

# alföld

IRODALMI, MŰVELŐDÉSI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

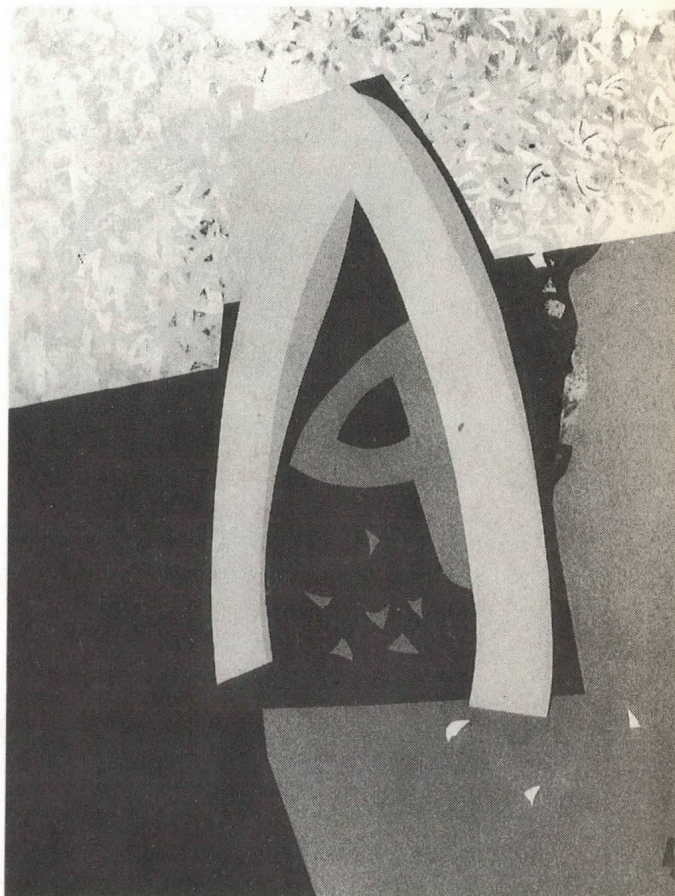
MARKÓ BÉLA  
SZIVERI JÁNOS  
ZALÁN TIBOR VERSEI

KERESZTURY TIBOR  
INTERJÚJA  
ZALÁN TIBORRAL

VAS ZOLTÁN  
ÖNÉLETÍRÁSÁBÓL

BERTHA ZOLTÁN  
A 60 ÉVES  
SZÉKELY JÁNOSRÓL

GÖRÖMBEI ANDRÁS  
KUN ANDRÁS  
ESSZÉI



NEGYVENEDIK ÉVFOLYAM

1989/3

# alföld

NEGYVENEDIK ÉVFOLYAM - 1989. MÁRCIUS

<i>Markó Béla</i> versei: Szapphói vers a reményről, Szapphói vers a vágyról	3
<i>Kukorelly Endre</i> verse: Hazai szakaszok	4
<i>Kis Zoltán</i> : A ridegség mérsékelt alázata (elbeszélés)	5
<i>Sziveri János</i> versei: Tisztogatás zsírszódával, Cseppek egy fel-fénylő kobakon, Agnus dei	15
<i>Géczy János</i> verse: [rizlingdémon]	18
<i>Zalán Tibor</i> verse: A madár arca helyett	21
Az eklektika autonómiája ( <i>Keresztury Tibor</i> beszélgetése <i>Zalán Tiborral</i> )	22

## Fórum

<i>Vas Zoltán</i> : A kelet-európai „baráti” kapcsolatok (Részlet a szerző önéletírásából)	36
--	----

## Tanulmány

<i>Bertha Zoltán</i> : „Hogy szabad legyen gondolnom” (A hatvanéves <i>Székely János</i> ról)	55
<i>Görömbei András</i> : Szigetmagyarság és szolidaritás (Jegyzetek Nagy Károly új könyve ürügyén)	63
<i>Kun András</i> : Egy kétszeresen adósságtörlesztő tanulmánykötet (Aczél Géza: Termő avantgarde)	67

