

Sándor Katalin

## Vonalból kilépő írás

### A konkrét költészet médiumköziségéről

#### Intermedialitás?

A médiumköziség és a mediális különbségek kérdése a konkrét versek esetében sajátos kontextusban értelmezhető: a jelentésképzés folyamatába konstitutív módon visszaíródó medialitás, az írás materialitásának, képiségének tapasztalata valamiképpen magának a nyelven *belüli* heterogenitásnak a tapasztalatává válik. Vagyis az intermedialitás nem különböző (konvencionálisan és intézményesen különbözőnek tekintett) médiumok, reprezentációs rendszerek (pl. képek és szövegek) viszonyának, egymásra vonatkozásának a jelenségében értelmezhető, hanem magának az írott nyelvnek a képpé alakulásában, az írás medialitásának valamilyen figurációként, különbségként való láthatóvá válásában. Ezzel pedig az igen gyakran emlegetett verbális – vizuális oppozíció válik meglehetősen problematikussá, hiszen a verbális mindig látható, hallható vagy éppen tapintható nyelvként közvetítődik.

Az, hogy a vizuális költészet bizonyos alakzataiban (így a konkrét versekben is) a kép–szöveg különbség magába az írásba, a látható nyelvbe ékelődik (akár a mitchelli *difference within* értelmében<sup>1</sup>), a médiumköziségről való elméleti-kritikai beszéd kategóriáit is gyakran kérdéseessé teszi. A konkrét vers nem értelmezhető például az Irina Rajewsky által javasolt mediális kombináció kategóriájával,<sup>2</sup> hiszen a kombináció inkább egymástól elkülöníthető médiumokat feltételezne.

Egyrészt tehát a konkrét versek megbonthatatlan, kevert medialitása ellenáll a szó és a kép (pl. módszertani alapon történő) szétválasztásának, egyértelmű alá- vagy fölérendelésének, másrészt viszont a képversek értelmezésére éppen a szöveg- és a képbefogadás egyidejűségének (részleges) ellehetetlenülése, megtörése a jellemző. Az, hogy a szöveg a „ránézésben elhallgat”, a kép pedig a „kiolvasásban elrejtje magát”,<sup>3</sup> azaz nem vonható egyszerre ugyanabba a közös térbe a hasonlóság alapú ábrázolás és a különbségen, távolléten alapuló megnevezés, a kettő egyidejű befogadását lehetetleníti el. A szöveg és az (írás)kép olvasásának oda-vissza mozgó folyamata megbontja a képversek egységét, ez pedig magyarázhatja azt, hogy külön (is) beszélünk a szövegről, a képről, és médiumközöttiséggként nevezzük meg a kettő viszonyát, a képszövegbe ékelődő különbséget.

1 Vö. A kép/szöveg problémájával kapcsolatban W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994, 94.

2 Irina O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermedialitás*, 2005/6., 43–65.

3 Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, Athenaeum, 1993/4., 146.

A képversek hibrid jellege viszont több oldalról is problematikus: igaz ugyan, hogy ezek szöveggént való olvasása és képként való nézése nem lehet szimultán tapasztalat, ugyanakkor sem a szöveg, sem a kép vagy a vizuális-térbeli retorika nem kapcsolható ki maradéktalanul az olvasás, illetve a nézés folyamatából. A képet, a térbeli nemlineáris kompozíciót áttöri az írásjelek szegmentált sora, konvencionális, kodifikált képe, (olvasatlan) moraja, olvasáskor pedig a tekintet folyton kilépni kényszerül az írás nyomonvonalából.

A kép(i)ként előlépő írás és az írásjelekre bomló kép így az elmélet nyelvének töréseit, a „fordítás” problematikusságát is láthatóvá teheti: hiszen amikor a médiumköziséget, mediális hibridizációt viszonyként írjuk le, egyszersmind szét is bontjuk és valamiképp szembeállítjuk azt, ami között viszony lehetséges. A képversek esetében a médium maga áll ellen annak, hogy tisztán nyelvként vagy tisztán képként gondoljuk el, a szavak teresítése pedig megteremti az írás médiumára való reflexió lehetőségét. A szöveg mediális felteleteinek (reflexív) előtérbe helyezése, a nyelvi és a képi értelmezhetőség, az olvasható és az olvashatatlan közötti átfedések, illetve törések válhatnak a konkrét versekben a médiumköziség sajátosan köztes (és instabil) helyévé.

## A konkrét vers az irányzat kontextusában

A konkrét versek médiumközi retorikája nem választható le arról az irányzati-történeti kontextusról, illetve azokról az önértelmezésekről, amelyek számottevően alakítják a konkretizmusról való beszédet. Ugyanakkor a konkrét verseket bejelentő és előkészítő programok, irányzati önértelmezések ellentmondásossága, illetve a poétikai manifesztumok és a konkrét teljesítmények viszonyának problematikussága folytán szükségesnek látszik az irányzati célok kritikai újraértelmezése.<sup>4</sup>

Az '50-es években induló konkrét költészet neve és poétikai programja a brazil Décio Pignatari és a De Campos fivérek (Augusto és Haroldo), valamint a svájci Eugen Gomringer nevéhez kötődik. Ideológiailag pedig a Max Bill és a Theo von Doesburg-féle konkrét festészethez áll közel: ahhoz a művészet-koncepcióhoz, amely szerint a műalkotás éppen amiatt tekinthető konkrétnek, hogy nem valamely reprezentált valóság helyett áll, nem valaminek az absztrakciója, hanem ő maga válik „valósággá”, dologgá.<sup>5</sup>

A konkretizmust egyes kutatók egyértelműen a modern művészet, pontosabban a II. világháború utáni avantgárd kontextusába helyezik, nem számolva a századelő történeti izmusai és a konkretizmus közötti törésmentes foly-

4 BALÁZS Imre József *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* című kötetében (Mentor, Marosvásárhely, 2006, 7.) hasonló problémára hívja fel erre a figyelmet.

5 Szkárosi Endre az absztrakt és a konkrét műalkotásfogalomnak ezt az újraértelmezését a Bauhaus teljesítményével is összefüggésbe hozza: „alighanem elképzelhetetlen lett volna a Bauhaus funkcionális gondolkodásának elvi alapjai és nagyszabású gyakorlati kibontakozása nélkül.” (SZKÁROSI Endre, 2003, 350.) A Bauhausban a művészi, funkcionális, gyakorlati és társadalmi szempontok összeegyeztetése nyomán történő nyitás a funkcionalitás, a használhatóság, a társadalmi tér felé viszont nem mérhető minden szempontból a konkrét költészet műalkotáskoncepciójához.

tonosság képzetének problematikusságával.<sup>6</sup> Mások azonban neoavantgárd irányzatként értelmezve éppen a konkretizmus történeti avantgárdhoz való viszonyának egyértelműségére kérdeznak rá.<sup>7</sup>

A poétikai programokban – amelyek a „konkrét” eredmények felől gyakran igen kérdésesnek bizonyulnak – mindenképp a hagyományokhoz, a poétikai, szemléleti-ideológiai előzményekhez való viszony többirányúsága, illetve ezeknek a saját programhoz való hasonítása a szembeűnő: mind az európai, mind a dél-amerikai konkretizmus deklarált előzményei között megtaláljuk S. Mallarmé, G. Apollinaire, E. Pound, G. Stein, J. Joyce, e. e. cummings, H. Arp, K. Schwitters munkásságát. Míg a brazil konkretizmus esetében inkább megfigyelhető a történeti avantgárd bizonyos izmusaira is jellemző (baloldali) társadalomkritikai beállítódás, addig – amint arra Sz. Molnár Szilvia is felhívja a figyelmet – a német nyelvterülethez kapcsolható konkrét költészet elméletei „egyáltalán nem a történeti avantgárd mozgalmak társadalmi eszméiben jelölték ki a KP [Konkrete Poesie] hagyományát, hanem a modern költészet olyan jelenségeiben, amelyek a XIX. század végén és a XX. század elején jelentkező líranyelvi válságra reflektáltak”.<sup>8</sup> (Mint amilyen például Mallarmé, Apollinaire, Holz és Ball költészete.)

A szöveg teresítése, a szavak és az ezek közötti üres tér viszonyának előtérbe helyezése, a szavak és a dolgok közötti megfelelések felbomlása a konkretizmus egyik előzményeként a mallarméi lírahagyományt jelöli ki.<sup>9</sup> Orbán Jolán a mallarméi nyelvfelfogásnak három olyan mozzanatát nevezi meg, amely a „költői nyelv mallarméi forradalmához vezet, és visszhangot ver a hatvanas években induló francia költészetben (Sollers), irodalomelméletben (Barthes, Kristeva) és filozófiában (Lyotard, Foucault, Derrida): a szavak és a dolgok viszonyának megkérdőjelezését, a szó egységének megbontását, a könyv egységének dekomponálását.”<sup>10</sup> Az, hogy Mallarménál (főként a *Kockadobásban*) „a papír közbelépése, a lap, az oldal felosztása” „az írást mint cselekvést, mint műveletet írja bele” a szöveg „szemantikai, szintaktikai, pragmatikai, fonetikai, retorikai, grafikai dimenziójába”,<sup>11</sup> egyfajta szemléleti-poétikai előzményévé válhatott a konkrét költészet nyelvfelfogásának is.

6 Myooku KIM, *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität*. Dissertation, Universität Konstanz, 2002, 68.

7 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története a magyar irodalomtörténet-írásban*, Lk.k.t., 2001/6., 77.

8 Sz. MOLNÁR Szilvia, *I. m.*, 77. Sz. Molnár szerint a későmodern líra nyelvkritikai beállítottságával társulva az „avantgárd irányzatok közül a konstruktivizmus jelenthetett... folytonosságot a konkrét költészetnek”, hiszen ebben mentődhetett át „az irodalmi avantgárdnak a műalkotások immanens felépítettségére irányuló érdeklődése.” Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*. Iskolakultúra, 2004/4., 62–63.

9 Wendy Steiner viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy Mallarménál a tér, a közök, a tipográfia inkább a konkrétumok világától való eltávolodás folyamatában, a vers csendjének a fordításában nyer értelmet. Wendy STEINER, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1982, 204–206.

