

SZOMBATHY BÁLINT



A KONKRÉT KÖLTÉSNET ÚTJAI

A CÍMOLDALON
EMMETT WILLIAMS
GUMIPECSÉT KÖLTEMÉNYE, 1958

Szombathy Bálint © 1977, 2005
Második, javított kiadás

SZOMBATHY BÁLINT
A KONKRÉT KÖLTÉSZEK ÚTJAI

KÉPÍRÁS MŰVÉSZETI ALAPÍTVÁNY, KAPOSVÁR
SZIGETVÁRI KULTÚR- ÉS ZÖLD ZÓNA EGYESÜLET
2005

A következőkben a kísérleti költészet 1900 utáni útjának panorámáját kívánom megadni azoknak a látszatra eltérő vagy csak részleteikben különböző, és más-más név alatt jelentkező költészeti mozgalmaknak a tükrében, amelyek viszonylagos differenciálódásuk ellenére szinte azonos alapelv szerint, nevezetesen a konkrét művészet princípiuma alapján hirdették meg szembenállásukat a hagyományos, vonalíráson belüli költészettel. A kísérleti költészet általános fedőneve alá sorolt költészeti modellek – az olyan részpoétikák, mint a konkrét-, a vizuális- és a hangköltészet – nyelvi ideáljai ugyanis rendre a kilencszázötvenes évek konkrét művészetében meghirdetett nyelvi és fogalmi újításokat követik, azokat tekintik kiindulópontjuknak. A konkrét mozgalmak magját a De Stijl nevű holland folyóirat köré tömörült alkotók képezték, akik egy új, feltehetőleg osztály nélküli társadalom valóságának követelményeiből kiindulva átértékelték a századforduló előtti kor reprezentáló, bemutató, mimetikus-látványyszerű művészetét. A De Stijl esztétikai felfogásának oszlopos tagjai – elsősorban Theo van Doesburg és Piet Mondrian – mondták ki elsőként, hogy a leírás hagyományán alapuló költészet „asztmás és érzélgős”, és hogy „a szó tehetetlen”. Az egyre inkább egyetemes eszmék mentén formálódó kortudatnak megfelelően a De Stijl szellemi harcát az individualizmus, a hagyományosság és a dogmatikus értékrendszer elleni lázadás jellemezte. A művészek egy része ezt úgy fogta fel, hogy a nemzeti nyelven alapuló írásos kifejezés kultiválása helyett az egyetemesen érthető elvont szóalakzatok és összetett mondatszerkezetek használatát kell szorgalmazni: „Hogy a körülöttünk és bennünk zajló temérdek eseményt irodalmilag felépíthessük, a szó rekonstrukciója szükséges, hangzásilag és eszmeileg. Ha a régi költészet a viszonylagos és szubjektív érzések uralma miatt lerombolta a szó belső jelentését, akkor mi új jelentést és új kifejezőerőt akarunk adni a szónak, minden rendelkezésünkre álló eszközt – mondatant, prozodiát, tipográfiát, aritmetikát, helyesírást – felhasználva”.

A költészetre és általában az irodalomra vonatkozó végkövetkeztetések a századforduló előtti ábrázoló művészet rendszerbeli, koncepcionális tanulmányozásának az eredményei voltak. Az absztraktista alkotók kiiktatták a gyakorlatból a díszítéseket – például a hajlított vonalakat –, mert a szellemi zűrzavar maradványainak tekintették őket. Az újplasztici-cista praxisban kizárólag az egyenest, a vízszintes és függőleges vonalat alkalmazták, ezek megjelenítése viszont érzelemmentességet, racio-

nális higgadtságot feltételezett. Ezeknek a külsődleges, jobbára nyelvi-stiláris változtatásoknak az előterében már az a korszakalkotó felismerés állt, hogy a művészet mint kommunikációs folyamat mindenekelőtt nyelvi, azon túl szemiotikai, jelölő természetű. A tárgyias műalkotást abszolutizáló idealista felfogás valóságtól elrugaszkodott létformájának ellentételezésként úgynevezett „művészeti tájékozódású” művészeti koncepciót dolgoztak ki, melyet olyan önálló kulturális tevékenységként határoztak meg, amely alkalmasnak mutatkozott, hogy magába karolja a társadalmi-művelődési élet összes formáját. Ahelyett azonban, hogy valamilyen már létező, művészetén kívüli valóság bemutatását szolgálta volna, az új művészet funkciója egy új, a létezőn túli valóság kimunkálására irányult. Ezt a művészeti modellt *Ästhetische Prozesse* című elméleti művében Siegfried J. Schmidt szintaktikai-szemantikaiként jellemzi, amely magát a formát, a nyelvi szerveződés folyamatát és az értelmezés koordinátáit tekinti saját alapjának, létfeltételének. A szerző a konkrét művészetet, ezen belül pedig a konkrét költészetet is ide sorolja: „A konkrét festészet semmit sem ábrázol, ami a képen kívüli világra utalna, s a konkrét költészet sem mutat be semmi olyasmit, ami a nyelven kívül létezne...”.

A De Stijl konkretista ideológiájában a művészet nyelvi jelenlétességnek minősül, ennek folytán a vele kapcsolatos elméleti munkák is a művészet természetének vizsgálatára összpontosítanak. Az egyénieskedés leküzdése, és az általános – értsd: a mértaniasság rendjén alapuló – harmónia megteremtése érdekében a nyelvi eszközök közül a függőleges és a vízszintes egyenest, valamint ezek derékszögű metszését; a színek közül a vöröset, a sárgát és a kéket, a nem-színek közül pedig a feketét, a fehéret és a szürkét, azokat az általános, illetve elsődleges nyelvi-vizuális eszközöket alkalmazzák, melyeknek nincsenek anekdotikus kötődéseik, irodalmias utalásaik: „Az alapszín és a derékszög konkrétan léteznek a kép felületén, nem ábrázolnak semmit, csupán önmagukat, és a köztük fennálló tiszta kapcsolatot, az egyensúlyi viszonyt jelenítik meg”.

Jellemző, hogy az absztrakt festészet terminusát Van Doesburg felcseréli a konkrét festészet meghatározására. Mivel a konkretista elveket valló alkotók szerint a vonaltól, a színtől és a felülettől konkrétabb elem nem is létezik, a konkretista program szellemében fogant alkotások levetkeztek mimetikus tulajdonságaikat, s egy szerkezeti, konstruktív formába mentek át. Hasonló folyamatokkal, jelenségek-

létező költészet nyelvének és a grafikai kifejezésnek az összevonását szorgalmazták. Ebből következik, hogy számos korabeli kutató grafikai költészetként definiálja őket. Mallarménál a szócsoportok látszólag rendszertelen elhelyezése, a szövegdinamika tipográfiai felgyorsítása és a szavak szimmetrikus elrendezése egy központi mag körül valósult meg, míg Holz a szavak kompozíciós és szerkezeti számarányait kívánta meghatározni. Ez a költészeti kísérlet azonban, bár valóban a grafika felé közeledett, még koránt sem hagyta el saját nyelvterületét. A forradalmi lépésre Filippo Tommaso Marinetti *Parole in libertà*-jáig, Guillaume Apollinaire *Calligrammes*-jáig és Kurt Schwitters *I-vers-ei*ig kellett várni. Ebbe az áramba sorolható még a kubizmus néhány képi alkotása, amelyek íráselemeket vontak be ikonikus szerkezetükbe, s szorosan tükrözték a modern kalligráfia költészetre gyakorolt változatos hatásait. Ha figyelmen kívül hagyjuk az orosz költők 1910-es években végzett kísérleteit, akkor valójában a futurizmus–Apollinaire–dadaizmus frontvonala volt az, amelyik a vonalírás felszakítása révén – részben a konkrét költészetől függetlenül – áttörte a poézis elavult formáit. A tágabb értelemben használt konkrét költészet közvetlen indítványozójának viszont Mallarmét kell tekintenünk, hiszen ő vállalkozott rá elsőként, hogy a művészet szemszögéből megvilágítsa az írott nyelv hármasságát, szó-, látás- és hallásbeli összefüggéseit.

Mallarménál a szó konkrét szerkezeti elemként funkcionál, úgy, ahogyan a konkretista képzőművésznél a vonal vagy a kör. A könyvoldal fehérsége immár nem szokványos háttérként nyer rendelkezést, hanem újszerű térbeliség érzetét kelti, amelyben a verbális jelentés is új dimenziót, többletértéket kap. Az *Un Coup de dés* első szakaszának lineáris – balról jobbra, és fentről lefelé tartó – olvasási (követési) irányát ez a nem-lineáris módszer jelentősen megzavarja, mintegy kibillent a megszokottság kátyújából. A fogalmi struktúra három rétegben terül el, s a szavak hordozta ideológiai tartalom a képiség térvizonylataiban bomlik ki. Mallarmé pontos és átgondolt technológiai módszere lényegesen összetettebb és elvontabb annál a térkiterjedésű koncepciónál, mint amit Marinetti vagy Apollinaire hasonló indíttatású művei ebben a vonatkozásban fel tudnak mutatni. Felismerései szorosan kötődnek hosszú évek folyamán szerzett zenei, képzőművészeti és nyelvi tanulmányaihoz, melyeknek során külön figyelmet szentelt az oldal fehér és fekete felületei közötti kölcsönhatásnak, a sajtótermékek, újságok és plakátok betűintenzitásának. Egy André

Gide-hez intézett levelében például arról ír, hogy az álló nagybetűkből szedett szavak esetenként egy egész oldalra igényt tartanak. Mallarmé követőinek táborában a brazil *Noigandres* csoport volt az, amelyik úgyszintén azt hangsúlyozta, hogy a grafikai felület az új költészet meghatározó szerkezeti eleme, a szavak elrendezése és sorrendje pedig olyan térbeli-vizuális szintaxisra épül, „amellyel a költészeti szövegbe lineáris-időbeli sorrendiség helyett térbeli-időbeli struktúrák iktathatók be”. A gyakorlati módszertan fejlődésében jelentős szerepe volt még Max Bill elméleti munkáinak és Max Bense információesztétikai kutatásainak.

A futurizmus, az orfizmus, a dadaizmus, a kubizmus és az orosz konstruktivizmus térhódítása idején művészeti körökben általánosan elterjedt jelenséggé vált, hogy költők és festők közös alkotásokat készítettek, főleg kis példányban realizált füzetek, folyóiratok és katalógusok formájában. Bár a képvess nyomait Európa-szerte ki lehet mutatni, a tipográfiára és a nyomdai formatervezésre gyakorolt hatása csak az orosz avantgárd, a De Stijl, valamint a Bauhaus művészeinek újraértékelő kísérleteit követően jutott kifejezésre. A plasztikai művészetek alapvető belső változásai közvetlenül is módosították a költészet verbo-vizuális nyelvét. A hagyományos technikák iránti bizalom megingása következtében újszerű ozmózisok alakultak ki, sőt – a nyelvi-műfaji interferenciáknak köszönhetően – a festészet és a szobrászat közötti szakadék is jelentős mértékben csökkent. A kép egyre inkább levetkezte kétdimenziós behatároltságát és fokozatosan háromkiterjedésű képtárgyba ment át, hogy a szobor plasztikai-térbeli tulajdonságát átvállalva kiléphessen a szabad térbe. A Gutenberg-galaktika verbális médiumában – tudniillik a könyvekben – valamivel ugyan visszafogottabban, de hasonló folyamat ment végbe, melynek következtében megszületett a könyvtárgy, illetve a művészkönyv diszciplínája.

Oroszországban a múlt század tízes éveiben vette kezdetét a könyvjellegű művelődés átértékelésére irányuló folyamat. A szó képiségéről értekezve régi kézírásos kötetekre hivatkoztak, melyekben anyagiságának, alaki és színbeli tulajdonságainak révén a verbális jel ideogrammatikus funkcióra tett szert. „...a szónak a harmadik kiterjedést is meg kell adni, szobrot kell készíteni belőle...”, hangsúlyozták 1914-ben a Burjuk-fivérek. Viktor Vlagyimirovics Hlebnikov és munkatársai már 1910-ben kidolgozták az érzelmi és denotatív vonásoktól mentes, vizuális és fónikus jellemvonásokkal felvértezett alogikus nyelv elméletét. A szavak elemekre, tudniillik betűkre

való lebontásával, a betűk, szótagok és szavak vizualitásának konkretista alkalmazásával az orosz avantgárd képviselői a „meghökkenés” technikájának kifejlesztésén fáradoztak, amely a megszokott szokatlanba, a valóságosat pedig új, költői szürrealitásba fordítja át, mégpedig a szavak közvetlen vizuális és hangzásbeli ereje révén. Liszickij arra hívta fel a figyelmet, hogy míg Gutenberg bibliáját kizárólag betűkkel nyomtatták, az új kor bibliáját pusztán ezzel az eszközzel immár lehetetlen lesz elkészíteni. A jövő könyve a betű kettős kiterjedésére, az idő funkciójában megnyilvánuló hangra, és a tér funkciójában jelentkező formára fog épülni, mindkettő lesz egyszerre, ezáltal pedig áthidalja a gutenbergi könyvideál automatizmusát. A korabeli orosz törekvések fellángolását követő üresjáratban elsőként Bruno Munari 1948-as „olvashatatlan könyvei”, Claude Giraudau mobilkönyvei, Bernard Meadow szobrász és formatervező Beckett-értelmezései hozták meg a frissülést, és adtak lendületet az ötvenes-hatvanas évek széles ívű próbálkozásainak.

Figyelmet keltő, hogy a fenti problémákat érintő alkotók nagy része a jövő könyvét a napi sajtó modellált változataként képzelte el, szívesen hivatkozva Lemartine-re, aki már 1831-ben azt írta, hogy „az egyedüli lehetséges könyv manapság a sajtó”. Marshall McLuhan médiumteoretikus valószínűleg nem tévedett, amikor egy későbbi kor gyermekeként azt állította, hogy a művészi formaként értelmezett modern sajtó összehasonlíthatatlanul jobban érdekelte a költőket és az esztétikum elkötelezettjeit, mint az akadémiai szellemet, amelyből sötét ridegséget váltott ki. Akadtak, akik a jammes-i nyelv hatásainak gazdagságát a beszédhagyomány és a nyomtatás új kultúrájának az érintkezésével magyarázták, kiemelve, hogy „az irodalom mindaddig nem jelentkezhett, amíg a szájhagyomány a tudósok magántanulmányainak képezte tárgyát”. A metafizikai költők teljesítményét úgyszintén a modern sajtó fejlődésének köszönhetjük. Erőfeszítéseik elsősorban arra irányultak, hogy a középkori piktogramákat hozzáidomítsák a modern sajtó törvényszerűségeihez. Az új technológiára építette esztétikájának jelentős hányadát Mallarmé és Arthur Rimbaud, s a képi kultúra feltörése érezhetően befolyásolta még Edgar Allan Poe, valamint Charles Baudelaire költészetét.

A *kézirattól a nyomtatásig* című könyvében Chaytor arról ír, hogy az íráson alapuló kommunikáció óhatatlanul pszichikai visszahúzódást idéz elő: „A pszichikai visszavonulás automatikusan következik be, mert az írásbeliség folyamata egyúttal a belső

monológ megteremtésének a folyamata is”. A nem írásbeliségre épülő kultúrák tanulmányozása valóban azt a felismerést eredményezi, hogy az írás és az olvasás praxisa – tudniillik az auditívna vizuálisra, illetve a vizuálisnak auditívra való fordítása – belső monológot alakít ki. Ezért James Joyce „all nights newsery reel”-jének, egész estés híradóinak a verbovoko-vizuális felépítése nem egyéb, mint az emberi kultúra kommunikációjának első dramatizációja, amely felszakítja a belső monológ egysíkúságát: „A *Finnegans Wake* olvasási problémáinak nagy része akkor tagolódik fel, amikor kiderül, hogy Joyce művészi formaként magukat a médiumokat alkalmazza, mint a *phantom city phaked of philm pholk*-ban”. McLuhan úgy véli, hogy a nyomtatott oldal gátat emel a beszédfolyam előtt. Ő figyelte meg, hogy a *Finnegans Wake* telekinetikáját a rádió, a televízió, a filmhíradó és Henry Chimpden Earwicker „dadogó” verbális gesztusai határozzák meg, az *Ulysses* szimbolikus tájai viszont az újságtechnikából származnak. Az *Ulysses* világa azonban, lévén elsősorban a tér modulációja, tájképelemben még aránylag statikus, s a *Finnegans Wake* tisztítótüzéhez képest a pokol mozdulatlan tüzét jelképezi. Az *Ulysses* megírásakor Joyce a verbalitás és a képiség közötti határon álló szakrális műveltség, és az új, írásbeli érzékenység határvonalán álló homéroszi világ között húz párhuzamot. Bloomot, a törzsi keretből „nemrég” kivált zsidót Dublinba, a felületesen törzsietlenített világa helyezi. James S. Atherton *Books at the Wake* című könyvében odáig megy, hogy a *Finnegans Wake*-et az írásbeliség történetének nevezi, úgy véelve, hogy Joyce elsőként ismerte fel: az ember egyszerre az összes kulturális forma részese, s végig tudatában kell lennie ennek a felismerésnek.

A Joyce-i világgal összegabalyodott sajtótechnológia lényegében a nyomdászat tartományába vezet bennünket, amelynek elrugaszkodottabb stilisztikai kísérletei létrehozták a képírásnak – a tulajdonképpeni képversnek – a gutenbergi szabályokat leromboló egyik válfaját, a typopoézist, melyet egyes huszadik századi irodalomtörténészek a nyelvújító költészeti törekvések körébe helyeznek. Nem szabad szem elől tévesztenünk azonban, hogy ezek a próbálkozások a nyomdák műhelyeiben jelentek meg, s akik kiművelték őket, nem költők, hanem nyomdaipari mesterek voltak, így indítékaik csak érintőlegesen lehettek költészeti. Az úgynevezett tipográfiai költészet inkább a reklámgrafikával, a grafikai formatervezéssel és a publicisztikával áll kapcsolatban, nem pedig azokkal a modern költői

törekvésekkel, amelyek úgyszintén a szintetikus nyomdászati nyelvszerkezeteket kultiválták. Ennek a feltételes módban értendő költészeti műfajnak a fő formai tulajdonsága a ritmizáció, a betűk olyan értelmű felületi elhelyezése, melyek nem felelnek meg a közvetlen jeltani követelményeknek. Értelmezésük se nem lingvisztikai, se nem szimbolikus, se nem metaforikus: olyan, szellemi tartalmakat közvetítő személytelen struktúráknak tekinthetők, melyek az objektív nyelvi törvényszerűségek kívánalmain túl elsősorban a kommunikációt szolgálják.

Az irodalmi terméket nyelvi jelként értelmező irányzatok forrása sokak szerint kettős. A szintaktikai hagyomány átértékelésének egyik igazi költészeti eredőjének Isidore Isou lettrista törekvései tekinthetők, amelyek a szöveg betűkre való feldarabolásának képletében öltöttek alakot, emellett pedig jelentős társadalomfilozófia járult hozzájuk. Paul Valéry retorikus költészetéből kiindulva a francia irodalomtudomány Quineau szókombinatorikáját – összeszabdalt szonettjeit –, Nathalie Sarraute „cselekvés-töredékeit” és „hangulatatomjait”, majd a nouveau roman berkeiben otthonos Robbe-Grille-t, Michel Butort és Claude Simont tekinti meghatározó kezdeményezőnek. Az általuk képviselt nyelvalakító felfogásoknak a nyomán jelentkezett a hatvanas években a Tel Quel lingvisztikai-strukturalista műhelye, amely már csak a szuverén, mesterséges képződményként értelmezett szöveg előtt hajtott fejet. Volt továbbá egy kezdeményezés, amely a technika felől indult. Ez az irányzat Eugen Gomringer konkrét költészetét és Pierre Garnier spacionista poézisét fogja át. A korabeli nyelvátértékelő mozgások az alábbi idézettel illusztrálhatók: „A betűvers, a képvers, a számvers, a hangvers megannyi változata bukkan fel (a jelenséget nevezik konkrét, fonetikai, objektív, vizuális, fónikus és kibernetikai költészetnek), előbb még szinte érthető hangulatok, indulatok, ritmus tolmácsolására, később egyre inkább csak matematikává válva”. A kísérletek egyik közös jellemzőjének az apolitikus magatartás tekinthető. A francia spacionisták például tagadják a költészet politikai, társadalmi, etikai, filozófiai és pszichológiai indítékait. „Csak a nyelv mélyét kell megbolygatni – hirdetik –, új alakzatokat kell létrehozni, és így voltaképpen új, nemzeti nyelvek fölötti költői nyelvet lehet alkotni.” A költészet tárgyias poétikai törekvései – például Reverdi és Olson gyakorlatában – ezzel szemben megkérdőjelezzik a költő egyéniségét, individuumát, s tényszerű megállapításokra, információkra, adatokra, a „tárgyasult világ minél egyszerűbb, tömörebb megjelenítésére” szorítkoznak.

A fentiekben utalásszerűen érintettem néhány olyan tipikus példát, amely a lineáris íráskultúra, illetve a vonalköltészet felszakításának és kiszélesítésének kísérleteként határozható meg, ám nem sorolható a szűkebb értelemben vett konkrét költészet forradalmi tényezői közé. Arra is rá kívántam mutatni, hogy az experimentális költészet vívmányai – a lineáris írásbeliség bástyájának, a Gutenberg-galaktikának a szétrobbantásával – nemcsak a költészetre korlátozódtak, hanem a nyelvvel összefüggő széles körű emberi tevékenységekre is kiterjedtek. Az alábbiakban a tágabb értelemben vett konkrét költészet szférájából a *dimenzionizmus* és a *lettrizmus* (*fonizmus*) kerül bemutatásra, a konkrét költészet szűkebb tartományából pedig a *vizuális költészetre* és a *konkrét-szemantikai* versmodellre nyílik rálátás. Ahelyett tehát, hogy a költészet globális problematikájából következő induktív úton indulnék el, a nyelvátértékelő folyamatot inkább egy általános szemléletváltás függvényeként próbálom értelmezni, amely közvetlenül az 1800-as és 1900-as évek fordulóján vett lendületet.

A síkverstől a dimenzionizmusig

Ha a Kassák Lajos körüli kód csak a hetvenes években kezdett igazából felszállni, akkor megállapítható, hogy a Tamkó Sirtó Károlyt övező mellőzés még ennél is tovább érezte hatását, hiszen progresszív munkásságának recessziójára csak a nyolcvanasokban került sor. Lényegében mindkét alkotó csak halálát követően kapta meg a kellő szakmai figyelmet. Nem mintha Tamkó avantgárd ténykedése volumenét tekintve egy kalap alá lenne hozható Kassák sokoldalú aktivizmusával, valamint társadalmi-politikai érzékenységével, ám a költészetből eredő művészeti ideológiájának volt egy olyan szegmense, amely bármikor odaállítható a kassáki képvers-produkció nemzetközileg is fajsúlyos teljesítménye mellé. Ennek a többféle költészeti poétikát összefogó opusnak a dimenzionista művészetszemlélet képezte alapját, amely korjelenség volt, és senki sem fogalmazta meg oly mértékadóan és akkora hittel annak jellemrajzát, mint a francia fővárosban tartózkodó Tamkó.

Tamkó 1924-ben vetette papírra *Poéták keresztje* című első vizuális versét, amely „négy rövid, három hosszú és tizenhárom rövid sorával valójában egy keresztet ábrázolt”. Következő kísérletében, a *Három perc daloló emléke* című versében a korabeli hangköltészeti minták hatására már zenei elemeket is beiktatott a mű szellemi vázába, tudniillik a

„harisnya” szó hangzáserejének szabályozásával, vagyis a szó „köbtartalmával” a női láb vonalait próbálta felidézni, eképpen:

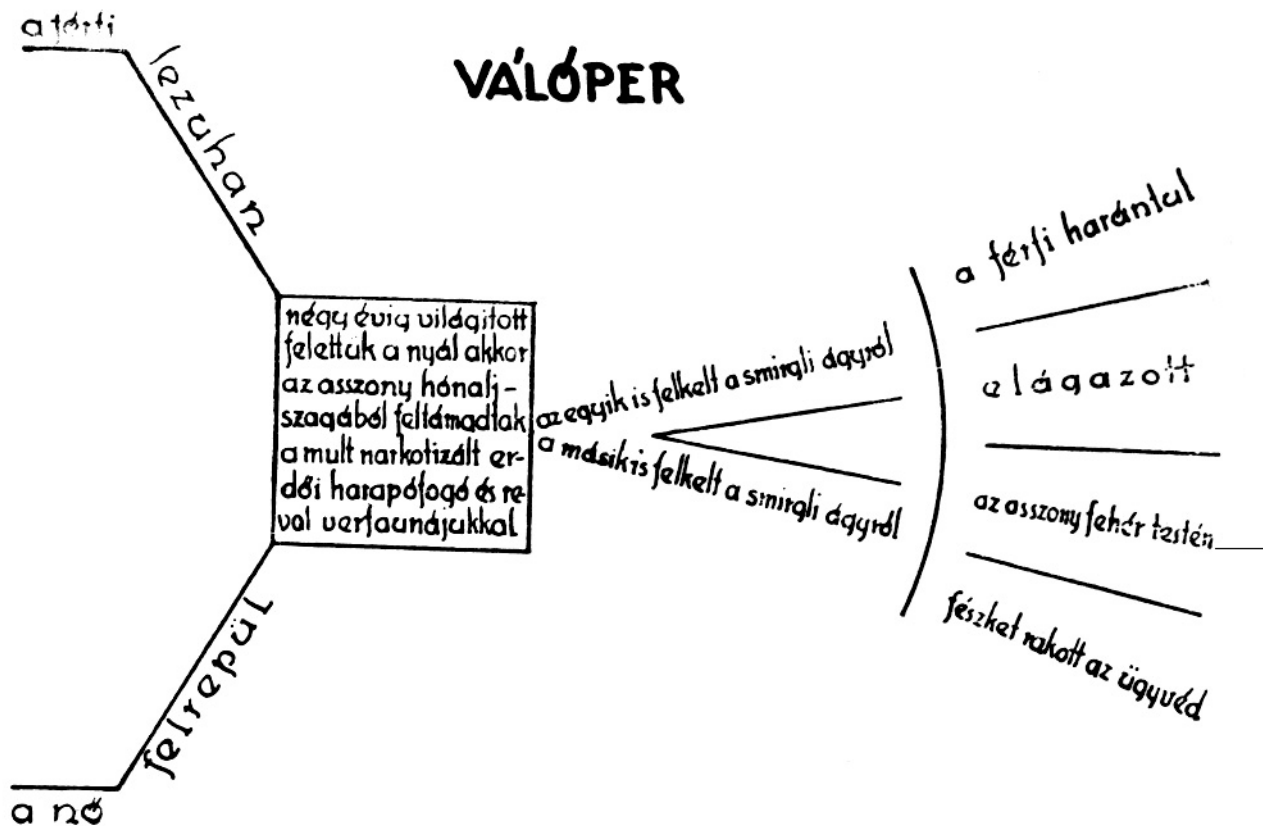
pianissimo : harisnya
crescendo : harisnya
piucrescendo : harisnya
decrescendo : harisnya
piano : harisnya

A vonalköltészet kánonjaitól való eltávolodás első mintáit Tamkó számára Kassák *Virágok* című alkotásának négy-szög-kör-hegyesszög felépítése demonstrálta. A mértani alakzatok felébresztették benne gyerekkora pusztá-élményének gémeskút-képzetét, valamint a síkságban immanens egyéb képzettársításokat. Nem véletlen hát, hogy első képverse a *Kút a pusztán* címet kapta, annak verbális matériáját pedig azok az ötletek öntötték formába, melyek a gémeskút és a pusztá térfogalmának viszonylatában ismerhetők fel. „A papírlap fehér síkját a középvonalnál kissé feljebb metszi a látóhatár. Középen földbe mélyedő, felül nyitott kis négy-szög: a kút kávéja. Tőle kissé jobbra a kútágast két vonal közé írt mondat alkotja és fejezi ki: 'Mézespálca: Akáctorony'. A kútgémet: 'Vízet hegedülök az embe- reknek'. Az ostorfát: 'Lopjátok a föld könnyeit'. (...) A látóhatár alatti rész fekete tábláját hét, a kávéhoz sugárzás alakban összefutó dűlőút osztotta parcellákra, s a hét sugárdűlő út a kút hét jelentőségét, lényegét, a víz hét pusztai jelentőségét fejezte ki költői, sőt drámai hangon megfogalmazott, logikailag és nyelvtanilag megszerkesztett mondatokban. (...) Ezt a fogalmazványt, képversemnek ezt a logikus, grammatikailag szinte szájba rágott formáját később túlságosan érdektelennak találtam, s a képvers 'mondatait' szótag-költéssel helyettesítettem. Ebben a formában került aztán francia fordításra is. Még a címét is megváltoztattam, így lett belőle szürrealista mű: VÍZHEGEDŰ HÉT ÜLÉSSEL avagy A KÚT MITHOLÓGIÁJA”, írja a szerző egy későbbi elemzésben. A *Vízhegedű hét ülésel* meghökkentő, a dadaista és szürrealista képösszemosásra jellemző abszurd szóösszetételeket, fogalomkapcsolatokat tartalmaz, úgymint „gyorsmosdó”, „tisztaszüret”, „fehérbánya”, „öngyilkosút”, „kantalanývér”, „vízmirigyvár”, „sárborbélycsapszék”. A nyelvi matéria összetett, látszatra rendezetlen szerkezetét a vizuális projekció kommunikatív láncokba tagolja s ily módon utat nyit a feltörő asszociációknak. A képzettársítás nyitottságának abszolutizálása azonban bizonyos értelemben megfoghatatlanná teszi a nyelvi üzenetet, s ezáltal a percepció nyomán

jelentkező mentális folyamatok némileg meg-hossz- abodnak.