## Kritika

<i>G. Kiss Valéria</i> : Szabad avantgárd versek ( <i>Zalán Tibor</i> : Hagyj még, idő!)	74
<i>Keresztury Tibor</i> : Rögtönzött öröklétben ( <i>Marsall László</i> újabb verseskönyveiről)	78
<i>Bálint Péter</i> : Somlyó György: A költészet ötödik évada	81
<i>Pécsi Györgyi</i> : Somlyó György: Ami rajtam túl van	84
<i>Máthé József</i> : Csorba Győző: A szavak bolyhai	85

## Figyelő

<i>Pozderka Judit</i> : Esemény nélkül (Fél év mérlege a Csokonai Színházban)	88
<i>Filep Tibor</i> : Quo vadis, Csokonai Színház?	91
<i>Hann Ferenc</i> : Angyal suhant át a szobán (Aknay János festészetéről)	93
<i>Kiss Tamás</i> : Weöres Sándor 1913–1989	95

## Képek

*Aknay János* festményei. A borítón *A nagy utazás* című ciklus darabjai.

### KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

*Faludy György, Petri György és Szócs Géza* versei

*Fábián László* elbeszélése

Részlet *Vas Zoltán* önéletírásából

A hatvanéves *Czine Mihály* köszöntése

Kilátó: Versek, elbeszélések, esszék a lublini *Akcent* anyagaiból

Kritika - Figyelő

# alföld

Irodalmi, művelődési és kritikai folyóirat

Juhász Béla főszerkesztő

Márkus Béla főszerkesztő-helyettes

Aczél Géza olvasószerkesztő

Bakó Endre

Fülöp László

Imre László

Simon Zoltán

Veliky János rovatvezetők

Keresztury Tibor munkatárs

tudat alakításában semmiképpen nem óhajtom itthoni munkánk helyére állítani. De az is bizonyos, hogy az összmagyarság fontos szemléleti és szellemi értékeket kaphat a szigetmagyarság legjobbjaitól.

KUN ANDRÁS

## *Egy kétszeresen adósságtörlesztő tanulmánykötet*

(ACZÉL GÉZA: TERMŐ AVANTGARDE)

Közhelyes igazság, hogy a költők és írók által írt kritikák vagy irodalomtörténeti tanulmányok a maguk módján kiváltképpen beszédesek. A „hivatásos” kritikához, tudományos dolgozatokhoz képest vonzó többletjelentésüket az elvárható nagyobb stílárús élvezetességén túl nem egyszerűen az adja meg, hogy rendszerint majdnem annyit árulnak el szerzőjük alkotóműhelyéről, mint amennyit választott tárgyukról. Szerencsés esetben a két alapszemponthoz egyesítésével éppen a tanulmány tárgyát képező írói világot, irodalmi folyamatot képesek sajátos látószögből, egyéni úton-módon föltárni.

Az immár jó ideje nemcsak kritikusként és szerkesztőként, hanem a 20. századi magyar irodalomtörténet avatott bűváráként is számon tartott költő, Aczél Géza első tanulmánykötetében mindez különösképpen igazolódik be. A szépirodalmi Kiadónál megjelent könyvben helyet kapott tíz-egynéhány tanulmány nem a konkrét költészet egy rangos hazai képviselőjének magvas, egyéni reflexióit gyűjti össze a magyar avantgárd (és nem is csak a magyar), neoavantgárd költészetéről. A témakörnek sok szempontból kellőképpen feltáratlan voltára gondolva ugyan ez sem volna kevés, ám Aczél kötete ennél jóval többet nyújt. A szerző egyfajta tudatosan kezelt alkotói szkizofréniával egyszerre gondolkodik itt tárgyilagos történetíróként, elfogulatlan ítésként, és vallásos érdeklődéssel, szellemileg tárgyának elkötelezett újraélőjeként századunk modern költészetének egyik kiemelkedően fontos, csakhogy szinte már áthidalhatatlanul szakadékos vonulatáról. E kettős pozíciónak feszültséggel, de nem diszharmonióval járó összeolvadása adja a kötet alapszínét, egyszersmind erejét. Nem valamiféle szubjektív költésztörténetet kapunk így, legfeljebb ha abban a mélyebb művészetfilozófiai értelemben vesszük a szót, hogy szubjektíven, sőt bizonyos mértékig költőileg is átélte és feldolgozott képsor, illetve rajzolat tárul elénk az objektív költésztörténeti folyamatokról.