10 ORBÁN Jolán, *Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai*, Jelenkor, 2005/10., 975–984.

11 Uo.

Tágabb, átfogóbb művészeti tendenciák kontextusából szemlélve a konkrét költészet poétikája és ideológiája összefüggésbe hozható a művészeteknek a 20. század elejétől egyre hangsúlyosabbá váló antimimetikus, öntematizáló-önelemző irányultságával. Ez a tendencia bizonyos esetekben a médiummal való foglalkozás gyakorlata révén a „nyelv ikonizálódását” és a „kép nyelviesülését”, szkripturálissá válását eredményezte<sup>12</sup> – gondolhatunk itt akár Paul Klee vagy Simon Hantaï festményeire, akár René Magritte szöveget is tartalmazó képeire. Ugyanakkor a konkrét versekben és programokban a mimetikus kép gyakori elutasítása, vagyis a „tisztá” konkretizmus képellenessége összefüggésbe hozható az absztrakt festészet purista, a képet a nyelvi tartalmaktól megtisztítani próbáló ideológiájával is.

Történeti szempontból a konkretizmus kontextualizációja, „helyének” keresése a modernizmus paradigmái között arra a közötte jellegre is tekintettel kell, hogy legyen, amelynek értelmében ez mint neoavantgárd irányzat a történeti avantgárd és a posztmodern között lenne elhelyezhető. A neoavantgárd paradigmának ez a köztes helye, helynélkülisége tulajdonképpen olyan irodalomtörténeti konstrukciók határainak újragondolását teheti szükségessé, amelyek pl. a 20. századi magyar irodalom történetét a klasszikus modernség, avantgárd, utómodernség, posztmodern négy formációjába rendezik, és amelyek Balázs Imre József szerint viszonylag szűkös szempontrendszert működtetnek (pl. a szubjektumfelfogás és jelhasználat kritériumát).<sup>13</sup>

A neoavantgárdnak ez a – nem csak a magyar irodalomtörténetben érvényes – határon-léte a konkrét költészet helyzetére is vonatkozatható, ez ugyanis a deperszonalizáció, illetve a reprezentációs rendszerek, a különféle médiumok határainak elmozdítása folytán a történeti avantgárdhoz is kapcsolódhat, ugyanakkor a poétikai előzményekhez, a „hagyományhoz való nem tagadó viszonyulása”,<sup>14</sup> az elméleti reflektáltság, az önelemző, az artefaktumjelleget leleplező retorika a posztmodern beszédmódokhoz is közelítheti.<sup>15</sup> Sz. Molnár Szilvia szerint a különbségek ellenére mind a neoavantgárdnak, mind a posztmodernnek nevezett irodalom „bevon szubjektumon túli szervezőelveket a szövegalakításba, és építkezik a kultúra egyéb (nem magas- vagy nem is irodalmi) regisztereiből, miközben folyamatos reflexiókkal lát el minket, olvasókat az alkotás/alkotódás menetéről.”<sup>16</sup> Sz. Molnár a kettő közötti markánsabb különbséget a nyelvet használó szubjektum szituálásában látja, a különböző nyelvkritikai hozzáállásban: „a neoavantgárd elvesztettnek látja a szubjektum beszédpozícióját, a posztmodern pedig elveszíthetőnek.”<sup>17</sup>

12 Myooku KIM, *I. m.*, 29–30.

13 BALÁZS Imre József, *I. m.*, 27.

14 DÁNÉL Mónika, *A közöttség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról. Kísérlet egy kategória bevezetésére* = BENGI László – SZ. MOLNÁR Szilvia (szerk.), *Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés*, II. köt. Fiala Írók Szövetsége, Budapest, 2002, 88.

15 Vö. *Uo.*

16 SZ. MOLNÁR Szilvia, *A képvess-értés története: a neoavantgárd*, *Iskolakultúra*, 2004/4., 68.

17 *Uo.*, 69.

Tovább nehezítheti a korszakhatárok kijelölését az a probléma is, hogy számos esetben a hagyománnyal való viszonyteremtés szándéka, kísérlete nem lép túl a manifesztumok határán, vagy sajátos önellentmondásba kerül: úgy például, hogy az irányzati önértelmezések bejelentik poétikai előzményeiket, és/de közben a szavak mindenféle kontextusról való leválasztásán dolgoznak.

A magyar irodalomtörténet kontextusa felől nézve megfontolandó Kulcsár Szabó Ernőnek azon észrevétele, amely szerint a konkrét költészet nem rendezte át számottevően a költészet, a lírafelfogás színterét, eredményei, eljárásai beépültek a „hagyományosabb” alakítású versbe, prózába vagy akár nem irodalmi-esztétikai szöveghasználatba úgy, hogy végül „ez a líratípus anélkül kezdett el »klasszicizálódni«, hogy autonóm formaként érvényesülhetett volna”.<sup>18</sup>

A neoavantgárd, az experimentális irodalom esetében az egyes irányzatok, történeti korszakok kirajzolásakor, a terminusok használati körének kijelölésekor (a tárgy természetéből fakadóan) valószínűleg ritkán hagyatkozhatunk precíz kutatási eredményekre, konszenzusra. Ahogy Castellin is fogalmaz: „A konkrét költészet elnevezés egy egész korszakon keresztül kísérli meg utólag felölelni az új törekvéseket, aminek természetesen megvan az a kockázata, hogy amit a bővítéssel nyer, azt az áttekinthetőségben elveszíti.”<sup>19</sup> Újabban például szélesebb és szórtabb, a nemzeti irodalmak választóvonaláival nem bémérhető hatókörrel a digitális költészetben láthatjuk (többek között) a konkrét költészeti előzményekhez való visszafordulást, és ezek eltérő mediális feltételek között való újraértelmezését, ám a digitális költészet viszonya az irodalmi kánonokhoz még korántsem tekinthető tisztázottnak.

## Teresített szavak költészete

A „szó művészeteként” is emlegetett konkretizmus arra a nyelvkritikai nézőpontból megmutatkozó (jel)nyelvi, líranyelvi (és ismeretelméleti) válságra adott válaszként is elgondolható, mely szerint a nyelv a tapasztalati világot nem leképezi, hanem sematizálja és átértelmezi, azaz „a nyelv nem a valóság képe, hanem bizonyos konvenciók képe”.<sup>20</sup> A konkrét költészet „válasza”: a metaforikus jelhasználat hagyományától elforduló versnyelv, amelyben deklaráltan megkísérlik kiiktatni a jelölő és a jelölt elválasztottságát, és a nyelv médiumára (mint lehetőségre vagy problémára) reflektálnak.

Míg az ugyancsak a II. világháború után jelentkező lettristák a nyelv hagyományfüggő és konvencionális jellegével, kifejezésre való képességével kapcsolatos kétely folytán programatikusan kiiktatni próbálják a nyelvhasználat szemantikai dimenzióit, és a szavakat mindenféle referenciától mentes grafémákra bontják le, addig a konkretisták a szót leginkább a szintaxis, a monda-

18 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Antimetáforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben* = Uő., *Műalkotás – szöveg – hatás*, Magvető, Budapest, 1987, 357.

19 Philippe CASTELLIN, *A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig*, Helikon, 2003/4., 394.

20 ZMEGAČ, idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 361.

tok, a kontextus, a történetiség összefüggéseiből, illetve metaforikus viszonyaiból emelik ki.<sup>21</sup>

Az irányzathoz kapcsolódó önértelmező írásokban olyan, a modernizmus paradigmájához kapcsolható művészetfelfogás körvonalazódik, amelyben a műalkotás nem utal valamilyen rajta kívüli összefüggésre, hanem önmaga struktúráját, létrejöttének folyamatát, esztétikai realitását mutatja meg.<sup>22</sup> A nyelvvel szembeni kétely ugyanakkor érthető úgy is, mint a nyelv ideológiai, propagandisztikus kisajátítására adott történeti reakció a Harmadik Birodalom szétesése után.<sup>23</sup>

A konkretizmus a nyelv mint médium átlátszóságát függeszti fel, az írás mintegy útjába áll a betűn és a lap fehéren „keresztülnevező” tekintetnek, és a jelentésképzést így egyszerre mutatja meg diszkurzív és mediális feltételezettségében. Az átlátszó, valami hiányzó helyett álló nyelvi jelet az irányzat egy önmaga anyagságára utaló szöveg koncepciójával próbálta láthatóvá, jelenvalóvá tenni, miközben folyton abba a (nem mindig felismert) problémába ütközött, hogy – amint Steiner fogalmaz – „a jel-funkció mindenféle jelenlétet kikezd”.<sup>24</sup>

A konkretizmus elutasítja a metaforikus jelentéssokszorozódást, és a nyelvi önreferencialitás folytán a poétikai reflexió tárgyává maga a nyelv válik, amely így eloldódni látszik a jelentésképzés (ismeretelméletileg nem megbízhatónak tartott) szubjektívizmusától, a szubjektum beszédpozíciójától.<sup>25</sup> Gomringer explicitte is teszi ezt a tendenciát: a konkretista konstelláció „nem nevez meg »túl-ságosan emberi«, szociális és erotikus problémákat. ha egy ilyen probléma nem oldható meg messzemenően az életben, akkor talán inkább a szakirodalomra tartozik.”<sup>26</sup> Nem véletlen, hogy a konkretizmus ilyen önértelmezései folytán úgy tűnik fel ez a költészet, mint valami önmagára záródó, steril metapoézis.

A külső referenciáktól, ideologikus tartalmaktól való lecsupaszítást Gomringer egyenesen „nagy tisztogatási műveletnek” nevezi, amely mind a

21 A konkrét költészet számos eredményében és manifesztumában emlékeztet a nyelvet zárt, elemekből és kapcsolódási szabályokból álló, az esetleges beszéd és a történetiség kontextusából kivonó, absztrahált rendszerként, *langue*-ként leíró saussure-iánus strukturalista nyelvészetre, illetve az ezzel összefüggésbe hozható tudományos-racionalista ideológiákra. Szabolcsi Miklós „jel”-típusú neoavantgarde-nak nevezi a műalkotást történeti kontextusáról leválasztott, önvezérlésű struktúra-ként felfogó, strukturalista ihletettséggű technicista irányzatokat, köztük a konkretizmust is. SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgarde* = KRÉN Katalin – MARX József (szerk.), *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981, 54–61.

22 „A concrete poem is an object in and by itself.” [A konkrét vers önmagában és önmaga által való dolog.] Noigrandes csoport, idézi Philippe CASTELLIN, *l. m.*, 390.

23 Vö. Ulrich ERNST, *Konkrét költészet*, Helikon, 2003/4., 342.

24 Wendy STEINER, *l. m.*, 198.

25 Ennek kapcsán még lásd Marjorie PERLOFF, *Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, 115., Joanna DRUCKER, *Experimentális, vizuális és konkrét költészet. Történeti kontextus és alapfogalmak*, Helikon 2003/4., 372., Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*, Iskolakultúra, 2004/4., 69.