Tamkó Sirató Károly indulására már tizenhét éves korában döntő hatással van az a felismerés, hogy a vers, a költemény több, mint gondolatokat kifejező nyelvi struktúra, s valamiképpen fel kell bontani, meg kell bolygatni a klasszikus vonalköltészet merev rendszerét. Ennek a meglátásnak az eredménye a már idézett *Poéták keresztje*, a *Három perc daloló emléke* és a *Kút a pusztán*. A nyelvi üzenet hatékonyságának, illetve gyorsaságának kérdése a balladai műfaj kapcsán merül fel, melynek klasszikus példáiban Tamkó elsősorban a tragédia lassú kibontakozását kifogásolja. Az általa kidolgozott „expressz-ballada” immár azokat a világvárosi fényreklámokat idézi, „amelyeken a mondatok a térben, illetve a síkon egymás után gyúltak ki és aludtak el”. Tamkó a vonalon belüli versformát az „expressz-ballada” verbo-vizuális ideájának megfelelően kívánja átalakítani. Első kísérlete a kilenc klasszikus verssorba tördelt *Egyszerű ballada*, amely eredeti formájában nem eléggé érdekes, nem eléggé érthető, és nem igazán gyors: „Tovább dolgozva rajta azt láttam: ha a lineáris formában kilenc mondatból álló történetet egy négy alanyból és négy állítmányból álló egyetlen mondatba vonom össze, s az alanyok és állítmányok közötti összefüggést számokkal jelzem, az egész versnek megadom a saját maga által kialakított vizuális formáját, a cselekmény tragikus, balladai zuhanását egy nagy fekete nyíllal is irányjelzem és kifejezem, a ballada lezajlási sebességét, és így tragikumát is lényegesen fokozom. Ebben az értelemben dolgoztam ki aztán a *Vizuális balladát*, s amikor kész lettem vele, magam csodálkoztam el a legjobban rajta. Magam sem tudtam, hogy mi lett belőle. De éreztem, hogy így sokkal jobb lett, tömörebb, gyorsabb, tragikusabb és szerintem sokkal érthetőbb is, mint 'vézna, egyszerű' formájában volt. (...) Műfajilag senki sem tudta meghatározni, mi lehet ez. Végül is aláírtam: *számkinetikus konstrukció*, helyesebben: számokkal mozgatott vers-készülék.”

Így jött létre a magyar költészet első gyorsütemű balladája, későbbi, francia formájában *Balladagép*, amely immár a mechanikára, a pontosan és gyorsan működő verbo-vizuális szerkezetre helyezve elvi alapjait, ugyanakkor a vers informatívainak problematikája felé terelve a figyelmet. A villanyplakát mintáját követő versszerkezet előbb az olvasás sebességének függvényében percipiálódott, majd képzeletileg egyre fokozódó ütemű villogások sorozatába ment át. Az Apollinaire-t vagy Kassákot idé-



Tamkó Sirtó Károly: Válóper. Síkvers, 1928

ző korai képvers statikus szerkezetéhez, valamint a már Tamkó által kikísérletezett „számcsapágyakon gördülő” versekhez viszonyítva a vonalban megvalósuló eseménymozgást a *Válóper* című alkotás hozta meg, immár a síkvers előhírnökeként. Az 1928-as síkversek a síkba való kilépést az avantgarde addigi gyakorlatától eltérően nem a szavak vagy a betűk grafikai kiemelésével valósították meg, hanem egy kommunikációs láncolatba ékelődve az üzenetet folyamatszerűségében ábrázolták. Így, a konkrét vers Pierre Garnier által kidolgozott szemantikai modelljét is megelőzve, a tamkói verskonstrukció síkba kivetített utalások formájában, az okozati összefüggések sorozataként állt össze. A *Balladakészülék* című villanyvers az olvasóra hártotta a feladatot, hogy a szavak tetszőleges megválogatásával szemantikai egységeket hozzon létre, és egyéni érzékenységének függvényében vonja ki a jelentést.

Az első valódi villanyvers keletkezésének éve 1927. „Elsődleges alakjában, tehát nem is villanyban lejátszva, hanem mint partitúra, papírra vázol-

va vagy rajzolva is frappánsan hatott a maga építészeti monumentalitásával, és szerkezeti szilárdságában is jól érzékelhető kontrapunktos dinamikájával”, írja Tamkó az eredetileg *Budapest*, majd francia változatában *Paris* címet viselő villanyversről, amelyben a nagyvárosok társadalmi mozgásait, a kapitalizmus mozgási folyamatát kívánta bemutatni a haladó erők dinamikus harcának szellemében. Az addig megalkotott négy új verstípus már szorosan kapcsolódott a kor technikai és technológiai vívmányaihoz, ugyanakkor a vonalból való kitörés nyomán létrejött új formára célozva az ósláv glogao (beszélni) igéből levezetve a *glogoizmus* elnevezést kapta. A vonalból való kitörés általános koncepcióját demonstráló kiáltvány hét pontból tevődött össze, s a költészetszemlélet behatároltabb szintjén előrevetíti a dimenzionista művészetfelfogás ideáját:

1. Szétbontunk és összeteszünk. Kassák volt, aki nálunk először bontotta meg a sorokat a vízszintesből. Ez a megnyitott probléma vezetett egy új művészi érzékeltetés kiteljesedésére.

2. A glogoizmus elveti a 'könyvlátást', a 'képlá-tást' emeli helyére. Nem alakatlan sorok nyomasztóan egyirányú szövedékének tekinti a papírost, hanem területnek, ahol a mondatok és szavak elhelyezése építő jelentőséget nyer.

3. A versek eddig az abszolút papírüres térben léteztek, optikailag nem tudtak lélegezni. Pedig a vers a betűkben él: vagyis a síkban. A glogoizmus tehát elsődlegesen hangsúlyozza a vers síkszerűségét. Nem írja a verseket, hanem: építi.

4. A glogoizmus az irodalom absztrakt időművészetét reális síkművészetben szervezi meg. A vers építését a glogoista képvers fizikai törvényszerűségei szerint geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre. A vers akkusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát.

5. A glogoizmus tehát az optikai és fonetikai történések egy tökéletesebb kifejeződési formanyelve. Építő alkateleme: a vonalmondat. A vonal a glogoista versben nem dekoráció, hanem organikus alkatrész: értelemsín, a szavak tűzfala.

6. A glogoizmusnak tömegekhez szóló előadási formája a villanyvers. Ahogy a zenének a technika új közlési lehetőséget adott a rádióban, ugyanúgy alkotta meg a költészet új közlési lehetőségét: a transzparensen. Csakhogy amíg a zenében csak lassan fog kialakulni az úgynevezett rádióművészet, addig a glogoizmus már most mint kész transzparens-művészet jelentkezik, mert a síkvers és a villanyplakát azonos elvi megfontolásokon épülnek fel.

7. A G L O G O I Z M U S

G Megnyilvánulásában

L A JÖVŐ SPECIÁLIS MŰVÉSZETE

O

G A TECHNIKA

O A TRANZPARENSEK KÖLTÉSZETE

I A VILLANYPLAKÁTOK

Z

M

U

S AZ ÚJ TÖMEGMŰVÉSZETI!"

Néhány újonnan kikísértelmezett versformán és ezen az éppen csak kidolgozott verselméleten át jutott el Tamkó a vonalidőben létező költészetből a sík-költészet, illetve a villanyversek merőben másminyen világába, amelynek körvonalait szemlélve úgy

látta, ezzel nemcsak saját költészete van befejezve, hanem az egész hagyományos költészet is, az irodalom általában. Álláspontját 1929-ben alkotott az *Egy éjszaka története*, az *Eposz az emberről* és a *Bernát élete a regény-téglában* című síkalkotás még inkább megerősítette, hiszen az utóbbi már nem volt más, mint egy „irodalmi lehetőség-tömb”. „Ez után a három mű után úgy éreztem, nincs tovább mit keresni az irodalomban. (...) Ez az érzés, illetve megállapítás manapság, 1965-ben, amikor az irodalom felbomlottságának és befejezettségének gondolatával és tanújeleivel már számtalan ilyen variációban találkozunk, mint például: antiregény, metaregény, kártya-regény, cseppfolyós opera, szonett-mozaik, s az írók egész sorát tettené naggyá, illetve még e haldoklás újabb és újabb formákban és változatos műfajokban való kiélése, ez a gondolat már nem hat megdöbbenően”. Tamkó a dadaizmus és a szürrealizmus után egyetlen újabb irányzatot sem talál, amelynek „líraban kifejezhető mondanivalója” lenne: „Az a logikai semmi, ami a szürrealista vers tartalmát képezi (...), pontosan az európai kultúra mondanivalója ebben a korban. Vagyis a költészet már csak formában élt a szürrealizmusban: a vonalban, az időben. A sík-költészet most pedig már ettől a formától is 'megszabadítja', amennyiben a kifejezést a síkba viszi”. A fenti elméleti következtetések eredménye a *Korszerű remekművek* című ciklus is, amely a verset négy üres papírlapon mutatja be, megfelelő előszó kíséretében, amelyben az áll, hogy „...1929-ben, amikor a spengleri értelemben vett európai kultúra 'költői mondanivalója' a semmire redukálódott, merő pazarlás ezt a semmit szavakba foglalva fejezni ki, betűkbe és verssorokba tömködni, sokkal egyszerűbb azt így, fehér papír alakjában, önmaga tisztaságában az olvasó elé tárni”. Éppen az olvasó közvetlen aktivizálását szorgalmazta Tamkónak az a verstípusa, amelyet alternatívizmusnak vagy „tört szavak művészetének” nevezett, és amelyben az olvasó szabadon rendelkezhetett a vers nyelvi anyagával, kedve szerint vehetett ki belőle kisebb-nagyobb részeket, hatást fejtve ki a jelentésre.

Tamkó Sírátó Károly költészeti törekvései itthon nem lettek visszhangra. A magyar költészetben és az irodalomban talajtalanok voltak a vonalból kilépő sík- és villanyversek, s ebben, az elszigeteltséggel felérő természetes állapotban kérdésessé vált az egyéni fejlődés. Párizsban, az európai művészet korabeli központjában a közvetlen művészeti gyakorlat révén is párhuzamot lehetett vonni az újítást szorgalmazó kortárs kísérletekkel. Az összevetés

nemcsak hogy igazolta Tamkó költészeti elméletének helyességét, hanem jelentős lökést is adott neki. Az európai művészet élvonalában tapasztalható mozgások mögött ugyanis a művészetnek mint autonóm nyelvi rendszernek a dimenzionálása állott. Tamkót bátorították a francia fővárosban szerzett azon tapasztalatok, hogy a költészet területén végzett újításait a művészet általános irányvonala – spirituális attitűdje – még inkább alátámasztotta, a festészetet és a szobrászatot is beleértve. Míg az általa kidolgozott versmodelleknek a magyar művészetben nem volt történelmi megalapozottsága, vagyis nem lehetett meghúzni a sík- és villanyversek tágabb ívű fejlődési vonalát, addig „Apollinaire és Picabia hasonló tendenciájú művei, mint egy alap, tudat alatt eléjük asszociálódtak, s valahogy az európai kultúra életszerves folytatódásának hatását keltették...”. Az új verstípusok elméleti kapcsolódásai meglepően sok területet érintettek, hiszen a síkábrázolásnak a fizikával és a mértan tér-idő elméletével alkotott összefüggései interdiszciplináris problémákba torkollottak. Tamkó ilyen jellegű elméletei *A síknyelvtan szerepe, A planizmus szerepe a világirodalomban, és A planizmus bevezetése az Einstein-Minkovszky-féle tér-idő elmélet alapján* című tanulmányai egészítették ki.

Párizsba érkezve Tamkó örömmel állapította meg, hogy a művészet statikus formái egyre inkább felbomlanak, s hogy a szobrászok egy része – Laurens, Calder, Archipenko, Brancusi, Giacometti, Moholy-Nagy stb. – a háromdimenziós kiterjedés még egy dimenzióval való kibővítésén munkálkodik: „...megkaptam elméleti úton és genetikusan azt a művészetet, amely felé az egész művészetfejlődés feltartóztatlanul iramban halad...”. A dadaizmust és a szürrealizmust Tamkó az euklidészi művészet utolsó megjelenési formájává nyilvánította, az absztrakt művészetet és a konstruktivizmust pedig a dimenzionista művészetfelfogás ősfarmájának nevezte meg: „Az absztrakt festészetből lett a konstruktivizmus. A konstruktivizmusból lett Magyarországon a planizmus [síkművészet]. És a planizmus elméletéből alakult ki a dimenzionizmus tudatosuló elmélete”.

Párizsban a világ különböző tájairól összesereglett, s a festészetet, a szobrászatot és a költészetet egyel több dimenzióban ábrázoló alkotók támogatták a dimenzionista kiáltvány megfogalmazását, melyet Tamkó és legközvetlenebb munkatársai, Kotchar, Delaunay és Domela kezdeményezett. Nem egy új, a semmiből keletkezett mozgalom beindításáról beszéltek, hanem egy olyan, már

létező művészeti elv meghatározását szorgalmazták, melynek égíse alatt különféle műfajokban és technikákban jártas alkotók kísérleteztek, legtöbbször egymástól függetlenül. A Tamkó által 1936-ban megfogalmazott dimenzionista kiáltványt egy különleges összefoglalásként kell értelmeznünk, amely a művészet belső törvényszerűségeit ragadta meg. Jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, minthogy a kor legjelesebb művészei látták el kézjegyükkel avagy támogatták, úgymint Arp, Albert Birot, Delaunay, Duchamp, Kandinszkij, Picabia, Nicholson, Miró, Moholy-Nagy, Calder stb.

A dimenzionista kiáltvány magyarul először az újvidéki Híd című folyóirat 1966/11-12. számában jelent meg, s benne „a nagy, általános és összegező művészetmozgalomnak a lényege és elmélete tudatosul”. Gyökerei egyrészt a futurizmusig és a kubizmusig nyúlnak vissza, létének indoka viszont a tér és az idő új koncepciója, valamint a kor technikai-technológiai fejlődése: „El kell fogadnunk, hogy a tér és az idő nem különböző kategóriák, egymással szemben álló abszolútumok, mint ezt régebben hirdették és természetesen tartották, hanem a nem-euklidészi koncepció értelmében: összefüggő dimenziók. Ezt a felfogást ösztönösen érezve vagy tudatosan magunkévá téve: egyszerre eltűnnek előlünk a művészetek összes régi határai és válaszfalai”. A dimenzionizmus elméleti támaszra lelt a modern tudományokban, úgymint a mértanban, a matematikában és a fizikában, de úgyszintén meglátta a rohamosan fejlődő technológiában rejlő lehetőségeket. A dimenzionizmus hiszekegye az $N+1$ képlete volt, „mely képlet művészeti vonatkozását a planizmus, a kétdimenziós irodalom elméletében fedeztük fel és általánosítottuk aztán, hogy ezáltal korunk kaotikusnak látszó, rendszertelennek és megmagyarázhatatlannak tűnő művészet-jelenségeit egyetlenegy közös törvényre vezessük vissza, a legtermészetesebb módon”. Az irodalom lineáris rendszerét a preplanista formák, a kalligrammák és a tipogrammák, valamint a villanyversek bontották fel az által, hogy behatoltak a síkba, s ki is léptek belőle. A dimenzionizmus összművészeti jellegéből következően a festészet kilépett a síkból, és átment a térbe. A kísérletek a szürrealista és a kubista festészetben gyökereztek, melyeknek térszerkezetei a papír, a fa, az üveg és más anyagok valós konstrukciós beiktatására épültek. A háromkiterjedésű szerkesztés ideáját később a konstruktivizmus, a térkonstruktivizmus és a többanyagú konstrukciók vitték tovább, annak a dimenzionista elvnek az alapján, hogy „a szobrászat kilépjen a zárt, mozdulatlan for-

mákból (vagyis az eüklidészi térben kialakult formáiból), hogy meghódítsa a művészi kifejezés számára a négydimenziós, Minkovszky-féle teret”. Vagyis a telt szobrászat felhasítását szorgalmazva a mozgó szerkezetek, a mobilok világára esküdött fel, melyeknek működési elvét előbb Moholy-Nagy és Calder, később pedig Nicholas Schöffer dolgozta ki. A modern szobrászat iránya lényegében szobrászat-ellenes volt, a szó hagyományos értelmében már szinte alig létezett.

Egészségi állapota arra készítette Tamkót, hogy a dimenzionista kiáltvány első kiadása után visszatérjen Magyarországra, így a nemzetközi dimenzionizmus elvesztette egyik vezető emberét. A manifesztum második kiadása a *Plastique* című folyóirat különszámaként jelent meg 1937-ben, harmadik kiadását pedig a *Morphemes* című lap közölte 1965-ben, bizonyítva, hogy eszméi a későbbiekben sem veszítettek időszerűségükből. A kiáltvány költeményre formált változatát képezi Tamkó *Szózat a Pont-emberhez* (1963–68) című műve, amely mintegy átértékeli az első kiadás óta eltelt majd harminc esztendő:

A pont	– él, mozog	: vonal
A vonal	– él, száll	: sík
A sík	– él, sűrül	: tér
A tér	– él, remeg	: négydimenziós tér- idő-folytonosság.

A fejlődés-irány: a plusz dimenzió.

Tamkó korának emberét pont-emberként definiálja, aki változatlanul az eüklidészi szemléletet képviseli, „amelyben új gondolataink / már eddig is csak hasoncsúszva tudtak közlekedni”, az elavult pont-ember pedig csak a plusz dimenzió bevonásával képes igazából hozzáférközni a valósághoz, hiszen nyilvánvaló, hogy „A világ (...) nem vonal. A Tejút-táj négy méretű!”. Már-már látomássá duzzadó fejtegetéseiben Tamkó úgy ítéli meg, hogy az ember a mindenséget a „Nap–Föld–Nyelv” és az „elektron-nyelvtan” segítségével lesz képes maradéktalanul megérteni. *Rádiogramm* című költeménye 1933-ban azt hirdeti, hogy „Ez már nem vers, a versek síkba fúltak”, *A beszéd vad-unalma* címűben viszont már egy új nyelv utáni igényt vet fel, amely beszédünk „koldus totyogása” helyett „gyorsírás-homlokú”, „gondolatcikázó”, „számnyelvtanú”, sőt

„elektronikus” lesz. Ő ugyan már nem tudta megérni ennek az áhított jövőképnek a beteljesülését, mint ahogy a dimenzionista művészetszemlélet egyetlen deklarált örököséként fellépő Tóth Gábor munkásságának a kibontakozását sem nyugtázhatta teljes mivoltában. Tóth 1972-ben, Tamkó halála előtt mindössze nyolc esztendővel két dimenzionista műgyűjteményt adott ki, melyek tanúsága szerint szinte indulásának pillanatában túllépett a századeleji képvers poétikai maximáin. A villanyversek esztétikai és nyelvi standardjait meghaladva a jelenben létezés szintjén szerveződő vizuál-szemantikai költészet felé tett kimozdulást, s a nyelvi redukció eszközével „a funkciójától elidegenített betű-jel lehetséges informatívait” igyekezett feltárni. A nyomdászatban is jártas Tóthnak nem voltak idegenek a jeltani kérdésfelvetések, hiszen a napi gyakorlatban szemtanúja lehetett a jeltorzulás következményeként bekövetkező természetes jelentésvesztés különféle eseteinek, a jelentés jellé való spontán átalakulásának. Felismeréseire kellő komolyságú elméleti háttérrel nyújtottak az akkoriban terjedő strukturalista, illetve szemiotikai kutatások, így szinte törvényszerű volt az is, hogy Tóth költészeti-dimenzionista kísérletei úgyszintén az egzakt gondolkodás irányába mentek el. A dimenzionizmus kezdeti felismerése és célkitűzése, hogy területére bevonja a tudományágakat, valamint a nyelvészetet és az információelméletet, Tóth vonatkozó alkotásaiban valós formát öntött, jelentős eredményeket adott, s visszamenőleg is igazolta Tamkó Sírátó Károly általános művészetszemléletének hitelességét: „A Dimenzionizmus nem egy akart, csinált, vagy irányított mozgalom. A Dimenzionizmus lassú fejlődés, mely már régóta élt és jelentkezett, lappangó formákban más művészeti forradalmak eredményeiben is. A Manifesztum maga úgy tekintendő, mint egy általános t u d a t o s u l á s, mely részben az egyes avantgardista művészek műveiből sugárzódott ki, részben pedig a kétdimenziós irodalom, a planizmus elméletében felfedezett gondolatok általánosításából keletkezett. Még precízebben kifejezve talán így mondhatnánk: a kétdimenziós irodalom elméletében felfedezett új gondolatokat általánosan is kiterjesztettük, miután a legélenjáróbb művészek alkotásai megerősítették, igazolták, és élő, bizonyító erővel alátámasztották és kiegészítették azokat”.

A lettrizmus

A mozgalom 1947-ben jelentkezett Isidore Isou felépésével. *Introduction à une nouvelle poésie et à nouvelle musique* (Bevezetés az új költészetbe és az új zenébe) című könyvében a lettrizmus kezdeményezője, első elméleti kútfője és költője még a szürrealizmus és a dadaizmus híveként mutatkozott, ám a rombolás szándéka tekintetében már meg is haladta azokat. Nem elégedett meg a mondatok és mondatrészek feldarabolásával, hanem tovább ment, s a nyelvet legparányibb alkotóelemeire, betűhangjaikra vezette le, melyekből hangkombinációkat hozott létre. Szövegei arról a jellemvonásukról voltak felismerhetők, hogy általánosan nem alkalmazható fonetikai átírással íródtak, így a befogadást nem a vers tartalmának megértése, hanem olvasásának megfejtése akadályozta.

Charles Baudelaire a költemény mondanivalóját számtalanszor feláldozta annak formájáért, s Paul Verlaine is a forma kedvéért rombolta le a sorokat. Ugyanez tapasztalható Rimbaudnál és Mallarménál is, de Tristan Tzara is felszaggatta a szavakat, csak azért, hogy megközelíthesse a „semmit”. Isou ennek a semminek, vagyis a semmit jelölő betűjelenek a kidolgozásán fáradozott. *La manifeste de la poésie lettriste* című kiáltványában a szavak vizsgálatának okán arra a következtetésre jutott, hogy azok túlságosan nehezek, merevek és ridegek ahhoz, hogy a költő érzelmeiket fejezzen ki általuk. Úgy vélte, a szavakban nincs semmilyen értéktöbblet, hiszen konvenciókon nyugvó szemantikai értékük behatárolja a jelentésüket. Isou úgy gondolta, az egyedülállóan individuális érzések annyira különlegesek és egyediek, hogy szavakkal már szinte kifejezhetetlenek. Arra hívta fel továbbá a figyelmet, hogy a szavak funkciója más, mint a betűké; a betűk elsősorban „művésziek”, és nincs különösebben fajsúlyos kommunikatív értékekük, mint a szavaknak. Programját röviden így határozhatnánk meg: legyőzni a szót, fölébe kerekedni; megsemmisíteni a szót a betűért, mert meg kell érteni, hogy a szó célja és rendeltetése egészen más, mint a betűé. Az előbbi önmagában vett esztétikum, az utóbbi inkább használati minőség.

Művészetét Isou lettrizmusnak, a betű izmusának nevezte, a meghatározás azonban nem volt egészen pontos, mivel a lettrista költemények elsősorban hangokból álltak, s értelmezésük is fonetikai elveken alapult. Paul Delboulle, aki észrevette ezt a tévedést, *Poésie et sonorités* című könyvében a lettrizmus terminusa helyett fonizmust alkalmazott. Bár

a lettrista produkciók sok tekintetben vonzóak és kihívóak voltak, s megfelelő érdeklődés övezte őket, gyakorlati megvalósulásaik előtt javarészt még a szakemberek is értetlenül álltak. „Csak a vers címének fordítását adom meg, mert ez az egyetlen, ami a lettrista versben lefordítható. A legnagyobb jóakaratot tanúsító olvasó sem tudja valójában, mit kezdjen a lettrista alkotással, hogyan olvassa el. A lettrista versekben a hangokon kívül semmi olyasmi sem létezik, ami már ismert lenne, ami beilleszkedne a fennálló értékrendszerbe”, jegyzi meg Branko Vuletić *Fonetika književnosti* (Az irodalom fonetikája) című könyvében. Itt tehát a költemény gondolati és értelmi síkja teljesen háttérbe szorult, hogy átadja helyét a hangzás- és hallásbeli értékeknek.

A lettrizmus hivatalos indulásának esztendeje 1947-re esik, ekkor adta közre Isou azt a feltűnést keltő jóslatát, hogy a jövő költészetét Isidore Isounek fogják hívni, vagy egyáltalán nem lesz neve. *Vers a szomorúság elosztására* című alkotását a dadaista nyelvhasználatból ismert hangokkal, részben pedig a francia ortográfia követelményeihez igazodó univerzális nyelvvel alkotta meg. Jellemző, hogy az univerzalizmus nem a költemény jelentésrétegében vagy leírásának formai rendjében volt kitapintható, hanem inkább lefordításának, dekódolásának lehetetlenségében nyilvánult meg. A műben Isou hangokat és zörejekeket rejtjelező számokat alkalmazott, így például a 11-es csuklást, a 17-es köpködést jelentett. A művet stílusosan köpködés vezette be, majd a tzarai gyakorlatból ismert értelmetlen szavakat alkalmazott: „gagada haha / gagada haha / gaha gaha”. A francia ortográfia nyomán létrehozott „univerzális” nyelv Françoise Dufréne *Ördögös tánc* című művében zenei fogalmakkal lett megtűzdelve, amelyek a vers ütemét voltak hivatottak szabályozni (pl. *accelerando*, *crescendo*, *diminuendo*, *relentendo*).

