magyarul hírét sem hallottuk, s az önálló Guillevic-kötetek mellett csak eldugva vagy még úgy sem találkozunk René Char, Antonin Artaud, Ezra Pound nevével. A prózában olyanok hiányoznak, mint Raymond Roussel, Burroughs. Folytassam?

A *hűség*. Tisztázni kellene, ki milyen hűségre gondol. Mihez viszonyítva hű vagy hűtlen egy szöveg? A morfémák, a jelek vagy a fonémák alkotják-e a hűség alapját? A közölt hír? A konnotációk logikája? S művekről lévén szó: a szerkezetek közti egyenlőség? S hol marad a mű helytől és időtől függő újítási foka? – robbanékonysága?

Nagy hókuszpókusz! Hűség? – a kultúra terjesztése (nemes és szép, de nem írói feladat) és a művészi alkotás közötti különbséget ködösíti csupán e fogalom. Az irodalomban a mű a többi művészi alkotáshoz viszonyítva a művek vonulatában nyeri el korhoz kötött helyét és tölti be szerepét – a kultúra a már megemésztett, elfogadott, robbanékonyságától megfosztott művek tárháza.

Régi hagyományok. A legtöbb magyar olvasónak a hű fordítás legvirágzóbb évei a Nyugat fordítógárdájának működésére eső éveket jelentik. Bizonyos formák és elemek (ötven évvel korábbiak) átvétele, újraformálása vagy felelevenítése (szonett) egybeesett a magyar irodalmi közvéleménynek újat jelentő verseléssel. A magyar Baudelaire-ben Babits volt és Szabó Lőrinc. Formai hűségük egyáltalán nem volt hűség, megkésett, de bizonyos fokig mégis újítás volt. A magyar vers formája egyáltalán nem azt sugallta, amit a baudelaire-i forma sugallt a francia olvasónak, egészen mást! – magyar formai jelentéshordozó lett belőle. A Nyugat fordításai, a legjobbnak vélt magyar hagyomány, kultúránkat szélesítő munka volt, de egyetlen darabja sem szembesíthető az akkori európai költészet legjobb alkotásaival. Nem véletlen, hogy kortárs költő-

ket – az európai avantgárdot – még az általuk értelmezett hűséggel sem fordítottak.

A *szótagszám* és a *rímképlet* gyakori emlegetése is a hűség jegyében történik. A formáról, a szerkezeetről van szó. Jakobson a párizsi Change 4. számában megjelent levelében a következőket mondja: „egy-egy verstan, *verselési rendszer sohasem választható el egy adott nyelvtől* [...] az elemek és a forma között egyfajta erőszakos viszony áll fenn, s van egy határ, amin túl ez az erőszak elviselhetetlen [...] Más oldalról megközelítve, nagyon fontos megérteni, hogy mindig *több lehetőséggel állunk szemben* s nem feltétlenül azzal a bizonyos eggyel. Ezen lehetőségek közül egyik-másik nagyobb ellenállást tanúsít a nyelvvel szemben. A választást, egyik vagy másik lehetőség között, gyakran olyan feltételek határozzák meg, melyek az adott nyelv fonetikáján kívül esnek, például az *esztétikai hagyományok és egy költői iskola ezen hagyományokhoz való viszonya, kulturális behatások...*” (Kiemelés tőlem, P. T.) Vagyis, mit jelent a szótagszám és a rímképlet betartása? – a formát elszakítjuk az adott nyelvtől, semmibe vesszük az eredeti szöveg szerkezetére nehezedő esztétikai hagyományokat, az adott költői iskola ezen hagyományokhoz való viszonyát, s számtalan kulturális behatást, melyek a forma jelentéstartalmának egy részét képezik. A nemlétező hűségek közül ez az egyik, amire a magyar hagyomány támaszkodik.

Ugyanennek a hagyománynak másik fontos tényezője maga a gyakorlat. Hogyan áll munkához egy mai magyarországi fordító? 1) – ha nem ismeri azt az idegen nyelvet, amiből fordít, akkor is hüen, de nyersből dolgozik, vagyis: utasítások alapján létrehozza a kívánt eredményt. 2) – ha ismeri, akkor is hüen, ám nem utasítások, hanem a hanyományos szabályok alapján gyártja a kívánt terméket. Tulajdonképpen egyre megy! Mert saját művét akarja-e gyarapítani, alkotni akar-e? Nem. Ha valamire becsüli önmagát, akkor olyan művet igyekszik megteremteni, amelyet a modern magyar irodalom asztalára tehet le, amelyben az irodalmi perspektíva mai lehetőségeit használja ki. Nem. Leül dolgozni, nem az író, hanem a kultúrmunkás – mint a szobrász, amikor tűzifát vág a feleségének, egyetlen szép darabokat, amelyet csak egy szobrász tud. Mi készíteti munkára? Legtöbbször a megélhetés. Ha sikerül valamelyik műfordítói csoportba bekerülnie, onnan, ha nem, kiadói barátaitól kap hol egy „híres ismeretlen” hetedrangú olasz költőt, hol egy kis Victor Hugót. Legközli a Nagyvilág vagy a Nők Lapja, s egyszer egy gyűjteményes kötetbe is bekerül. Előfordul, hogy a sok favágás közben, lelke mélyén hordoz titkon

egy idegen költőt, akit szeretne a magyar közönséggel megismertetni. Ha sikerül, kultúrunka az is, nem több. A fordítás elméletével ritkán foglalkozik, az a szerkesztők, lektorok feladata, s egyébként is ismert, tudott dolog.

Amikor fordul a kocka, amikor egy külföldön élő magyar által kezdeményezett hagyományos és örökhű fordítások jelennek meg idegen nyelven, a helyzet akkor is a hazaihoz hasonló. Ahogy az alaphangot Gara László leütötte: hüen, szótagszámmal, miegymás, fordítói üzemet rendez be, gyártja a műfordított verseket, de nem veszi figyelembe a befogadó piac egyéb termékeit, a *mai* irodalmat. Receptje úgy szól: találjunk idegen költőket, másod- vagy hetedranguakat, akik hajlandók a rímek és előregyártott épületelemek ketrecébe bezárkózni. Ha az illető elfogadja az ajánlatot, akkor tessék, itt a nyersanyag, fordítson nekünk Erdélyi Józsefet és Babits Mihályt, Weöres Sándot és Simon Istvánt. Egy kaptafára. Kedves cserkészlelkületű kinti és benti honfitársak közbenjárására vagy a szerencsés politikai konstelláció következtében valamelyik kiadó kiadja a könyvet, melyet raktárban vagy barátok könyvespolcain ér utol az enyészet. Ismerősök dicshimnusz zengedeznek róla valamelyik hírharsonában, s ezzel az üstökös pályáját befutotta.

Ezek után nem csoda, hogy egyetlen mai francia avantgárd író nem szerepel magyar versek francia fordítójaként. Nagy öregek sem. Intézményesen, előregyártott fordítói teóriával nem lehet megfogni őket, csak a férgesebbjét. Franciául Anne-Marie de Backer, Andrée Apercelle, Carlos de Radzitsky, René Tavernier, Jean Rousselot stb. „fordításai” *nem versek!* – műfordított irományaiknak nincs esélye arra, hogy a francia irodalom vérkeringésébe bekerüljenek, a mai francia irodalmi perspektíváról ne is beszéljünk!, ami modernség, robbanékonyság van esetleg az eredetiben, menet közben még azt is elsikkasztják. Egy biztos: *ne így tovább!* Miközben magyarjaink az elismerést hiányolják (s ez még mindig a jobbik eset, mert egy bizonyos magyarországi réteg tudatában ma is a fordítások világsikerének hiedelme él), megnyugtatóképpen kifogások mögé bástyázzák el magukat: kis nép vagyunk, nyelvünk rokontalan, nehéz. Nem baj. Ne szorgalmazzuk magyar versek francia fordítását! Közlebről nézve, biztos vagyok benne, hogy egy-egy kiugró tehetségre (nemcsak magyarra) reklámozás nélkül is kíváncsi egyik-másik jobbfajta francia szerző. Ha nem, munkálkodjunk úgy, hogy legyenek kíváncsiak. Majd megtalálják, vagy keressük velük együtt, hogy mihez kezdjenek az idegen (esetleg magyar) szöveggel.

Az irodalomban, a nyelvek között, az elemek nagy csereberéje folyik, két szerző művei között a kapcsolat számtalan válfaja lehetséges – azonban eleve halott minden olyan kísérlet, amely arra irányul, hogy egy eredeti művet másik nyelven valaki bármivel behelyettesítsen; ilyesmi csak a felületi szerkezetek síkján érhető el. Irodalmi alkotásnak csak az aktuális irodalom részeként van értelme.

Egy idézet erejéig még egyszer Jakobsonhoz fordulok. *Fordítás és nyelvészet* című cikkében áll a következő: „A szójáték, [...] a paronomázia uralkodik a költői művészetben. És a költészet, legyenek bár szabályai abszolútak vagy korlátozottak, meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges: akár nyelven belüli áttétel – egyik költői formáról a másikra –, akár szemiotikai rendszerek közötti áttétel – egyik jelrendszerről a másikra –, például nyelvi kódból zenére, táncra, filmre vagy festesetre.” A paronomázia nemcsak a költészetnek, a mai prózának is alapeleme, s amikor ebből a jakobsoni tételből kiindulva újra a párhuzam és a különbség szavakra hívom fel a figyelmet – költészetre és prózára egyaránt gondolok. Kijelentésében Jakobson oly messzire ment el, amilyen messzire nyelvész elmehet, a hangsúlyt azonban ő is az átültetésre, s ezzel a két mű közti rokonságra teszi, bár jelzőjével: teremtő, igyekszik lazítani rajta. Cikkének más passzusaiából kiderül, hogy átültetésen az üzenet átmentését érti. („A nyelvek közti fordítás síkján sincs teljes megfelelés a kódegységek között; az üzenetek egésze azonban megfelelő értelmezése lehet az idegen kódegységeknek vagy üzeneteknek.”) Ma viszont éppen az üzenetre fordítja az író a legkevesebb gondot – üzenetátvitelre, abban az esetben, ha művének más nyelvű irodalmi alkotás az indítéka. Nem fordításról beszélek! – indítékról. Az angol, pontosabban amerikai költészetben ma is dátumot jelent Ezra Pound *Tiszteletadás Sextus Propertiusnak* című költeménye. A versben Propertius elégiáiból kiemelt és hol „hűen”, hol hűtlenül angolra fordított szövegrészek legalább olyan nagy szerepet játszanak, mint Pound betoldásai, képei, megjegyzései. Propertius homályos elégiáiból angolul váratlanul magasfeszültségű áram csap ki, s a mérleg másik serpenyőjében a modern Poundban fészket rak az ókor. Római császárok fordításra áldozott összes aranya nem kamatozott századunk közepén annyit Propertius és a latin irodalom érdekében, mint ez a Pound-vers. Propertius korszerű lett, magáénak vallja a kortárs irodalom. Pound is magáénak vallja. Mit csinált tulajdonképpen? Írt egy verset, amelybe a propertiusi elégiákból mindent átvett, ami versének szövetébe beleszőhető volt. Propertiust „fordított”,

s a lefordított versekben az alapanyagon kívül saját költészetének is helyet szorított. Ezra Pound munkája modern költői mű, nem teremtő áttétel, hanem *áttételes teremtés*. Kimondottan mai példaként említhetem Jacques Roubaud japán verseit vagy Michel Deguy Dante-fordítását. Módszerük lényegesen különbözik egymástól; csak az eredmény azonos: mai, robbanékony.

Befejezésül nincs mit összegeznem. Tanulmányom a berepülhető irodalmi tartományok újratérképezése jegyében született. A közeledő fehér felület a lap alján csak szavaim sorának vet véget, jól tudjuk, a téma kimeríthetetlen. A kísérletezés, az átrendezés írás közben, a mindennapi gyakorlatban gyűrűzik tovább ... régi szavakban új tartalommal, idegen szerkezetben ismerős szavakkal... prózában, versben... többnyelvű szövegben, melyek mindegyike – ahogy Burroughs mondja – „egyszerre több írónak, élőknek és halottaknak, közös szerzeménye”.

Párizs, 1970–71

KAZALBA RAKOTT GONDOLATOK A MŰFORDÍTÁSRÓL

Amikor egy idegen nyelv, egy idegen kultúra szövegeinek anyanyelvünkön való hozzáférhetőségére gondolunk, akkor vers és 20. századi próza esetében is, feltételezhetünk magyarul egy ún. egyetemi, a kultúrák megismerését szolgáló fordítást, mely a jelentésre ügyelő fordítást formai magyarázattal egészíti ki, és minden esetben feltételezhetünk egy kreatív megoldást, amikor művészi formában jelenik meg a befogadó nyelvben az eredeti átültetése.

A továbbiakban csak a kreatív megoldással foglalkozom. Ezen belül a legelső követelmény a magyarra fordított művel (műfordítással) szemben, hogy magyarul tökéletes, a mai irodalmi érzékenységet minden szempontból kielégítő alkotás legyen. (Azaz, mai legyen!, ne 19. századi, ne nyugatos, ne két háború közötti, ne ilyen, ne olyan...)

A kreatív átültetés minden kétséget kizáróan mindig költők dolga. Érdeemes elgondolkoznunk azon, mi következik abból, hogy a költő műve és az általa elkövetett műfordítások között a formai, tartalmi és stilisztikai párhuzamosság egyszerre derít fényt a költőre és a műfordítóra. Az elsőbbség persze mindig a költőé. Nos, mindenekelőtt az következik, hogy a műfordító semmiképpen sem tud jobbat alkotni, mint a költő! (Azaz a műfordítást a költő saját szintjére emeli föl vagy süllyeszti le.) De következik az is, hogy emennek mellékvese-hatásaként bátorkodom előhozakodni azzal, hogy szívesen látnám a versenyben érdekelt műfordítók egyéni termésének legjobb darabjait is.

A műfordító költő lehetőleg mindkét nyelv költői világában legyen jártas.

A fordítás akkor igazán átütő, ha az irodalmi szükség viszi rá a költőt a fordításra, azaz nem a kulturális hiány, nem az ismeretterjesztés igénye, hanem az adott nyelv irodalmának belső kívánalma, éhsége. Amikor a költő lopni is hajlandó, hogy nyelvének irodalmi formáit, stílusalakzatait stb. gyarapítsa. A Nyugat költői a 19. század közepe óta stagnáló magyar szonettet megújítandó ültették át nagy kedvvel az idegen szonetteket.)

Két kultúrában élve előbb-utóbb ráébred az ember arra, hogy az egyik nyelvben, az egyik kultúrában nem az a műfordítás elméleti háttere, mint a másokban. Aki itt Magyarországon a nyugatosok által meghonosított kívánalmak közepette nőtt fel: a tartalmi és formai hűség ígézetében, annak ez a magyar fordításelméletnek nevezhető háttér olyannyira természetesnek és kikezdehetetlennek tűnik, hogy mást szinte el sem tud képzelni.

A fordításelméletek véges világunk véges termékei. Szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy több is van belőlük, s hogy mindegyik lehet üdvözítő és kárhozatra méltó. Abból baj nem származhat, ha egy fiatal műfordító költő megismerkedik velük, ha kitapogatja hasznos és haszontalan mivoltukat, ha kipróbálja, mit tud velük kezdeni.

Bennem akkor fokozódott fel az érzékenység eme probléma iránt, amikor az *Odüsszeia* ritmikus prózában elkövetett Bérard-féle francia fordítását olvastam. Gördülékeny, izgalmas, szép szöveg volt, amit úgy habzsoltam, mint egy detektívregényt. Magyar szemmel nézve itt a formai hűségen esett csorba... igazából nem, mert a francia nyelv nem tudja a görög formákat visszaadni. Arról nem is beszélve, Jakobson mondja valahol, hogy a formának is van „jelentése”. Nos olyan forma, amely a görög eposzok formájának a „jelentését” adja az olvasónak, nincsen érzésem szerint sem franciául, sem magyarul. És mindettől függetlenül, gondoljuk meg, hány olyan nyelve van a világnak, amely a másutt létező költői formákat alapadottságai miatt nem tud visszaadni.

A fordításelméletek egy része arra törekszik, hogy egy adott irodalmi szituációban robbanékony művek megalkotására serkentse a költőt. Az elmélet lehet egyetlen műre szabott elmélet, lehet egy alkotó műveit jellemző és lehet általános.

Amikor Gara László a magyar költészet francia antológiáját készítette a hatvanas évek első éveiben, az antológia minden procikáját

illetően keményen ragaszkodva a magyar fordításelmélethez (azaz a tartalmi és a formai hűséghez), Michel Deguy, az akkor fiatal francia költő Gongórárt fordított franciára, méghozzá azzal az elméleti megszorítással, hogy minden lehetséges trükköt felhasználva a spanyol nyelv szintaxisát átviszi anyanyelvébe, s emennek leplezését a költői fordulatok köntösére bízza. Irodalmi berkekben ma sem ritkaság eme fordítás emlegetése, míg a magyar költészet antológiáját az emlékezet fekete függönyei rég eltakarták.

Ezra Pound kínai versfordításait a sinológusok (tartalmi hűlensége miatt) mind a mai napig nem nyelték le, azonban az a poundi fordítói szemlélet, hogy minden létrejövő műfordításnak tökéletesen bele kell illeszkednie a fordító korába, minden kritikát kibír, hiszen mind a mai napig az amerikai olvasónak ezek a sziporkázó versek jelentik az első ablakot a kínai irodalom felé.

A Hommage to Sextus Propertiusban Ezra Pound egy egészen más, de szintén megdöbbentő elméleti megoldást tár elénk. Ebben a művében, miközben Propertius eklogáit fordítja, a fordítás indukálta poundi sorokat is beleilleszti az eklogák szövegébe. Egyszerre ketten szólnak az olvasóhoz: Propertius és Pound. Nem hamisítja meg Propertiust, nem igaz az sem, hogy Propertius elvész. Ott vannak mind a ketten. S Propertius az angol világban többet nyert ezzel az átmentéssel, mint ki tudja hány szöveg- és formahű átültetéssel.

Jacques Roubaud *Mezura* című könyvének előszavában azt írja, hogy „Par ailleurs, le sermon théorique de Gertrude Stein: Arthur, a grammar a été traduit dans ces pages aussi nécessairement et séquentiellement que possible”. Rögtönzött magyar fordításban: ezen kívül Gertude Stein elméleti hitvallásának, az *Arthur a grammarnak* a fordítása található ezeken az oldalakon a szükség és a lehetőség szabta kereteken belül. Mint mondja, nem törekedett a teljességre, mindkét szöveg birtokában bárki hamar konstatálhatja, hogy valóban nem teljes, azonban egy eddig nem említett újabb aspektuson: az alaktani fordításban akadhat meg a szeme. Roubaud amit angolul hall, azt igyekszik francia füllel szöveggé merevíteni, így lesz az „rope”-ből „dans sa robe”, sajnos fejből nem emlékszem több példára, de a *d’atelier* című folyóirat valamelyik (15. utáni) számában írtam erről, ott megtalálhatók a részletek.

Aki ismeri, azaz forgatja *Vendégszövegek 1* című könyvemet, abban is talál olyan idegen nyelven született költői műre alapozott magyar szöveget, melynek fordításelméleti háttere elüt az eddigiektől. A legelső

darab, a *Szeriális zuhanás*, René Char *Nous tombons* című versére támaszkodik. Az eredetinek 20-25 teljes vagy részletes, pontos vagy pontatlan fordítása, megtűzdelve kommentárjaimmal képezik a mű testét, amely egy oldal helyett harmincegynéhány oldalon át öröli több-kevesebb sikerrel a témát.

Költő legyen a talpán, aki műfordításra adja a fejét, kívánom neki, legyen ereje ahhoz, hogy robbanékonyra formálja a szöveget, és legyen elegendő kíváncsisága és kitartása, hogy végigmássza az elméletek hegycsúcsait és völgyeit.

1997

MIT MOND, MIT SUGALL EGYETLEN VIZUÁLIS FORMAI ELEM SIKLÓS ISTVÁN KÖLTÉSZETÉBEN AZ IRODALOMRÓL, A VERSRŐL, A NYELVRŐL, A KÖLTŐRŐL?

Siklós István művében a szókapcsolások a metaforák, a szóösszevonások, a látható nyelv hagyományait (is) sértő írásképp-újítások azok a leglátványosabb jegyek, melyekkel senki máséhoz nem hasonlítható költészete körülövekeezhető. E jegyek együttese alakítja úgy a gondolatot, a mondatot, hogy se időnek, se hagyománynak, se szónak nincs oldata csak „tömbanyaga”.

Művének rendező elvei közül egyetlen egyet: a legszembe-tűnőbb – a sokak által modorosnak vagy öncélú formai bravúrnak vélt – vizuális szövegmódosítást emelem ki, melynek következetes használatát nyomon követve bepillantunk a siklói versbirodalom minden bugyrába: abba is, amelyikben e költészet ontológiája, abba is, amelyikben a költészet és a nyelv viszonya, és abba is, amelyikben saját költészete és a magyar irodalmi hagyományok közti ellentét rejtezik.

Miben nyilvánul meg Siklós István vélt „modorossága”? Abban, hogy váratlanul, a nyelvtani szabályokkal, a nyelvi szokásokkal, a hagyományos írásképpel mit sem törődve – azonban a vers belső logikájával összhangban – bizonyos szavakat összetol (nem *egybeír* – ha erről lenne szó, akkor következetesen egybeírná a többször előforduló azonos szópárokat, és elkerülné a szópárok első tagjának ragozását – hanem *összetol!*):

*penészültaszú
szavainakhalma¹*

s többnyire az egyik szó végére vagy a másik elejére NAGY-BETŰT tesz:

*robbanniÉrt
időMár
elBetakarja*

az összetolt szavakban a számokat nem betűvel, hanem számjeggyel írja:

*3ágon9ágon
mintha4tájék*

leggyakrabban azonban az *és* kötőszót, vagy rövidített változatát, az *S-t*, tolja össze az előtte vagy mögötte álló szóval:

*szögekÉS
éSkarmod
sLelke
testeSa*

A hagyományos (magyar) irodalmi szemléletben a verset egyes-egyedül a beszélt nyelvből építi a költő – a vers szövegének papírra vetése „csupán” a beszélt nyelv megközelítő rögzítése, másolása (saussure-i értelemben). A papíron a verset láthatóvá tevő „vizuális-formai elemek” verselméleteinkben ha egyáltalán helyet kapnak, csak harmad- vagy negyedrangúak (pl. a nagybetűvel kezdődő verssorok, a strofák elválasztása egymástól stb.). A huszadik század elejétől, főleg a Ma körül csoportosuló költőknél bőven akad példa e szemlélet kikezdésére, igaz, hogy a század eleji avantgarde a beszélt és a látható nyelv közötti különbségre, a korabeli poétikai gondolkodáshoz mérten nagyszerű érzékkel, de többnyire intuitíve mutat rá. Ugyanakkor Siklós művében a meghonosodott vizuális-formai megoldás következetes használata aláhúzza a költő tudatosságát: azt, hogy formai újításának mondanivalót tulajdonít. Verseiben a látható nyelv elszakad a beszélt nyelvtől – nem mindig, nem

1. Példáimat az *emberShúrral* című, a Szepsi Csombor Kör gondozásában 1968-ban megjelent könyvből és a *Nyugati magyar költők antológiája 1980* (szerkesztette Kemenes Géfin László) című kiadványban szereplő Siklós-versekből merítettem.

mindeniütt, de az elszakadás ténye kétségtelen. Nemcsak szóösszetolásaira gondolok, vizuális megoldással él például kötete 88. oldalán *És látá az Isten hogy jó* című versében, amikor nagybetűvel írott szavaival többretű olvasatot idéz elő: szöveget a szövegen belül, a tagadás tagadását: NINCSEN [...] NINCSENEK. Az íráskép módosításával hagyományba vetett hite megrendülésének ad tulajdonképpen újfajta költői megfogalmazást. Kilép a mederből (nemzedéktársai közül is csak kevesen vacognak a parton: Erdély, Tolnai, Bakucz, Tandori, a Műhelyesek, Szentjóbý és néhány fiatal), s tettevel azok hitelét rongálja, akik leragadtak a „tartalmai modernség” mellett, akik nem veszik tudomásul, hogy a pusztán a beszélt nyelvre alapozott költészetnek és annak az ellentéte „amit” és „ahogy” kifejezni vélnek – feloldhatatlan.

Összetolt szavaiban, a lehető legváltozatosabb kombinációkban, a szófajok szinte mindegyike megtalálható, s szinte minden változat mögött rejlik valami szándék².

A költői céllal formalizált látható nyelv megbolygatja az olvasás stratégiáját: az olvasóban szemantikai bizonytalanságot idéz elő, ennek következtében tetemesen megnyújtja az olvasás időtartamát, felhívja a figyelmet a többértelműsége, a többretű olvasat lehetőségére – és bizonyos esetben a vizuális újításnak ritmikai funkciója van. Ez utóbbira példa a *zarándoklás kicsi jézushoz* című versének 9. tétele első sorában a kötőszó és a személyes névmás összetolása: *éSte*; amivel lefokozza a te hangsúlyát s ugyanolyan kétszótagos szót hoz létre az első sor

2. Például:

Kötőszó + kötőszó: sHogy (15), sMintha (16), éSmit, éSha (16).

Kötőszó + határozott névelő: éSa (8) éSaz (9), Sa (16), Sz (22).

Ige + kötőszó vagy kötőszó + ige: lehámlikS (9), éSleszögeli (13).

Főnév + kötőszó vagy kötőszó + főnév: szélÉS (12), éSszemem (15), sLelke (7).

Kötőszó + melléknév vagy melléknév + kötőszó: éSlapuló (12), riválÉS (11).

Kötőszó + határozószó: éSegész (15).

Főnév + kötőszó + kötőszó: görcsibenSmint.

Ige + kötőszó + ige: sugárzikSel (12).

Ige + kötőszó + ige: forrSmunkál (22).

Főnév + kötőszó + melléknév: kínSkigondolt (22).

Számjegy + határozó ragos főnév: 5tájba.

Számjegy + határozott névelő + főnév: az5húr.

Számjegy + névutó: 5felől.

Határozószó + számjegy + melléknév: közt2színes (12).

Kötőszó + határozószó + számjegy + főnév: éSalattam20láb (15).

Főnév + melléknév: uborkaZöld (72). stb.

kezdetén, mint amilyen a második sor kezdő szava, az „inas”. A negyedik sorban szintén hangsúlyosra szereli a sorkezdetet: itt a kötőszót főnévvel tolja össze: *éSagyadban*.

éSte asszony olvasóval (2 / 2 / 4)
inas ujjad elpihenjen (2 / 2 / 4)
hív dologban ne peregjen
éSagyadban sugározzon (4/4)
járomcsontod méltóságon (4/4)
kendők köre fogságában
stb.

Összetelásaival megbolygatja a grammatikai összefüggéseket *is*. A *kezdetben volna a hang ha volt kezdete valaha* című vers egyik sorának vége így fest:

ez volt a veszte rétegekbe gyűrve-kiterítveSmár³.

A két határozói igenévhez Sıklós az és közbeiktatásával ragasztja hozzá az időhatározószót, a már-*t*. Kötőszó nélkül a két határozói igenév állapotot határoz meg:

rétegekbe-gyűrve-kiterítve már

Ha kötőszó kerül mögéjük, akkor módot:

ez volt a veszte rétegekbe gyűrve-kiterítve és...

A szavak összetelásával mindkét lehetőséget fölillantja. Egyébként, ha a már különírva szerepelne a sor végén:

rétegekbe gyűrve-kiterítve és már...

akkor annak a sorvégi áttörésnek (enjambement) lenne kezdő tagja, melyet két sorral lejjebb az indul ige fejez be:

ez volt a veszte rétegekbe gyűrve-kiterítveSmár
hüllők pofáján vízszintes mozgásban elmázolódo
ikrákSduzzadt növények lepedékén indul.

3. Idézetem nem tökéletes másolata a könyvében szereplő sornak, mert a könyvét készítő nyomda magyar kötőjel helyett rövid egyenlőségjelre emlékeztető német kötőjelet használ magyar szöveg tipografizálásában is (ld. például a könyv fülszövegét).

A siklósi íráskép-módosítást klasszikus értelemben nyelvrontásnak nevezzük, a nyelv megbontásának, ami a szavak értelmi tartományának felbomlását, kiszélesítését vonja maga után; Heidegger felől nézve pedig a lét megismerésének újabb állomását jelenti: mert a költő létünk azon sarkába enged ezáltal bepillantást, amelyik eddig nyelvileg megközelíthetetlen volt. A *szőrtelenÉS* mint folyamatos cselekvés, a *hernyókÉS*-ből kihalló hernyó-kés vagy az *arcod* és *sarcod* egybefonódásából adódó drámai felismerés (*sArcod*), és a velük nyelvrontásban rokon példák mindennél jobban bizonyítják az alkalmazott vizuális elemek költői potenciáját.

A látszatra egyszerű siklósi íráskép-módosítás akkor válik igazán robbanékonyra, amikor begyakorlott mechanizmusa révén a betűegyüttesekben rejtőző fiktív lehetőségeket életre kelti (pl. *idegeSskarja*, ha a nagy S-t kötőszónak olvassuk „idege és karja” olvasatot ad, ha a nagy S-t szóvéget jelző határnak, akkor „ideges karja” az olvasat), vagy valójában nem létező vagy véletlenül kirajzolódó szavak összetolását láttatja velünk.

Ez utóbbira kitűnő példa a *szereCsen* a *(3tánc)* című versben. Az első versszak végén, miután már megtudtuk, hogy a manók közül az egyik *Ind*, a másik *Kirgiz*, a harmadiknál önkéntelenül arra gondolunk, hogy a *Csen* (a / *harmadik szereCsen*) határozza meg (faji) hovatartozását. Annál is inkább, mert a felsorolás első tagja szintén egyszótagú: *Ind*. Bizonyára az sem véletlen, hogy a két Távols-Keletre utaló szó: *Ind* és *Kirgiz* után a félrevezető szótagnak a magyar nyelvi tudatban szintén távol-keleti, kínai csengése van.

A másik, ugyanebből az optikai csalódásból adódó példám a szavak váratlan szaporodását idézi elő: háromból négyet olvasunk: *varratokSebekVilága*.

A Nyugati magyar költők antológiájában szereplő versben hosszú felsorolás előzi meg az imént idézett sort: „...*TŰZ, kilövelő, szikrák, robbanás, robbanó / láng, [...] világ, felvilágosodás*”, aminek folytatásába logikailag tökéletesen beleillik a négyszavas olvasat:

varratok s ebek világa

és ugyanilyen tökéletesen a:

varratok sebek világa

Melyik változatot részesítsük előnyben? A szavak közé szorított nagy S betű kötőszóként rögződött emlékezetünkben – igaz, ám azt a szerkesztő elvet is kifigyeltük, hogy az összetolt szavak második tagja gyakran kezdődik nagybetűvel.

A vizuális formabontás fontos eszköze a költő magáralálásának. Siklós verseiben a dráma két ellentétes költői világ feszültségéből adódik: bibliás hangja, prófétai nekirugaszkodása, juhászferenci, weöressándori örökség húzza az egyik oldalra, a világ, az ember sallangtalan, tárgyias versbe foglalása, a nyugati költőkkel rokon filozófiai és poétikai kötetlenség utáni vágy a másikra. És Ezra Pound és e. e. cummings árnyéka is rá-rávetődik. Verseit több szempontból elemezve bizonyára markánsabban rajzolhatnánk meg Siklós István költői egyéniségét – azonban a versek szerkezetére ható íráskép-módosítás, a vizuális elem rendező elvként való alkalmazása sok mindenre fényt derít egyedül is. Juhással, Weöressel, s ha egy kicsit kibővítem a gondolatot, a magyar hagyományos költészettel szembeállítja a vers vizuális olvasatának a fölényét; saját bibliás hangját pedig némi iróniával, a metafizikus költészetnek meglehetősen idegen, (a beszéden keresztül Istenig mutató gondolatot) költészetből kiebrudaló vizuális elemmel kontrázza meg.

Siklós István felfedezett valamit, amit beépített költői logikájába, költői rendszerébe. Újított. Nem kísérletezett! Megbontotta a hagyományos írásképet, s ebből költői erényt kovácsolt. Következétesen. Ezért szeretem, ezért tartom fontosnak, hogy beszéljünk róla, hogy ismerjük meg költészetét.

1982

KIS BEVEZETŐ AZ alire VILÁGÁBA

alire – francia irodalmi folyóirat címe,

olyan folyóiraté, amely számítógépen alkotott és csak számítógépen lejátszható irodalmi műveket közöl. Magyarra fordítva (kis ficammal) olvasnivalót jelent (ficam nélkül *à lire* lenne). Igazándiból nincs jelentése, mert betűszó, egymástól független szavak kezdőbetűiből alakult: *art, lecture, innovation, recherche, écriture* (művészet, olvasmány, újítás, kutatás, írás). Alcíme szerint: *revue animée d'écrits de sources électroniques*, azaz: elektronikus fogantatású szövegek által éltetett folyóirat.

A számítógép és az irodalom közös tüze 1959-ben lobbant föl. Théo Lutz, a stuttgarti egyetem diákja csiholta az első „szikrát”: a véletlenre támaszkodva negyven szóból rakott össze költeményeket az egyetem számítógépén. Jean A. Baudot kanadai mérnök 1964-ben automatikusan generált szövegekből összeállított verseskönyvet adott ki, a hetvenes évek közepén a párizsi OULIPO csoport Raymond Queneau francia költő *Százezermilliárd költemény* című versét programozta, azaz vitte fel számítógépre, úgy, hogy egy gombnyomásra a százbillió szonett valamelyik darabja papírra kiíródott. A generált, azaz dinamikus képversek a nyolcvanas évek közepétől vannak jelen az irodalomban, az első, *Les très riches heures de l'ordinateur, no 1* (A számítógép gazdag órái, no 1)

című művem 1985 júniusában került bemutatásra a párizsi Pompidou Központban.

A nyolcvanas évek végére megérett a helyzet arra, hogy egy folyóirat rendszeresen hírt adjon a kész vagy készülőfélben lévő vizuális munkákról. Ebben az időben történt, hogy egy fiatalember kopogtatott be hozzám, számítógéppel a hóna alatt, azzal a szándékkal, hogy néhány kisebb lélegzetű munkáját bemutassa. A fizikát tanító középiskolai tanár kitűnően értett a programozáshoz, tehetségesen bánt a francia nyelvvel és otthonosan mozgott a vizuális irodalom berkeiben. Philippe Bootzcal ezután rendszeresen találkoztunk, mígnem fölvetődött a folyóirat-alapítás gondolata. Claude Maillard, aki a nyolcvanas évek elejétől igyekezett a számítógépet az irodalom eszközévé szelídíteni, minden újabb számítógéphez kötött művével a látható és az orális nyelv lehetőségeit tágította. Érdeklődéséből és irodalmi érzékenységéből következően természetes volt, hogy az íróval és a párizsi pszichoanalízis nagyasszonyával ebben a folyóiratot érlelő korszakban összetalálkozzak. Ekkor vetettük meg annak a közös munkának az alapját, amely a mai napig tart, s amelynek másfél tucatnyi számítógépen alkotott vizuális és hangvers az eredménye. Ő is csatlakozott hozzánk. Részt vett a folyóirat megalapításában Jean-Marie Dutey, a képzőművészet és az irodalom határán tevékenykedő alkotó, aki Philippe Bootz barátja és a Párizstól északra mintegy 200 kilométerre fekvő Villeneuve d'Ascq-ban közeli szomszédja is. Az ötödik alapító tag, a költő és grafikus Frédéric De Velay volt, aki néhány évvel korábban a rövid életű, de maradandó nyomot hagyó, Art Accès című, a francia Minitelen működő folyóirat társszerkesztője volt.