26 Eugen, GOMRINGER, *A verstől a konstellációig. Egy új költészet célja és formája*, Magyar Műhely, 1998–1999/108–109., 47.

költészetben, mind a képzőművészetben felfedezi „az építőelemek jelentőségét”.<sup>27</sup> E „tisztogatási művelet” az absztrakt festészet más starthelyzetből induló purista, formaelvű, előzetes nyelvi tartalmaktól, narratíváktól mentesként felüntetett alkotásmódjához, ideológiájához válhat hasonlónvá. Vagyis ahhoz a modernista törekvéshez, amely a művészet lényegéhez, tulajdonképpeni anyagához való eljutást annak mediális megtisztítása által tartotta lehetségének. A („külső”) kontextusoktól való megtisztítás gesztusa viszont éppen kontextuálisan és történetileg nyer értelmet: mire reagál, mihez viszonyul az adott helyzetben? A tisztogatási művelet így paradox módon éppen kontextuális értelmezésre van ráutalva.

Sz. Molnár Szilvia más szempontból figyelmeztet a konkretizmus nyelvszemléletének ideológiájához való viszonyára: „A történeti avantgárd nyelvtapasztalata azon az ideán alapult, hogy a művészet (nyelve) a (külső) valósággal lép párbeszédbe”,<sup>28</sup> bizonyos esetekben – tehetnénk hozzá – e valóság megváltoztathatóságának képzetével. Ehhez képest S. J. Schmidt szerint a konkrét költészet nyelve „egy végsőig szabad nyelvi találmány, amely önmagában egy ideológiát sem szolgál”.<sup>29</sup>

Úgy vélem azonban, hogy a valóságvonatkozásait programatikusan eltörlő neoavantgárd irányzatok nagyon is történetileg magyarázható, szimpomatikus kivonulási kísérletek a történelemből. (Ilyen például a konkrét költészetnek a már említett törekvése, hogy minden ideológiától „megtisztítsák” a nyelvet nem sokkal a Harmadik Birodalom szétesése után.) Így e törekvések éppen hogy nem lehetnek mentesek a semlegesség, a megtisztítás (programként is meghirdetett) ideológiájától, végső soron pedig illúziójától. Ez az ideológia ugyanakkor közel áll ahhoz a tudománykonceptióhoz, nyelv- és művészetfelfogáshoz, amely a vizsgálat tárgyát az esetleges kontextusokról (történeti, ideológiai, társadalmi, beszédhelyzetbeli) leválasztva, „tisztán” hozza a tudomány „objektívként” beállított tekintete elé (gondoljunk például a *langue* strukturalista absztrakciójára).

Az elméleti írások a nyelv konkretista újragondolása kapcsán többnyire két mozzanatot emelnek ki a poétikákból: egyrészt a szöveg elbontását, a szavak kivonását a szintaktikai-grammatikai és a metaforikus kapcsolatok összefüggéseiből, valamint a nyelvi eszközök számottevő redukcióját.<sup>30</sup> Másrészt viszont hangsúlyozzák a szintaxis fellazítása, eltörlése nyomán a szavak „felszabadítását”, az így lehetővé váló térbeli-képi elrendezést, a grafikus tér strukturális tényezővé válását<sup>31</sup> és ezekből adódóan az olvasatok megsok-

27 Uo., 44.

28 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története a magyar irodalomtörténet-írásban*, Lk.k.t., 2001/6., 78.

29 SCHMIDT, idézi Sz. MOLNÁR Szilvia, *Uo.* Sz. Molnár szerint ez a teljességében formaelvűként prezentált nyelv „a technológiához való viszonyában mégis erősen emlékeztet egy ideologikusan működtetett nyelvre.” *Uo.*

30 Marjorie PERLOFF, *I. m.*; Willard BOHN, *Modern Visual Poetry*. University of Delaware Press, Newark – London, 2001, 235.

31 Kappanyos András szerint a „verbális rendezettség elvonása révén keletkező hiányt” a vizuális rendezettség töltheti ki. KAPPANYOS András, *Bővített retorika = Uő., Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*, Balassi, Budapest, 2008, 59.

szorozódását, amely a nyelv redukcióját valamiképp kompenzálja. Így a nyelv egy meglévő, ám „nem aktivált” dimenziója válik láthatóvá.<sup>32</sup>

A konkrét vers szóalapú retorikája, a szintaxis redukálása vagy kiiktatása, a nyelv teresítése tehát pragmatikai oldalról mint a befogadás feltételeinek megváltozása is elgondolható: a fehérrel, az üres terekkel megszakított szavak olyan lezáratlan, határozatlan konstellációként tűnnek fel, amelyet egyaránt alakít az olvashatónak, a diszkurzívna és az olvashatatlanak, a grafikusnak a tere, és amelyben a szavak kapcsolhatósága potencialitásként áll elő. A konkrét költészet jellegzetes alakzatának, a *konstellációnak* a „rövidsége és szüksézsavúsága megragadó”, „memorizálható és képként megjegyezhető”.<sup>33</sup> A konstelláció így egyfajta „felkérés”,<sup>34</sup> amely kitöltetlen, üres helyet kínál a befogadó számára a kapcsolatokat, összefüggéseket meg-, illetve újraalkotásához. A befogadóra váró kitöltetlen helyek általa is megteremtődnek, hogy a konstelláció „menekülés a nyelvből [...] a hallgatás vagy a felmutatás halk nyelvébe”.<sup>35</sup>

### (Ön)ellentmondások(?)

A konkretizmust megalapozó, kommentáló önértelmezésekben, programokban jól láthatóvá válnak azok az (ön)ellentmondások, amelyek folytán szükségesnek látszik az irányzat önreprezentációinak és eredményeinek újraolvasása. Azt, hogy a konkrét versekben nem iktatható ki teljesen a metaforikuság, a nyelv retoricitása, az értelmezés különbségképző munkája, illetve hogy nem jöhet létre totális önprezentáció, jól jelzi Max Bense következő állítása is: „A konkrétumok természetesen jelentéshordozók, könnyen szemantikai vonat-

32 Myooku KIM, *I. m.*, 47. Itt szembevetjük az elméleti-kritikai beszéd ambivalenciáját, amely egyrészt a konkretizmus reductív, absztraháló, nyelvbontó eljárásait állapítja meg, másrészt viszont az ennek nyomán megelőlegezett hiányérzethez valamiféle kompenzációt keres. Marjorie Perloff például a „tisztá” konkretizmus izomorfizmusát, önprezentációját valójában nem is menti fel a „redukcionizmus vádjá” alól, és az ebből való kilépés lehetőségét a szemantikai komplexitásban látja. Marjorie PERLOFF, *I. m.*, 115. A nyelv redukciójának és egyszerűsítésének, nemzetközivé és akadálymentesen hozzáférhetővé tételének gomringeri programját ha radikálisan megvalósítanák, az éppen a konkretizmusnak mint irodalomnak/művészetnek az önfelszámolásával járna együtt. Kulcsár Szabó szerint például: „a szkriptovizuális vers nem adható ugyan elő, ugyanakkor számos – egyébként nehezen megragadható – poétikai hatásformát képes a vizuális interpretáció során kiaknázni”, úgy, hogy a mű értelmezését „már jelentős részben meghatározzák a képzőművészeti befogadásmód bizonyos szemléletformái is”. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 375. Willard Bohn szerint például nem paradoxon, hogy a konkrét költészet az eszközök redukciója által az olvasatok számát növeli, hiszen a néhány szóra szűkített mondatban a linearitástól eloldott szavak verbális és vizuális kapcsolatainak megsokszorozásával jár együtt, ami az előbbi eljárást „kompenzálja”. Willard BOHN, *I. m.*, 235. Hasonlót olvashatunk Heisenbüttelnél is: „Ez nem jelenti viszont azt a fajta redukciót, amely pusztán az egyértelmű, jelszerű maradványpartikulákra szorítkozik, hanem ezzel egyidejűleg új árnyalatokat és jelentésmezőket nyeresét is jelenti a szabaddá vált alapelemek átrendezésével.” Helmut HEISENBÜTTEL, *I. m.*, 42.

33 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 45.

34 *Uo.*, 47.

kozások társíthatók hozzájuk, ezért itt végső soron félig-szemantikai vagy kvázi-szemantikai szövegekről beszélhetünk.”<sup>36</sup>

Érdeemes ezzel kapcsolatban Zend Róbert képversét idézni, amelyben nem kevesebbről, mint az irányzat nevééről derül ki, hogy még az is kijátszható a konkretista programok ellenében. A *World's First Concrete Limerick* (A világ első konkrét limerickje) című képszöveg az angol limerick-tradíció átírata és a konkretizmus ironikus, tipográfiai és poétikai-ideológiai felülírása, amely azáltal, hogy kiemeli a nyelv kitérő, retorikai jellegét, a konkretista programok érvényességét teszi kockára. A képszöveg egy ötsoros limerickből építkezik: *A Classical poet in Crete / once ate a whole brick for a treat / and this is the reason why in the next season his poems turned into concrete.*<sup>37</sup> A szójáték lefordíthatatlan: az angol *concrete* szónak itt egymásra tevődik a 'konkrét' jelentésben és a 'beton' jelentésben való olvashatósága, amelyet kiejtéskor a hangsúly különböztet meg. A „szövegtéglából” építkező vers konkrét képvisége és az írógépelés mint alkotói munka ironikusan koloncként, teherként való megnevezése, lefokozása („*sorry for the typing errors / I'm fed up with typing this page again / a normal limerick has five lines / a concrete one like this has 112*”<sup>38</sup>) képes a *concrete* szót mint irányzati nevet önmaga érvényessége (vagy komolysága) ellen kijátszani. A képszövegben az írás konkrétsága, materialitása elválaszthatatlan az ironikus öneltlés beszédmódjától. Így az írás képének materialitása és a homográfia<sup>39</sup> lehetőségeinek mozgosítása a *concrete* szó esetében egyfajta homorú tükröt tart a programatikus irányzati poétika elé. A képszöveg nem rendelődik alá valamiféle konkretista programnak, hanem éppen a szó, a nyelv (poétikai programokat is kibillentő) retoricitására mutat rá.

