DOI: 10.36240/etf-271

ERDÉLYI TUDOMÁNYOS FÜZETEK

271

SÁNDOR KATALIN

NYUGTALANÍTÓ ÍRÁS/KÉPEK

A vizuális költészet intermedialitásáról

Kolozsvár, 2011

A kötet megjelenését támogatta a Communitas Alapítvány és a Bethlen Gábor Alap.

© Sándor Katalin
© Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011

A borító Géczi János *Velence, 1994. 4. 8.* című művének felhasználásával készült.

Felelős kiadó
BIRÓ ANNAMÁRIA

Szerkesztette
DÁNÉL MÓNIKA

Korrektúra
ANDRÁS ZSELYKE

Műszaki szerkesztés, tördelés
BODÓ ZALÁN

Nyomdai munkálatok
GLORIA, Kolozsvár
Felelős vezető
NAGY PÉTER

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SÁNDOR, KATALIN
Nyugtalanító írás/képek : a vizuális költészet intermedialitásáról /
Sándor Katalin. - Cluj-Napoca : Societatea Muzeului Ardelean, 2011
Bibliogr.
Index
ISBN 978-606-8178-40-0

82.09-1:7.04

Szüleimnek

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás 9
I. Bevezetés 11
II. Intermedialitás – az elméletek tükrében 21
II. 1. Intermedialitás: kutatási perspektíva, elméleti „készenlét”? 21
II. 2. Az intermedialitás-elméletek előtörténetei 26
II. 3. Intermediális viszonyok – taxonomikus keretben 32
II. 3. 1. Egyidejűség és csere 33
II. 3. 2. A jelhordozó és a szöveg egy szemiotikai textológiai modellben 36
II. 3. 3. Határátlépés, részvétel, kombináció 37
II. 3. 4. Az intermedialitás mint a multimedialitás egy esete 40
II. 4. Az intermedialitás fogalmának (posztstrukturalista) újragondolásai 46
II. 4. 1. Elméleti előzmények 46
II. 4. 2. Az intermediális különbségek feszültsége felé 56
III. A konkrét versek médiumközisége 65
III. 1. Intermedialitás? 65
III. 2. A konkrét vers az irányzat kontextusában 66
III. 2. 1. Teresített szavak költészete 70
III. 2. 2. (Ön)ellentmondások(?) 73
III. 3. Szöveg és (írás)kép a konkrét versben 76
III. 3. 1. Figuralitás és médiumköziség 77
III. 3. 2. Az írás nem figurális teresítése 80
III. 4. A konkrét vers közöttes írásmódja 89
IV. Betűversek és intermedialitás 93
IV. 1. Intermedialitás(?) 93
IV. 2. Terminológiai kérdések 94

IV. 3. Betűversek és lettrizmus 95
IV. 3. 1. A költészet megtisztításának (ön)ellentmondásai 98
IV. 4. A nyelv (nem-)helye 101
IV. 5. Lettrista betűversek, hipergráfiák 102
IV. 6. Betűversek: irányzatok között 105
IV. 7. Betűpoézis és kép 107
IV. 8. Betűversek és festészeti hagyományok 109
IV. 9. Az érzéki reflektivitása felé 112
V. Szöveg és kép a kollázsok textúrájában 115
V. 1. Kollázsolvasatok 115
V. 1. 1. Kollázs/montázs 115
V. 1. 2. De- és rekontextualizáció 117
V. 1. 3. Kollázs és vizuális költészet 119
V. 1. 4. Intermedialitás és diszciplinaritás 121
V. 2. A kollázsolvasás retorikája 122
V. 2. 1. „Mi van?" 122
V. 3. Talált tárgyak, talált kollázsok 125
V. 3. 1. Talált plakátok(?) 125
V. 3. 2. A kollázs mint kollekció 129
V. 4. A kollázs mint a hagyomány „láttamozása" 130
V. 4. 1. A kollázs mint kommentár 130
V. 4. 2. A kollázs mint a kultúra palimpszesztje 134
V. 5. A kollázsok médiumközisége 137
VI. Kitekintés: vizuális költészet a képernyőn 139
VI. 1. Elméletek között 139
VI. 2. A (nyomtatott) vizuális költészet helye a hipertext elméleteiben 140
VI. 3. Mozgó szövegek: ikonicitás és animáció 142
VI. 4. Animáció és interfész 144
VI. 5. Test és írás 146
VII. Következtetések 151
Források és szakirodalom 155
Mellékletek 173

Rezumat 189
Abstract 193

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A kötet a 2010 szeptemberében megvédett doktori értekezésem átdolgozott változata. Azért, hogy ez a disszertáció elkészülhetett, köszönettel tartozom Péntek Jánosnak, Szabó Zoltánnak és Pethő Ágnesnek. Ugyancsak köszönet illeti értékes észrevételeikért a disszertáció opponenseit, Pethő Ágnest, Petőfi S. Jánost és Máthé Dénest.

Köszönöm a beszélgetéseket Dánél Mónának, Milián Orsolyának, Pieldner Juditnak. A kerekasztalos szoba (hivatalos nevén a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar és Általános Nyelvészeti Tanszékének 102-es terme) állandó látogatóinak, barátaimnak és családomnak köszönöm a sokféle támogatást.

A kutatás egyes részeinek megvalósulását a Domus Hungarica Scientiarium és Artium ösztöndíj tette lehetővé.

I. BEVEZETÉS

„fehér a fehéren"

Az idézet egy Haroldo de Campos-vers egyik sora.[1] Pedig először talán Kazimir Malevics 1918-as szuprematista kompozíciójára gondolnánk. Vagy éppen a szövegektől, ikonográfiai előzményektől eloldott „tiszta" érzékelés (cseppet sem ellentmondásmentes) programjára a tárgy nélküli festészetben.

Haroldo de Camposnak, a brazil konkrét költészet ismert szerzőjének verssorát nehéz lenne Malevics nélkül olvasni. Főként, hogy a de campos-i „fehér a fehéren" – olyan további, képpé alakuló sorok mellett, mint „oldalakra bomló oldalak surrogása", „kócsagok kalligráfiája" vagy „selymesedik a fehér szakadása" – azt (is) jelzi, hogy a látás, az olvasás, az érzékelés fenomenológiája, a papír fehérje, a könyvtest tapinthatósága, az írás láthatósága, anyagszerűsége az irodalomban is kérdéssé, illetve retorikailag izgalmas lehetőséggé válhat. Történetileg nyilván mindig másként, eltérő irányultsággal, poétikával, „téttel".

A „fehér a fehéren" sor nyomán előállhat a kérdés, hogy olvasás közben ránézünk-e az írásra, vagy inkább átnézünk rajta, mint valami áttetsző rétegen, amely mögött már (egy újraalkotott) történetet, világszerűséget keresünk? Lehetséges-e egyáltalán bármiféle „rá"-nézés vagy „át"-nézés, illetve „mögött", vagy csak figuratív értelemben? Érzékeljük-e a közvetítésben eltűnő lap síkját, az írás képét? Az olvasás fogalmi műveleteit megtöri-e valami más, valami olvashatatlannak, nem-konceptuálisnak az érzékelése? Milyen, amikor kilépünk az írás vonalából vagy a tipográfiailag bemért oldaltükörből? Tapintjuk-e a könyvet, a papírt? „[S]elymesedik a fehér szakadása" – olvassuk de Camposnál ugyanott, és

[1] A vers címe vagy ajánlása(?): *korin (1658–1716) + maruyama okyo (1733–1795)*. A teljes szöveg az 1. mellékletben olvasható.

a tapintásképzetek olyan elmozduló, „selymesen" kicsúszó képbe vannak beleírva, hogy a nyelv figuratív teljesítménye nyomán a tapintható mégsem lesz megfogható, nem lehet rajta fogást találni.

A vizuális költészet esetében a fenti kérdések útjában állnak az (íráson átnéző) tekintetnek; ám nem azt mutatják, hogy ez a képi dimenzió a vizuális költészet sajátja, kizárólagos esszenciája lenne, hanem azt, hogy maga az írás képes grafikailag, tipográfiailag „beláthatatlan dolgokra".[2]

Ebben a könyvben a „beláthatatlan dolgok" közül mindössze a vizuális költészet intermedialitását vizsgálom – különös tekintettel a konkrét költészetre, a betűköltészetre és a kollázsokra, ez pedig a kérdésfelvetésnek nem csupán elméletileg, hanem történetileg is kiméri a terepét. Ugyanakkor – a történetiséget tartva szem előtt – nem lehet megkerülni korunk jelenségeit sem, ezért egy rövidebb kitekintés erejéig a digitális költészet médiumköziségét is tárgyalom.

