

Papp Tibor

## VIZUÁLIS KÖLTEMÉNY

Kezdjük a házépítést az alappal, a nyelvvel, amely, mint a katolikus szentháromság, egy is, meg három is: (1) írott-beszélt nyelv, (2) hangzó nyelv, (3) látható nyelv. E hármas felosztás nélkül a vizuális költemények és a hangversek zöme elméletileg megközelíthetetlen.

Magyar irodalmi világunkban az *írott-beszélt nyelv* századokon át fedte egyértelműen a nyelv fogalmát, minden elméleti megfontolás nélkül, legtöbbször ma is ezt tekintik a *nyelvnek*. Grammatikája az, amit általában nyelvtannak nevezünk. A nyelvészek a beszélt nyelvnek nagyobb fontosságot tulajdonítanak (például Saussure nyomtatékosan felhívja hallgatóinak figyelmét a beszéd primátusára), a klasszikus irodalomban viszont a két fél elválaszthatatlan egymástól. Ez azt jelenti, hogy egy klasszikus vers anyaga veszteség nélkül vihető át az írott változathoz a beszélt változatba. (Ha egy klasszikus verset valaki hangosan elolvas, másvalaki, aki ezt hallja, olyan pontosan tudja leírni – mondatokra felosztva, sorokra bontva stb. –, hogy az eredmény tökéletesen megegyezik a felolvasáshoz használt írott szöveggel.)

Az írói alapanyag azonban semmiképpen sem szűkíthető le a mindennapjainkban használt beszélt nyelvre. A *hangzó nyelvnek* nincs olyan írott, papírra vagy más felületre rögzíthető változata, amelyből teljes egészében megformálható egy adott hangvers, viszont sajátos grammatikája van, mellyel többek között az Aix-en-Provence-i egyetem tanára, Claire Benveniste tanulmányai foglalkoztak a 20. század utolsó harmadában. A francia irodalmi világban a hangzó nyelvben nem érvényesül például az írott többszám, mivel a többszám jelét (*s*) a szó végén nem ejtik ki. A *table, tables (asztal, asztalok)* szavak kiejtése tökéletesen egyforma: *table*. A hangzó nyelv nem mindig követi az írott szöveg szerkezeti felépítését, grammatikája nem szigorúan rendezett jelcsoportok közvetítésével, hanem bizonyos jelentéssel bíró hangok, hangegyüttesek egy adott időegységen belüli kihagyásokkal, ismétlésekkel, ugrásokkal, toldalékokkal tűzdelt elhangzásával történik. A hangzó nyelv a hangversek közege. Claire Benveniste külön kiemeli, hogy a hangzó nyelv nem mondatokban, hanem szigetekben közöl. Például falusi asszonyok este, kutyával a lábuk előtt, az utcán beszélgetnek: „Mikor megérkezett az uram, mondtam neki, hogy / te utálatos

állat, mars be, / hallod, itt volt / a mindenségít neki, ne ácsorogj itt a lábam között, / az ügyvéd, aki elviszi az iratokat a jegyzőhöz / na igen, mondom az uramnak, / takarodj a szemem előtt” stb. Az asszony két dologról beszél: a hazaérkező férjjel kapcsolatos gondolatait mondja el a szomszédnak és közben igyekszik bekergetni a kutyát az udvarba. Az 1964-es *Sánta vasárnap* című könyvemben a hangzó nyelv szerkezeti lehetőségeit kihasználva *Pogány ritmusok* című hangversem papírra rögzítése csak megközelítő ötleteket ad a hangzó változat megformálásához, ugyanis a grammatikai összefüggés helyett a szavak térbeli elhelyezése a rendező elve a költeménynek.