Az első számot – nagyszabású irodalmi esten – 1989 januárjában mutattuk be a párizsi Pompidou Központban.

A folyóiratot egy 11×12 cm-es műanyag doboz testesíti meg, melyben a számítógépen előállított irodalmi műveket tároló mágneses lemezek találhatók – külön lemezek a Macintoshra és külön lemezek a PC-re programozott műveknek. A kísérő papírfüzetben az adott szám szerzői esszéivel, kisebb tanulmánnyal vagy papírra nyomtatott művel traktálják az olvasót.

Indulása óta az alire-nak kilenc száma jelent meg.

Madártávlatból nézve az eddig közölt művek műfajonként szigeteket alkotnak, kis színeseket és árnyalt nagyokat, melyek békésen úsznak a vizen, mint a tavirózsák. Ebből, ugye, az következik, hogy a számítógépes irodalomnak is vannak műfajai.

Az *automatikusan generált* versek szigete a legelső és időben is a legkorábbi, ugyanis első virágaként tartjuk számon Théo Lutz 1959-es költeményeit. A *versgenerálás* azt jelenti, hogy a költő által megadott szavak halmazából a számítógépen futó program véletlenszerűen kiválogatja az egy versre eső mennyiséget, sorrendbe rakja és képernyőre vagy papírra kiírja. A vergenerálást akkor nevezzük *automatikusnak*, ha külső beavatkozástól (azaz olvasótól) függetlenül megy végbe. Az automatikus versgenerátor-programok egyediek, csak egyetlen mű megvalósítására alkalmasak, semmi egyéb. Általában igen nagy mennyiségű alapanyagból válogatják ki az éppen megvalósítandó verset, vagyis az adott mennyiségből kimondhatatlanul sok verset képesek megformálni. Automatikus versgenerátor kelti életre Raymond Queneau *Százezer-milliárd költeményét* az alire első számában és a hetedikben Papp Tibor *Disztichon Alfa* című magyar nyelvű művét. A generált verseknek, azaz irodalmi szövegeknek van egy olyan speciális alfaja, amikor alapanyagként kész szöveg áll a generátorprogram rendelkezésére, mely az adott szövegből másik szöveget generál. Ennek a műfajnak a folyóiraton belül és kívül Christophe Petchanatz francia író a legjelesebb képviselője.

A *dinamikus képvers* a leglátványosabb műfaja a számítógépes költeményeknek; tavorózsája az alire első számától kezdve a művek sorában díszeleg. A vizuális irodalomban kétfajta képverset különböztetünk meg: *statikus*at (amit könyvekből, folyóiratokból ismerünk, azaz papírra, vászonra vagy egyéb szilárd tartóra rögzítettet) és *dinamikus*at, melynek megvalósulása térben és időben történik. A dinamikus képversben útrakelnek a szavak, elmozdulnak a képernyőn vesztegelő grafikai elemek, és egyes művekben a mozgáshoz hang is társul, például Claude Maillard és Papp Tibor *Ourlure* című közös munkájában. Dinamikus képversben konfliktus keletkezhet a szavak időbeli megjelenése és térbeli elhelyezése között. „Ez az eljárás – mondja Philippe Bootz – szokatlan írásmóddal szembesíti az olvasót, olyannal, amely egyszerre két struktúrában (írott és beszélt) működik, de a viszonya mindkettővel konfliktusos.” Dinamikus képverseket közöltek az alire-ban: Philippe Bootz, Frédéric De Velay, Jean-Marie Dutey, Claude Maillard és Papp Tibor.

Az *interaktív képversek* olyan dinamikus művek, melyeknek megvalósulásához az olvasó közreműködése szükségeltetik – általában úgy, hogy a különböző eseménysorokat kínáló lehetőségek közül választ egyet. Ezt a műfajt Jean-Marie Dutey és Eduardo Kac dél-amerikai költő munkái képviselik a folyóiratban.

Az *automatikusan generált hangvers* is a számítógép lekötöztette, a kombinatorikának és a véletlennek köszönheti létét, valamint annak, hogy a számítógép ma már a hanganyagot is tárolni tudja. Ebbe a kategóriába tartozik Papp Tibor számos műve, többek között a Kossuth Klubban a közelmúltban bemutatott *HangVERSeny Cs-re* is.

A számítógépen futó programozott irodalmi művek alapvető tulajdonsága, hogy csak számítógépen játszhatók le, mert a három speciális számítógép-tulajdonság (kombinatorika, véletlen, interaktivitás) valamelyikét vagy mindháromat magukban hordozzák. Éppen ezért, számítógépes művet nem lehet videóra átmásolni anélkül, hogy el ne vesztené alapvető sajátosságát. Ezek a programozott irodalmi művek a papírhoz kötődő kultúrától való eltávolodás első megtestesítői – a Gutenberg-galaxisból kifelé suhanó rakéták.

Az *alire* nem multimédiális gyűjtemény, nem látványtár, hanem irodalmi folyóirat. A közölt munkákkal a szerkesztők egyértelműen az irodalmi művek sorát vélik növelni – éppen ezért, a hangsúlyt az irodalmi megvalósulásra helyezik, a technikát másodlagosnak tekintik – ami szükséges, de nem elégséges feltétele a mű irodalmi megvalósulásának.

A lap nehezen indult, nehezen találta meg a közönséghez vezető utat, bár kezdettől fogva jelentős események, irodalmi estek és kiállítások jelezték, hogy a messzire előreugró újdonság ellenére az emberek érdeklődése nőttön nő a legújabb műfajok iránt. Az elmúlt évben két párizsi kiállítása volt az *alire*-nak, s irodalmi vendégként egy százezer példányban kiadott CD-lemezen jelent meg válogatás a folyóirat anyagából.

1996

LÁTNI, HALLGATNI, OLVASNI

Hogyan működik egy folyóirat?

Az alire nemzetközi kollokviumára. Lille, 1993.

Minden alkotó tevékenység a hagyományhoz, az adott pillanatban törvényerejű hagyományhoz viszonyítva valósul meg. A hagyománynak súlya és törvényei vannak, de gyökerei is. Minden új alkotásnak szükségszerűen van biztos kikötője és vannak saját háromszögelési pontjai.

A találmány, a technikai haladás új terméke születése pillanatában könnyen sebezhető. Ahhoz, hogy ezek a kezdetben visszautasított, majd bírált találmányok életben maradjanak, bizonyítaniuk kell saját fontosságukat, létük értelmét. Az új termék feltalálói, tulajdonosai és használói abbéli igyekezetükben, hogy a találmány érvényességét igazolják, azért küzdenek, hogy bebizonyítsák (először utánzással, majd a találmányban rejlő lehetőségek felvillantásával), hogy az új teremtmény legalább olyan jó, mint elődei. A tipográfia története is mutatja, milyen igyekezettel próbálták Gutenberg és társai bebizonyítani, hogy az új eszköz éppen olyan jó, éppen olyan szép, éppen olyan hatékony, mint amilyen a kézírás volt. Óriási erőfeszítéssel reprodukálták a kézíratos könyvek minden jellegzetességét, még a hibáit is, mint például a sorvégek egymásba csúsztatott betűit (annak ellenére, hogy a mozgatható nyomdai betűkkel ez kiküszöbölhető volt), melyek, kézzel írva, kilógtak volna a tükörből.

A számítógép, jórészt, ugyanezt az utat követte: ami például az írást illeti, utánozta az írógépet, nem a harminc-nyolcvan évvel ezelőttest, hanem a század elejét. Kíró tevékenységében a számítógép szinte csonkítatlanul megőrizte azt a szellemet, amit az írógép tökéletesítésébe

beleszegényedett Bernard Latham Sholes amerikai kishivatalnok képviselt, aki végül eladta találmányát a Remington fegyvergyárnak.

Sholes kiokoskodta, hogy a sorban vízszintesen minden betűnek egységnyi helyet kell kitöltenie – amit a számítógép képernyőjére negyven, egy sorban lévő, egyenlő nagyságú betűrekeszként transzponáltak a mérnökök – ő volt az, aki kiválasztotta a „Mecane” betűtípust, mivel ennek a talpai megnyújthatók (i, l, f stb.), illetve a túl nagy testű betűk (m, w) összepréselhetők s ennek köszönhetően minden betűvel kitölthető az egységnyi hely.

A betűket a század elején az írógép billentyűzetére – a mechanika gyorsaságát biztosítandó – egy bizonyos rendszer szerint helyezték el (a leggyakrabban előforduló betűket tették egymástól a legtávolabbra). A számítógépeknél ez a probléma megszűnt, azonban a klaviatúra elrendezése továbbra is ugyanaz maradt, mint a mechanikus írógépeken. Az ékezetes betűknek továbbra is nehéz helyet találni. A legtöbb billentyűzeten továbbra sincs látható különbség a kötőjel, a gondolatjel és a mínusz között.

A számítógép irodalmi felhasználása szintén nagyon félénken indult. Tudomásunk szerint az első irodalmi kísérletnek, melyet Théo Lutz végzett el 1959-ben a suttgarti Műszaki Egyetemen, az volt a célja, hogy többé-kevésbé klasszikus jellegű verseket fabrikáljon, olyan műveket, amelyek megfelelnek az írott-beszélt nyelv mondattanának. Lutz, sajnos, nem reagált a konkrét költészet kihívására, pedig ez a forma akkor volt csúcspontján.

A francia OULIPO csoport által végzett kutatás az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején szintén hasonló klasszikus korlátokon belül maradt, ugyanis az volt a célja, hogy a korábbi századok francia költészetének versírástechnikáját tökéletesen kiismerje. Tevékenységükben nyoma sem volt annak, hogy a kortárs költészetet is (spacialista, vizuális vagy akusztikus költészet) a kutatás tárgyává akarták volna tenni, holott abban az időben olyan egyéniségek voltak az irodalmi porondon, mint Pierre Garnier, Henri Chopin, François Dufrêne és Bernard Heidsieck. Kreatív szempontból az ALAMO (az irodalmi alkotásban a számítógép és a matematika segítségét igénybe vevő társaság) révén jutunk el Jean-Pierre Balpe művéhez, melynek középpontjában a hagyományos irodalmi szövegek *automatikus generálása* áll.

A számítógép három olyan speciális tulajdonságot biztosít a művészi alkotásnak, amire semmilyen más hordozó nem képes: a kombi-

natorika, a véletlen és a kölcsönös beavatkozás. A számítógépes irodalom jövedelmében azokat a művekben rejlik, amelyek e három tulajdonság közül legalább egynek a kihasználására törekednek.

Az új irodalmi formák, a vizuális költészet különböző típusai, főképp az úgynevezett dinamikus képversek, valamint a hangköltészet és a számítógép között kétségtelen az affinitás. Ennek az irodalomnak egy része, nevezetesen a szintetikus hangokat használó hangköltészet a pusztán létét is a számítógépnek köszönheti.

Az 1980-as évek közepén születtek meg az első olyan irodalmi kísérletek, amelyek tudatosan eltávolodtak a klasszikus formától:

1) Claude Maillard 1983-ban alkotja meg első, számítógép segítségével kreált hangversét (*Mnézis*. Artalect, 1983; *Le Théâtre de l'Écriture*, Traversière, 1987), és a *Machine vertiges en cours de scènes et actes* című könyvét (Le Temps du non, 1993).

2) Orlan és Frédéric De Velay 1985-ben megindította a *Mini-telen* (a francia telefonhálózatra kapcsolt számítógépes szolgáltatások közös neve, mely az internethez hasonlóan működik) Art-Accès című videotext magazinját, melynek képernyője nyitva volt a művészek, zenészek és írók széles köre előtt. Az alapításkor megfogalmazott óhajok és az első kritikák szerint a folyóirat kezdetben inkább a képzőművészetre helyezte a hangsúlyt, de néhány olyan irodalmi mű is az Art Accès-nak köszönheti létét, amely komplexitásánál fogva a számítógéptől elidegeníthetetlen. Fred Forest és Olivier Kaepelin művében az alkotó komponensek képernyőn való jelenléte vagy a megjelenés előtti várakozási idő volt az alkotás rendezője. Frédéric De Velay, Philippe Bootz, Mathieu Benezet, Jean-François Bory és Sarenco munkájában az alkotóelemek virtuális mozgásán van a hangsúly (pl. virbáló, elhalványuló szöveg), míg Roberto Brocco és Claude Four az elemek valóságos mozgását részesíti előnyben. John Cage és Nanni Balestrini a szöveg változó topográfiáját használják ki. Jean-Paul Curtey és e sorok írója egyaránt felhasználják műveik szerkezetében a várakozási és jelenléti idő rendezőjelként való működtetését, a virtuális és valóságos mozgást, valamint a változó topográfiát.

3) 1985-ben a Georges Pompidou Kulturális Központban elsőként mutattam be számítógépen alkotott dinamikus képverset – mozivásznonra kivetítve, *Les très riches heures de l'ordinateur, n° 1* címmel (ugyenezen év augusztusában Kalocsán mutattam be az első magyar nyelvű, számítógépen alkotott dinamikus képverset, *Versek számítógépen, n° 1* címmel).

Az 1980-as évek végére megérett a helyzet: a kutatás eljutott arra a fokra, ahol már olyan struktúrák fejlődhetnek ki, amelyek fizikailag, technikailag és intellektuálisan megfeleltek az új irodalmi követelményeknek.

1988-ban öltött formát egy számítógépes irodalmi folyóirat ötlete, akkor, amikor Philippe Bootzcal először találkoztunk párizsi lakásomon. Megmutatta számítógépen alkotott dinamikus képverseit, és meghánytuk-vetettük a munka közben felmerülő problémákat. Frédéric De Velay, Jean-Marie Dutey és Claude Maillard csatlakoztak ötletünkhöz, ahhoz, hogy közösen kellene kifejleszteni és megjelentetni egy olyan irodalmi folyóiratot, amelynek nem papír a hordozója. Így született meg a L.A.I.R.E. csoport (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Écriture / Olvasás, Művészet, Újítás, Kutatás, Írás) 1988 végén, mely az 1989 januárjában a Georges Pompidou Központban rendezett irodalmi este bemutatta az *alire* című folyóirat első számát. Az esten számítógépen készített műveinkből mutattunk be néhányat, s a bemutatót vita követte, melynek középpontjában az „elektronikus irodalom” állt.

A 20. század eleje óta a nagy irodalmi folyóiratok mindig többre törekedtek annál, hogy csupán a művek gyűjtőhelyei legyenek. André Breton *Le Surrealisme*-je, Henri Chopin *Ou-Cinquième Saison*-ja, a német Herwath Walden *Sturm*-ja, a magyar Kassák Lajos *Mája*, vagy a brazil konkrét költők folyóirata, a *Noigandres* (és más lapok) közlési lehetőséget adtak olyan íróknak, akik műveik „hogyanjáról” és „miértjéről” hasonlóan gondolkoztak. Ugyanakkor eme folyóiratok hadieszközként is szolgáltak a bennük közölt művek és művészeti ideák győzelemre vitelét elősegítendő.

Egy sikeres irodalmi folyóirat a versek, prózák, vizuális költemények és egyéb írott alkotások közlése mellett helyet ad a kutatásnak is, ahol összezsapnak a gondolatok, ahol új formák kovácsolódnak. A kívülről látható egyetértés szükségképpen elrejti a belső vitákat, melyekben az alkotó egyéniség kiteljesedése felgyorsul a közösen létrehozott gravitáció hatására. Az *alire* elektronikus forrásból eredő szövegek által éltetett folyóirat, mely plasztik csomagolásban kerül a közönség elé. Az 1 cm vastagságú műanyag dobozban 3”1/2-es, esetleg 5”1/4-es PC, Macintosh vagy Atari gépekben használható mágneses lemezek találhatóak, valamint egy nyomtatott füzet, melyben néhány vizuális mű, egy-két tanulmány és a folyóiratot képező lemezek működésével kapcsolatos információk olvashatók.

Nem fogom most a már megjelent számok tartalmát végigmazsolázni, azonban a jelen eszme-futtatás jó alkalom arra, hogy áttekintést adjak munkánk formai aspektusairól.

Az alire-ban eddig közöltünk:

klasszikus kombinatorikus költemény programját (Raymond Queneau);

számítógép segítségével készített, papírra nyomtatott szövegeket és vizuális verseket (Philippe Bootz, Frédéric De Velay, Jean-Marie Dutey, Claude Maillard, Papp Tibor);

hozott szövegek alapján működő szöveggenerátort (Petchanaz);

dinamikus vizuális verseket (Philippe Bootz, Frédéric De Velay, Jean-Marie Dutey, Claude Maillard, Papp Tibor);

olyan verseket, melyek az olvasó aktív közreműködését igénylik (Jean-Marie Dutey);

tanulmányokat, papíron, melyek az irodalomnak ezen új ágával foglalkoznak (Philippe Bootz, Claude Maillard, Papp Tibor);

számítógéppel generált hangverseket (Claude Maillard, Papp Tibor).

A fenti tényeket figyelembe véve az alire létjogosultsága egy pillanatig sem lehet kérdéses. A legjobb időben túnt föl – születése óta folyamatosan teljesíti elsődleges feladatát: a legújabb irodalmi formának talál ki, teremt és rendez be életteret. Azonban a folyóirat jelenlegi formáját kell-e még/már továbbfejleszteni? ha igen, miért? és milyen irányban? Nyugodjon meg kedves olvasó, a válasz nem kötelező...

1993

SZÖVEGJÁRVETÉK

■ a kocka a játék az irodalom összevetése elemzése — ■
_____ az összekuszált szövegek átvilágítása ■
indította el ceruzánkat _____ nem ■
a megfellebbezhetetlent keressük _____ nem a teleologikus ■
választ — a mai irodalom messze elkanyarodott a metafizikai ■
bizonyosságtól _____ ■
_____ megelégszünk mi a közprédára vetett ■
elmélkedéssel _____ ■
_____ néhány olyan gondolattal amelyik az irodalom és a ■
játék gyakorlatából (esetleg közös gyakorlásából fakad — ■
_____ amelyik művek ■
közti s művekbeni tájéko(zú)zódásunkat valamicskét elősegíti — ■
_____ munkatársi összejöve ■
teleinknek ebben gyökeredzik *hogyanja* s a művekben *miértje* ■

■ játék és mai irodalmi művek — (Cselényi László - Mé
■ szöly Miklós - Bakucz József - Tandori Dezső - Bujdosó Alpár
■ Hernádi Miklós - Nagy Pál - Tolnai Ottó - stb. keze alól kike
■ rülő művek vonulatára gondolok) — közös nevezőjeként fo
■ gadjuk el munka-hipotézisnek azt hogy mindkettő bizonyos
■ elemeknek és a közöttük működő összetartó erőnek szabályok
■ nak a rendszere _____
■ _____ egészítsük ki azzal a kristevai gondolattal hogy

- a játéknak és az irodalomnak jellemző sajátossága az *ösztönös gazdaságosság*
- ————— nincs olyan játékszabály amelyikre ne lenne szükség a játék — esetleg csak egyetlen egy nagyon különleges variánsa
- folyamán
- és mai irodalmi műben sincs fölösleges szerkezeti elem — a rossz elválasztott szó *hibája* sem az — és úgyszintén nem az Tan dori egyik versében a repülőjáratok sematikus rajzának lap alja
- felé nyújtózkodó karja sem
- s ha a mai irodalomban a nyelvi és vizuális elemek egymásbail
- leszkedését természetesnek vesszük szinte magától adódik az
- ellenpélda: cikornyás (cikornyálás — cikória-nyálás) iniciálék
- egy ún. *realista stílusban* írt regény fejezeteinek az élén — ■

■ az irodalom mindenekelőtt a nyelvre támaszkodik — ■
 ————— még ma is ■
 (hogyan meddig nem tudom — azt hiszem még nagyon sokáig) ■
 ————— az író nem ■
 mehet el közömbösen a nyelvtudomány erőfeszítései mellett ■
 ————— jó ha tud azokról a tanulmányokról ■
 melyekben szívéhez közel álló művet elemeznek — vagy azok ■
 ról amelyek egy vagy több műre jellemző nyelvi esetleg szerke- ■
 zeti elem sáncait ostromolják — ■
 ————— közel áll hozzánk például a *sémanalyse* elnevezésű (Voigt ■
 V. fordításában *szémavizsgálat*) francia nyelvészeti-irodalomtu ■
 dományi irányzat mely a jel fogalma helyett a *jelszerveződést* tart ■
 ja elemzése központi kategóriájának — ■
 ————— valami hasonlót teszünk mi is amikor a mai irodalmi mű ■
 vet az elemek és a közöttük működő összetartó erők alkotta ■
 rendszernek fogjuk fel — ■
 ————— a franciákhoz közel álló J. M. Lotman a jelek rendszerét ■
 sajátos nyelvnek tartja amely a valóság mintájára hoz létre va ■
 lami (nem a valóságot csak valami ahhoz hasonló) *mintát példát* ■
modellt ————— ilyen ■
 „jelek sajátos rendszere” (még hozzá elsődleges rendszere) az ■
 emberi nyelv aminek elemei mintaként modellként a megis ■
 merés folyamatában valamilyen valós dolgot he ■
 lyettesítenek ————— ■

_____ ha a mai irodalmi mű olyan rendszer ■
(elemek és a közöttük működő összetartó erőik rendszere) mely ■
részben (ma még nagyobb részben) a nyelvre (azaz egy ■
elsődleges modelláló rendszerre egy elsődleges modelleket létre ■
hozó rendszerre) épül akkor ebből az következik hogy az irodal ■
mi mű másodlagos modelláló rendszer vagyis elemei a megis ■
merés folyamatában egy _____ csupán a nyelv ■
vi síkon valóságosnak tekinthető objektumot helyettesítenek ■

- szánjunk néhány percet külön a *jelre* is _____
- _____ azért mert első hallásra
- jel és modell alig különböznek egymástól _____
- _____ a nyelvi jel valamilyen tárgynak valami
- lyen jelenségnek nyelvi formával való behelyettesítése — más
- szóval: megnevezése — persze a név több mint logikai vagy
- nyelvi jelölés: közvetlen kapcsolatot teremt jelölő és jelölt kö
- zött — a jelben a nyelvi jelben az adott kultúra is megnyilvánul
- _____ (a jelek társadalmi tények)
- _____ vagyis jel és modell között az a lényeges különbség
- hogy _____
- — *a jelölő és a jelölt viszonyát történelmi konvenciók is befolyásolják*
- — *a modell és az objektum kapcsolatát pedig a modelláló rendszer*
- — *struktúrája szabja meg* _____
- _____ ilyen értelemben a jelek közül tulajdonképpen
- csak az ikonikus jelet lehet a modellhez hasonlítani _____
- _____ tudniillik az ikonikus jel nem megneve
- zése hanem mása — hasonlóságot mutató mása — a tárgynak
- _____ kapcsolatát a tárggyal a rendszer szerkezete
- szabja meg (például az átjárás megtiltása utcai gyalogosnak):
- *álló emberke* figurája — tilos a dohányzás felirat helyett égő ci
- garetta sematikus rajza áthúzva két vonallal _____
- stb. _____ ■
- a játék a valóságban létező rendszerek mintájára létreho ■
zott törvényszerűségek rendszere _____ ■

másodlagosan modelláló

_____ (hiszen létező rendszerek mintájára ■

építkezik) akárcsak az irodalom _____ ■

— a játék lemond a valóság formális sémáiról a teljességről ■
ugyanakkor önmagából önmagát táplálva mindig a valóságos cse ■
lekedetekben magvalósítható (ámbár teleologikusan lényegte ■
len) lehetőségek tárháza _____ ■

— a mai irodalmi szöveg nyelvi része az egymásba olvadó jelölt ■
és jelölő együttes működése _____ ■
_____ közös — struktúrákat átszelő és szétbontó — mun ■
kálkodása — a kommunikációs nyelv elveinek megbontása — ■

■ a játék egyik legjelesebb tulajdonsága az hogy _____

A FELTÉTEL NÉLKÜLI VALÓSÁGOS HELYZETET

a játéokban

FELTÉTELES JÁTÉKHELYZET

h e l y e t t e s í t i

- ami lehetővé teszi az időbeli folytonosság megszakítását (!) —
- — a valóságos helyzet történései elválaszthatatlanok az időtől
- — ismételni (azaz egy adott ponttól újra kezdeni valamit) úgy
- — hogy az idő is visszakanyarodjon a szakasz elejére — va
- — lóságos szituációban nem lehet _____
- — a játék viszont megengedi _____
- _____ a szakaszok számtalanszor újra kezdhetők ha hibásan
- lép a játékos vagy meggondolatlanul például ha egy adott játék
- ban jártasság híján a játéknak váratlanul véget vető lépés
- re szánja el magát (sakkpartiban olcsón kínál fel egy matt-hely
- zetet _____
- _____ akkor lépését kijavíthatja visszavonhatja *újra léphet!*
- _____ nem véletlen, hogy az álla
- tok az öröklődés viselkedésben mutatkozó hiányosságait játékkal
- igyekeznek pótolni _____ ■

■ a mai a linearitástól a horizontálisan zebrázott szabvány ■
 oldalaktól egyre inkább elszakadó művészi szövegek éppen a ■
 sorokba merevített folytonosság s az ebből következő időbeli ■
 kötöttség alól szabadították fel az olvasót az olvasást (a ■
 szöveg menete hagyományos műben is megszakítható — ■
 tíz-húsz sorral följebb újra kezdhető azonban az ismétlésből ■
 pszeudo-olvasat lesz ti. ugyanazon az úton ugyanoda ju ■
 tunk vissza ahol az olvasást abbahagytuk — mintha egy matt ■
 helyzetben javítani szándékozó sakkozó ugyanabba a mattheyly ■
 zetbe lépne vissza) — ■
 — egyre több az olyan mű mely nemcsak lehetővé teszi ha ■
 nem szinte felkínálja a többszöri olvasást az egy-egy fix-pont ■
 ra való többszöri visszatérést — ■
 — Weöres Sándor *Néma zene* című (*Tűzkút*, Magyar Műhely, ■
 1964, 144) versében a szöveg egyes részeit olvashatom jobb ■
 ra fölfelé haladva vagy ugyanazt a másik ágon lefelé lépcsőző ■
 szövegrésszel összekapcsolva vízszintesen is — természetse ■
 tesen mindkétszer más eredménnyel — ■
 — Bujdosó Alpár *Annekdata irreverzibilia Zenonjában* ■
 (Magyar Műhely, 54–55. szám, 30–31.) nem is a sorok a raj ■
 zolat utcái terelik a tekintetet — egy-egy háztömböt többször ■
 megkerülhetünk az utcákon többször végigmehetünk a ha ■
 gyományos bal felső kezdőpontot kivéve itt annyi megkötés sin ■
 cs mint az előbbi példában ti. hogy a bal oldali lapon kell az ■
 olvasást kezdeni — ■
 a Bujdosó-féle könyvben nincs jobb meg bal oldali lap — egyet ■
 len tábla van ami kitölti a kinyitott könyv kínálta felületet ■

■ a feltételes játék helyzet arra serkenti a játékost hogy megta ■
 ■ nuljon modellálni rendszerbe foglalni egy adott szituáció ■
 ■ mintájára modellt gyártani — ■
 ■ — a helyzet persze soha nem lesz olyan egyetlen partiban ■
 ■ sem amilyennek előre elképzeli nem a játék alkalmazkodik a ■
 ■ játékos elképzéléseihez hanem a játékos igyekszik megfogol ■
 ■ ni a játék helyzeteit — ■
 ■ — mi történik a mai irodalomban — ■
 ■ — a mai mű soha nem olyan amilyenek az olvasó — ■
 ■ látatlanban — elképzeli mindig minden partiban új és új

- helyzet *szöveg*helyzet áll elő a szöveget végiglépegetve kell
- minden esetben az új rendszert kiismernünk _____
- _____ az író művének első _____ születése folyamatában —
- résztvevő olvasója írás közben a folyamatosan változó szöveg
- helyzettel birkózik ezen keresztül ennek ellenére és eb
- ben azaz a szöveg különböző megjelenési formájában (gram
- matikai — képi — verstani — stb.) igyekszik a rendező elvet meg
- valósítani azaz a rendező elvet kialakítani _____ ■

■ az öröklődés hiányosságait pótló játék sokszor kimondot
 tan (csakis) nevelő célzatú _____
 _____ a mai irodalom _____
 _____ legfeljebb kerülőúton az —
 a legtöbb nevelő játék szándéka kendőzetlen — ezekre ki sem
 térek némely játék viszont olyan magatartásformát sugalmaz
 — a magatartásban a formát olyannyira kihangsúlyozza hogy
 ezáltal olyasmiről tereli el a figyelmet amiről a játékos egyéb
 ként képtelen volna megfelekedezni _____
 — például az akarat és a figyelem összpontosítása egy izom
 munkában igényes játékokban eltereli a fáradságról és a fájdalom
 ról a figyelmet _____
 — mai irodalmi műben pedagógiát csak ilyen közvetett mó
 don tudok elképzelni — kötve hiszem hogy mai mű alkal
 mas lenne valakinek a *megnevelésére* _____ életre nevelésre
 annál inkább _____
 _____ belefeledkezés egy-egy mű kisilabizálásába
 nemcsak izom- és lelkifájdalmak feledtetője nemcsak szavak és
 előítéletek semlegesítője a helyzetfelismerésben is segítséget
 nyújt _____ és bizonyára jócskán fokozza a gondolkodásbeli
 mozgékonytágot _____ ■

- a játékos viselkedése nem azonos a gyakorlati viselkedéssel
- a megismerési modellek tudományos viselkedéstípusával sem a
- zonos _____ másképpen vezeti autóját bárki a kávéházi elektro
- nikus szimulátor képernyőjén alája rohanó úton _____
- _____ mint az autóvezetői jogosítványért folytatott küzde
- lem utolsó stációján a vizsgán _____
- — másképpen olvas az egyszerű hétköznapi olvaó mint még

- ha ugyanarról az emberről van is szó — a művet elemző
- tudományos kutató

■ a játékban a valós és a feltételes helyzet egyidejű — ■
a játékos mindkettőben egyszerre ■
mozog cselekedeteiben sem tudja szétválasztani a valóst a fel ■
tételéstől tudja hogy feltételes szituációban „játsszik” ugyanak ■
kor meg is feledkezik róla — ■
— az olvasó is egyidejűleg kétféleképpen viselkedik egyrészt ■
átéli mindazt amit a hasonló gyakorlati helyzet kiváltana — ■
— például Nagy Pál *Imagóját* olvasva (Magyar Műhely, 51. sz. ■
36–37.) hangosan elmondja vagy felidézi a hangokat az el ■
mondhatókat az anya testében töltött időre gondol meg ■
szepten a fegyver előtt esetleg felsejlik benne az olaj szaga ■
érzi a puskapor füstjét tenyerében felidéződik a simára csi ■
szolt tus felülete vagy a zárva hidege stb. — ■
— az egyidejűségben kétféleképpen viselkedő olvasó ugyan ■
akkor tudja hogy a szövegben előforduló felszólításoknak nem ■
kell valóságosan eleget tennie legfeljebb csak „játékból” kell ■
végrehajtania — ■
(az *Imago* világába visszalépve: ■
nem a valóságban csak képzeletben jeleníti meg az óhajtott ■
de nélkülözött kielégülést) — ■

- előfordul hogy a játék elcsúszik a valós helyzet felé —
- s emiatt kivetkőzik játék
- mivoltából —
- vége a
- fogócskának ha a fogó bicskát ránt —
- az irodalomban is előfordul hogy a mű ki
- vetkőzik az irodalomból elcsúszik a valóság felé azaz átcsúsz
- tatódik holmi valóságosnak felfogott helyzetbe —
- író és olvasó egyaránt beleeshet
- a csapdába —
- a cenzor (a hivatalt képviselő személy) beleköt a valós
- helyzetben kihágást jelentő szóba mondatba — az olvasó
- erkölcsre hivatkozva felháborodik — az író szócsőnek hasz
- nálja a regényt a verset a novellát — a felelős bizott

■ ság indexre tesz gyűjteményes kiadást antológiát stb. — ■

■ a pusztán feltételes viselkedés a kettős helyzet (valós és feltételes) megszüntetése komolytalanná teszi a játékot — és komolytalanná az irodalmat — ezért nevetségesek a rendszertelenül papírra vetett üres elemek az összefüggéstelen betűk az üresjáratú vers formák és nevetséges a semmitmondó sorok hangos össze csengése — mindez arról tanúskodik hogy írójuk sem írni sem játszani nem tud — mert a mai irodalom nemcsak olvasóját íróját is szüntelenül kétféle viselkedésre készíti — persze a mai műtől is elvárhatunk némi felüdülést — attól még nem lesz belőle játék — mert ne feledjük a *játék mozgató ereje*: a szabályok tiszteletben tartása — a szövegé pedig az író alkotta *szabályok nyelvén* kifejezett mondanivaló *felgöngyöltése*. ■

Párizs, 1978

KASSÁK HATÁSA A MAI MAGYAR IRODALOMRA

A 20. század elején a Nyugat folyóirat jelzőkkel feldíszített, ékesre habosított lírája kecses vitorlánhajóként, otthonos közlekedő eszközként úszott be az olvasó látókörébe, ugyanakkor A Tett és a Ma költeményei cselekvéssé átlényegülő szavaikkal, az igék lökhajtásos motorjával mint hangos repülőök zúgtak, vagy repítették ismeretlen tájakra az olvasót. Így kezdődik az a két oldalról ható költészettani sugárzás, amely a 20. század elején a magyar költők érzékenységét, biztonságérzetét alapjaiban rendítette meg s amely ma is aktívan jelen van irodalmi mindennapjainkban. Ha a kezdet belső rugóira görög mondákból keresnénk valami megfelelőt, azokra a rugókra, melyek a Nyugat fuvoláinak és csiszolt vegyeskórusának bővülő összhatását testesítik meg, és azokra, melyek a Ma és Kassák keményebb és nem annyira bővülő, inkább cselekvésre ösztönző hanghatásával azonosulnak, akkor önkéntelenül Orpheusz és Amphión jutna eszünkbe. Orpheusz, a legköltőibb költő, a nagyközönség kedvence, akit valószínűleg olyan eksztázisba korbácsoló visongással vettek körül az Argón a tizenéves fehér ruhás lánykák, mint a londoni repülőterre érkező Beatleseket, akinek lanttal kísért éneke megbűvölte a madarakat, csapatokban keringtek feje fölött, szárnyaikkal simogatták a bűbajos művészt, a halak magasra ugráltak feléje a meleg-kék tenger vizéből, és vele szemben ott áll Amphión, Hermésznek, a lant feltalálójának a testvére, akinek lantszavára viszont Thébai falai nőttek magasra. Orpheusz bővült, Amphión épített. Orpheusz világfi volt, övé volt a siker, a dicsőség, Amphiónt – bár tudása nem volt alábbvaló Orpheuszénál – nem övezte megdicsőülés. A jól fészült magyar irodalmi közönség a 20. század elején

a Nyugat bűvöletében élt, annak ellenére, hogy a magyar madarak nem köröztek rajokban sem Ady, sem Babits, sem Kosztolányi feje fölött, és Szabó Lőrinc vagy Tóth Árpád jöttére nem ugráltak ki a halak a Dunából. Úgy látszik, honi szárnyasaink és kopoltyúsaink érzéketlenek voltak a finomított irodalomra. A Ma hangorkánjára nemcsak a halak, a közönség sem figyelt oda, ám indíttatására felépültek a költészeti modernség falai.