A kérdésfelvetéssel már korábbi tanulmányokban is[3] az intermedialitás-kutatások felé tájékozódtam: főként azért, mert a vizuális költészet még most is marginalizáltnak mondható területéhez, a megnevezések elől mindegyre kitérő szöveg–kép problémához, a közöttesség tapasztalatához az intermedialitás-elméletek némelyike termékeny szempontokat kínálhat. A képszövegek sajátos, elméleti-tipológiai kategóriákkal kisajátíthatatlan médiumközisége, a kevert beszédmód idegensége, az írás érzéki-anyagi dimenziója vagy éppen „olvashatatlansága" magának az értelmezés gyakorlatának a reflexióját, újragondolását is eredményezi.

A képversek tárgyalása előtt szükségesnek tartom az intermedialitás kérdéskörénél való hosszasabb elidőzést. A könyv első részében a médiumköziség különböző megközelítéseit és ezek elméleti beágyazottságát veszem szemügyre, de célom nem az intermedialitás elméleti kontextusainak minél teljesebb szemlézése és kritikai reflexiója. Kérdésfelvetésem inkább arra irányul, hogy a médiumköziség mint elméleti, terminológiai és esetenként tipológiai probléma különféle megközelítései mi módon lehetnek termékenyek a vizuális költészet felől. Így az alábbi kérdéskörök tagolják a könyv második fejezetét: az intermedialitás-kutatások sajátos önértelmezése, a kép–szöveg viszonynak mint művészetelméleti, esztétikai problémának a történeti előzményei, illetve a médiumköziség elméleti előtörténetei. Az intermedialitás különböző megközelítései közül utalok néhány poétikai-szemiotikai szemléletű taxonomikus, kategorizáló kísérletre; ezeket a megközelítéseket a vizuális költészettel kapcsolatos kérdések felől reflektálom, így sok esetben konkrét esettanulmányok, elemzések felől is közelítek az elméleti problémákhoz. E kategorizáló törekvések

[2] Hártó 1995: 209.

[3] Sándor 2002; 2006a; 2006b; 2006c; 2009.

módszertani hozadékát elismerve az intermedialitás „elméletei" közül mégis főként azokat tartom produktívnak, amelyek a tipológia, a taxonomikus rendszer, illetve a tiszta kategóriák érdekében nem „mondanak le" a vizsgált jelenségek heterogenitásáról, a mediális különbségek esetenként nyugtalanító besorolhatatlanságáról. Ezek a kísérletek nem kategorizálnak, hanem inkább a médiumköziségre mint a mediális különbségek reflexív, magát a befogadást problematizáló alakzataira való figyelés néhány stratégiáját, lehetőségét mutatják meg anélkül, hogy feloldanák a szöveg és a kép közötti termékeny feszültséget, apóriát (amint azt például Joachim Paech, Myokku Kim, Henk Oosterling írásaiban látni fogjuk).

Az, amivel kapcsolatban az intermedialitás problémáját vizsgálom, és amit *vizuális költészet*nek vagy *képvers*nek nevezek, voltaképpen olyan terep, amely ellenáll a zárt és statikus definícióknak, illetve a műfaji-poétikai kategorizációs kísérleteknek. Hogyan, milyen szempontok mentén lehetne mégis (körül)járni ezt a „terepet"?

Petőfi S. Jánosnál – aki a konkrét vers kapcsán kísérli meg a kategorizációt – azt olvashatjuk, hogy „[h]a bizonyos egyszerűsítéssel – egy hagyományos költeményt úgy definiálhatunk, mint olyan szöveget, amelyben a fizikai megjelenési forma nem alapvető konstitutív eleme a jelentésnek, ami a konkrét költészetet illeti, állíthatjuk, hogy annak jelentését elsősorban összetevői 'fizikai természete' határozza meg. Ez egyaránt érvényes a 'szemlélés' (vagy 'belső olvasás') útján befogadható vizuális költészetre, az elsősorban 'hangtestével' ható fonikus költészetre, valamint a vizuális-fonikus költészetre is."[4] Kétségkívül fontos megállapítás, hogy a „fizikai megjelenési forma" „alapvető konstitutív eleme a jelentésnek", másrészt viszont azt is látjuk, hogy a Petőfi által „hagyományos költészetnek" nevezett korpuszból sem hiányzik a vizualitás jelentéskonstituáló jellege, csakhogy itt a fizikai megjelenési forma Petőfi érvelése szerint nem lenne *alapvető* konstitutív eleme a jelentésnek. Láthatjuk, hogy itt a megkülönböztető jegy (a fizikai megjelenési forma funkciója) sokkal inkább fokozati, mint kizáró jellegű, meghatározó jellemző.

A képversek médiumával kapcsolatban gyakori észrevétel ezek felolvashatatlansága, más szóval: a beszéd médiumába való átfordíthatatlansága, ami a nyelv különböző közegei közötti differenciákat helyezi előtérbe, illetve a képvers elkülönbözését az ún. „hagyományos" lírától, amelyben a hangzás igen fontos esztétikai komponens. Kibédi Varga Áron szerint „[m]ennél szorosabban egyesül szó és kép, annál bonyolultabbá válik felfogásuk vagy olvasásuk. [...] A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra [...] egy vizuális költemény olvasása egyet jelent annak elárulásával; ha visszaál-

[4] Petőfi 1998: 98.

lítjuk verbalitását, eltüntetjük a jelentés egyik felét."[5] Ám ugyanakkor a képverseknek ez a felolvashatatlansága a nyelvi fonocentrizmus, a nyelvet elsősorban mint beszédet tételező nézetek felől éppen hogy sajátosan privatív, a nyelvet a hangzás dimenziójától megfosztó írásmódnak tűnhet. E nézetek szerint a képvers vizuális retorikája csupán másodlagos, deviáns vagy dekoratív jellegűként jelenítődhet meg, illetve egyfajta kompenzációként, amennyiben képes „kiegyenlíteni azokat a veszteségeket, amelyeket a hangzó forma elnémulása okozott".[6] E nézőpontokból a hangzó nyelv és az írott nyelv viszonya, a mediális különbségek hierarchikus viszonyként reprezentálódnak, amennyiben a hangzó nyelvhez viszonyítva az írás képi jellege kompenzatórikusként vagy dekoratívként van feltüntetve. Az ehhez hasonló felfogások ideológiája pedig összefüggésbe hozható a vizuális költészet marginalizáltságának, (kánon)idegenségének kérdésével is.

Christian Moraru nem a vizuális költészet vagy a képvers poétikai-műfaji definiálásának szándékával beszél a képszövegek (főként a konkrét versek) *tropos-topos-typos* hármasságáról, ám fogalmai és az ezek nyomán kirajzolódó nyitott diszkurzív rend használható tágabb vonatkozásrendszerben is. Moraru szerint a képversek esetében a nyelvi anyagban több funkció is keresztezheti egymást: a szó így nem csupán *tropos* vagyis a nyelvi figurativitás, metaforikusság egyik alakzata, hanem olvashatóságát a térben elfoglalt helye (*topos*) és tipográfiai figurációi (*typos*) is alakítják.[7] Bár a szerző erre nem reflektál, amiatt lehet ezt a hármas szempontrendszert nyitottnak nevezni, mert nem írja elő azokat a viszonyokat, amelyek a *tropos*, a *topos* és a *typos* között létrejöhetnek: így ez egyaránt alkalmas lehet figuratív vagy nem figuratív képszövegek, illetve metaforikus, metanyelvi, (ön)reflexív vagy éppen tautologikus kép–szöveg viszonyok leírására.

Világos azonban, hogy a nem képverseknek nevezett szövegektől sem lehet elvitatni azt, hogy az írott szó egyszerre sajátos térbeli pozícióként és tipográfiai figurációként is megvalósuljon, hiszen akár egy szó vizuális és térbeli kiemelése, kurziválása, akár például egy soráthajlás vagy az írás más módon való megtörése lényegében a láthatóság dimenzióját és ennek retorikai alakíthatóságát feltételezi.

Egy újabb szempont a képversek képi-diszkurzív rendjének leírásához az lehetne, hogy itt a vizualitás, a láthatóság *reflexív módon* alakítja az olvasás gyakorlatát azáltal, hogy a szöveg medialitása transzformatív módon visszaíródik a reprezentációba, jelölőfolyamatba. Az, hogy az íráson átnézünk és nem ránézünk, azt is jelenti, hogy jobbára immateriálisként, mediálisan áttetszőként gondoljuk el, egyfajta testetlen fogalmi nyelvként.

[5] Kibédi Varga 1997: 306.
[6] Sz. Molnár 2004a: 52.
[7] Moraru 1998: 255.

A képversek esetében az írás mintegy „előlép" ebből a mediális áttetszőségből, képként, térben elosztott szövegként irányítja magára a tekintetet. Ilyen értelemben „minden képvers problematizálja a lineáris költészet ilyenségének [vagyis linearitásának] természetességét, s így költészetről szóló költészetnek tekinthető",[8] ám amennyiben megmarad csupán ennél a – metaköltészetiként is elgondolható – mozzanatnál, éppen az olvasás kimozdításának, a befogadói reflexiónak, a nyelvi-képi retorika idegenségének a lehetőségeként semlegesül, és marad minden képversre (vagy nemlineáris szövegre) jellemző általános vonás.