A szavak kiforgatásának logikája a velük szembeni ellenszenvből táplálkozott. „A szavak olyan nehezek, hogy a lendület sem ragadhatja őket magával”, hangsúlyozta a lettrista kiáltvány, kifejtve, hogy egyetlen szónak sincs akkora lüktetőereje, amely képes lenne lerombolni eredetének merevségét. A szó merev és mechanikus tulajdonságai megtörik a ritmust, megölik az érzéseket, szétzilálják a feszültség íveit. A lettristák szerint a szó „alkalmatlan költői magaslat”, amely abból a kívánságból fakad, hogy meghatározódjék: „Az öregeket emlékezetre serkenti, a fiatalokat pedig erőszakkal készíti bizonyos dolgok elfeledésére. Az ifjúság mindegyik győzelme szavak feletti diadal volt. (...) A szavakat úgy tanítják,

mint a szép viselkedést”. A szógyűlölő Isou az új kifejezőeszközt a betűben találta meg, hansúlyozva: „Isidore Isou hisz a szavak fölé emelkedés lehetőségében (...) Isidore Isou hozzáfog a szavak betűkért való megsemmisítéséhez (...) Isidore Isou a szavak és a lemondások között rámutat egy másik kiútra, amelyek a betűk...”. Isou azt igyekezett bizonyítani, hogy a betűk összehasonlíthatatlanul magasztosabbak a szavaknál, funkciójuk merőben eltér a szavakétól. A betűk művésziek, mert nem üzenetátvitelre, közlésre használjuk őket, mint a szavakat. A szavak szövegileg kötöttek, szolgálalkúek, a hangok viszont sikolyok, melyek tartalmakat hordoznak, de ezek a tartalmak nem köznapiak, banálisak vagy közhelyszerűek, hanem egyediek, exkluzívak, művésziek. Isou úgy vélte, hogy a hangok művészeti jellege abból következik, hogy az irodalmi szövegekben lehetetlen kijelölni rögzített tulajdonságaikat, mint például a lingvisztikai elemekét: „nem lehet megmérnünk, megszámlalnunk, jelenléte és jelentősége csak sejtethető”, akárcsak a szavaké, melyeknek jelentését rendszerint a szövegköz határozza meg.

A lettristák további alapvető problémája a művek leírása, ábrázolása kapcsán merült fel. Költészetének eredetiségét hangoztatva Isou azt találta mondani, hogy „senkinek sem tartozik semmivel”, mégis hivatkozott Arisztophanészra, aki komédiáiban már alkalmazott fónikus hatásokat. Nyilvánvaló volt, hogy nem a lettristák voltak az elsők, akik hanghatásokat alkalmaztak az irodalmi igényű szövegekben, a különbség inkább abból adódott, hogy a lettrista alkotásokban ezeknek az effektusoknak nem volt értelmi keretük, hiszen a mű egésze rájuk próbált épülni, ezért úgy tűnt, alkalmazásuk öncélúvá vált: nem fogta őket körül egy hagyományos jellegű kontextus. Míg az Isou által képviselt hivatalos lettrizmus műalkotásaiban tehát az alkotóelemeknek nem volt meghatározott értelmük, mások műveiben a fónikus részek csapokként ereszkedtek a formai szerkezetbe. A szakemberek elsősorban Henri Michaux példáját vetik fel kellő ellenpáruzámként, aki többek között *Amours* című költeményébe illesztett meghatározott hangzáselemeket, amellyel kettős hatást próbált kiváltani: egyrészt aláhúzza a tartalom erős emotív töltését, másrészt – a szeretett nő nevének változatos grafikai megjelenítése révén – a művészi hangvétel színárnyalatait tette kifejezőbbé. Sokan úgy értékelték, hogy míg a klasszikus költészet – éppen tartalmi elhatároltságánál fogva – a mélység felé tör, addig a parttalan lettrista poézis szélesen szétfolyik, mert nincsenek meghatározott értelmi keretei. Az olvasó egy lettrista



Maurice Lemaître: Virág alakú dadalettria

versre erősen rejtjelezett üzenetként tekintett, ami riasztólag hatott rá. A mozgalom törzstagjai tudtak a problémáról, ezért különféle áthidaló javaslatokkal kívánták megkönnyíteni a befogadást. Maurice Lemaître azt ajánlotta, hogy a lettrista műveket nemzetközileg konvencionált fonetikai írással jegyezzék le, továbbá számozást iktatott be, melyekhez nem kötődtek egyezményes fonetikai írásjegyek (be- és kilélegzés, fütty, sóhaj, köhögés, nyelvcsetintés, csók, köpködés, taps stb.). A hangok ritmusát és tartamát zenei jelekkel határozta meg, míg a betűnagysággal a hangerőt kívánta érzékeltetni. Emellett kezdeményezte, hogy a lettrista alkotásokat vétezzék fel megfelelő tájékoztató, magyarázó szövegekkel.

A lettristák nem érték be azzal, hogy a költészet és az irodalmi szöveg számára felfedezzék és abszolutizálják a hangot, valamint a sikolyt, hanem vizuális megjelenítésük tekintetében is eredeti megoldásra törekedtek. A megoldás közelében olyankor jártak legbiztosabban, amikor a fónikus elemeket némileg hagyományos formai közegbe, példá-

ul verssorokba építették:
Dédy Kid! DÉDY KID!
goumbilí wimbilí goumbilíwid!
Ombar Kayam!
OMBAR KAYAAAM!
poumbébid! schkambéiam! Casselaelle!
haslaelle! Harschpéclam! Hasch; Ai Bouf!
plexe! guele! Kexe; boultch!
[...]
loute
un-deux-trois-quatre-cinq-six-sept-huit-neuf-dix!
KNOKOUTE!
KNOKOUTE!
KNOKOUTE!

(Isidore Isou: Boxe)

„Vannak jellegzetes szavak, melyek rendkívül jól ábrázolják a leírandó tárgyat. A lettrista versben csupán a belőlük áradó hangulatra hivatkozunk. A szó csak mint hang, és nem mint értelmi tárgy érdekelt bennünket”, emlékeztet Isou, Baudelaire-re és Mallarmé-ra hivatkozva, akiknél az ange, beauté, parfum, illetve az azur, pur réve, vierge szavak bizonyos szempontból elvesztették szókészleti értelmüket, s már csak egy a hangfelépítésben immanens meghatározott hangulatot érzékeltetnek. „Az általános költészeti kontextusban egyes szavak olyan mértékben elvesztik lexikális jelentésüket, hogy nyugodtan nevezhetjük őket lettrista elemeknek, melyeket kizárólag hanglehetőségeik miatt, valamint az általános kontextus sugallta hangulat visszaadása céljából használnak”, vélekedik Vuletić. Pierre Guiraud arra hívta fel a figyelmet, hogy minden író és költő gyakorlatában léteznek kulcsszavak avagy kedvenc szavak, amelyek ugyan nem szárnyalhatják túl saját szótári jelentésüket, ám kisugározhatják a művek hangulatát. Albert Camus kedvelt szavai például ezek: világ, fájdalom, Föld, anya, ember, pusztaság, becsület, nyomor, nyár, tenger. Lemaître is úgy gondolta, hogy mindegyik hangelemhez megfelelő plasztikus transzformáció járul. *Lettrines* című kiadványában Spacagna az ábécé betűit úgy rajzolta le, hogy mindegyikük független jelnek felelt meg. Lemaître *Virág alakú dadalettria* című optofonetikai műve egy betűk által kialakított virágszál, amelyben minden betű külön hangot jelöl. Arra is kísérletet tett, hogy a betűket olyan tárgyakkal jelölje, amelyek alakra hasonlóak voltak. A módszerrel nehezen megfejthető leveleket is írt. Más műveibe rajzszimbólumokat, írás- és térképjeleket vont be vagy külön jeltáblázatot mellékelte hozzájuk: például a nyitott

szem ébredést, a telt pohár ivást jelentett.

Új nyelvi rendszerek után kutatva a lettristák gyakran nyúltak az ősi asszír és egyiptomi írásjelekhez, a képíráshoz, általános jelhasználatuk azonban önkényesen alkalmazta a jeleket. Abbéli törekvésük, hogy a sikolyt láthatóvá tegyék, csak részben valósult meg. Romboló szándékuk az infinitezimális írásban érte el tetőfokát, ahol már nem csak szokványos rejtjelezési fogásokat vetettek be, hanem önkényesen megrajzolt jelsorokkal dúsították nyelvi készletüket. Az infinitezimális írás egyik változatát Lemaître az írógép billentyűinek önkényes, ellenőrzés nélküli ütögetésével hozta létre.

A mozgalom látványosabb élő produkciói közönség előtt zajlottak a polgári értékrend és minden létező tagadása jegyében. A III. Párizsi Biennálén a „hagyományos” lettrista hangbemutatók mellett rögtönzéseket és úgynevezett afóniákat – susogásból, hangtalan beszédből álló darabokat – adtak elő. Az improvizációkat hangok, sikolyok és sóhajok ritmizálása alkotta. A jövő művészete kiáltványaként aposztrofált *Manifeste pour le bouleversement des instruments sonores* felolvasása előtt figyelmeztették a közönséget, hogy „a legfontosabb forradalomról lesz benne szó, amely a hangeszközök történelmi fejlődésében valaha végbement”. Ők már nem elégedtek meg a hangok szabad kombinálásával, hanem hallhatatlan összetevő részekre bontották őket, s új, hangtalan verseket gyártottak belőlük. A manifesztumban Isou hangsúlyozta, hogy a jövő művészete egységes lesz, és figyelmen kívül hagyja az anyagot, mivel mindegyik anyag művészi minőséget képvisel, ha láthatatlan és tapinthatatlan dimenziójával dolgozunk. A verseket láthatatlan színekből, a zeneműveket láthatatlan hangok partikuláiból kell megteremteni annak céljából, hogy a művészet egységesüljön, és a költészet, a festészet, a szobrászat, a zene és a tánc közötti határok elmosódjanak. A lettristák új művészetének alapja tehát a csend lett, amelyben a hang vagy a zöreij jelentette a szünetet. *Szimfónia cigarettára* című jelenetében négy lettrista művész elszívott egy-egy cigarettát, s ezzel vége is lett a darabnak. A *Kantáta söprűre és rongyra* című előadásban port töröltek és felsöpörték a színpadot, az *Írástudatlanok himnuszában* viszont nagy figyelemmel olvastak egy-egy bűnügyi történetet. A *Gyülekezet látható ecsetre és láthatatlan autóra* című performanszban valódi ecsettel mázolták egymást, míg a jármű – a címhez hűen – láthatatlan volt. A lettrizmus remekművei a csendet kívánták megragadni és megfoghatóvá tenni, ebbéli törekvésük azonban

nem volt egyedülálló sem a francia, sem pedig a világirodalomban. A vers csendjéről tesz említést Paul Valéry, Eugene Ionesco, s az irodalmat Jean-Paul Sartre is csendként definiálja: paradoxon, hogy bár a nyelv által jön létre, a szöveges mű soha sem a nyelvben adott, hiszen természete szerint maga a csend. *L'air et les songes* című esszéjében Bachelard fehér lélegzésről és néma kijelentésről beszél, melyek a beszédnyelv ideájának a metaforái. Azé a beszédnyelv-ideáé, amely már a kinyilatkozás hangbeli interpretációja előtt is bizonyíthatóan jelen van, hiszen „a szó mint kívánság már kimondása előtt is létezik”. Bachelard például úgy véli, hogy Valéry *Cimetiére marin* című alkotása első két versszakának hangjai „sokkal szebbek kívánságként, mint kimondva”. Más hasonló párhuzamokkal élve arra a következtetésre jut, hogy a leírt költemény legtöbbször tartalmasabbnak mutatkozik a kimondottnál, s kivétel nélkül benne van a csend lehetősége. Okfejtése adott ponton találkozik Benedetto Croce elméletével, aki szerint a költészet „belső hang, mellyel egyetlen emberi hang sem vetekedhet”; a beszéd a szöveg és a sikoly szintézise, akár-melyik összetevője is hiányozzék, megszűnik annak lenni.

A lettristák a hangra esküdtek, de műveik szinte kivétel nélkül sajtó alá rendezve jelentek meg. Mindössze két önálló hanglemez-publikációról tudunk, az egyik Lemaître 1958-ban préselt korongja, a másik pedig Isouval közösen szerzett *Le lettrisme* című hosszanijátsszó lemeze, melyet 1965-ben adott ki a Columbia. Imitt-amott felbukkan még néhány kompilációs hanghordozó, melyeken Spacagna- és Dufréne-művek is hallhatók. A hangszalag-használat kizárólag élő előadásaikra volt jellemző.

A befogadó a lettrista mű által egy rejtjelezett üzenettel szembesült. A narráció nyelvére lefordítható szemantikai adatokkal alig-alig rendelkezett, kizárólag fónikus interpretációja adott neki különleges értelmet. Ezzel leginkább az volt a gond, hogy hangértelmezési rendszere nem bizonyult egyértelműnek, hanem szélsőségesen kontextusfüggő volt. Akik a költészet érzelmi síkját tartották elsődlegesnek, azt írták a lettrista vers rovására, hogy fonetikai átírta csak a kiejtés, a ritmus és a hangerő tekintetében szigorúan definiált, az érzelmi olvasatot már lehetetlen benne kitapintani. Az ilyen vélekedők azt tartották, hogy az a szerencsés lettrista költemény, amelyből a költő nem úzta ki teljesen a nyelv jelentésbeli állományát, s így a hanganyag szerkezetébe az általános nyelvismeretből származó közismert szavak vagy szótöredékek ékelődtek. Az ilyen alko-

tások fónikus interpretációja kevésbé bizonyult tettszölegesnek, mint azoké, amelyekben az értelmi szempontokat elnyomták az érzelmi hatások. Műveik megfejtése a lettristák számára is gondot okozott. *Manifeste pour une esthétisation du titre des oeuvres aphonistes* című kiáltványában ezért Lemaître javaslatot tett a művek bevezetővel való kötelező kiegészítésére. Egyben ő volt a „címegek művészetének” a kezdeményezője is. Egyik versének címe például 594 szóból állott, maga a vers pedig üres papírfelület, a tulajdonképpen semmi volt. Az előadót arra utasította, hogy tátsa ki a száját és ne adjon ki hangot. Lemaître hasonló kísérletei azt a következtetést adták, hogy az ürességnek, illetve a csendnek jobbára csak megfelelő kontextuson belül van funkciója, akárcsak Mallarménál vagy Cocteau-nál. A lettrizmus egyik alapproblémája abból adódott, hogy indítékai gyakran a polgárság megbotránkoztatásának a szándékából származtak, a nyelv kommunikációs funkciójára pedig nem fordított kellő figyelmet.

A lettristák a hangokat kutatták, ám a betűkkel szembesülve máris megtorpantak. Mintha figyelmen kívül hagyták volna Isou gondolatát, hogy a költészet sikoly, konvencionális értelemről megfosztott hang. *Traité de stylistique française* című könyvében Charles Bally azt állítja, hogy az emberi beszéd egy személyes és egy személytelen elem, tudniillik a sikoly és a szöveg szintézisének tekinthető. A sikoly és a szöveg, az egyes és az általános, az egyéni és a tárgyi viszonyát többek között Ferdinand de Saussure is tanulmányozta, akárcsak Ivo Škarić, aki így ír *Beszéd, ember, univerzum* című esszéjében: „... mindaz, amit az ember a történelem folyamán ésszerűen megteremtett és kifejlesztett, egyszerűbb és hozzáférhetőbb az emberi elemzés számára, mint lényének az a része, melyet nem ő maga teremtett, mint például saját biológiai léte. Az ember rövidebb idő alatt ismeri meg a nyelv mechanizmusát, mint a sikolyét. (...) Bár a beszédben hibátlanul alkalmazzuk, a sikoly formáit mégsem vagyunk képesek metanyelvileg kimutatni”. A beszédben a sikoly és a szöveg elválaszthatatlan és összefüggő tényező, az egyik a másik kárára hatalmasodik el, mert a hangtanilag képzett beszéd – például a rádió- és tévébemondóknál – elfojtja az emberi sikolyt.

A hangok kifejezési lehetőségeiről általában megoszlik a szakemberek véleménye. A lingvisztikai hangszimbolika területén végzett tanulmányaiban Otto Jespersen a hangok értelmi kötődéseire hívja fel a figyelmet, kiemelve, hogy a szavak értelme



Roland Sabatier: Afónia

nem mindig esik egybe a hangokéval. Jespersen aképpen összegez, hogy – egyrészt – egyetlen nyelv sem él teljes mértékben a hangszimbólumok használatával, másrészt egyes szavak a történelem folyamán használatuk gyakorisága miatt elveszthetik eredeti kifejezőképességüket, miközben más szavak hangértéke ugrásszerűen növekedhet. Maurice Grammont a kifejezés értelme és a hang közötti kapcsolatot úgy próbálta megteremteni, hogy meghatározta egyes hangok impresszív, benyomásos értékét. A hangok artikulációs tulajdonságaiból kiindulva minőségi rangsorolást vezetett be, hangsúlyozva, hogy mindegyik hang meghatározott értelmet rejt magában, mely akkor bontakozik ki a maga teljességében, amikor a hangot tartalmazó szó értelme azonos a hang értelmével. Grammont éles, enyhe, világos, sötét, puha és kemény hangokat különböztet meg, melyeket fogalmakkal hoz összefüggésbe. Azt azonban nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a hangok csupán potenciálisan impresszívek, illetve „impresszív tulajdonságaik csak akkor jutnak kifejezésre, ha megegyeznek az értelemmel”.

Az olyan kutatóknak, mint Jespersen és

Grammont, a tabuk egész sorával kellett megküzdeniük. Így például a 19. század végén megjelent *Les rapports de la musique et de la poésie* című könyvében Jules Combarieu még tagadta a hangszimbólika létezését. Kifogásolta, hogy egyes szerzők olyan tulajdonságokat aggattak a hangokra, melyekkel azok nem rendelkeztek; azt hangoztatta, hogy a hang önmagában semmit sem jelent, s alkalmatlan rá, hogy „tíz vagy ennél is több, sokszor ellentétes gondolatot és érzést fejezzen ki”. Combarieu-vel folytatott vitájában Grammont a hangok benyomáson alapuló értékét az azonos alakú, de különböző értelmű szavak, a homonimák problematikájával kísérelte meg összekötni. A többszöri jelentéssel bíró szavak közül a *faut* példáját emelte ki – „il faut partir; le coeur me faut; c’est faux; une faux” stb. –, abba a hibába esve, hogy az önmagukban tartalmatlan hangokat olyan lingvisztikai jelek sorával kötötte össze, melyeknek egyformák a jelölők (signifiants). Grammont követője, Georges Lote arra a megállapításra jutott, hogy a hangoknak létezik egy objektív, olvasótól független értéke, és az olvasó pillanatnyi hangulatán múlik, hogy ez az objektív érték kerül-e előtérbe.

Etude du son „s” en latin et en roman című munkájában a Grammont-iskola másik képviselője, Louis Michel kijelölte az „sz” hang benyomásos értékeit, azt állítva, hogy egyebek mellett köhögést, tüszögést, nevetést, rezzenést, füttyöt, szopást, csókot, lélegzést, sóhajt, álmod, csendet, tücsökzenét, méh-zümmögést, madárdalt, kígyósziszegést, harangbúgást, szelet, tüzet, illatot és csúszást jelenthet. Combarieu vitatta a felsorolás hitelét, mondván: „mondhatjuk-e egyáltalán, hogy az sz hang valamit is kifejez, ha ténylegesen mindent kifejezhet, ami ebben a felsorolásban szerepel?”. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* című művében Henri Morier a hangok kifejezési lehetőségeit az artikulációs nyílástól, az intenzitástól, az ajkak formájától és a nyelv helyzetétől tette függővé. A szavak kontextusában és a mondatok struktúrájában felbukkanó impresszív hangok megkülönböztetésére grafikai jeleket használt. Megállapította, hogy például a széthúzott ajkak felfedik a fogakat – így az „i” és némileg az „e” esetében –, és ez által mosolyt, nevetést, derűt fejeznek ki (lásd *hilarité*=vidámság, *gaîté*=öröm, *optimisme*=derülátás stb.). A Morierrel vitába bocsátkozó kutatók kifogása szerint azonban a *pessimisme* mindegyik itt szereplő példa közül nagyobb számban tartalmazza a megfelelő magánhangzót, mi szerint az *optimisme*-nél is nagyobb fokú derűt kellene kifejeznie. A hang és a

jelentés viszonyát tanulmányozva D.L. Bolinger olyan szóképeket vett vizsgálat alá, „melyekben a hasonló jelentések hasonló hangokhoz kapcsolódnak, bármilyen is az ilyen konstellációk eredete”. A nevezett szóképeket, melyek közül néhányra – *bash* (megüt), *mash* (zúz), *crash* (csattog), *plash* (zuhog) – Roman Jakobson is hivatkozik, Bolinger a hangutánzó szavakkal vetette egybe, „amelyek számára szintén közömbösek a származás kérdései”. Jakobson rámutat, hogy a fonológiai ellentétek önálló ikonikus értékét elsősorban a költők aknálták ki. *Crise du vers* című esszéjében Mallarmé megállapítja, hogy míg az *ombre* (árnyék) szó valóban árnyékos hatást keltő, a *ténébres* (homály) – éles magánhangzóival – már nem sugall sötétséget, s „mélységes csalódást érzett, hogy a francia a *nappal* jelentését a *jour*, az *éjjelét* pedig a *nuit* szóval fejezi ki, az előbbi homályos, az utóbbi világos csengése ellenére”. Mallarmé hitt benne, hogy a költészet helyrehozza a nyelv hibáit, akárcsak Pope, aki így fogalmazott: „A hangnak visszhangoznia kell a jelentést”.

Az elméletek többsége ott tévedett, hogy az emberi beszéd betű- és hangatomjainak elemzése révén szerzett tapasztalatokat és összefüggéseket az irodalmi szöveg teljes egyetemes hangkifejezésére kívánta kiterjeszteni. Saját analitikus rendszerét Grammont úgy próbálta meg túlhaladni, hogy a hangok benyomáson alapuló értékét összefűzte az értelemmel, mondván: „a hang értelemmel, meghatározott impresszív értékkel rendelkezhet, ha az impresszív érték megegyezik a szó vagy a mondat általános értelmével”. Nem szabad szem elől téveszteni, hogy a szavak nem mindig rendelkeznek lexikális értelemmel, jelentésük sokszor a szövegkörnyezettől függ. A hangok a priori jelentését ezért szinte lehetetlen meghatározni. Az egyéni értékrendszerek hiábavalóságának bizonyítására a következő példa bizonyul alkalmasnak: míg Grammont szerint a francia nazális magánhangzók lassúságot, bágyadtságot és csendet, Marourenál ezzel szemben éneket jelentenek. A dekódolás tehát végtelenül önkényes és esetleges, s úgy tűnik, a határozatlanság egyedül a költői gyakorlatot gazdagíthatja. Ha a lettrista vers kódolt üzenet, akkor az olvasó jelfejtővé válik, miközben latba veti intuitív képességeit. Jakobsoni terminológiával élve a lettrista költészetben a költő az egyedüli „anyanyelvű dekódoló”. A lettrista költő alkotói igyekezete a megkülönböztető, konfiguratív és expresszív jegyek individuális hangsúlyozására irányul, s az egyéni törekvések eltörölnek mindenféle átcsatolási sza-

bályt, amely megkönnyíthetné az üzenet megfejtését.

A lettrista előadásmód homlokterében a hallható beszéd áll, a látható beszéd itt csak járulékos, másodlagos elem, attól függetlenül, hogy különálló rendszerként is megközelíthető. Az alkotások interpretálása közben jelentkező mozdulatok és gesztusok úgyszintén a nyelv vizuális arzenálját gazdagítják, amolyan látens, előre nem látható kifejezési minőségnek számítanak. A lettrizmussal szemben tanúsított értetlenség azzal magyarázható, hogy elsősorban alacsony információs értékkel bíró természetes hangokra épült, és hát „a zajok önmagukban véve semmiképpen sem alkotnak nyelvet” (Aronson). „A nyelv és az írott betű korszaka után nem köszönt-e ránk egy újabb csend vagy éppen séggel a gépi kultúra mindenféle zaja? Elbíri-e még az emberi szó az üzenetet, kifejezi-e korunkat?”, teszi fel a kérdést George Steiner, majd egy hatalmas dilemmát vetítve elénk, hozzáteszi: „A költő, aki eddig szavakra sóvárgott, most a csend birodalmában merül el”. A lettrista versgyakorlat ennek a csendnek a birodalmát kívánta meghódítani, megragadni, annak ellenpólusán, a sikolyon keresztül, azonban nem szentelt kellő figyelmet a nyelvi érthetőség problematikájának. A nyelvi eszközök tágításával és bővítésével mi mást érhetett volna el, mint az értelmezés leszűkülését? A lettrista költő „látja és látatja, hogy mi ez a csend. A kifejezhetetlen irtózat, mely egy áttekinthetetlen, meg nem érthető, elidegenedett világ látványából adódik. Azok a grammatikák, melyek ezt az irtózatot kifejezik, elidegenítik a nyelvet is... (...) Nemcsak a csend ölheti meg a szavakat – a szavak is rátámadhatnak az értelemre...”.

A lettrista vers már nem nyelvi képződmény, hanem a beszédnek, magának a sikolynak a kódolási kísérlete, s mert a sikolynak nincs nyelvi megfelelője, formája is egyedi, ennél fogva lefordíthatatlan. A lettrizmus nem idő-, hanem térbeli művészet, melynek problematikája lejegyzésének hagyományos technikájában rejlik. Azok a kísérletek, melyek a csendet írott, rajzolt vagy grafikai eszközökkel próbálták megjeleníteni, téves médiumot alkalmaztak, mely csak a formai elemek – a hangerősség, az ütem, a tartam, az intonáció és a szünet – definiálását tette lehetővé. Bár létrehozhatnak sikolyt, ezek a formális elemek értelmet már nem tudnak neki adni, így a sikoly néma csendként jelenik meg; „A nyelv a valóságnak csupán egy speciális, szűkre szabott részével foglalkozhat értelmesen. A többi, és pedig a feltehetően sokkal nagyobb rész: néma

csönd” (Steiner). A lettrista mű szöveggé teljesen értelmetlen, ezért ahelyett, hogy vizuális lejegyzésnek bővítésén fáradoztak volna, a lettristáknak talán inkább a hangszalag és a hanglemez médiumát kellett volna kimerítőbben tanulmányozniuk. Az írásos lettrista alkotásoknak nem volt értelmes szövegkörnyezetük, így az értelmet hangmegoldások révén kívánták megjeleníteni, melyekre viszont nem volt szabály. Ezekről az ellentmondásokról függetlenül a lettrista törekvések felhívták a figyelmet az irodalmi gyakorlat tágabb területein jelentkező fonetikai problémákra, eredményei pedig közvetlen hatást gyakoroltak a fónikus költészet fejlődésére.