A kötetbe fölvetett írások három nagyobb egységbe, de két koncentrikus körbe sorolhatók. A könyv első felét kitevő Kassák-tanulmányok az életmű módszeres történeti-poétikai áttekintését nyújtják a pályakezdéstől igazában Kassák avantgárd költészetének az 1920-as évtized végén beköszöntő klasszicizálódásáig. (Ilyenképpen csak az utolsó, a pálya sokkal későbbi szakaszában lehetkezett Naplót elemző írás idehelyezése vitatható.) A második tömböt a Barta Sándorról és Komját Aladáról szóló tanulmányok alkotják (a fordított sorrend indokoltabb volna), s a vizsgálat időbeli végpontja ismét az 1920-as és

1930-as évtizedek fordulója, a kifejlődő proletkultus sematizmus. Végül a harmadik blokkot, egyben a második koncentrikus kört az avantgárd költészetnek egy későbbi experimentálisabb vonulata képezi. A vizuális költői törekvések köre, ahol a szemhatár Tamkó Sirató Károly egyéni leleménnyel alkotott korai kísérleteitől a vizuális tendenciának a világköltészetben való műfaj történeti áttekintéséig terjed.

A szemlátomást készülő monografikus pályakép szeleteiként közölt Kassák-tanulmányok közül mindjárt az első metszetben (*Sporni úr műhelyétől az avantgarde-ig*) megkap az az irodalomtörténeti alaposság és ökonómia, mellyel Aczél Kassák Lajos pályakezdését elemzi. Bár olykor sajnáljuk, hogy a vállalt közlésforma nem bír el pontosabb filologikus utalásokat, egészében véve irigylésre méltó a szövevényes anyagot könnyed nagyvonalúsággal görgető tárgyalásmód, mellyel a szerző a magyar avantgárd mesterének első alkotói periódusát élénk állítja. Ha maradnak is homályban, netán tisztázatlanul nem mellékes kérdések, ha találhatók a dolgozatokban elnagyolt vagy inkább: sarkított megállapítások, a lényegen mindez keveset változtat. Azon tudniillik, ami a Kassák-tanulmányokból különös világossággal tetszik ki: Aczél Géza szuverénul átélt vízióval, összefüggően motivált, hiteles „mozaikképpel” rendelkezik írásai tárgyáról. Így pedig az ő tanulmányaiban nem az a legfontosabb, ami belőlük irodalomtörténetileg vagy poétikailag lepárolható, hanem a szellemi és szemléleti önállóság, amivel választott tárgyát megvizsgálja. Ezt az eljárást azonban nem szabad szembeállítani az irodalomtörténeti konszenzussal, amire Aczél megszemenően súlyt helyez. De akképpen, hogy a lehetőség szerint teljes történeti anyag ismeretében kialakított személyes felfogását igyekszik a szakirodalom álláspontjaival szembesíteni (s csak néha „alátámasztani”).

Aki ennyire belülről kifelé s tényleg töviről hegyire ismeri választott tárgyát, annak számára menet közben szükségszerűen olyan összefüggések is föl-táradnak, melyek a téma más szakavatott kutatója előtt alkalmasint rejtve maradnak. (Elég a Kassákot kísérő világfias Szittya Emil figurájának interpretálására utalni.) Mindennek kulcsa a tárgyismeret különösségében található meg, amennyiben a magatartás- vagy sorstudománynak a szívbeli tárgyat teljes lélekkel átérteni, összefüggéseit tudatosítani kívánó törekvéséhez hasonlóról van szó, melyről annak idején Németh László szolt a magyarságtudomány alapelveit fejtegetve. A szellemi fölhajtóerő itt az egyszerre művészetontológiai és történeti értelemben vett avantgárdnak (ezért írt Aczél mindig következetesen *avantgarde*-ot, nem pedig avantgárdot) mértéktartóan szerény, de hajthatatlanul konzekvens, értékszempontú vallatása. Ily módon átgondolt elkötelezettsége a sokszínű, különböző esztétikai értékeket termő művészeti mozgalom valós értékeinek felmutatásával, sőt jórészt felkutatásával, az avantgárd költői moderniségről kialakult, sok ponton még most is elnagyolt, hiányos, bizonytalan, netán eltorzított képünket igyekszik árnyaltabbá, hitelesebbé tenni.