A fent jelzett szempontok alkalmasak lehetnek a vizuális költészet képi-diszkurzív rendjének leírására, ám láthattuk, hogy ezek nemigen tesznek szert szigorú értelemben vett definitórikus, megkülönböztető jellegre, sokszor inkább fokozatbeli különbségekre mutatnak rá.

Ha a *carmina figurata*któl, a kalligramokon, konkrét verseken, betűverseken át a kollázsokig terjedhet a vizuális költészeti műfajok terrénuma, akkor azt mondhatjuk, hogy az (írás)kép valamilyen, a jelentésképzésre vagy -lebontásra nézvést releváns aspektusa mellett gyakran számolnunk kell a tulajdonítás, az intézményes, diszciplináris konvenciók és kontextusok szerepével is, avval, ahogyan egy bizonyos műalkotást képversként kínálnak, illetve fogadnak el. Itt nyilván arra lehet rákérdezni, hogy olvasható szövegrészt már nem is tartalmazó képszöveg (pl. a kollázs, a betűvers) milyen feltételek mellett képes mégis valamilyen nyelvvel, nyelviséggel, textualitással kapcsolatos kérdéssel összefüggésbe kerülni, azaz milyen diszkurzív és intézményes keretek között képes „bármiféle nyelvi és/vagy képi tapasztalatra reflektáló műalkotás képisége"[9] képversként megnyilvánulni.

A képvers definiálhatóságának kérdéséhez Sz. Molnár Szilvia nem a hagyományos műfajelméleti-poétikai szemléletből közelít; számára „a képvers nem egy rögzíthető kritériumrendszerrel bíró műfaj, hanem olyan diszkurzív rend, amely ugyanazon (nyelvi és vizuális elemeket) a koronként változó kommunikációs feltételeknek megfelelően más és más alakzatokban jeleníti meg", és mivel ezek befogadása médiumok *közöttiként* gondolható el, „az alakzatok nem tekinthetők sem az egyik (nyelvi), sem a másik (vizuális) rend kizárólagos eredményének".[10] Ennek a megközelítésnek egyik erőssége éppen az lehet, hogy nem egy előzetes kritériumrendszerhez igazítja hozzá a konkrét (történetileg, irányzatilag igencsak különböző) művészi gyakorlatok heterogenitását, hanem mintha éppen

[8] Balázs 1997.
[9] Sz. Molnár 2004a: 126.
[10] Uo. 100.

azokból kiindulva látná be a szerző, hogy amit képversként kínálnak, nem teszi lehetővé a terület határainak pontos kijelölését.

E könyv egyes fejezeteiben a fentiek értelmében behatárolhatatlan heterogén diszkurzív rendet azonban sajátos, történetileg is bemérhető és magyarázható alakzataiban vizsgálom. A kép–szöveg viszony három módozatát tárgyaló fejezetekben részletesen vizsgálom, hogy a konkrét költészet megnevezésben miként utal a konkrét szó irányzati-poétikai jellemzőkre, illetve a versek sajátos, programszerűen előirányzott és ellentmondásoktól sem mentes önreferencialitására (ti. arra, hogy a szó maga dolog vagy konkrétum). Kitérek arra is, hogy a betűversekben miként utal az előtag az alkotás „nyersanyagára" (a grafémára), és ez milyen viszonyban van a lettrizmussal mint irányzattal, továbbá, hogy a kollázs – amelyet mint eljárást, műfajt talán előbb kapcsolnánk a képzőművészethez, mint az irodalomhoz – miként válik a szűkebb értelemben vett vizuális költészet egyik kitüntetett alakzatává, stratégiájává.

Bár a konkrét költészet, a betűköltészet és a kollázsok vizsgálatakor elsősorban ezek médiumköziségének, sajátos képi-diszkurzív rendjének milyensége érdekel, a történeti, irányzati kontextusok kérdését korántsem lehet megkerülni: már csak azért sem, mert e képszövegek értelmezése és befogadástörténete elválaszthatatlan bizonyos irányzatok történetileg beágyazott önértelmezéseitől.

A többnyire a neoavantgárdhoz kapcsolható irányzati és ideológiai kontextusokat mint a képszövegek értelmezésének egyik, ám korántsem kizárólagos vagy előíró kontextusát tárgyalom. Ez azért fontos, mert a konkretizmus és a lettrizmus önértelmezései hangsúlyosan alakítják a képversekről való elméleti diszkurzusokat, amelyek esetenként (nem túl szerencsés módon) a képverseket mint a programok, manifesztumok konkrét esztétikai megvalósulásait tekintik. A képversek retorikája nyilván összefügg(het) az irányzati projektumokkal, ám nem úgy, mint a programok törésmentes átimportálása a művészi gyakorlatok szférájába. Az irányzatot mint történeti és ideológiai kontextust nem egyszerűen a képszövegekre „ráolvasva", hanem reflektáltan, az önértelmezések, programok esetleges önellentmondásait, illetve a kritikai kommentárokat is felvillantva kísérlem meg bekapcsolni az értelmezésbe. Így az irányzati programok és a képszövegek médiumközi retorikájának szétválása, széttartása is láthatóvá válhat.

Másrészt a konkretizmus vagy a lettrizmus történeti irányzatának bekapcsolása az értelmezésbe (olykor éppen önellentmondásaik feltárásának szándékával) csakis annak a kételynek a fenntartásával történik, amelyet Kappanyos András a történeti avantgárddal kapcsolatban foglamaz meg, de amely az avantgárd utáni és/vagy neoavantgárd jelenségek esetében is

megfontolandónak bizonyul: „Történetileg [...] egyes eseményei nem alkotnak oksági sort, morfológiai képletei pedig végtelenül heterogének: történészi megragadása így az anyag természete miatt is rendkívül nehéz."[11]

Ugyanakkor a történeti kontextusok felől nézve árnyaltabbá tehető a vizuális – és általánosabban az experimentális – költészet nyelvközpontúsága, metaköltészeti jellege, önreferencialitása, szinkretizmusa, kevertsége, illetve ennek a poétikának a történetileg is értelmezhető tétje. Ha az itt vizsgált képversalakzatokat jobbára a neoavantgárd kontextusában véljük elhelyezhetőnek, akkor figyelembe kell vennünk azt, hogy a művészetközi határátlépések, transzgressziók, a nyelven végzett (bontó)munka, az irányzati programok az avantgárd után történetileg megváltozott téttel bírnak. Kappanyossal szólva: az avantgárd sikeressé, normává válása voltaképpen az avantgárd lezárulását[12] vagy – mondhatnánk – történetivé, tradícióvá válását jelenti. Az 50-es évek elején színre lépő konkrét költészet kapcsán sem beszélhetünk valamiféle radikálisan újnak számító nyelvszemléletről vagy markáns mozgalmi jellegről. Ám arra érdemes odafigyelni, hogy az irányzati önértelmezésekben önreferenciálisnak, valóságvonatkozásoktól eloldottnak beállított konkretista beszédmód nem sokkal a Harmadik Birodalom szétesése után egyfajta implicit elutasító reakció is lehetett bármiféle ideológiailag kisajátító, propagandisztikus nyelvhasználattal szemben.

Azokban az országokban, például Magyarországon is, ahol a szocialista kultúrpolitika szabályozta a nyelv (ideologikus) használatának módjait, bizonyos neoavantgárd beszédmódok (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szentjóby Tamás, Tóth Gábor, Galántai György stb.), illetve akár a vizuális költészet önreferencialitása, nyelvközpontúsága nem bizonyult „befoghatónak és ellenőrizhetőnek a hivatalos beszéd–ellenbeszéd igencsak prediktibilis szembenállásával, hiszen az »igen« vagy a »nem« helyett valami zavarkeltően harmadik mást mondtak".[13] Ez az ideológiai befoghatatlanság a domináns beszédmódok felől egyfajta alternatívát jelentett a kultúra ideológiailag és politikailag konszolidált történéseiben, struktúráiban való részvétel elkerülésére.[14] Kukorelly Endre szavaival: „nem is pusztán

[11] Kappanyos 2008: 13.

[12] Kappanyos 2008: 13.

[13] Sándor 2006d: 47.