Helmut Heisenbüttel szintén olyan dilemmára figyelmeztet, amely a konkretista nyelvkritikai beállítódással kapcsolatos: „a rendszer szétesésével szabaddá vált nyelvi elemek (és az új jelentésárnyalatok is) még ezen a rendszeren belül nyerték el eredeti értelmüket. Tehát valamit a hagyományos értelmével ellentétben használnak anélkül, hogy teljesen eloldanák attól.”<sup>40</sup> Azaz a konkrét versek olvasásából nem iktatható ki annak tapasztalata, hogy a nyelv létmódja eloldhatatlan a konvencionalitástól és hagyományozódástól, a nyelvi és kulturális emlékezet kontextusaitól.

Gomringer szerint az önmagában vett szó „sem jó, sem rossz, sem igaz, sem hamis”, viszont „más szavakkal való kapcsolatában elveszíti abszolút vonásait”, „más szavakkal való kapcsolatában [...] meg akarjuk tartani saját egyéniségét.”<sup>41</sup> Gomringer úgy tünteti fel a szó saját egyéniségét, abszolút

35 GOMRINGER, idézi KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*, Ráció, Budapest, 2003, 68.

36 BENSE, idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 365–366.

37 Saját fordításban: Egy klasszikus krétai költő / egyszer egy egész téglával vendégelte meg magát / s ez az oka, hogy a következő idényben/szezonban versei betonná/konkréttá lettek.

38 Saját fordításban: elnézést a gépelési hibákért / elegendem van e sor újragépeléséből / egy rendes limerick öt sorból áll / ez a konkrét vers pedig 112-ből.

39 A homográfia olyan szavakra vonatkozik, amelyek írásképe azonos, de kiejtésük és jelentésük különböző.

40 Helmut HEISENBÜTTEL, *I. m.*, 42.

41 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 46.

vonásait, mint magában a szóban tárolt lényegét, jelentést, adottságot. Ez a felfogás éppen azt leplezi el, hogy az önmagában vett szó (amelynek saját egyénisége lenne) olyan konstrukció, amely maga is absztraháló, dekontextualizáló eljárások, elméleti-diszkurzív műveletek eredménye, ezek során pedig olyan, pragmatikai, történeti, ideológiai kontextusokról leválasztott nyelv jön létre, amely ilyen formában máshol nem létezik.<sup>42</sup>

Sz. Molnár Szilvia meggyőzően mutat rá arra, hogy az olvasás tapasztalata kétségbe vonja azt a konkretista előfeltevést, miszerint a szavak önmagukban, kontextusaikból kiemelve valamiféle *tabula rasa*-ként lennének elgondolhatók. Hiszen például Gomringer *Worte sind Schatten* című konstellációja Goethe *Worte sind* című versét idéz(het)i, vagyis olvashatóságát szövegtől viszonyai is alakítják, ilyenformán pedig a szöveg pusztá önmagára utalásának, abszolút önprezentációjának kétségességével szembesítenek.<sup>43</sup> Wendy Steiner szerint pedig már maga az elnevezés (konkrét költészet) sem ellentmondásmentes, hiszen a dologként, konkrétumként elgondolt vers jelszerűsége, jelentőpotenciálja vagy metaforikussága nem iktatható ki teljesen az értelmezés folyamatából éppen művészetként való prezentálása folytán: a művészet sosem válhat teljesen dologgá.<sup>44</sup>

Mindezek nyomán azt mondhatjuk, hogy a konkrét vers, a szó mint önmagában álló, önmagával azonos dolog felfogása nem annyira az olvasás teljesítményében jön létre, hanem inkább az irányzati önértelmezések effektusaként megragadható. Mindazonáltal a konkrét költészet olyan, a 20. századi irodalom történetében korántsem megkerülhető kísérletnek tekinthető, amely nemcsak a nyelv(i) mibenlétére, hatáira kérdez rá, hanem értelmezői gyakorlataink bejáratott stratégiáit is kimozdítja.

## Szöveg és (írás)kép a konkrét versben

Foucault szerint a modernizmus paradigmájában Magritte, Klee, Kandinszkij festményei sajátos töréspontként mutathatnak rá arra, hogy a kép és a szó viszonya kicsúszik az egyértelmű hierarchiák alól, a közöttük lévő kapcsolatot, konvergenciát szavatoló közös hely eltűnik, már nem garantálja a nyelvnek, a diszkurzusnak, a logosznak a kép másságát kisajátító funkcióját.<sup>45</sup>

A konkretizmus műalkotáskonceptiójában a szavak és a dolgok egymásra vonatkozásának megkérdőjelezése, a reprezentálhatósággal és megnevezhetőséggel szembeni kétely, illetve az önprezentáció elve gyakran a mimeti-

42 A teljes önreferencia, a csupán önmagát jelentő, önmagára záródó szöveg ideáját a konkretizmusnak akkor is újra kell gondolnia, amikor a költészet társadalmi használhatóságának, illetve ideológiakritikai, politikai dimenziójának problémája merül fel (mint például az irányzat brazil képviselőinél). Például Decio Pignatari „beba coca cola” verse a fogyasztói kultúra kritikájaként is olvasható, ellenreklámként: a permutatív, kombinatorikus szövegben a *coca cola* és a *beba* (inni) szavakhoz a *babe* (nyál, nyálazni) és a *cloaca* szavakat társítja, amelynek viszont a „poliszémikussága” alig haladja meg egy kóla-reklámét.

43 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*, Iskolakultúra, 2004/4., 66.

44 Wendy STEINER, *I. m.*, 218.

45 Vö. Michel FOUCAULT, *I. m.*, 162.

kus ábrázolásmód mellőzésével jár, ez pedig a konkrét versek képiségének, illetve intermediális viszonyainak kérdését is érinti. A kép olyan (megkerülhetetlen) probléma a konkrét költészet kapcsán, amely az irányzatnak az elméleti beszédben megjelenő különféle olvasatait is magyarázhatja. Az olyan kategóriák, leírások, mint a svájci–német „tisztá” és az eklektikusabb kanadai „piszkos” konkretizmus<sup>46</sup> vagy az 50–60-as évek „szép, fehér és jéghideg”<sup>47</sup> konkrét költészete az irányzatnak és eredményeinek a képhez való ikonoklaszta viszonyára is rámutatnak.

Bár a konkretizmusban előzményként definiálódik a piktografikus írás, amelyre nemcsak a konvencionális, hanem a jelviszony ikonikussága, motíváltsága is jellemző, az irányzatban többen is elutasítják a figuralitás elvét az íráskép alakításában. Augusto de Campos Apollinaire kalligramjai kapcsán megjegyzi, hogy ezek „a költői ideogramot egy téma puszta ábrázolására ítélik”.<sup>48</sup>

A figurális ábrázolás (esetenkénti) elutasítása nyilván nem azt jelenti, hogy az ábrázoló képversek hiányoznak a konkretizmus alkotásaiból, ám ezekben a versekben a kép és szó viszonyának többértelműsége gyakran „a szöveg szemantikai tartalmának és az extratextuális »optikai« modalitásnak az ellentétességéből keletkezik”.<sup>49</sup> A többértelműség, a viszonylehetőségek nyitottsága tehát egy olyan szó–(írás)kép viszonyt feltételez, amelyre nem annyira az értelmezést rövidre záró megfelelés, megnevezés, együtturalás jellemző, hanem inkább a nyelv és kép hierarchiáját ellehetetlenítő kitérés, törés, szétartás. A szó és a kép megfelel(tet)ésének akadályozottsága gyakran a látvány vagy a szöveg értelemlehetőségeinek szubverzív, (ön)ironikus felülírását is eredményezi. Az elméleti-kritikai diszkurzusokban pedig éppen annak a szöveg–kép viszonynak a (rendszerint) implicit felértékelése figyelhető meg, amelyben a képi határozatlanság, többértelműség nem számolódik fel a megnevezés egyértelműsítő funkciója által.

A konkrét versek médiumköziségének értelmezését az is jelentős mértékben alakítja, hogy itt a vizualitás, a képiség terepe nem egy másik kép, hanem az írás másikja, az írott szöveg medialitása. Így meg éppen attól nem lehet *eltekinteni*, hogy a szöveg különeműségében az olvasható mellett valami olvashatlannal is számolnunk kell.

## Figuralitás és médiumköziség

Az írás figurális alakításának szórványos előfordulása folytán úgy tűnik, hogy a konkretizmusban a leképező, mimetikus funkciókkal szembeni nyelvkritikai kétely nem csak a nyelvet, hanem a nyelv térbeli elrendezését, képi alakítását, illetve a szöveg és (írás)kép közötti viszonyt is érinti.

Henri Chopin cím nélküli képszövegében egy diadalív képét alkotja meg szavakból úgy, hogy a nyelvi jelentéslehetőségek a kép kulturálisan ismerős, „megjósolható” jelentéseit nem megerősítik, hanem elbontják, viszonylagosít-

46 SCOBIE, idézi Joanna DRUCKER, *I. m.*, 383.

47 Phillipe CASTELLIN, *I. m.*, 393.

48 Haroldo DE CAMPOS, idézi Willard BOHN, *I. m.*, 238.

49 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 375.

ják.<sup>50</sup> Willard Bohn szerint a képszöveg a francia imperializmus és kolonializmus, illetve patriotizmus dicsőségének emlékművét szubverzív módon írja újra, és a háború brutalitását elleplező mítoszokat „támadja”.<sup>51</sup> Ám a képvers maga ennél jóval szűkszavúbbnak tűnhet, nem nevezi meg, nem specifikálja a kulturálisan ismerős, ám ambivalenciától mégsem mentes képet (ami ebben a formában nem csak egy diadalív, hanem ironikusan egy bitófa képére is emlékeztethet). Így a francia nyelvűség mellett nem csupán a francia, hanem a mindenkori militarizált (vagy gyarmatosító) hatalom ikonjának és kultuszának kritikai-szubverzív kimozdításaként is olvasható: egyrészt a kép határozatlansága, sematikussága folytán, másrészt amiatt is, hogy a diadalívek mint a katonai hatalom (és múlt) ideológiájának ikonjai és az ezekhez kapcsolódó rituális, emlékezetes-kultikus szokásrendszerek különböző kultúrákban is előfordulnak.

A képszöveg vizuálisan megalkot egy diadalív-képet, az *hommage* vagy kultusz ikonját, viszont a szavak visszaveszik, lebontják a kép által bekapcsolt kontextusokat, funkciókat (*hommage*, kultikus emlékezet). A képszöveg médiumközi retorikájában egy kulturális jel ismételt kisajátítása történik meg: az írás heterogén medialitásából fakadóan képként a diadalív látványát alkotja újra, „építi fel”, nyelvként ennek kulturálisan szavatolt, lehetővé tett funkcióit, olvashatóságát „építi le”. Mindez a kultúra jeleit nem a hagyományban rögzítettként benne álló jelentések tárolójaként mutatja meg, hanem olyanként, mint amit a köréje írt (történeti) kontextusok és kontextualizáló gesztusok, értelmezések tesznek jelentővé és egyben ismételten kisajátíthatóvá.