Ugyanakkor a Kassákról írott tanulmányok csak leginkább szembeütően mutatják a változó erősséggel voltaképpen a kötet valamennyi írásán átsugárzó, mélyebb alkotói törekvést, amiért e recenzió címében kétszeres adósságtörlesztést említettünk. A belső síkon ugyanis egy rejtett, személyes számadás történik a szerzőt költővé, egyáltalán irodalmárra bátorító avantgárd művészséggel és szellemiséggel, mindenekelőtt a kassáki példával. Aki nem ismeri Aczél Géza pályakezdésének, valamint beérkezésének történetét, annak ez semmiféle zavaró rejtélyességet, rafinált magamutogatást nem jelent. Az egyszerűen elismeréssel nyugtázza, hogy egy alig negyvenéves mai költő milyen

bensőségesen ismeri a költői modernség problémái mellett a magyar avantgárd költészet vezető egyéniségeinek jóformán minden számottevő alkotói rezdülését. Aki viszont húsz-egynéhány éve hol egészen közről, hol valamelyest távolabbról figyeli az ő pályafutását, annak számára az avantgárd örökségével és a neoavantgárd törekvésekkel való számvetése, illetve szembenézése megújított művészi és eszmei hitvallás is. Aki még emlékszik arra, hogy mit jelentett annak idején, ha már nem is a Maradandóság városában, de mindenképp „a Hortobágy szélén” (Kovács Kálmán) szemléletileg, költőileg egyaránt az avantgárd jegyében elindulni, és alig egy évtized után a konkrét költészet vizein hajózni Debrecenben a Miklós utcán, annak nyilvánvaló fénytörésben mutatkoznak meg a Kassákról, Barta Sándorról, Komját Aladárról, Tamkó Sirató Károlyról és a költészet vizuális törekvéseiről írott tanulmányok. Legkevésbé sem valamiféle, akár csak közvetett önigazolásra gondolunk, csupán ellenállhatatlanul erős belső késztetésre: irodalomtörténetileg tisztázni a maga egész pályája, alkotói sorsa szempontjából elhatározó jelentőségű eszméletést.

Aczél számára az eltelt két évtizedben a szó betű szerinti értelmében benső problémákká váltak az avantgárd alapvető művészi dilemmái; innen van rendkívüli érzékenysége az egyes életműveknek a mozgalommal történt kapcsolódásán túl, a különböző avantgárd periódusok fejlődéstörténeti váltásainak, változatainak megkülönböztetésére. S ezért – bár világképi, esztétikai, stílustörténeti minősítéseivel több helyütt vitatkozhatunk – maguknak a változásoknak, átrendeződéseknek kiemelésével és jellemzésével jóformán mindig egyetérthetünk. Lehet például a magyar aktivizmust elvileg másképp értelmezni, mint ahogyan Aczél teszi (meglehetősen szűkszavúan), de a Kassák-, Komját- és Barta-féle aktivizmus közötti különbséget lényegileg aligha foghatjuk meg másként, mint ő.

Az ilyenfajta, egyáltalán nem mellékes részletproblémák konkrét fölvetése azonban más típusú kritika feladata; jelen keretek közé alapvető, általánosabb kérdések megválaszolása kívánkozik. Nevezetesen: az egyes alkotókról kialakított markánsabb, egyénibb (Kassák, Tamkó Sirató) vagy hozzájuk képest egy fokkal halványabb, konvencionálisabb portrékból (Barta, Komját) végtére összeáll-e a magyar avantgárdnak egyfajta szervesen összefüggő, kontúrjaiban világosan nyomon követhető fejlődéstörténeti rajzolata? Az egyes alkotói periódusokat megváltató tanulmányokból egyértelműen kiolvasható egy ilyen perspektíva, mely ugyan nincs olyan (explicit) módon megfogalmazva, miként a másik témakörben, a vizuális költői törekvéseknél, de így is alapvetően hiteles, részletekbe menőleg konkrét, s mint ilyen, hézagpótlóan újszerű.