A Mában vezérként kimagasló Kassák Lajos költeményei nyomán újfajta versbeszéd jelent meg a magyar irodalmi palettán, mely, természetesen, eladdig ismeretlen, rongyosabb, aranyozott sujtások nélküli formába öltözve és a világban végbemenő modern költészeti áramok ritmusában, velük egyidejűleg nyers magyar szabad versként lépett elő, kikezdve és megmarva „a kötött formák szinte korlátlan kedveltségét” (Gyergyai). Babits Mihály híres A Tett elleni, *Ma, holnap és irodalom* című kritikájára válaszolva azt írja Kassák a Babits által megtépzott szabad versről, hogy „formáját a belső struktúra adja, az adódó téma, életdarab tudatos centrumba lökése alakítja a vers szemmel látható külsőségeit”.

A Ma verselőire természetesen nagy hatással volt a mester, az ő költői humuszából, verseinek talajából nőttek ki a Kassák-ízzel telített palánták, Reiter Róbert, Barta Sándor, Ujvári Erzsi, akik azonban sikeresen elrugaszkodtak a kezdeti közös alaptól, s önálló, a konzervatívok által mindmáig vitatott, jelentős életművet hoztak létre (még akkor is, ha a versek száma inkább kevés, mint sok) olyan hangnemben, mely új fejezetet nyit a magyar költészet nagykönyvében. Ők a kezdeti – Palasovszky Ödönnel és Tamkó Sirató Károllyal megtoldva – annak a vonulatnak, amelyet a mai avantgárd költők és irodalmárok a modern magyar költészet fő vonulatának tartanak. De Kassák lírája nemcsak közvetlen környezetét „métélyezte”, hanem kitüremlett a modernség bokrai alól a konzervatív mezőkre is, ahogy 1965-ben Lengyel Balázs írja a Kassák helyretevésében úttörő, *Kassák Lajos és a magyar versízlés* című, a Magyar Műhely Kassák-különszámában megjelent kitűnő esszéjében: „...nemcsak az induló Illyést, Radnótit, Szabó Lőrincet ihlette meg hosszabb-rövidebb időre és segítette magára találni, a Juhász Gyula-epigonizmusból kilépni József Attilát, hanem átmenetileg lenyűgözte a pályája delelőjén túljutott Kosztolányit, s megérintette Babitsot is. [...] A megérintett, megihletett költők ugyan gazdagodtak tőle [...] utánuk azonban a hatás csökkent, más, hagyományosabb iskolák alakulnak, például Szabó Lőrinc és Illyés nyomán [...] Mi több: kialakult [...] az a versízlés, amely – az időt visszafelé görgetve – a magyar lírát egy már-már anakronisztikus állapotban kívánta rögzíteni.”

Hogy a Kassák-hatás mértéke korlátozott volt, azaz nem tudott akadálytalanul szétterjedni, szétömleni az irodalom mezein, betüremkedve a fűszálként sokasodó poéták, prózaírók fülébe, az többek között annak tudható be, hogy a második világháború előtt és, bármennyire meglepőnek tűnik, utána is – szinte az élete végéig – Kassák mellőzött, félreállított, megbélyegzett (és időnként üldözött) művész és költő és író volt, amit konokul, megalkuvás nélkül vett tudomásul. Azt írja nyíltan szánt leveleiben Déry Tibornak az ötvenes évek elején, hogy „az ilyen gonosz indulatú vezető csoport nem gondozhatja a jóhiszemű nép ügyeit [...] nem az a kötelességem, hogy szolgáljak nekik, hanem, hogy [...] amikor tehetem szót emeljek embertelen ítélkezéseik, gőgös elzárkózottságuk [...] ellen”. Jellemző Kassák megbélyegzettségére, hogy prózai főművének, az *Egy ember életének* teljes, maradéktalan második kiadása csak az író halála után másfél évtizeddel láthatott napvilágot. Az első kiadás 1932–33-ban jelent meg, azonban a mű egy részét 1945 után a rezsim lefagyasztotta, 1957-ben és '64-ben a második kiadásnak nevezett kétkötetes opusból mintegy 500 oldal kimaradt, ugyanis a két utolsó könyvet, melyekben a Tanácsköztársaság történetét mondja el Kassák, az irodalmat szovjet segedelemmel kormányozó pártvezérek nem akarták a mélyhűtőből kivenni, az igazságot nem akarták ország-világ elé kifagyasztani.

A 70-es évek elején a Vas István és a Nemes Nagy Ágnes-Lengyel Balázs kettős között lezajló levélváltásban (Holmi, 1994. március) azt olvashatjuk Vas István tollából, hogy „Az én vezércsillagom ma is Babits. A tettek már nem: felcseréltétek Kassákra. [...] Még a legújabb divatú ingfazon is az ő orosz ingeit igazolja. Weöres, Kálnoky, Rónay, hogy csak a legkülönbeket említsem, versben, prózában, úgy írtak róla, mint valami új Krisztusról.” Nemes Nagy Ágnes azt válaszolja Vas Istvánnak, hogy ízlése változását nem tekinti elvi dezertálásnak, mai ízlésébe „az időközben költői világnyelvvé lett és így erősen megváltozott avantgárd is belefér...” (Kiemelés N. N. Á.)

Ezt az időszakot előzi meg az Új Symposion és a Magyar Műhely indulása. Mindkét lapról elmondható, hogy Kassák szellemiségét viszik tovább. Nyitottak, fogékonyak az újra, művészet- és irodalomcentrikusak, nem elkötelezettjei egyetlen politikai pártnak sem, helyet adnak a kísérletezésnek, elsődleges fontosságot tulajdonítanak a művészet és a művész szabadságának, támogatják az avantgárdot. A Magyar Műhely 1. számában a szerkesztőség néhány sort idéz Kassáktól: „A közönségnek írok én is, de nem fogadhatom el irányítóknak, mértékadónak a közönség

művészeti kultúráját, sokban csiszolatlan ízlését. Az írónak ugyanúgy elvitathatatlan feladata műve tartalmának, formájának megfelelő kidolgozása, ahogyan a tudós is a saját legjobb belátása szerint oldja meg problémáit, a szakmába be nem avatottak véleményére való tekintet nélkül.” (Magyar Műhely, 1. szám, 29.)

A '60-as évek közepén, amikor (még közel '56-hoz) minden magyar nyelvű alkotóban valamilyen virulens politikai elkötelezettség dolgozott, amit Keleten csak akkor mondhatott ki, ha az uralkodó eszméhez igazodott, Nyugaton bármilyen véleménynyilvánításnak semmi akadálya nem volt, azonban az alkotónak szembe kellett néznie azzal, hogy a menekült magyar közönség mindenekfelett – és akármilyen primitíven – csak a saját szájíze szerinti véleményt (egyedül csak azt) igényli. Mindkét oldalon az elkötelezett megnyilatkozás kizárólagossága vetítette előre árnyékát, aminek buta erőszakossága komoly veszélyt jelentett az íróknak. Ilyen légkörben, ilyen széljárás közben életmentő lépés volt a Magyar Műhely részéről a politikamentes, határoktól független magyar irodalom meghirdetése. „Valljuk, hogy a művészet semmiféle osztályhoz vagy párthoz le nem kötődhetik! – mondja Kassák 1918-ban *Kiáltvány a művészetért* című felhívásában. – Mert minden érdekcsoport egy bizonyos ponton túl vaksággal megvert, minden előrevetett program paragrafusokba kötött törvény. És minden törvény az elért eredmények konzerválása a szabad fejlődés ellen.” A politikamentesség, amit a Magyar Műhely meghirdetett, elősegítette az irodalom egyetemességéről való gondolkodás kibontakozását, amit, többek között, a magyar olvasók zömének indoktrinált helyzete kívánt meg. Irodalmilag a politikai és a földrajzi határok semmibevevése is kétségtelenül Kassák szellemiségére utal, arra a szellemiségre, amelyik Bécsből terítette szét a modern magyar irodalom, a modern magyar művészetszemlélet hálóját a Felvidéktől Erdélyig, Burgerlandtól Bácskáig, az irodalomszervező és folyóirat-szerkesztő Kassák olvasókat és munkatársakat toborozott Pozsonyban, Kassán, Kolozsvárott, Brassóban, Újvidéken, Szombathelyen, Szegeden és Berlinben. Kassáknak természetes volt, hogy a Pécssett vagy Szabadkán vagy Nagyváradon élő író ugyanolyan magyar író, mint az, aki a pesti aszfaltot koptatja, mint ahogy az is, hogy az avantgárd költő nem alábbvaló a többinél. Ez nemcsak a '60-as évek közepén, még ma, 2002-ben sem egyértelmű kívül és belül kis magyar hazánkban. Avantgárd oldalon egy Ujvári Erzszi vagy Reiter Róbert mellőzése reprezentatív magyar antológiában, például a *Hét évszázad magyar költőiben* nemcsak azt mutatja, hogy a szerkesztő

bornírt, és ókonzervatív, hanem azt is, hogy semmilyen nyomás, senki konzervatívizmuson túllátó tanácsadó nem ösztökélte a szerkesztőt egészségesebb, kiegyensúlyozottabb véleményformálásra. A másik vetületre, a földrajzi hovatartozásra csak egyetlen példát hozok fel a szakma mindennapjaiból: kérdem én reggel és este, a hatvanas évektől napjainkig minden áldott hétköznapon és vasárnap is, hogy ismerünk-e olyan (sok olyan) Magyarországon szerkesztett, magyar költőket lengyelül, németül, oroszul, franciául stb. bemutató antológiát, amelyben természetes arányban, irodalmi értékük vetületében szerepelnek a honi és az ország határain kívül élő, magyar nyelvű alkotók.

A Magyar Műhely 1965-ben különszámmal tisztelgett Kassák előtt. A szerkesztőség rövid köszöntőjében az olvasható, hogy „Ha Kassák Lajosról szólunk, nem szükséges ürügyet keresnünk. Életművének időszerűsége immár félévszázados – s nincs okunk kétségbe vonni, hogy a következő félszázadban is az marad! Kassák nem hajszolja a pillanatot; saját lépteivel halad előre az időben. Művelődésünk helyzete – tájékozottságunk szűk szemhatára, közízlésünk elmaradottsága, alkotóink jórésének önemésztő bizonytalansága – teszi Kassákot állandóan időszerűvé.” Ettől a különszámtól kezdve a lap nyíltan hangoztatta a kassáki vonal iránti rokonszenvét, amiből nem az következett, hogy Kassákról kell elsősorban írunk, hozsannázzunk, hanem az, hogy a szellemét kell meghonosítanunk köreinkben. A kassáki életmű feltárásának és helyretevésének a munkája, hál’ Istennek, nem ránk hárult, hiszen olyan, az avantgárd felé nyitott irodalomtörténész foglalkozott vele és foglalkozott az induló 20. század avantgárd szerzőivel, mint az újvidéki Bori Imre, aki nemcsak Kassák Lajost, hanem a modernségük miatt kiseprűzött, lekicsinyített alkotókat is fényre hozta. Hihetetlen sokat köszönhetünk neki.

Aztán a hatvanas évek elején Kassák legendás kalapja – egy nem túl meleg délutánon – behajózott a Latin Negyedbe. A boltozatát magasra feszített boglyaalakú fejfedő a Saint-Germain boulevard színesen ömlő emberfolyamából emelkedett ki, kúpján a homlokcsontként előre meredő, középen összefogott kalapgerinccel. Kassáki mű volt ez a kalap is, melynek aránylag keskeny karimája elől vízszintesen, árnyékadóként meredt, hátul enyhén lefelé konyult, mintha az lenne a feladata, hogy szelíden arra irányítsa az elfáradt esőcseppeket. Ebben a kikötőben az ünnepélyes fogadtatást megemelő, nem téblábolt koszosodó matrózoknak álcázott városi rezesbanda, de mi, akik tudtuk és vártuk az eseményt, mi tisztán hallottuk a tubák és a kürtök köszöntését, és tisztán láttuk, meg elképzeltük,

meg csodáltuk a mester előtt tisztelgő párizsiakat, a Latin Negyed galériáinak Kassák köré fonódó eszterláncát, a fehér zsakettes pincérek oszlopsorát. Úgy vettük körül az öreget, mint gyerekek az érett gyümölcszel kecsegtető fát. Kassák Lajos a Flore kávéházban száraz volt, határozott, majdnem harcias és pontos. Az ezekben az években Magyarországról jövő idősebb művészek általában óvatosságra intettek bennünket, arra, hogy ne modernkedjünk, ne rugaszkodjunk el a klasszikustól. Kassák nem. Ő friss vért követelt, merészséget, erőt, újat, formabontást és akaratot. Ez a márványosodó bőrű idős ember hihetetlenül fiatalosan gondolkodott. A kávéházi asztal fal felőli oldaláról osztotta a tüzes kártyalapokat, melyekből, minél hamarabb, hogy meg ne égessék a kezünket, nekünk kell majd az adut kijátszani. Egy-két rövid találkozás alatt nem lehet megtanulni semmit, Kassák rövid párizsi tartózkodása mindössze arra volt elég, hogy átérezzük a művész minden irányba ható mágneses erejét, és példáján okulva érezzük atyai lökdösését a művészi újítás és a mindennemű innováció felé. A találkozás egy életre szóló élmény volt, mely emberi és művészi szinten sokáig (mondhatnám azt is, hogy máig) kamatozott.

A Magyar Műhely, miután kitanultuk Nagy Pállal ketten a nyomdász mesterséget, egyre fontosabb szerepet szánt a szöveg vizualitásának; a hetvenes években ez lett a lap egyik alapvető tendenciája. A vizualitás felerősödése kétségtelenül Kassák Lajos hatása, mely hatás nem a tett hogyanjában, hanem a tett miértjében keresendő. Azért nem a *hogyanjában*, mert a mi képverseink nem a Mában közölt képversek folytatásai voltak és azért *miértjében*, mert ez a fajta irodalmi megnyilatkozás, azaz a látható nyelv hangsúlyozása a hetvenes években is az újítással és a lázadással volt egyenlő. A 20. századi magyar képversnek századnyitó korszakára a Ma ütötte rá a bélyegét, a századvégire pedig, amikor is új reneszánszát élte a magyar vizuális költészet, a Magyar Műhely. Ebben a korszakban nemcsak a folyóiratbeli közlések sokasodtak (a Magyar Műhelyen kívül más, nem avantgárd lapok is rendszertelenül bár, de közöltek képverset), hanem a vizuális költeményeket tartalmazó könyvek is. A kilencvenes évek végén jelent meg a Felsőmagyarország Könyvkiadó és a Magyar Műhely közös gondozásában a magyar képvers összegező antológiája, melyben a kezdettől napjainkig megtalálható minden fontosabb vizuális irodalmi tendencia és minden fontosabb szerző. A nyolcvanas években, az öntörvényű fejlődés eredményeképpen a statikus vizuális művek mellé megjelentek a kinetikus, azaz mozgó képversek is, melyek irodalmi performanszként kerültek a közönség elé

Párizsban, Bécsben, Budapesten, Szombathelyen, Kalocsán stb. Ebben a műfajban mindenekelőtt Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor, Székely Ákos és Tóth Gábor jeleskedtek. A kilencvenes években a magyar vizuális költészetnek Szombathelyen, Székely Ákos és Abajkovic Péter körül, újabb góca alakult ki.

Az irodalmi performansz a többnyire Erdély Miklós környezetében felbukkanó képzőművészeti műfaj irodalmi változataként a hetvenes–nyolcvanas évek hozadéka. A performansz csírái fellelhetők a század elején (a Voltaire kabaréban), bár a szakértők a műfaj születését az ötvenes évek közepére, Amerikába teszik, ahol a Black Mountain College-ban John Cage, Charles Olsen, Robert Rauschenberg és mások közreműködésével megtörtént az első *Untitled Event*, azaz *nevenincs esemény*. Biztos vagyok benne, ha valami csoda folytán Kassák 50 évet fiatalodott volna, ő is beállt volna Budapesten a performerek közé.

A performanszok szaporodásával párhuzamosan több, folyóiratnak beillő, élő irodalmat-művészetet közvetítő, művészeti híreket közlő kiadvány, mű (s ebben az együttesben helye van a kiállítási katalógusoknak, az alkalmi szita- és különnyomatoknak) látott Magyarországon napvilágot a hetvenes-nyolcvanas években. Fontos eseménye volt a hazai művészeti életnek ez a sokasodásával tüntető jelenség: az újfajta fogékonyságot kifejező szavak, nevek, jelek csodálatos megszorodása, az aszfalt alól kibúvó hajtások zöld szigeteinek növekvő száma, az akaratos és tudatos jelenlét, az az avantgárdra mindig jellemző létezési forma, amely ráerőszakolja magát a társadalomra – nem elfogadtatja magát, ami azt jelentené, hogy robbanékonysága elveszett, gyutacsa átnedvesedett, hanem akaratosan megjelenik, zavart kelt s látványos erő kifejtésével gondolkodásra készít –, a rendező elvek átfogalmazása, az új egyensúlyi helyzetből fakadó formák megvalósítása, az állandó mozgásban levés, a margóra sodródó kreativitás elidegenedést ellenző dinamikája. Menthetetlenül a Visegrádi utca 15. alatt tevékenykedő Kassák jut eszünkbe.

Ezekben az években, úgy tűnik, képzőművész körökben több a tájékozott, a művészeti világ eseményeire figyelő és az eseményeket dogmáktól mentesen mérlegelő egyed, mint az irodalomban, sőt néhány olyan megszállott is akad, aki időt és pénzt áldoz egy-egy híreket terjesztő, műveket propagáló kiadványra, vagy kiadványnak beillő műre.

Csupán ízelítőül említek néhányat: a Bercsényi Klub könyomatosait, az *Iparterv 68–80* című katalógust, az *Indigó* csoport katalógusát, a Hegyi Loránd tanulmányaival fémjelzett katalógussorozat, Galántai

György és Júlia *World-Art-Post* bélyegalbumát, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának lapját: a *Cápát* és a Galántai házaspár keze nyomát viselő, *Artpool Letter* című füzetet, mely 1983 elejétől jelent meg rendszeresen. Ez a sokszorosított mű, ez az aktuális levél a művészeti hírközlést részesítette előnyben. A képzőművész Galántai második énjének életművé terebélyesedő tevékenysége – amit a legjobb kassáki hagyományok nyomán a szervezés, a helyet-adva-igényteremtés művészetének nevezhetünk – a boglári Kápolnában csúcsosodott ki. Az a szellem, amit Balatonbogláron meghonosított – a tárlatok, műsorok színvonalas kiválogatása, az események tiszta vezetése, a nyitottság, a gyors reagálás – mind a mai napig jellemzi Galántait. Ne feledjük, hogy nemcsak szervezője, gerjesztője volt a boglári Kápolnának, végül mártírja is lett, de mozgékonyágán nem esett csorba.

A fénymásolás, az irodai-ofszet és a szitanyomás meghonosodása óta az egyszerű eljárással sokszorosított irodalmi és művészeti kiadványok az elmúlt harminc évben új fejezetet nyitottak a tipográfiában. Magyarországon a '60-as évek második felében tűntek föl, a legelsőik egyike a mindössze négy-öt számot megélt *Szétfolyóirat* volt, a későbbiekből viszont emeljük ki az *Árnyékkötők* című lapot, mely a fénymásolás művészi eszközzé minősítésének magyarországi letéteményese, aminek a vizuális költészetben, természetesen, irodalmi vetülete is van. Különösen a fiatalok között akadnak szép számmal olyanok, akik ezt a technikát alkalmazzák képkölteményeik megalkotásához.

Ha az Árnyékkötőknél Kassák-hatást keresünk, természetesen nem a fénymásolásban találhatunk erre utaló szilánkokat, hanem az új média adta lehetőségekkel élve a nemzetközi nyitottság, a világ minden táján élő művészekkel való hálóépítés lehetőségében és megvalósulásában.

Mi utal Kassákra, Kassák hatására az ezredfordulón, azaz a most kibontakozó, a többnyire konzervatív ízléssel kacérkodó magyar irodalomban? A kassáki örökséget elsősorban az avantgárdnak titulált vonulat jelzi egyértelműen. Ezt a vonulatot, amelyik előszeretettel műveli a hagyományostól elütő műfajokat (hangvers, képvers, performansz) ma is szapulják, ütik, mellőzik (lásd pl. a *Hét évszázad magyar költői* című antológiát, vagy az utóbbi időben kiadott ún. irodalomtörténeteket). Azonban az utóbbi években meglepő fordulatként konstatálhatjuk, hogy a nemzeti fővonalnak nevezhető vonulatban is találunk némi nosztalgiát Kassák iránt. Jó példa erre Karafiáth Orsolya Kassák iránti vonzódása,

amely nem formában, nem versbeszédben, nem hozzáállásában nyilvánul meg, hanem Kassák nosztalgikus emlegetésében, például *Szonett a kitüntetését átvevő Kassákról* című versében, még hozzá olyan versformában, amit Kassák talán be sem engedett volna a lapjába. Természetesen joga van hozzá, örülünk neki, hogy egy tehetséges fiatal költő Kassákot hívja tetemre, s ráadásul ebből azt is leszűrhetjük, hogy konzervatív körökben is növekedőben van Kassák fénye.

Az irodalmi performansznak egyre több híve van: Szombathy Bálint, Tóth Gábor, L. Simon László, Sőrés Zsolt, Abajkovics Péter, Molnár Katalin, időnként Petőcz András, hangköltőként Szilágyi Ákos és a szlovákiai magyar költők nemzetközileg is jól ismert performansz-nemzedéke: Juhász R. József, Mészáros Ottó, Szűcs Enikő, valamint a Magyar Műhely ős-szerkesztői.

Kétségtelenül Kassák hatásáról tanúskodik az a tény, hogy a középgenerációból mindmáig sokan élnek a képvers lehetőségével (Géczi János, Székely Ákos, Abajkovics Péter, Bíró József, Hegedűs Mária, Tandori Dezső, Bujdosó Alpár, Nagy Pál, stb.) Egy nagyon kielezett elemzés azt is kimutathatná, hogy a mai magyar lineáris versbeszédnek van olyan vetülete, amelyik nem a kifinomult, a Nyugatot követő ízlés párlata, hanem a nyers szabad vers 21. századi megnyilvánulása: Marsall László, Kelényi Béla, Vitéz György, Cselényi László, Cselényi Béla, Sőrés Zsolt, L. Simon László, Vass Tibor, Tomkiss Tamás, Hajnal V. Csaba, Janox stb. verseiben találhatunk erre számos példát.

A mai fiatalok folyóiratainak sokszor csak a címében találunk kassákos gesztust, jó példa erre *Az Irodalom Visszavág* című lap, amely hangvételében nem annyira lázadó, mint a címében. Az ún. nagy irodalmi lapok, a Kortárstól a Jelenkoron át egészen az Alföldig nem szívlelik azt a kassáki hagyományt, mely nemcsak rokonszenvez, hanem teret is ad az avantgárd irodalomnak. Egyedül a Magyar Műhely hirdeti nyíltan rokonszenvét, s ez meglátszik szerzői gárdájának összetételében, szemléletmódjában és kiállításában egyaránt.

Kassák hatását látom abban is, hogy a nyolcvanas évek eleje óta egyes írók, költők bátran nyúlnak az új médiákhoz. Ez a mozgás a különböző vetítógépek bevonásával kezdődött. Diavetítőre vagy írásvetítőre írott műveket alkotott Székely Ákos, Bujdosó Alpár, Nagy Pál és jómagam. Nem sokkal utána Nagy Pál a videót szemelte ki műveinek tartójaként, azaz videóra komponált költői műveket alkotott. Engem a számítógép adta lehetőségek fogtak meg. 1985-ben mutattam be első

számítógépen futtatott aleatorikus dinamikus képversemet Kalocsán a Műhely-találkozón és egy francia nyelvű művet a párizsi Pompidou Központban. A kilencvenes évek elején alkottam meg az első magyar számítógépes versgenerátort *Disztichon Alfa* címmel s 2001-ben fejeztem be a *Hinta-palinta* című kép- és szöveges versgenerátoromat.

A jelen mindig kétértelmű, a volt és a lesz találkozása a kitapasztalt, esetleg nosztalgikus múltat és a lehetséges, mindenképpen optimista jövőt ötvözi aktualitássá, aminek színe és fonákja egy és mégsem ugyanaz, egyszerre világos és sötét, hosszú és rövid, tiszta és tisztátalan. Kassák hatása úgy jelen, hogy a múltból fakad, mint egy szaharai folyó, amelyik ráfut a homokra, miránk, mindannyiunkra, s miközben nyeljük a vizét, az áradat igyekszik tovább, mert máshol is szomjas torkok várják. De Kassák a jövőben is benne van, nemcsak tiszta emberi jellemének példájával, hanem meg nem alkuvó művészi kiállásával is. Nincs az a szellemi Szahara, amelyik csörgedező vizét elapasztaná, ha momentán el is tűnik (mint ahogy akaratán kívül többször eltűnt, mert eltüntették), egy kicsit odébb újra meg fog jelenni éltető vizével, biztató energiájával.

Párizs–Budapest, 2002. március

IRODALMI TOLERANCIA AZ EZREDFORDULÓN

A napokban került kezembe a brazil Décio Pignatari, a századunk második felét beragyogó dél-amerikai folyóirat, a Noigandres szerkesztőjének, a konkrét költészet egyik megalapítójának, a fáradhatatlan irodalomszervezőnek és mindemellett – de még inkább mindelőtt – költőnek a verseiből egy vékonyka válogatás, amely magyarra fordítva *Versgyakorlatok* címmel látott napvilágot az Ibisznál, egy minikiadónál, amelyik több ilyen jellegű kiadványt publikált már. Itt jelent meg a konkrét költészet másik nagy öregjének, a szintén brazil Haroldo de Camposnak is egy könyvecskéje magyarul. Remélem, a bolíviai-svájci Eugen Gomringer is előbb-utóbb helyet kap közöttük. Erről a tőről fakadó első gondolatcsírám arra késztet, hogy kimondjam: ugye nem is olyan elítélendő jelenség az, hogy számtalan kis kiadó alakult a fordulat éve után, azaz nincs miért visszasírni a korábbi kiadói helyzetet a negyven év legrózsásabb végnapjaiból. A könyvecske dr. Pál Ferenc tanszékvezető egyetemi tanár kitartó felfedező igyekezetét, a legmodernebb brazil költészetet magyarul is felszínre segítő tevékenységét és a műfordítások nagyobbik felét jegyző Petőcz András munkáját dicséri. Nekem fontos ez a könyv, és minden ehhez hasonló horizonttágító kiadvány, hiszen elengedhetetlen, hogy magyarul is halljuk, lássuk, mi történt a második világháború után, az egészen közeli múltban, és mi történik ma az irodalmi nagyvilágban, nyugaton, keleten. Nem vagyok híve sem a kelet, sem a nyugat majmolásának, de annak, hogy ismerjük meg a történeteket, a tényeket, még akkor is, ha némely formák, alkotói módszerek magyarul,

a magyar kultúrában nem vertek gyökeret, igen, mert termékenyítően hatnak az élő irodalomra, az irodalomról való gondolkodásra. Ugyanilyen fontosak Szigeti Csaba tanulmányai a francia OULIPO-ról. Olyan területek válnak általuk láthatóvá, melyeket az irodalom szokásos közvetítői, akik az általános konzervatív ízlést mindenben kiszolgálják, messze elkerülnék vagy beárnyékolnak. Nemcsak azért tartom említésre méltónak ezt a magatartást az ezredfordulón, mert egyetemi szinten ritka ez a nyitottság, vagy mert eme cselekedetnek kivételes értéke van az irodalmi kitekintésben, hanem azért is, mert – pontosan ezáltal a tevékenység által – például az ELTE Portugál Tanszékének egy nyelvében és szerkezetében idegen szöveg magyar befogadását megalapozó munkája élő kultúránkat befolyásolja, s ennek révén, mint a jelenkori irodalom egyik kísérőeleme, az irodalmi kánon alakítója is.

Az egyetemi munkának a tanítás mellett – de a tanítástól függetlenül is – elengedhetetlen része egy adott terület kutatása, feldolgozása. A kutatómunka mellékterméke a kisebb-nagyobb tanulmányok sora; ezek a részeredmények a szerző közvetlen céljától függetlenül is fontos szereplői az élő irodalomnak. Ideje lenne egyetemi munka ürügyén a század második felében jelentkező nemzetközi irodalmi áramlatokat és emezek elméleti hátterét magyarul körüljárni, kicédulázni, bemutatni. A lettrizmusét, a konkrét költészetét, a spacializmusét, a Fluxusét, a hangköltészetét, az irodalmi performanszét, a videós és a számítógépes költészetét stb. Irodalmi értékeink fő sodrában a helyük, még akkor is, ha hazai fogadtatásuk szintje ideológiai okokból vagy az irántuk való konzervatív intoleranciából kifolyólag végtelenül alacsony. Véleményem szerint az igazi kánonteremtő erő az egyetem. Amit az ifjak ott magukba szívnak, azt adják tovább gimnazista növendékeiknek. Az utánuk jövő nemzedéknek már az ő értékrendjük lesz a természetes. Egy-két kivételes esettől eltekintve hazai egyetemeinken, tudtommal, nincsenek olyan oktatók, akik például a hangversről közölnének rendszeresen tanulmányokat, elemzéseket, mint mondjuk Ausztráliában a Brisbane-i Egyetem tanára, Nicholas Zurbrugg, vagy mint a számítógépen generált irodalmi művekről rendszeresen értekező Michel Lenoble, a montreali vagy André Vuillemin, a francia Arras-i Egyetem tanára... és a sort még folytathatnám. Miről értekezzenek tudósaink, hiszen magyarul ilyesmi nem létezik, kontrázhatna most valaki. De létezik angolul – mondom én –, franciául, németül. Derrida, Jauß, Gadamer sem magyarul indult a magyar koponyák meghódítására, hanem angolul, németül, franciául. Hazai tudós emberek

már akkor írtak róluk tanulmányokat, amikor műveik magyarul még nem jelentek meg.

Az elméleti megközelítés alatt, előtt és után, ha a műnek még nincs magyar változata, akkor át kellene ültetni, magyarítani kellene, mint Décio Pignatari költeményeit, annak ellenére, hogy, teszem fel, nem rokonszenvezünk vele. A tolerancia az élő irodalom egyik legfontosabb kulcsszava, még akkor is, ha kevesen és ritkán élnek vele. Ebben az esetben a tolerancia, a nyitás mellett annak a belátása, hogy az idegen diszkurszus magyar megvalósulása saját szerkezeti szabályai szerint is lehetséges. Nem zárja ki a toleranciát a markáns irodalmi különállás, sem akkor, ha egyénről, sem akkor, ha csoportról van szó. Mindig híve voltam a maguk körül erőteret képező irodalmi pólusoknak – lehet, hogy a rosszemlékű, az egypólusú, az egypetéjű, a formailag ketrecbe kényszerítő, egyeduralkodó, irodalmat zabolázó ideológia készített erre. Rendületlenül úgy vélem, egészségtelen, ha az irodalomban mindenki mindenkivel egyetért.

Jelenlegi szóhasználatunkban a tolerancia legtöbbször udvariasságra utal, de nem mindig, néha sajnálkozás tételezhető fel mögötte, néha érdektelenség. A tolerancia jegyében a kétes értékű mű sajnálkozást válthat ki a kritikusból, ha egyáltalán szól róla, érdektelenséget, ha elhallgatja. Kétségtelen, hogy van benne valami megvető, ha azt mondjuk valakinek, hogy toleráljuk a műveit. Ugyanis ez azt jelzi a másiknak, hogy amit csinál, nem ér semmit, de hajlandók vagyunk szemet hunyni fölötte.

Persze tolerancia helyett inkább respektusról, tiszteletről kellene beszélnünk. A magyar irodalom egyedeinek egymás iránti tiszteletéről. Ritka mély gyűlölet izzik irodalmi berkeinkben, egyikben a másik ellen. Már-már kötelező magatartásforma a másik teljes kisémmizése, megsemmisítése, eltaposása a lehető legrövidebb időn belül.

Az intoleráns, gyűlölködő hangulat következményeképpen az egy közösségbe tartozók a saját házuk táján kritikátlanok. Senki nem meri vagy nem akarja kimondani, amit nem szeret, nem meri elemezni a kedveltjeitől távol álló műveket, hogy ezáltal megmutassa értékrendjének rugóit. Senki nem meri, nem akarja vagy nem tudja kimondani, hogy a király meztelen. Keresztury Dezső öregkori klapanciáit még a legkényesebb ítések sem karcolták meg üvegvágó szavaikkal.

Az általam hangsúlyozott tolerancia alapja a kölcsönös megbecsülés. Az életben. Az irodalomban. A hatalomban. A tolerancia az igazságosság erénye, amit nagyon nehéz gyakorolni, nem az engedé-

kenységé, nem a könyörületé, ugyanis a könyörület olyan erőviszonyok függvénye, melyeknek egyik pólusa a hatalommal rendelkezőké, a másik a hatalom nélkülieké.

A tolerancia erénye fordított arányban nő a hatalommal. Minél magasabb pozícióban leledzik valaki, annál kevésbé toleráns. Minél több pénz, politikai hatalom, szerkesztőségi vagy kuratóriumi tisztség összpontosul a kezében, annál kevésbé toleráns. Ha valaki toleráns akar lenni, akkor saját hatalmának összetevőire és milyenségére is ügyelnie kell. Mi kényszeríti arra, hogy toleráns legyen, azt, akinek minden hatalom a kezében van? Mi kényszeríti arra, hogy toleráns legyen, azt, aki töménytelen mennyiségű pénz fölött rendelkezik? Mi kényszeríti arra, hogy toleráns legyen, azt, akinek politikai pozíciója a legmagasabb? Mi kényszeríti arra, hogy toleráns legyen, azt, aki mindenkitől függetlenül azt csinál amit akar? A professzionális etika? A kulturált magatartás? Vagy a gőg? Amikor is a tolerancia a másíknak a legbrutálisabb elnyomása, ugyanis aki kimutatja, hogy hatalmában van a tolerálás, azt is jelzi egyben: arra is van hatalma, hogy ne toleráljon.

Az irodalomban a tolerancia szerintem nem cél, nem ideál, hanem magatartás-minimum.

A múlt rendszerben az volt a folyóiratok alapállása, hogy mindent közölni kell, ami jó. A szerkesztők vallották s a végén bizonyára maguk is elhitték, hogy lapjuk minden irányban nyitott, a modern és a klasszikus veretű művek felé egyaránt. A hatalmi tolerancia jegyében néha még azt is megengedték, hogy rendhagyó művek jelenjenek meg, bár ezeket illetet előszóval különrekeszteni.

Az irodalmi tolerancia – elképzelésem szerint – nem azt jelenti, hogy száműzzük az irodalomból az értékrendet. Sőt! Minden irodalmi pólus abból nyeri, annak köszönheti minden egyébtől megkülönböztethető sajátosságát, hogy kialakított hierarchiája van. Tegyük félre a képmutatást. Igenis, minden csoportosulásnak, minden folyóiratnak van értékrendje. Az értékrend kirekesztő és kanonizáló egyszerre. Az értékrend az irodalomról való beszéd egyik meghatározója.