A konkrét költészet útjai

A tágabb értelemben vett konkrét költészet, amelynek jelenségeivel az előzőekben foglalkoztam, még nem tudta kellően átszervezni nyelvi anyagát, legalábbis nem abban az értelemben, hogy a költészetnek mint nyelvnek a természetét és fogalmát vizsgálta volna. A költészet a dimenzionizmusban és a lettrizmusban, valamint a rokon műfajokban egyaránt kilépett a vonalból, de még nem tudta áttörni saját nyelvének határait, s főképp nem tudta levetkezni hagyományos művészetszemléletét, amely a mimetikus-látványyszerű ábrázoláson alapult. Apollinaire kalligrammái csak viszonylag voltak forradalmiak, hiszen ideájuk a barokk líra emblematisztikus költészetéből származott, amelyben a költemény tárgyát megfelelő forma fejezi ki, s amelyben „a nyelvi tényszerűségek allegorikus jellé merevednek”. Apollinaire tehát az antik képversek formai megoldásait újította fel, melyeket lírai ideogrammáknak nevezett. Kassák Lajos jegyzi meg *Az izmusok története* című kötetében: „E versek, melyeknek külső alakja mutatta a vers témáját: – a Szökőkút című versben szökőkút alakját vette fel a szavak tipografizálása – különös feltűnést keltettek, és rendkívüli ellenkezést váltottak ki, holott csak egy igen régi tradíciót elevenítettek fel – Theokritosznak és társainak ’képverseit’, az úgynevezett techno-paiguiákat”. Ilyen még a *Szív, korona és tükör*, a szív, a korona és a tükör formájával, vagy az *Esik* betűcsikjai, utánozva az ablaküvegen lecsorgó esőcseppeket. A kalligrammákban megszakad a vers szokványos lineáris olvasási folyamata, a tekintet a szöveget egészében, képként, illetve tárgyként fogja át, s azt sem mindig könnyű eldönteni, hol kezdjük el ismerkedésünket a művel, hol van az eleje, és hol a vége. A mondatfelépítés is olyan, mint egy absztrakt képmező, amelyben tanácstalanul bolyong a

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

José Lino Grünwald konkrét költeménye, 1959

tekintet.

A kalligrammák tehát nem teljesen a múlt század költészetének a vívmányai, hiszen a vonalköltészet felszakítása céljából az időszámításunk előtti 3. század görög költészetének formaverseiből merítettek. Korabeli művelőjük egyike a rhodoszi Szímiász volt, aki epigrammákat írt ebben a formában. A modern korban a szimbolizmus megjelenésével, egyénileg pedig Rimbaud-val vált újból időszerűvé. Az újítás másik híve, Apollinaire érdeme többek között abban mutatkozott meg, hogy bevezette a betűk színezését, a költeményt pedig teljes egészében a képzelet csapongásának rendelte alá. Szavai és mondatai szinte életrekelnek, kúsznak és folynak a papírlap felületén. „Aligha vitás, hogy az új világ felfedezése és a képeknek ilyenféle használata között azonos kapcsolat áll fenn: hiszen az új világ a képek világa, a mozi, a plakát, a festészet, a fényképek világa, s a civilizáció új művészetet követel meg, mely tágabb, mint a szavak egyszerű művésze”, írja Gaetan Picon. Apollinaire magyar fordítója, Radnóti Miklós sem annyira a kalligramma olvasását, hanem egyszeri vizuális befogadását tartja fontosnak. A rajzos ábra „szárnyalást idéz elő és távlatot ad” a vers verbális anyagának, jegyzi meg.

Ez a fajta grafikai költészet tehát, melyet ezúttal a kalligrammákkal idéztem meg, felszakította a

hagyományos versírás vonalrendszerét, újításait azonban a múlt értékeire építette. Újításának elve nem a művészetnek a századforduló után kialakult szintaktikai-szemantikai modelljétől származik, ahol már csak a nyelv, nyelvi jelek szövedéke létezik. Kasák és Picon fenti megjegyzései mindennél beszédesebben érintik a probléma lényegét. A második világháború utáni években a kísérleti költészet fedőneve alá sorolt jelenségekről készült elemzések legtöbbször figyelmen kívül hagyják ezeket a tényeket. Az elemzések nagy része nem bocsátkozik ugyanis a művészeti-költészeti modellek természetének és fogalmi kiterjedésének mélyreható vizsgálatába, így gyakran a grafvizuális költészet, illetve a tágabb értelemben vett konkrét költészet példáit is hajlandó besorolni abba a lényegében ellentétes tulajdonságú nyelvi jelenségkörbe, melyet a konkrét-vizuális költészet és a konkrét-szemantikai szövegművészet alkot.

Ezerkilencszázötven után számos olyan tudományág vagy résztudomány indult rohamos fejlődésnek, amely később a konkrét költészet elméleti háttérének erősítéséül szolgált. Mindenekelőtt a statisztikai esztétika, az információelmélet és a művészetkommunikáció területén végzett kutatások, valamint a jelstruktúra és az üzenet mibenlétére vonatkozó vizsgálatok váltak a költészeti-nyelvi újítások támaszává. A makrorendszerek (mondatok) és mikrorendszerek (betűk és hangok) statisztikai tanulmányozása, a generatív grammatika és a szemiotika legfrissebb eredményei új kihívásokat és lehetőségeket vetettek fel a szövegkísérletek számára. Az ötvenes években megindult mozgolódás nyomán a nemzetközi porondon néhány markáns központi mag – költészeti műhely – jött létre, elsősorban Dél-Amerikában és Európában. Lássuk ennek az újabb kori aktivizmusnak a fontosabb művészettörténeti vonzatait.

Haroldo és Augusto de Campos 1952-ben Sao Paulóban megalapította a Noigandres csoportot, melynek fő munkatársa Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald és Pedro Xisto volt. Ugyancsak Sao Paulóban jelent meg az Invençiao című folyóirat Mário Silva Brito, L.C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo és Alfonso Ávila közreműködésével. A konkrét költők munkáit más lapok is publikálták, így egy népszerű Sao Paulo-i napilap irodalmi melléklete rendszeresen közölt konkrét verseket. A Suplemento folyóirat 1957-ben közzétette az új költői törekvések, csoportosulások tevékenységét feltáró beszámolókat és elméleti reflexiókat teljes irodalmi jegyzékét, amelyben Mallarmé,

James Joyce, Ezra Pound, e.e. cummings és Francis Ponge művei kerültek terítékre egy olyan nem hagyományos megvilágítás fényében, amely immár az általános szemantika, a lingvisztika, a statisztikai esztétika, az általános szövegelmélet, a strukturalista nyelvten, a konkrét festészet, a stochasztikus és az elektronikus zene, valamint a konkrét költészet legfrissebb vívmányaira alapozódott. Mindez egybeesett a jelentős fordítói vállalkozással, melynek értelmében a Noigandres csoport tagjai olyan Joyce-, e.e. cummings-, Pound-, Majakovszkij-, Ponge- és Holz-fordításokat tettek közzé, amelyek saját alkotói affinitásukat tükrözték. Augusto és Haroldo de Campos, valamint Décio Pignatari többek között azt hangoztatja, hogy „befejeződött a verssor (mint formális ritmikai egység) történelmi ciklusa”. A konkrét költészet a folyamatos relativitás mágneses mezejében helyezkedik el, és úgy szabályozható, mint egy „feed-back mechanizmus”. „Konkrét költészet: teljes felelősség a nyelvvel szem-



Augusto de Campos konkrét költeménye, 1964

ben, abszolút realizmus. (...) A szó általános művészetét”, hangoztatták az 1959-es *Plan pilote pour la poésie concrète* brazil szerzői. Sao Paulóban és Rio de Janeiróban 1956-ban államilag támogatott kiállításokon mutatták be a konkrét költészetet, 1959-ben pedig a Stuttgarti Főtechnikum *Konkrét költészet* című tárlatán a brazil szerzők mellett már kortárs svájci, osztrák és német költők is bemutatkoztak. Európában hamarosan valóságos lavinája keletkezett az új költészeti felfogásnak, így 1961-ben Prágában a modern irodalom hallgatói kísérleti költészeti felolvasóestet rendeztek, 1963-ban pedig a Freiburgi Egyetem Latin-amerikai Körének szervezésében megnyitották a brazil konkrét líra tárlatát. A konkrét költészet kiállítások révén vált mindenfelé ismertté.

A nemzetközi láncreakció egyik hiperaktív forrása ugyan Brazília volt, a konkrét költészet atyjának azonban a svájci születésű Eugen Gomringert tekintik, aki „új stílusú” verseit *Konstellations* címmel adta ki 1951-ben. A művek némileg emlékeztettek a futurista Carlo Belloli 1948-as vizuál-szemantikai plakátverseire. Amikor Gomringer és a Noigandres csoport 1956-ban egyezségeket kötött a „konkrét költészet” terminológiai meghatározása tekintetében, figyelmen kívül hagyták Öyvind Fahlström három esztendővel korábban kiadott költészeti kiadványát, a *Manifesto for Concrete Poetry*-t. Ötvenhatban aztán többen is jelentkeztek újszerű kísérleteikkel: Dieter Rot megjelentette ideogrammainak gyűjteményét, Carlfriedrich Claus pedig megalkotta történelmi jelentőségű *Klang-gebilden* és *Phasen* című opusát. Ugyanekkor Bécsben megalakult a konkrét költészet első helyi csoportja, Daniel Spoerri, a darmstadti Konkrét Költők Körének a vezetője pedig – Claus Bremerrel karöltve – a *Material* című folyóiratban nyilvánosságra hozta a konkrét költészet első antológiáját, a *Kleine Antologie Konkrete Dichtung*-ot (1957).

Jelentős elméleti és gyakorlati anyagot tett közzé Gomringer két folyóirata, a *Spirale* és a *Konkrete Poesie–Poesia Concreta*. A brazil-német összefonódás mértékét jelzi, hogy a brazil költők műveit a korabeli NSZK-ban több lap közölte, így az *Augenblick* és a *Nota*, az előbbiből kialakult Rot nevű időszakos sorozat hetedik számát pedig teljes egészében a Noigandres csoportnak szentelték. Braziliában ugyanakkor a konkrét művészet más formái is kialakultak: Sao Paulóban megalakult a konkrét festők csoportja (pl. Waldemar Cordeiro), s fontos eredmények születtek a konkretizmus eszméinek szobrászati, valamint építészeti hasznosítása révén. A

konkretizmus ideológiai alapjának az a programtervezet tekinthető, melyet *Teoria da poesia concreta* címmel Pignatari a Campos-fivérekkel adott közre 1965-ben.

Európában Max Bense a Francis Ponge költészetét és Peirce szemiotikáját oly kiválóan ismerő Elisabeth Waltherrel közösen szerkesztette a Rot című kiadványt, s négy kötetben vázolta fel a nem klasszikus, modern, szemiotikai, funkcionális, statisztikai, strukturális és modális szövegstruktúra mikroesztétikáját, *Experimentelle Schreibweisen* című könyvében viszont a statisztikai esztétika szemszögéből végzett költészeti tanulmányait jelentette meg. A spacionizmus párizsi képviselői úgyszintén jelentős publikációkat hoztak nyilvánosságra. A mozgalom költészetének népszerűsítésében nagy szerepe volt a *Les Lettres* folyóiratnak, melyet Pierre és Ilse Garnier szerkesztett. A Gallimard 1968-ban adta ki Pierre Garnier *Spatialisme et poésie concrète* című könyvét, amely tartalmazta a mozgalom történetét, elméletét, költészeti dokumentumait és megvalósulásait. Olaszországban a konkrét költészet kezdeti érvényesítését elsősorban Arrigo Lora-Totino torinói költő tette lehetővé az Antipiúgiú hasábjain. Az *Amodulo* folyóirat egyik 1966-os számát egészében a konkrét költészetnek szentelték. Az irányzat legkifejezettebb képviselői Lora-Totinón kívül az egészen 1965-ig hagyományos elvet követő Franco Verdi, valamint Adriano Spatola és Mirella Bentivoglio voltak. Az *Amodulo* mellett konkrét költészeti anyagot jobbra csak a *Marcatré*, a *Tool* és az *EX* folyóirat közölte, bizonyítva, hogy az olasz experimentális költők körében a konkrét költészetnek kizárólag az írott nyelvre alapozódó típusa nem lett megértésre. A széles nyelvhasználatból merített eszközök költészeti alkalmazása főleg a Gruppo 63 tagjait jellemzi. Nanni Balestrini és Alfredo Giuliani közös kollázsai a szöveges elemek mellett képi-festészeti egységeket is tartalmaznak, s hasonló ömlesztett eljárás útján jönnek létre a *Linea Sud* és a *Gruppo 70* tagjainak művei. A konkrét-vizuális kísérletek legaktívabb kollektívája a *Gruppo 70*, melyet Lamberto Pignotti és Eugenio Miccini alapított. A kép civilizációjáról folytatott diskurzus közvetlenül is kihatott a csoport tevékenységére, amelynek keretében a már említett szerzők mellett Luciano Ori, Lucia Marcucci és Ketty la Rocca alkotásai képviselik az olasz konkrét-vizuális költészetnek azt a válfaját, amelyben a hagyományos grafikai költészet – például a „parole in libertà” – verbális anyagát a populáris képi kultúra piktorális elemeivel vonják össze.

Az olasz alkotók másik csoportja – Emilio Isgró,

Franco Vaccari, Michele Perfetti és Sarenco – a technológiai költészet elméletéből indult ki, míg a milánói Tool folyóirat köré verbuválódott költők a grafvizuális hagyományokat igyekeztek modernizálni. A Centro Tool lényegében a konkrét-vizuális költészet első olaszországi központja volt, Ugo Carrega, Vincenzo Accame és Tomaso Kemény vezetésével. A központ 1971-ben nyílt meg Takahashi Shoshashira kiállításával, melyet Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Emilio Isgró, Ben Vautier, Alain Arias-Misson stb. tárlatai követtek. A Tool eredetileg időszaki kiadványként indult 1965-ben. A később nyílt központ tevékenységébe olyan művészek kapcsolódtak be, akik „a verbális és sematikus kötöttségektől felszabadult új planetáris nyelveszközök és a szimbiotikus kommunikáció” lehetőségeit kutatták.

Olaszországban, számos kulturális, szociális és politikai tényező hatására, az experimentális költészet túlnyomórészt elvetette a kimondottan szövegre támaszkodó konkretista verstípust, s egy sajátos, az ottani körülményekből következő konkrét-vizuális modellt hozott létre, amelynek tengelyében a fénykép, a reklámfotó helyezkedik el. A hatvanas évek fogyasztói mentalitásának kialakulásával párhuzamosan több alkotó felismerte, hogy a költészetnek is meg kell változtatnia identitás- és küldetésstudatát, ha el kíván jutni a közönséghez, amelynek figyelmét egyre inkább a rádió, a televízió, a film, a képregény és a képes magazinok kötik le. „Ha a közönség nem keresi többé a költészetet, a költészetnek kell megkeresnie a közönséget”, jelentette ki Lamberto Pignotti. Így már a hatvanas évek derekán felismerték, hogy a hírközlés elsőségéért folytatott harcban a költészetnek ugyanúgy tömegkommunikációs üzenetté kell válnia, mint mindegyik árucikknek. Egyesek javasolták, hogy a költeményeket a labdarúgó mérkőzések szünetében hangszórókon közvetítsék, mások úgy vélték: ott a helyük a tévé reklámműsorában. Olyan ötletek is előkerültek, hogy a verseket nyomtassák gyufásdobozok címkéire, cigarettásdobozokra, plakátokra, és aggassák az autósztrádák mentén emelt állványzatokra. A költészet új szerepvállalásáról kialakult nézetek mind kisebb jelentőséget tulajdonítottak a hagyományos terjesztési és kommunikációs eszközöknek, mint amilyen a folyóirat és a könyv.

Miközben a költészet népszerűsítésére a legkülönbözőbb elképzelések vetődtek fel, sokan nem vették észre, mekkora ellentmondással állnak szemben. Az erős szociális és politikai tudatról árulkodó korabeli költészet, miközben ideológiai síkon szembe fordult a fogyasztói mentalitással és a tömegkul-

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra**

Décio Pignatari konkrét költeménye

túra silány színvonalával, maga is azokat a médiumokat kívánta igénybe venni, melyeknek üzeneteit szívből utálta. Az alapproblémát a kommunikáció mikéntje jelentette, és így a kultúrelit elleni küzdelemben a tömegtájékoztatás haszonelvű információit a hasonló nyelvi anyaggal dolgozó vizuális költészet „egy nem éppen esztétikai információvá” kívánta fordítani, amely jelentős forradalmi mozzanatként jelentkezett. A költészet harca egyben politikai küzdelem is volt, amelyben kifejezésre jutott a vizuális költészet kritikai, ironikus beszédmodora. A vizuális költészet görbetükröt tartott azon visszaélések elé, melyek a képi természetű tömegtájékoztatás manipulációin alapultak, és lényegében technokrata szemlélet hatása alatt álltak. Pignotti úgy vélte, hogy a vizuális költészet méltó visszaütés a képi túlzások ellenében: „a képregény, a nyomtatványok, a rotációs termékek üzeneteiből költészet készül a képregény, a nyomtatványok és a rotációs kiadványok ellen”. Miközben azért küzdött, hogy a költészetet kimentse abból az „eltévelyedésből”,

amit a könyv jelent, az olasz vizuális költészet léptenyomon szembesült a tömegmédiák manipulációs természetének ellentmondásaival. A „szuperavantgárd” nem azon munkálkodott, hogy technológiai költészettel traktálja a közönséget, csupán ki akarta próbálni az új lehetőségeket, jelentette ki Pignotti 1965-ben, a *Civiltà delle machine* című lapban.

1964-ben és 1965-ben a „falra helyezhető költészet” kiállításainak sorát rendezték meg az ismeretlenebb olasz galériákban és könyvesboltokban, mint például a római Arco d’Alibert Képtárban, a firenzei Quadrante Galériában, a Feltrinelli Kiadóház boltjában, a Reggio Emilia-i Teatro Comunale-ban, a milánói Blue Galériában, a nápolyi Guida Könyvkereskedésben stb. A Gruppo 70 harmadik szemléjének idején a firenzei Numero Galériában diavetítésen mutatták be a vizuális költők alkotásait. Jelentős alkotói erőket vont össze a torinói Geiger kiadó, a firenzei Techné és a bresciani Lotta poetica nemzetközi vizuális költészeti folyóirat, a napjainkig aktív Sarenco és az idősebb belga írónemzedék köré tartozó Paul de Vree szerkesztésében. „Költészeti laboratóriumként” indult 1975-ben a zingonai North, s jelentős mozgás keletkezett az ugyanabban az esztendőben alakult torinói Experimenta művészeti központ körül, Antonio Ferró vezetésével.

Franciaországban a Garnier nevével fémjelzett spacionizmus mellett az 1968-ban indult *Approches* nevű folyóirat (Jean François Bory, Julien Blaine) és a Jochen Gerz által alapított *Agenzia* Kiadóház köré tömörült vizuális költők fejtették ki meghatározóan fontos tevékenységet. A korabeli európai színen jelentős szerepet vállalt emellett a holland Hans Clavin, Gerrit J. de Rook és Herman Damen, a belga Ivo Vroom, a cseh Jiří Valoch, a magyar Tóth Gábor, az angol Bob Cobbing, Jeremy Adler, Michael Gibbs és Peter Finch. A tágabb értelemben vett mozgalom nemzetközi antológiáinak java része a hetvenes években látott napvilágot, így például a G.J. de Rook szerkesztette *Anthologie visuele poëzie*, valamint a Fernando Millán és Jesús García Sánchez gondozta *La escritura en libertad* egyaránt 1976-ban került ki a nyomdából. A hatvanas évek egyik máig legjobb konkrét költészeti gyűjteménye az Emmett Williams szerkesztette *Anthology of Concrete Poetry* (1967).

A vizuális költészet mint konkrét művészet

„A tipográfiai eljárások, ha merészen élnek velük, azzal az előnnyel járnak, hogy olyan vizuális líraisá-

got szülnék, amely napjainkig csaknem ismeretlen volt”, írja Apollinaire a múlt század elején. Eugen Gomringer és a Noigandres csoport vagy fél évszázaddal később olyan újításhoz folyamodik, amely több, mint a hagyományos költészet egyszerű vizualizációja, felületi felbontása. Az újonnan értelmezett vizuális költészet immár nem a festészet és a grafika határán egzisztáló összevont nyelvi szerkezet, vagy egy adott költői tartalom optikai illusztrációja, mint például Apollinaire *Esik* című kalligrammája, amelyben az írás az esőcseppek mozgását utánozza. A modernitás korának vizuális költészete nem a külső világ jelenségeit interpretálja, tükrözteti, hanem arra vállalkozik, hogy a nyelv belső lehetőségeit kutassa, saját nyelvi anyagát tematizálja. Ilyen értelemben a konkrét költészet egyik leágazásának bizonyul, „melyre úgy kell tekintenünk, mint a konkrét művészethez közeledő irodalom autonóm fejlődési vonulatára”.

Mint említettem, a „konkrét” meghatározást Theo van Doesburg vezette be 1930-ban, azoknak a képzőművészeti-festészeti törekvéseknek a megjelenésére, amelyek a képzési felületen nem a közvetlenül érzékelhető és tapasztalható valóság bizonyos szeleteit kívánták megjeleníteni, hanem kifejezetten a festészet nyelvi eszközeinek bemutatására tettek próbát. A konkrét festmény ikonográfiai elemeinek

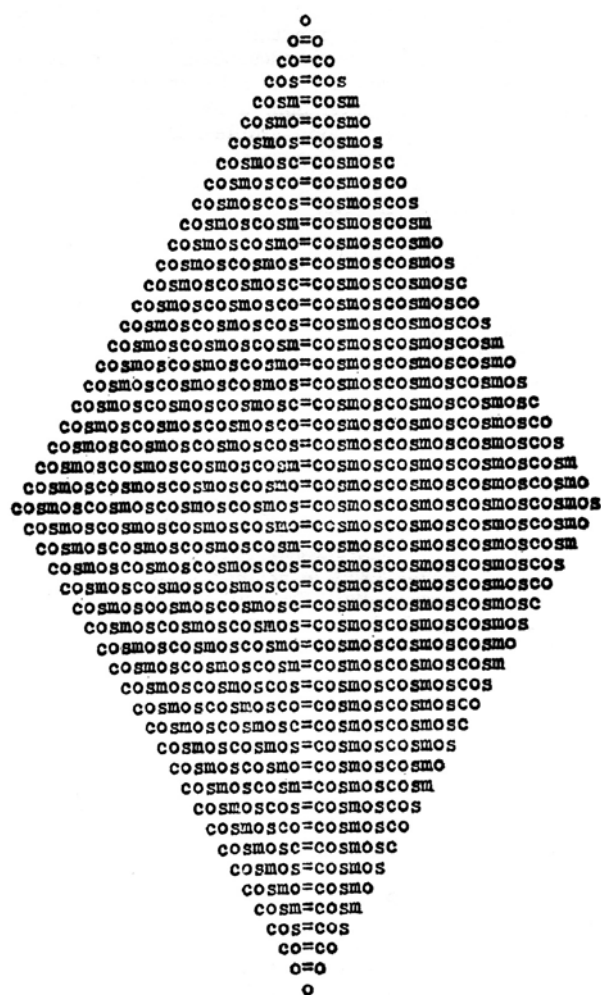
IL CANTO
canto
canto
canto
canto
canto
è non silenzio.

Ugo Carrega vizuális költeménye

nem volt semmilyen kapcsolatuk a külvilág tárgyi állományával, hiszen funkciójuk önmaguk elemzésére szűkül. A konkrét művészet tehát nem-utánzó általános művészetnek nevezhető, amely a művészettörténetben elsőként szakított a látható valóság érzéki megfigyelésével, hogy ez által saját nyelvi eszközeire – a vonalra, a körre, tehát a mértani alapformákra és az alapszínekre – irányítsa a figyelmet. Az idézett nyelvi entitások ez által önállósultak, defunkcionalizálódtak, megmaradtak saját jelentésük határain belül, egyszerűen konkretizálódtak, nem utaltak a kép nyelvi tartományán kívüli tartalmakra. A konkrét művészet elsősorban lehetőség, nyelvi feltételek megteremtésének láncolata: „A konkrét művészet nem fejez ki semmit, azt valósítja meg, ami az érzékelhető valóságban abban a formájában nem létezik. Az, amit megvalósít, elsősorban nem önmagáról közöl információt, és nem mond el semmilyen egyedi történetet; ellenkezőleg, egy általános értelmet zár magába...”.

Miután végsőkéig felszabadította tulajdon nyelvi eszközeit, az akkor még csak jobbára a festészetre korlátozódó konkrét művészet egyszersmind a többi művészet mintájává vált, mindenekelőtt pedig a költészeté. A konkretizmus elveinek költészeti érvényesítése koránt sem volt zökkenőmentes, hiszen a verbális művészet, az írott nyelv területén nehezebb volt tisztázni, miként ültethetők át azok a módszerek, amelyek eredményekhez vezettek a festészetben. A felmerült nehézségek elsősorban a beszélt és írott nyelv társadalmi funkciójából következtek: itt már nem lehetett alkalmazni a „célalanság” elvét, mert az a jelentésnek a tagadásával egyidejűleg a költészetnek mint közlési formának a létét vontta volna kétségbe. Így a konkretizmus költészetben alkalmazott elveit és szabályait némiképp át kellett formálni.

Láttuk, a konkrét festészet saját nyelvi eszközeit, az egyenest, a kört, a négyzetet, az alapszínt tematizálta, konkrét tárgyiasságot, egy új valóságot teremtve általuk, jelentősen eltávolodva az érzékelhető világ másolásától vagy interpretálásától szorgalmazó hagyományos költészettől. A konkrét költemény témájává a külső valóságból kiragadott betű, valamint a szó, a betűnagyság, a sorköz, a verssor és maga a textus vált. A költészet nyelvi elemei így hát önmaguk létezésének feltételeire kérdeztek rá, a nyelvi rendszert önmagában is lehetőségként értelmezve. Az üzenetátvitel a konkrét költészetben az elsődleges nyelvi elemek szövegesítéseként, esztétizálásaként valósult meg, ám az esztétizációs folyamat inkább az optikai egyidejűségen, mintsem



Ilse és Pierre Garnier spacionista költeménye

a fogalmi következtetésen alapult. A költészetben a nyelv általános és objektív folyamaton ment át, illetve ő maga volt a folyamat.

Siegfried J. Schmiadt esztéta rámutat, hogy ennek a nyelvi folyamatnak a feltétele főleg az, hogy ne a hagyományos közlés, a illetve a költészet úgy mond napi feladatai kerüljenek benne előtérbe, mivel a vizuális költészet nem úgy viszonyul a nyelvhez, mint a költészet általában. A konkretizmusban fogant költészet nyelvként valósul meg, arra összpontosítva, hogy a jelműveletek összességét és az értelemmel kapcsolatos alapelveket elsősorban a nyelvi matéria, vagyis a jel szintjén tegye esztétikáivá. Ebből következően nem vállalja a hagyományos költészet szórakoztató, pszichikai feloldódást kiváltó funkcióját, mivel saját küldetését mindenekelőtt szellemi és esztétikai feladatként jelöli ki, fontosnak tartva, hogy a befogadó a szerzőével megközelítőleg azonos szellemi szinten legyen. Az „olvasó”, vagyis a befogadó kilép a passzív szerepkörből, mert előzetes

tudásával és esztétikai érzékenységgel aktívan részt vesz a költemény esztétikai kibontakoztatásában, a nyelvszerkezet spontán és tartós mozgásban tartásában. A konkrét-vizuális szövegmű arra az olvasóra apellál, aki szakítani képes a művészet szentimentális és individuális törekvéseivel, s úgy tekint a költészetre – valamint a művészetre általában –, mint általános tudatállapotokat tükrözőtő megnyilvánulásra. „Konkrét, és nem absztrakt festészet, mivel a szellem elérte az érettség fokát; világos, intellektuális eszközökre van szüksége, hogy konkrét módon nyilvánulhasson meg”, írja Van Doesburg 1930-ban, annak a későbbi maximának az alapötletét fogalmazva meg, hogy ha a festészetben csak a szín az igaz, akkor a költészetben már csak a nyelv lehet az. A konkretista szöveg szellemi erőfeszítésre és önálló nyelvkombinatorikai cselekvésre kész, a nyelvben immanens távlati-ságot a befogadó hivatott kivonni, sőt, számos esetben az értelmi dimenziót is neki kell megnyitnia. A hagyományos költészet elkötelezettje ezért kénytelen megbékélni azzal a tudattal, hogy felkészültsége és alapvető elvárása gyenge támpontokon nyugszik, és a konkrét-vizuális versben hajlamos olyan kihívást látni, amely sajátjának vélt költészeti ideálja ellen fordul.