Konrad Balder Schäubelen *Szélrózsza* című képszövege bizonyos értelemben figuratívnak tekinthető, viszont amint arra Kulcsár Szabó Ernő is rámutat kiváló elemzésében, a képszöveg nem merül ki valamilyen hasonlósági reláció létrehozásában: „a körről kiinduló betűsorok grafikailag a szélrózsza »irányait« idézik, egyidejűleg – a kép szemiotikai elrendezése következtében – a nap sugaraira is emlékeztetve. [...] Sugárirányban [...] rendre sztereotipizált (*sztabul rózsája*), szokványosan köznapi kifejezések (*anyák napi rózsák*), meghökkentő társítások (*a vörös hó rózsái*), s irodalmi rájátszások (Rilke: *a tiszta ellentmondás rózsái*) kerülnek egymás mellé. [...] a vizuális mű a grammatikai struktúrát – a térbe kivetítve – paradigmatisálja ugyan, a struktúra mégsem képes korlátlanul megőrizni a kulcsszó – az európai művelődés talán legtöbbjelentésű szimbóluma –, a »rózsza« fogalom centrális szerepét”,<sup>52</sup> a nyelvi elemek „az optikailag sugalmazott jelentéssel ellentétes funkciókra”<sup>53</sup> tesznek szert.

Az olvasás iránya folytán az írásképet inkább széttartónak, centrifugálisnak érzékeljük: a vizuális közép nem annyira összegyűjti, mint inkább szórja a különböző sorok irányultságát. A rózsza hagyományozódó irodalmi és kulturális olvasataira is inkább a szóródás, a különbségképződés jellemző, mintsem valami ezeket integrálni képes közös elv vagy értelem. A szavakból rajzolt

50 A képet a következő francia szavak, illetve mondat alkotja: *saoul* ('részeg'), *feu* ('tűz'), *le soldat inconnu brûle* ('az ismeretlen katona ég').

51 Willard BOHN, *I. m.*, 238–239.

52 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *I. m.*, 375–376.

53 *Uo.*, 376.

szélrózsát a több nyomvonalat kipróbáló tekintet hozza mozgásba. A nemlineáris képszövegben a sorok rendje, összekapcsolódása a vonalból kilépő tekintet performatív, a képet és a szöveget újraalkotó, elforgató munkája nyomán alakul.

A *Szélrózsát* olvasva a *rózsa* szó (és bármilyen szó) nem gondolható el úgy, mint önmagában álló entitás: hogy a *rózsa* miként olvasható, az nem a szóban van benne valamiféle adottságként, hanem az általunk létrehozott, illetve felismert viszonyokban, (kulturális) kontextusokban. Úgy tűnik, a *Szélrózsa* nemhogy nem követi a szó mint önmagában és önmaga által való dolog konkretista doktrínáját, hanem egyenesen lebontja azt, rámutatva arra, hogy a szó „saját egyénisége”, „abszolút vonásai”<sup>54</sup> csak a különféle viszonyokból, kontextusokból való absztrahálás által jönnek létre.

Jan Hamilton Finlay gyakran idézett *Wave-rock* című alkotásában csupán a *wave* ('hullám') és a *rock* ('szikla') szavak, illetve az ezek „torlódása” folytán létrejövő szótöredékek, szóhibridek (pl. *wrack* 'roncs') olvashatók. Az olvasás iránya egy képíleg is szignifikáns irányt követ: a balról jobbra haladó tekintet a hullámok képének vonalát is megrajzolja, illetve ennek egyfajta mozgásirányát képezi meg. A *wave* és *rock* szavak képe és a sziklának csapódó hullámok képe között ikonikus, figurális viszony tételezhető, és egyfajta eróziós folyamat itt az írás médiumában válik láthatóvá: a szavak felbomlásában, torlódásában, hibridizációjában (*wrack*).

Ami sajátossá teszi ezt a konkrét versként és szoborként (*site-specific sculpture*) is emlegetett alkotást, az a papírt leváltó „médium”, a képszerűen kiállított üveg, amelyet a forma, a ráírt szavak tesznek láthatóvá, érzékelhetővé. Az üveg egyszerre beírható felület és áteresztő közeg: egymásra rétegezi az üvegre írt szöveget és az üvegen áttűnő látványt. Ez a képszövegben az állandó háttér- és kontextuscserre lehetőségét jelenti, azt, hogy a képszöveg a néző szemszögéből folyton egy másik, nem szövegszerű látványra íródik rá, folyton másik képként, írásként mutatkozik meg. Így pedig olyan közbejövő felületnek, (kitöltetlen) rácsnak is felfogható, amely az olvasás-nézés folyamatában a változ(tathat)ó kontextus függvényében alakul mindig mássá. Mindez Finlay organikus költészetével, *land-art* jellegű munkáival is összefüggésbe hozható: alkotásaiban gyakran találunk átmeneti, különböző dimenziókat egymásba ejtő alakzatokat, folyamatokat – például természeti környezetbe helyezett jeleket, szövegeket. Finlay megjelöli, jelöltté teszi a helyet (amely már maga is kulturálisan kisajátított, belakott), a jeleket pedig átengedi nem szemiotikai, hanem biológiai vagy geológiai, a jelek olvashatóságát alakító, ám az olvasásnak ellenálló folyamatoknak: a betűket, szavakat, szövegeket elmozdíthatja az erózió, benőheti, „kitörölheti” a növényzet.

Átfogóbb általánosítások nélkül elmondható, hogy a konkrét költészet figurális képszövegeiben az izomorfizmus esetenként átadhatja helyét a figurális áttételesebb változatainak. Úgy tűnik, hogy teret veszít az a közös hely, amelyben a szó és a kép valamilyen közös vonatkozási rendszer által szavaltan egymásra utal, együtt utal, vagy amelyben a kép határozatlansága kisajátítható a nyelv megnevező funkciója által.

54 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 46.

Sándor Katalin

## Az írás nem figurális teresítése

### *Ekphrasztikus konkrét versek*

Az írás lineáris kiterjedésének megszakításával, a szavak nem figurális teresítésével, a laptér, az „üres” helyek közbeékelődésével a képszövegek a jelölőgyakorlatok és az olvasás mediális feltételeire, nyelvi és nem nyelvi folyamataira irányítják a tekintetet. Az ekphrasztikus képversekben<sup>55</sup> ugyanakkor a szövegnek, az írásnak egy másik médiumhoz (pl. festményhez, szoborhoz) való viszonya is szükségképpen kérdéssé válik.<sup>56</sup>

Haroldo de Campos versében, amelynek címe vagy ajánlása(?) *korin (1658–1716) + maruyama okyo (1733–1795)*, a médiumköziség a térbeli-vizuális és a nyelvi-metaforikus alakzatok között, azaz az írásjelek szemantikája és materiális lenyomatai közötti résben, elmozdulásban gondolható el. A lapon szétrendezett szavak közötti tér, a fehér papír derridai értelemben is elgondolható „üres fehérként” jelenik meg, amely a vers trópusaiban is figurálódik. Így pedig előlép a papír, a laptér visszahúzódó, reflektálatlan anyagszerűsége.

A vers nem annyira egyetlen kép, hanem inkább a 17. és 18. századi japán (paraván)festmények mintázatának, konvencióinak (pl. az aranyfüstlemez használata) ekphrasztikus felidézésével kezdődik, majd a rajz az írás trópusává válik, a képi elemek a hiány írásjeleivé változnak a kalligráfia képzetében. A képvers a jelölőfolyamat fokozatos felfüggesztésében, a szó elhallgatásában folytatódik.<sup>57</sup>

Az aranyfüstlemez paravánfestmények leírása olyan szövegben történik, amely nem annyira a mozdulatlan műtárgy animálásának ekphrasztikus konvenciójával írható le; inkább térbeliként mutatja meg az időbeliséget, a moz-

56

55 Az itt használt ekphrasztisz-fogalom tisztázásához Milián Orsolya megközelítését hívjuk segítségül: eszerint az ekphrasztisz olyan gondolatalakzat, „amely a verbális-tól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóeszközét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli.” MILIÁN Orsolya, *Az ekphrasztisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphrasztisz teoretikus diszkurzusaiban*. Doktori disszertáció, Kézirat, Szegedi Tudományegyetem BTK, 2009, 29.

56 Itt utalnunk kell Milián Orsolya számunkra igen hasznos megállapítására, miszerint „[a]z intermedialitást az ekphrasztisszal kapcsolatban azon szövegek elemzésénél tartom rendkívül hatékony megközelítésmódnak, ahol a verbális szöveg *egyszerre* reprezentál és létrehoz, azaz ikonikusan, a kalligram stratégiájával élve leképez egy vizuális formát, s egyben ekphrasztikusan le is írja azt, azaz textuális képet is termel.” *Uo.*, 145. Milián ezt az átmeneti képződményt „kalligramo-ekphrasztisz”-nak nevezi, és úgy véli, hogy „[e]z a kettős szerveződés egyrészt az ekphrasztisz »utópiájának« megvalósulásaként fogható fel, másrészt a verbalitás/vizualitás összeütöközéseként számon tartott, a verbalitás primátusára apelláló ekphrasztiszt, ha nem is a békés egymásmellettiesség, de az *egyenlő* felek küzdelmének terepévé alakítja át.” *Uo.*

57 A két japán festő nevének és a festészeti hagyománynak a megidézésével a képszöveg ahhoz a konkretista tendenciához is viszonyítható, amely pl. a brazil alkotók (Pignatari, de Campos) esetében az Ezra Pound imagista költészete és a keleti írásrendszerek felé való fordulást jelentette.