A tolerancia nem abból áll, hogy a másik értékrendjét elfogodom, hanem abból, hogy tényként tudomásul veszem, azaz tudok a létezéséről, a milyenségéről. Minden indulatot félretéve illik tudnom, hogy a magyarországi posztmodernnek körében Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Térey János vagy Parti Nagy Lajos van a csúcson, a népieknél Ágh István vagy Csoóri Sándor, a klasszikus moderneknél Baránszky László

vagy Tolnai Ottó, a moderneknél Zalán Tibor vagy Tandori Dezső, az avantgárdoknál Szombathy Bálint, Bujdosó Alpár vagy Nagy Pál stb.

A folyóiratokban a toleranciának más a szerepe, mint egyebütt. A folyóiratok igenis legyenek irányzatosak, ne közöljék csak a saját falkájukba tartozókat, rendezzék úgy az értékrendjüket, hogy az övéik kerüljenek legfelülre, legyenek polemikusak, harcosak minél magasabb színvonalon. A ma legmarkánsabb arcéllal rendelkező lapok, a Jelenkor, a Hítel, a Holmi, a Nappali Ház, a 2000 tökéletes példái a fentebb említett irodalmi pólusoknak. Zártak, irodalmi kánonjaikba bele nem illeszthető szerzőket nem közölnek, kritikáik, elemzéseik többnyire a póluson belüli szerzők műveire vonatkoznak. A Magyar Műhelyt is említhetném, de túl közel áll hozzám ahhoz, hogy kívülről szemléljem. Az Írószövetség két lapja, a Kortárs és a Magyar Napló egyszer-egyszer megenged szerzőinek némi kilengést – hasonlóképpen, de nagyobb amplitudóval nyit akár az avantgárdig is Az Irodalom Visszavág és az Árgus.

A tolerancia kérdése akkor merül föl élesen, amikor országos ügyről, közpénzen kiadott antológiákról, monopolhelyzetű kiadványokról van szó. Hogy a *Hét évszázad költőiből* kit hagy ki a szerkesztő, csak akkor kifogásolható, ha közpénzen jelenik meg az antológia, főleg akkor, ha a közpénzből arra már nem futja, hogy a tolerancia jegyében egy másik, másként hangsúlyozó *Hét évszázad* is elkészüljön, amelyiknek szerkesztője más szempontok, más értékrend alapján állítja össze a művek és szerzők sorát.

Innen kanyarodok arra a vágányra, hogy mi a nemzet? *Emberek közössége, akik ténylegesen és az egyedek akarata szerint is együvé tartoznak* – mondja a Lalande-féle francia *Filozófiai szótár (Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, Párizs, 1968)*. A szócikk szerzője külön aláhúzza: végtelenül fontos, hogy az együvé tartozás egyszerre legyen tényleges és akarat szerinti. Ugyanis *ha csak az egyedek akarata szerint tartoznak össze az emberek, akkor a nemzet csupán egy idealizált fogalom, egy virtuális közösség*, amelyiknek nincs országa, azaz lényegében országtól független közösség. Ellenben, ha ténylegesen, fizikai egymásmelletiségükben összetartoznak az emberek, de az egyedek akarata szerint nem, akkor nem nemzetet, hanem valamilyen más konglomerátumot alkotnak, például egy állam pogárainak a közösségét, melynek összetevői közt akarat szerinti közösségek is elképzelhetők. Amikor mi, magyarok, mostanság nemzetéről beszélünk, akkor nemzetfogalmunk alapja általában az egyedek akarata szerinti összetartozás.

Nemzetünk virtuális közösség, melyben a szétszórtság révén az egyedek összetartozása, azaz fizikai egymásmelletisége nem tényleges, éppen ezért akarat szerinti közösségünk: hazátlan.

Nos, kérdem én, megilleti-e az irodalmi jelző azt a virtuális közösséget, amelyiknek nincs egységes hazája, és nincs – bármennyire keményen hangzik – egységes irodalma sem? A nem létező irodalmi egységnek két összetevőjére hívom fel a figyelmet: az egyik a közösség virtualitásával függ össze, azaz földrajzi, a másik formai. A magyar kritikusok és írók, kiadók és szerkesztők, kegyurak és irodalmi napszamosok rendületlenül megkülönböztetik a hazait a határokon túli magyar nyelvű irodalomtól. Azt hiszem, nem kell a külföldieknek szánt magyar antológiákból névsorolvasást tartanom, hogy bemutassam, mennyire egyoldalú a válogatás, mennyire csak a hazaiak számítanak, egészen pontosan azok a szerzők, akik annak a közösségnek a tagjai, amely ténylegesen, azaz fizikailag és akarat szerint is összetartozik. Hasonló egyoldalúsággal találkozunk akkor is, amikor az elszórtan egységes területű akarat szerinti közösségekből rokonszenv alapján egyet vagy kettőt, azaz az innen származó szerzőket az irodalom kisebb-nagyobb hatalmasai a többiek rovására kiemelnek. A formai megkülönböztetésre – hosszú magyarázkodás elkerülése végett – az avangárdot hozom fel példának: azt, a néha szemtelenségig elmenő, avangárdellenes, kirekesztő magatartást, amit például egyes antológiászerkesztők tanúsítanak írókkal, költőkkel szemben.

Föltehetjük a kérdést persze úgy is, hogy kihez képest vagyunk vagy nem vagyunk irodalmi nemzet? Közeli vagy távoli szomszédainkhoz mérve? Az olaszhoz, a románhoz vagy a franciához viszonyítva? Először, természetesen, azt kellene tisztáznunk, hogy vajon őket megilleti-e a jelző. Ha igen, akkor esetleg megillet mindket is? Ha nem, akkor minket sem? Mire jó egy olyan jelző, amelyik vagy ettől, vagy attól, esetleg egyikőtől sem különböztet meg bennünket? Mert ha vagyunk, akkor, ugye, másmilyenek vagyunk.

Így jutunk el a tolerancia vágányán a Milleniumi Könyvtár 156 kötetes sorozatához. Ha erre a szekérdéréknyi kötetre gondolva felteszi valaki a kérdést, hogy irodalmi nemzet vagyunk-e: a válaszom nagyon keményen egyértelmű: nem! Nem irodalmi, hanem *birka-nemzet* vagyunk! Gyáva birkák!

Mindenki tudja, miről van szó. A részleteket Takáts József 156 című cikkéből kimazsolázhatja bárki, az Élet és Irodalomban jelent meg

június végén. Történetem arról szól, hogy az irodalmi kincsestárnak szánt, a *Milleneumi Könyvtár* hangzatos címet viselő könyvsorozatban – annak ellenére, hogy a könyvek 70 százaléka (több mint száz kötet) 20. századi alkotók munkája – nem szerepel szerzőként sem Kassák Lajos, sem Szentkuthy Miklós, sem Weöres Sándor. Aki nem hisz a fülének vagy a szemének, elmondom még egyszer, lássa, hallja: az irodalmi kincsestárnak szánt Milleniumi Könyvtárból valaki vagy valakik kihagyták, kitiltották, kicenzúrázták Kassák Lajost, Szentkuthy Miklóst, Weöres Sándort. Takáts József sajnálkozik... ő legalább sajnálkozik! ám azóta nem olvastam egyetlen felháborodó sort sem az ügyről, nem hallottam egyetlen vészjelző szirénázást, egyetlen velőtrázó sikolyt! Senki, beleértve barátaimmal együtt magamat is, nem tiltakozott ordítva ez ellen a durva irodalomhamisítás ellen – mert mi ez, ha nem hamisítás, irodalmi tudatunk kiforgatása! Ilyen lelketlen, ilyen megfontoltan alamuszi, gonosz, legfontosabb íróinkat lekicsinylő értékrendcsalás a legsötétebb sztálini éra óta nem ért bennünket. „E három szerző kihagyása – írja Takáts József – éppúgy erős ideológiai gesztus, mint például a népi írók hangsúlyos szerepeltetése.”

Félfüllel hallott mendemondák szerint a sorozat megalkotásához eminens személyek állítottak listákat, melyeket valakik vagy valaki hatalmi alapon összesített, s így jött ki a Kassák Lajos, a Szentkuthy Miklós és a Weöres Sándor nélküli ezredfordulós válogatott névsora. Mások is hiányoznak belőle, például az erdélyi emlékirók, ugyanakkor egy-egy könyvvel helyet kapnak a nemzeti 156-ban másodvonalbeli szerzők. A sorozat felépítéséből arra lehet következtetni, hogy szerkesztője utálja az avantgárdot s arra, hogy némely hatalommal rendelkező irodalomtudós (akinek a szerkezet felépítésében szava volt) semmibe veszi Szentkuthyt, lenézi Weöres Sándort. Az állampogárok adójából finanszírozott sorozatnak azonban nem lehet ilyen korcs módon leszűkített határa, a beleszólással rendelkezőknek éppen a tolerancia jegyében kellene felülmelkedniök saját korlátaikon s odafigyelni azoknak az értékrendjére is, akik az övéiktől elütő kritériumok szerint teszik mérlegre az irodalmi műveket.

Az nem lep meg, hogy a sorozatszerkesztő nem mond le, de hogy a kiadók szakembergárdája hallgat, mint aki odaszart, hogy a kritikusok, az írók, a költők, az egyemi tanárok, a Széchenyi-ösztöndíjasok, és azok, akik nem kaptak Széchenyi-ösztöndíjat, a digitális halhatatlanok, az Írószövetség, a JAK és még sokan mások nem tiltakoznak, az érthe-

tetlen számomra. Miért nem emelik fel szavukat Kassák Lajos, Szentkuthy Miklós, Weöres Sándor érdekében? Ha belegondolunk, ők hárman huszadik századi irodalmi modernségünk apostolai. Az avantgárd a maga nemében lehet nagyon hagyománytisztelő, meg kell hagyni, ha mást nem, legalább a saját hagyományait tiszteli. Ennek árnyékában rettenetesen szégyellem magam. Szeretnék a szégyenbeesés miatt vezekelni, szeretnék láthatatlanná válni! Sajnos nem tudok. Tiltakozásul legfeljebb annyit tehetek, hogy a néhány nappal ezelőtti napfogatkozás mintájára felismerhetetlenné feketítem a pofámat.

Párizs–Budapest, 1999. augusztus

ÚJ TÜKÖR, RÉGI FONCSOR?*

Az elmúlt negyven évben a magyar irodalom arányai felborultak, az irodalomtörténeti könyvekből, a lexikonokból szappanbuborék-csúcsok emelkedtek ki, a munkák szerzői szocialista hevülettel csúsztattak vagy szemlesütve csaltak, egéymyi tehetséget fújtak fel elefánt-tá és óriásokat rejtettek függöny mögé. A vájtfülüken kívül keveseknek adatott meg a higgadt mérlegelés, az ideológusok a dicsérendő kását előre megrágták a népnek: Illés Bélát, Váci Mihályt és a többieket. Aki nyitott füllel járta az országot, annak meglepő volt, mennyire rosszul tájékozottak irodalmi ügyekben az emberek, mennyire befolyásolja őket a propaganda. Most eljött a tisztulás ideje, azaz úgy képzeljük, hogy eljött... De eljött-e?

Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* néhány hónapja van forgalomban – az eddigi reakciókból úgy tűnik, nem nagy a népszerűsége. Többen bekarikázták már súlyos vagy kevésbé súlyos hibáit, adatainak pontatlanságát. A tárgyi tévedésein túl elsősorban azt kifogásolom, hogy alapszemléletében a múlt rendszer ideológiájától nem tud elszakadni, hogy értékrendje az előző évtizedek alárendeltje. Szomorú, hogy újabb huszonöt évre mellékvágányra szorít számos korábban ideológiailag csak megtűrt, lenézett vagy tiltott szerzőt. Nekik nem jött el a feltámadás! Újabb kivetettségükért senki nem fog kártérítést fizetni. A közelmúltat idéző alapszemlélet különösen sújtja az avantgárd irodalmat, amelyiknek a legnagyobb szüksége lenne arra, hogy adatai és tényei végre érthetően, tiszt-

* *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, Főszerk. PÉTER László. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, 3 kötet, 2332 oldal.

tán, nyíltan, hibamentesen, előítélet nélkül kerüljenek az olvasó elé. Az avantgárdot érintő szócikkekben az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* hitelét, az adatok hiánya mellett, a szerzők készületlensége és témához való viszonya ássa alá. Ott tartunk, hogy néhány szál alkotót kivéve nincs Magyarországon, az Irodalomtudományi Intézetben, az egyetemeken egyetlen szakember, aki cikkeivel, tanulmányaival bizonyította volna, hogy ért a mai avantgárd irodalmi formákhoz, a vizuális költészethez, az irodalmi performanszhoz, a hangvershez, a videószöveghez, a számítógépen kreált irodalmi művekhez. Nincs olyan szakember, akinek rálátása lenne a mai magyar irodalmi avantgárd tevékenységére. *Nincs!* Sajnos nincs!

Elsőnek az ellen a cenzúra ellen kell szólnom, amelyik bizonyos avantgárd szerzőket kifelejt a lexikonból. *Nagy Pált*, például. Hiányzik. Semmilyen kifogást nem fogadok el! Ez nem hanyagság! Ez rosszakarat! Igen, uraim. A mai magyar irodalom egyik meghatározó egyéniségének a kihagyása – ha nem ismernék, olvassák el a Palócföld 1994 nyarán Nagy Pálnaknak szentelt különszámát – minősíthetetlen cselekedet. Tudatos félrevezetés. Bezzeg Csohány Gabriella nem maradt ki! A hiányzók között Nagy Pált az érsekújvári *Juhász R. József* követi, a Mexikótól Spanyolországig, Varsótól Párizsig a magyar irodalmi performansz hírnevét öregbítő, ismert költő, akinek – mellesleg – két könyve jelent meg. Hiányzik *Molnár Katalin* performer, több könyv szerzője. Hiányzik a magyar képvers egyik jelentős egyénisége, a vajdasági *Csernik Attila*, több kötettel a háta mögött. Hiányzik a hazai avantgárd berkek egyik hangadó egyénisége: *Bohár András*. Hiányzik a Berlinben élő *Csillag Ádám*, az érsekújvári *Mészáros Ottó*. Hiányzik *Hegedűs Mária*, akinek a modern irodalomban járatanok azt vethetik a szemére, hogy nem jelent meg kötete. Kötete nem, de képvers-mappája igen. (Csak mellesleg jegyzem meg, hogy a rádiós *Dorogi Zsigmond*nak sem jelent meg könyve, a lexikonban mégis benne van.) Nem találok *Monty Cantsint* (alias Kántor Istvánt), aki a nyolcvanas évek eleje óta nemzetközileg ismert performer, és nagyon hiányzik a Kassák-díjas *Molnár Gergely*, aki a hetvenes évek fordulóján a budapesti irodalmi underground egyik mitikus figurája volt. A nyugaton élők közül említésre érdemtelennek minősül a Graves-díjas *Horváth Elemér* is. Ilyen kaliberű szerzőt nem lehet kifelejteni, nem lehet elsiklani fölötte. Ő nem kimondottan avantgárd költő, nagyon kíváncsi vagyok, egészen pontosan miért űzetett ki az irodalomból? Azért, mert nyugati?

Az érdemtelennek minősített szerzőknél nem mindig járnak jobban azok a mai avantgárd alkotók, akik helyet kapnak az *Új Magyar*

Irodalmi Lexikonban. A tökéletlen szaktudás, a közelmúlttól szabadulni képtelen konzervativizmus és a művek ismeretének a hiánya olyan zagyvaságot, akart vagy akaratlan becsmérést, olyan félrevezető gondolatokat facsar ki a szócikkek íróinak tollából, ami egyszerre sírásra és nevetésre ingerel. Koncz Virág például azt írja Székely Ákosról, hogy „1982-től vizuális költészeti bemutatókon írásvetítőre komponált szövegalkotási gyakorlatokkal szerepel. Az irodalmi videózás lehetőségei foglalkoztatják.” A vizuális költészet nem divatcikk, azaz nem selyemblúz, nem bugyi és nem harisnyatartó, éppen ezért (meg másért is) nem bemutatókon kerül az érdeklődők elé. Kedves vízözön előtti szakasszony, a kérdéses mondat értelmetlen fogalmait tisztázandó, fel kell hívnom a figyelmét arra is, hogy az irodalom nem szertorna, a szerzők nem ilyen vagy olyan gyakorlatokkal szerepelnek, hanem művet alkotnak és mutatnak be. Székely Ákos írásvetítőre komponált darabjait a hozzáértők irodalmi performansznak nevezik. A második idézett mondat arra ingerel, hogy megkérdezzem: mi az, hogy „lehetőségei foglalkoztatják”. Csinálja vagy nem csinálja? Attól, hogy valakit a vízbefúlás lehetőségei foglalkoztatnak, még nem hal meg. Magyarán, alkotott műveket vagy nem? A mellébeszélés tipikus példájával állunk szemben: az irodalmár nem tudja, mit csinál az alkotó, nem ismeri a műfajokat, nem tudja, mit tekinthet műnek, mit nem. Szkárosi Endrét is Koncz Virág fodrozza fel meghatározhatatlan fogalmakkal. Kíváncsi lennék a *térköltészet* és a *versszobor* Koncz Virág szerinti értelmezésére. A költőtől elfogadom, hogy műveinek egy csoportját metaforikusan nevezi meg, a szakembertől nem. Koncz Virágnak azt a mondatát, hogy „hangköltészeti alkotásokból kazettekát (sic!) készít”, csak azzal a népi mondással tudom párhuzamba állítani, hogy *finggal tojást fest*. Sem Szkárosi Endre, sem a mai magyar avantgárd irodalom még nem tart itt, remélem nem is fog. Mellesleg, mi az, hogy hangköltészeti alkotás? Olyasmi lenne, mint a költészeti alkotás? Arany János költészeti alkotásaiból vajon mit lehet készíteni?

A Ladik Katalinról író Jósvei Lídia első minősítő mondata az, hogy *Ballada az ezüst bicikliről* című könyvében a költő „a naiv szürrealizmustól jutott el a kötöttebb formákhoz”, amiből én, olvasó, arra következtetek, hogy van naiv és nem naiv szürrealizmus, hogy a naiv szürrealizmus formái kötetlenek és alacsonyrendűek, mert eljutni csak ahhoz lehet, amihez igyekszik az ember, s ha valaki ad magára, akkor amihez igyekszik, az magasabbrendű. A mellébeszélés újabb példája a szócikk végefelé az, hogy „*Versei az avantgárd zenei törekvésekkel mutatnak kap-*

csolator”. Miért nem fityiszt mutatnak, miért kapcsolatot? És, tessék mondani, milyen avantgárd zenei törekvésekkel? A repetitívvel, az elektromikussal? Ezt követi, hogy Ladik Katalin kísérletezett „*fonikus költészettel, happeninggel és performansszal*”, azonban Jóscai Lídia nem közli velünk, hogy a kísérleteknek lett-e valami eredménye, kénytelenek vagyunk tehát azt gondolni, hogy Ladik Katalin kísérletezése eredménytelen volt. Mit szólna a kedves olvasó, ha a fentiek mintájára valaki azt vetné papírra, hogy Tóth Árpád kísérletezett szonettel, rímes anapesztusokkal, alkaioszi strófával – pont. Ebből, ugye, az következne, hogy a *Lomha gályán* ugyan rímes alkaioszi..., de nem vers, csak kísérleti anyag. Szeretném megérteni, hogy akinek súlyos ellenvetései vannak bizonyos irodalmi formákkal szemben, milyen meggondolásból vállalja el a kérdéses formákat művelő szerző pályáját és műveit taglaló szócikk megírását, miért nem utasítja vissza a számára bizonyára kellemetlen feladatot. Ladik Katalin hangversei és performanszai nem kísérletek, hanem művek! Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon*ban illene tudni, hogy Európában ő az egyik legismertebb magyar hangköltő. Henri Chopin *Poésie sonore internationale* című (Jean-Michel Place, Párizs, 1979), a témában referenciaként számon tartott munkájában a kiemelt szerzők egyike. Chopin még azt is tudja, 1979-ben, hogy *Phonopoetica* című művéhez a holland G. J. de Rook és a magyar Tóth Gábor vizuális verseit használja fel partitúráként. A mű – hanglemezen – Belgrádban jelent meg 1976-ban, az Edition Dunja Blažerić gondozásában; az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* meg sem említi Ladik Katalin munkái között.

A rólam – e sorok írójáról – elkövetett szócikkben is akkor kezdődik a baj, amikor Gajdó Tamás olyasmire nyúl, amiről nem tudja, eszik-e vagy isszák. Azt írja, hogy alapítója voltam a „*mágneslemezen megjelenő alire c. fonikus folyóiratnak*”. Igaz, hogy *alire* a címe, igaz, hogy folyóirat, nem igaz viszont, hogy fonikus. Az *alire* a programozott irodalmi művek periodikája. A szócikk utolsó mondata sem felel meg a valóságnak: „*Több kiállításon szerepelt dia-verseivel, vizuális szövegekkel, performanszokkal, 1988-tól számítógéppel komponált fonikus költeményeivel*”. Performanszaim alapjául szolgáló dinamikus képverseim között többnek komponense a diaposzítív (*hAVATÁS, annaDANTE I* stb.), azonban – diával vagy dia nélkül – a performanszok nem kiállítási objektumok, általában irodalmi esteken, fesztiválokon kerülnek a közönség elé, öltének egyszeri, meg nem ismételt alakot. Első, csak számítógépen lejátszható irodalmi művet, a *Les très riches*

heures de l'ordinateur no 1 című dinamikus képverset 1985 júniusában mutattam be a párizsi Georges Pompidou Kultúrközpontban, az első magyar nyelvűt, a *Vendégszövegek számítógépen 1-t*, 1985 augusztusában Kalocsán. Utolsó megjegyzésem, hogy fonikus verset – akár számítógépen kreálták, akár nem – nem lehet kiállítani, mint ahogy egy áriát sem.

Nagy Csaba sincs tisztában dolgozata tárgyával, amikor Bujdosó Alpárról ír, ugyanis azt mondja, hogy „*vizuális költészeti kiállításait Utrechtben és Bp.-en mutatták be*”. A vizuális költeményeket, a képverseket ki lehet állítani, kiállításon be lehet mutatni, de kiállításokat csak filmen vagy írásban lehet bemutatni. Mellesleg, Bujdosó Alpár műveit Utrecht és Budapest mellett számos városban kiállították: Párizsban, Marly-le-Roi-ban, Lyonban, Bécsben, Hadersdorfban, Keszthelyen, Szombathelyen stb., stb.

A régiek közül bizonyára Reiter Róbert járt a legrosszabbul. Kovács J. Béla szőröstül-bőröstül lemásolta azt, amit az előző *Irodalmi Lexikonban* írtak róla. Csak a mondatok sorrendjét változtatta meg. Rosszul. Egyébként a hibákat benne hagyta. Egyetlen önálló cselekedete volt: Reiter születési évét korábbra (1899) tette, amit, feltehetően, hosszú és komoly kutatások eredményének tudhatunk be, azonban halálának a dátumát nem találta meg, mert három kérdőjel és egy hosszú kötőjel áll helyette. Munkáját megkönnyítendő, figyelmebe ajánlom Mandics György a lexikon 1314. oldalán tárgyalt *Temesvári Golgota* című trilógiáját. Ebben a dokumentumregényben megtalálható a dátum. És más is, amit egy irodalmi lexikonban illik tudni a legendás nevezőváltoztató költőről. A szócikk tévedéseit javítandó, jelzem, hogy nem a 30-as évek után, hanem előtt volt bécsi emigráns, hogy nem Temesvárról, hanem Budapestről menekült el a Tanácsköztársaság bukását követően. Bécsben Kassákkal együtt szerkesztette a Mát. Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon*nak nem szabadna eltitkolnia azt, hogy a második világháború után Reitert deportálták a Szovjetunióba. Mandics írja, hogy az „ázsiai Gulágok egyikében bányamolás volt”, a mellette fekvő társat, aki csákánnyal annyira kitámasztotta a falat, hogy ő, Reiter Róbert megmenekülhetett, Franz Liebhardnak hívták. Amikor 1949-ben visszatántorgott Temesvárra és újra dolgozni szeretett volna, a cenzor lezárta előtte a sorompót azzal, hogy Reiter Róbert nem közölhet többé. Ekkor fölvette szerencsétlenül járt társának a nevét és ettől kezdve Franz Liebhard néven közölt német nyelvű verseket.

Érthetetlennek tartom, hogy Ujvári Erzsi nevét – annak ellenére, hogy Aczél Géza írja alá a szócikket – helytelenül, hosszú Ú-val adja meg a lexikon. A kiadvány számos következetlensége közé tartozik, hogy máshol, ahol nem ő a központ, amikor például, Barta Sándor feleségeként szerepel, akkor hibátlan. A Ma költői közül hiányolom Kudlák Lajost, Sugár Andort. Hiányolom a Moholy-Nagy Lászlóról szóló cikkből azt az irodalommal összefüggő tény, hogy szerkesztőként jegyezte a tízes évek végén a Hevessy Iván-féle Jelenkort (novellákat, verseket, könyvkritikákat írt bele). Ez a Jelenkor sincs benne a lexikonban. Meglepetéssel konstatalem, hogy a *szépíró* festők közül az avantgárd Bálint Endrének nem jut hely, Szántó Piroska viszont benne van a lexikonban.

Ge L. (akinek teljes nevét nem találok a szócikkek szerzői között) Bori Imrével kapcsolatban mélyen hallgat arról, hogy a huszadik századi modern magyar irodalom ártértékelésében úttörő szerepe volt. A hatvanas években, amikor a téma még tabu volt, újrafelfedezi a századeleji magyar avantgárdot, helyére teszi a Ma költőt, könyvet ír a dadaizmusról, a szürrealizmusról stb. A magyar avantgárd újrafelfedezésének nem a Koncz Virág szerinti Aczél Géza, hanem Bori Imre volt az ösztönzője. Az *Új Magyar Irodalmi Lexikonban* illene kerülni a hamis babérok osztogatását.

A doktriner múlt kis csalásai néznek szembe az olvasóval a Bálint István szócikkből is. Szinte nyoma sincs benne annak az állandó zaklatásnak, amiben élt a Halász-színház s az országból való kiűzetésük is úgy van feltüntetve, mintha mi sem történt volna, gondoltak egyet és elmentek – akárha egy amerikai állampolgár átköltözik az USA-ból Kanadába. A Mátyás Stefániáról írottakban is hasonló kis ferdítés szépíti a múlt rendszert, az például, hogy „1949–1987 között versei csak külföldön jelentek meg”. Hol? – kérdem én. Moszkvában? Nem, mondom megint csak én, hanem Újvidéken és Párizsban. Többek között a Magyar Műhelyben. Csűrös Miklósnak megfájdulna a keze, ha az igazságot írná le?

A múlt rendszert szépíti a rosszlelkű Horváth Béla–Vámos Imre szerkesztette *Látóhatár* című folyóirat szerepének teljes elkendőzése az Új *Látóhatár*ról szóló cikkben. Azon felül, hogy 1962-től '72-ig jelent meg Budapesten, a szócikk szerzője semmi többet nem mond. Volt, és kész. Igazán megírhatta volna, hogy kinek-minek szánta, s milyen politikai feladatot rótt ki a lapra a hatalom. Bezzeg a szemben lévő oldalon megtudjuk a Prágában 1931-ben egyetlen számot megélt Új Munkáról, hogy „*Szvatkó Pál a legjobb bal- és jobboldali írók közös fórumának szánta*”.

A folyóiratokkal-újságokkal való bánás és elbánás lehetne az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* egyik rejtélye, ha az ideológia vezette érdemosztogatásból nem domborodna ki az értékrendet aláácsoló logika: az, hogy a tíz-tizenöt évvel ezelőtti cenzúrázott helyzet a mérvadó. A szerkesztők néhány látványos, a múltban tabuként kezelt kiadvány felvételével igyekeznek a változás látszatát kelteni. Nem hiszem, hogy egyikőjük sem vette észre azt az aránytalanságot, hogy benne van a lexikonban a Népszava, a Magyar Nemzet, de nincs benne a Nemzetőr és nincs benne a Beszélő. Benne van a húszas évek közepéről az emigráns magyar forradalmi munkásság politikai hetilapja: a Párisi Munkás, de nincs benne az Ahogy Lehet című párizsi irodalmi lap, amelyik az ötvenes évek közepétől kezdve legalább tíz évig adott helyet Gáspár Lorántól Keszei Istvánig a magyar irodalom nyugaton élő napszamosainak, és nincs benne a hollandiai Jöjjetek sem. Úgyszintén a cenzúra áldozata irodalomtörténetünk egyetlen hangköltészeti periodikája, a Hangár. Három száma jelent meg, Császár László és Kardos Tiborc szerkesztették a nyolcvanas évek elején Amszterdamban. Hiányzik az egyetlen irodalmi szamizdatlap: a Szétfolyóirat. Miért? Az Új Hölgyfutár sem kapott bebocsátást – talán büntetésként azért, mert kilóg a sorból, mert avantgárd. Néhány sort megérdemelne a Galántai György szerkesztette és gyártotta Artpool Letter, pusztán annak fejében, ami kimondottan irodalom volt benne, de egyéb közleményei is jócskán hozzájárultak az új irodalmi formák – például az irodalmi performansz – hazai megerősödéséhez.

A sok örömben néha öröm is csöppen. Figyelemre méltó, hogy F. Almási Éva rokonszenvvel ír Cselényi Béláról, modernségéről, avantgárd szerzőkkel rokon stílusáról, és érdemül tudja be, hogy *Fabula rasa* című könyvében jelent meg az első romániai magyar konkrét vers. Szerencsés az is, akiről Budai Katalin ír (pl. Petőcz András), vagy az, akit Doboss Gyula jellemez (pl. Tandori Dezső). Ezzel szemben Görömbei András Cselényi Lászlónál neoavantgárdozik, hasonlóképpen az Erdély Miklósról író Balogh Magdolna is – aki ezzel a szóhasználattal elárulja, nem véletlenül hallgat arról, hogy Erdély Miklós verseit, amíg élt, a cenzúra kitiltotta a magyarországi lapokból, könyvét, a *Kollapszus orv.*-ot az akkor még párizsi Magyar Műhely gondozta, s halála után is a Magyar Műhely adta ki összegyűjtött verseit.

A Magyar Műhely-szócikkben a rosszindulat, a tévhit és a hozzánemértés tökéletes összefonódásával szembesülünk. Mit keres közvetlenül a címszó után franciául az „*Atelier Hongrois*”? A lap felelős

szerkesztői soha sehol nem használják. Annak, hogy a nyugaton alapított folyóiratok közül egyedül a Magyar Műhelyhez kerül oda a cím fordítása, sokféle oka lehet és sajnos következménye is. Egyik oka, gondolom, az, hogy a lap és a benne szereplő szerzők idegensége megpecsételődjék, amiből pedig az következik, hogy a mai magyar irodalom nemzeti értékrendjében a periférián a helyük. Annak a kinyilvánítása, hogy a lap nem „magyar”, hanem „nyugati”, olyan következménnyel is járhat, hogy – a fülünkbe jutott szóbeszéd szerint – egyesek, például kuratóriumok tagjai, Franciaországból vagy Ausztriából pénzelt gazdag kiadványnak vélik, holott a magyar irodalmi világ legszegényebb lapja. Mindig is az volt, szerkesztői kispénzű polgáremberek, akiknek nincs miből adakozniok. Az idegenség hangsúlyozása azt is elkendőzi, hogy a Magyar Műhely az egyetlen mai magyar irodalmi folyóirat, amelyiket nem sokkal 1956 után, azaz 33 évvel ezelőtt, a forradalomban kisebb-nagyobb szerepet játszó fiatal írók alapítottak a forradalmi szellem életbentartásának és irodalmi kiteljesedésének reményében. Továbbá feltételezem, s az okok közé sorolom azt is, hogy a lexikon szerkesztőinek (isten tudja, miért) kellemetlen (elfogadhatatlan) az a tény, hogy a Magyar Műhely 1989 óta a Miniszterelnöki Hivatalban szabályosan bejegyzett hazai lap, amelyik Budapesten jelenik meg.

Ha megnézte volna a szócikk szerzője a lap első számát (1962. május–június), akkor nem írná azt, hogy Nagy Pál és Papp Tibor hozta létre a franciaországi Montrouge-ban, mert a létrehozók között ott volt rajtuk kívül Czudar D. József, Márton László, Parancs János és Szakál Imre, s a hely nem a franciaországi Montherouge volt, hanem Párizs – egyébként, a jereváni rádió szokott fordulata szerint, a hír igaz. Azt írja továbbá, hogy a Magyar Műhelyt az alapítók a *nyugati* magyar avantgárd művészet fórumául hozták létre. A *nyugati* jelző rafinált hamisítás, ugyanis kilátásba helyezi, hogy a magyar avantgárdnak volt hazai, netán keleti fóruma is. Szögezzük le egyszer s mindenkorra, hogy Magyarországon diktatúra volt, cenzúra volt, hogy a magyar avantgárdnak nem volt hazai fóruma, a rövid életű szamizdat-kiadványok bolyaként lebegtek vagy SOS-jelek voltak. (Mondanom sem kell, ezeknek nyoma sincs a lexikonban!) A hazai avantgárdnak évtizedeken keresztül csak az Új Symposion és Magyar Műhely adott otthont, de nemcsak a hazainak, hanem az egész magyar avantgárdnak.

Pontatlanok a szerkesztőségre vonatkozó adatok is: 1993 márciusától a lexikon lezárásáig Bujdosó Alpár, Hegyi Loránd, Juhász

R. József, Nagy Pál, Papp Tibor, Székely Ákos és Szombathy Bálint a lap felelős szerkesztői. Kiegészítésül jelzem – legyen mire támaszkodniok, ha a jövőben javító szándék vezérelné a lexikon szerkesztőit –, hogy 1995-ben bővült a szerkesztőség, új tagjai: Kárpáti Zsolt, Kovács Zsolt, L. Simon László, Somogyi Gyula és Sörös Zsolt.