A konkretista elvekkel áthatott vizuális költészet nem pusztán technikai újítás, tipográfiai projekció vagy nyelvi fogalmak tartalmi kötelekeinek grafikai illusztrálása. Természetének fő vonása, hogy nem kinyilatkoztató, hanem rámutató, szakít azzal az ősi hagyománnyal, amely a beszéd önmagából adódó érthetőségére, az automatikus kommunikációra alapszik, ennél fogva a „még-nyelv” és a „már-nyelv”, a „még-értelem” és a „már-értelem” köztes sávjában elhelyezkedő vizuál-szemantikai mező látványos tételén át határozza meg az adott mű ideológiai magvát. „A konkrét költészet nem ad végső eredményeket, hiszen eredménye a felfedezés folyamatában van. A konkrét költészet mozgás, amely minden olvasó esetében másképpen mutatkozik meg. A konkrét költészet formája a beszéd jelentése, vagyis azt jelenti, amit a forma jelent. (...) ...formája a jelentés”, véli Claus Bremer, hozzátéve, hogy benne a nyelv önmagát valósítja meg hang-, látás- és szóbeli jellemzőinek révén.

Az általános konkretista elvekre nem mindenki tekint egyforma szigorral. Pierre Garnier például tagadja annak indokoltságát, hogy ez a költészeti modell a köznapi kommunikáción kívüli nyelvészeti folyamatokra helyezze létalapját; ellenkezőleg, ő éppen az irodalom és a költészet társadalmi-

kommunikatív jellegét domborítja ki az alkotói munkában. Játékos elemekkel áthatott módszereit orvosi receptekkel hasonlítja össze, amelyek utasításokat és javaslatokat tartalmaznak arra nézve, hogy az „olvasó” milyen új jelentéseket lásson bele az általa leírt szavakba: „... a szavakhoz általában hagyományosan viszonyulunk, de ha egyszer kiszélesítjük vagy meghosszabbítjuk őket, elemeik felélenkülnek, újraszerveződnek. Például, ha *soleil* helyett *sauleille*-t írok, az olvasó meghökken. Azért hatok rá, hogy kikérdezze a nyelvet, általa pedig a világot.” A használati utasításokra asszociáló utalások egy olyan költészet pillanatnyi átélését teszik lehetővé, amely Max Bense ésszerű újításaival ellentétben a költészet nyelvi folyamatába való beavatást szorgalmazza. Garnier nem tagadja a lélek bizonyos állapotainak vagy az emberi test pszichikai és fizikai tulajdonságainak létjogosultságát, melyet a konkrét költők többsége az elavult költészet koloncainak tart. A szemantikai költészet alapjait lefektető Garnier megállapítja, hogy a hagyományos költészet a konkrét líra megjelenéséig túlnyomórészt allagorikus nyelvre helyezte alapjait és elsősorban asszociatív gondolatokat közölt. Az ő szemantikai versmodellje jórészt a Bense által elvetett jelentésbeliségre épül, ami azt jelenti, hogy Garnier a költészet társadalmi-kommunikatív, Bense pedig intellektuális-kísérleti funkcióját eszményíti: az első egy fajta szórakoztatási szándékot tükröz, a másik pedig az érzékfelettség, a csak ésszel felfoghatóság kiszélesítését célozza meg.

A konkrét vers nyelve nem konkrét tartalom hordozója, a költészet elsődleges célja a nyelv anyagi gazdagságának a bemutatása, és a vizuálisan megszerkesztett szó vagy szóhalmaz az a konkrét anyag, amely ezt a gazdagságot bemutatni hivatott. A hangsúly tehát minden esetben a nyelv materiális lényegiségére és annak strukturálására irányul. A nyelv nem tárgyként jelenik meg, hanem önmagát jeleníti meg és önmagának képezi okát: „A vers a feltételezhetetlenből fakad, önmagának az oka, különben nem tekinthető versnek”, mondja Franz Mon, Bense-szel egyetértésben: „Az esztétikai információ nem a jelentésnek, hanem önmaga realizációjának a közvetítője”. A nyelv tehát autochton matéria, amely esztétikailag változatosan formálható. A költészetnek az a modellje, amelyben ez az elmélet a gyakorlatban is igazolást nyert, már csak elvétve alkalmaz versszakokat és logikai szabályokat kiálló gondolatokat. A konkrét-vizuális költészet hagyományellenessége részben abban érhető tetten, hogy megbontja a klasszikus versforma nyelvi egységét. A szó itt már nem jelentéska-

pocs, hanem a jelentést fordított módon feltételező anyag; a szó szemantikai és esztétikai funkciója a nyelvi elemek anyagi kiterjedésének egyidejű alkalmazásán alapul, ezeket az elemeket pedig szótöredékekre (szótagokra), hangokra, morféimákra és betűkre bonthatjuk fel. Ami jeleket tartalmaz, egyben átvihető, közölhető, közvetíthető, egyszóval kommunikatív tulajdonságú. A vizuális versben például a központi jel leggyakrabban egyetlen szó.

Szövegelméletében Bense három kutatási fázist jelöl meg. Az első a topológia, illetve a dimenzionális és környezeti szint, amely a konkrét költészet térbeli elrendeződését tanulmányozza, meghatározva az esztétikai kommunikáció kiterjedésének mennyiségét. A szócsoportokban a szavak közötti kapcsolatok túlnőnek a mondatszerű közlés lingvisztikai szabályaihoz alkalmazkodó lineáris viszonyokon, s így a szövegláncolatok helyét szövegterek foglalják el (mélységi dimenzió, illetve mélystruktúra). A szemiotikai szint esetében Bense Peirce jelteudományát veszi alapul, amelynek egyik sarktétele, hogy mindent jelnek nevezhetünk, ami egy-egy jelet helyettesíthet. Azt a jelet, amelyet Bense a konkrét költészet szóelemévele egyenlítői, Peirce „representament”-nek nevezi: „valami, ami valaki számára egy bizonyos tekintetben valami helyett áll”. Akihez a jel szól, annak képzetében egy megfelelő jel jön létre – ezt nevezzük interpretánsnak –, amit pedig helyettesít, az a jel tárgya. Bense a konkrét költészet esztétikai fejlődési vonalát szemiotikusnak ítéli, amely a „jelben létezés” fokán megy végbe, és határozottan mellőzi a szemantikai, valamint az ontológiai behatásokat.

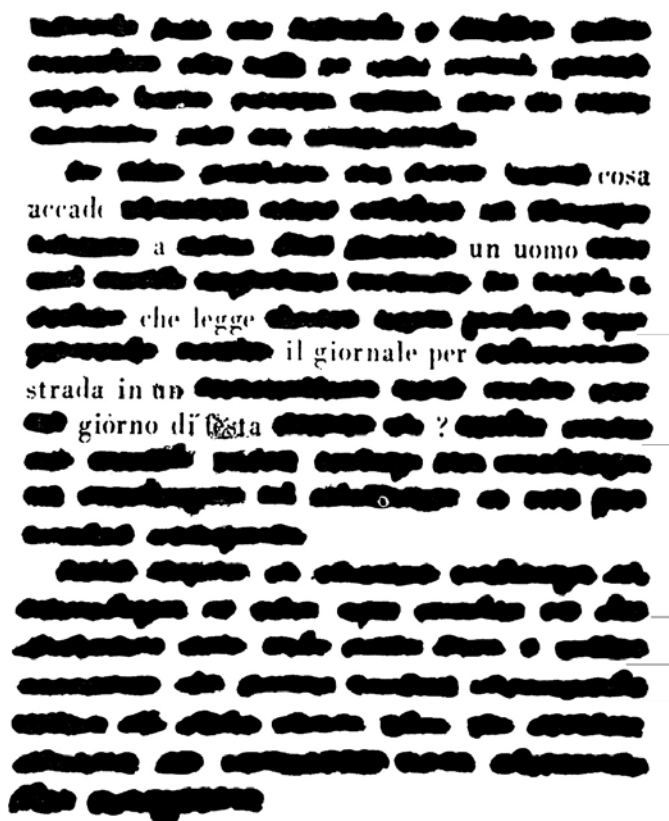
A konkretista szöveg nem közöl, hanem a nyelvvel való viszonyát jeleníti meg; a nyelvet nem eszközként alkalmazza, hanem meghagyja elsődleges, konkrét formájában – vagyis jelhalmazként, szövegstruktúráként, szimbolikus műveletek rendszerként –, és soha sem lépi át azt a küszöböt, amely a lehetőség tartományából átbillenés a megvalósulás területére. A konkrét-vizuális költészet viszont a szavakat nem csak lexikális tulajdonságaik alapján veszi figyelembe, mert a szó kinézését, grafikai alakját is fontosnak tartja, bár – hozzá kell tennem – nem a versek tipográfiai reprodukciója a cél. A verset másrészt nem a dolgok foglalkoztatják, hanem a nyelv. „A lingvisztikai költészet nem csupán lingvisztika, hanem költészet is, amely megteremt a szavak beszédét, ahelyett, hogy rólok beszélne”, állapítja meg Christian J. Wagenknecht.

Karl Krolow némileg túloz, amikor úgy véli, hogy

a kísérleti költészetben a szerző már-már feleslegesé válik, hiszen „személyének részvétele csupán arra korlátozódik, hogy meghatározott irányt szabjon a szó-folyamatnak, ami inkább mechanikus, mintsem szenzibilis tevékenység”. A költő érzékenysége nem annyira a formálásban, hanem a nyelvi matéria megválogatásában és kimerítésében nyilvánul meg. A szavak, a szótagok vagy a szócsoportok motivációjának alapja általában szociológiai, pszichológiai, grammatikai, logikai és funkcionális természetű. Az erősen lingvisztikai vagy szemiotikai törekvések képviselői – mint például Franz Mon – tagadják a szavak jelentésbeli szerepét. A jelben létezés fokán megvalósuló költészet „a jel teljes térfogatában működik, abban játszódik le; számára sem a szó, sem bármely másik nyelvi egység nem korlátozódik a valamit jelentésnek arra a lapos szerepére, ami nem lenne más, mint utalás a tárgyra”, írja Michael Deguy *A költészet és a forma* című tanulmányában.

Miután általánosságban vázoltam a vizuális költészetnek mint konkrét művészetnek a nemzetközileg elfogadott elméleti kánonjait, érdemes még egyszer visszatérnem az olasz vizuális költészet korabeli helyzetére, amelyről már ejtettem néhány szót. Kezdem a legérdekesebb kérdéssel: ugyan melyek azok a történelmi és kulturális tényezők, melyeknek hatására ebben az országban elvetették a konkrét-vizuális költészet germán modelljét? Honnan a poesia visívának ez a különleges konfrontálódása a világszerte elfogadott szabályokkal, mi indokolhatja a különút helyességét?, azon túl, hogy Marinetti 1912-es *Manifesto tecnico della letteratura futurista* című programszövege, valamint Carlo Bellolinak immár az expresszionista és futurista gyakorlattal is szakító „geometrizáló költészet” mindeképpen alapvetően befolyásolta a helyi kísérletek irányát. *Cronostoria della poesia grafica in Italia* című tanulmányában Ugo Carrega azoknak a tényezőknek a szerepére is felhívja a figyelmet, amelyek az olasz vizuális költészetet a grafikai-képi szintézisek felé orientálták. Felmerül a kérdés, hogy az európai művészetben végbement változásokhoz hasonlóan Olaszországban miért nem következett be egy radikálisabb nyelvi forradalom, s miért csak a régi, már meglevő nyelvi vívmányokat frissítették fel a „nyelv laboratóriumában”?

Ennek egyik fő oka az lehet, hogy azok, akik az ötvenes években fellázkodtak az irodalmi akadémiákkal szemben, arra már nem voltak felkészülve, hogy a költészet szemlélet alapjait is felforgassák. Az akadémista kánonok elleni küzdelem így hát félmegoldá-



Emilio Isgró vizuális költeménye

sokat eredményezett, a nyelvnek csupán részleges felújítását hozta, és számos kényszerű kompromisszummal járt. Az ideológiai harc sokrétűségéhez hasonlóan az újításra esküsző költészeti törekvések is több száira szakadtak, amelyek végül is három fő nyelvtípusban állapodtak meg: a grafikai, a technológiai és a vizuális költészet modelljében. A hatvanas években kibontakozott technológiai költészet felemás érdemeinek egyike abban nyilvánul meg, hogy sikerült eltávolodnia az olasz neoavantgárd akadémiai formalizmusától, miközben nyelvi síkon leragadt annál a műtípusnál, amely a 20. század kollázstechnikájára, a szó és a kép kölcsönhatására és szimbiózisára épül. Emilio Isgró, az olasz experimentális költészet kulcsfontosságú egyénisége írta 1966-ban, a *Dichirazione 1*-ben: „Mi a vizuális költészet? Az első kézenfekvő válasz, hogy vizuálisan megkonstruált objektum, amelyben a verbális és ikonikus anyag, nevezetesen a szó és a kép egyidejűleg van jelen egy szervezett esztétikai szerkezet felállításának kísérletében”. Isgró fő tézise, hogy a vizuális költészet nem konkrét poézis, s nem is kollázs, hanem technológiai nyelvi jelenség. Úgy véli, a konkrét költészet időszaka jelképesen a cseh költészetben zárult le Václav Havellel, aki az „előre”

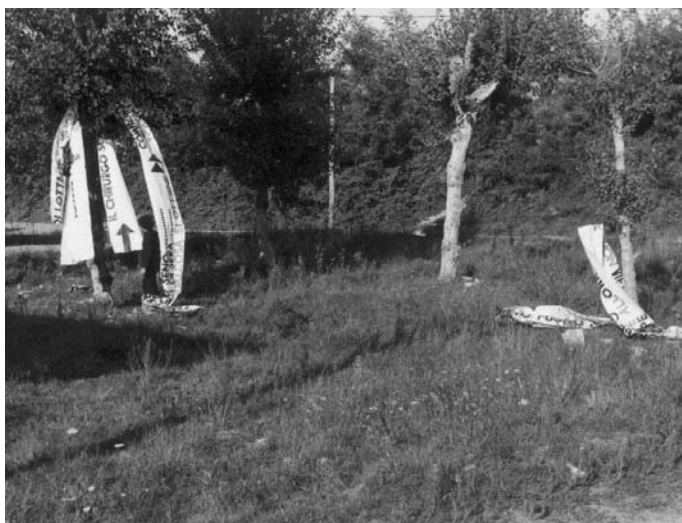
szóval egy kört írt ki, az abszurditásig víve a fogalmat. Abból a további konstatálásból kiindulva, hogy „a hirdetésekben, a sajtóban, a filmben és a televízióban a szavak és a képek együtt jelennek meg”, Isgró úgy hiszi, hogy a költészetet nem fenyegeti nyelvi-eszközbeli elszegényedés, hiszen a verbális és ikonikus tényezők szimbiotikus funkciója folyamatosan hozhat létre új nyelvi kapcsolódásokat, jelegyűtéseket. A vizuális költő feladata, hogy a felbukkanó jelelemeket a szótári keresgélést mellőzve a valóság millió jele közül kiválassza.

A lingvisztikai normák lerombolására alapozza saját technológiai költészetét Eugenio Miccini, aki egyenesen a civilizáció megsemmisítésének eszközt látja a költészetben, bizonygatva, hogy „a költészet (a művészet) vagy alapjában megváltoztatja a szokásokat, vagy nem jelent semmit”. Ő úgy látja, hogy a vizuális költészetnek meghatározott szintézist kell végrehajtania a nyelvi információ megadott szintje és egy adott ideológiai felelősség között. Elgondolkodtató viszont Gianni Bertini és Sarenco nézete, miszerint a konceptuális művészet valójában „fizikailag kivitelezett vizuális költészet”. Ők úgy hiszik, hogy a konceptuális művészet nem hozott semmi újat, csupán újrahasznosítja a vizuális költészet szabadalmait. Meglehetősen merész álláspont, amelynek természetén átszűrődik a politikailag semleges konceptualizmus és a jobbára az olasz baloldalnak elkötelezett vizuális költészet enyhe antagonizmusa.

A politikai álláspontokat mellőző, a költészetet kizárólag nyelvi jelenségként értelmező egyéb európai források természetesen mérsékeltébbek, mégpedig abból eredően, hogy a költészetre nem harci eszközként, fegyverként tekintenek, amely sikeresen bevethető a társadalmi-ideológiai és kulturális rivalizációban. Úgy látszik, az Alpok mindkét oldalán más felfogások uralkodnak. A szlovén Milan Osrajnik úgy látja, hogy a vizuális költészet fogalmilag még mindig a poézis oldalán foglal helyet, és számai is a hagyományban gyökereznek. A költészeti ábrázolás módja azért vizuális, mert az olvasó látószervét veszi igénybe, ám a látás – a tulajdonképpeni percepció – ebben az esetben különbözik a hagyományos képzőművészeti tárgy szemlélésének módjától. A nézés vizuális jellege a szó anyagszerűségéből fakad. A szó leírható, bevészhető és színezhető matéria, s eme jellemvonását akkor is megtartja, ha láncolatokba, sorokba szerveződik: „a szavakat és a jeleket bizonyos tulajdonságaik alapján, energiájukból következően öszszerakhatjuk”. Amikor a szavakat, szavak halmazait vagy a

jeleket kiemeljük mindenkori rendszerükből, és összeillesztéssel, feldarabolással vagy bármilyen kombinációs módszerrel más összefüggésbe viszzük őket át, egyben jelentésüket is megváltoztatjuk, behatolva a szöveg mélyrétegeibe. Ezt a folyamatot Osrajnik szavakkal történő festésnek nevezi, utalva a korai avantgárd kísérleti természetére, Rimbaud és Apollinaire szimbolista manővereire vagy Mallarmé „tipográfiai lendületességére”, aki a költemény verbális anyagát plakátszerűen vagy zenei kották mintájára helyezte el a könyvoldalon, oly nagyszerűen kiegészítve Apollinaire „látható líráját”, a vers szövege és értelmi síkja közötti grafikai egybeesés koncepcióját. Ilyen szellem hozta létre továbbá José Garcia Villa vesszőverseit (comma-poems), melyekben a szóközti teret vesszők töltik ki. Ebben a grafikai-tipográfiai újításban a költő Seurat pointillista festészetének a megfelelőjét vélte belátni.

„A vizuális irodalom nem a verbális költészet hiányosságainak vagy elszegényedésének a korrekciója”, de „nem is a verbális forradalom területe”, vélekedik Franci Zagoričnik, aki azt a végső megállapítást teszi, hogy a vizuális irodalom csupán a világ és a semmi állapotának nyilvántartására hivatott. Nem mindenki gondolkodik azonban ennyire filozofikusan. Jean François Borynak az a véleménye, hogy a vizuális költészetben nem a tudás átvitelének hagyományos koncepcióját kell keresni, hanem elsősorban a játékosság szerepét kell hangsúlyozni. „Abban a pillanatban, amikor a költő leveszi a szót arról a talapzatról, amelyre Gutenberg helyezte, új és váratlan jelentéseket fedez fel benne”, írja Lamberto Pignotti. A tudományos mítoszok köre csavarodó fogalmak költészetre vonatkoztatása –



Antonio Ferrò tájművészeti költeménye, 1970

például a szavak alkímiája, a szavak algebrája, a költészet laboratóriuma, a poesie electriche és a poesie elastique – olyan alkotói felfogást jelöl, amelyben a költészet gyakorlata különbözik a hagyományos akadémiai praxistól. Annak a feltételezését, hogy a technológiai-tudományos mítosz a költészet egyik legjelentősebb ideológiai összetevőjévé vált, több kutató is alátámasztja. A modern költészet önálló nyelvtechnikává válására döntő hatással volt a tudomány és a technika racionalizálásának folyamata. A modern költészet egyrészt tudományos pontosságra, jelentésének fokozatos sűritésére törekszik, másrészt a nyelv szemiotikai, szemantikai, hangtani stb. vizsgálata már-már a nyelvész rangjára emeli a költőt, aki szólaboratóriumban alkot, ahol „modellálja és fabrikálja a szavakat; felnyitja, szétveri és felmorzsolja őket, hogy olyan feszültséget vigyen beléjük, melynek magva képes évtizedekig élni” (Gottfried Benn). Mindez arra utal, hogy a költői tett „individualista totalizációja” már nem oly magától értetődő és önmagában véve indokolt. „A konkrét költő számára a tartalom kérdése szorosan kódódik ahhoz az életformához, amelybe most a költészet is sikeresen bekapcsolódott. A konkrét költő az élettel pozitív előjelű szintetikus-racionális viszonyban van. Számára a költészet nem az érzelmek és a gondolatok tömkelegének a szellőztetője, hanem a természettudományokra és szociológiára alapozódó kommunikációs formák feladataival szoros kapcsolatban levő lingvisztika képzési területe”, hangsúlyozza Benn, aki *Probleme der Lyrik* című könyvében lényegében megkérdőjelezi a konkrét költészet életképességét. Már 1951-ben, a marburgi egyetemen tartott előadásában kitért azokra a szerkesztői és kiadói vállalkozásokra, amelyek támogatták a lírában kitapintható új hangot – ahogy ő fogalmazott –, a „dadaizmusba való visszalépés egy fajtáját”. Ám ő sem vitatta el, hogy „egy, a szó iránt kialakult érzékenységből, továbbá önelemzésekből, valamint eredetiséget felmutató nyelvkritikai elméletekből egy új lírai dikció születhet meg”, annak ellenére, „hogy a nyugati költészetet átgondolt forma hatja át, melyet szóformálással lehet kiművelni, nem pedig csuklással és köhögéssel”.

A konkrét költészet forradalma a nyelvi állapotok költészeti kutatásában nyilvánul meg; itt a szó önmaga megjelenítését szolgálja s nem idéz fel egy másikat: a szó egy szigorúan meghatározott fogalom kifejezője, tulajdon jelentésén túl nem utal másra. Ennek illusztrálásaként vegyük példának a konkrét versek hangtulajdonságait, melyekből azt a

következtetést vonhatjuk le, hogy egy alkotás fonetikusan megismételhetetlen. Christian J. Wagenknecht Claus Bremer egyik művével példálózik, amelyben egy azonos szövegű sor többször egymásra van írva, az olvashatatlanságig. Vagy vehetjük Eugen Gomringer *Schweigen* című 1953-as versét, amelyben a címben jelzett „hallgatás” tizennégyszer jelenik meg szöveggént, egyszer pedig hiányzik, üres felület helyettesíti, amely a szemnek szánt üres hely, nem pedig a fülnek szánt szünet. A jelenség S. J. Schmidt fejtegetései által magyarázható meg: „Az olvasó többé nem információkat, hanem meghívást kap egy konkrét szöveg esztétikai folyamatába, melyet nem statikusan, hanem a nyelvi újítás folyamataként kell értelmezni”.

Bár a konkrét-vizuális költészet experimentális és konceptuális beágyazottsága jelentősen hatott a 20. század irodalmára, mégsem törhetett ki teljesen a grafémához kapcsolódó morféma és a fonéma által meghatározott konstrukció keretei közül. A szavak egyidejűleg morfémák, grafémák és fonémák; az irodalmi szöveg is mindig szavak, nem pedig jelek vagy hangok mennyiségét tükrözi. Ettől függetlenül elképzelhetünk olyan szövegeket, melyekben a szavak minden lehetséges térkiterjedésben kötöttek, vagyis olyan nyelvi molekulák részeit képezik, amelyek kölcsönösen reagálnak a lökésekre és vonásokra. Az olasz költői gyakorlat általában elveti a „machine à lire” mozdulatlan formáit, vallva, hogy a költemény nem válhat az emberek elidegenítésére alkalmas eszközzé, létének elsősorban saját nyelvi megszervezésére kell irányulnia. Lora-Totino megjegyzi, hogy míg Dantenál a vers vívmány volt, amely a szerző kutatói szellemét vetítette vissza, az irodalomban beállt törés hatására immár az a nézet vált uralkodóvá, hogy a költészet újbóli meghódítására csak a lingvisztika lehet elhivatott.

Az ezerekilenszázötvenes és -hatvanas évek kísérleti fázisát követően a vizuális költészet egyre inkább szilárd elmélettel rendelkező konceptuális tevékenységgé alakul. Ha ebben az átváltozási folyamatban akadnak is kísérletek, amelyek bizonyos részleteikben eltérnek a S.J. Schmidt által értelmezett elvi megoldásoktól, általános vonásaikban mégsem mutatnak különbséget. A jelszó: a költészet nyelvnek természetét önreflexív úton, átszerveződésének folyamatában ismerni meg.

Konkrét szemantikai szövegek

A meghatározás magába foglalja mindazokat a

Siegfried J. Schmidt konkrét költeménye

nyelvújítói irodalmi törekvéseket, melyek a grafovizuális, illetve a konkretista költészet vívmányainak hatására vagy azokkal párhuzamosan jelentkeztek, besorolódva abba a tág szférába, amit experimentális szövegművészetnek nevezünk. A klasszifikáció mellőzi azt a szempontot, hogy az alkotások a tágabb vagy szűkebb értelemben vett konkrét költészet produktumai, illetve, hogy történeti távlatból a mimetikus-szemiotikus vagy a szintaktikai-szemantikai művészet princípiuma hatja át őket.

A szintaktikai-szemantikai művészetszemlélet térhódításának nehézségeit annak fejlődéstörténete illusztrálja legkézenfekvőbben. Schmidt is ezért beszél két folyamatról, egy kísérletiről és egy konceptuálisról. Az első családfához kapcsolódnak Mallarmé, Apollinaire, Holz, Kurt Schwitters, Hans Arp vonatkozó művei, melyeknek elvi szándékai a Noigandres csoport, Gomringer, Garnier, Williams, Kolář, Rühm és Bense munkásságában kulminálnak. Az általuk képviselt műveket olyan technikai újítások határozzák meg, mint amilyen a felület felszabadítása, az írásjegyek tárgyiasítása és elszigetelése, különféle nyelvi származékok egyidejű konfiguratív összevonása. A másik ág fejlődésére főleg

Heinz Gappmayr munkássága nyomta rá a bélyegét. Ez a konkrét-szemantikai modell nem a régmúltból vette ihlető forrásait, hanem az újabb kori konkrét-konceptuális gyakorlatra támaszkodott, amelynek úttörői között James Joyce, Quineau, Mon, Heisenbüttel személye jelenik meg.

Schmidt kettős felosztása ellenében *Tizenhárom tézis az új költészetéről* című elméleti reflexiójában Reinhold Grimm egy részletesebb felosztás mellett tesz hitet, amit az alábbi osztályozás szemléltet:

A hagyományos nyelvi szerkezet logikai bemutatásának elve: klasszikus költészet – természetes nyelv.

A hagyományos nyelvi szerkezet alogikus bemutatásának elve: például Rimbaud: „les roses des roseaux dés longtemps dévorées”.

A szintaxis és a szószerkezet szétesése a futurista „parole in liberté” és a dada fonetikus destrukciónak szellemében.