Az 1910-es évtized kezdetétől az 1920-as évek végéig áttekintett folyamat rajzából most csupán egyetlen mozzanatot emelhetünk ki: az avantgárd kifutásának egyik végpontját, a proletkulttal való összeérést, pontosabban összevegyülést. Aczél Géza, Barta és Komját pályafutását elemezve konkrét tartalommal telíti, s kellő értékére szállítja le azt a jól csengő és hosszú ideje széles körben elfogadott teorémát, mely szerint „a húszas évek izmusok felől érkező kommunista irodalma a politikai és művészi avantgárd összebékítésén fáradozott, a pártosság új keletű követelményét sokáig csak az avantgárd újszerű formakincsének alkalmazásával érezte megvalósíthatónak”. A könyv elemzései nem hagynak kétséget afelől, hogy mindez az avantgárd kilúgozódása árán ment végbe. Bár „a politikai programosság az expresszionista-aktivista folytonosságra építkezett, és dialektikussá, majd sematikussá színezte a műveket”, a

proletkult eszmeileg progresszív, politikailag elkötelezett, de végletes sematizmusba sodródó irodalmán tényleg csak valamelyest üdíthetett a messziről hozott avantgárd ihletettség. A legutóbbi idők meglódult eszmei, ideológiai, politikai erjedésére s a remélhető további tisztulásra gondolva, talán megjósolható, hogy a kérdéskörben eljövendő heves viták eszmeileg, gondolatilag bizonyos kiigazításokat hajtanak majd végre a jó néhány éve írott tanulmányokból kirajzolódó képen. A műveknek olyan sugallatos elemzéseit viszont, mint például az *Idő kristálya: Moszkva*, akkor is helyt fognak állni.

Aczél Géza kötetkomponáló elgondolásának telitalálata, hogy az 1920-as évek végére nálunk kétségbevonhatatlanul lehanyatlott vagy „klasszicizálódott” avantgárd vizsgálatát Tamkó Sirató Károly pályája egy szakaszának elemzésével töltsd meg, egyszerismind összekötve a neoavantgárd problematikájával. A *glogoizmustól a dimenzionizmusig* címet viselő tanulmány 1981-ben már megjelent a szerzőnek Tamkó Sirató Károlyról szóló kismonográfiájában, ideillesztése mégis messzemenőleg indokolt. Nyomatékosan hívja föl a figyelmet a még mindig nem eléggé köztudomású tényre, hogy ti. a magyar avantgárdnak új életre galvanizálásában megkülönböztetett hely illeti meg a *Papíremler* (1928) konok kísérletezőjét. Aczél magas fokú beleéléssel lépésről lépésre nyom követi hősét a glogoizmustól, a kinetikus elvet hasznosító síkköltészettől az alternatívizmuson át egyfelől a téridő és a nem euklideszi geometriák ismeretelméleti konzekvenciáit, másrészt az egyívású konstruktivista képzőművészet filozófiai-esztétikai meggondolásait hasznosító dimenzionizmusig. Dolgozatának igazi érdeme azonban az, hogy mindezt beleágyazza a tamkói síkvers teljes genezisébe, melynek végétére is az a lényege, hogy a költő „saját periférikus felismeréseinek kitágításával (...) a műalkotásban egyoldalúan a kor technikai színvonalát, természettudományos eredményeit kívánta megidézni”. Ugyanakkor Aczél világosan értésünkre adja, hogy mindebben a kifulladás, végpontjához jutva szükségképpen kiüresedett *avantgárd irodalom* (!) meghaladásának nagyvonalú kísérlete fontos, nem pedig a koncepció konkrét (spenglerianus, technokrata) keretei.

