

Doktori (PhD) értekezés

Papp Tibor vizuális költészete

Kelemen Erzsébet

Témavezető

Dr. Szirák Péter

habilitált egyetemi docens

Debreceni Egyetem

BTK

2010

Papp Tibor vizuális költészete

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudományok tudományágban

Írta: Kelemen Erzsébet
okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető:
Dr. Szirák Péter

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 201.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 201.....

Én, Kelemen Erzsébet, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

TARTALOM

I. BEVEZETŐ	7
II. A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET MŰFAJI TIPOLÓGIÁJA	10
III. ÉLETMŰ-NYITÁNY	
<i>Papp Tibor első köteteiről</i>	
<i>(A Sánta vasárnap és az Elégia két személyhez vagy többhöz)</i>	14
IV. MŰVÉSZI ROKONSÁG: EGY KÖLTŐI CSALÁDFA FELRAJZOLÁSA	
<i>Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai</i>	
1. JELKÉPEK, MOTÍVUMOK, ARCHETÍPUSOK ÉS VIZUÁLIS ELEMEEK	
A víz archetipikus szimbóluma.....	39
A kitekintés motívuma.....	46
A fal előtt és a fal után.....	48
„Fű szövö az arcod”	50
Kőbe írt látomások	52
„Madárszárnyak árnyékaként”	55
2. JELKÉPEK ÉS MOTÍVUMOK AZ ÉLMÉNYTÍPUSOK RENDSZERÉBEN.....	57
3. ANATÓMIAI JEGYEK	64
V. LÁTHATÓ NYELV ÉS SZÜRREALIZMUS	
Papp Tibor <i>Vendégszövegek I</i> című kötete	71
VI. AZ AVANTGÁRD FELÉ	79
AZ IDŐHATÁROK FELOLDÁSA	
<i>Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek</i>	82
VII. MŰFAJTEREMTÉS	91
TÉR/VERS/KÉPEK	
1. Egy új műfaj és előzményei.....	93

2. Tér/vers/képek.....	96
VIII. KÜLDEMÉNYMŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZBÉLYEGEK.....	126
IX. A FOLYAMATOS VÁLTOZÁS KÉPESSÉGE	
<i>A Magyar Műhely borítólapjai</i>	<i>139</i>
X. KINYÍLÓ GYŰRŰK.....	151
XI. HÍNÁRZÓK ÉS SORJÁZÓK.....	156
XII. VILLANÁS ÉS VILLANÁSOK	
<i>A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében</i>	<i>163</i>
XIII. VIZUÁLIS METAORATÓRIUM	
<i>Pátkai, Pilinszky és a Pincér</i>	<i>178</i>
XIV. „ÖRDÖG VIGYE A PROBLÉMÁIDAT”	
<i>Mágikus betűnégyzetek.....</i>	<i>184</i>
XV. GONDOLATI GENERÁLÁS – MEDITATÍV IRODALMI MŰFAJOK	
<i>Papp Tibor logo-mandalái</i>	<i>193</i>
XVI. A SZÁMÍTÓGÉP ÉS AZ IRODALOM	
1. Modellek versengése	207
2. Digitális irodalom.....	210
3. Számítógéppel generált versek (<i>A számítógépes költészet mikrotörténete</i>)	212
4. Az első magyar automatikus versgenerátor	214
5. Számítógéppel generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek	219
XVII. A KOR TEREMTMÉNYEI/TEREMTŐI	
<i>Interpretációs távlatok</i>	<i>227</i>
PAPP TIBOR MŰVEI.....	232

ABSZTRAKT / MAGYAR NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓ	239
ABSTRACT / ANGOL NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓ	241
BIBLIOGRÁFIA	243
A JELÖLTNEK AZ ÉRTEKEZÉS TÁRGYÁHOZ KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓI ÉS ELŐADÁSAI	257
A JELÖLT EGYÉB TANULMÁNYAI A KORTÁRS IRODALOM TÁRGYKÖRÉBEN	259
A JELÖLT EGYÉB TANULMÁNYAI A XX. SZÁZADI IRODALOM TÁRGYKÖRÉBEN.....	260
A JELÖLT IRODALOMTÖRTÉNETI MUNKÁIRA HIVATKOZÓ FONTOSABB TANULMÁNYOK.....	260

I. BEVEZETŐ

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

Viszont saját próbálkozásaim képanyagának kiállításá szervezésekor döbentem rá először arra, hogy ez az ókortól napjainkig virágzó műfaj mennyire missziós területe lett irodalmunknak. A tárlatot szervező-fogadó irodalomkedvelőknek, magyartanároknak esetleg Apollinaire neve még eszükbe jutott, de sem a múlt örökségét, sem napjaink irodalmi törekvéseit nem ismerték. A vizuális költészettel való aktív kapcsolatomban mellett e műfaj „missziós” volta is motivált a témaválasztásban, valamint annak az életműnek a bemutatása, amelyből a kortárs magyar avantgárd innovatív sokszínűségét rekonstruálhatjuk.

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

A megjelenő, gazdagon virágzó hajtásokat, a kortárs irodalom újabb és újabb műfajokat termő vizuális költészete értékezésében a párizsi *Magyar Műhely* egyik alapítójának, Papp Tibornak a vizuális alkotásaival prezentálom.

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

Papp Tibornál a tényleges vizuális költészet a *Vendégszövegek 2,3* című kötetben jelenik meg. Az első három kötetben a vizuális előzményeket is vizsgálva próbáltam teljes képet adni

az indulásról: a hagyományos versformáktól miként jut el a költő a vizuális költeményekig. A folytatásban viszont nagyobb egységeket emelek ki: olyan műveket, műcsoportokat, amelyek innovatív erővel bírnak a kortárs vizuális költészetben, sőt, amelyekkel új műfajokat, vagy műfajvariánsokat teremtett a költő a vizuális költészeti kategóriában. Ilyenek például a logo-mandalák vagy a számítógépen generált költemények is. Ez utóbbiak a *Vendégszövegek 2,3*-ban és a *Vendégszövegek 5*-ben egyaránt megtalálhatók. Sőt, a *Magyar Műhely* egyes címlapjai – amelyek önálló vizuális költemények – már-már a dinamikus költészet lenyomatává válnak. Olyan hatást keltenek, mintha a számítógépen megjelenő soroknak a pillanatát, megállított képét rögzítenék. Papp Tibor az általa tervezett 70 címlapból a *Vendégszövegek 2,3* című kötetben is közzé tett néhányat, s a *Vendégszövegek 4*-ben, a *Betlehemi vasutasok* ciklusban mutatja be a címlapok további vizuális költeményeit. Úgy láttam tehát, hogy szétdarabolná a dolgot, ha szigorúan kötetről kötetre haladnék. A térversképek alkotásai is szinte az egész életművön végigvonulnak. Itt is, ott is találkozunk velük: hol egy csokorra, sőt kötetre valóval, hol csupán néhány villan fel belőlük. A térversképek tehát ugyancsak önálló fejezetként szerepel a disszertációban, akárcsak a hínárzók és sorjázók, vagy a logo-mandalák.

Papp Tibor költői gyakorlatában megjelenő új formákkal, szerkezetekkel, a poétikai nyelvezettel, az új műfajok, műfajvariánsok feltárásával, értékelésével az életmű relevanciájához mérten kevesen foglalkoznak. Pedig irányadó művészeti tevékenysége sokkal gazdagabb annál, mint ahogy azt az esztétikai-elméleti megfontolások, az irodalomtörténet-írás, vagy esetleg az irodalmi köztudat jelzi. Erre a recepciótörténeti problémára utal Szkárosi Endre is, aki a mai magyar költészetben a kanonizációs problémákat vizsgálva állapítja meg, hogy a Magyar Műhellyel és annak alapító szerkesztőivel a hazai irodalomtudomány és -kritika nem a jelentőségükhöz méltóan foglalkozik. A kanonizálás viszont nem akadályozható meg, legfeljebb csak késleltethető. E késleltetésnek (illetve a „reduktív kanonizálásnak”) azonban számos hátránya, veszélye is van: nemcsak az „irodalmi-költészeti tényezők” teljesebb kibontakozásának szab gátat, de „a kánonon belül rekedt értékek fejlődését is torzítja a körülöttük lévő tér zsugorításával”.¹

Egy interpretációt meghatározó recepciótörténeti horizont felvázolása viszont problematikus. Hiszen az 1990-es évek második felében elinduló értelmezések – a kismonográfián kívül – csak részleteiben reflektálnak az életműre, s úgy, mint H. Nagy Péter

¹ SZKÁROSI Endre, *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely, Budapest, 2006, 74-76.

és Kékesi Zoltán gyűrűelemzései, csak ritkán kapcsolódnak össze egymással ezek a diskurzusok. A dolgozatomnak tehát ez is célja: a recepció részéről eddig még érintetlen művek bemutatásával a határokat, a megmerevedett irodalmi kánonokat próbálom feloldani, a vizuális költészet értékeinek felmutatásával az irodalmi egyensúlyt szeretném megteremteni. A hazai értelmező diskurzusok feltárása mellett (lásd Bohár András monográfiáját, Bodor Béla, G. Komoróczy Emőke, H. Nagy Péter, Kékesi Zoltán Kelényi Béla, Nagy Pál, Pomogáts Béla, Prágai Tamás, Szkárosi Endre írásait, Podmaniczky Gabriella tévervs/képekről szóló szakdolgozatát, valamint Deréky Pál, L. Simon László, Petőcz András utalásait) a külföldi, főleg francia szakirodalomban megjelent írások értelmezési stratégiáit is bemutatom. Ezek a diskurzusok ugyanis (Annick Bureau, Francis Edeline, Alexandre Gherban, Jean-Jacques Lebel, Jacques Roubaud írásai) egy világirodalmi kontextusba kapcsolják Papp Tibor alkotásait, s az egyes művekhez kapcsolódó olvasatok értelmező szempontjai, megállapításai vagy felvetései a többi vizuális alkotás feltárásához is adalékul szolgálnak.

Módszertani célkitűzésem egyrészt az, hogy az alkotások nyelvi és képi elemzésével magára a művekre, az avantgárd alkotói attitűd megnyilvánulásaira, valamint a mű és olvasó/néző kölcsönhatására, a produktív befogadói státusra irányítsam a figyelmet. Másrészt a vizuális költeményeket a műfaji diskurzusok párbeszédében – hermeneutikai szempontokat is érvényesítve – kívánom bemutatni. A hivatkozásoknál a Magyar Műhely és a Ráció Kiadó idézés- és címléírasi technikáját használom. (Ugyanezzel a formával él a Fiala Írók Szövetsége és a *Szépirodalmi Figyelő* is.)

Bohár András az *Aktuális avantgárd: M. M.* című tanulmánykötetében az első magyar automatikus versgenerátort, a *Disztichon Alfát* méltatva figyelmeztet bennünket arra, hogy „időszerű honi irodalmunknak is számba venni azokat az irányokat, amelyek mindenképpen gazdagítják a palettát.”² Papp Tibor életműve pedig ilyen. Bízom benne, hogy dolgozatomban sikerül bemutatnom a vizuális költészeti kategóriában született új utakat, a más életműveket is meghatározó kezdeményezéseket, műfajokat, egy gazdag életműrészlet elemzésével „az élő avantgárd egyik legnagyobb hatású klasszikusát”.³

² BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*, Ráció, Budapest, 2002, 189.

³ H. NAGY Péter, *Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Magyar Műhely 130. (2004/1.), 84.

II. A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET MŰFAJI TIPOLÓGIÁJA

Jonathan Culler szerint „csak akkor lehet valami jelölő szekvencia, ha iterábilis”, azaz ha megismételhető, idézhető, ha imitálható. Ez teszi lehetővé az autentikust, az eredetit. Az imitáció ugyanis „nem egyfajta véletlen baleset, ami az eredetivel megesik, hanem az eredeti lehetőségének feltétele”.⁴ A dekonstrukció is az iterabilitásnak köszönheti létét, akárcsak minden megnyilatkozás, diskurzus, mint ahogy a művészeti ágak létrejöttének feltétele is a megismételhető elemek izolálásában, az egyes vonások felismerhetőségében rejlik.

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

A „csatlakozó- és feszültségpontok”,⁵ az azonosságok és különbözőségek rögzítése, egyik oltóágnak a másikhoz illeszkedése, a régi és az új műfaj közötti kapcsolat, az átfedések és érintkezések pontosan kimutathatók. Az iterábilisból kinyíló eredetinek az adekvát mozzanataiból leképezhető a kezdet is, a vizualitásra és szövegiségre épülő lírai kifejezés belső igénye és ősi formája.

Így az időszámítás előtti 17. századból való phaisztoszi agyagkorong és a néhány évszázaddal későbbi kínai jóscsontok kalligráfiái, a rodoszi Szimiasz bárdja, vagy akár Dósziasz és Bészantinosz oltára, Szenci Molnár Albert versnégyzete, Apollinaire kalligrammja, Kassák Lajos plakát- és betűverse, Aram Saroyan négylábú „m”-je, jwcurry ujjlenyomatos ékezetű i betűje, LeRoy Gorman algebraóra épülő minimalizmusa, John M. Bennett hangversei, Timm Ulrichs „ordnung”-ja, Bujdosó Alpár agyagtáblája és Papp Tibor tér/vers/képe, logo-mandalája, bűvös négyzete stb. között a kapcsolódási pont leírható.

A „megfogamzott oltványok” csoportosítása, a vizualitás színeinek műfaji behatárolása viszont nem mindig egyszerű feladat. L. Simon László például Mallarmének az *Un coup de*

⁴ Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Osiris, Budapest, 1997, 168-169.

⁵ *Uo.*, 191.

dés jamais n'abolira le hasard (Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent) című tipografizált költeményével kapcsolatban teszi fel a kérdést: a vizuális költemények kategóriáján belül vajon képvers-e az alkotás?⁶ Az is előfordul viszont, hogy az eredeti tipográfiát törölve az új kiadások műfajilag „átírják” a művet. Nagy Pál hívja fel a figyelmet Kassák Lajos közismert emblemikus alkotására, *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* címűre, hogy a mű valójában képvers: így jelent meg 1922-ben, a Bécsben szerkesztett 2x2 folyóiratban.⁷ Ennek a műfajtörlési mozzanatnak a háttérében az experimentális költészeti kategóriáknak az irodalom marginális vagy azon túli területre való száműzése is megnyilvánul.

S hogyan határozza meg az összefüggésekre is odafigyelő befogadó a „csatlakozó- és feszültségpontokat”, ha a szakirodalomban egymásnak ellentmondó meghatározásokkal, műfaji behatárolással találkozunk? Már az elnevezésekben is teljes a zűrzavar: szinonim fogalomként használják ugyanis a képvers, vizuális költemény, kalligramm, vizuális szöveg, képszöveg stb. kifejezéseket. (Sz. Molnár Szilvia is a képi jelentésartikulációt taglaló tanulmányában a szöveget, a nyelviséget nélkülöző művekre a vizuális költemény fogalma helyett következetesen a képvers megjelölést használja.⁸) Az egyes megközelítéseket

⁶ A szerző a vizuális szöveg műfaján belül helyezi el a Mallarmé-művet, s a képvers és a vizuális szöveg szétválasztásánál Nagy Pál meghatározására utal, miszerint „a képvers egyetlen önálló scripto-vizuális egység, esetleg több, egymást követő, de önálló egység”, a vizuális szöveg pedig „egybefüggő, időnként teljes kötetet kitöltő, nyelvi és képi kódolású, két dimenziós képszöveg.” (L. SIMON László, *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció, 2005, 79.) A vizuális költemények rendezőelve alapján pedig a toposzintaktikus szerkezetek csoportjába tartozik a mű. Lásd PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004, 81-82.

⁷ NAGY Pál, *A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgádról*, Orpheusz, Budapest, 2005, 300. 1926-ban, a *Világnyám* című verseskötetben már más tipográfiával, szabadvers-formában látott napvilágot a mű. A későbbi kiadások pedig teljesen elfeledkeznek az eredeti képvers-változatról. A két kiadás kétféle tipográfiáját elemezve Sz. Molnár Szilvia megállapítja, hogy a képarchitektúrákat nem kollázsokként, hanem csupán illusztrációként, képzőművészeti alkotásként értelmezik, s ezért „minden további probléma nélkül kihagyják a kötetekből”. (Sz. MOLNÁR Szilvia, *Képvers versus szabad vers. Kassák Lajos: A ló meghal és a madarak kiröpülnek = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, 2006, 171.)

⁸ Sz. MOLNÁR Szilvia, *Kép(zet)eink*, Vár ucca tizenhét könyvek 30., Veszprém, 1998. Lásd például: „Az egymást követő képversek között olyanokkal is találkozunk, amelyek az öt megelőző és az öt követő fotók montázsából keletkeztek, és nem tartalmaznak szöveget.” (47.) „Ha viszont egyáltalán nincs szöveg a képversben...” (51.), akkor – véleményem szerint – az már vizuális költemény, vagy képszöveg telítettségű

összevetve a konkrét költészet és a vizuális költészet hierarchikus rendje is viszonylagosnak tűnik. Klaus Peter Dencker, az egyik legjelentősebb német képvers-antológia szerkesztője a konkrét és a vizuális költészet (s nem a konkrét és a képvers, valamint a konkrét és a vizuális szöveg) közötti különbségről beszél.⁹ Ugyanez a kettéválasztás regisztrálható Bónus Tibor *Kijátszott kontextusok* című tanulmányának „a konkrét, lettrizmus vagy a vizuális költészet” felsorolásában.¹⁰ Bányai János a képvers műfaji behatárolásánál már diplomatikusan megoldja ezt a problémát, s szabad választást enged az olvasónak: „A képvers a vizuális vagy konkrét költészet legelterjedtebb műfaja.”¹¹ (Az én kiemelésem – K. E.) De ezt is értelmezhetjük akár a fogalmak szinonim összekapcsolásaként.

A fogalmi, műfaji zűrzavarban L. Simon László *Konkrét költészet – konkrét vers* című tanulmánya nyújt biztos fogódzót.¹² A szerző a szétszórt experimentális költészeti kategóriákat csoportosítja, a fogalmakat tisztázza. A vizuális költészet (Nagy Pál szerint vizuális szöveg)¹³ tehát átfogó, s nem alárendelt kategória: *alfaja a konkrét vers*, a képvers, a vizuális szöveg, a lettrista mű, a hangvers. Egyéb vizuális költészeti, illetve kísérleti műfajok is ide tartoznak, mint például a plakátvers vagy a számítógépes költemény. Az értekezésemnek ugyan nem célja a vizuális költészet tipológiájának problémaköre, rendszertani felvázolása, de az elemzéseimben az érintett életművek műfaji behatárolását, egy rendezőelvhez való besorolását fontosnak tartom.

A vizuális költészet XX. századi reneszánszát Európában Stéphane Mallarmé kezdeményezése, az *Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent* című költeménye indítja el. Az avantgárd korszak-meghatározó áramlatai, Pierre Albert-Birot-nak, Ezra Poundnak, e.e. cummingsnak, Guillaume Apollinaire-nek, valamint Iliazdnak a látható nyelvre építő művészete a magyar irodalom arculatát is meghatározták. A magyar avantgárd atyjának, Kassák Lajosnak, valamint a *Ma* költőinek, így Barta Sándornak, Ember Ervinnek, Moholy-Nagy Lászlónak, Sugár Andornak és a *Magyar Írásban* publikáló Tamkó Sirató

alkotás, de nem képvers! Körmendi Lajosnak a grafémák nélküli, csupán az emberi arcot és kezét megjelenítő alkotását is képversnek nevezi a szerző. (53-54.)

⁹ Klaus Peter DENCKER, *Vizuális költészet – mi az?* = MARTOS Gábor, *Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995, 32.

¹⁰ BÓNUS Tibor, *Kijátszott kontextusok* = Uő., *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002, 17.

¹¹ BÁNYAI János, *Diszkontinuitás és versbeszéd = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 65.

¹² L. SIMON, *Hidak a Dunán*, 65-140.

¹³ NAGY, *A virágnak agyara van!*, 295.

Károlynak a művei a vizuális költemények új korszakának nyitányai lettek. S ettől kezdve a vizuális konnotációjú alkotások partitúrájába évről évre szerkesztik a költők autentikus szólamaikat.¹⁴

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

¹⁴ NAGY Pál, *Az irodalom új műfaja*, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, Budapest, 1995, 133.

III. ÉLETMŰ-NYITÁNY

Papp Tibor első köteteiről

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

Ha Papp Tibor első két könyvét kezünkbe vesszük, és nem ismerjük a későbbi fejleményeket, a konvencionális formavilág felbomlását, „akkor egy hagyományos költői világ reprezentálójaként is elgondolhatnánk szerzőnket. Hisz mindazok a modern tradíciók, amelyek felhalmozódtak a huszadik században, megtalálhatók nála” – írja Bohár András a monográfiájában.¹⁵

Az első kötetnek, a *Sánta vasárnapnak* versei 1957 és 1964 között Nyugaton születtek. Bár Papp Tibor már tizenhárom éves korában határozott szándékkal fogalmazta meg, hogy költő lesz, verseket, drámát írt, s a debreceni Móra Ferenc Diákotthonban társaival irodalmi lapot is szerkesztett, a korai alkotásokat viszont csak szárnypróbálgatásnak tekintette, s nem vette bele a kötetbe.¹⁶ A könyvnek a 22 költeményt felsorjázató, komor-bánatos hangvételű első részét a *Barangolónak* többnyire élénkebb tónusú 17 opusától a *Forgó égtájak* hosszúverse választja el. Egy hazáját vesztett fiatalember létérzésétől, az ország tragédiájának megrendült költői interpretációján át így jutunk el a harmadik harmad *mondókás, játékos világáig, a kökényes, időnként bánatos, érlelő csendből* fakasztott költeményekig, a fergeteges hanghatású *Pogány ritmusokig*, amely majd a későbbi hangversek klasszikus nyitányává válik.

A *Se szirmom se házam* című kötetindító verset ars poeticának is tekinthetjük. Két költői világ összefonódásának. Papp Tibor ugyanis már pályája kezdetén mesterének tekintette „a századunk szinte minden versújító törekvését magába fogadó”¹⁷ Kassák Lajost. A

¹⁵ BOHÁR András, *Papp Tibor*, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2002, 11.

¹⁶ „Amikor eljött a pillanat, hogy kötetben is gondolkozhattam, én is elővettem azt a halom kéziratot, ami a fiókomban feküdt [...]. Először egyedül, az íróasztalommal közös magányban kezdtem el a válogatást. Igyekeztem felszínre hozni azokat a verseket, amelyekben úgy éreztem, hogy a szó megelőzi a gondolatot, s ezáltal felvillan bennük valami nyers erő, valami eredetiség, azokat a verseket, amelyekben a nyelvi fordulatok a legtávolabb esnek a sablonoktól, azokat a verseket, amelyek mentesek a költészeti üresjáratoktól” – vallja Papp Tibor egy interjú alkalmával az életművét megnyitó *Sánta vasárnapról*. PAPP Tibor – PRÁGAI Tamás, *A pálya mentén*, Napkút, Budapest, 2007, 108.

¹⁷ CSAPLÁR Ferenc, *Utószó = Kassák Lajos, Válogatott versek*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1995, 295.

Mesteremberek szabadverses áramlása, költői programja, a számozott versek újdonsága hatással volt a *Magyar Műhely* alapító tagjaira.¹⁸ 1964-ben személyesen is találkoztak a Párizsba látogató Kassákkal, aki forradalmibb költészetre biztatta őket: „legyetek merészebbek” – mondta az idős, 77 éves mester az ifjú alkotóknak. Ő volt az első, aki nem lebeszélni akarta őket az avantgárdról, hanem bátorítani. Papp Tibor költészetében is ekkor már jelen voltak az újító tendencia jegyei. A magyar avantgárd történetét elindító Kassák Lajos-kötethez, az *Éposz Wagner maszkjában (1915)* címűhöz szinte észrevétlen spontaneitással kapcsolódik a *Sánta vasárnap*. A két kötet nyitását – az *Ó élet, ki hátamon hordtam a házam* és a *Se szirmom se házam* sorait – akár tetszés szerint egymásba is fűzhetjük:

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

Papp Tibornak az életművet bevezető kötetében már megtaláljuk az első tipográfiai kiemelést is, a verzálissal szedett írásmódot („GRÁNIT MÉSZKŐ DOLOMIT” – *Ellenem szavakkal*), illetve a kötet címadó versének záró soraiban a szokatlan tördelést, a *Forgó égtájakban* pedig a gyakori gondolatjel-halmozást. Mindezek Kassák Lajos költészetére is jellemző jegyek (lásd: *Utazás a végtelenbe*), s a Papp Tibor-i kötetben a látható nyelv¹⁹ elemeinek megjelenését jelzik. Ebből a „láthatóságból” nő ki a későbbi *Vendégszövegek I* képi élménye, ahol még a vizualitás a szöveghez alkalmazkodik, s ebből sarjad majd ki a *Vendégszövegek 2,3* című kötet tényleges vizuális költészete is.

A „szégyen” szó gyakori előfordulásából, korreferens elemeiből és antecedenseiből pedig akár egy korreferens láncot is létrehozhatunk a kötetben belül. Első előfordulásként – antecedensként – a szégyen főnevet antonim párjával együtt, a hiányt jelző tagadószóval

¹⁸ „Éreztük, errefelé kellene mennünk” – emlékezik vissza Papp Tibor a Kassák-művek költészetükre tett hatására. PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 170, 174.

¹⁹ Révész Béla a sorok, passzusok tipográfiai különlegességéről már 1914-ben, a *Vonagló falak* című művének a bevezetőjében ír. A látható nyelv elméleti megalapozását azonban Zolnai Béla 1926-ban megjelent tanulmánya jelenti (Minerva, Pécs, V/1-5). „Ha valamilyes érzelmi hangulat tapad a hangokhoz és a jelentéshez, eleve föl kell tennünk, hogy az írásnak is van egy [...] értelmi eleme, jelentése”. *Uo.*, 18-19. Lásd bővebben a *Térvers/képek* című fejezetben (119-120. oldal).

találjuk meg: „vizeket jártam álltam éltem se érdem se szégyen” (*Se szirmom se házam*). A szójelentésnek²⁰ és annak ellentétének összekapcsolása (érdem – szégyen) egy egzisztenciális helyzet holdudvarát teremtené meg: a cselekvő én társadalomba, közösségbe helyezését, ahol minősítik a tettet, értékelhetik vagy elmarasztalhatják az egyént. A tagadószó viszont az éppen ettől való megfosztottságot jeleníti meg, s egyben hozzá is kapcsolja a vers záró akkordját („se érdem, se szégyen”) a cím metaforikus hangütéséhez („Se szirmom, se házam”): a szülőföldtől való elszakítottság, a létbevetettség fájdalmas számvetése, az otthontalanságnak, a nincsnek a lajstroma ez.

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

visszamész árnyékok felé
mielőtt bemocskolnak
(Védhetetlen)

volt is apám aki nemzett
szennyet hagyott múltat hagyott

olcsó pénzen árult
(Kapuk hová nyíltok)

²⁰ „Az a kínos érzés, hogy mások előtt nagyon kedvezőtlen színben tűntünk fel, ill. hogy saját magunk becsülésére sem vagyunk méltók.” (*Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József – SZŐKE István – O. NAGY Gábor – KOVALOVSKY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1987, 1258).

Másrészt *A sötétség pihenő padja* című versben a rokon értelmű változatok a „metaforikus eltolások”,²¹ eltolódások sokszínűségét hozzák létre: „(függöny lógott fedve az ablakokat hogy a rémes / látványt lopva se nézze a ház! Csak én! Kipirultan)”.

A szégyenhez, a „pírhoz” szorosan kapcsolódó fogalom a büntudat: a kettő legtöbbször együtt jár.²² Az önmagunkról kialakított ideális, kívánt kép megsértése a szégyen, ami rejtőzésre, elbújásra ösztökél; a szabály, a törvény megszegése, az ígértet be nem tartása, valamilyen tett elmulasztása, a másik megbántása, a rossz tettnek a tudata pedig felhívás a változásra, hiszen nem az vagyok (nem azok vagyunk), akinek lennem (akiknek lennünk) kellene. A szégyenérzet független a felelősségtől, a büntudat azonban felelősséggel jár.²³ A versben a „csattogó madárcsőr” képéhez „a veszteség” kapcsolódik (veszteség ~ kudarc ~ szégyen), amely ugyancsak a felelősséggel járó büntudat érzését váltja ki. Viszont az avantgárd jelkielő, jelentést felülíró elvének alkotói attitűdje már ebben a korai alkotásban is jelen van: a „csattogó madárcsőr” egyben érdem is, „a győzelem”.²⁴ Egy és ugyanazon dolog így lehet érdem és szégyen egyaránt. Kioltódnak tehát a jelentések. Minden viszonylagossá válik ebben a léthelyzetben. Viszont a szégyentapasztalat költői interpretációja egy „kollektív trauma-elbeszélés” részévé is válhat. Heller Ágnes a szégyent a traumával hozza kapcsolatba. Szerinte „szégyenkultúrában” élünk, s a szégyent csak egy bizalmas barát, vagy egy „kollektív trauma-elbeszélés” győzheti le, „mely az egyed tapasztalatát a kollektív traumapasztalat szövetébe szövi”.²⁵ S ez a szégyent nemcsak megszüntetheti, de akár büszkeséggé is változtathatja (győzelem ~ elismerés ~ dicsőség ~ büszkeség). Így jelenthet

²¹ A kifejezést BOHÁR András használja monográfiájában. (*Papp Tibor*, 12).

²² A szégyen és a büntudat tehát nem szinonim fogalmak. Sőt, szégyenérzet nélkül is bűnösnek tudhatja magát az ember, vagy büntudat nélkül is szégyellheti magát. (HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája*, Múlt és jövő 2006/2, 10.) Freud pszichológiai szempontból a két fogalmat viszont összemosta. Személyiségelméletében ugyanis „a büntudat a felettes-én és az ős-én konfliktusának terméke”. A felettes-én két összetevője pedig az ideális én és a lelkiismeret, amelyek „a szégyen és a büntudat kiváltásában jelentős szerepet játszanak”. A szakirodalomban többek között ebből adódott a terminológiai bizonytalanság. (HORVÁTH SZABÓ Katalin, *Büntudat – bűnbánat*, Vigilia 2002/3, 182.)

²³ *Uo.*

²⁴ „csattogó madárcsőr az a győzelem / csattogó madárcsőr az a veszteség”

²⁵ HELLER, *I. m.*, 10.

ugyanaz a dolog (jelen esetben a „csattogó madárcsőr” metaforája) két ellentétes pólust: veszteséget és győzelmet, szégyent és büszkeséget.²⁶

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

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

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

Egy „populáris és félhivatalos történelmi emlékezet retorikai sémája mentén” való megközelítés mellett viszont egy szélesebb perspektívába is emelhetjük a fogalmat,²⁷ s így akár ontológiai problémát is megjeleníthet: „Embernek lenni szégyen és csúf” (*Tegnapba élni belé*) – írja Ady Endre. Hasonlóképpen fogalmaz Székely János is a *Semmi – soha* című verseskötetének Radnóti-allúziót rejtő előszavában: „Olyan korban írtam én verseimet,

²⁶ Heller Ágnes a kollektív trauma-elbeszélés játékos hatását, szégyent feloldó, megszüntető erejét a holokausztáldozatok leszármazottainak példáján keresztül világítja meg: egy közös emlékezés, egy közös tapasztalat részeseivé váltak, s így akik korábban szégyenkeztek közülük (a zsidó szülők, nagyszülők miatt, vagy azért, hogy ellenállás nélkül hagyták magukat elgázosítani), azoknak ma már nincs miért szégyenkezniük. De a későbbi korból, a besúgórendszer világából ellentétes példát is hoz, olyat, amit semmilyen trauma-elbeszélés nem változtathat dicsőséggé: az államvédelmi hatóság egyik elkötelezettje fél évszázad után a nyilvánosság előtt a szégyenét (ami akkor „érdem” volt) büszkeséggé, a vereségét győzelemmé próbálta átformálni. (HELLER, *I. m.*, 15-17.)

²⁷ E megfontolásért KÉKESI Zoltánnak tartozom köszönettel.

amikor szégyen volt embernek lenni. Morális helyzetnek szörnyű, de költői helyzetnek nem éppen érdektelen.” A szégyen azonban megkövetelt etikus magatartás is lehet, ahogy 1915 után Ady Endre is már egyedül etikusnak a szégyenben való lét elfogadását, habitussá válását tartotta („Egész magyar- és ember-voltom / Lángja, égése lesz a szégyen” – *Koldus hívésnek átka*), s még 1918-ban, az utolsó versek egyikében is megfogalmazza ennek erkölcsi szükségszerűségét („Adj’ Isten, holtak, mi még más mezőkön / Taposunk rongyos, vén, piros csizmánkkal, / Vérben pirulni egy véres világgal” – *Két kuruc beszélget*).²⁸ Papp Tibornál pedig – a már idézett versben – az elfogadás mellett a szégyen kiteljesedésének vágya szinte már könyörgéssé válik:

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

A szégyen „tétélez valamit azon túl, ami szégyenre kényszerít”: benne van a megtagadott, a meg nem valósított érték. A szégyen ugyanis valami miatt, valamivel szemben nehezedik a lélekre, s amivel szemben létrejön, azt értéként fogadja el. „Ebből a szempontból nincsen különbség a között a szégyen között, amikor a szubjektum saját elkövetett cselekedetét szégyelli, és aközött, amikor mások cselekedetei miatt szégyelli magát”²⁹ – írja Kenyeres Zoltán. Papp tiltakozó, olykor elfogadó és azonosuló attitűdjén, akárcsak Ady magára vett szégyenén, a szégyentárggyal szemben szintén áttűnik egy ilyen értéktartomány.

A szégyen nem tartozik a morálfilozófia klasszikus témái közé (a fogalmát sokszor antropológiai, szociológiai, pszichológiai vagy történeti oldalról ragadhatjuk meg), egy érzés inkább, akárcsak az affektusokhoz tartozó félelem, harag, kíváncsiság, szomorúság és

²⁸ KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Korona, Budapest, 1998, 110.

²⁹ *Uo.*

vidámság. Ezek az érzések azt jelentik, hogy „involváltak” vagyunk valamiben.³⁰ Az érzéstől való megszabadulást pedig a kimondás, az úgynevezett „trauma-elbeszélés” teszi lehetővé, amely viszont a legtömörebb költői képpel, a metaforával is valóra válhat egy szembesítés során: „hol a mi szégyenünk almáskertje? Hiszen mi magunk is / almáskert vagyunk befelé hajló ágakon vörös gyümölcs és érlelő / sugár tehetetlenségünk” – *Tehetetlenségünk*; „esnek fognak a társak / mintha toporgó szégyenünk ámitás fala lenne” – *Forgó égtájak*. Ez a szégyen kollektív szégyen. S a kollektív trauma feloldásának lehetséges forrásává válnak a költemények. Így azokban is benne élhet a tapasztalat, akik esetleg nem mentek (nem mennek) keresztül ezen a traumán. Az első kötet lírai alaphangját tehát a személyes és közösségi sorstávtatok, sorstapasztalatok összefonódásának elégikus hangneme szervezi.

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

[...] elfogy a szégyen
izzadás rettegés

(*Emlékezés*)

[...] A szégyen arcunkon könyöklő
bambán.

(*In memoriam*)

A jelen létpozíciójában a múltbeli emóciók átértékelődhetnek ugyan, tompábbá válhatnak a valamikor átélt élmények, a szégyen is „elfogy” az emlékezés szelektív folyamatában, vagy akár büszkeséggé is válhat, viszont az ismétlődés, a kötet változatos korreferens szóelemei éppen az előbb jelzett állandóságot teremtik meg, az *arcunkon könyöklő szégyen* változatlanságát, egyfajta azonosságot a történetmondás ideje és a felidézett történet között.

Korreferencia tehát nemcsak referenciális azonossággal létesülhet. Sőt a szűkebb megközelítés korreferens elemei mellett egy tágabb értelemben vett korreferenciát is

³⁰ WEISS János, *A reflexió útja a fragmentumokig*, Holmi 2007/9, 1228-1229.

meghatározhatunk. Ide csoportosíthatjuk például a szómezőn belüli, asszociatív úton kapcsolódó változatokat: apám „olcsó pénzen árult” (*Kapuk hová nyíltok*).

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

(*In memoriam*)

Az antonimákkal való újraemlést is megtaláljuk a korreferens elemek között, amelyek vagy a „mitikus világegész időélményét”³¹ jelenítik meg („mint amikor [...] földanyánkon feküdt a hím ég [...] bozontos virágot lóbált a szemérem” – *Sánta vasárnap*), vagy a szabadságot eltipró, nemzetet leigázó nép jellemvonásává válnak [„föltartott fejfel menetelnek” (büszkén, dicsekedve) – *Forgó égtájak*], esetleg a hajdani erényeket idézik fel („voltunk tengereket töltő sokaság kupolákat / zengő hanggal feltöltők s békén falak élén / állók hegyre sereglők // esnek fogynak a társak / mintha toporgó szégyenünk ámitás fala lenne” – *Forgó égtájak*). A „szégyen” szó szemantikailag hasonló nyelvi elemei tehát átszövik, összekapcsolják az első kötet verseit, s metaforikus „beszéddel” nemcsak az ötvenes évek kor- és kórképét jelenítik meg, de korszakokhoz nem kötött lételméleti kérdések mellett (a szégyen mint állapot és magatartássá emelt lét) a szégyent kiváltó negatívummal szembeni értéket is felmutatják.

Az 1950-es évek drámai megjelenítője a *Forgó égtájak* szinte kötetnyi terjedelmű hosszúverse. A forradalom és szabadságharc élményeit sűrítő polifon, lírai kompozíciót az eposz műfajába sorolhatjuk. (Juhász Ferenc is „éposznak” nevezte a hosszúverseit.) A struktúra egymástól csillaggal elválasztott 41 egysége szerves műegésszé épül. Ebben a szintézisben természetes módon kapcsolódik egybe a lírai bensőségnek és az élmények személyes körét túlhaladó érzéseknek egysége is: egy egész népre, nemzetre kiható történések tanúi lehetünk. A szaggatott meditáció a megmaradás, identitás megtartás, valamint a létvesztés és elvesztés kontextusában egy költői világképet bont ki hexameter formában. Ez a poliritmikus sorfajta viszont nem a megszokott kötöttségekkel jelenik meg a műben. Mi lehet ennek az oka? Véletlen, vagy tudatos költői eljárás a verstani szabályok fellazítása?

Az eposz műfaja már a romantika korában korszerűtlenné vált, s megújíthatósága is éles vitákat váltott ki. A *Zalán futását* ugyan sokan olvasták (többek között Kazinczy Ferenc,

³¹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 14.

Kisfaludy Károly, Fáy András, Deák Ferenc), de senkire nem tett különösebb hatást.³² Így Vörösmartyt is kételyek gyötörték: hogyan fogadják majd az újabb eposzkísérleteit, a tervezett művet? „Meg ne sokaljátok, ti kik ügyeltek rám, hogy azon korról énekelek, mely már nincs többé” – írja 1826-ban a *Jegyzésekben*.³³ Az eposzterve azonban nem vált válóra: a *Hábador* (eredeti címén *Homonna' völgye*), a *A' Délsziget*, a *Magyarvár*, illetve *Az áldozat* Martinkó András szerint valójában „egy felrobbant nagy eposzi terv forgácsai.”³⁴ S nem váltotta be az eposzi reményeket a *Tündérvögy* és *A Rom* sem. (Ez utóbbi a *Délszigettel* együtt jelent meg 1831-ben, az *Aurorában*.) Vörösmarty után így Arany Jánosra hagyományozódott a nemzeti eposz megalkotása.³⁵ Az eposz megújíthatósága mellett – Vörösmartyhoz hasonlóan – ő ugyancsak a svéd Esaias Tegnér *Frithiofs saga* című művével érvelt.³⁶ Bár Aranyt az elveszett őseposz rekonstruálásának terve foglalkoztatta, és sajnálta, hogy ősi népköltészetünk elveszett,³⁷ ő is tele volt kétellyel: „kérdés, vajjon az epopea, a hősköltemény, úgy, mikép Virgil hagyta, gépeivel, csodáival, isteneivel stb. korszerű-e?” – teszi fel a kérdést a Hebbel-tanulmányban. „De tudjuk, az úgynevezett klasszikai formán kívül, az eposz mennyi különféle idomot ölthet; s hogy ezek közül egy sem volna többé korszerű, – legyen szabad kétségbe hoznom. [...] Teremtsetek jó eposzt, – s az eposz korszerű!”³⁸ Bár August-Wilhelm Schlegeltől Toldy Ferencig a műfaj hanyatlását mindenki érezte, Gyulai Pál az eposz modernizálását mégis el tudta képzelni, s Toldy is „eposz

³² BORBÉLY Szilárd, *Arany eposza*, 2000, 2006/5., 68.

³³ GERE Zsolt, „*Hat gím jöve sebtén elébe*”. *Vörösmarty eposzterve és őstörténeti felfogása a Zalán futását követően*, ItK 2000/3-4., 488.

³⁴ MARTINKÓ András, „*Magyar*” *vártól Magyarvárig: Egy cím, egy eszme, egy évszám és több félreértés genezise*, ItK 1964/4., 438.

³⁵ Viszont a hőseposz iránti igény a magyar irodalomban annyira késői fejlemény, hogy amikor felmerült, a szinkron nyugat-európai irodalmak számára már nem volt alapvető fontosságú – hívja fel minderre Borbély Szilárd a figyelmet. „Ezt tudta Toldy is, tudta Arany is. Az irodalom azonban »nemzeti« tudományként kereste és találta meg a helyét ekkor a magyar kulturális tudatban”, ezért is foglalkoztatta Arany Jánost a hőseposz kérdése. BORBÉLY, *I. m.*, 68.

³⁶ A *Frithiofs saga* című mű formájában is különbözik minden más hőskölteménytől. A 25 ének mindegyike zárt novellisztikus egységet alkot, s más-más versformában és szakaszrendben íródott. A svéd verstan szinte minden lehetőségével él az eposz.

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

³⁸ ARANY János, *Friedrich Hebbel: Anya és gyermeke*, Szépirodalmi Figyelő 1870 = *Arany János összes művei* 2., *Prózai művek* 2., szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1968, 32.

írására biztatja Aranyt”.³⁹ Így született meg a nemzeti eposz megteremtésének utolsó kísérleteként a *Csaba-trilógiának* csupán az előtörténete, a *Buda halála*. Az eposz korszerűsítése tehát nem sikerült, viszont az eposzi ihlet továbbél a századforduló történelmi regényeiben. Például Gárdonyi Géza és Molnár Ferenc műveiben (*Egri csillagok*, *Az Isten rabjai*; *A Pál utcai fiúk*), Herczeg Ferenc történelmi regényeiben (*Pogányok*, *A hét sváb*), s még Kodolányi is „felelevenít valamit az eposziságból”.⁴⁰ A történelmi regény tehát átveszi az eposz funkcióit,⁴¹ s a XX. században, a magyar lírában már Juhász Ferencen, Nagy Lászlón és Papp Tiboron kívül szinte nem is találkozunk nagyobb lélegzetű eposszal vagy eposztörredékkel.⁴² Majd a *Forgó égtájak* megjelenése után negyven évvel, az új évezred hajnalán, 2004-ben születik csak meg a magyar történelmi és kulturális identitás meghatározó elemét, az „Erdély-mitologémát” felhasználó modern magyar eposz egy olaszul író, magyar költőtől: Tomaso Kemény *La Transilvania Liberata* című „epikus-onirikus” műve – magyarul *Erdély aranypora* címmel jelent meg Szkárosi Endre fordításában –, a magyar nemzeti eredet-eposz hiányára reagál.⁴³

³⁹ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996, 146.

⁴⁰ *Uo.*, 149-154.

⁴¹ *Uo.*, 153.

⁴² A terminus kitágításával (s Juhász Ferenc magánterminológiája nyomán) néhány költő hosszúversét is az eposz műfajába sorolják, így például Kassák Lajos, Nagy László, Kányádi Sándor egyes műveit, vagy a XX. század későbbi évtizedeiből Babics Imre hexameterben írt „újeposzait” említhetjük meg.

⁴³ SZKÁROSI Endre, *A megszabadított emlékezet (Egy olasz költő, aki magyar)* = Tomaso KEMENY, *Erdély aranypora*, ford. SZKÁROSI Endre, Irodalmi Jelen Könyvek–A Dunánál Könyvkiadó, Arad–Kolozsvár–Budapest, 2005, 10. (Tomaso KEMENY, *La Transilvania Liberata (1985-2004)*, Effigie, Milano, 2005.)

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

A *Forgó égtájak*ban a szürrealizmus és a freudizmus topikáját egyesítve Papp Tibor is egy „figyelemreméltó [...] »époszt«” alkot meg.⁴⁴ Nemcsak a képiséggel, de a poétikai, retorikai megformálás újszerűségével is: a homéroszi típusú hősköltészet versmértékét, az óklasszikai szerkezetek közül nálunk Sylvester Jánostól kezdve napjainkig élő hexametert konstruktív eljárással szervezi új rendbe.

Egy idő után ugyanis minden költői forma elhasználódhat, automatizálódhat, akárcsak a szicíliai eredetű szonett a franciáknál, Mallarmé korában, a magyar költészetben pedig Tandori idejében. A szonettválságon, a tetszhalott strófaformán a szabad szonett-változatok segítettek: a vers építőelemeit csak olyan mértékben változtatták meg, hogy az új konstrukcióban még felismerhető legyen az eredeti típus.⁴⁵ Szándékosan „hibát” ejtettek a kanonizálódott szótagszámban, a rímképletben, a petrarcai típusú szonett tipográfiai tagolódásában. A sorok 14-es számát pedig növelték, vagy éppen csökkentették. Rontottak, hogy építhessenek, hibát ejtettek, hogy teremtő módon újat alkothassanak az eredeti karakter megőrzésével. Eredetét tekintve a provanszál-francia-angol versforma így ismét életre kelt: dinamikus kapcsolatok születtek a vers elemei között a múlt századi francia irodalomban és a Tandori-életműben egyaránt (Lásd: *Egy talált tárgy megtisztítása* [1973]⁴⁶ című kötet verse, *A szonett*; a *Még így sem* [1978] közel 260 szonettje).

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

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

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

⁴⁴ BODOR Béla, *Uralt és szolgálta hagyomány. Gondolatok az elmúlt negyedszázad magyar költészetéről*, Szépirok Szimpóziuma a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2006. szept. 14. www.szepiroktarsasaga.hu/index.php?pageid=304 (Letöltve: 2010. július 26.)

⁴⁵ SZIGETI Csaba, *Transz. Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj 1988. december 30., 38.

⁴⁶ A kötet a konceptuális avantgárd megjelenését jelenti a hivatalos költészet keretei között. Az avantgárd művészet ugyanis a hetvenes évek végéig perifériális helyzetben volt. SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 115.

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

eltűnt

senki se tudja azóta kivel karikázik

Az eposz egyes egységei hiányos verslábúak is lehetnek. Csupán a hexametert záró adóniszi kólon (– ∪ ∪ | – ∪) jelenik meg hangsúlyos helyzetben a sor elején:

sávok előtttem (vagy: céltalan éjben)

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

– – Macskák csúsznak az útra oly óvatosan mint

én – olyan ólmos csendben [...]

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

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

széktől szélig járok két kézzel tapogatva

délben a formák élet – – –

[...]

ő aki ott áll

itt vár bennem –

Egy elcsúsztatott sor pedig több ritmustagolási lehetőséget rejthet magában:

fojtana fájdalom inkább!

méhünk néma gyümölcsöt

hajt földünk vizenyőset – – –

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

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

jer kicsi nöstény

bánatos állat

állj ki a fűbe

dobd le ruhádat

fuss csak utánam

csússz le a vízbe

jer szuka-szépség

fednek az árnyak

itt van az este

senki se láthat

A hexameter széttördelésével keletkezett sorok első szótagjainak nyomatékossága felerősíti az eposz ütemhangsúlyos verselési formáját. S éppen ez a tipográfiai megoldás rendezi szabályossá a fellazított hexametert: a „bánatos állat állj”, illetve „fednek az árnyak

itt” részek „állat” és „árnyak” főneveinek második szótagja hosszú szótagra zár.⁴⁷ A költőnek tehát időnként a hexametert megújító eljárása az is, hogy a rövid szótagot hosszúnak tekinti, ha utána – a mássalhangzók számától függetlenül – hosszú magánhangzó következik. Ezzel a ritmikai notációval megállítja a verssorokat elemző figyelmet: a jelzett hang időtartamát megnyújtó zenei korona beszédes jellé válik. Ahol minden pusztul, s „az ösztön húzódik falainkon”, ott a szerelem érzelem nélküli cselekvéssorrá válik („testek fordított szeretése – nyílnak a záruk”), erőszakos tetté („elfojtott szukaságod ájultan leteperve”), s a magzatok, a „gesztenye-szem csecsemők” elpusztításának bűne is megjelenik. Eltűnnek a „tisztá mező levevényben úszó sárga virágok”, az „ítélet fája” keserítő, ijesztő lesz, s „mint terebélyes lombok úsznak néha az égen”. Ebben az amorf társadalmi-morális léthelyzetben csupán a gyermekkor idilli világa, a tökéletességet, a tisztaságot, a harmóniát jelentő múltbeli otthon nyújthatna biztonságot. A ritmikai notáció viszont ismét megállítja a verset: madárszárny „leng a kapun és nyíló ajtó titkos utakra”. Nincs már meg a „szőke” szoba. A habituális költői kép („égből hullott hűvös kő darabok terítették / földre reményem – szőlőm satnya mióta jég is / verte”) a folytatásban egy kibontott metafora (szőlő ~ élet; lehullott szőlőszemek ~ elmúlás) része lesz:

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

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

A *Forgó égtájak* hexameterai miközben felidéznek a korábbi daktilikus lejtésű irodalmi szövegekből ismert elvárás- és szabályhorizontot, a változtatások és variációk által lépésről lépésre le is rombolják azt, megteremtve ezáltal a műfajstruktúra játékterét, valamint a

⁴⁷ Viszont eltekinthetünk a költői licenciától, s trocheusként is ritmizálhatjuk az idézett részeket, illetve a hatodik verslábakat. Az időmértékes versformák közül ugyanis a trocheus „nagyon könnyen rámintázódik az ütemhangsúlyosra és fordítva. Ennek oka, hogy a trochaikus sor ereszkedő jellege megfelel az ütemhangsúlyos vers lejtésének.” (FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 47).

változtatás és a reprodukció határait is. Hans Robert Jauss – Wolf-Dieter Stempel követve – paradigmatiszotópiának nevezi a valamely szöveget megelőző elvárasi horizontot. A kijelentések mennyiségi növekedésével ez a horizont immanens, szintagmatikus elvárasi horizonttá alakul át, amelyet felvázolhatunk egy olyan szemiológiai rendszerrel is, amely a rendszeralkotás és rendszerkorrekció között jön létre.⁴⁸

Az eposzban a változtatás, a rendszerkorrekció „szemiológiai” erejű eleme az is, hogy időnként trochaikus lejtésre vált a ritmus: „győzők rizkásás nevetése-evése hallik” (– – | – – | – 0 0 | – 0 0 | – 0 | – –); „S észreveszed, hogy arcok a járdakövek / taposod mint” (– 0 0 | – 0 | – 0 0 | – 0 0 | – 0 0 | – –). Ha a lejtésegység elve szerint vizsgáljuk a kiragadott példákat, akkor természetesnek hat a trocheus és daktilus kombinációja. A szabályos ütem azonban jambikus lejtésre is válthat: „gépek népek jöttek / s egy úton kirohantam” (– – | – – | – – | 0 – | – 0 0 | – –). Ezek a versláb-variációk változatosabbá teszik a ritmust, s nem válik a vers monotonná (Babits szavaival: a hajók ringásához hasonlóan émelygössé⁴⁹). Ha a daktilus hosszú szótagja helyébe rövid lép, akkor bacchius kerül a hexameter-sorba („s folyt ki a hamvas testből a lé és itta homok-száj”; – 0 0 | – – | – – | 0 – – | – 0 0 | – –), ha pedig a második, eredetileg rövid szótag megnyúlik, akkor palimbacchius épül az utolsó előtti verslábba („gyúlnak rajta a fürtök szőlőszemből a lámpák”; – – | – 0 0 | – – | – – | – – 0 | – –). Tribrachisz is feltűnik a verslábak között („föl hát! / jöttek a combot simogatók / kalapácsos [...]”; – – | – 0 0 | – – | 0 0 0 | – 0 0 | – –), vagy a krétikus időmértékes ütemegységét is felfedezhetjük („elfoglalni az egy-falú börtönt? / hallani hajnali lármát?”; – – | – 0 0 | – 0 – | – – | – 0 0 | – 0 0 | – –); „hímveszőt szelidítők – nagy kezű férfi vezette”; – – | – 0 0 | – – | – 0 – | – 0 0 | – –); „Elszakított alagúttal: bennem az egyszemű kúttal”; – 0 – | – 0 0 | – – | – 0 0 | – 0 0 | – –). A két utolsó példa szabályos–szabálytalan krétikus lüktetése viszont a magánhangzó szabálytalan megrövidítésével vált szabályos hexameteres daktilussá. A hexameterbe épített szokatlan verslábát azonban legtöbbször meghagyja: „méhünkől szakított fiaink ahol útnak erednek” (– – | – 0 – | – 0 0 | – 0 0 | – 0 0 | – –); „láttam az úton fekvő... / láttam a szétlapítottak...” (– 0 0 | – – | – – | – 0 0 | – 0 – | – –). Időnként tehát a szótagok önkényes megnyújtása vagy megrövidítése teszi szabályossá a szabálytalan

⁴⁸ Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla és mások, Osiris, Budapest, 1997, 53.

⁴⁹ A soralkotó verslábak (jambus, trocheus, anapestus, daktilus) tiszta sorozatban, azaz másfajta lábakkal nem vegyülve is sort tudnak képezni. Viszont ha egy vers végig ugyanabból a verslábból épülne fel csupán, mindez monotonná tenné a költeményt. Babits ennek érzékeltetésére használja a hajó-hasonlatot. (KECSKÉS András – SZILÁGYI Péter – SZUROMI Lajos, *Kis magyar verstan*, OPI, Budapest, 1985, 53.)

hexameter-sort: „útjaim elvesztő-vezetők – mindig menekülő / sávok előttem” (– ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – –); „Jákób kútja az éhség” (– – | – ∪ ∪ | – –); „test-nyomorító lánc-kötegek tankok szorítását” (– ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – –). Ugyanezt példázzák az alábbi szavak megrövidített magánhangzói: *gömbyszerü, szorítását, szakító, legszivesebben, felnagyított, építi, kerítése, sűrűjébe, igérve, lázit, árvizi, ígérete, egyszemü, szétfeszítettem, gyík-szive.*

A klasszikus verselés a ritmikus élénkítést úgynevezett helyettesítő verslábakkal, így például a pirrichiussal is biztosította.⁵⁰ Papp Tibor hexameteréinél olykor erre a két rövid szótagból álló verslábba is átvált a lüktetés: „azután gyerekekre vadásztak” (∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – –). S alkalmanként a daktilus olyan természetes módon keveredik az anapestussal, hogy a ritmusváltást (azt, hogy a hosszú szótag megelőzi-e vagy követi a rövidet) csak a metrikai tudatosság veszi észre: „szór bennünket a szél / szór sietőn hinti vetését” (– – | – ∪ ∪ | – – | ∪ ∪ – | – ∪ ∪ | – –).

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

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

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

⁵⁰ *Uo.*

is.⁵¹ A morálteológia szerint a megfogant emberi létnek ezért feltétlen tiszteletet és védelmet kell élveznie. Ugyanúgy, mint a felnőtt emberi létnek.⁵²

ujjaidra körmöt rakok
ereidbe vért vezetek
velőt fűjök csontjaidba
s fölgyújtom a szemed
[...]
rügyfakasztom fogaidat
bordáidat összeszedem
színt röpítek ajkaidra
lengő ijedelem

A hangját kereső alkotói attitűd a szabályos formák mellett (x a x a, x b x b; 8–8–8–5 szótagszám; ütemhangsúlyos verselés) már a konvenciók diszkrét megbontását is jelzi. A sorok vizuális megtörése, a természetes beszédhez közelítő versrészletek, valamint a szóhasználat avantgárd jellegzetességet mutatnak: „a világ anyagi dolgainak sűrű közege”⁵³, a testrészek Kassák által is gyakran használt versépítő eleme például hús alkalommal fordul elő a költeményben.

ébredő sejtek
domború fala volt a bőröd
nem volt még karod
kőrmöd
nem volt még szemed
fény se volt
jaj se volt

⁵¹ IOANNES Paulus PP. II, *Evangelium Vitae, To the Bishops, Priests and Deacons, Men and Women religious lay Faithful and all People of Good Will on the Value and Inviolability of Human Life*, 1995. márc. 25., 61. pont, ford. DIÓS István. Magyar Katolikus Püspöki Konferencia, <http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=78> (Letöltve: 2010. január 8.)

⁵² OSZTIE Zoltán, *Korunk erkölcsi kihívásai = Emberismeret és etika*, szerk. BERAN Ferenc, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 203.

⁵³ DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum, Budapest, 1992, 125.

s kitéptek a tűz-érlelő csendből
csírázó harangból
csont-szikla teremből

A lírai alany a „meg-se-szült porontyokat” öltözteti, megidézi, de minden hiába: a „csírázó harangból / csont-szikla teremből” kihaló élet „fény-hasító gyöngyszem” nem lehet már soha. A bűnösök tette (az abortusz) a nemzetsorsra is kihat.⁵⁴ Az áldás elutasítása (lásd gyermekáldás) így kapcsolódik össze az átokkal, a bűnösök büntetésével:

elátkozom
apádat anyádat
aki leszakított
aki fölropított
aki nem nyúlt utánad

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

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

⁵⁴ A gyermek vállalása, az élethez való viszonyulás közügy: a nemzet sorsa ezen múlik. A házaspár felelős a közjóért, a közös sors alakulásáért. Kapcsolatuk tehát nem magánügy. *Uo.*, 199.

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

(*Bennünk*)

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

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

(*Amikor kedvesen*)

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

A szövegek egymással való érintkezésének poétikai technikáját, a különféle textusok egymásra/egymásba játszását, a művekből való átvétel alkotói gesztusát, az idézetet Szabó Zoltán a posztmodern irodalom legfeltűnőbb stílusjegyének tekinti.⁵⁵ A stílusfejlődési tendenciák szinkrón és diakrón vizsgálatakor azonban nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a transzformáló, viszonylagosító intertextualitás alapvetően avantgárd (vagy avantgárd gyökerű) jegy, még ha ezt a posztmodern – az intertextuális megoldások végtelenítési törekvéseivel⁵⁶ – meg is próbálja magának kisajátítani.

⁵⁵ SZABÓ Zoltán, *A magyar szépirodalmi stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 1998, 246.

⁵⁶ WERNITZER Julianna *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* című könyvében az avantgárd és a posztmodern intertextuális eljárásainak különbségét éppen ebben jelöli meg: míg az avantgárd „az egész addigi interdiszkurzusból próbált kilépni” (nevezetesen a klasszikus modernségnek a saját autonómiáját

A „dialogikus utalástechnika”⁵⁷ már a modernség előtti időszakban is jelen volt integratív (azaz a szövegek elkülönítésének recepciós szabálya nélküli) jelleggel. Az úgynevezett identitás-elvű szövegfelfogás modellje pedig a romantika és a modernség történeti paradigmáját hatja át. Erre a mindig is jelen lévő poétikai-retorikai jelenségre 1969-ben Julia Kristeva intertextualitás-meghatározása irányítja a figyelmet, s a „fordulatot” R. Barthes és M. Riffaterre ahhoz a paradigmaváltáshoz köti, amely a szerző–szöveg viszonya helyett az olvasó–szöveg viszonyára koncentrál.⁵⁸ Az intertextualitás magyar elnevezése, a szakirodalom által gyakran használt „vendégszöveg” Papp Tibortól származik.

A költőt már a második kötet verseinek születésekor intenzíven foglalkoztatta a gondolat, hogy a magyar irodalmi múlt méltatlanul mellőzött alkotóit műveiben megidézze. Ahogy Weöres Sándor a XIX. század elejének elfeledett alkotóját, Ungvárnémeti Tóth Lászlót az írásaival, hivatkozásaival visszahozta az élő irodalomba (a *Psyché*ben egy hosszabb részt közölt Ungvárnémeti darabjából, a *Nárcisz, vagy a' gyilkos önn-szeretet* című antik témájú színműből), ugyanígy Papp Tibor is Vajda Péterre irányítja a figyelmet. Az értékmentésen és -gyűjtésen túl mindez két költői korszak és világ összekapcsolását is jelentette.⁵⁹ A műveletnek viszont nem volt neve. Bekebelezés? Lopás? – ezeket a negatív konnotációjú változatokat rögtön elvetette. Az elnevezésre Bárczi Gézánál talált rá, *A magyar nyelv története* című egyetemi tankönyvben. A nyelvész a latin nyelvű szövegekbe beékelődő, kisebb-nagyobb terjedelmű szövegmélekeinkre használta a „vendégszöveg” kifejezést.⁶⁰ Innen került át a fogalom – Papp Tibor felfedezésével és közvetítésével – a nyelvészet világából az irodalomba. A vendégfogadó szövegmódszerrel a francia nyelvű alkotásaiban is él. Franciául *incorporation* (*inkorporáció*) elnevezéssel jelöli ezeket a műrészleteket.⁶¹

megőrző szövegek közti párbeszédtechnikájából), a posztmodern már „belátja az intertextusból való kilépés lehetetlenségét és végteleníti az intertextuális technikákat” (Jelenkor, Pécs, 1994, 15).

⁵⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 50.

⁵⁸ *Uo.*, 8-9, 56.

⁵⁹ Papp Tibor az interjúkötetében minderről a következőket vallja: „a mélyből [...] felszínre hozott metaforák, hasonlatok, költői képek egészen más színben játszanak mai környezetben, mint a pár száz évvel korábban, azaz a tegnapi szavak új foglalatban másképpen ragyognak.” (PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 120.)

⁶⁰ BÁRCZI Géza – BENKÓ Loránd – BERRÁR Jolán, *A magyar nyelv története* [1967], Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002, 43.

⁶¹ A francia szó magyar megfelelőjeként ugyan a ’bekebelezést’, ’belefogalást’ használják (illetve ’valamilyen testületbe, társaságba való felvétel, csatlakozás’ értelemben is szerepel), de a francia nyelvben a szónak van egy konnotációs tere, amely a testet is magába foglalja (a. m. ’a test részévé teszi’, ’betestesülés’).

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

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

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

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

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

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

(Halmaz)

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

hozzád szegődtem
ruhánk elszakad a gyors jövőidőben
ó te legsúlyosabb

amikor megköt benned a halál cementje
kötömb
hogyan szólítsalak

(Gyors jövőidőben)

mégsem szeretkeztünk eleget hangosan
szőrös lobogók szemben a halállal

(Gravitáció)

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

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

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

A kötet első három ciklusának költői megnyilatkozásai, a nyelvi sokszínűség, a többletértelem, a sorok szokatlan tagolásai, a széttöredeztetett gondolatok mozaikkockái emelkedő szekvenciaként készítik elő a *Kettős értelem* létértelmezési ciklusát. Ebben a költői elmélkedésben jelenik meg a költészetről való gondolkodás toposza is: a miért, miként, a mi van a vers előtt, „a két víz között” kérdése [*a vers előtt...*].

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

A poétikai változást jelzik a *Nyugat* stílusirányzatainak, így a szimbolizmusnak a szokatlan megidézése, a rimbaud-i szonett egyes magánhangzóinak felvillantása, az „összehúzott szavak illata”. „valaki énekel” – mondja. Talán az új idők új dalait. A kötet – így a záró ciklus is, az *Orpheusz zaklatása* – valóban az új irodalom egyik nyitánya: a költemények ugyanis prózaversek. Kuriózum, innovatív költői beszéd ez az akkori magyar irodalomban.⁶²

A szabadvers, amely Füst Milán és Kassák Lajos költészetével nyer csak polgárjogot az irodalmunkban, a XIX. század első felében Kazinczy kísérletezgetései után Vajda Péterrel kezdődik. Vajda azonban műfajújításával korán jött: a szabadvers – vagy ahogy a reformkori alkotó nevezi, a prózaköltemény – akkor még nem talált követőkre.⁶³ Viszont később is számos ellentmondás kíséri az új műfajt. A szabadvers iránti ambivalens érzések, bizonytalanságok vagy határozottan elutasító megnyilvánulások a *Nyugat* újításának korától

⁶² A mű ugyan Párizsban látott napvilágot, de a *Magyar Műhely* folyóirat által bekerült az itthoni értelemző nyelvbe is: a folyóirat ekkor már nemcsak előfizethető volt, de 400-500 példányban eljutott a szakmai elithez, a kritikusokhoz és irodalomtörténészekhez.

⁶³ HEGEDŰS Géza, *Vajda Péter = Uő, A magyar irodalom arcképcsarnoka*, Trezor, Budapest, 1992, 216.

szinte napjainkig jelen vannak az irodalmi életben. Babits például „formauntságot”, slamos egyformaságot vet a szabadvers-alkotók szemére⁶⁴, miközben a *Mesterembereket* író Kassák irodalomtörténeti jelentőségét ő ismeri fel.⁶⁵ Kosztolányi szembehelyezkedik az avantgárd poétikával: a *Meztelen* című kötetében viszont expresszionista szabadverseket ad közre.⁶⁶ Horváth János az 1951-ben kiadott *verstanában* a szabadverset vers-álarcban járó versellenes jelenségnek tartja⁶⁷, a Szepes–Szerdahelyi-féle meghatározás pedig olyan alkotásnak, amely „csak írásképeben különbözik a prózától, de ritmusában nem”.⁶⁸

Napjainkban értelmezéseikkel többek között Kulcsár-Szabó Zoltán, Rába György, Schein Gábor nyújtanak biztos fogódzót. Kulcsár-Szabó Zoltán olyan műfajnak tekinti a prózaverset, amely „a líraiság architextuális jelölői meghatározhatóságát illetően talán a legfontosabb”, s szerinte „a líra és a próza ellentétbe állítása lehet az az értelmezési hagyomány, amitől a modern költészet lassan »elbúcsúztatja« az olvasókat.”⁶⁹ Rába György szerint a prózaverset „verssé a költői beszéd eszközei avatják: a fokozás, a párhuzam, az ellentét, a szójátékok, a belső rímek, utaló idézetek, a távol álló elemeket társító képlátás s nem utolsó sorban a mondatok kifejező ritmusa. Ugyanakkor nem szakad el az elbeszéléstől, mert gyakran épül, noha nem szükségszerűen, valamely történetre.”⁷⁰ Nyilvánvaló, hogy ma már a szabadvers (vagy prózavers) olyan kategória, amelyet „a poétikai gondolkodás önreflexiója [...] nem tud problémamentesen fenntartani.” Hiszen „a versek »formális emlékezete« éppen a ’60-as-’70-es évek fordulójától válik bizonytalanná a költészet–próza opposíció fenntarthatóságát illetően”, s „a lírai én önkifejezési formái »epizálódnak.«” Erre

⁶⁴ Lásd TVERDOTA György, *Juhász Gyula kötött ihlete = In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000, 211.

⁶⁵ CSAPLÁR Ferenc, *Utószó = Kassák Lajos. Válogatott versek*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1995, 295.

⁶⁶ Bárdos László avantgárdellenes költőnek tartja Kosztolányit. BÁRDOS László, *Utószó = Kosztolányi Dezső Összes versei*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1994, 210.

⁶⁷ HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Akadémiai, Budapest, 1951 = *Horváth János verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004, 686.

⁶⁸ SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 39. Lásd még PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 72.

⁶⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 127-128.

⁷⁰ RÁBA György, *Kopogtatás a szemhatáron*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1993. Albert Zsuzsa a kötetéről írt recenziójában a prózaverset a következőképpen írja körül: „Nem énekelhető, nem szakadozik szabályos sorokra, nincsenek rímei, és mégis érezzük, hogy valami más, mint a próza. Emelkedettebb, zártabb, közvetettebb és sűrűbb szöveg.” ALBERT Zsuzsa, *Kopogtatás a szemhatáron – Rába György versei (Orpheusz Könyvek, 1993, 88 l.)*, Confessio 1993/4., 119.

Kulcsár-Szabó Zoltán hívja fel a figyelmet Szigeti Csabát és Szilágyi Ákos tanulmányait is idézve.⁷¹

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

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

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

⁷¹ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz Imre*, 126-127.

IV. MŰVÉSZI ROKONSÁG: EGY KÖLTŐI CSALÁDFA FELRAJZOLÁSA

Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai

1. Jelképek, motívumok, archetípusok és vizuális elemek

A víz archetipikus szimbóluma

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

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

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

A kiválasztott, a küldött sorsával való azonosulás mellett a ninivei próféta alakja a *Forgó égtájakban* is megjelenik: „a halban Jónás mit tehetett? és / hogy látott mibe vájta a

körmét?“. Az ószövetségi Jónás-történet túlnőtt forrásain: még azok számára is ismerős, akik soha nem olvasták a Bibliában. „[...] az idegenség elsődleges tapasztalata teljesen feloldódott egy másodlagos ismerősséggben”, s az időtlen történetnek szinte minden archaikus eleme magától értetődővé vált.⁷² Az idegenség elsődleges ellenállását a tipologikus exegézis szüntette meg. A sírban fekvő és a harmadik napon feltámadó Krisztus jele lesz Jónás. Ehhez az ókeresztényi történeti tapasztalathoz viszont a modern, archetipikus és mélypszichológiai megközelítés újabb és újabb hermeneutikai szempontokat, tipologikus értelmezéseket ad. A szöveg korábbi horizontján túlterjed immár a szöveget újra átélő, újraíró alkotói horizont, s a megértés aktusában a befogadó is újabb távlatokat hoz létre: a szöveg idegenségének, időbeli távolságának és a jelenkori tapasztalatnak az összekapcsolásával allegorézisbe hajló értelmezések születnek.⁷³ Így lesz az 1956-os eseményeket megidéző *Forgó égtájak* elbeszélője is a sötétben kézzel kitapogatott élet megtapasztalója, a cethal-nyomorúság allegorizált alakja. A hal-motívum, a hal-sors, az egyedi ember tér-időbeli létkiteljesedése számos Papp Tibor-költeményben visszatér még (*A pusztulás horgot vetett, Homlokom mögött, A sötétség pihenő padja*).

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

Pilinszkynél a „tenger” változatban megjelenő motívum szintén az emberi sors jelképe (*Mielőtt, Majd elnézem, A mélypont ünnepélye, Vesztőhely télen*). Az elvegyülést, eltávolodást-visszatérést, az élet és a halál képzeteit idézi élénk. A költő azonban nem retten meg a víz által idézett elmúlástól, hiszen vallja: „Nem az a baj, hogy nem élünk örökké, hanem hogy nem érdemes, sőt irtóztató lenne örökké élnünk. Azt, ami életünkben ismerős, az ismeretlenség övezi. Ha ez az ismeretlen ismerőssé válna, elviselhetetlenné lenne életünk ismert része is. Halálunkkal nem az illúziók, hanem a valóság felé gravitálunk.”⁷⁴

⁷² Hans Robert JAUSS, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája* = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 375-379.

⁷³ Bár a modern, archetipikus értelmezés hermeneutikai hidakat is létesít az idegen kultúrák mitikus világa között (lásd: egy hősnek egy tengeri szörny által való elnyeletése a különböző kultúrákban), Jauss ezeket a megközelítéseket mégis leépítendőnek tartja, mert a „kisegítő hidak” nem vezetnek bennünket a szöveg idegen értelméhez, eredeti másságához, specifikus különbségéhez. (Uő., 379.)

⁷⁴ PILINSZKY János, *Magammak*, Vigilia 1984/6., 426.

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

A hóhér szobája című versben – Papp Tibor *Ösvényéhez* hasonlóan – Pilinszkynél is új értelemmel gazdagodik az ősi szimbólum: „Tengert sose látni a hóhér szobájának ablakából. / A tenger Istené, / s az ablak csukva van.” Manfred Lurker szerint, ha egy szimbólumot üdvtörténeti szempontból vizsgálunk, akkor az a teremtő és teremtmény megszakíthatatlan kapcsolatát jelzi. Egybeesést jelent, az idő és az örökkévalóság összetalálkozását. Egyben konkrét jelenség is, hiszen a belefoglalt isteni és abszolút gondolatot minden szónál világosabban fejezi ki.⁷⁵ Akárcsak a Pilinszky-versben a tenger: az életet, a lelki békét jeleníti meg, az örökkévaló Istent, akit csak az áldozat, a „bárány” láthat, s a hóhér, a bűnös sosem részesül ilyen kiváltságban.

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

A víz, a tenger archetipikus szimbólumával mítoszkritikájában Northrop Frye az 1950-es évek elején foglalkozott. Nem paradox, ha azt állítjuk, hogy minden költőnek egyéni képrendszer van, holott sok költő egyforma képet használ. Frye a *The Enchafed* című Auden-tanulmányra hivatkozik, amelyben az angol költő, író és esszéíró arra utal, hogy a tenger nem maradhat Shelley, Keats vagy Coleridge költészetén belül: számos alkotónál megjelenik, s ezáltal az irodalom egyik archetípusa lesz. Egy költői kép egyedi és egyetemes formái így válnak azonossá.⁷⁶

Az egyforma kép különbözősége, az archetípus egyéni alkalmazása Papp Tibornál már az előző példánál, a második kötet költeményeiben megfigyelhető. A megnyújtott szóköz, a lineáris olvasást egy pillanatra megállító tagolás egyfajta repetíció-kényszert vált ki, a megtört szövegrészek szem általi ismételt átfogását, ami az elválasztott szavak, szókapcsolatok újbóli

⁷⁵ BIEDERMANN, Hans, *Szimbólumlexikon*, ford. HAVAS Lujza – KÖRBER Ágnes, Corvina, Budapest, 1996, 8.

⁷⁶ Northrop FRYE, *Az irodalom archetípusai = A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 440-448.

olvasását is jelentheti, vagy csupán a szóköz előtti részre a szem pillanatnyi visszaugrását jelzi, majd a megállást a folytatáson, a szóköz utáni szón, szókapcsolaton. Már a XIX. század végén Johann Friedrich Herbart, aki kísérletet tett a megismerő élmény kvantifikációjára, próbálta meghatározni az észlelés folyamatában azt az erősségi fokot, ami szükséges ahhoz, hogy egy fogalom – egy másik fogalom mellett – „a tudatosság küszöbén megálljon”.⁷⁷ Példájában, az észlelés által adott *a, b, c, d* sorozatban, ahogy a *b* a tudatba kerül, az *a* egyre inkább elhomályosul. A *b* viszont keveredik az eltűnőben lévő *a*-val, majd a *c* következik, amely eleinte még szintén éles, s ugyancsak összeolvad az elhomályosulóban lévő *b*-vel és *a*-val is, különböző mértékben stb.⁷⁸ Ebbe az észlelési folyamatba belehelyezve a repetíciót, a szövegrészek egyszerű elszigetelési formáját, a megnyújtott szóközt, mindez a kiemelés, s így a mélyebb bevésődést eredményezi, valamint a megszokott paradigma felőli befogadás egyfajta felfüggesztését és a későbbi művekben megjelenő kép-szöveg kapcsolat befogadásának megelőlegezését jelenti. A vizualitást felvillantó költeményeknél azonban még nem alkalmazható teljes mértékben a médiumköziséget megteremtő későbbi művek látó-olvasás technikája. Ezeknél a verseknél ugyanis a vizuális elem még erősen a nyelvi réteg jelentéstartalmainak függvénye: felerősítheti, esetleg módosíthatja is azokat, de az elszigetelés jelei még nem teszik vizuális költeményekké a verseket. Így felmerül a kérdés: a befogadói folyamatra tett hatáson kívül mennyiben módosítja (egyáltalán módosíthatja-e) a szóköz növelése az illető verssor, versrész szignifikációját? Mindezt megvizsgálhatjuk, ha a vizuális elemet felmutató vershez hozzáillesztjük a látványt megvonó változatot:

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

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

[a vers előtt]

A kapcsolatos mellérendelő mondat 1. tagmondatának állítmányához (jár) az első verslejegyzési példában két alany tartozik: a „riadalma” és a „sötétje”. Nyilvánvalóan az

⁷⁷ Jonathan CRAY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 118-119.

⁷⁸ Johann Fredrich HERBART, *A Textbook in Psychology: An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics*. Trans. Margaret K. Smith, New York, 1891, 22.