[14] Ide kívánkozik Deréky Pál megállapítása is, miszerint a magyar neoavantgárd irányzatok (pl. anarchista, misztikus, filozofikus underground-avantgárd, performer hangköltészet, konkrét és lettrista költészet stb.) poétikai heterogenitását tekintve „egyrészt a *kísérleti irodalom (és művészet)* megjelölés illik többé-kevésbé [az irányzat(ok) – S. K.] minden összetevőjére, másrészt *az ellenkultúra irodalma (és művészete)* megjelölés" Deréky 2001: 12 [kiemelés az eredetiben].

csak nem vesznek részt, hanem mintha nem is vennék észre, hogy miben nem".[15]

Bár az egyes képversalakzatokkal hangsúlyosan összefüggő irányzatok (konkretizmus, lettrizmus, vizuális költészet) kapcsán kitérek ezek történeti-ideológiai aspektusaira, a szerzők (és olykor a képszövegek) esetében nem célom az irányzati hovatartozás kérdésének egyértelmű megválaszolása. Ez azért nem lehetséges, mert egyes szerzők – például Steve McCaffery, Henri Chopin, Szombathy Bálint, Géczi János, Zalán Tibor – nem helyezhetők el egyetlen irányzat kontextusában, mások pedig nem is kimondottan képversszerzőként kanonizálódtak. A magyar neoavantgárd újraolvasása, művészet- és irodalomtörténeti helyének kijelölése amiatt is különösen komplex feladat, mert – amint Deréky Pál jelzi – egyes szerzők életművének csak bizonyos „kimetszett" részei tekinthetők neoavantgárdnak.[16] Bizonyos (neo)avantgárdnak nevezhető művek „helyének" és kérdésének továbbgondolhatóságát jelzi az is, hogy egyes kutatók számos intermediális alkotást kísérleti/experimentális irodalomként[17] vélnek leírhatónak. Ez a (leíró) kategória pedig nyilván nem helyeződik be kronologikusan kizárólag a történeti avantgárd „után" és a posztmodern „elé", hanem akár kortárs tendenciákra is vonatkozhat. Hasonló „helykeresés" jele lehet a Ráció Kiadó sorozatcíme is, amely „aktuális avantgárdként" nevezi meg a 70-es, 80-as évek utáni jelenségeket, illetve olyan kurrens művészi gyakorlatokat is beleért a sorozatba, amelyek jelentős része éppen médium- és művészetközisége okán bizonyul integrálhatatlannak, idegennek a kortárs irodalmi kánonkonstrukciók felől.

Az, hogy a képversalakzatokat három nagyobb fejezetben vizsgálom, nem csupán irányzati beágyazottságukkal magyarázható, hanem főként azzal, hogy az intermedialitás problémája felől ezek különböző, bár egymástól nem elkülönülő kérdésköröket képezhetnek, hiszen eltérő módon aktualizálnak egy heterogén képi-diszkurzív rendet. A konkrét versben az írás egyszerre (de nem egyidőben) olvasható szöveg és térben szétterített, figurált látvány. A betűverseknél rendszerint a grafémákra bontott szöveg csupán vagy elsősorban mint látvány mutatkozik meg, a kollázsok esetében pedig a szöveg gyakran valamilyen kontextus töredéke valahol az olvasható és az olvashatatlan határán. A vizuális költészeti alkotások viszont műfajilag-poétikailag oly módon lehetnek heterogének, hogy a konkrét versre, a betűversre vagy a kollázsra jellemző kép–szöveg viszonyok akár egyazon műben is keresztezhetik egymást.

[15] Kukorelly 2004: 326.

[16] Deréky 2004: 19.

[17] Lásd ezzel kapcsolatban a *Helikon* folyóirat teljes 2003/4. számát.

Úgy vélem, a vizuális költészet befogadása sajátos módon válhat önreflexív és kritikai gyakorlattá azáltal, hogy e különnemű diszkurzussal szembesülve a nyelvi és képi jelentésképzés előfeltevéseinek, az értelmezés gyakorlatának, bevett stratégiáinak újragondolására nyílik lehetőség. Ugyanakkor e vizsgálódás annak reflexiójára is teret kínál, hogy e marginálisabb(?) műfajok, képszövegek mediális kevertsége miként mutathat rá egyneműként elgondolt műalkotások, kulturális gyakorlatok, diszkurzusok és médiumok belső különbségeire, töréseire, különneműségére, a médiumok hierarchikus viszonyainak ideologikusságára, illetve saját értelmezői praxisunk diszkurzív, mediális és ideológiai feltételezettségére.

II. INTERMEDIALITÁS – AZ ELMÉLETEK TÜKRÉBEN

II. 1. Intermedialitás: kutatási perspektíva, elméleti „készenlét”?

„Intermedialität ist »in«.” – írja Joachim Paech egyik 1998-as tanulmányában,[18] és megállapítása ma sem kevésbé időszerű: az intermedialitás „képben van”, aktuális, sőt mondhatni divatos, és szó szerint benn(e) van a kommunikáció-, médium- és művészetelméleti gondolkodásban, kutatásban. Hozzátehetjük, hogy más nevekkel és más szemléletekből, de a művészet- és médiumköziség problémája jó ideje, már az antikvitás óta „napirenden van”, hiszen a művészetek elvi összehasonlíthatóságának vagy szükségszerű szétválasztásának a gondolata mindig valamiféle implicit vagy explicit médiumtudatosság, látens médiumelmélet működését is feltételezte.

Az intermedialitást mint elméleti kérdést és diszkurzív gyakorlatot nyilván az is előkészítette, hogy több tudományterületen, több elméleti diszkurzusban is kérdéssé vált a médium a maga technikai, társadalmi, kulturális, intézményes és ideológiai beágyazottságában.

Az alábbiakban[19] elméletileg különböző alapokról induló megközelítéseket idézek meg – nem a közös nevezőre hozás szándékával, hanem annak érzékeltetése végett, hogy számos eltérő szemléletből, paradigmából irányul a figyelem a médium kérdése felé. A médiumra irányuló figyelem pedig – közvetve – az intermedialitás mint probléma felvetődését is alakítja.

[18] Paech 1998: 14.

[19] A kötetnek az *Intermedialitás – az elméletek tükrében* című fejezete egy korábbi változatban az *Iskolakultúra* folyóirat 2006. 1. és 2. számában jelent meg (lásd a kötet végén található *Szakirodalom*ban). Jelen fejezet ennek átdolgozott és bővített változata.

A McLuhan utáni médiumelméleti gondolkodásban a kultúra szövegeinek, reprezentációinak mediális hordozóit már nem e szövegektől független, leválasztható materiális közegnek tekintjük, hanem olyan feltételeknek, amelyek maguk is alakítják a kommunikáció, a reprezentáció, a kultúra folyamatait, és átfogóbb értelemben is átrajzolják a társadalmi-kulturális térképet. Ahogy Bednanics és Bengi fogalmaz McLuhan nyomán: a médium „üzenete" alapjában véve „azokban a változásokban áll, amelyeket az új médium vagy technológia az életvilágot meghatározó fizikai-társas együtthatók (paraméterek) arányában, sebességében vagy mintázatában hoz létre".[20] (Érdemes azonban elgondolkodni azon, hogy milyen pontokon és honnan érhette kritika McLuhan nézeteit pl. a technológiai determinizmus vádjával, vagy amiatt, hogy „a média középponti szerepét hangsúlyozza, függetlenül a felhasználóktól, a felhasználás céljaitól, valamint a szervezeti struktúráktól, amelyekben működnek".[21])

A humántudományoknak az 1970-es vagy akár 80-as évekig domináns szövegalapú paradigmája, amely a vizsgált jelenségek szövegszerű modellálhatóságát, textualitását, „olvashatóságát" hangsúlyozta, újragondolhatóvá válik azokból az elméletekből, szemléletmódokból, amelyekben a medialitás konstitutív, magát a diszkurzust alakító tényezőként tételeződik, a diszkurzus pedig a jelrögzítés történetileg változó feljegyzési technológiáinak is a függvénye. Így például Friedrich A. Kittler nyomán[22] azt mondhatjuk, hogy a kézírásos, tipográfiai és poszttipográfiai kultúrákban az írás nem egyszerűen rögzítése egy medialitás nélküli vagy előtti tartalomnak, hanem olyan történetileg leírható technológia, amely maga is konstruálja azt, ami általa egyáltalán feljegyezhetővé válik.

A „nyelvi fordulattal", a szövegalapú paradigma felbomlásával és a művészetközi gyakorlatok nem csak szemiotikai alapú vizsgálatának előtérbe kerülésével egyre nagyobb teret nyer a médiumok biztos elkülöníthetőségének, illetve ún. tisztaságának a megkérdőjeleződése. W. J. Thomas Mitchell irodalomelméleti, filozófiai és művészettörténeti fogantatású posztstrukturalista képelméletében a médium, amely egyrészt üzenetek közvetítője, másrészt a formák megjelenésének környezete, feltétele,[23] nem pusztán individuumok között közvetítő anyagok, apparátusok és kódok összessége, hanem egy komplex társadalmi intézmény, amely individuumokat foglal magába, és amelyet a gyakorlatok, rítusok, szokások, képességek és technikák története, illetve materiális objektumok és terek alkot-

[20] Bednanics–Bengi 2002.

[21] Briggs–Burke 2004: 18. A mcluhani médiumelméletnek ez a jellemzője itt a médiumok társadalomtörténeti megközelítéséből válik feltűnővé.

[22] Kittler 1995, és alapozva ugyanakkor Lőrincz Csongornak a Kittler *Aufschreibesysteme 1800–1900* kötetéről írt *Medialitás és diskurzus* című tanulmányára Lőrincz 2002.