A *látható nyelv* a nyelvi szentháromság harmadik alakja. De mit tudunk róla? Azt, hogy a látható nyelven megfogalmazott üzenet hanggal csak részlegesen vagy egyáltalán nem közvetíthető. Mit és hogyan lehet, ha egyáltalán lehet valamit felolvasni például Magolcsy Nagy Gábor folyóiratokban (Műút, Jelenkor stb.) megjelent logo-mandaláiból, Tóth Gábor moduljaiból?<sup>1</sup> Rengeteg, az ábécétől messze eső, de az üzenetközvetítésben fontos szerepet játszó alakzatot ismerünk, például a térversképeket, Bujdosó Alpár röntgenezett tudósémáit, Nagy Pál labirintusait vagy akár bizonyos könyvtípusok szerkezeti rendjét: hány és hogyan rendezett bevezető oldal után kezdődik el a regény vagy a verseskötet tényleges anyaga. Van némi fogalmunk egy-két elvontabb törvényszerűségről is, például tudunk az álló és dőlő, a normál és kövér betűk alaki különbségére alapozott kiemeléstről. És ismerni véljük a klasszikus versek vizuális alakzatát is, ismerjük a 18. századi versek akrosztikon, mezosztikon, telesztikon stb. formáit, melyekben a verssorok első vagy utolsó betűi külön jelentéssel bírnak, de ismerjük a matematikai jeleket, a szabályokkal felvértezett vizuális rendszereket is: például tudjuk, a szonett alakot leírásához hozzátartozik az, hogy a latinos változatban a strófák négy vizuális tömböt alkotnak, az angol változatban pedig egyetlen tömbhöz két elcsúsztatott sor tapad.

Nagyon lassan, de magyar és nem magyar irodalmi világunkban csak-csak tisztázódik az is, hogy a *képvess* kifejezés nem felel meg annak – azaz nem azt fejezi ki –, amit első hallásra hallani vélünk, de különösképpen annak nem, amit a vizuális költészetéről elmélkedő ökonzervatív irodalmárok jelentésként neki tulajdonítanak. Ebből következően kitérek előle mindenütt, ahol csak lehet, sőt másokat is bízottak,

1 Tóth Gábor munkáit lásd például *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest, 1998.

hogy kerüljék a képvers szó használatát. Mi a kifogásom ellene? Körbejárva, szorozva, osztva, fölállítva, lebontva mindig belebotlok a *vers* szóba, amelyről azt mondják a lexikonok, hogy kötött akusztikai formában alkotott szöveg. Leggyakoribb jellemzője a ritmus és a rím, de alkotóeleme lehet az alliteráció is (például az ógermán költészetben). A saját fejük után menő esszéisták, kritikusok, teóriagyártók a kép és az írás közös határán helyezik el a vizuális költeményeket. Ez az alapja annak a téves megközelítésnek, hogy a vizuális költeményeket még a legmagasabb egyetemi szinten is *kalligrammának* nevezik, holott a kalligramma csak egy a vizuális költészeti formák között.

A *vizuális költészet* olyan költői művek közös neve, melyeknek közege a látható nyelv. A látható nyelv bipoláris (jelölőből és jelöltből összetevődő) jelek rendszere; a jelölő – mondja Jacques Anis francia kutató – a nyelv írott formájában „grafikai” jelenség. A magyar irodalmi világban a „látható nyelv” Zolnai Bélát juttatja a kutakodó eszébe, ő ugyanis hosszú értekezést közölt ezzel a címmel a pécsi Minervában.<sup>2</sup> Zolnai azonban metaforikusan használja a kifejezést: szerinte a látható nyelv a beszélt nyelv lecsapódása, tökéletlen rögzítése. A Jacques Anis-féle megközelítésben viszont a látható nyelv egyenértékű a beszélt nyelvvel – egyik sem függvénye a másiknak. Két különböző formájú, egyenértékű kifejezésforma. A látható nyelv évszázadokon át a bűnbak szerepét töltötte be. Hegel egyik szövegét összefoglalva fejti ki Jacques Derrida a hegeli gondolatot: „Nem-fonetikus mozzanatában az írás magát az életet árulja el. Egyszerre fenyegeti a lélegzést, a szellemet – és a történelmet mint a szellem önmagára vonatkozását.”<sup>3</sup> A „líra vizuális kísérleteivel szembeni előítéletek” – Magyarországon és a világon mindenütt – többek között erre, azaz a fonocentrizmus egyeduralmára vezethetők vissza. Az ifjú fejekbe az egyetemeken betáplált, a hivatalos ideológiát, a politikai és a gazdasági helyzetet kiszolgáló konzervativizmus pedig az élet elárulásától való félelmet toldja meg egy lapáttal: a megszokottól eltérővel szembeni idegenkedéssel. Ebben a megvilágításban csupán enyhe túlzásnak tűnik a vizuális költeményekről az elmúlt évtizedekben magát makacsul tartó hazai vélemény: nálunk a vizuális költészetnek „csak megszállottjai és heves elutasítói léteznek”. Sokszor eszembe jut az anyai nagyszüleim falusi házában, az öregek sült alma szagával permetezett szobájában a kre-

2 ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, Minerva 1926/1–5., 18–71.