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

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

ha tudnám merre vagy

tengerjáró bokorként kúsznék ablakodig hogy visszacsaljalak

ha tudnám merre vagy

tengerjáró bokorként kúsznék ablakodig hogy visszacsaljalak

(*A sivataghoz*)

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

hegyoldalra kiakasztott Dover háború edénye

szuszog a tenger felpuffadt hasa vízi éjszaka

katona és nászinduló – hallgató civil-kívánság:

hemperegni mint a hangyák az erődítmény beton-kenyerén

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

[...]

(Esküvő a vízben)

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

A víz motívuma Nemes Nagy Ágnes költészetében is erőteljesen jelen van. Nála a tengert megjelenítő versek mellett (*Tengeren, Reggeli egy dán kocsmában, Dagály után, Utazás, Nem akarok, Villamos, Flotta, Paradicsomkert, Szobrok*) a víz nagyságrendi, méretbeli különbségének szinonimasorát is összerakhatjuk az első kötetekből: forrás, csermely, patak, folyó, folyam, tó, tenger, óceán képe gyakran jelen van e lírai beszédmódban. Ebből a sorból az állóvíz szignálja szerepel a leggyakrabban, amelyhez a lombnak vagy a hullámozó rétnak a képe is időnként hozzátársul.⁷⁹ Kultúrtörténetünkben a víz mint az élet és a halál elementuma Nemes Nagy Ágnesnél összefonódik az utazás képzetével is, a két biztos pont közötti úton levés toposzával. Ezekkel az egymásba „átindázó metaforabokrokkal” több költeményében is találkozhatunk (*Tengeren, Utazás, Tavasz felé*). A víz továbbá lehet a női princípium jelölője (lásd: *Trisztán és Izolda, Balaton*), vagy akár egy mitologikus hagyomány megtestesítője is:⁸⁰

⁷⁹ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 91.

⁸⁰ *Uo.*, 21, 58.

Mocsári tó. Mint a nádcukor
csorog belé a hold

(Balaton)

A Hold a gyermeket védő, tápláló anya apoteózisa, amely, ha összekapcsoljuk a vízzel, akkor – Róheim Géza szerint – a gyermek születés előtti életének színterévé válik.⁸¹ A közös jelentéskörrel a *Hekaté* című költeményben is találkozhatunk, ahol viszont a metronómszerű indító képben Nemes Nagy Ágnesnél is megjelenik az első vizuális tagolás:

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

A Kassákra jellemző szokatlan kötőjelezés Nemes Nagy Ágnesnél az 1946-ban megjelent *Kettős világban* című kötetben tűnik fel először – ugyancsak a víz, a patak képéhez kapcsolódva („apró-kis-patak-hangokat”) –, s előfordul nála is a gondolat- és zárójelekkel való elszigetelés: „(Pendül a hang. Óraütés / hullatja rá magát, / s mint szökőkutak tálain / csordul – tovább – tovább –)” (*Harangszó*).⁸² S ahogy Papp Tibor a koponya és a víz fogalmát létmódot meghatározóan egybeilleszti (*Alázkodó ének*), ugyanúgy Nemes Nagy Ágnes *A szörny* című versében kijelenti: „Agyvelőm: tó”. S ezt a metaforát rávetíthetjük „A tenger Istené” Pilinszky-kijelentésre: a teremtő és teremtett viszonya mellett, a végtelen és behatárolt lét (tenger – tó) megsejtésével az otthontalanságtól, önmagunk rabságából, tóvilágából csak a tenger látványa és a „függőleges” vízíriás Papp Tibor-i látomása szabadíthat meg:

⁸¹ RÓHEIM Géza, *Magyar néphit és népszokások*, Universum, Szeged, 1990, 134.

⁸² Papp Tibornál a kötőjeles szóalkotási mód és a gondolatjel-halmaz a *Forgó égtájakban* szerepel először (lásd az értekezés 15. és 38. oldalát), a zárójelezés pedig a *Sánta vasárnap* záró soraiban „(fehérré vakolják szememet a percek / az utálat hámlik / a félelem...)”.

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

A kitekintés motívuma

A Teremtővel azonosított tenger képe mellett *A hóhér szobája* című Pilinszky-költeményben megjelenik egy másik elem is, az ablak motívuma, amely Papp Tibor költészetében gazdagabb konnotációs jelentésmezőt alkot. Már az *Alázkodó ének*ben – ahol a csapkodó test és a „partra vetett zárt koponya” kitételével metaforikus kapcsolatot teremt önmaga és a hal képével –, „forgó szél haragítja az ablakokat”. S ez az újabb kép szóképpé nyílik a folytatásban: a rájárából nyíló szem az ablakkal lesz analóg. Akárcsak Ady versében, *A vár fehér asszonyában*, ahol a beszélő lelke a várral, a szem pedig az ablakokkal lesz azonos. S ahogy a vár fehér asszonya a szimbólum és az allegória szövegbeli játékává válik, ugyanúgy az *Alázkodó ének* hal-képe is lehet az én által önmagában megteremtett szimbólum, avagy nőhet jónási küldetésé is, a kitért szájában földet tartó ég allegóriájává. A két költői kép egymásba játszása azért is lehetséges, mert a szimbólum és az allegória – Coleridge szerint – a transzcendens forrásra utal, a tárgyi világon túliban találja meg a közös eredetet. Így másodlagos jelentőségűvé válik a visszatükröződés és annak forrása közötti viszony, amely a szimbólum esetében a szinekdoché organikus összetartozásán, az allegóriánál pedig az elme puszta döntésén alapul.⁸³ A megadott értelmezés viszont csupán egyik lehetséges megközelítése a szóképnek, hiszen a retorikai fogalmak referencialitásának alakulása arra figyelmeztet bennünket, hogy a jelentésképzés állandóan felülíródik: az allegóriában temporalizált értelem az időben születő újabb és újabb értelmezéseknek a következménye. Bár az allegorizálás során gyakorta arra törekszünk, hogy végleges, biztos értelmet teremtsünk, azaz szimbolizálni próbálunk, addig a dekonstrukció a jelentés

⁸³ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája. Allegória és szimbólum*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996, 11-12.

totalizálhatatlanságát állítja. Így válnak az idézett szövegrészletek is – az értelmezési kísérletek ellenére – nyitottá, lényegük szerint bezárhatatlanná.⁸⁴

Az Ady Endre-i és Papp Tibor-i vers szóképi párhuzamát a „kongó, elhagyott termék”, illetve a „lengő nagy vizi termék” képei is erősítik. A *Forgó égtájak* hexameteres lüktetésében is visszatér – immár a hasonlat képszerű beszédében – az analógia: „Fönt könyökölsz, mint ablakban, könyökölsz szemeidben.” S ide kapcsolhatjuk Nemes Nagy Ágnesnek *A visszajáró* című költeményét, amelyben ugyancsak a „szem – ablak” párhuzamot és a versbeli alany szimbólummá növesztését figyelhetjük meg: „és kinéztem az ablakon, / és volt szemem. És volt karom.” A kívülről szemlélt valóságot a belső látvány váltja fel. A látás nem nyújtja többé a tapintás szenzuális érzetét, átjárhatatlanná válik a világ és a nyelv közötti tér. Az ablak-kockák Nemes Nagy Ágnesnél így válnak egy tudati reflexió megjelenítőivé, ahol a kép nem „a látás igazságát rajzolta, hanem az elbeszélte látás hívta életre”⁸⁵ a képet (lásd a *Négy kocka* című verset). A belső látványhoz külső vizuális elemek is kapcsolódnak: a „kockaképek” megalkotásakor szintén jelen van a zárójel a párkányt részletező kitérés elkülönítéseként (akárcsak Papp Tibornál az ablakot, s így a szégyent elfedő függöny leírásában – *Forgó égtájak*), illetve a Kassákra jellemző kötőjelezést is megtaláljuk a *Négy kocka* első ablakképében: „s el-nem-gondolható madár-fejét / a homályos kerti sűrűbe nyújtja”. Avantgárd képalkotási technikát sejtet a nyelv deszemiotizációja is, ami „a nem »költői« (mindennapi vagy fogalmi) regiszter [...] rejtett poétikájának kutatásában”⁸⁶ van jelen („A harmadik ablak-kocka beton. / Úgy értem: egy garázstető”), valamint a jelképzés materializálásában figyelhető meg („nem szóval, csak kézmozdulattal / jelölhetően”; „egy-két vonal csak, jel-törmelékek, / megkísérelt értelmezések”). Az objektív tárgyias lírába ezek a beszüremkedő avantgárd jegyek Nemes Nagy Ágnes költészetében az 1960-as évek végétől válnak egyre erőteljesebbé.⁸⁷

⁸⁴ BÓKAY Antal, *A poétikus jelentés dekonstruktív felfogása = Uő., Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 262-264.

⁸⁵ SCHEIN, I. m., 113, 116.

⁸⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 280.

⁸⁷ Vas István levele is ezt jelzi. Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak szemére veti ízlésük megváltozását: „Az én vezércsillagom ma is Babits. A tietek már nem: felcseréltétek Kassákra. [...] úgy látom: ahogy Babits volt a legméltóbb jelképe egyetértésünknek, úgy Kassák az eltávolodásunknak.” Nemes Nagy Ágnes válasza erre az, hogy nem tekinti elvi dezertálásnak ízlése változását, s mai ízlésébe „az időközben költői világnyelvvé lett és így erősen megváltozott avantgarde is belefér.” (*Lengyel Balázs, Nemes Nagy Ágnes és Vas István levélváltása*, közzétette MONOSTORY Klára, Holmi 1994/3., 374-375, 380.)

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

A fal előtt és a fal után

Az ablak gazdag jelentésárnyalatai mellett mindhárójuknál szerepel a fal motívuma. Nemes Nagy Ágnes *rajzokat szemelget repedt szobája falán (A kín formái)*, Papp Tibor pedig *ablakot rajzol egy falra*, hogy otthona legyen az otthontalanságban (*Április*). Pilinszky korábban a „sírását mázolta a falra”, a „hamunéma falra”, s „a falakon hideg lobogott”. A ’70-es évektől kezdve viszont ő már nemcsak azt keresi, hogy mi van „a fal előtt”, de rátalált arra is, hogy mi van „a fal után”: a „fal előtti” sírásnak az „ünnepélye” kezdődik ott, a megváltozott földi létnek az örök boldogsága.⁸⁸ Ennek a transzcendenciának viszont lehetnek evilági analógiái is. A fal képe ugyanis a szülőföld és egy idegen, távoli világ politikai különbségeként is megjelenhet a versben: a fal előtti világnak keserű nemzeti tapasztalata, a kommunista hatalom általi üldöztetés, meghurcoltatás egyéni életekre szabott rabsága kényszerítette Papp Tibort az ismeretlen „fal utáni világba”. Abba a világba, ami még gyermekkorban talán az Üveghegyen túli Óperenciás-tenger ismeretlen vidékeként jelent meg számára.⁸⁹

1957. január 12-én menekülnie kellett. A félelmet, az idegenbe kényszerülő létet a befalazott láb képével érzékelteti (*Szorongás*). Ezt a szorongató érzést évekkel később újra átéli, ugyanis az első ausztriai irodalmi körút alkalmával, Szépfalusi István evangélikus lelkész idegenvezetői kíséretében, Papp Tibor, Nagy Pál, Parancs János és Ferdinandy György átutazott a soproni állomáson, azon a magyarországi vasúti szakaszon, amely Ausztria

⁸⁸ LUKÁCS László, *Pilinszky János „világmodellje”*, Vigília 1973/7., 448.

⁸⁹ Először ugyanis 5-6 évesen Tokajból indult „világgá”. „Nem tudom, milyen rossz fát tettem a tűzre – vallja önéletírásában –, anyám piros asztalterítőcskébe becsomagolta két-három ruhadarabomat, batyut kötött belőle, átvette a vállamon és elzavart »világgá«. Ahogy később elmesélte, legnagyobb megrökönyödésére, kiléptem a folyosóra és zokszó nélkül elindultam. A lépcső aljában megálltam, talán azért, hogy megnézzem magamnak, merre is van a világ, merre induljak el, amikor leszóltott a felettünk lakó néni, aki meggyőződött arról, hogy ha hozzájuk megyek, az is világgá menés.” (PAPP Tibor önéletrajzi vallomása; kézirat.)

belföldi vasútvonalához tartozik. (A trianoni határhúzás után ugyanis így oldották meg az Észak-Ausztriából délre haladó szerelvények közlekedését.)⁹⁰

A *Szorongáson* kívül a fal immár negatív képe a *Védhetetlen* című versében is felbukkan: „visszámész árnyékok felé / mielőtt bemocskolnak / visszafelé neki a falnak”. A második kötetben a gyermekkorba, a kánaáni föld felé „fölnyílnak” ugyan a Jerikóra emlékeztető falak, de a *Tengertánc* játékos, lánc-láncozó gyerekmondóka világába már a magány feszül: „rajtam és keresztül nincs itt senki”.

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

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

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

⁹⁰ „Megrázó élmény volt a politikai hatalomból kovácsolt harapófogó szorításának minden porcikánkat átjáró tudat hirtelen tárgyiasodása, az országhatár szögesdrót kerítéssel kirajzolt görbójének és a szigorú csőszként felvigyázó őrtoronynak a látványa – emlékezik vissza a költő *A pálya mentén* című interjúkötetében az 1963-as rendkívüli útra. – A magyar határ előtti utolsó állomáson félelmünket tartaléklángra állítva felszálltunk a Magyarországra bemerészkedő három kocsiból álló osztrák vonatra. Az állomástól balkézre őrtorony állt. Négy égnék futó vasgerenda volt a törzse, s ezeket néhány egymást keresztező pánt fogta össze. A tetején fedett fémkalyiba, akörül pedig méternyi párkány. Ott állt a szolgálatos, a sínek felőli oldalon. Rátámaszkodott a korlátra. Félúton az állomás és a torony között, a vasúti töltés aljából betonoszlopos-szögesdrótos kerítések indultak jobbra is, balra is. A kerítések között szabadjára hagyott gizgaz burjánzott, néhol egy cölöp és újra gaz, gaz mindenütt. Vékony rozsdás drót kígyózott jobbra-balra a fűben. Itt-ott egy köpcös cölöp. S a drótkerítésnek se vége, se hossza [...] Sopronban vonatunk a harmadik vágányon állt meg. A kocsink mellett – szétterpesztett lábakkal – géppisztolyos tilalomfa kémlelte a vonatot. [...] Mint a szivacs, igyekeztünk mindent beszívni, látványt, levegőt, hangokat, síneket, bakancsok formáját, távoli káromkodást, bezárt váróteremajtót, állomást, házakat, mindent, eltenni, mint az üvegbe zárt Duna-vizet.” (PAPP – PRÁGAI, *A pálya mentén*, 104-106.)

„Fű szövi az arcod”

A szimbólum, a kép és a metafora megkülönböztetésében Austin Warren a szimbólum ismétlődését és állandóságát emeli ki. Egy kép ugyanis „előidézhető egyszer mint metafora, de ha állandóan ismétlődik – úgy is, mint megjelenítés és úgy is, mint ábrázolás –, szimbólummá válik, sőt részévé válhat egy szimbolikus (vagy mitikus) rendszernek”.⁹¹

A fű motívuma végigvonul az irodalmon: Dávid zsoltáraitól (37, 58, 90, 102, 103, 104) és Jézus példabeszédeitől kezdve (Mt 6, 28-30)⁹² Walt Whitman elmékedésein át (*A gyermek szól: Mi a fű?*) a magyar irodalomban is gyakran jelen van. A vizsgált költői hármasnál, az avantgárdot, valamint az objektív, tárgyias lírát képviselő életművekben is a fű képének gyakori megjelenése „szimbolikus metaforát”⁹³ hoz létre. Papp Tibornál a metaforikus-metonymikus sorokból felépülő *Széthullt a város* című költeményben a pusztítás, a „feltépett” terek rekviem-víziójában „a füvek karja az ég felé mered”. Az *Induló gyászban* pedig az elhunytak az újrafogantatás vágyában „hömpölyögnek [...] a fűben”. Máshol az égő fű, vagy éppen a fű között habozó napok képe (*Sánta vasárnap*) villan fel. S a *Sirályok műugrásában* a jövőtől való megfosztottság jelképévé nő a motívum:

⁹¹ René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Osiris, Budapest, 2002, 310. A metafora akkor válik szimbólummá, ha ismétlődik és központi helyen áll, vagy ha „a metafora »hordozója« konkrét, érzéki, mint pl. a bárány. A kereszt nem metafora, hanem metonymikus szimbólum, őt jelképezi, aki meghalt rajta.” Ugyanígy metonymikus szimbólum a tüzes rostély, ami Szent Lőrincet jelképezi, vagy a kerék, ami Szent Katalin szenvedésére utal.

⁹² „Mit aggódtok a ruházatért is? Figyeljétek meg a mezei liliomokat, hogyan növekednek: nem fáradoznak, és nem fonnak, de mondom nektek, hogy Salamon teljes díszében sem öltözködött úgy, mint ezek közül akár csak egy is. Ha pedig a mező fűvét, amely ma még van, és holnap a kemencébe vetik, így öltözteti az Isten, nem sokkal inkább titeket, kicsinyhitűeket?” (*Biblia. Istennek az ószövetségben és az újszövetségben adott kijelentése*, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1975, 11.) Viszont nem mindegy, melyik fordítást használjuk! A Szent István Társulat Bizottsága ugyanis a fordításban már nem fűnek, hanem virágnak nevezi a liliomot. „Hát a ruházat miatt miért nyugtalankodtok? Nézzétek a mezők liliomait, hogyan nőnek: nem fáradoznak, nem szőnek-fonnak, mégis, mondom nektek, még Salamon sem volt dicsősége teljében úgy felöltözve, mint egy ezek közül. Ha a mezei virágot, amely ma virít, holnap pedig a kemencébe kerül, így öltözteti az Isten, akkor benneteket, kishitűeket, nem sokkal inkább?” (*Biblia*, Szent István Társulat, Budapest, 1987, 1102-1103.)

⁹³ A fogalmat – Blake költészetét elemezve – Wicksteed használja. (Joseph H. WICKSTEED, *Blake's Innocence and Experience...*, Dent & Sons, London, 1928, 23.)

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

A megnyújtott szóközök, a vizuális elemek felsejlése – akárcsak az *Elégia két személyhez vagy többhöz* korábban tárgyalt verseiben – a vizsgált motívumot kiemeli. Bár a vizualitás itt sem domináns, nem teremt még médiumköziséget, viszont a verssorok végének megtörése, az elválasztás szokatlan helyzetben való megjelenése nemcsak a szabadvers irányába mutat, de el is mozdítja a költeményt egy új értelmezői minőség felé.⁹⁴

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

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

(Visszavonulás)

„A költészet célja nem az – írja Austin Warren –, hogy absztrakciók rendszerét fejezze ki következetesen egyértelmű jelek (monosings) rendszerével, hanem az, hogy egyedülálló, megismételhetetlen mintát szervezzen meg a szavakból, melyek egyszerre szerepelnek tárgyként és jelként”.⁹⁵ Pilinszky-nél ugyancsak „tárgyként és jelként”, az elmúlás prezentálójaként szerepel a fű, vagy éppen a feledést jeleníti meg a költő a leeresztett ruhák

⁹⁴ Az első kötetben, a *Sánta vasárnapban* is előfordulnak a verssorok végén elválasztások (*Se szirmom se házam, Élősvény, In memoriam, Évforduló, Lázadás*), viszont a vizualitás (a szóköznövelés) megjelenésével párhuzamosan az *Elégia két személyhez vagy többhöz* kötetben ez a tördelés már gyakorivá válik. Pilinszky egész életművében egyetlen egyszer sem fordul elő verssor végi szóelválasztás. Nemes Nagy Ágnesnél viszont az 1980-ban megjelent *Egy pályaudvar átalakítása* című kötet prózaverseiben már jelen van (*Egy pályaudvar átalakítása, Az utca arányai, A macska bátorsága, Villamos-végállomás, Múzeumi séta, Teraszos tájkép, A föld emlékei, Falevél-szarak*). Utolsó korszakának versei közül pedig az *Istenről* címűt sorolhatjuk még ide. A korábbi köteteiben csupán az összetett szavak tagmondatainak határán történik két alkalommal elválasztás: „S mit mondhatok? Mit is tehet e félkör- / formájú” homlok [...]” – *Eszmélet*; „Féltem, hogy a szemöldök- / fában homlokkal összetörtök” – *A lovak és az angyalok*.

⁹⁵ WELLEK–WARREN, I. m., 187.

fodrával, a megfakult kelme mellett az utakat beterítő fűvel (*Mégis nehéz*). A reménytelenséget és a szorongást pedig az „eltaposott fű” (*Kiért, miért*) szimbolizálja.

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

Kőbe írt látomások

A párizsi baráti kör (Harczi József, Papp Tibor, Parancs János, Szabó Csaba) 1959-ben jutott hozzá Pilinszky *Harmadnapon* című kötetéhez. Az új hang, az „acél-öntvény keménységű” metaforák, a „szikár csontvázversek” ereje, amikor elég egy-két szó, hogy megszülessen a költemény, a versbeli összefogottság megérintette őket: szinte kívülről tudták a kötet valamennyi versét.⁹⁶ S megkezdődtek a műhelymunkák, az első „d’atelier-fordítások”: Papp Tibor és Philippe Dôme a *Francia fogoly*, a *Ravensbrücki passió* és az *Agonia christiana* fordításába kezdett. A *Dialogue*-ban ezek voltak az első franciául megjelent Pilinszky-költemények.

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

Papp Tibor – akárcsak Nemes Nagy Ágnes – a kő metaforikus képét építi a verseibe. A két költői életmű-nyitány kötetében már felfedezhetjük ezt az azonosságot: az individuum, az anyagtól (testtől) elválaszthatatlan emberi lélek képe mindkettőjükénél hozzákapcsolódik az

⁹⁶ PAPP – PRAGAI, *I. m.*, 84.

anyagot jelképező kőhöz. A *Kettős világban* a lírai én „lassan közetté” gyűrődik (*Harangszó*), s a „kemény kövekhez” préselő létről szólva a *Védhetetlen* költője ki is mondja az immár összetartozó lényeket: „kő a testben, test a kőben”. A talpig érő kövek (*Villamos*) viszont Papp Tibornál már utat álló kőfallá nőnek (*Kapuk hová nyíltok*). Talán az új otthont, országot rejtik maguk mögött a kőfalak? A *Forgó égtájakban* a konnotatív jelentés újabb árnyalatokkal egészül ki. Az 1956-os események idéződnek meg. A forradalmi várost, a hazát jelképező kőfalat, az eszmét lerombolják az idegenek:

kőfalak omlásán mint dróton ezüst fejű fecskék
népek
először a csendet rombolták a fehérülő
fallal védő békét tornyok űrbéli csendjét
csendek tornyát

azután gyerekekre vadásztak

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

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

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

Az organikus elemek kővel való összekapcsolása is jellegzetes jegy mindhárom költőnél. Nemes Nagy Ágnesnél az utca-kövön csorog az agyvelő (*Trisztán és Izolda*), vagy éppen fordítva: „köves az agyvelő” (*A lovas*). S a lírai alany az egyes szám első személyű pozíciójából vallja immár: „feküdtem a sziklára kenve, / az elevenség mocska a kövön”; „Nincs makacsabb, makacsabb, / egy kőbe dobod magadat, / egy tárgyba dobod, egy kőbe dobod / eleven nyakadat...” (*Szobrok*). Pilinszkynél a személyesség és ezzel együtt a lírai én

érzelemmentes, radikális feloldása, az emlékek eltávolítása is benne feszül a kő és az emberi hát egymás mellé rendelésében: „lakatlan kő, hever a hátam / emlékek nélkül, nélkülem” (*Hideg szél*), vagy az organikus elem kontextusában a kiszolgáltatottság, a magány attribútumává válik a vizsgált motívum („szánk a semmiségbe tátog [...] szűrő kövek, kavicsok közt / fuldokolva kell / egymás ellen élnünk-halnunk!” – *Halak a hálóban*).

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

augusztusi éjben

szénfekete táblán

égő legyek másznak

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

kővé fokoztad rostjaid

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

belefelejtkezve egy darázsba valóságot cserélve

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

„Madárszárnyak árnyékaként”

„Nemes Nagy Ágnes képei jóllehet kézenfekvők s a madarakkal bánva is mindig egyszerűek, sohasem a való világot fogadják be a képzeletbe, hanem a képzeletből közelednek a valósághoz [...]. Nem az érzékelt valóságot adja vissza, éppen fordítva: az érzékelhetőség lehetőségét teremti meg. Az átlagembernél jobban odafigyel a jelenségekre, de azért veszi észre a legkisebb rezdülést [...], mert előzőleg a képek (övéi és másokéi) kinyitották szemét, alkalmassá tették a befogadásra” – írja Papp Tibor 1967-ben a *Napforduló* című Nemes Nagy-kötetet elemezve.⁹⁷

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

Hans Robert Jauss, ugyancsak 1967-ben, programadó székfoglaló előadásában, *Az irodalomtörténet, mint az irodalomtudomány provokációjában* a befogadót a mű létmódjához kapcsolja. A befogadás- és hatásesztétika egyik fő tétele ugyanis a dialogicitás. A mű által létezik, hogy megszólaltatjuk, partitúraként olvassuk. A megértő alany a kérdés-felelet dinamikája révén, a poétikusság mibenlétének jegyeit vizsgálva akaratlanul is hozzákapcsolódik mások szellemi tulajdonának „idegenségéhez”, s ezt az idegenséget „az aktuális beszédben a magáévá sajátítja”.⁹⁸ Egy költő-interpretátor esetében ez a vélt idegenség viszont az önmagára találás rejtett mozzanata is egyben: a szupplementaritás nyitott rendszerében, a nyelv ikonikus és az olvasás jelentésteremtő erejével saját költői világáról is vall.

Papp Tibor a *Napforduló* című kötet recenziójában az angyalok, lovak motívumvilága mellett Nemes Nagy Ágnes „választott népéről”, a madarokról is szól. Valóban, a tárgyias líra

⁹⁷ PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, 93.

⁹⁸ E megfontolásért OLÁH Szabolcsnak tartozom köszönettel.

képviselője egy mítoszvilágot tár fel előttünk, s „úgy érez, él át s ír le minden szárnycsapást, mintha csupán azért lenne közöttünk, hogy fölnyissa szemünket a másik világra s fülünket az »irtózatoss madár-szívek« dobogására”.⁹⁹

Szimbolikus-mitológiai értelemben a madár pozitív szerepet játszik. (Kivételt csupán a görög mitológia Sztümphalosz-tavi madarai, a láz démonai, illetve a madáralakú, ijesztő hárpíák [harpüiák] alkotnak). A madár az emberi lélek jelképe, az isteni akarat kinyilvánítója. Szárnyaival az ég közelében jár, ezért a föld vonzerejéből a magasabb szférákba vágyó emberi kívánság megtestesítője.¹⁰⁰ De a párosító- és szerelmi dalok kedvelt motívuma is. Pilinszky verses mese-trilógiájának madár-motívuma (*A naphajú királyleány, A madár és a lány, Aranymadár*) ugyancsak folklórgyökerekből táplálkozik.

Nemes Nagy Ágnes költészetében az állatvilág egyedei a férgek törzsétől a puhatestűeken át a gerincesekig a legváltozatosabb módon jelennek meg: férgek, meztelen csigák, béka, kígyó, sikló, macska, kutya, majom, tigris, szarvas, barnamedve, lovak (paripák), s még a szimbolikus sárkány is felvonul a költeményekben. A madárfélék viszont csak a második kötetében, a *Szárzavillámban* (1957) tűnnek fel (a veréb, vadkacsa, galamb, vadmadár, madár csupán egy-egy alkalommal), s már a *Napfordulóban* (1967) „madár” formában gyakrabban szerepelnek: a határtalanság, a szabadság és a vágy jelképeként („Mikor bejött az a veréb, / belenyilallt a tárt szobába” – *Trisztán és Izolda*; „s mint féleszű, ki elszállt madarát / úgy hívja vissza nyújtott karral őket” – *Vihar*), vagy egy szemléletes tájmegjelenítés költői képeként („A hab vadkacsát úsztatón dagad” – *Patak*; „Akár galambok szárnya néhol / csobban az égen – *A tó*), illetve a rácsodákozás és a megismerés motívumaként is előfordulnak („S mennyi madár volt” – *A visszajáró*; „Fönt egy madár, egy ismeretlen / madár az égen” – *Fenyő*).

Papp Tibornál az 1964-ben megjelent kötetben madarakkal, dögkeselyűkkel, héjával, fecskével, récével találkozhatunk. A hangsúlyozott madár-motívum tehát már korábban jelentkezik a költészetében. Mintegy tíz alkalommal fordul elő: alapszóként (*Ellenem szavakkal*), összetett szó tagjaként (*In memoriam, A sötétség pihenő padja*), illetve többes számú alakban (*Élőösvény, Forgó égtájak, Kései levél húgomhoz, Mondóka*). Viszont a motívumhasználat dominánsan pozitív hagyománya ellenére nála súlyossá válnak a képek: egy-egy jelzővel (égő, kószáló, vak, vad, vért szippantó), előtaggal [csont-(madarak)], igével

⁹⁹ PAPP, *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, 92.

¹⁰⁰ BIEDERMANN, *I. m.*, 253-254.

[hullnának, visongat, (szárnyukat) ütök, félnek], határozóval [gondterhelt arccal (ülnek sorban a fecskék)] a madár mindig valami negatívum jele lesz. A második kötet *Gátszakadás* című szürrealista soraiban pedig „az érzékelhetőség lehetőségét teremti meg”. Látomásszerűen, „madárszárnyak árnyékaként ellebeg a mennyezet”. A szecesszióra is jellemző képzelődések, az emlékeket kutató mozzanatok (*Hangos csatornák*) kötetvilágában az úton levés közkedvelt költői sztereotípiáit, a hajó és a madár motívumát úgy kapcsolja egybe, hogy a szavak át is lépik korábbi értelmezői közösségük határvonalait. A vizsgált motívum a hajó attribútumait (hajótest, kikötőkeresés) veszi fel: „hajó-testű madarak keresnek cserepes öbölben biztos kikötőt” (*Szemben fák*). Az *utazás fordulataiban* Ikarosz mondája is felsejlik: a hübrisztől, a megszabott határok figyelmen kívül hagyásától óvó üzenet mellé a másik út, a víz alá repülés kerül. A „szakadjon szét a madár” ismétlődő visszatérései pedig már jellegzetes avantgárd jegyeket hordoznak: a tiltakozás alkotói attitűdjét, egy határozott magatartásforma kikristályosodását.

2. Jelképek és motívumok az élménytípusok rendszerében

A formalista iskola vezéralakja, Borisz Eichenbaum 1923-ban írt tanulmányában a költői generációk váltását vizsgálva a nemzedékeket már nem a hagyományos irodalomtörténet-írás szempontjai – a műveket megalapozó filozófia, társadalmi háttér, származás – alapján különítette el, hanem a költői nyelv sajátosságait vette figyelembe. Felfogása szerint minden nemzedék, minden költői csoport jellegzetes költői nyelvvel szervezi új rendbe a műalkotásokba kerülő világot.¹⁰¹ A magyar lírában az *Újhold* költőinél a személytelenítés és a hermetizmus világértelmezésének nyelvi jegyei teremtették meg az azonos költői kifejezésmódot.

Papp Tibor első köteteinek jelkép- és motívumrendszere is több vonatkozásban rokonságot mutat az objektív, tárgyias líra képviselőivel. A gyermekkor emlékei, a szerelem- és halálélmény, valamint a transzcendens szemlélet elemei, a gyermekkorból származó vallásos élményszilánkok, liturgikus elemek („ministráns-gyerek”, „nagypénteki kereplők” –

¹⁰¹ BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 111. Vö. Borisz EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés*, ford. BÁLINT Judit és mások, Gondolat, Budapest, 1974, 141-150.

Homlokom mögött; „templomok kapujában / tulipánok vezekelnek” – Széthullt a város; túlvilág, alvilág az *Ellenem szavakkal* című versben, a kehely és a bor képe új perspektívába helyezve a *Kapuk hová nyíltok* költeményben stb.) mind-mind jelen vannak Papp Tibor költészetében, akárcsak Pilinszkynél sűrített intenzitással, főleg a később megjelent *Szálkák* költeményeiben, s egy-egy motívum felbukkan Nemes Nagy Ágnes verseiben is. Ezek az élményelemek viszont a legváltozatosabb módon bontakoznak ki a költői életművekben.

A szerelem élménye Pilinszkynél tele van diszharmóniával, ráutaltsággal, féltékenységgel, bizonytalansággal, az összetartozás és az elválasztottság feszültségével, kétséggel, ugyanakkor szenvedéllyel is. Korai verseiben szinte nincs semmiféle harmónia, feloldódás: egy tragikus érzésvilág bontakozik ki bennük. Két ember egymáshoz közelítése és eltávolodása mindez, (*Trapéz és korlát*), a „Nem érdekel, nem is szerettelek” (*Ne félj*) kijelentése, az „Először volt a szél, / aztán a föld, aztán a ketrec. / Tűz és ganaj. És néhanap / pár szárnycsapás, / pár üres reflex” megállapítása (*A szerelem sivatagja*). A „lélek nem szűnő kettősség szorításában vergődik: »Kívánlak, mégis kapkodón / hányom föled a földet.«»¹⁰²

Pilinszky a szerelmet erőszí valóságában ragadja meg. Olyannak, amilyenek Platón *A lakomában* Szókratész igazságaként leírja. Hogyan is szól ez a platóni definíció? A műben, Agathón házában, a tragédiaverseny sikerét ünneplő barátok a szerelemről (az erőszíről) beszélgetnek. Próbálják meghatározni, a lényegét megragadni, miközben zengik dicséretét. Arisztophanész az „androgünosz”-mítosszal azt mondja a szerelemről, amit várunk. Olyannak írja le, amilyenek megálmodjuk. Viszont „a legörültebb szerelmi álmainkban sincs olyasmi, ami ebben a mítoszban ne volna benne, s amit ez a mítosz ne igazolna valamiképpen” – írja 1995-ben, az egyik elemzésében André Comte-Sponville, a fiatal francia filozófusnemzedék egyik meghatározó tagja. „Ugyanezek az értékek, hiedelmek, ábrándképek egy csomó szirupos regényben szerepelnek [...]”¹⁰³ Mégis legtöbbször Arisztophanész beszédét idézik, miközben elfelejtik Szókratészt, elfelejtik Platónt. Mi tehát a szerelem másik meghatározása?

Szókratész szerint „Amid nincs, ami nem vagy, ami hiányzik, hát ezek a vágy és a szerelem tárgyai”.¹⁰⁴ Lucretius is a szerelmes ölelésről szólva az összeolvadásról úgy ír, mint

¹⁰² LUKÁCS, *I. m.*, 34.

¹⁰³ André COMTE-SPONVILLE, *Kis könyv a nagy erényekről*, ford. SALY Noémi, Osiris, Budapest, 2005, 276.

¹⁰⁴ PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDY Zsigmond, Ikon Matúra, Budapest, 1994, 200. (Vö. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 280.) A szeretet-fok második lépcsőjénél, a philianál a hiány nem lényege a vágynak, csak járuléka. Comte-Sponville meghatározása szerint ugyanis „szeretni annyi, mint örülni tudni”. (A filia: szeretet-öröm. Annak az öröme, hogy szeretünk és szeretnek. A kölesönös jóakarát, bizalom, a megosztott élet, vagyis „cselekvés-szeretet”). Ha a szeretet hiány, akkor a „szeretlek” szó kérés: nem csupán azt kéri, hogy a másik ráfelelje, „én is

amire vágyik az ember, de soha nem talál rá, vagy pedig azért talál rá, vagy véli azt, hogy megtalálta („minthogy az ego ilyenkor hirtelen mintha megszűnnék” – jegyzi meg Comte-Sponville¹⁰⁵), hogy azonnal el is veszítse.¹⁰⁶ Plótinosz is – Platónt kommentálva – a szerelmet olyan érzésnek aposztrofálja, ami saját természeténél fogva meg van fosztva mindattól, amire vágyik.¹⁰⁷ Platón mellett szól még Pascal, Spinoza, Nietzsche, „az egész filozófia”,¹⁰⁸ vagy akár megemlíthetjük Freudot, Rilket, Proustot is.

Pilinszky versei ugyancsak ezt a kettősséget jelenítik meg, az erősz, a betölthetetlen űrt, a hiány érzetét. Későbbi költeményeiben csitul csak valamelyest ez a diszharmonikus érzés: visszafogottabbá, letisztulttá válik a hangja. Egyfajta spiritualizálódást figyelhetünk meg, amely egyben már jelzi a philia és az agapé¹⁰⁹ erejét, jelenlétét is (*Azt hiszem, Háromszínű lobogó*).

Papp Tibor szerelmi költészetének jellegzetes jegyeit, az „erősz forradalmának”¹¹⁰ motívumait már az első kötet *Lázadásában* és *Barangolójában* regisztrálhatjuk. Az életművet átható szenzuális rajzolatot az elemzések gyakran a hétköznapi erotika¹¹¹ fogalmával minősítik, elkülönítve a költészettől. De hol kezdődik a hétköznapiság, s hol a poézis?

téged”, hanem magát a másikat kéri, mert szereti, mert hiányzik neki, mert minden hiány a meghatározásánál fogva birtoklásra vágyik. Micsoda súly lenne mindez annak a vállán, akit szeretünk! Micsoda szorongás és börtön! „Az öröm viszont épp az ellenkezője, az égvilágon semmit nem kér: a jelenlétet, a létezés, a kegyet magasztalja.” A szeretet (a „szeretlek”) tehát nem kérés, hanem köszönet, nem hiányérzet, hanem hála. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 290-318.

¹⁰⁵ COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 277.

¹⁰⁶ LUCRETIUS, *A természetről* IV, ford. TÓTH Béla, Kossuth, Budapest, 1997, 1081-1090.

¹⁰⁷ PLÓTINOSZ, *50. értekezés. Enneászok.*, III., 5, 7. §

¹⁰⁸ COMTE-SPONVILLE, *I. m.*

¹⁰⁹ Agapé (gör. *agapan*, ’barátsággal fogadni, szeretni, gyöngéden szeretni’ igéből): egyetemes és önzetlen, isteni szeretet, „a visszahúzóds, a szelídség, annak az édessége, hogy kevésbé létezzünk, kevésbé állítjuk önmagunkat, kevésbé terjeszkedünk; hatalmunk, erőnk, létünk önkorlátozása, önmagunk elfeledése”. Az a szeretet, ami lemondás – Simone Weil szerint az önzés és az erőszak ellentéte –, ami érdek nélküli, önzetlen, tiszta, ok nélküli szeretet. Anders Nygren szerint az agapé „független tárgya értékétől”; értékteremtő princípium: nem megállapítja az értékeket, hanem teremti. (Anders NYGREN, *Erős et agapé*, Aubier, 1962, I, 75, 77; vö. COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 323-324, 332-335.

¹¹⁰ BOHÁR András, *Papp Tibor*, 16.

¹¹¹ Lásd BOHÁR, *I. m.*, 94, valamint PODMANICZKY Gabriella, *Tér – vers – kép. Papp Tibor vizuális költeményei*, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2001, 22, 41: „sorra veszi és felsorolja a hétköznapi erotika – sokszor vulgáris – tereit.” „[...] ezekben a művekben több jelentéssík épül egymásra, egyszerre találjuk meg a hétköznapiságot, poétikát, emlékeztető múltidézés, szakralitást és erotikát.”

Egyáltalán húzható-e határvonal a kettő közé? A szövegekörnyezetéből kiragadott magányos szó az első észleletben valóban hétköznapi, esetleg triviálisnak tűnhet, de a mű belső struktúrájában poétikai természetességgel hat. Nemcsak az uralkodói fenségkép („ó melleid két szentséges koronáját védő / uralkodó!” – *Lázadás*), s a hatvanas évek Párizsának, valamint egy „visszapillantó érosz-történetnek”¹¹² az összekapcsolása által („forradalmat combjaid között!”), de a bibliai *Énekek éneke* hangulatának a megidézésével is:

I.

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

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

oly tiszta a tested mint az északi szél

örömünk ikarusz-szárnyát: hasítsuk ketté a szoknyád

(Barangoló)

Az Új Kritika első nagy nemzedékének meghatározó alakja, Cleanth Brooks is a poétikusság mibenlétét vizsgálva a költői nyelvhasználat kontextualitását emeli ki. A kontextus az egyes szavakat, képzeteket, állításokat a vers értelmi struktúrájában jelentőségteljessé teszi. Hiszen „a vers nem a szép vagy a »költői« képzetek gyűjteménye. Ha valóban léteznének olyan tárgyak, amelyek valahogyan önmaguktól »költőiek« volnának, pusztán összeillesztésük akkor se alkotna verset”. A vers állításainak „helyességét, retorikai erejét, sőt még jelentését sem lehet elválasztani attól a kontextustól, amelybe bele van ágyazva.”¹¹³ A szöveg trópus jellege és az összhatás eredetének felfogott részek közti organikus kapcsolat tehát a kontextus fontosságát jelzik.

¹¹² BOHÁR, *Papp Tibor*, 16.

¹¹³ Cleanth BROOKS, *Az ironia mint strukturális elv*, ford. VÁMOSI Pál = *Az el nem képzelt Amerika*, vál. ORSZÁGH László, Európa, Budapest, 1974, 618-619, 621.

S a kontextus a „hétköznapi erotikát”, valamint az objektív, tárgyias líra versépítő elemeit, a mindennapi használati tárgyakat, eszközöket „költőivé” teszi. Papp Tibor alkotói nyelvének, formateremtő elvének az objektív tárgyias líra képviselőitől való különbsége mellett (lásd a vizualitás erőteljesebb megjelenését a költeményeiben) a művészi rokonságot regisztrálhatjuk a szerelmes versek füzérében is: időnként ő is egyfajta sűrítő, összefoglaló igényű alkotói attitűddel a versmagra redukálja a közlést. Ez a lakonizmus és redukcionizmus érvényesül a *Szerelmes vers* című négysorosában:

kerítésed mögött a halálom
száműzetésben táborhelyem
vallatósobám
jaj rácsos arcú lány

Kerítés, halál, száműzetés, táborhely, vallatósoba, lány, valamint a rács főnévből képzett melléknév: egy nominális vázra meztelenített szerkesztés elemei ezek.

A szerelem mellett a gyermekkort idéző képek, az otthon iránti vágy érzetét keltő kijelentések, a sokszor rejtett utalások, a sorok között finoman vezetett élményfonal mindhárom költőnél megtalálható. Papp Tibor *Forgó égtájak* című eposzában, a nemzet drámájának tragikus sziluettje mögött is felsejlik a gyermekkori múlt képe:

s házam? még gyerek ésszel tervelt gömbszerű kamrák?
díszített kapualj?
ki lakik most szőke szobámban?
kéken az ablak rését hártya takarja madárszárny
leng a kapun és nyíló ajtó titkos utakra
ajtó égre ezüst repülők felhős mezejére

más lakik ott!

A második kötetben még elementárisabb erővel tör fel a fájdalom, az eltűnt, a megsemmisült otthon emléke: „keresztül-kasul otthonomon miközben ajtómon átszakad / az utca”, „de ki tudja otthonomból mi marad” (*keresztül-kasul otthonomon*). Majd az *Április* című versében így ír: „rajzoltam egy falra ablakot hogy otthonom legyen”. Gottfried Boehm szerint a kép, mint az imaginárius differenciája saját erővel és értelemmel bír. Anyagi

kiszolgáltatottság és halálfélelem traumái, tudat alatti jelenvalóságuk a befalazott láb képében konkretizálódik:

házelőtt áll az őr
házelőtt a határ
lábam befalazva

Nemes Nagy Ágnes ezt a félelmet, szorongást egy gyermekkori, jambikus lejtésű verssor felidézésével oldja fel: „Sárgult a lomb, de nem hullott le még” (*Félelem*). Pilinszky-nél pedig a „dúdolás”, az „anyatej”, a „kebel”, és a „dajka” motívuma (*Haláloed és haláloed*) jelzi a gyermekkori utáni nosztalgikus vágyat, s a hazatalálás szimbolikus értelmét rejti „az idegen, ki hazatévedt” tárgyilagos megállapítása, illetve az *Egy szép napon* hazavágyó sorai. S bár e gyermekkori-motívumnak anekdotikus jellegű, önletrajzi vonatkozása is van (*Monstrancia*), az ilyen konkrétumok, tárgyas elemek azonban csak elvétve vannak jelen a költészetében. Sokkal fontosabb ugyanis nála az a létbölcseleti tartalom, ami hozzá kapcsolható:

Gyermekkorunkban meg kellene halnunk,
tudásunk csúcsán, alázatunk magasán,
de tovább élünk, foltozgatva és
toldozgatva a jóvátehetetlent.

(*Egy életen keresztül*)

Pilinszky a gyermekiségben bölcseleti, teológiai szempontból a paradicsomi tökéletesség eszméjét látja, s a gyermeklelkiséget költői tulajdonságnak nevezi.¹¹⁹ Ebbe az egységbe vágyódik vissza, amikor édesanyját panaszkodva szólítgatja. Az anyaélmény jelképeit és motívumait tükröző Pilinszky-versek száma a gyermekkori élményeket megjelenítő költeményekhez képest jóval kevesebb. Csupán négy vers sorolható ide: *A tenger* című, amely az anya halálát idézi fel, a József Attila-i vád és panasz hangján valló *Mégis nehéz*, valamint a *Kezed és kezem*, illetve a gyermeki kar és a biztonságot nyújtó anyai nyak összetartozásának, az elszakadás fájdalmának döbbenetéről szóló *Kar és nyak* című. Az anya-versek száma bár

¹¹⁹ „Hogyan tudnék enélkül csodálkozni, örülni, szárnyalni önfeledten?!” – jegyzi meg kérdően a Hegyi Bélával folytatott beszélgetésekor. (HEGYI Béla, *A kereszt szálkái = Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Budapest, 1983, 74.) Viszont ez a gyermeklelkiség „másokat gyakran hoz zavarba, és van, aki elveszti türelmét emiatt, főleg az úgynevezett hivatalos társaságban.” (*Uo.*)

roppant kevés, az élmény-megjelenítés viszont annál erőteljesebb és pregnánsabb. A fiúi árvaságérzet, a lélekben való otthontalanság, az elvesztett, halott anya iránti fájdalom drámai erővel törnek fel a lélek legmélyebb tartományaiból.

Az anyaélmény mellett viszont (*Kapuk hová nyíltok, Sánta vasárnap, Élő korsó*) Papp Tibornál az „évei mélyén magába roskadó” apa képe is jelen van már az első kötetekben (*Apám elfáradt ember*), s a *Barangoló* ciklust indító „episztola” a féltés, az aggodás hangján szól az ifjú asszonnyá lett lánytestvérhez (*Kései levél húgomhoz*).

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

3. Anatómiai jegyek

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

húsomat rágná mind le csontjaimról –
vigyázat, mérgezett!
(*Nemes Nagy Ágnes, Napló, Július 2*)

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

Közös motívumuk még a sejt,¹²⁰ amely a genetikai meghatározottságot, az életet, az „ébredést”, az összetartozást, illetve az elhatárolódást is jelzi. (Nemes Nagy: „sejtjeimen nem csörgedez családom” – *Tavaszi felé*; Papp: „Egy szív dobban meg tehetetlen sejt-puha testünk / őrző burka felett” – *Kései levél húgomhoz*).

A sejt egyszerre anatómiai és funkcionális fogalom, a felfedező Robert Hooke (1635-1703) megalkotott metaforájának a metaforalánca.¹²¹ Az angol fizikus egy darab parafa vékony metszetét mikroszkóppal vizsgálta, s rekeszes struktúrát észlelt. A kép bővületében az elnevezéskor egy növényi tárgyat egy állati termékkel, a méhsejttel azonosított, ami ugyancsak egy emberi alkotásra utal. [A cellula (= sejt) ugyanis kis kamrát jelent.]¹²² A biológiakönyvek emlékeihez, az élőlények sejtes felépítésének méhlép-képéhez pedig újabb és újabb képek kapcsolódnak az antropomorf világ „rekeszekbe” való szétosztásakor.

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

A költemény sorai is jelzik, hogy az instinktív megzabolázása a legnehezebb. Kielégítetlenségre, hiányérzetre, boldogtalanságra ítélni bennünket a vágyak határtalansága. A bölcs azonban mindennek határokat szab: „Et finem statuit cuppedinis atque timoris” [végét

¹²⁰ A motívum már 1922-ben József Attilánál megjelenik: „Lelkem, komor legény, ma ölni kell a bornak – / Pogány erős legyen: a súlyos alkohol / Csókolja szét agyam, ki verseket kohol / A szőke lány felől, míg sejtjei bomolnak.” (*Bús énekhívás*). S később (1936-ban) őssejt formájában: „az őssejtig vagyok minden őse” (*A Dunánál*).

¹²¹ Nietzsche a metaforikus tevékenységnek a metaforáját is leírja: „A fogalmak építményén eredetileg [...] a nyelv munkálkodik, utóbb pedig a tudomány. Ahogyan a méh egyszerre épít sejteket, s tölti meg a már elkészülteket mézzel, éppúgy dolgozik a tudomány szüntelenül a fogalmak kolumbáriumán [...], s legfőképpen eme szörnyen magasra tornyozott építmény rekeszeinek megtöltésén fáradozik, azon tehát, hogy az egész empirikus világot [...] szétossza a rekeszekbe.” Friedrich NIETZSCHE, „*A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*”, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum I/3. (1992), 12.

¹²² Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben = Az irodalom elméletei V.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 86-87.

szabta a gondnak, a vágnak] – mondja Epikurosról Lucretius.¹²³ A mértéktelen viszont a korlátokat megveti, vagy éppen át akarja hágni azokat. Az ilyen ember rabszolgává válik, sőt „annál is kiszolgáltatottabb, minthogy urát mindenhová magával hurcolja. Rabja testének, rabja vágyainak vagy szokásainak, rabja erejének vagy gyengeségének.”¹²⁴ Ezért Epikuros inkább függetlenségről (*auterkeiáról*) beszélt, s nem mértékletességről vagy szerénységről (*szophroszünéről*), mint Arisztotelész és Plátón.¹²⁵

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

A metaforizációkkal és antropomorfizmusokkal alkotja meg Nemes Nagy Ágnes a tölgyfa attribútumát is (*Éjszakai tölgyfa*). A gyökereit kitépő, útnak induló fa olyan jel lesz, amelynek „igazsága nem származhat a világból (járó fák nincsenek), csakis önmagából.”¹²⁶ A hasonlóságon alapuló szóképeken keresztül így alkotja meg tehát a narráció az antropomorfizálódott, az arccal rendelkező tölgy képzetét. Mindez azért lehetséges, mert az antropomorfizmus több mint trópus. Paul de Man szerint a szubsztancia szintjén azonosítás is. Fölcseréli ugyanis az egyik entitást a másikkal, s már a fölcserélés előtt „egyedi entitások létezését implikálja, valamit valami másnak vesz, amit aztán adottnak lehet tekinteni.”¹²⁷ A tropologikus átalakulások és tételezések sorát tehát egyetlen állítássá, lényegiséggé „fagyasztja”.

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

¹²³ LUCRETIUS, *I. m.*, 25.

¹²⁴ COMTE-SPONVILLE, *I. m.*, 53.

¹²⁵ Lásd EPIKUROSZ *Levelei. Levél Menoikeushoz*, Officina, Budapest, 1944, 130; ARISZTOTELESZ, *Nikomakhoszi etika* III, 13-15. (a mértékletességről), *Nikomakhoszi etika* I, 5, 1097 b, 8 skk (az auterkeiáról), ford. SZABÓ Miklós, Európa, Budapest, 1971.

¹²⁶ SCHEIN, *I. m.*, 111.

¹²⁷ Paul DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002, 371.

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

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

Megjelenik továbbá a versekben az érzékeléshez tartozó orr, orrcimpa képe (*Sánta vasárnap, Forgó égtájak*), s egy helyi és térbeli érintkezésen alapuló trópus, egy metonimizált belső szerv is, a gyomor, amely a felkoncolás kivégzési szokásából veszi eredetét, s a kiszolgáltatottságot, a sebezhetőséget fejezi ki:

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

A versek anatómiai jegyeinek jelentésességét ha le is szűkítjük egy-egy olvasatra, akkor is érezzük ennek a költői jelhasználatnak, a hermetizmusnak¹²⁸ a potenciális sokértelműségét, a jelentések megsokszorozódását. A modern költészet ugyanis a szövegnek nem tulajdonít okvetlenül koherens értelmi felépítettséget, s a jelszerű jelenvalóságát igyekszik elszakítani „a befogadásban uralkodó logosztó”.¹²⁹ A hermetizmus jelhasználatának megértéséhez a Nemes Nagy Ágnes költészetét vizsgáló Schein Gábor kulcsfontosságúnak tartja, hogy a metaforát jelszerű beszélgetésként értelmezzük, a derridai modell szerint, amely az arisztotelészi mimézisrel szemben a metafora disszeminációját írja le.¹³⁰ A disszemináció az egységes jelértelem elvesztését jelenti, azaz a metafora megsokszorozódását, amely elvileg korlátlan számú olvasatot teremthet a mindenkori befogadóban.

¹²⁸ Kulcsár Szabó Ernő az Újhold költészetéről, nyelvezetéről szólva kiemeli Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes hermetikus jelhasználatát. (Lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1994, 71-73.)

¹²⁹ SCHEIN, *I. m.*, 41-42.

¹³⁰ *Uo.*

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

Az állandósult metafora analógia útján viszi át az emberi testrészek nevét az élőlényekre, élettelen tárgyakra. Ezek az úgynevezett exmetaforák azonban annyira beleolvadtak már a nyelvbe, hogy legtöbbször nem is érezzük őket metaforikusnak. (Innen az ex- előtag.) Ivor Armstrong Richards ezért is tiltakozott az ellen, hogy a metaforát a megszokott nyelvhasználat eltéréseként értelmezzék. Viszont „a nyelv mindenütt jelenvaló elveként” ható metaforát meg kell különböztetnünk a költői metaforától, amely a fogalmat, tárgyat szinte egy új atmoszférába emeli az egyedülálló, megismételhetetlen szómintájával.¹³¹

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

A lírai beszédmódban a test, az organikus, élő szervezet, a biológia terminus technicusai korábban metonimikus szerepet töltöttek be. A XX. században viszont főleg metaforikus előfordulásuk figyelhető meg. A testrészek átvitt értelemben történő aktív használata a magyar irodalomban Kassák Lajossal és József Attilával kezdődött el. Szinte valamennyi, az előbb említett testrész-motívum megtalálható a költészetükben. Viszont a feltérképezett Nemes Nagy Ágnes-i és Papp Tibor-i anatómiai motívumok mellett csupán az avantgárd mesternél jelenik meg például a bajusz és a szakáll, amely lehet a tekintély, illetve a hatalom külső jele („tudósok szentjánosbogarakat gumirabikumoznak a szakállukba” – 3; „én az apám

¹³¹ Ivor Armstrong RICHARDS, *La Métaphore* = Uő., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford UP, New York, 1936, 89-109. (Lásd *A metafora* [részlet], ford. RÁCZ Judit, Helikon 1977/1., 121.) A hétköznapi metafora George Campbell-i szinonim párja a grammatikai metafora, amelyet Richards „verbális metaforának” nevez. Szerinte az irodalmi metafora (Campbell ezt retorikainak nevezi) nem szóbeli kapcsolat, hanem tárgyak közötti analógia, kontextusok közötti tranzakció. Hedwig Konrad „nyelvészeti” és „esztétikai” metaforáról beszél. Az előbbi a tárgy domináns vonását emeli ki, míg az utóbbi a tárgy újszerűségét kelti. (Uo.) Richards szerint a metafora „a szövegekben előforduló kölcsönhatások egyik formája”, ugyanis a szó és kontextusa mindig kölcsönhatásban áll egymással. A szavaknak tulajdonképpen jelentésük nincs is: az értelmüket a kontextusból nyerik. Egy szó jelentésének állandósága tehát abból adódik, hogy ugyanabban a szöveggörnyezetben jelenik meg. Így a szó valójában „a kontextus helyett áll, annak a rövidítése (abridgement of context).” Richards ezt *delegated efficacy*nek, átruházott hatóerőnek is nevezi. BERECZKY Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Akadémiai, Budapest, 2002, 224-225.

fölkunkorított bajszára gondolok aki összezavarta / gyerekálmaimat” – 7; „nem élhetünk együtt [...] nagybajszú / miniszteri tisztviselőkkel – 71), az identitás egyedüli biztosítójává is válhat („szürke vasteknőkben fekszünk összekeverten / s csak éppen a szakállszőrgyomlásnál érezzük még hogy férfiak / vagyunk” – 5), vagy a mindenki mástól megkülönböztető jelző funkcióját is betöltheti („a fekete bajszú hentesnek akartál / ajándékozni” – 68). A lábat borító szőrzet (88) is csak Kassákra jellemző kép, akárcsak a hangképzés szervei közül a garat motívuma („az utcán még zörgött néhány víg kölyök garatja” – *Éposz Wagner maszkjában*).

Verseiben előfordul még – a számos példa közül csupán néhányat említve – a tompor, az ülep kötő- és támasztószövege („az én fürge, táncra kívánczó lábaim nagyon sokszor vesztek már tomporig a sárba” – *Monoton*; „vörös ülepű őseink” – 4), s az orr körül virágzó pattanásoknak (74) az élettani képe, de megjelennek a műkezek, műlábak groteszk elemei (74) és a műfog mellett a törékeny, beletört fogak képe is (14, 21), amelyeknél viszont az agyar már „megbízhatóbb, erősebb”.¹³² „A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakálla” (70). Az „[...] az én / ízem árad pórusaikból” ötödik számozott versének kijelentése is egyedi Kassák-jegyet hordoz. A szemantikailag motivált többjelentésű „íz” szónál az egymásra rétegződött jelentések az értelmezés során burkoltan is hatnak egymásra.

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

¹³² DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 127.

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

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

V. LÁTHATÓ NYELV ÉS SZÜRREALIZMUS

Papp Tibor *Vendégszövegek I* című kötete

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

A szövegvers és a vizuális költészet közötti átmenetre Papp Tibor Oscar Venceslas de Lubicz Milosznak a költészetében talált példát. A litván költő a központozást hosszú szóközzel helyettesítette: így tagolta, választotta el az értelmi egységeket egymástól. Ez már a látható nyelv egyik sajátosságát, az elszigetelés jelentés-megsokszorozódó képességét aknázza ki. Egy klasszikus költeményben szintén elszigetelt egységként vannak jelen a verssorok, s ez az elkülönítés optikai egységet alkot bennük. A költészet látható elemeit vizsgálva Zolnai Béla már 1926-ban arról írt a tanulmányában, hogy „Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a vers-jelleg, a rímek háttérbe halkulnak, mert nem figyelmeztet rájuk a sorvég és az egész költemény a numerikus prózához hasonul”.¹³³ Viszont a sorvégeken kívül elszigetelhet egymástól a térbeli távolság, egy vonal, egy kép, vagy akár egy grafikai alakzat is. A versmondattól és a tördelés összjátéka többértelművé teszi az olvasatot. A látható nyelvnek ezt a poliszémikus jellegzetességét használják fel a képversalkotók. A befogadás során a tempó is jelzésértékű lehet: Jacques Mehler, Thomas G. Bever és Peter Carey közös nyelvészeti kutatásaik során hívták fel a figyelmet arra, hogy az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy mondatrész első felét annyival hosszabb ideig olvassuk a másodiknál, ahány jelentést tulajdoníthatunk neki. S a szóközőknek is funkciója van: azokat is olvassuk.¹³⁴ Így kap értelmet a hosszú, nyújtott fehér szakasz a költeményekben.

Papp Tibor (1968-1971) a klasszikus versforma zártságát a *Vendégszövegek I*-ben tovább oldja. A sorokat elcsúsztatja, szétforgácsolja, a szavakat, szintagmaszerkezeteket

¹³³ ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, Minerva, 1926, V. évf. 1-5, 41.

¹³⁴ Jacques MEHLER – Thomas G. BEVER – Peter CAREY, *Que regardons nous lisons.* = *Textes pour un Psycholinguistique*, Mouton, Paris, 1974, 279.

A d'atelier-csoport tagjai a René Char-ciklus verseinek megszületése idején sokat vitáztak erről a kérdésről. A szöveghű fordítást egyértelműen elvetették, mivel az „működésében akadályozza a kreatív nyelvet”.¹³⁷ Feltehetjük tehát a kérdést: egyáltalán létezhet-e „szöveghű” fordítás?

Nelson Goodman az 1949-es tanulmányában arról ír, hogy nincs két olyan különböző szó, amely azonos jelentéssel bírna. Ezt az állítását szóbevésődések elemzésére alapozta. A véset avagy szóalak ugyanis olyan különbséget hoz létre, amely lehetetlenné teszi a szó szerinti, sőt a szócsoporthoz alapú fordítást is.¹³⁸ David E. Wellbery ugyanezt a Writing és Schrift szavak példájával érzékeltette. Tanulmányában, amelyet az *Írás, Ecriture, Schrift: A jelölés színterének szétszakítása (Writing, Ecriture, Schrift: Ripping Apart the Signifying Scene)* címmel az 1991-ben megrendezett stanfordi konferenciára készített, a konferencia címét szó szerinti értelemben veszi, s a hermeneutikai színtérre vonatkoztatja. Wellbery szerint a jelölés színtere a maga megérthetőségében lett szétszakítva. Ezt a hermeneutikai színteret pedig az írás, vagyis a Writing, az Ecriture, a Schrift szakította szét. Wellbery ezzel a privilegizált terminussal szembe száll. A Writing, Ecriture, Schrift szerinte a fordíthatóság és fordíthatatlanság kettős játékát jelölik. A cím ugyanis „három történelmi nyelv szemantikailag egyenértékű kifejezését kapcsolja egybe, mintha ezek egymás fordításai vagy értelmezései volnának, ugyanakkor fel is hívja a figyelmet arra, hogy ezek a kifejezések mégsem egyenértékűek”. Sokkal inkább materiálisak, véletlenszerűek. Tehát ha elemeire szedjük például a német Schrift szót, akkor a S-c-h-r-i-f-t graféma-együttállásra jellemző véletlenszerű elemek egyike sem áll fenn a W-r-i-t-i-n-g graféma-sorra. A konferencia címe tehát egyszerre írja be az írást fordíthatósággként, illetve fordíthatatlansággként.¹³⁹ Jakobson is a *Fordítás és nyelvészet* című cikkében kiemeli, hogy „a költészet, legyenek bár szabályai abszolútak vagy korlátozottak, meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges”.

Papp Tibor Pound-ban látja a modern fordítás kezdetét és példáját. A *Tiszteletadás Sextus Propertiusnak* című költeményben Pound ugyanis „a propertiusi elégiából mindent átvett, ami versének szövetébe beleszőhető volt. Propertius »fordított«, s a lefordított versekben az alapanyagot kívül saját költészetének is helyet szorított.”¹⁴⁰ Az angol kötetben

¹³⁷ NAGY Pál, *Szóvízió. Papp Tibor magyar nyelvű köteteiről*, Magyar Műhely 35. évf., különszám, 1996, 3.

¹³⁸ Nelson GOODMAN, *On Likeness of Meaning, Analysis*, 1949. Lásd *Semantics and the Philosophy of Language*, szerk. Leonard LISKY, University of Illinois Press, Urbana, 1952, 67-74.

¹³⁹ David E. WELLBERY, *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és Kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 416-430.

¹⁴⁰ PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 108-109.

pedig a Pound-fordítás mellett megjelent a latin eredeti, valamint a szó szerinti, szöveghű francia és angol fordítás is.

Papp Tibor tehát nem a „teremtő áttétel”, hanem az „áttételes teremtés” alkotói módszerével szervezte a kötetét. A fordításkor a mű nyelvi szerkezete úgy feküdt előtte, mint egy üres öntőforma, amit ki kellett töltenie a befogadó nyelv szavaival. Két-három fordítási változat után viszont az volt az érzése, hogy a lehetőségek mindegyike valami elmondhatatlant rejt magában a versből. A teljesség igénye így juttatta el a kombinatorikához.¹⁴¹ A „szériális” megoldást választotta tehát: több változatban lefordította a verset, s csak azt tartotta meg, amelyiket adekvátnak vélte. Miután a nyitó képben elmondta, hogyan fordít, hogyan játszik a szavakkal, az első ciklust az előzetesen kiválasztott Charműnek, a záró versnek (*Zuhanunk, Nous tombons*) a soraira, szériájára építi fel, úgy, hogy a sortöredékek visszafelé „zuhannak”, s így a költő újabb és újabb költeményeket szórhat szét a lapokon.

A szériális alkotásmód a zene világából került át az irodalomba. A zenemű elemeinek, egységeinek és eszközeinek a számszerű, mértani, vagy jelleg szerinti csoportosítását jelentette a fogalom. A szériális zene módszerének első megjelenési formája a dodekafónia volt, amely a hangközöket és hangzatokat egy 12 fokú sor alapján előzetesen meghatározta. Anton Webern osztrák zeneszerző korát megelőző felfedezése volt az, hogy ezt az elvet kiterjesztette a zene többi összetevőire is. A szériális fordítás alkotói módszerét felhasználó szerző is ennek analógiájára, vagyis egy költői mű parafrázisára szerkeszti meg az új költői szöveget. Ez az alkotói tudatosság viszont még nem jelenti az avantgárd egyik meghatározó irányzatától, a szürrealizmustól való elszakadást. Deréky Pál is a szürrealista költői szövegek tipológiáját tárgyalva megállapítja, hogy önmagától nem szilárdul szerkezeté a szürrealista költemény (szöveg), s kizárt dolognak tartja, hogy művészi szerkesztőmunka nélkül valaki maradandó művet alkosson.¹⁴² A szürrealista jegyek a Papp Tibor-i életműben végig jelen vannak. Mindezt felfedezhetjük akár a szövegszerkesztés szabad, kötetlen voltában, az egymástól egészen távoli és eltérő tartalmú jelentéskörbe tartozó fogalmak összekapcsolásában, az új nóvumok, költői képek megteremtésében, amelyek egészen egyénivé, eredetivé teszik a verset, mint ahogy André Breton is a legönkényesebb képet tartja

¹⁴¹ Erről többször is vall a költő. Lásd például *Múzsával vagy múzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, 141-142., illetve PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 32.

¹⁴² DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 165.

a legerősebbnek.¹⁴³ A konstrukció tehát csak látszólag mond ellent a szürrealista ösztönösségnek, annak a dadaista eredetű automatizmusnak, amelyből kifejlesztették az önműködő írást. A szürrealista szövegszerkesztésnél ugyanis csak annyi történik, hogy „félíg-meddig a tudatalattiba kerül” a művészi szerkesztés változatlan elve, a montázs.¹⁴⁴ Bori Imre is felhívja a figyelmet arra, hogy „a szürrealizmusnak a tiszta öntudat eszménye nem mond ellent”.¹⁴⁵ A spontaneitás, a lélek, az alkotó (a fordító) elme felszabadítása, Breton kiáltványának megfogalmazása szerint zavartalan önműködése bár független „az értelem bármiféle ellenőrzésétől”,¹⁴⁶ mindez azonban szervesen beépülhet egy konstruktív folyamatba is. Hiszen még egy elvont avantgárd költeményen a megépítettség látszik, a jó szürrealista költemény az asszociatív átváltozások szüntelen gomolygásával szinte észrevétlenül ölt formát.¹⁴⁷ Papp Tibor alkotói módszere is összekapcsolódik a „tiszta öntudattal”.¹⁴⁸ A szétszórás műveletét a költő tudatosan megtervezte: a több változatban lefordított soroknak megtartotta a René Char-verssel megegyező helyét, az egyes soroknak pedig akkor is megőrizte a pontos térbeli meghatározottságát, ha alatta vagy fölötte törölte a nem tetsző részeket. Így született meg az önálló olvasatú művek füzére. Viszont a mondatokat, sorokat eltörölve, szétszedve úgy alkotott újat, hogy a szürrealista jellemzőket, sajátosságokat is beépítette. Így a „visszafelé zuhanást” előlről „lapozva” az olvasó valóban az önműködő írás élményét élheti át. Egy tudatalatti réteg, egy vissza-visszatérő álom állandóan változó lenyomatát. Nemcsak egy fordítási technikát automatizált tehát, hanem egy egészen új költői eljárásmodot hozott létre: a tudatos szerkesztéssel az olvasónál azt az asszociatív átváltozások hatását éri el, ami Deréky Pál szerint is a szürrealista szöveg megkülönböztető jellemzője.¹⁴⁹

¹⁴³ *A szürrealizmus*. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta BAJOMI Lázár Endre, Gondolat, Budapest, 1968, 174-175.

¹⁴⁴ DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 165.

¹⁴⁵ BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Forum, Újvidék, 1969, 121.

¹⁴⁶ *A szürrealizmus*, Uo.

¹⁴⁷ DERÉKY, *I. m.*, 165-166.

¹⁴⁸ WEÖRES Sándor is *A vers születése* című tanulmányában (*Egybegyűjtött írások I.*, Magvető, Budapest, 1970, 241.) ugyan azt írja, hogy „a vers tulajdonképpen létrehozását nem akarat és meggondolás végzi, hanem a poéta szellemi automatizmusa”, mégis az *Automatikus írás* című versét a meghökkentő szókapcsolatok megkomponáltsága jellemzi. Erre Prágai Tamás hívja fel az olvasók figyelmét a tanulmányában. PRÁGAI, *Pazarló gazdálkodás = Reminiscencia, A hetvenéves Papp Tibor köszöntése*, 66.)

¹⁴⁹ DERÉKY, *I. m.*, 166.

A kötetben a dekonstrukciós eljárás mozzanatai is regisztrálhatók: „*alaptervem változatlan / kezdő vonalzás szórt szavaim összeállnak íme szöveggé / ó fordított építkezés*”. Jonathan Culler az elemző diskurzus dekonstruktív megközelítéséről írva megállapítja, hogy az elemzett szöveg „már tartalmazza az elemző lépéseinek implicit leírását és az azokra való reflexiót”.¹⁵⁰ A kapcsolat az elemző szöveg és az elemzett között tehát megfordítható. Ugyanígy a *Szeriális zuhanásban* a szétszóródás mozzanata is átfordítható: az elfürészelt, betűszilánkokra hullott szavak már a nyelvi elemek rendjének megtörése pillanatában (sőt, már előtte, a lehetőségeikben is) magukban hordják az új fogalmi rendet, a lebontás gesztusában a felépítést. A dekonstrukció során nem az egyik fogalomról a másikra mozdulunk el, hanem megfordítunk és áthelyezünk egy fogalmi rendet. A „*fordított építkezés*” ambivalensnek tűnik, mivel magában rejti az oppozíciót, a szétszórás és összerakás, a rombolás és építés mozzanatát. Akárcsak Platónnak az írást jelölő pharmakonja, amely gyógyírt és mérget egyaránt jelent. Azaz olyan ambivalenciát, mozgást és játékot, melynek révén „mindegyik visszakapcsolódik a másikhoz, megfordul és a másikba megy át” (lásd: lélek/test, jó/rossz, belső/külső, beszéd/írás stb.). Ugyanígy ide sorolható a hymen fogalma, ami a membránt, s egyben e membránon való áthatolást is jelenti.¹⁵¹ Az építkezés és „*fordított építkezés*” oppozíciójának dekonstruálása tehát nem megszüntetést, lerombolást, a fordított építkezés monizmusának a megteremtését jelenti, hanem a kétféle alkotói eljárás felbontását, különböző predikátumokba való belehelyezését. Akárcsak az összezavart „*betűlétra*” és a „*fonák-olvasás*” költői képei.

André Breton szerint a meghökkentő fogalmak, képek az olvasóban bizonytalanságot ébresztenek, és a titokzatosság, az addig ismeretlen igazság feltárására készítetik. A konvencionális fogalmi rendek szürrealista felrobbantása valójában a mesterséges, látszólagos kapcsolódásokat jelzi, azaz a robbantás végső soron rendezést jelent, a tényleges rend megértését, felfedezését, megalkotását segíti elő.¹⁵²

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

¹⁵⁰ Jonathan CULLER, *I. m.*, 197.

¹⁵¹ *Uo.*, 200, 202-203.

¹⁵² *A szürrealizmus*, 135.

ég a könyvtár
a szótár egyetlen szavából lendülő sorok
— — a rendező szétbont és visszaforduló tekintetéből ne érts
meg engem kíváncsian olvasom én is

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

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

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

A *Vendégszövegek I*-ben felfedezhetjük továbbá az első szófonatokat is. A két szó egymásba csúsztatásának technikáját elsőként James Joyce alkalmazta, s a francia mot-valise (szóborönd) értelmét Jean Paris taglalta. A magyar elnevezés Papp Tibortól származik. Ez a sajátos szóalkotási nóvum, a szófonatok „hárs-tea zamatja”¹⁵³ már az első ciklusban, a *Szeriális zuhanás*ban rekonstruálható: „szanaporszét össz cikáid ellen támcsókolat rövidsége ah / lavikenőzám hamarjában odaadó testté összecsomómvacso-/ránk” – olvashatjuk a nyitószöveg második szakaszában. S a folytatásban: *orrphallusz olga ó; villanyütéllé hajózanalig; villanyéllé*.

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

¹⁵³ A kifejezés a *Te emberközpontú szókartolás* című versben szerepel. PAPP Tibor, *Vendégszövegek 2,3*; Magyar Műhely, Párizs, 1984, 7.

zajtalan kikelet

karéj kenyereimmel

(A költészet bomlasztó ereje)

A költészet bomlasztó ereje nélkül futó merev linearitás elleni tiltakozásban, a sorok szétszabdalásában, párhuzamosokkal való tagolásában egy új alkotásmód nyilvánul meg immár, a szövegtestek egymástól való elszigetelésének, a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékeknek* az előzményei, illetve a poézis és valóság (egy-egy térképképzet, tér/vers/kép) korrelatív megfeleltetésének montázsa, amely a folytatásban a szövegkép-allegória számtalan lehetőségét teremti majd meg.

VI. AZ AVANTGÁRD FELÉ

„Az avantgárd a kortárs alkotók rejtett lelkiismerete,
figyelnek rá, gyakran elutasítják,
de be nem vallottan is húzódnak-vonzódnak feléje.”¹⁵⁴

Papp Tibor

„Nem úgy lettünk avantgárd elkötelezettségűek, hogy egy reggel fölkelve azt mondtuk, mostantól kezdve avantgárdok vagyunk; lépésről lépésre tapogatózva haladtunk a később kialakult magatartásforma felé” – vallja Papp Tibor egy előadás alkalmával.¹⁵⁵ Vagyis a mindennapi irodalmi gyakorlatuk fokozatosan alakította úgy a gondolkodásukat, hogy ráébredtek arra, ha jól csinálják, „igenis értelemmel telik meg a hangos vagy a látható anyag”.¹⁵⁶

Papp Tibor első igazi találkozása az avantgárddal még Liège-ben történt: 1958-ban az Outremeruse-szigeten, a Meuse folyó partján látta meg Schöffner Miklós kibernetikus, nikkelezett fémalkotását, számára az első avantgárdélményt jelentő szobrot. Az esztétikai-emocionális képzőművészeti hatás mellett az avantgárd első izgalmas elméleti megközelítését pedig a Georges Debatty festőművésszel, valamint Jacques Izoard-ral, Philippe Dôme-mal, André-Marcel d’Ans-szal való beszélgetések jelentették.¹⁵⁷

Majd egy újabb hatás, egy másik szoboralkotás következett. Rotterdamban. 1959 őszén. Megdöbbentő, lélekig ható élmény. Ossip Zadkine műve, *A lerombolt város*. Az üres világ. „Két kar feszül a végtelen ég felé, az ökölrel el nem érhető magasság felé. [...] Csuklóban megtört kezek. A két nyitott tenyér is az ég szemébe néz. A láthatáron kékesszürke gyűrű. A felhők – a szomszédos tenger okáta őket az égre – gomolyognak, jönnek-mennek, egymásra fordulnak, lomhán, mint a túlhízott állatok. Hideg, csípős levegő csapkodja a házak tűzfalát, az emberek arcát. Sószag. Tengersizag. Áporodott víz, döglött hal, gőzgép és dízelolaj szaga. Kitárt karok nyúlnak a magasba... Átkozódás? Esdeklés? Mennyboltot repesztő káromkodás? Görcsbe rándulva púposodnak forgótól forgóig az izmok...”¹⁵⁸ Papp Tibor Párizsban, 1961-

¹⁵⁴ PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 235.

¹⁵⁵ Papp Tibor, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, Magyar Műhely 151., 2009/2, 3.

¹⁵⁶ PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 179.