A dadaizmussal és a szürrealizmussal egyaránt a teljes ürességhez érkező avantgárd irodalom fundamentális megújításának igénye igazából kezdettől fogva a „vonalon belüli” versen való túllépés szükségességét vetette föl. Tamkó Sirató eredendő irodalomszemléleti újdonsága abban nyilvánult meg, hogy felfogásában a vonalvers csődje „Egy új pozitívum: (...) a kétdimenziós gondolatművészet kiindulópontja”, melyből a továbbiakban többszöri kompromisszummal ugyan, de végleges meggyőződés lett: „az új költészet egyedül vizuálisan, a síkban folytatható”. Mivel azonban a főnti eszmélet döntő szakaszát Tamkó Sirató Párizsban, a kifejlett szürrealizmus által uralt késő avantgárd művészi gyűjtőmedencében élte meg, az ő produkciójában is előállott az avantgárd mozgalmak történetéből jól ismert kettéhasadás: „a lírában (...) tovább erősödött a szürrealista hatás – a teória pedig az irodalomtól a képzőművészetek világa felé tartott, az izmusok szintetizáló megragadására tört”.

Aczél finom, beleéléses, költői szépségű értékelő megállapításai kétségtelenül igazak, ám nem adnak egyértelmű választ arra a kérdésre, hogy az időbeli, egydimenziós „ügynevezett »vonalirodalom«-nak a teljes feloldása”, a Tamkó lelki szemei előtt kirajzolódó program konkrétan milyen eredményt hozott a megvalósítás során. A többszörösen paradox helyzetet érzékelteti a tanulmány (a feladatnak nekigyürkőzve, síkköltészete végleg elakadt, Párizsba vitt s franciaül sikert aratott tíz „opuszát” sohasem követték újabb planista költemé-

nyek). De az egyéni motívumokon túl költészetesztétikai szempontból nyitva marad a kérdés: több volt-e szép illúzió a M. Raymond megállapítására hivatkozó lehetőség, hogy a szürrealizmus „esetleg a tamkói konstruktivitás, a képköltemények-síkköltemények felé is tájékozódhat”. Szubjektív oldalról „bizonyosan ez lehet az a pont, ahol a költő feloldhatja magában a szürrealista »vonalon belüli« vers és a síkbeliség teóriájának ellentmondásait – anélkül, hogy e modernség látszatából engedne”.

Objektíve viszont mindez nem elégséges válasz a konstruktivista-dimenzionista értelmezésű síkbeliség költészetbeni lehetőségére vagy lehetetlenségére vonatkozólag, aminthogy azt nem döntheti el az a tény, hogy Tamkó egyáltalán nem írt dimenzionista verset. A dolog természetéből következően a kérdés érdemileg konkrét megválaszolásához nélkülözhetetlen a síkvers(ek) formahű idézése, Aczél tanulmányának mostani formájában viszont elmaradt a tamkói síkversek mellékletszerű közlése.

Ily módon a kritikus sem tehet mást, mint hogy a főnti alapkérdésre adható teoretikus válasz kimunkálására összpontosít, ami a szerzőnek a költészetbeni vizuális törekvéseket szisztematikusan és történeti konkrétsággal a kezdetektől napjainkig áttekintő nagy lélegzetű tanulmányában alapvető célként szerepel. Jóllehet a történeti tagolás alaposságának és céltudatosságának fényében éppen az elvi kiindulópont körülhatárolása tetszik némileg bizonytalannak. A líra tradicionális írásképi (lineáris) sajátosságának, eredendően verbális, időbeli funkciójának és tonális közegének megbontásakor ugyanis nem az a lényeges, hogy az alkalmazott képzőművészet felől nézve mi minősülhet még költészetnek. A különféle – nevezzük így: – képverseket (hiszen bizonyos mértékig a hagyományos vers is vizuális költemény) kétségtelenül az ún. alkalmazott művészetekkel való kapcsolatukban kell vizsgálni, ám mindez korántsem egyszerűen az alkalmazott képzőművészetre (elsősorban nyilván a grafikára) vonatkozik, hanem az iparművészetre (pl. a tipográfiára, tágabban a könyvművészetre) s egyáltalán a díszítőművészetre is.