[23] Mitchell 2005: 208.

nak.[24] Mitchell számára a „minden médium kevert médium" gondolata azt jelenti, hogy a médiumokban különböző „kódok, diszkurzív konvenciók, csatornák, érzékelési és kognitív módozatok" kombinálódnak.[25]

Azzal a nézettel összefüggésben, hogy a médium kérdése nem csupán technika(történet)i, hanem társadalmi, gazdasági, kulturális, intézménytörténeti stb. szempontból is releváns, egyre inkább teret nyer a tiszta médium ideológiájának kritikája, illetve a médium fogalmának relacionális felfogása.

J. D. Bolter és Richard Grusin nagyhatású *Remediation: Understanding New Media* című könyvének tágabb médiaelméleti és -történeti kontextusba helyezett egyik tézise szerint minden medializáció remedializáció.[26] Nyilván nem nehéz felismerni ebben McLuhannak azt az elhíresült megállapítását, miszerint egy médium tartalma mindig egy másik médium.[27] Bolter és Grusin szerint, akik többek között McLuhan médiumelméleti nézeteit is továbbgondolják, a médiatörténetben az újabb médiumokon mindig nyomot hagynak a korábbiak, remedializálódnak ezek mintázatai, konvenciói (pl. az írásban a beszéd, a nyomtatás korai változataiban a kézírásos kódexek, a számítógépes játékban a film narratív konvenciói, képalkotó stratégiái).[28] A remediáció/remedializáció bolteri és grusini felfogásában tehát a médiumok nem izoláltan és előzmények nélkül jönnek létre: a történetiségnek és a kölcsönös feltételezettségnek ezt a gondolatát foglalják össze, amikor azt állítják, hogy a médiumok folytonosan kommentálják, reprodukálják és helyettesítik/lecserélik egymást, és „szükségük van egymásra" ahhoz, hogy egyáltalán médiumként funkcionálhassanak.[29]

[24] Uo. 213.

[25] Mitchell 1994: 95. Vö. Hans Belting más alapokon nyugvó, művészettörténeti és antropológiai indíttatású nézetei szerint a medialitás szintén az intézményes közvetítés, az ideológia és a (politikai) hatalmi viszonyok problémájával függ össze, azaz nem csupán technológiai kérdés: „A médiumok szimbolikus technikákat használnak; ezek segítségével közvetítik a képeket, és vésik be őket a kollektív emlékezetbe. A képek politikája a medialitásuktól függ, mivel a medialitás legtöbbször intézmények által szabályozott, és politikai hatalom céljait szolgálja (még akkor is, amikor a hatalom, mint ahogy azt manapság tapasztaljuk, megbújik egy látszólag anonim közvetítés mögött)." Belting 2008.

[26] Bolter–Grusin 1999: 45.

[27] McLuhan 1964: 23–24.

[28] Az (új) médiumok genealógiájában két másik sajátos folyamat: 1. az átlátszóságra, azonnaliságra, közvetlenségre való törekvés a közvetítő-közbejövő médium elleplezésével („immediacy"), 2. illetve az ezzel összefüggő, a médiumok sajátos, magát a médium jelenlétét, funkcióját is tudatosító multiplikációja („hypermediacy"). (Pl. az egyre komplexebb technikai médiumok létrejötte, amelyek aztán újra a mindennapi társadalmi és kommunikációs gyakorlatok részévé válnak, de említhetnénk itt akár a kollázsokat, a vizuális költészetet is).

[29] Bolter–Grusin 1999: 55.

Jens Schröter, aki az intermedialitás mint médiatudományi fogalom felől közelít a kérdéséhez, szintén egy relacionális médiumfelfogás mellett érvel:[30] a médiumok definiálhatóságát viszonyításként és különbségtevésként gondolja el, tehát alapvetően más médiumokat, mediális tapasztalatokat feltételező műveletként (például amikor a fotográfiát indexikus és statikus képként határozzuk meg, akkor voltaképpen a festészet (ikonikus) és a film (mozgó) képeitől különböztetjük meg).[31] Így minden tisztán meghatározott, stabilizált monomédium voltaképpen konstrukció, és egy olyan heterogén hálózatból (vagy egymásra tevődő hálózatokból) van diszkurzív módon és valamilyen célból kimetszve, amely technikai eljárásokból, intézményekből, programokból, diszkurzusokból, formai stratégiákból, szerzőfigurákból, különféle praxisokból tevődik össze.[32]

A fentebb vázoltak csupán jelzésszerűen utalnak arra, hogy a médiumköziségről, a közöttes létmódról való beszéd elméleti hangoltságának milyen eltérő paradigmákhoz, elméletekhez kapcsolódó nézetek kedvezhetnek.

Ha a médiumok heterogenitását, belső különbségeit kiemelő szemléletek térnyerését figyeljük az intermedialitás (jelenlegi) kutatásában, akkor cseppet sem meglepő, hogy a vizuális költészet egyre gyakrabban válik referenciaponttá. Hiszen a képszövegek olyan mediális hibridek, amelyek által rá lehet kérdezni a kultúra termékeinek mediális feltételeire és különneműségére, a szöveg- és jelrögzítés tradícióira, a nyelv és a kép viszonyának történeti alakzataira, a médiumok ún. „határaira", illetve magára a nyelvi és képi jelentésképzés gyakorlatára.

A kulturális reprezentációk mediális kevertségére való reflexió számos kísérlete után is jó néhány kérdőjel marad a médiumközi viszonylétről való beszédben. A legszembetűnőbb talán az, hogy mennyiben lehet sikeres a különböző diszkurzív-mediális átmeneteket, vegyületeket verbálisan reprezentálni, mindig tudatosítva az átfordítás, a retoricitástól sosem mentes metanyelv közbejöttét, eltérítő működéseit. A viszonyképződésről való beszédnek mennyire sikerül viszonyban tartania a különböző médiumokat, és mennyiben nem fordul át ez a beszéd a kevert médiumokat (egy analitikusabb leírás által) mégiscsak szétszedő, puszta egymásmellettiségüket felleltározó metadiszkurzussá? Így nem ritka az olykor explicitté is tett elméleti óvatosság arra nézvést, hogy lehetséges-e egyáltalán nyelvileg reprezentálni az intermediális képződmények hatásesztétikáját. Erre mutat rá Pethő Ágnes is a film médiumközisége kapcsán: a mozgóképről szóló nyelvi diszkurzus a köztesség megjelenítésére kitermelt metaforáival

[30] Schröter 1998; 2008.
[31] Schröter 2008: 593.
[32] Uo. 594.

lehet, hogy „nem több (vagy nem kevesebb?)", mint a „diskurzus önnön korlátainak kijelölése, majd ezen határoknak az újabb és újabb meghaladási kísérlete".[33]

Ezért a szkeptikusabb pozíciókból nem is igazán képződik meg valamiféle élesen kimetszett, átfogó elméleti konstrukció, mely az intermedialitás globális magyarázatának igényével vagy modelljével lépne fel – hasonlóan a szemiotika néhány kísérletéhez, melyekben egy jelstruktúra mintájára konceptualizálódhatott a kutatás tárgya. A Jürgen E. Müller-i intermedialitás például nem lezárt tudományos paradigmaként tünteti fel magát, hanem inkább történetileg és elméletileg megalapozott kutatási perspektívaként, lehetőségként, mely a bahtyini dialóguselvet és a kristevai intertextualitást médiaelméleti kontextusba helyezi.[34]

Hans Ulrich Gumbrecht is mintegy siet elhárítani azt az előfeltevést vagy ígéretet, hogy az intermedialitás elméleti és terminológiai használatára rákérdező írásában elsöprő elméleti eredményekkel állna elő. Írásában sokkal inkább felvillant egy elméleti attitűdöt, amely nem egyszerűen azt jelenti, hogy lecseréljük a szövegközpontú paradigmát egy médiumközpontú paradigmára, a jelentés kérdését pedig a materialitására,[35] hanem azt, hogy a jelentés és a materialitás dimenziói közötti viszonyt feszültségként (vagyis nem egyszerű komplementaritásként) gondoljuk el.

Azok a kevésbé szkeptikus intermedialitás-elméletek, amelyek mégis vállalkoznak a médiumközi viszonyok rendszerbe foglalására, terminológiai és tipológiai stabilizálására, nemegyszer ismerik (f)el a mediális hibridek kitüremkedését a taxonómia érdekében létrehozott kategóriákon.

Amit az elméleti szövegek kínálnak, így gyakran tulajdonképpen nem „több" (de nem is kevesebb) egy lehetséges kutatási perspektívánál, beállítódásnál, „készenlétnél", amely nem tart igényt valamiféle globális magyarázatra, modellszerűségre. Talán olykor az is kihallható mindebből, hogy a közöttiségre, a mediális kevertségre való elméleti „érzékenység" az avval való számolást is jelentheti, hogy a diszkurzív-mediális különbségek el nem varrása magát az elméleti konstrukciót és metanyelvet ingathatja meg. A „közökre" érzékeny beszédmód eredménye így nem annyira egy rögzíthető fogalmi apparátus, hanem inkább keresése („vágya") a saját retoricitásával szembesülő metanyelvnek, amelyen egy másik, nem (csak) verbális médium is nyomot hagyhat.