¹⁵⁷ *Uo.*, 158.

¹⁵⁸ PAPP Tibor, *Beszélgetés Ossip Zadkine-nal* = Uő., *Avantgárd szemmel Zadkine-től Záborszkyig*, Magyar Műhely, Budapest, 2009, 21.

62 telén hónapokon keresztül Zadkine vendége lehetett: a képzőművész „diák-tanoncokkal” szombat délutánonként látogatta a mester Assas utcai műtermét, ahová először Pátkai Ervin vitte el.

Ez év tavaszán, 1962. április 14-én pedig megjelenik az első *Magyar Műhely*-szám is. S az őket ért szidalmak (sőt rágalmak) során ráébrednek arra, hogy az avantgárd az, „ami másoknak nem tetszik” bennük. Azaz egy magatartásforma.¹⁵⁹ Megnyilvánulásaikban tehát nem a művek formai megjelenése volt a döntő, hanem – Papp Tibor vallomása szerint – „a szellemi ébresztgetés, a zavart keltés begyepesedett irodalmi mezőinken, a kitörés ezer irányban, a viszonyítás elődeinkhez és kortársainkhoz, a mozgékonyág.” Nem azért, mert avantgárdok akartak lenni, hanem azért, mert nekik ez volt a természetes.¹⁶⁰

Az új nemzedék tagjai is hasonlóan nyilatkoznak erről. Az avantgárd elsősorban nem irányzat, nem egy uralkodó stílus, hanem egyfajta magatartás, „művészetfelfogás, sajátos, gyakran önromboló én-kivetítés” – mondja Szombathy Bálint. „Annak az ideának a megvalósítása, melynek értelmében a művészet nem a kiválasztottak isteni adományként felfogható »szent« tevékenysége, hanem egy olyan átható permanens aktivizmus, amely belefolyik az emberi létcselekedetekbe, beleivódik a hétköznapi életbe, az egzisztenciális és társadalmi szférába.”¹⁶¹ A Fluxus képviselői is gyakran olyan alkotók voltak, akik a polgári foglalkozásukat igyekeztek összekötni a művészeti munkálkodással. Papp Tibor és Nagy Pál ezért is tanulta ki a nyomdászmesterséget, s Szombathy Bálint is harminc esztendeig grafikai szerkesztő volt. Kenyérkeresőként így ő is közel állt a művészethez.

„Már a korai avantgárd az élet és a művészet különválaszthatatlanságát hangsúlyozza – folytatja Szombathy Bálint –, és ez az elv a hatvanas-hetvenes években még hangsúlyosabban van jelen, mint korábban bármikor, nemzedékek ars poeticáját, művészetfilozófiáját és életvitelét határozva meg. Életre szóló program, melyet nem ingatnak meg a sűrűn váltakozó stílusirányzatok, hiszen sokkal több annál, mint hogy leszűkíthető lenne a művészet fogalomkörére.” S mindez már nemcsak azt jelenti, hogy melyik kiállításra vagy koncertre

¹⁵⁹ PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 175-176.

¹⁶⁰ Papp, *A Magyar Műhely és az avantgárd. Uo.*

¹⁶¹ *Élet és művészet egysége, Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal*, Napút 2010. április, 70-71. A *Magyar Műhely* strukturalista különszámával (27. szám) kerül előtérbe a magatartásforma fogalma. A szerkesztők ugyanis a következőket írják a bevezetőben: „reméljük, hogy szerény próbálkozásunkkal további vitára, ellentmondásra, alkotó munkára ingerlünk.”

mennek el, hanem arról is szól, hogyan öltözködnek, viselkednek, mit olvasnak és mit nem, milyen az erkölcsi felfogásuk és magatartásuk.

Az avantgárd ma is az élő nyelv, az élő irodalom meghatározó része, ahogy G. Komoróczy Emőke is írja: immár egy évszázada virulens, „s még most is vannak erő tartalékai a megújuláshoz.”¹⁶² Hiszen – ahogy a mottó is jelzi – az alkotók akaratlanul is „húzódnak-vonzódnak feléje.” Ezt a vonzerőt érezte meg Papp Tibor is Liège-ben, majd Párizsban. S a hatás, a megtalált avantgárd nyelv vizuális költeménnyé formálódása, az egészen új, sajátos „hang” 1972-től meg is jelenik az életművében. Ezek az alkotások pedig „kihívást jelentenek” a könyvkultúra, a magyar irodalmi gondolkodás számára is. A képversek közlésénél ugyanis „a technikai eszközök humanizált használatára” adnak példát. Arra, hogy az új médiumokkal a „könyv ősi dimenzióit” is életre lehet hívni. Papp Tibor tehát nem csupán műközlésben gondolkodik, hanem könyvben is, „megkomponált *irodalmi tárgyban*”.¹⁶³

¹⁶² G. KOMORÓCZY Emőke, *A nyolcvanas évek (neo)avantgárdja irodalomtörténeti vetületben (Előzményei, szerves kapcsolata a XX. századon végigvonuló avantgárddal)*, Magyar Műhely 150., 2009/1, 23.

¹⁶³ SZKÁROSI Endre, *Változatok látványra és szövegre*, Kortárs 1986/2. 105.

AZ IDŐHATÁROK FELOLDÁSA

Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek

Papp Tibor költészetében a fordulópontot, a szövegírásról a képversre való áttérést a *Vendégszövegek 2,3* című kötet *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* című műve jelzi. Ebben a vizuális költeménysorban a költői szöveget kísérő órák, amelyek az idő múlását pontosan jelzik, felvetik az irodalmi műben ábrázolt időnek és a reális világ *objektív idejének*, valamint az abszolút tudatszobjektum *szubjektív idejének* kérdését, egymáshoz való viszonyát is. Bohár András a költői művet elemezve monográfiájában megállapítja, hogy a tényleges idő és a szövegbeli idő múlását az órák egyaránt jelzik. „S ezzel nemcsak az alkotás és befogadás időiségét emelik ki, de az önreflexív itt-lét prezentáció esélyeit” is megnövelik.¹⁶⁴ De egyáltalán ábrázolható-e egy irodalmi műben az idő? Megragadható-e egy időszerkezet által?

Roman Ingarden szerint az irodalmi művekben nem az üres fizikai idő, hanem „csak a *konkrét*, interszobjektív, illetve szubjektív idő analogonja” ábrázolható. S ha két, egymástól „elválasztott» időfázis van ábrázolva, melyek közül az egyik »előbbi«, a másik »későbbi«, akkor az olvasó – mivel az időben nem lehet szakadás – a két fázis közé eső időszakaszt is fennállóként értelmezi: az időhézagok, melyek az explicit módon nem ábrázolt időfázisoknak felelnek meg, eltűnnek látómezőnkől.”¹⁶⁵ A *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben valóban konkrét tárgyakkal, nevezetesen egy-egy óraszám lappal van jelölve az idő, s a konkrét időfázisok közé eső „hézagokat” a költői szövegek virtuális ideje tölti ki. Egy korábbi (a szöveg dominanciáját hangsúlyozó) olvasói paradigma felől megközelítve negyed 12-től éjjel 12 óra 46 percig (vagy éjjel negyed 12-től délután 12. 46-ig) követhetjük nyomon a fizikailag-matematikailag meghatározott objektív idő múlását (lásd az 1. számú ábrát), amelyről tudjuk, hogy ugyancsak szubjektív, hiszen az idő múlásának tapasztalati emlékét hívja (hívhatja) elő a szemléelőben. Bár a mű indítása, a két oldalon futó, még főleg lineáris megközelítési módot előhívó szöveg („Margó elveszti szüzességét...”) a számlapokra is rávetítődhet, viszont ezeket már nem tekinthetjük egy lineárisan haladó írás folytatásának, mert ezzel a megközelítéssel éppen a vizuális jellegzetességeitől fosztanánk meg a művet. Hogyan váltja fel tehát a lineáris olvasást egy térbeli látás, milyen alkotói eszközzel éri el mindezt a költő?

¹⁶⁴ BOHÁR, *Papp Tibor*, 35.

¹⁶⁵ Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Gondolat, Budapest, 1977, 240, 244.

Arisztotelész szerint az idő nem más, mint a változás mértékszám a megelőző és a következő szerint. Vagyis „az idő valamiképpen azonos a mozgással (változással), mert ha mozgást észlelünk, időt is észlelünk, és fordítva is ez a helyzet.”¹⁶⁶

vizzel a víz betűivel
vizzel
íz hosszú í-vel mint
ívő-kúra az ívik igéből

szendvics-emberkék percegnek elő a Rókszi, hi kége alól — öszs össze
összef összefa dad a gesta hungarorum kézzel írt, bírosál berosál ide
tömb egyre tömb sűrűdő anyag (a kotat pórusaiból) majd kikotu kitoku
kitoko kikötő) eleven szőlővessző

szövegsokadalom

a piacra menvén ékes nyelven tehozád szólnak
hozzászólunk

vállai közül öt róknak abány feje nő ki

az írás rokona itt a postán osztásban osztályos szakadjon el
Polümniánk Antikától a rom a róm. kat. Antikától
hapuhán vagytok álmatok laza lazacra kapva köpve a próza karambolozik
(nő az elhalálozási ráta nő az aranykészlet férfi a betéttulajdonos)
Imrét vajba lőtték eleven szögek szövegek fogaitok közé senkit ne
zárjatok ne zárjatok fogdába engem kép után légy szárnyaként
hártvás (hártvázik (víg a hetes)) eres (erezik) áttészó egyedi élesen
kivágott (Imre homlokán kört ír a füst az ásvány a nedv a föld
fává rostosodik hengerré keményedik lány a kotut
lemossa) rokon nyelv romokon írás a bomrokomon

230

1. ábra

A fizikai idő (a görög *khronosz*, a latin *tempus*) problémájával a filozófusok sokat foglalkoztak. S bár természetének titkát nem tudták megfejteni, Arisztotelésznek a kezdeti lépéseit többnyire elfogadhatónak tarthatjuk. Meghatározása ellenére viszont az idő nem azonos a konkrét mozgásokkal, hiszen a különféle mozgások adott rendszeren belül lehetnek gyorsabbak vagy lassúbbak, az idő ellenben adott rendszeren belül mindegyikben közös. Nem egy esetben a mozgás egymásra következő állapotait meg is tudjuk fordítani (például a filmet visszafelé is forgathatjuk), ezzel szemben az időbeli egymásra következők irreverzibilis, azaz

¹⁶⁶ *Commentarium* = IV. Physicorum, lectio 17. Lásd TURAY Alfréd, *Az ember és a kozmosz. Kozmológiai antropológia*, Agapé, Szeged, 1999, 118.

megfordíthatatlan.¹⁶⁷ A *tényleges idő* és a *szövegbeli idő* múlását érzékeltető órák percnyi pontossága, a logikai sorrend irreverzibilitását sugalló időszerkezet, s ezzel szemben a befogadói „mozgás” sorrendjének spontaneitása, az időbeli és egyben a térbeli behatárolást feloldó megfordíthatóság feszültséget teremt a vizuális költeményben. Az ellentéteket feloldó értelmezői gesztus pedig alapvetően a mű üzenetét keresi: miért kapcsolódik egybe megfordíthatóság és megfordíthatatlanság? Miért jelennek meg a műszerek, órák és jelzőkészülékek? S a fent jelzett kérdés is visszatér: mérhető-e egyáltalán az idő a versben, a zenében? Mérhető-e a hangok megszólalása közötti távolság? Hiszen a ritmus nem más, mint „egyenetlen időközök”,¹⁶⁸ a tempó pedig csak technika, olyan, mint „valami óraszerkezet”, ami segít értelmezni a felfoghatatlant.¹⁶⁹ Papp Tibor a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben az időbeli kötöttséget megkérdőjelezve a vizuális költemények időhatárok nélküli költészetét prezentálja. Ezeket a meditatív költészeti formákat ugyanis nem lehet, s nem is szabad időben behatárolni. Az olvasói interpretációban ez az alkotás így lehet egyfajta tiltakozás is az idő ellen, lázadás a kezdet és a vég behatárolása ellen, lázadás az idő mérése ellen. S hogy milyen eszközökkel éri el mindezt a szerző?

Az alanytól függetlenül létező dolgok változásából, az anyagi események egymásutánosságából adódó objektív folyamat, a fizikai időt objektív módon mérjük: önkényesen kiválasztunk valamiféle változatlan sebességgel lefolyó, periodikus mozgást (például a Föld keringését a Nap körül, a Földnek a tengelye körüli forgását), s viszonyítási alapnak ezt a mozgást tekintjük.¹⁷⁰ A vizuális költeményben a napóra és az egyéb műszeres órák által mért, behatárolt, pontos, objektív időt viszont nemcsak a szöveg vég nélkülsége, meditatív ereje oldja fel, hanem a belső óraszerkezetek és fogaskerekek is relatíve időtlenné teszik. Az idő szétesését jelzik a kérdőjeles vasúti szemaforok is, a ledöntött ajtó, a *kimenőt kapott vers* rajza, az első gőzmozdony magányos elszigeteltsége, a mondanivalót kutató keresztretjtvény, valamint „egy idegen tárgy irodalmi applikálása”,¹⁷¹ s a vasúti menetrend

¹⁶⁷ Másrészt az idő nemcsak a mozgás járuléka, hanem mértékszámnak is tekinthetjük, hiszen egymásra következő állapotaival egyrészt „önmagát méri”, másrészt „mesterségesen elkülöníthető egységei jó viszonyítási alapot adhatnak a különféle mozgások méréséhez. TURAY, I. m., 117-118.

¹⁶⁸ Ezra POUND szerint „úgy kell olvasni a költészetet, mint zenét, s nem úgy, mint szónoklatot”. S az időbeliséget a zenében „két hang megszólalása közötti távolságként” határozta meg. SCHAFER, R. Murray (ed.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New York, New Directions, 1977, 85, 296.

¹⁶⁹ Lásd CSIKÓS Attila, *Gyors, gyors, lassú, lassú*, Tudatos Vásárló 2008/8. 44-45. Lásd még: Igen 2008. okt. 18.

¹⁷⁰ TURAY, I. m., 109.

¹⁷¹ BOHÁR, Papp Tibor, 35.

mereven behatárolt időegységeinek verses-erotikus feloldása. A műben megjelenő tárgyak bár tartalmuk szerint „a reális tárgyiasságok típusához” tartoznak, lényegük szerint viszont „létheteronóm” jellegűek, azaz tartalmukban a reális lét látszatát keltik, miközben a valóságos időnek csak analógiája „az ábrázolt kvázi-reális világhoz tartozó idő”.¹⁷² Akárcsak a Foucault által elemzett Magritte-pipa: a művelet tárgyát, egy kalligramot (egy piparajz által a pipa képzetét) René Magritte titkon létrehozta, aztán gondosan le is bontotta: „ez nem pipa”. A szavak viszont „maguk is megrajzoltak”, maguk is képek, az ábra nevét és a rá vonatkozó szöveg referenciáját kétségbe vonó „sehol sincsen pipa” kijelentésnek ténylegesülései.¹⁷³ Ahogy természetes, hogy „egy pipát ábrázoló kép nem lehet maga a pipa”, csak egy pipa szimulakruma,¹⁷⁴ ugyanúgy az objektív időt mérő óraszerkezetek képe sem lehet azonos a valóságos és a műben ábrázolt idővel. Az analógia mögött (annak „fogságában”) viszont ott van az önmagára utaló azonosság: ahogy Magritte-nél töretlenül folytatódik a festmény a modellben, ugyanúgy a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek*ben is „az egyik átfolyik a másikba”,¹⁷⁵ az ábrázolt a valóságosba, hogy aztán az időmérést megkérdőjelező képi elemekkel újból lebonthassa azt.

A tanulmányában Foucault felhívja a figyelmet a kép és a szöveg közti térre, a „senki földjére”, amelynek milliméternyi sávján a „megjelölés, megnevezés, leírás és osztályozás viszonyai” szövődnek. Szerinte csapda ez, hiszen kép és szöveg nem érhet egymásba, megszűnik a közös tér, az a hely, „ahol a szavak formát ölthetnének, és a képek a szavak birodalmába léphetnének.”¹⁷⁶ Papp Tibor művében is a köznapi szerkezeteknek, ábráknak nemcsak az a szerepe, hogy az időt tagadják, hanem az is, hogy a szövegtesteket egymástól elszigeteljék. Az elszigetelés, azaz a szavak, szótagok, „szövegszeletek” egymáshoz illesztése, képi megformálása a vizuális költészet egyik jellemző sajátossága. Még egy klasszikus költeményben is a verssorok, a különféle írásjelek, az izoláló effektusok elszigetelt egységeket jelölnek. Egy vizuális költeményben viszont már megnyújtott, hosszú fehér „szóközök” választhatnak el egymástól szavakat, mondatszakaszokat, akárcsak az *Elégia két személyhez vagy többhöz* és a *Vendégszövegek I* című kötetekben is tapasztalhattuk már, de egy vastag vonal, egy kép, egy rajz, egy grafikai alakzat is betöltheti ezt a funkciót. Az *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard (Egy kockadobás soha nem szünteti meg a véletlent)*

¹⁷² INGARDEN, I. m., 242.

¹⁷³ Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, ford. MAHLER Zoltán, Athenaeum 1993, I/4., 143-145, 149.

¹⁷⁴ *Uo.*, 143, 160.

¹⁷⁵ *Uo.*, 160.

¹⁷⁶ *Uo.*, 148.

című művében Stéphane Mallarmé is gyakran él az elszigetelés technikájával.¹⁷⁷ A Papp Tibor-i műben is az óra nagymutatója jelzi ugyan a folytatást, a szöveg lehetséges olvasási irányát, a teljes szerkezet viszont elválasztja, behatárolja a szövegegységeket, akárcsak a folytatásban felbukkanó különféle tárgyi alakzatok is.

A nyelvi jel és az ehhez kapcsolódó „tárgyi rekvizitum”¹⁷⁸ feszültségének megteremtésére vállalkozó alkotói attitűdöt már a mű bevezető része jelzi: Papp Tibor a vizuális költemény „előszavában” a korábbi alkotói gyakorlatot a jelenlegivel, az „újító szellemi szöveggel” összevetve fogalmazza meg művészi alapállását, s hozza létre a befogadói rekonstrukció lehetséges változatait. A vendég-szöveg-technika alkalmazásával, a szólamok összefűzésével teremti meg azt az új szemantikai látásmódot, amely segít értelmezni a létrejött „szöveg-szigeteket”. A nyitott műről szóló Umberto Eco-i gondolatot Jurij Michajlovič Lotman megállapításával és saját elméleti reflexióival kapcsolja egybe. Vagyis egy korábbi zárt rendszer értelmezői szigorát oldja fel: a francia társadalomtudomány szinte minden ágát, így az irodalomtudományt is meghatározó strukturalizmus szigorú szabályrendszerét. Az alkotótól és a befogadótól elhatárolt irodalmi műnek mint önálló, zárt objektumnak a vizsgálatát ugyanis Olaszországban Umberto Eco az olvasó szempontjaival egészítette ki, a tartui iskola vezető személyisége, Jurij Lotman pedig a társadalom és a kultúra szerepét építette be a strukturalista rendszerbe.¹⁷⁹ Papp Tibor viszont az idő térbeliségével, az időhatárok feloldásával, új szólamok megjelenítésével, szövegek papírlapon túli írásával teszi nyitottá a struktúrát.

Már itt, az előszóban is jól látható a sorok fölött vagy alatt egy másik szólamnak az idegen, kis méretű betűkből formált, megjegyzésszerű, az írás színpadáról a közönséghez kibeszélő jelenléte:

¹⁷⁷ PAPP – PRAGAI, *I. m.*, 178. Izolációt jelent a műben a margóhasználat. A könyv összefűzésénél 4-4 cm-es margók futnak. Így a bal oldal szövegét a jobb oldaltól 8 cm választja el. A másik elszigetelési mód a kinyitott oldal „bezárása”, izolálása: a mű közepén a bal oldal legfelső sora, illetve a jobb oldal alsó sorzárása egyaránt a *com si* szintagma, amely magába zárja, elszigeteli a szövegegységet az előtte lévő és az utána következő szövegfolyamtól. A kis- és nagybetűk használatával is játszik Mallarmé: a versszövegben a nagybetűs szavak ugyanis összeolvashatók. Lásd »*Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*« de Stéphane Mallarmé, présenté par Mitsou RONAT, réalisé par Tibor PAPP, Change errant /d'atelier, Paris, 1980.

¹⁷⁸ BOHÁR, *Uo.*

¹⁷⁹ BÓKAY, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 148.

••• *Margó elveszti szüzességét a margó elveszti szüzességét* _____
elviszi Margót
újító szellemű szöveg mai írója a tartó egészét birtokba veszi _____ *a szöveg*
szigeteket nem sorok szerint hanem síkban (térben) helyezi el _____

Mivel a „margó elveszti szüzességét”, s a költő „a jelek térbeli elhelyezésével” a jelek „jelentésváltozását igyekszik előidézni”, „az új jelentést láthatóvá tenni”,¹⁸⁰ ezért az értelmezéseknek is ki kell lépniük az olvasás megszokott befogadói műveletéből. A helyes megközelítés pedig csak a látható nyelv kommunikációs kódrendszere felől lehetséges.

A mű folytatásában a margó, a fej- és a lábléc valóban elveszti a *semlegességét*: a csendkeret teleíródik vizuális elemmel, s megszűnik a határ az alkotás és a külvilág között. Mindez már a jelszerűség kioltását, „a befogadás nem irodalmi mintáit idézi fel”: a vizuális elem ebben a helyzetben ugyanis „nem merül ki a szó jelöltjének megjelenítésében”, s a szavak jelentésének rögzítését is gátolja.¹⁸¹

Természetesen megpróbálhatjuk értelmet kereső, lelkiismeretes (korábbi, régi) olvasóként a szövegeknek és a képi elemek jelzéseinek sorozatát struktúrával és jelentéssel felruházni, s így még a hetvenes évek Magyarországá is megjelenhet előttünk („*a farmeres kisgyerekek megint cselédje van* költőink csáb-csicsereknek – siratják a tejen nevelt kisbocit” részben, az „erkölcsi ínségleves”, vagy a „tisztátalan keveréktől fulladoz” kitételben), mindezek ellenére a képi világok spontán egymásra íródását, a korábbi *Vendégszövegek I* szürrealisztikus világának kiteljesítését, továbbálmódását jelzi a „kimenőt kapott” a mondanivaló, „kimenőt kapott” a vers Papp Tibor-i megállapítása. A keresztretjvény is ezért marad megfejtetlen. Ezért kérdőjeleződik meg a vasúti szemaforok jelzése. Ezért marad a lezártágában (bezártságában) is nyitott a gőzmozdonyok útja. S ezért marad befejezetlen az elkezdett évszám is: „193? (ooo)” A nyitott mű befogadói továbbírására készítő attitűd talán itt a legprovokatívabb. S milyen sokat jelenthet egy-egy számelemnek a kérdőjel helyére való behelyettesítése! Felidézhet akár személyes elemet, nevezetesen Papp Tibornak a születését (1936), a tokaji éveket.¹⁸² De megjeleníthet világ- és magyar történelmi tragikus eseményeket

¹⁸⁰ Az idézett szövegek az elemzett műből, a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lélekből* valók. Lásd PAPP Tibor, *Vendégszövegek (n). Összegyűjtött versek és vizuális költemények 1957-2002*, Ister, Budapest, 2003, 228-229.

¹⁸¹ KÉKESI Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 210.

¹⁸² „Tokaj akkoriban kopottas ruhájú hegyaljai község volt. Földszintes, többnyire két ablakszemes házaeskái nappal is, mintha félig aludnának, szusszanás nélkül hagyták peregni az időt. Élősködőként, a Kopasz-hegy

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

S a nyitó rész Umberto Eco-i és Jurij Michajlovič Lotman-i gondolatai mellett még a mű folytatásában is találkozunk vendégszöveggel: **„lefejtettük a tiszta bort a falra tapadó őszi eleget”** – idézi a szöveg a Bécsben élő Tubák Csaba mérnököt, akinek a nevéhez az első magyar nyelvű számítógépes irodalmi kísérlet fűződik. Tubák Csabában Bujdosó Alpár térben elmozduló, szabadon variálható szövegei vetették fel a kérdést: „hogyan lehetne számítógép segítségével a kézi variálást [...] gépi úton tökéletesíteni.”¹⁸³ A bécsi Nemzeti Könyvtárban még a stuttgarteri technikai főiskola hallgatójának, Theo Lutznak az első szövegenerálási kísérleteit is tanulmányozta. A számítógép akkori, szegényes tárolási lehetősége miatt Lutz csak 16 főnévvel, 16 állítmánnyal és 4 összekötő elemmel kísérletezett. Tubák Csaba a szövegeneráláshoz viszont már teljes szótárt használhatott (a *Magyar szinonimaszótár* közel tizenkétezer címszavát), valamint összeállította a véletlent kiváltó programkomponenst, a generálási folyamat előidézéséhez a szükséges változókat és a főprogramot is (a mondat szerkezeteket, a ragok táblázatát, a generálási szabályokat stb.)¹⁸⁴ S így alkotta meg a generált mondatait: „ÚGYNEVEZETT UDVARIASRÓL AZ ORSZÁGHÁZ ORDÍT OMLADÉKOS OLDALT.” Vagy: „ÁLLAPOTOS ÁLCÁNÁL AZ AZONOS APELLÁL ANGYALI AMERIKAIT.”¹⁸⁵ Papp Tibor a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékekben* szereplő vendégszöveget az 1981-es bécsi *Magyar Műhely*-találkozón elhangzott Tubák-előadásból építette be. S bizonyára ekkor még nem is gondolt arra, hogy a mérnöki kezdeményezés művészi, költői megvalósítója, kiteljesítője majd ő lesz: 12 év múlva (1993-ban) megszületik az első magyar automatikus versgenerátor, a *Disztichon Alfa*.

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

¹⁸³ TUBÁK Csaba, *Szövegenerálás*, Magyar Műhely 62-63., 1981. márc. 31., 57.

¹⁸⁴ Tubák Csaba szövegenerálási technikájáról lásd még VASS László, *Papp Tibor: Műzsával vagy műzsa nélkül? (Irodalom számítógépen) = Szemiotikai szövegtan*, szerk. PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László, JGYTF, Szeged, 1996, 283.

¹⁸⁵ TUBÁK, *I. m.*, 59.

De nemcsak irodalomelméleti szöveg vagy egy számítógéppel generált mondat lehet vendégszöveg, hanem akár egy vasúti menetrend is. Legalábbis a felszínes olvasat számára ennek tűnhet a vizuális költemény utolsó oldalán felsorakoztatott állomások sora. Viszont ezek nem valódi intertextuális elemek, hanem vendégszöveg-imitációk. A menetrend ugyanis egy szerelmi aktus kezdetét és végpontját jeleníti meg, úgy, hogy a vizuális vers egyes vasúti szakaszai, elnevezései tényleges településeket is jelölnek. Ilyenek például: Somogy megyében, Csurgótól északra Porrogszentkirály, ugyancsak Somogy megyében, de már a Balaton-partján Fonyód(va), Hajdú-Bihar megyében Apafa (Debrecentől 10 km-re lévő térköz), Tisztavíz (Debrecentől 5 km-re), s Miklósmajor. Az „utazás” vasárnap délután, 15.11-kor kezdődik, és 16.55-re fejeződik be. De van egy keddi gyors is, amely 19.20-kor indul, s 20.11-re érkezik meg. „Partján” (*Bokrosodó / Léked / Partján*) nem áll meg a vonat! Valamint a „Lehámozni / Lábaidról / Vizesen / Kettes-rét” állomások beteljesült érosza után sincs megálló. Viszont ez már a végállomást, a tiszta vizes felfrissülést, az elköszönést is jelzi (lásd a 2. számú ábrát).

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

2. ábra

A vasúti menetrend „térbeli mátrixa” (Kékesi Zoltán) is jelzi a változást, Papp Tibor költői gyakorlatában az új poetológiai sajátosságok megjelenését. Itt nem elegendő az, hogy az ábra egy közlekedési menetrenddel legyen azonos; még egy másik menetrendet is ábrázolnia kell. Azt a vizuális költeményt, amelynek poétikai-retorikai szinten való

megszületéséhez az előfeltételt a valós menetrend képzetének kialakítása jelenti. Viszont a megállóhelyek nevei, az érkezés-indulás matematikai időegységei mintha lehetlenné tennék annak a diszkurzív térnek a létrejöttét, amelyben a kép (a menetrend) és a nyelvi elemek közötti új kapcsolat megszülethetne. A fiktív településnevek, a költői lelemény (például „Demennyireporrog”) jelzik a csapdát: mindezek a valós menetrend lebontását és egy másik valós (immár költői) menetrend felépítését teszik lehetővé. Ebben a lebontó-felépítő aktusban teremtődik meg a folytonosság is – a Magritte-pipához hasonlóan –, az egyiknek a másikba való átáramlása, s a megváltozott költői szövegformálásban kiemelt szerepbe, alkotói pozícióba kerül az olvasó-néző is.

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

————— **s z í n e s i n d i á n t e n g e r** —————
g o n d t a l a n h a j l a t ————— **h a j**

VII. MŰFAJTEREMTÉS

Roland Barthes ikonográfiai kutatásai során – Saussure jeleméletének hatására – fényképeket tett véletlenszerűen egymás mellé, és ekkor döbbsent rá arra, hogy a véletlenszerű egymásmellettiesség „kölcsonhatással bír a jelentéstartalomra”, s egy végtelen narrációt indít el, ha a képeket szövegekkel kombináljuk. Ez a narráció egy olyan homogén szövetet hoz létre, amely a műfaji határokat is eltörli.¹⁸⁶ A vizuális és a diszkurzív elemek egyedi összekapcsolódása, dialektikus kölcsonhatása, a „feszültségteli viszony” pedig megkérdőjelezi „a tudományterületek lehatárolhatóságát, tárgyuk elkülöníthetőségét, elemző eszköztáruk sajátosságát” is. Mindez a tudományágak közötti átjárhatóság vizsgálatára irányítja a figyelmet, s e kutatások innovatív ereje lehetővé teszi „az egyes tudományok módszertani önértelmezését” is, az „önreflexiók alap” megújítását.¹⁸⁷

Ezt a folyamatot felgyorsította a formákat, szabályokat megkérdőjelező és konstruktív módon újraépítő avantgárd, amely a nyitottsága és hozzáférhetősége révén mindig a „jelen művészetévé” válik.¹⁸⁸ Megyik János és a *Magyar Műhely* alkotótíriusa többek között ezért is tiltakoznak az avantgárd és neoavantgárd megkülönböztetések ellen. Az avantgárd alkotói magatartáshoz ugyanis hozzátartozik a kifejezés egyediségét befolyásoló tényezőknek, mozgásoknak, változásoknak a figyelése, s az erre való – más művel össze nem téveszthető – egyedi alkotói reagálás.¹⁸⁹ Az avantgárd alkotóknak az a természetes, hogy „vérfrissítőnek” új műfajokat oltanak be az irodalmi közegbe, s nem elégednek meg a meglévő formák variálásával. A vizualitást felerősítették, a lineáris folyamatokat, a műbe való be- és kilépés merev egyszerűségét, a kezdet és a vég folyamatát megtörték.¹⁹⁰

¹⁸⁶ MEGYIK János vallomása, *A forma újragondolása, Megyik Jánossal beszélget Sz. Szilágyi Gábor*, http://www.balkon.hu/balkon04_09/01megyik.html (Letöltve: 2010. febr. 26.)

¹⁸⁷ KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*, Ráció, Budapest, 2003, 13-14.

¹⁸⁸ MEGYIK, *Uo.*

¹⁸⁹ PAPP Tibor, *Innovációról az avantgárd költészet felől* = *Uő.*, *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 64. Papp Tibor szerint az egyediséget befolyásoló tényezők a következők: az idő, a kor, a hely, a nyelv, az irodalom adott állapota, az irodalom társadalmi szerepe, a mű formája, valamint a mű üzenete. Ezeket a teremtés pillanatában azzal a határozott céllal használja fel a költő, hogy az irodalom egészében egyedi jelentéssé, üzenetté váljanak. *Uo.*, 63-64.

¹⁹⁰ *Uo.*, 65, 67.

Megyik János még a régebbi korok művészetét is kortárs művészetnek tekinti, s műfajteremtő alkotói attitűdjéhez hozzátartozik, hogy saját és mások műveihez mindig analitikus módon közeledik.¹⁹¹ „Ha az értelmezés hipotézisén keresztül bejutok egy régi mű struktúrájába – vallja egy interjú alkalmával –, és bizonyos rétegei megnyílnak előttem, olyan tereppel találom magam szembe, amelyet felforgathatok, újrakonstruálhatok, és olyan új dimenziót hozhatok létre, amely nem volt előre látható és előre elgondolható.” Véleménye szerint „nem egy megülepedett egyensúlyt kell kibillenteni, hanem egy új egyensúlyt kell létrehozni.”¹⁹² Erdély Miklós is az egyediség végtelenítését fogalmazza meg a marly-i téziseiben: „Jelentős alkotónak azt tartom – írja –, aki hozzájárult ahhoz, hogy a különböző művészek nevezett tevékenységeiben ne legyen semmi közös.”¹⁹³

Papp Tibort is a mozgásra, változásra mindig kész alkotói magatartás jellemzi. Ő nem a kassáki dadaista képverset élesztette fel (ami a műfaj történetében a XX. század első felében ugyancsak forradalmian új volt), hanem az avantgárd permanens erejéből, az elődökből, a múltból és a folyton változó jelenből, a kifejezés egyediségét befolyásoló tényezők mozgásaiból, a kihívásokból táplálkozva újabb és újabb, formailag jól meghatározható vizuális műfajt teremtett. Ezek hol váratlanul, hol az alkotótevékenység során fokozatosan kikristályosodva jelennek meg a költői életműben.

¹⁹¹ MEGYIK, *Uo.* Megyik János ezt egy példával világítja meg: Az első londoni utazásakor, 1962-ben Leonardo da Vincinek *Szent Anna harmadmagával* című rajzáról egy nagyméretű fényképet vásárolt. A bekeretezett képet a falhoz támasztva a bécsi műtermében tartotta. Egy alkalommal munka közben ránézett a rajzra, s feltűnt neki, hogy a két női fej egymás tükörképe. A felfedezését ellenőrizte is egy tükörrel. S valóban, a két egymásra néző női arcnak a tónusai és arckifejezései egymástól csupán egészen finom eltéréseket mutattak, s a két arc közé helyezett tükör ezt a hatást csak még inkább fokozta: Szent Anna arca úgy hatott, mintha Mária arcának fotónegatívja lett volna. Az arcok elkülönítettsége, valamint eggyé válása két filmkocka egymásmellettségére emlékeztette Megyik Jánost. Egy időbeli résre. „A filmmel ellentétben ezt a részt az akció – a filmnél a sebesség, itt a tükör – nem oldja fel, sőt feszültebbé teszi.” S ez már ikonográfiai, pszichológiai, matematikai, zenei megfontolásokat igényel. Ez a felfedezés a mű értelmezésének egyik lehetősége. Ezért volt mindez fontos Megyik János számára. *Uo.*

¹⁹² *Uo.*

¹⁹³ ERDÉLY Miklós, *Tézisek az 1980-as marly-i Konferenciához* = *Uő., Idő-möbiusz*, 2. kötet, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991, 83.

TÉR/VERS/KÉPEK

1. Egy új műfaj és előzményei

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

(Homlokom mögött)

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

Papp Tibor e topográfiai séma-lehetőségeket innovatív módon felhasználva olyan alkotásokat hoz létre, amelyek az újonnan születő műfajok színes palettáját gazdagítják. A topologikus és toposzintaxis rendezőelvével „a nyelvi sallangoktól”, a kulturális, történelmi és társadalmi vonatkozásoktól „megfosztott szavakat” egy kezdet és egy vég nélküli síkba helyezi, hogy topológiai közelségük vagy távolságuk szerint összeálljanak komplex jelentéssé, vagy elszigeteltségük révén felvillanthassák „határtalan jelentéstartományukat”.¹⁹⁴ Térképverseiben a címet, az emblémát körbeölelő ornamentika térképeleme, a piktogramok és magyarázatok, az útirányjelző táblák, a hipszometrikus árnyalatok, vagy akár a koordinátarendszer-szerű behálózás egyaránt megtalálhatók. Ezek az elemek az alkotás során a szövegépítés alapvető részeivé válnak, akárcsak „a beszélt nyelvre épített műben az intonáció, az időtartam, a hangzásbeli összecsengések, a ritmus.”¹⁹⁵ Egy mű megalkotására

¹⁹⁴ PAPP Tibor, *Ige és kép = Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. KOVÁCS Zsolt – L. SIMON László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998, 10. (Saját kötetben: Uő., *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 50.)

¹⁹⁵ PAPP, *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 80.

nem a grafikai többlet, a látványból fakadó szöveg-kiegészítés vágya ösztönzi elsősorban, hanem a mondat szövetének nyújtási határa.¹⁹⁶

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

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

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

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

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

A nyitott versmondat, „a verssorok formai »kitöltetlensége«, versmondatok befejezésének, illetve kezdetének elhagyása, nyílt stróf szerkezetek”, „a nyilvánvalóan későmodern poétikai alapelvek hatásának” nyelvi-szemantikai szerkezetei, „amelyek olykor

¹⁹⁶ *Uo.*, 80-81.

az értelemegészt nem reprezentáló »beszédtöredék« pozícióját jelzik»¹⁹⁷ az 1970-es években megjelennek a pályakezdő Petri György és Oravecz Imre költészetében is. Kulcsár-Szabó Zoltán az Oravecz-monográfiájában meg is jegyzi, hogy mindez arra a következtetésre vezethet, hogy a hagyományos és modernségbeli stíluselvárásoktól az 1980-as évtized végére kanonizálódott líranyelv „végleg elszabadult”.¹⁹⁸

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

te meztelen zöldbab ➤

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

visszavezénylő energia nélkül
csillagok
csigáinkban a sorok ellaposodnak
aranypénzek csintalan gyerek fatörzstorta irányított sziget
győzelem a kalapkarikán

a költészet bomlasztó ereje nélkül

(A költészet bomlasztó ereje)

¹⁹⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravecz Imre*, 44-45.

¹⁹⁸ *Uo.*

2. Tér/vers/képek

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

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

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

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

Az *Örök jégsekrény partján medencecsont hallgat* című ciklus nyitó alkotása egy mail-art bélyeg, amely egy virtuális hely síkbeli vetületének topografikus leképeződését ábrázolja. A mű egy művészbélyeg-kiállításra készült 1981-ben. Nem csupán a térbeliség dinamikája

hordoz a képszöveg feldolgozásában jelentéstöbbletet, de a közvetett kommunikációra való utalás, az üzenet postai úton történő továbbításának jelzése is. A tárgyi szimbolika két alaptípusa, a bélyeg- és térképversek¹⁹⁹ konkrét műformája montírozódik egybe az alkotásban. A poétikai kód többszoros formájában kitapintható valóságdarabbá, ország- és világrészeket behálózó topográfiává nő az üzenet: „*levetkőznek a népek*”, „*a látható nyelvben is levet*”-kőznek, levet „*eresztenek*”.

A bélyeg/térvers/kép 2. és 3. darabjában az érzelmi-értelmi intenzitás felerősödésének jelzéseként a szöveg echószerűen csapódik rá a bélyegre, s a határokat feloldva ki is csúszik a keretből. A hajszalerekben folyó információáramlás Bohár András-i interpretációja mellé²⁰⁰ akár a belek alagútjainak képét is ide illeszthetnénk: a lefelé áramló sorok negatív filmkockái (*a költők félre köszörülnek; vígan megyünk tönkre; ragyaverte a közös ég; levetkőznek a népek*) a megtisztulás fázisait villantják fel. Bár az ilyen olvasatok rögzítésénél nem szabad megfélekednünk arról, hogy itt nem a tipográfiai séma szab határt a szövegnek, mint a nyitó bélyegkép esetében, hanem a szövegre épül rá a térkép.

A kiállításra készült mail-art későbbi variációja a tricikli is, amelynek szabályos, a küllők által meghatározott körszövegét a *Vendégszövegek 5* (1995-2002) *Lyuk-mandalájának* formai előzményeként is értelmezhetjük. A logo-mandala a szemlélődés, az elmélkedés műfaja, hiszen „a látványban rejlő tartalom gazdagsága”²⁰¹ csak hosszabb gondolkodás, szó- és szintagmaelemzés során bontakozik ki. A biciklikerek a kör absztrakciós formája: a középpont, illetve annak polifon értelmű hiányát jelző fekete lyuk, valamint a szimmetria, a tengely mentén megfordítható olvashatóság mind-mind a rokonságot mutatják a későbbi Papp Tibor-i költészetformával.

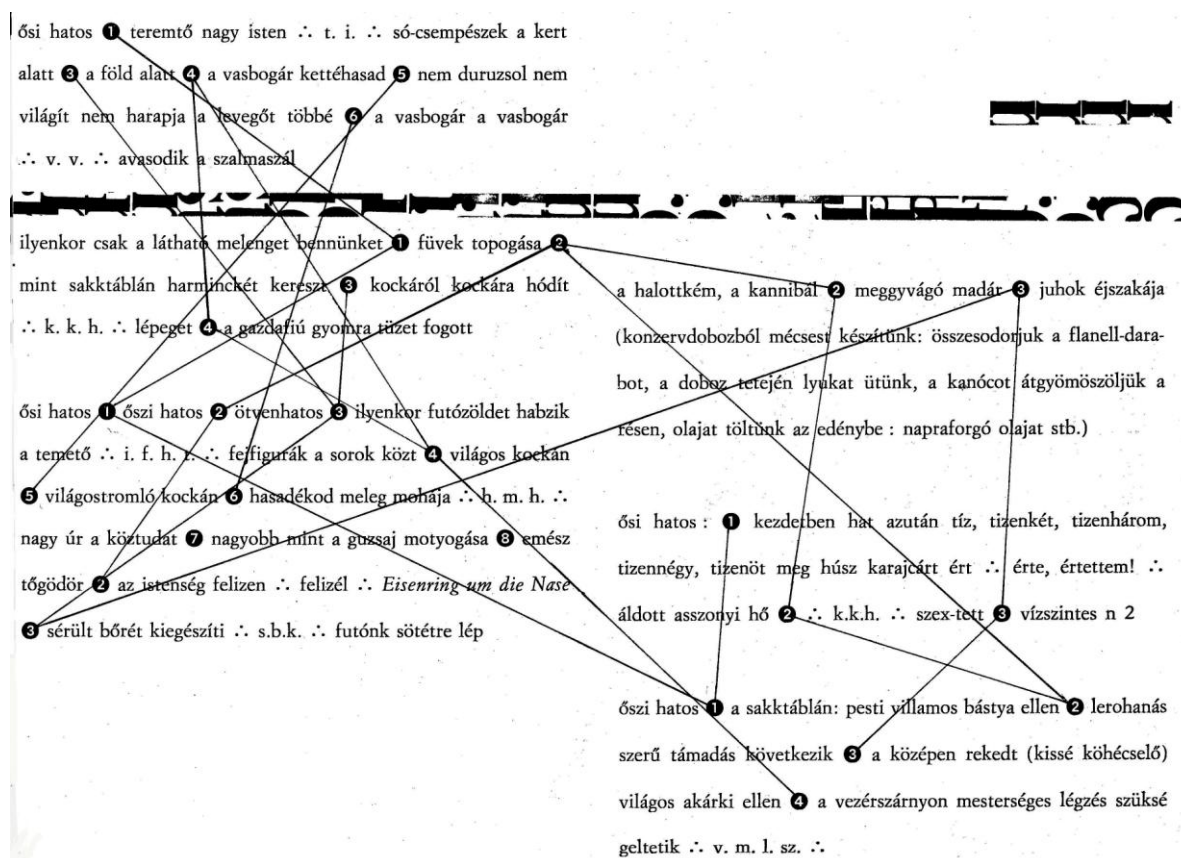
S a ciklus folytatásában az egymásra írt párhuzamos sorok újabb és újabb utakat, tereket, zsákutcákat tagolnak. Ez a szerkesztésmód érhető tetten a *Magyar Műhely* 65-66. számának fedőlaptervezetén is. Az 58. szám borítója viszont végtelent szimbolizáló (∞) térkép-metamorfózis lesz (a 8-as számjegy 45°-os elfordításával), a véges-végnélküli egymásba kapcsolása, az utak galaxisrendszerének egy szelete. A fedőlapon, az emberi léttér lenyomatában megjelenik a János-hegy, a haza, ház, munkahely (*irodám*), s az összerakott otthon holdkomppal megközelíthető világa. A Párizs, Bécs, Budapest térképszeleteinek montázsa (75. szám) pedig a folyóirat (s egyben az alkotótíriusz) curriculum vitae-je.

¹⁹⁹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 34.

²⁰⁰ *Uo.*, 92.

²⁰¹ PAPP Tibor, *Vendégszövegek 5*, Magyar Műhely, Budapest, 1997, 5.

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



3. ábra

PAPP Tibor, *Ősi hatos* (részlet). In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 294.

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

lyukat ütünk, a kanócot átgömszöljük a / résen, olajat töltünk az edénybe: napraforgó olajat stb).”

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

A legendás thrák énekes és zenész mitologikus neve többször feltűnik a költői életműben. Ám nem csupán szöveggörnyezete rendeződik át folyamatosan, de – ahogy H. Nagy Péter utal rá – „identitása is lépten-nyomon elkülönбöződik”.²⁰² A költő és pap archetipikus alakja az *Ősi hatosban* is keserűen ironizált mítoszi referenciát jelenít meg. 1945 után Orfeusz – „gyakornok” minősítésben – kiírja a jóvátétel éveit, követelményeit. De nemcsak a külső, idegen (orosз) utasításoknak engedelmeskedő hatalomnak mindenkori megtestesítője, hanem saját kiírásának kibírója, elszenvadó alanya is [„ki(b)írja”]. A disszonanciát immár nem lehet, nem tudjuk feloldani. Ebben a történelmi-politikai helyzetben a „káromkodik” a „legszebb szavunk”.

A kötet következő topográfiai alkotása a *Szabályos vers szépséghibával* című mű, amely egy négy strófából álló költemény versszakokra bontott térképrészleteit adja. A térvers/kép különlegessége, hogy nem az ütemhangsúlyos, az időmértékes vagy a szimultán verselés mértékrendszerét lazítva vagy tagadva hoz létre a szabadversre jellemző szerkezeti típust, hanem épp ellenkezőleg, a folyamatot megfordítva, az ametrikus formából alkot meg egy kötött szerkezetű, a Balassi-strófára emlékeztető „szabályos vers”-formát. A magyar irodalom első klasszikusához²⁰³ való kapcsolódást az alcím is jelzi: *hommage à 667 667 667*.

²⁰² H. NAGY, *Szavak ébredése – képek lázadása*, 84.

²⁰³ Rimay János a Balassi-életmű kanonizálására törekedett. Terve – hogy Balassi Bálint irodalmi hagyatékát összegyűjtse és kiadja – nem valósult meg. Tervezett kötetének az előszava viszont fennmaradt. Ebben Balassit a magyar irodalom első és egyetlen klasszikusának nevezi. *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964, 21.

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

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

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

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

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

(*a* – *anapesztus*; *cs* – *csonka ütem*; *d* – *daktilus*; *j* – *jambus*; *p* – *paion*; *pr* – *proceleuzmatikus*; *s* – *spondeus*; *t* – *trocheus*)

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

Az időmértékes verselés ritmus-szegmensei, a költemény dallamvilágát formáló, egymásba ölelkező verslábak a képi jelentésartikulációt erősítik. A költemény hangzásának, a ritmusnak is van ugyanis vizuális élményt keltő hatása: térbeli mozgásként, látványként bontakozik ki és rögzül a befogadás, a megértés történeteiben.²⁰⁴

A visszatérő motívumok (*ritmus*, *rím*, *rímpár*), a metaforikus kép már-már allegóriába hajló, útszakaszról útszakaszra történő fokozatos kibontása („Lába közt a versek szőröző darázsraj”; „az ágyad növendék virágagy”; „Hasadékod moháján”; „a szörzeted virágagy”), valamint a szóképzések és -ismétlések (*darázsraj*, *darázsraj*; *három négy*, *HÁROM NÉGY*) a térképmetszetek összetartozását, egy domborzatilag összefüggő, egységes táj szeleteinek egymásra utaltságát, az élmény topografikus elemekre bontott leképezését jelölik. A „fagyogaTó hátán” szintagmában²⁰⁵ pedig nem csupán a szófonat jelenségével találkozunk (fagyogat, a tó), hanem egy új gyakorítóképzős ige megszületésével is: (a tó) fagyogat.

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

A cím architextuális jelzése, az apró „szépséghibák” pedig jelzik a kapcsolatot a „poème en prose”²⁰⁶ típusával: így például a trocheuslejtésű sorba a spondeus után belépő jambus

²⁰⁴ BÁNYAI, *I. m.*, 64.

²⁰⁵ A szófonat (*fagyogaTó*) hangalakja akár Európa egyik legnagyobb tavát is idézheti: Szentpétervártól (az akkori elnevezéssel Leningrádtól) körülbelül 50 km-re található az édesvízű *Ladoga-tó*.

²⁰⁶ KECSKÉS – SZILÁGYI, *I. m.*, 106.

(„Kételtű egyenlet hol vagyon lakkozott”), az ereszkedő és az emelkedő sorok váltakozása („Szigorával az ajkad” – emelkedő, „Nedved-ütemezve” – ereszkedő, „Gyönyörű cezúrad” – emelkedő), valamint a sorvégi rímtelenség. A szótagszám szabályos 12-es – 7-es ismétlődésénél is funkcionális kivétel a III. térvess/kép 4. verssora, ahol 11-es szótagszámmá vált a költemény. Ez a 11 szótagos szépséghiba is éppen a szabálytalanságával javít a versen: az elemzőt rákényszeríti arra, hogy ismételten újragondolja a szabályosságot, a Balassi-stófa törvényszerűségeit.

Szépséghibája a versnek a szépsége is. A költemények megszokott sorokba rendeződését ugyanis a térképforma, a térképsor váltja fel. A látható nyelv esztétikai ereje pedig a szép minőségi kategóriájával gazdagítja az észleletet. Az utolsó versszakban a látható nyelv segítségével, az emelkedők, lejtők, a lankás tájak s a libegők szelte magasságok képi erejével, valamint a veszélyes útkanyarulatokat jelző táblákkal jeleníti meg a ritmikus, testi egymásba fonódást.

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

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

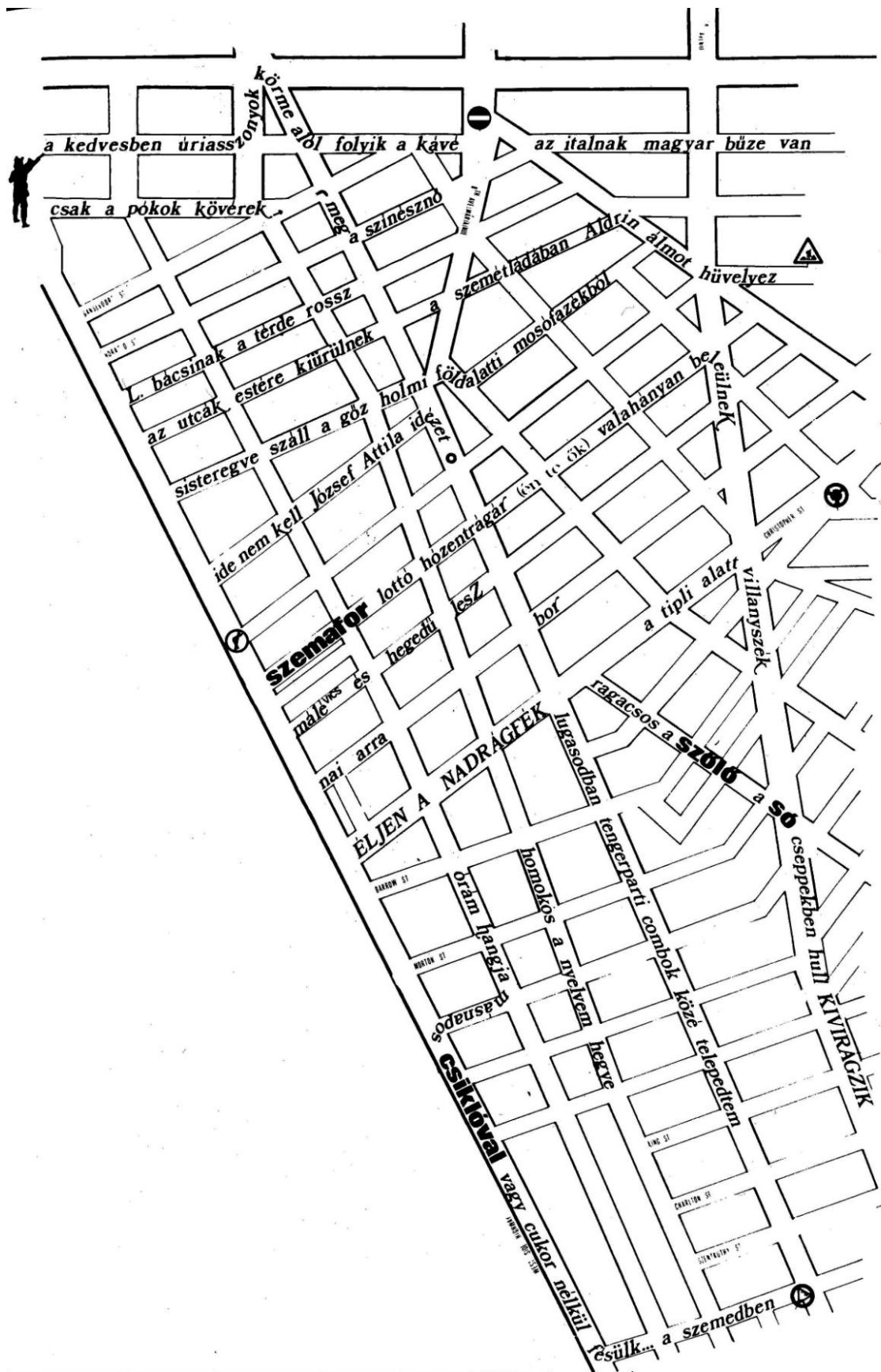
A kultusz talapzatára az elfeledett alkotók közül Papp Tibor elsősorban a prózavers első magyar képviselőjének, Vajda Péternek az életművét helyezi. Tőle kölcsönzi a szövegek vendégszegmenseinek jelentős részét. Felidézi a költői életművet, szétszedi, átszerkeszti, és saját térvers/kép-összefüggéseibe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

A *Vendégszövegek* 2,3 másik térképvers ciklusának címe (*Ide nem kell József Attila-idézet*) jelezheti „a tradíció megkérdőjelezhetőségét” is,²⁰⁷ a József Attila-„kultusz” elleni tiltakozást. Azonban a tagadás („ide nem kell”) egyben a József Attila-i pillanatképek észrevétlen beépülését is jelenti a macskaköves vagy aszfaltos útszigetekbe: bár József Attila-idézet nincs benne, az olvasói-nézői interpretáció során akaratlanul is a megidézés szerzői gesztusát kutatjuk (lásd a 4. számú ábrát). Mivel most nincs itt, éppen ezért van jelen. A tagadás képe egy tudatalatti jelenvalósággal telítődik. Így a „mosófazék” (a „Mama” alakja), „az álmat hüvelyez” vagy a „szemafor” képe akaratlanul is József Attilát idézi, akárcsak a záró útszakasz, a „mozdulat a tükörben”, a „vége van” kitételei. A folytatásban a térképmetszet tükörképe is megjelenik, ahol a nyelvi lelemény és játékosság [*hopszasza, a rossz kasza, vár(os) szaka*], a paragrafusos irodai hangulatízek (*alosztály betűje irományok, ügydaraboknak/-bontoknak, tábla iratok, egy irat egy tárgy*) mellett a „Bülbülszavú rózsám” jelzős szószerkezete *Szondi két apródjának világát*, az Arany-kontextust idézi.

A József Attila- és Arany-reminiszcenciák az új versbeszéd egyik távolságtartó alakzatának, az iróniának a reprezentánsai. Nem egyszerű hozzárendelő vagy affirmatív viszony van immár az esetleges versbeli alany és állítása között,²⁰⁸ hanem egyfajta elidegenítő gesztus, egy külső, felületi attitűd, leváló viszonyulás. A „graphika”, „semiotica” és „formularia” pedig az *Ige és kép* szövegmintáit sugallják, az alkotás elvi lenyomatát adják. S a térvers/képek intermedialitását jelzik.

²⁰⁷ BOHÁR, *Papp Tibor*, 94.

²⁰⁸ KULCSÁR-SZABÓ, *Oravec Imre*, 36.



4. ábra

PAPP Tibor, *Ide nem kell József Attila-idézet* (részlet). In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 333.

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

A ciklus egyik vendége Szentkuthy Miklós, akinek tiszteletére *Két nagy ellipszis jobbra és balra* címmel Papp Tibor külön fejezetet szentel a kötetben. Szentkuthy helyét nehéz kijelölni a műfajok palettáján. Ő az az alkotó, aki a műfaji határok egybemosásával, szabad gondolattársításával hozzájárult a magyar próza megújításához. Mint a legnagyobbak, ő is megelőzte a korát: „a kibontakozásában mindig is gátolt magyar modernség” jelesének a művei „több évtizeden át kívül rekedtek a »hivatalos« kánon centrumából”.²⁰⁹ Ezért is próbálja a költő az intertextuális párbeszéd kiépítésével a magyar *Ulysses*nek (a *Praene*nek) az avantgárd szerzőjét az „esztétikai és szociokulturális természetű rehabilitáció”²¹⁰ folyamatába beállítani.

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

²⁰⁹ SZIRÁK Péter, *Az ősztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje. Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához = A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2001, 227. (A nemzeti irodalmi kánon perifériájára szorult jeles alkotók közül Szentkuthy mellett Krúdyt, Kosztolányit és Márait is említi a tanulmány.)

²¹⁰ *Uo.*

szöveges-ritmikus hangversnek a költő által törölt részlete²¹¹ így idéződik meg egy vizuális költeményben.

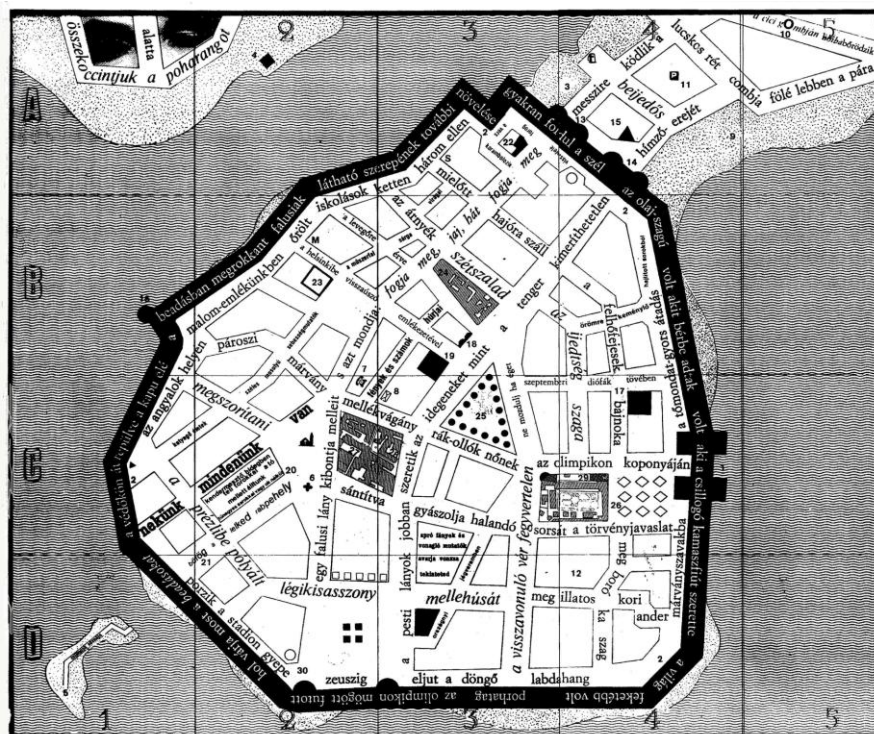
Nagy Pál a legsikerültebb Papp Tibor-műnek tekinti ezt a vizuális költeményt,²¹² amelyben írók, költők, labdarúgók szignáljára egyaránt ráismerhetünk. Így az „archeológiai feltárásokat”, a régmúltat rekonstruáló Bujdosó Alpár-i életműre utalás mellett (B.3, C.2, C3, C.4), „a szerelem hullámterében” Nagy Pál *archideák*-részlete is (A. 1-2) a libérci szigetcsoporthoz egyik főkomponensévé válhat az olvasói-nézői elemzés során.

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

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

²¹¹ A Pogány ritmusok versindító szövegének születéséről az *Avantgárd szemmel költészetéről és irodalomról* című könyvében vall a szerző. (I. m., 42.) A hangvers bevezetője eleinte két versszakból állt: „áldozat fallikus ága / égi szemérem előtt / kőből a tűz-ölvű oltár / jó szagú férfi a föld // térdein ömlik a víz / combjai közt buja partok / tátva a szája az égnek / táncol a láb meg a kéz”. A végleges változat pedig a következő lett: „tisztá az ünnepi tisztás / kard hegye éles a hold / fákon lóg a sötétség / kör közepén a tűz”.

²¹² NAGY, Szóvízió, 7.



1. Hajóállomás (C.4)
2. Várfal (A.2—3—4, B.1—2.4, C.1.4, D.1—2—3—4)
3. Nudista strand, tisztasági kád- és zuhanyfürdő (A.3—4)
4. Irók szőlőskertje, pinceborozóval (A.1—2)
5. Csillagok cémája (D.1)
6. Szenkuthy szökőkút (C.2)
7. Távbeszélőközpont (C.2)
8. Psota (C.3)
9. Lucskos rét (A.4—5)
10. A cíci gombja (A.5)
11. P (A.4)
12. ILLATOS – lakótelep (az Országnyi jégveremben, a Márványszavakba és az Eljut a döngő labdahang utcák között) (C.3—4, D.3—4)
13. Nyugati kapu (A.4)
14. Keleti kapu (A.4)
15. Műhely-háromszög (a Nyugati és a Keleti kapu között) (A.4)
16. Béládi bástya (B.1)
17. Könyvszárd (C.4)
18. MOZI cukrászda (B.3)
19. CUKRÁSZDA mozi (B.3)
20. Okkal vagy ok nélkül (C.2)
21. Böfög a lelked rabpohely (D.1, D.2)
22. Hullám (enyém, tied, övé) étterem (A.3)
23. Puncillat (önkiszolgáló) (B.2)
24. NEOKRITE (Neoretrográd Kritikusok Test-edző Egyesülete) (B.3)
25. Költők napközije, elvonókúrák klubja (C.3)
26. Városháza (C.3—4)
27. BEH (Belföldiek ellenőrző hivatal) (C.2)
28. KEHES (Külföldiek ellenőrző hivatal és elsősegélyező) (C.3)
29. „Mielőtt hajóra száll, akinek tárgyilagosa lábairól nem illik beszélni” (Márványtábla a Francstadt Hotel előcsarnokában) (C.4)
30. Porzik a stadion gyepe (D.1—2)



5. ábra

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

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

A nyelv változatosságát s egyben esetlegességét mutatja fel a szerző a térképhez rendelt magyarázataival, enumeratív jegyzékével. A szavak felcseréléséből adódó tartalmi gazdagság („MOZI cukrászda”, „CUKRÁSZDA mozi”), az azonos alakú szavak [„Hullám (enyém, tied, övé) étterem”], a betűk felcseréléséből adódó új értelem (posta helyett „Psota”), az újszerű szóösszetételek („Könyvcsárda”, „rabpohár”), a szófonatok („Puncillat”) mind-mind a polifonikus előadásmód szervező egységei. Nyelvi lelemény és társadalomkritika megtestesítői a mozaikszavak: „NEOKRITE (Neoretrográd Kritikusok Testedző Egyesülete)”, „BEH (Belföldiek ellenőrző hivatal)”, „KEHES (Külföldiek ellenőrző hivatal és elsősegélyező)”. S a Francstadt Hotel előcsarnokában egy márványtábla figyelmeztet, hogy „mielőtt hajóra száll”, az ’56-os futballistákról (lásd: Kocsis, Puskás, Czibor) „nem illik beszélni”. Az akkori költőtársadalom bírálatát jelzi, hogy az infrastruktúrát kibővíti egy jelentős intézmény létrehozásával: a belvárosban „Költők napközije, elvonókúrák klubja” létesült.

A *Nyugati és a Keleti kapu között*, két világ összekapcsolódási pontján találjuk a *Műhely-háromszöget*, amely különféle asszociációkat indukálhat: Bermuda-háromszög, alkotótíriász (Bujdosó, Nagy, Papp), a tökéletesség, a harmónia szimbóluma, Szentháromság

stb. A barangolás, a turistavezetés perszonalizációja, az író és az elbeszélő kompetenciája is izgalmas kérdéseket vet fel. Meddig ér az egyik, s meddig a másik érvényességi köre? Ki az idegenvezető, az elbeszélő? Papp Tibor nem lehet, mert ő a szerző, s az elbeszélőt, a művének egyik lehetséges olvasatát adó narrátorát ő teremti meg. Bár kétségtelen, hogy az alkotó és az elbeszélő közel áll egymáshoz, de mégsem ugyanaz. A térvess/kép idegenvezetője Libérc történelmének néhány lehetséges olvasatát adja csupán. (S a módszerre is felhívja ezáltal a figyelmet: több variáció is elképzelhető. Tessék tehát sétálni!) Ebben az olvasatban, ebben a sorrendben, útvonaláncolatban tárul elénk a város, Libérc múltja és jelene. S mi is bekapcsolódhatunk ebbe a játékba, elbeszélővé válhatunk, újabb és újabb jelentésárnyalatokkal gazdagíthatjuk a képet, úgy, hogy a fikció és a realitás összemosódik, a valóságos és a feltételes helyzet szinte egyidejűvé, szétválaszthatatlanná válik számunkra. De nem is tehetünk másként, hiszen „a pusztán feltételes viselkedés a kettős helyzet (valós és feltételes) megszüntetése komolytalanná teszi a játékot ————— és komolytalanná az irodalmat”.²¹³

A korábbi, ólommal, fényszedéssel, letraset technikával vagy montírozott filmek fényképezésével megszületett vizuális költemények után az 1995-ben megjelent *Vendégszövegek 4* kötetének alkotásai már mind számítógépen készültek. Az új médiummal Papp Tibor eddig ismeretlen formákat teremtett a magyar avantgárd költészetben. Elméleti munkájában a nyomtatott, színes vagy fekete vizuális költemények megalkotásáról szólva egyúttal felhívja az alkotók figyelmét arra is, hogy a számítógép csak segédeszköz, nem más, mint a költő ceruzája.²¹⁴

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

Az emberi lét törekenységére, a halállal szembeni védtelenségre utal a cérnamotívummal, amely már az első kötetében, a *Sánta vasárnapban* is felbukkan: „gyorsan sodrott pörgetett / cérnaszál az életed / túlvilág alvilág / ollók éle összevág” (*Ellenem szavakkal*). A vékony szálabból öltögetett virággal jeleníti meg a női léleknek, a testvérhűgnek a finomságát is. Már a nyitó képben, a viráglevél és virágszár áttűnőségében és

²¹³ PAPP, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, 138.

²¹⁴ *Uo.*, 68.

tükörképében, a szöveg akkordikus felépítésében is megjelennek a tragédiát sejtető felhangok: „nadrágostól jön a köd / lába közé szorulnak a buszra váró körtefák / a világ szélén sárga kerti szék / uszoda tornácán”. Ezeket a párhuzamosan futó sorokat, levélerezeteket, talajrétegeket négyeshangzat-fordításokként variálhatjuk az olvasáskor. S a hangnemi moduláció során, az „uszoda tornácán” akár vitorlássá²¹⁵ is transzponálódhat tudatunkban a kinyíló kép. Virág és vitorlás: egy életút konnotatív megjelenítői.

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



6. ábra

PAPP Tibor, *Barcikai oratórium* (részlet). In: *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 428-429.

A historikus az oratórium térképtételeit recitativóval köti össze. A lamentációval a külső és belső eseménysor egymásra vetítődik: „tervrajzzá laposodnak az utcák nélküled // tányéron / tenyéren pocsolva-leves // ázik barcika az örök hideiglenes”. A Máriával való párhuzamba állítás képeit sugallja a tisztaság jelzős szószerkezete („szeplőtelen katicabogárka”), vagy a Sermones-kódex *Ómagyar Mária-siralom* soraira emlékeztető figura etymologica (virágok

²¹⁵ BOHÁR András a *Barcikai oratórium* nyitó képét vitorlásformaként értelmezi, amely az utazás kezdetét szimbolizálja, s a mozgást, a dinamikát jeleníti meg. (BOHÁR, *Papp Tibor*, 102.)

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

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

A 2. utószó eltérő erősségű sorai nemcsak a piano-forte váltakozó, teraszos dinamikájú hangerőváltásának a kifejezői, de a többszólamúság partitúráképe is, az utak és az útkereszteződések lineáris ábrázolásai. Az olvasói interpretáció így gazdag árnyalatú variánsokat teremthet a megszólaltatás, a mű értelmi-érzelmi, zenei hangjainak kibontása során.²¹⁶

Ovidiusz

libákkal cserélt könyveket

a partot elkerülve

az örvény torkából visszaevezett

(Utószó az oratóriumhoz, 2)

Szóló I.

Ovidiusz / az örvény torkából visszaevezett

Szóló II.

Libákkal cserélt könyveket / a partot elkerülve

²¹⁶ Ezt a befogadói variációteremtést próbálom bemutatni az I. és II. jelzésű szóló (szólam) létrehozásával.

telefon hörög

kagylóból a tenger szivárog

a gyász fehérje

B.A.Z. megye hegyi forrásai

egy számoszlop feladat nélkül

kő kövön az örök matek

tanítóból a tanított anyag

a szilárd test – a metafizika

föld alatt csavargó halak menyasszonya

(Utószó az oratóriumhoz, 2)

Szóló I.

Telefon hörög / a gyász fehérje

Szóló II.

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

Szóló I.

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

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

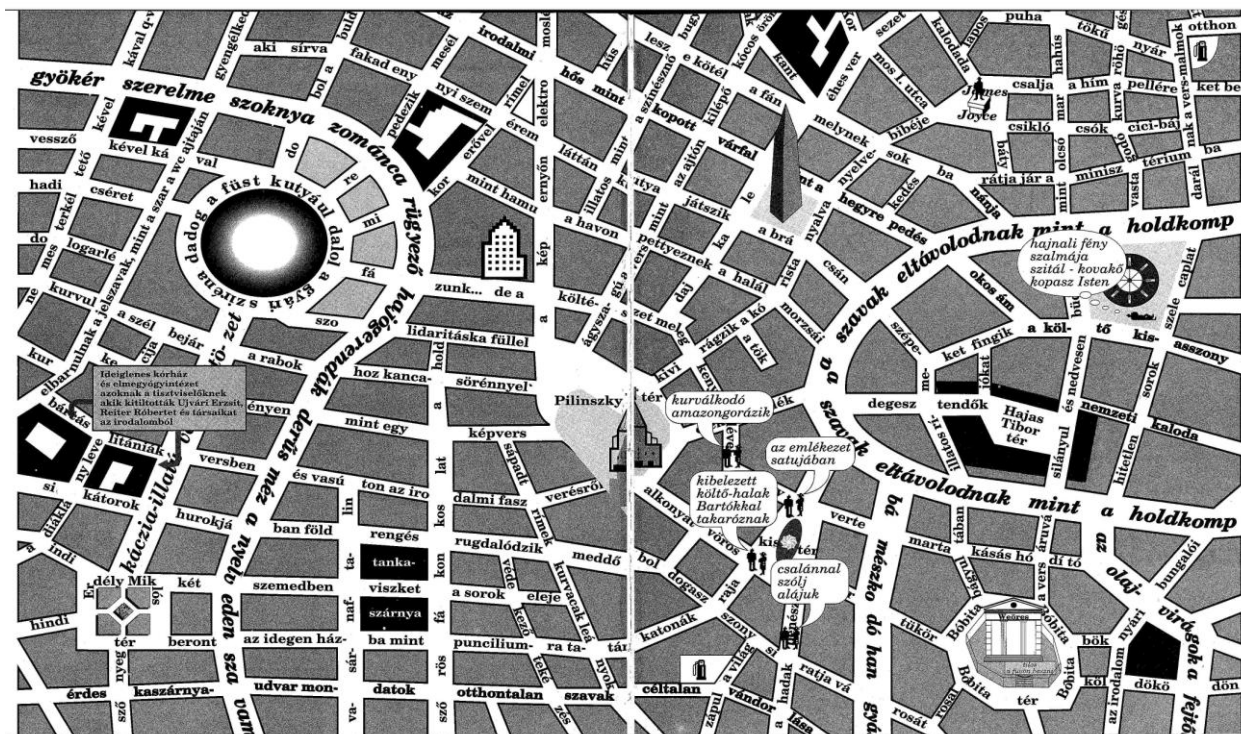
A *Vendégszövegek 4* kötetében megjelenő további térképverseket *Tér/vers/képek* címszó alatt gyűjti egybe a szerző, amellyel kiemelten jelzi a műfaj lényegi sajátosságát: ezek az alkotások nem csupán a kép és a vers varratok nélküli egymásba fonódása, a vers térbe való belenövése, de olyan térvers- és versképfarmák, amelyekben a térkép is, mint vizuális, kartográfiai elem jelen van. S ez a szerkezet már nem engedi, hogy az olvasó a megszokott módon lépjen be a mű világába. A figyelem nem a szemantikumra irányul immár, hanem a szemiózisa, a jel- és jelentésfolyamatra. S a jelölő-jelölt konvencionális kapcsolatában a nyelvi- és kartográfiai jelhasználat, az értelmezés horizontja kitágul. A befogadó kilép a

passzivitásból. A szerzővel való együttalkotó magatartás, a kommunikatív cselekvési mozzanat során viszont már nem önkényesen értelmezi a művet, hanem a műalkotásokban elhelyezett szerzői utasítások alapján fejt meg a jelrendszert, egyéni módon áthelyezve a régi jelentést az újba. Mindez olyan erőfeszítést jelenthet számára, mint a szerzői alkotófolyamat. Hiszen megváltozott vagy megváltoztatott körülmények között kell beszélni a műről.²¹⁷

A *Hétköznapi séták* a korábbi alkotások (térképversek, térversképek) vonulatába illeszkedik. A „*költészet meleg kenyereől álmodunk*” elégikus hangulatából nő ki a vers, az utcák, terek, piktogramok, épületek, szobortalapzatok két- és háromdimenziós világából. Az ókori görög kultúrára visszavezethető hétfokúság, az ebből töltekező modális és dūr-moll hangrendszer, a költészet oktáviája már az indító képben megtörik: a szó-(lamá)t vesztett irodalom a Duna jegére feszül: „*do / re / mi / fá-zunk. Oda se neki!*” – próbálja feloldani egy könnyed gesztussal a disszonanciát. De a folytatásban az utcákon kanyargó versek folyamában egyre erősebbé válik az irodalmi hétköznapiság áramlata. Bárhová lépünk, érezzük, hogy valamitől, valakiktől (Ujvári Erzsitől, Reiter Róberttől és társaiktól) megfosztott világban élünk, ahol „*zárul*” minden, „*nedvesen bűdösödik / mint olcsó marhahús*”. A poétizált utcákat róva, az „*otthonatlan szavak*” társaságában kitapinthatóvá válik, vizuális észleletté nő a hiány: „*az irodalom nyári bungalói*” üressé válnak, „*a szavak eltávolodnak, mint holdkomp*” (lásd a 7. számú ábrát).

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

²¹⁷ Erre a befogadói aktív szerepre már az 1960-as években a recepció- és hatásesztétika képviselői (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle, Rainer Warning) felhívják a figyelmet.