3 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Szombathely, 1991, 50.

denc és a konyhaajtó közötti falon lógó „házi áldás”, amely előtt soha senki nem állt meg, azaz soha senki nem vette a fáradságot, hogy egyáltalában elolvassa, mégis a család minden tagja fejből tudta nemcsak szövegét, de betűinek cirádait is.

A piros-meszes évtizedek szorításában megcsontosodott magyar irodalmi rendben a vizuális költészetnek – és vele együtt a főleg a II. világháború óta kivirágzó új irodalmi formáknak – számtalan kiközösítési módja ismeretes: irodalmi orgánumaink (újságok, folyóiratok, egyetemek, kutatóközpontok) egy része nem vesz róla tudomást, nem közli, ha igen, akkor fanyalagva, nem disszertál róla, ha mégis, akkor lekicsinylően. A témához nyúló kritikusok zöme nem „a” művet elemzi, nem a formát, nem „a” műről elmélkedik, hanem áradozik, elmondja kódos impresszióit, hasal, hadakozik, ebrudal, vaktában lesöpör mindent az asztalról. Pedig a vizuális költeményeket is a forma teszi irodalmi művé. Futtassunk végig egy fénysugarat a lehetőségeken: hogyan, miért, mit dagaszt költeménnyé a forma kovásza.

Sok vizuális költeménynek *topo-logikus* a rendezőelve, ami azt jelenti, hogy az olvasó a vizuális költeményben található mondatfoszlányokat, szótagokat helyzeti adottságaik, grafikai analógiájuk vagy elszigeteltségük szerint kapcsolja egymáshoz, illetve különíti el őket egymástól.

A *topo-szintaxis* a rendezőelve azoknak a vizuális költeményeknek, amelyekben a síkba elhelyezett, nyelvi sallangoktól, kulturális örökségtől, történelmi háttértől és társadalmi vonatkozásoktól megfosztott szavak topológiai közelségük vagy távolságuk szerint állnak össze komplex jelentéssé, vagy elszigeteltségük révén villantják fel határtalan jelentéstartományukat. A konkrét költészet legtöbb darabja ebbe a csoportba sorolható be, például Eugen Gomringer *Szél* című műve vagy *Hommage à Kassák* című pingvines lapom.

Az *ikono-logikus* rendezőelv alapján alkotott művekben a szöveget és a grafikai elemeket a költő úgy rendezi el a síkban, hogy a megformált látvány felismerhető mása legyen valaminek. Apollinaire óta ennek a vizuális formának kalligramma a neve. A kalligrammának négy csoportját különböztetjük meg.

Az első, *kalligramma 1* csoportba azok a művek tartoznak, amelyekben a nyelvi anyag lineáris és megfelel a normatív szintaxisnak (legtöbbjük hagyományosan szedett sorokban is megállja a helyét).

A második, *kalligramma 2* csoportban a képet megformáló szöveg megfelel a normatív szintaxisnak, de teljességében nem lineáris, ebből

kifolyólag viszont nem tudjuk egyértelműen leszögezni, hol kezdődik és hol végződik a mű.

A *kalligramma* 3 csoportban a kép szövege nem követi a normatív szintaxis követelményeit, részleteiben lineáris, azaz a jelentések egymásutánjában logikai folyamatot sejtet.

A *kalligramma* 4 csoportban a szöveg nem követi a normatív szintaxis követelményeit, és részleteiben sem lineáris.

*Ikonoszintaxis* a rendezőelve annak a csoportnak, amelyben a művet megformáló jelek grafikai hozzáadás nélkül ikonná átlényegült képet sugallnak.