A Magyar Műhely könyvkiadására vonatkozó mondat: „1963–89 között könyvsorozatában 36 kortárs szerző munkáit adta ki”, tipikus rosszhiszemű féligazság. Azt jelzi, hogy az *Új Magyar Irodalmi Lexikon*-ban, bizonyára szerkesztői megfontolás alapján, a korábban nyugaton működő és a lexikonban részletesen tárgyalt *Griff*, *Occidental Press*, *Auróra* stb. kiadókkal szemben a *Magyar Műhely Könyvkiadó* címszóként nem szerepelhet, valamint azt, hogy a lexikon nem akar tudomást venni arról, hogy 1989-ben a Magyar Műhely könyvkiadása nem szűnt meg, vidáman ad ki könyveket mind a mai napig. Az 1963–89 közé szorított időszak könyveinek száma: esetleges, azaz félrevezető; ennyi rosszakarattal azt is írhatná a szócikk szerzője, hogy 1963 és ’64 között a Magyar Műhely mindössze 4 könyvet adott ki – vagy azt, hogy ’89-től máig 20-at. Mennyire másképpen vélekedik a Lexikon a müncheni *Auróra Kiadó*ról: közli a kiadott szerzők névsorát – de a fontosabb szerzőket felsorolja az *Occidental Press*nél és a *Griff Kiadónál* is. Nem tudom, mennyivel irodalmibb, mennyivel értékesebb bármelyik kiadó szerzőgárdája a Magyar Műhelyénél: Bakucz József, Baránszky László, Bari Károly, Bujdosó Alpár, Dedinszky Erika, Jacques Derrida, Erdély Miklós, Ferdinandy György, Gécz János, Hajas Tibor, Hanák Tibor, Horváth Elemér, Juhász R. József, Karátsón Endre, Kelényi Béla, Kemenes Géfin László, Labancz Gyula, Claude Maillard, Mándy Stefánia, Márton László, Molnár Katalin, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János, Petőfi S. János, Petőcz András, Ezra Pound, Székely Ákos, Vitéz György, Zend Róbert, Weöres Sándor stb. 1987-ben az *Életünk* 10. számában *A nyugati magyar irodalom 1945 után* című könyvvel kapcsolatban a kiadók egyenlőtlen értékelése már terítékre került. Ott is az volt a kifogás, hogy a *Magyar Műhely Kiadót* az *Auróra*-val, *Griffel* stb.-vel szemben méltánytalanul kezelte a szerzőhármás. A vita 1988 elején az *Élet és Irodalom*ban is felizzott. Hiányolom, hogy a lexikonban ennek nincs nyoma – véleményem szerint, legalább a szócikkek szerzőinek ismerniök kellene (illene!) a közelmúltban lezajlott irodalmi vitákat. További pontatlanságok: a Magyar Műhely munkatársi találkozási nem 1967-ben, hanem 1972-ben, a lap tízéves évfordulóján kezdődtek Marly-le-Roi-ban, Franciaországban, ekkor került először

kiosztásra a *Kassák-díj*, melyet Kassák Lajosné, Schöffner Miklós és a Magyar Műhely szerkesztői hoztak létre. Meglepetéssel konstatom, hogy a *Kassák-díj*nek nem jutott hely a Lexikonban, bizonyára azért, mert nem a sztálinista éra minisztertanácsa alapította, mint a *József Attila-díj*at. Más, nem kommunista alapítású díj is hasonló sorsra jutott: *Graves-díj*, *Füst Milán-díj* stb., újfent aláhúзва a lexikonban felejtkezett ideologikus szemléletet. Az 1967-es évszám bizonyára azért került a szövegbe, mert abban az évben *Atelier I* címmel nemzetközi írótalálkozót rendeztünk Párizsban a Francia Művelődési Házak Szövetségével karöltve. Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pilinszky János, Somlyó György voltak az összejövetel magyar vendégei. Csehszlovákiából, Romániából, Lengyelországból szép számmal sikerült ritkán vagy először nyugatra utazó írók Párizsban vendégül látnunk.

A d'atelier-re vonatkozó mondatba is több kisebb-nagyobb tárgyi hiba csúszott. A d'atelier-t kis d-vel kell írni, nem naggyal. A d'atelier egy folyóirat neve és egy könyvkiadóé. A könyvkiadó mind a mai napig létezik; legújabb, 1995-ös kiadványa: Nagy Pál *Journal in-time 1984-1994* című könyve.

A szócikk utolsó mondata, a Magyar Műhely főbb szerzőinek felsorolása árulkodik a legfeltűnőbbben a lexikont uraló, a volt rendszert még mindig kiszolgáló cenzúráról. A névsorban egyetlen magyarországi, egyetlen utódállamokbeli név nem szerepel. Egyetlenegy sem! A múlt rendszerben ez volt a módi. Ugyanakkor lapunk alapelve mindig az volt, hogy a magyar irodalom egységes, független a határoktól. Munkatársaink között bőven volt hazai és szomszédos országokban élő szerző – íme néhány ismert név: Bálint Endre, Beke László, Bori Imre, Cselényi Béla, Cselényi László, Erdély Miklós, Füst Milán, Hegyi Loránd, Hernádi Gyula, Károlyi Amy, Kassák Lajos, Kozocsa Sándor, Labancz Gyula, Lengyel Balázs, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Marsall László, Mezei András, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Parancs János, Petőcz András, Pomogáts Béla, Szentjóby Tamás, Szentkuthy Miklós, Szkárosi Endre, Tolnai Ottó, Tóth Gábor, Weöres Sándor stb. stb.; a lexikon listáján azok sincsenek felsorolva, akik Magyarországon hallgatásra voltak ítélve, egyedül lapunkban jelentek meg, könyveiket a Magyar Műhely adta ki. Tisztelt Péter László főszerkesztő úr, tisztelt 20. század második feléért felelős korszakszerkesztő urak és hölgyek, a most felsorolt szerzőket önök annyira jelentéktelennek minősítik irodalmilag, hogy megvonják tőlük a kiemelt szerzőnek járó megtisztelést? Nem hiszem! Nemde egyszerűbb lenne a

tényeket beszéltetni? A pusztá tényeket. Jó- és rosszakarát nélkül. Párt-állástól függetlenül.

Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* bel- és külalakja szürkeségével tüntet, de ezt nem tudom senkinek a nyakába varrni, mert nincs feltüntetve sem a könyv tervezője, sem a könyv tipográfusa. A három kötet tipográfija semmitmondó, és ráadásul figyelmen kívül hagyja a rosszul választott technikai tényezők árdrágító hatását. Olyasmire gondolok, hogy a tükör felülete minden irányban nagyobb lehetne egy fél centivel, ami a jelenlegi 24 960 mm² helyett 28 280 mm²-re növelné a tükröt, vagyis 13,5 %-os nyereséget jelentene. Más, jól olvasható betűtípust lehetett volna választani, olyat, amelyiknek a fajlagos hosszúsága, azaz vízszintes kiterjedése jóval – legalább 20%-al – kevesebb a jelenleginél. A betű nagyságát egy ponttal vagy fél ponttal kisebbre kellett volna venni (aminek révén újabb 5%-os megtakarítást lehetett volna elérni). A magyar származású francia tipográfus, Mandel László szokta mesélni: az olasz telefonkönyvbe a posta azért rajzoltatott vele új betűket, hogy ennek révén több vagon papírt spórolhassanak meg. Itt, pusztán gazdaságosabb tipográfival, három kötet helyett kettőbe beleférne az anyag (1600–1700 oldalra), ennek köszönhetően a kiadvány ára jobban idomulna a vevő pénztárcájához.

Egy újabb irodalmi lexikon fölépítéséhez, megvalósításához legalább két évtizedre lesz szükség. A következő évezred húszas éveiiig tehát mindenkinek, aki tanári, kritikus, nevelői, újságírói stb. munkájában elakadva az *Új Magyar Irodalmi Lexikon*hoz fordul, tudnia kell, hogy a közölt adatok megbízhatatlanok. Minél közelebb állnak hozzánk időben, annál inkább. Vegyünk lélegzetet. Nincs hitelt érdemlő kézikönyvünk. Három kötetes selejtünk van. Nem csodálkoznék, ha valaki azt kérné valamilyen főhatóságtól, hogy árusítását (mint a cigarettáét) csak jól látható „vigyázat!, ártalmas az irodalom egészségére” felirattal engedélyezze.

Budapest–Párizs, 1995. április–május

„A” MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1991*

Ha szigorúan veszem a mondat szerkezetéből adódó jelentést, akkor a cím elején leledző határozott névelő megmásíthatatlanná teszi a címmel fedett eseményeket és csálthatatlanná a kinyilatkoztatót, a könyv szerzőjét: Kulcsár Szabó Ernőt. A határozott névelő ugyanis azt sugallja, hogy ami a magyar irodalomban történt, annak egyetlen hiteles leírása létezik, mégpedig az, amelyik itt található e könyvben. A békesség kedvéért tételezzük fel, hogy a szerző nem akar csálthatatlanként kinyilatkoztatni, fogadjuk el, hogy dolgozata csupán „egyik” lehetséges története a magyar irodalomnak, s ebből kifolyólag észrevételeit elmondhatja az olvasó úgy, hogy azok nem „a” magyar irodalom történetét, nem a két dátum közé helyezett irodalmi eseményeket, hanem Kulcsár Szabó Ernő egyik-másik kitételét vitatják.

Élő irodalommal foglalkozó irodalomtörténésztől elvárom, hogy a saját irodalmi értékrendjét meghatározó magyar és nemzetközi háromszögelési pontokat tűzze ki. Fontos, hogy elméletileg jól alátámasztott, logikailag összefüggő és érzelmileg harmonikusan rendezhető fogalmak, helyzetek, művek, alkotócsoportok, írók, költők jelezzék, mire támaszkodik, kit-mit részesít kivételes bánásmódban, látókörének hol a határa. Háromszögelési pontokban nincs hiány Kulcsár Szabó Ernő könyvében, de irodalmilag nem mindig pertinensek, mert keveset beszél a hogyanról, mert nem elemzi az irodalmi formákat, mert nem műveket

* KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története, 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993. Irodalomtörténeti füzetek, 130. szám, 189.

tűz ki, hanem szerzőket. Hiányolom továbbá a könyv megértését gátló fogalmak tisztázását és kifogásolom az érthetlenségig komplikált mondatokat. Azt olvassuk a 37. oldalon, hogy az új, a személytelen líra-nyelvnek „csak a modernség utolsó horizontjának nemzetközi lezárulása után nyílt lehetősége az új magyar költészet arculatának alakítására”. Hol húzódik, egyáltalán van-e, s ha igen, milyen a modernség utolsó horizontja? Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes költészetének beéréséről pedig azt írja, hogy „az utómodernség első nagy költészeti alakzata, a nyelvi magatartássá alakuló évnálság személytelen beszédmodorú változata”. Mi az, hogy utómodernség? Az utolsó horizont utáni... avagy a könyvben össze-vissza használt „poszt-modern”-nek magyarított változata? Kifogásolom továbbá a – gondolom, német hatásból eredeztethető – szörmyszavakat is, mint például „euroszemélyiség”, „euroszubjektum”, „eurokulturális”, „eurotradíció” stb.

Az irodalom múltját és jelenét minden generáció vagy minden markánsabb irodalmi csoportosulás újrafogalmazza, újra felfedezi magának. Azok az irodalomtörténészek a legszerencsésebbek, akiknek megadatik az újrafelfedezés megírásának a lehetősége. A '89-es fordulat után a szerzőknek ez a szerencse az ölükbe hullott, csak élniök kell vele, most átrendezhetik a kirakatot.

Kulcsár Szabó Ernő könyvében a magyar irodalom bizonyos adottságait és az elmúlt négy évtizedben végbemenő, az ő szempontjai szerint változásnak minősíthető mozgásait elemzi. Az eredmény figyelemre méltó, még akkor is, ha itt-ott nem tudok vele egyetérteni. Figyelemre méltó, mint ahogy egy játékból fölépített szerkezet is lehet figyelemre méltó, ha újnak tűnik, ha logikája van. Kulcsár Szabó felépítése új, egyéni, magán viseli az építő kezevonásait, de ennek következményeképpen visszaható is: elmondja a szerzőről, hogy bár igyekszik lépéseket tenni az ismeretlen felé, fél az újtól, ezért keresi a hagyománnyal összekötő szálakat, elmondja továbbá azt is, hogy nem következetes (pl. az erőltetett szocreált csak bizonyos szerzőknek veti a szemére, jogosan, de nem szól másokról), hogy óvatossága ellenére, és bizonyára azért, mert polgári ízlésénél sokkal modernebbek, kihagy elkerülhetetlen szerzőket, és nem tud túltenni elfogultságain, pl. avantgárdellenességén.

Mi új a szemléletében? Elsősorban az, ahogyan a magyar irodalomra rátekint, mert ebből következik, hogy olyan szigeteket lát, amelyek nem a korábbi irodalomfelfogás vetületei, hanem az ő komplex szövegelemzési módszerének foltjai. A szigeteket, lazábban fogal-

mazva: a határozatlan körvonalú ködfoltokat kijelöli és benépesíti szerzőkkel.

Az ősködöt Szabó Lőrincsel és Márai Sándorral. Ő tudja, miért, mert amit mond, nem meggyőző. Márai a hosszú távolmaradás után néhány nyugaton írt – nem hinném, hogy a korábbiakkal vetekedő –, valamint emigrációja előtti, olvasási tilalom alól felszabadított művével visszarobbant a magyar irodalomba. Márai a maga idejében a modern polgári vonal képviselőjeként jelentős szerző volt, de nem alapjaiban bolygatta meg irodalmunkat. Nem úgy, mint annak idején Kassák Lajos vagy Szentkuthy Miklós. Kulcsár Szabó Ernő javára írható, hogy minden költő őseként nem Illyés Gyulával kezdi a történetet. Szabó Lőrincet teszi meg a családgyökerének, a Nyugatot ő képviseli. Zarvarba hoz viszont a 25. oldalon ez a mondat: „Hogy a dialogikus létérzékelésnek ez a módja személyiségen túli indokoltságú, az olyan felismerése a két világháború közti magyar lírának, amely a világirodalom vezető áramlatain belül helyezi el nemcsak József Attila, hanem Szabó Lőrinc harmincas évekbeli költészetét is.” Nem tudom, mit jelent a személyiségen túli indokoltság, mit a dialogikus létérzékelés, és kíváncsian kérdezem, melyek voltak akkor és melyek ma a világirodalom vezető áramlatai? Egyáltalán, a szerző milyen világirodalmi környezetben látja a magyar irodalmat? Irodalmunk értékeléséhez tudnunk kell-e a *Finnegans Wake*-ről, a Fluxusról, a Noigandres csoport konkrét költészetéről, Ian Hamilton Finlay műveiről, Jacques Roubaud lírájáról vagy Gerhard Rühm hangverseiről? Mi történt az európai irodalmakban az elmúlt negyven évben? Milyen művek, milyen irányzatok jelenthetnek fogódzkodót?

A háború utáni magyar költészetet Kulcsár Szabó Ernő négy kupacra bontja: a közösségi ihletettséget Illyés Gyula, Juhász Ferenc és Nagy László költészete képviseli. Mindhármójukról visszafogottan ír, messze elkanyarodik a bevett normáktól. Illyésről legfőbb mondanivalója, hogy költészetében „a képviseleti irodalomeszmény uralma alá hajlik a klasszikus modernség nyugatos hagyománya”, s hogy magatartásával modellt teremtett, melyet sok, nem átütő tehetségű költő követett. Juhász Ferenc lírai útján a közösségi szemléletet, a létbe vetett hitet, a retorikát látja meghatározónak. Nagy Lászlóról nincs igazán véleménye, Németh László szavaival jellemzi a költőt. Nagyon sajnálom, hogy sem formailag, sem stilisztikailag nem elemzi a tárgyalt költőket, sem a háború utániakat, sem a későbbieket. Tulajdonképpen ez a legsúlyosabb kifogásom, mert saját irodalomelméleti logikáján belül maradványulhatott volna a formá-

hoz és a stílushoz. Juhász Ferenc burjánzó jelzőktől roskadó képeit, a rovarvilág mikroszkopikus metszeteit meghazudtoló metaforáit és különböző korszakainak versformáit összevetve bizonyára sokkal élesebb képet adhatott volna a fiatalabb nemzedékre az ötvenes évek második felétől a hatvanas évek végéig ható, egyes vonásaiban nagyon modern, másban nagyon hagyományos költőről. Az agnosztikus, száraz intellektuális szálát Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes lírája képviseli, a modern hangütésű, szabadon csapongót Weöres Sándoré és Határ Győzőé, a negyedik kupacot, az intellektuálisan klasszikusat pedig Vas István versei. A kiemelt szerzőkkel, az arányokkal ki lehetne egyezni, azt az érzést keltik az olvasóban, hogy a dolgok lassan a helyükre rázódnak, azaz keltenék, ha a szerző túl tudná tenni magát saját konzervativizmusán, azaz ha lenne ereje ahhoz, hogy az igazán moderneket is a helyükre tegye, mert, sajnos, az avantgárd áramlatoknak ő sem ad jogot az élethez: dolgozatából ítélve Kassák Lajos műve nem mérvadó része a magyar költészetnek! Amit nem érzékel eléggé, az a huszadik század elején induló irodalmi föld-rengések sorozata, amelyek nem apróbb eltolódásokat idéztek elő az irodalomban, hanem kontinensek születését, elsüllyedését. Ez a tektonikus mozgás mind a mai napig tart, nemcsak Magyarországon, nyugaton is. A fáziseltolódás olyan nagy, amilyenre eddig valószínűleg nem volt példa. Ki hinné, hogy 1994-ben Brazíliában az általános irodalomfelfogás az avantgárd legmodernebb eredményeit természetesnek veszi, a központi televízióadó fő műsoridőben konkrét verseket sugároz! Ki hinné, hogy az európai irodalmak arculatát újrarajzoló képvers-antológiát az Egyesült Államokban adták ki – miközben öreg kontinensünkön a század elő felének immár irodalomtörténeté keményült nagy teljesítményeit, pl. Schwitters *Ursonate* című művét még egyetemen sem tanítják!

Weöres Sándorral kapcsolatban az „adott költészeti szituáció”-t emlegeti, de nem mondja el, milyennek véli a költészet helyzetét az általa feltételezett különböző korszakokban. A század eleje óta hányszor változott! – egyszer azért, mert új formák és új költők jöttek, máskor azért, mert a politika elriasztotta az új költőket, megint máskor azért, mert bizonyos irodalmi csoportok ideológiája mindenek fölé kerekedett, és megint máskor azért, mert a politika uralta a helyzetet. Közvetlen a háború után a huszonöt évig hangfogóval regulázott magyar avantgárd újra lángot lobbanthatt volna, ha a költészet helyzete nem lett volna olyan, amilyen, ha nem lett volna a nyugatos és a népi verseszmény foglya. Két évtizeden át csak erre volt pénz, csak erre volt papír. 1950-re a költészetben is le-

ereszkedett a vasfüggöny. Ekkortól vaknak és süketnek minősíthetjük a helyzetet.

Az ötvenes években nyugaton élő magyar írók egyáltalán nem voltak modernek, a Kulcsár Szabó Ernő által említettek egyike sem. Bikits Gábor előremutató (nagyon kevés) verse is csak a '60-as évek elejére érte el a nyugati magyar irodalmi köztudatot. Cs. Szabó László *Aranytól napjainkig* (1954) című antológiájából pedig kiderül, hogy az ő politikai elfogultságuk is kárára volt az irodalomnak, annak ellenére, hogy elkötelezettségük ellenkezett az otthon divattal.

Nehéz hitelt adni annak, amit a magyar prózáról mond Kulcsár Szabó Ernő. Azért nehéz, mert irodalmi felfogásával – véleményünk szerint – egyáltalán nem ellenkezik az az életmű, amelyet a magyar próza huszadik századi nagymestere, Szentkuthy Miklós létrehozott, ennek ellenére szóra sem méltatja, sőt Szentkuthy nevét le sem írja a könyvben. Kár. A Magyar Műhely 1974-es különszáma után a Szentkuthy-mű újra a figyelem középpontjába került s az egymás után megjelenő Szentkuthy-könyvek, mint a friss vér, minden szempontból serkentőleg hatottak a magyar irodalomra. Az különösen elgondolkoztat, hogy miért fosztotta meg magát például a *Prae* első fejezetében elrejtett regényelmélettől, amely mind a mai napig meg nem haladott támpontokat adhatott volna neki a hetvenes évek végétől megújuló magyar próza alaktani és formai megközelítéséhez.

Kétségtelen, hogy irodalomtörténetében Kulcsár Szabó Ernő itt-ott egy kicsit megbolygatta a prózaírók névsorát: Veres Pétereket degradált le, Domahidy Andrásokat emelt föl és Sütő Andrásokat ültetett fotelba. Kiemelése máshol nem ellenkeznek a polgári konzervatív értékrenddel, amelyikben jól megfér ugyanazon az emeleten Cseres Tibor, Ottlik Géza, Mándy Iván, Mészöly Miklós és Déry Tibor. A hatvanas évektől induló prózahullámról írva visszanyúl a század elejéig, hogy éreztesse, honnan, mitől vált oly gyorsan természetessé a realista próza, mely ha elkötelezett volt, akkor vagy szocialista realista volt, vagy igazságfeltáró, de egyik sem annak a meggyőződésnek a jegyében született, hogy „esztétikai jelentést csak poétikai alakíthatóságú nyelv hozhat létre”. Sarkadi Imre, Fejes Endre, Sánta Ferenc, Somogyi Tóth Sándor, Kertész Ákos műveiről mutatja ki, hogy valójában társadalmi kritikájuk volt sikeres, nem irodalmiságuk.

A magyar dráma helyzetéről szólva érzékelteti, hogy már a két világháború között realista illúziók és bulvárdarabok adják a magyar

színház mércjét, s ahhoz, hogy Brecht, Max Reinhardt vagy Pirandello színházát befogadják, nincs se szerző, se közönség. A hatvanas években alapvető elmaradottság, szocialista-realista bulvár-játék uralkodott a színházakban. A magyar dráma évtizedek óta „meglehetősen távolságban vegetált a világirodalmi folyamatoktól”. Mivel Robert Wilson nevét említi a 181. oldalon, ebből arra következtettek, hogy valamit jelentett a szerzőnek a hatvanas években lezajlott nemzetközi színházi forradalom, amelynek magyar szála is van: a Kassák Stúdió, azaz a Halász Péter, Bálint István nevével fémjelzett színház, amely kultúrházi betiltása után szobaszínházként működött egy Dob utcai lakásban. Halászné több darabot színre vittek, léteztek, játszottak, közönségük volt. Kiebrudalásuk után Párizsban, majd New Yorkban folytatták – igen sok sikerrel – színházi pályafutásukat. Produkciójuknak nyoma sincs a könyvben. Bizonyára azért, mert avantgárd volt. Ennek ellenére, színházról írott oldalai a legmeggyőzőbbek, pontosan látja, mi történik a magyar színpadon, milyen fajsúlyúak a magyar színművek, s hogyan viszonyul mindez a nemzetközi színházi élethez. A nyolcvanas évek színházáról írott konklúziója az egész általa vizsgált korra érvényes: „Az új magyar drámának láthatólag az tehát a sarkalatos kérdése, miként sikerül meghaladnia azt a nagy ütemkülönbséggel küszködő konzervatív hagyományt, amely ma már nem annyira tematikai-jelentéstani értelemben, mint inkább az átsajátított új technikák mögötti nyelvi-poétikai látásmód ellentmondásosságával veszélyezteti a műnem felzárkózását.”

Az utolsó tizenöt-húsz év irodalomtörténetének több vetülete lehetséges, azonban bizonyos alapvonások egyikből sem hiányozhatnak. Elsőnek a magyar irodalom műfaji gazdagodását említem. Az elmúlt évtizedben a képvers, azaz a látható nyelv térhódítása volt a leglátványosabb. A hetvenes évek elején a semmiből indult (a Kassák vagy Tamkó Sirató nevével fémjelzett előzmények túl távoliak voltak ahhoz, hogy folytatni lehessen őket ott, ahol abbamaradtak), s ráadásul hazai szinten a hatalom és a konzervatív közvélemény közös erővel fékezte előretörését – ennek ellenére mára népes költősereg műveli. Az irodalmi performansz is gyökeret vert húsz év alatt. Megjelent a porondon a hangköltészet, ma már akár egy-két nemzetközileg ismert és elismert magyar hangköltővel is eldicsekedhetünk. A videó- és számítógépes költészet első magyar nyelvű nyomaival úgyszintén már a nyolcvanas években találkozhatunk. Másodiknak, mivel a művészetekben és az irodalomban a Kádár-rendszer politikai nyomása az újjal és a politikai ellenzékkel szemben szinte az

utolsó pillanatig nem hagyott alább, egy-két kivételes személy vagy irodalmi orgánum szerepét tartom elengedhetetlennek. Erdély Miklós, akinek a hódoltsági érában egyetlen verse, egyetlen könyve nem jelent meg Magyarországon, csak külföldön, az avantgárd irodalom és művészet mágnese pólusa volt Budapesten. Az irodalmi orgánumok közül a Mozgó Világnak, az Új Látóhatárnak, az Új Symposionnak, az Irodalmi Újságnak és a Magyar Műhelynek volt irodalomtörténetet formáló szerepe. És nem szabad megfeledkezni a szamizdat kiadványokról sem.

Az utolsó huszonöt év költészetét Kulcsár Szabó Ernő homokbadugott fejjel tárgyalja. Mintha mi sem történt volna, itt-ott enyhén megerőszkolva a József Attila-i alapokat, a régi mércét használja. Azon belül – javára legyen mondva – az intellektuális/antilírikus irányzatot emeli ki s ennek követőit: Orbán Ottót, Tandori Dezsőt, Oravecz Imrét és Petri Györgyöt. Meglehető, hogy Tolnai Ottót, talán azért, mert nem él Magyarországon, nem állítja melléjük. Az egyáltalán meg nem említettek közül Bakucz Józsefet hiányolom, akinek költői *œuvre*-je semmivel sem alábbvalóbb a kiemeltekénél, sőt.

Az elmúlt két évtized magyar prózájáról Esterházy Péter és Nádas Péter nagy sikerű műveit vizsgálva mondja el véleményét úgy, hogy közben rámutat a két írás- és szerkesztésmód különbségére is. Grendel Lajos, Krasznahorkai László és Márton László (Budapest) prózája minősül még elég modernnek és értékesnek ahhoz, hogy két oldalnyi helyet kapjon a tenorok mellett. A teljesség igénye révén kívánczik ki belőlem, mivel irodalomtörténetében minden általa tárgyalt szerzőhöz előzményeket keres (időben, stílusban, szerkesztésmódban), hogy megemlítsen a párizsi Márton László hatvanas évek végi novelláit, Nagy Pál palimpszesztjeit és *Hampsteadi semmittevők* című regényét, valamint Bujdosó Alpár prózáját.

Kulcsár Szabó Ernő úgy kerületi könyvében az avantgárdot, mint macska a forró kását. Képtelen eldönteni, hogy az avantgárd volt, van vagy lesz, hogy az avantgárd stílusirányzat vagy magatartásforma. Találunk könyvében Szabó Lőrinc lírájával kapcsolatban „avantgárd utáni modernséget”, nem sokkal később „utáni modernség” nélkül egyszerű avantgárdot, majd neoavantgárd kezdeményezéseket a délszláv irodalomban s ugyanakkor a neoavantgárd lírai formációk hiányát a magyarban. A hetvenes években szerinte még mindig a neoavantgárd (disszeminációs technika) dívik, Vas Istvánnal kapcsolatban pedig újra az „avangárd utáni”-val találkozunk, de Ferdinandy Györgynél a hetvenes években már

„későavangárd és másodmodern” technikáról ír. Kemenes Géfinnel kapcsolatban „eredeti avangárd poétika kifejlesztésé”-ről beszél, majd néhány sorral alább, Vitéz György kompozícióit „neoavangárd”-nak minősíti. A Magyar Műhely körének költészete is szerinte „neoavangárd ihletésű”. A továbbiakban még kétszer fordul elő a könyvben az avangárd utáni, a nyolcvanas években, a könyv vége felé, megint egyszerűen avangárd lesz, de tíz oldallal később, Nagy Gáspárnál újfent „bizonyos neoavangárd technikák szűrői”-ről beszél. Ideje lenne már, hogy kritikusaink, irodalomtörténészeink a ’89-es fordulat mellett azzal is hitet tennének, hogy tisztáznák magukban – felső utasítás és direktíva nélkül –, számukra mit fed az avangárd fogalma. Jó lenne, ha véleményüket legalább egyszer kifejténék, hogy az olvasó következtetni tudjon: nyíltan, előítéletek nélkül nyúlnak a művekhez, avagy elhallgatva őket, netán burkoltan ócsárolva diszkriminálnak.

A negyven hódoltsági év elködösítette az átlagolvasó felett az eget, összemosta az értékeket, Kulcsár Szabó Ernő világosan látja, hogy „a rímes formájú politikai odamondogatás is a műalkotás rangjára apellált, s »hivatástudata« magaslatáról szólta le az irodalom ún. »apolitikus« irányzatait. Tehette, mert a dolgok politikai kimondásának szükséglete természetes igénye volt a korlátozott nyilvánosságnak, s a politikai hatalom éppen ennek az igénynek a részleges »kiszolgálásával« igyekezett megerősíteni a maga legitimációját.” Példátlan az a romlás – mondja –, „amely nem az irodalmi élet felszínén, hanem sokkal mélyebben, az írás és a befogadás kultúrájában ment végbe” s amit, Márai szerint, olyan huszonöt év előzött meg, amelyen át „egy társadalom megtagadta a műveltséget”. Az ötvenes évtized „olyan szemléleti romhalmazt hagyott maga mögött”, olyan pusztítást, aminek a tökéletes eltakarítása sem jelenthette volna azt, hogy a magyar irodalom ott folytassa később útját, ahol 1948-ban abbahagyta. Dolgozatomat azzal zárom, hogy a tárgyalt téma kibővítésénél vagy újrafelvételénél mindannyiunk javát szolgálná, ha ez az utolsó gondolat minden további elmélkedésünk axiómája lenne.

1994. május–július

GYORSFÉNYKÉP BIZONYTALAN HÁTTÉRREL*

Légifelvétel. Civil szolgáltatásként. *Szép versek* címmel év végi térkép, mely a legnagyobb nyilvánosságnak készül, azzal a feltételezhető szándékkal, hogy helyzetjelentést adjon a költészet állásáról s közben burkolt formában reklámozza a magyar líra mozgásban lévő felszínének látható gyűrdőseit. A szándék dicséretre méltó. A rendszeresen megismételt felvétel megvalósításának és terjesztésének körülményeit mindenki ismeri: a lensét kezelő szerkesztő a kiadó repülőgépről fényképezi a terepet, majd a költészet napján és a könyvhetén, a több tízezer példányban sokszorosított művet boltok-sátrak kínálják féláron az olvasónak. Nincs kimondva a könyvben, hogy más szögből nem készíthető légifelvétel, arról sem esik szó, hogy a megrajzolt topográfia érzelemmentesen adja-e vissza a terep képét, mint ahogy arról sem, hogy hiányzik-e valami a térképről. Ezt eldönti majd (magánhasználatra) a magyar líra hely- és vízrajzában járatos olvasó.

A *Szép versek* egyik erénye, hogy „ürügén” a szélrózsa minden irányában elkalandozhatunk: el a politika hidegebb tájaira, északra, ahol hó-vakság fenyegeti az utast, el délre, a könyvterjesztés szaharájába, beduinok öltözött szakmabeliként, és fel a Holdba vagy le a föld alá, gyémántbányásznak, de ha elsőnek egy könyvheti kirándulásért sápját, akkor oda is. Azért elsőnek, mert ott vettük meg a kötetet, leszállított, azaz 44 forintos áron, s azért oda, mert a leszállított ár idej tapasztalatunkban az egész könyvhetet szimbolizálja. Nem a sok színes portékát, hanem magát a rendezvényt. A harmincas-egyvenes években – a tanúk szerint

* *Szép versek* 1989, –összeállította: ALFÖLDY Jenő, előszó: CSORBA Győző, Magvető, Budapest, 1990, 445 o. + 90 fényképmelléklet.

– a könyvnapoknak mitikus aurája volt. Ünneplőbe öltözött az olvasó, az író (ha volt neki), meg a könyv is. Az emberek körülfogtak minden mutatványos bódét, kikiáltót, prófétaként tisztelt írot. Az ötvenes évekre a könyves dzsembori mozgalmi színdarabbá vedlett, melyre harci indulóval terelték a nézőket. A házmesteri eleganciába kényszerített nyakkendősköltő-színészek, író-színészek éjjel-nappal színpadon feszengtek, s a darabban egyebet sem csináltak, mint találkoztak az olvasóval. A hetvenes évek közepe óta sallangjait Bob Wilson-i lassúsággal cserélgető tavaszi könyvhét e két hagyományt ötvözi-ötvözgeti – miközben dacol a piacgazdaságra való áttérés viharával. Bár a fejpénzt szedő főhivatalnok nyugdíjaztatott, a vásár forgataga nem lett sem vidámabb, sem ünnepibb, sem tömöttebb. Most egy zömök, kopasz író ül a kiadó fabódéja mellé kitűzött napernyő alatt – a vele együtt ügyeletes kollégának dedikálja legeslegújabb könyvét. Az utcai jövő-menők sem nem „az olvasók”, sem nem váteszi szóra éhes atyafiak – ők a nép, nejlonszatyorral, könyvvel, könyv nélkül, akit az utcára kitalalt csecsebecse látszólag hidegen hagy. Minden a helyén van, vagy majdnem a helyén, minden úgy történik, vagy majdnem úgy, ahogy a dolognak történnie kellene, mégis – a ténférgő látogatónak egész délután az az érzése, hogy recsegeve-ropogva működik a szerkezet, estére pedig felteszi a szónoki kérdést: egyáltalán, kell-e nekünk ünnepi könyvhét? Bizonyára kell, mert ünnep nélkül rövidebbnek tűnik a moirák fonala, és azért is, mert a könyvekre nagyon ráfér, hogy évente legalább egyszer az utcán randalírozzanak. Hol legyen? Mikor legyen? Milyen legyen? Olyan, amelyiknek mai a ritmusa, amelyik nyíltan az értéket ünnepli: az irodalmi művet – nem a kiadót, nem a hordószónokot. Olyan, amelyik magáévá teszi a reklámozás minden rafinériáját, mert a könyveket el kell adni. És ha már vásár, hát legyen vásár! – szikrázó irodalmi műsorral, performansszal és rockzenével is lehet csinnadrattát csinálni, nemcsak véres inggel. Legfeljebb a „nagyérdemű” egy váratlan pillanatban besétál valamelyik múzeum nagytermébe, s ott táncra perdül.

A *Szép versek* megjelenése minden évben jó ürügy arra is, hogy körüljárjuk a magyar költészet háza táját, megnézzük, megroggyant-e a tavaly netán gyengélkedő költői irányzat sovány boglyája, aszalódott-e a magasra kazlazott másiké, és a harmadik vagy negyedik beázik-e még.

A létező irányzatokat – úgy tűnik – nem bolygatta meg a vastag betűs év, egytől egyig megvannak, még azok is, amelyekről a *Szép versek* nem vesz tudomást. ♦ A népi irányzat profetikus, politikus, néha szürrealista köntösben mutatkozó lírája évek (évtizedek?) óta uralja a terepet.