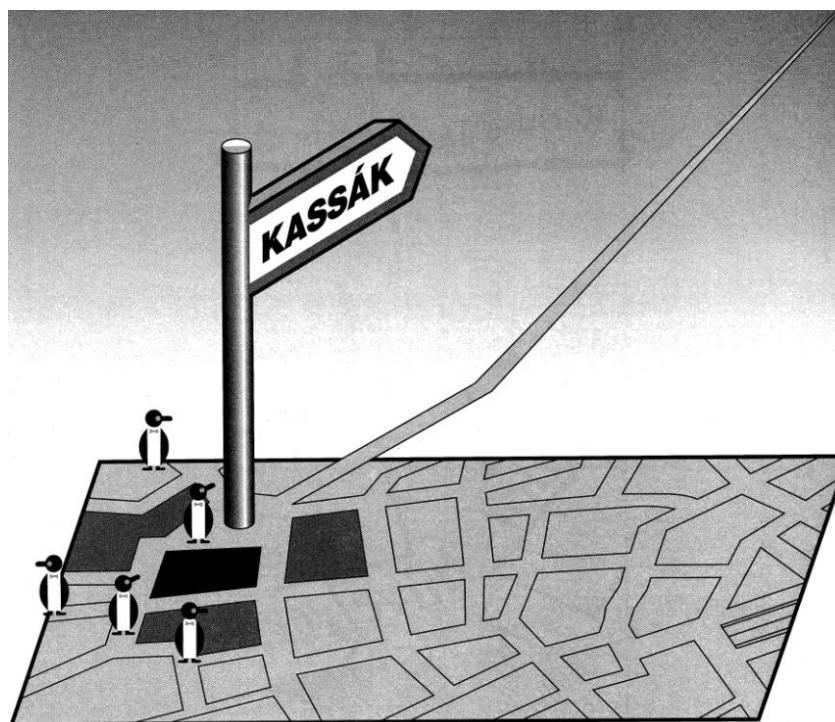
7. ábra

PAPP Tibor, *Hétköznapi séták* (részlet). In. *Vendégszövegek* (n), Ister, Budapest, 2003, 562-563.

A képi befogadás folyamatát elemző Max Imdahl az előzetes ismeretekből fakadó úgynevezett újrafelismerő (tárgyi) látás (a *wiedererkennendes Sehen*) mellett szól a „a kép ikonikus kifejezőerejének értelemalkotó mozzanatáról”, a látó látásról (a *sehendes Sehen*ről) is,²¹⁸ amellyel újabb és újabb összefüggésekre találhat rá az ikonikus jelentésstruktúrát vizsgáló értelem. A kartográfiai tárlat bebarangolásakor a *Hommages* darabjait szemlélve a „sehendes Sehen” befogadói attitűdje különösképpen érvényesül(het). A ciklus darabjai az irodalmi tiszteletadásnak jelképes megjelenítői. Az első hommage tervvers/képében a dadaista képverset megteremtő avantgárd költő az iránymutató (lásd a 8. számú ábrát). A szövegnélküliség a grafikával való kapcsolódást teremti meg. A korábbi tervvers/kép-olvasatok hatására így az alkotói kényszer varázsa alá kerülhetünk, akaratlanul is kitöltve – akár értelem nélküli szöveglenyomattal – az elszürkült utcák névtelenségét. Beleragadhatunk az utcák, az

²¹⁸ Max IMDAHL, *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – ikonológia – ikonika*, ford. KERÉKES Amália, Kijarat, Budapest, 2003, 83-84. Vö. SZ. MOLNÁR, *Kép(zet)eink*, 49. A szerző Panofsky és Imdahl elméleteit vizsgálva az újrafelismerő látást egy festmény narratív struktúrájára való rátalálás példájával szemlélteti, még a látó látást ugyanazon a képen a narratívának ellentmondó apró gesztus felfedezésében jelöli meg.

útkereszteződések hálójába is, mehetünk ezen az anonimá válta labirintus térképmetszeten, így azonban sohasem fogunk megérkezni. A pingvinrajzolat ennek az egy helyben toporgásnak a karikatúrája.



8. ábra

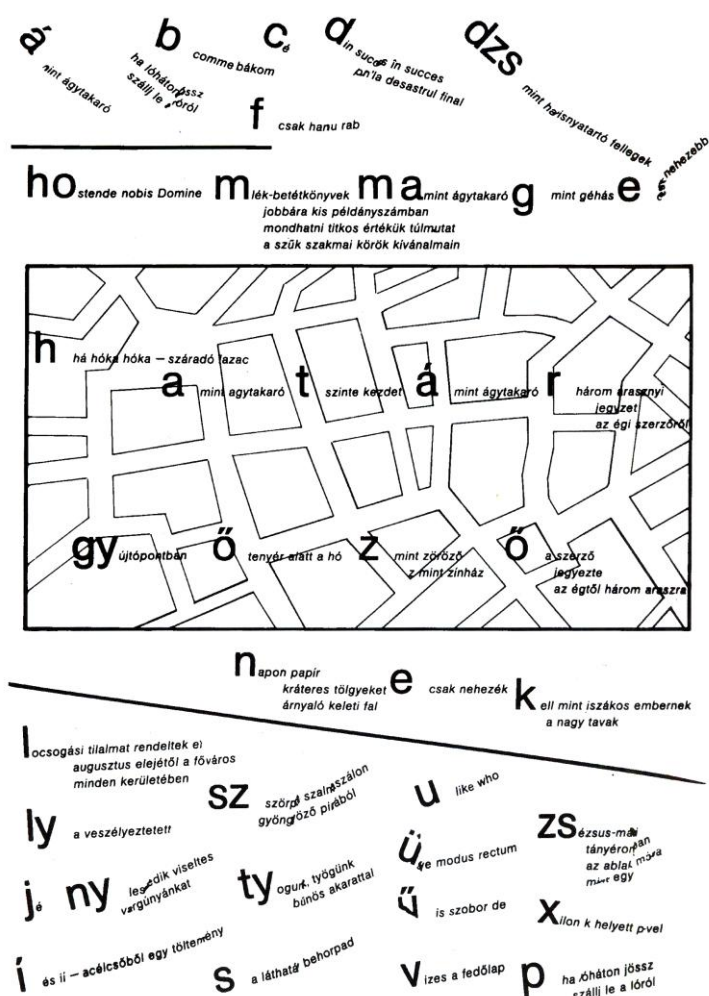
PAPP Tibor, *Hommages, Kassák Lajos*. In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 564-565.

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

A Korniss Dezső tiszteletére alkotott műben a „függőleges linearitás”²¹⁹ olvasási technikájával találkozunk: korábban az utca elképzelt felezővonalának nyomvonalán végigfutó szöveg itt elhajlik, s a különböző utak szavai mondattörredékké szerveződnek („és a Korniss Dezső utca végén az emberiség álmodást hűvel”). A térképszegmens függvénye a szöveg. A kapcsolatos kötőszó a hiányt jelöli. Ez a hiátus lehet egy mellérendelő összetett mondat első tagmondata, vagy akár egy egyszerű mondat bevezető szakasza. A szöveg feltételezett lezárását, a mondat végét azonban kinyitja a térképrajz a végtelen felé.

²¹⁹ BODOR Béla, *Tér*Vers*Kép. Papp Tibor: Térvers/képek*, Alföld 1999. július, 103.

Határ Győző neve viszont a *Hommages*-folytatásban egy üres térképrészletre vetítődik (lásd a 9. számú ábrát).



9. ábra

PAPP Tibor, *Hommages*, Határ Győző. In: *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 567.

A térképmontázsban a név hangzói gondolati asszociációkat, nyelvi játékot hívnak elő („a mint ágytakaró”, „á mint ágytakaró”). A téglalappal behatárolt Határ-térképen kívül, a címjelzés (*homage*) felett és a határozórag (-nek) alatt, egy-egy léniával elkülönített mezőkben az ábécé betűinek ízlelgetése hasonló játékoságot hív elő, akárcsak a betűkhöz kapcsolódó szövegek behorpasztása, megtörése, időnként olvashatatlaná roncsolása is. Külön figyelmet érdemel a *ly* betű, „a veszélyeztetett”. Nyelvi problémát (a *ly* hang

eltűnésével fakóbb, szürkébb lett a nyelvünk, mi lesz, ha már az emléke is törlődik, s a hagyomány alapelve szerint írt betű kihullik az ábécéből is!), valamint történelmi (lásd: veszélyeztetett népek, nemzetek), szociálpolitikai (például kisebbségek) stb. kérdéseket hív elő.

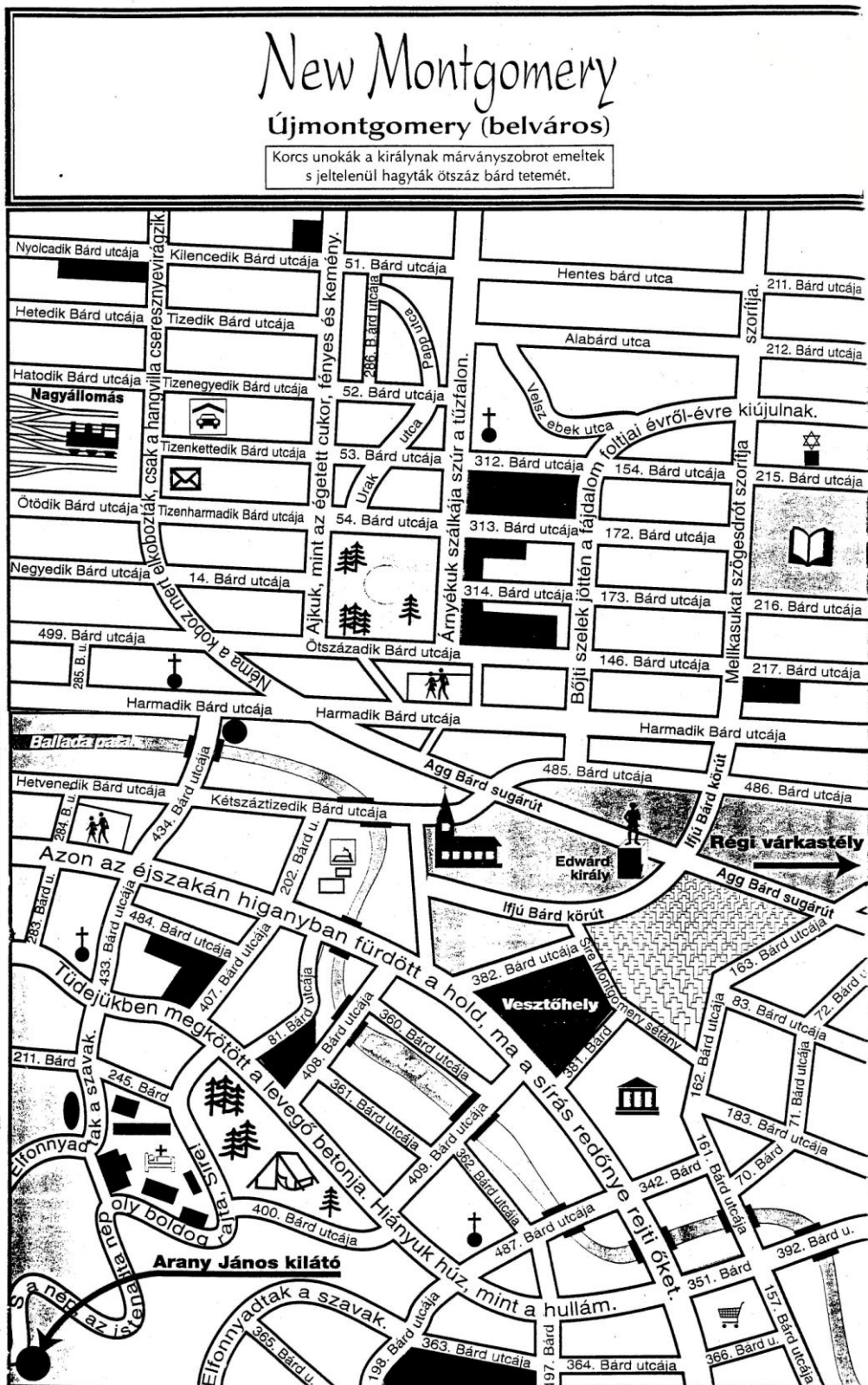
A *New Montgomery*ben újabb Arany-reminiszcenciával találkozunk (lásd a 10. számú ábrát). Itt azonban nem a távolságtartó gesztus ironikus jegye a költői szólam vezetője, hanem az azonosulás. Akár Arany-hommage-nak is nevezhetnénk az alkotást. Arany balladáját ugyanis továbbírja Papp Tibor. A „velsi tartomány” elképzelt úthálózatába rója a folytatás tévers-sorait. A mottóval már a tévers/kép olvasói-értelmezői mozzanata előtt utal a kardinális problémára: „Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek / s jeltelenül hagyták ötszáz bárd tetemét.” Akár egy sírfelirat is lehetne: a disztichonforma is ezt sugallja. S a belváros utcáit a zarnoki uralom ellen küzdő névtelen 500 walesi hősről nevezi el.

A hősök tehát nem degradálódnak utcanevékké, ahogy ezt az egyik elemzés véli,²²⁰ s nem áll ellentétben a fejléc szövege sem a mű egészével, hiszen Papp Tibor tévers/képeinek az utcái nem szürke, hétköznapi, aszfaltos, poros útszakaszok, hanem lüktető, élő verssorok, s a szöveg és a tipográfia együttes erejével állítja elénk a méltatlanul elfeledetteket, hogy emlékezzünk.

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

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

²²⁰ „[...] az idézett disztichon (fejléc) ellentétben áll a mű egészével [...] A fejléc szövege szerint az ötszáz bárd teteme jeltelenül maradt. A térkép utcáit nézve azonban enumeratív felsorolást látunk (mint az eposzban), mindegyik bárdra külön utcanév emlékezik. Utcanevekké degradálódnak a hősök, szobor csak Edwárdnak jár.” (PODMANICZKY, 31.)



10. ábra

PAPP Tibor, *Homages, A walesi bárdok*. In *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 568-569.

Az Arany János kilátóról azonban Észak-Újmontgomerynek csak egy részére (s nem a teljes északira),²²¹ valamint az északkeleti vonulatra van rálátásunk. A térkép további részleteit alkotómódon ehhez hasonlóan egészítheti ki az olvasói képzelet.

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

A tiltás ellen a háromszoros tiltakozás kifejezi az új műfajokban való hitet: „*nem tűröm, hogy eltiltsák ujjaimat a költészettől / nem tűröm, hogy eltiltsák számat a költészettől / nem tűröm, hogy eltiltsák szememet a költészettől*”. A tapintás, a hallás, a látás, vagyis a statikus, dinamikus és kinetikus művek, a performansz, a fonikus költészet, a képvers irodalmi egyenjogúságáért, elfogadtatásáért küzd. De értelmezhetjük akár a beszélt és a látható nyelv egyenrangúságának hangsúlyozásaként is a sorokat. Zolnai Béla ugyanis az 1926-ban megjelent tanulmányában bár számos, ma is helytálló megállapításra jutott a látható nyelvet elemezve (különösen a költészet tipográfiai, optikai egységéről, valamint a „vizuális ritmusról” a „vizuális rímről” szólva), az írás és a beszéd kapcsolatát illetően mégis a látható nyelvnek alárendelt szerepet tulajdonított.²²² Bizonyos esetekben – így az expresszionista líránál – ugyan elfogadja a csak vizuálisan megteremthető költői többletet, de az írást alapvetően „közvetítő eszköznek” tartja, a beszélt nyelv rögzített formájának, mely az általa

²²¹ A földrajzi behatárolás pontatlan a vizuális költeményt elemző tanulmányokban (Lásd BODOR, *Tér*Vers*Kép*, 104, Podmaniczky, *Uo.*) Az Arany János-kilátótól nem az északra eső területet, hanem csak az északi rész egyik szeletét, és az északkeletit közli a hommagés.

²²² ZOLNAI, *I. m.*, 45, 65, 68-69. Lásd még PAPP, *Avantgárd szemmel költészeztől, irodalomról*, 74., *Avantgárd szemmel az irodalom világáról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008, 81.

szimbolizált nyelv hatását bizonyos mértékben befolyásolja. Papp Tibor viszont a látható nyelvet a beszéddel egyenrangúnak tekinti.²²³

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

Az *E-city* lezárja a magyar nyelvű térvers/képek sorozatát. S ha átsétálunk a francia, olasz és angol nyelvű alkotások térképmezejére, ott is a formavariációk gazdagságával, képeslappal (*Comme un courant*), egymásra montírozott utakkal, szürrealisztikus áttűnéssel, szöveghálókkal, szétroncsolt részletekkel, „összezavart térképekkel” (*Cartes brouillées, Scrambled maps*), poétikai leleménnyel találkozhatunk, a séták olvasói megtervezésének, a város- és helyértelmezés interpretáló gesztusának szabadságával, a játékos alkotásmóddal. Jean-Jacques Lebel szerint is Papp Tibor játékos művészetet művel. Hiszen „újrarajzolja, újradefiniálja, megformázza, összezúzza, megalkotja, feljegyzí, megörökíti, körbehatárolja, visszafojtja, majd megfelelteti a szavakat. Ahogy a kőműves a malterrel, vagy egy ács a gerendákkal, úgy dolgozik velük. Szemmel látható, kézzel tapintható költészetet alkot – Mallarmé, a dadisták és a futuristák nyomában”.²²⁴ Mint ahogy a *Déville* is Mallarmé tiszteletére készült. A *Tenvahir*-ciklusban pedig Rimbaud (*Rhin Beauville*) és Adriano Spatola olasz hangköltő (*Pianta monumentale*) hommage-a is helyet kap. A *Quattier 5, 5, 5*-ben pedig az 1968-as francia diáktüntetés hommage-ával találkozhatunk.

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

énergie reb
ranchée san
s cesse lec
ture des lè

²²³ PAPP, *Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, 74.

²²⁴ Jean-Jacques LEBEL, *Papp Tibor játékos és vizuális költészete*, Minitel, Art-Accès, Paris, 1980. Ford. PAPP Nóra

la prolicréa
tion a sor
jázó lábak
paraszt kop

a vakmerő k
ép ország f
ürdik benne
élvezet élv

a lényeg le
beg előtted
a madarat b
ecsapják le

(*Szeriális zuhanás*)

l'incselkedünk a halállal

(*Szeriális zuhanás – Combon*)

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

Piktogramok és azok magyarázatai vezetik be az *Aville*-ben a „*natura lici munitissimum pro turbamentum*” térovers/kép világát, amelyben ókori és újkori „poétikai kultúrák”²²⁵ találkoznak. Így Oidipusz király, vagy a „Liliputifárnőink” szófonatában benne rejlő putifári történet, a Jonathan Swift-i Liliput, valamint a Cornemeuse vizével a francia térképmeteszbe beáramló József Attila-idézet egyaránt időbeli, térbeli, művelődési asszociációkat hívnak elő.

„Ô miséricorde sexuelle”, olvashatjuk a folyóval párhuzamosan futó főutca egyik sóhaját, amelyből a mizéria szót is kibogozhatjuk a szófonatból. A joghurtos rohamrendőröknek, hekusoknak, csendőröknek és egy egész hadseregnek az utcákon való felvonultatása akár a francia és a magyar felvonulásokra, manifesztációkra, a népi megmozdulásokra is emlékeztethet, amelyekhez szintén hozzákapsolhatjuk a József Attila-i hommage-t. A költőnek állított lovas-szobor viszont egyfajta tiltakozás az irodalmi

²²⁵ BOHÁR, *Papp Tibor*, 92.

egyeduralom, az uralkodói privilégium ellen. Ezt nemcsak a „rohamrendőrös” kontextus sugallja, de az irodalmi értékrend megkérdőjelezésének jele is, hiszen egy költőt nem ildomos a vezérnek, a hadat viselő királynak, császárnak kijáró nyeregbe ültetni. Az irónia tehát itt az egészséges irodalmi szemlélet kívánalmának költői eszközévé válik.²²⁶

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

Akárcsak a *Libérc* sétavariációi vagy a többi barangolásra hívó tévers/kép, az *Aville* is „nyitott mű”, amely a befogadót a mű folytatójaként, alkotójaként játszott szerepre hívja. Umberto Eco szerint az ilyen alkotások „megkövetelik az olvasóktól, hogy az olvasás során írják a szöveget”. Az értelmezés során ezek a művek előhívják a kreativitást, szemben a „zárt művek” szoros szerkezeteivel, amelyek nem kínálnak választási lehetőséget.²²⁷ „Egy irodalmi szöveg csillagai nem állócsillagok” – mondja Stanley Fish.²²⁸ De ha változékonyságukat valaki meg is kérdőjelezné, a szöveg feltételezett zártságát ebben a műfajban különösképp feloldja a tér, a kép és a vers vertikális és horizontális variabilitása.

A poétikai teret létrehozó térkép az égboltra is feszülhet. Ugyanolyan mértani szabályossággal, ahogyan a klasszikus kor görög csillagászai az egymáshoz látszólag közel eső, fényes csillagokat csillagképpé egyesítették. Az 1995-től 2002-ig született alkotásokat összegyűjtő *Vadhúsok* című ciklus poétikai csillagtérképe, a *2002 leütés az égbolt* – akárcsak a modern csillagászat – a ptolemaioszi metódust követi. S a csillagok ábrázolásában az

²²⁶ A mű alapján viszont tévedés lenne Papp Tibornak József Attila iránti tiszteletét, elismerését megkérdőjelezni, hiszen több hommage-ban is megemlékezik a költőtársról (*Lehetűvé teszem érted a várost; [száz szónak is]*).

²²⁷ CULLER, I. m., 98. (A „nyitott mű” fogalmát Umberto Eco használja.)

²²⁸ *Uo.*, 105.

Alessandro Piccolomini által bevezetett betűjelölést alkalmazza, úgy, hogy a szöveg egyes szavait nagy, félkövér kezdőbetűvel emeli ki (lásd a 11. számú ábrát).

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



11. ábra

Papp Tibor, 2002 leütés az égbolt. In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 677.

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

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

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

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

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

szándék aktualizálása²²⁹ mellett –, így szerveződik alkotói módon újabb és újabb kijelentésekké.

Ezek az alkotások tehát nem olyanok, mint egy egyszerű „puzzle-kép”, amely elemeire hullik, s „csak hosszas munkálkodás árán engedi újra feltalálni a lehetséges élmény- és értelemalakzatok valamelyikét”.²³⁰ Az egyvariánsú rejtvénykép helyett inkább olyan szövegkonstrukciók ezek, amelyekben a szavak – a tér sokirányú rendszerébe fonódván – elmozdulnak fogalmi helyükről, s a kép és szöveg közötti differenciáló feszültség megannyi jelentésképzés lehetőségét teremti meg a látó-olvasás során. Az új és régi szignifikáció különbségének a felismeréséhez azonban „az idő és a tér kezelésének retorikus fogásaira” van szükségünk,²³¹ amelyekkel feltárhatjuk immár a műfajoknak, valamint a virtuális és konkrét terek leképezésének tabelláján az új dimenziót nyitó alkotások világát.

²²⁹ Wolfgang Iser a szerzői szándék aktualizálásának tartja az olvasást. (Wolfgang ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, 96. Idézi Jonathan CULLER, *I. m.*, 105.)

²³⁰ „Mint egy előre lefényképezett puzzle-képet vehetjük kezünkbe a munkákat [...]” (BOHÁR, *Aktuális avantgárd: M. M.*, 186.)

²³¹ Hans Robert JAUSS, *Die kommunikative Funktion des Fiktiven = Uő., Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 338-342.

VIII. KÜLDEMÉNYMŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZBÉLYEGEK

Az internetes kultúra megjelenése előtt egy olyan kommunikációs világháló épül ki, amelyben a postai szolgáltatás egyfajta „ready made-dé”²³² válik: a posta, maga a kézbesítési folyamat a művészi alkotások forgalmazásának, megjelentetésének színtere lesz. Egyfajta ipari késztermék, műtárgy, amely idegen elemként az alkotásba is beépül. A postai szolgáltatást a mű részeként elsőként Marcel Duchamp használta. Az új médium bevonása nála nem gyakorlati okból történt, mint például a frontról hazaküldött képeslapok életjelet adó rajzos applikációi esetében, hanem a mű történetébe való bevonás gesztusaként. Duchamp ugyanis 1916-ban a vele ugyanazon épületben lakó négy ismerősének a posta bevonásával találkozóra invitáló képeslapokat küldött, s a meghívókon művének egy vázlatos rajza is látható volt.²³³ 1921-ben Hans Arp, Max Ernst és Tristan Tzara is egy olyan küldeményt címeztek Paul Eluardnak, amelyre egy közös alkotást „szignáltak”, egy emberi arc naiv művészeti körvonalait.²³⁴ Ez a dadaista kezdeményezés az 1950-es évek végén és az 1960 évek elején teljeseedett ki a litván származású George Maciunas által alapított Fluxus mozgalomban,²³⁵ de az új lehetőséggel a francia újrealizmus hívei és Roy Johnson New York-i Művészeti Levelező Iskolája is szívesen élt. Ez utóbbi iskola tevékenysége nyomán először *correspondence art* (kapcsolatművészet) néven vált ismertté az új kommunikációs forma. A Fluxus-művészek után napjainkban a postai művészet új művelői, a *mail art* (a küldeményművészet)²³⁶ képviselői gazdagítják alkotásaikkal a műfajt: művészi jelet, üzenetet,

²³² A fogalmat Bodor Kata használja a *Bevezetés a művészbélyegek világába* című írásában. http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Bodorkata_hu.html (Letöltve 2009. márc. 1.)

²³³ Uo.

²³⁴ Hans Arp, Max Ernst und Tristan Tzara: *Postkarte an Paul Eluard, 1921*, lásd *Dada. 113 Gedichte*, szerk. Karl RIHA, Klaus Wagenbach, Berlin, 2003, 79.

²³⁵ Az elnevezés 'folyást, áramlást, folyamatot' jelent. A mozgalom „a land art-tól a minimálzenén és a koncept művészetten át az intermediális művészetig [...] sokféle szellemi és anyagi formát ölt”. SZKÁROSI Endre, *A látható fluxus*, Magyar Műhely 102. [1997], 42.

²³⁶ A magyar terminológiában *küldeményművészet* elnevezéssel jelöljük, lásd SZOMBATHY Bálint, *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968-2003*. Ráció, Budapest, 2004, 88. Bodor Kata elemzése szerint a kommunikációs hálózat két formája közül a *mail artot* inkább az egyirányúság, a *correspondence artot* pedig inkább a többszereplős dialógus, a láncszerűség jellemzi. A művészbélyegeket valahol a kettő között szokták elhelyezni. Viszont „előfordul, hogy egyes darabok inkább az előbbi, vagy inkább az utóbbi csoportba kíváncsoznak” (BODOR, *I. m.*).

szellemi alkotást küldenek a címzetteknek.²³⁷ A mail art network-nek a tagjai az új médium formális és konceptuális határait tágítva bélyegeket is készítenek. S bár ma szinte csak a mail art-körökben születnek és terjednek ezek a művészbélyegek, a kettő mégsem azonos egymással, hiszen ez utóbbi szűkebb körű és régebbi eredetű is.²³⁸ Scripto-vizuális egység. A legkisebb grafikai mű.²³⁹ Formátuma „jobban kodifikált, pontosabban meghatározott és talán valamivel állandóbb médium, mint a legtöbb mail-art, esztétikuma azonban ugyanannyira efemer.”²⁴⁰ A művészbélyeget az alkotók egyértelműen bélyegnek tervezik. S hogy valamely ábrázolás ebbe a kategóriába kerüljön, ahhoz elég, ha csak egy ismertetőjegy szerepel rajta a postai bélyegekre jellemző tulajdonságok közül (perforáció, ragasztóság, névérték stb.).²⁴¹ A legtöbb művészbélyeget – ahogyan a postai gyakorlatban a postai bélyegeknél is tapasztaljuk – bélyegívként nyomtatják és perforálják. A perforáció mentén így a művészbélyegeket is egyenként le lehet szakítani, s fel lehet használni.²⁴² A postai bélyegekkel szemben viszont a művészbélyegeknél nincs névértéke, s postai bérmentesítésre nem használhatók. Ezek a parafilatéliához tartozó alkotások ugyanis az olasz küldeményművész, Vittore Baroni (1956) szerint „nem a hivatalos kiadványok helyettesítői, hanem inkább egy párhuzamos filaterista dimenziót alkotnak, amit a féktelen kreativitás ural”.²⁴³ Ennek a nem hivatalos filatériának a

²³⁷ NAGY, *Az irodalom új műfajai*, 205.

²³⁸ PERNECZKY Géza, *Művészbélyegek = Bélyegképek* kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1987.

²³⁹ NAGY, *I. m.*, 207.

²⁴⁰ Peter Frank azért tartja tiszavirág-életűnek a művészbélyegeket, mert borítékra kerülnek, amit előbb vagy utóbb kidobnak. Tehát annak nagyon kicsi a valószínűsége, hogy „bekeretezett fal díszé váljanak”. (Peter FRANK, *Postal Modernism. Artists' Stamps and Stamp Images*. Art Express, 1981/5. Magyarul: *World Art Post*, katalógusmelléklet, ford. KLANICZAY Júlia, Artpool, Budapest, 1982.)

²⁴¹ E formai követelmény mellett természetesen a szerzői intenció is alapvető fontosságú, vagyis abba a kommunikációs folyamatba való bekapcsolódásnak szándéka, mely a művészek közt a bélyegek révén jött létre. Például sokszorosítva borítékban továbbküldik, vagy a borítékon lévő bérmentesítő mellé ragasztják a művészbélyeget.

²⁴² A perforációhoz elavult technikájú, kereklyukú perforológépeket, lyukasztógépet vagy a perforáló gép hiányát pótló varrógépet, esetleg cikcakkollót használnak. A valódi bélyeg látszatát keltő törekvésnél a nyomtatásra is ügyelnek: különféle technikát alkalmaznak, így ofszetnyomást, szitanyomást, rézkarcot, litográfiát, fénymásolást, tinta- és lézernyomtatást. (Ed VARNEY, *A művészbélyeg fejlődése*. Letöltve: 2009. márc. 6. <http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Varneyhu.html>)

²⁴³ E műfajjal azonban nemcsak küldeményművészek, hanem kedvtelésből olyan emberek is kapcsolatba kerülnek, akiknek se tapasztalatuk, se művészi intenciójuk nincs. Vagy művészek ugyan, de más területet képviselnek, mint például az amerikai minimalista rockzenekar, a Bruce Lichter vezette Savage Republic. A

feltérképezése hatalmas, sőt lehetetlen vállalkozás lenne, de érintőlegesen menjünk vissza a kezdetekhez, a legjelentősebb próbálkozásokhoz!

Az első művészbélyeg-sorozat Karl Schwesigtől származik, akit a St. Cyprien koncentrációs táborba internáltak, s 1941-ben a láger siralmas életét rajzolta meg színes tintával, üres, perforált szélű bélyegszélekre. A művészbélyeg önálló műfajjá alakulásának a kezdetéig, az 1970-es évekig Joel Smith és Donald Evans kísérletei mellett²⁴⁴ az első figyelemre méltó alkotást Yves Klein hozta létre 1959-ben, Párizsban.²⁴⁵ Klein „kék bélyege” a postabélyegre applikált színárnyalatával még a postát is megtévesztette. Később E. F. Higgins csak azért fest meg több száz 40x45 cm-es festményt, hogy azokról diát készítsen, s kicsinyített formában bélyegalkotásokká reprodukálja a műveket.²⁴⁶ Önálló művészeti médiumként először James Warren Felter szerepeltette a művészbélyegeket és bélyegképeket 1974-ben, a Simon Fraser Egyetemen. Szerinte a világon nagy érdeklődést váltott ki ez a kiállítás: a legkülönbözőbb helyszíneken csaknem tíz évig volt látható. Ennek a kezdeményezésnek azért is volt nagy a jelentősége, mert a művészbélyeggel így más „kontextusban”, egy tárlat médiumában találkozhatott a befogadó. A konvenciók alapján műalkotásnak tartott, múzeumokba zárt, kiállítóterekben megjelenített autonóm művészet alkotásai és az új képtudomány egyik reprezentánsa, a bélyegek között Felter tehát megszünteti a határt,²⁴⁷ s a vizuális reprezentáció új modelljével a korábbi értelmezői státus, a magányos olvasói szerep elhagyására készíti a befogadót. A művek egy közös szemlélés performanszában realizálódnak, egy tárlatot értelmező aktus elemévé válnak, azaz jelentésük

zenekar az 1980-as években különböző „Savage Republic” bélyeget adott ki saját kiadójuk, az Independent Project Records által jegyezve. Vittore BARONI, *A postabélyegek lázadása*, ford. KLANICZAY Júlia, Balkon, 2007/4. (hálózati verzió: http://balkon.c3.hu/2007/2007_4/01posta.html).

²⁴⁴ Donald Evans például bélyegméretű rajzokat és festményeket készített, s ezeket az alkotásokat használta bélyegként. (BARONI, *I. m.*)

²⁴⁵ FRANK, *I. m.*

²⁴⁶ Edward F. HIGGINS III, *Művészbélyegek*, Print Collectors 1979/5. (Magyarul: *World Art Post*, katalógusmelléklet, ford. KLANICZAY Júlia, Artpool, Budapest, 1982.)

²⁴⁷ Willibald Sauerländer szerint az 1960-as években az amerikai vizuális művészeti mozgalom vezető alakja, Andy Warhol festő, grafikus a műalkotások és a média képei között lépi át a határt: Manhattan galériáiban a katasztrófát, a halált megjelenítő újságképekből rendezett kiállítást. A képeket referenciarendszerükből kiemelte, s egy tárlat rendszerébe helyezte azokat. A kiállítóterem befogadóra tett hatásáról ugyanis így vallott: „Az emberek elmennek a múzeumba, és azt mondják, ez a művészet, és kis fekete táblácskák lógnak a falon. Holott minden művészet, és semmi sem az.” (Willibald SAUERLÄNDER, *Iconic turn? Egy szó az ikonoklasmusért*, ford. GAÁL Tekla = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan Kiadó, Budapest, 2006, 129-131.)

és hatásuk – mint ahogy a vizuális reprezentáció minden egyes formája, médiuma – egy „összetett érzékleti környezet és az azt elfoglaló megfigyelő összefüggésében jelenik meg”.²⁴⁸ Az artistamp kifejezés megalkotója, Michael Bidner kanadai művész is a Felter-tárlat hatására kezdte el a művészbélyegek rendszerezését.²⁴⁹ 1990-ben pedig Anna Banana, majd Ed Varney szerkesztésében megjelenik az új médium első folyóirat-kiadványa, az Artistamp News.²⁵⁰ A bélyeg- és folyóiratkiadványok által a térbe helyezett médium a könyv bezárt világába kerül. A mű történetéhez társuló postai „ready made”, valamint a kiállítási tér tapasztalata ezáltal megszűnik, s az artistamp egy új értelmezői keretbe helyeződik. A szemlélő azonban így sem tekintheti a művet független identitásnak, azaz az eredeti funkciótól, környezetbe ágyazódástól nem vonatkoztathat el, még akkor sem, ha a mű keretétől az alkotó csupán a könyv dimenzióját választja.

A különösen Észak- és Dél-Amerikában kiteljesedett műfaj hat a magyar alkotókra is. Tót Endre ZEROPOST feliratú 1974/76-os bélyegíve, Budapestről szerte a világra elküldött „eufórikus nulla-küldeményei”,²⁵¹ vagy a „Blackout Post” (Áramszünet Posta) feliratú fekete bélyegei mellett a legjelentősebb Tóth Gábor postaművészeti tevékenysége, aki a küldeményművészetben a művészbélyeg (artists’ stamp), a szerzői képeslapok, levlapok (postcard art) és a pecsét- vagy bélyegzőművészet (rubber-stamp art) széles körben elterjedt önálló műfaja mellett újabb műfajvariánst is létrehozott: az általa megalkotott és szabadalmaztatott hordozóforma, az úgynevezett sticker-művészet öntapadós cédulái a szerző jelmondatainak postán történő terjesztésére szolgálnak. De trikók, kitűzők, névjegykártyák „legitim médiumára” és „egységes ikonikus emblémába”, képregény-felhőkbe is rögzíti az üzeneteit.²⁵² A felhő Lengyel András festő és grafikusművész mail art-munkáin ugyancsak meghatározó motívum: a háromszöggel ütköztetve a szellemiség különféle módozatait szimbolizálja vele.

Galántai György grafikusművész viszont előbb alkotott művészbélyeget, mint ahogy értesült volna e műfaj létezéséről: 1976-ban, a Stúdió Galériában megrendezett kiállítására

²⁴⁸ CRAY, *I. m.*, 38.

²⁴⁹ VARNEY, *I. m.* Michael Bidner katalógusát és gyűjteményét egyetlen kanadai múzeum sem fogadta be, így a művész a budapesti Artpoolnak adományozta munkáját.

²⁵⁰ *Uo.*

²⁵¹ HIGGINS III, *I. m.*

²⁵² SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 89-91, 102, 108.

olyan meghívókat küldött szét, amelyen a grafikai alkotás egy artists' stamp volt.²⁵³ 1979-ben ő alapítja meg az Artpool Archívumot (1992-től Artpool Művészetkutató Központ a neve), s a világ minden részéről gyűjti a hangzó anyagokat, a vizuális költészeti munkákat, így a mail art dokumentumokat is. Az összegyűjtött anyagból pedig kiállításokat rendez. Az 1982-es A/5-ös bélyegterveket bemutató kiállításra 35 országból 550 művész jelentkezett. A tárlaton 137 magyar alkotó mutatta be a munkáját, köztük Ladik Katalin és Szombathy Bálint Délvidékről, Párizsból pedig Papp Tibor.²⁵⁴ Csupán a magyar alkotások szemrevételezésénél is feltárulhat előttünk a művészbélyeg intermediális jellege: egy képzőművész alkotását is besorolhatjuk a vizuális költemények irodalmi kategóriájába, ugyanakkor egy költő alkotása is lehet csupán képzőművészeti fogalmakkal körülírható mű.²⁵⁵ Szkárosi Endre ezért is óvja az irodalom- és művészetkritikai gyakorlatot attól az „elvieken nehezen védhető munkamegosztási” szemlélettől, amely aszerint értékeli a művet, hogy alkotóját melyik művészetkritikai terület tartja nyilván.²⁵⁶ W. T. J. Mitchell szerint is (Varga Tünde interpretációjában) „a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása” nem érhető el. Mitchell

²⁵³ BODOR Kata, „...szeretnék ugyanis benne lenni az időben...” *Interjú Galántai Györggyel, a parabélyeg kiállítás kurátorával*, http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Galantai_Hu.html (Letöltve: 2009. márc. 1.)

²⁵⁴ Papp Tibor 1981-ben készült munkájának elemzését lásd a térversképekről szóló tanulmányban (KELEMEN Erzsébet, *Tér/vers/képek. Papp Tibor vizuális költeményei*, Magyar Műhely 45. évf., 139. szám, 2006/2., 67.), illetve az értekezés *Tér/vers/képek* című fejezetében (96-97. oldal).

²⁵⁵ Ladik Katalin bélyegterve például egy minden szöveget mellőző groteszk női arc, fotó. (Az alkotást lásd: <http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#YU>, letöltve: 2009. márc. 1.) Haris László képzőművész viszont a Galántai György által 1970-ben megalapított balatonboglári kápolnatárlatoknak a radikális megszüntetését szépirodalmi alkotással, vizuális költeménnyel illusztrálja. A fiatal avantgárd művészek munkáit kiállító intézmény működését ugyanis 1973-ban a politikai rendszer lehetetlenné tette. Mindezt a bélyegterv egy mohó emberi szájba gyűrt „érvénytelen avantgarde” című újságcikkkel jeleníti meg. A falat azonban túl nagy a mindent lenyelni, felemészteni akaró szájnak! Györffy Sándor festő- és grafikusművész a munkájában a matematikai haiku irodalmi nyelvezetét használja: bélyegterve sérülésre, eltakarásra, személyiség lefedésre utaló kötést, (rab?)számmal bekötött szemű férfit ábrázol. Balla András pedig WORLD-DRAMA címmel egy kérdő- és felkiáltójelekből álló konkrét verset (konkrét drámát!) hoz létre. (A művek megtekinthetők: <http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#HU>, letöltve: 2009. márc. 1.) Egy művészeti ághoz való tartozás is jelezheti a művészi beszédmódot, szándékot. Galántai György egyik alkotását, választott művészi beszédmódját is ez határozta meg: bélyegei képzőművészeti fogalmakkal közelíthetők meg, viszont a Szkárosi Endrének tervezett bélyege már olyan vizuális költemény, amely egy hangvers lejegyzett, képi formájává válik: Szkárosi Endre *megsemmisítő* című hang- és képversének egyfajta parafrázisa.

²⁵⁶ „Cage esetében ez ahhoz vezetne, hogy a mezosztichonok zeneművek; Schwitters viszont egyáltalán nem volt zenész: őt még leginkább a művészettörténet tartja számon, az *Ursonatét* azonban nehéz volna akár csak képversnek tekinteni is”. SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 69.

így a képet és a szöveget egyaránt képszöveggként értelmezi, amely az ábrázolás heterogenitását is jelenti. A nyelv ugyanis mindig belép a képbe, még akkor is, ha „látszólag hiányzik belőle”, s ugyanígy „a diskurzusnak megfelelő vizuális reprezentációt sem kell importálni” (lásd: reprezentált tárgyak, helyek, metaforák, narratív látvány, tipográfia stb.).²⁵⁷ Kékesi Zoltán a képi és nyelvi műfajokat érintve szintén jelzi, hogy „a »kép a képről« – mint műfaj és mint (minden képre jellemző) működésmód – maga sem mentesülhet a nyelvtől, s így a képek »önmagukról« alkotott tudása is mindig nyelvre utalt (ahogy a nyelviség sem oldozható el a képek »hatalmától«).”²⁵⁸

Az 1982-es kiállítás után szinte robbanásszerűen megnőtt az érdeklődés az új műfaj iránt, így jött létre 1987-ben a következő művészbélyeg-tárlat, immár a Szépművészeti Múzeumban. Magyarországot főleg képzőművészek (Fazekas György, Galántai György, Gyórfy Sándor, Kovács Péter Balázs, Lengyel András, Záborszky Gábor stb.) képviselték, de a mail art fotóiról is ismert Jankovszky György avantgárd fotóművész, Fenyvesi Tóth Árpád képzőművész és vizuális költő, valamint Tandori Dezső és Tóth Gábor költő is szerepeltek a kiállításon a műveikkel. Tandori például a születés helyét (helyeit) jelölte ki az A-Z című négytagú bélyegsorozatában. Az adott struktúrába, a bélyegformátumba írt „ST / AMP”-jelzés individuális jegy lesz a műben, az életbe helyezett egyén mindenki mástól megkülönböztető „ujjlenyomata”. A néven szólítás (szólítottság) betűintervalluma mellett az a-tól z-ig utalás a kezdetet és a vég jele, egy-egy emberi történet (egy-egy műalkotástörténet) megjelenítése a születéstől, azaz a kezdettől („ST/AMP”, illetve „The Beginning) a vége („the End”) kitételig, amely nem feltétlen a halált, az elmúlást jelenti, hanem egy mű (egy élet) befejezését, azaz új életre (tárlatra) születését. A dátum (1981-87) egy bélyegsorozat létrejöttének az eseményét így nyithatja meg az emberi létértelmezés gondolata felé.²⁵⁹

Az Artpool Művészetkutató Központ mail art tevékenységei, kiállításai mellett egyedülálló kollekciónálunk Álmosdon is, a több mint negyven évig Párizsban élő képzőművész, Joseph Kádár által alapított Post-Mail-Art Múzeumban, amelynek állandó kiállítását, törzsanyagát a művész saját magángyűjteményéből hozta létre. A 2000. október 15-én megnyílt tárlaton 21 ország 106 alkotójának művei láthatók. A 36 magyar alkotó között

²⁵⁷ VARGA Tünde, *Képszövegek. W. J. Thomas Mitchell, Picture Theory = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 203, 208.

²⁵⁸ KÉKESI Zoltán, *A tekintet újrainása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Kortárs 2004/10., 110.

²⁵⁹ A mű megtekinthető: <http://artpool.hu> (Letöltve: 2009. márc. 1.)

két költő szerepel: Szombathy Bálint és Vass Tibor.²⁶⁰ Szombathy Bálint mail artján a Milosevic-korszak Kis-Jugoszláviájának egy 5 ezres és egy 5 milliós értékű bankjegye látható Nikola Tesla arcképével. Tesla homlokára egy nyíl került: az irányjel a hiperinfláció terhére, az esztelen intézkedésekre utal („elment” az ész, „elszállt” minden értelem). A jelentés sokszorozása, rétegződése figyelhető meg Vass Tibor művében. A boríték bal alsó sarkában betűjátékkal hozza létre az új jelentéseket: Bartók nevéből az art szó kiemelésével, illetve a névbe való beírásával akár a művész és művészet egymásra utaltságát, összeforrottságát is jelölheti, s ennek igenlése, az OK jelzés a New York-i emigrációs éveket is felvillanthatja előttünk:

B'art_{OK}

„lehull nevedről az ékezet” – írja Márai Sándor a *Halotti beszédben*. Az aposztróf viszont hangkiesést is jelezhet, illetve a fettel kiemelt betűcsoport Roland Barthes és Karl Barth alakját is megidézheti. Az ok szavunk is megjelenik az eredetileg jelentésnélküli tulajdonnévben. A nyelvi elemeket tehát grafikai technikák alkalmazásával jeleníti meg, s írás és hangzás variabilitása akaratlanul is beíródik a szövegbe.²⁶¹

A tárlaton néhány művészbélyeg is látható: így Joseph Kádár saját maga portréját helyezi a bélyegre – akárcsak Michel Hosszú –, s egy másik borítékra Kölcsey emlékbélyeget is tervez. De a Kádár-kompozíciókban csendélet, valamint női akt is rákerül egy-egy bélyegre, borítékfelületre. A tárlaton látható számos Bartók-hommage közül az egyik mű Zsuffa András alkotása, akit a *Cantata profana* ihletett művészbélyeg-kompozícióra, Máté Gyula pedig, akárcsak Velényi Rudolf és Sós Evelin, Bartók-képeket helyez a bélyegfelületekre.²⁶²

²⁶⁰ A múzeum anyagát Kádár József állandóan bővíti, illetve időnként egy-egy alkotást elvisz, s más post-mail-art művet állít ki. A közölt adatok a 2009. március 23-ai tárlatállapotot rögzítik. A Spanyolnátha, amely küldeményművészeti biennálékat szervez (legutóbb Hernádkakon, majd 2010. október 16-án Debrecenben tervezik), és a hollandiai Dotclouds Stúdió 2010-ben Hernádkakon egy nemzetközi mail art művésztelepet alapított.

²⁶¹ A küldemények között találkozunk még kollázzsal, montázzsal, fotóval, festménnyel, grafikával, filc- és tusrajzzal, különböző anyagok, felületek összeragasztásával, kottailusztrációkkal, fehér zoknira varrt vagy Rubik-kockába zárt üzenettel (Joseph Kádár), bordázott cipőtalppal, agyaglábnyommal (Rácz György), átlátszó tasakba zárt papírfecnikkel (Fátyol Zoltán), gyermeknyomda-figurákkal (Daniel Daligand) egyaránt.

²⁶² A megszokott Bartók portrékon kívül grafikai megközelítéseket és fonográfal együtt megörökített zeneszerző-portét is láthatunk, illetve a népdal világát megjelenítő fiatal parasztházaspárt. Kádár József a magyar alkotók mellett más nemzetek művészbélyegeiből is válogatott: Uruguayból Clemente Padin, Olaszországból

A közös kiállítások mellett egyéni tárlatok is nyíltak. Ilyen például Szombathy Bálint *Millenniumi képek* című alkotása, amely az ezredfordulón történelmi ítéletével vált egyedülállóvá. A *Hősök voltunk* bélyegsorozata a társadalmat, az értelmiségieket, a művészeket megosztó szimbólumok megjelenítője, ugyanis „*a Magyar Vas- és Fémmunkások Központi Szövetsége, a Szakszervezet, MDP, KISZ, MSZMP* tagsági igazolványainak hitelesítő bélyegekkkel zsúfolt felületeit nemegyszer vastag, fekete és színes kereszttel hasítja négy részre. Egymásnak feszülő szimbólumai – L. Simon László elemzése szerint – valójában az emlékezet visszatérését segítik, ingerelnek, s arra ösztönöznek, hogy bizonyos dolgokat a helyükre tegyünk.”²⁶³

Ennek a magyar művészbélyegívnek egyik láncszeme Papp Tibor *Vendégszövegek 2,3* című kötetének *Bélyegek* ciklusa. A kötetben belül elkülönített egységet előkészíti, kronológiailag megelőzi az 1982-es párizsi művészbélyeg-kiállításra készült *Az örök jégsekreény partján medencecsont hallgat* című mű. Az alkotás különlegessége – ahogy a tervers/képek tárgyalásakor korábban már kifejtettem –, hogy kapcsolatot biztosít két poétikai kód között: a térbeli-irodalmi tájékozódást segítő térképvers, illetve az üzenetre (versre) ráépülő topográfiai séma a szabályosan elkülönített perforációs jelzéssel a mail art részévé válik. A kiállított („elküldött”) üzenetet aztán újabb híradások követik: a *Bélyegek*-sorozat, amely eredetileg képversek alcímmel látott napvilágot. Az alkotások egyik fő eleme a francia forradalmat allegorizáló Marianne, akinek alakja többet jelent egy erotikus utcalánynál. „Honleányi kebel, amelyen a forradalmár megpihentetheti gondoktól elcsigázott és még nyakán nyugvó fejét.”²⁶⁴ Georg Büchner *Danton halála (1955)* című színművének női alakja, de Victor Hugo zsarnokellenes drámájának is hősnője a szerelmétől megtisztuló kurtizán (*Marion de Lorme, [Delorme] 1829*).²⁶⁵ A Francia Köztársaság allegorikus alakjának

Vittore Baroni, Franciaországból Nicole Sogno műve látható. Az olasz Marcello Diotallevi (akárcsak Máté Gyula) a New York-i Művészeti Levelező Iskola alapítójának, Ray Johnsonnak az emlékére is tervezett bélyeget.

²⁶³ L. SIMON László, *A visszatérő emlékezet. Szombathy Bálint önálló tárlatáról*, Magyar Műhely 121. (2002), 60., kötetben: Uő., *Hidak a Dunán*, 7–22. A *Millenniumi képek* kiállítást L. Simon László ezzel a beszéddel (írással) nyitotta meg (MAMŰ Galéria, Budapest, 2002. február 15., Új Galéria, Pécs, 2002 március 16.). Az alkotásokat megjelentető kiadvány előszava is ez a megnyitóbeszéd lett (Képirás füzetek sorozat, Kaposvár, 2002).

²⁶⁴ SELMECZI Bea, *Forradalom felülnézetből. Georg Büchner: Danton halála*, Színház 2007. január (http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=21659&catid=1:archivum&Itemid=7 Letöltve: 2009. márc. 1.)

²⁶⁵ Marianne – Marion: rokon nevek. A Mária névre vezethetők vissza. Mariann, Marianna, Marianne latin eredetű, s Szűz Máriához tartozót jelent. A Francia Köztársaság szimbolikus alakjának eredete az 1792 őszen

fejszobra megtalálható szinte minden polgármesteri hivatalon. A gazdaságos és normál tarifájú küldemények bérmentesítését szolgáló népszerű francia bélyegre, amelyen az ár nincs feltüntetve, ugyancsak ez a női kép került.²⁶⁶ Papp Tibor 1982-es alkotásán a bélyegkaraktert viszont nemcsak ennek a postai motívumnak a felhasználása jelzi, hanem a jellegzetes bélyegalak, a perforáció is. Akár a fedőlap által meghatározott forma (lásd *A Magyar Műhely borítólapjait*), itt is egy felület, nevezetesen egy bélyegforma adja meg a kitöltésre váró struktúrát. A bélyegsorozat szöveg- és képelemei viszont – a női alak által meghatározva – erősen pornográf jellegűek.

A *Bélyegek* alkotások 1972 és 1983 között születtek, abban az időszakban, amikor a hagyományos magyar irodalom roppant erkölcsös, szűzies volt. Deréky Pál szerint olyan szemérmes, „mint a közhit szerint maga a magyar ember (vagyis férfi, mert olyan, hogy nem-szemérmes magyar nő egyszerűen nem létezett tán Dedinszky Erikán kívül), és ha itt-ott el is pattant egy-egy trágárság, az csak úgy, és akkor történt [...], ahogy, ahol és amikor múlhatatlanul szükség volt rá. A [...] nyumíros szövegek [...] a legtöbb olvasó számára eléggé visszataszító és ráadásul szükségtelen, céltalan nyelvi malackodásnak tünnek. Tanúsíthatom, hogy igen sok hazai kortárs költő és író sem volt kivétel” – vallja Deréky Pál az 1980-as évek avantgárd irodalmáról.²⁶⁷ A nyugati magyar avantgárd alkotók a sajátos nyelvhasználat reprezentálására szívesen idéztek Balassi „fajtalan énekeitől” kezdve Ady, Babits, Kosztolányi ismert vagy kevésbé ismert műveiből is akár. Ezek a reminiscenciák, az 1968 utáni művek viszont már nem annyira politikai-társadalomkritikai célzattal íródtak, mint inkább „gender-érzékenységu” nyelvkritikai célzattal. „Romlott, beteg volt a kései Kádár-kor nyelvhasználata, és a romlottság nemcsak a hivatalos nyelven, a nyilvános beszéden uralkodott el, hanem az emberek magán-nyelvhasználatán is, és mintegy méregként szétszivárgott rengeteg irodalmi műbe is.”²⁶⁸ Dánél Mónika az erről értekező

népszerű okcitan énekhez, a *La gariosou de Mariannó*hoz kapcsolódik. A Marion pedig a Mária francia nyelvű alakváltozata.

²⁶⁶ A piros és a zöld színű Marianne-motívumos bélyegek mellett 2005-ben forgalomba került a kék színű Marianne-bélyeg is, amely már az Európai Unióba szóló küldemények bérmentesítésére alkalmas, a 2008. július elsején kibocsátott bélyeget pedig Franciaország elnöke, Nicolas Sarkozy választotta ki a bélyegkép tervezésére beküldött pályaművek közül.

²⁶⁷ DERÉKY Pál, *A nyolcvanas évek magyar avantgárd irodalma két évtized távlatából*, Magyar Műhely 150., 2009/1, 8. A magyar irodalom szemérmességéről már 1912-ben SCHÖPFLIN Aladár is írt a Huszadik Század című folyóiratban Móricz nyílt és őszinte erotikus műveit tárgyalva (*Az új magyar irodalom*; kötetben: Uő., *Válogatott tanulmányok*, szerk. KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 97).

²⁶⁸ DERÉKY, *I. m.*, 8-9.

disszertációjában arra a megállapításra jut, hogy ezek a szerzők nem a trágárságok kimondásában akartak kéjelegni, sem provokálni vagy polgárt pukkasztani nem akartak, hanem a szexuális tabunak számító kifejezésekkel, cselekmények, szerepek megidézésével csupán az olvasók probléma-érzékenységére akartak hatni.²⁶⁹

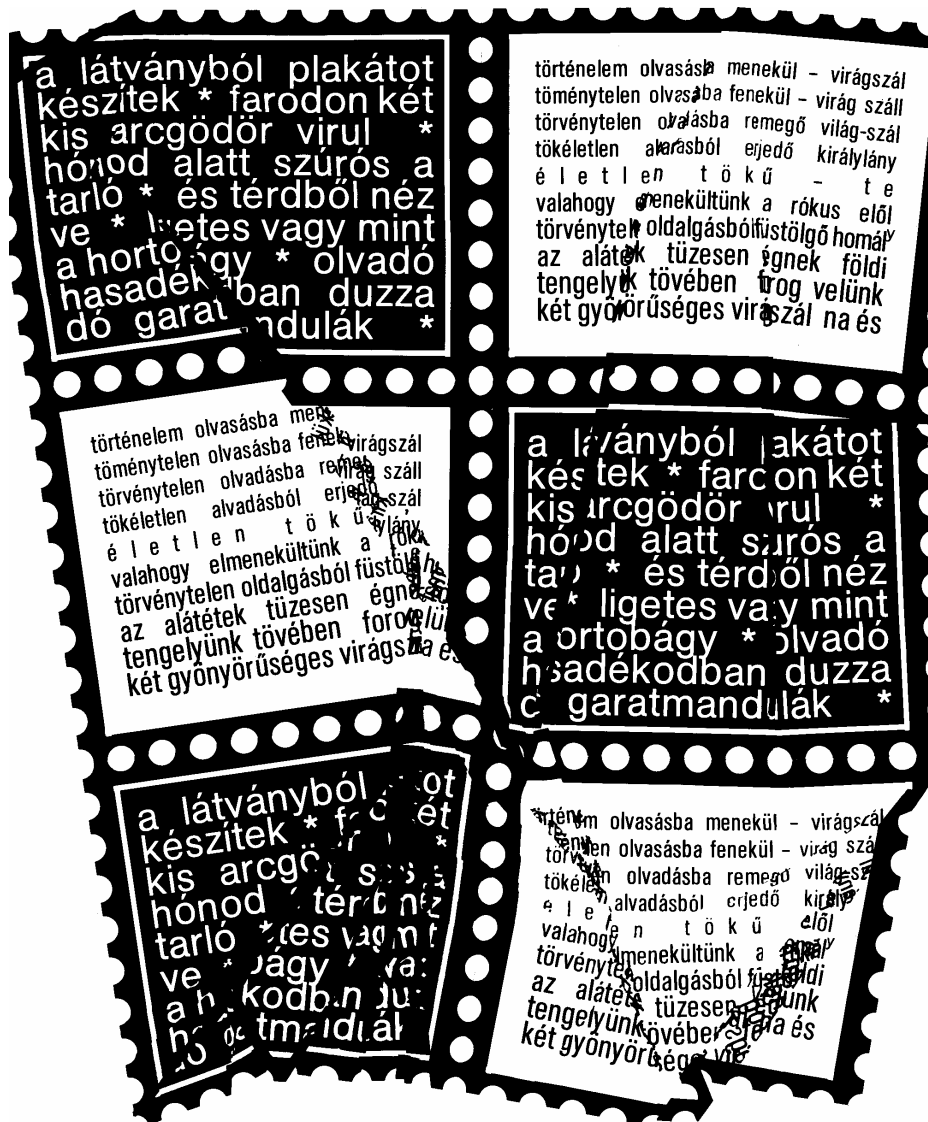
A *Bélyegek* nyelvi-kommunikációs rendszere viszont mást sugall: nyelvi és képi kettősségre épül. Papp Tibor képsorozata ugyanis merészen pornográf, s ezzel erősen provokatív is, a szövege viszont alkalmanként túllép a tárgykörön, s politikai felhangúvá válik („fertő és fertőtlen”, „ruháitok szagától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

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

„A látványból plakátot készítek” – szerzői kijelentéssel indítja Papp Tibor a bélyegsorozatát, amelynek nyitó kompozíciója – a postai bélyegektől eltérően – a szöveg metaforikusságával teremti meg a bélyegfelületen a képiséget (lásd a 12. számú ábrát). A bélyeg mint médium „ebben a meghatározott tárgyi formában [...] konkrét, egyedi műtárgyként” jelenik meg.²⁷⁰ A perforáció mentén összekapcsolódó hat bélyeg valójában két alkotás témájának a változatlan megisméltése. A bélyegek mégsem azonosak. A szerző ugyanis összegyűri a „plakátot”, s a szövegszerűsítés következtében nemcsak új művészbélyegek születnek, de a teljes szöveg rekonstrukciója is csak az egész bélyegív olvasatából jöhet létre: az egyik bélyegen összegyűrt szó a másik vagy a harmadik felületen található meg grammatikai épségben.

²⁶⁹ DÁNÉL MÓNICA, *A közöttség alakzatai a magyar neoavantgárd irodalomban*, doktori (PhD) értekezés, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.

²⁷⁰ BOHÁR, *Papp Tibor*, 34.



12. ábra

Papp Tibor, *Bélyegek*. In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 349.

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

*történelem olvasásba menekül – virágszál
 töménytelen olvasásba fenekül – virág száll
 törvénytelen olvadásba remegő virág-szál
 tökéletlen alvadásból erjedő királylány*

A metamorfózis, a virágszálból kinövő királylány finom költői képe viszont egy váratlan, obszcén, s ritkítással is kiemelt megszólítással („é l e t l e n t ö k ü – t e”) kapcsolódik össze, amelynél felesleges a beszélő én perspektívájának a szoros értelemben vett meghatározása, hiszen – Karlheinz Stierle szerint – „A Te a lírában mindig egyaránt lehet a lírai én önmegszólítása és egy megszólítotthoz intézett beszéd”.²⁷¹ A nyelvi kép merészségéhez a folytatásban tényleges vizuális adaptáció társul: egy szerelmi aktus képei határozzák meg a bélyegsorozat témáját. Olykor viszont a szem is félrevezethet bennünket, nemcsak a nyelv: a leplezetlenül kitakarás (pornó) és a leplezettség (erotika) összekapcsolása által a merészen pornográf kép egy másik képi „olvasatban” emberi arcként látható.²⁷²

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

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

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

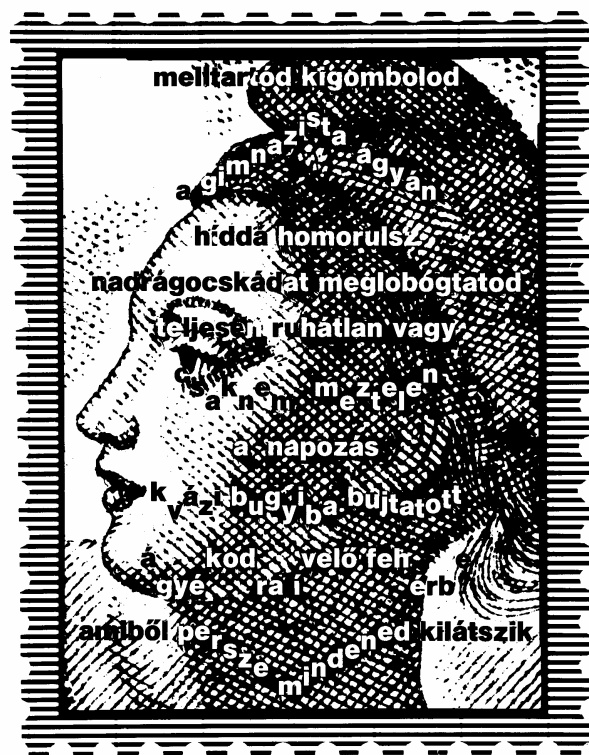
²⁷¹ Idézi Kékesi Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium. Karlheinz Stierle: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werbegriff = Történelem, kultúra, medialitás*, 270.

²⁷² Lásd PAPP Tibor, *Bélyegek = Uő., Vendégszövegek (n)*, 349, 10. bélyegkép. (A dolgozatrész bemutatásakor – PhD műhelyszeminárium, 2009. május 21. – az egyik doktorandusz olvasata az emberi arc volt.)



mint a hidakat holt vizek felett ■
 napvilágát harisnya tartó felleget ■
 a végtelen víz cellátlan fogoly ■
 fehér sörényű rohano vadak ■
 párra tartanak és a kibontott ■
 testek hideg zavarára főlcsattan ■
 a tőkék közt egy fekete rigo ■

2. bélyegkép



melltaród kigömbölsz ■
 a gimnazista ágyán ■
 hiddá homorulsz ■
 nadrágocskádat meglobogtatod ■
 teljesen ruhatlan vagy ■
 csak a mezeten ■
 a napozás ■
 k a tbugyba bújtarott ■
 a kod, velő fehé ■
 gyé, rai, érb ■
 arából pe ■
 sze minden kilátszik ■

5. bélyegkép

13. ábra

Papp Tibor, *Bélyegek*. In. *Vendégszövegek (n)*, Ister, Budapest, 2003, 356, 359.

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

IX. A FOLYAMATOS VÁLTOZÁS KÉPESSÉGE

A Magyar Műhely borítólapjai

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

(Papp Tibor: *Negyvenéves a Magyar Műhely*)²⁷³

A poétikai bélyegek mellett egy másik médium is jelen van, ami ugyancsak a postai szolgáltatásra, a kommunikációs csatornára utal: a folyóirat. Az orgánumoknál viszont már nem a mű részeként, hanem az alkotó és befogadó párbeszéd-megteremtésének egyik feltételeként szerepel a külső továbbítás. E médium, természeténél fogva, gyors egymásutánban „képes a folyamatos megújulásra, a korszellemmel való lépéstartásra.” A könyv csupán „merev tartály”, a folyóirat viszont a folyamatos változás képességét jelenti. S ez mindig izgalmasabb, „mint ott toporogni a megállapodottságban.”²⁷⁴ Ezt a permanens megújulást jelentette a Philippe Dôme, Francis Edeline, Yves Lebon, Papp Tibor és Pierre Roller szerkesztette liège-i folyóirat, a *Dialogue*. S ahogyan 1961-ben a lap megjelenése felkavarta a belga irodalmi állóvizet, ugyanígy a *Magyar Műhely* is megrázta a hazai irodalmi konvenciókat.

A modern törekvéseket, az új esztétikai irányelveket, később az avantgárdot egyre markánsabban képviselő folyóirat első száma 1962. április 14-én jelent meg Párizsban, május elseji dátummal, ezer példányban. A szerkesztők a lap címével az írói gyakorlatra, az alkotóvá válás folyamatára utaltak. Arra a gyakorlóterepre, amelyben formálódik stílusuk, gondolatviláguk, ahol az összetartozás, a „közös gondolkodás” egyaránt megnyilvánulhat.²⁷⁵

A lap indulásakor a szerkesztőbizottság tagjai Czudar D. József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János és Szakál Imre voltak. A képzőművészeti rovatot 1985-ig (a haláláig) Pátkai Ervin szobrászművész vezette. A folyóirat kezdettől fogva megjelentette azoknak a modern szellemű íróknak, költőknek a munkáit, „akiket a hatalom tiltott vagy

²⁷³ PAPP Tibor, *Negyvenéves a Magyar Műhely = Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2002, 6.

²⁷⁴ *Élet és művészet egysége*, 74.

²⁷⁵ Lásd PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 94.

éppen csak megtűrt.”²⁷⁶ Így például Erdély Miklós, Hernádi Gyula, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Mészöly Miklós, Pilinszky János, Örkény István és Weöres Sándor műveit. Az 1964-ben megjelent Weöres Sándor-különszám és a *Tűzkút* megjelentetése már igazi „avantgárd gesztus volt”: szembe mertek nézni a hivatalos magyarországi értékrenddel, s visszahozták Weöres Sándort „az irodalmi élet fő színterére”.²⁷⁷ A szerkesztőség felkarolta a fiatal tehetségeket is: a *Magyar Műhely*ben indult Dedinszky Erika, Esterházy Péter, Kemenes Géfin László, Kukorelly Endre, Labancz Gyula, Mészáros István, Petőcz András és még sokan mások. A lap különszámái pedig olyan irodalmi értékekre hívták fel a figyelmet, amelyek „az adott pillanatban a magyar irodalom látóhatárán kívül estek,”²⁷⁸ és az irodalomtörténet újraértékelésének és a közvetítés szükségességének jelenlétét prezentálták²⁷⁹ (Weöres-, Kassák-, Füst-, Szentkuthy-, Joyce-, Erdély-, Bujdosó-, Papp- és a strukturalista különszám).²⁸⁰

A folyóirat „a korszerű, európai mértékkel élő írások, művészi alkotások” otthona lett,²⁸¹ s vizuális arculatát kezdetektől fogva a szerkesztők irodalmi-művészi törekvése határozta meg. Népszerűsítésére a szerkesztők számtalan irodalmi körutat szerveztek Európában: megfordultak többek között Amszterdamban, Baselban, Bécsben, Bernben, Genfben, Göteborgban, Grazban, Londonban, Oslóban és Stockholmban is. Később Marly-le-Roiban és Hadersdorfban évente Magyar Műhely-találkozókat szerveztek. Az első ilyen összejövetel a lap fennállásának 10. évfordulóján, 1972-ben volt. Hazai írók, költők, irodalomtörténészek, kritikusok vettek részt ezen a marly-i eseményen. Eredetileg a lap munkatársai számára megrendezett összejövetel így hozta létre a Magyar Műhely munkaközösséget.²⁸²

²⁷⁶ PAPP Tibor, *A Magyar Műhely 30 éves = Uő., Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008, 16.

²⁷⁷ PAPP, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 3.

²⁷⁸ PAPP, *A Magyar Műhely 30 éves = Uő., Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 16.

²⁷⁹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 9.

²⁸⁰ A *Magyar Műhely* szerkesztősége francia nyelvű irodalmi folyóiratot is megjelentetett: a *Convergences* a magyar irodalmat mutatta be a francia olvasóknak. Az 1967-ben megjelenő lapnak viszont – pénziári miatt – nem lett folytatása.

²⁸¹ *Magyar Műhely* V. évf. 16-17. szám, 1966. november 15., 1.

²⁸² Az 1972-es év a Kassák-díj megalapításának, valamint a *d’atelier* című francia lap és könyvkiadó megalakulásának is az éve volt. Az új folyóirat címe is jelzi a *Magyar Műhellyel* való kapcsolatot: a „műhelyből” született „gyakorlótér” lett. Ez az orgánum azért is jelentős, mert a szerkesztők (alapító tagok: Nagy Pál, Papp Tibor, Philippe Dôme) nem magyar lapot szerkesztettek francia nyelven, hanem „egy francia avantgárd folyóiratot”, amelyben a viszonyítási pont az akkori francia irodalom volt. (PAPP Tibor, *A Magyar*

A 70-es évek második felétől, az 56-57. számtól Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor vezette a lapot, egészen 1989-ig. A folyóirat szerkesztése ekkor került át Párizsból Budapestre, s a szerkesztőbizottság kiegészült a hazai és a szomszédos államokban élő alkotókkal. Juhász R. József a Felvidékről, Szombathy Bálint a Vajdaságból, Magyarországról pedig Hegyi Lóránd, Petőcz András, Székely Ákos és Tóth Gábor csatlakozott az alkotótriáshoz. A művészeti ágakra és a különböző tudományokra kezdettől fogva nyitott orgánumban Kovács Zsolt, L. Simon László és Sörös Zsolt lapszerkesztésétől, 1996-tól egyre több intermediális alkotás látott napvilágot. Olyan művek, amelyek a konvencionális irodalomból kiszorultak.²⁸³ A folyóiratban megszületésétől kezdve megfigyelhető az is, hogy a permanens kísérletezés során hogyan válik egyre nyitottabbá a lap „a lineáris szövegkultúra vívmányait meghaladó grafovizuális törekvésekre.”²⁸⁴ Mindez nyomom követhető a borítók változásain is.

A fedőlapokon meghatározó elem lett a megjelenési szám. Az első folyóirat borítóját Marie-Joseph Philippon készítette,²⁸⁵ majd a 21. számig Éliás Erika vette át a tervezést. Kinagyított számtestekből mindketten önálló grafikai értéket alkottak, majd Éliás a kettős

Műhely és az avantgárd, Magyar Műhely 151., 2009/2, 2-7.) Jacques Roubaud a '70-es évek végén a francia irodalmi világban a legprogresszívebb erőnek tartja a lapot: „On peut [...] prendre le signe typographique lui-même comme élément de base de la construction d'un écrit [...] des pages où les rapports habituels de la composition et de lecture sont bouleversés par des innovations dans le maniement des signes et le groupement de ces mêmes pages. [...] La tentative la plus poussée dans cette direction est celle entreprise depuis quelques années par le groupe d'atelier: Bruno Cany, Philippe Dôme, Claude Minière, Bruno Montels, Paul Nagy, Tibor Papp.” (Magát a tipográfiai jelet is használhatjuk egy írás alapanyagául. [...] az oldalakon a tördelés megszokott arányai föl vannak borítva a jelek és az oldalrendezés újfajta használatával. [...] Ebben az irányban néhány év óta a *d'atelier* csoport jutott el a legmesszebbre: Bruno Cany, Philippe Dôme, Claude Minière, Bruno Montels, Nagy Pál, Papp Tibor.”) Jacques ROUBAUD, *La vieillesse d'Alexandre*, François Maspero, 1978, 188-189.

²⁸³ Így például találkozhatunk a folyóiratban performansz-dokumentációkkal, lejegyzett hangversekkel, vizuális költeményekkel (képversekkel, verbo-voko-vizuális poétikai művekkel, konkrét és lettrista alkotásokkal, plakátversekkel stb.).

²⁸⁴ SZOMBATHY Bálint, *Benne lenni a „folyamatban” = Magyar Műhely: 40 év, Címlapok, fényképek, dokumentumok*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2002, 65.

²⁸⁵ Fedőlaptervezőnek a folyóirat 2. száma Marie-Joseph Philippon jelöli. Ez lehetett az oka annak, hogy a *Magyar Műhely: 40 év, Címlapok, fényképek, dokumentumok* című kötet is a 3. számtól kezdődően jegyzi Éliás Erika nevét. Holott már a 2. számot is ő tervezte. A folyóirat nevének címbetűtípusa, valamint a megjelenési szám is karakteresen ezt jelzi: az új tervezést, az Éliás-formát. A fedél hátoldalán egyszerűen elkerülhette a szerkesztők figyelmét az ott felejtett, korábbi név. *A pálya mentén* című interjúkötetben is Éliás Erika neve kapcsolódik a 2. szám fedőlapjához. Lásd PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 102.

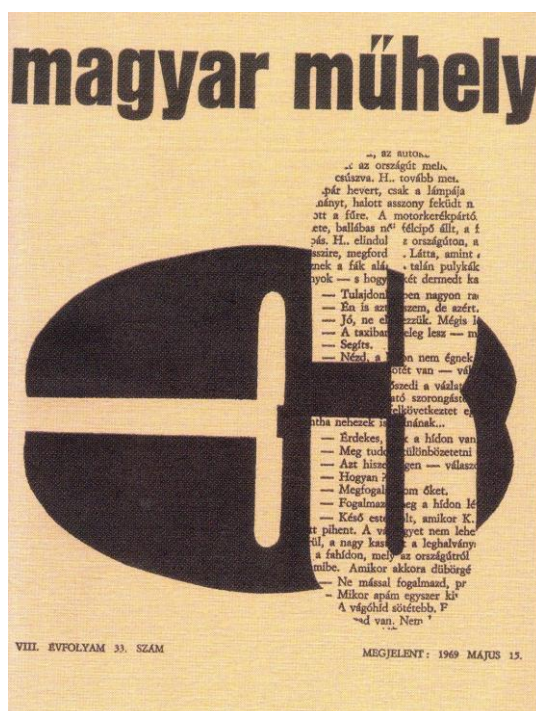
számjegyeknél „hol konstruktív, hol pedig optikai hatásra törekedve” már-már egybemosta a numerációt.²⁸⁶ Papp Tibor a 22. számtól veszi át a borító tervezését, s a 101. számtól adja át L. Simon Lászlónak, aki már a 99-est követő különszám borítóját is megtervezi, a 101. címlaptervet Sörös Zsolttal együtt készíti, s a 102. számtól a mai legfrissebb számokig már önállóan alkotja a címlapokat.