gás és a temporalitás dimenzióit valamilyen térviszonyként reprezentálja, ilyenként pedig a szöveg látható teresítésével is összefügg. A szavak közötti grammatikai viszonyok többnyire helyviszonyokat artikulálnak („a sötétarany spanyolfalon kócsagok mindenfelé / hártvás lábak gyöngyház villákkal szemben / fehér a fehérén / kócsagok a papíron”), az igék pedig főnévvé képzett alakban (szárnyalásban, surrogása, szakadása) inkább a paravánon látható figurák, majd a lapon olvasható jelek statikusabb viszonyait alkotják újra: „hófehér madarak keresztalakú szárnyalásban”. A szöveg mégsem jut el a mitchelli értelemben vett ekphrasztikus remény maradéktalan beteljesítéséig, amely egyet jelenthetne maguknak a nyelvi jelölőknek az ikonikussá válásával, s így az ekphraszisz műfajának az „elhagyásával”. Mitchell szerint az ekphraszisz mint műfaj és mint nyelvi konstrukció egyik ismérve a „kevert művészetekkel” (pl. illusztrált könyvekkel, diavetítéses előadással, színházzal, filmmel, vizuális költészettel) szemben éppen az, hogy a nyelvben a képpel való szembesülés ekphrasztikus tapasztalata tisztán figuratív jellegű. A kép, illetve a referencia, a projekció vagy a formai mintázatok tere soha nem jelenhet meg a maga medialitásában. Ha megjelenne, akkor már nem az ekphraszisz műfajáról, hanem vizuális vagy konkrét költészetről beszélhetnénk, az írott jelölők maguk is ikonikus jelleget ölténének.<sup>58</sup>

Haroldo de Campos versében a képről íródo szöveg felbomlik a laptérben, a sorok vonalából a lap síkjára, térviszonyaiba helyeződik, és (egy helyen) figuraként felismerhető képként válik láthatóvá. Míg az ekphrasziszban mindig figuratív a képpel való találkozás tapasztalata, addig a konkrét versben az írás látható korpuszából kirajzolódhat egy kép. Ám jogos a kérdés, hogy milyen/melyik kép ez? Egyrészt azzal kell számolnunk, hogy az ekphraszisz sosem magát a képet reprezentálja, hanem – ahogy Milián is kiemeli – a leírás performatív jellege, illetve a nyelv tételező-létrehozó működése folytán egy textuális képet hoz létre.<sup>59</sup> Vagyis mindig egy „másik” képet teremt, s így problematikussá teszi a képleírást egy képi referenciához mérő, valóság-hűséget, pontosságot számonkérő interpretációt.<sup>60</sup> Másrészt az ekphrasztikus képversek esetében úgy tűnik, hogy a képi referencia (már amennyiben van ilyen) többszörös elhalasztódása történik: egyrészt a leírás textuális képe által, másrészt a látható írásból megrajzolt kép által. De Campos képszövege a látható dimenzió által sem tudja beteljesíteni az ekphraszisz utópiáját, azaz a kép közvetlen előállítását, elérését. Az írás képpé való rendezése ugyancsak egy „másik” képet termel, amelyben az idézés és a közvetítettség különbségképző mozzanatát ismerjük fel.

Haroldo de Camposnál az ekphrasztikus szöveg magáról az írásról, az írás (mediális) feltételeiről, illetve a jelöltet (pl. akár a képet) sajátos módon megvonó jellegéről szóló metapoézissé alakul („az írás némaság / spanyolfal / oldalakra bomló oldalak / surrogása / kócsagok kalligráfiaja / tollak fehér tollazata / az aranyon / (törlés: ott / a sötétségben...)”). Így a képszöveg kicsúszik a kép és a szó egyértelmű egymásra záródásának csapdájából: a szöveg a spanyolfalon látható kócsagok „keresztalakú szárnyalása”-ról beszél, és egy kereszt képévé alakul, viszont a kócsagok röptét tematizáló szöveg helyét átveszi az írást reflektáló szavak, a kócsagok látványa a kalligráfia metaforá-

58 W. J. Thomas MITCHELL, *I. m.*, 157–158.

59 MILIÁN Orsolya, *I. m.*, 28.

60 *Uo.*, 28–29.

jává íródik. Mire a kereszt alakjában felismernénk a kócsag (repülésének) erősen stilizált képét, az írássá foszlik; a „kócsag”, a „fehér tollazat” az „üres” fehér trópusává válik. Derrida Mallarmé *Kockadobásáról* írja a következőket: „a szemikus, metaforikus, ha tetszik, tematikus rokonság a »fehér« tartalom és az »üres« tartalom (téresedés, között stb.) között oda vezet, hogy a sor minden fehérre, a sorozat minden »telt« fehérre (hó, hattyú, papír, szüzesség stb.) az »üres« fehér trópusa. És megfordítva.”<sup>61</sup> De Camposnál a „fehér a fehéren” mintha e két, egymást trópusokban figuráló „telt” és „üres” fehér viszonyát írná le, akár a „bis in idem” (’kétszer ugyanabban’) sor.

Az írás „némasága” és az írott jelölők térbeliesülése az írás hangról való leválasztottságát is kérdéssé teheti, illetve az értelmezésnek a hiány, a csend, a térelosztás, a megszakítás általi feltételezettségét is jelölheti. Klaus Schenk szerint „[a]mennyiben a térbeli diszperzió következtében az írás elhagyja hangközpontú paradigmáját, fonó/grafikus funkciójának kérdése a köztes terekben jelenik meg”, és ez bizonyos szövegekben „a papírlapon elnémuló hang hallgatásába vezet el”.<sup>62</sup> Amennyiben a konkrét költészetben (és a tágabban értett vizuális költészetben) a szavak nem csupán nyelvi-metaforikus, hanem vizuális-térbeli viszonyokban is egymáshoz kapcsolódnak, amennyiben a szöveg a lapot képsíkként foglalja el, és az írás térbeliségének, térelosztásának feltételeként mutatja meg, ez együtt járhat a hangközpontú paradigma térvésztesével. A képvers – felolvashatatlansága miatt – a nyelvet elsősorban beszédként felfogó fonocentrikus nézőpontokból „fogyatékos” nyelvhasználatként jeleníthető meg, amit az írás látványszerűsége csupán kárpótolni képes. De Campos képszövegében az írás szétterítése nyomán a hang nem egyszerűen visszaszorul, hiszen az írás anyagszerűségének képzete tapintás- és hangzásoképzetekhez is kapcsolódik: „némaság”, oldalakra bomló oldalak surrogása”, „selymesedik a fehér szakadása”. E tapintás- és hangképzetek a jelentés szférájából a papír anyagiságának nem-szemikus morájához vezetnek át; az olvasás, a könyv materialitásának tapasztalata így az olvasható és az olvashatatlan közötti elmozdulásban mutatkozik meg. Ezek a hallás- és tapintásképzetek (amint a bevezetésben már olvashattuk) olyan „selymesen” kicsúszó, kitérő képbe vannak beleírva, hogy a nyelv figuratív teljesítménye nyomán a tapintható mégsem lesz megfogható, a hallható pedig az elhallgatóhoz, a papír neszezéséhez kerül közel. A papír anyagszerűségén itt átsejlik a paraván selyme is. Ez a távol-keleti kultúrában évszázadok óta jelen lévő dekoratív és funkcionális elem a ráfestett képekkel együtt olyan elválasztó, közbejövő (és selymesen kicsúszó, sejtető) felület, amely tereket mér ki úgy, hogy egyszerre mutat és takar.

A képszöveg önreflexív médiumközisége nyomán az írást egy másik médium, a távol-keleti paravánfestészet és egy másik (írás)kultúra tükrében is látjuk. A paravánfestményeken és a kalligráfiában a festő és a kalligráfus ecsetvonása gyakran összecsúszik, az írás jelei pedig nem vízszintes, hanem függőleges sorokba rendeződnek. Ennek az írásnak és kultúrának a mássága felől nézve éppen saját kultúránk és írásunk veszíti el reflektálatlan „természetességét”. Mindeközben az ekphrasztikus képvers nyelve nem válik a képet közvetítő átlát-

61 Jacques DERRIDA, *A kettős ülés = Uő., A disszemináció*, Jelenkor, Pécs, 1998, 249.

62 Klaus SCHENK, *Metafora és anyag: a konkrét költészet* (részletek), Helikon, 2003/4., 330.

szó médiummá, hanem a képről való beszéd által éppen saját mediális különeműségét, olvasható, látható, tapintható, hallható dimenzióit fedi fel.

A műalkotást nem leíró, hanem csupán írásképpel idéző képversek sajátos esetének tekinthető Jiří Kolár alkotása, amely Constantin Brâncuși híres *Bird in Space* című szobrát alkotja újra: „másik” képként. A képszövegben annak a gesztusnak is jelentősége lehet, amely már csak nyomként, lenyomatként tételmezhető: a képvers a többször megismételt *brancusi* szó tömbjéből való kivágottnak tűnik, a szavak képéből „lefargott” alakzatnak, ennyiben a kifaragás szobrászati gyakorlatának, gesztusának a „re-medializációjaként”, „megszüntetve megőrző” ismétléseként is elgondolható. (Willard Bohn anélkül, hogy reflektálna erre vagy a mediális különbségképződés problémájára, sajátos „keletkezéstörténetként” írja le a képszöveg létrejöttét: előbb egyetlen tömbként írja meg Kolár, majd addig „nyesi”, „fargja”, ameddig az a szoborra hasonlítani nem kezd.<sup>63</sup>)

Kolár képszövegében a nyelvi dimenzió a minimálisra redukálódik: az egyetlen szó a szobrász kisbetűs neve, amely megidézhet különféle alkotásokat, művészet- és kultúrtörténeti, illetve biografikus kontextusokat. Kolár képverse – a nyelvi jelentésképzést mindössze egy név metonimikusságára bízva – egy szobor írásképp általi idézéseként értelmezhető, mindazonáltal a kép nézését nem lehet az olvasástól vagy a diszkurzív-történeti kontextusoktól független gyakorlatként elgondolni. Már az a triviálisnak tűnő mozzanat is, hogy a képet egy szobor idézeteként ismerjük fel, és összefüggésbe hozzuk a Brâncuși névvel, az értelmezés gyakorlatát médiumok és diszkurzusok közöttiként mutatja meg. Kolár képszövege nem egyszerűen az *hommage* tiszteletelvű beszédmódjára hagyatkozik, hanem a megmutatás, a felmutatás idéző, különbségképző gesztusára, és ennyiben ki is merül. (Akár ugyancsak Kolár Mondriant idéző képszövege, amelyben a geometrikus formák eltérő színeit a Mondrian név betűinek eltérő textúrája jelzi.) Az újraalkotott műalkotások kiválasztásának akár jelzésértéke is lehet a konkrét költészet önértelmezése felől: Kolár mindkét képszövegében a megidézett alkotás olyan mű, amellyel kapcsolatban a referencialitás, az absztrakció, a nonfiguratív jelleg problémája is felmerül.