Az ide sorolható költők tematikája az egész világmindenséget átölelő, minden módon felhangosított tiszta erkölcs deklaráció mellett az országot-nemzetet érintő események függvénye. A népi irányzat költői formailag az ütemes-hangsúlyos verstől a jambikus lejtésű szabad versen át egészen a szonettig, mindenkor a hagyományra támaszkodó szerkezetet részesítik előnyben. Az irányzat legmarkánsabb képviselői szinte egytől egyig megtalálhatók a *Szép versekben*: Ágh István, Buda Ferenc, Csiki László, Csoóri Sándor, Csukás István, Jánosi István, Juhász Ferenc, Kalász Márton, Kányádi Sándor, Kovács István, Simonyi Imre, Simor András, Szécsi Margit, Szócs Géza, Tornai József. ♦ Megvan, virágzik, s mi több, súlyának megfelelő helyet kap a kötetben a *nyugatos irányzat* költőinek finomra csiszolt, elegáns, tisztán áttekinthető mondatokkal kirakott, filozofikus ihletésű lírája. Emez irányzat költői is hűek a tradícióhoz, de a legújabb szellemi mozgásokra is fogékonyak. A századunk elején növekedésnek indult *nyugatos* ág máig tartó erejét mutatja, hogy nemcsak a szentek-szentjét még fénykorában ismerő, netán oda bejáratos költők: Csorba Győző, Faludy György, Határ Győző, Rába György, Somlyó György, Takács Gyula, Vas István, de néhány mai ifjú és kevésbé ifjú poéta is ezt a mintát tekinti ideáljának. A *Szép versekben*: Babics Imre, Bertók László, Ferencz Győző, Imre Flóra, Kartal Zsuzsa, Keszeli Ferenc, Lator László, Markó Béla, Mezei András, Orbán Ottó, Pintér Lajos, Rákos Sándor, Szervác József, Takács Zsuzsa, Tóth Bálint, Tűz Tamás, Varjas Endre. ♦ Harmadik leltári darabunk a klasszikus háttérű *intellektuális és/vagy antipoétikus* lírai irányzat. Az irányzat költői rendületlenül a jambikus lejtésű sorokat kedvelik kötött formájú és szabad verseikben egyaránt. A néha tárgyias, máskor száraz és hideg, nyelvi fordulatokban és ficamokban gazdag, szkeptikus, ironikus versek jelesebb szerzői a kötetben: Kántor Péter, Károlyi Amy, Marsall László, Oravecz Imre, Tandori Dezső, Tolnai Ottó, Thinsz Géza és Zalán Tibor. ♦ Kevéske hely jutott az antológiában a kassáki vonulatot folytató, a szabad verset kedvelő, nyelvileg nyers, képi anyagukban inkább expresszionista, tematikájukban a mindenkori condition humaine-t, a nyelvet és az irodalmat röntgenező *modernistáknak*. Egyetlen fiatal költő, Szabó Antal képviseli őket, de az irányzat ettől függetlenül él és virul. ♦ A koncept-művészet irodalmi vetületének nyomait a hetvenes évek elejétől észlelhetjük a magyar irodalomban. A hippimozgalom világszemléletét, a nyers önvizsgálatot, az intim kapcsolatok kozmikussá nagyítását, a tudatos nyegleséget, az egzotikus vallások, filozófiák, mitológiák, letűnt világok iránti fogékonyt hozta be a szóhasználatában és fordulataiban új típusú

verset és prózát produkáló *konceptes irányzat*. Annak idején Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Molnár Gergely adták meg az alaphangot; a *Szép versek*be egyedül Szilágyi Eszter Anna kapott bebocsátást. ♦ A *vizuális irányzat* tiz-tizenöt éve újult erővel ostromolja irodalmunkat. Soha annyi képvers nem jelent meg magyar nyelvű kiadványokban, mint az elmúlt két-három évben. A tavalyi termés bő és értékes volt, az idén, a szintén a könyvhétre kiadott *Médium-Art* antológiában a képvers szinte egyedül uralja a terepet. Az 1989-es Alföldy-válogatottba a vizuális irányzathoz mindössze egyetlen amatőr játékos került be. ♦ Kétségtelen, hogy a *fonikus költészet* színei még halványak irodalmunk firmamentumán, bár néhány képviselője nemzetközileg is jegyzett hangász. Mivel '89-ben tovább terebélyesedett e műfaj s a *Szép versek*ben nyoma sincsen, megemlítek egy-két nevet fogódzkodónak: Ladik Katalin, Szilágyi Ákos, Petőcz András. ♦ Az *elektronikus irányzat* költői videón és számítógépen készítik műveiket, magyar képviselőit a kezdeményezők között tartják számon világvizonylatban is. Az elektronikus művek dinamikusak, ebből következik, hogy statikus felületen (papíron, könyvben) csak dokumentálni lehet őket. Az irányzat mindössze négy-öt éves múltra tekint vissza – valójában most van kibontakozóban, azonban bízunk benne, hogy az érdeklődők (antológiában vagy antológián kívül) már a közeljövőben megismerkedhetnek néhány elektronikus médián dolgozó költő, például Nagy Pál vagy Székely Ákos műveivel. ♦ A költői *performanszok* szintén önálló irányzatot képviselnek. Annak ellenére, hogy a performansz időhöz és helyhez kötött műfaj, az utóbbi évek gyakorlata azt mutatja, hogy fotósorozattal dokumentálva megjeleníthető könyvlapokon is. A költői performansz egyre nagyobb hullámokat korbácsol a hazai vizeken. Nemzetközileg becsült magyar művelői közül (a teljesség igénye nélkül) említsük meg Bujdosó Alpárt, Juhász R. Józsefet, Molnár Katalint, Tóth Gábort, Szkárosi Endrét és Szombathy Bálintot. A *Szép versek*ben sem a fonikus verseknek, sem az elektronikus műveknek, sem a performansznak nincs nyoma, amit tudomásul veszünk, amiből semmilyen egzisztenciális következtetést nem vonunk le, más, hasonló jellegű kiadványból is rendre hiányoznak, annak ellenére, hogy mindennapi irodalmunkban egyre feltűnőbb a jelenlétük, ami viszont – s ez a legfontosabb – arra figyelmeztet bennünket, és velünk együtt a céh minden tagját, hogy sürgősen revideálnunk kell a vers és a költészet fogalmát.

Az 1989-es esztendő magyar hétköznapjai, ahogy sokasodtak, egyre szabadabbak lettek – az emberek egyre nagyobb lélegzetet vettek,

a félelmek egyre kisebbre aszalódtak, végül az ajtók világgá nyíltak. Átrendeződtek az irodalom erővonalai is – a külsők. Azonnali változás a művekben ritkán észlelhető. A költemény a lélek szeizmográfja, a történelem viharairól a lélek rezdüléseiből vesz tudomást. A *Szép versek* 89-ben tehát elsősorban azt vizsgálhatjuk, hogy visszatükrözi-e az erővonalak változását. Erre nem a versek, hanem a szerkesztő munkája adhat választ. Honnan válogatott, miből, hogyan, kinek? Antológiát lehet csak a közönségnek szerkeszteni (összeszedve a legjobban kelendő portékát), lehet csak a kiadónak, úgy, hogy az áru csomagolása komolynak mutakozzék, de sok legyen benne a sztár-anyag. Lehet kompromisszumosan: egy kis irodalmi elkötelezettséggel, amely mellett megfér a kiadóval szembeni engedékenység. Lehet irodalomcentrikusan, ekkor a válogatás a különböző irányzathoz tartozó szerzők legjobbait igyekszik értékük szerint piramisba rakni. Lehet elkötelezetten, egyetlen irányzaton belül. És lehet hozott anyagból – amikor is a válogatást nemcsak a szerkesztő ízlése, de tárgyi megkötések is befolyásolják. Tudjuk, hogy a *Szép versek* antológia, immár huszonvalahány éve, hozott anyagból készül, de nem ismerjük a feltételeket, a kötetben nincs rá utalás, a régebbieken sem találunk nyomra vezető adatot. Itt-ott felszedett mendemondákból valami olyasmire emlékszünk, hogy a válogatás alapját a tárgyévben magyar folyóiratokban megjelent versek adják. Ha ez így igaz, akkor jó lenne megtudni, melyek azok a folyóiratok, amelyek a válogatásnál számításba jönnek, s azt is, hogy miért azok, és mások miért nem. S vajon csak a határokon belüli lapok, vagy a kívüliek is számítanak. Néhány évvel ezelőtt a válasz egyértelmű volt, csak a hazaiak, mert a magasságos vezetők nem akartak mások belügyeibe szomszédként beavatkozni, vagy saját külügyeikbe kiavatkozni, azonban ma már elvárná az ember (ha elfogadja a válogatás tárgyi megkötéseit), hogy a tegnapi szempontokat szemétkosárba dobja a kiadó (vagy felettesei). Bedobta-e? Isten tudja?! Ha nem, meggondolatlanság lenne részéről? netán ragaszkodik a hagyományhoz? de van-e egyáltalán hagyománya a *Szép versek*nek? Az 1967-es antológiában nincs feltüntetve, ki szerkesztette, nincs benne sem előszó, sem utószó, de vannak életrajzi jegyzetek. A '68-asban sem előszó, sem utószó, sem életrajzi jegyzetek, de van egy bibliográfiai összeállítás a kötet szerzőiről folyóiratokban megjelent kritikákról (melyből arra következtethetünk, milyen folyóiratokat tartottak akkor szalonképesnek) és feltűnik két sorozatszerkesztő: Mátyás Ferenc és Z. Szalai Sándor. A '69-esben nincs bibliográfia, de vannak életrajzi jegyzetek és sorozatszerkesztők. Nem folytatjuk a

leltározást – hiányos sorozatunkban nagyokat ugrálva konstatáljuk, hogy az 1976-os *Szép versek*nek, végre, van gazdája: válogatta és szerkesztette Bata Imre, ebben viszont nincsenek életrajzi jegyzetek. A '77-esben van Bata, nincs életrajzi jegyzet, de Illyés Gyula ír a kötethez előszót. Tőle annyit tudunk meg, hogy „az előző év legszebb költeményeit tartalmazza” az antológia. (A helyzethez alkalmazkodva – az előző idejére – a szerző bizonyára elfelejtette az ideológiai és országhatárokon túli költőket, akiknek egyébként is mindegy volt, hogy egy mélyütéssel többet vagy egy puszival kevesebbet kaptak.) A '81-esben nincs előszó, nincs életrajzi jegyzet. A '88-asban nincs életrajzi jegyzet, nincs Bata, de van helyette Alföldy Jenő és Vas István előszava. A '89-esben is csak Alföldy van és Csorba Győző előszava, más semmi. Ahhoz, hogy haszonnal forgassuk az antológiát, ismernünk kell bizonyos tényeket – ma már nem lehet verseket, háttér nélkül, csak úgy hozzánk vágni: „ez van, ezt kell szeretni”. Kíváncsiak vagyunk a válogatás szempontjaira, jó néven vennénk, ha életrajzi jegyzetek kísérnék a kötetet, és elengedhetetlenek tartjuk a versek megjelenési helyének és idejének a feltüntetését.

Nem tudjuk, ki miért maradt ki vagy került be az antológiába, bár a szerkesztő ízléséből egyre-másra akkor is következtethetünk, ha nem ismerjük a tárgyi feltételeket – nem kérjük számon tehát senkinek a hiányát. Akkor, és csak akkor, ha a szerkesztő és/vagy a kiadó azt állítaná, hogy a fentebb említett Illyés-idézetet a *Szép versek 89* maradéktalanul kielégíti, tehetnénk fel a kérdést, hogy 1989-ben silány verseket írtak volna, vagy némán hallgattak a jobb körökben számontartott költők közül: Bakucz József, Baránszky László, Bujdosó Alpár, Cselényi László, Garaczi László, Gécz János, Györe Balázs, Juhász R. József, Kemencky Judit, Kemenes Géfin László, Kibédi Varga Áron, Ladik Katalin, Mészáros Ottó, Nagy Pál, Nemes Nagy Ágnes, Petőcz András, Siklós István, Székely Ákos, Tőzsér Árpád, Vitéz György stb.

Ezek után vegyük szemügyre az antológiát – mi van benne, az összegyűjtött versek milyenek, kit, mit képviselnek.

Kezdjük a formával. A kötetben találunk mintát a hangsúlyos magyaros verselésre, az időmértékkel elegyített hangsúlyosra, tiszta időmértékesre, ezenkívül még rengeteg jambikus lejtésű, kötetlen szótagszámú rímes verset, és mintegy negyven – a forma ismérveinek nagyjából megfelelő – szonettet, de néhány prózaverset és egy (azaz 1) kalligrammát, valamint egy (azaz 1) a látható nyelvet birizgáló, bár nem kimondottan vizuális költeményt. A tradicionális kereteken belül formailag egyedül

Bertók László teremt valami újat 3 × 4 + 2-es tagolású, a Vajda Jánosnak oly kedves, mindig négy teljes jambust tartalmazó verssorokból épített szonettjeivel, melyeknek rímképlete három strófán át ugyanaz (abba), s a negyedik fél strófában sem változik (ab), ezáltal mintegy visszafordítva a szonett farkát, azt sugallja, hogy az utolsó előtti versszak utolsó két sorának – ha csak átmenetileg is – a fél strofa mellett a helye, és így tovább fölfelé, míg nem az első versszak első két sora marad magára, s ekkor visszafordul a gondolatmenet. Bizonyára nem véletlen, hogy Bertók költői logikája, költői nyelve, hasonlatai, és üzenete sem tartozik a tejbegrízzé személytelenedő egyebek közé.

Az antológia számos verse 19. századi modellt követve bontakozik ki: egyetlen logikai láncra felfűzött mondatok adják a gerincét. A sorok nem poétikai fordulatokat, hanem egy anekdota eseményeit görgetik, a vers stílusa, ritmusa és rímei pedig az anekdota történetlancát díszítik – más szavakkal: a formai elemek (beleértve a nyelveket is) a vers kifejlődésében másodlagos vagy behelyettesíthető szerepet játszanak. A mai, hagyományos veretű versektől is az az elvárásunk, hogy a vers eseménysorának a költői logika legyen a rugója (ne egy anekdota), ami hol egy formai, hol egy nyelvi elemre hárítja a kezdeményezést, a következő lépés irányát, a következő szavak konnotatív mezejét – s mi több, minden fordulatban lebegjen ott a kezdet lehetősége és váljék kétségessé az agyondeterminált befejezés.

Az antológia uralkodó verstípusa a töredezett sorú, jambusokba szedett, rövidre sikerült, érzélgős tárcanovella. A száraz leírásnak lehet költői ereje (pl. Tandori *Most elmesélem azt a napot...* című darabja), de csak akkor, ha minden stílusbeli és formai összetevője egyöntetűen és kimondottan antipoétikus. A *Szép versek 89* anekdotázó verseiből kisír a költő szándéka: mindenáron bizsuvá akarja fényesíteni kis történetét, s ennek érdekében a részleteket feltupírozza, egy-egy érzést pátosszal bevonva felforrósít. Csoóri Sándor *Álomjegyzet* című versében pl. hol póz nélkül („Köszönés nélkül nyitott be hozzám”, „csak állt, s nézett rám idegenül”, „apa, apa, veled akarok lakni”) vezeti az eseményt, hol ilyen mondatokkal színezi: „S fölszáll-e tekintete / mint lámpagyújtáskor éjjeli lepkék?”, „Vártam, hogy az / ajtókilincsből láng csap elő”, „De a kilincs csak fénylett tompán, / mint hideg ereklye”, stb. Sokan beleesnek ebbe a kelepcebe: csak a kirívóbbakat említem: Bihari Sándor, Döbrentei Kornél, Eörsi István, Faludy György, Fodor András, Jánosy István, Kovács István, Mező Ferenc, Nagy Gáspár, Rab Zsuzsa, Rakovszky Zsuzsa, Rákos

Sándor, Somlyó György, Sumonyi Zoltán, Szepesi Attila, Takács Zsuzsa, Tóth Erzsébet, Vas István.

A kötetben 90 költő 345 munkája foglalja el a versekre szánt 420 oldalt. Egyenlő elosztás esetén egy költőre 4,7 oldal jutna. Természetesen, a szerkesztő értékhierarchiáját itt is, mint minden válogatásban, az egy-egy alkotónak szánt oldalmennyiség fejezi ki. A *Szép versek* 89-ben a középhadnak 3, 4, 5 vagy 6 oldal jutott, és 8-9 oldalra taksálta Alföldy Jenő a neki legértékesebb versek szerzőit: Juhász Ferencet (9), Marsall Lászlót (8), Sumonyi Zoltánt (8) és Utassy Józsefet (9). Juhász Ferencnek sok antológiában, megérdemelten, a kiemeltek között volt és lesz a helye, Marsall László intellektuális lírája bizonyára moralizáló tendenciájával – ugyanez vonatkozik Utassyra is – illik bele a szerkesztő irodalomszemléletébe, azonban Sumonyi Zoltán kiemelése a szerkesztő általunk feltételezett szemléletében is nehezen érthető.

A fő vonalat, a 7 oldalas költők képviselik: Ágh István, Baranyi Ferenc, Csoóri Sándor, Csorba Győző, Dobai Péter, Kalász Márton, Mezei András, Rába György, Somlyó György, Tandori Dezső, Tóth Bálint. A tőlük közölt művek a népi, a nyugatos és az intellektuális irányzat – többnyire elfogadható minőségű – tradicionális termékei. Rába György és Tandori Dezső emelkedik ki közülük, mindketten mesterien, ízlésficam nélkül kezelik a „lantot”. Említésre méltó még Dobai Péter, akinek lírája logikájában, fordulataiban, szóhasználatában velejéig modern – talán nem ülepedett még le kellőképpen. A skála másik végén vannak az egy- vagy kétoldalas költők, a szerkesztőnek legkevésbé kedvesek: Bisztray Ádám, Gergely Ágnes, Lator László, Marno János, Márai Sándor, Rab Zsuzsa. Máraival nem tudunk mit kezdeni, fogalmunk sincs, hogyan került az antológiába, mi úton, mi jogon... abból, hogy verse két oldalt foglal el, semmilyen tanulságot nem szűrhetünk le. Meglepő viszont a Lator Lászlónak kiosztott egyetlen oldal. Halk, nyugatos, enyhén Pilinszkyt utánzó hangja több verssel is jól beleillene a derékhad kórusába. Nem közölt volna '89-ben csak egyetlenegy verset? Más magyarázatot nem találunk, még Alföldy Jenő logikájával sem arra, hogy Gergely Ágnessel került egy súlycsoportba.

A 3-6 oldalasra taksált költők közül Ferencz Győző sallangmentes versei, a szókovács Határ Győző cirádái, Horváth Elemér elégikus mestermunkái, Kántor Péter, Keszeli Ferenc, Kukorelly Endre, Lukács Sándor, Zalán Tibor és Szervác József modern szellemben fogant, üdítő fordulatokkal megtűzdelt rövidebb-hosszabb művei, Petri György költői logikája, Szécsi Margit elemi erővel feltörő sorai és Tolnai Ottó bölcsen

ironikus epikája emelkedik ki a *Szép versek 89* egyébként egyenletesen szürke vers-tömegéből. A szürkén, persze, egy-két fekete folt is akad, meglepő például, hogy Alföldy Jenő átengedte Keresztury Dezső *Bizakodó* című versének dilettáns klapanciáit („A vén fa megint kizöldül / kezdjük mi is újra elülről: / így bíztat a remény: / föl ne adja, aki vén!” stb.).

A kötet verseiben s a mottókban felbukkanó nevek (irodalmi tekintélyek) gyakorisága nemcsak a hallgatólágos irodalmi hierarchiára, de némi fényt deríthet az adott korszak költőinek irodalomfelfogására is. Kire hivatkoznak, kit tisztelnek a *Szép versek 89* szerzői? Az antológiában a költők összesen 117 tekintélyt neveznek meg – a megnevezettek közül 23-an élő személyek (köztük 3 idegen ajkú: Mircea Dinescu, Joseph Brodsky és Zbigniew Herbert). A 345 versben Weöres Sándor a legtöbbször megnevezett nagyság, összesen hétszer említik a nevét. (Vajon 20-25 évvel ezelőtt ki vezette a listát?) Dante neve négyszer szerepel, Babits Mihályé, Juhász Ferencé, Németh Lászlóé, Szabó Lőrincé és Tandori Dezsőé kétszer. Ebből a kis statisztikából persze nem lehet az egész magyar irodalomra vonatkozó tanulságokat levonni, de mivel a kötet 90 szerzője a magyar költészet tradicionális vonulatának legalább a kétharmadát kiteszi, a kibányászott adatokból a hagyományos alkotók jelenlegi irodalomszemléletének egy-két vonása kivehető. Statisztikánk azt mutatja, hogy 1989-ben a hagyományos magyar költői ideált Weöres Sándor műve testesítette meg. Az ideál többnyire a jövő gyakorlatának a záloga; Weöres költészete sohasem ült le a mindennapi politika járdájára, vagyis őt követve a hagyományos költészet – úgy tűnik – távolodni óhajt a politikától. Hogy az óhaj sóhaj marad-e vagy valóban távolodás lesz belőle, az a jövő zenéje. Dante többszörös emlegetéséből, többek között, arra következtethetünk, hogy hagyományos irodalmi berkeinkben növekvő bizonytalanság övezi a költészet hogyanját és mirevalóságát. Ebben a bizonytalanságban az isteni firenzei műve első és utolsó menedéknek kínálkozik. Danténak Babits Mihály nyitotta ki a 20. századi magyar irodalom kapuját, Babits jelenléte, többek között, a dantei menedék felé vezető út első állomása. Ugyanakkor a Szabó Lőrinc–Babits Mihály kettős arra utal, hogy a Nyugat szellemi öröksége mindmáig erősen befolyásolja a magyar irodalom ama vidékét, melyet a kötetben felsorakoztatott szerzők képviselnek. A népi írók nagy nemzedékéből egyedül Németh Lászlót emlegetik a költők egynél többször, ami viszont arra enged következtetni, hogy hanyatlak az érdeklődés a népiek iránt, s hogy a népi írók prózáját többre becsülik, mint a népi irányzat líráját. A listánkra felkerült két élő költő

két egymástól távoli égtájat képvisel. A hatvanas években induló fiatalok zömének a folkloért és a szürrealizmust elegyítő Juhász Ferenc volt a mestere, többszöri emlegetése arra enged következtetni, hogy a mára beérett nemzedéket még mindig erős érzelmi szálak kötik a hajdani mágushoz. Tandori Dezső a modern szemléletű költőt testesíti meg, jelenléte talán arra utal, hogy a tradicionális hadrend felbomlóban van, talán arra, hogy antológiatársai Tandori költészetében vélik megtalálni az üdvöt hozó modernség felső határát.

Juhász Ferenc és Tóth Erzsébet verseiben szerepel a legtöbb név (8–8). Juhász kanonizált tekintélyekkel komázik (kár, mert neki igazán nincs erre szüksége), Tóth Erzsébet pedig a magyar irodalmi élet egyik fertályának boldoggáavatásra váró méltóságait, aprószentjeit és arkangyalait sorolja fel.

A *Szép versek* 89 fényképekkel nyit, összesen kilencvennel, melyek, ha már nem versek, legalább szépek lennének. Nem azok. Ráadásul mind egyformák: ugyanaz a méret, ugyanaz a megfogalmazás. A fényképeseknek nincs egyéni látásmódjuk, nincs formaviláguk, s úgy látszik, a költőkkel sem tudtak kialakítani olyan kapcsolatot (néha egy pillanat is elég), melynek révén a költő emberi és/vagy művészi egyénisége egybe mosódik a vizuális összetevőkkel. Elmerevedett emberek, kigúvadt szemek, a lencsébe vagy a lencse mellé szűrő vasvilla-tenkintetek, erőszakolt mosolyok lapulnak a papíron. Két három igazi pillanatfelvétel (Bihari Sándor, Oravecz Imre, Tandori Dezső) kivételével mindegyiken mű-ünnepélyesség uralkodik, meg elcsinált randevúk. Portrék, mellképek és huszonöt kétharmados kép, melyen huszonöt, nadrágszíjára és a sliccére még büszke költő látható. Ha a kiadó úgy véli, hogy jó reklám a nosztalgia, ha mégis, ha elengedhetetlen neki a fényképes hagyomány, akkor már szívesebben látnánk a heroikus portrék korszakában kiadott *Szép versek* fedőlapján sorakozó bélyegnyi fotókat. Olcsóbb lenne a kötet, maradna hely életrajzi jegyzetekre, előszóra, akár még utószóra is.

A könyv kiállításának egyetlen, de nagyon nagy hibája a kiadót terheli: ha nem ő, ki más tehetne arról, hogy nem ugyanaz a cím olvasható a könyv belső címlapján, mint a fedőlapon és a könyv gerincén. Belül *Szép versek 1989* – kívül *Szép versek 89*.

A könyv tipográfiája, nyomdai kivitelezése nem különleges, de semmi kívánnivalót nem hagy maga után.

Varigotti–Párizs, 1990. szeptember

IRODALOM ÚJ RUHÁBAN*

Mai amerikai költők antológiája számítógépen.

Paula néni, a hentesek-boltosok réme – egy szelet húsokat rendelt, két-három szem cukorkát, s mindig mély orrhangon követelte, hogy a portékát jól megmérjék neki –, töpörödött német tanárnő volt, almaszagú vénlány, fösvény, de jövőbelátó szemei voltak. Anyám magánórákra járt hozzá. „Tessék moziba menni – mondta volt neki a húszas évek elején egy eldugott faluban – s ottan világot tanulni meg minden egyebet. Tessék megbarátkozni a kinematográffal.” A mozinak akkor már múltja volt, magyar múltja is, Sacy von Blondel (alias Megyeri Sári) már eljártszotta a *Fantomás* főszerepét Berlinben, de mindennapi magyarjaink nem tudták, mi az, ha netán hallottak róla, még nem barátkoztak meg vele. Nekem nincsenek előrelátó szemeim, nem vagyok Paula néni, egyedül annak tudatában, hogy sorsát az irodalom sem kerülheti el, mondom: tessék megbarátkozni a számítógéppel. Nem azért, mert kultúránk szőröstül-bőröstül elhagyja majd a megszokottat, a könyvformát, a papírt – a számítógép nem könyvellenes, jól megférnek egymás mellett – hanem azért, nehogy egymás ellen kijátsszanak bennünket: írókat-olvasókat és a számítógépet. Széles körű irodalmi alkalmazásának még nagyon a kezdetén vagyunk, azonban a kényeskedő írói locsogásnak, a semmitmondó különszámoknak az ideje lejárt, pontosan, célratörően, irodalmi szempontok alapján kell feltérképezni és – főleg! – elemezni a számítógéppel szimbiozisban élő alkotásokat, a csak számítógépen konzultálható kiadványo-

* *Poetry in motion* by Ron Mann (*Költészet mozgásban*, szerkesztette Ron Mann). PC-n és Macintoshon leolvasható CD-lemez. The Voyager Company, New York, 1994.

kat. A sajátos, a számítógéphez kötött irodalmi műfajok és a hozzájuk rendelt kiadványok formája most van kialakulóban, az alkotók, a szerkesztők, a gyártók ízlése még gyúrható, tisztában kell lennünk jelenlegi törekvésünkkel, azzal, hogy kiadványaik formáját az adott területen legkelenőbb árú cikkekhez, a könyvhöz igazítják, az a céljuk, hogy kiadványuk olyan legyen, mintha... A hasonlóság – úgy vélik – azt sugallja, hogy a CD-n publikált művek nem alábbvalók a papírra nyomtatottnál. Gutenberget is ez vezérelte, amikor a kézzel írott betűket és a kis csalásokkal kiigazított sorvégeket utánozta. Az átmeneti időszak velejárója a kaméleonkodás. A problémák felsorolása, az alapos elemzés elsődleges feladata éppen az, hogy segítse azon kiadványok arcélének kialakulását, amelyek a jelenlegi irodalmi tényektől-tárgyaktól eltávolodva alakulnak majd ki.

Mindezt azért mondtam el, hogy elképzelhetővé tegyem egy CD-lemezen publikált amerikai antológia háromszögelési pontjait. A mai amerikai költészetnek szentelt antológiát a New York-i *Voyager* kiadó adta ki *Poetry in motion* címmel. A CD-kiadványok száma az utóbbi két évben rohamosan nőtt. Először szótárak, lexikonok, enciklopédiák, oktatási segédeszközök kerültek piacra, velük egyidőben a képzőművészeti anyagot bemutató és kommentáló kiadványok, ezekkel párhuzamosan a szórakoztatóipar termékei, játékok, filmek, pornópublikációk, s immáron irodalom is. A Voyager cég katalógusában közel ötven címet találunk. Eminens irodalmi kiadványai közül említsük meg az *American poetry: the nineteenth century* címűt, a 19. századi amerikai költészet antológiáját, amely 150 költő 1000 versét mutatja be, írott formában és neves előadók hat órányi hangos anyagával, valamint William Shakespeare *Macbeth*-jének a megjegyzésekkel, képekkel, színházi előadás-, „idézetekkel” megtoldott, kiegészített, dúsított szövegét.

A Voyager cég kiadványának elévülhetetlen érdeme, hogy a jövőben publikálandó irodalmi művek megjelenési formájának az előfutára. Bizonyára nem pontosan ilyenek lesznek az automatikus versgenerátorokat, dinamikus képverseket, interaktív szövegeket kínáló irodalmi CD-k, de a *Poertry in motion*ben a kiadványok mibenlétének a csírája már benne rejlik.

Az antológia egyik legfontosabb jellemzője a különböző üzenetközvetítő formák jelenléte: az írott szövegé, a hangé és a mozgóképé. (Működésének fortélyairól képes mellékletünk ad tájékoztatást.) Az írott szöveg a képernyő jobb oldalának fehér felületét foglalja el. Kétféle megjelenési formája van: az egyik a szöveg nyomtatásban már megjelent

írásképet adja, a másik a hangosképhez rendelt formáját. A két változat közül az olvasó-néző választja ki a neki tetszőt. Emez utolsó igével arra akarom felhívni a figyelmet, hogy a kiadvány célja semmiben sem különbözik a klasszikus kiadványokétól, az irodalom révén élvezetet kíván nyújtani, kulturáltan szórakoztatni, s ugyanakkor arra hivatott, hogy alkalmat adjon a lelki elmélyülésre, a létet kémlelő gondolkodásra. A hang és a kép, hangosfilm formájában, csak szinkronizáltan van jelen, egymástól elválaszthatatlanok. A filmek (a mozgóképek) a képernyő bal harmadán lévő két ablakban láthatók. A hang a számítógép hangszóróján vagy a számítógéphez kapcsolt erősítő berendezésen át jut el a hallgatóhoz. A felső ablak az irodalmi mű ablaka, az ott látható film és a hozzárendelt hang a látható szöveggel is szinkronizálva van. Amikor a hangosfilmben a költő a képernyőn olvasható utolsó szóhoz jut, akkor a képernyő fehér mezeje átugrik a következő szövegoldalra. A szöveg hangosfilmen történő előadása a néző-olvasó által választott bármelyik sor elején elkezdődhet. A bal harmad alsó ablakában futtatható hangosfilm nem kötődik szöveghez. Ez az egy-két perces film az elmélkedő, az emberi mivoltában megközelített, gondjairól, ábrándjairól beszélő szerzőt mutatja be, akit, többnyire, hétköznapi környezetében örökít meg a felvevőgép. Az antológiában – hála a digitális technikának – a hang minősége kitűnő. A filmek minőségéről már nem mondható el ugyanez, elsősorban azért, mert a mozgókép ablaka nagyon kicsi (7,2 × 5,7 cm), a képernyő felbontóképessége miatt ebben a nagyságban nincs lehetőség sem igazán éles, sem színben megfelelően árnyalt kép kirajzolására.

A *Poetry in Motion* valójában nem interaktív mű. A néző-olvasó és a mű között nincs igazi kölcsönhatás. A néző-olvasónak számos lehetősége van: lapozhat, megindíthatja az interjúkat, a költemények előadását, de az előidézett jelenségeknek nincs közük sem a beavatkozáshoz, sem a véletlenhez, a pontosan ismert utat követik, mert egysíkúak, lineárisak.

Meg kell jegyezmem, a kiadvány programja nem ad lehetőséget nyomtatásra. Az olvasást illetően ebből a tényből semmilyen bizonytalanság nem következik, nem kell attól félni, hogy az adott oldal visszahívható-e vagy sem, mert a mű filozófiai háttere a lineáris, az egysíkú irodalomra és/vagy filmművészetre támaszkodik. A szerkesztő papírhoz-filmhez kötődő kultúrájának egyenes következménye, hogy az antológia képernyő-oldalain fellelhető olvasnivaló a nyomtatott szöveget reprodukálja. Ebből adódik, hogy a vers elolvasásához elengedhetetlen „lapozás” is a könyvhöz rendelt cselekvést utánozza. Aki ismeri az antológia prog-

ramnyelvét, az találhat megoldást. De kell-e megoldást keresnünk? Annál is inkább, mert bár néhány évvel ezelőtt a számítógépek képernyőin megjelenő betűk csúnyák voltak, tipográfiaiilag minősíthetetlenek, a *Poerty in motion*ben – Macintoshon – a tipografizált szöveg jól olvasható.

A *Poerty in motion* csomagolása meglehetősen utánozza a kisebb alakú könyvek formáját, fizimiskáját. A keményfedelű doboz teteje olyan, mint egy címlap, a doboz keskeny oldala a könyv derekának felel meg és könyvként nyitható, azonban belül, lapok helyett, egy CD-lemezre bukkanunk. Az antológiát csak számítógépen lehet láthatóvá tenni: huszonnégy szerzőtől egy-egy művet filmen, ugyanazt nyomtatott formában és egy filmen megtekinthető interjút. A huszonnégy szerző: Helen Adam, Miguel Algarin, Amiri Baraka, Ted Berrigan, Charles Bukowski, William S. Burroughs, John Cage, Jim Carroll, Jayne Cortez, Robert Creeley, Christopher Dewdney, Diane DiPrima, Kenward Elmslie, Four Horsemen, Allen Ginsberg, John Giorno, Michael McClure, Ted Milton, Michael Ondaatje, Ed Sanders, Ntozake Shange, Gary Snyder, Tom Waits és Anne Waldman. A huszonnégyből csak huszonzháromra illik az egyes szám, a huszonnegyedik egy kollektívát fed: a kanadai Four Horsemen csoportot.

A válogatással szemben mindig vannak a kritikusnak fenntartásai, nekem is. A teljesség igénye nélkül hiányolom az indián költészettel meghitt kapcsolatot tartó performert, Jerome Rothenberget, a Fluxus irányzat két oszlopát, Dick Higginst és Emmett Williamst, a hatvanas évek elejétől mindmáig az amerikai irodalom élvonalához tartozó Jackson McLow-t, a hangköltészet kiemelkedő egyéniségét, Charles Amirkhaniant, a hangot és a számítógépet költészetté ötvöző Larry Wentet, a New York-i avantgárd költőt, Richard Kostelantzet és a kedélyborzoló forgószélként fel-feltűnő Cathy Ackert. Csodálkozom azon is, hogy W. S. Burroughs barátja, Brion Gysin, a permutációs költészet nagy alakja hiányzik a válogatásból. Ha bp Nicholról készülhetett film – 1988 előtt –, akkor róla is forgathattak volna, hiszen, amikor bp Nichol meghalt, ő még élt.

Performance



3

Gary Snyder

1

"Breasts"

2

That which makes milk cannot
 help but concentrate
 Out of the food of the world,
 Right up to the point
 where we suck it,
 Poison, too

Interview



4

But the breast is a filter—
 The poison stays there, in the flesh.
 Heavy metals in traces
 deadly molecules hooked up in strings
 that men dreamed of;
 Never found in the world til today,
 (in your bosom
 petrochemical complex
 astray)

So we celebrate breasts

10

 As Performed As Published

◀ 1 of 3 ▶

◀ Next Poet ▶

Show Controller

P O E T R Y I N M O T I O N

5

6

7

8

9

- 1 A szerző neve.
- 2 Az írott mű (abban a formában, ahogy a szerző mondja vagy abban, ahogy nyomtatásban megjelent. Lásd 7. és 8. pont.)
- 3 Hangos film: a szerző előadja a művet. (Az egérrel az ablakra koppintva indítjuk el és állítjuk meg bárhol.)
- 4 Hangos film: interjú a szerzővel. (Az egérrel az ablakra koppintva indítjuk el és állítjuk meg bárhol.)
- 5 Lapozás az előző vagy a következő szerzőhöz. (A jobbra vagy balra mutató fekete háromszögre koppintunk az egérrel.)
- 6 A filmet kockákra bontó program vezérlő-lécének láthatóvá tétele. (Ha az egérrel a Show Controll-ra rákoppintunk, a filmes ablak alatt megjelenik a vezérlőléc, melynek jobbra-balra csúsztatható gombja váltogatja egyenként – előre vagy hátra – a filmkockákat.)
- 7 Az egérrel az As Performed négyzetébe belekoppintva – s ezzel középet elfekettítve – a műnek az az írott változata jelenik meg a képernyőn, amelyik a szerző előadásának felel meg. Az előadást bármelyik sortól indíthatjuk: először a kérdéses sorra koppintunk rá, utána a filmes ablakra.
- 8 Az egérrel az As Published négyzetébe belekoppintva – s ezzel középet elfekettítve – a műnek az a változata válik láthatóvá, amelyik nyomtatásban megjelent.
- 9 A POETRY IN MOTION sötét léccére koppintva jutunk a tartalomjegyzékhez.
- 10 Lapozás a szövegben (a fekete háromszögre koppintva az egérrel).