[33] Pethő 2003: 46.
[34] Müller 1998: 31–32. Vö. Rübberdt 2001: 46.
[35] Gumbrecht 2003.

II. 2. Az intermedialitás-elméletek előtörténetei

A médiumköziség igen szétterjedő fogalomkörének és elméletileg eltérő értelmezéseinek reflexiója előtt érdemes (a teljesség igénye nélkül) a szöveg és kép viszonyának történeti alakzataira utalni, amelyek egyrészt azért fontosak, mert éppen az intermedialitás-elméletek vagy az ikonológiák hivatkoznak rájuk a maguk előtörténeteként, másrészt a vizuális költészetről való beszédnek is egyfajta látens emlékezeteként, ideológiájaként működnek, és lappangó metaforákként[36] alakítják a képszövegekről szóló metanyelvet.

A kulturális reprezentációk mediális határátlépéseinek, a művészetek mediális „tisztaságának" vagy éppen kevertségének gondolata olyan – a művészettörténetben és irodalomtudományban immár elhíresült – alakzatokban, narratívákban[37] beszélődik el, mint az *ut pictura poesis* (vagy *ut poesis pictura*) hagyománya, amely a művészetek hasonlóságának, összehasonlíthatóságának elvén (a 18. században már-már imperatívuszán) alapszik. Ezzel szemben a reneszánsz *paragone* ('összehasonlítás'), a Leonardo da Vinci óta a művészetek rivalizálásának, kulturális elsőbbségért való harcának alakzata a művészetek összevetésekor éppen a különbségek megkonstruálásában volt érdekelt. Érinteni fogjuk ugyanakkor azt a hatásesztétikai kérdésekből indított, de annál jóval komplexebb ideológiát működtető lessingi kísérletet is, amely a művészeteket terrénumokként, szuverén területekként elgondolva próbálja elhatárolni, különtartani.

Az újabb intermedialitás-elméletek éppen ebben az impliciten már médiumelméleti tradícióban vélik felfedezni előzményeiket, nyilván ezek eltérő történeti-kulturális olvashatóságát felismerve. Jürgen E. Müller szerint az intermedialitás mint poétikai és médiumelméleti fogalom olvashatósága mindig történetileg megalapozott, azonban a médiumelméleti kérdések feltérképezése a poétika-és esztétikatörténetben nem föltétlenül linearitást, rokonsági viszonyokat vagy történeti koherenciát hivatott biztosítani a fogalomnak, hanem inkább a médiumközi viszonyok historiográfiájának további kutatását, újraértését szorgalmazza.[38] Müller olyan momentumokat ragad ki e hagyományból, mint az arisztotelészi poétika, melynek szerinte csak (történetileg értelmezhető) félreolvasása és az ezt

[36] Szilágyi N. Sándor (Lakoff és Johnson nyomán) az ilyen „lappangó" metaforát strukturális metaforának nevezi, „amely maga mint olyan a nyelvben rendszerint nem jelenik ugyan meg, és mégis számolni kell vele, mert egy sor kifejezést csakis e (lappangó) metafora lapján tudunk megmagyarázani". Szilágyi 1997: 54.

[37] Ezek a narratívák vagy allegóriák nem ahistorikus esztétikai kategóriákként képződnek meg, hanem olyan történeti-kulturális feltételekbe ágyazottan, melyek között eltérő módon olvashatók.

[38] Müller 1998: 32.

megerősítő recepciótörténete vezethetett a műfajok merev elhatárolásához vagy a poétika nyelvi-textuális aspektusának 19. és 20. századi fetisizálásához, hiszen az arisztotelészi perspektíva a műfajokat (mind a költészetet, mind a tragédiát) különböző médiumok összjátékaként képes felmutatni. A mülleri rövid historiográfia további szereplői keoszi Szimonidész, Giordano Bruno (egy-egy híres tétel[39] erejéig), majd a felvilágosodás Lessingje, aki a 18. század második felének *ut pictura poesis* elvétől, s így a festészet uralmától, a leíró „kórtól" kívánta megszabadítani a költészetet, határt húzva az időbeli és térbeli művészetek terrénumai között. Müller továbbá a romantika bizonyos műveinek tendenciózus művészetközi vegyületeit mint esztétikai hatáspotenciált említi, eljutva a wagneri *Gesamtkunstwerk* fogalmáig, mely hatásesztétikai perspektívából az „abszolút műalkotásban", a „zenedrámában" feltételezi egy mély, érzelmi, eksztatikus esztétikai hatás lehetőségét. A film mediális hibriditására, majd a konkrét költészet és a videóművészet intermediálisára reflektálva arra a következtetésre jut, hogy a régi médiatudományos perspektíva tarthatatlan, illetve, hogy nemcsak az avantgárd vagy a posztmodern, hanem a hagyományos médiumok és műfajok tisztasága is mint fikció, mint tudományos konstrukció felülvizsgálandó.

A Horatius[40] nevéhez kapcsolható kifejezés, az *ut pictura poesis* jelentéskörének és szakirodalmának szemlézése nélkül itt csupán arra térünk ki, hogy ez – művészetelméleti kifejezésként – a művészetek, kiemeltebben a költészet és a festészet elvi összehasonlíthatóságának alakzatává vált, amely az antikvitástól a felvilágosodás irodalmának piktorializmusáig és a romantika művészetkoncepciójáig a művészetek „határkérdésének" tisztázásakor eltérő funkciót töltött be.

Az antik irodalomban Szimonidésznél[41] egy kiazmusban reprezentálódik a költészet és a festészet viszonya: a költészet beszélő festészet, a festészet néma költészet. Vagyis e művészetek eltérő eszköztárral, de képesek hasonló effektusokat produkálni: a nyelvben, az irodalomban lehetséges az érzéki, festői hatások elérése, a kép pedig alkalmas a narrációra, az allegorizálásra, a történelem reprezentációjára. Csakhogy ebben a kiasztikus

[39] Szimonidésztől „A festészet néma költészet, a költészet beszélő festészet" híres tételét, Giordano Brunótól pedig a következő kijelentést idézi: „For true philosophy, music or poetry is also painting, and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting." Müller 1998: 33. [Mert az igaz filozófia, zene és költészet egyszersmind festészet, az igaz festészet pedig zene és filozófia, és az igaz költészet és zene valamiféle isteni bölcsesség és festészet.] Itt pontosítanám, hogy a kötetben a nem fordításokból idézett idegen nyelvű szakirodalom esetében (ha ezt másként nem jelzem) a szövegrészeket saját fordításban közlöm.

[40] Horatius *Ars poetica*jának 361. sorában használja a kifejezést. Horatius 1895: 448.

[41] Keoszi Szimonidészt Plutarkhosz idézi *De gloria Atheniensium* című írásában. Graham 1973: 467.

oppozícióban mégsem teljesen értéksemleges a megkülönböztetés: míg a beszéd (és a benne testet öltő logosz) a poézis oldalára kerül, a másik oldalon a néma festészet marad a nyelvtől megfosztva: a néma pedig kevesebb a beszélőhöz viszonyítva. W. J. T. Mitchell szerint egész hagyománya van a nyugati gondolkodásban a nyelv által ellenőrzött, kisajátított kép gondolatának, mely a beszélő „én" és a néma Másik, a kiváltságos néző szubjektum és a nézett objektum hatalmi viszonyát mint a tudás egy alakzatát képezi újra.[42]

A szimonidészi formulában is a nyelv az, vagyis ennek megléte, illetve hiánya, amely elbillenti a látszólag semleges egyenlőséget a poézis javára, s így a kép a nyelv viszonylatában valami (ez esetben a beszéd) hiányaként jelenítődik meg. A testvérmúzsák elvének, a művészetek látszólag békés, „demokratikus" viszonyának és összehasonlíthatóságának korai formulája így azt is láthatóvá teheti, hogy a művészetközi viszonyokról való (nem semleges) beszédben az analógiákkal együtt a művészetek valamilyen értékhierarchiája is megképződhet.

A Leonardo da Vinci nevéhez fűződő reneszánsz *paragone*, ez az esztétikai és művészettörténeti irodalomban igen elhíresült toposz, olyan versengésként, rivalizálásként tünteti fel a különböző művészetek viszonyait, amelyben ezek (mediális) sajátosságai a verseny logikájának megfelelően hierarchizálódnak. A felülkerekedő és alulmaradó művészetek sajátosságait így mindig valamiféle normatív értékítéletek szabják meg.