#### *A nézés és olvasás megmutatása*

Haroldo de Campos

voir  
voir le  
entre  
voir le  
voir le vert  
entre  
verts  
ver s  
le  
vio le t  
entrouvert

63 Willard BOHN, *l. m.*, 240.

Haroldo de Campos fenti, cím nélküli versében a látást magát tematizálja, illetve a látás és az olvasás tapasztalatát vonatkoztatja egymásra. Az olvasás/nézés folyamatát a *voir* ('látni') ige nevezi meg, és a vers sorainak térbeli elrendezése úgy teremti meg ennek a kettős gyakorlatnak a feltételeit, hogy ez a közötte látás, a valami közé/között látás (olvasás), az írás mint kép és mint szöveg közötti elmozdulás tapasztalatában artikulálódik. A sorokat és (az *entre*, *voir* és *le* szavak mentén) oszlopokat egyaránt formázó szöveg a szóközre, a betűközre, a résre, a lapfehérré, illetve az azonosság helyett a különbségre irányítja a figyelmet.

Willard Bohn meggyőző olvasatában a verbális és vizuális elemek ütközéséről ír, a vers „kristálytisztá” szerkezete és alapvető határozatlansága közötti feszültségről, illetve arról a fokozatosságról, amellyel a vers a látás bizonytalan tárgyához vezet el a tekintetet (pl. a *le* névelő miként jelzi a látás még ismeretlen tárgyának közeledését). A mintázatok és árnyalatok elmozdulását, a vers alapvető határozatlanságát Bohn a „szerző kaleidoszkopikus látásával” hozza összefüggésbe.<sup>64</sup>

Úgy vélem, de Campos szövege nem annyira a látás tárgyának mibenléte, nem a „mit látni”, hanem inkább a „hogyan látni” kérdése felől bírható szóra. A vers valójában nem tárgyakat, entitásokat (szubsztanciákat), hanem minőségeket és viszonyokat jelöl ki a tekintet számára (zöld, zöld a zöldek között, zöldek, zöld a sorok között, violaszín felé), amelyek viszont szintén nem állhatnak önmagukban, hanem valaminek a minőségei. A nézést és olvasást így nem mint önmagukban vett dolgok, minőségek azonosítását, felismerését, hanem mint a jelenlét és hiány tapasztalatát, mint viszonyképz(őd)ést és különbséglátást teszi elgondolhatóvá. A szöveg térbeli elrendezése, a szavak szétagolása (a nyelv „anyagán” végzett munka látható nyomai) folytán a tekintet tulajdonképpen magukra a szavakra és a szavak közötti résre, közre irányul (*voir / voir le / entre / voir le / voir le vert*). A szövegben a *le* névelő használata által kijelölődhet, de el is halasztódhat a látás tárgya, így pedig a hiányra, az írás fehér tereire, a nyelvi és nem nyelvi közöttire és magára a látásra, olvasásra irányulhat a tekintet. A versben az anagrammatikus alakzatok és szóhasadások annak a (modernizmus nyelvszemléletével is összefüggésbe hozható) tapasztalatát artikulálják, hogy a szavak „mögött” nem maga a (reprezentált, hozzáférhető) valóság, hanem újabb szavak vannak. A *verts* például *ver s-re* hasad, így a „zöld” szó elemeiből akár a „verssor”, akár a „féreg, hernyó” szó képződhet meg, a *vio le t* betűit pedig a *voir le vert* sorban látjuk. Ez meg azzal a mediális tapasztalattal is együtt jár, hogy a francia nyelvben az olvasható a kibetűzhető és a kimondott kettősségén, különbségén alapszik.

A laptér kitöltetlen tereit mint a szavak közötti, illetve a nyelvi és nem nyelvi közötti viszonyképződés helyét megmutató konkrét versben az olvasás és a látás/nézés konfrontálódhat egymással, és mutatkozhat meg közötte, az olvashatóból a lap kibetűzhetetlen fehéreire is átbillenő gyakorlatként.

A szó és képe közötti széttartás, feszültség jellemző Václav Havel *Antikódok* címen megjelent sorozatára. Az *Elidegenedés* című képszövegben a *JA* személyes névmás (cseh, jelentése: 'én') két betűje látható egymástól

64 Willard BOHN, *I. m.*, 255.

elválasztva, eltávolítva és labirintusszerű, áttekinthetetlen pályákkal összekötve. Terry Olivi és Petőfi S. János szerint ez a képvers az elidegenedés egy adott történeti kontextushoz, a '60-as évek Csehszlovákiájához köthető fájdalmas valóságának, illetve magának az emberi elidegenedésnek a szimbólumaként olvasható.<sup>65</sup>

A történeti kontextussal magyarázó olvasat mellett elgondolható a képszöveg más irányú értelmezése is. A szétszedett *J A* névmás két betűje közötti rés az énnek nem csupán a világtól (a másiktól), hanem önmagától (mint másiktól) való distanciáját, (el)különbözését is színre viheti, ugyanakkor kérdéses, hogy ez az önmagában álló névmás mitől tenne szert bármiféle énképzet antropomorf dimenzióira. A *J A* szétbontott betűi így éppen a nyelvi jelölő ürességét, kontextusra utalt indexikusságát is megmutatják. A *J* és az *A* betűket elválasztó labirintusszerű tér képe az én egységének képzetét mint (nyelvi) fikciót is elgondolhatóvá teszi. Az *én* egysége így nem valami eleve adott, hanem performancia: az összeolvasásnak, a kijelentésnek, a labirintus bejárásának az effektusa.

### *Kombináció, variáció*

A konkrét költészetben a szavak kombinációja, ismétlése, variációja is felfüggeszti a nyelv átlátszóságát, és előtérbe helyezi materialitásának tapasztalatát. Eugen Gomringer *3 variationen zu kein fehler im system* című konkrét verse nem annyira a konkretizmus poétikai programja és nyelvszemlélete, mint inkább ennek önellentmondásai felől válik értelmezhetővé.

Az Olivi–Petőfi szerzőpáros tanulmányában azt olvashatjuk, hogy Gomringer versének három tömbje közül a „jelentés (pontosabban annak hiánya) egyikben sem játszik szerepet, ha mindjárt a második sornak tulajdoníthatnánk is valamiféle 'nekem nem hiányzana semmiféle rendszer' jelentésfélét”.<sup>66</sup> Gomringer versében, amely írásképében megtartja a sorok lineáris elrendezését és tömbösítését, a rendszerszerű variálás valóban nem nyelvi természetű, a betűk elmozdítása nem szemantikai, hanem sorrendbeli kötöttségű, számokkal leírható, és a szöveget olvashatatlaná tevő rendet követ (például a *fehler* szó variációi: 123456, 213456, 231456, 234156, 234516, 234561 stb. az 1-es pozíciójú elem minden sorban egy pozíciónyit hátrébb mozog).

A *kein fehler im system* és a *kein system im fehler* maguk is szórendi variációknak tűnnek, és a cím ellenére, mely a *kein fehler im system* mondatot jelöli ki a variációk tárgyaként (invariánsaként, „eredeteként”), mindkét mondat variánsnak tűnik egymás felől nézve (és nem az invariáns–variáns példájának). Ennek a két szórendi variációnak viszont már nyelvi-jelentésbeli következményei vannak, a szavak sorrendje a mondat olvashatóságát radikálisan átírja: az elsőben megerősített rendet a második (*kein system im fehler*) többszörösen is lebontja úgy, hogy nem egyszerűen a hiba meglétét, hanem a hiba

65 Terry OLIVI–PETŐFI S. János, *A nyelv materialitásáról. A vizuális költészet mint első lépés a multimedialitás felé* = PETŐFI S. János – BÉKESI Imre – VASS László (szerk.), *Szemiotikai szövegtan 11*. JGYF, Szeged, 1998, 100.

66 Terry OLIVI–PETŐFI S. János, *I. m.*, 102.

meglétét és a rendszer hiányát állítja, illetve a nyelvi elemek fellazulásával önmaga állításának vonatkozásrendszerét is megteremti. Ám a vers 3. részében a hiba/hibázás „következetes” randomizációja a rendszertelenség egyfajta rendszereként is elgondolható.

A szövegben nem valósul meg maradéktalanul az a konkretista elképzelés, hogy a konkrét vers (az önprezentáció elve alapján) csak önmaga struktúráját közli. Ha ugyanis a cím felől (*3 variationen zu kein fehler im system*) olvassuk, akkor azt láthatjuk, hogy a szöveg nem csupán egy mondat betűinek variációitól lesz érdekes, hanem éppen e variációk jelentéses „melléktermékeitől”, ha úgy tetszik: a variáció rendszerének „hibáitól”. Gomringer szövege nem csak önmaga rendszeréről, hanem valamiképpen a rendszerszerűségről szóló implicit kommentárként is felfogható; a kommentár esetlegessége, intencionalitásának kétségessége (azaz annak eldönthetlensége, hogy az ún. kommentár a variációk véletlen eredménye vagy szándékos átírás) maga is kommentár-értékű lehet. Eszerint a nyelvet nem szemantikai, nem nyelvi szempontok szerint olvashatatlaná rendező variációknak, műveleteknek lehet valami olyan mellékterméke, véletlenje (pl. olvasható szöveg), amelyről nem eldönthető, hogy a rendszer(szerűség) része-e vagy annak megbomlása, hibája (*fehler*). Ez meg a rendszer kiszámíthatóságát, zártságát teszi kétségessé. Például a 3. részben a *keiner fehler im system* ('senki sem hibázik a rendszerben') mondat, mivel csupán egyetlen betű hiányzik belőle (*keiner fehler(t) im system*), olvasható marad, így az olvashatatlanhoz képest hiba, melléktermék, ráadásul a *t* betű elmaradása hibaként aláássa az állítás érvényességét.

A nyelvi jelek nem nyelvi alapú variálásának, randomizációjának egyik következménye nem csupán a nyelvi jelentésvesztés, hanem a nyelv anagrammatikusságának megmutatkozása is, amiben egyszerre válik láthatóvá a nyelv önkényessége, konvencionálitása, illetve a jelölők egymáshoz kapcsolódásának és az olvasói jelentésképzésnek a kiszámíthatatlansága. A *kein fehler im system* és a *kein system im fehler* mondatokból – és Gomringer szerint magából a konkretista konstellációból – hiányzó/kitörölt szubjektum jelentéktelennek tűnő, de nem kevésbé szubverzív nyoma például éppen a *kein system mir fehler* ('nekem nem hiányozna semmiféle rendszer') mondatban csúszhat vissza meglehetősen ironikus kommentárként.