Papp Tibor egy ideig a korábbi Éliás-formákkal dolgozik. Viszont az op-art technikához közelítve perspektivikus illúziót kelt a formák és a színek szisztematikus, pontos elrendezésével: a számokat egészen egymásba csúsztatja, s más színárnyalattal a közös, érintkezési felületet is megmutatja. A szokatlan optikai térben ezáltal egyfajta felületi feszültséget, dinamizmust észlelhetünk. Az optikai művészet egyes jellegzetes nyomai után a 33. számtól kezdve már merészen újít a költő: változtat a grafikai térviszonyokon, egyedivé, radikális nyelvi-képi formává, vizuális költeményekké formálja a matematikai számokat, s így a fedőlap – a belső tartalom előhírnökeként – immár egyre határozottabban jelzi a hagyományos formáktól eltérő avantgárd elkötelezettséget. A fedőlap számai a folytatásban szinte minden tízes kezdetnél változnak: a negyvenes számok grafikai lebegő részekből állnak, az ötvenesek jellegzetes gömbölyded formái után a hatvanasokat szabadstílusú, vegyes grafika jellemzi, s a hetvenesektől a számítógépes szerkesztés válik meghatározóvá. A 82-es fedőlaptól kezdve kisebbé válik a megjelenési szám, s lekerül a lap aljára: a későbbiekben innen vándorol (sokszor a grafikák, vagy a vizuális költemények díszítőelemeként) az első borító különböző részeibe. A 95. számtól pedig már a tartalomjegyzék is a fedőlapra kerül. A nyomda-technológia fejlődése ugyancsak megfigyelhető a munkákon: az ólomszedésről a fényszedésre, majd a számítógépes tördelésre térnek át a szerkesztők. Ezek a változások mediális fordulatot jelentenek a tervezésben. Papp Tibor polgári foglalkozása ugyanis nyomdász, s a számítógépes technológiát az 1980-as évektől kezdve a borítóterveknél is alkalmazza. Néhány borítótervben viszont – az új grafikai programok lehetőségeit háttérbe szorítva – fotómontázs-technikával él. S a 70. számtól kezdve, 1985-től jelennek meg az új médiumnak, a számítógépnek a segítségével megtervezett formák. A 72. szám fedőlapjára például azt a programleírást illeszti, amelynek segítségével megalkotta magát a számot (1987. jún. 25.). Néhány fedőlap pedig már-már a dinamikus költészet lenyomatává válik. A 76., 77., 78., 79. számok ugyanis olyan hatást keltenek, mintha a számítógépen megjelenő soroknak a pillanatát, megállított képét rögzítenék. Papp Tibor az általa tervezett 70 borítóból (ezek között vannak dupla folyóiratszámok is) a *Vendégszövegek 2,3* című kötetben közzé is tett

²⁸⁶ SZOMBATHY, *Benne lenni a „folyamatban”*, 65.

néhányat: azokat az alkotásokat jelentette meg, amelyek a vizuális költemények műfaji kategóriájába beilleszthetők. Így a *Fedőlapok* ciklusban a 35., 36., valamint a 48-67-ig terjedő számok borítóit jelentette meg. A *Vendégszövegek* 4-ben, a *Betleheimi vasutasok* ciklusban pedig a *Versezett számok*ban mutatja be a borítók további vizuális költeményeit (76-81).²⁸⁷

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



14. ábra

A fedőlapon a tízes értékű 3-as a zsugorítás technikájával szinte betölti a folyóirat-szélességet. A metamorfózis során azonban a topológiai jellemzőket mutató szám nem veszíti el a felismeréshez szükséges tulajdonságait. Különösen az egyes számértékű 3-as „karcsúsításával” könnyedén beazonosíthatjuk a sötétben feketéllő első tagot is. A karcsúsított 3-as grafikai mezejét egy szövegrészlet tölti ki, amelynek vizuális képe, a szövegfolyamatosságot követő párbeszéd-tagolódás is jelzi, hogy szépirodalmi alkotás, próza

²⁸⁷ Az 58., a 65-66. és a 75. szám címlapjaira utalok a *Tér/vers/képek, Papp Tibor vizuális költeményei* című tanulmányomban. Lásd: *Magyar Műhely* 139. (2006/2.), 68.; *Hét szinkép. Tanulmányok és kritikák*, Ráció, Budapest, 2010, 180., illetve az értekezés 97. oldalát.

a beillesztett rész. A korábbi, főleg grafikai jellemzők mellett tehát megjelennek az irodalmi jegyek is: a töredékből az olvasónak kell rekonstruálnia az eredeti szöveget. Akár egy baleseti nyomozónak az apró jelekből, a szavak mozaikkockáiból kell a szöveg által sugallt közüti baleset hiteles történetét összeraknia, a szövegsérülést ép szöveggé kiegészítenie. Számtalan történet születhet meg így a rekonstrukcióra törekvő olvasatokból.

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

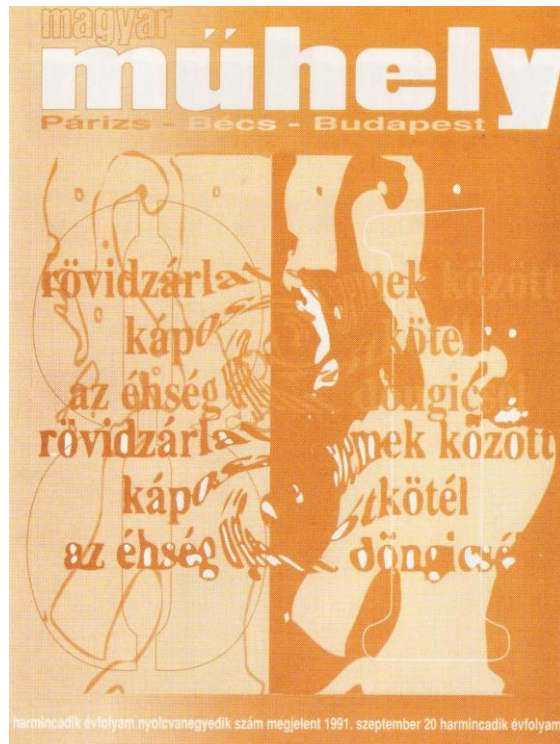
Ezt az alkotásmódot, a szám által „kivágott” műrészlet technikáját a címlapalkotásokban egyre gyakrabban alkalmazza majd a költő. A későbbiekben rajzos elemek is megjelennek, sőt vizuális költeményeket is „kivág” a számokkal (lásd: 49-53., 58., 59.). Ezek között találunk olyan borítókat is, amelyek a műben való művet, a vizuális költeményben lévő vizuális költeményt jelölik immár. A költő ezt a hatást vagy a térképszeletre rávetített, s a térképet (az alkotókat)²⁸⁸ visszatükröző, városnevekből felépülő matematikai számmal éri el (75. szám), vagy egy lencse nagyítóhatásának imitációjával (maga a szám – 80 – lesz a lencse), vagy pedig a 81. számot úgy is szemlélhetjük, mint egy matematikai haikura²⁸⁹ rákomponált vizuális szöveget. Ez a matematikai szám mint megkomponált, szöveggé „hajlított” alakzat magára a formára irányítja az elemző figyelmet (lásd a 15. számú ábrát).

Már a modernség korai szakaszában is a forma és a tartalom helyett az anyag és az eljárás fogalmai kerültek a figyelem középpontjába. Borisz Eichenbaum szerint a formalisták „a »forma-tartalom« hagyományos korrelációjától [...] megszabadították magukat. A forma számukra nem burok, vagyis edény, amelybe beleömlik a folyadék (tartalom). A művészet tényei arról tanúskodnak, hogy a művészet specifikus volta nem a műalkotásba belekerülő elemekben magukban, hanem az elemek sajátos *felhasználásában* fejeződik ki.”²⁹⁰

²⁸⁸ A Párizs, Bécs, Budapest térképszeleteinek montázsa a folyóirat (egyben az alkotótriász) curriculum vitae-je, s ez a mű már a térképgrafikának műfaji csoportjába tartozik. Párizsban él Nagy Pál és Papp Tibor, Bécsben Bujdosó Alpár, Budapest pedig mindhárójuk otthona, a haza szimbóluma.

²⁸⁹ A matematikai haiku a pluraesztétikai (azaz az esztétikai hatáskeltés érdekében egynél több kifejezési eszközt, például verbálist és vizuálist használó) minimalista költészet egyik ága. Az elnevezés Bob Grumman nevéhez fűződik, akinek matematiku-sorozata a műfaj egyik reprezentáns megjelenítője. Lásd GRUMMAN, *I. m.*, 49, 56-61, 71-77.

²⁹⁰ Borisz EICHENBAUM, *I. m.*, 15.



15. ábra

A formáknak tehát önálló hatalmuk és életük lesz. Forma formával küzd, s a régi forma újat kényszerít ki az alkotófolyamat során, mint ahogy egy írói, költői kifejezőmód is „egy idő után elterjed, automatizálódik, elkopik, alkalmatlanná válik a lét igazi érzékelésére, és végül megszűnik, egy másik formarendszernek adja át a helyét.”²⁹¹ Az új formával az alkotó az automatikus látást bontja fel, s megteremti a dezautomatizációt, megszünteti a látásunk sematizáltságát. Feladata tehát az elidegenítés, az eltávolítás (*отстраненое*).²⁹² Alexandr Veszelovszkijjal szemben, aki úgy vélte, hogy „az új forma azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat”, Viktor Boriszovics Sklovszkij már a művészi jelleget elvesztő régi formák felváltásáról beszél, a szerkezeti fogások jelentőségéről, s minden mást, mint motivációt, félreállít.²⁹³ A formalizmust felváltó strukturalizmus viszont már szervezőközpontot, formarendszert keres, amelyben az adott mű realizálódhat. Ezek a modellek lehetővé teszik az olyan jelenségek összehasonlítását, amelyek eddig összehasonlíthatatlanok voltak. Ez a rendszer pedig, a strukturált egész, több lesz az elemi részek halmazánál, amint egy felépülő

²⁹¹ BÓKAY, I. m., 107.

²⁹² EICHENBAUM, I. m. 17.

²⁹³ Uo., 21.

székesegyház is több a beépített anyagok, kövek összegénél. A szemiológiai strukturalizmus megteremtője, Roland Barthes szerint a kutatás a tartalom helyett a formát ragadja meg, amelyben a tartalmak átélhetők.²⁹⁴ A strukturalizmus tehát, amely a *Magyar Műhely* alkotóira hatással volt,²⁹⁵ a forma, a rendszer elvét már pontosan meghatározta, s a nyelvészet és formális logika modern elméletei alapján leírható, ténylegesen megragadható struktúrává alkotta.²⁹⁶ Ilyen globális szerkezetek a fedőlapok is, de nemcsak úgy, mint egy borító-sorozat (egy rendszert) felépítő részletek összessége, hanem külön-külön, egy-egy fedőlapalkotás is megfoghatóvá teszi a formalizmus által csak absztrakt formaként létező struktúráját. Az avantgárdban a forma tehát új értelmet nyer: önmagában is megragadható teljességnek, műalkotást megteremtő kauzalitásnak tekintették. Ilyen „formai oka”²⁹⁷ van a *Magyar Műhely* 36. számának, amelyben a betűk és a szám metanyelvi megvalósulása formai szinten kapcsolatba hozható a lettrizmussal (lásd a 16. számú ábrát).²⁹⁸

A lettrizmust Isidore Isou indította el: lerombolva a szavakat, alapelemként a betűk grafikai formáját használta fel a műveiben. A *La manifeste de la poésie lettriste* című kiáltványában a betűk művészi jellegére, önmagukban vett esztétikai erejére hívja fel a figyelmet. S „az elsődleges poétikai szándékokat formáló intenciónak” nem a szavak értelemszerű egymáshoz kapcsolását tartja, hanem a grafémák önálló megjelenítését, a „vizuális és érzéki formáinak a megragadását”.²⁹⁹

²⁹⁴ Roland BARTHES, *A strukturalista aktivitás*, ford. JÁVORI Jenő, Helikon 1968/1., 101-105.

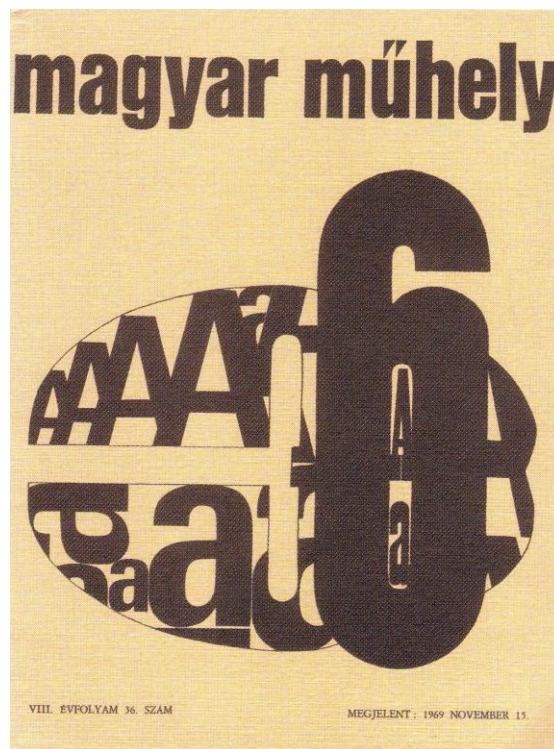
²⁹⁵ Mindez viszont nem jelenti azt, hogy csupán a forma megújítására törekedtek volna. Esztétikai imperativus, megújulás, avantgárd alkotói magatartás fonódott ugyanis egybe a törekvéseikkel. Ezzel ellentétben, sajnos, a közvélemény „az avantgárd formanyelvi interpretációját” honosította meg, „a felszínes avantgárd koncepcióit” kanonizálta. Ennek az eltorzulásnak az oka nemcsak a kassáki avantgárdfelfogás elszigeteltsége volt, hanem az is, hogy az irodalmunkat meghatározó alkotók közül többen (Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila, Radnóti Miklós stb.) az avantgárral is kísérleteztek, viszont életművüket a tradicionális irodalom területén belül hozták létre. SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 83.

²⁹⁶ BÓKAY, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 129.

²⁹⁷ „[...] a műalkotásnak [...] formai oka is van”. FRYE, *I. m.*, 442. Frye kísérletet tett az irodalmiság alapvető struktúrájának a meghatározására. Elméletét ezért a korai strukturalizmusba sorolják.

²⁹⁸ A *Magyar Műhely* vizuális költészetét illetően csak formai értelemben beszélhetünk lettrizmusról, ugyanis például Papp Tibor térképversei és az urbanizmus hatásait bemutató Guy Debordnak (valamint a lettrista csoport további képviselőinek) pszichogeográfiai között nincs átjárás. (Ezúton köszönöm meg KÉKESI Zoltánnak az észrevételeit.)

²⁹⁹ BOHÁR András, *Azok a bizonyos nyomok = Uő., Poétikák és világlátások*, Nap, Dunaszerdahely, 2008, 56.



16. ábra

Az 1946-ban elindult mozgalom az ötvenes években a latin ábécé grafikus lehetőségeit kiszélesítve egy új ideogrammatikus írást is létrehoz, az úgynevezett hipergrafikát, amelyben jelen lehet a régi és az új, a kódolt vagy művi jelkészlet eredeti, illetve megváltoztatott formában egyaránt. A lettrizmus a jelkészletet metagrafikus eljárással bővíti ki: egy kódolt jelkészlethez újabb grafikus jeleket társít. (Isou például a francia ábécéhez 19 hangot és grafémát társított a görög ábécéből.) A *Magyar Műhely* 36. számának lettrista kezdeményezése közel három évtized múlva majd L. Simon Lászlónál talál igazi követőre: az *Egy paradigma lehetséges részlete* (1996) című alkotása a grafémarészletek véletlenszerű megjelenítésével új jelentést ad a betűknek. L. Simon László műve a lettrista irodalomban egyedülálló alkotás, a magyar irodalomban pedig az első valódi lettrista mű.³⁰⁰

A 67-es, Erdély Miklós-különszámnak ugyancsak meghatározó eleme, oka a forma. S a *Magyar Műhely* többi borítójának sorát is a formák és számsorok határozzák meg. Egy-egy folyóiratszám – matematikai szám – esztétikai megvalósulása jelenti ugyanis a műélményt. A számok bővületébe kerülünk, s a szerkezeti elemzésből „induktív haladással” egyfajta

³⁰⁰ A mű elemzését lásd: *Magyar Műhely* 147. (2008/2.), 13-14. KELEMEN Erzsébet, *Részletek a teljességből. L. Simon László munkásságáról. Uő, Hét színekép. Tanulmányok és kritikák*, Ráció, Budapest, 2010, 79-81.

archetípust bontunk ki – Frye példája nyomán –, úgy, mint amikor kissé hátralépünk egy festménytől, hogy a puszta ecsetvonások helyett az egész kompozíciót szemlélhessük.³⁰¹ A 67-es számtól egy lépés hátra, s szétválaszthatjuk a két elemet a számmissztika szerint. A 6-os számon alapul például a hexagramma, a két háromszögből álló csillag, Salamon pecsétje. De a világ teremtésének hatnapi munkája is felidéződhet bennünk. Szent Ágoston pedig azért tulajdonított jelentőséget e számnak, mert az első három számnak az összege. A 67-es fedőlapszám 2. tagja a hetes, amely a három mellett az ókori keleti kultúrák szent száma volt. A zsidóság is átvette a keleti hetes rendet. Ezt jelképezi a hétkarú gyertyatartó is. Az európai középkorban pedig a hét erény, a Szentlélek hét adománya, a hét szentség, a Miatyánk hét kérése, a hét szabad művészet és tudományok jelzik e szám fontosságát.³⁰² A jeltani strukturalizmus képviselője, Jan Mukařovský szerint a műalkotás a párhuzamos szerkezettel, az analógiával olyan élményt idéz elő, ami vonatkoztatásra készíti a befogadót. Mindezt nem kell valóságosnak éreznünk, viszont a valóságra vonatkozását komolyan kell vennünk. Hiszen a formális elemek „virtuális szemiotológiai jellegében rejlik a szüzsé nélküli művészetnek” a közlő jellege.³⁰³ S valóban, ha még egy lépést teszünk hátra, akkor esetleg már az összevont számot (67) szemléljük, egy újabb történetet, a történelmi távlatban esetleg a vietnami háború elleni tiltakozás évszámát, vagy a 68-as párizsi diáklázadást elővetítő, megelőző évet.

Erdély Miklós, az avantgárd művészet legsokoldalúbb egyénisége [szobrászművész, filmrendező, író, költő, az akcióművészet, az environment („környezetszobrászat”) és a concept art képviselője], aki már életében is legenda volt,³⁰⁴ éppen 1967-ben (április 12-én) a Magyar Írószövetség székházában adta elő a véletlent és a megtervezett mozzanatokat egyesítő happening művét, a *Furcsa zokogás* című hangjátékát: felkiáltások, szövegmontázsok, zenei betétek érzékeltették az új műfaj jellemző jegyeit. Őt azonban nemcsak az évszám, hanem a grafika is megidézi, valamint a *műhelyből kinőtt erdély* szó is, ami viszont már a megcsönkíttatásunkat, a trianoni sebeket is jelzi. Hasonló fájdalomként élték meg a *Magyar Műhely* szerkesztői Erdély Miklósnak a magyar irodalmi életben való háttérbe szorítását, a mellőzöttségét. S visszalépve (egészen közel a képvershez), a szövegből az 1980-as évek politikai amoralitásával, a besúgással, a megaláztatottsággal szembesülünk:

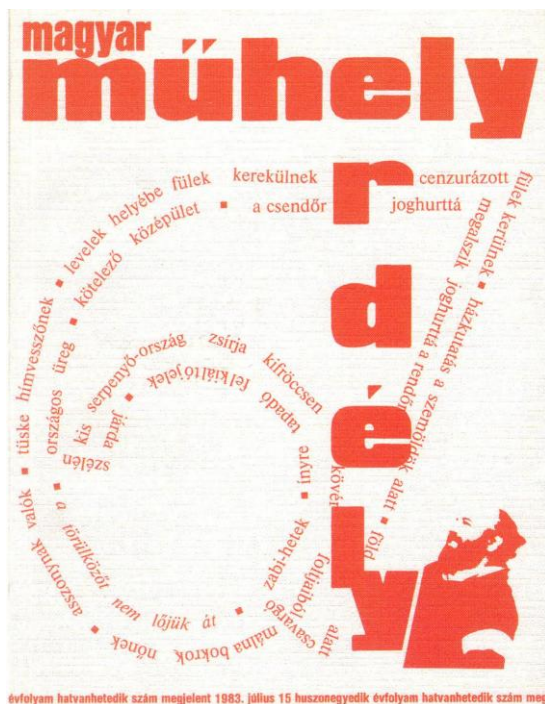
³⁰¹ FRYE, *I. m.*, 444.

³⁰² Hans BIEDERMANN, *I. m.*, 152, 158.

³⁰³ Jan MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiotológiai tény* = BÓKAY – VILCSEK, *I. m.*, 430.

³⁰⁴ PETŐCZ András, *A titok. Jegyzet Erdély Miklósról*, Balkon 1998. október, 20.

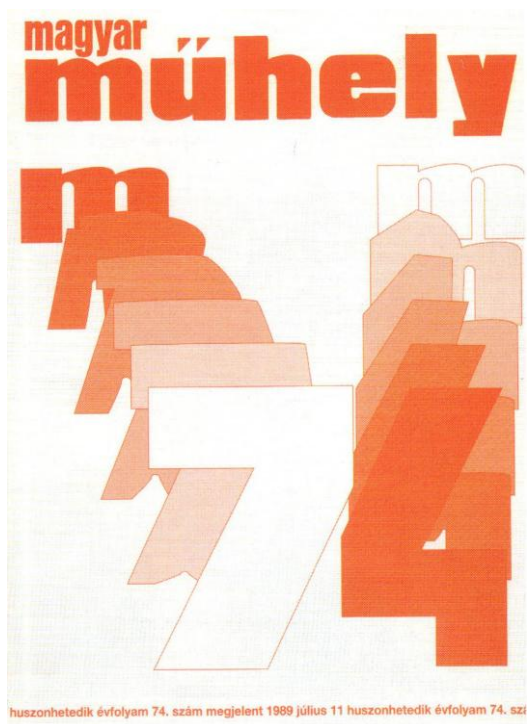
„levelek helyébe fülek kerülnek”, cenzurázott fülek kerülnek”, „házkutatás a szemöldök alatt” (lásd a 17. számú ábrát).



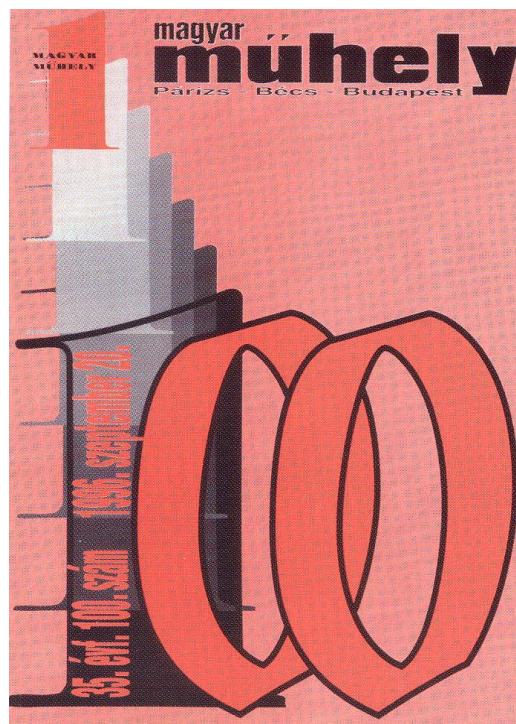
17. ábra

A konvencionális kontextusból, a számrendszerből kiszakítja tehát a számot: az intermediális játék során betűkből épül fel a folyóiratszám.

A virtuális szemiológiai jelleg közlő értékének, a szüzsé nélküli művészetnek egy másik megjelenítője a 74. szám fedőlapja. A borítón a „magyar műhely” kezdő betűinek a számba való átváltozása figyelhető meg. Ez a különös metamorfózis az állandónak vélt változékonyságát reprezentálja, s felvetheti a „meddig jel a jel” (Bohár András) kérdését is, a jelölők egymásutániságának, a beszélő távollétében funkcionáló írásnak a gondolatokat megjelenítő erőtlenségét vagy erősségét. A 74-es szám takarásában ugyanis minden megtörténhet: akár egy rejtett születés, amelynek a világra jöttét megelőző, testen belüli fejlődési szakaszairól csak elképzeléseink lehetnek, úgy alakul át számmá a két betű. A metamorfózis során a két „m” betű színének, a narancssárgának és fehérnek a fokozatos egymásba tűnése, a számokban való megcserélődése is a kapcsolatot jelzi, a betűrészek találkozását és kiteljesedését (18. számú ábra). A 100. szám pedig Marie-Joseph Philippon számgrafikáját idézve, az egyest megsokszorozva nő ki, s tölti be a teljes lapszélességet (lásd a 19. számú ábrát).



18. ábra



19. ábra

A *Magyar Műhely* szerkesztősége az induláskor olyan körülmények között hirdette és demonstrálta „a magyar kultúra egységét, a világ minden táján élő magyar írók és művészek együttműködését, amikor [...] rágalomhadjáratot” indítottak ellenük. De tudták, hogy akik kint „elzárkóznak a kapcsolat és a párbeszéd” elől, azok „vagy megszűntek értelmiségi hatóerőt, szellemi tekintélyt képviselni, vagy hosszabb távon ezt kockáztatják.” S mindez az otthoniak érdeke is, hiszen a kényszerű elzárkózás felszámolását, „a már közmondásszerű félszázados késés megszüntetését” segítheti elő a párbeszéd.³⁰⁵ A *Magyar Műhely*nek sohasem kellett bizonygatnia magyarságát, európaiságát: számára „Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, New York, Érsekújvár, Toronto és Nagykovácsi azonos szellemi tartományok” voltak.³⁰⁶ S az évtizedek során a szerkesztők európai érvényességet adtak a magyar értékeknek.³⁰⁷

³⁰⁵ *A párbeszéd jövője*, Magyar Műhely 25. (1968. január 15.), 59, 61.

³⁰⁶ *Magyar Műhely* 75. (1990. március 20.), 1.

³⁰⁷ A fogalmat Görömbei András használja a Németh László-i eszményről szólva. Lásd: A Németh László-i eszmény „nem elválaszt Európától, hanem európai érvényességet kíván biztosítani a magyar jellegnek és a magyar értékeknek.” (GÖRÖMBEI András, *Németh László esszéinek gondolati alaprétegei*. Monostori Imre könyve, Szabad Újság 2006. január 3.)

X. KINYÍLÓ GYŰRŰK

„A számítógépnyelv képessé tesz a művészi tartalom, jelentésrétegek szervezésére és strukturálására. Sok évvel ezelőtt megtanultam, hogy időre és tapasztalatra van szükség, amíg az ember hozzá szokik egy médiumhoz és annak eszközeihez: ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megnyíljon az út a kreatív önkifejezéshez, és kialakulhasson bármifajta ritmus az alkotás folyamatában”³⁰⁸ – vallja a számítógépes képzőművészet úttörője és teoretikusa, a magyar származású Charles Csuri, aki már az 1950-es évek végén megtalálta a számítógépes technikában a műalkotások megjelenítésének új lehetőségeit.

Papp Tibor számára pedig az 1983. év jelentett meghatározó élményt: a Kazincbarcikán lakó hűgának egy „familiáris” számítógépet vásárolt ajándékba, s mielőtt átadta volna, Párizsban kipróbálta, a gyártó munkakönyve alapján a programozás kezdeti lépéseit elsajátította. Az új médium kínálta lehetőségek felismerése nemcsak a „virtuális kreativitást”,³⁰⁹ a *Disztichon Alfa* és a *Hinta-palinta* dinamikus költeményeit vagy a Claude Maillard-ral közösen alkotott *Ikonok* szerzeményét hívta elő az alkotópályája során, de a statikusan megjelenő további műveket, így például a *Vendégszövegek 4* vizuális költeményeit is meghatározta.³¹⁰

Új poétikai formák teremődnek tehát – gyűrűk, „hínárzók” és „sorjázóversek” –, amelyek a szavakkal, szótagokkal való játék mellett „a műegész megkomponáltságára és egymásra következő egységességére” is felhívják a figyelmet. A „szimbolikus formafunkciók”³¹¹ lehetőségeit bemutató gyűrűkben egy mértani formához, a gyűrű mágikus alakzatához alkalmazkodnak a szövegek, a szemantikai egységek. Az ikonologikus gyűrű a körnek megfelelő szimbolikus alakzat: a folyamatosság, az örökkévalóság jelképe. A kört a platóni és a neoplatonikus gondolkodás a legtökéletesebb formának tartja. Ezért tűnik fel a

³⁰⁸ Charles CSURI, *Kitapintható mozgásérzékelés*, ford. ROHONYI András, Információs Társadalom 2009/1., 21.

³⁰⁹ BOHÁR, *Papp Tibor*, 68.

³¹⁰ Papp Tibor így vall az új médium lehetőségeiről: „A számítógép egyik specifikuma, hogy az irodalmi mű minden összetevője (szöveg, hang, kép, mozgás) bármilyen más eszköz igénybevétele nélkül megformálható. Vagyis megadja az alkotónak azt a lehetőséget, hogy a semmiből, egyes-egyedül a számítógép kínálta eszközökkel hozza létre betűtípusait, szövegeit, a vonalakat, az ikonokat, az ábrákat, a rajzokat, a grafikai alakzatokat, és bármilyen színes képet, hangot, hangos szöveget, továbbá, hogy kijelölje az alakzatok helyét, térben és időben szabályozza a mozgást, megformálja és a látványhoz igazítsa a hanganyagot (vagy fordítva, a hanghoz a látványt)”. (PAPP, *Műzsával vagy műzsa nélkül?*, 176. Idézi még BOHÁR, *Papp Tibor*, 68-69.)

³¹¹ BOHÁR, 69.

misztikus ábrákban Isten körként való ábrázolása is: a Mindenható végtelenségét, örökkévalóságát, az abszolútum megragadhatatlanságát ezzel a formával próbálják érzékelhetővé tenni.³¹² A tükrözés elvére épülő grafikai alakzatba írt irodalmi szöveg – akár a végtelenség jelképeként értelmezve – új horizontokat nyithat meg a befogadás során. S újabb és újabb jelentést generálhat. Hiszen a körnek nincs kezdete, nincs vége, „nem ad meg sem irányt, sem tájékozódási pontot”,³¹³ vagyis akárhonnán elkezdhetjük olvasni a mondatot. S a határtalanságot fokozza is a költő: nem egy alkotásában ugyanis a gyűrű kinyílik, s a végtelen felé mutat (*Gyűrű* – 8, 9, 10, 12, 13, 16, 17). A bezártság, a rendezettség „végtelensége” és a megnyitás, a kinyílás így fejezheti ki ugyanazt a princípiumot. A *Gyűrű* – 2 című alkotásban a nyitott spirálformával ellentétben viszont a szöveg az élet, a természet mulandóságára, lezárására, a matéria megszűnésére figyelmeztet bennünket:

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

(*Gyűrű* – 2)

A megszemélyesítés és az ehhez kapcsolódó metaforizáció (a nyár össze válik) az emberi lét törekenységét jelzik. Karl Rahner a *Szellem a világban* című művében az ember kettős mivoltára utalva viszont azt írja, hogy a közvetlen tárgyként adott létező végességét a lét végtelensége fedi fel. Az a végtelenség, amelyre szellemi transzcendenciánk által eleve irányulunk.³¹⁴ A *Gyűrű* – 2-ben az agonizálást („hordágyán fekszik”), a halál képzetét idéző szöveg mellett a spirálformába nyíló gyűrű tükröződő szövegszegmentumai a „metaforizációt”, a változást jelzik, a valami felé tartó folyamatot, ami akár egy új dimenzió felé irányulás kifejezője is lehet (lásd a 20. számú ábrát). Ezeket az olvasói kijelentéseket, feltételezéseket viszont éppen a szöveg és kép feszültsége-egysége, divergáló és konvergáló viszonya teszi bizonytalanná. Sőt az aporetikus kapcsolat felül is írja az értelmezői gyakorlatot: már nem a kép, nem a szöveg lesz fontos, hanem a látvány, amelyből az érzékszervek ugyan kiemelnek még egy-egy jelentés-szigetet, de ezek már csak egy újrafelépítési és lebontási folyamat részelemei lesznek a szemlélődés során.

³¹² Hans BIEDERMANN, *Szimbólumlexikon*, 138, 224-225.

³¹³ *Uo.*, 225.

³¹⁴ Karl RAHNER, *Geist in Welt. Zur Metaphysik der endlichen Erkenntnis bei Thomas von Aquin*, Innsbruck–Leipzig, Felizian Rauch, 1939, XIV, 254.



20. ábra

Papp Tibor, *Vendégszövegek(n)*, Ister, Budapest, 2003, 488.

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

Néhány gyűrű megszületését időben is behatárolhatjuk. A *Gyűrűk* cikluson kívül ugyanis néhány ikonologikus formával a *Magyar Műhely* címlapjain is találkozhatunk. A XXIX. évfolyam két kiadványán a számok válnak a gyűrűk alkotóelemeivé: spirálszerűen gyűrűznek a szövegkarikák a 77. számban (1990. szept. 20.), illetve a 78-ban a nyolcas válik a

gyűrűüzenet otthonává (1990. dec. 20.): „elmentek a fáradt katonák / harangszó mint a félkemény gyümölcsíz”. A *Vendégszövegek 4*-ben, a *jambusoknak megint* ciklusban ugyancsak feltűnik a forma: a nyitó kompozíció, a *[ki kinek]* indítású alkotás a legszabályosabb gyűrű-vers az életműben. A versüzenet („ki kinek barátja, kinek kutyája, kinek tisztatója”) minden gyűrűbe beíródik, de az összeolvasásukhoz szükségünk van mind a hat karikára, ugyanis a szöveg tükröződése, egyik karikának a másikba való áttűnése, egymásba kapcsolódása miatt csak egy-egy szó, szóelem, illetve szókapcsolat ismerhető fel. A forgatás következtében létrejött térhatás, háromdimenziós jelleg – a szöveg és a kép aporetikus feszültségéből eredően – tehát nemcsak formailag, de szemantikailag is szorosan összekapcsolja a gyűrűket.

Hasonló egymásra utaltságot jelenít meg a *Gyűrű – 20* alkotás is. Kékesi Zoltán a kép és a szavak összefüggését vizsgálja a gyűrű elemzésével, amelyben a tekintet mozgását a kérdéssé rendeződött szavak („mit lesel tim”) ³¹⁵ és a kép (a középpont felé fokozatosan kisebbedő körkörös gyűrűk) összjátéka irányítja. ³¹⁶ Ebben a térgyűrűben (ahol a gyűrűk kerületére vannak elhelyezve a szavak) a tükörképek tükröket szimulálnak, így valójában nem is tudjuk eldönteni, hogy melyik felület tükrözi a másikat. A szavak a szem íriszére emlékeztető koncentrikus körökben rendeződnek el, a kör közepe, az üres centrum pedig a pupillával azonosítható. Az olvasó (illetve a megidézett Tim) tehát önmagával (vagy valaki mással) néz szembe, illetve – H. Nagy Péter meglátása szerint – maga a pillantás szervezi képpé a látványt, azaz a befogadó „az olvasói döntés leképezését szemléli.” Vagyis a képvers megmutatja, hogy miként válik a befogadói tevékenység a képi és a szövegbeli dimenziók divergálásának és integrálásának pragmatikai alapfeltételévé. ³¹⁷ Kékesi Zoltán pedig a tekintet újraírásának (*rewriting the gaze*) tartja a művet. Egy olyan alkotásnak, amely „a képek és a szavak egymásrautaltságára figyelmeztet” bennünket. ³¹⁸

Akárcsak a gyűrűképek eltorzításai. Ugyanis a *Gyűrű – 13*-ban ugyancsak a tekintetnek kell kiegészítenie az egymásra helyezett és megcsonkított gyűrűoszlopot, ahol a szöveg segélykiáltása talán egy lélekszámban megfogyatkozott nemzedékért szól: „segítsetek!

³¹⁵ Tim: férfi keresztnév, Timoti / Timothy (gör. Τιμόθεος; Timótheos, 'istentisztelő'; Szent Pál térítette a keresztény hitre, valószínűleg az 1. missziós útján, a 2. útján pedig maga mellé vette Lisztrában, s ettől kezdve kísérője és munkatársa, később Efezus püspöke lesz), Timót, Timóteus.

³¹⁶ KÉKESI Zoltán, *A tekintet újraírása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Kortárs, 48. évf. 10. szám, 2004. október, 109-110.

³¹⁷ H. NAGY, *I. m.*, 85-86.

³¹⁸ KÉKESI, *A tekintet újraírása*, 109-110.

asszonyok! segítsetek! szoptassatok mint felhőt a csillagok, segítsetek!” Vagy a *Gyűrű* – 9-ben, amely a Szovjetunióba deportáltak hommage-a: „deportált napjaid csípnék mint a só / villanydrót lóg a szemedből / málenkij robot szikrázik belőle”. A „robotos” emlékmű fent bezárt gyűrűoszlopát azonban lent kinyitja. De nem a remélt szabadság jelképeként – reménytelen volt ez az akkori reményvesztett időben –, hanem az elszakadt villanydrótnak, a szikrázó feszültségnek képi párhuzamaként.

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

XI. HÍNÁRZÓK ÉS SORJÁZÓK

Papp Tibor *Vendégszövegek 4* című kötetének vizuális alkotásai, statikus formái már mind számítógépen készültek. Az új médium lehetőségeinek alkotói felhasználásával létrejött alakzatok pedig ugyancsak új befogadói attitűdöt kívánnak meg. Egyfajta elszakadást a korábbi látásmódtól, a hagyományos megközelítésektől. A lineáris olvasatot szinte ellehetetlenítő művek „az új reláció felismerését”, az „írás-kép” elemeinek újragondolását, a viszonyok tisztázását³¹⁹ hívják elő az értelmezői folyamatban.

Vilém Flusser szerint a lineáris írás felfedezése lehetővé tette a képkód megfejtését, „a képeknek a tárgyi világ szempontjából történő újra láthatóvá tételét”. Ez a módszer viszont nem eléggé radikális, nem mindig alkalmazható modellként „a világ módszeres kezelésére,”³²⁰ hiszen az írás látvánnyá, képpé való „átfordítása” nemcsak a verbalitás kikerülhetetlenségét, hanem a fogalmi meghatározottság kritikáját is jelzi.³²¹ Papp Tibor kötetében az új formát megjelenítő hínárzók és sorjázók a hangulati és gondolati ritmusok sajátos prezentálásával szintén új megközelítést, új olvasati hozzáállást, hitelesebb beszédmódot kívánnak meg.

A képek és az általuk megjelenített dolgok (fogalmak) között a kapcsolat Jacques Maquet szerint viszont nem esetleges, hanem izomorf. A vizuális forma megjelenése, szerkezete ahhoz a külső dologhoz hasonló, amit megjelenít. A hasonlóság mértéke pedig a közvetítő eszköztől is függ,³²² nevezetesen a számítógép közegetől, illetve az alkotó áttanszponáló elgondolásától. A hínárzó és a sorjázó képe tehát más, mint az általuk ábrázolt látható entitás. E nélkül a külső kép nélkül nem jöhetne létre a megjelenített vizuális forma. A jeleket viszont nem szabad elválasztanunk a kulturális és történelmi környezetüktől, a jelentésviszonyokat alkotó kontextusoktól sem.³²³

A hínárzókat és a sorjázókat nyilvánvalóan ebből a szempontból is érdemes megvizsgálnunk, viszont arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a vizuális jelek nem

³¹⁹ BOHÁR András, *Papp Tibor*, 70.

³²⁰ Vilém FLUSSER, *Az új képzeleterő*, Athenaeum, 1993, 4. füzet, 256-257.

³²¹ BOHÁR, *Uo.*

³²² Jacques MAQUET, *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*, ford. ANTAL Éva és mások, Csokonai, Debrecen, 2009, 109.

³²³ *Uo.*, 108.

egyszerű indexek, s nem lehet ezeket a formákat „néhány nagyon hasznosnak tűnő fogalmi leegyszerűsítés mögé rejteti”.³²⁴

Etimológiai megközelítésben a *hínár* (a békaszóló) fogalma a mindennapi tapasztalatunk alapján főleg állóvízben megjelenő, szétterülő indás, virágos növénytársulást jelent, amely átvitt értelemben a veszedelmes, súlyos helyzet szimbóluma is lett. (Vö. *Kimászik a hínárból. A hínárba fulladt.*)³²⁵ Az igésítés, a denominális verbumképző hozzáfűzése az alapszóhoz – hínárz(ik) – a címszó alatt megjelenő műveket időbelivé teszi, egy történelmi folyamat részévé. S az ebből való igenévi, majd többes számú főnévi alak nemcsak a költői leleményt, az egyedi szóalkotást jelzi, hanem egy-egy élethelyzet képi-szövegi megragadását is. Hasonlóképp elmondható mindez a sorjázókra is. A *sorjáz* ugyanis a *sorjában elmond* (esetleg *sorba rak*) értelemben szerepel, illetve a *sorjázik* a sorban egymás után haladóknak, a sorban következőknek a megjelölésére szolgál.³²⁶ Ebből jön létre ugyancsak hapax legomenonnal néhány „életkép”. G. Komoróczy Emőke például a *Hínárzók* ciklust elemezve az „Életnek” a furcsa játékáról, dinamikájáról ír, a költői üzenetről, amely szerint „a tengermélyi világ minden értéket, jóra való törekvést magába nyel.” Ezért nem lesz feltámadás, *se vasárnap, se alleluja*. S a sorjázóversek is (akárcsak a kötetben szereplő betűrácsok tükörszerűen egymásra vetített formái) szerinte „többek pusztá nyelvi játéknál”: a folyton változó, dinamikus élet alakváltozatai lesznek.³²⁷

G. Komoróczy Emőke a *Hínárzók* ciklus elemzése során elsősorban a céda országra, a megromlott közéleti erkölcsre utaló képeket ragadja meg. Bohár András viszont az erotikus aspektusokra, az érzékiség költői megragadására, a tragikus pillanatok és a „konzum-szexualitás” összekapcsolására, a plasztikus képek egymásra vetítésére irányítja a figyelmet.³²⁸ Két eltérő olvasat kapcsolható tehát egybe, ahogyan a ciklus darabjaiban is az országsors, az egyéni történet, a politika („Rég lebontották a berlini falat”), a morál, a kitakart testiség, a fennköltség és a vulgáris beszéd képei hínárként fonódnak, tekerednek szinte elválaszthatatlanul egymásba. Ebben az indás növénytársulásban viszont új elemet, új virágzatot is felfedezhetünk. A szavak erejéről, szerepéről, a megnyilvánulási módokról

³²⁴ *Uo.*, 56.

³²⁵ *Magyar értelmező kéziszótár*, 546.

³²⁶ *Uo.*, 1216.

³²⁷ G. KOMORÓCZY Emőke, *Arccal a földön a huszadik század. Az avantgárd metamorfózisai*, Hét Krajcár, Budapest, 1996, 220.

³²⁸ BOHÁR, *Papp Tibor*, 73.

való beszédet. Így olvashatunk a tiszta ajkakat megbotránkoztató, a beszédben kártevőként szaporodó gyalázkodásról [„szavakat öröl húszezer malom / káromlás zsizsikje feketéllik a lisztben” (*Szöglet*)], a megtorló dacról [„a bosszú lekozmal a szádban / törölhetetlen foltok a szavak / rozsdás korongok nyelveden” (*A bosszú lekozmal*)], a nyers, tapintatlanul őszinte megnyilvánulásról [„szavaid meztelenek / szavaidról a szőr lekopott / késélesek a tömondatok” (*Szavaid meztelenek*)], a megsérült beszédről [„az ablakod alatt / töredezve fekszik / legszebbik szavad” (*Ablakod alatt*)]. A nélkülözést jeleníti meg az „éhségtől megnyúlt gyermekszavak” (*Derékba tört*) költői képe. A felesleges beszéd elkerülésére intó kifejezés pedig a „ne nyisd fel te sem szavaidat” kitétel (*Van szőlőd*), illetve erotikus felhanggal szerepel a „lövedék szavak” (*Este*), s vulgáris jelzővel találkozunk a *Fekete pálinka* hínárzóban („mögötted elpottyantott tehénszar szavak”). S a *Végváz*ban nyugovóra térnek végre a megfáradt szavak.

A szó, szavak kifejezés gyakori megjelenése mellett az emberi beszéd minősítésének, a szóbeli megnyilvánulás leírásának korreferens elemei közé sorolhatjuk az indulatokkal, mámorral, kötekedéssel fűszerezett beszéd szinonim párját: „bor-viták” (*Derékba tört*). A „malomkövek között örölt mondatok” (*Derékba tört*), a „kaszát fennek a rücskös igék” (*Szavaid meztelenek*), illetve a „mérgebben tűzálló verebek röpködnek a szádból” (*Nemesb*) és az „erőszakos távirat a fejsze” (*Orsó*) ugyancsak rokon értelmű megragadása a súlyos beszédnek. Az értelmet nem nyert megnyilvánulás is többször jelen van a képversekben: „a próféta [...] / vallomása hókristály / elolvad” (*Ellentétek*), „amennyi életmaradék az asztalon, annyi jó hír” (*Se vasárnap, se alleluja*). A szó, szavak szemantikailag ekvivalens eleme a nyelv szó homonim feltűnése: „tiltanák bár nyelvednek a sót a mézet” (*Fekete pálinka*). A jelentéssíkokat erősítve-kiegészítve a megszólalást jelző beszélőszerv (a gondolatok kifejezésének, a társadalmi érintkezésnek az eszköze), valamint az ízlelésnek a biológiai szerve egyesül ebben a költői képben. A sós (keserű) és édes beszéd tiltása a beszéd antonim párja, amellyel a hallgatásnak, a csendnek a vágya idéződik fel. S egy tágabb értelemben vett korreferenciával is találkozhatunk a papír–olvasó kontextus megjelenésében: „és bánj a papírral / minden olvasónál / nagyobb szerénységgel” (*Hurkád locsoltassék*). Szerkezeti rokonságuk alapján a felező tizenkettesek és hatos sorok egymáshoz kapcsolódva is szerepelhetnek. Ez az ütemhangsúlyos mértékrendszer már a XVI. században megtalálható Apáti Ferencnél (*Cantiléna*), illetve Balassi Bálint istenes verseiben (*Bizonyal ismérem, Mint az szomjú szarvas, Segéll meg engemet*).³²⁹ Papp Tibor ugyancsak ezzel a tördelt 18-as

³²⁹ KECSKÉS – SZILÁGYI – SZUROMI, I. m., 30.

szerkezettel alkot szakaszmértéket a vizuális költeményben. Bár Petőfi tájköltészetében (*A gólya, A puszta télen, Kiskunság*) és Babits Petőfi-versében is feltűnik a forma (*Petőfi koszorú*), mégis a szóhasználata, hangulata, a nyelvfordulatai alapján a *Hurkád locsoltassék* című hínárvót inkább a XVI. századi költői világ megidézésének, allúziójának tarthatjuk.

Petőfi- és Babits-reminiszcenciákkal viszont konkrétan is találkozunk a ciklusban: vendégszöveg-technikával kapcsolódnak egybe a költői világok. S ezt az összefonódást a játékos irónia, a humor teszi egyedülállóvá: „ott ahol a Kis Túr siet beléd” (*Orsó*); „asszonyom / ha ninivébe siet akkor Babits / bolondította el magát” (*Ha törrel megy*). A szövegekhez hozzátapadt értelmezői kontextusokat így emeli át egy másik síkra: a megszokott nyelvi környezettől való elidegenítéssel a játék terét nyitja meg az olvasó számára. Akárcsak a gyermekvilág megidézésével a „nem ér a nevem” kijelentésben (*Ablakod alatt*). Az *Állv'akarod* pedig már címében is jelzi a poétikai játékot, az „alternatív rekonstrukció”³³⁰ befogadói módozatait. Az aposztróf nemcsak egy hangzónak, nevezetesen a következő szó kezdő hangjával megegyező magánhangzónak a hiányát jelzi, hanem a szétagoltságot, a morfémákra darabolás olvasati lehetőségét is. A címbeli akarod ige így akár *a* karod határozott névelős főnévi alakban is rekonstruálódhat, amely viszont a hínárvó első sorára rímel: „a karod jelzi, hogy akarod”. Az aposztróf rejtjelessége alkalmas arra is, hogy az elhallgatott tárgy (akár erotikus) behelyettesítésére készítse a kérdőjeleket feloldó képzeletet.

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

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

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

Néhány hínárvóban az olvasatokat variáló nyilak (*Szöglet, Fekete pálinka, Kürt szól stb.*), az eltérő betűerősséggel szedett sorok (*Ablakod alatt*), a szürke, ovális háttérrel kiemelt szavak (*A bosszú lekozmal*), a sorok közé apró betűkkel beszúrt „bonbonos” kitétel

³³⁰ A szókapcsolatot Bohár András használja. BOHÁR, *Papp Tibor*, 41.

(*Medvesztegető*) ugyancsak a megszokott befogadói státus elhagyására készítetik az olvasót. Akárcsak a sorvégi „asszonyom” visszhangszerű visszatérése (*Fontoló, Ha törrel megy*).

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

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

Esztétikai percepciót nemcsak a vizuális elemek konfigurációja kelthet, hanem a szavak, szótagok, nyelvi elemek képi egymásba épülése is. Egy hagyományos versnél a képi, formai (tördelési) megvalósulás ritkán veti fel az esztétikai relevancia kérdését. A sorjázóverseknél viszont a grafikon vonalát követő szótagok, illetve a *sorjázás* improvizációjának balra zárt egységei is a látvány részévé válnak. Ennek a szokatlan tördelésből adódó esztétikai élménynek a másik komponense a belső szerveződésből származó olvasatok. A megoldási variációk viszont nem korlátlanok. Csak a sorban egymás után következők, az egymás mellett állók fűzhetők egymásba. A *Hínárázókban* is megjelenő szófonatokhoz hasonlóan kapcsolódnak egymásba a szótagok. Az egy szófonatba zárt egységek mellett viszont itt az egymás után sorjázó szótagok nyitottsága lehetőséget ad az újabb szóalkotásra. A *B* sorjázót indító szótagokat („ál / om / ló / gó / ré / ce / ment [...]”) például a következőképpen variálhatjuk: álom, omló, lógó, góré, réce, cement. De akár mondatba is fűzhetjük: álom-lógó réce ment. S a következő szótaggal ismét új szavak teremődnek: „es”, mentes, cementes, góré- (réce-) mentes, lógó ré (zenei hang) cementes. A grafikon jelzi az olvasat irányát is. A sorjázóban a lefelé és felszálló ág mutatja az irányt, illetve az ábra alsó részéből felfelé haladhatunk a megfejtés során. A *Sorjázás* című műben pedig egy szótag variálásával improvizál a költő újabb és újabb szótagokat, szószerkezeteket. A több ágra szétszakadó

grafikonos *a, b, c, d* jelű művek mellett itt egyirányúvá válik a sorjázás. A fettel jelölt sor a szótagokból kinövő változatokat, a vers „témáját” jelöli. S a vizuális költemény végén általában úgy fűzi egybe a megszületett szavakat, hogy a sorokban az elől álló szó utolsó szótagja kezdő egysége legyen az utána következő szónak:

ázik ázik
keskeny kenyér
érdem emlő
álnok oktat
lőszer szerszám
attól ólmos
ólmos moslék
ékes este
ólmos lékes te
te
te
te
te
te

A szótagokkal való játék közben a szavak értelmét nem kell, nem szabad keresnünk, hiszen szinte egy formátlan betű/hanghalmazból nőnek ki a változatok, születnek meg a szavak, s olyan az egész, mintha a dolgok elnevezése előtti ősállapotban lennénk, vagy csupán a magyar nyelv hangzásának az ízét próbálgatnánk – gondolhatjuk az első megközelítéskor. S jogosan vetődik fel a kérdés: rendelhető-e valami denotátum az ikeskenyérdem, házikeskeny, számlálnoktattól kijelentésekhez? Úgy tűnik, hogy nem. Pedig a szavak sorjázás-szerű egymásba fonódását rejtik a látszólag értelmetlen alakzatok. Az ikeskenyérdem összetevői ugyanis az ikes, keskeny, kenyér és az érdem. Matematikai jelkészlettel érzékeltetve a többi kiemelt szófonatot: házikeskeny = házi + ikes + keskeny; számlálnoktattól = számlál + álnok + oktat + attól. A leghosszabb egybefűzés pedig felbontva a következő: szerszámlálnoktattólmoslék = szerszám + számlál + álnok + oktat + attól + ólmos + moslék.

Akár a *Vadhúsok* kötet hangverseinek az előhírnöke is lehetne ez az alkotás. Műfaji szempontból ide is, oda is sorolható költemény. De ez már a vizuális költemények határterületére vinne bennünket. S mindez jelzi az életmű gazdagságát, műfaji szerteágazását, a műfajhatárok olykor nagyon is könnyű átjárhatóságát.

XII. VILLANÁS ÉS VILLANÁSOK

A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében

Már a *hínárzók és sorjázók* szabad kreációi is megmutatták, hogy „a művek végtelenül változatos megjelenési formái között az intuitív alapon működő intellektuális (szellemi) koncepció (az idea szerkezeti és alak-képzetként való megfogánása) dönt el mindent,” s a kivitelezést – a „disegno” poétika alapján – módosítani is tudja.³³¹ Vagyis „az agyunkkal festünk, nem a kezünkkel” (Michelangelo). S az ötletekkel induló alkotófolyamat véglegesen a műtárgyban testesül meg.³³² Ez az „ötletektől és a sugallatoktól” alakított, spontán megformált, újfajta poétikai struktúra azonban az oeuvre következő egységében, a *Vendégszövegek 5* című kötet *Villanások* ciklusában jelenik meg, mégpedig oly módon, „mintha az eddigi életmű több rétegű, nagyobb lélegzetű műveket eredményező versesköteteteinek, hálónak, térképmunkáinak pars pro toto redukált mondatait, költői nyelvén az egyszerűségig lesűrített szövegtöredékeit olvasnánk”³³³ – írja L. Simon László az „egysoros” képvers-sűrítmenyekről.

A költő a benne felvillanó kép megragadásával, egyetlen szikra ötletszüleményének tipográfiai megvalósításával koncept alkotásokat hozott létre az életműben. E műfaji megnevezés önkényesnek is tűnhet akár, hiszen önmagában a concept art behatárolása is számos kérdést vet fel. Az eredetileg a művészet analitikai-elméleti vizsgálatával foglalkozó, a művészet-fogalommal operáló jelenségnek a klasszikus értelemben vett definiálását ugyan többen megkísérelték már, de ebben a törekvésben csak a meghatározások különbözősége és az alkotók eltérő besorolása figyelhető meg leginkább.³³⁴ Így például, ha a concept art egyik megteremtőjének és teoretikusának, Joseph Kosuthnak a meghatározását fogadjuk el, amelyben a művészet önvizsgálatát hangsúlyozza, akkor csupán őt és a vele rokon alkotókat

³³¹ Szkárosi Endre ezt a gyakorlatban megvalósuló műalkotás előzetes elgondolásáról, a conceptorról (koncept/usról) írja az IPUT/NAhTE lemezéről szólva. SZKÁROSI, *Konceptuális expanzió a zöld zónából* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 173. A művészeti formákról való beszéd során a „disegno” arra keresi a választ, hogy „hogyan lehet művészi formában szellemi tartalmakat közölni”.

Esztétika, <http://pszicho.uw.hu/anyagok/esztetika.doc> (Letöltve: 2010. márc. 5.)

³³² A Michelangelótól származó mondást Szkárosi Endre idézi. SZKÁROSI, *Uo.*

³³³ L. SIMON László annotációja a kötethez = PAPP Tibor, *Vendégszövegek 5*, Magyar Műhely, Budapest, 1997, (back cover)

³³⁴ Lucy Lippard kritikus fanyar megjegyzése szerint a conceptual artnak annyi definíciója létezett, mint amennyi konceptualista művész volt. Tony GODFREY, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998 (reprint 2008), 13-14.

tarthatjuk konceptművészeknek. Viszont az irányzat megteremtőit zárjuk ki akkor, hogyha a koncepciót nem teoretikusan, hanem gyakorlati oldalról, csupán a fizikai megvalósulás szemszögéből értékeljük. Ehhez az elgondoláshoz tartozó tábor ugyanis szabadságként értelmezi a konceptualizmust. Olyan lehetőségnek, amely a megvalósítás, a kivitelezés korlátait feloldja, vagy teljesen megszünteti. Hajdu István ezért „mind az elméleti, mind a gyakorlati munkával foglalkozó művészeket” a concept arthoz sorolja, hiszen alkotásaikban „a koncepció, a művészi elképzelés prioritása vitathatatlan a materiális megjelenítéssel szemben”.³³⁵ Siegfried J. Schmidt szerint az, hogy hogyan néz ki a mű, hogy milyen alakot ölt, nem fontos. Az sem számít igazán, hogy a néző – ha megtekinti a művet – megérti-e a művész koncepcióját. A műnek ugyanis a gondolattal kell kezdődnie, s maga a gondolat – még akkor is, ha nem lesz láthatóvá –, éppen annyira műalkotás, mint bármilyen befejezett produktum. A fogalmi művészet azért jön létre, hogy a nézőnek az elméjét kösse le, s ne a szemét vagy az érzelmeit szólítsa meg.³³⁶

³³⁵HAJDU István, *Concept Art, Kísérlet egy műfajtan műfaj rendszerezésére.* <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html> (Letöltve: 2009. júl. 25.)

³³⁶ Siegfried J. SCHMIDT, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry = Precisely: 13-14-15-16 Poetics of the new Poetries.* Co-Edited by Richard KOSTELANETZ and Benjamin HRUSHOVSKI, New York, 1982. 114-115. Viszont Schmidt téved abban, hogy a concept art „cél nélküli művészet” lenne, hiszen például a Hans Haacke által képviselt irány is politikai művészet volt. (Ezúton köszönöm meg KÉKESI Zoltánnak az észrevételeit.) Haacke mellett Mary Kelly, Martha Rosler és Victor Burgin is „alkotói módszerként” használták a politikai művészetükhöz a konceptualizmust. (TATAI, *I. m.*, 17.)

A conceptual art politikai kontextusa már az 1960-as évek második felében kialakult. Az amerikai nemzet életében az 1968. év ugyanis „annak a válsághelyzetben lévő hatalomnak a tetőpontját képviseli, amely számára a conceptual art szimptóma és diagnózis is egyben”. A vietnámi katonai vállalkozás gyalogsága – humorból, kétségbeesésből, vagy pusztán összezavarodott virtuskodásból – régi hadműveletek elnevezéseit, barátnők neveit, háborús neveket (Far from Fearless, Mickey’s Monk, Avenger V, Short Time Safety Moe), agyszüleményeket (Born to Lose, Born to Raise Hell, Born to Kill, Born to Die – vesztségre, pokolra, öldöklésre, halálra születve), információkat írt a sisakokra és légvédelmi kabátokra (Hell Sucks, Time is on My Side, Just You and Me God – Right? Why Me?). Ez a kezdeményezés művészeti formává vált. Tim Page fényképész sisakja, akinek képei leginkább megragadták Vietnám zűrzavarát, például Frank Zappa-t idézte: „Segítség, Kő vagyok.” Mások a sisakjukra naptárt róttak, és áthúztak rajta minden egyes napot, amit letöltöttek és túléltek. „Óriási elégedetlenség van a modern kultúra romboló erőivel szemben: háború, szennyezés és a természetnek az általánosságban elterjedt hanyagolása” – írta a san franciscói művész, Tom Marioni 1969-ben. Azzal, hogy a conceptual art hangsúlyozta az igazság és hazugság kimondását, és elégedetlen volt a fogyasztói társadalommal, mindez nagyon is ellenreakció volt ezzel az időszakkal szemben. (GODFREY, *I. m.*, 187-190.)

Tony Godfrey a conceptual art-ról szóló monográfiájában fel is teszi a kérdést: „ha nem lehet közvetítő eszközzel vagy stílussal definiálni, akkor hogyan ismerhetjük fel” az ilyen műalkotást? Segítségül a conceptual art négy formáját különíti el: a „készárut” (readymade), amely a külső világból származik, s művészeti tárgynak feltételeznek, megtagadva a művészeti tárgy egyedülállóságát és a művész kezének szükségességét; a „beavatkozást” (intervention), „amelyben valamilyen kép, szöveg vagy dolog egy szokatlan kontextusba van elhelyezve”; a „dokumentációt” (documentation), ahol a műalkotást, a koncepciót vagy a cselekményt feljegyzésekkel, térképekkel, diagramokkal vagy fényképekkel látják el, s a conceptual art negyedik megvalósulási lehetősége a „szavak” (words), amelyben „a fogalom, az állítás vagy a vizsgálódás nyelvi formában van bemutatva”.³³⁷ Viszont Tony Godfrey figyelmeztet bennünket arra is, hogy óvakodjunk a tipológiáktól. Sok koceptualista műalkotás ugyanis „nem illeszhető bele egyértelműen egyetlen tipológiába sem, úgy amint sok koceptualista művész is visszautasít bármilyen szűkítő meghatározást a munkájára vonatkozóan”.³³⁸

A konceptuális művészet³³⁹ meghatározásaiban az ellentmondások ellenére viszont közös vonásokat is felfedezhetünk: mindegyik felfogás „a *gondolatot*, a fogalmiságot, az ideát

³³⁷ A készárúnak Duchamp *Fountain*-ja a leghíresebb és leghírhedtebb példája. Az intervenció egyik megjelenítője pedig a hirdetőtábla projekt. (Felix Gonzalez-Torres amerikai művész hirdetőtábla-projektjén például összegyűrt ágytakaróval egy üres franciaágy van lefényképezve, s ezt huszonnégy hirdetőtáblán mutatta be szerte New Yorkban. A járókelők számára sok mindent jelenthetett a projekt: szerelemet, távollétet stb. Viszont a szokatlanul intim kép jelentésének lényeges és döntő részévé vált a környezet, a kontextus, amelyben látható volt. Talán néhány járókelő felismerte, hogy ez Gonzales-Torres műalkotása, s bizonyára úgy tippeltek, hogy „egy ilyen képen arról az ágyról van szó, amelyen ő osztozott szerelmesével, Ross-szal, aki nemrégiben halt meg AIDS-ben. De ez a sajátos személyes jelentés nem törvényszerű: *a jelentése az, amit mi egyenként felfedezünk benne*”. Az én kiemelésem – K. E.) A conceptual art harmadik formájára, a dokumentációra Joseph Kosuth *One and Three Chairs* művét említhetjük, a kaliforniai művésznak, Bruce Naumannak, a *One Hundred Live and Die* című műalkotása viszont már a szavakkal való ábrázolás példája. Nauman a művel arra ösztönzi a szemlélőt, hogy nyugtalanító, sértő szó párokat ismétljen. A szó párok neonban vannak megszerkesztve, egy olyan közvetítő közegben, amelyet bolti fényreklámoknál használunk. (GODFREY, *I. m.*, 7, 10.)

³³⁸ *Uo.*, 10.

³³⁹ A konceptuális művészet a conceptual art magyar megfelelője. Viszont a conceptual art és a concept art valójában nem fedik egymást. Az előbbi „a művészettel, mint művészetfogalommal, fogalmi úton foglalkozik”, az utóbbi pedig olyan művészeti forma, amelynek egy meghatározott és kidolgozott rendszer szerint az alapanyagát a fogalmak adják. (L. MENYHÉRT László, *I. m.*, 57.) A concept és a conceptual art-nál egyaránt központi kérdés a „mi a művészet”. A concept art az ismeret oldaláról közelíti meg a művészet fogalmát (művészetfogalom = concept art), a conceptual art pedig a tevékenység oldaláról, azaz műveket készít, amelyekkel javaslatot tesz a

vagy az ötletet a mű elsődleges, lényeges elemének tekinti, a formát, a kivitelezést pedig másodlagosnak.”³⁴⁰ Közös, összetartó jegy tehát a redukciós technika szélsőséges fázisainak a feltárása. Annak bemutatása, hogy az alkotófolyamat során a műből csupán a „gondolati magva, szavakkal vagy jelzésekkel körülírt ideája marad meg.”³⁴¹ Ennek az elanyagtalánításnak pedig előzményei és különböző fokozatai vannak. Közvetlenül a concept art megjelenése előtt az anyag megszüntetését már néhány akció megelőlegezte. Rauschenberg például az 1950-es évek végén egy kortárs amerikai festő rajzát a nyilvánosság előtt kiradírozta, Yves Klein pedig egy üres termet mutatott be a párizsi közönségnek kiállítás címén. A képzőművészet, az irodalom, a zene, a tánc és a színház szintézisére törekvő happening cselekményei viszont már önmagukban is kizárták a műtárgy megjelenését. Ben Vautier „Nézzetek rám, én vagyok a Művészet”, „Nézzetek rám, s ez elég!” táblákkal fényképeztette magát. Ezzel az egyszemélyes happeninggel („én-művészettel”) kívánta jelezni, hogy saját magát tartja művészete tárgyának, céljának és eszközének. Az én-művészet retrográd ága, a body art már nem elégedett meg ilyen ex cathedra kijelentésekkel: saját testét „manipulálva” támasztotta alá saját énjének műtárgy voltát.³⁴² A testművészet ellenhatás is volt az 1960-as évek egyre inkább személytelenebbé váló sokszorosító művészetére. S később tiltakozássá is vált minden állami felügyelettel, irányítással és ipari termékkel szemben. Ezt reprezentálja egy póló-üzenet is: 1994-ben például egy fiatal nő az utcán minden díszől mentes fehér pólóban jelent meg. A ruhadarabon hátul, a gallér alatti részen csak néhány zöld betű volt olvasható, „Nobody owns me” (Senki sem birtokol engem). Itt nem a gyártó neve stb. szerepelt tehát, hanem egy elliptikus üzenet. Közhely? – kérdezhetjük Godfrey-vel. „Természetesen, senki sem birtokol minket: vélhetően mindannyian szabad emberek vagyunk. Ugyanakkor, nem érvelhetnénk-e úgy, hogy ha megveszünk egy terméket, amin rajta van a márka neve, akkor elnevezett, rabul ejtett, sőt, birtokába vett annak a terméknek a

kérdés megválaszolására, vagyis „az a művészet, amit csinállok”. S „mivel a kérdés fogalmi eredetű, a válasz is az ebben a kontextusban”, azaz a megszületett alkotás „fogalmi művészet”. Lásd PETERNÁK Miklós, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. <http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html> (Letöltve: 2009. július 2.)

³⁴⁰ TATAI, I. m., 11. A projekt artot például Sebők Zoltán a konceptuális művészet szinonim fogalmának tartja. A projekt ugyanis leginkább a meg nem valósult tervet jelenti: mindegy, hogy elkészül-e a mű vagy sem. (*Uo.*, 39.) Viszont később a megvalósulás is fontos lett: olyan művek láttak napvilágot, amelyeknél „a tökéletes kivitelezés is a »tartalom kifejezését«” szolgálta. (TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Doktori (PhD) disszertáció tézisei, ELTE, Budapest, 2006, 4.)

³⁴¹ PERNECZKY Géza, *Intermédiá-művészet az uborkafán*, Élet és Irodalom 2008. május 16., 17.

³⁴² HAJDU, *Uo.*

reklámozása és marketingje: Mitsubishi-ember vagy Gucci-lány lett belőlünk. Ez a konkrét póló ennek a rejtett birtoklásnak a visszautasítása.” Annak jelzése, hogy „az ő teste az övé, és senki másé.”³⁴³

Nálunk a konceptuális művészet a fénykorát az 1960-as évek végétől a hetvenes évek közepéig élte.³⁴⁴ S bár a rendszerváltásig (az „underground” helyzet miatt) kevés mű volt publikálva és kiállítva, a folytonosság a tanításban tetten érhető: az oktatás a kreatív munka szerves részét jelentette.³⁴⁵ Ez az időszak inspiráló forrást jelentett a későbbiekben. A kilencvenes években – az újabb nemzetközi térhódítással párhuzamosan – ugyanis ismét dominánssá válik a konceptualizmus: a művészet egészében végbe menő konceptualizálódás Magyarországon is sok mű megszületését eredményezte.³⁴⁶

³⁴³ GODFREY, *I. m.*, 345. A pólót az Agnes B francia ruházati társaság megbízásából az amerikai művész, Felix Gonzalez-Torres tervezte. Felvetődik azonban a kérdés, hogy ez a póló miért művészet és például a „Megadeath” vagy „Rolling Stones” feliratú miért nem? „Az nem lehetne művészet? Gonzales-Torres pólója talán azért művészet, mert ő művész? Vagy nagyobb megfontoltsággal készült jelentése tekintetében? Vagy mert a lehetséges értelmezések nagyobbak és összetettebbek? Nincs egyértelmű válasz: nincs határozott vonal, ami elválasztja a művészi pólót a nem művészi pólótól” – mondja Godfrey. *Uo.*, 35-346.

³⁴⁴ Egyes szerzők szerint viszont Magyarországon ebben az időszakban szigorú értelemben nem volt konceptuális művészet (lásd: PERNECZKY, *Intermédia-művészet az uborkafán*; PETERNÁK Miklós, *Uo.*). Viszont jelen volt egy nagyarányú koncept-, azaz ötletművészet. Az ekkori viszonyok kedveztek az „underground”-működésnek is, a műtárgyak elanyagtalánítási folyamatának, a konceptuális művészet médiumainak, a rajzok, vázlatok, fotók, levelek terjedésének, s majd csak az 1980-as évektől válik újra fontossá a megvalósulás, a látható, tárgyi objektumok jelenléte. *Konceptuális művészet (koncept művészet Magyarországon)*. http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/konceptualis_muveszet_koncept_muveszet_magyarorszagon (Letöltve: 2009. júl. 25.)

³⁴⁵ „Ez (a tanítás) a legfontosabb funkció. Tanárnak lenni a legnagyobb műalkotásom” – mondta Joseph Beuys, akinek számára a tanítás az eszmecseréről és az érvelésről szólt, nem pedig arról, hogy szakmai készségeket magyarázzon. (GODFREY, *I. m.*, 195.) A konceptuális művészet számára tehát fontos volt a tanítás: Erdély Miklós is foglalkozásokat tartott, csoportokat vezetett (*Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo*), a rendszerváltástól napjainkig pedig Bakos Gábor, Beke László, Jovánovics György, Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás, Peternák Miklós, Szegedy-Maszák Zoltán, Tolvaly Ernő tevékenysége jelentős. (TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, Budapest, 2005, 60-61., 63.)

³⁴⁶ *Uo.*, 51.

„Minden művészet (Duchamp után) konceptuális természetű, mert a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik”³⁴⁷ – mondja 1969-ben Joseph Kosuth. Az eredetileg képzőművészeti meghatározottságú konceptualizmus valóban átlépi határait, s az irodalomban is megjelenik. „[...] a magyar konceptuális művészet egyik kulcsalakja”,³⁴⁸ Erdély Miklós mellett a másik jelentős alkotó Tandori Dezső. Szkárosi Endre hívja fel a figyelmet arra, hogy az 1973-ban megjelent *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet a konceptuális avantgárd megjelenése „a hivatalos költészet keretei” között.³⁴⁹ Margócsy István szerint is a Tandori-kötet nem magyarázható a konceptualizmus figyelembevétel nélkül, mint ahogy „a magyarországi concept art sem nélkülözheti, akár képzőművészeti megnyilatkozásainak rögzítése során, Tandorinak vers- és képkonceptjeit.”³⁵⁰ Tóth Gábor „magas fokú fogalmi viszonylagossággal áthatott”, „nyugtalan és élénk szellemet reveláló”,³⁵¹ heterogén jellegű konceptuális attitűdje ugyancsak meghatározó erő, akárcsak Lakner László gyakorlata, akinél eseményként, cselekvésként is megjelenik a koncept: összetépett verseit „buddhista kérésgyűjtemény formájában terítette szét a padlón” (*Collected poems*), az 1957-1970 között született költeményeit, az *Átkok* című versgyűjteményét pedig összekötözve és fellógatva állította ki.³⁵² Szombathy Bálint költészetében viszont már az induláskor jelen van a konceptualizmus: az 1971-72-es keltezésű *Kép és jelben* a mediális közegek találkozásával átrendezi a művészet és nem művészet viszonyát: a nyitó darabban, egy konceptualista párképben az emberi testet mediális pozícióba helyezi. A *Poetry* (1981) című kötetben pedig egyértelműen a „horizontnyitást” jelzi.³⁵³ Ješa Dinegri szerint ugyanis az előszó vallomása

³⁴⁷ Joseph KOSUTH, *Filozófia utáni művészet*, ford. BÁNKI Dezső = Uő., *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*, Knoll Galerie, Wien–Budapest, 1992, 113. Marcel Duchamp-t elődüknek tekintik a konceptualizmus követői. (TATAL, *I. m.*, 71.)

³⁴⁸ TATAL, *I. m.*, 61.

³⁴⁹ SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 115.

³⁵⁰ MARGÓCSY István, *Az észlelés költészete*, (*Ferencz Győző: Magamtól egyre messzebb*), Alföld 1998/4., 100. hálózati verzió: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00028/margocsy.html>

³⁵¹ SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 123, 125.

³⁵² Lakner a szobájában hasonlóképp tárolta Lukács György dedikált *Esztétika* című könyvét. A falon spárgával felkötözött műről készült szitanyomat, a *My Georg Lukács-book* pedig „nemzetközi karriert futott be.” (DÉKEI Krisztina, *A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965-1974) = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 57-58.)

³⁵³ H. NAGY Péter, *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma*, Ráció, Budapest, 2008, 35.

[„költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el”] a művészi természet vizsgálatát jelenti, azt az alapkérdést, hogy „ki hozhat létre művészt, miként nyilvánítsunk valamit művészinak, és miért fogadunk el valamit művészként”.³⁵⁴ Szombathy a tautológiától megfosztott konceptualizmus (*Triptichon*) és a talált vizuális költemények hasonló szellemiségű fotói mellett (*Halte Ordnung, Tenerife* stb.) *Konceptuális költészet* címmel a koncept művek sorozatát ciklusban is összegyűjti. Szombathy Bálint mellett megemlíthetjük még a költőként induló Szentjóby Tamás szöveg munkáit („Ketten / Ezt a költeményt akkor éled át, ha ketten olvassátok egyszerre”), valamint a könyv médiumának formai lehetőségeit kihasználó alkotókat is.

A konceptualizmus művelőire ugyanis jellemző a könyvkészítés. Ezek nem művészkönyvek, hanem sokszorosított, nyomdai úton előállított kiadványok, a művész koncepciója által megtervezett, megszerkesztett „(mű)alkotások”.³⁵⁵ L. Simon László cím nélküli, valójában a kötetmegjelölésre az *ISBN 963 7596 26 7* (1997) engedélyezési számot felhasználó miniatűr könyve a koncepció elsődlegességének jele, a dematerializáció megnyilvánulása. Az elanyagtalánítást nemcsak a könyvméret mutatja (gerincmagasság: 16 cm, szélesség: 43 mm; s 21 piciny, karcsú lap), de a gondolat tárgyiasításának megvonása is: az alkotó és a néző fejében létezik a mű, az ISBN-szám a meg nem jelenő műre utal. Azaz a jelölő kizárólag önmagát jelöli. Az oldalakon ugyanis a kiadást regisztráló szám tér vissza, mégpedig úgy, hogy a szóközök helyét üres lapok jelzik.

Papp Tibor költészeti gondolkodásába is gyakran beszüremkedik a konceptualizmus. Koncept alkotásai rövidek, néhány szóból, esetleg egy-két „hozzájuk toldott grafikai elemből” épülnek fel, a „műtárgy” létrehozása helyett gondolatokat dokumentálnak, s jellegzetes jegyük még az elszigetelés, vagyis a „természetes környezetükből kiszakított szövegek” jelenléte, amik kontextus-keresésre készítetik a befogadót. Így épül fel a koncept mű mögöttes világa, amely éppen attól lesz megismételhetetlenül egyedi, hogy csak a szemlélő képzeletében létezik.³⁵⁶

„A mindenség jelenítődik meg”, a részben az egész az *illatok* kezdetű konceptben is:

³⁵⁴ Ješa DINEGRI, *Szombathy Bálint*, ford. SÁNDOROV Péter, *Híd* 1983/1., 112.

³⁵⁵ TATAI, I. m., 30.

³⁵⁶ PAPP, *Ige és kép*, 13.



Az „egysoros” világ elszigetelését erősíti a keret, amelynek szabályos szabálytalansága (a derékszöget bezáró egyenesek és az átlós „tükörkép” eltorzult formája) a hangulatötletnek ugyanacsak vizuális megjelenítése. A verssor szemantikailag önálló egységet alkot. S az igei állítmány hiánya (a szemlélő olvasót kiegészítésre készítő grammatikai „rejtvény”, a „lebeg”, „száll”, „árad”, „van” stb. lehetséges variációi, vagy az azonosítási gesztus, amelyben a kaporhegedű húrjai maguk az illatok lesznek) újabb interpretációs megközelítéseket hoz(hat) létre. Az egymástól távol eső fogalmak összekapcsolása, a kaporhegedű neologizmusa is a megragadhatatlan pillanat lenyomatává válik. A megragadhatatlan pillanat lenyomata: ez a paradoxon is jelzi a konceptualizmus sajátosságát. Olyan művek születnek, amelyekben egymással ellentétes jegyek (tények, megállapítások) vannak jelen. Akár a kaporhegedűre rászálló illathúrok. Ennek az ötletszikrának sincs előzménye. Ahogy a vizualitás, a keretbe zártság, a kontextusoktól való elszigetelés képe is jelzi.

Margócsy István szerint a koncept mintegy „megírja” a képet. S a látvány jelzi, hogy a szöveg nemcsak nyelvi jelentésben tűnhet fel, hanem anyagszerűségében is.³⁵⁷ Viszont a koncept mű sosem a formáról, az anyagról szól, hanem „gondolatokról és jelentésekről.” S mivel „nem ölt hagyományos formát, több aktivitást kíván a szemlélőtől” – írja Tony Godfrey. Sőt, „igazán csak a szemlélő mentális részvételében létezik.”³⁵⁸ Ezt rekonstruálhatjuk Papp Tibor következő művében is:



³⁵⁷ MARGÓCSY, *I. m.*, 100. Az 1960-as évek táján a dematerializációt egyre többen kifogásolták. A mai konceptuális művek tehát inkább már materiálisak, sőt egyre fontosabbá válik az anyaghasználat, viszont az elanyagtalanosítás is jelen van (lásd Menesi Attila és Christoph Rauch projektjeit vagy Szegedy-Maszák Zoltán számítógépes műveit). TATAI, *I. m.*, 27, 44-46.