A *Poerty in motion* igazában azért hat újnak és hagyományos eszközökkel utánozhatatlannak, mert fő műfaja az irodalmi performansz. A performansz szó angolul magát az előadást, a szereplést jelenti, de a mai költészetben már önálló műfajként tartjuk számon – jellemző, hogy a kiadó a *Poerty in motion* reklámjában a *performansz* szót használja, a 19. századi amerikai költők antológiáját reklámozó szövegben pedig a *readingset* (az *olvasást*). Az antológia anyagát a szerkesztő, Ron Mann gyűjtötte össze, válogatta és szerkesztette. Előszavából megtudjuk, hogy az ötlet John Giorno egyik performanszának hatása alatt született. Ettől kezdve tudatosan filmezte a költőket, és a mintegy 75 órás mennyiségből facsarta ki az antológiát; volt, aki – mondja – azért maradt ki belőle, mert performansza erőtlen volt, volt, aki azért, mert nem volt meggyőző a szövege. Ron Mann többnyire szövegre támaszkodó performanszokat válogatott, de elfogadja, hogy Ted Milton művében a testbeszéd és a mozgás a szövegnél nagyobb súlyt kap, a Four Horsementől pedig hangverset vett fel a gyűjteménybe, amelyiknek – a műfaj természetéből adódóan – nincs „szövege”. Ez utóbbi attól függetlenül természetes, hogy előszavában barátként idézi bp Nicholt, a Four Horsemen rokonszenves, halálával mindannyiunknak veszteséget jelentő vezetőjét, mégpedig azért természetes, mert a csoport éveken át a világ legjobb hangköltészeti együttese volt, minden előadásuk múlthatatlan élményt nyújtott hallgatóiknak.

A mai amerikai irodalmi performansz skálájának szinte minden oktávja képviselve van az antológiában: a politikailag elkötelezettől (Allen Ginsberg) a misztikusig (John Cage), a hagyományostól alig eltérő szövegmondástól (Gary Snyder) a szürrealistákra emlékeztető természetellenes hanghordozásig (Helen Adam), a nyers performansztól (Ted Milton) a tiszta hangversig. Ami igazán hiányzik, azt Larry Went névvel lehet fémjelezni: a számítógéppel vezérelt, véletlennel kombinált performansz. Ez azért tűnik furcsának, mert tőle olyan programot lehetett volna beválogatni, amelyik valóban interaktív, amelyikben a néző beavatkozására a mű eseménye irányt változtat. Az antológia arányai kiegyensúlyozottak. Egy-egy szerzőtől átlagban két-három perces film, egy-másfél perces interjú és három-négy oldalnyi szöveg került az antológiába. Kivételt képez az a kilenc költő, közöttük William S. Burroughs, akikkel – valamilyen meg nem magyarázott okból – nem készült interjú, valamint Charles Bukowski, aki csak interjúalanyként van jelen, a szöveges oldalon az olvasható tőle, amit a beszélgetésben elmond. A leghosszabb performanszot – hat perc – John Giorno mutatja be, a tőle megszokott félig

éneklő, félig orrhangon. Lelki bajait és a társadalom válságát ötvözi modern kántálással, mely tetszetősnek s talán még modernnek is tűnik, de valójában harminc-negyven évvel ezelőtti „üzenetek” újramelegítése. *Capitol Air* (A parlament levegője) című versében hasonló mondanivalóval rukkol elő Allen Ginsberg is, zenekarral, énekesként adja elő, hogy nem szereti a keleten és nyugaton hadat verbuváló Elnököt stb. – de nála a hogyannal is van baj. Úgy szintén zenekari segítséggel mutatja be művét Amiri Baraka – a szöveget, a zenét, a ritmust ő ötvözi a legjobban. A nagy öregek közül W. S. Burroughs hanghordozása, délies szövegfordulatokhoz simuló teátrális hangszínezése nyújt élményt, egészen mást, mint amilyenhez Polyphonix-esteken hozzászoktatott bennünket. John Cage bársonyba burkolt szavai, megfontolt, halk erőszakossága a zöldek zászlaja lehetne (a szelídeké), idézhetnék tőle, hogy „a víz napjaink nagy tüneménye”. A Four Horsemen csoport *The Dreams Remain* (Az álmok itt maradnak) című „fonikus hangversét” adja elő. Ebben a műben az egymás mellé kerülő fonémáknak nem az a feladata, hogy szemantikailag értelmes láncot alkossanak, hanem az, hogy formai alaptulajdonságuk, a megkülönböztethetőség felszínre kerüljön. A többszólamú, változó ritmusú, kvázi-zenei szerkezetű hangversben a téma öt variációja jelenik meg, jól kivehető határokkal. Michael McClure egybetűs, egyszótagos verssorainak hangos formát keresve jut el sajátos szövegmondásához, amelynek klasszikus felhangja van. Interjújában azt mondja, hogy a költészet a megszállottak beszéde, s ezért kötelezően eltér az akadémikustól. Ed Sanders a performansz technikájáról beszél, a performansz összetevőiről, a külső adottságok felhasználásáról, szerepéről. *The Cutting Prow* (A hasító hajóorr) című performanszában zenei segédlettel teszi szövegét szaggatottá. A klasszikusok közül említsük meg a beatgeneráció kevésbé ismert, a többiekénél fiatalabb tagját: Gary Snydert, aki „zöld” verset ír az anyatejről, a szennyezés folytán a női mellben is megtalálható méregről; de figyelmet érdemel Michael Ondaatje is, „Úgy hangzik szavad, mondja *Sweet Like a Crow* (Édes, mint a varjú) című versének kezdetén, mintha üvegcsőn nyomnának át egy skorpiót” és a ma már nagy öregnek számító Robert Creeley.

Ami nagyon hiányzik a *Poerty in motion*-ból, az a szerzők életrajza és műveik bibliográfiája. Nem járt volna sok munkával, sem különösebb erőfeszítéssel az adatok összegyűjtése, lemezre mentése és programba emelése. Újfajta, dinamikus bio-bibliográfia körvonalairól álmodozom, fényképekkel, újságkivágásokkal, videórészletekkel, melyek gomb-

nyomásra előpattannak, olyan bio-bibliográfiáról, amelynek adatai különböző szempontok szerint csoportosíthatók, például aszerint, hogy egy adott helyen megrendezett előadáson kik szerepeltek az antológia költői közül, vagy kik láthatók egy költői fellépést megörökítő fényképen.

Bizonyára a publikáció újdonságából következik, hogy a kiadványt hitelesítő adatok begyűjtése némi gondot okoz. A CD-lemezt rejtő doboznak ugyan könyvformája van, de a feltüntetett tételek nem felelnek meg könyvészeti szokásainknak. A címdoldalon cím, szerző, kiadó; a könyv derekán úgyszintén; a hátlap alján a lejátszásra alkalmas számítógépek jellemzői, ISBN-szám, katalógusjelzés – ennyi az egész. Ha segítségül hívjuk a CD-lemezt, a kerületéhez görbítve olvashatjuk a programra vonatkozó jogvédelmi passzust, amelyet két évszám zár be: 1992 és 1994. Az antológia előszavát Ron Mann 1991-ben írta, ebből arra következtetek, hogy az 1992-es évszám a mű programozásának a befejezését jelenti, 1994 pedig a kiadásét. A kiadó nem közli a lemezen lévő képi, írott és hanganyag mennyiségét. Nem közli, hány oldal szöveg alkotja az antológiát, nem közli, hány percig tart a művek előadása, hányig az interjúké. Miután számítógépen kinyitottuk a CD-t, *Credits* címszó alatt a könyvek kolofónjára emlékeztető oldalakra bukkanunk, melyeken először a performanszok összes fő- és mellékszereplőjének a felsorolásával találkozunk, utána megtaláljuk a filmek készítésében részt vevő kisebb hadsereg minden katonáját és azoknak a nevét, akiknek valamiért köszönettel tartoznak az antológia készítői. (Meglépetésemre valamiért köszönetet érdemel Jerome Rothenberg költő is, akit fentebb hiányoltam a szerzők közül.) A kiadvány megvalósítását a Canada Council és az Ontario Art Council támogatta anyagilag. A továbbiakban megtudjuk még, hogy a Voyager kiadónál ki volt a Macintosh-anyag programozója, ki a Windowsé. Arról nem kapunk tájékoztatást, hogy a programok milyen nyelven íródtak, arról sem, hogy az antológia hány megabyte-ot foglal el CD-lemezen, ebből hányat a PC-re, hányat a Macintoshra szánt anyag. Kíváncsi lennék arra is, milyen géptípussal vették fel CD-re, melyik cég készítette el az alaplemezt (a *mastert*) s melyik cég sokszorosította.

Együtt látni, hallani költőket abban a műfajban, amit a legjobban művelnek, előre-hátra lapozva elmélyülni abban a poétikai magmában, amit a mai amerikai költészet java nyújtani tud, a *Poerty in motion*nek ez az igazi érdeme. Gyorsan aláhúzom, hogy jelenleg mindez, ebben a kényelmes formában, egyedül számítógépen valósítható meg. A Voyager kiadványa egyesíti a lineáris médiákat: a videót és a könyvet, de nem

egymás után (mint videón), hanem egymás mellé helyezi őket, s ezzel – anélkül, hogy lineáris voltukat megbontaná – megteremti a szekvenciális konzultálás lehetőségét. Megint előveszem Paula nénit, széttárt karjai végén a virágzó fehér csipkekesztyűt, sóhajokba göngyölten elsuttogott apró reménykedéseit. Elsuttogom, hogy a magyar irodalomban is szívesen látnék egy ilyen antológiát: Tolnai Ottót, Juhász Ferencet, Bujdosó Alpárt, Kemenczky Juditot, Rába Györgyöt, Nagy Pált, Ladik Katalint, Szkárosi Endrét, Tóth Gábort... stb. műveik előadása közben bemutató opuszt. Egyetlen költő életművét bemutató CD-lemezek is igen jó szolgálatot tennének tanárosra savanyított irodalomtörténetünknek. A hozzám közelállóak közül, akik már nincsenek velünk: Erdély Miklós, Pilinszky János vagy Bakucz József életét és műveit képzelem el fényképekkel, kritikai apparátussal, saját és mások hangján elmondott verseikkel. A maiak közül azok érdemelnének meg, most rögtön, egy-egy önálló lemezt, akik évek óta az irodalmi performansz elkötelezettjei és azok, akik a videón és/vagy számítógépen rögzített irodalmi műfajok tehetséges művelői. Ehhez persze vállalkozókra és pénzre van szükség. Vajon a javakat elosztó berkekben akad-e a közeljövőben valaki, aki a dolog modern íze és avantgárd színezete ellenére kiáll az ügy mellett?

1995

KINCS-TÁRI LÁTOGATÁS

Vizuális költészet Magyarországon I–II. Budapest, 1999

Felsőmagyarország – Magyar Műhely, 331 és 243 o.

A vizuális költészet a görörök óta, egészen a tizenkilencedik század közepéig, szinte megszakítás nélkül jelen volt az irodalomban. Igazán virágzó korszaka a barokk volt, amikor Európa-szerte Portugáliától Svédorszáig, Magyarországtól Angliáig színbe borultak a vizuális költészet kertjei. A tizenkilencedik században sorvadásnak indult a műfaj, de a huszadik század elején újra erőre kapott; kezdetben főleg a futuristák és a dadaisták adták a nagyszabású kibontakozáshoz a szellemi robbanóanyagot. Magyarországon nem sokat láthattunk a vizuális költeményekből, mert a régi magyar poéták vizuális művei ismeretlenül aludták végig az elmúlt fél évezredet, és a huszadik században alkotott vizuális művek is nagyon ritkán kaptak megjelenési lehetőséget, sőt, kevés kivételtől – mint például Apollinaire Kalligrammái – eltekintve, a külföldi jeles szerzők költeményei sem voltak hozzáférhetők.

A kétkötetes *Vizuális költészet Magyarországon* című antológia megjelenése rendkívüli irodalomtörténeti esemény! Hála a Felsőmagyarország Kiadó és a Magyar Műhely Kiadó gondozásában megjelent monumentális munkának, immáron hiteles képet alkothatunk az eddig ismeretlen kincsről. Az első kötet: *A régi magyar képvers*, Kilián István tudós kutatómunkájának az eredménye, melyben a szerző elénk teríti – a legkorábbi magyar képverstől egészen a tizenkilencedik század végéig alkotott vizuális munkákig – ami szép és jó ebben a műfajban. A máso-

dik kötetben válogatást kapunk a 20. századi vizuális költészetből, melyet a Magyar Műhely két fiatal szerkesztője, Kovács Zsolt és L. Simon László szerkesztett. Az első kötetben a mindmáig ismeretlen régi, a másodikban pedig a közelmúlt és a jelen vizuális költészeti alkotásai láthatók.

Az első kötet elején Nagy Pál és Dick Higgins előszava után Kilián István bevezető tanulmányában a múlt századok magyar vizuális költészetével, a legnevesebb szerzőkkel, a legismertebb poétikai formákkal igyekszik összebarátkoztatni az olvasót, majd elegánsan és érthetően tálalva maguk a képversek következnek: a szétnyitott könyv jobb oldalán az eredeti mű reprodukciója látható, bal oldalán pedig a megértéséhez szükséges olvasatok és magyarázatok.

Azokat a költői műveket nevezzük vizuális költeménynek, melyeknek közege a *látható nyelv*, más szóval: azokat, melyeket a *beszéd* nem képes teljes egészében visszaadni. Legegyszerűbb példa a beszéddel szembeni vizuális többletre: a *palindróma* („arab rab-darázs e levelen eleve leszárad barbara”), azaz a visszafelé is olvasható szöveg, melynek költői szintű példáit *rákvers*nek nevezzük. Ilyen az antológiában Arany János mágikus betűkubusa:

T A K A R
A D O M A
K O N O K
A M O D A
R A K A T

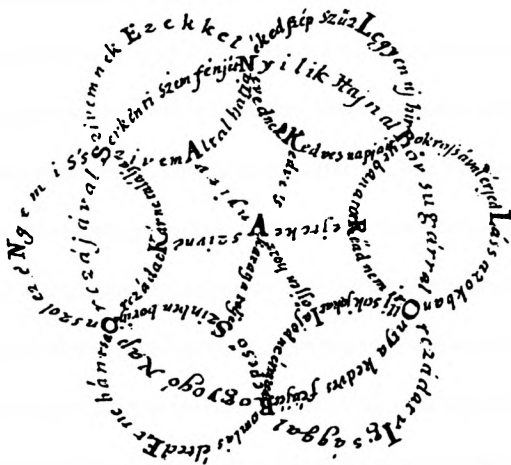
A korábbi századokban a képvers melegágya az iskola volt: „ott kellett megtanulnia minden diáknak – írja Kilián István – a verselés minden csínját, bínját. Mindegyik magyarországi felekezet (a katolikus, a református, az evangélikus és az unitárius) iskolájában oktatták az efféle költészetet, s a poétikák arról vallanak, hogy a különböző felekezetek jeles tanárai a képverset a költészet legmagasabb fokának tartották.” Mivel mi, ezredvégi magyar olvasók, ilyen iskolába nem jártunk, nézzük, antológiánk révén mi mindent tudhatunk meg a vizuális költészet kulisszatitkairól, formai, esetleg tartalmi kötöttségeiről. Antológiánk szerint Graff András medgyesi, majd bártfai evangélikus iskolai tanár, a vizuális művek alkotásában szerepet játszó költői fogások két fajtáját különbözteti meg 1642-ben kiadott elméleti munkájában, az egyik fajta

a bármilyen formát öltő képvers, mely lehet pohár, kehely, tojás, szív piramis, balta, kubus, azaz négyzet alakú stb., míg a másikfajta semmilyen szabályos látható formához nem igazodik, viszont bizonyos betűk, általában kiemelt, jól látható betűk, valamilyen értelmet hordozó szerkezet szerint rendeződnek, a szövegtől szinte függetlenül. Íme az első formai jegyek: eljutottunk az *akrosztichon*hoz, amely azt jelenti, hogy a vers sorkezdő betűiből értelmes olvasatot kapunk, a *telesztichon*hoz, amely a sorvégi betűk összeolvasásából születő értelmes szövegre utal és a *mezosztichon*hoz, amely a sorok közepe táján valamilyen módon kiemelt betűk összeolvasásából eredő értelmes szöveg neve.

A vizuális művek költészettani szabályai néha nagyon egyszerűnek látszanak, a sorok elején, közepén és végén értelmes szavakká összeálló betűk előteremtése nem tűnik különösen nehéz feladatnak, holott... Tessék megpróbálni! Ugye, nem is olyan egyszerű. Semmivel sem könnyebb, mint rímmel felöltöztetni a sorvégeket. Különösen elmés megoldás a vizuális költeményben, ha valamilyen mértani ábra, kör, négyzet stb. mentén írt, egymást keresztező szavak közös betűjei is értelmes olvasatot adnak ki, mint például Kozma Mihály *Boros Krisztina*

neve napjára alkotott vizuális költeményében. A versben kiemelt betűk szövege: **BOROS KRISKA ELLIEN**. Ráadásul a vers címében a költő rejtve megadja a keletkezés dátumát is (*kronosztichon*), amit a római számoknak megfelelő (hangsúlyozottan kiemelt) betűket összeadva kapunk meg: **I = 1, V = 5, L = 50, D = 500 és M = 1000**. A címben az **M** és a **D**-n (= 1500) kívül 5 darab **L** látható (= 250), 5 darab **V** (= 25) és 10 darab **I** (= 10), azaz 1500 + 250

**N. BOROS KRISztina keGles szVznetörö.
MÉre keDVes neVe napJan szIVesen ki
nILLe ló ILLatVs keLLő szép
ROSA.**



+ 25 + 10. Így jutunk el az 1785-ös dátumhoz, a vers keletkezésének évéhez.

A mágikus betűnégyzet, *Carmen Silonianum* egy vagy több szóból megszerkesztett alakzat, melynek olvasását vagy a bal felső sarokból vagy a négyzet középpontjából kell kezdeni. Latin neve a 13. századi spanyol költőre, *Gonzalo de Beceóra* utal, aki a Santo Domingo de Silos-i bencés kolostorban működött. Szenczi Molnár Albert mellett egyik legkorábbi művelője Simándi László (1655–1715) volt, a horvát származású, de magyar nyelvű pálos rendi szerzetes. Nagy erejű egyházi

✻✻)(51)(✻✻

CORVUS ALBVS

DISTRIBVIT NATVRALITER
SECVNDIS FORTVNÆ ETHESEIS
NOMINA PRINCIPIS EREMITARVM
HOC ANATHEMATE.

A T I M E R E R E M I T A
A T I M E R E E R E M I T A
T I M E R E S E R E M I T
I M E R E S V S E R E M I
M E R E S V L V S E R E M
E R E S V L V L V S E R E
R E S V L V A V L V S E R
E S V L V A P A V L V S E
R E S V L V A V L V S E R
E R E S V L V L V S E R E
M E R E S V L V S E R E M
I M E R E S V S E R E M I
T I M E R E S E R E M I T
A T I M E R E E R E M I T A
A T I M E R E R E M I T A

szónokként és a költői mesterség nagy tudójaként maradt fenn neve. *Corvus Albvs* néven kiadott poétikai példatára antológiánk előtt a magyar szakirodalomban ismeretlen volt.

Szenci Molnár Albert (1574–1634), a zsoldárfordító, filológus és nyelvtudós is alkotott kubusokat. Ismert tény, hogy a kor egyik kiemelkedő magyar tudósa volt, aki fiatalon, Károlyi Gáspárt is szolgálta két évig. Kétszer tesz hosszú nyugat-európai körutat. Megfordult Prágában is, ahol megismerkedett Keplerrel – itt születtek zsoldárfordításai. 1607-ben alkotta *Püthagorász betűje* című képversét, melyet 1612-ben, Herbornban nyomattatott ki.

Litera Pythagora.

The diagram shows a cube with the following text on its faces:

- Top face: *Mox imitete Ne-*
- Bottom face: *pam.*
- Front face: *Quid fecere vide: L*
- Back face: *imes vehit asper ad astra.*
- Left face: *ata via inde premit*
- Right face: *ad summa vehamur*
- Far right face: *ab imis.*

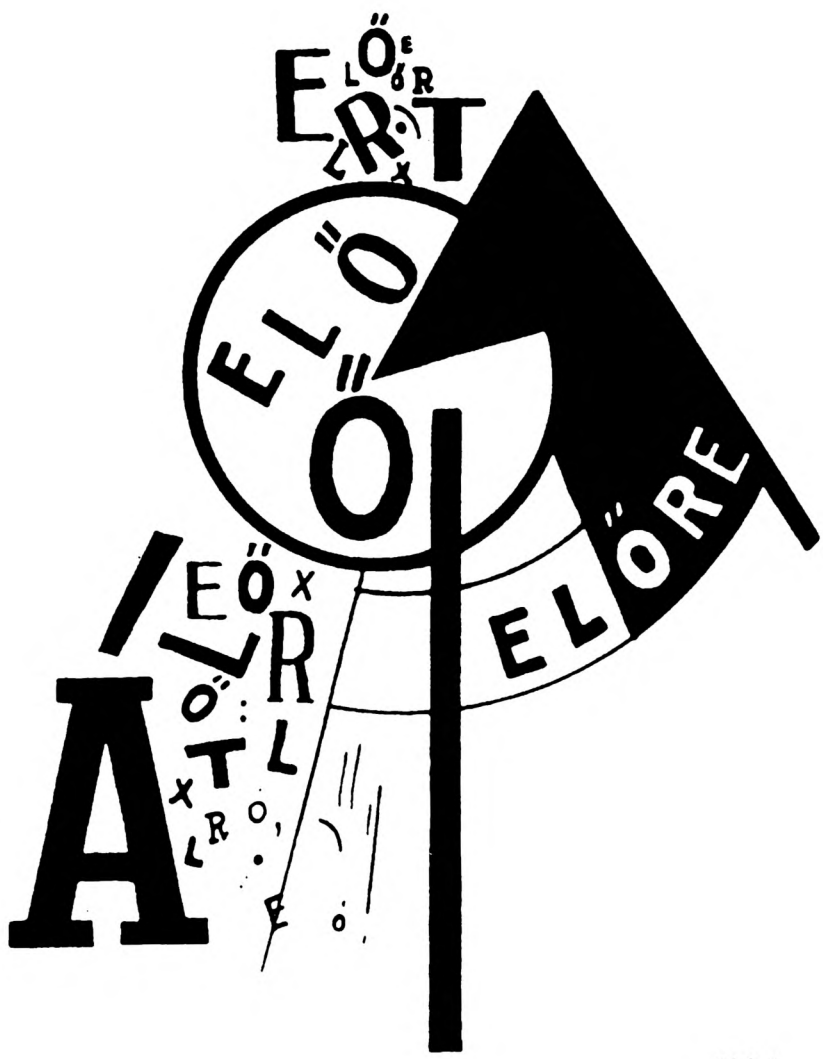
Az élők sorából a közelmúltban eltávozott Dick Higgins amerikai költő, a képversek világviszonylatban egyik legelismertebb szakértője, a *Pattern Poetry* című antológia (melyben a 20. század előtti világirodalomban fellelhető vizuális költészet mondhatni teljessége képviselve van) szerzője szerint Janus Pannonius (1434–1472) a *De litera Pythagoreae* című versét szintén ipszilon alakban írta meg, azonban erre mindmáig nincs bizonyíték, mint ahogy arra sem, hogy Balassi Bálint *Végék dicsérete* című versében, Julow Viktor szerint, ha a *szép* és *mező*

A régiek közül utolsónak Lepsényi Istvánról emlékezzünk meg, akinek az életrajzáról nagyon keveset tudunk. A 17–18. század fodulóján Pápán, majd Gyulafehérváron élt. 1700-tól gyűjtötte kéziratoss versgyűjteményébe mások vizuális költeményeit és jegyezte le közójük sajtáit. A gyűjteményt eddig soha senki nem ismertette. Példatára igen széles skálájú, a különböző kubusoktól a *carmen proteicum*ig, azaz a kombinatorikus versig terjed. Az alábbi *carmen proteicum*nak például 3 618 800 változata lehetséges:

Rex, dux, sol, lux, lex, fons, spes, pax, mons petra Christus.

Az antológia második kötetének (*Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*) kapuja az elmúlt száz évben született képversekre nyílik. A kezdet a Ma című folyóirat közleményeiből tevődik össze. A vizuális költészet 20. századi életben tartásában a folyóiratok játszották a főszerepet. Negyven évvel a Ma után az Új Symposion, és kimondottan nyomatékosan a Magyar Műhely vette át a stafétabotot. A párizsi, majd budapesti illetőségű könyvkiadóként is harminc éven át hirdette elkötelezettségét a vizuális irodalom iránt.

A 20. századi magyar vizuális költeményeket három jól elkülöníthető csoportra oszthatjuk. Az első főleg a Ma köréhez tartozó vagy velük rokon szerzők: Barta Sándor, Kassák Lajos, Moholy-Nagy László és a náluk valamivel fiatalabb Tamkó Sirató Károly alkotásaiból tevődik össze. Ebből a csoportból Kassák Lajos egyik jellegzetesen huszadik század eleji vizuális költeményét idézzük, melynek rendezőelve (az antológia bevezető tanulmánya szerint) *topo-logikus*, azaz a költeményben található szótagokat vagy akár magányos betűket helyzeti adottságaik vagy grafikai analógiájuk szerint kapcsolhatja egymáshoz az olvasó. A vers legfelső csoportjában a grafikai analógia révén *erőt* ad az összeolvasás (de ott van az *ör, ört, tör, rőt* és a *töre* is), a helyzeti adottságok révén összeolvasva ugyanennek a csoportnak a betűiből az *előre* szót kapjuk (de ott van az *ő lő, a löre, a lő-e* stb. is). Ugyanígy kombinálhatjuk a költemény lentebb elhelyezkedő konglomerátumainak betűanyagát.



ASSA

A második csoport, mely a Ma és a Magyar Műhely közé eső korszak képverseinek a gyűjteménye, a klasszikus költészetben jó nevű költők rövid vizuális kirándulásainak az eredménye. Szerzőik között találjuk Illyés Gyulát, Juhász Ferencet, Nagy Lászlót, Radnóti Miklóst, Weöres Sándort.

A harmadik csoport messze a legnépesebb (a művek hirtelen megszokasodása a műfaj robbanásszerű feléledését jelzi), az elmúlt három-négy évtizedben készült vizuális művek tartoznak bele. Az előzőekhez képest, a mennyiségen túl, igazi változást jelent az, hogy az ezredvégi vizuális költők közül többen irodalmi munkásságuk fő tengelyének tekintik a vizuális költészetet (pl. Bujdosó Alpár, Nagy Pál, e sorok írója, Géczy János, Hegedűs Mária, Székely Ákos, Zend Róbert stb.), vagyis nemcsak itt-ott közölnek egy-egy képverset, hanem csakis vizuális költeményeket tartalmazó könyveket is kiadnak. Az antológiából nagy valószínűséggel kiszűrhető, hogy az ezredvégi magyar vizuális költemények mondandója halkabban patetikus, kevésbé anekdotikus, gondolatvilága pedig intellektuálisabb, mint klasszikus költészetet művelő kortársaiké vagy volt vizuális elődeiké. Ugyanakkor nem hiányzik a 20. századi vizuális költészet antológiájából sem a szerelmi költészet (pl. Nagy László: *Kereszt az első szerelemre*), sem az elmélkedés (pl. Nagy Pál: *Kézről-kézre*), sem az álmodozás (pl. Német Péter Mikola: *Négysoros*), sem a politikai elkötelezettség (pl. Barta Sándor: *Egy egyszerű kaucsukmunkás lelkióceánja...*), sem a drámába torkolló borzalom (pl. Péntek Imre: *Baleset*), sem a játékoság (pl. Weöres Sándor: *Tapéta és árnyék*).

Formailag is igen gazdag a 20. századi gyűjtemény. A fentebb már említett *topo-logikus* költeményekből van a legtöbb, de a konkrét költészetre jellemző *toposzintaxis* is sok költemény rendezővel (Nagy Pál: *NO-ON*, Király László: *Ablakok* stb.). Az *ikonologikus* vizuális költeményekben a költő úgy rendezi el a betűket, grafikai elemeket, hogy a kialakított látvány felismerhető mása legyen valaminek. Apollinaire óta ennek a vizuális formának *kalligramma* a neve. pl. Horváth Elemér: *XX. (Ein Blick)*, Bujdosó Alpár: *Incapsulata*, Pandula Dezső: *Szabad pályán*, Pernecky Géza: *Russian Roulette*. Az *ikonoszintaxis* elve alapján működő vizuális költeményekben a művet megformáló jelek grafikai hozzáadás nélkül ikonná átlényegült képet sugallnak, mint például Tandori Dezső *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből* című munkája. A *tipográfiai sémát* rendezőelvként felmutató művekben egy absztrakt forma (pl. keresztretjvény vagy térkép) szabályozza a nyelvi

anyag elhelyezését, ilyen például Székely Ákos *Egy pohár kvíz* című munkája. A *tychoszintaxis* a permutációs vizuális költemények alapelve. Az *antiszintaxist* rendezőelvként felhasználó művek csak utalásokban emlékeztetnek (de minden esetben emlékeztetnek) a nyelvre, mint például Mészáros István *Anapesztikus alaphálózata*. A *lettrista vizuális kompozícióban* az írott betű vagy bármilyen jelkészletből kölcsönzött jel helyettesítheti a figuratív ábrákat (pl. Petőcz András *Velvet Tuch Letteringjében*), a *lettrista hipergrafika* ismerveit kielégítő művek alapja az írásjelek különböző módszerekkel megváltoztatott formája (ilyenek a kötetben Bohár András, Kerékgyártó János, L. Simon László és Tóth Gábor munkái).

A századvég vizuális műveiből az elmúlt húsz évben három antológia adott válogatást: a Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor szerkesztette 1982-es *Ver(s)ziók*, a Fráter Zoltán és Petőcz András gondozásában kiadott *Médium-Art* és az 1995-ben kiadott *VizUállásjelentés*, melyet L. Simon László szerkesztett. Az új antológia második kötete, a *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből* bár bőségesnek látszó anyagot tár az olvasó elé, tulajdonképpen, ha a pénzügyi fedezet nem fékezte volna a kiadót, többet is adhatott volna, hiszen materiából, azaz vizuális költeményből, nincs hiány. Ennek ellenére nagyon örülünk, hogy megszületett ez a monumentális munka, örülünk, hogy ma már semmi akadálya annak, hogy az egyetemen tanítandó poétikai anyagnak a régi és a mai vizuális költészet is része legyen, amit a leendő tanárok továbbadnak majd a következő generációnak, s azok a következőnek, és így tovább...

Párizs, 1999. július–szeptember

A KÖLTÉSZET VÁRATLAN ARCA

L. Simon László *Egy paradigma lehetséges részlete* c. könyvéről*

Kis könyv van a kezemben, amellyel – hallomásaim alapján úgy tűnik – az olvasók zöme nem tud mit kezdeni, mert az oldalakon található apró grafikák nem mondanak neki semmit, és mert a mű nem emlékeztet semmilyen elfogadott formára. Valójában, a mestersegesen leszűkített magyar irodalmi világot nézve – amely ötven évig el volt zárva a tőle nyugatra történő, a szocialista képbe bele nem illő irodalmi eseményektől – igazuk van, annál is inkább, mert ezeknek a vákuum-éveknek a feloldására, az elszalasztott irodalmi irányzatok föl-tárására, valamint a kor szellemét meghatározó új formák megismerésére magyar szakembereink, irodalomtörténészeink nem törekedtek sem korábban, sem manapság.

A könyvet a Magyar Műhely adta ki. Alakja 16×22 cm. Fedőlapja fekete, első oldalán a cím mellett két apró fehér geometrikus ábra látható, a hátlapján a teljes magyar ábécé nagybetűi (A Á B C Cs D Dz Dzs E É F G Gy H I Í J K L Ly M N Ny O Ó Ő Ő P Q R S Sz T Ty U Ú Ü Ű V W X Y Z Zs), szintén fehérén.

A könyvben a szerző csak a jobb térfelet, azaz a jobb oldalt használja ki, emez oldal felső szélétől mintegy 30 mm távolságra egy mindkét szélén kifutó vonal található, melyet bal felén az oldalszámozás szakít meg, jobb felén pedig egy enigmatikus x -hez vagy y -hoz ragasztott szám, mely látszólag véletlenszerűen (a véletlenre a címlapot követő oldalon olvasható Erdély Miklós-idézet utal) az 1-től a 22-ig terjedő

* Magyar Műhely, 1996, 44.

számsor valamelyik tagja. Ezen kívül egy vagy két, kicsinynek minősíthető geometrikus forma nyomata is látható az oldalon (kivéve a 17-t, amelyeknek a vonal alatti része üres).

A hátlap belső felén lévő tasakban egy kockásra felosztott pauszpapírlap található. A pauszpapír vonalai egy koordináta-rendszert testesítenek meg, a függőleges y és a vízszintes x tengellyel és a hozzájuk rendelt értékekkel 1-től 22-ig. A kockázott rész fölött található vízszintes vonal az oldalak felső vonalának középső szeletét ismétli meg, ezzel biztosítva azt, hogy a könyv oldalaira illesztve a pauszpapírt, a koordináta-rendszerben a grafika helye és a fent x -szel vagy y -nal jelzett egység összefüggése világossá váljék. A 14. oldalon például az y_2 azt jelzi, hogy a valamilyen talapzatra emlékeztető két kis grafika abban a vízszintes kockasorban helyezkedik el, amelynek az y tengelyen lévő értéke egyenlő kettővel.

Egy kis játszadózás és némi fejtörés után kiviláglik, hogy minden oldalon az ÁBÉCÉ felnagyított betűinek egy-egy, a koordináta-rendszer szerint kivágott metszete látható. A tizennegyedikén például a tizenegyik betűből, a H lemenő szárából a talpak feletti trapézra emlékeztető rajzolat kerül a papírra, ami a betű grafikai folytonosságától elkülönítve valóban nézhető talapzatnak.

A könyv alapanyaga tehát a magyar ábécé, azaz betűk, vagyis nyelvünk és irodalmunk elemi részecskéi. Ugyanezt másképpen megközelítve előrukkolhatunk a kódolt jelkészlet fogalmával – azaz a könyv alapanyaga az a kódolt jelkészlet, amely a magyar ábécé betűiből áll. Az oldalakon megjelenített ábrák egy-egy jel rajzának önkéntesen megváltoztatott képei. A megváltoztatás aktusa itt egy részlet kiemelésében valósul meg, de elméletileg lehetne rajzos hozzátoldás, grafikai kiegészítés vagy egyéb, a betű rajzát érintő változtatás.