A variáció és ismétlődés rendszerszerűségének, illetve hibáinak megfigyelhetősége, a szöveg címe által bejelentett folyamat megvalósulása a szöveg láthatóságával, írásos rögzítettségével is összefügg: vizuálisan hozzáférhető, újraolvasható, meg- és újraszámolható, egymáshoz viszonyítható jelsorokat, majd tömböket látunk. A szöveg kijelentéseinek érvényessége, illetve érvényvesztése a variált betűk láthatóságához, „tesztelhetőségéhez” is kötődik.

Azáltal, hogy olvashatatlaná válik, illetve anagrammatikusként mutatkozik, a vers magára a nyelvre mint médiumra való reflexió lehetőségét teremti meg. Ám ezzel egy időben (akár egyfajta rendszerbeli „hibaként”) éppen a szövegnek vagy az értelmezésnek mint zárt és megjósolható rendszernek a kétségességét mutatja meg.

Helmut Heisenbüttel egyik ismétlésen és variáción alapuló verse a *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart* antológiában cím nélkül (12. melléklet), az *Írók a moziban* antológiában *Képversek* címmel jelent meg. Ez utóbbi megjelenési hely kétszeresen is érdekes: egyrészt a szer-

kesztő, Kenedi János képversnek nevezi a szöveget, másrészt olyan kötetbe szerkeszti bele, amely mozgóképpel és mozival kapcsolatos irodalmi és elméleti-kritikai szövegeket, esszéket tartalmaz. A kötet mint kontextus valamilyen mértékben alakíthatja azokat az olvasói előfeltevéseket, amelyek a szöveg médiumköziségét nem csupán mint képszerűséget, hanem mint filmszerűséget is megelőlegezik. Ez nem merül ki abban, hogy a *Képversek* egyik szövege explicitté is teszi a mozgóképre való vonatkozathatóságát („mozi volt, nem regény”), hanem kapcsolatba hozható a képtöredékeket és vágásokat idéző szaggatott, ismétlődő írásmóddal.<sup>67</sup>

A szintaktikai kapcsoltság kötetlenebb, többnyire a felcserélhetőség látszatát keltő mellérendelésekkel az elemek egyenrangúságára utal („ember”, „pad”, „cvibak”, „morzsák”), akár Gomringer *Worte sind Schatten* című szövegében, amelyben – Sz. Molnár szavaival – „a vers írott volta nem határozza meg előre a nyelvi-logikai alá- és fölérendeltséget”.<sup>68</sup>

A szavak felcserélhetőségének, egyenrangúságának képzetét azonban itt nem csak a mellérendelés alakítja; az elemek térbeli, vonalból kilépő szétrendezése is megtöri az egymásutániség rendjét, akár több nyomvonalat is kínálva a tekintet számára. Az írás linearitásának (nem reflektált) iránya helyett a szavak térbeli megkomponáltságát, kiterjedését érzékeljük.

A vizuális szétszereltség, a fehér közökkel megszakított íráskép, az egyenrangúságot sejtető mellérendelések a szavakat rekvizitumszerűként (potencialitásként) tüntetik fel: így ezek egyaránt lehetnek narratív folyamatok, egy (még) nem elbeszélte történet, de egy statikus, képszerű kompozíció elemei is („egy ember”, „egy pad”, „cvibak”, „morzsák”), illetve akár különböző képbeállítások közötti vágások, váltások mediális átíratái.

A szövegnek az elemek közötti összefüggéseket visszafogó minimalizmusa, kommentár nélküli „csendje” a szavak közötti kitöltetlen helyek, „fehérek” által is realizálódik. Ettől a kimondatlanságtól válhat ez a pillanatkép vagy keléktár egzisztenciálisan elemivé és ugyanakkor jelentéktelenné/jelentéstelen-né, egyszerre többértelművé és értelem nélkülivé, sűrítetté és üressé. Heisenbüttel szövege a szavakra és ezek materialítására irányítja a tekintetet, illetve arra, hogy ami itt elsősorban van, az szavak és szóközök, „fehérek” a papíron: ez pedig nem valami már megtörténtnek, hanem az (olvasás performativitása által) megtörténőnek a színtere.

## A konkrét vers közötte írásmódja

A konkrét versek (de a sokkal tágabban értett vizuális költészet esetében is) az olvasás és a nézés mediálisan eltérő tapasztalatának konfrontálódása vagy együttműködése a heterogén nyelvben történik. A konkrét versek a nyelv

67 A mozgókép megjelenésével a nézőpontok, a keretek, a látvány gyors váltakoztatását, széttöredését, a montázsszerűséget, egyidejűséget egy irodalmi leírásban gyakran jellemezték a vágással, filmszerűséggel mint mediális metaforával például John Dos Passos *Manhattani kalauz* című regényében. Vö. DÁNÉL Mónika, *I. m.*, 255–256.

68 SZ. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*. Iskolakultúra, 2004/4., 66.

határainak kiterjesztését „végző” kísérletekként is olvashatók, amelyekben azáltal, hogy megkérdőjeleződnek a szavak és a képek közötti összefüggések, és újradefiniálódik az írás, a laptér, előtérbe kerül a jelentésképzés medialitása, nyelvi és nem nyelvi feltételei. Annak a tapasztalata például, hogy a médium nem egyszerűen tárolja a (tőle mintegy független) szöveget, hanem alakítja annak befogadását.

A nyelv a konkrét versek retorikájában nem tiszta, egynemű fogalmiságként, hanem megtestesültként, közvetítettként tételeződik, megnyílik a nem-fogalmi, az olvashatatlan felé. Az olvasás sem homogén, csupán nyelvi-fogalmi gyakorlatként tételeződik, ez igen gyakran explicitté is válik az olvasás és nézés, az olvasható és a kibetűzhetetlen tapasztalatának egymásra vonatkozásában, az olvasás kizökkenésében.

Már említettük Foucault-nak azt az észrevételét Magritte, Klee és Kandiskij festményei kapcsán, miszerint a modernizmus paradigmájában a kép és szó viszonya kicsúszik az egyértelmű hierarchiák alól, a kép és a nyelv közötti kapcsolatokat helyreállító közös hely, vonatkozási rendszer eltűnik.<sup>69</sup> Ehhez hasonló hangsúlyeltolódás a figurálissal nem szakító konkrét versekben is megfigyelhető: a szöveg és (írás)kép(e) közötti megnevező, konvergens viszony elmozdul a széttartás, az elkülönbözés felé. A kép és a szó kölcsönösen egymás vonatkozásrendszerét függeszti fel.

Azokban a konkrét versekben, amelyekben az írás teresítése nem figurális alakzatokban történik, a laptér, az oldal, az írás térbeli elosztása, szétrendezése válik hangsúlyosabbá, illetve az ismétlés, variáció, kombináció műveletei. Ezek a nyelvi átlátszóságot megbontva magára a nyelvi materialításra fordítják a tekintetet. A papír, a laptér szavak között előlépő artikulálatlan „fehérsége” a fogalmi és a materiális metszéspontjának, az érzéki reflektivitásának a terepe lehet, amely a befogadást is ebben a köztességben teszi elgondolhatóvá.

A konkrét költészetben az önreferencialításra való programszerű törekvés, a nyelv metaforikus, szemantikai és pragmatikai összetettségének redukálása nem maradt kritika nélkül. Többek között azért nem, mert ez a poétika olykor magukra záródó, vákuumban létező alkotásokat eredményezett. Ezek felől pedig megalapozottnak tűnik bizonyos kutatók javaslata, miszerint a konkretizmus esélye saját maga meghaladására egy olyan szemlélet lehetne, amely „a szemantikai komplexitás és a kulturális kritika feláldozása nélkül” állítaná előtérbe a szöveg materialítását.<sup>70</sup>

Bár igen kézenfekvő a konkrét verset vákuumban létező metapoézisnek nevezni, kérdés, hogy ez mennyiben az irányzati önértelmezések, programok effektusa (és ilyenként túláltalánosítás), és mennyiben maguknak a „konkrét” eredményeknek az olvasása nyomán alkotott konklúzió. Mindenképp fontos kiemelni, hogy a konkrét versek több szempontból is kihívást jelentenek értelmezői gyakorlataink újragondolására. Oly módon például, hogy az irodalmi befogadástól eltérő stratégiákat is előhívhatnak, s ez a diszciplinárisan, intézményesen és mediálisan kötött, illetve homogén olvasásmódokat önrevízióra készítheti. Számos konkrét vers éppen az olvasás és látás/nézés gya-

69 Michel FOUCAULT, *I. m.*, 162.

70 Marjoire PERLOFF, *I. m.*, 120.

korlatának a reflexiójára teremt lehetőséget, olyan kérdések felvetésére tehát, hogy miként olvasunk, látunk a kultúra jelei és folyamatai között.

W. J. T. Mitchell úgy véli, hogy a konkrét költészet (az emblémákkal, hieroglifákkal, piktogramokkal együtt<sup>71</sup>) olyan anomália, amely új paradigmákat indítványozhat vagy követelhet meg az (általában vett) verbális tér megértésében.<sup>72</sup> Ebből a szempontból például tanulságos lehetne azoknak a kísérleteknek az átgondolása is, amelyek a „német képi fenomenológiától az angolszász képeleméletekig” arra törekcszenek, hogy revideálják a kép nyelvnek való alárendeltségét fenntartó logocentrikus premisszákat.<sup>73</sup>

Így a konkrét vers önreferenciális(ként beállított) vonatkozásrendszere, bár sok esetben nem tűnik szóra bírhatónak kultúrakritikai lehetőségek felől, olyan értelmezésmódok termékeny terepe lehet, amelyek az érzékelés reflexiójának, a megfigyelés megfigyelésének, az olvasás olvasásának a lehetőségét is felkínálják. Így pedig – még ha kerülővel vagy közvetve is – hozzájárulhat ahhoz, hogy tudatosítsuk értelmezői és kritikai gyakorlataink mediális és ideológiai feltételezettségét.

71 A hieroglifák, piktogramok anomáliaként való együtt említése a konkrét költészettel nyilván túl nagy ívű általánosítás, amely nem veszi figyelembe, hogy ezek csak a fonetikus írásrendszerek kontextusában tűnnek „anomáliá”-nak.

72 W. J. Thomas MITCHELL, *I. m.*, 565.

73 KÉKESI Zoltán – L. SIMON László, *Kísérleti irodalom*, Helikon, 2003/4., 315.