Leonardónál a festészet felsőbbrendűsége melletti érvelésnek történetileg magyarázható tétje van: a festészet művészetként való kanonizálása, a hét szabad művészet között biztosítandó helyének legitimációja a cél. Leonardo ily módon abban is érdekelt, hogy a skolasztikus hagyomány spekulatív, főként a logoszra és nem az érzéki ellenőrizhetőségre hagyatkozó ismeretelméletét megingassa, empíria által meg nem erősített „lármá"-nak[43] nevezze. Argumentációs stratégiájában szüksége van a szembenálló Másik negatív példájának megalkotására, hogy saját „támogatottjának" erényeit előhívhassa. Ezért úgy írja át a szimonidészi formulát, hogy mindkét oldalon a Másik mediális sajátosságainak a hiányát, fogyatékosságát tüneti fel: „A festészet néma költészet, a költészet vak festészet."[44] A festészet kanonizációjának érdekei azt kívánják, hogy az érvelés szerint – a társadalmi kapcsolatok terében – a látással bíró ember előnyösebb pozíciót élvezzen, mint a halló, de vak, s így kiszolgáltatottabb társa, aki ráadásul az „igaz" (empirikusan, érzékileg igazolható) ismerethez sem fér hozzá. A leonardói szöveg implicit médiumelmélete a festészet sajátosságaként tünteti

[42] Mitchell 1994: 161–162.
[43] Leonardo 1999: 98.
[44] Uo. 100.

fel a kompozíció részeinek szimultaneitását, amely olyan más reneszánsz (tudományos igényű, művészeti) konstrukciók feltétele is, mint az isteni arányosság, a harmóniaelv és a centrális perspektíva. Mindezek a leonardói argumentáció szerint a beszéd egymásutániságában megsemmisülnének.[45] Így a látás az érzékek legnemesebbikeként konstruálódhat meg, a legalkalmasabb érzékszervként a természet hű (vagyis nem önkényes és szekvenciális jelek általi) megmutatására, illetve az igaz ismeret megalkotására.[46] Nem nehéz felismerni ebben az érvelésben a normatív értékelő mozzanatot, amely egy meghatározott érdekeltségű beszédpozícióhoz kötött. Nem csak a festészet és a poézis, nem csak esztétikai kérdések, hanem két paradigma, két ismeretelmélet is egymásnak feszül a *paragone* alakzatában: a spekulatív-skolasztikus szemlélet és egy újabb (a reneszánszban körvonalazódó), az empirikus ellenőrizhetőségre alapozó ismeretelmélet, amely a festészet szféráját is átrajzolja, és „tudománynak"[47] tekinti.

A *paragone* történeti alakzata kortárs posztstrukturalista ikonológiai diszkurzusok számára is újragondolhatóvá válik: W. J. T. Mitchell nem annyira a testvérmúzsák toposzával véli leírhatónak a szavak és a képek viszonyait, hanem inkább *a jelek harcának* az alakzatával, hiszen a nyelv és a kép folyton ellenállnak a semleges klasszifikációnak, és a köztük folyó rivalizálás sosem pusztán kétféle jel közötti verseny, hanem test és lélek, világ és tudat, természet és kultúra küzdelme is egyben.[48]

Georges H. F. Longree pedig (eltérő elméleti kiindulópontból) a kalligram retorikájában expliciten is „represszív szerepet"[49] jelöl ki a szöveg számára, amely a határozatlan, vázlatos, túldeterminált képpel szemben egyfajta ellenőrző „szűrőként" működik. A szöveg kizárja a képi jelentések burjánzásából azt, ami a szöveg logikája felől nem bizonyul lényegesnek, így korlátozza a kép ambivalenciáját. Vagyis e szemléletből a kalligram

[45] „…mintha mi egy arcot részről részre akarnánk bemutatni, mindig betakarva azt, amit előbb mutattunk: ebből a mutogatásból a feledés következtében nem jöhet létre semmiféle harmonikus arány, mivel a szem látóképességével nem tekinti át őket egyszerre." Uo. 100–101. Ugyanakkor a reneszánsz művészeti gyakorlatból és elméletből nem hiányoztak az allegorizáló vagy narratív festmények és az ezekről készült képleírások, illetve a költő és a festő, a költészet és festészet terrénumai sem voltak teljesen differenciáltak.

[46] Ebből az argumentumból lehetségessé válik a festészet másodlagos helyzetének átértékelése és a művészetek hierarchiájának újrarajzolása, illetve impliciten azoknak az ikonoklaszta diszkurzusoknak a kritikája, melyek az igaz, lényegi tudásra nézvést a kép érzékiségét, látszat-létét veszélyesként, megtévesztőként, felszíniként jelenítik meg.

[47] Orbán Gyöngyi is kiemeli ezt Leonardo művészetelméleti munkássága kapcsán azzal együtt, hogy a festészet ilyen tudományos igényű megalapozása történetileg egybeesik annak a technikai mesterségek közül való kiválásával és a többi művészettel azonos rangra való emelésének aspirációjával. Orbán 1999: 96.

[48] Mitchell 1986: 47–49. Vö. Mitchell 1994.

[49] Longree 1976: 74.

olvashatóságának egyik feltételévé éppen a kép nyelv általi fegyelmezése válik.

Ugyanakkor innen az is beláthatóvá válhat, hogy a *paragone* nem alkalmas arra, hogy olyan kauzális viszonyokba írjuk be, melyek a vizuális költészet és a textuális festészet bizonyos formációit a *paragone* „végső logikus következményeként"[50] tüntetik fel. A *paragone* nem annyira egy műfajtörténeti kauzalitásról szól, hanem inkább olyan diszkurzusok figurája és egyszersmind szemlélete, amelyek a művészetközi viszonyokat rivalizálásként, sőt gyakran társadalmilag létrehozott értékek, konstrukciók (nemiség, faj) körül szerveződő hatalmi viszonyokként jelenítik meg. A *paragone* nem műfajokat eredményez valamiféle logika mentén, hanem az egymással rivalizáló művészetek, médiumok, esetünkben a szó és kép semleges olvashatóságának, illetve ekvivalenciájának illuzórikusságára mutat rá, és nem csupán a műfajok és a művészetek között, hanem az egyes művek (például ekphraszisz, képversek) retorikáján belül is működhet.

A művészetek határátlépésének, illetve versengésének szkeptikus szemlélete és az egyes művészeti területek diszkurzív fegyelmezésének gondolata ma már elválaszthatatlan Lessing nevétől. Lessing a testvérmúzsák hagyományának és az *ut pictura poesis*-nek a 18. században igen elterjedt elvét illeti kritikával, a miméziselv szerint megítélt művészetek közötti különbségekre és határaik törvényeire irányítva a figyelmet. 1766-ban megjelent *Laokoón*jában időbeli és térbeli művészetekként határolja el a költészetet és festészetet, úgy, hogy az időbeliség (szukcesszivitás, mozgás, cselekvés) és térbeliség (statikusság, szimultaneitás) kategóriáit e művészetek természetes, esszenciális adottságaiként[51] tünteti fel. W. J. T. Mitchell arra hívja fel a figyelmet, hogy Lessing nem arról beszél, amit a költészet és a festészet reprezentálni képes, hanem arról, amit reprezentálnia kellene[52] a műfajok és művészetek inherensként, „természetesként" feltüntetett törvényei szerint. Mitchell Lessing ideológiakritikai újraolvasásával mutat rá arra, hogy a (tiszta) időbeli reprezentáció (a cselekvések, időben kiterjedő folyamatok ábrázolásának) imperatívusza a költészetben és a térbeli reprezentáció (a statikus, nem narratív és nem allegorizáló ábrázolásmód) imperatívusza a festészetben miként íródik bele egy olyan fegyelmező diszkurzusba, mely a határ- és területtisztelet politikai analógiájára jeleníti meg és tartja külön a műfajokat és művészeteket.

[50] Kibédi Varga 2000: 76.

[51] „Ha még egyszer áttekintem az indokokat, amelyeket felsorakoztattam, hogy miért kellett a Laokoón mesterének a testi fájdalom kifejezésében mértéket tartania, úgy találom: a művészet *sajátos jellegé*ből, annak *szükségszerű korlátaiból és kívánalmai*ból erednek." Lessing 1999: 168–169. [kiemelés tőlem, S. K.]

[52] Mitchell 1986: 104.

A szó és kép viszonyai így mindig meghatározott történeti-kulturális feltételekbe ágyazottan, valamiben érdekelt pozíciókból konstruálódnak „természetessé", illetve értékterhes oppozíciókká. Mitchell álláspontja szerint Lessingnél a költészet és a festészet terrénumainak elhatárolása egy olyan (a 18. század kontextusa felől értelmezhető) kulturális térkép részeként olvasható, amelyen nacionalista érvek mentén osztódtak a felsőbbrendű költészethez köthető értékek (cselekvés, mesterséges, önkényes jelek, kifejezés, értelem, ékesszólás, fenség, maszkulinitás) a protestáns Németország és Anglia térfelére. Ezzel szemben az alsóbbrendű, festészethez köthető értékek (statikusság, természetes jelek, utánzás, test, csend, szépség, femininitás) a katolikus Dél és Franciaország térfelére kerültek.[53] A festészet és a költészet közötti határátlépések e szemléletben is megengedtettek annak analógiájára, ahogy „két méltányos baráti szomszéd" „külső határaikon mégis kölcsönös elnézést gyakorolnak egymás iránt",[54] de a radikális művészetközi határsértések (például a „költészetben a leíró kór",[55] a dogmatikusan erőltetett pikturalizmus) a politikaiak analógiájára meglehetősen kockázatosként, illetéktelenként stigmatizálódtak.