Az idegen, de természetes eredetű nyelvi struktúrák iránti érdeklődés, mint a török és az eszkimó: Arno Holz *Phantasia*-a: „oaesenpalmkronendurchträumte”, valamint a kínai nyelv szótagjainak használata: August Stramm: „Schreiten Streben / Leben sehnt / Schauern Stehen / Blicke suchen / Sterben wächts / das Kommen / schreit! / Tief / stummen / wir”; vagy akár Gomringer szokatlan szókötései: „baum kind hund haus”.

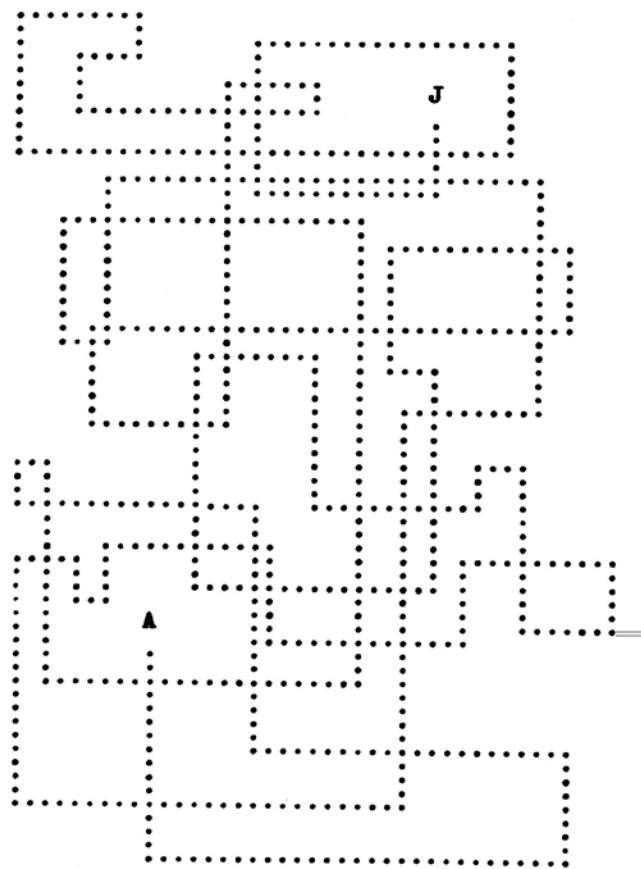
Mesterséges nyelvi szerkezetek iránti vonzalom a konkrét-vizuális költészetben és Max Bense statisztikai szövegeiben.

Ha abból indulunk ki, hogy a konkrét költeménynek nincs kinyilatkoztató funkciója, hanem önmagával azonos nyelvi művelet és folyamat, akkor magától adódik, hogy a konkrét költemény nyelve szuverén nyelvként, nem pedig pragmatikus célokra alárendelt kommunikációs eszközként fogható fel. Ez egyben azt is jelenti, hogy a konkrét textus ab ovo elveti a külső ideológiai beavatkozást. Azáltal, hogy a nyelv önmagát lehetőségként határozza meg és mellőzi a kommunikációban való részvételt, lényegében a történelmi kontextuson kívülre helyezi a nyelvi állományt. A nyelv formaként, elemi képződményként valósul meg a külső valóságon kívüli autochton jelviszonyokban, ezért létrejöttének jellege szintaktikai-szemantikai, nem pedig mimetikus-szemiotikus: a szöveg nem a valósággal való kapcsolat függvényeként funkcionál: a kon-

stituíálódás folyamatát csupán szemlélteti, ám elzárkózik annak hasznosításától.

A konkrét-szemantikai szövegek a művészettörténetben egy teljesen új viszonyba helyezték a gyakorlatot és az elméletet. Ez utóbbit mindaddig úgy értelmezték, hogy valaminek az utólagos magyarázatául szolgál, tolmácsolja a művet, esetleg mitológiai abroncsot von köré, ahelyett, hogy párhuzamosan bontakozna ki az alkotás menetében és az esztétikai folyamatnak képezné szerves részét. Ennek szükségességére elsőként a konkrét művészet mutatott rá, megszüntetve a gyakorlat és az elmélet kettségét, sőt, esetenként magát a teóriát emelve a műalkotás rangjára.

M. Imdahl szerint a tárgy nélküli festészetben az elmélet a valóság felismerhető jegyeiből álló ikonográfiát helyettesíti, jelesül az esztétikai folyamatnak azokat az elemeit, melyeket az ábrázoló művészetben a külső valóságból vett attribútumok képviselnek. A külső valóság elemeinek kizárásával az alkotás jellege szükségszerűen általánosítóvá, nemutánzóvá válik, s így az esztétikai folyamatban egy új, a tapasztalattól független valóság alakul ki. A konkrét művészet jelenvalósága csak a saját elmélete által megteremtett valóságban, a hétköznapok



Václav Havel konkrét költeménye

ri o
roi
orio r

Max Bense konkrét költeménye

kommunikációján kívül nyer értelmet. Ahhoz, hogy a költő meg tudja oldani a gyakorlat és az elmélet illetően dilemmáit, nem elég érzékenységgel rendelkeznie, mint a klasszikus költőnek, hanem tudományos-elméleti felkészültséget is demonstrálnia kell.

A konkrét-szemantikai szövegek legtipikusabb mintadarabjai lényegében két szempontot próbálnak összevonni, egy kísérleti-újítóit és egy fogalmiszemantikait, mert csak ennek a két tényezőnek az együttes jelenléte adhatja meg az esztétikai folyamathoz szükséges komplexitást. E két szempont valamelyikének túlzott kiemelése meddővé tenné a konkrét költészetet, ami abban mutatkozna meg, hogy elérhetetlen lenne számára az az állapot, amit konceptuális tevékenységnek minősíthetünk.

A konceptuális költészetet – a tulajdonképpeni továbbfejlesztett konkrét-szemantikai szövegstruktúrát – a konkrét költészeténél is magasabb fokú szövegkomplexitás jellemzi. Ez a költészeti műtípus a konkrét költészetnek két alapelvét hasznosítja: egyrészt a költészet mimetikus modelljeivel és a narráció kötelékeivel történő szakítást, ami az írott nyelv generativitásaként nyilvánul meg, másrészt pedig a verbális és vizuális elemek konfiguratív összevonását képező kódegységesítés elvét. A konceptuális szövegek nem szövegen kívül létező, más kódrendszerre is lefordítható gondolati egységeket generálnak – a gondolati egységek csak a szövegképzés egyszerű termékeiként jelentkeznek. Így a konceptuális költészet „a nyelvet a vizuális, akusztikus és szellemi kiterjedésben létező multidimenzionális mezőként mutatja be”. A konceptuális költészet ter-

mészetesen nem téveszthető össze magával a konceptuális művészettel, illetve annak produkciójával, még ha a konceptuális meghatározást vonatkoztathatjuk a költészet természetét és fogalmát önreflexivitással megközelítő költészeti gyakorlatra.

A számítógépes költészet kezdetei

Az első számítógépen készült irodalmi igényű szövegeket T. Lutz hozta nyilvánosságra 1959-ben, a művészeti termékek folyamatos gépi előállítására pedig a hatvanas évek elején vette kezdetét Julesz, Nake és Noll komputergrafikai kísérletei révén. A gépileg előállított zeneművek és grafikai alkotások mellett a komputerköltészeti törekvések valamivel szerényebb keretek között zajlottak. Ez részben azzal magyarázható, hogy a gépileg létrehozott költemények kevés teret kaptak a hagyományos médiumokban, másrészt egyik művészeti ágban sem annyira szilárdak az előítéletek, konzervatívak a nézetek, mint a szépirodalomban. A komputerköltészet megjelenését nagy megrökönyödés és ellenállás fogadta irodalmi szakkörökben, de a költők részéről is, akik az új lehetőségekben „isteni küldetésük” megkérdőjelezésének veszélyét látták. Jelentősen gátolta továbbá a gépi líra terjedését és fejlődését annak a tudata, hogy a költészet eredendően szemantikai alkatú, tehát a jelentés, az érzelmi töltés, a kinyilatkoztatás, egyszóval a szellem köreiben mozog, ami a hagyományos álláspont szerint ellentétben áll az érzéketlenséget megtestesítő gépek alaptermészetével. A komputeren készült költészet ellenében azok ágáltak a leginkább, akik a nyelvi alkotómunkát kiegyenlítették a lángész csalthatatlanságának, az isteni küldetésnek a fogalmával. Ellenkezésük vetületében a komputerköltészet egyenlő volt a szentségtöréssel és az istenkáromlással. Az új szituációra reagálva Herbert W. Franke ezt írja: „A komputerművészet se nem divat, se nem stílus. Egyszerűen tényként kell elfogadnunk. Főleg az esztétikai információk átvitelének pedagógiai szerepét emelném ki. (...) A környezeti szerkezetben fontos dolgokat kell feltárnia az embernek. Ezzel leomlik a művész és a közönség közötti fal. Csak emberek maradnak az esztétikai kommunikációban”.

A lángelme idealista esztétikájának ellenében a múlt század elején egyre nagyobb teret nyert az alkotás logikája, amely az egyediség és az intuíció elvét háttérbe szorítva felállítja a nyelvi matéria tervszerű, irányított megmunkálásának alaptörvényeit. Ez a törekvés a lírai termék technikai előállítását egy

állandó folyamat logikus következményének tekinti. A mai komputerköltészet történelmi fedezetét a 20. század első felének dadaista, futurista és szürrealista költészetében is megtalálhatjuk, nem szólva a nyomokban keletkező konkretista kísérletekről. Az alogikus kombináció, a nyelvfoszlány, a kollázs, a konstelláció, a logikai és stochasztikus szöveg fogalma kivétel nélkül olyan költészeti meghatározás, amelynél a konstruktív költői művelet többet jelent egy formális szerkezet felállításánál és alkalmazásánál.

Egyre távolabb a szótól című esszéjében George Steiner arra hívja fel a figyelmet, hogy a természetes nyelv egyre kevésbé tudja befogni az emberi tapasztalás teljes körét és a valóság egészét, a természetes nyelvet mindinkább háttérbe szorítják a matematika, a kémia, a fizika, a szimbolikus logika és a kibernetika tudományos nyelvrendszerei. Már Wittgenstein is azt vallotta, hogy az etika és az esztétika fogalmai nem fejezhetőek ki a napi értekezésben használatos verbális nyelvvel. A 20. század tudósai azonban hangsúlyozzák, hogy a matematika és a kibernetika nem törekszik a verbális nyelv saját nyelvével való felcserélésére, hanem csak arra, hogy a verbális nyelv keretein belül teremtsen meg tudományos elveinek és módszertanának az alkalmazását. A komputerköltészetben például megmarad a költészet verbális alapja, a különbség pedig annyi, hogy ennek az anyagnak a feldolgozását nem hagyományosan, a költői csálthatatlanság mítoszának szellemében, hanem tudományosan viszik véghez. A költő szerepe a tekintetben változott meg, hogy nincs befolyása a versépítés teljes menetére.

A kibernetika a beszédet és a nyelvet új oldaláról világította meg. Miután nyilvánvalóvá vált, hogy a matematikai információelmélet számítási módszerei alkalmazhatatlanok a beszéd területén, ezt úgy magyarázták, hogy a nyelvszerkezet és a beszéd – mint nyelvi információk kommunikációja – annyira összetett, egyben pedig változó összetételű, hogy lehetetlen rajta pontos méréseket végezni. „... a kibernetika nem annyira a tényekkel, mint azoknak az elementáris történéseknek az összességével foglalkozik, melyek által ezek a tények létrejönnek; nem annyira a tárgyakkal, mint inkább azokkal a viszonylatokkal, melyek a tárgyak közötti összefüggést határozzák meg; nem annyira a dolgok szerkezetével, mint inkább funkcióikkal”, írja Philippot, aki a kibernetikát az akciók és interakciók tudományaként definiálja. A kibernetika által kieszközölt minőségi változást abban látja, hogy az a művészetfilozófia vagy a művészetről alkotott filozófiai reflexiók hal-

mazának tanulmányozásáról a súlypontot azoknak a mechanizmusoknak a tanulmányozására helyezi, amelyek esztétikai élményeket váltanak ki az egyénben. Philippot az esztétikai emóciót teljesítménynek nevezi, melyet meghatározott üzenetek percepciója idéz elő. Attól függetlenül, hogy az üzenet vizuális, auditív vagy egyszerre több érzékszervünket veszi igénybe, mindig valamilyen információ kifejezése, így a feladatok egyike azoknak a mechanizmusoknak a tanulmányozása, amelyek által létrehozuk és szállítjuk az információt. Az Institute of Radio Engineers National Convencio szakcsoportjának *Az emberi agy helyettesítésére alkalmazott gépezetek konstruálása* című értekezletén arra a megállapításra jutottak, hogy lehetetlen szerkezeti hasonlóságot találni az emberi agy és a komputer között, ezért az emberi agy szerkezetének gépi szerkezettel való helyettesítése nem vezetne eredményre. Kiemelték, hogy a jövő gépi szerkezeteinek nagy része csak funkcionális hasonlóságot fog mutatni az élő szervezettel. Abban mindenki egyetért, hogy a funkcionális helyettesítést kell előnyben részesíteni, csak még az a kérdés, melyik emberi funkciót kellene helyettesíteni. Philippot a mechanizmusok jelentőségét abban látja, hogy segítségükkel megállapíthatnánk az olyan szélsőséges pólusoknak az eszményi egyensúlyi pontját, mint a rend és a rendezetlenség, a túlzott érthetőség és az érthetlenség stb. Abraham Moles abban látja a szerepüket, hogy képesek azonosítani a költői alkotás nyelvi szintjeit, a szerkezet egészét, az „átvilágított” struktúrát. A mechanizmusok függetleníthetik a művet „az egyes korokat és műfajokat meghatározó többé-kevésbé véletlenszerű törvényektől”.

A komputerköltészet nem tehet eleget azoknak a várakozásoknak, melyek a művészet hagyományos értelmezéséből indulnak ki. Már azzal jelentős szociológiai változás állt be, hogy a kiemelt szerepkörű, önmagát központba helyező költői „én” helyébe egy személytelen (gépi) és egy személyes (tervezői) tényező került. A hagyományos költészet tartalomközpontú tulajdonságaival szemben a komputerköltészet a művészet megváltozott fogalomrendszerén át a személytelenséget és a véletlenszerűséget vezeti be, összhangban a művészet más területein jelentkező változásokkal. A gép nem kíván a művészet halálának okozója lenni, hanem csak dimenzióinak tágítását segíti elő: „A művészet és a számítógép viszonyát illetően megállapíthatjuk, hogy az első szakaszt, az új médium technikai megközelítésének nehézségeit sikerült áthidalni. A komputer most közelebb került az emberhez, és odasorako-

zott az ember többi eszköze mellé. (...) A komputer nem szimbóluma a művésznek; a művész ennek az új eszköznek a segítségével alkot. (...) A művészet eddig egy- vagy kétdimenziós volt, szemlélésre szolgált, most viszont jelentkezik a harmadik dimenzió, a teljes részvétel dimenziója”, írja Moles.

Stickel úgy véli, hogy a komputer grammatikai és stilisztikai kutatásokban való alkalmazása sokkal hasznosabb lenne, mivel költészeti vonatkozásban csak egy kísérleti lehetőséget jelent, ám nem vonja kétségbe magát a költészetet. „A szövegek létrejöttének módja világosan mutatja, hogy a számítógép aligha nevezhető szerzőnek. Annak a feltételezése, hogy a komputer mondani készült valamit, hogy egy meghatározott kifejezést azért választott ki, mert jobban hangzik, vagy az adott témának jobban megfelel, a számítógép misztifikációja lenne. Alkotói-kísérleti szerkezet, melyet az ember a nyelvi eszközökkel végzett játék folyamán alkalmaz”, szögezi le, osztva egyben Frieder Nake véleményét: „A komputer feladata, hogy eszköz legyen mindennapi tapasztalatunk vizuális és egyéb törvényszerűségeinek kutatásában”.

A múlt század második felének fejlettségi szintjén a komputer még eléggé szűk lexikális és szintaktikai repertoár szerint végezte nyelvalakító műveleteit, a metaforákat és a képeket többé-kevésbé véletlenszerűen hozta létre, vagyis nem volt alkalmas váratlan nyelvi fordulatokra. Szemantikai és formális-esztétikai céljainak megfelelően az alkotó a nyelv névleges értékeinek és kombinációinak a sokaságából választhatott, a választást azonban több tényező is befolyásolta, melyek közül a legfontosabb talán az, hogy a szövegalakító eszközöknek csak azzal a részével rendelkezett szabadon, amelyek megfeleltek képzettségének, tapasztalatának, tudásának, társadalmi és szellemtörténeti helyzetének.

A költészet nyelve a jelben létezés fokán –
Max Bense esztétikája

Michel Foucault jeltani kutatásai többek között kitérnek a jelek történeti fejlődésére, azt vizsgálva, milyen változásokon ment át tolmácsolásuk a klasszicizmustól napjainkig, hitelesen tükrözve azokat a viszonyokat, melyek funkciójukra visszahatnak. Eredetüket nézve a jeleket alapvetően két, vagyis természetes és egyezményes osztályba sorolták, s úgy vélték, hogy azok a tárgyakba „be vannak vésődve”. Ezt a nézetet Foucault a jelek végső céljának, egyszerűsített jelenlétük igazolásának tulajdonítja, de hoz-

záteszi, hogy azok a megismerés tartományán kívül, „némán” is jelen voltak, „elentésbeli funkciójukat nem a felismerés, hanem a dolgok nyelve jelölte ki”. A 18. században a jel megszűnik „ismeretlennek” és „némának” lenni. Foucault úgy gondolja, ez nem azért következett be, mert a jeleket felismerték, hanem azért, mert nyilvánvalóvá vált hogy a jel csak a felismerés aktusában képes konstituálódásra, így jelentése is a felismerés folyamatában rajzolódik ki. Port-Royal szerint a jel feladata a klasszicizmusban nem a hozzá közel álló, szorososan hozzátartozó világ kifejezése, hanem ennek a világnak a felnyitása.

A jel és a hasonlóság fogalmának kettéválása a 17. század elején olyan új fogalmakat iktatott be, mint a valószínűség, az analízis, a kombinatorika, a rendszer és az univerzális nyelv. A klasszicizmusban azonban még nem tudtak rámutatni a jel kettős képzetére, vagyis arra, hogy a jel viszonya saját tartalmával a dolgok fejlődésében eleve nem biztosított. Ennek értelmében a jelölt és a jelölő viszonyát olyan térben kell elképzelnünk, amelyben egyik átviteli elem sem szavatolja érintkezésüket, ezért ez a viszony csupán valamely dolog eszméje és egy másik dolog eszméje között jelent kapcsolatot. A jelek kettős szerveződése visszaszorítja a hármas jelrendszert, amelyben a jelölt, a jelölő és a képmás szerepel. „Ha egy tárgy egy másikat képvisel, a róla alkotott eszme a jel eszméje, és csak az első tárgyat nevezzük jelnek”, írja Port-Royal.

Max Bense az esztétikai analízisek folyamán Charles Peirce hármas jelosztályozásából indul ki. A jelfunkció három dologhoz kapcsolódik: az anyagi jelalakhoz, vagyis magához a jelhez (amit annak tulajdonítunk); a tárgyhoz, amire a jel vonatkozik (megjelölendő tárgy); végül a jel alkalmazójához (értelmezőjéhez) vagy ahhoz, akiért alkalmazzák (értelmezendő, illetve interpretátor). A triadikus jelosztályozásnál az első trichotóma aszerint jön létre, hogy a jel önmagában véve teljes, tiszta minőség, egyedi létező, vagy általános törvényszerűség (qualisign, sinsign, legisign). A második trichotóma a jel és a tárgy közötti viszony típusaira támaszkodik, a harmadik szerint pedig a jel egy lehetőséget, egy tényt és egy törvényt jelölhet (rheme, dicensign, argument). Bense a második osztályozási szempont szerint kialakult jeltípusokat, tudniillik az ikont, az indexet és a szimbólumot veszi alapul a költészet nyelvének jeltani vizsgálatánál.

A jel akkor nevezhető szimbólumnak, ha a tárgyra vonatkoztatva a tárgyat csak névleg jelöli. Ferdinand de Saussure-nél például a szimbólum soha sem önkényes, rendre megtalálható benne a

jelölt és a jelölő természetes kapcsolatának „bizonyos nyoma”. Indexnek nevezzük a jelet, ha a jelnek a tárggyal valódi kapcsolata van. Az index lehet a jelölt tárgy tulajdonsága, terméke, vagy olyan tárgy, amellyel időben és térben érintkezik. Bense szerint a szó önmagában mindig szimbólum, de „egy bizonyos szófaj, amely – akárcsak az állítmány – sematikusan fejezi ki a szó helyértékét a mondatban, már ikon, mint mindegyik séma. Azonban egy szó, amely közvetlenül egy utána következő vagy előtte álló szóra utal, mint például a kapocsként jelentkező *van* szócska, indexként jelenik meg”. A konkrét költészet darabjainak elemzése szempontjából Bense azt a következtetést vonja le, hogy a szó sem szimbólumként, sem pedig ikonként nem állja meg a helyét, bár az által, hogy a szóhalmazban minden egyes szó valamilyen – verbális, vizuális vagy vokális – értelemben az őt körülvevő szavakra utal, kifejezetten indexi értékű. Bense szerint kizárólag a konkrét költészet szövegeinek sajátos indexi rendszerével összefüggésben alakulhatnak ki a szemiotikai szövegképzés folyamán szimbólumok vagy ikonok.

A következő példán, amelyhez José Lino Grünwald *vai a vem (Menj és jöjj vissza)* című művét veszi alapul, a fenti elméletet így támasztja alá:

vai	e	vem
e	e	
vem	vai	

A *vai* és a *vem* indexi jelértékű, mert azt mutatja, hogy ő az, aki elmegy, és aki visszajön. Az *e* is index, amely kötőszóként összeköti az *elmenni* és *visszajönni* szavakat. A négyzet alakú vizuális forma azt is lehetővé teszi, hogy a szóegyüttest jobbról balra, balról jobbra, lentől felfelé és fentről lefelé is el lehet olvasni. A szövegfelület ezáltal az idelfelé-odafelé és a felfelé-lefelé sémája szerint strukturálódik. Az ikon a szöveg függetlenségére és a külső világban zajló valamely cselekvésre egyaránt vonatkoztatható, azonban akkor, ha a tárggyal kapcsolatos jelosztályozás mellett a jeleket is osztályokba soroljuk, nyilvánvalóvá válik, hogy Grünwald szövege indexi *sinsign*, amely csupán vizuálisan vagy vokálisan képez ikonszerű egységet.

A konkrét költészet szóincse redukált, szegényes, gyakran ugyanazok a szavak ismétlődnek a művekben. Ebből a jellemvonásból következik az a kritikai észrevétel, hogy a hagyományos vonalköltészet szemantikai követelményeinek a konkrét modell

erste	person	singular
	person	singular
erste		singular
		singular
erste	person	
erste		
	person	singular
	person	singular
erste		singular
	person	singular
erste		singular
erste		singular

Helmut Hiessenbüttel konkrét költeménye

nem tud eleget tenni, hiszen a szó nem jelentés-, hanem jelhordozó. Felmerül a kérdés, létezik-e a Bense-féle konkrét versmodell mellettgy olyan verstípus is, amelynek szövegleképzése, szerkezete azonos az előbbivel, elemzésének módja azonban a szemantikai modell szabályszerűségeihez igazodik. Számos tény utal rá, hogy létezik egy másik konkrét versmodell, amelynek elemzése a szintagmák lineáris okozati vonalát követi, mégpedig a jel és a tudati képmás viszonyának függvényében, amelynek központi kategóriája a jelentés. Bense a *Kleine Texttheorie*-ben kifejti, hogy a szöveg esztétikája nem az objektív, külső világ tartalmára vonatkozik, hanem kizárólag a jelek világára, a nyelv anyagi összetevőire, valamint azokra a nyelvi jelekre, melyekkel az anyagi tulajdonságú jeleket interpretáljuk. A *textus* anyagi és szerkezeti felépítésének leírására elsősorban a szövegstatistikát, a szövegalképzést, a szövegtopológiát, a szövegszemiotikát és a szövegsemantikát jelöli ki. Bármelyik nyelvészletről (repertoár: szavak, hangok, vonalak, pontok, színek, foltok) van szó, a szöveg esztétikai

állapotának feltételei a komplexitás fokától és az elemek rendezettségének a fokától függ. A műalkotás esztétikai állapotának hozzávetőleges számértékét az összetettség és a rendezettség numerikus viszonya határozza meg, állapítja meg az amerikai Birkhoff, Bensenél azonban nem szépségről, hanem esztétikai realitásról beszélünk, amely a művészi termék fizikai valósága s a szöveg mellett mint igen összetett egyedi valóság van jelen. A rendezettség és az összetettség makro- és mikroesztétikai nagyságát Bense a belőlük következő számbeli meghatározásoktól teszi függővé. Makroesztétikáról beszélünk, ha a rendezettség és az összetettség jegyei számbelileg is meghatározhatók és közvetlenül is szembeötlőek, mikroesztétikáról pedig akkor, ha az, ami számbelileg is felfogható, csak mint sok különálló, nem közvetlenül szembetűnő elem statisztikai középértékeként adott. A makroesztétikai elemeket a metrikai és ritmikai szünetek, a szimmetria, az arány, a szavak hossza, a mondat, a periódus stb., a mikroesztétikaiakat a szótagszám, a szövegenrópia stb. képezi. Bense főleg a statisztikai szempont fontosságát domborítja ki.

Az innováció fokát Bense az információ lényegi tulajdonságának tartja. Az innováció nem más, mint „meglepetést keltő információ”, amely olyankor alakul ki, amikor a természetes nyelv lexikájára és nyelvtanára mint repertoárra tekintünk. A valószínűség annak a mutatója, hogy mekkora egy szó gyakorisága egy adott szövegben. A valószínűség lineáris egymásrakövetkeztetés alapján végzett vizsgálata arra világít rá, hogy az előfordulás száma a szerző döntésének függvényében egyaránt lehet pozitív és negatív. Míg a konvencionális nyelvhasználat a szöveget eltávolítja a szerzői döntés lehetőségétől, addig művészi szövegeknél a szerző döntése kizárólagosan mérvadó. Ebből az a következtetés vonható le, hogy a szöveg esztétikai valósága soha sem olyan szilárd, mint a szemantikai, inkább csak valószínű.

A számítógépek a nyelvtani elemek variációs lehetőségeit is felvetették. Ezekkel a mechanikai nyelvműveletekkel úgyszintén Bense foglalkozott. Azok a generatív folyamatok, melyekben az információ gépi szövegátalakításának általános programja van lefektetve, két csoportra oszthatók: sztochasztikusokra (olyan folyamatok, melyeknek leírására valószínűségszámítási módszerek szükségesek) és logisztikaiakra (matematikai vagy szimbolikus logika, a modern matematikának a logikai problémákat matematikai módszerekkel vizsgáló ága, amely nagyobb mértékben alkalmaz szimbolikus

jelöléseket, mint a hagyományos logika). Érdekes, hogy Peirce a szemiotikát a logikával azonosítja, ám nem veszi figyelembe, hogy a logika a gondolkodás formáival foglalkozik, s nem kifejezetten jelekkel. A Saussure-i nyelvdefiníció szerint a nyelv jelrendszer, így ha a logikát és a szemiotikát kiegyenlítjük, akkor a nyelv a logika tárgyköréhez tartozik, bár a nyelvtani és a logikai képződmények között kimutatható bizonyos távolság.