A jelkészlet alapelemei a grafémák, melyek a fonémákhoz hasonlóan önálló egységek, s melyeket az egymástól való elkülönülés tesz működőképesé. A kódoltság a kommunikáló felek közötti meg egyezésen alapuló szigorú rend. Egy adott kultúra kódolt jelkészlete zárt rendszert alkot, melytől lényegesen különböznek a művi jelkészletek, melyek nyitottak, s melyeknek a betűkkel ellentétben, nincs hangzó megfelelőjük, csak vizuális olvasatuk. Az útjelző táblák együttese például tökéletesen kielégíti a művi jelkészlet ismérveit. A táblák grafikai felépítésűek, grafikájuk nem feltétlenül véletlenszerű, mint a betűké, azaz gyakori rajtuk az ikonikus ábra, ami a jelkészlet többi tagjától függet-

lenül egyedi jelentéssel ruházza fel az adott jelet. Például az úton keresztülfutó állat rajza a veszélyre felhívó, pirossal szegélyezett háromszögben. A jelkészletekkel való zsonglőrködés a lettrizmus sajátossága, azt mondja Isidore Isou, a lettrizmus pápája 1947-ben, hogy a lettristákat az a költészet érdekli, amely lerombolja a szavakat, kivonja belőlük a betűket, s alapelemként ezeket használja föl az új művekben. A lettrizmus, mondja később, eltöröl minden költészetre vonatkozó zavaros fogalmat, olyanokat, mint élet, nemzeti, didaktikus, forradalmi stb. Isou, szintén a '40-es évek végén, oda jut el, hogy egy vizuális kompozícióban az írott betű képlékeny formája helyettesítheti a figuratív ábrákat és a geometrikus alapelemeket (pont, vonal, sík). Először rajzpapírra írja le lettrista verseit, s ezeket nevezi el lettrista rajzoknak, majd az általa geologikusnak nevezett réteges megjelenítésnek adja a lettrista palimpszeszt nevet. 1950-ben a latin ábécére alapozott grafikus rendszerének a lehetőségeit a végletekig kiszélesítette s ezt metagrafikának (vagy posztírásnak) nevezte el, amit később, további bővítések után, hipergrafikának (vagy szuper-írásnak) nevezett el. A hipergrafikus strukturában helye van minden régi, jelenlegi, kódolt vagy művi jelkészletnek eredeti vagy megváltoztatott állapotában. Kétségtelen, hogy a lettrizmus egyik meghatározója, azaz sajátossága a jelkészlet kibővítése. Isidore Isou 1947-ben a fonetikus francia ábécéhez 19 hangot és grafémát társított. A hangok a belélegzéstől a csukláson és tüsszentésen át a fütyöntésig terjedtek, a grafémákat pedig a görög ábécéből kölcsönözte, *alfától a psziig*. A grafémákból álló jelkészlet kibővítése révén jutunk el például Christian Morgenstern híres *Fisches Nachtgesangjának* értelmezhetőségéhez. Francis Edeline és Philippe Minguet (a liège-i Groupe μ tagjai) írják, hogy ők „a lettrista művek közé sorolják, mert alapja a jelkészlet kibővítése”¹ – arról van szó ugyanis, hogy metagrafikus eljárással kibővíti a szerző a jelkészletet egy ikonikusnak mondható, mert a halak szájából elillanó buborékokra emlékeztető, fölfelé nyitott körszelettel. A metagrafikus eljárás abból áll, hogy a tiszta grafikának felfogott jelkészletet a költő újabb grafikus jelekkel bővíti, s ezen felül a jelek grafikáját megtoldja vagy megcsonkítja. Ez az a folyamat, amit a végletekig kitágítva Isidore Isou hipergrafikának nevezett el. Itt jutunk vissza L. Simon László könyvéhez, amely műként a hipergrafika minden

1. Francis EDELINÉ – Philippe MINGUET (Groupe μ , Liège), *Les métaplasmes dans la poésie lettriste*, Schéma et Schématisation, no 17. Párizs, 1982, 40.

próbáját kiállja. L. Simon egy kódolt jelkészlet (a magyar ábécé) grafikus megjelenítését teszi meg műve alapeleméül. A paradigma egy-egy betű teljes grafikus valósága, azaz teljes képe. Ezt a betűképet csonkítja meg a szerző, s az így kapott maradék adja a paradigma egyik lehetséges részletét – természetesen másképpen is csonkíthatta volna a betűt, akkor egy másik lehetséges részlet lenne az eredmény. L. Simon László hipergrafikus eljárásában figyelemre méltó az az egyedi megoldás, hogy a csonkítás egy adott rendszeren belül történik, a véletlen csak a koordináta-rendszer értékeire vonatkozik. A lettrizmusra utal L. Simon könyvében a betűk egymásutánjából következő szerkezeti felépítés is, jelesen az, hogy az ábécé betűi „ábécérendben” követik egymást. A pályáját lettristaként kezdő François Dufrière, az elmúlt évtizedek egyik kiemelkedő francia költője, azt írja leghíresebb művéhez, a *Tombeau de Pierre Larousse*hoz írt előszavában,² hogy I. Isou *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique* című könyvében³ lefektetett törvényeket eme művében tiszteletben tartja, többek között az ábécé betűinek természetes egymásutánját. Tegyük hozzá, hogy Isou törvényében az is benne van, hogy az ábécé rendje szülte rokonszenvet a lettrizmus örökségként viszi tovább a teljes készlet szintjén és külön a magánhangzók szintjén.⁴ L. Simon is követi e lettrista törvényt, ugyanis a teljes készlet rendjét teszi meg könyve egyik értelmi kapaszkodójának (ha nem ez lenne a helyzet, akkor szinte lehetetlen lenne kideríteni, hogy egy adott oldalon melyik paradigma részletét láthatjuk).

Befejezésül szögezzük le: az irodalmi előzményekkel, a lettrizmussal való rokonságból egyenesen következik, hogy L. Simon László *Egy paradigma lehetséges részlete* című könyve irodalmi alkotás. Egy minden próbát kiálló lettrista szerzemény, amelyről azt is elmondhatjuk még, hogy az első szintisztán lettrista magyar mű.

1996

2. François DUFRËNE, *Tombeau de Pierre Larousse*, grâmmes n° 2. Párizs, 1958, 28.

3. Isidore ISOU, *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*, N.R.F., Párizs, 1947.

4. Jean-Paul CURTAY, *La poésie lettriste*, Seghers, Párizs, 1974, 46.

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ IFJÚKORI KALANDJA AZ IRODALOMMAL

Lehet hullával vagy hulla nélkül temetni; lehet pénz nélkül is, ráfizetéses alapon. Amennyiben ismétlődő a cselekvés, akkor, ha van, ahány temetés, annyi hulla, ha nincs, sírgödörbe kell eresztetni egy üres koporsót, és szipogva-nyögve elsíratni az avantgárd maradványait. A siratók változnak, az üres koporsót itt-ott gyümölcsösládával helyettesítik, csak a „névtemetés” (összetett szó, a névházasság példájára, ami annyit tesz, hogy a ceremónián van a hangsúly: azaz a menyecske harmadnap is szűz, a koporsó a föld alatt is üres) hőse az egyetlen állandó az így felállított (vagy lefektetett) egyenletben. A névtemetés korszaka közel sem látszik befejezettnek, mert egyrészt: annak ellenére, hogy az ideológiától-Lukácstól kábult siratók hada szegénylősebb lett, a retrográd egyedek száma és virulenciája nem mutat csökkenő tendenciát, másrészt: századunk eleje óta mint a bibliai kenyér szaporodnak azok a megszállott, egyszemélyben művész, szervező és kiadó egyéniségek, akik életet és erőt adnak az avantgárdnak. Marinetti, Kassák, Schwitters és társaik kezdték a láncot, amelynek a de camposok, Spatolák, Chopinek, Galántaiak, Blaine-nek, Martellek, Kostelanetzok a közelmúltbeli láncszemei (remélni merem, hogy közéjük tartozik a Magyar Műhely gárdája is). Augusto és Haroldo, azaz a de Campos fivérek a braziliai Noigandres csoport életrehívói, Adriano Spatola 1989-ben bekövetkezett haláláig Észak-Olaszországban, Mulino di Bassanóban adta ki a Geiger assembling-antológiákat, a Tam Tam című folyóiratot, Henri Chopin az Ou, Cinquième saison című,

a hatvanas-hetvenes években a hang- és vizuális költészetben elévülhetetlen érdemeket felhalmozó folyóirat kiadója, tulajdonosa és szerkesztője, Galántai György a boglári kápolnától az Artpool Letterig terjedő tevékenységével vált a hazai avantgárd közelmúltjának egyik mindenesévé, Richard Martell több mint egy évtizede tartja életben a *Le Lieu* elnevezésű alternatív központot és adja ki a kanadai Québecben az *Intrer* című folyóiratot, Julien Blaine a *Doc(k)s* kiadója, fesztiválok és kiállítások szervezője, Richard Kostelanetz, a New York-i láncszem, költő és szervező, monográfiák és modern költői antológiák szerkesztője, a jelenségnek nevet adó *assembling* antológia-sorozat kiadója. Nem azért tettem a sor végére Richard Kostelanetzet, mert 1970-ben monográfiát írt Moholy-Nagyról, hanem mert jelen dolgozatomnak ő volt, ha nem is kezdeményezője, de inspirátora, mégpedig úgy, hogy az ő közvetítésével jutott el nemrégiben hozzám Moholy-Nagy László lányától néhány, a hajdani Jelenkor című folyóirat lapjairól készült fénymásolat, amelyeken Moholy-Nagy immáron művészi céllal közprédára bocsátott irodalmi megnyilvánulásai olvashatók. Két novella, két vers és két könyvkritika. Egyik, Németh Antalhoz írt levele szerint 12 éves korában kezdett el verset írni. Péter László Moholy-Nagy ifjú éveiről írott kitűnő tanulmányából (Tiszatáj, 1971/11. szám) tudjuk, hogy első verse a Szegedi Naplóban jelent meg 1911. november 5-én. A Jelenkorban viszont már komoly íróként tartják számon, ugyanis az első szám fedőlapján a „kiadóbizottság” tagjai között találjuk a nevét.

A hajdani Jelenkor első száma 1917 végén jelent meg Hevessy Iván szerkesztésében. Annak ellenére, hogy az *Irodalmi Lexikon* sok más mellett erről a folyóiratról sem tud, s hogy a „nagy Spenót” csak egyetlen mondatban vesz tudomást létezéséről, a lap szerzői között Babits Mihály, Kassák Lajos, Gábor Andor, Gaál Gábor, Barta Lajos stb. nevével találkozunk. Az *Irodalmi Lexikon* (szerkesztette Benedek Marcell, 1963) Hevessy Ivánt sem tartja említésre méltónak, a „nagy Spenót”-ban egyszer fordul elő a neve, de egyetlen szó nem jut munkásságának értékelésére, holott századunk első negyedének-felének magyar esztétáikritikusai között eminens hely illeti meg őt, Bori Imre szerint Kassák mellett a magyar avantgárd „legnagyobb formátumú elméletírója” volt. Hevessy a Jelenkorral indult, s a Mában folytatta tevékenységét, majd a huszas években a Nyugatban publikált, később pedig magánzó lett belőle. Az irodalom, a képzőművészet, a színház, a film és a fotó voltak munkásságának mérföldkövei. Több évtizedes agyonhallgatás után nagyon

megérdemelné, hogy egy hozzáértő irodalmár foglalkozzék vele, s hogy felszínre kerüljenek, azaz hozzáférhetővé váljanak legértékesebb művei.

Moholy-Nagy Lászlónak, aki – bátyja, Jenő szerint – magára-
eszmélésekor „főképpen írók társaságát kereste” Hevessy Iván volt első mentora, de Juhász Gyulához is baráti szálak fűzték. Első novellája 1917 novemberében a Jelenkorban (még Nagy László néven) *Maris* címmel jelent meg. Moholy-Nagy László (helyesen kiejtve: *moholi-nagy*) 1895-ben született Bácsborsodon, majd a Tisza melletti Mohol községben élt. Középiskoláit Szegeden végezte, egyetemre viszont már Pesten iratkozott be. Hamar behívták katonának, a fronton kezdett el rajzolni. 1918-ban részt vesz a *Hadviselt művészek* kiállításán, 1919-ben Szegeden volt első és utolsó hazai kiállítása, melyről Juhász Gyula írt kritikát. A Jelenkor után a Ma volt Moholy-Nagy következő stációja. Mint egyik levelében kifejtette: a Ma lett későbbi munkájának elhatároló mértéke, s szellemi horizontját is a Ma alakította ki. 1920-ban Berlinben telepedett le. A világszerte bizonyára legelismertebb magyar képzőművész további útjára ma már úgy tekinthetünk, mint a huszadik század művészettörténetének egyik nyomvonalára. A Bauhaus tanáráról, a festőről, a fotográfusról, a modern művészeti nevelés egyik úttörőjéről (és -től) számtalan könyv jelent meg, az utóbbi évtizedben már magyarul is, képeit a világ legjelentősebb múzeumai őrzik. 1946-ban halt meg Chicagóban.

Maris című novellájának eseményei Budapest valamelyik külvárosában játszódnak le. A narrátor mézsárszékből dolgozó hentessegéd, akinek megtetszik a vevőként hozzájuk járó baboskendős lány. Segéd társával, Jóskával, aki nő, de Maris jöttére lehúzza jeggyűrűjét, versengnek a lány kegyeiért. A narrátor, társa elől eltitkolva, találkat beszél meg Marissal. Jóska, megsejtve a titkos randevút, mintha életére törő merényletet akarna elkövetni ellene. Este a narrátor találkozik a lánnyal; egy külvárosi kocsmába mennek, boroznak. A lány a fejkendőjét nem akarja levenni, s meglepő érdeklődést mutat egy kétes nőszemély sárgára festett, valamint a narrátor gesztenyebarna haja iránt; az ő kendője alól kibukó hajtincsek szintén gesztenyebarnák, de a narrátor haját a magáénál is szebbnek tartja. Három üveg bor után mindketten ittas állapotban indulnak haza, azaz viszi a narrátor a búskomor, félig alvó lányt. Megbeszéli, hogy másnap este fölmegy hozzá. Éjszaka óriási disznóval álmodik, amelyik hasonlít segéd társához, menekül előle, de a disznó utoléri és megfojtja. Másnap igyekszik megfejteni az álom jelentését, egy cigányasszonyhoz is szívesen elmenne álma felől tudakolózni. Este Maris szobájában találkozik

nak, de a narrátor meglepetésére a lány megint kendőt hord a fején, s nem akarja levenni. Játszózás közben azonban lekapja a kendőt, s a kendővel együtt a narrátor kezében marad a lány haja is. Kopasz volt, néhány pehely volt a fején, mint a csecsemőkén. Maris nyöszörög, sír, a narrátor dühbe gurul, hogy így becsapta őt, és megpofozza. Otthagyjaa s azon morfondírozik, milyen gazemberségre képes egy lány, aki miatt, ráadásul, összeveszett a barátjával. Másnap bikát vágnak, meséli Jóskának Maris kopaszágát, kibékülnek, s azon vihognak, vajon mi okozta. Talán az, hogy szerette a legényeket? A következő napokon az üzletben várják, majd elheccelnek vele. De Maris nem jön. Később egy szobalánnyal élvelednek a mézárszékben, amikor is a szobalány, a nevetést abbahagyva, megróvólag tudatja a narrátorral, hogy Maris a Dunába ölte magát. A narrátor meglepődve veszi tudomásul, hiszen „egész jókedvű lány volt”.

A novella szerkezete egyszerű, történése egyenes vonalvezetésű, az események időrendben követik egymást. A felépítés egyetlen gyenge pontja az utolsó sorokban föl villanó csattanó, mely előkészítés nélkül következik be. Az ifjú Moholy-Nagy könnyedén teremt hiteles atmoszférát, néhány mondattal felrajzolja a hentessegédek viszonyát, mindennapi életét. Pszichológiailag a korabeli proletár élethez és szokásokhoz igazodik: erre utal a két fiatal gyors összeismerkedése, a kocsmázás, a borozás, a berúgás. Az a tény is ezt erősíti, hogy a narrátor már második este felmegy Maris szobájába. A novella rugója az egyszerű embernek a különössel, a szokatlannal (a testi elváltozással) szembeni reakciója. A kopaszság okára a narrátor nem keres racionális magyarázatot, a korabeli munkásnegyedekben ismert férfi–nő viszonyának megfelelően becsapva érzi magát, az asszonytól nem vár választ: megpofozza.

A stílust váratlan, vagy enyhén megcsavart igékkel élénkíti („csipkelődtünk velük”, „elhakkantja magát”, „csöndesen dörgölgettük a borokat”, „hiába csahogtál”, stb.), s színezi a külváros mindennapi szavaival, akárha azt is mondhatnánk: külvárosi tájszólásban ír („hogy hijják”, „köll”, „hun van”, „bornyúoldal”, „szerbusz”, „mán akkor”, „kendő alul”, „paplany”, „oszt eladom” stb.). Talán a tájszólásnak tudható be egy-két nyelvtani hiba, például a rosszul ragozott ikes igék: „úgy emlékszek, örültem neki”, a rosszul használt helyhatározó ragok: „a disznó járt az eszembe”, „Maris is folyton a fejembe motoszkált”, vagy az egy p-vel írt „épp”-ek. Itt-ott egy képzavar is becsúszik: „rázkódik a sírástól, mint a hinta”.

A *Találkozás* című novella a *Jelenkor* 5. számában, 1918 áprilisában jelenik meg.

Vidéki udvarban baracklekvárfőzés idején kezdődik a novella eseménysora. Egy kilenc-tíz éves kis fiú a narrátor, az ő szemén át nézi az író a világot. A rekkenő hőségben méhek keringenek, nagymama parancsot ad az udvarosnak, hogy a csibéket kergesse a baromfiudvarba, közben lepottyan egy kukacos alma, amit Ákos, a narrátor öccse zsebrevág, mert ezzel játszanak majd a fürdőben, ha Horváth bácsi leviszi őket a Tiszára. Milyen kár, nekik nincs apjuk, aki, mint a többi gyereket, vinné őket a Tiszára. Azaz, mióta iskolások, azóta van, írtak neki két levelet, valahol messze él s Nagymama azt mondta róla, hogy csavargó. A két gyerek abban a hitben él, hogy királyfiak, csak kosztba adták őket ehhez a családhoz. Az ispán levelet hoz, Nagymama bontja föl, anyjuk is elolvassa és elszomorodik. Apjuk látni akarja őket. Készülődni kezdenek, s közben azon töpreng a két gyerek, milyen lehet az apjuk, hogy néz ki. Anyjuk egyre szomorúbb, igyekszik, de nem mindig tud válaszolni a gyerekek kérdéseire. Többek között arra, miért nem jön ide az apa. Mert nagymama haragszik rá. Az ispán elviszi őket a vendéglőig, ahol a szürke bajszú, egérszemű apa jön eléjük. Dezső és Ákos nem tudják, hogyan viselkedjenek. Kitér belőlük a nevetés. Apjuk összetéveszti a nevüket, amit a gyerekek nem vesznek zokon, mondják is neki, hiszen mások is összetévesztik néha őket, ezt a megjegyzést viszont az apa viseli el látszólag nehezen. Az apa a legnagyobbik fiú, Jenő után érdeklődik. Jenő Pesten tanul, csak augusztusban jön haza. Apa beviszi a két gyereket a vendéglő különszobájába, ahol sört és peracet rendel. A sör nem ízlik a gyerekeknek, s nem is nagyon beszélgetnek. Apa megkérdezi tőlük milyen könyvet szeretnének kapni tőle, s ezzel befejeződik a látogatás. Apa kocsija hazaszállítja a gyerekeket, akik könnyedén tútesznek a látogatáson, fürödni mennek és várják a könyveket. A könyvek később megérkeznek.

Életrajzi ihletésű írás, s mintha az életrajzi vonatkozásokat titkolni sem akarná: saját nevét (Dezső) ugyan megváltoztatja, de öccsét és bátyját valódi nevén (Ákos, Jenő) nevezi meg. A novella hangulatát is gyerekkori emlékeiből táplálkozva teremti meg, a kis mikroepizódok bármelyike, úgy, ahogy leírja, megtörténhetett, kivéve a központi eseményt, az Apa látogatását, mert Moholy-Nagy László apja Amerikába menvén elhagyta a családot, és soha többé nem hallatott magáról. Ebben az írásban is hiteles atmoszférát teremt, pszichológiailag kitűnően beleéli magát a gyerekek világába, s itt már nincsen csattanó, esemény sincs sok,

apró történések és megjegyzések táplálják a lassan terebélyesedő szomorkás hangulatot. Egy-egy fordulata Révész Béla vagy Kassák Lajos korabeli modorára emlékeztet („egész ünnepélyesre zavarodtunk”), de a novella nyelvezete inkább a vidéki dzsentrik vagy polgárok beszédstílusát követi. Szavai választékosabbak, mint korábbi novellájában, mondatai hosszabbak és megformáltabbak.

A *Találkozás* minden kétséget kizáróan bizonyítja Moholy-Nagy írói készségét, a szerkesztőkben bizonyára reményeket tápláló tehetségét. Ez az írás bármelyik korabeli fiatal írókat bemutató prózaantológiában helyet kaphatott volna.

A Jelenkor hatodik, 1918. szeptemberi számában két verse jelent meg: az *Erdő. Május. Háború* és az *Egész nap együtt s most egyedül haza*.

A négystrófás *Erdő. Május. Háborúnak* a görög és latin nyelvben jártas ifjú meglehetősen komplikált jambikus strófaszerkezetet ad, bár részleteiben (hat- és ötlábú rímes vagy félrímes csonka sorok) nem haladja meg a magyar jambikus verselésben ismert kombinációkat. A kilenc sorból álló strófa tagolása szótagszám szerint: 11/9/11/11/9/9/9/8/4 – azaz három hatlábú csonkasor, négy ötlábú csonkasor, egy négylábú és egy kétlábú teljes sor. A sorok jambusi lejtését szabályszerűen betartja, a jambusokat helyettesítő spondeusok vagy pirrichiusok száma a megengedett keretek között mozog. Rímképlete is bonyolult: a/b/x/a/b/x/b/c/c. Kerüli a ragrímeket és a hasonló szófajúakat, bár ez nem mindig sikerül neki. A vers szövege nagyon gyenge, a címben ígért ellentétek összeszikkasztását lapos fordulatokkal („Kint háború. Itt tompán szól dörejje”) és lelkendező kijelentő mondatokkal próbálja megvalósítani, talán ha egy költői képe üti meg az idézhetőség határát:

*A felhő, életem csodás növénye,
Kék habban úszik s úgy virágoz
Vékony szírommal nyilva fönt magassan*

Az *Egész nap együtt s most egyedül haza* című verse többnyire jambikus lejtésű sorokból összerakott szabad vers. A vers hangulatát a pátosz és a túlcsigázott érzékenység jelzői, igéi kellene hogy megeremtsék, de az Ady sugározta egzaltáltságból és a helyenként a Ma körét jellemző szóhasználatból, viláépítésből nem tud kiemelkedni. A Vérmező és a déli Rózsadomb kísérti a versben a költőt, mint egy forró nő

comb, de ő „a célt” (élete vagy költői célját) fontosabbnak tartja a szerelemnél is.

A Jelenkorban közölt két vers semmilyen irodalmi mértékkel nem mérhető, sikertelen próbálkozások, értékük mindössze abban leledzik, hogy az ifjú Moholy-Nagy irodalom iránti korai szerelmének bizonyítékai.

Két könyvkritikát közölt a Jelenkorban. Az 1918. áprilisi 5. számban Garami Árpád *Gyötrődő, szerelmes tavasz* című verseskötetével foglalkozik. Garami túlfűtött hangját átvéve próbál tartalmi összefoglalást adni a könyvről. A verseskötet elemzésében a költő mondani-valójának felderítését tartja a legfontosabbnak. A versek születésével foglalkozva arra a következtetésre jut, hogy az „írt, ahogy jött” miatt sok vers a megformálatlanság és a végig-nem-gondoltság érzetét kelti. Valójában se jót, se rosszat nem mond a *Gyötrődő, szerelmes tavasz*ról, mintha maga sem tudná, szeresse?, ne szeresse? – talán az Adyval beköszöntő, de még mindig a szakma hagyományosabb felének ellenállásába ütköző harsogó jelzők, expresszionista fordulatok és kirívó indulatszavak teszik mégis vonzóvá számára Garami líráját.

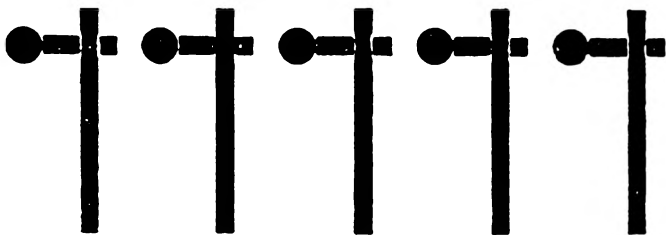
Érettebb és megfontoltabb a Jelenkor 6. számában Török Gyula *A zöldköves gyűrű* című regényéről írott kritikája, melynek első bekezdése így hangzik: „Ami a hőskor embereinek volt az éposz, az a 19. és 20. század embereinek a regény. A líra sok és rendkívül erővel megnyilatkozó művelője ellenére ma kevésbé jelentős, a színpad, illetve a dráma rekonstrukcióra szorul, az éposz és mindenfajta verses elbeszélő-költészet rég leáldozott.” A továbbiakban alapvető feltevése, hogy „a gazdasági hátszákban csörtető embernek *mese* kell” – a „mesélő-regényirodalom (Dickens, Thackeray, Stendhal)” a 19. század közepén fejlődött ki. Újabbban írja Moholy-Nagy – „különösen az orosz (Zola, Dosztojevszkij, Tolsztoj) regényirodalom szakított ezzel a *mesélő* módszerrel és az újraformált regényt mindenképpen az egyes ember élményeinek, felébresztett nyugtalanságának, tusáinak centrumává akarta tenni”. Keményen kijelenti: „ez új és komor törekvéseknek nyomát sem látni irodalmunkban Móricz Zsigmond föllépéséig”. Török Gyulát mesélő regényírónak minősíti, s miután elmondta tartalmát, elemezte a regény szerinte gyengére sikerült szerkezetét, az a konklúziója, hogy „a könyv [...] nem olyan jelentékeny, mint aminőnek mi a nagy regényt elképzeljük”. Befejezésül néhány mondatot szentel a könyv külalakjának, s elégedetten nyugtázza, hogy a „borítékot az újabbban örvendetes-gyakran dolgozó Kozma rajza díszíti”.

Moholy-Nagy László irodalmi megnyilatkozásai közé sorolható még, azaz véleményem szerint utolsó irodalmilag is értékelhető aktusa az 1921–22-ben írt, a Ma 1924. szeptember 15-i különszámában publikált *Filmváz. A nagyváros dinamikája* című műve. Ebben a két és egyharmad Ma-oldalnyit kitevő munkában számos olyan elem található, melynek alapján a művet vizuális irodalmi alkotásnak tekinthetjük. Különösen szembetűnő e mű Mában közölt változatának irodalmisága, ha összevetjük az 1925-ben *Malerei, Fotografie, Film* címen a Bauhaus könyvsorozatának nyolcadik darabjaként kiadott kötetben, azaz magyarul a Corvinánál 1978-ban publikált *Festészet, Fényképészet, Film* című könyvben megjelent változatával. Ez utóbbiban a fényképre tevődik át a hangsúly, a szembetűnő grafikai elemek a részletek elválasztását szolgálják, az irodalmilag korábban robbanékony szöveg magyarázattá oldódik.

A Mában közölt *Filmvázlat* tömbökbe sajtolt szövegrészeit olyan ökonómiával és olyan választékosan, sőt az esetek nagy részében olyan ritmikusan fogalmazta meg Moholy-Nagy, amilyen ökonómiát, ritmikát csak a versektől követelünk meg:

Vágóhíd. Ökrök
A hűtőterem gépei
Kolbászgép. Kolbász ezerszámra
Vicsorgó OROSZLÁNFEJ (Részletfölvétel)
Színház. Zsinórpádlás
Vicsorgó OROSZLÁNFEJ (Részletfölvétel)
Rendőrgumibottal forgalmas tér közepén
A BOT (Részletfölvétel)
Színházpublikum
Vicsorgó OROSZLÁNFEJ (Részletfölvétel)
Pár másodpercig feketeség. **Tempó.**

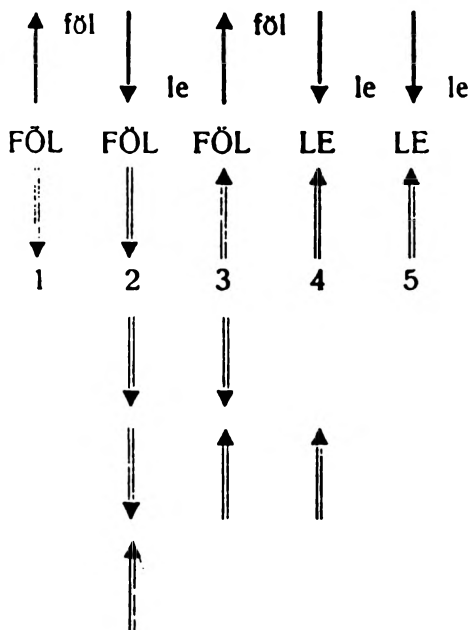
Figyelemre méltó, hogy mondanivalója dinamikáját nem (csak) szavakkal körülírva fogalmazza meg, hanem az irodalomban honos vizuális effektusokat felhasználva toposzintaktikus szerkezeteket, formai-grafikai és ikonikus metaforákat alkot. Toposzintaktikus szerkezet pl. a szemaforra vonatkozó részlet:



automatikusan

a—u—t—o—m—a—t—i—k—u—s—a—n

mozognak (nagy részletfölvétel)



A cirkusz világának formai metaforája a Cirkusz szóban a fejreállított i-betű:

Cirkusz.

Szintén formai metafora, a látványba ültetett ritmus: a TEMPÓ szó ismétlése, betűkre bontása, egyes betűk szelsőséges kinagyítása.

TEMPÓó
 TEMPÓ
 TEM PÓ
 TEM PÓ
 TEM PÓ

TEEM
 M PÓóó
 M P PÓóó

A mű befejezése is teljesen képversszerű, azaz a szöveg látványával Moholy-Nagy olyan folyamatokat sugall, melyeket az olvasó a betűkkel szív magába, és saját érzékenysége valamint tapasztalatai szerint kelt életre.

Bohócok.
Bohócok. Oroszlán.
Bohócok.

LASSAN

zuhatag a beszélő
Hulla uszik a vízben
Katonák.
Mars-mars.
Pohár VIZ.
Mozog a tükre.

A műhöz fűzött megjegyzésekben fejti ki Moholy-Nagy, hogy a „cselekmények” helyett a műnek sajátos akciójával és „tempószerűségével” kell hatnia. Mondanivalója a huszadik századi nagyvárosok teremtette környezet tragikus és dinamikus, vidám és váratlan, rohanó és lebilincselő atmoszférája, amivel (és amiben) az embernek élnie kell.

Nem hiszem, hogy messzemenő következtetéseket kellene levonnunk abból, hogy az ifjú Moholy-Nagy László írói babérokra vágyott, hogy művészi pályáját íróként kezdte el. A vizualitás, a fény bűvölete erősebb volt a szavakénál, a tudatos alkotóvá kiforrtt Moholy-Nagy rövidre sikerült pályáján a képzőművészetet részesítette előnyben. Azonban írói érzékenységének bizonyára szerepe volt abban, hogy a világhírű festő, a tanár látszólag könnyen és sokat írt. (Nem tudjuk, az írói pályától való végleges eltávolodásában volt-e, s ha igen, milyen szerepe annak, hogy az országot elhagyta és 25 éves korától idegen nyelvi tengerben élt.)

Moholy-Nagy László az avantgárd gyermeke volt, nagyon sokáig olyan csend vette körül magyarul, mintha műveivel együtt örökre eltávozott volna. Mintegy másfél-két évtizede annak, hogy újfent leírható lett a neve, hogy könyvei magyarul is megjelenhetnek, azonban a köznapi tudatban, az az érzésem, még nem tevődött a helyére, ennek ügyét szeretné szolgálni dolgozatom, melyet az avantgárd New York-i láncszemét megszemélyesítő Richard Kostelanetz, Moholy-Nagy kitűnő ismerője és tisztelője inspirált.

1991. augusztus

TARTALOM

A HANGVERS	5
A POGÁNY RITMUSOK SZÜLETÉSE	35
IGE ÉS KÉP.....	45
IRODALMI PERFORMANSZ ÉS DIAPOZITÍV	57
INNOVÁCIÓRÓL AZ AVANTGÁRD KÖLTÉSZET FELŐL	63
GONDOLATOK A LÁTHATÓ NYELVRŐL ÉS A VIZUÁLIS IRODALOMRÓL.....	71
TELEFONON KÖZVETÍTETT SZÁMÍTÓGÉPES MŰVEK FRANCIAORSZÁGBAN..	87
A SZÁMÍTÓGÉPES VERSGENERÁLÁS BECSERKÉSZÉSE	91
NYELVEK IRODALMA – AZ IRODALOM NYELVE.....	99
KAZALBA RAKOTT GONDOLATOK A MŰFORDÍTÁSRÓL	111
MIT MOND, MIT SUGALL EGYETLEN VIZUÁLIS FORMAI ELEM SIKLÓS ISTVÁN KÖLTÉSZETÉBEN AZ IRODALOMRÓL, A VERSRŐL, A NYELVRŐL, A KÖLTŐRŐL?.....	115
KIS BEVEZETŐ AZ ALIRE VILÁGÁBA	121
LÁTNI, HALLGATNI, OLVASNI	125
SZÓJÁTÉK – SZÖVEG	131
KASSÁK HATÁSA A MAI MAGYAR IRODALOMRA	139
IRODALMI TOLERANCIA AZ EZREDFORDULÓN	149
ÚJ TÜKÖR, RÉGI FONCSOR?.....	157
„A” MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1991	169
GYORSFÉNYKÉP BIZONYTALAN HÁTTÉRREL.....	177
IRODALOM ÚJ RUHÁBAN	187
KINCS-TÁRI LÁTOGATÁS	197
A KÖLTÉSZET VÁRATLAN ARCA	207
MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ IFJÚKORI KALANDJA AZ IRODALOMMAL.....	211

**Magyar Műhely Kiadó
Budapest, 2004**

ISBN 963 7596 38 0

**Felelős szerkesztő: L. Simon László
Munkatársak: Bednatics Gábor, Csillag István
Nyomdai munkák: Mondat Kft., Budapest**

Papp Tibor *Avantgárd szemmel* című könyvsorozata első darabjában az elmúlt évtizedek költészetéről, irodalomról szóló írásait (kritikáit, tanulmányait) adja közre. A kötet kiadását, s a további három, hasonlóan tematikus rendben megszerkesztett könyv összeállítását az indokolja, hogy Papp Tibor gazdag és értékes szépirodalmi munkássága mellett nemcsak szerkesztőként, hanem kritikusként, a kortárs művészeti törekvéseket értelmező tanulmányíróként is maradandót alkotott. Papp Tibor gazdag életművének e most megjelenő darabjában olvashatunk az experimentális irodalom különféle területeiről, műfajairól (a hangversről, az irodalmi performanszról, a vizuális költészetéről, a telefonon közvetített számítógépes művekről, a számítógépes versgenerálásról), a nagy elődök munkáiról (Kassák Lajosról, Moholy-Nagy Lászlóról), a szerző számára fontos kötetekről, CD-ROM-okról, írotársakról, az 1962-ben indult Magyar Műhely című folyóiratról, s kulisszatitkokról is, hiszen a széles körben ismertté vált *Pogány ritmusok* című versének keletkezéstörténetét is megosztja olvasóival.

Papp Tibor író, költő, tipográfus 1936-ban született Tokajban. Az 1956-os forradalom után Belgiumban, 1961 óta Párizsban él. 1992-től újra budapesti lakos is. 1962-ben egyik alapítója a Magyar Műhelynek, 1989-ben a világ első számítógépen működő folyóiratának, az *alire*-nek egyik elindítója, szerkesztője. József Attila-díjas.