³⁵⁸ GODFREY, *I. m.*, 4.

Olykor „a szó betű-testében” (Margócsy) benne lappang egy másik szó is: a kacska-kata mássalhangzócserevel a költő másodlagos jelentésképzést hoz létre. A hullámzó víz képzetével, az úszó dinnyehéjjal pedig József Attila-reminiszcenciát teremt. Az azonosítás gesztusát ebben a példában ugyanúgy regisztrálhatjuk, mint a szentet és a profánt összekapcsoló következő alkotásban:

szeméremajkak katedrálisa



A concept art azonosítási késztetését a tudományos-technikai fejlődés, az egyre áradó művészi információ hozta létre: az információrobbanás fölkaparta az egységre vágyó embert, aki az azonosítás szándékával próbálta visszanyerni az elvesztett harmóniát. Erdély Miklós írja az *Azonosítás-elméleti tézisek* című munkájának 6. pontjában: „csak akkor lehetek meggyőződve arról, hogy az ugyanolyanok egyben ugyanazok, ha egyszerre látom őket”.³⁵⁹ A „szeméremajkak katedrálisa” erotikus költői szókapcsolatnak és a grafikai elemnek az összekapcsolása is az azonosítási szándékot sugallja. Joseph Kosuthnak *Egy és három szék* (1965) című legelső, ismert munkája is a műnek önmagában hordozó magyarázatát fejezi ki: egy valóságos szék, az arról készített fotó, valamint a szótárból kiemelt szék című szócikk összekapcsolásával a művészeti problémák nyelvi természetére irányította a figyelmet. A látványt így Kosuth kivonta a vizuális művészetekből. Ugyanígy állította ki 1967-ben az értelmező szótárból az „Idea” szócikket is, melléhelyezve az újságokból, filozófiai művekből stb. szitázott, felnagyított szövegrészleteket.³⁶⁰ Ez a tautologikus, egytényezős rendszer valójában önmagát önmagával szaporítja, saját magát saját magával mondja azonosnak. Ez a formula „önmagán kívül másra nem vonatkozik, de egy kicsi »eltérés« is elég ahhoz, hogy »megállíthatatlan« – végtelenbe tartó – folyamat [...] induljon belőle.”³⁶¹

1970 áprilisában a New York Cultural Centerben *Conceptual Art and Conceptual Aspects* címmel kiállítást rendeztek. A tárlat a 'hardcore' (kompromisszumot nem ismerő)

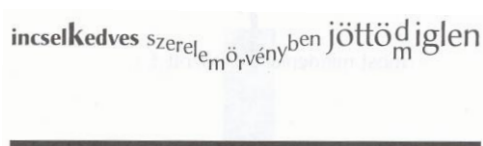
³⁵⁹ ERDÉLY Miklós, *Azonosítás-elméleti tézisek*. A munka kéziratban van. A művet idézi HAJDU István, *Uo.*

³⁶⁰ L. MENYHÉRT, *I. m.*, 58-59.

³⁶¹ PETERNÁK, *Uo.*

conceptual artnak, a kizárólag nyelvre alapozott alkotásoknak a korai megjelenése volt.³⁶² A konceptualizmus művelőinél – különösen a korai szakaszban – tehát megtalálható a művészet nyelvi aspektusainak megragadása is. Az a gyakorlat, amikor az „ideológiai, jelentésbeli és értékbeli funkció” helyett a lingvisztikait és a szemiotikait helyezték előtérbe.³⁶³ Siegfried J. Schmidt ezt kevert optikai-nyelvészeti kontextusnak nevezi. A konceptuális szövegek ugyanis komplex kapcsolati rendszert építenek fel a nyelvészeti és optikai alkotóelemek különböző jelentései között. S a költészet fogalmi (konceptuális) formáját éppen ez választja el a konkrét verstől. A konceptuális költészet ugyanis összetettebb szövegeket generál az optikai és nyelvészeti-fogalmi elemek integrálásával. Viszont megtartja a konkrét költészet két alapelvét: a szöveg-nyelv generálhatóságát (felváltva a költészet mimézis modelljét, eltörölve a narrativitás alapelvét), és a kód-integrálás alapelvét (nyelvészeti és optikai kódok, valamint szövegalkotási technikák komplikációja).³⁶⁴

Papp Tibor egyik villanásában az „incselkedves” szófonatán kívül a jöttömiglen/jöttödiglen birtokos személyragjainak játékos variálása, s további ragok hozzákapcsolása a költői szóteremtés eszközévé válik:



A mű képi, gondolati, szemantikai mikro-mozgása (lásd: örvény, illetve a jön igének szóképzést indító, kezdő pozíciója) a concept art egyik jellemző jegyét, a mozgásnak, a változásnak az ábrázolását, megragadását is felidézi. A folyamat rögzítésének díszletei gyakran állandóak, viszont változik bennük a megfigyelés tárgya. Zdislaw Jurkiewicz a

³⁶² A tárlaton kiállított 75 mű közül a legtöbb papírra vetett dísztelen szöveg volt. A kiállítóteremben miután kijelöltek egy 4.5 m (15 láb) kiterjedésű falat, Mel Bochner két csík kitakarós ragasztószalaggal megjelölte a saját határvonalát: húzott közöttük egy vonalat és ráírta, „15”; Hans Haacke az éghajlatról mutatott be feljegyzéseket, Kosuth pedig egy információs termet alkotott, amelyben hosszú könyvtári asztalokon egy halom, műveire utaló könyvet helyezett el. Majd újságok, naplók következtek, s megmutattak néhány videót Bruce Naumantól és néhány könyvet Ed Ruschatól. A szervező, Donald Karshan szerint „ez volt az igazi conceptual art”. (GODFREY, *I. m.*, 207-208.)

³⁶³ SZOMBATHY, *Art Tot(h)al*, 125.

³⁶⁴ J. SCHMIDT, *I. m.*, 120.

konyhájában öt percenként ezért fényképezte le a konyhaszekrényre vetődő napsugarat, vagy Bak Imre ezért rögzíti a különböző méretű hólabdák útját, ezért szemlélteti a mozgást az általuk hóba vájt árkok méreteivel. Papp Tibor műve viszont a mozgás amplitúdóját is meghatározza. A nyugalmi helyzethez egyetlen periódust kapcsol. De mi lehet a folytatása ennek a „grafikonnak”, ennek a villanásnak a szerelem „örvényében”? Ez a legkisebb kilengés lenne? Vagy a legnagyobb? Csupán felvillanó ötlet ez, amire talán válasz sem kell. A koncept képviselői ugyanis tagadják „a mű és befogadó közötti közvetítés-értékelés jelentőségét.” Nincs szükség szerintük a kritikus vagy az interpretátor személyére, szerepére.³⁶⁵ (S itt akár e szöveg írója is háttérbe vonulhat.) Siegfried J. Schmidt szerint is a konceptuális szövegek nem valósítanak meg szövegen túli gondolati fogalmakat. Olyanokat, melyek más kódokra is lefordíthatók lennének.³⁶⁶ Viszont Hajdu István megjegyzi erre, hogy bármennyire is a sterilitásra, az immaterializálódásra törekedtek, „a közvetítő eszközök és a befogadó tudata mindenképpen kicsiholnak [...] az esztétikum szférájába tartozó elemeket.”³⁶⁷ Ahogy Siegfried J. Schmidt is rámutat a tanulmányában: a szövegen túli gondolati fogalmak inkább csak a szövegalkotás, a közvetítés és dekódolás folyamatában generálódnak. Mégpedig a jelentés két rendszerének, a két különböző jelentésszerkezetű kód integrálása által, melyeket nem lehet egyértelműen egymásba lefordítani. Az eredmény (tudniillik a konceptuális szöveg) a kódoknak (és jelentésviláguknak), valamint a kommunikatív partnereknek (a szerzőnek, címzettnek) a kommunikatív folyamatává változik. Olyan folyamattá, amelyet már nem lehet pontosan tolmácsolni.³⁶⁸

A pillanatnyiség megragadásában nagy szerepet kap a játékosság, a nyelvi humor. A fluxussal induló játékelmélet, amely mindent megkérdőjelező, mindent elfogadó és mindenben kételkedő filozofikus gondolkodásmód, megtalálható a konceptuális művészetben is. Nem pusztán ez, sem egyszerű tréfa vagy humoros rejtély, hanem az élet, a művészet

³⁶⁵ Peternák Miklós ezért is mond le mindenféle értelmezési megközelítésről, a konceptuális művészet meghatározásáról és a magyarországi jellemzők történeti feldolgozásáról. Véleménye szerint „a konceptuális művészetéről nem lehet írni”. Mert ha ír, akkor figyelmen kívül hagyja az irányzat egyik alapsajátosságát, s így a megközelítésének nem lesz sok köze a concept arthoz. Lásd PETERNÁK, *Uo.* A tanulmánya viszont az irányzat hatásának mélyreható érzékeltetésével kiválóan megvalósítja azt, amiről lemondott: az olvasó képet kap a nehezen megragadható konceptekről.

³⁶⁶J. SCHMIDT, *Uo.*

³⁶⁷ HAJDU, *Uo.*

³⁶⁸ J. SCHMIDT, *Uo.*

komolysága mellé odaillesztett játékoság.³⁶⁹ Akár a *Villanások* nyitó kompozíciójában is a megnyújtott betű látványa:

boldog aki jóllakik tefertődde

A mű ugyancsak egy villanásnyi kép megjelenítőjévé válik. Olyan eseménnyé, amikor a fényképezés pillanatmegörökítő gesztusában elsül a vaku. Szükségtelen tehát a vaku fényének, a pillanat parányi egységének narratív megközelítése. A hangulat fotója ez. S ebben a szerelmi montázsban nemcsak a lélekkel áthatott erotika található meg, de a bűn, a fertő, s áthallásban a humor (a tepertő) is. Ez a nyelvi ironia jellemzi a kérdésben megfogalmazott következő állítást is:

most mindenki fásírozott ?

Akár fásírozottakká is válhatunk ebben a költői felvetésben. De nincs itt semmi tragédia! A humor ugyanis feloldja a feszültségeket.

Az 1970-es évek közepétől a konceptuális művek „egyre inkább apelláltak vizuális hatásokra.”³⁷⁰ Papp Tibor szerint is ezek a művek „a látható nyelvnek köszönhetik a létüket”.³⁷¹ A láthatóság nem helyettesíthető az írott-beszélt és a vokális nyelv sajátosságaival. A vizuálitást nem fordíthatjuk át ezekbe a közlésmódokba. Valami leírható, megközelíthető ugyan velük, de mindig csak csonkán. A látható nyelv erejére az egyik legjellemzőbb példa a dadaista nyelvi elemekből építkező „pont pont” kezdetű konceptje:

pont pont b i kacsők

³⁶⁹ L. MENYHÉRT, *I. m.*, 75.

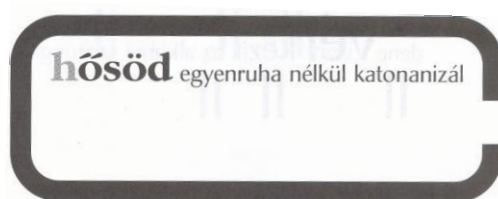
³⁷⁰ TATAI, *I. m.*, 40. Tony Godfrey szerint is azok a művészek, akik az 1970-es évektől nyelvi elemeket használtak, azaz a szó alapú conceptual art művelői „jobban odafigyeltek arra a módra, ahogyan a szavakat vizuálisan bemutatták:” a betűformára, a méretre, a színre és más eszközökre. Sőt néhányan ezt odáig fokozták, hogy abbahagyták a szóalapú művek készítését, mint például John Baldessari is, aki szerint „bármelyik művész, aki valaha is nyelvet használt, egyre több vizuális megjelenítésre van szüksége ahhoz, hogy elmondja ugyanazt a dolgot, egészen addig, amíg az egész vizuális látvány lesz, és a jelentés elvész.” Vagyis „egyre magasabb tétellel kell kezdeniük.” Ő ezért hagyta abba a műalkotásban a szavak használatát. (GODFREY, *I. m.*, 351, 354.)

³⁷¹ PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 177.

A műben a látvány-ötlet nemcsak a betű aktuális adottságával, az írásképpel operál, hanem a szavak hangalakjával is. S itt valóban érezzük, hogy szükségtelen „mély értelmet” vagy előzményeket, „elődöket” keresnünk, viszont a nomen mégiscsak felidézi a fenyítőeszközt, a bikák megszártított hím vesszőjéből készített korbácsot. A névmásokkal való játék, illetve névszóból az azonos elem kimetszésével történő elkülönítés, a szó aktuális megjelenítési formájában egy vizuális elemmel az elsődleges jelentés mellett az új jelentés megteremtése ugyancsak az ötlet-művészet játékos lényegéből fakad:

drága eretneked eret vág nekem

Margócsy István szerint „bármelyik szónak, szódarabnak vagy szintagmának lehet egy bennerejlő (nem egyértelműen szójelentés-elvű) újraértelmezési adottsága.” Ha ez az adottság kiemelődik a nyelvi anyagból, s a szimbolikus funkciótól is megfosztódik, akkor analogikus úton a második vonatkoztatás útjai is megnyílnak.³⁷²



A hősödből így lehet ősöd. A műben viszont szófonattal is találkozunk („katonanizál”), ami a Papp Tibor-i szóteremtés leggyakoribb technikája. Ez a koncept ironikus és erotikus, de akár metaforikus is lehet. Ahogy Peternák Miklós is megjegyzi a konceptuális művészetéről értekezve, hogy sokszor a hangsúlyok elhelyezésén múlik csupán, hogy egy mű „»hideg«-

³⁷² MARGÓCSY, I. m., 99.

strukturális, vagy metafizikus asszociációkat is megengedő »érzéki« megjelenésében” áll-e elő.³⁷³

A tizenegy villanásból álló sorozatban visszatérő motívum a két függőleges vonal, a két megnyújtott / betű:

á|| neki de e||ená|| neki

Ennek a grafikai elemnek más pozícióban való elhelyezése is előfordul. S ez az ismétlődő motívum összetartó egységet, belső kohéziós erőt teremt a villanásokban, valamint az idő vizuális manifesztációját (a szabályos vagy szabálytalan metrumot) is beírja a műbe.

A költő a „denevérkezik” kezdetű konceptben is a nyelvben és az írásban benne rejlő lehetőségeket aknázza ki. A neologizmusba a szófonatokra jellemző sajátosságokat úgy építi be, hogy az olvasónak kell aktív módon megteremteni a szóösszevonás egyik elemét. A vér szótag kiemelésével megalkotott új névszó igésítése (vérkezik) a vét/vétkezik igei lehetőségeit hordja magában. Az absztrahálás során a concept artra jellemző azonosítási vonásokat is elkülöníthetjük. Mintha az alkonyi szorongást bemutató „dokumentációk” íródának be a műbe: a verssorban a denevér (a sötétség), vér, a vét, vétek, a bűn (vétkezik) ugyanannak a jelenségnek a megnyilvánulási formái. S ebben a beszédmódban már nem szükséges a teljes „dokumentációnak”, az azonosítási folyamatnak a bemutatása. Elég, ha az azonosítás a szemléző tudatában lezajlik. Csak a villanásnyi kép minden mástól megkülönböztetett létének költői rögzítése és olvasói adaptálása szükséges ahhoz, hogy megszülethessen a tényleges mű:



dene **vé**rkezik az alkonyi szorongás

Ezért is mondhatjuk, hogy egy-egy villanás, egy-egy hermetikusan lezárt, elszigetelt ötlet-mű az önmagáról való beszédet jelenti. Egy azonosítási gesztust. Ahogy Erdély Miklós is megfogalmazta: „Valaminek önmagával való azonosságát kizárólag a történelmi folyamatossága – egyszerűbben *saját sorsa* – határozza meg.” S ha ez a folyamatos történés

³⁷³ PETERNÁK, *Uo.*

megszakadna, „majd folytatódna, akkor maga a dolog szűnne meg, és valami másnak a története kezdődne.”³⁷⁴

³⁷⁴ ERDÉLY, *Uo.* (Az én kiemelésem – K. E.)

XIII. VIZUÁLIS METAORATÓRIUM

Pátkai, Pilinszky és a Pincér

Papp Tibor *Vendégszövegek (n)* című kötetének záró darabja a *Pátkai, Pilinszky és a Pincér (1985-2002)* című mű, amely Dukay Nagy Ádám szerint leginkább drámára emlékeztető alkotás,³⁷⁵ G. Komoróczy Emőke három hangra komponált drámai dialógusnak nevezi,³⁷⁶ Bodor Béla pedig olyan logo-metafizikai és meta-szemantikai horrorkomédiának tartja, amely a költő valamennyi kép- és szövegíró eljárását egyesíti.³⁷⁷ Mindhárom szerző tehát a drámai műnem sajátosságait véli felfedezni a műben. A műfaji meghatározás viszont kétséges marad.

A mű elején – a dráma szerkezeti jellemzőihez hasonlóan – szerzői instrukciókat és leírásokat találunk. A szereplők bemutatásával, a cselekmény helyszínének jelzésszerű meghatározásával egyaránt találkozunk. Pátkai Ervin szobrászművész a téren fekszik, sátorozott ágyon, múmiaként bepólyázva, Pilinszky lebegő fényességként van jelen a magasban, a Pincér pedig (aki „meghatározatlan lény”) haragos és fáradt, s a hangjára, amely oldalról hallatszik, mindig elsötétül a tér ellentétes oldala. Az antik görög tragédiákhoz hasonlóan a mű dialogikus részekből és kardiálokból épül fel. A dialogicitás viszont itt abszurd módon nyilvánul meg: valódi párbeszédre nem kerül sor, hanem sokszor egymástól függetlenül, monológyszerűen hangoznak el a szereplők mondatai. S ha egy-egy „jelenet” során párbeszéddé is formálódnak a szereplői megnyilvánulások, az is inkább olyan, mint egy önmagukkal folytatott belső párbeszéd. Talán a költő megkettőzött énje ez, amely állást szeretne foglalni abban, ahogy G. Komoróczy Emőke is írja, hogy „kinek van igaza – az istenhívőnek, avagy az Istentől elrugaskodottnak?”³⁷⁸ A monológot ezért is tarthatjuk dialogikus szerkezetűnek: egy belső vita hangja jelenítődik meg az ének az önmagával folytatott párbeszédében – vagy Martin Buber kifejezésével élve –, az én és az *a priori* te dialógusában. A műben néhány helyen viszont valódi párbeszédre utaló jegyeket is találunk.

³⁷⁵ DUKAY NAGY Ádám, *Papp Tibor: Vendégszövegek (n). Ősszegyűjtött versek és vizuális költemények 1957-2002*, Szépirodalmi Figyelő 2003/6., 106.

³⁷⁶ G. KOMORÓCZY Emőke, „A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?” *Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Pannon Tükör 2003/1., 44.

³⁷⁷ BODOR, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, 110.

³⁷⁸ G. KOMORÓCZY, *I. m.*

Pilinszky például így szól Pátkaihoz: „Hajtsd meg végre a térded!” Pátkai válasza erre: „Nincsen térdem, a lábom / eltűnt. / Omlok. / Combom is eltűnt. / Nincsen erőm már...” Pátkai káromkodására pedig kétféle reakciót hallhatunk:

Pilinszky: „Ervinem! Állj meg, az égre!”

Pincér: „Ne hagyd magad!”

A Pincér erotikus beszédére is Pilinszky reagál határozott utasítással: „Hallgass!” Majd Pátkaihoz szól: „még visszahajolhatsz! / Ő [az Isten] a magasság-mélység termő füstje, gomolygó / friss párája az úrnak. Minden tőle fogamzik.”

A kórusból pedig kiválik egy férfihang, aki a három szereplő és a kar szabályos hexameterekből álló megnyilvánulásai mellett „prózaverset, szabad sorokat” (Papp Tibor) mond, s ez a hang a kórusal időnként duettet alkot. A férfihang jelenlétét narrátorként aposztrofálhatjuk. S akárcsak a kórus, a narrátor is az író személyes megszólalását teszi lehetővé.

Megjelenített színpadi cselekmény valójában nincs a műben. A kar gyakori szerepeltetése, a narrátor felléptetése, valamint az elmélkedő jelleg inkább oratóriumi vonásokat kölcsönöz a darabnak. S ha a drámai műnem szakirodalmi leírásait mérlegeljük, akkor a műfaji meghatározáshoz ennél a műnél is közelebb kerülhetünk. Az irodalomtörténeti és irodalomkritikai szóhasználatban ugyanis azokat a zene és ének nélküli alkotásokat, amelyek a fenti jellemzőkkel rendelkeznek (nevezetesen, hogy nincs színpadi cselekményük, a kórusnak kitüntetett szerepe van, narrátort léptetnek fel, jellemző az elmélkedő jelleg, a lírikus vonások stb.), oratóriumként határozzák meg. (Lásd Pilinszky misztériumjátékait vagy Nagy László *Ég és Föld* című művét.)

Az oratórium tárgya legtöbbször a szentek életéből merített téma, bibliai történet vagy allegorikusan megjelenített eszmék. A *Pátkai, Pilinszky és a Pincér* című művet ennek alapján a műfajon túlmutató oratóriumi változatnak tarthatjuk, azaz új műfaji kategóriát beiktatva drámai metaoratóriumnak nevezhetjük. Bibliai motívumok ugyanis előfordulnak benne (a világot teremtő Isten, Úr, Éva, a kísértő, a bűn, kárhozat jelentésben a sötétség, illetve a fényesség az üdvösséget jelöli), viszont Pilinszky tiszta beszéde mellett ezek a képek a másik két szereplő megnyilvánulásaiban eltorzulva jelennek meg. A kórus szövege is –

Pátkai és a Pincér szövegéhez hasonlóan – gyakran dadaista elemekkel átszótt, pornográf vagy freudista „gondolat-salak”.³⁷⁹

Az irodalmi oratóriumból hiányzik a zene, az ének. Viszont Papp Tibor művében a zenés-táncos világ képzete – ironikus formában – ugyancsak megjelenítődik. Az „ott kezdődik a” háromszori ismétlését a „Most kezdődik a, most kezdődik a, most kezdődik a tánc” kezdetű magyar nóta vendégszövegének tarthatjuk. S a refrénszerűen visszatérő szövegek is egy belső zenei összhangot teremtenek:

„mit mosolyogsz obrász?

kutya szűköl

a gondolat ágyán”

A képi elemek pedig a vizuális költemények műfaji csoportjába emelik a drámai metaoratóriumot. A kórust ugyanis emberi szájak, a szereplőket számítógéppel átkonstruált fényképek jelölik. Pilinszky képének érdekessége, hogy bal arcának elmosódásával Papp Tibor vonásaira is ráismerhetünk. Ez nemcsak a költőtárs iránti tisztelet kifejeződése lehet, de a műben lévő intő-óvó szerepével való szerzői azonosulást is jelölheti. Portré helyett a Pincér viszont majdnem teljes alakban lép a színre. A feje alig határolódik el a nyakától, s az arca teljesen alakatlan. A kísértő, a gonosz, a rontó szellem arcnélkülisége ez, aki Pátkai lelkét akarja megszerezni: „Holt lelkek menedékét merre keresnéd?! / Túl a vizeken csak gombák nőnek, potrohos ernyők.” „Lépj a gödörbe, ugorj a boros hordóba ruhástól. / Éva terád vár. Tetted senki sem kérheti számon.” S már a mű első részében a kórus is ezzel a főszereplőt elbizonytalanító attitűddel szólal meg: „Ott / odaát még hang sincs. / Mit vársz? Gyúrd, ami itt van... / onnan senki sem jött még vissza... a szél szövi hírét.”

Pátkait tehát a mű főszereplőjének tarthatjuk. Őérte folyik ugyanis a küzdelem. „Most hova tartozom? / Ölben kő-arc. Lassan aszódó / tűz vagyok én is. Szén. A sötétség új pihenője” – állítja magáról határozottan. Ahogy a kórus is jellemzi: „félíg a földben / félíg az égen” van. A hitetlenségből („Éretlen volt, aki engem / megszült – tokjából kilökött a halál mezejére”) Pilinszky próbálja felrázni:

[Isten] Lelke-javából gyúrta az első ember alakját,
és orrába lehelte az életet ős-erejével.

³⁷⁹ BODOR, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, 111.

Pátkait elbizonytalanítja a kórus: abszurd módon Isten nemének firtatása, a torz istenkép juttatja el a Teremtőt gyalázó beszédig. Az Istent elutasító teremtményi magatartásnak gyakori oka az antropomorf megközelítés, a konvex vagy konkáv élet-tükörben eltorzult kép. S ha megfigyeljük, Istent káromló hangon csak Ervin beszél. A Pincér egyetlen egy alkalommal csatlakozik ehhez a hangnemhez. Akkor, amikor Pilinszkynek az Úr félelmére intő beszédére Pátkai mintha érdeklődéssel hirtelen kinyílna: „Meddig?” Azaz meddig félje az Urat?³⁸⁰ A gonosz ekkor veszt el ravasz türelmét, s káromolja a világot őrző Teremtőt. A lélek megszerzésére törekvő Pincér ugyanis nagyon jól tudja, hogy erőszakkal nem ér célt, s csak a szabad akaratton, a szabad döntésen keresztül nyerheti meg igazán magának az embert. Számára az nem „érték”, ha a káromló beszédéhez csupán másik szólamként, imitáló módon csatlakozik az ember. Sokkal nagyobb nyereségként éli meg azt, ha a kísértő szónak engedve önszántából fogalmazza meg a lélek az Istent elutasító mondatokat. Viszont ne felejtjük el az sem, hogy a káromlás nem az Isten létét vonja kétségbe, hanem elismerve Őt, közvetlenül a tisztelete ellen irányuló beszédnek a megnyilvánulási formája. A létét elfogadva a megtagadás, a megcsúfolás, a becsmérlés legsúlyosabb jele ez. Ezért is bántó az istenfélő embernek ezeket hallani, mert a Teremtőjével fordul szembe a teremtett.

Pedig a műben ez az utolsó alkalom az élet és halál között kiterítve az élet összegzésére, a megtérés pillanatára. Pátkai Ervin ugyanis inkubátorban fekszik. A balesetet, a műtermi gázrobbanás utáni élet-halál közti állapotot sugallja tehát a metaoratóriumi pozíció. Viszont hiába minden. Az ember nem tud másként dönteni az utolsó pillanatban sem. Csak úgy, ahogy addig élt. Talán a nagy kegyelmi pillanatok is erre épülnek. A nyitottságra. Ez a parányi megnyílás elég lenne ahhoz, hogy az Élet szava mellett dönthessen. A Pincér ezért is retten meg Pátkai „Meddig?” kérdésétől, mellyel Pilinszkytől az Úr félelme iránt érdeklődik. Ez a hiányos kérdő mondat ugyanis a kegyelmi állapot megteremtődésének nyitó szituációja. Ettől a kegyelmi pillanattól riad meg a gonosz, s elvesztve türelmét, mutatja meg igazi arcát, istengyalázó mivoltát. A kórus ugyancsak ehhez a megnyilvánuláshoz csatlakozik: a Pincér szólamát erősítik fel a hexameterek.

³⁸⁰ Az istenfélelem fogalmát nem közelíthetjük meg az emberi félelem, rémület stb. tapasztalatával. Istent ugyanis azzal szeretjük és ismerjük el, ha elfogadjuk azt a mérhetetlen különbséget, ami az ember és az Isten között van. Az Istentől való szent „félelem” nem ellentéte a bizó szeretetnek, hanem mozzanata. Az ember teremtményi imádatlással fordul Istenhez, s Istentől függő lénynek ismeri el magát. Az istenfélelem tehát az istenszeretet jellemzője. S része a megigazulás folyamatának is: bűnbánatra indítja az embert. (Lásd RAHNER – Herbert VORGRIMLER, *Teológiai kishoztár*, ford. ENDREFFY Zoltán, Szent István Társulat, Budapest, 1980, 317.)

Pátkai szívesen csábította a nőket. (A kórus egy alkalommal buja szobrásznak is nevezi.) Nyilvánvalóan a Pincér ezt a gyengeségét használja ki, s továbbra is az *ős asszonyi állattal*, Évával, az *illatos asszony-edénnyel* kísérti. Már a mű első részében a nagyfokú eroticizmust a szöveg mellett a képek is felerősítik. Ez a szerelem viszont távol áll az előző kötetekben tapasztalt finom testiségtől: lélek nélküli, nyers, ördögi. A hímveszőnek a fark szinonimával való kifejezése is a sátáni aktusra utal (lásd: *Vendégszövegek (n)*, 747). S a kórus hangjában sem lehet már szétválasztani, hogy ez Pátkai vagy a Pincér szólamának közvetítése. A szerelem az örök halállal, a bűnnel kapcsolódik egybe.

A kísértő Pincér hangja, a rosszra való csábítása tartós: végigvonul az egész művön. Ez a lankadatlan erejű kísértés viszont nem szünteti meg a kísértett szabadságát és felelősségét, hiszen ott van a belső hang, a lelkiismeret hangja (Pilinszkynek a szólama), ami szívbe írt törvényként jelzi a helyes utat: „Ő, aki mindent értett tett, aki téged is élő / testre szabott, csak alázatot óhajt.” „Hódolj néki. / Magányodtól Ő megszabadíthat.” „Isten lelke, a fényre fogékony / ős-szeretet, vizeken kivirágzó szép liliomszál.”

Az ember életét mindig fenyegeti „az örök kudarc reális lehetősége”: „szabadon rendelkezhet magával és így szabadon elutasíthatja Istent”.³⁸¹ Az embernek erről a választó lehetőségéről beszélve Jézus is figyelmeztet minket a tanításában, utal az önkényes és makacs elzárkózás következményeire.³⁸²

A nyelvi játék, a humor gyakran megjelenik a műben. A kórus „pin szob költ rász többli hőscincér-cumi gombóc” szólamában a három szereplő három szólama (neve) kapcsolódik egybe. A kürt hangja is a nyelvi könnyedséget jelzi: „srim-sram / bumm-bumm trotty-ta-ta nagymama püff”, akárcsak a „kókusz-pókusz”, vagy az „egy sima egy fordított” kötési figurának „egy hiba egy tompított”-ra való kifordítása. Szófonat („pusztakaró”) és Petőfi-, illetve Arany-reminiszcencia is beépül a műbe: „őszbe vegyült már” („De íme, sötét hajam őszbe vegyül már” – *Szeptember végén*; „Őszbe csavarodott a természet feje” – *Toldi estéje*). Sőt hangvers-szerű részletekkel is találkozhatunk a kórus szólamában:

„fő-paca pin-paca cér-paca zöld suli föld suli zsír-tár
borszász tökhát réz páncír puci zsír-sala tő-fő
tök-fő tár saci szobrász-zsír pincér-puli lő-ház”

³⁸¹ RAHNER – VORGRIMLER, *I. m.*, 573.

³⁸² *Uo.*

Ez a nyelvi játék oldja a szöveg súlyosságát. Vagy inkább fokozza a drámai feszültséget? Nehéz eldönteni. Olyan kettős a szerepe, mint a vívódó emberben a kérdések, állítások sokaságáé. Jelentheti a megoldást, a felszabadultságot, de az örök lelki bezárkózást, az örök rabságot is. Pátkai ezt a vívódó embert jeleníti meg. S hogy hogyan döntött? Nem tudhatjuk. Csak bízhatunk a belső, tiszta hang mindent legyőző erejében:

Mindhonnan eléd jön az Isten.

Belső fénye világít.

Monstrancia minden.

Arcod is!

Éld át Őt!

Leborulni előtte csekélység.

(Pilinszky hangja)

XIV. „ÖRDÖG VIGYE A PROBLÉMÁIDAT”

Mágikus betűnégyzetek

A *Vendégszövegek (n)* összegyűjtött versek és vizuális költemények kötetéhez, egy meditatív műfajhoz, a logo-mandalákhoz kapcsolhatnánk Papp Tibornak azt a könyvét, amely 2007-ben jelent meg *25x25 – Bűvös négyzetek* címmel. A műfaji rokonság ellenére viszont (mindkét költői forma a konkrét versek csoportjába tartozik) az önálló fejezetben való tárgyalást az ősi képversforma indokolja: ezekben az alkotásokban ugyanis már nem implicit módon jelenik meg egy vizuális alakzat (mint ahogy azt majd látni fogjuk a logo-mandaláknál a centrális hely, a „gyógyító” kör jelenlétében), hanem tudatos alkotói akarat idéz meg egy évszázadokon át jelenlévő formát, a betűnégyzet alakzatát.

A kubus, vagy versnégyzet a barokk korban egyre gyakrabban van jelen a költészetünkben. A latin verselés óta ismert „bűvös” formának számtalan változata létezett. Még Szenczi Molnár Albert is élt a latin nyelvű képverseiben ezzel a formával (1607, 1614). Graff András pedig 1642-ben a *Methodica poetices praecepta* című elméleti munkájában a képvers műfaját és formáit is tárgyalva tesz említést a kubusról. Meghatározásában a betűnégyzet „lehet négyszög alakú, de lehet összetett (complicatus) és lehet egyszerű is.”³⁸³ Ugyancsak az 1600-as években Moesch Lukács a poétikájában Szűz Mária nevéből alkot *Carmen Silonianum* címmel egy mágikus betűnégyzetet, amelyet – Kilián István interpretációja szerint – annyi irányból lehet olvasni, amennyi betű található a versben.³⁸⁴ Lepsényi István 1700-ban elkezdett kéziratos versgyűjteményében ugyancsak megemlíti ezeket a vizuális formákat, sőt a betűmágiára (Jézus és Mária neve kerül a betűnégyzetbe) és a különböző alakú (vár vagy bizánci kereszt, illetve kettős kereszt formájú) mágikus betűhalmazokra is hoz példát.³⁸⁵ Moesch és Lepsényi kiadványai mellett a lengyel, magyar, osztrák, horvát közös pálos rendtartomány tagja, Simándi László (alias Corvus Albvus) 1712-ben Częstochowán jelentette meg verselméleti munkáját. Ebben a gazdag példatárban koncentrikus körökben egy szókubust is megalkot, valamint a Paulus Eremita betűiből egy mágikus betűkubust, s a betűnégyzet ősi formáját, a SATOR-alakzatot egészen új szöveggel mutatja be.³⁸⁶

³⁸³ GRAFF András, *Methodica poetices praecepta*, 1642. RMK II, 606. Lásd KILIÁN István, *I. m.*, 18.

³⁸⁴ Azaz 22-féle irányból közelíthetjük meg a betűnégyzetet. Moesch Lukács kubusát lásd: KILIÁN, *I. m.*, 19.

³⁸⁵ *Uo.*, 22.

³⁸⁶ SIMÁNDI László műveit lásd: KILIÁN, *I. m.*, 53, 84-85, 197.

Kilián István felhívja a figyelmet egy bizonyos Mudrony Márton másolatában ránk maradt Petrovitzi Illés poétikai jegyzetre is, amely igazolja, hogy 1725-ben egy kisközségben, az Aradtól délnyugatra fekvő Lestyénben ismerhették a verstani alapfogalmakat, és a mágikus betűnégyzetet is művelték.³⁸⁷

A többségükben kéziratos gyűjteményekben fennmaradt kubusok kéziratos lejegyzése mellett nyomtatott változatokkal is találkozhatunk. A ma ismert legkorábbi, nyomtatott betűnégyzet 1599-ben készült a vimpáci ferences nyomdában. A Batthyányak és Nádasdyak pártfogása mellett munkálkodó Johannes Manlius nyomdász pedig 1605-ben, Keresztúron egy olyan nyomtatott betűnégyzetet jelentetett meg, amelynek közepén Jézus nevét rejtő szív van, a szív alatt pedig egy kétágú gyertyatartó látható, száraiban a „Puer natus”, illetve a „Filius datus” szókapcsolattal. A gyertyatartó további része az „est nobis”-t jeleníti meg.³⁸⁸ Feltehetőleg a kézdivásárhelyi minorita iskola magiszterének, Gáll Tamásnak az alkotásai azok az ugyancsak nyomtatott mágikus betűnégyzetek, amelyek 1752-ben készültek: a SUTOR és SATIS kezdetű kubusok egyben rákversek is.³⁸⁹

Arany László 1882 nyarán a SATOR-AREPO mágikus betűnégyzetről apjának is beszélt.³⁹⁰ „Ördög vigye a problémáidat – mondta Arany János másnap a fiának –; feltettem

³⁸⁷ KILIÁN, I. m., 25. Mudrony Márton a következő fohászból alkotott mágikus betűnégyzetet: Jesus, Omnia Vincit Amor, Sis Bone Christe Meus, Fides, O Bone Jesu. *Uo.*, 54.

³⁸⁸ A kétágú gyertyatartó a *Gyermek született nekünk, Fiú adatott nekünk* kezdetű karácsonyi ének szövegét rejt magában. (V. ECSÉDY Judit, „Mesterkedő” nyomdászok. *A barokk kor különleges nyomtatványai = A magyar grafika 50 éve*, 62.)

A betűnégyzetek megtekinthetők: http://www.mgonline.hu/archive/jubileum/10/50_jubileum_62-69.pdf

³⁸⁹ A betűnégyzetek megtekinthetők: KILIÁN, I. m., 57.

³⁹⁰ A SATOR-AREPO ókeresztény mágikus betűnégyzetet egy Krisztus utáni II. századból származó téglá (és más ókori emlék) őrizte meg az utókornak. A lelet pompeji romjai alól, Aquincumban került elő. A betűnégyzetnek bár nem mindegyik latin szava értelmes, de minden sora olvasható balról, jobbról, felülről, alulról, s mindig ugyanaz az öt szó fordul elő benne az olvasati megközelítések során. Ezt a betűnégyzetet házak falába karcolták, nyakba akasztott papírlapon hordták, amulettként használták. Ugyanis ez a nyelvi játék a PATER NOSTER betűit rejt magában. A TENET szó pedig képszerűen is megjeleníti a megváltás jelképét, Jézus keresztségét. (VADAI István, *Bóbita*, a Tiszatáj diákmelléklete, 62. szám, 1999. szeptember, 7-8.) Fáy Zoltán szerint az egymást keresztező két TENET előtti és utáni A és O az őskeresztények számára a kezdetre és végre utalt (az alfára és ómegára), így töltötték meg tartalommal a 70-ből származó, szerinte vélhetően még nem keresztény pompeji feliratot. (FÁY, A SATOR-amulett, *Magyar Nemzet* 2004. szept. 4., 39.) Weöres Sándor a *Tizenkettedik szimfóniában* a vers záró akkordjába ugyancsak beépíti az ókeresztény képvers-motívumot. A „sátor / a répa / téved / opera / flótás” a mágikus latin betűnégyzet „magyarrá torzított” variáns szavai. Vadai

magamban, hogy csinállok egy sator arepot, s egészen belefájdult a fejem.”³⁹¹ A mű azonban mégiscsak elkészült. Mágikus betűkubusát úgy szerkesztette meg a költő, hogy az egyben rákvers is lett: balról jobbra, jobbról balra, felülről lefelé, alulról felfelé egyaránt olvashatók a sorok (lásd a 21. számú ábrát). A mű nem szerepel az összegyűjtött versek kötetben. Prágai Tamás véleménye szerint azért nem, mert „sem a szerző, sem az utókor nem tekintette műalkotásnak”.³⁹² Nyilvánvalóan így lehetett. Nemcsak azért, mert a 19. század második felében mind művelésében, mind kritikai megközelítésben egy lefelé szálló ága figyelhető meg a vizuális költészetnek, hanem azért is, mert még napjainkban is marginális területre szorul a szöveg és a kép egymásrautaltságát, illetve aporetikus feszültségét megjelenítő műfaj. Egy opusnak a műalkotás tényét viszont mindez nem csorbítja. Ezek a megközelítések (elvetések) ugyanis csak egy adott kor értékítéletét közvetítik.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Ókeresztény mágikus betűnégyzet

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

Arany János betűnégyzete

21. ábra

István interpretációja szerint a Weöres-verset meghatározó almmotívum a mű végére így egészül ki a bűnbeesés jelentéskörével, s válik filozófiai költeménnyé a *Tizenkettedik szimfónia*. VADAI, Uo.

³⁹¹VARGHA Balázs, *Játékkoktél*, Minerva, Budapest, 1967, 97-98.

³⁹² Az első értő elemzést a kötetről Prágai Tamás írta. A tanulmány eredetileg a Magyar Írószövetségben hangzott el a könyv bemutatóján, 2007. szeptember 13-án. Lásd PRÁGAI Tamás, *A bűvös vadász. Papp Tibor bűvös négyzetei*, Bárka 2008/1. 63.

Hálózati verzió: http://pragaitamas.blog.hu/2009/11/04/konyvajanelo_helyett_egy_kotet_bemutatasa#comments

Papp Tibor ezt az Arany-művet választotta a 2007-ben megjelent *25x25 – Bűvös négyzetek* című könyvének mottójául. Ezzel is jelezve a hagyomány továbbírását, illetve a kötetben megjelent művek hangtani-logikai konstrukcióját, amely igencsak összetett. Ennek a megalkotottságnak a feltárására vizsgálhatjuk akár a mottó-betűnégyzet szerkezetét is.

Miért is kívánta tehát pokolba Arany János a kubusírást, miért fájdulhatott meg tőle a feje? Akárcsak egy kötött formájú versnek, úgy a betűnégyzetnek is szabályai vannak: az öt betűs palindromnak, az oda-vissza olvasható sornak úgy kell felépülnie, hogy bármelyik irányból olvasva szótári jelentéssel bíró szót adjon. Eredetileg ez olyan szót vagy szókapcsolatot jelent, amely visszafelé olvasva is ugyanaz, tágabb értelemben viszont a visszafelé olvasottnak nem kell feltétlenül azonosnak lennie az eredetivel. A számszerű behatárolás (öt betűből álló szavakból kell felépülnie) különösen megnehezíti az alkotói folyamatot. A palindrom megalkotásának viszont könnyebb és elterjedtebb formája is van: a több grafémából álló szavak mondatba fűzése. Az egyik bizánci keresztelőkápolna felirata is palindromalkotás (ΝΙΨΟΝΑΝΩΜΗΜΑΤΑΜΗΜΩΝΑΝΟΨΙΝ, „Nipszon anómémata mé mónan opszin”, „Vétkeimet is mosd le, ne csak az arcomat”), de költőinknél („Római fővezér – rézevő fia, Mór”, Babits), nyelvészeinknél is előfordul (Őn ejtette ki talán már a kisadihidasi karámnál a tikettet, Jenő? – Grétsy László). S a hétköznapi nyelvi játékokban is számtalan példával találkozhatunk (Dávid sógorom morog, ósdi vád; rút, dagadt úr; erős a sas öre; indul a görög aludni; Géza, kék az ég; te mező, neveled eleven őzemet; Évák eledele kává; keresik a tavat a kis erek; a pipitéri rétipipa; kosarasok kosara sok stb.).³⁹³ Ha kilépünk a lineáris olvasatú sorokból, s a tükörszót bűvös négyzetbe helyezzük, akkor igencsak nehéz

³⁹³ Prágai Tamás kuriózumként az 1900-as évek elején élő Breyer Gyula sakknagymester hosszú palindrom szerelmes levelét is közzé teszi: „Nádasi K. Ottó Kis-Adán, májusi szerdán e levelem íram. A mottó: Szivedig ime visz írás, kellemest író! Szinlelő sziv rám kacsintál! De messzi visz szemed... Az álmok (ó csaló szirének ezek, ó csodaadók) elé les. Irok ime messze távol. Barnám! Lám e szivindulat Öné. S im e sziv, e vér ezeket ereszti ki: Szivem! Ime leveled elöttem, eszemet letevő! Kicsike! Szava remegne ott? – Öleli karom át, Édesem! Lereszket évasziv rám. Szivem imád s áldozni kér réveden – régi gyerekistenem. Les im. Előtte visz szived is. Ég. Érte reszketek, szeret rég és ide visz. Szivet – tőlem is elmenet – siker egy ígérne, de vérré kinzod (lásd ám: ime visz már, visz a véték!) szerelmesedét. Ámor (aki lelőtt ó engem, e ravasz, e kicsi!) Követeltem eszemet tőled! E levelem ime viszi... Kit szeretek ezer éve, viszem is én őt, aludni viszem. Álmán rablónvá tesz szeme. Mikor is e lélekodaado csók ezeken éri, szól: A csókom láza de messzi visz!... Szemed látni csak már!... Visz ölelni!... Szoríts!... Emellek Sári szivemig. Ide visz Ottó. Ma már ím e levelen ádrész is új ám: Nádasi K. Ottó Kis-Adán.” (*Uo.*, 64.) Napjainkban pedig a leghosszabb magyar palindromot Szabó Tibor alkotta. 1300 karakteres, oda-vissza olvasható szövege 2009. augusztus 16-án készült.

Lásd: http://konyves.blog.hu/2009/08/24/update_a_leghosszabb_magyar_palindrom (Letöltve: 2010. febr. 12.)

helyzetbe kerülünk. Egy olyan nyelvi-logikai összefüggésrendszerbe lépünk, amely már az összetettsége révén is alkotássá teszi a négyzetet. Az ókeresztény SATOR műnek, illetve az Arany János és Papp Tibor által megalkotott kubusoknak középpontjában kereszt alakzatban rendeződik a palindrom szóalak (lásd: TENET; KONOK; ETELE, N° 01). Ebből a centrális helyzetből nő, gyarapszik tovább a mű, s válik betűnégyzetté. A költői intenció pedig a vizuális műfaji kategóriába emeli a művet. Nyilvánvaló, hogy ezek az alkotások, mivel vizuális költemények, már önálló kötetbe kívánkoznak, s egy összegyűjtött, hagyományos formában megalkotott gyűjteménybe nem sorolhatók be. (Főleg, ha a mű magányos alkotás, nincs semmilyen folytatása, mint Arany János betűnégyzetének.) Arany kötet-összeállítását és az utókor gyakorlatát tehát akár ebből a szempontból is megközelíthetjük, s így egészen más összefüggésrendszerbe lépünk.

Papp Tibornak a N° 02 bűvös négyzetét idézve („Rázós, áradó zaj. Az. Óda rá! Sózár”) Prágai Tamás is a „felosztást” vitatja: „Nyelv? Beszéd? Vers? Költemény?” – kérdezi. S a választ is megadja: „A *Bűvös négyzetek* kötet anyaga, nevezzük így, hogy »anyag« – valószínűleg nem illeszthető egyik rekeszbe se úgy, hogy ne lógna, liffenne, buggyanna, türemkedne, hízna, nyújtózna ki valamelyest, bánatára a rekeszelőnek.” A „háromféle nyelv” (orális, írott-beszélt, látható) Papp Tibor-i tézisére, valamint Zolnai Bélának a *Minervában* megjelenő tanulmányára hivatkozva végül is valószínűsíti, hogy „a bűvös négyzetek nyelvének létmódját [...] a látható nyelv tartományban lelhetjük fel”.³⁹⁴

Valóban, ezek az alkotások nemcsak hogy a látható nyelv tartományába tartoznak, de akár még „rekeszbe” is sorolhatók. Vizuális költemények ugyanis, s azon belül konkrét versek, akárcsak a *Vendégszövegek 5* című kötet logo-mandalái, amelyeknél a körforma mellett ugyancsak találkozunk négyzetalakzatokkal. Olyan művekkel, amelyeknek középpontjuk van, szimmetrikusak, s a formát felépítő szavak gyakran visszafelé is olvashatók, akárcsak a kubusokban. Viszont ez utóbbi a nyelv legkisebb alkotóeleméből, a betűkből (hangokból) szigorú logikai szabályok alapján épül fel, apró négyzetekké rácsozva az alapformát. „Ördög vigye...” – mondhatnánk Arany Jánossal, ha akár költői leleménnyel is megáldva próbálkoznánk megalkotni egyet. Mert nehéz feladat. Papp Tibor viszont egy egész kötetre valót komponált. S nem is akármilyet. Bár „a betűnégyzet poétikai értelemben azonos súlyú a versnégyzettel” – ahogy L. Simon László is megjegyzi a kötetet méltató írásában –, a költő viszont ezt a műfajt „a magyar költészet legmagasabb dimenziójába

³⁹⁴ PRÁGAI, I. m., 64-65.

emelte”.³⁹⁵ A konkrét vers kimondhatatlanságát kimondhatóvá tette, a csupán önmagára mutató, önmagára irányuló jelentésséget a formán túlmutató jelentéssé növelte. Ez az alkotói-értelmezői horizont, azaz a formák kibontása, kibomlása a bűvös négyzetek mellett futó klasszikus versformákban realizálódik: a betűkből kirakott, szigorú szabályszerűséggel összeillesztett szavak vendégszóként, vendégszöveggé kerülnek át a mágikus négyzetből a szabad sodrású verssorokba. Azaz a denotatív síkról egy konnotatív tartományba lép át az adott szóváltozat. A konkrét és szabad vers egyedi találkozása ez, amely elmosza a műfajok közötti határokat. A magyar irodalomtörténetben az évtizedek során kialakult összebékíthetetlen ellentét oldódik itt fel egyetlen kötetben belül. A vizuális költemény verssorokba nyílik, a megszokott forma pedig konkrét versben, mintegy címszavakból felépülő vers-sűrítvényben összegződik, úgy, hogy e poétikai láncban klasszikus és középkori költőelődök alkotói eszköztára is megjelenítődik előttünk. Az akrosztichonok mellett (*Sehol egy ünnepélyes árnyalat; Ömlik fények fénye*) találkozunk olyan költeménnyel is, amelyikben nemcsak értelmes szöveget ad ki a verssorokat záró betűk sora (telesztichon), de a sorok végén strófáról strófára a kezdőbetűk által létrehozott szónak, gondolatnak (akrosztichon) a visszafelé olvasott variációja jelenik meg:

A repülőgépen aranyló kapU
Sáros gyümölcs és bukotT
Angyalok ameddig fúj a szél A
Tiszta szél a mindig bánatoS
Utánuk jön majd Isten haragjA

(A repülőgépen aranyló kapu)

A költészet árnyékában pojáca a bicskát élező kezdetű versben a telesztichont megjelenítő versszak után akrosztichonos strófa következik. Ugyanakkor az akrosztichon és telesztichon egyetlen költeményen belül akár mezosztichonnal is szerepelhet (*Vidd a tüzet a kádig*). Mindezek a formák a bűvös négyzetek szavaiból épülnek fel. A kubusok között pedig újabb és újabb poétikai hagyományokat megidéző és továbbadó variációkkal találkozhatunk.

³⁹⁵ L. SIMON László méltatását lásd: Papp Tibor, *25x25 – Bűvös négyzetek*, Magyar Műhely, Budapest, 2007, (back cover). Egy versnek (akár egy szabályos, klasszikus verssornak) négyzet alakzatba való megformálása, „betördelése” a versnégyzet. Még a betűnégyzet logikai játékot (fejtörést) jelent a betűkkel.

A pantoniphanumban például csak azonos magánhangzók fordulhatnak elő: DELED / EGELE / LEGEL/ ELEGE / DELET – így hangzik a N°15-ös bűvös négyzet. A 25x25 című kötetnek további ilyen alkotásai még a N°16 és a N°18 jelzésű művek.

A bűvös négyzetek szavai között találkozunk archaikus szóalakkal (ETETE, N°01), amely a versben a hangulatkeltés stilisztikai eszközévé válik, vagy ősi magyar névvel (Etel, lásd ETELÉ, N°01), becenévvel (ETA, N°13), hapax legomenonokkal (SÓZÁR, N°02; SÓKAR, N°11; ERŐLÉ, N°04; VÉRÉV, N°20), ritka ragozású szóalakkal (NESZEN, N°05), tájnyelvi változattal (SIKET, N°21) és elbeszélő múltú igealakokkal is (LEÁSÁ, ÁSÁEL, azaz ásá el N°22). Egyes sorokban pedig lehet akár szóhatár is, vagyis két, ritkán három szóból is felépülhet egy négyzetsor: ÓDARÁ (óda rá), ZAJAZ (zaj az), N°02; ÉLELÓ (él e ló), N°05; AZAHÓ (az a hó), N°11. Mindezek a nyelvi elemek a jelentésükkel, hangsorukkal, tájzói vagy archaikus voltukkal, esetleg ritka előfordulásukkal stilémákká, expresszív stílusértékkel rendelkező szavakká válnak.

L. Simon László szerint Papp Tibor „három pilléren nyugvó erős hidat hozott létre.” A régi képversköltők poétikai eszköztrendszerét idézi az első pillér (amelyről fent már szóltam), a második a kortárs avantgárd alkotók experimentális törekvését, a harmadik pillér pedig a hagyományos formát, a lineáris olvasatot kedvelő olvasókkal teremti meg az összeköttetést.³⁹⁶

A második pillér vizsgálatánál nemcsak a palindrómák³⁹⁷ hagyományos versformába nyitását tarthatjuk innovatív gesztusnak, de Prágai Tamás meglátása szerint a klasszikus avantgárd mondatalkotásának átértelmezését is, egy olyan horizonton, melynek „tájékoztató pontjait a modernség esztétikája határozza meg”, s így a könyv egyfajta „kettős provokáció”, a „»kettévált modernség« mostohája és felkiáltójele.” A tartalomjegyzék, amely a bűvös négyzetek kicsinyített képét és a szövegek első sorait jelzi, megközelíthető például egyetlen költemény verssorainak felbontásaként is:³⁹⁸

„Festett csokorként úszik a vízben / Rázós, áradó zaj. Az. Óda rá! Sózár / Vidd a tüzet a kádig / Csak veled, csak néked, csak rajtad, csak érted / Ráró a lónév / A költészet árnyékában pojáca a bicskát élező / A radar, mint a cápa, megcélozza cukros húsozat / Csak a költészet sátra véd bennünket” stb. A kezdő verssorok (huszonöt egymásba fűzhető sor) önálló költeményt alkotnak.³⁹⁹ Prágai Tamás megállapítása (hipotézise) szerint a „»jól formált«

³⁹⁶ *Uo.*

³⁹⁷ A palindrom régies neve: palindróma

³⁹⁸ PRÁGAI, *A bűvös vadász*, 65-66.

³⁹⁹ Hasonló poétikai alkotásmóddal él L. Simon László is a *nem lokalizálható* című verseskötetében (Orpheusz – Magyar Műhely, 2003). A kötet hármas, keretes szerkezetű mű, ugyanis a tizenhárom egymásba fűződő alkotást

mondatok, belesimulnak abba a konvencionálisabb, hivatalos lírai hagyományba, melyet nálunk mind a mai napig érezhetően a Nyugat poétikája határoz meg.” Példaként a *N^o13*-as kubushoz tartozó verset említi.⁴⁰⁰ De a hagyományos poétikai formákat felvillantó és az avantgárdba ötvöző költői attitűddel találkozhatunk a *Madarakkal takarózom* kezdetű versben is. Az ősi dalfórmát idéző felütésnek, a tiszta, zenei hangzású, páros rímű kétütemű nyolcasok ütemhangsúlyos verselésének szimultán jelleget kölcsönöz az ionicus á minore visszatérő ritmikussága. Ezt a hagyományos formába zárt gondolatsort majd az ötödik sor nyitja meg a szabadabban áramló verssorok irányába:

Madarakkal takarózom,
elrepülnek, becsukódom.
Daluk, bajuk engem **nevel**,
verseimet ők viszik el
az alvilág ütő**erébe**.

Bakév, rákév, **vérév**, végül
a disznóé következik,
a legeslegeslegdisznóbbé.

Hiába vigyáz a kondás az **ebére**,
a bére kevés lesz ebédre.

mottók fogják közre, s a nyitó vers címe (*nem lokalizálható*) visszatér a kötetzáró versben: „már / nem lokalizálható / semmi sem / gondoltam”. A harmadik egységet pedig maguk a versek alkotják: a tizenhárom költemény mindegyike hármas tagolású. Azaz minden vers a cím egysoros kiegészítésével kezdődik, majd kurzívval a lírai én visszaemlékezéseit, képzeletbeli szerepeinek felidézéseit olvashatjuk, s a harmadik rész (immár antikva betűkkel) a jelen állapotot rögzíti. Így olvashatjuk akár folyamatosan is a verseket, vagy a hármas tagolást (az egysorost, a kurzívot és az antikvát) egymástól elválasztva, illetve a részeket egymásba fűzve is. A verscímek egymásutánja – akárcsak a kezdő verssorok – tehát itt is önálló költeményt alkotnak. (Lásd: KELEMEN, *Részletek a teljességből*, 18., illetve: UŐ., *Hét színekép*, 86-87.)

⁴⁰⁰ „Aki nedves falevélként érinti arcodat, / aki hangod színét fényesíti anyaggal, / aki rabként rabol rokonszenvet a tekintetedből, / árnyékod játékát is megőrzi az. // Mitől **zár el**? Az életemtől, / aminek az **ára te** leszel. / Bármilyen furfangos a **radar**, / **Eta rá** ne nézz. / A nagy ő mindenkit **leráz**: / csontfalat, ellenfelet, / éretlen legendákat, / kidobja a szárított kenyeret / és szemem sötét vizéből a fénymalacokat.” (PRÁGAI, *A bűvös vadász*, 65.)

Ereszkedik az éhség, mint a köd.
Búsulna bár erjesztett szőlő**leven**,
de semmit ér krokodilkönnye,
a költő se tudja súlyát lemérni.

A pokol „ütőerejében” új csillagjegyek képződnek, a véré és a disznóé. A hipertúlzófok („legeslegeslegdisznóbbé”) és a kevés bér, az elmaradt ebéd, az éhség kauzalitásként kapcsolódik egybe a folytatásban: az okozat, az éhség (a szegénység), s annak elviselhetetlensége, a kilátástalanság határozza meg a verszárlatot. A négyzet bűvköre (ereje) se oldhatja már fel ezt a reménytelenséget.

A N°20-as kubusnak ez egyetlen olvasati variációja csupán. De egyéb változatot, talán az éhséget, a nyomort, a „disznó évét” eltörlő variánst is magában hordja a betűnégyzet. Erre a kreatív olvasói megközelítésre ugyancsak lehetőség van a költő példája, a szókapcsolatokat költeményekben kibontó alkotótevékenysége nyomán. A 25 bűvös négyzet megfejtése ugyanis nemcsak játékra hív, hanem – a korábbi vizuális költeményekhez hasonlóan – meditatív megközelítésre is: az olvasó a konkrét és a szabad versek áramában a költői teremtő munka részesévé válik. Egy olyan nyelvi-poétikai rendszer aktív résztvevőjévé, amely megnyitja a betű- és szövegelemeket, a verssorokat és vizuális formákat egy értelmezői-alkotói továbbgondolás felé.

XV. GONDOLATI GENERÁLÁS – MEDITATÍV IRODALMI MŰFAJOK

Papp Tibor logo-mandalái

Az 1950-es években jelentkező konkrét és spacialista költők⁴⁰¹ a szóalak erejében bízva eltávolították a szóalakhöz kapcsolódó jelentést, s így a műveikben az elsődleges esztétikai hordozóeszköz már nem a szó mögöttes jelentése lett, hanem a nyelv nyersanyaga, a leírt szó a maga direkt közvetlenségében.⁴⁰² Olykor ezekhez a szövegekhez se közvetlen, se közvetett értelmet nem lehet rendelni, s közvetett korrelátumként is csak azt az esztétikai élményt, amit a szöveg szemlélése nyújt. „De miért kellene kizárnunk az ilyen esztétikai élményt a szöveg lehetséges jelentései közül? Még akkor is, ha a jelentéstől mást várunk, mert máshoz vagyunk hozzászokva?” – jegyzi meg Petőfi S. János Timm Ulrichs egyik konkrét művét elemezve.⁴⁰³

A konkrét és térbeli költészetek szakítottak tehát a lineáris írással és annak megszerkesztett mondatnával: a szintaxis térbeli kapcsolatok sorozatává alakult át, s az időre épülő, klasszikus, lineáris mondatant, a kronoszintaxist felváltotta a toposzintaxis, amelyben az idő már egészen másfajta szerephez jut. A térbeli költészet ugyanis semlegesíti a szöveg időbeliségét, alkalomadtán megfordíthatóvá is teszi azt, s topológiai kapcsolatokat létesít a nyelvi jelek elemei, a betűk, szótagok, szavak, mondatok között. S nem létezik sem nyelvtankönyv, sem szótár, amely „ezen elemek jele és jelöltje között pontos stabil kapcsolattal szolgálna”. Így egy térbeli költemény befogadója olyan átmeneti pozícióban

⁴⁰¹ A konkrét költészet előzménye az olasz Carlo Belloli költő radikális nyelvi redukciói [lásd a *Testi-poemi murali* (1944) és *Tavole visuali* (1948) című kötetét], valamint Max Bense és Helmut Heissenbüttel poétikai gondolkodása és prekonkrét költői gyakorlata. Az első konkrét költemény megszületését Eugen Gomringer svájci költő 1951-ben megszületett műveihez köti az irodalom- és művészettörténeti kritika. A brazil költői iskola pedig 1952-ben kiadja az első konkrét költészeti antológiát is. 1953-ban Gomringer, Max Bense és a brazil konkrét költők Ulmban találkoznak, s „demonstrálják a konkrét költészet [...] létét – noha magáról az elnevezésről csak 1956-ban állapodnak meg.” SZKÁROSI Endre, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben*, Magyar Műhely 119., 2001/4., 57-58. Szkáros Endre szerint igazán Öyvind Fahlström az, aki a terminust a költészetre kezdi alkalmazni. A svéd festőművész *A konkrét költészet kiáltványát* 1953-ban teszi közzé. (Uo.) A spacializmus pedig a konkrét költészet sajátos formája, amit Pierre Garnier teremtett meg, s nevezett el. Pierre GARNIER, *Plan pilote fondant le spacialisme* = les Lettres, no. 31. 2., André SILVAIRE, Párizs, 1965. Lásd még: Philippe MINGUET, *Le Sycomore = Écritures*, Párizs, 1982, 121.

⁴⁰² Martos Gábor határozza meg ezekkel a jegyekkel a konkrét vers fogalmát, lásd *Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995, 92.

⁴⁰³ PETŐFI S. János, *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegszemiotikáig. Tanulmányok*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994, 58.

találja magát, ami „a szöveg olvasója [...] és a kép értelmezője [...]” között jön létre.⁴⁰⁴ (A szöveg olvasója betűket, szavakat talál, a kép értelmezője formák és színek két dimenzióban való elrendezésével szembesül.) Az ilyen konkrét szabályok szerint létrehozott mű már nem mutat be semmit, nem beszél valamiről, hanem „vizuális, verbális és vokális összetevőinek, a színnek, a szónak és a hangnak mint önmagát prezentáló jelnek a megvalósítására” törekszik.⁴⁰⁵ A középpontba az ideogramma, a fogalmi jel kerül, „a nyelv legkisebb közös többszöröse”, önállósulnak a nyelvi elemek, s azok formai jellegzetességei telítődnek meg tartalommal.⁴⁰⁶ A konkrét költészet tárgya tehát saját maga, hiszen „nem mond, nem akar többet mondani, mint saját maga, »tartalma a forma és formája a tartalom.«”⁴⁰⁷ Akárcsak Timm Ulrichs műve, az „ordnung” szóból megalkotott költemény. A mű zártsága egy helyen megtörik, s a rendből rendetlenség, az *ordnung*ból *unordnung* lesz, még hozzá úgy, hogy az „un” fosztóképzőt az „ordnung” szóból emeli ki.⁴⁰⁸ Így válik a forma és a tartalom azonossá (lásd a 22. számú ábrát).

ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	unordn g
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung

22. ábra

Timm Ulrichs: *ordnung*

An anthology of concrete poetry. Idézi: L. Simon László, *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció, 2005, 100.

⁴⁰⁴ Francis EDELINE, *Le logo mandala*, Cahiers Internationaux de Symbolisme, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, 205. (PAPP Nóra fordítása.)

⁴⁰⁵ SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, Kaposvár, 2005, 3.

⁴⁰⁶ SZKÁROSI, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben*, 61.

⁴⁰⁷ L. SIMON, *Hidak a Dunán*, 90.

⁴⁰⁸ *Uo.*, 98-100.

Francis Edeline az 1990-es években a térbeli költészetet képviselő negyven költő életművét vizsgálva egy gyűjteményt adott közre, amelyben mintegy kilencven, azonos kritériumok alapján kiválogatott konkrét művet idéz. A kötetben szereplő vizuális költemények toposzintaxisa alapvetően szimmetrikus kapcsolatokon, megfordíthatóságokon, derékszögű tengelyeken, azaz a középponton alapszik, a domináns alakzat pedig elsősorban a kör vagy a négyzet, esetleg a kettő változata. A gyűjteményben előfordulnak még téglalapok, rombuszok, vagy olyan geometriailag teljesen szimmetrikus alakzatok is, amelyek csúcsát különböző szavak foglalják el. Az alakzatokat pedig nem vonalak, hanem betűk vagy szavak egymásutánisága építi fel. Téglalap alakzatú például a kötetben Eugen Gomringer *Schweigen* című műve, amelyet a szerző számtalan nyelvre lefordított. Pedig a jelölő és a jelölt egybeesése miatt a konkrét versben a fordításnak nincs is értelme, hiszen ez egy olyan jelentésstruktúráként felfogott nyelv fogalmával való operálást jelent, amelyben „az írás nyelvi eleme jelölő, s van egy tőle távol lévő jelöltje”.⁴⁰⁹

A *Schweigen* szó szabályos ismétlése egy zónát, egy felületet hoz létre, nevezetesen egy olyan téglalapot, amelynek középpontja üres:

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

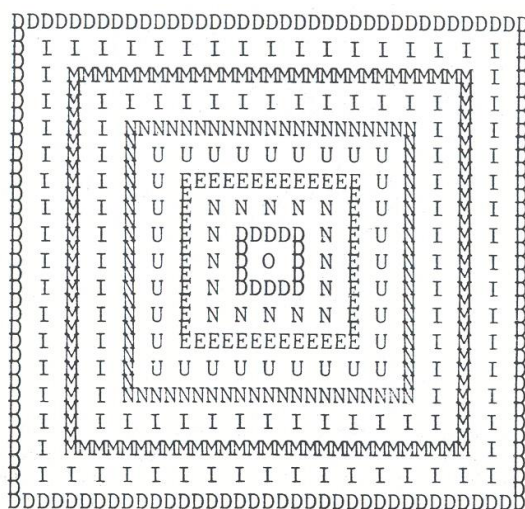
Francis Edeline a logo-mandaláról szóló tanulmányában Gomringer művének az olaszra fordított változatát közli:

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Francis EDELINE, *Le logo mandala*, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique. In. Cahiers Internationaux de Symbolisme, 1984, 48-50.

⁴⁰⁹ E megfontolásért BERTA Erzsébetnek tartozom köszönettel.

„A nyomtatott oldalon a fehér terület fontosságát nem kell bizonygatni – írja Francis Edeline –, de talán nem vagyunk eléggé tudatában annak, hogy minden könyvünk minden oldala fehér margóval van keretezve, ami egyenértékű egy csendkerettel. Egy könyv nem tűnne túl kellemes látványnak margó, fehérén hagyott fejléc vagy lábléc nélkül. Nemcsak azért, mert eltér a normálistól, hanem azért is, mert eltűnik a csendfal, ami körülveszi és elkülöníti a szöveget a nyüzsgő külvilágtól.”⁴¹⁰ Hasonló témakörben mozog Alan Riddell műve is, *A csend felé (Towards silence)*, amely koncentrikus négyzetekből épül fel. Az alakzatokat egy zenei terminus technicus, a *diminuendo* betűi alkotják. A hang intenzitásának fokozatos csökkentését nemcsak a zenei műszo és az alkotás címe jelzi, de a zenei notáció hangerő-fogyatkozást jelző ábrájának analógiájára a szerző grafikusán is megjeleníti az elhalkulást. Az ismétlések száma ugyanis arányosan csökken, ahogy haladunk a középpont felé. A folyamat végén pedig az egyedüli, végső O-t találjuk, a záró hangot kiejtő, nyitott száját, vagy (előlegezzük meg az elnevezést) egy mandala-kört, illetve ezt a központi O-t a végső csend megjelenítőjeként akár nullának is nevezhetjük (lásd a 23. számú ábrát).⁴¹¹



23. ábra

Alan Riddell, *Towards silence*

In. Francis EDELINE, *Le logo mandala*, 218.

A konkrét vers előhívja a hangrezgés-intenzitás, jelen esetben az elhalkulás és a numerikus fogyatkozás azonosíthatóságának kérdését is. A Fletcher–Munson-féle hangosságérzet-diagram, a fon-görbék, vagy az újabb keletű Robinson-Dadson görbék és a

⁴¹⁰ EDELINE, *I. m.*, 218.

⁴¹¹ *Uo.*, 220.

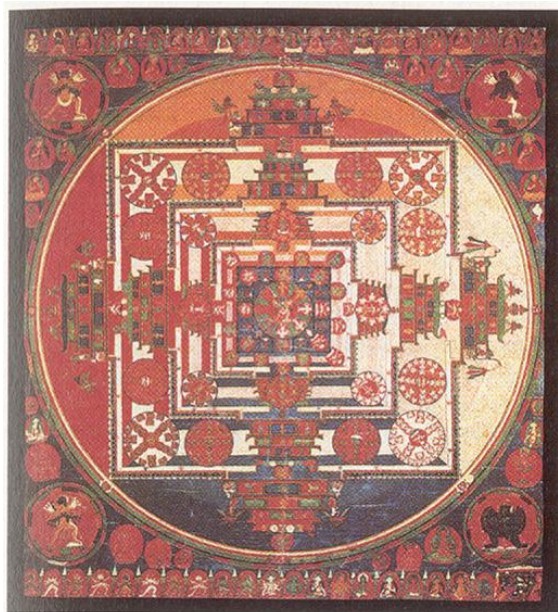
decibel-skálák amplitúdó jelölése mellett a zenében a kisebb (szűkebb) és a halkabb azonosítására épül a decrescendo dinamikai jelzésének grafikai szimbóluma. Ebbe a megszokott képi világba, a „villa” alakú ábra (>) jelének tartományába „írja” Riddell is a művét. Egy hang ugyanis mindig csak a másikhöz viszonyítva lehet gyenge vagy erős. Ez a viszonyítás jelenik meg a Riddell-műben: a szerző a nyelvi jelek (a betűk) fogatkozásával jelöli a hangrezgés amplitúdójának mértékét.

A Francis Edeline-kötet további alkotásai is a megfordíthatóságra, a középpontra épülnek. A szigorúbb értelemben vett mandalának,⁴¹² a hindu és buddhista tantrikus irányzatokban használt meditációs, rituális ábrának is (a betűk, a szavak ábrába való beépítettségétől eltekintve) ez a szerkezete. Ezért Francis Edeline a görög *logosz* és a szanszkrit *mandala* szavak összevonásával logo-mandalának nevezte el a térbeli versek e különös csoportját. Az elnevezés görög szóeleme abból a felismerésből született, hogy minden költemény – nyelvi jelekkel, vagy akár képi, emblematikus formában – az *anthroposzt*, a *kozmoszt* közvetíti. A kötet vizuális költeményeiben ez a közvetítés egyrészt nyelvi jelekkel, szavakkal történik, akárcsak a hagyományos versekben, s ezáltal az Igén meditálunk, a jelek közvetítő szerepén. A mandala utótag pedig jelzi a közvetítés topológiai szerkezetek általi megvalósulását. A vallási-filozófiai fogalomrendszerhez tartozó mandalának mint metaforának az allegorizálását, a Francis Edeline általi elnevezés jogosságát itt akár meg is kérdőjelezhetnénk, hiszen valamiképpen minden elnevezés egy kicsit önkényes is, viszont éppen a nomen motiválja a befogadót a mandala és logo-mandala közötti különbségek, illetve azonosságok meghatározására. S ezt az elkülönítést Francis Edeline is elvégzi.

A mandala egy erősen szemiotizált tér, amelyben a szavak kivételével különféle jelek élnek együtt, s bizonyos módon egy grafikai, észlelő közvetítést hoznak létre a pszichogramma és a kozmogramma, vagy a Groupe μ terminológiájával élve az *anthroposz* és a *kozmosz* között (24. számú ábra). S bár a logo-mandala, akárcsak a mandala egy közvetítő, meditatív eszköz, mégis nehéz lenne kimutatni, hogy „ez az eszköz a tantrizmushoz hasonló spirituális, kimunkált tanként funkcionálna”. A logo-mandalákban ugyanis a szavakon

⁴¹² A szó általános jelentése: *kör*. A vallásos gyakorlat és a pszichológia térben megformált vagy eltáncolt, rajzolt festett kör-képet ért alatta. (Lásd: tibeti buddhizmus, derviskolostorok kör-képei, illetve pszichológiai jelenségként álmokban, bizonyos konfliktushelyzetekben és skizofrénia esetén tűnik fel spontán módon.) A mandalákban a négyesség, vagy a négy többszöröse (kereszt, csillag, négyzet, nyolcszög stb. formájában, illetve a kör négyszögesítésében) gyakran kifejezésre kerül. (Lásd Carl Gustav JUNG, *Mandala. Képek a tudattalanból*, ford. TÓTH Tamás Boldizsár, Édesvíz, Budapest, 1999, 121.)

meditálunk (ahogy Francis Edeline írja, a jelek közvetítő szerepén), s így valamiképpen a szó, az Ige szakralizálását jelenítik meg ezek az alkotások.



Festett mandala (Párizs, Musée Guimet)

24. ábra

Az újplatonizmus szerint a szó nemcsak hang, nemcsak eszme, hanem logosz prophorikosz, kifejezett gondolat. Szellemi valóságként pedig a gondolatnak önmagában véve nincs semmi köze a testhez, mégis testet kell öltenie szóban és hangban, érzékelhetővé kell válnia, hogy közölhető legyen.⁴¹³ A logo-mandala ezt az érzékelhetőséget a nyelv különböző vonásainak alkalmazásával és egyes nyelvi elemek eltávolításával, vizuális jegyekkel éri el. Ellentétben az epeával, ami a szó szótári alakját és jelentését jelöli, a logosz azt az értelmet jelenti, amit a szó a szövegösszefüggésben kap. A logosz valójában a beszéd egészében és egységében létrejövő értelem.⁴¹⁴

Carl Gustav Jung szerint az individuum számára a tudaton túl létezik egy tudattalan, univerzális érvényű szervezőerő, amely „mindenkor és mindenhol alapvetően egyforma, de legalábbis nagyon hasonló szimbólumokat tud produkálni.” Jung ezt a szervezőerőt kollektív tudattalannak nevezte el, és szimbolikus produktumainak alapját meghatározandó ősképek, archetípusok létét posztulálta. A pszichológia az archetípusokat az ösztönök egy bizonyos,

⁴¹³ NYÍRI Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 1991, 113.

⁴¹⁴ TURAY Arfréd – NYÍRI Tamás – BOLBERITZ Pál, *A filozófia*, Szent István Társulat, Budapest, 1992, 179.

gyakran előforduló formális aspektusának tartja, amely tehát „ugyanúgy a priori adott, mint maga az ösztön. Ennek megfelelően a mandalák minden külalakbeli különbségük ellenére alapvető hasonlóságot mutatnak, függetlenül attól, hogy honnan és mely korból származnak.”⁴¹⁵

A mandalaszerkezetet Francis Edeline számos költőnél felfedezte, viszont csak kevés olyan szerzővel találkozott (például Alain Riddell, Raoul Duguay és Dom Silvester Houédard), akik kifejezetten hivatkoznak is a mandalára. Garnier-nek, aki elismeri ugyan a tantrizmus hatását a művén, a mandalával való kapcsolata mégis közvetett és beleértett marad. „A többiek esetében tehát feltevésről van szó – vallja Edeline –, de ezt megerősítették mindazok (főleg Shutaro Mukai), akikkel ezt megvitattam.”⁴¹⁶

Kelényi Béla a *Szó-körökben körbeszéd* című tanulmányában a mandalának a modern művészetekben való gyors elterjedését Jungnak és tanítványainak a munkásságára vezeti vissza. Jung észrevette, hogy a megzavarodott tudat új személyiségközpontokat hozhat létre az archetipikus „mély-én” segítségével, s ez az új központ védő és oltalmazó körként mintegy „ráhelyezkedik a pszichés káoszra”.⁴¹⁷ Jung szerint „a mandalák a rendezettséget, a teljességet, az egységet sugallják”, s a vizsgált pácienseknél általában „intuitív, irracionális jellegűek, és szimbolikus tartalmukkal visszahatnak a tudattalanra. Ilyenformán – átvitt értelemben – »mágikus« jelentőségük és hatásuk van, csakúgy mint az egyházi ikonoknak.”⁴¹⁸ Jung a mandala-motívumot nemcsak a pácienseinél, hanem gyermekek öntudatlan műveiben, alkímiai jelképrendszerekben és a különböző vallásos képzetekben is megtalálta (lásd a 25. számú ábrát). Ugyanúgy, mint ahogy Francis Edeline is felfedezte a motívumot a költői életművekben. Tehát Kelényi Béla állítása ugyan jogos, amikor megjegyzi, hogy Jung hatására a mandala iránti érdeklődés megnőtt, viszont joggal feltételezhetjük azt is, hogy e csapatmunka során csupán tudatosult az oltalmazó, „gyógyító” kör jelenléte, hiszen mindig is megvolt ez az univerzális szervezőerő, archetípusként hatott és hat a művészetekben, így az irodalomban is.⁴¹⁹

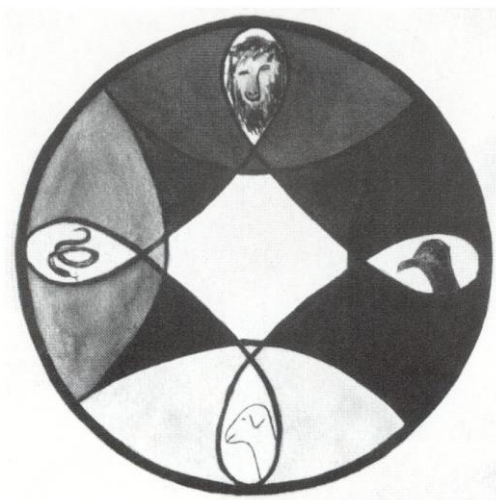
⁴¹⁵ JUNG, *I. m.*, 120, 122.