A számítógépen készült szövegeket Bense szintetikus, technológiai és automatikus osztályba sorolja, attól függetlenül, hogy mindegyik esetben programozott nyelvi alakzatokról van szó, melyeknek előállítási folyamata nem különbözik a számítógép adatfeldolgozó folyamataitól. A feldolgozásra szánt szövegeknek vagy információknak bizonyos nyelvi követelményekhez kell igazodniuk, azon túl, hogy bizonyos mértékig szemantikailag is érthetőnek kell lenniük és legalább minimális esztétikai struktúrával kell rendelkezniük.

A konkrét szöveg mélységi, topológiai (környezeti) és statisztikai képe gyakran hasonlóságot mutat egyes reklámszövegekkel. A problematikával Bense *Esztétika és reklám* című tanulmánya foglalkozik. A tömegkommunikációs eszközök napról napra ontják a konkrét költészet „alkalmazott és aprópénzre váltott megoldásait”. A reklám is „szavak megformált csoportosítása vagy pedig vizuális alakítotttság, s így szövegjellege van, illetve képszerű vagy plasztikus elrendezések struktúráit használja fel”. A reklámnál az innováció és a jelentés fordított arányban van egymással, ugyanis amíg a reklámra károsan hat a túlzott újítás, mert eltereli a figyelmet a jelentésről, addig a konkrét költészetnek lényegi tulajdonságává válik.

Mivel nem használ közönséges jelentéselemeket, a konkrét költemény szövegének redundanciaértéke rendszerint alacsony. *Nyelvészet és poétika* című tanulmányában Roman Jakobson azzal foglalkozott, hogy „mi tesz egy nyelvi közlést műalkotássá”, hol mutatkozik meg a nyelv poétikai funkciója. Arra a következtetésre jutott, hogy a poétikai funkció sokkal szélesebb területet ölel fel, mint a költészeté, mivel magába foglal bizonyos mnemotechnikai sorokat, modern rímes hirdetések, továbbá ide tartoznak egyes „versbe szedett középkori törvények, végül a szanszkrit verses értekezések, amelyeket az indiai hagyomány szigorúan elhatárolt a valódi költészettől – mindezek az időmértékes szövegek a poétikai funkcióval élnek, anélkül azonban, hogy azt a kényszerítő meghatározó szerepet tulajdonítanánk neki, amelyet a költészetben játszik”.

Mukařovskinál a poétikai jelölés a szöveg domináns esztétikai funkcióját jelenti, és nem a képi jelölés képezi alapját. A hangsúly nem a képiségen, a vizuális plaszticitáson s nem is az innováción van. A nyelvi jel belső összetétele egészen más a poétikai nyelvben, mint a kommunikatívban, ahol a figyelem a jelölés és a valóság viszonyára irányul, míg a költészetben a jelölés és a kontextus viszonya az elsődleges. Bense *Esztétikai kommunikáció és információ* című művében megmagyarázza, melyek azok a fogalmak, amelyek az esztétikai produktumokra vonatkozathatók, „a műalkotástól egy termék formájáig, a lírai alakzattól a reklámszövegig”.

A statisztikai információelméletben az információ fogalma abból a felismerésből következik, hogy az információ mindig valamilyen válogatással van összefüggésben. A betűkből álló hír információhalmazának a kiszámítására alkalmazott elv Wiener-től és Shannontól ered. W. Fuchs *Az irodalmi stílus matematikai analízise* és G. Herdan *Az információelméleti analízis mint a nyelvi kutatás eszköze* című munkái a statisztikai mechanika, illetve az információelmélet újabb eszközeinek fogalomkörét és módszertanát alkalmazzák, hogy segítségükkel behatolhassanak a műalkotások esztétikai analízisének az alapjaiba. A kutatók a szövegek statisztikai felosztását betűk, szótagok, szavak, kifejezések, metrikai és ritmikai elemek szerint végezték. Az esztétikai folyamat jelelméleti elemzése az esztétikai termelést merőben új fényben világította meg. Az esztétikai állapotot igyekeztek statisztikai állapotként kimutatni, arra apellálva, hogy a művészi munka realitása lényegében statisztikai valóság, illetve „valamilyen relatív elvi tárgyiaság”. Természetesen, ez nem azt jelenti, hogy kizárólag a műalkotás képes esztétikai információ és kommunikáció megszervezésére. A klasszikus műalkotás csak egyik megvalósulása a jel-funkciónak. A hagyományos alkotásnál a szintaktikai információ felszabadítja az esztétikai folyamatot a szemantikai konkrétumoktól, az esztétikai folyamatot pedig esztétikai használati funkcióvá alakítja. Az esztétikai folyamat tehát oly mértékben bizonyul jelfolyamatnak, amilyen mértékben az esztétikai termék jelnek vagy jelek halmazának tekinthető (amelynek megint csak jelölő szerepe van). Bense szerint téves az olyan feltételezés, hogy mindegyik jel ab ovo legalább elvben azt a lehetőséget rejti magában, hogy esztétikai jellé váljék. Morris rámutat, hogy önmagában véve egyik jel sem tekinthető esztétikainak.

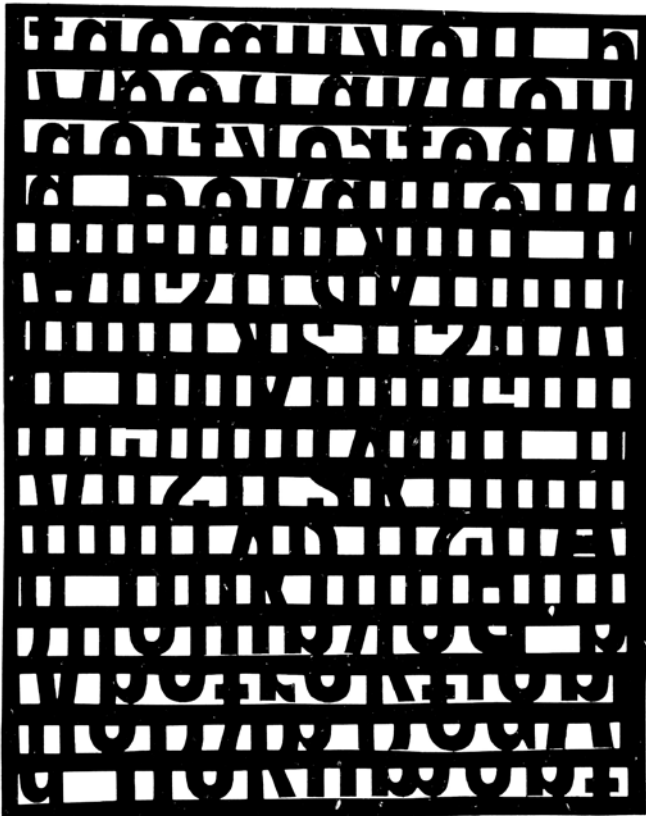
A lingvisztikai jel alapvető funkcióinak sematikus felosztását Bühler alkotta meg *Sprachtheorie* című

művében, ahol a nyelvi jelet három funkció szerint osztályozta. A bemutató funkció a lingvisztikai jel és az általa bemutatott valóság, a kifejező funkció a nyelvi jel és a beszélő-szubjektum, míg a hivatkozó funkció a lingvisztikai jel és a hallgató-szubjektum viszonyából ered. Mukařovski megítélése, hogy a fenti funkciók rendeltetése meghaladja a nyelvi jel határait, ezért a poétikai elemzéseknél az esztétikai funkciót kell figyelembe venni. Az esztétikai funkcióhoz viszonyítva a lingvisztikai jel másik három funkciója csupán gyakorlati értékű. Téves lenne azonban azt gondolni, hogy ezek a gyakorlati tényezők kizárják az esztétikai funkció bizonyos elemeit: „... a leg-hétköznapibb nyelvben minden olyan eljárás esztétikai funkciót hoz létre, amely a kontextust átható szemantikai viszonyokat helyezi előtérbe; a szavak bármely fonetikai hasonlósága, mindegyik váratlan szófordulat képes rá, hogy esztétikai élményt teremtsen”. Mukařovski megjegyzi továbbá, hogy az esztétikai funkció az alapvető lingvisztikai funkciók egyike, amely a nyelv három alapvető kommunikatív funkciójának a dialektikus tagadásaként jelentkezik, s figyelmünket a jelre irányítja.

Az információelmélet poétikai vizsgálata a költői üzenet két aspektusát definiálja, amelyek Garniernél (szemantika) és Bensenél (szemiotika) még szigorúan különválnak, létük a másik negációja révén biztosított. A költői üzenetnek eme két típusát Moles repertoároknak nevezi. A szemantikai üzenet standardizált, univerzális és tárolható, a szemiotikai, illetve esztétikai pedig autonóm és személyes jellegű. Moles a költészetet burkolt avagy rejtett kommunikációként határozza meg. Moles arra hívja fel a figyelmet, hogy a költészet történelmi fejlődése folyamán az üzenet szemantikai összetevője lassacskán megszűnt létezni, a költészet fokozatosan megszabadult az ilyen struktúráktól. A progresszív esztétikai produktum egyik fő jellemzője, hogy csak kis mértékben redundáns, s az érzelem már többé nem az a nagy erőforrás, amely az esztétikai információ keletkezésének a helye lehetne, amelyből az esztétikai folyamat fakadhat, mert szerepét a tudat vette át. Mindezzel összecseng Bense egyik híres maximája: „Úgy tűnik, az esztétikai termelés szempontjából a lélek korszaka leáldozott”. Esztétikájának kulcsa abból a következtetésből ered, hogy a fizikai világ jelentősen különbözik az esztétikaitól.

A költészet nyelve a jelben létezés fokán
– tematika nélküli költészet

A hegeli művészet- és költészetfilozófia alapfelveté-



Franz Mon Schriftcollage című alkotása, 1963

se a költészet kettéválása egy eszmei és egy esztétikai komponensre. A történeti síkban elhelyezkedő racionalista kísérletek az eszmére próbálták redukálni a költészet funkcióját, minek következtében esztétikai, érzéki tulajdonsága háttérbe szorult. Eszközzé, eszmét hordozó formává vált. Ha a költészet alapfeladata nem eszmék előállítására – hiszen a filozófia hiteles és ésszerű módszereivel ebben túlszárnyalja –, akkor meghatározójává saját esztétikája, nem pedig eszmeisége válik. „Csak tiszta esztétikai lekép-zésként tud a költészet autonóm és megismételhetetlen alkotói tette válni”, véli Niko Grafenauer, aki szerint a költészet csak a tiszta esztétika területén maradhat független, ahol már nem csak mint meghatározott eszmék érzéki kifejeződéseként jelenik meg, hanem önmagának elégséges esztétikai tüneményként. „Ez azt jelenti, hogy az ilyen fajta költészet sem valamely absztrakt világnézet, sem az orfikus vagy valamely másik mítosz visszaállításának nem léphet a szolgálatába”, tudniillik egy végsőig szabad nyelvi képződmény, amely egy ideológiát sem szolgál.

A romanitizmus utáni és a Mallarmét követő költészeti-esztétikai folyamatot olyan ideológiai fogalmak jelzik, mint a l'art pour l'art, a poésie pure, a hermetizmus, a formalizmus és az abszolút költé-

szet. Attól eltekintve, hogy ezek az elnevezések milyen mértékben fedik a valóságot, egy jelenségre mindegyiknek az esetében felfigyelhetünk, nevezetesen arra, hogy az eszme technológiává, a költészet formaelvévé válik, így már nem egyszerűen a szubjektivizmus nyelvi reflexiójáról vagy önreflexiójáról, csupán az ész szabályozta esztétikai formálási folyamatról beszélhetünk. „A költészet a logosz esztétikai termékeként a technológiában nyeri el tulajdon formáját, vagyis a beszéd művi természetében, amely ennek a képességnek és technikának egyidejű verbalizációja. A költői beszéd célja egy szenzuális tevékenység megvalósítása, s mert az ember lényege és törekvése nem az anyagban, hanem a technikában mutatkozhat meg, világos, hogy ezek a formák kizárólag ezt a törekvést jelentik, nem tartanak igényt semmilyen rajtuk kívül álló tárgyiasságra. A költői szövegnek ebben az új fajta konstrukciójában többé nem arról az ideológiáról van szó, amelyről az eszme beszél”, írja Grafenauer, hangsúlyozva, hogy bár kialakíthat eszméket, az esztétikai tevékenység alapvetően nem őket szolgálja. Kimondottan a logosz érzéki, esztétikai szintjei érdeklik, s nem veszi figyelembe azok racionális dimenzióit. Ivan Focht a következőket teszi ehhez hozzá: „A bemutatás kényszerétől megszabadított művészet nemcsak saját ontológiai elvét, hanem saját autonómítását is megerősíti”, egyre inkább megszabadul a különféle ideológiáktól és külső hatásoktól. Grafenauer szerint a költői munkálkodás anyaga a jelrendszer szintjén értelmezett nyelv, amely esztétikai, érzéki-szemléleti alakzatokba szerveződik és informatív funkcióját tekintve nem élményeket és érzéseket közvetít, hanem újításra törekszik, melynek folyamán kipréselődnek belőle a már ismert szimbolikus jelentések. A teljes esztétikai funkcionálást célzó költészetnek a végsőig össze kell sűrítene a költői beszéd változatainak innovatív értékét, minek következtében nyelve átlátszhatatlanná, áthatolhatatlanná válik. A költői nyelv nem átviteli eszköz, hanem anyagi, materiális mérték. „Vitathatatlan, hogy a költő nem úgy kezeli a nyelvet, mint a prózáíró. Anyagként, nem pedig eszközként veszi birtokába”, írja Dufréne. A prózai szöveg alapegysége nem a szó, hanem a szavak összessége, a mondat: „ez a beszéd fajta egyértelműbb, ideológiaiabb, s a birtokában levő információk tárgyasak, tematikusak, természetük pedig alapvetően tartalmi”. A jeltudomány kifejezéseivel élve úgy is mondhatnánk, hogy a próza jobbára szintagmatikai, a költői szöveg viszont szemantikai. A költészetben jelentkező szemantikai nézőpont a versformá-

lás folyamatában elsősorban a lexikát képviseli, ami egyes esetekben a szintaxis szétrombolásához vezethet. Grafenauer szerint a Baudelaire utáni költészetet a lexika egyre intenzívebb alkalmazása jellemzi, s a szókombinatorika révén fokozottabban veszi igénybe az innovatív lehetőségeket. Az innovatív minőséget felmutató formai szerkezeteknek azonban nem kell feltétlenül elvetniük a már megszokott morfológiai alakzatokat, illetve a metrikai, ritmikai és fónikus elemeket. Az innovációs költői törekvés fesztáva meglehetősen széles, s az egyértelműen meghatározott szintagmatikai típustól a végsőig formalizált típusig terjedhet. „A nyelv nem szubsztancia, hanem viszonyhelyzet”, vélekedik Ferdinand de Saussure.

A tematika nélküli költői beszéd a szerző és a beszéd olyan viszonyát tükrözi, mint amilyen a festő viszonya a színekkel, a vonalakkal, a felületekkel, a fénnel és az árnyékkal. A költőt a szavak között kialakult új viszonyok foglalkoztatják, nem pedig a tárgyias megjelenítések. A szavak megszabadulnak mindennapi használati értéküktől és olyan beszédben állapotnak meg, amely szerkezetileg különbözik a természetes nyelvtől.

A költői ténykedés egyik legfontosabb összetevője a szöveg szavainak kiválasztása. A lexikában a szerző úgy viszonyul a nyelvhez, mintha anyaggal lenne dolga; a szövegbe épített szavak elvesztik független jeltermészetüket és a jelek által létrehozott egész konstitutív elemeivé válnak. A nyelvi matéria költői megformálásának lexikális kiválogatása az egészszel szembeni viszony alapján történik. A lexikát az alkotó egzisztenciális tapasztalata határozza meg, s ugyancsak benne találja meg azokat a kihívásokat, amelyek formai feladatok megoldására ösztönzik. Ám tudni kell, hogy a szöveg egzisztenciájának a legalacsonyabb fokán sem valamely eszme meghatározta szóválasztékról beszélünk, mivel a lexikát éltető egzisztenciális tapasztalat szélesebb kategória az ideológiánál, így logikailag lehetetlen precízen kifejezni. Az újonnan létrejött szemantikai kapcsolatokban az esztétikai információ innovatív tartalomként jelenik meg. „A szépség információ”, mondja Lotman. A költői mű élete két különböző tükör párhuzamos mozgatásához hasonlatos: a szöveg és a nyelv relációja két párhuzamos egyenesre asszociál, melyek a végtelenben metszik egymást. Lotman szerint a költemény poétikai funkciója csak tudományos intuícióval közelíthető meg, „ami más szóval azt jelenti, hogy denotatív értelemben soha sem lehet teljesen kimeríteni”.

Külön érdekes számunkra a metafora és a meto-

nímia konkrét költészetben betöltött szerepe. Ha úgy vesszük, a költészet metanyelve önmagában véve is egyféle metonímiai alakzat, hiszen mindegyik költői szöveg metonímiai viszonyban van a nyelvvel mint jelrendszerrel. A *szavak kereszteződése* című munkájában Viktor Sklovszkij megállapítja, hogy a szavak képiségét a használat elkoptatja, a szó jellé válik, s eredeti metonímiai tartalma is elhalványul. A költői szöveg metonímiai szerkezetét az feltételezi, hogy különbség alakul ki a textus és a közönséges, mindennapi nyelv között. A költői nyelv így hiteles viszonyban van azzal, ami a nyelv és a szöveg között közös, vagyis amelynek alapján a szöveget a költői alkotás jellemvonásait hordozó nyelvi struktúrának tekinthetjük.

A jelként funkcionáló szavak tehát a nyelvi kontextusban elvesztik függetlenségüket és együttes jelet alkotnak. Jellemző a tematika nélküli költészetre, hogy az általános nyelvkultúrával ellentétben egy sajátos természetet bontakoztat ki, melyet az egészszel kiépített metonímiai viszonyoknak nevezünk. Ez a fajta költészet a nyelv utilitáris, haszonelvű aspektusától olyan értelemben eltávolodik, hogy már nem átvitelre, közlésre szolgál. A témát inkább a formában megmutató koncepcióként érthetjük tetten. A prózában és a költészetben a metonímiai viszonyoknak egy újabb aspektusa mutatkozik grammatikai szóképek formájában. Jakobson szerint főleg a realista próza metonímiai szövetét jellemzik, de előfordulnak a kevés lexikális szóképpel rendelkező költeményekben is, mint amilyen a valóságábrázoló költészet, Gertrude Stein experimentális költészete vagy a konkrét költészet. „A nyelv morfológiai és szintaktikai struktúrájában rejlő költészeti források – egyszóval a grammatika költészete és annak egyéb irodalmi változatai – zömében ismeretlenek maradtak a kritikusok előtt, de a nyelvészek is mellőzték őket”, írja Jakobson. A szöveg grammatikai képei és alakzatai, valamint a nyelv grammatikai alapja közötti viszonyt Grafenauer a mértani viszonyokkal vagy a festői vásznon található alakzatok közötti viszonytal hozza párhuzamba. A metonímiai struktúrák azonban kevésbé kifejezetten, mint a metaforikusak. A metafora az az alapvető képződmény, amelyben a költői beszéd képisége, érzéki-észlelési dimenziója a legszembetűnőbb, „mint az úgynevezett konkrét költészetben, ahol elsősorban grammatikai dimenziója mutatkozik meg a grammatikai szabályok általános destrukciója révén”. A konkrét költők többsége így a költészetnek azokat az alapvető és konstitutív kiterjedéseit alkalmazza, amelyek korábban észrevehetetlenek, rejtettek vol-

tak, és jellegük is kifejezetten antigrammatikus, antiszintaktikus volt.

A téma nélküli és eszmék közvetítésére nem vállalkozó költészet legkifejezettebb összetevőjévé a metafora válik, hiszen lexikális szinten ugyanolyan ellentétes funkciót hordoz a nyelvvel való viszonyában, mint amit a szavak önállósulása jelent a konkrét költészetben jelenlevő grammatikai alappal szemben. „Általában véve a metafora hordozta esztétikai információ mennyisége nagyobb, mint az objektív nyelvi formulációé”, állapítja meg Bense. A tematika nélküli költészet irracionális elemekkel operál, de összhangban azzal a rendszerrel, amelyből szemantikai és esztétikai informatívája ered. Mindent annak a törekvésnek a szellemében teszi, amiről James Joyce a következőket vetette papírra: „... fel kell törni a szavakat, hogy kiszívjuk a velejük, hogy egymásba ojtjuk, keresztezzük őket, s ezáltal ismeretlen változatokat hozunk létre, hogy egybekapcsoljunk hangokat, amelyeknek addig nem volt megengedve, hogy találkozzanak, pedig egymásnak vannak teremtve, hogy megengedjük a víznek, hogy víz módjára fejezze ki magát, a madaraknak, hogy saját szavaikkal csicseregjenek, hogy minden neszt, minden zörejt, mozgást, susogást, csörrenést, rikoltást, füttyöt, csikorgást, csuklást kiemeljünk alárendelt, megvetett szerepéből és ráhelyezzük a csápra, amellyel tapogatva megjelölést keresünk a még jeltelen dolgoknak”.

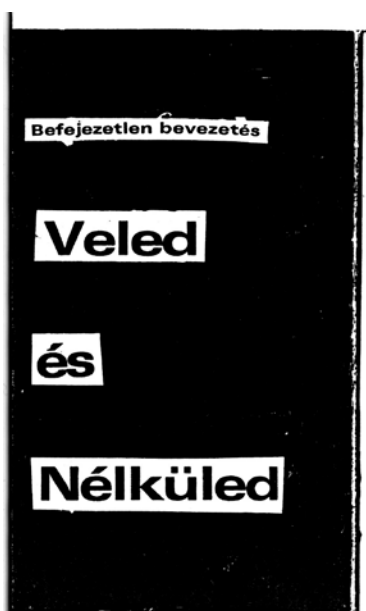
A konkrét-vizuális poétikák térnyerése
Magyarországon a nyolcvanas években

Először is nyugtáznunk kell, hogy a normatív átértékelés szándékával fellépő progresszív magyarországi prózáírók, költők, valamint multimediális művészek reprezentatív alkotásai post festum csak 1989-ben válnak teljességgel elérhetővé és értékelhetővé a Jelenlét folyóirat *Szógettő* című gyűjteményében (ide kívánkozni: ugyanebben az esztendőben jelenik meg az Aczél Géza szerkesztette *Képversek* antológia). Bár programnyilatkozat formájában soha sem tesznek hitet a textus megújítása és forradalmasítása mellett, ezeknek a többségében a hatvanas-hetvenes évek fordulóján pályájukat kezdő szerzőknek sikerül műveikben összeácsolni a szabadság, ezen belül pedig az alkotói tett másságot mutató és új minőséggel kecsegtető tágabb kereteit. Az avantgárd fogalma alá besorolt, lényegében konceptuális habitusú alkotók oly módon hintik el művészet szemléletük ideológiai magvait, hogy demisztifikálják a forma konvencióit, mégpedig

úgy, mintha tudomást sem vennének róla. A szépirodalmi forma műfaji kereteinek és nyelvi ismérveinek gyökeres megváltoztatását kifejező igény a nemzedék tagjainak egyénekenkénti munkásságában a művészeti kontextus egészére vonatkoztatva bizonyul érvénytállóknak. Nem csak a nyelv változik, hanem vele azonos mértékben a mögötte levő emberi-alkotói világszemlélet és magatartásforma is. Nem annyira a műfaji-nyelvi innováció, vagyis a formabontás a cél, hanem egy minőségében új, másságával tüntető életérzés jogosultságának a hangsúlyozása, s vele egyidejűleg bizonyos újonnan gerjesztett művészet szemléleti támpontok megszilárdítása. Ők már nem a társadalmi elvárásoknak kívánnak eleget tenni, csak saját maguk által támasztott belső igényeiknek.

A szövegközpontú modernizmus törekvéseihez viszonyítva jóval korábban válnak publikálás értelmében is felismerhetővé azok a grafotextuális kísérletek, amelyek a második világháború után láttamozott valamennyi hasonló törekvésnél bátrabban és céltudatosabban teremtik meg a korai avantgárral való természetes kapcsolatot, felismerve, hogy hagyatékára élő hagyományként kell tekinteni, de meg is kell haladni annak fogalmi érvénytelőségét. A formabontás immár meglevő, de ennek ellenére gyakorlatilag évtizedekig mellőzött szabaddalmi most egyszeriben ismét időszerűvé válnak és felkapja őket a továbbgondolás ihletének, illetve szándékának lendülete. Ezeknek egyik legkorábbi példája f.(enyvesi) Tóth Árpád műhelyében kerül kiművelésre, még 1966-tól kezdődően, ahol az utólagos felmérés kimutatja a tipográfiai vers, a szöveges fotóintervenció, a talált költészet, a számvers, a konkrét líra, a betűkollázs és a szövegpermutáció történeti ihletésű csíráit. f. Tóth esetében a verbóvoko-vizuális poétikák imént lajstromba vett szilánkjai a hetvenes évek elején végül is nyelvi szintézist demonstráló képregényekben állapotodnak meg, amelyek bizonyos vajdasági előképek alapján – a szerző választott szándéka szerint – szignalista besorolást nyernek, a Szabolcsi Miklós által jeltípusú avantgárdnak nevezett irányzat oldalán nyerve besorolást. Más kérdés, persze, miként ismeri fel a vidéki szellemi élet posványában – tudniillik egy délbalatoni faluban – f. Tóth a kor arra érdemes kihívásait.