A *tipográfiai sémát* rendezőelvként felmutató művekben az ikonológikus szerkezethez rendelt kép szerepét egy absztrakt forma helyettesíti (például térversképek).

A *tychoszintaxis* a permutációt teszi meg a vizuális költemény rendezőelvévé.

Az *antiszintaxist* rendezőelvként felhasználó művek csak utalásokban emlékeztetnek (de minden esetben emlékeztetnek) a nyelvre.

A *lettrista vizuális kompozíció*ban az írott betű vagy bármilyen jelkészletből kölcsönzött jel helyettesítheti a figuratív ábrákat és a geometrikus alapelemeket (például L. Simon László: *met AMorfózis*).

A költőben felvillanó vizuális ötlet látható és maradandó nyomaként papírra vetett alkotások a *koncept művek*. Ezek mindig rövidiek, esetleg néhány hozzájuk toldott grafikai elemből állnak.

A vizuális költészet története egyesek szerint időszámításunk előtt 1700 évvel, Phaisztosz *Diszkosz*ával kezdődik, mások szerint a görög Theokritosz és Szimiasz vizuális költeményeivel (i. e. 300). A latin irodalomban Laevius *Pterigion Phænicis* című vizuális műve (1. század) és Publilius Optatianus Porfyrius *Carmina quadratá*i a legismertebbek (4. század). Az első évezred közepén Venantius Fortunatus poitier-i püspök *De Sancta Cruce* című munkája (540–600 körül), valamint Hrabanus Maurus mayence-i bíboros *Carmina figuratá*i (784–856) a legkiemelkedőbb alkotások. Évezredünk kezdetén a francia Pierre Abélard, valamint a 12. és 13. században alkotó Abraham ben Ezra és Abraham ben Samuel Abuláfia héber költők művei a vizuális költészet mérföldkövei. A 14. században – még mindig a latin nyelvű világban – Nicolò de Rossi és Iacobus Nicolae de Dacia a legjelentősebbek. A 16. század kezdetétől a 18. század végéig tartó korszakban az európai vizuális költészet hatalmasra lombosodik, számtalan ágon bontja virágait. Kezdjük a magyarokkal: Moesch Lukács (1651–1701), Kozma

Mihály (1723–1798), Simándi László / Corvus Albus (1655–1715), Szenczi Molnár Albert (1574–1634). És íme néhány európai név fogódzónak: Mathijs de Castelein (1485–1550), David Joris de Gand (1501–1556 körül), François Rabelais (1494–1553), Richard Willis (1545–1660), Johann Helwig (1600–1674), Johann Klaj (1616–1656), Johann Leonard Frich (1666–1743), Ivan Velickovskij (1687–1726), Charles François Panard (1694–1765). A 19. század elején-közepén gyéribb a termés, de egy-két figyelemreméltó szerző – mint például a francia Charles Nodier – akkor is jelentkezik. Újabb fordulat a 19. század utolsó negyedében következik be: Lewis Carroll-lal, Christian Morgensternnel és Stéphane Mallarméval. Mallarmé már a 20. századi vizuális költészet előfutára. Híres versében, az *Un coup de Dè*s jamais n'abolira le Hasard-ban az volt a bevallott célja, hogy a papíron lévő nyelvet közegének megfelelően működtesse. Valerytól és *Le Livre* című, soha be nem fejezett munkájának megjegyzéseiből tudjuk, hogy távol állt tőle az oldalak tipográfiailag különösre vagy csicsára dekorálásának legkisebb szándéka is.