⁴¹⁶ EDELINE, *I. m.*, 206.

⁴¹⁷ KELÉNYI Béla, *Szó-körökben körbeszéd. Papp Tibor logo-mandaláiról*. Új Forrás 1998/5., 44.

⁴¹⁸ JUNG, *I. m.*, 91-92.

⁴¹⁹Nemcsak India és a Távols-Kelet vizuális művészetében, vagy a zen-festészetben jelennek meg ezek a meditációs ábrák, de az európai keresztény művészetben is. Aniela Jaffé példaként említi a katedrálisok rózsablakait, Jézus és a szentek festményeken látható glóriáit, valamint Mária ábrázolását („a Szűz egy kör alakú fa – ami az égő csipkebokor, Isten szimbóluma – középpontjában látható”). S a leggyakoribb mandalának



25. ábra

C. G. Jung, *Mandala. Képek a tudattalanból*, Édesvíz, Budapest, 1999, 98. (10. kép)

Ha Francis Edeline kutatása mellé odaillesztjük a magyar irodalom vizuális költészeti alkotásait, akkor láthatjuk, hogy már a régi magyar képversek is őrzik, megannyi alkalommal felvillantják ezt a motívumot.

A piarista elméletíró, Moesch Lukács (1651) küllős kerék és rózsa alakú képverseinek középpontjában például Mária neve áll. Lepsényi István (~1706) János-napi köszöntőverse a sugárzó napot ábrázolja, csillagképverse centrumában pedig a DIV VIVAT olvasható. Simándi László (1655), aki magát a könyvében Corvus Albvsnak nevezte, remete Szent Pál dicséretére koncentrikus körökből alkot egy hat cikkelyre osztott szóklubust, de van óra- és csillagformájú logo-mandalája is (*Rímes vers thebéli Szent Pálról, Thebéli Szent Pál tiszteletére*), s egy olyan vizuális költeménye, amelynek centrumába egy és ugyanazon betűt állítva egy disztichont rejt el a körbe. A XVIII. század egyik legtermékenyebb

tartja a keresztény művészetben a négy evangélistával körbevett Jézus ábrázolását. Sőt az építészetben is felfedezhetjük a mandalaformát: minden kultúrában a vallásos és szent építmények alaprajza mandalaszerű, valamint számos ősi és középkori város alaprajzában s a modern várostervezésben is jelen van e forma. (Lásd például Washington alaprajzát, vagy a párizsi Étoile-t, amely tíz utca metszéspontjában áll.) Mindez Jaffé szerint is „az emberi tudattalan archetipikus képének kivetítése” a külső világba. S Jungra hivatkozva hangsúlyozza, hogy e pszichikus tartalmak projekciója az építészetben tudattalan folyamat volt. (Aniela JAFFÉ, *A vizuális művészetek szimbolizmusa* = Carl Gustav Jung, *Az ember és szimbólumai*, ford. MATOLCSI Ágnes, Göncöl, Budapest, 1993, 240-251.)

képversalkotója, Kozma Mihály pedig sokszor kör és körcikkek játékból formálja virág alakúvá a műveit.⁴²⁰

A mandala számos előfordulása ellenére csak egyetlen meghatározott jelentéssel bír, míg minden egyes logo-mandala új jelentést hordoz, s csak a szerkezete utal egy egyedi típusra.⁴²¹ Már e kritérium alapján is a jelzett mandala-motívumokat megjelenítő alkotásokat a logo-mandalák edeline-i kategóriájába csoportosíthatjuk.

E meditatív formát bár felfedezhetjük a XX. század vizuális költészetében is (lásd Kassák Lajos, Barta Sándor, Tamkó Sirató Károly, Juhász Ferenc, Elek István, Fábrián István, Kemenczky Judit stb. egyes műveit),⁴²² viszont a műfaj tudatos magyarországi meghonosítója Papp Tibor lesz, aki a gondolati generálást előhívó műveivel, a *Vendégszövegek 5* című kötet logo-mandaláinak poétikai struktúrájával a befogadó interpretációs attitűdjére épít.⁴²³

Papp Tibor „szó-körei”⁴²⁴ azonban az edeline-i kategóriától innovatív módon eltérnek. Az olvasatok sokféleségére utalva Kelényi Béla szerint a költő „egyfajta vers-generátorként” használja a mandala-elvet. S „a »mandala« rendszerének felidézése csupán ürügy arra, hogy mindenáron megpróbálja megkérdőjelezni” az új műfaj „rendszerében kimondhatatlan szó jelentésének állandóságát. [...] a nyelv labirintusában eltévedve, egy végtelenített »szómezőben« a szavak folytonosan csak új kapcsolatba kerülhetnek egymással. [...] ebben a labirintusban soha sincs megérkezés, a szó, végső soron a *logosz* soha nem érheti el végleges jelentését”.⁴²⁵

A Papp Tibor-i logo-mandala legfőbb jellegzetessége, hogy „kör vagy négyzet alakú, középpontja van, szimmetrikus, olvasata a tengelyek mentén megfordítható”, szavai pedig legtöbbször visszafelé is olvashatók.⁴²⁶

⁴²⁰ KILIÁN, *I. m.*, 18-32.

⁴²¹ EDELINE, *I. m.*, 208.

⁴²² *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. KOVÁCS Zsolt – L. SIMON László, Felső-Magyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998, 28, 32, 34, 44, 55, 100, 102, 118.

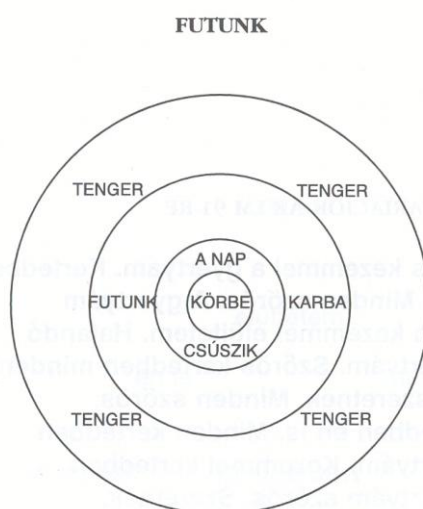
⁴²³ Papp Tibor műfajhonosító alkotásai nyomán más szerzők életművében is megjelenik e forma. MAGOLCSI Nagy Gábor rendszeresen publikálja a logo-mandaláit (lásd például Agria 2009. tavasz, 138.), s Kelemen Erzsébetnek is van néhány ilyen alkotása (KELEMEN, *Violoncello*, Ráció, 2005, 24, 36.).

⁴²⁴ A *logosz* és a *mandala* szójelentései alapján nevezi Kelényi Béla *szó-köröknek* a logo-mandalákat. (KELÉNYI, *I. m.*, 44.)

⁴²⁵ Papp Tibor logo-mandaláinak nyelvlabirintusát Kelényi Béla egy Borges-novellával, *Az elágazó ösvények kertjével* állítja párhuzamba. (KELÉNYI, *I. m.*, 50.)

⁴²⁶ PAPP, *Vendégszövegek 5.*, 5.

A körökből felépülő *Futunk* című logo-mandala például egy vég nélküli, már-már értelmetlen cselekvéssorozat reprezentációjával egy időben megteremt egy védelmi zónát is: a látótérnek a védelmet nyújtó középpont felé való körkörös szűkítésével a mű egyfajta jantraként,⁴²⁷ kontemplációs eszközként hat. A centrum a belső békét és a teljesség képzetét közvetítheti a szemlélőnek. Ugyanis Jung szerint a jantrák „a meditáció, az elmélyülés, a koncentráció és a belső tapasztalások tudatosításának eszközei”: a belső rend megteremtését szolgálják.⁴²⁸ Viszont a műben az intenzitást kifejező ige („futunk”) és a középponti határozószó („körbe”) jelentéskörei éppen az elcsituló szenvedélyesség helyett egyfajta örök mozgást, nyugtalanságot, a külvilág problémáinak a lelki szférába való hatolását közvetítik (lásd a 26. számú ábrát).⁴²⁹



26. ábra

Papp Tibor, *Vendégszövegek(n)*, Ister, Budapest, 2003, 622.

A logo-mandalában a centrum szerepe tehát jellegzetes, akárcsak a mandalában, viszont gyakran összetettebb is. „Nem mindig egy kiegyensúlyozott, végső pihenőhelyről van szó – írja Francis Edeline. – Ellenkezőleg, lehetséges, hogy ez csak »egy középpont a szemnek«, miközben az olvasás arra kényszerít, hogy átszaladjon rajta újra és újra a tekintetünk.” A

⁴²⁷ A jantrák kép formájában kifejezett mantrák. Ez utóbbiak mágikus formulák (hangok, szótagok, szavak vagy rövidebb mondatok ismételtetése,) vallásos szövegek, misztikus mondatok, fohászok, varázsigék.

⁴²⁸ JUNG, *I. m.*, 119.

⁴²⁹ Jung szerint a mandala mágikus körei megakadályozzák a külvilágból érkező problémák behatolását a belső, lelki szférába, így egyfajta önvédelmi célt szolgálnak. (*Uo.*, 110.)

mandalának és a logo-mandalának nagyon is hasonló térbeli szerkezete ellenére ezért sem hasonlíthatunk össze egy misztikus eljárást egy esztétikai eljárással, hiszen „a grafikus szerkezetbeli különbségek jelentősek és a spirituálisak még inkább”.⁴³⁰

A centrális hely összetett jellegét, az olvasati variációk esztétikai sokféleségét mutathatja meg egy logo-mandala meditációs megközelítése, a szöveggeneráláshoz hasonló kibontása. Egy előadás alkalmával⁴³¹ Papp Tibor a *Pehely* című logo-mandalájának, amelynek fókuszában az „ártatlan olajág” áll, előadta egy prózaköltemény-változatát is. A konkrét versből gondolatban végrehajtott generálással a következő alkotás született meg:

*Féltékenység pelyhe, ártatlan olajág, táncolsz előttem.
A déli fényben hosszan, hosszan fel-felnyerítsz.
Kiscsikósan, szőkén lobbansz hosszú lábaiddal
a déli fényben. Hosszan, hosszan. Féltékenység pelyhe,
táncolsz előttem. Ártatlan olajág, kiscsikósan.
Fel-felnyerítsz, szőkén lobbansz a déli fényben.
Táncolsz előttem, kiscsikósan hosszú lábaiddal.
A déli fényben, féltékenység pelyhe. Fel-felnyerítsz.
Hosszan, hosszan. Szőkén lobbansz
ártatlan olajág a déli fényben. Hosszú lábaiddal.
(Pehely)*

A *Hallod* című logo-mandalában a tapasztalat, a költői fikció medializálódása, egyik médiumból a másikba való átfordítása rekonstruálható. Az imaginárius médiuma az írásnak, a szerkesztésnek a médiumán keresztül, egyrészt verbalizálódik (érzékeltetővé, hangzóvá válik a befogadó által az olvasás során és a „hallod” ige centrális helyzetével), másrészt a tizenhat sugarú középpont képisége vizuális élményt is ad. A szem – mint minden logo-mandalában – szabadon ugrálhat egyik észlelési pontról a másikra, és „átadhatja magát” a költemény formájának, a globális megértésnek. Francis Edeline „a szem vakációjának” (*vacence de l’œil*) nevezi ezt a jelenséget: a szem kevésbé van a sor követésére kényszerítve, annál inkább alá van vetve „a vonzás és összpontosítás észlelőmechanizmusának”. Ezek az

⁴³⁰ EDELINE, *I. m.*, 208-209.

⁴³¹ Papp, *Programozott irodalom*, 39-40. (Az *Alföldben* megjelent tanulmány a Debreceni Irodalmi Napokon hangzott el, 2009. november 5-én.)

észlelőmechanizmusok a nyelvi egységek jelentésére („a menekülések és vonzások tárgyaira”) reagálnak, és bizonyos szimmetriák megfelelő használatával meghatározzák az úgynevezett hallucináló effektust, az érzéki csalódást.⁴³² Az auditív élmény, a hang forrása (akit vagy amit hallunk, hallgatunk) hangszínképzetet idéz fel a befogadóban a költészeti meditáció során. A próféta, a szívverés, a hiábavalóság vagy a farkas hangja, szava ugyanis egészen másként hat, ha a kútból, az égből, a gőzvezetékéből ered, vagy akár a kezünkön át jut el hozzánk, vagy ha a fa alatt, a tűzhely mellett, esetleg mindenütt halljuk a költői üzenetet. Az üzenet tartalmát viszont a befogadónak kell megfogalmaznia. S ebben a befogadói-alkotói folyamatban a nyelvi alapú gondolkodás korlátai, határai is kirajzolódhatnak (lásd a 27. számú ábrát).



27. ábra

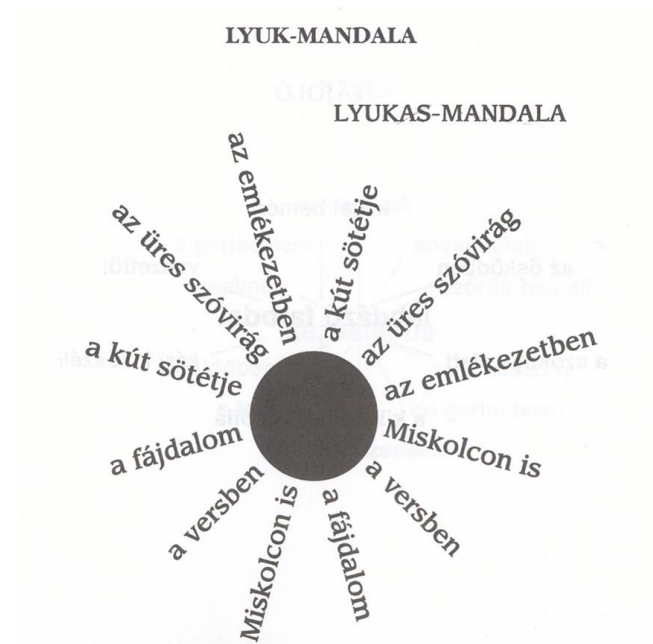
Papp Tibor, *Vendégszövegek(n)*, Ister, Budapest, 2003, 586.

A mandalák alapvető eleme a középpont, azaz „a lélek mélyén rejtőző centrális hely megsejtése”, egy energiaforrás, amely mindent el tud rendezni. A szemlélő ezt a centrumot a személyes énről egy személytelenre helyezi át, s ezt a személytelen *nem-ént* éli meg személyisége létalapjaként.⁴³³ Papp Tibor *Lyuk-mandalája* (*Lyukas mandalája*) viszont üres. Ez az üresség azonban nem a „semmit” rejti magában, mint Jung gyűjteményének egyik

⁴³² Uo.

⁴³³ JUNG, *Mandala*, 87-89.

rotunduma,⁴³⁴ vagy Eugen Gomringer *Schweigen (Silence, Silencio)* című téglalap formájú műve, amelynek fehér és üres a középpontja.⁴³⁵ Papp Tibor logo-mandalájának a centruma fekete: mintha egy teljes, beálló napfogyatkozást szemlélnénk benne (28. számú ábra).



28. ábra

Papp Tibor, *Vendégszövegek(n)*, Ister, Budapest, 2003, 593.

A középpont köré az égtájaknak megfelelően kapcsolódnak a szavak. Az É-D irányú tengely választja el egymástól az azonos fogalmakból felépülő égtájrészt (a keleti rész a nyugatinak a megisméltése és fordítva), a K–Ny-tengely pedig két egymástól elkülönülő refrénes „strófát” jelöl („A kút sötétje – az üres szóvirág – az emlékezetben”, illetve „Miskolcon is – a versben – a fájdalom”). A tengelyek mentén a szavak, szókapcsolatok ismétlődnek: az északnyugati az északkeletinek („az üres szóvirág”), a délnyugati a délkeletinek („a versben”) – és fordítva – az É-D tengelyre vetített fogalmi tükröződései. Hasonló képzeletbeli tengelyek mentén, fogalmi tükröződéssel épül fel a mandala további *logosz* része is. A tengelyek mentén elhelyezett szavak füzére ugyancsak szintaktikailag értelmezhető mondatot, gondolattöredéket hoz létre, de a sötét középponton áthaladva ölt

⁴³⁴ *Uo.*, 98, képmelléklet

⁴³⁵ EDELINE, *I. m.*, 213.

igazán meditatív formát a befogadás: a fekete centrumot ugyanis behelyettesíthetjük a *lyukas mandala* szókapcsolattal, de variálhatjuk akár a fekete, sötét folt, napfogyatkozás stb. kitételekkel is. S ez a fekete centrum nyitja meg a művet a generatív formák felé: számtalan olvasat generálódik a szemlélődés során. Bár a lyuk-mandala és minden logo-mandala olvasata belátható idő alatt kimerül, mégis ebben a töredékességben megtapasztalhatjuk, hogy nincs rögzíthető jelentésviszony, csak állandó változás, mozgás, a véletlenszerűség által meghatározott megnyilatkozás. A pillanatszerűségre épülő jelentésazonosítás, a nyelvi elemek összekapcsolódásának lehetséges változatai a gondolati generálás analógiájára megalkotott programmal szinte már beláthatatlan távlatokba kerülhetnek. Ez az alkotói eljárás mód azonban már médiumváltást eredményez: a számítógéppel generált költemények, a dinamikus kép-, szöveg- és hangversek intermediális műfaját teremti meg a költői életműben.

XVI. A SZÁMÍTÓGÉP ÉS AZ IRODALOM

1. Modellek versengése

Az 1900-as évek médiatörténeti váltása, az új „lejegyzési rendszer”, a hangot és a látványt rögzítő technikai eszközök megjelenése a szavak médiumspecifikus karakterére irányítja a figyelmet. S bár a jel érzékisége mint a „költőiség” médiuma nem oltja ki azt a mediális transzformációt, amely lehetővé teszi a költői nyelv rögzített megjelenítését az audiovizuális médiumokban, a szó státuszának, mediális lefordíthatóságának megváltozása mégis „gyökeresen más helyzetben láttatja az irodalmat”.⁴³⁶ Sőt, a szavak technikai eszközökbe való *beíródásával* önálló irodalmi műfajok teremtődnek meg. Létrejöttük és elkülönítésük a változások egymásra ható törvényszerűségeiből vezethető le.

1997-ben Jacques Derrida egy interjú alkalmával az irodalom specifikus médiumáról szólva a korábbi és az újonnan megjelenő modellek sokaságát például „technikai” és „természetesebb” elnevezésű csoportokra osztotta. Így a grafikai mellett megkülönböztette a fényképezőgép, a mikroszkóp stb. világát jelentő optikait, s „természetesebbnek” nevezte az organikus nyomokat az agyban, az emléknymokat és a gén- vagy biográfiákat a testen mint hordozón. Ezek a modellek, bár időnként lemondanak a papírról, egyaránt a grafoszférához tartoznak, amely valamilyen felületet feltételez, megkívánja egy hordozó materialitását.⁴³⁷

Az új technikai médiumok megjelenése és egymással való versengése a művészetek egymás közti viszonyát is megváltoztatta. A fotográfia a festészetnek, a film viszont a fotográfiának,⁴³⁸ valamint a színházművészetnek és a regény műfajának jelentett kihívást, a

⁴³⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 34. A mediális transzformáció jelen van „a hallucináló vagy a képzelet imaginárius közegeiben, vagy valóságosabb akusztikus vagy vizuális effektusokban.” (Uo.)

⁴³⁷ Jacques DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják... = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 390, 394. (Az optikai médiumokról 2002-ben Kittler publikált monográfiát; magyarul lásd Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.)

⁴³⁸ KÉKESI Zoltán a művészetek „médiaharcáról” szólva említi, hogy még Kállai Ernő sem maradt érintetlen „az optikai technikák varázsától”, s például a filmet „a mozgás csodálatos többlete” miatt helyezte a fényképezés elé. KÉKESI Zoltán, *A művészetek „médiaharca” 1927 körül = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán és PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 195. A fotó és a film körül kirobbant nagy elméleti vitákat (lásd például Kállai Ernő és Moholy-Nagy László 1927-es cikkváltását) Kékesi Zoltán részletesen elemzi a disszertációjában. KÉKESI Zoltán, *Képszövegek*.

hírközlés eszközei pedig lecsökkentették vagy megszüntették a térbeli távolságot, s a tagolásban, az észlelésben teremtettek új világot. Az emberi érzékelő szerveknek mindez ugyancsak kihívást jelentett. A telefon is új világba helyezi az embert azáltal, hogy a hangot, a nyelvi jeleket leválasztja a testről. Proustnak *Az eltűnt idő nyomában* című regényében Marcel a nagymamával való telefonbeszélgetése során tapasztalja meg ezt a sajátos jelenlétet és távollétet, az új dimenziót, a *présence* és az *absence* állandó kettősségét. A nagymama hangjának a leírásával az író metafizikai távlatokat nyit, létösszefüggéseket tár fel. Azt a felismerést osztja meg velünk, hogy az emberi közelségben mindig ott van a távolság, és soha sincs tökéletes azonosság. A távollétnek a jelenlétével pedig a halál idéződik fel, az a végső különválás, amikor a test olyan távolságba távozik, ahonnan már a hang sem tér vissza.⁴³⁹

A művészetekről nem lehet közvetítő közegük nélkül beszélni. A médiumok viszont nem egyszerű hordozóeszközök. A gyógyításban a vivőközeg másodlagos: a beteg a gyógyszert megkaphatja tablettá vagy injekció formájában. Mindez nem ilyen vehiculumszerű a művészetben.⁴⁴⁰

1766-ban a német felvilágosodás klasszikus alkotója, Lessing a *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól* című esszéjében megállapítja, hogy a képzőművészet nem képes az idő megjelenítésére: „A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni.”⁴⁴¹ Így van ez a Laokoón-csoport esetében is: az apa küzd a kígyókkal, miközben balján az egyik fiút éppen megtámadja a kígyó, jobbán pedig a másik fiú már elhanyatlik. A mű az idő három fázisát sűríti tehát egybe. Az irodalom viszont a tér mellett az időt is ki tudja terjeszteni a hang, a szó segítségével.

Lessing óta csak ritkán kérdőjelezték meg annak a tételnek az érvényességét, miszerint a képzőművészet a térhez, az irodalom pedig az időhöz kötött. „A festészet és a költészet határain” az új müncheni iskola alapítója, Kurt Badt lépett túl. Kimutatta az összefüggést az orientáció és a képfelépítés között, s szabályként egy balról jobbra és egyben alulról fölfelé tartó irányultságot állapított meg a kép befogadási, „olvasási” irányaként. Ennek a

Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.

⁴³⁹ E megfontolásért BERTA Erzsébetnek tartozom köszönettel.

⁴⁴⁰ *Uo.*

⁴⁴¹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól* = *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*, ford. VAJDA György Mihály, vál. BALÁZS István, Gondolat, Budapest, 1982, 253.

módszernek a heurisztikus értéke éppen abban rejlik, hogy a kép szukcesszivitásáról is lehet immár beszélni. A képi és a szöveges műalkotás megértő észlelése között tehát megegyezés van: „mindkettő lineáris, azaz szukcesszív, és ugyanakkor szimultán is, vagyis mint *egészet* is felfogjuk.”⁴⁴² Dürer *Apokalipszis*-sorozatát elemezve Peter Krüger is kimutatja, hogy a kép szukcesszív észlelése (a képolvasás) és az ábrázolt történet (a kép cselekménye) egy képi elbeszélés zárt „sztorijává” kapcsolódik össze. Krüger ebből arra a következtetésre jut, hogy egy képzőművészeti alkotás ugyanúgy költői eljárást alkalmazhat, mint egy szöveg.⁴⁴³ Az irodalom és a képzőművészet hordozóeszközei (a hang, a szó, a vászon, az anyag stb.) tehát nem csupán eszközök, nem egyszerűen feljegyeznek és tárolnak valamit, hanem a tér és az idő kiterjesztésének a lehetőségei.

Történetileg az első mediális instrumentum az írás, amely allegorikus megkettőződést hoz létre a beírás mozzanata és az azt hordozó anyag között. Az írás ugyanis nem pusztán rögzítése a szóbeli eseménynek, hanem „olyan technológiai vagy mediális-archiválási játéktér, amely maga is meghatározza és formálja az általa közvetített szemiózis hozzáférhetőségét”.⁴⁴⁴ (Walter J. Ong az emberi testet is médiumnak fogja fel. A kultúraszületés korai szakaszában ugyanis épp az emberi test válik jelhordozó felületté, azaz médiummá. Gondolhatunk itt akár a testfestésre is, ami nem egyszerűen díszítő funkciót tölt be, hanem társadalmi, kulturális, rituális jelek, üzenetek közvetítője lesz.) Az írás a jelentésben, a hangban és a képzetben való szintetizálhatóság dekonstruálásából keletkezik.⁴⁴⁵ Így válik anyagszerűvé. Ha a hangot felvevőkészülékkel rögzítjük vagy számítógépen állítjuk elő, akkor egy új medializálódási folyamatba kerül bele. Az akusztikai ingerreakciók mellett a nyelv másik dimenziójának, a vizuálisnak a rögzítése is más mediális-szemiotikai státust hív elő.

Nincs tehát médium önmagában, csak intermedialitás, hiszen – ahogy a jelrögzítési mechanizmusok rendszerét vizsgálva Friedrich Kittler is megfogalmazza⁴⁴⁶ – minden

⁴⁴² Peter KRÜGER, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés kutatásba: a festészet és a költészet határai*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I., Képleírás, képi elbeszélés*, vál. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 103-108, 113.

⁴⁴³ KRÜGER, *I. m.*, 116.

⁴⁴⁴ LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900 = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 161.

⁴⁴⁵ *Uo.*

⁴⁴⁶ KITTLER, *I. m.*

médiumnak szükségképpen megképződik a másika, amely az aktuális médium szubverziójaként, illetve megelőzöttségeként nyilvánul meg. Ami ugyanis verbális, az vizualizálódik, és fordítva, ami vizuális, az verbálissá válik. S a technomédiomok feltalálása révén új auditív és vizuális érzékterületek jönnek létre az irodalomban.

A technikai médiumokkal bekövetkező változás az írást megfosztja monopolhelyzetétől. A konvencionális könyvnyomtatás uralmát is felváltja a lézeres nyomtatás által demokratizálódott produkció, „az írott szöveg legmagasabb szintű előállítására”: írók, költők nyomtatásra kész műveket szerkesztenek, s így nemcsak a szerzők, de az olvasók vizuális kultúrája is finomodik.⁴⁴⁷ A papír „visszahúzódása” viszont a papírnak nem a halálát, csak a redukcióját jelenti (ami nem azonos a ritkulással!), hiszen a „technológiai kalandok” – bár túlvisznek minket a papíron – fel is szabadítják olvasásunkat „a papír múltbéli forrásainak a retrospektív kiaknázására”.⁴⁴⁸

2. Digitális irodalom

Az írás numerizálása és digitalizálása során valójában a számítógép képernyőjén, egy elektronikus közegben alkotjuk újra a papír szimulakrumát, a papír papírját. Ha a papír teste nincs is jelen materiálisan, mégis „továbbra is megkísérti [...] a számítógép képernyőjét, és minden vitorlás vagy vásznas navigációt az interneten”. A papír normái, alakzatai – így a vonal, a bekezdés, a margók, az oldaltördelés stb. – ugyanis adottak a képernyő számára.⁴⁴⁹

A „szóbeli-írott” üzenet új státusa a látható nyelv, amely ugyancsak a jelek dekódolását jelenti papírral vagy papír nélkül. A látható nyelvnek két változatát különíthetjük el: a statikust, az állót, amely kétdimenziós, nincs lineáris olvasata, tehát hangosan nem reprodukálható, valamint a hangot és a vizualitást egyesítő kinetikust, azaz a mozgót, amely a programozott számítógépes költészet nyelve.

Moholy-Nagy László, a konstruktivizmus markáns képviselője a filmművészet kapcsán már 1922-ben szól a kinetikus alkotásmódok kommunikatív erejéről: az „időmozzanat és annak szüntelenül továbbfutó tagolása fokozott aktivitásra készíti a nézőt, aki [...] arra

⁴⁴⁷ PAPP Tibor, *Hogyan képelem el a következő huszonöt év irodalmát* = Uő., *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008, 40.

⁴⁴⁸ DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...*, 389.

⁴⁴⁹ Uő., 387.

kényszerül, hogy önmagát bizonyos mértékig azon nyomban megkettőzve képes legyen optikai élményeit ellenőrizni és egyidejűleg továbbfejleszteni. A kinetikus megformálás, hogy úgy mondjuk, könnyebben serkenti az emberben azt az aktivitás iránti igényt, hogy új életszemléleti mozzanatokot azonnal magáévá tegyen.⁴⁵⁰ A kinetikus „nyelvet” használó programozott számítógépes költészet is ezt az új kommunikatív magatartást prezentálja.

A papír mellett megjelenik tehát egy új mediális jelhordozó hatalom, egy új „üzenetközvetítő”: a számítógép. Az új médium az irodalom perspektíváit is kiszélesíti: az internet például új esélyeket ad a szerzőknek és az olvasóknak, folyóiratok online kiadásai jelennek meg, irodalmi portálok, szerzői honlapok és blogok adnak publikálási és olvasási teret, s a szövegeket, a szövegekkel kapcsolatos információkat is könnyen elérhetővé teszik. Mindez „a versnyelvre és a -formákra is hatást gyakorló esemény”, hisz egyszerűsödnek a formák, a szövegek megrövidülnek, s a kor jellemző szavai, szófordulatai is beszűrődnek a költői nyelvbe (lásd: „mentés másként”).⁴⁵¹

Az elektronikus művészeteket, a numerikus irodalmat és költészetet vizsgálva a francia kutatók két irányt különítenek el: a művek megjelenését a világhálón és a feltelepítés gyakorlatát. A feltelepítések tanulmányozásával még ritkábban találkozhatunk a szakirodalomban. A francia *Print on Screen* 2000-ben három fő művet mutatott be. Az egyik a *Text Rain (Szövegeső)* című interaktív installáció, amelyben az alkotók, Camille Litterback és Romy Achituv szavakat és sorokat jelenítenek meg. A performanszban témájuk a test és a nyelv, melyek ugyanazt a teret osztják meg – a valódi és a virtuális között –, és ugyanannak a gravitációs törvénynek vannak alávetve. Az irodalom testet ölt, a szöveg követi a formák körvonalait, s az olvasás szellemi és fizikai gyakorlattá válik.⁴⁵² A performer ugyanis saját magát látja a videóban, ahol betűeső hull rá.⁴⁵³ A másik mű David Small és Tom White japán kertje (*An Interactiv Poetic Garden*): itt „a víz egy csatornán folydogál, míg el nem éri a tavacsját. A szöveg ugyanúgy folyik, mint a vízszugár. A közönség (egy érintési pont által) aktiválhat egy fényt, ami blokkolja a szavakat, vagy előidézhet más, szemantikailag

⁴⁵⁰ MOHOLY-NAGY László, *Festészet – fényképészet – film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978, 21-22.

⁴⁵¹ BEDECS László, „Bélyeg helyett kukac van”. *Költészet a digitális korszakban*, Palócföld 2008/2., 37-38.

⁴⁵² Annick BUREAUD, *Littérature et poésie numériques: le retour*, Art Press 263. (2000. december) [PAPP Nóra fordítása]. Bureaud példaként Jeffrey Shaw *Legible City*-jét említi.

⁴⁵³ Vajon a betűesőt előzetesen vették fel videóra, s az előadás során csak bejátszották, vagy számítógép adta ki véletlenszerűen a betűket, azaz lineáris vagy nem lineáris alkotásról van-e szó? Ez az alkotók titka.

kapcsolódó kifejezéseket.”⁴⁵⁴ Az alkotók tehát elemeket és folyamatokat idéznek elő, s a fogalmak látszólagos ellentmondásait kölcsönhatással, szemlélődéssel és meditációval oldhatják fel. A harmadik mű Christa Sommerer és Lauret Mignonneau *Life Spaces II.* című alkotása, amelyben a szavak a képernyőn megjelenített numerikus „lényekké” válnak. A lények szavait („a genetikus kódot”) alkotó betűk egyben a lények táplálékául is szolgálnak, amit a közönség biztosít azáltal, hogy leírja őket. „A *Life Spaces II.* a mélységbe taszítja a kód fogalmát, és a szöveg mint táplálék metaforája kapcsolatot teremt a test és a szellem között.”⁴⁵⁵ A numerikus telepítés az olvasó és a szöveg kölcsönhatása által lehetőséget ad a különféle tereknek (a valódinak és a virtuálisnak, a szelleminek, a fizikainak, valamint a szemantikainak) az összeütköztetésére és ezek megosztására.⁴⁵⁶

Az új médium által tehát felerősödik a vizualitás, színes, dinamikus, hangos művészi alkotások születnek, s egy működő program akár szabályos, klasszikus versformák generálására is képes. S ez utóbbi alkotói folyamatban a számítógép már nem egyszerű információtároló és információ-megjelenítő eszköz, hanem mindez már a számítógépes költészet megszületését jelenti.

3. Számítógéppel generált versek

(A számítógépes költészet mikrotörténete)

A gép memóriájába betáplált versgeneráló program első megalkotója Theo Lutz, aki 1959-ben a stuttgarti műszaki főiskolán, az akkor még csupán negyven szó befogadására és kombinációjára képes számítógépen próbálkozott a versgenerálással. 1964-ben Montrealban *La machine à écrire (Az író gép)* címmel már megjelenik az első, számítógépen generált verseskötet is Jean A. Baudot „tollából”. Pierre Moretti és ugyancsak Jean A. Baudot 1967-ben már számítógéppel generált szövegű színdarabot alkot *Équation pour un homme actuel (Egyenlet mai embernek)* címmel, s Emmett Williams az *Isteni színjáték* szavaiból egy 213 soros Dante-litániát készít (1965) a költő születésének hétszázadik évfordulójára. Megemlíthetjük még e történeti sorban az első versantológiát is, amely 1973-ban *Computer*

⁴⁵⁴ BUREAUD, *I. m.*, 263.

⁴⁵⁵ *Uo.*

⁴⁵⁶ *Uo.*

Poems címmel jelent meg Richard W. Bailey szerkesztésében (Protagonising Press, Michigan, USA). A francia OULIPO-csoport pedig az egyik alapítójának, Raymond Queneau-nak a *Százezer milliárd költemény* (*Cent mille milliards de poèmes*) című művét vitte számítógépre. A programot 1975-ben mutatták be a brüsszeli „Euralia” nemzetközi kiállításon.⁴⁵⁷ Queneau műve eredetileg könyv formájában látott napvilágot. A kötet jobb oldalán egymás után következnek az alapszonettek (összesen tíz). A sorok között viszont elvannak vágva a lapok, így a szonettek ugyanazon sorai (egy-egy lap felhajtatásával) egymással felcserélhetők.

Jean-Pierre Balpe *Poèmes d’amour par ordinateur* (*Szerelmes versek számítógéppel*) című programjával generál költeményeket. Egy másik alkotásában 620 szerkezeti struktúrával, a számítógépbe betáplált több ezer szó variálásával mese-szövegek több milliárd változatát hozza létre, s *1536 petits contes parfois tristes ou pervers* című könyvében ezekből véletlenszerűen válogatva 1536 „olykor szomorú, olykor perverz”⁴⁵⁸ rövid mesét tesz közzé. Jacques Roubaud *Alexandrins artificiels* (*Mesterséges alexandrinusok*) című programja klasszikus szerzők műveiből használ fel több ezer szót, s ezekből generál szabályos alexandrinusokat.⁴⁵⁹ A nyolcvanas években Claude Maillard *Mnesis* (*Mnézis*) címmel számítógépes hangverset alkot, s a francia Minitel-hálózaton már megjelenik az első elektronikus kiadvány is *Art Accès* címmel, amely közel száz alkotó munkáját teszi elérhetővé.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ A kiállításon, ha a néző a számítógép klaviatúráján megnyomott egy gombot, akkor a sorokból véletlenszerűen összeállított szonettet nyomtatott ki számára a gép. Papp Tibor az 1980-as évek végén ugyancsak beprogramozta a Queneau-művet. Az alkotások csak a számítógép monitorján jelennek meg nála: azaz a programozott irodalom szellemében tiltja a kinyomtatást. A szonettek más-más színűek, így a véletlenszerűen összeállított új mű eredete is látható.

⁴⁵⁸ PETŐFI S. János, *A hipertextuális irodalom a perszonal computer elterjedt alkalmazásának korszakában*, <http://www.jgytf.u-szeged.hu/~vass/szemm082.htm> (Letöltve: 2008. dec. 12.)

⁴⁵⁹ PAPP Tibor, *Disztichon Alfa, Első magyar automatikus versgenerátor*, Magyar Műhely, Budapest, 1994, 18-19.

⁴⁶⁰ PAPP Tibor, *Irodalomról az internet árnyékában = Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008, 62.

4. Az első magyar automatikus versgenerátor

A magyar vizuális irodalom első számítógépen generált, dinamikus képversének megalkotója Papp Tibor, aki előkelő helyet foglal el a számítógépes művészetben, s az első nemzetközi, csak számítógépen generált műveket közlő irodalmi folyóiratnak, az először 1989 januárjában megjelent párizsi *alire*-nek egyik alapítója és mindmáig szerkesztője.

Alexandre Gherban az új költészet úttörőjének nevezi Papp Tibort, azon ritka szerzők egyikének, akinek munkásságában „egyenlő súllyal szerepelnek a papírra fektetett, az írott és a számítógépen kreált irodalmi művek”, s akinek korszakalkotó dinamikus költeményét elismeri minden „költészet-történelem” és minden számítógépes irodalmat taglaló írás is.⁴⁶¹ A művet a szerző 1985-ben mutatta be a párizsi Georges Pompidou Központban *Les très riches heures de l'ordinateur, n°1* címmel, II. (Jó) János király fiának, Jean de Berry hercegnek (1340-1416) a óráskönyvét idézve (*Nagyon gazdag órák*). Ugyanebben az évben a *Magyar Műhely* első magyarországi találkozásán, a kalocsai Schöffner-szemináriumon már látható volt Papp Tibor első magyar nyelvű dinamikus képverse, a *Vendégszövegek számítógépen n° 1* is.

Papp Tibor egy alkalommal, cipőfűzés közben, a frissen megszületett disztichonjának a hexameter-sorát idézte fel, s az egyik elfelejtett szót spontán egy másikkal helyettesítette be. A véletlenszerű szócsere más szint adott a sornak, amely ugyanolyan erejű, esztétikailag egyenrangú volt az előző változattal, hangulatilag és tartalmilag mégis egészen újszerűen hatott. Ezen felbuzdulva harmadik, negyedik, ötödik szóvaltozattal, sőt a disztichon többi szavának felcserélésével, behelyettesítésével is kísérletezett. Így született meg az első automatikus versgenerátor, a *Disztichon Alfa*.⁴⁶² A kétezer-négyszáz szóból virtuálisan megalkotott disztichonok mágneses lemezét – amely terjedelemben mintegy hatmilliárd verseskönyv anyagát rejti – Magyarországon 1994-ben vehették kézbe az olvasók.

A *Disztichon Alfa* megnyitott lemezének számítógépes oldalait „lapozgatva” a befogadók valóban a hexameterek és pentameterek egymást követő sokaságában gyönyörködhetnek, a szabályos formában és a tartalomban egyaránt. A generált versek kinyomtatására ugyan itt nincs lehetőség (erre vonatkozó parancsot a program nem tartalmaz, hiszen ez ellenkezne a számítógépen generált művek törvényszerűségével), de „idézetként”

⁴⁶¹ Alexandre Gherban és Papp Tibor beszélgetése 2008. szeptemberében jelent meg a *Poezibao* című internetes folyóiratban. (Alexandre GHERBAN, *Entretien avec Tibor Papp*, *Poezibao*, <http://poezibao.typepad.com>, letöltve: 2008. okt. 16.)

⁴⁶² PAPP – PRÁGAI, *I. m.*, 196.

Papp Tibor egy kötetnyit mégis kiemelt mutatóba. A versgeneráló program által létrehozott alkotások nemcsak az időmértékes formát prezentálják, de költői igényességről is tanúskodnak:

Vár a világ! Magyarország jókedvét szavatolni...

tedd rá életedet! Tárd ki a kedv erejét!

(7326. *disztichon*)

Tép a hideg! Laza ország kedv-ficamát renoválni...

lenne a tennivalód. Gyúrd le a kételyedet!

(7337. *disztichon*)

Az esztétikai tapasztalat kommunikatív cselekvési mozzanatokból áll, s az ún. „nyitott művek” előhívják a kreativitást: az értelmezés során egyrészt feltárul a művek gazdagsága, másrészt az olvasók újra is írják az olvasás során a szöveget. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy a szoros szerkezetű „zárt művek” már nem adnak választási lehetőséget a befogadónak. Csakhogy – mondja erre Eco – a nyitott szöveg az, ami „zárt programot ír elő szerkezeti eleme, a Mintaolvasó számára”, s éppen a zárt mű engedi meg a szöveg szabad használhatóságát.⁴⁶³

A disztichon zárt formai szerkezete is újabb és újabb értelmezői horizontot nyit meg az interpretáció során. A fenti példánkat, a 7326. és a 7337. disztichont olvashatjuk úgy is, mint ugyanazon mű két olvasati variációját. A hexametek és a pentametek ugyanis nemcsak szerkezetileg,⁴⁶⁴ hanem tartalmilag is „lefedik” egymást: a szövegenerálás során szinte az értelmezési megoldások, az olvasatok is generálódnak. Az ellentétek (vár a világ / tép a hideg; jókedv / kedv-ficam; szavatolni / renoválni; kedv ereje / kétely), a haza megnevezései (Magyarország / laza ország) ugyanazon dolog két pólusát mutatják. S ebben az elidegenítő gesztusban található meg az interpretátor az üzenetet: állandóan renoválni-szavatolni, szavatolni-renoválni kell. Politikai üzenet? Az is. De nemcsak az. Társadalmi, gazdasági és legfőképpen erkölcsi. S ezt a napjainkban különösképp aktuális üzenetet jól be kell vésnünk, ugyanis a számmal címzett disztichonok élete maximum két és fél percig tart csupán, aztán

⁴⁶³ Umberto ECO, *The Role of the Reader* = CULLER, *I. m.*, 98.

⁴⁶⁴ A szerkezeti megegyezés tényét nem érintik a hexameter sorok 4. verslábának, illetve a pentameter sorok 1. ütemének az eltérései (spondeus, daktilus).

örökre eltűnnek – több millió évünk ugyanis nincs az újraolvasásra –, s a virtuálisan jelenlévő 16 billió alkotás közül új kerül a képernyőre. Hiszen ha a program elindul, a csillagok születéséhez hasonlóan a generált versek száma is gyarapodni fog: eggyel, kettővel, hárommal, ... százzal. Az olvasót ezáltal a versteremtő aktus részesévé teszi a költő, hiszen nélküle – a befogadó nélkül – a vers soha nem öltene látható formát.

S itt joggal merül fel a kérdés: tekinthetjük-e a *Disztichon Alfát* „nyitott műnek”? Hiszen az esztétikai kommunikáció folyamatából éppen az újraolvasás lehetőségét zárja ki a program. A minden médiumok médiuma,⁴⁶⁵ a számítógép gyökeresen eltér lehetőségeiben a film, a televízió, vagy akár a videó mimetikus jellegétől. Nemcsak a generált képek virtuális tereinek megteremtésében, de a szövegenerálás új befogadói státust igénylő módszerében is: mindez eltér a megszokott olvasói tapasztalattól. Egyrészt abban, hogy újraolvasásra ugyan itt nincs lehetőség, de a program időmódosítására igen: a megfigyelő⁴⁶⁶ a következő disztichonok befogadási idejét (s csak azokét) meghosszabbíthatja, s így a továbbiakban akár le is jegyezheti a költeményeket. Másrészt felfoghatjuk úgy is a teljes (számunkra beláthatatlan) disztichon-sorozatot, mint egyetlen mű kibontását, alkotói-értelmezői megnyilvánulását a szövegenerálás során (hiszen a disztichonok „lefedik” egymást”), egy megfigyelői aspektusból a mű kimeríthetetlen „olvasatának” megjelenését a monitoron. Egyetlen disztichon értelme ugyanis nem lepleződik le egy hosszabb olvasási időt beiktató beavatkozás során sem. Csak a folytatásban teljesedik ki a mű, a variációk végtelen áramlatában. S ezt a változatosságot a költő versíró programja hozza létre, a korábbi alkotói és befogadói attitűd felfüggesztése, a költemény megszületésének lépésről lépésre való megtervezése.

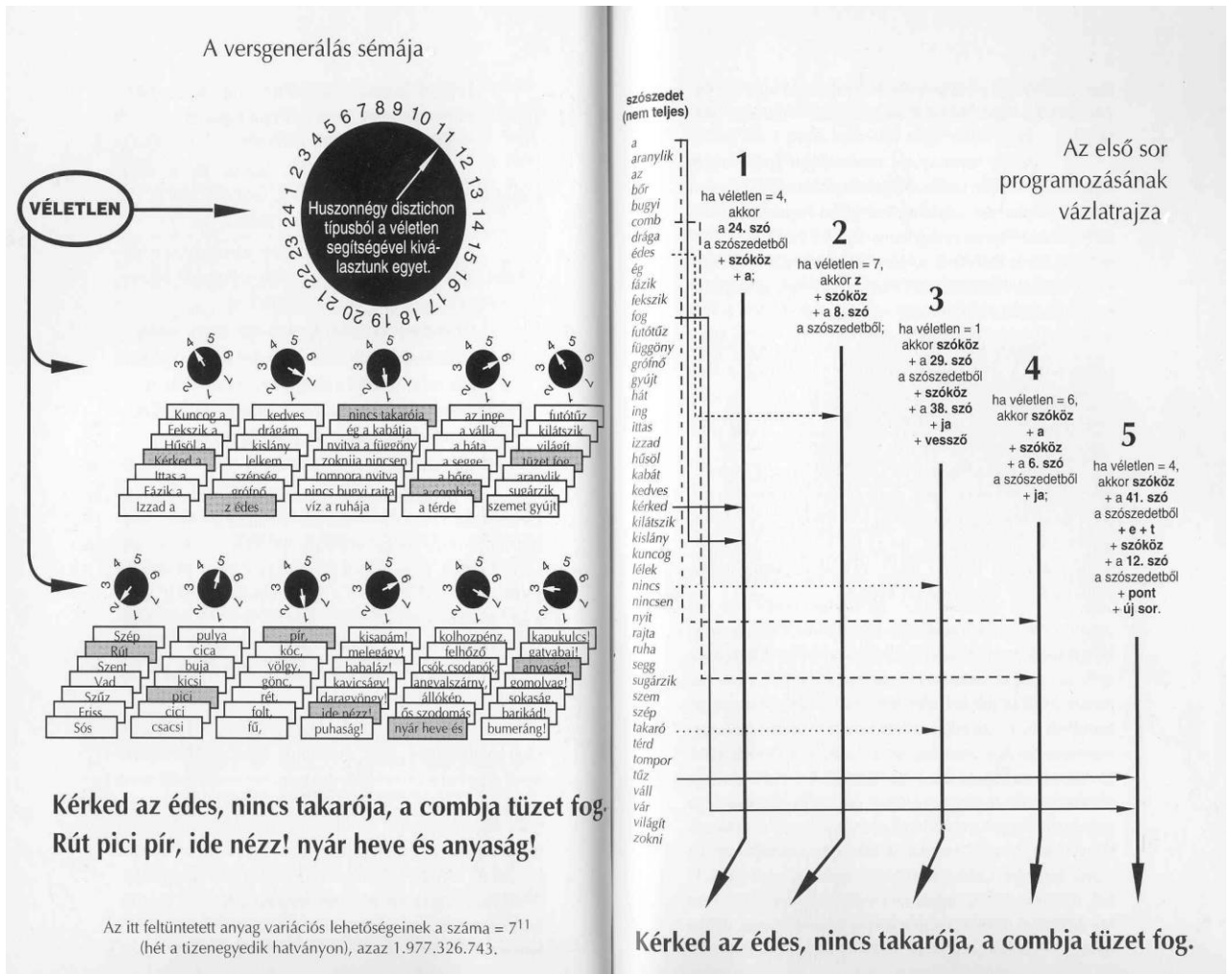
A versgenerátor működése során a költő által megalkotott program egy üres disztichon-szerkezetbe véletlenszerűen választja be a szövegéből a szavakat. Tehát előre egyetlen egy disztichon sincs megírva! Papp Tibor huszonnégy, szavakkal kitöltetlen disztichon-sémát alkotott, majd minden üreshely-pozícióhoz szószákokat rendelt, amelyekben minimum tíz szó található, de előfordul kétszáznál több szóelem is. A program elindításakor a véletlenszerűen

⁴⁶⁵ A számítógépet Friedrich Kittler tartja minden médium médiumának. Lásd: Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 245.

⁴⁶⁶ A néző helyett a megfigyelőt használom, hiszen ez utóbbi egyfajta olvasói aktivitásra utal, szemben a nézővel, a „látványosság passzív szemlélőjével”. Jonathan Crary is a látás korábbi szakaszát, a XIX. század első felében végbement újraszerveződését tanulmányozva, bemutatva határozottan elkülöníti egymástól a megfigyelőt (observer) és a nézőt (spectator). [Lásd: Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 18.]

kiválasztott szerkezet pozícióiba ezekből a zsákokból választódnak ki, ugyancsak véletlen útján, a szavak.

A költő a véletlen irányításával gondoskodott arról is, hogy a 16 billió disztichon mindegyike értelmes, esztétikailag élvezhető legyen. Az elemek közötti összeférhetlenséget egy feltételes paranccsal küszöbölte ki: ha valamelyik elem a lehetőségek zsákjából már bekerült az adott disztichonba, akkor ez a parancs az azzal összeférhetetlen elemek felhasználását tiltja. A parancsok egymásutánját, az úgynevezett algoritmust pedig a programozó határozza meg.



29. ábra

Papp Tibor, *Disztichon Alfa*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994, 26-27.

Nem a számítógép írja tehát a verset, hanem „az a programozó, (a mi esetünkben) költő, aki az algoritmust megalkotta.”⁴⁶⁷ A disztichonok preformáltságát is ő határozza meg esztétikailag. Ezt az „esztétikai programot” a szavak egymáshoz rendelésének aprólékos, gondos megszerkesztésével igyekszik biztosítani. A részleteket úgy állítja össze, hogy költői többlettel rendelkezzenek: kedveli például a szófonatokat, ezért gyakran alkalmazza ezt az alkotói módszert. A költői világára jellemző nyelvi egységek összekapcsolását, a lehetséges szókapcsolatokat (a 16 billió disztichont biztosító szókészlet fő „vázát”) pedig a számítógépes program analógiájára „lejátssza” magában a megszerkesztés során. „Esztétikai érzékenységem a számítógépi nyelvbe ágyazódik be”⁴⁶⁸ – vallja Charles Csuri is, akinek számára a képernyő vált az alkotás új vásznává. A számítógép interaktív rendszerébe, a programba beépített algoritmus és a hozzácsatolt magyarázat, a „háttér-információ” pedig a néző által kel életre. A befogadó tehát feltétele az esztétikai élménynek: csak a részvétel által tud hozzájutni az esztétikai tapasztalathoz.⁴⁶⁹

Papp Tibor a versgenerátor működését, a tudatos szerkesztés költői elvét egy ábrával szemlélteti: az egyik disztichon-szerkezetének tizenegy pozíciójára hét-hét szót rendelt. A variációs lehetőségek száma így 7^{11} . Ebből a csekély mennyiségből közel kétmilliárd különböző disztichont lehet generálni (lásd a 29. számú ábrát).

⁴⁶⁷ PAPP Tibor, *Programozott irodalom*, Alföld 2010/3., 36.

⁴⁶⁸ A festmények számítógépen való megalkotása hasonló intellektuális háttérrel kíván, mint a generált versek létrehozása: „Amikor matematikai értékeket állítok be, a tudatom a színek és a fény mintáiként érzékeli a választási lehetőségeket. Az objektumok közötti kapcsolatokat olyan transzformációkként látom, amelyek a pozíciót, a forgásirányt és a skálát is magukban foglalják. Magasabb szinten ez az algoritmusok, függvények és eljárások egész folyamatát jelenti. Mindezt pixelekké vagy ecsetvonásokká fordítom át. A kifejezés spontaneitása az elmében van, nem pedig az ujjaimban.” (CSURI, *Kitapintható mozgásérzékelés, uo.*) A művészi mondanivaló közvetítő közegét, a számítógépet felhasználó és az úgynevezett esztétikai programot is megteremtő alkotásmódot a generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek még nagyobb intenzitással érzékeltetik. (Lásd a *Hinta-palinta* című dinamikus költemény elemzését.)

⁴⁶⁹ Charles CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, ford. ROHONYI András, *Információs Társadalom* 2009/1., 12.

5. Számítógéppel generált dinamikus kép-, szöveg- és hangversek

A 2000-ben generált *Hinta-palinta* című dinamikus költemény – amely a programozott irodalmi műveket közlő *alire* folyóiratban jelent meg –, az új médiumnak, a számítógépnek a lehetőségeit már sokkal gazdagabban mutatja be. A generált verseken, szövegeken kívül ugyanis a szerző vizuális költeményeket és hangversek is létrehoz a megalkotott programmal. A megnyitott CD – miután ízelítőt ad a programból – négy ikont jelenít meg a képernyőn: a *generált vers* jelzésű ablak a szeretett nő iránti *Hódolat* felező tizenkettesekből alkotott 16 soros, tömörszerű kompozíciójából ad egy változatot, a második ablak néhány másodpercben audiovizuális, kinetikus effektusokat jelenít meg erotikus jelentéspotenciállal rendelkező elemekkel, a *még?* jelzésű ikon a dinamikus kép-, hang- és szövegkompozíciókhoz való visszatérés lehetőségét rejti, a negyedik ablakra, a *vége* feliratra kattintva pedig bezárhatjuk a programot. Az interakciót tehát a számítógép billentyűzete és az ikonok teszik lehetővé. A *még?* egyik dinamikus költeményében, a rózsaszín-fehér felület alsó harmadában egy keskeny fehér sáv húzódik végig. A sávban jobbról balra, egy női fej irányába fut a központozás nélküli folyondárszerű szöveg:

gyorsuló mályvaillat a reggel felhördülnek a gyári trombiták még
álmos gyűrött a föld reped az ég a tenger fölött sárga szíjakat hasít a
szél a vízből szobrokat farag a gyorsuló mályvaillat a reggel
fölhördülnek a gyári trombiták még álmos gyűrött a föld

A vizuális költemény megjelenésével párhuzamosan polifon szerkesztésű, időnként echo-szerű hangverset is hallunk:

sárga sárga sárga a reggel
szíjas a reggel
sárga szíjas a reggel
gyorsuló mályvaillat
még álmos a gyűrött föld
még álmos a föld
reped az ég a tenger fölött
reped a föld [...]

A folytatásban az olvasott és a hallott szöveg néha egybeesik, azaz a divergens viszony konvergenciává válik. A dinamikus költeményben a hangvers- és képvers-generálás gazdagságát (hangzóságát, látványosságát) érzékelteti például a megjelenő klaviatúra, amelynek mozgó billentyűi susogva füttyült dallamot „játszanak”, a képelemekkel kísért „köldököd alatt” kezdetű hangvers szövegvariánsai („A köldököd alatt a legjobb falat domborodik a hasad a köldököd felett Kilimandzsárót lát a képzelet duzzadó melleket a köldököd alatt // a köldököd alatt a legjobb falat domborodik a hasad [...]”), s ugyancsak a számítógéppel generált dinamikus mű változatosságát jelzi egy női akt képének „szétvágása”, majd részenkénti összeillesztése, illetve újra elválasztása, amelynek erotikusságát fokozza az „Ahonnan hegyeidet, völgyeidet látni, csodálni lehet” ismétlődő hangvers-szöveg és a különböző hangmagasságban megszólaltatott vibrációs énekhang. A múzeum előtt életre kelt női szobor, valamint a hozzárendelt hangeffektusok és monitorra írt szövegvariánsok is jelzik, hogy a grafikai elemeket az írott szöveggel és a hangverssel keveri, variálja (számos változatban generálja) a számítógép.⁴⁷⁰ Tartósan létező műveket tehát nem hoz létre a médium, hanem képek, szövegek és hangversek véget nem érő folyamatát teremti meg. Bár a költő *A Hinta-palinta szöveghordalékából 2000-2001* című kötetében ad ízelítőt a műből, a *Hódolatokat* is bemutatva, a *még?* dinamikus költeményeihez hasonlóan most sem a könyvből idézek, hanem a generált versek még le nem jegyzett sorozatából mentek ki két alkotást a papír grafoszférájára:

köldököd tövében hópelyhek szitálnak
 férfi-türellemmel a sorsodra hagylak
 lisztes kezű péknek jót teszen a pára
 köldöködöt nézi a tavaszi árpa
 tokajban boroztam elkanászosodtam
 hozzád menekültem jószágod soroltam
 mondd ki érzi azt meg hol a vessző vége
 s ha pont beteg lennék álmodnál-e vélem?
 ha törékeny lennél miként a délibáb
 akkor is apródként holtig szeretnélek

tisztelem a csípőd kora esti táját
 nyárig a hadakkal rendezem a sarcot
 kőkemény zsemlének nincs hajasbabája
 örömdre hajlik érseklila mályva
 kökény magot nyeltem zabolátlan lettem
 hozzád hasonultam én is csatahajó
 angyalom ki látja hol a csoda vége
 s hogy ha nem hívnálak eljönnél-e vélem?
 ha múltékony lennél mint tűz a pincében
 akkor is apródként káromkodnék érted

⁴⁷⁰ Papp Tibor francia nyelvű dinamikus képvers-generátorai, az *Orion*, (1999), illetve a Claude Maillard-ral közösen alkotott *En hâte* (2002) ugyancsak erre az effektusra (a grafikai elemekre, valamint a szöveg- és a hangvers-generálásra) épülnek.

kinek köszönjem meg hogy itt forogsz velem
s veled fürödhetek minden pillanatban
vékonyka szótagok ministrálnak nekem
beszédelgek szentem nedves álmaidba
tönkre hasogattál ennyi csak az emlék
mégis magasztallak mégis magasztallak

69583756. hódolat

kinek köszönjem meg hogy tapogathatlak
s nyálad kóstolhatom a fényzuhatagban
illatos mondatok forognak fejemben
bevonulok csendben bársony börtönödbe
nevetésed hallva megenyhül a végzet
jóságod peremén boldogságom ébred

81093265. hódolat

A felező tizenkettes már a középkor végi szövegmélekeinkben megtalálható (lásd: Geszti László éneke, 1525; Apáti Ferenc Cantilénája, 1526).⁴⁷¹ Szótagszám és sormetszet tekintetében „éppoly kész típusa a sorfajnak Balassi tizenkettőse, akár a Gyöngyösié s a Mohács körüli és utáni verselőké.”⁴⁷² A tizenkettes szótagszámú versforma Zrínyi korára már általánosan uralkodóvá vált.⁴⁷³ S hogy ez a 6+6-os cezúra magyar előzményből, egy szabad szótagszámú négyütemes sorból vált-e ki, vagy készen vettük át a latinból, esetleg dallam közvetítésével más idegen költészetből, vagy eredetileg két hatos sorból forrt össze, mindez lényegtelen, hiszen a forma ősiségét nem érinti, csak erősíti. Papp Tibor tehát itt is – csakúgy, mint a *Disztichon Alfa* esetében – az irodalomtörténet testéhez, az ősi versformákhoz szorosan kapcsolódva, kötött formájú versszerkezeten mutatja be a versgenerálás mediatív terét. Ezek a számítógéppel generált versek és vizuális költemények egyben felvetik a mű létezési formájának kérdését is: „hol található a mű valójában”? Bodor Béla szerint a művek egy része papírra nyomtatva jelenik meg, s „ezek a szövegek bekerülnek a beszédközönség olvasói diskurzusába”. Másfelől „ott van a mű, ahol szókészlete és szabályrendszere feltárul az olvasó előtt”.⁴⁷⁴ Ehhez viszont már a befogadó aktivitása szükséges. Azaz hogy a néző megfigyelővé váljon. A mű befogadása ugyanis „nem a látvány valamiféle passzív elraktározódása, hanem aktív pszichés szerveződési folyamat”. Csak így érthető meg a műalkotás. A hozzá kapcsolódó aktív részvételi tevékenység útján fogható csak fel. S „ily módon – éppen a

⁴⁷¹ HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa = Horváth János verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004, 289.

⁴⁷² HORVÁTH János: *Gyöngyösi és Arany sormetszete = Horváth János verstani munkái*, 316.

⁴⁷³ HORVÁTH János: *A magyar vers = Horváth János verstani munkái*, 476.

⁴⁷⁴ BODOR Béla, *Az ihletett szoftver*, <http://bodorbela.freeweb.hu> (Letöltve: 2008. nov. 1.) Esszék, tanulmányok, kritikák, 2002. A szerző szerint „nem a hordozó hordozza a művet, hanem a diskurzus, amit generál”.

befogadása révén – megváltoztatja a »valóság« struktúráját a tudatunkban.»⁴⁷⁵ S ez a feltáró művelet a program megismerését is jelenti. Autentikus olvasat csak így készíthető azokról a művekről, amelyek nem azonosíthatók „egy műtárggyal, egy szöveggel vagy egy kottaképpel”, hanem „az olvasatokat konfrontáló polémiában” létesülnek.⁴⁷⁶

(A fent közölt generált versekre való utalás egyszerűsége érdekében a továbbiakban a 69583756. *hódolatot* I. számmal, a 81093265. művet pedig II. számmal jelölöm.) Ha lineáris egymásutániségba helyezhetnénk a verseket, megállapíthatnánk, hogy az I. számú hódolatot 11 millió 509 ezer 508 generált költemény választja el a II.-tól. A beláthatatlan távolság ellenére a két lejegyzett költemény rokonsága, egy szerzőtől való származása könnyen észrevehető. Nemcsak szótagszám és sormetszet tekintetében, de szókincsében is, a hasonló szemantikai sorfelépítésben és nyelvi-logikai szerkezetében. Például mindkét vers 7-8. sorának kérdő mondatát következtető mellérendelő mondatok feltételes módú állítmányai követik, majd ismét kérdő mondatok olvasható („kinek köszönjem meg”), s a kifejezetten erotikus sorok után, a szerelmi bánat (I.) vagy boldogság (II.) jelzésének átmeneti sorát magasztalás (I.), dicséret (II.) zárja. Mert legyen bármilyen kegyetlen is a kedves, ez a generált mű a másságot is elfogadó hódolat véget nem érő, időtlen vallomása. A két hódolat sorait nyugodtan összekeverhetjük, egymásba fordíthatjuk, s így mi is újabb szerelmi vallomásokat generálhatunk: akár a genetikában az öröklődési mintázatok, a befogadói-alkotói tevékenység során úgy rendeződnek egymásba a sorok.

Egyáltalán ki a szerző? – a számítógépes szövegenerálásnál gyakran vetődik fel ez a kérdés. A két hódolatot összehasonlítva is láthattuk, hogy mindenki mástól megkülönböztető egyedi sajátosságokat árul el a verspár: szókincsében, az intimitásban („tapogathatlak / s nyálad kóstolhatom”; „bevonulok csendben bársony börtönödbe”), az erotikus, szakrális és antiszakrális elemek összekapcsolásában („vékonyka szótagok ministrálnak nekem / beszélgek szentem nedves álmaidba”; „magasztallak”; „káromkodnék érted”), valamint szóalkotásmódjában („férfi-türelemmel”) és szószervezeteiben egyaránt Papp Tibor-i sajátosságokat hordoz a két felező tizenkettes („köldököd tövében”; „tisztelem a csípőd”; „kökemény zsemlének). Viszont úgy tűnik, hogy a számítógépbe táplált szavakból és szintagmákból maga a gép generálja immár a szerzőtől önállóan a disztichonokat, a hangverseket és vizuális költeményeket. A szerzői távollétben azonban ott van a jelenlét: a *Disztichon Alfa* több mint százötven oldalas programja, a *Hinta-palinta* lingo modellezési

⁴⁷⁵ CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, 12.

⁴⁷⁶ BODOR, *I. m.*

nyelve és forgatókönyve több éves konstruktív alkotómunka eredménye, amelyben a vers-, kép- és hangsorok véget nem érő folyamatát pontosan meg kellett tervezni. A költő tehát a programmal „manipulálta” a médiumot: a számítógép látszólagos önállóságába beleavatkozva szerzői jelenléttel töltötte meg a dinamikus költeményt. Ezt a jelenléte formailag is „kikényszeríti”, akárcsak saját képi nyelvét megalkotva Gary Hill teszi a videoinstallációi során:⁴⁷⁷ Papp Tibor a *Hinta-palintában* a hanggal nemcsak kinyitja és kitölti a teret, de hangverseinek szövegmondásában saját magát lépteti fel, illetve a megjelenő vizuális képsorban a fotójával, a pillantásával találkozhat a korábbi befogadói pozíciót felszámolni kényszerülő olvasó-néző. Ezzel az azonosítási folyamattal meggyőzi a befogadót a jelenlétéről. Ugyanakkor el is bizonytalanítja. Ugyanis mielőtt azonosítanánk a szerző képét, és hangját, Papp Tibor szétdarabolja a képet, elemeire szedi, majd puzzle-darabokként újrailleszti, a hangot más hangokkal keveri. Hangjának, versmondásának folyamatossága, vagy a permanensséget megtörő suttogó beszédje pedig hol egyesíti, összhangba hozza a szétvágott képet, hol elidegeníti egymástól az elemeket. Ha ezt az azonosságot jelző és lebontó költői attitűdöt megértjük, vagyis a szerzői jelenléte és azt a távollétet, amelyben a helyét átadja másnak – ezzel is jelezve annak az illúzióknak lebontását, miszerint a médium által megjelenített vizuális költemény csupán a gép által, nélkülünk is létezne –, tehát ha mindezt átéljük, akkor készek vagyunk a mű irodalmi beazonosítására, a befogadásra: nem maradunk immár háttérben, minket is bevon a mű az általunk létező világába. A befogadói megfigyelés során pedig elbizonytalanítja bennünk a tulajdonképpeni nyelvet. A képernyő alján időnként megjelenő, végigfutó szöveg és ugyanezt a szöveget felolvasó hang bár vizuálisan és akusztikusan leképzik a nyelvet – s ebbe a folyamatba minket is bekapcsol a program: az írott szöveg észlelése, spontán olvasása által saját pillantásunk is jelen van –, a nyelv mégsem azonosítható egyikkel sem.⁴⁷⁸ A kép szétfoszlik, majd újraszületik, a hang forrása pedig nem látható. Kitölti ugyan a teret, s egy beszélő testet feltételez, de a beazonosítás lehetetlenné tétele, azaz, hogy azonos-e a kép a hanggal, elbizonytalanítja a megfigyelőt. A *Hinta-palinta* így von be minket abba a világba, amelyet a költő teremt meg

⁴⁷⁷ Gary Hill valamennyi képét nyelvként használja: videoinstallációiban gyakran saját magát lépteti fel. A „képek helyének” pedig az embert tartja. Ezért is rombolja szét egy 1990-ből származó installációján a kép és a test azonosságát, mert szeretné meggyőzni a szemlélőt arról, hogy a képek ábécéje a test ábécéjével kezdődik. Ezzel olyan értelmet ad a videónak, amellyel önmagunkat is rendezhetjük. (Hans BELTING, *Gary Hill és a képek ábécéje*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiaművészet korában*, 199-203.)

⁴⁷⁸ Gary Hill hasonló problémákat felvető videoinstallációinak elemzésekor teszi fel és hagyja nyitva a kérdést Hans Belting: „A nyelv [...] kép lenne?” (*Uo.*, 210.)

magából-magunkból a számítógép monitorjára. Ahogyan Hans Belting is írja a képekre vonatkoztatva: „egyetlen olyan kép sem létezik, amely ne a saját képünk volna. Csak áltál válnak képpé, hogy mi megnézzük őket, és csak azért készültek, hogy saját képeinkké váljanak.”⁴⁷⁹ Ezért sem lehet a vizualizálási technikát, így a számítógépet sem többnek tartani technikai eszköznél. Erre már a videoinstallációk elemzésekor Gottfried Boehm is felhívja a figyelmet.⁴⁸⁰ A gép csak eszköz, a szerző által megtervezett program engedelmes végrehajtója. S ezt erősíti meg Charles Csuri is: „a műalkotás nem a számítógép, s nem is az, ami a képernyőn megjelenik, hanem mindkettőnek a nézővel való interakciója”.⁴⁸¹

Annick Bureaud az *Art Press* című francia művészeti magazinnak az ezredfordulón megjelent számában három irányt különít el a világháló által megújult numerikus irodalomban. Az első irányt nevezhetnénk akár „kibertéri falfirkának” (*graffiti cyberspatial*) is. Az ide tartozó művek a szöveg-, a hang- és a vizuális elemek teljes fúzióját jelenítik meg. Vannak olyan művek is, amelyek az internet nyelvezetét és kódjait használják. Theo Spiller *Poem 2* című verse például a szörföző által megragadott mondatot alakítja át egy hipertextuális mondattá. A harmadik irányt pedig az *alire* 11. számában közölt művek jelzik: új képernyős kultúra van születőben, amelynek képviselője Papp Tibor – mondja Annick Bureaud.

A költő egymásra tolt képernyőin olyan szereplőket látunk, akik elhagynak egy mozivásznat azért, hogy a számítógép monitorján folytassák az életüket, ahol dialógusablakok jelennek meg megszakításokkal, s „a szerzőnek oly kedves irodalmi kínálat (étlap) úgy gördül le előttünk, mint egy színpadi függöny”. Másutt a textualitást, a beszédet rádió- vagy televízióadások, reklámok törik meg. A szerző ezekkel az alkotásokkal „különböző szintű szövegeket, jelentéseket és tereket sző”.⁴⁸²

„Számítógépen készült irodalmi mű akkor és csak akkor igazolja számítógépes mivoltát [...], ha szerkezeti felépítésében legalább egy olyan alkotóelem található, amelyet nem lehet [...] csak számítógépen létrehozni” – írja Papp Tibor a *Múzsával vagy múzsa nélkül?* című könyvében.⁴⁸³ Ilyen jellegzetes alkotóelem lehet a kombinatorikai eszközök alkalmazása, a véletlen szerepe a mű létrejöttében, vagy az olvasó és a mű közötti „párbeszéd”.

⁴⁷⁹ Uo., 201.

⁴⁸⁰ Boehm a tanulmányában Gary Hill installációit elemzi. (Gottfried BOEHM, „*Időbeli alakulás*”. *Közelítések Gary Hillhez*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiaművészet korában*, 224.)

⁴⁸¹ CSURI, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, 12.

⁴⁸² BUREAUD, Uo.

⁴⁸³ PAPP, *Múzsával vagy múzsa nélkül?*, 167.

A kombinatorika alkalmazása nem más, mint a betöltésre váró üres szerkezetek kiválasztása, az egyik elem beillesztése a másik után, a szavak helycseréje, permutációja. Ez a szerkesztésmód kezdettől fogva a költői alkotóattitűd jellemző sajátossága, hiszen egy vers születése is választást, döntést, az elemek eredeti szerkezetté való összeillesztését jelenti. E próteuszi formára az első figyelemre méltó példákat a barokk kor német irodalmában találjuk: Quirinius Kuhlmannak a *43. szerelmes csók* című versében például a szavak helyét a soron belül tetszés szerint felcserélhetjük. A számítógép megjelenése előtt e kombinatorikus formák sorát Raymond Queneau 1961-ben megjelent *Százezer milliárd költeménye* zárja. Az új médium megjelenése ezt a próteuszi formát tette teljessé azért, hogy az üres szerkezetekből és a halmazok egyedeiből végtelen számú, emberi befogadásra alkalmas művet képes generálni.

A másik jellegzetes jegy a véletlen, amellyel az irodalmi mű minden szerkezeti elemét összekapcsolhatjuk. A megtervezett véletlen mellett, amelyről a *Disztichon Alfa* bemutatásakor írtam, értelmetlen olvasatok is előfordulhatnak ugyan, de a véletlennek ez a kiszámíthatatlan volta, eseményt szimuláló ereje csak még inkább fokozza a befogadó feszültséget, az egymás után születő alkotások iránti érdeklődést.

Az egyedül csak a számítógépen készült irodalmi művek harmadik sajátossága a párbeszéd, pontosabban a „beleszólás joga” (Papp Tibor): a befogadó leállíthatja, újraindíthatja a programot, választhat a felkínált ikonok, szerkezeti elemek közül, s ez a választás egyszeri és egyedi, soha meg nem ismételt változatot hoz létre.

A francia szellemtudományi diskurzusok egyik jelentős teoretikusának, Maurice Blanchot-nak alapvető tézise, miszerint a mű maga is kommunikáció, meghasadt bensőségesség, amelyben „a kezdet léte és a határozatlanság, az újakezdés léte harcol egymással”, a számítógépes irodalomban még inkább nyilvánvalóvá válik. *Az irodalmi tér* című kötet írásaiban Blanchot kiemeli a befogadó szerepét: az olvasó azt hiszi, hogy nincs rá szükség, miközben „ő teszi a művet azzá, ami. Viszont a mű távol is tartja magától az olvasót, helyreállítja a távolságot, amely egyedül biztosíthatja a befogadás szabadságát, [...] e távolság a művet eltávolítja bármiféle szerzőtől, sőt annak gondolatától is, hogy megalkották, s így akként tárja elénk, ami.” A mű a tiszta távollétet, a lét elrejtett jelenlétét ragadja meg. A létet, amely az elrejtés által van: „a lét lényegileg lét az elrejtésben”.⁴⁸⁴ Blanchot ezzel az irodalmi

⁴⁸⁴ BLANCHOT, Maurice, *A mű és a kommunikáció = Az irodalmi tér*, ford. LŐRINSZKY Ildikó, Kijárat, Budapest, 2005, 166-176, 246, 5. lábjegyzet

mű ontológiai prioritását állítja, s ezzel eloldja a szöveget mindenféle külső determinációtól.⁴⁸⁵

A számítógéppel generált költeményeket vizsgálva a blanchot-i „irodalmi tér” erővonalai még inkább érvényre jutnak. Ezeket a műveket (a disztichonokat és a „hódolatokat”) az első megközelítésben úgy kell olvasnunk, esztétikailag úgy kell megragadnunk mindegyiket, mint a lineáris verseket. S bár általában csak az előző paradigmák felől tudjuk befogadni az alkotásokat, az interpretáció során viszont erről az elemző síkról tovább is kell lépnünk, hiszen a generált költemények összevethetők ugyan a papírra nyomtatott, látszólag hasonló jellegű irodalmi alkotásokkal és komparatív módon elemezhetők is, ezek a megközelítések mégis éppen a lényegi sajátosságaiktól, műfaji jellemzőiktől fosztanak meg az új médium által hordozott és általa létrehozott műveket. A generált versek léte ugyanis éppen a virtualításban, illetve életre keltve a tünékenységben rejlik: ezek az alkotások az irodalomelméleti kérdéseken túl filozófiai-ontológiai síkra helyezik az értelmező-elemző gondolkodást, s az emberi lét teljességét, az elmúlás után a lét új dimenzióba kerülését aposztrofálják.