A huszadik századelő első úttörőinek világát belengő, lelkesedéstől áthatott mozgalmi atmosféra elevenedik meg tehát vagy ötven esztendő elteltével ismét, tájainkon is, ahol a tét elsősorban a hitelüket veszített vagy konvencionizált esztétikai és



Az elhunytál egy

nyolc évtized

rózsaszín mintákkal
csaposlások,
félfedett csarnok
a foglyoknak lelkiállapotát
Mandát, választás

KEZD I

KENÉS

nagyobb-hatalmú Mária

A bébi-pulyka

többféle változatban

UGRAS

jól finiselt,

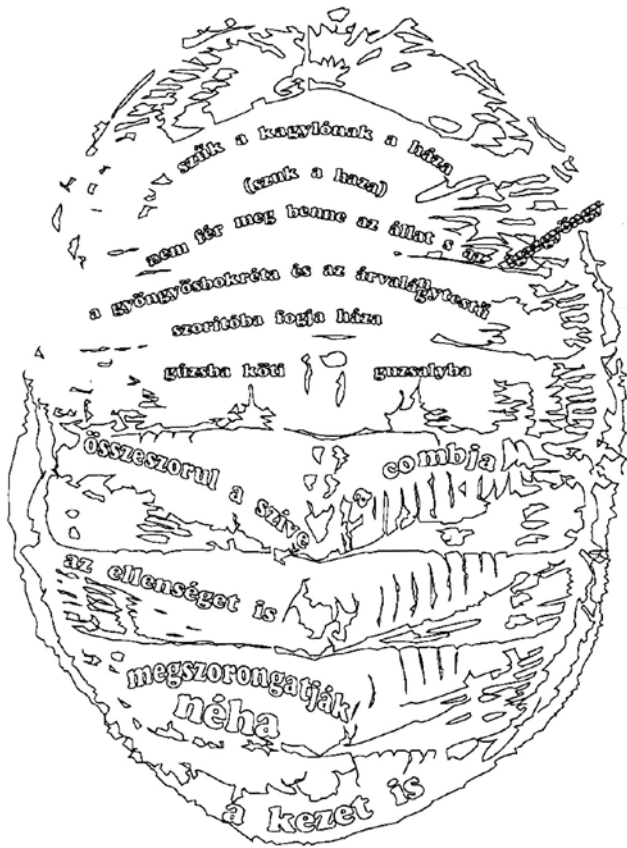
fenyvesi Tóth Árpád /68.

f. Tóth Árpád vizuális költeménye, 1968

művészetszemléleti normák meghaladása, az alkotás szabadságkereteinek kitágítása és az ecói értelemben vett nyitott mű modellálásához szükséges létfeltételek megteremtése. Az összmagyar művészet palettáján artikuláció tekintetében ekkoriban válik egyre felismerhetőbbé három Nyugaton élő irodalmár-szerkesztő neve, történetesen Bujdosó Alpáré, Nagy Pálé és Papp Tiboré. Minthogy nyilvános kifutásuk terepévé ugyanaz az általuk szerkesztett folyóirat, a Magyar Műhely válik, ez nagyban megkönnyíti törekvéseik modellértékként való érvényesítését és küzdelmes elfogadtatását. A bécsi-párizsi „avantgárd szentháromság” eme tartópillére – az Újvidéken megjelenő Új Symposion című folyóirat egyes szerzőinek művészetszemléleti tendenciáival egyetemben – mindenképpen erjesztőleg hat az anyaországban élő nemzedéktársak rokon jellegű próbálkozásaira, és ezáltal nem csekély következménnyel járó aktivizmust indukál maga után. A *konkrét költészet útjai* című elméleti kitekintésemben (1977), valamint 1981-ben megjelent *Poetry (Konkrét vizuális költemények, 1969–1979)* című kötetemben magam is kísérletet teszek a verbo-voko-vizuális poétikák meglehetősen széles fesztávon mozgó elméleti-gyakorlati láttamoztatására. Legkorábbi, 1969–70-ben keltezett betűverseimből kiindulva a képzőművészeti szemlélet, azon túl pedig a konceptuális érzékenység irányába igyekszem kimozdítani a költészet fogalmi kereteit, jelentős hangsúlyt fektetve többek között a talált vizuális költészet, a magatartásköltészet és az ideaköltészet

immanens lehetőségeire. Itt jegyzem meg, hogy a *Poetry*-ben is közreadott műveim első magyarországi nyilvános bemutatására 1979 tavaszán került sor a budapesti Fiala Művészek Klubjában.

De maradjunk a párizsi példánál. Nagy és Papp kezdetben élénk izgalommal fedezi fel a nyomdai ólomsorok hajlítása, az ólombetűk kaparása és a betűfejek leütése révén kipárolt új vizuális lehetőségeket, a folyamatos technológiai megújulás közepette pedig előbb a fényszedés, majd valamivel később a számítógépek grafikai programjainak megannyi képzeletfágító, rendzavaró tulajdonságát. A három szerző tervszerű egymásutáni sorrendben adja közre 1984–85-ben a megtett út összegzésének igényével szerkesztett, lényegében több évtized tudását és törekvését ötvöző önálló könyvét. Bujdosó *Irreverzibilia Zeneon*, Nagy *Journal-In-Time* és Papp *Vendégszövegek 2, 3* című kötetei egyben ennek a széles fesztávú műfajnak első szervesen összeálló publikációs megnyilvánulásai, ami alatt azt értem, hogy nem egyedi darabok felsorakoztatásának tekinthető tagolt szerkezetű műgyűjteményeknek, hanem egységes felépítésű, szerves struktúrájú, folyamatbelileg terjeszkedő alkotásoknak bizonyulnak, belső mozgásaik tehát a publikálás aktusával egyáltalán nem tekinthetők lezártak. A nyelv ideogrammatikus redukciója és a vizuálszemantikai elvonatkoztatás mértéke esetükben egyaránt visszafogott, azaz tekintettel van a nyelv alapvetően közlő funkciójára és nemzeti sajátosságaira. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a művek immár



Bujdosó Alpár: Vénusz születése (részlet)

nem tekinthetők klasszikus irodalmi szövegtesteknek és így nem közelíthetők meg és nem elemezhetők az irodalomtudomány antropocentrikus szemléletmódjának leíró eszközeivel. Ezt a minősítést erősíti Láng Gusztáv következő megállapítása is: „... e három kötet szövegszervező elvei oly tudatosan kihívóan és programatikusan eltérnek a vers- és költészszerűség minden eddigi, többé-kevésbé érvényesnek tekintett ismérveitől, s oly mértékben tagadják a nyelv hagyományos (vagy konvencionális) kommunikációs szabályait, hogy irodalomként aligha képezhetik kritika tárgyát”. A három mű tehát több, mint irodalom, de az irodalom és a képzőművészet hagyományos összevonásánál is többet ad, egyszerűen azért, mert alapja már nem kizárólag a századeleji képvers. Idiomorf, önalakú szerkezeténél fogva a három kötet a magyar művészetbe együttes fellépéssel és modernista természetességgel iktatja be a múlt század második felének polivalens műfaját, a különféle rokonjellegű poétikákat – például a tipográfiai költészetet, a grafizmust, a lettrizmust, a konkretizmust, a fónizmust stb. – egyidejűleg megjelenítő verbo-voko-vizuális média összes-

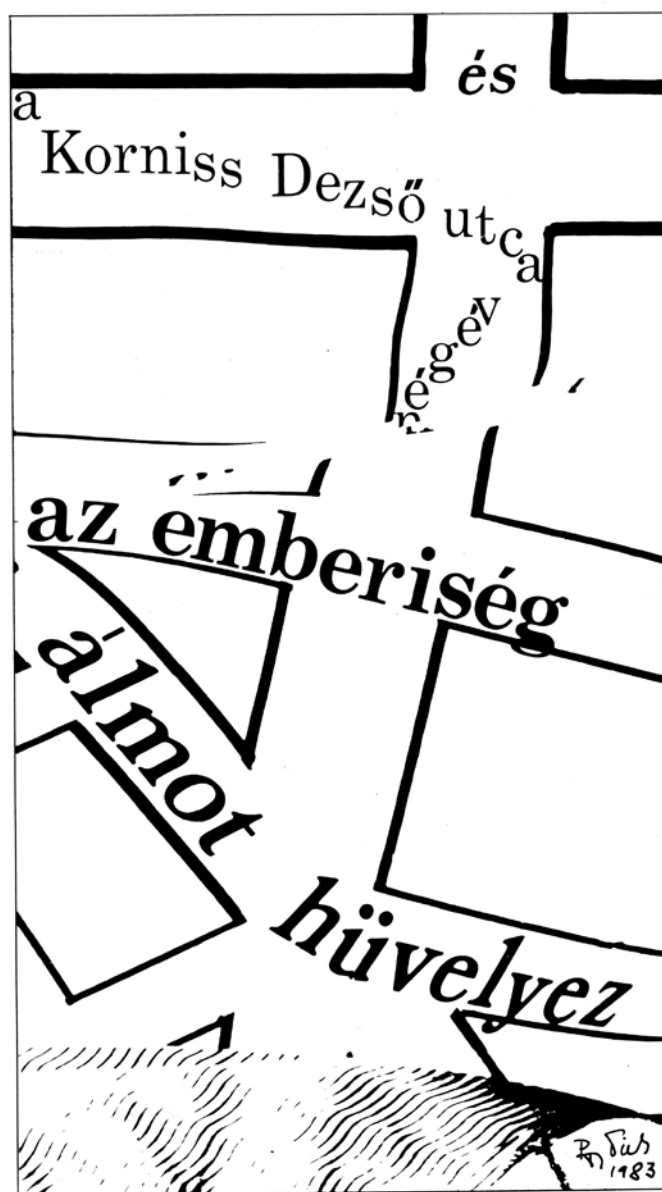
ségét. Tóth Gábor szövegművészetének bontásra hajlamos, elemző irányultságától eltérően itt egy ellenkező előjelű, az összetettség, a rétegezettség minőségével jeleskedő vonulat válik kitapinthatóvá. Az ecói nyitott mű paradigmájaként értelmezhető több értékű műfaj a kifejezés legkorszerűbb eszközeire épül, elveit pedig Nagy Pál a következőképpen fogalmazza meg: „A legtöbb impulzus napjainkban az új hang- és képhordozók, közvetítők felől érkezik. A kazetták, szalagok, mágneslemezek, a lézer-leolvasású kompaktlemezek, melyeken ma már nemcsak hangot, hanem képet is tárolnak, kultúránknak éppoly fontos hordozói, mint a papirusz az ókorban, a pergamen a 13. századig, s a papír napjainkig. A hírközlő, a hang- és képközvetítő berendezések (...) gyors fejlődése és elterjedése máris megváltoztatta a tömegkultúrát; ezeknek az eszközöknek a művészi alkotás szolgálatába állítása pedig folyamatban van. (...) Az audiovizuális szövegirodalom specifikus jelrendszere, önálló »nyelve« egy, az eddiginél absztraktabb irodalom megtehermentését teszi lehetővé, egy olyan irodalomét, amely – némi tömörítéssel – *elektronikus irodalomnak* nevezhető.” Bár az elektronikus irodalomból a három kötetben csak az idea szintjén kapunk néhány jelzést, a korszerű közvetítőeszközök mégsem hiányoznak teljesen a szintézis összképéből. Bujdosó röntgenfilmet és számítógépes kártyát reprodukál, Nagy számítógépes szöveganimációt és diapozitív felvételt, Papp pedig fénymásolatot és művészbélyeg ívet iktat a mű szövetébe. A felsorolt kifejezőeszközök a könyvekben még nem önállóságuk teljességében érvényesülnek, ám képi-ikonikus jelzéseként ama igény kifejezésének tekinthetők, melyet a fenti Nagy-féle idézet vázol fel és amely a szerzők élő előadásain – úgynevezett irodalmi performanszain – a maga valóságos keretei között is érvényesül. Példamutatásuk már csak azért sem nevezhető tipikusnak, mert a közös irodalmi alapon túl egyrészt a nyomdászatból, másrészt az építészetből művelik ki alkotói arcélük multimediális jellegét.

Az 1984-es esztendő fontos mérföldköve ugyan a magyar modernista irodalomnak, ám kissé visszatekintve láthatjuk, nem kevésbé jelentős évszámnak bizonyul 1982, az első olyan antológia megjelenésének esztendeje, amely a fiatalabb nemzedék törekvéseit juttatja érvényre. A Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor szerkesztette gyűjteményben fele-fele arányban a negyvenes-ötvenes években született szerzők viszik a szót. A szándékai szerint az akkori magyar líra formabontó kezdeményezéseit bemu-

tatni hivatott *Ver(s)ziók* a kortárs kritikából többségében bírálatot vált ki. Az anyag arról tanúskodik, hogy a formabontáshoz vonzódó vagy kedvet érő szerzők még eléggé felületesen ismerik a műfaj huszadik századi magyar hagyományát, másrészt jelzi, hogy mennyire keveset tudnak a kortárs nemzetközi áramlatokról és azoknak minősíthető hozadékáról. Hogy miért van ez így, több okkal magyarázható, melyek közül az egyik legmeghatározóbb mindenképpen a műfajjal szembeni kultúrpolitikai ellen-szenvre vezethető vissza. A kor alkotói még mindig a viszonylagos hírzárlat körülményei között bukdácsolnak, mert gyanakvás és tiltás övez minden olyan értéket, amelyre rá lehet húzni a társadalmi-kulturális szubverzió maszkját. A lehetőség megadott, ám az érintettek nem igazán tudnak vele élni, mert poétikai kiállásaikban félénknek bizonyulnak, s adósak maradnak kiérlelttség tekintetében is. Az időzítés szemszögéből sem szerencsés kiadvány ön-magában véve mégsem bizonyul hiábavalónak, mivel ráirányítja a figyelmet ennek a művészet- és média-közi jelenségnek a létjogosultságára, időszerűségére, fokozódó irodalmi-művészeti szerepvállalására. Küldetésének elsődleges értelme a jégtörésben van, annak az evolúciós folyamatnak az újraindításában, amely a nyolcvanas években bizonyossággal jelzi folyamatos jelenlétét az uralkodó műfajok társaságában. Megítélésem szerint a *Ver(s)ziók* készítése minimum tíz évre tehető, ezért az általa jelentkező nemzedék már nem tud aktív részese lenni a hatvanas-hetvenes évek nyelvművészeti forrongása jegyében világszerte zajló eseményszortoltnak, vagyis nem adatik meg számára, hogy az európai mezőnyben edződjön és bontakozzon ki akkor, amikor ott jelentős értékmódosító események történnek. Erős ellentmondást mutat viszont, hogy a hetvenes évek első fele nemzetközi antológiáinak egyikében-másikában, illetve a korszak központi jelentőségű kiállításain Magyarországról egyedül Tóth Gábor szerepel, viszont nincs benne a hazai *Ver(s)ziók*-ban. Nem kevésbé paradoxális, hogy ilyen értelmű debütálására csak az 1984-es *Képversek*-ben kerül sor, amikor már pillanatnyi érdeklődése inkább a zen-költészetre irányul.

Bujdosó, Nagy és Papp önálló kötetei mellett 1984-ben napvilágot lát egy fontos műfajelemző dolgozat, a magyar képvers történeti panorámája, Aczél Géza szerkesztésében. A képvers terminusa sajátos magyar szóösszetétel, a múlt század elején például Kassák alkotott konstruktivista képkölteményeket. A fogalmi meghatározás egyértelműen irodalmi-költészeti eredetre utal, a szöveget tekinti

alapul, annak lineáris terjeszkedésén igyekszik módosítani, mégpedig úgy, hogy a valamilyen képi ábrára utaló szövegrajzolat nem szünteti meg, csupán játékosabbá teszi az olvasást. A képvers leginkább az Apollinaire-i kalligrammával hozható alaktani rokonságba. A francia költő „szépírásos” műveit fordító Radnóti Miklós maga is alkot képverseket, akárcsak a szürrealizmus forrásaihoz egy adott pillanatban közel álló Illyés Gyula. A konvencionális szépirodalmi kánonok mércéjével mért legszébb és legteljesebb magyar figuratív kalligrammák Juhász Ferenc műhelyéből kerülnek ki, meglehetősen későn, a hatvanas-hetvenes években. Ez idő tájt irodalmunk legjelesebb és európai vonatkozásban sem tájékozatlan lírikusait is megihleti az



Papp Tibor: Hommage à Korniss, 1983

hanem a jelben, a jelben létezés állapotában szerveződik szuverén, megkülönböztető értéké.

A már többször aposztrófált orwelli esztendőben Zalán Tibor is jelentkezik *OPUS N3: KOGA* című kötetével, amely szerkezetileg négy „könyvből” tevődik össze. Az első könyv három *Ének-e* – három poémája – Kassák ismert elbeszélő költeményének, *A ló meghal a madarak kirepülnek* címűnek a hagyományát eleveníti fel, a műfaj kortárs vonatkozásainak tekintetében pedig Tolnai Ottó nagyobb terjedelmű prózaverseirez eredeztethető. A poémák mondatfűzése egy ritka gazdagságú asszociatív rendszernek képezi kötőszövetét, a képzettársítások pedig fokozatosan lehántják magukról a több évszázados verbális ballasztot, s a modernista tipográfia ikonikus jelképeiként csapódnak ki. A poémák nyelvi szerkezete egyfajta szintetikus elvet érvényesít. Ennek értelmében a vonalversek lineáris struktúrája fel-felszakadozik, az elmozdult szó- és mondatsegységek konstellációjába pedig a gondolatébresztő és képzelettágító képi-vizuális eszközök bőséges választéka ékelődik be. Zalánnál a látás azonos fokú fontosságra tesz szert, mint hagyományos szöveg esetében az olvasás. Négy évvel később megjelenő *Hagyj még, idő!* című kötetben tovább tökéletesíti elbeszélő költészetének grafovizuális eszköztárát. Az előzőhöz hasonlóan újabb műve is azt a benyomást kelti, hogy kollázsolással és fotófelhasználással készült alkotásaiban már kevésbé eredeti és határozott, mint azokban a munkáiban, melyekben az irodalmi szöveg felől közelíti meg a nyelvi formabontás jelenségkörét. A szerző modernista költészetének egyik alapvonásaként mutatkozik meg, hogy nem hatálytalanítja a textus hagyományos szemantikai rendeltetését, a külső világhoz kapcsolódó tartalmi kötődéseket, mint teszi azt pályatársa, Petőcz. Egyrészt vállalja a költő társadalmi küldetésével járó konvenciók kihívásait, másrészt pedig vonzódik az emberi létkérdésekhez, ezért a nyelvi újításokat is ennek az egzisztenciális töltetű lírának a szolgálatába állítja. Átaluk leginkább a költő társadalmi küldetésű lényként vállalt, örökösen időszerű vívódásainak a hitelét és érzelmi háttérét igyekeznek felfokozni, képileg aláhúzni.

A nyolcvanas évek modernista ívású formabontó hulláma az évtized végére sem veszít lendületéből. 1990-ben jelenik meg Galántai György és Szkárosi Endre *Szellőző művek* című közös kötete, amely többségében ez utóbbi műveit tartalmazza. Szkárosi költészet az interdiszciplinaritás tartományaiban, a művészeti határesetek képlékeny, egymáson átmo-



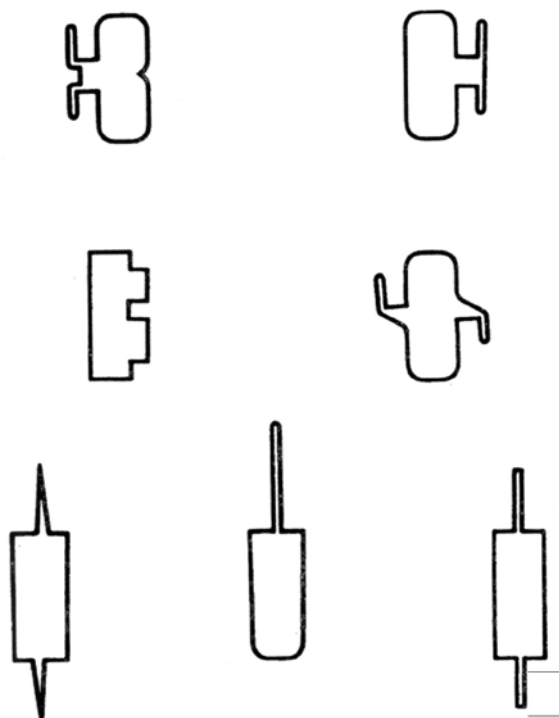
Géczy János: *Roncsoft plakát*

sódó, úgymond szellős régióiban bontakozik ki. Ő is alapvetően irodalmi-költészeti indíttatású művész, aki az írott poézist elmozdítja az orális hagyomány felé. Partitúráként funkcionáló költeményei is jobbra vonalversek. Költészeti hanginterpretációi énekeszenei-színpadai előadás formájában bontakoznak ki, s a mediális összhangzás a totális költészet eszményesítésének szándékában kapja meg végső formáját. Szkárosi alaptörekvése a nyelvi univerzalizmus, beleértve a vizuális és fónikus lehetőségek teljes eszközhasználatát, mi által egy teljesen járatlan útra viszi el a magyarországi experimentális lírát, új műfajt avatva a helyi művészet fogalmi és praktikus térközeiben.

Avonalverskánonjainaksajátosszentségtelenítése képezi Bíró József 1986-ban napvilágot látott *Térérés és Vénusz légycsapója* című kötetének fő célkitűzését. Bíró kevésbé foglalkoztatja a nyelvi teresítés, a szócserepeket és a betűtörmeléket általában

tömbszerűségének ellenében a mozgatható nyelvstruktúrák elvi tételeit valósítja meg: a látványt hordozó papírlapokat kereszt alakban kell elhelyezni úgy, hogy a lapoknak a formán belüli sorrendje nincs szerzőileg meghatározva, így hát a rejtvény-szerűségben benne rejlő játékosság nem kifejezetten a nyelvi mechanizmus függvényében funkcionál. Az *f* a verbo-voko-vizuális művek zömétől eltérően nem kizárólag a nyelvi valóságban fogan, mivel gondolati világa egy markáns világirodalmi háttérben oldódik fel, melynek kereteit Dosztojevszkij *Karamazov testvérek* című műve biztosítja. Székely alkotása végeredményben médiatanulmányként fogható fel, amely a könyv és a videó köztes területének fenomenológiai természetét kívánja időszerűvé tenni, megelőlegezve a komputeranimációs költészet térközeiben utat törő olyan művek létjogosultságát, mint amelyet a Claude Maillard–Papp Tibor szerzőpár *Icőnes-Ikonok* című közös, 1991-es datálású kötete képvisel.

A műfajjal kapcsolatos elméleti-kritikai munkák száma a nyolcvanas években még mindig elég szerény, bár meghaladja az egy évtizeddel előbbiét. A Magyar Műhelyben rendszeresített elméleti-kritikai írások mellett csupán az *Életünk* és az *Alföld* néhány számában, valamint a *Tiszatáj* 1988–89-es évfolyamában olvashatunk időnként ide kapcsolódó értekezéseket. Öröndetes azonban, hogy a Kassák-centenárium évében kezdetét veszi a korai avantgárd kiemelkedő személyiségeinek újrafelfedezése. Ujvári Erzsike verseinek és jeleneteinek gyűjteménye 1986-ban, Palasovszky Ödön *Csillagsebek* című válogatott versgyűjteménye és Barta Sándor *Ki vagy?* című kötetének második kiadása pedig 1987-ben, a centenárium évében kerül ki a nyomdából. A Kassák-konferencián elhangzott értekezések emlékkönyvben jelennek meg 1988-ban, szinte egyszerre Aczél Géza *Termő avantgárd* című tanulmánykötetével, amelyben a Kassák munkásságát taglaló szemlélődések mellett Bartáról, Tamkó Sirtóról és a Magyar Műhely köréről szóló írások is helyet kapnak, a könyvet pedig egy, a költészetben



Tóth Gábor: *Topológiai költemény*, 1973

megjelenő vizualitást általánosságban tárgyaló áttekintés zárja (Tamkó Sirtó teljes pályáját és életművét Aczél 1981-ben megjelent kötetében dolgozta fel). Jelentős elméletismereti anyagot tartalmaz emellett Petőcz András *A jelben-létezés méltósága* című kritikagyűjteménye, valamint az *Életünk* folyóirat különszáma, amely az 1989-es szombathelyi Magyar Műhely-találkozó alkalmából készült, s a belföldi anyag mellett nemzetközileg ismert külföldi szerzőket is felvonultat. Nemzedékének egyik legkiválóbb analitikus vallomása található abban az öninterjúban, amely Székely Endre Galántaival készített közös publikációjának a bevezetője. S hogy az elmélet nem okvetlenül szöveges vizsgálódások formájában csapódhat ki, hanem konkrét műveken is átvetülhet, Tóth Gábor munkássága lehet ékes példája.

Irodalomjegyzék:

- Mario de Micheli: *Az avantgardizmus*. Gondolat, Budapest, 1969
- Maršal Mekluan: *Gutenbergova civilizacija: civilizacija knjige*. Nolit, Beograd, 1973
- Zigfrid J. Šmit: *Estetski procesi*. Gradina, Niš, 1975
- Tamkó Sirató Károly: *A dimenzionizmus (nem eüklidészi művészetek) I. albuma*. Kézirat, Budapest, 1966
- Branko Vuletić: *Fonetika književnosti*. Liber, Zagreb, 1976
- Roman Jakobson: *Hang-jel-vers*. Gondolat, Budapest, 1971
- Ferdinand de Sosir: *Opšta lingvistika*. Nolit, Beograd, 1969
- Klaus Peter Dencker: *Text-Bilder*. Verlag M. Dumont Schauberg, Köln, 1972
- Lamberto Pignotti: *Vizuelna poezija*. Polja no. 140–141, Novi Sad, 1970
- Niko Grafenauer: *Pesništvo i kritika*. Treći program, Beograd, zima 1972
- Niko Grafenauer: *Pesnički postupak*. Treći program, Beograd, proleće 1973
- Renato Poggioli: *Teorija avangarde*. Treći program, Beograd, jesen 1971
- Ugo Carrega: *Cronostoria della poesia grafica in Italia*. Il Bimestre no. 18–19, Milano, 1972
- Emilio Isgró: *Dichirazione 1*. Katalógus, Galleria Il Traghetto, Venezia, 1966
- Daniela Palazzoli: *La lingua dei libri e il libro come linguaggio*. Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1972
- Branimir Donat: *Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere*. BIT International no. 5–6., Zagreb, 1969
- Branko Vuletić: *Kako je poezija postala konkretna*. Književna smotra no. 4, Zagreb, 1970
- Christian J. Wagenknecht: *Konkretna poezija*. Pitanja no. 21–22, Zagreb, 1971
- Emmett Williams ed.: *An Anthology of Concrete Poetry*. Something Else Press Inc., New York, 1967
- Dr. Siegfried Schmidt: *Izbor tekstova*. Studenstki kulturni centar, Beograd, 1977
- Ivo Škarić: *U potrazi za izgubljenim govorom*. Pitanja no. 42–43, Zagreb, 1972
- Mortimer Taube: *Čovjek i stroj*. U.o.
- Etienne Vermeersch: *Projekt umjetnog čovjeka*. In: *Izazov kibernetici*. Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1971
- Michel P. Philippot: *Kibernetika i umjetnost*. U.o.
- Max Bense: *Estetička komunikacija i informacija*. In: *Nova filozofija umjetnosti*. Nakladni zavod MH, Zagreb, 1969
- Max Bense: *Konkretna poezija*. BIT International no. 5–6, Zagreb, 1969
- Max Bense: *Estetika teksta + Sintetički tekstovi*. In: *Slovo razlike, teorija pisanja*. Pitanja, Zagreb, 1970
- Max Bense: *Esztétika és reklám*. In: *Strukturalizmus I–II*. Európa, Budapest, 1972
- Jan Mukařovski: *Poetsko imenovanje, estetička funkcija jezika*. Treći program, Beograd, leto 1973
- Abraham A. Moles: *Információelmélet és esztétikai élmény*. Gondolat, Budapest, 1973
- Mišel Fuko: *Riječi i stvari*. Nolit, Beograd, 1969
- Taras Kermauner: *Fragmenti o modernome pjesništvu*. Pitanja no. 46, Zagreb, 1973

KIADJA

KÉPÍRÁS MŰVÉSZETI ALAPÍTVÁNY
SZIGETVÁRI KULTÚR- ÉS ZÖLD ZÓNA EGYESÜLET

TÁMOGATÓK



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTERIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTERIUMA



NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM

A SZOROZAT SZERKESZTŐJE • BÁTAI SÁNDOR
GRAFIKAI ÉS NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS • MATUCZA FERENC
NYOMDAI MUNKÁK • CORVINA NYOMDA, KAPOSVÁR

KAPOSVÁR, 2005

ISSN 1589 6129
ISBN

A KÉPÍRÁS FÜZETEK
MEGJELENT KIADVÁNYAI

2000

BOHÁR ANDRÁS • ELEKTROGRÁFIA

2001

fenyvesi TÓTH ÁRPÁD • KÉPREGÉNYEK
SZEIFERT JUDIT • KÉPÍRÁS

2002

SÁNDOR EDIT • FIRKÁK
SZOMBATHY BÁLINT • MILLENNIUMI KÉPEK

2003

BOHÁR ANDRÁS • JELENSÉG ÉS ÉRTELEM
BOHÁR ANDRÁS • HATÁR-MŰFAJ, HÁTTÉR-ESZTÉTIKA

2004

HARANGOZÓ FERENC • ELEKTROGRÁFIÁK
KAZINCZY GÁBOR • KÉPÍRÁS

2005

SZOMBATHY BÁLINT • A KONKRÉT KÖLTÉSNET ÚTJAI

K É P Í R Á S



2 0 0 4