Mindez azután még határozottabb választóvonalakat nyújt a szóban levő törekvések történeti tagolásához, hiszen a hellenisztikus irodalomtól kezdve számon tartott vizuális kezdeményeknek van ugyan közük a modern képversekhez, ám a különbség kettőjük közt legalább annyira jelentős, mint a hasonlatosság. Az utóbbit az irodalomnak és képzőművészetnek kivált a humanizmus és reneszánsz korában jelentkező „sajátos szinkretista megnyilvánulásai, szöveg és kép együttesének műfajteremtő felismerései” alkotják. Az írásképen rejlő kombinációk korábbi kiaknázása (iniciálék, miniatúrák, emblémák, impreszák és leginkább a távol-keleti kalligráfia) azonban bármennyire a szemnek is szól, ugyancsak távol áll az alkalmazott képzőművészetre jellemző alaptörekvéstől. (Észtétikailag aligha bizonyítható, hogy a Távol-Keleten már a 14. századtól sajátos műfajként ismeretes *kalligráfia*, a művésziesen díszített írás, egyszerismind festészetnek és költészetnek harmóniáját, sőt szintézisét jelentené.)

Bizonyos, hogy új távlatokat nyitnak a vizuális tendenciák sorában a 19. század második felének egyes „preavantgárd” törekvései (L. Carrol, Ch. Morgenstern, S. Mallarmé ötletei), ám a sajátos szinkretizmus folyamatában döntő fordulatot kétségtelenül az új század elején színre lépett avantgárd mozgalmak hoztak: a verstestnek síkban történő elmozdításával, ottani széttagolásával. Az avantgárd különböző irányzatain belül e tekintetben a futurista tipografizmus bírt meghatározó jelentőséggel, mely a (hagyományos színtagmákból kiemelt) „szabad szavak”-nak új, síkbeli pozíciót adott, majd a szó körvonalainak föl-

lázításával eljutott a betűk, szövegrészek és tipográfiai-grafikai elemek szabad kombinációjából életre hívott „szabad táblák” műformáig.

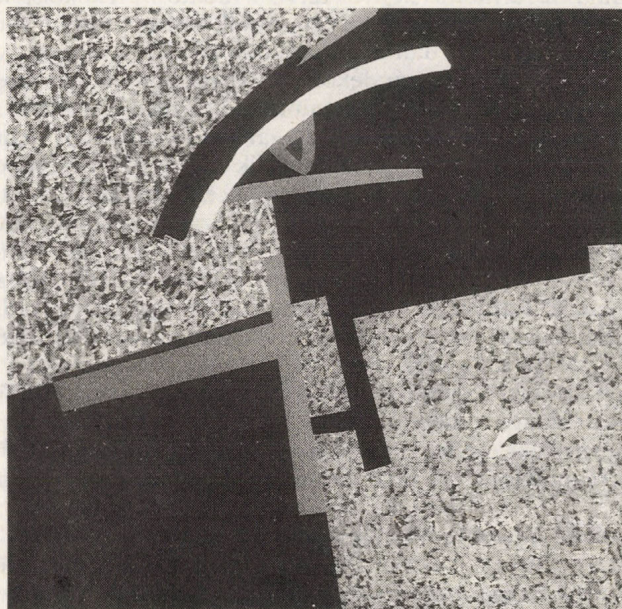
Ebbe a folyamatba kapcsolta be Apollinaire a képvers 20. századi alapváltozatát; Aczél okkal jegyzi meg, hogy „első figurális képverseit még ideogrammáknak nevezi, s csak a vers és a látvány tudatos kapcsolatait kutatva használja a kalligramma elnevezést”. Bár a képzőművészettől kapott impulzusok nyilvánvalóak, még a líra és a látvány harmóniája klasszikus mintájának tekintett *A megsebzett galamb és a szökőkút* sem (!) a költészet és az alkalmazott művészet szintézisverse. Aczél itt már hangsúlyozza, hogy Apollinaire „a líra síkba szerkesztett lehetőségeiből is megsejtett valamit”, amelyek megfelelően továbbfejlesztve betetőzhetik a művészetek, a zene, a festészet és az irodalom szintézisét. S Cendrars és Delaunay (*La Prose du Transsibérien*) vagy Majakovszkij és El Liszickij (*Hangra*) közös vállalkozásai a művészeti ágak, művészi közegek határainak több irányból történő lerombolásával ténylegesen közelítenek az egyetemes művészet, helyesebben: összművészet eszméjének megteremtése felé. A költészet vizuális törekvéseire nézve azonban a szintetizálás aktusánál megint csak fontosabb az a sajátosan konzekvens, erőszakolt egyneműsítés, melyet El Liszickij fogalmazott meg Malevicsnek: „Szükségesnek tartom, hogy az eszmét, amelyet szemünkkel merítünk a könyvből, mindenekelőtt a szemünk által érzékelhető formába öntsük.”