⁴⁸⁵ KÁLAI Sándor, „Tiszta belső égés a semmi körül”, *Maurice BLANCHOT: Az irodalmi tér*, Magyar Műhely 136, 2005/3., 44.

XVII. A KOR TEREMTMÉNYEI/TEREMTŐI

Interpretációs távlatok

Az esztétikai tapasztalatot (annak utólagos értelmezését) meghatározó „kulturális nyelvten”, a kánon az irodalomtudományi vizsgálódásnak egy olyan reflexív mozzanata, amely időben és közösségenként változik. Ez a közösség – miközben szövegek kiadásával hozzáférhetővé teszi a múltat – a magának vallott értékrend és „igazság” alapján megosztó műveleteket végez: válogat a múlt örökségéből és a jelen tapasztalataiból egyaránt.⁴⁸⁶

Ez történt 1945 után is: az új kultúrpolitika „közössége” a szocialista realizmus jelszavával felülbírálta és revízió alá vette az irodalmi hagyományt, visszaszorította a háború után fellépő *Nyugat* negyedik nemzedékének, az *Újholdnak* a költészetét, s 1948-ban végérvényesen meg is szüntette lapjukat. Az alkotók a stílusdemokratizmus jegyében írhattak – kizárólag a dolgozó réteg szempontjából –, s a pártprogram tematikailag is meghatározta az irodalmat. Az 1960-as évek elejétől-közepétől újra megerősödő avantgárdot pedig nem kívánatos irodalmi jelenségnek minősítette, s ettől az erőtől (Csáth szavaival élve) „Magyarországot – mint valami kis beteg gyereket a levegőtől – gondosan őrizték.”⁴⁸⁷

A marxista irodalomtörténet kapitalizmus-ellenes rendező elve alapján kategorizál(hat) Szabolcsi Miklós is.⁴⁸⁸ A nyugat-európai és amerikai avantgárd irányok és iskolák közül a szovjetszocializmus eszméihez igazodók a „haladók”, s attól függően, hogy mennyire térnek el az „eszménytől”, jobboldaliak, illetve maoisták, trockisták, anarchisták, azaz „balos elhajlók” minősítést kapnak az ellentábor tagjai.⁴⁸⁹ S hiába volt az avantgárd poétikának a szubjektumon túli szövegszervezői elvek megteremtésével nagy szerepe a magyar posztmodern irodalom kibontakozásában,⁴⁹⁰ az új szenzibilitással szemben vulgarizálódott az avantgárd a Szabolcsi-féle negatív értékítélet következtében. A marxista szemléletű tanulmányból ugyanis az olvasó csak azt a következtetést tudja levonni, hogy az avantgárd

⁴⁸⁶ E megfontolásért OLÁH Szabolcsnak tartozom köszönettel.

⁴⁸⁷ CSÁTH Géza, *Salome* = Uő., *Ismeretlen házban. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, Forum, Újvidék, 1977, 68. Csáth 1907-es gondolatait idézi Szkárosi Endre. SZKÁROSI, *A fekete zongora. Egy félbemaradt ízlésfordulat ára* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 88.

⁴⁸⁸ Lásd SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgárd*, Gondolat, Budapest, 1981, 30-45.

⁴⁸⁹ Deréky Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma?, Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András, Ráció, 2004, 22, 26.

⁴⁹⁰ BÓNUS, *I. m.*, 13.

„felerészt kommunizmus (de ultrabalos), felerészt meg a nemiség, az ingerek kiélése (de beteg, aberrált stb. módon)”.⁴⁹¹ Hogy mennyire nincs így, ezt már láthattuk a Papp Tibor-i életmű lét- és sorskérdéseket feltáró társadalomkritikai üzenetében, valamint a hétköznapiságból kiemelt és felemelt erotika átpoétizált, művészi szóképeiben.

A kultúrpolitika másik hatásos avantgárd elleni fegyvere a neveltségessé tétel volt: az avantgárd alkotókat dilettánsnak, excentrikusnak vagy örültnek bélyegezve igyekeztek esztétikai hitelüktől, alkotói méltóságuktól megfosztani a közvélemény előtt.⁴⁹²

A határon kívül keletkezett magyar irodalmi művekkel szemben pedig – az avantgárd irodalom jelentős része ebben az időszakban ide sorolható (lásd a *Magyar Műhely* és az újvidéki *Symposion* szerepét) – egyfajta befogadói távolság érzékelhető. Mindennek számos oka volt (van). Így például a tiltás, aminek egyik következménye a tájékozatlanság.⁴⁹³ S a hiszékenységgel. Ahogyan az 1980-as évek elején látogatóba kiutazott pszichológus nyilatkozott erről Vitéz Györgynek: „tudja, nekünk azt mondták, aki elment, az nincs.” Az *Arkánium* szerkesztője pedig csak annyit felelt erre: „Nos, mi úgy gondoljuk, hogy megmutatjuk: aki elment, az van. És aki elment, az igazában nem ment el.”⁴⁹⁴

A tiltás, a mellőzöttség mellett tehát a produktív olvasói befogadás hiánya vagy felszínessége is hozzájárult ahhoz, hogy még manapság is sokan szerény termést hozónak vélik az avantgárdot. Ha egyáltalán tudnak a létezéséről. Vagy ha tudnak is róla (az irodalom- és művészettudomány képviselői), akkor sem nyitnak a lineáris szövegversen kívüli alkotások felé, miközben az európai irodalomkritikai gondolkodás már a fogalmi apparátusába illesztette a lineáris költésztől eltérő verstípusokat.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ DERÉKY, *A magyar neoavantgárd irodalom*, 22.

⁴⁹² *Uo.*, 19.

⁴⁹³ A szocialista kultúrpolitika káros következményeit a rendszerváltás után 21 évvel is megtapasztalhatjuk. A tájékozatlanság és az igazságtalan megbélyegzés egyik legfrissebb példája az a Kassák-konferenciáról tudósító gúnycikk, amely az avantgárd művészt Kádár legudvariasabb levelezőpartnerévé mutatja be. VALACZKAY Gabriella, *Kádár János legudvariasabb levelező partnere*, *Népszabadság* 69/2., 2010. márc. 24., 17.

⁴⁹⁴ TOMKISS Tamás, „Továbbra is provokatívak vagyunk”. *Vitéz Györggyel Tomkiss Tamás beszélget anarchizmusról, gerillaháborúról, a gnoszticizmusról, az Arkániumról és más fontos dolgokról*, *Magyar Műhely* 107., 1998, 13. A tiltás következménye volt az öncenzúra is. Ami Magyarországon „nem a büntetéstől, kínzástól és kivégzéstől való félelemből keletkezett, hanem abból a félelemből, hogy valaki nem kap útlevelet, és nem mehet Baden-Badenbe vagy Velencébe.” *Uo.*

⁴⁹⁵ SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 69, 73. Lakatos István a *Hét évszázad magyar költői* című antológia utószavában például így nyilatkozik: „Akikkel nem igen tudunk mit kezdeni: az avantgárd különcei. Lehetetlen bemutatnunk a párizsi Nagy Pált; alighanem ragaszkodnék hozzá, hogy a legkülönbözőbb betűtípusokból

Nem ismerjük eléggé az aktuális avantgárdnak irodalma(ka)t gazdagító, megújító, felfrissítő erejét sem. Pedig a struktúrafeltáró szinkron- és sorozatközpontú diakrón vizsgálat egyaránt fontos ahhoz, hogy megértsük a változások allogenetikus és idiogenetikus tényezőit, s biztonsággal tájékozódni tudjunk az adott korban. Sőt, az általános avantgárd jegyek feltérképezése, vizsgálata mellett az egyéni gesztusrendszer változásait, összetevőit is nyomon kell követnünk, hiszen – ahogy Shelley is megállapította – a költők nemcsak teremtményei a koruknak, hanem teremtői is.⁴⁹⁶ Nem léphetünk át tehát önkényesen, kirekesztő interpretációval olyan életműveken, amelyek hatósugara a szűkebb régiókat átlépve meghatározóak. Kassák elhallgatásával például a magyar izmusok kora érthetlenné válna, s az avantgárddal is kísérletező költői életművek (Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, József Attila, Radnóti Miklós, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes stb.) megfejthetetlen „kódrendszert” jelentenének a befogadás folyamatában. Ez történt (történik) Ady életművével is: csak a szimbolista-szecessziós vonásait emelik ki, holott Szkárosi Endre felhívja az irodalomkritika figyelmét arra, hogy „a magyar avantgárd problémája nem érthető meg teljességében Ady nélkül, miként Ady sem érthető meg teljességében a magyar avantgárd problémája nélkül.” *A fekete zongora* (1907) című „protoavantgárd költemény”⁴⁹⁷ például, amely zenei analógiájával „a költészet multimediális jellegét demonstrálja”,⁴⁹⁸ a történeti avantgárd európai feltűnése előtt született, jelezve, hogy „magyar talajon is [...] formálódóban van az európai típusú új érzékenység”. Ady esetében a szimbolista megközelítés tehát elégtelen a költői életmű feltárásához.⁴⁹⁹

összeszerkesztett szövegét egy céllövő puska fényképe tegye még félelmetesebbé. Vagy Papp Tibort, aki vastag gyászkeretben óhajtaná viszontlátni lírai kedélyállapotát. *Az efféle termékeket a művészeti grafika tárgykörébe utaljuk.*” (Az én kiemelésem – K. E.) *A hét évszázad magyar költői*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván – LAKATOS István – NÉMETH G. Béla, Tevan, Békéscsaba, 1996. Czigány Lóránt a Lakatos-kritikát visszautasítva válaszul a következőt írja: „évtizedek óta igyekszem meggyőzni a magyar irodalomnak ezt a két szerény munkását [ti. Nagy Pált és Papp Tibort], hogy paranoiásak, senki sem üldözi őket. Nem volt igazam.” CZIGÁNY Lóránt, *Talpalatnyi senkiföldjén*, Kortárs, Budapest, 2002, 246.

⁴⁹⁶ Percy Bysshe SHELLEY, *A megszabadított Prométheusz. Előszó*, Móra, Budapest, 1961, 12. „A költők éppúgy, mint a filozófusok, festők, szobrászok és zenészek, egyik értelemben teremtői és másikban teremtményei koruknak.”

⁴⁹⁷ SZKÁROSI, *Mi az, hogy avantgárd*, 84.

⁴⁹⁸ *Uo.*, 93.

⁴⁹⁹ *Uo.*, 83-84. Mindennek oka a magyar avantgárd hagyomány folytonosságának hiánya is. A francia költészetet ellenben a modernizáció folyamatossága jellemzi. Rimbaud és Mallarmé költészetében például már olyan szerves egységben vannak a posztzimbolista és a protoavantgárd elemek, hogy csak nagy nehézségek árán tudnánk szétválasztani ezeket a mozzanatokat egymástól. *Uo.*, 82.

Számba kell venni az új költői nyelvek és műfajok korszak-meghatározó erejét. Ilyen releváns erőnek tartom Papp Tibor életművét is. A kassáki örökség továbbvivőjeként és egyik kiteljesítőjeként ugyanis az avantgárd irodalomtörténeti vonulatában olyan költő, akinél megtapasztalhatjuk az avantgárd gazdagságát, a más alkotókat ihlető-alakító erőt. Ezt az irodalmi fókuszot, „közlekedési csomópontot” nem kerülhetjük ki az irodalmi utazásaink során.

Mint láthattuk, Papp Tibor művészetének eddigi szakaszából az innovatív avantgárd sokszínűségét rekonstruálhatjuk: hagyományos értelemben vett szövegversek, szürrealista kiseposz (a *Forgó égtájak*), amely az aktuális avantgárd és az *Újhold* költészete közötti kapcsolatot jelzi,⁵⁰⁰ térvors/képek, szövegelemeket tartalmazó grafikák, generált költemények, dinamikus képversek, logo-mandalák, kubusok, az úgynevezett villanások betűtipográfiai, gyűrűk és spirálok, sorjázóversek, amelyekben a két szomszédos szótag kapcsolódik össze szóvá, vagy a szerző „valamennyi kép- és szövegíró eljárását egyesítő logo-metafizikai és metaszemantikai horrorkomédiája”,⁵⁰¹ a *Pátkai, Pilinszky és a pincér* című mű, de a vizuális költeményeken kívül említhetném még a hangverseket, performanszokat, a Zágrábi Kortárs Zenei Biennáléra (1977) készült *Textuaire* diafilmet, továbbá a fiktív önéletírásokat (regényeket), tanulmányokat, műfordításokat és a közös munkákat (Pierre Picával: *Transparence et Opacité, Hommage à Mitsou Ronat*, Claude Maillard-ral: *Icônes – Ikonok, Dressages informatiques* no 1 – no 8, Bujdosó Alpárral, Nagy Pállal, Kibédi Varga Áronnal és Petőfi S. Jánossal: *Vízalatti tekercs*), ezek mind-mind az aktívan ható tendencia megjelenítői. S a produktív recepció megteremtődését jelzik immár a számítógépes és a gondolati generálás útján megszületett alkotások hatásai is.

A vizuális költemények recepcióesztétikai és hermeneutikai megközelítése mellett a fiktív önéletírások, regények, hangversek és performanszok bemutatása, elemzése viszont új szempontrendszerrel egészítheti ki az értelmező-értékelő megközelítést. S további kutatási irányként jelölhetem meg a számítógépen generált költeményeknek, nevezetesen a *Disztichon Alfa* és a *Hinta-palinta* szöveg-, illetve kép- és hangkorpuszának a mostani reflexiónál részletesebb vizsgálatát, valamint az életmű megszületésével párhuzamosan jelenlévő teoretikus megalapozás elemzését, annak a folyamatnak a feltárását, amely az avantgárd irodalomelmélet hazai kifejtésének mikéntjét jelenti. Papp Tibor *Avantgárd szemmel* című (a tanulmányait összegyűjtő) sorozata ugyanis ezt az állandó elméleti jelenlétet jelzi. Az

⁵⁰⁰ BODOR, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, 109.

⁵⁰¹ *Uo.*, 110.

avantgárd alkotók ma is javarészt maguk pótolják azokat a feladatokat, amelyeket „a kortárs irodalomkritika egyelőre képtelen ellátni”.⁵⁰² Ezt a hiányt igyekeznek enyhíteni a *Magyar Műhely* és a Ráció Kiadó *Aktuális avantgárd* sorozata, illetve az avantgárd szakosztály által szervezett konferencia-előadások.

Az irodalomtörténetnek és irodalomkritikának tehát figyelemmel kellene kísérnie a kortárs avantgárd művészek tevékenységét.⁵⁰³ Hiszen az 1962-ben induló *Magyar Műhely* alkotótírása és a fiatalabb nemzedéke, így például Kékesi Zoltán, L. Simon László, Sörös Zsolt és Szombathy Bálint mellett az „értelmező-továbbgondolás horizontjait”⁵⁰⁴ felvázolva kirajzolódhat előttünk egy irodalomtörténeti ív is. Bohár András a hatvanas évek derekától kezdve (Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Tandori Dezső, Oravecz Imre, Bálint István, Hajas Tibor vagy akár Tábor Ádám avantgárd műveire gondolva) a hetvenes évek alkotóin át (Esterházy Péter, Kemenczky Judit, Péntek Imre, Szkárosi Endre) a következő évtizedek alkotóit [így a *Ver(s)ziók*, a *Médium art*, illetve a *vizUállásjelentés antológia* szerzőit], s a vajdasági, a felvidéki, az erdélyi progresszió, valamint az európai szélrózsa minden irányában élő képviselőket megjelölve az irányzat történéseit, az ígéretes folyamatot jelzi.⁵⁰⁵

A magyar irodalomtörténetben az alkotói életművek feltérképezésével, egymásra hatásával az avantgárd esztétikai vonulatának jegyeit tehát megállapíthatjuk. Az értékek számba vétele, a hatások, a kapcsolódási és érintkezési pontok regisztrálása viszont a produktív befogadás függvénye: egy kontextusokra nyitott, dialógus attitűddel rendelkező recepciós horizontba helyezve bontható csak ki igazán a jelentésfolyamat. Így térképezhetjük fel az észlelés érzelmi és intellektuális folyamatában az alkotások egyediségének, az avantgárd korszak-meghatározó erejének sajátos narratíváit.

⁵⁰² SZOMBATHY Bálint nyilatkozata. BORBÉLY László, *Az elveszített évtized. Beszélgetés Szombathy Bálinttal a kortárs avantgárról*, MIT, A Magyar Írószövetség Tájékoztatója 2009/1., 7.

⁵⁰³ BORBÉLY László kérdései, *Uo.*

⁵⁰⁴ BOHÁR, *Papp Tibor*, 116.

⁵⁰⁵ *Uo.*, 117-118.

PAPP TIBOR MŰVEI

verseskötetek

Sánta vasárnap, Magyar Műhely, Párizs, 1964.

Elégia két személyhez vagy többhöz, Magyar Műhely, Párizs, 1968.

Vendégszövegek (n), *Összegyűjtött versek és vizuális költemények*, Ister, Budapest, 2003.

vizuális költemények kötetei

Vendégszövegek 1, Magyar Műhely, Párizs, 1971.

»Un coup de dès jamais n'abolira le hasard« de Stéphane Mallarmé, présenté par Mitsou Ronat, réalisé par Tibor Papp, Change errant–d'atelier, Párizs, 1980.

Vendégszövegek 2-3, Magyar Műhely, Párizs, 1984.

Transparence et Opacité – Hommage à Mitsou Ronat (Pierre Picaval), Cerf–Párizs, 1988.

Icônes – Ikonok (Claude Maillard-ral), Magyar Műhely–d'atelier, Párizs–Bécs–Budapest, 1991.

Vendégszövegek 4, Orpheusz, Budapest, 1995.

Vendégszövegek 5, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1997.

Térversképek, Balassi, Budapest, 1998.

Generált versek és logo-mandalák, C. E. T., Belvárosi, Budapest, 2001.

Vendégszövegek (n), *Összegyűjtött versek és vizuális költemények*, Ister, Budapest, 2003.

25x25 – Bűvös négyzetek, Magyar Műhely, Budapest, 2007.

Óraköltemények, Magyar Műhely, Budapest, 2010.

számítógépen generált költemények kötetei

Disztichon Alfa, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994.

A Hinta-palinta szöveghordalékából, Körös könyvek, Békéscsaba, 2000.

regények

Egy kisleány háborús mozaikja, Európa, Budapest, 2003.

Olivér könyve, Kortárs, Budapest, 2005.

esszé- és tanulmánykötetek

Múzsával vagy múzsa nélkül? (Irodalom számítógépen), Balassi, Budapest, 1992.

Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról 1, Magyar Műhely, Budapest, 2004.

Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről 2, Magyar Műhely, Budapest, 2007.

Avantgárd szemmel az irodalmi világról 3, Magyar Műhely, Budapest, 2008.

Avantgárd szemmel Zadkine-től Záborszkyig, Magyar Műhely, Budapest, 2009.

interjúkötet

A pálya mentén, Napkút, Budapest, 2007.

műfordítások

Le cheval meurt les oiseaux s'envolent de Lajos Kassák, (Philippe Döme-mal), Fata–Morgana
Montpellier, 1972.

hangversek kazettán

»Charles Dreyfus, Tibor Papp« Les Mardis de Servin, Paris, 1984.

hanglemez

VOOXING POOOETRY (hangvers antológia) Enzo Minarelli, Bodeno, Italie, 1982.

képversek és hangversek számítógépen

»Vendégszövegek számítógépen 1«, 1985.

»Vendégszövegek számítógépen 2«, 1986.

»Vendégszövegek számítógépen 3«, 1987.

»Szelet hoznak a halak«, Számítógépen megformált hangvers, 1992.

»HangVERSeny Cs-re«, hangvers, 1996.

»Tranchée-la-belle«, hangvers, 2003.

Claude Maillard-ral :

DRESSAGES INFORMATIQUES

»Dressage no 1«, 1989.

»Dressage no 2«, 1989.

»Dressage no 3«, 1989.

»Dressage no 4«, 1990.

»Dressage no 5«, 1990.

- »Dressage no 6«, 1990.
- »Dressage no 7«, 1990.
- »Dressage no 8«, 1991.
- »Ourlure«, számítógépen megformált hangvers, 1992.
- »Le 21 h. 20«, számítógépen megformált hangvers, 1993.

dinamikus kép- és hangversek

- »Les très riches heures de l'ordinateur no 1«, 1985.
 - »Les très riches heures de l'ordinateur no 2«, 1986.
 - »Les très riches heures de l'ordinateur no 3«, 1988.
 - »Les très riches heures de l'ordinateur no 4«, 1989.
 - »Les très riches heures de l'ordinateur no 5«, 1990.
 - »Vadhús«, Számítógépen generált hangvers, 1991.
 - »Disztichon Alfa«, Első magyar automatikus versgenerátor, 1993.
 - »Kristály« Dinamikus logo-mandala, automatikus versgenerátor, 1994.
 - »Absence insolite« Dinamikus logo-mandala, automatikus versgenerátor, 1995.
 - »Argentina«, képversgenerátor, 1997.
 - »Rupture«, képversgenerátor, 1998.
 - »Orion«, dinamikus képversgenerátor, 1999.
 - »Hinta-palinta«, dinamikus képversgenerátor, 2000.
 - »Versets Angéliques«, hangversgenerátor, 2000.
 - »Cette phrase«, hangversgenerátor, 2000.
 - »En hâte«, képversgenerátor, 2002.
-
- »Textes avec repères visuelles«, 1976.
 - »Déville«, 1979.
 - »La DÉnarRATISATION«, 1980.
 - »Szerelmes szavakat«, 1980.
 - »hAVATÁS«, 1981.
 - »Pogány ritmusok«, 1981.
 - »annaDANTE I«, 1982.
 - »annaDANTE II«, 1982.
 - »Rhythmes païens«, 1983.

»Mili-taire«, 1984.
»annaDANTE III«, 1984.
»De aki győz«, 1987.
»Des mots rarement dans la bouche«, 1988.
»Pátkai, Pilinszky és a Pincér«, 1989.
»Hommage à A. Spatola«, 1989.
»Comptinette«, 1991.
»Sorjázás egy szótagra«, 1992.
»Hommage à Gherasim Luca«, 1994.

képvrs / minitel

»Comme la vanille en poudre« Art-Accès, Párizs, 1986.

diafilm

»Textuaire« Vinko Globokar »Carrousel«-jéhez (Zágrábi Kortárs Zenei Biennálé), 1977.

miniopera

On raconte qu'un vase porte ce dessin de honte

Libretto: Papp Tibor. Zene: Yochk'o Seffer. Ösbemutató: Pompidou Központ, Párizs, 1989.
június 1.

performance-okat mutatott be:

az Amerika Egyesült Államokban (*New York*, 1984. Polyphonix 7, Museum of Modern Art; *San Francisco*, 1984. Polyphonix 8), Ausztriában (*Bécs*, 1982. Alte Schmiede; *Hadersdorf*, 1981, 1984. Magyar Műhely-találkozó), Belgiumban (*Bruxelles*, 1994. Polyphonix 25; *Liège*, 1994. Polyphonix 25; *Namur*, 2003.), Franciaországban (*Arras*, 1998. Université d'Artois; 2001. Université d'Artois; *Besançon*, 1997. Symposion Symphonie; 1998. AAA Art Actions Attitudes 1; 1999. AAA Art Actions Attitudes 2; 2000. Art électronique; *Bordeaux*, 1999. Mille voix, 1000 voies; *Dunkerque*, 2000. Maison des Jeunes et de la Culture, École de la rue; *Lyon*, 1999. Festival Polysonneries; 1988. Revue Parlée, Elac; 2000. Musée Art Contemporain; 2001. Festival Polysonneries; *Marly-le-Roy*, 1982. Magyar Műhely-találkozó; *Marseille*, 1992. États Généraux de la Poésie; 1995. Hommage à Kassák, CIPM; *Martigues*, 1983. Parvis poétique; 2001. Centre International de Poésie; *Párizs*, 1978. Péniche-théâtre;

1980. Polyphonix 2; 1981. Galerie Trans/Form; 1981. Magyar Intézet; 1982. Polyphonix 4; 1983. Revue Parlée; 1984. Poésie ininterrompue, FNAC-Forum; 1985. Théâtre du Rond Point; 1986. Polyphonix 10; 1989. Soirée «alire»; 1989. Magyar Intézet; 1990. Les formes fixes; 1992. Polyphonix 18, Olasz Intézet; 1993. (pré)Texte à voir, Espace Duguay; 1993. Magyar Nagykövetség; 1994. Hommage à Gherasim Luca, Pompidou Központ; 1994. E la nave va, Le Monde des Arts; 1995. Théâtre 13; 1996. Magyar Intézet; 1999. Printemps des Poètes; 2000. Printemps des Poètes; 2001. Cercle Polivanov; 2001. Magyar Intézet; 2002. Polyphonix 40; *Poitiers*, 1997. Mille voix, 1000 voies; *Toulouse*, 1992. Festival Racines; 2004; *Vénissieux*, 1999. Soirée personnelle; *Villeneuve-d'Ascq*, 1991. Soirée «alire»), Hollandiában (*Amsterdam*, 2000. Mikes Kelemen Kör Tanulmányi Napok; *Maastricht*, 1999. Second Round Table of European Poetry), Kanadában (*Québec* 1991. Polyphonix 16), Magyarországon (*Békéscsaba*, 2000. Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ; 2000. Megyei Könyvtár; *Budapest*, 1982. TIT-Klub; 1987. Irodalmi Múzeum; 1994. Polyphonix 26; 1995. Merlin Színház; 1995. Egyetemi Színpad; 1996. Kossuth Klub; 1996. Magyar Írószövetség; 2000. Tütü-Tangó Kávéház; 2001. Magyar Írószövetség; *Kazincbarcika*, 2001. Egressy Béni Művelődési Központ és Könyvtár; *Keszthely*, 1993. Magyar Műhely-találkozó; 1995. Magyar-Műhely találkozó; *Miskolc*, 1991. Megyei Könyvtár), Németországban (*Berlin*, 1996. BEOBABI 2 Fesztivál; *Bielefeld*, 1982. Université de Bielefeld), valamint Olaszországban (*Milano*, 1983. Polyphonix 5; *Parma*, 1988. Di versi in versi; *Salerno*, 1999. Armedia VII).

vizuális költeményeiből kiállításokat rendeztek:

1977. Párizs, Centre Georges Pompidou, „Littérature à l'épreuve” (a „d'atelier” csoporttal)
1978. Párizs, Maison de la Culture du Havre (a „d'atelier” csoporttal)
Párizs, Fondation Nationale des Art Graphiques (a „d'atelier” csoporttal)
1979. Amsterdam, One World Poetry
1980. Párizs, Orangerie du Jardin du Luxembourg, Présence Paris-Budapest
Párizs, Fondation Nationale des Arts Graphiques, Écritures
Utrecht, Exposition «d'atelier», «Atelier Hongrois», Expositiehuis 'thoogt
1981. Párizs, Galerie Trans/Form, Signe-écriture-image-son
1982. Budapest, Fészek Galéria, Mail-Art
1983. Budapest, Nemzeti Galéria, Tisztelet a szülőföldnek
1984. Liège, Palais de Congrès, La ville et la mer

1985. Amsterdam, Mikes Kelemen Kör, Tanulmányi napok
1986. Párizs, Galerie Lara Vincy, Polyphonix 10
 Mexico, Biennale of Alternative Poetry
 Liège, Biennale Internationale de poésie
 Neuilly-sur-Seine Hommage à 1956, Musée de Neuilly-sur-Seine
 Budapest, Fiatal Művészek Klubja
1987. Budapest, Irodalmi Múzeum
1988. Setubal (Portugália), Museu de Setubal
 Louvain (Belgium), Poésie et Image
 Lyon, Revue parlée, ELAC
1989. Szombathely, Magyar Műhely-találkozó
1990. Celle Ligure (Olaszország), Hommage à Adriano Spatola,
 Érsekújvár, Studio ERTÉ
 Budapest, Médium Art
1991. Szombathely, Magyar Műhely-találkozó
 Budapest, Vasarely Múzeum, „Groupe A-Z” Art Electro-Images
1992. Budapest, Vasarely Múzeum, Bújdosó-Nagy-Papp
 Párizs, Librairie Tekhné
 Pozsony, Galéria Médium, Computer Graphics in Fine Arts
1993. Párizs, Magyar Intézet Œuvres graphiques de sources électroniques
1994. Párizs Galerie Lara Vincy
 Székesfehérvár, Argus Galéria
1995. Keszthely, Balaton Múzeum, Napjaink vizuális költészete
 Kaposvár
 Párizs, „alire”, Galerie Multimédia
1996. Vác, Blondel Galéria, egyéni kiállítás (képversek)
1997. Budapest, Árkád Galéria, I. Grafikai Biennálé
 Budapest, Képzőművészeti Főiskola, Írás/kép
1998. Budapest, Balassi Könyvesbolt Galéria, egyéni kiállítás (képversek)
1999. Vénissieux (Franciaország), Gérard Philippe kiállítóterem, egyéni kiállítás (képversek)
 Budapest, Ernst Múzeum, Dick Higgins emlékkiállítás
2000. Miyazaki (Japán), városi képtár, Milleneumi kiállítás
 Kiskőrös, Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ, egyéni kiállítás

2001. Franciaország, Ventabren Art Contemporain
Buenos Aires (Argentina), Centro de Arte Moderno
Kiskőrös, Kiskőrösi Petőfi Sándor Városi Könyvtár és Művelődési Központ, egyéni kiállítás
2002. Anger (Franciaország), Artistes Hongrois en France
Párizs, Centre Culturel Suisse
2003. Budapest, Magyar Műhely Galéria, Bujdosó Alpár – Nagy Pál – Papp Tibor közös kiállítása
2004. Budapest, Magyar Műhely Galéria
2005. Patras (Görögország), A bor című kollektív kiállítás
2006. Bordeaux (Franciaország), Espace 29 Galéria, a digitális kiadványok első kiállítása
2007. Cogart–Budapest, Haraszty István kortársgyűjteménye
2008. Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar, Bohár András-émlékkiállítás
Veszprém, Vársosi Művelődési Központ, Szobrászat, tér és vizuális költészet
2009. Budapest, MTA, Művészet, gyógyítás, tudomány címmel kollektív kiállítás
2010. Budapest, Art 22 Galéria, Óraköltemények, egyéni retrospektív kiállítás

ABSZTRAKT

Papp Tibort a mozgásra, változásra kész alkotói magatartás jellemzi. Az avantgárd permanens erejéből, az elődökből, a múltból, elsősorban Kassák Lajos művészetéből és a folyton változó jelenből, a kifejezés egyediségét befolyásoló tényezők mozgásaiból, a kihívásokból táplálkozva újabb és újabb, formailag jól meghatározható vizuális műfajt teremtett. Az értekezésemben az avantgárd sokszínűségét megjelenítő életműből a vizuális költeményeket vizsgálom.

Az első két kötetben, a *Sánta vasárnapban* (1964), illetve az *Elégia két személyhez vagy többhöz* (1968) című életmű-nyitányban már felfedezhetjük a későbbi vendégszövegeknek, a vizuális költészetnek a jellegzetes jegyeit, sajátos vonásait, s a jelképeket, motívumokat vizsgálva az avantgárd jellemzőket magába olvasztó objektív, tárgyias líranyelv képviselőivel, így Pilinszky Jánossal és Nemes Nagy Ágnessel való művészi rokonságot is rekonstruálhatjuk. A megjelenő vizuális elemek pedig a vizsgált motívumokkal összekapcsolódva már jelzik az érlelődő különbséget is, az új irányt, amely az avantgárd felé vezet.

A klasszikus versforma zártságát a költő tovább oldja a *Vendégszövegek 1*-ben (1968-1971), s a *Vendégszövegek 2,3* kötet már fordulópontot jelent az életművében: a *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* a szövegírásról a képversre való áttérést jelzi. Papp Tibor az experimentális költészeti kategóriában nemcsak ismeretlen műfajokat honosít meg a magyar irodalomban (térversképek, logo-mandalák), vagy a gyér számú kubusirodalmunkat teljesíti ki a bűvös négyzetek sorozatával (*25x25* című kötet), de az innovatív formák tárházából újabb poétikai kódokkal, műfajvariánsokkal gyarapítja a kortárs vizuális költészetet: az értekezés bemutatja a tükrözés elvére épülő gyűrűket és a morfémákat, szintagmákat megtörő, a gondolatba indázó hínárvókat, valamint a sorjázókat is, amelyekben a két szomszédos szótag kapcsolódik össze szóvá, de a *Pátkai, Pilinszky és a pincér* című vizuális metaoratórium műfaji sajátosságait is feltárja. A postai szolgáltatás kommunikációs csatornájára épülő művészbélyegeken a merész, képi pornográfia lírai szöveggel kapcsolódik össze, a *Magyar Műhely* borítólapjai pedig vizuális költeményekké formálódnak, s már-már a dinamikus költészet lenyomatává válnak. A *Vendégszövegek 5* kötetének gondolati versgenerálást megvalósító darabjai, a logo-mandalák mellett a vizuális irodalmi művek sorában páratlan alkotásnak számítanak az egysoros, úgynevezett *Villanások* betűtipográfiái: a játékosan kiemelt betűk és szószetelek tizenegy villanásnyi lenyomata a konkrét költészet

megújításának kísérlete és a magyar irodalmi konceptualizmus egyik reprezentáns megjelenítője.

A papír mellett megjelenő új mediális jelhordozó hatalom, az új „üzenetközvetítő”, a számítógép az irodalom perspektíváit is kiszélesíti: felerősödik a vizualitás, színes, dinamikus, hangos művészi alkotások születnek, s egy működő program akár szabályos, klasszikus versformák generálására is képes. Papp Tibor előkelő helyet foglal el a világirodalom számítógépes irodalmában. Az első nemzetközi, csak számítógépen generált műveket közlő irodalmi folyóiratnak, a párizsi *alire*-nek egyik alapítója és mindmáig szerkesztője, s a mediális fordulatot jelentő első automatikus versgenerátornak, a *Disztichon Alfa*nak is ő a megalkotója.

A *Disztichon Alfa* megnyitott lemezének számítógépes oldalain megjelenő hexameterek és pentameterek egymást követő sokasága tartalomban és formában egyaránt szabályosak. A számmal címzett disztichonok élete viszont maximum két és fél percig tart csupán, aztán örökre eltűnnek – több millió évünk ugyanis nincs az újraolvasásra –, s a virtuálisan jelenlévő 16 billió alkotás közül új kerül a képernyőre. Az olvasó tehát a versteremtő aktus részesévé válik: nélküle a vers soha nem ölthetne látható formát. Hasonlóképpen a szemlélt újabb konstellációk létrehozására inspirálja a *Hinta-palinta* felező tizenkettesekből alkotott tizenhat soros, tömbszerű kompozíciói, amely az új médiumnak, a számítógépnek a lehetőségeit már sokkal gazdagabban mutatja be: a generált verseken, szövegeken kívül vizuális költeményeket és hangverseket is létrehoz a megalkotott programmal a szerző.

A *számítógép és az irodalom* című fejezet viszont nemcsak az új médiummal generált irodalmi művek sajátosságait elemzi, de áttekinti a számítógépes irodalom történetét, bemutatja a világháló közvetítésével megújult numerikus irodalom új irányait, valamint az esztétikai program mibenlétét és a szerzői jelenlét kérdését is vizsgálja. A vizuális költemények recepcióesztétikai és hermeneutikai megközelítését az interpretációs távlatokról szóló fejezet zárja.

ABSTRACT

Tibor Papp's artistic attitude is characterized by a readiness to change and movement. He has created a formally well-definable visual genre that feeds on the permanent force of the avant-garde, his predecessors, primarily the art of Lajos Kassák; the past, the ever-changing present, the dynamics and challenges of the uniqueness of expression. In my doctoral thesis I explore the visual poems of his life work, which represent the diversity of avant-garde.

In his first two volumes, the opening works of the oeuvre, *Sánta vasárnap* (*Lame Sunday*, 1964) and *Elégia két személyhez vagy többhöz* (*An Elegy to One Person or More*, 1968) the characteristic features of the later works, such as borrowing texts from various sources and the distinctive marks of visual poetry can already be detected. By exploring the symbols and motifs, even a strong artistic kinship can be traced between these volumes and works by János Pilinszky and Ágnes Nemes Nagy, whose objective poetic language features avant-garde properties. The appearance of the visual elements along with the motifs chosen for interpretation already indicate the evolving difference, the new direction in Tibor Papp's life-work that leads towards the avant-garde.

The poet goes on dissolving closed classical forms in *Vendégszövegek 1* (*Guest Texts 1*, 1968-1971), and *Vendégszövegek 2,3* (*Guest Texts 2,3*). *Műszerek, órák, jelzőkészülékek, lékek* (*Instruments, Watches, Signalling Apparatuses, Leaks*) is a landmark in the oeuvre, since it represents the shift towards calligrams from text-writing. Tibor Papp does not only introduce thus far unknown genres into the category of experimental poetry of Hungarian literature (space/poem/pictures, logo mandalas), but he also increases the slight number of works in kubus literature by his series of magic squares (see his volume entitled *25x25*). Furthermore, he also enriches contemporary visual poetry by utilizing novel poetic codes and genre variants from the inventory of innovative forms. The dissertation presents the so called *rings* built upon the principle of mirroring, *festoons* (hínárvók) that break up morphemes and syntagmata, flowing into the mechanisms of thought, and *strings* (sorjázók), where two neighbouring syllables melt into one word. The generic specificities of the visual metaoratorio entitled *Pátkai, Pilinszky és a pincér* (*Pátkai, Pilinszky and the Waiter*) are also revealed. In the case of the artist stamps the communicative role of the postal service is combined with daring pictorial pornography and poetic texts. The cover pages of *Magyar Műhely* turn into visual poems, and they almost become manifestations of dynamic poetry. Beside logo mandalas, the pieces of the volume *Vendégszövegek 5* (*Guest Texts 5*) that are produced by

mental poem generation also rank among the greatest works of art in the field of visual literature. The single-lined letter typographies, the pieces in the volume *Villanások (Flashes)* exhibit playfully emphasised letters and word slices in eleven flashes, and can be regarded as an experimental renewal of concrete poetry and major representatives of Hungarian literary conceptualism.

Beyond the use of paper, the new sign transmitting medium, the new “message mediator”, the computer has also widened the perspectives of literature. It strengthens the role of visuality and colours, it can create sound art pieces, and a working programme is able to generate regular, classical poetic forms as well. Tibor Papp occupies a distinguished place in the world’s computer literature. He is founder and current editor of the first international literary journal of exclusively computer generated works, the Parisian *alire*, and he is also the creator of *Disztichon Alfa*, the first automatic poem generator, a landmark in media history.

When you run the disc *Disztichon Alfa*, multiple sequences of hexameters and pentameters are displayed on the computer screen, and all of them are regular both in form and content. However, these numbered dystichons live two and a half minutes at the most, and then they disappear for ever, since we do not have millions of years to reread them, and from among the virtually present 16 billion works of art a new one pops up on the screen. Thus the reader becomes part of the act of poem generation: without him/her, the poem could never gain a visible form. Similarly, in the case of *Hinta-palinta (Swing-Swang)* the spectator is inspired to create further forms of accentual verse consisting of sixteen-line block-like compositions of two-beat twelvers. This demonstrates the possibilities of this new medium, the computer in a much more complex way: with the help of this programme, the author creates visual poems and sound poems as well, not only generated poems and texts.

However, the chapter entitled *A számítógép és az irodalom (Computer and Literature)* does not only interpret the features of the literary works generated by the new medium, but it also gives an overview of the history of computer literature, and it presents the new directions of numeric literature that has been renewed by the world wide web. Moreover, this section addresses the question of an aesthetic programme and the problem of authorial presence. The reception aesthetic and hermeneutic approach of visual poems is concluded by a chapter on various interpretive perspectives.

BIBLIOGRÁFIA

- ALBERT Zsuzsa, *Kopogtatás a szemhatáron – Rába György versei (Orpheusz Könyvek, 1993.)*, Confessio 1993/4.
- A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964.
- A párbeszéd jövője*, Magyar Műhely 25., 1968. január 15.
- ARANY János, *Friedrich Hebbel: Anya és gyermeke*, Szépirodalmi Figyelő 1870 = *Arany János összes művei 2., Prózai művek 2.*, szerk. KERESZTURY Dezső, Akadémiai, Budapest, 1968.
- ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Európa, Budapest, 1997.
- A szürrealizmus*. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta BAJOMI Lázár Endre, Gondolat, Budapest, 1968.
- BÁNYAI János, *Diszkontinuitás és versbeszéd = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004.
- BÁRCZI Géza – BENKŐ Loránd – BERRÁR Jolán, *A magyar nyelv története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002.
- BÁRDOS László, *Utószó = Kosztolányi Dezső összes versei*, szerk. LATOR László, Unikornis, Budapest, 1994.
- BARONI, Vittore, *A postabélyegeg lázadása*, ford. KLANICZAY Júlia, http://balkon.c3.hu/2007/2007_4/01posta.html
- BARTHES, Roland, *A strukturalista aktivitás*, ford. JÁVORI Jenő, Helikon 1968/1.
- BEDECS lászló, „*Bélyeg helyett kukac van*”, *Költészet a digitális korszakban*, Palócföld 2008/2.
- BELTING, Hans, *Gary Hill és a képek ábécéje*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan, Budapest, 2006.
- BERECZKY Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Akadémiai, Budapest, 2002.
- Betűnégyzetek*, http://www.mgonline.hu/archive/jubileum/10/50_jubileum_62-69.pdf
- BIEDERMANN, Hans, *Szimbólumlexikon*, ford. HAVAS Lujza – KÖRBER Ágnes, Corvina, Budapest, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *A mű és a kommunikáció = Az irodalmi tér*, ford. LÖRINSZKY Ildikó, Kijárat, Budapest, 2005.

- BODOR Béla, *Az ihletett szoftver*, <http://bodorbela.freeweb.hu>, Esszék, tanulmányok, kritikák, 2002.
- BODOR Béla, *Jöjj el, szöveg, légy vendégünk*, Papp Tibor: *Vendégszövegek (n)*, Alföld 2005/4.
- BODOR Béla, *Tér*Vers*Kép*, Papp Tibor: *Térvers/képek*, Alföld 50., 1999. július
- BODOR Béla, *Uralt és szolgált hagyomány. Gondolatok az elmúlt negyedszázad magyar költészetéről*, www.szepiroktarsasaga.hu/index.php?pageid=304
- BODOR Kata, *Bevezetés a művészbélyegek világába*,
http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Bodorkata_hu.html
- BODOR Kata, „...szeretnék ugyanis benne lenni az időben...” *Interjú Galántai Györggyel, a parabélyeg kiállítás kurátorával*, http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Galantai_Hu.html
- BOEHM, Gottfried, „*Időbeli alakulás*”. *Közelítések Gary Hillhez*, ford. HEGYESSY Mária = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan, Budapest, 2006.
- BOEHM, Gottfried, *A nyelven túl. Megjegyzések a képek logikájához*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan, Budapest, 2006.
- BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M.M., Hermeneutikai elemzések*, Ráció, Budapest, 2002.
- BOHÁR András, *Azok a bizonyos nyomok = Uő., Poétikák és világlátások*, Nap, Dunaszerdahely, 2008.
- BOHÁR András, *Papp Tibor*, A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Budapest, 2002.
- BÓKAY Antal, *A poétikus jelentés dekonstruktív felfogása = Uő., Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006.
- BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006.
- BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.), *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris, Budapest, 1998.
- BÓNUS Tibor, *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002.
- BORBÉLY László, *Az elveszített évtized. Beszélgetés Szombathy Bálinttal a kortárs avantgádról*, MIT, A Magyar Írószövetség Tájékoztatója 2009/1.
- BORBÉLY Szilárd, *Arany eposza*, 2000, 2006/5.
- BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Forum, Újvidék, 1969.
- BROOKS, Cleanth, *Az irónia mint strukturális elv*, ford. VÁMOSI Pál = *Az el nem képzelt Amerika*, szerk. VÁMOSI Pál, Európa, Budapest, 1974.
- BUREAUD, Annick, *Littérature et poésie numériques: le retour*, Art Press, 263, déc. 2000, ford. PAPP Nóra.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Kis könyv a nagy erényekről*, Osiris, Budapest, 2005.

- CRAY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999.
- CULLER, Jonathan, *Dekonstrukció*, Osiris, Budapest, 1997.
- CZIGÁNY Lóránt, *Talpalatnyi senkiföldjén*, Kortárs, Budapest, 2002.
- CSAPLÁR Ferenc, *Utószó = Kassák Lajos. Válogatott versek*, szerk. Lator László, Unikornis, Budapest, 1995.
- CSÁTH Géza, *Salome = Uő., Ismeretlen házban. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, Forum, Újvidék, 1977.
- CSIKÓS Attila, *Gyors, gyors, lassú, lassú*, Tudatos Vásárló 2008/8., illetve Igen 2008. okt.18.
- CSURI, Charles, *A statisztika mint interaktív műtárgy*, ford. ROHONYI András, Információs Társadalom 2009/1.
- CSURI, Charles, *Kitapintható mozgásérzékelés*, ford. ROHONYI András, Információs Társadalom 2009/1.
- Dada. 113 Gedichte herausgegeben von Karl Riha*, Klaus Wagenbach, Berlin, 2003.
- DÁNÉL Mónika, *A közötlenség alakzatai a magyar neoavantgárd irodalomban*, doktori (PhD) értekezés, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.
- DÉKEI Krisztina, *A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965-1974) = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006.
- DENCKER, Klaus Peter, *Vizuális költészet – mi az? = MARTOS Gábor, Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995.
- DERÉKY Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004.
- DERÉKY Pál, *A nyolcvanas évek magyar avantgárd irodalma két évtized távlatából*, Magyar Műhely 150., 2009/1.
- DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum, Budapest, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben = Az irodalom elméletei V.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *A papír (a)vagy én, tudják... = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005.
- DINEGRI, Ješa, *Szombathy Bálint*, ford. SÁNDOROV Péter, Híd 1983/1.

- DUKAY Nagy Ádám, *Papp Tibor: Vendégszövegek (n). Összegegyűjtött versek és vizuális költemények 1957-2002*, Szépirodalmi Figyelő 2003/6.
- ECO, Umberto, *The Role of the Reader* = Jonathan CULLER, *Dekonstrukció, Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, Osiris, Budapest, 1997.
- EDELIN, Francis, *Le logo mandala*, Cahiers Internationaux de Symbolisme, Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), Belgique, 1984, ford. PAPP Nóra.
- EICHENBAUM, Borisz, *Az irodalmi elemzés*, ford. BÁLINT Judit és mások, Gondolat, Budapest, 1974.
- Élet és művészet egysége. Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal*, Napút 2010. április
- EPIKUROSZ *Levelei. Levél Menoikeushoz*, Officina, Budapest, 1944.
- ERDÉLY Miklós, *Azonosítás-elméleti tézisek*. A munka kéziratban van.
- ERDÉLY Miklós, *Tézisek az 1980-as marly-i Konferenciához* = Uő., *Idő-möbiusz*, 2., Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991.
- Esz­tétika*, <http://pszicho.uw.hu/anyagok/esztetika.doc>
- FÁY Zoltán, *A SATOR-amulett*, Magyar Nemzet 2004. szept. 4.
- FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.
- FLUSSER, Vilém, *Az új képzeteleterő*. Athenaeum, 1993. 4. füzet
- FOUCAULT, Michel, *Ez nem pipa*, ford. MAHLER Zoltán, Athenaeum 1993, I/4.
- FRANK, Peter, *Postal Modernism. Artists' Stamps and Stamp Images*, Art Express, 1981/5. ford. KLANICZAY Júlia, World Art Post katalógus melléklete, Artpool, Budapest, 1982.
- FRYE, Northrop, *Az irodalom archetípusai = A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998.
- GARNIER, Pierre, *Plan pilote fondant le spacialisme* = les Lettres 31., André Silvaire, Párizs, 1965.
- GERE Zsolt, „*Hat gím jöve sebtén elébe*”. *Vörösmarty eposzterve és őstörténeti felfogása a Zalán futását követően*, ItK 2000/3-4.
- GHERBAN, Alexandre, *Entretien avec Tibor Papp*, Poezibao <http://poezibao.typepad.com>
- G. KOMORÓCZY Emőke, „*A költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság?*” *Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Pannon Tükör 2003/1.

- G. KOMORÓCZY Emőke, *A nyolcvanas évek (neo)avantgárdja irodalomtörténeti vetületben (Előzményei, szerves kapcsolata a XX. századon végigvonuló avantgárddal)*, Magyar Műhely 150., 2009/1.
- G. KOMORÓCZY Emőke, *Arccal a földön a huszadik század. Az avantgárd metamorfózisai*, Hét Krajcár, Budapest, 1996.
- GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998. (reprint 2008)
- GOODMAN, Nelson, *On Likeness of Meaning*, Analysis, 1949 = *Semantics and the Philosophy of Language*, szerk. Leonard LISKY, University of Illinois Press, Urbana, 1952.
- GÖRÖMBEI András, *Németh László esszéinek gondolati alaprétegei*, Monostori Imre könyve, Szabad Újság 2006. január 3.
- GRUMMAN, Bob, *min. költ. és matematikus*, Kalligram, Pozsony–Budapest, 2000.
- HAJDU István, *Concept Art, Kísérlet egy műfajtan műfaj rendszerezésére*, <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/hajdu.html>
- HAYMAN, David, *Work in progress*, ford. PAPP Tibor = Magyar Műhely 41-42., 1973. szept. 15.
- HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka. Vajda Péter*, Trezor, Budapest, 1992.
- HEGYI Béla, *A kereszt szálkái* = Török Endre, *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Magvető, Budapest, 1983.
- HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája*, *Múlt és jövő* 2006/2.
- HERBART, Johann Fredrich, *A Textbook in Psychology: An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics*. Trans. Margaret K. SMITH, New York, 1891.
- HIGGINS III, Edward F., *Művészbélyegek*, Print Collectors 1979/5. ford. KLANICZAY Júlia, World Art Post katalógus melléklete a Fészek Galéria-beli kiállításhoz, Artpool, Budapest, 1982.
- H. NAGY Péter, *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma*, Ráció, Budapest, 2008.
- H. NAGY Péter, *Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Magyar Műhely 130., 2004/1.
- HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa* = *Horváth János verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004.
- HORVÁTH János, *A magyar vers* = *Horváth János verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004.

- HORVÁTH János, *Gyöngyösi és Arany sormetszete = Horváth János verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2004.
- HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Akadémiai, Budapest, 1969.
- HORVÁTH SZABÓ Katalin, *Bűntudat – bűnbánat*, Vigilia 2002/3.
- IMDAHL, Max, *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – ikonológia – ikonika*, ford. KERÉKES Amália, Kijárat, Budapest, 2003.
- IMRE László – NAGY Miklós – S. VARGA Pál, *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2004.
- IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996.
- INGARDEN, Roman, *Az irodalmi műalkotás*, Gondolat, Budapest, 1977.
- IOANNES Paulus PP. II, *Evangelium Vitae, To the Bishops, Priests and Deacons, Men and Women religious lay Faithful and all People of Good Will on the Value and Inviolability of Human Life*, 1995. márc. 25., ford. DIÓS István. Magyar Katolikus Püspöki Konferencia, <http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=78>
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- JAFFÉ, Aniela, *vizuális művészetek szimbolizmusa = JUNG, Carl Gustav, Az ember és szimbólumai*, ford. MATOLCSI Ágnes, Göncöl, Budapest, 1993.
- JAUSS, Hans Robert, *Die kommunikative Funktion des Fiktiven = Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla és mások, Osiris, Budapest, 1997.
- JUNG, Carl Gustav, *Mandala. Képek a tudattalanból*, ford. TÓTH Tamás Boldizsár, Édesvíz, Budapest, 1999.
- KÁLAI Sándor, „Tiszta belső égés a semmi körül”. *Blanchot, Maurice: Az irodalmi tér*, Magyar Műhely 136., 2005/3.
- KAMPER, Dietmar, *A kép és az idő: a médiumok gyorsulása*, ford. SZITÁS Erzsébet – NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan, Budapest, 2006.
- KARÁTSON Endre, *J. L. Borges és a nemzetekfeletti irodalom*, Magyar Műhely 22., 1967. szept. 15.
- KECSKÉS András – SZILÁGYI Péter – SZUROMI Lajos, *Kis magyar verstan*, OPI, Budapest, 1985.

- KÉKESI Zoltán, *A művészetek „médiaharca” 1927 körül = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006.
- KÉKESI Zoltán, *A tekintet újraírása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n)*, Kortárs 2004. október
- KÉKESI Zoltán, *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2008.
- KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*, Ráció, Budapest, 2003.
- KÉKESI Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003.
- KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium. Karlheinz Stierle: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werbegriff = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003.
- KELEMEN Erzsébet, *Hét színekép. Tanulmányok, kritikák*, Ráció, Budapest, 2010.
- KELEMEN Erzsébet, *Részletek a teljességből. L. Simon László munkásságáról*, Magyar Műhely 147., 2008/2
- KELEMEN Erzsébet, *Tér/vers/képek, Papp Tibor vizuális költeményei*, Magyar Műhely 139., 2006/2.
- KELÉNYI Béla, *Szó-körökben körbeszéd. Papp Tibor logo-mandaláiról*, Új Forrás 1998/5.
- KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Korona, Budapest, 1998.
- Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995.
- KILIÁN István, *A régi magyar képvers*, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
- Konceptuális művészet (koncept művészet Magyarországon,*
http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/konceptualis_muveszet_koncept_muveszet_magyarorszagon
- KOSUTH, Joseph, *Filozófia utáni művészet*, ford. Bánki Dezső = Uő., *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*, Knoll Galerie, Wien–Budapest, 1992.
- KRÜGER, Peter, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1., Képleírás, képi elbeszélés*, vál. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1994.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika, Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996.
- LADMIRAL, Jean-René – LIPIANSKY, Edmond Marc, *La communication interculturelle*, Armand Collin, Paris, 1989.
- LAKATOS István, *Utószó = A hét évszázad magyar költői*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván – LAKATOS István – NÉMETH G. Béla, Tevan, Békéscsaba, 1996.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Papp Tibor játékos és vizuális költészete*, Minitel, Art-accès, Paris, 1980, ford. PAPP Nóra
- Lengyel Balázs, Nemes Nagy Ágnes és Vas István levélváltása*, közzétette MONOSTORY Klára, Holmi 1994/3.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón vagy a festészet és költészet határaitól = Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*, ford. VAJDA György Mihály, vál. BALÁZS István, Gondolat, Budapest, 1982.
- L. MENYHÉRT László, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*, Urbis, Budapest, 2006.
- LOBOCZKY János, *A szép mint „ontológiai híd” a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában*, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fraloboc.html>
- LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900 = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003.
- L. SIMON László annotációja = *Papp Tibor, Vendégszövegek 5*, Magyar Műhely, Budapest, 1997. (back cover)
- L. SIMON László, *A visszatérő emlékezet. Szombathy Bálint önálló tárlatáról*, Magyar Műhely 121., 2002/2., illetve Képirás füzetek sorozat, Kaposvár, 2002.
- L. SIMON László, *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció, Budapest, 2005.
- L. SIMON László, *nem lokalizálható*, Orpheusz – Magyar Műhely, Budapest, 2003.
- L. SIMON László kötetméltatása = *Papp Tibor. 25x25 – Bűvös négyzetek*, Magyar Műhely, Budapest, 2007. (back cover).
- LUCRETIUS, *A természetéről IV*, ford. TÓTH Béla, Kossuth, Budapest, 1997.
- LUKÁCS László, *Pilinszky János „világmodellje”*, Vigilia 1973/7.

- Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József – SZŐKE István – O. NAGY Gábor – KOVALOVSKY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1987.
- Magyar Műhely* 16-17., 1966. november 15.
- Magyar Műhely* 75., 1990. március 20.
- MAN, Paul de, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002.
- MAN, Paul de, *A temporalitás retorikája. Allegória és szimbólum* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, ford. BECK András, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, Pécs, 1996.
- MARGÓCSY István, *Az észlelés költészete (Ferencz Győző: Magamtól egyre messzebb)*, Alföld 1998/4.
- MARTINKÓ András, „Magyar” vártól Magyarvárig: Egy cím, egy eszme, egy évszám és több félreértés genezise, ItK 1964/4.
- MARTOS Gábor, *Kép(es) költészet. Kísérleti irodalmi olvasó- és nézőkönyv*, Patriot, Sopron, 1995.
- MAQUET, Jacques, *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel*, ford. ANTAL Éva és mások, Csokonai, Debrecen, 2009.
- MEGYIK János vallomása, *A forma újragondolása, Megyik Jánossal beszélget Sz. Szilágyi Gábor*, http://www.balkon.hu/balkon04_09/01megyik.html
- MEHLER, Jacques – G. BEVER, Thomas – CAREY, Peter, *Que regardons nous lisons = Textes pour un Psycholinguistique*, Mouton, Paris, 1974.
- MINGUET, Philippe, *Le Sycomore = Écritures*, Paris, 1982.
- MOHOLY-NAGY László, *Festészet – fényképészet – film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978.
- MONOSTORI Imre, *Illusztrációk a Németh László-filológia nehézségeihez*, Tiszatáj 2005. február
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *A művészet mint szemiológiai tény* = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris, Budapest, 1998.
- Művészbélyegek*, <http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#YU>
<http://artpool.hu/Artistamp/WAP/wap000.html#HU>
- NAGY Pál, *A virágnak agyara van! Tanulmányok az avantgárról*, Orpheusz, Budapest, 2005.
- NAGY Pál, *A vizuális költészetről* = *A régi magyar képv. szerk. KILIÁN István, Felsőmagyarország – Magyar Műhely*, Miskolc–Budapest, 1998.

- NAGY Pál, *Az irodalom új műfaja*, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, Budapest, 1995.
- NAGY Pál, *Szóvízió. Papp Tibor magyar nyelvű köteteiről*, Magyar Műhely 35. évf. (különszám), 1996. július 20.
- NIETZSCHE, Friedrich, „*A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*”, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum I. 3., 1992.
- NYGREN, Anders, *Erós et agapé*, Aubier, Paris, 1962.
- NYÍRI Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 1991.
- OSZTIE Zoltán, *Korunk erkölcsi kihívásai = Emberismeret és etika*, szerk. BERAN Ferenc, Szent István Társulat, Budapest, 2002.
- Palindromok*, http://konyves.blog.hu/2009/08/24/update_a_leghosszabb_magyar_palindrom
- PAPP Tibor, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, Magyar Műhely 151., 2009/2.
- PAPP Tibor, *A Magyar Műhely 30 éves = Uő., Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008.
- PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008.
- PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004.
- PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, Magyar Műhely, Budapest, 2007.
- PAPP Tibor, *Beszélgetés Ossip Zadkine-nal = Uő., Avantgárd szemmel Zadkine-tól Záborszkyig*, Magyar Műhely, Budapest, 2009.
- PAPP Tibor, *Disztichon Alfa. Első magyar versgenerátor*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994.
- PAPP Tibor, *Fiktív önéletírás*. A szöveg kéziratban van.
- PAPP Tibor, *Hogyan képelem el a következő huszonöt év irodalmát = Uő., Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008.
- PAPP Tibor, *Ige és kép = Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. KOVÁCS Zsolt – L. SIMON László, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.
- PAPP Tibor, *Innovációról az avantgárd költészet felől = Uő., Avantgárd szemmel költészetéről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004.
- PAPP Tibor, *Irodalomról az internet árnyékában = Uő., Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Magyar Műhely, Budapest, 2008.
- PAPP Tibor, *Múzsával vagy múzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, Balassi, Budapest, 1992.
- PAPP Tibor, *Negyvenéves a Magyar Műhely = Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2002.
- PAPP Tibor önéletrajzi vallomása. A szöveg kéziratban van.

- Papp Tibor, *Programozott irodalom*, Alföld 2010/3.
- PAPP Tibor, *Térvers/képek*, Balassi, Budapest, 1998.
- PAPP Tibor, *Vendégszövegek 2,3*; Magyar Műhely, Párizs, 1984.
- PAPP Tibor, *Vendégszövegek 5*, Magyar Műhely, Budapest, 1997.
- PAPP Tibor, *Vendégszövegek (n). Összegyűjtött versek és vizuális költemények 1957-2002.*, Ister, Budapest, 2003.
- PAPP Tibor – PRÁGAI Tamás, *A pálya mentén*, Napkút, Budapest, 2007.
- PERNECZKY Géza, *Intermédiá-művészet az uborkafán*, Élet és Irodalom 2008. május 16.
- PERNECZKY Géza *Művészbélyegek = Bélyegképek* kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1987.
- PETERNÁK Miklós, *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*,
<http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html>
- PETŐFI S. János, *A hipertextuális irodalom a perszonal computer elterjedt alkalmazásának korszakában*, <http://www.jgytf.u-szeged.hu/~vass/szemm082.htm>
- PETŐFI S. János, *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegsemiotikáig (Tanulmányok)*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1994.
- PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László (szerk.), *Szemiotikai szövegtan*, JGYTF, Szeged, 1996.
- PETŐCZ András, *A titok. Jegyzet Erdély Miklósról*, Balkon 1998. október
- PILINSZKY János, *Magamnak*, Vigilia 1984/6.
- PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDY Zsigmond, Ikon (Matúra sorozat), Budapest, 1994.
- PLÓTINOSZ, 50. értekezés (Enneaszok III, 5) 7. §
- PODMANICZKY Gabriella, *Tér – vers – kép. Papp Tibor vizuális költeményei*, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2001.
- POMOGÁTS Béla, *A költészet útkeresése Heideggertől Wittgensteinig = Reminiszcencia. A hetvenéves Papp Tibor köszöntése*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- PRÁGAI Tamás, *A bűvös vadász. Papp Tibor: 25x25 bűvös négyzetek (Magyar Műhely, Budapest, 2007)*, Bárka, 2008/1. Illetve:
http://pragaitamas.blog.hu/2009/11/04/konyvajanelo_helyett_egy_kotet_bemutatasa#comments
- PRÁGAI Tamás, *Pazarló gazdálkodás = Reminiszcencia. A hetvenéves Papp Tibor köszöntése*, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- RÁBA György, *Kopogtatás a szemhatáron*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1993.

- RAHNER, Karl, *Geist in Welt. Zur Metaphysik der endlichen Erkenntnis bei Thomas von Aquin*, Felizian Rauch, Innsbruck–Leipzig, 1939.
- RAHNER, Karl – VORGRIMLER, Herbert, *Teológiai kasszótár*, ford. ENDREFFY Zoltán, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *La Métaphore = Uő.*, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford Univ. Press, 1936, ford. RÁCZ Judit, Helikon 1977/1.
- RÓHEIM Géza, *Magyar néphit és népszokások*, Universum, Szeged, 1990.
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, François Maspero, Paris, 1978.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *Iconic turn? Egy szó az ikonoklazzmusért*, ford. GAÁL Tekla = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Harmattan, Budapest, 2006.
- SCHAFFER, R. Murray (ed.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, New Directions, New York, 1977.
- SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995.
- SCHMIDT, Siegfried J., *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry = Precisely: 13-14-15-16 Poetics of the new Poetics*. Co-Edited by Richard KOSTELANETZ – Benjamin HRUSHOVSKI, New York, 1982.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Válogatott tanulmányok*, vál. és szerk. KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1967.
- SCHWITTERS, Kurt: *Ursonate = Dada-Eine literarische Dokumentation*, Hg. Richard HUELSENBECK, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1987.
- SELMECZI Bea, *Forradalom felülnézetből. Georg Büchner: Danton halála*.
A Színház folyóirat portálja:
http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=21659&catid=1:archivum&Itemid=7
- SHELLEY, Percy Bysshe, *A megszábadított Prométheusz. Előszó*, Móra, Budapest, 1961.
- SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgárd*, Gondolat, Budapest, 1981.
- SZABÓ Zoltán, *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 1998.
- SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981.
- SZIGETI Csaba, *Transz. Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj 1988. december
- SZIRÁK Péter, *Az ösztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje. Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához = A kifosztott Móricz?* szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2001.

- SZKÁROSI Endre, *A fekete zongora. Egy félbemaradt ízlésfordulat ára* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- SZKÁROSI Endre, *A látható fluxus*, Magyar Műhely 102., 1997. tavasz
- SZKÁROSI Endre, *A megszabadított emlékezet (Egy olasz költő, aki magyar)* = TOMASO KEMENY, *Erdély aranypora*, ford. SZKÁROSI Endre, Irodalmi Jelen Könyvek–A Dunánál Könyvkiadó, Arad–Kolozsvár–Budapest, 2005.
- SZKÁROSI Endre, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben*, Magyar Műhely 119., 2001/4.
- SZKÁROSI Endre, *Konceptuális expanzió a zöld zónából* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- SZKÁROSI Endre, *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely, Budapest, 2006.
- SZKÁROSI Endre, *Változatok látványra és szövegre*, Kortárs 1986/2.
- Sz. MOLNÁR Szilvia, *Képszerűs versus szabad vers. Kassák Lajos: A ló meghal és a madarak kiröpülnek* = *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006.
- Sz. MOLNÁR Szilvia, *Kép(zet)eink*, Vár ucca tizenhét könyvek 30., Veszprém, 1998.
- SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány – Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, Kaposvár, 2005.
- SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai II.*, Új Symposium 147-148. (melléklet)
- SZOMBATHY Bálint, *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968-2003*, Ráció, Budapest, 2004.
- SZOMBATHY Bálint, *Benne lenni a „folyamatban”* = *Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 2002.
- SZOMBATHY Bálint, *Nyelvpoétikai sodródások. Kerekes László munkái elé*, Magyar Műhely 77., 1990. szeptember 20.
- TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, Budapest, 2005.
- TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Doktori (PhD) disszertáció tézisei, ELTE, Budapest, 2006.
- TOMKISS Tamás, *„Továbbra is provokatívak vagyunk”. Vitéz Györggyel Tomkiss Tamás beszélget anarchizmusról, gerillaháborúról, a gnoszticizmusról, az Arkánusról és más fontos dolgokról*, Magyar Műhely 107., 1998.

- TÖRÖK Endre, *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Magvető, Budapest, 1983.
- TUBÁK Csaba, *Szöveggenerálás*, Magyar Műhely 62-63., 1981. márc. 31.
- TURAY Alfréd, *Az ember és a kozmosz. Kozmológiai antropológia*, Agapé, Szeged, 1999.
- TURAY Arfréd – NYÍRI Tamás – BOLBERITZ Pál, *A filozófia*, Szent István Társulat, Budapest, 1992.
- TVERDOTA György, *Juhász Gyula kötött ihlete. In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000.
- VADAI István, *Bóbita*, Tiszatáj (diákmelléklet) 62., 1999. szeptember
- VALACZKAY Gabriella, *Kádár János legudvariasabb levelező partnere*, Népszabadság 69/2., 2010. márc. 24.
- Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, szerk. KOVÁCS Zsolt – L. SIMON László, Felső-Magyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.
- VARGA Tünde, *Képszövegek. W. J. Thomas Mitchell, Picture Theory = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003.
- VARGHA Balázs, *Játékkoktél*, Minerva, Budapest, 1967.
- VARNEY, Ed, *A művészbélyeg fejlődése*, <http://www.artpool.hu/Artistamp/text/Varneyhu.html>
- VASS László, *Papp Tibor: Múzsával vagy múzsa nélkül? (Irodalom számítógépen) = Szemiotikai szövegtan*, szerk. PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László, JGYTF, Szeged, 1996.
- V. ECSEDY Judit, „Mesterkedő” nyomdászok. *A barokk kor különleges nyomtatványai = A magyar grafika 50 éve*, http://www.mgonline.hu/archive/jubileum/10/50_jubileum_62-69.pdf
- WEISS János, *A reflexió útja a fragmentumokig*, Holmi 2007/9.
- WELLBERY, David E., *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és Kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005.
- WELLEK, René – WARREN, Austin, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Osiris, Budapest, 2002.
- WEÖRES Sándor, *A vers születése = Egybegyűjtött írások I.*, Magvető, Budapest, 1970.
- WERNITZER Julianna, *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője*, Jelenkor, Pécs, 1994.
- WICKSTEED, Joseph H., *Blake's Innocence and Experience*, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1928.
- ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, Minerva 1-5., 1926.

**A JELÖLTNEK AZ ÉRTEKEZÉS TÁRGYÁHOZ KAPCSOLÓDÓ
PUBLIKÁCIÓI ÉS ELŐADÁSAI**

Publikációk

1. *Tér/vers/képek. Papp Tibor vizuális költeményei*, Magyar Műhely 139., 2006/2., 61-84.
2. *Innovatív költői beszéd. Papp Tibor alkotásainak tárlata a Sánta vasárnaptól a születő kibusokig*, Szépirodalmi Figyelő 2006/5., 60-68.
3. *Létem egy pillanat csupán: virtuális verssorok megtestesülése (A programozott számítógépes költészet)*, Magyar Műhely 145., 2007/5., 7-13.
4. *Művészi rokonság: egy költői családfa felrajzolása (Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai)*, I. rész, Agria 2008. tavasz, 57-67.
5. *Művészi rokonság: egy költői családfa felrajzolása (Papp Tibor első két kötetének kapcsolódási pontjai)*, II. rész, Agria 2008. nyár, 66-75.
6. *Papp Tibor = Íróportrék II.*, Szépirodalmi Figyelő, Budapest, 2008, 113-127.
7. *Életműnyitány. Papp Tibor első köteteiről*, Napút 2008/4., 113-125.
8. *Látható nyelv és szürrealizmus. Papp Tibor Vendégszövegek I című kötete = Széphalom 18., A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2008, 259-263.
9. *Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok (Papp Tibor logo-mandalái)*, Kortárs 2009/4., 118-127.
10. *Létem egy pillanat csupán: virtuális verssorok megtestesülése (A programozott számítógépes költészet) = Jelenlét '07*, sorozatszerk. Hima Gabriella, KRE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest, 2009, 265-277.
11. *A számítógép és az irodalom*, Információs Társadalom 2009/1., 47-63.
12. *L' Ordinateur et la littérature (Traduction d'atelier par Philippe Dôme et Tibor Papp)*, Revista Texto Digital (brazil internetes lap)
<http://www.textodigital.ufsc.br/conteudo.html>
13. *Villanás és villanások. A konceptuális művészet megjelenése Papp Tibor életművében = Széphalom 19., A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2009, 245-251.
14. *Vizuális metaoratórium. Pátkai, Pilinszky és a Pincér*, Agria 2009. ősz, 175-179.

15. *A párizsi Magyar Műhely címlapjai*, Zempléni Múzsza 2009/4., 11-20.
16. *Küldeményművészet és művészbélyegek*, Alföld 2010/5., 107-115.
17. *A számítógépes és a gondolati versgenerálás = „Élő nyelv, élő irodalom – hagyomány és kihívás”*, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2010, 213-220.

Megjelenés előtt

18. *„Ördög vigye a problémáidat”*. *Mágikus betűnégyzetek*, Kortárs 2010.
19. *Kinyíló gyűrűk (Új poétikai formák Papp Tibor költészetében)* = *Széphalom* 20., *A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2010, 183-186.

Tanulmánykötet

20. *Hét színkép. Tanulmányok, kritikák*, Ráció, Budapest, 2010. (Oldalszám: 256)

Konferencia-előadások

- *Jelenlét* című konferencia, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem Hittudományi Kara, 2007. szeptember 8. Az előadás címe: *Létem egy pillanat csupán: virtuális verssorok megtestesülése (A programozott számítógépes költészet)*
- KCTOS: Wissen, Kreativität und Transformationen von Gesellschaften, Sektion: Symbole des Wissens und der Macht – Der sogenannte Ringkrieg von Lessing bis Tolkien, Wien, VHS Brigittenau, den 6.-9. Dezember 2007. Erzsébet Kelemen: *Eine neue mediale Zeichenträgermacht, Computer-generierte dynamische Gedichte*
- *Új média és kommunikatív magatartás*, Marosvásárhely, Sapientia – Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Műszaki és Humántudományok Kar, Humántudományok Tanszék, 2008. február 29 – március 1. Az előadás címe: *Művészet, medialitás, új kommunikációs formák. A számítógépes irodalom*
- *Mozgásban. Irodalomelméleti PhD-konferencia elméleti irányvonalakról, kihívásokról és lehetőségekről*. Szekció: *Új mediális kihívások az irodalomtudományban*. Az előadás címe: *Gondolati generálás – meditatív irodalmi műfajok (Papp Tibor logomandalái)*, Debrecen, 2008. aug. 28-29.

- „Móricz Zsigmond és a szülőföld”, Móricz Zsigmond születésének 130. évfordulója alkalmából megrendezett irodalmi tanácskozás és megemlékezés, *Esztétikai és etikai értékek Az Isten háta mögött című regényben*, Szatmárnémeti, 2009. jún. 27-28.
- Tokaj, Tokaji Író Tábor, szekció: kortárs irodalom, *A számítógépes és a gondolati versgenerálás*, 2009. aug. 13.
- Debrecen, Debreceni Irodalmi Napok, *A Magyar Műhely folyóirat bemutatása, Papp Tiborral és Szombathy Bálinttal beszélget Kelemen Erzsébet*, 2009. nov. 6.
- Ünnepi Könyvhét 2010 rendezvényei, Méliusz Juhász Péter Megyei Könyvtár és Művelődési Központ valamint Hajdú-Bihar megye könyvtárai, Derecske Város Művelődési Központ és Könyvtár, 2010. június 2. *Esztétikai és etikai értékek Móricz Zsigmond regényművészetében*
- *Irodalmi szomszédolás*, Kárpát-medencei Irodalmi Társaságok Szövetsége, XIX. vándorgyűlés, Rimaszombat, 2010. július 29 – augusztus 1., Az előadás címe: *Tiszta szándék – Gróf Batthyány Lajos olmtüzi és pesti naplója, levelei*

A JELÖLT EGYÉB TANULMÁNYAI A KORTÁRS IRODALOM TÁRGYKÖRÉBEN

1. *Poétikai leletek Mezopotámiából. Ékirásos agyagtáblák (Bujdosó Alpár vizuális költészetéről) = Görbülő fény. A hetvenéves Bujdosó Alpár köszöntése*, Magyar Műhely, Budapest, 2005, 92-109.
2. *Bujdosó Alpár művészete*, Bécsi Napló 2006. március–április, 9.
3. *Hóttalan a hegyek inge. Nagy Gáspár költeményének verstani elemzése = Széphalom 16., A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve*, Sátoraljaújhely, 2006, 417-421.
4. *L. Simon László = Íróportrék II.*, Szépirodalmi Figyelő, Budapest, 2008, 153-168.
Lásd még: *Agria* 2009. tél, 154-166.

5. *Részletek a teljességből, L. Simon László művészete a (visszavonhatatlanul...)* című kötetből a *Japán hajtásig*, Magyar Műhely 147, 2008/2., 11-30.
6. „minden kép és költemény”, *L. Simon László: Japán hajtás*, Bárka 2008/6., 109-111.
7. *A vállalt küldetés (Gál Elemér: A szeretet vár valahol. Válogatás a szerző kisprózáiból)*, Agria 2010. tavasz, 197-203.
8. *Élet és művészet egysége (Kelemen Erzsébet beszélgetése Szombathy Bálinttal)*, Napút 2010/3., 69-74.
9. „Már a hó sem olyan fehér”. Benke László *Otthonkereső* című kötetéről, Magyar Napló 2010/7., 66.

A JELÖLT EGYÉB TANULMÁNYAI A XX. SZÁZADI IRODALOM TÁRGYKÖRÉBEN

1. *Estztikai és etikai értékek Móricz Zsigmond Az Isten háta mögött című regényében*, Bécsi Napló 2009. július–augusztus, 9.

Estztikai és etikai értékek Az Isten háta mögött című regényben:

2. *Ady Endre- és Móricz Zsigmond-tanácskozás*, Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Partiumi Alelnöksége–Szatmárnémeti Kölcsey Kör, Szatmárnémeti, 2009, 125-139.
3. *Korunk* 2010/2., 93-100.

A JELÖLT IRODALOMTÖRTÉNETI MUNKÁIRA HIVATKOZÓ

FONTOSABB TANULMÁNYOK

1. BERTHA Zoltán, *Élő nyelv – élő magyar irodalom*, PoLiSz 126., 2009. ősz, 89.
2. Z. KARVALICS László, *Beköszöntő*, Információs Társadalom 2009/1., 5.
3. PAPP Tibor, *Programozott irodalom*, Alföld 2010/3., 39.

4. BERTHA Zoltán, „*Élő nyelv, élő irodalom – hagyomány és kihívás*”, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2010, 213, 220, 294.
5. ALFÖLDY Jenő, „*Élő nyelv, élő irodalom – hagyomány és kihívás*”, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2010, 220-221.