A magyar irodalom tanításában tudtommal egy órányi sem jut a vizuális költészetre. Az általános irodalomtörténeti munkákban óvakodnak tőle a szerzők, csipesszel nyúlnak hozzá, mintha kígyót kellene boncolniok. *Képversek* című könyvében Aczél Géza vizuális kísérletnek, mesterkedő költői játéknak titulálja az ebbe a szférába tartozó műveket, s szerinte „A világirodalom régebbi és legújabbkori vizuális törekvései mellett [...] meglehetősen szerény eredményeket mutathat föl e téren a magyar költészet – épp sajátos karakteréből, az experimentális törekvésektől való idegenkedéséből adódóan”. Véleményem szerint ez az idegenkedés nem a magyar költészet, hanem bizonyos áramlatainak a sajátja, mint ahogy a francia költészetben is találunk a vizuális költeményektől idegenkedő áramlatokat (például a „rochelle-i iskolát”, amelyhez az 1960–70-es években Magyarországon vendégeskedő francia költők nagy része tartozott: Eugène Guillevic, Jean Rousset, Anne-Marie de Backer stb.). Ami pedig a múltat illeti, csak tudomásul kell vennünk a tényeket, a létező műveket, s nyilvánvalóvá válik, hogy nem tartozunk a szegények közé. Dick Higgins vizuális költészeti világtanulmányában – a '80-as évek közepén – a magyar vizuális költészet külön fejezetet kap. Egyetlen szegénységünk, hogy kevés olyan orgánunk van, amely nyíltan rokonszenvezik a vizuális költészettel: mindössze kettő-három. A mai művek iránt megértő, elméletileg jól felkészült kritikusról – az időnként kritikussá kényszeredő

alkotókon kívül – nem nagyon tudunk. Az Európára nyitáshoz, ha egyáltalán nyitni akarunk, elengedhetetlenül szükséges a vizuális költészetnek, a hangversnek és a performansznak otthont adó góckok kialakítása. Meg kell ismerkednünk a műfajokkal, még akkor is, ha irodalmáraink zöme idegenkedik ettől a formától. Az ideológia szorításából kiszabadulva az irodalom a súlypontok átszervezésével valószínűsíthetően meg a fölöttébb óhajtott (és félt) *nyitást*.

Szkárosi Endre

## A MOZGÓ NYELV

### *A magyar irodalomszemlélet végvári harcai után*

A 20. század kultúrtörténetének egyik legjelentősebb irodalmi-művészeti folyamatát a költői nyelv lehetséges dimenzióinak totális és radikális birtokba-, illetve visszavétele fémjelzi. A költői nyelvnek az évszázadok során valamelyest elhalványult, az uralkodó kritikai szemléletben perifériára szorult dimenziói valójában a működő nyelv többé vagy kevésbé rejtett potenciáljával azonosak, az új költői kísérletek és tapasztalatok annak rétegeit, tereit fedik fel, illetve hozzák működésbe. Ezért beszélhetünk egyrészt birtokbavételről; visszavételről pedig azért, mert a költészet azonosíthatatlan kezdeteitől évezredek át a jelentésközlő funkció mellett elsősorban az orális-hangi, kisebb részben a vizuális-performatív nyelvi dimenziót a költészet gyakorlata hasznosította.

E folyamat látványos állomása Marinetti dinamikus és szinoptikus deklamációja 1916-ból,<sup>1</sup> amely egyrészt a beszélt nyelvben természetesen benne rejlő zenei paramétereket – ritmus, hangerő, hangszín, hanglejtés (dallam) stb. – bontakoztatja ki járulékos szerepükből, s teszi őket a költői kifejezés egyenrangú eszközeivé, másrészt egy szerves kulturális tradíció, a színpadi deklamáció újra- és átértelmezését jelenti: az interpretatív (színészi-előadói) funkciótól a kreatív (költői) funkció felé tolva el ugyanazon eszközök hatásmechanizmusának alkalmazását. A futurizmus költői hanginvenciói persze nem merülnek ki ebben, hiszen a maga módján 1922-ben Francesco Cangiullo is a zene analóg szerepét lépteti a költészet mechanizmusai közé *poesia pentagrammata* programjában.<sup>2</sup> Nyelvi értelemben azonban a legtovább Fortunato Depero invenciói hatolnak: absztrakt verbalizációi (*verbalizzazione astratta*) az absztrakt, nonfiguratív nyelv megteremtésének kérdését – és első gyakorlatait – fogalmazzák meg, *l'onomalingua (a hangutánzó nyelv)* című, 1916-ban közzétett „futurista kreációja” pedig egyenesen „az egyetemes megértés költői nyelvének” pozitív utó-

1 Lásd újabban Luciano DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, 176–182.

2 *Manifesti, proclami, interventi, e documenti teorici del Futurismo 1909–1944*, szerk. Luciano CARUSO, Spes–Salimbeni, Firenze, 1980, 36.