A 20. századi vizuális kísérletek terén a *Ma* bécsi korszakától kezdve tisztességes hely illeti meg a magyar avantgárd törekvéseket. (Gondoljunk Kassák egyes számozott verseire, *Képkölteményére* vagy Barta Sándor dadaista képverseire.) Ebben a kettős, nemzetközi és hazai összefüggésrendszerben kapja meg a maga rendkívüli jelentőségét Tamkó Sirató Károly síkköltészete (*Vizuális ballada, Válogoper, Budapest*). Szombathy Bálint fejtegetésére utalva Aczél kiemeli, hogy Tamkó Sirató „kinetikus elvre épülő művei az avantgárd képversen belül is egyedi, a vers és a kép szintéziseként már aligha értelmezhető költői lehetőségeket reprezentálnak”, melyek a statikus képversek befogadásakor ismeretlenek maradnak. Még erősebb megvilágítást kaphatna viszont az az alapvető tény, hogy a dimenzionizmussal felvetett perspektívatoldás a költészet nyelvi közegében nemcsak erőszakolt, hanem eleve megvalósíthatatlan plánum. Nem véletlen, hogy a vizuális merészséggel párhuzamosan legszemléletesebben az amerikai imagizmusban fölmerült tonális újraértelmezés több eredményt hozott. A hagyományos prozódia törvényeinek felfüggesztésével ugyanis csak a vers írásképeinek jelentős módosulása jár együtt szükségképpen.

Végül Aczél Géza világos metszetet tesz a század első harmadának avantgárd törekvései és az 1950-es évek végén megjelent neoavantgárd irányzatoknak a vizuális szempontot immár abszolutizáló kísérletei közé. Az utóbbi néhány évtized legmarkánsabb ilyenfajta költői törekvései a „betű izmusá”-ból (lettrizmus vagy fonizmus) nőttek ki, mely a fogalmi közlés helyett a hangeffektusok „megsejthető” üzenetének alakításában rejlő kifejező lehetőségekre épített. A kifejlett neoavantgárd jellegzetes típusai közül mégis azt a „technokrata” indíttatásút kell itt kiemelni, amelyik elsősorban a modern nyelvtudomány és jelelmélet eredményeire támaszkodik, s különféle kísérleteit (pl. a szavakra és betűkre bontott vers variálása, permutálása) általában a konkrét költészet megnevezéssel illetik. Nem vitás, hogy a teoretikus Max Bensének a könyvben idézett eszmefuttatása a szó, szóegyüttes grafikai helyértékének magától értetődő figyelembevételéről a térben; a költészetbeli vizualitásnak az eddigieknél is bonyolultabb, némely mozzanatban valóban az alkalmazott művészetekkel

való összeolvadás lehetőségét veti föl. Mindez akár a komputervers realitásáig is vezethet, és „szinte elválaszthatatlanul belemosódik a neoavantgárd képzőművészet vizuális kísérleteibe” (minimal art, land art, konceptual art, body art stb.).

Különös, de a könyv végső summája mintha túl szigorú volna a „teoretikusabb” vizuális tendenciák megítélésében. Túlzás azt állítani, hogy a verskép-képvers viszonylatban „a vizuális irodalom e viszony kizárólagossá tételeként is felfogható, olyan szintézisként, mely a kép felől közelítve sérti meg a műalkotás percepciós elveit”. Annál kevésbé áll ez az egyoldalúság, mert a gyakorlatban ultima ratióként szerencsére Aczél Géza is azt emeli ki, hogy bár a vizuális törekvések tengelyében még mindig érvényesül a nyomasztó ellentmondás, mely „a vizuális költészet egyetemes jelentéstágító esélyei” és Karl Krolow nevezetes felismerése között feszül („A szó elvándorlása a grafika s a tipográfia területére: menekülési kísérlet”); a perdöntő mégiscsak az, hogy – Fónagy Iván szavait idézve – „milyen szerepet tölt be ez a dimenzió (ti. a költői alkotások vizuális síkja) a költői üzenet tolmácsolásában”.



Angyali üdvözet