Az egyes művészeteket, illetve irányzatokat *területként* s így behatárolhatóként, lezárhatóként felmutató szemlélet – más történeti és elméleti starthelyzetből – a vizuális költészetről való beszédet is sajátos módon alakíthatja. Így a konkrét költészetnek és a hetvenes évek (Nyugat-Európában irányzatként értett) vizuális költészetének viszonya a „tiszta" és a „szennyezett" relációjaként jelenítődik meg. A nyelv mint zárt, belső szabályozású rendszer strukturalista ideológiája kísért Castellin szerint a konkretizmus nyelvszemléletében, mely leválasztva a nyelvet a „világhoz fűző" referenciális és kifejező funkcióiról, kizárólag a dekontextualizált szó szemantikai, zenei és képi dimenziójában jelöli ki a költészet konkrét (önmagára utaló) matériáját.[56] A terület vagy hely metaforáit továbbírva, a vizuális költészet elkülönbözése a konkretizmustól abban is láthatóvá válik, hogy az előbbi „*szélesre tárja ajtóit* a kép romboló erői előtt".[57] A kép azáltal, hogy a maga perceptuális és kulturális megbonthatatlanságával ellenáll a teljes nyelvi-fogalmi kisajátításnak, a „vers világán belül egy *ellenőrizhetetlen helyet* képez"[58] mint „valami, ami a Logosz számára leküzdhetetlen".[59]

[53] Mitchell 1986:110; Mitchell, idézi Kim, 2002: 24.
[54] Lessing 1999: 173.
[55] Uo. 159.
[56] Castellin 2003: 392.
[57] Uo. 394. [kiemelés tőlem, S. K.]
[58] Uo. 393. [kiemelés tőlem, S. K.]
[59] Uo. 392.

Így a különbség a konkrét költészet és a vizuális költészet között korántsem csupán az irányzatok matériájának megváltozásában és stílusirányzati kérdésekben merül ki, hanem egy átfogóbb paradigmaváltás viszonylatában is elgondolható, amelyben magának a strukturalista ideológiának vagy a nyelvi önreferencialitásnak a kritikája és területvesztése is történik. Főként azáltal, hogy a vizuális költészetben felértékelődik a logocentrikus struktúrákkal kisajátíthatatlan kép, illetve a nyelvi „külvilágok".

A fentiekben talán sikerült rámutatni arra, hogy a művészet- és médiumközi viszonyokról való elméleti reflexiók történeti toposzai – az *ut pictura poesis*, a *paragone*, a művészetek mint elhatárolható terrénumok – miként válhatnak későbbi diszkurzusok, elméletek előtörténetévé, nem egy önazonos ismétlődés, hanem a történeti áthelyeződés és különbségképződés jegyében.

II. 3. Intermediális viszonyok – taxonomikus keretben

A következőkben arra kérdezek rá, hogy miként jelennek meg a szó–kép viszonyok az újabb keletű elméleti szövegekben, amelyek a mediálisan kevert reprezentációk, ezeken belül pedig a vizuális költészet értelmezésére vállalkoznak: vagyis valami olyan olvasására, ami voltaképpen mindig ki is játssza a nyelvi reprezentáció lehetőségeit. Nem véletlen, hogy a trópusok, amelyek olykor e kevertség köré íródnak („hermafrodita formanyelv",[60] androginitás[61]), egyszersmind a kategóriák összezavarásának, egyfajta kulturálisan nyugtalanító hibriditásnak a metaforái is.

Az, hogy a szó és kép viszonya helyettesítődésként, cseréként, részvételként, médiumok egymáshoz kötöttségeként jelenítődik meg, mindig a közöttiségnek valamilyen sajátos szemlélete, elméleti beágyazottsága felől nyer értelmet. Ez pedig metateoretikai nézőpontból nemcsak amiatt érdekes, hogy miként, milyenként reprezentálódnak a képszövegek, hanem amiatt is, hogy milyen olvasói pozíciók, alternatívák, gyakorlatok tételeződnek pragmatikai oldalon.

Az általam taxonomikus keretnek nevezett kísérletek többnyire olyan szemiotikai és poétikai-retorikai alapú megközelítések, amelyekben fontossá válik a kép és szöveg közötti viszonyok valamilyen rendszerbe, modellbe való integrálása, osztályozása, ez pedig olyan kategóriákat és tipológiákat eredményez, amelyek a heterogén médiumközi jelenségek felől reduktívnak tűnhetnek.

[60] Franz Monra utalva használja Ulrich Ernst Ernst 2003: 342.

[61] Szőnyi Görgy Endre által használt fogalom Ezra Pound kapcsán Szőnyi 2004: 18.

Úgy tűnik, a tipológiákban és rendszerezhetőségben érdekelt elméletekben, szemléletekben valamiképpen újratermelődnek azok a strukturalista és szemiotikai koncepciók, melyekben egy kétosztatú, statikus jelmodell és egy viszonylag zárt nyelvi rendszerszerűség körvonalazódik. Ez adott iskoláknál, kutatói műhelyeknél továbbra is olyan paradigmaként működik, amelyben strukturált szövegként modellálódik minden verbális és nem verbális. „A strukturalizmus gyakorlatilag abból a föltevésből indul ki – figyelmeztet Kanyó Zoltán –, hogy a jelrendszer adott, a feladat pedig az, hogy a benne meglévő különböző viszonyokat szegmentálással és az adott elemek eloszlásának vizsgálatával induktív módon meghatározzák"; […] „taxonomikusan azonban csak egy zárt korpusz elemeit lehet teljes egészében megragadni, […] amely további tények figyelembevételével elvileg viszonylagossá tehető."[62]

A strukturalista szemiotika például olyan általános keretelméletté válhat, amely integratív szemléletet, egységesítő szempontot nyújthat, és globális magyarázatokra képes. Csakhogy az egységesítő jel-, szemiózis- és jelentés-koncepciók és a nyelvészeti hagyományokból megszólaló jelelméletek gördülékeny átvitele a szöveg–kép viszonyok problémakörére nem annak kedvez, hogy rákérdezzünk, hanem inkább annak, hogy stabilizáljuk a mediális különbségeket és heterogenitást azáltal, hogy egy *mesterkódba*, a szövegébe integráljuk. Az alább tárgyalandó taxonomikus kísérletek kétségtelenül kiváló eredményei a jelek, a nyelv, a szöveg–kép viszonyok szisztematikusságát, zárt rendszerszerűségét újratermelő paradigmának, ám nem mindig reflektálnak arra, hogy milyen következményekkel járhat, ha a taxonómia, a tipologizálás önmagában vett céljává válik a kutatásnak. Tehetnénk hozzá: a rendszerezhetőség egyfajta episztemológai optimizmusának jegyében.

II. 3. 1. Egyidejűség és csere

Kibédi Varga Áron retorikai-poétikai elvek szerint egy meglehetősen feszes mátrixban helyezi el a szó–kép viszonyok néhány lehetséges kombinációját. Ebben a rendszerben a képversek abba a típusba sorolhatók be, amelyre a szó és kép egyidejűsége és azonossága jellemző. Kibédi Vargánál a vizuális költeményben a szimultaneitás elve olyan megkülönböztető jeggyé válik, amely a képvers sajátosan köztes, egyazon időben megragadhatatlan nyelvi-képi retorikájára nincs tekintettel: „Egy embléma vagy illusztráció esetén teljes joggal fordulunk a képtől a szöveghez és fordítva, vagy módosítjuk felváltva és rendszeresen egy verbális-vizuális tárgy felfogásának módját. A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén viszont

[62] Kanyó 1990: 57.

nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra: valójában *egyszerre kétféleképpen észlelünk*. Másként fogalmazva: egy vizuális költemény olvasása egyet jelent annak elárulásával; ha visszaállítjuk verbalitását, eltüntetjük a jelentés egyik felét."[63] Kibédi Varga szerint míg az illusztráció vagy az embléma esetében a szöveget és a képet egymás után, felváltva észleljük, a képverseknél ez az észlelés „egyszerre kétféleképpen" történik.

Balázs Imre József recepcióesztétikai szempontból és a foucault-i tételből – miszerint a kalligram a „ránézésben elhallgat, kiolvasáskor elrejti magát"[64] – éppen a szöveg és kép egyidejűségének látszólag kézenfekvő koncepcióját véli újragondolhatónak, és sokkal inkább egy olyan egyidejűségről beszél, amely a kép és szöveg közti állandó oda-vissza csatolások,[65] az „előfeltevés – retrospektív korrekció"[66] folyamatának lehet egyfajta effektusa.

Pethő Ágnes ugyancsak Foucault nyomán a „csapda"-ként értett kalligramot egyfajta „lehetetlen intermediális »térnek«"[67] nevezi, hiszen foucault-i olvasatban a kalligram nem mondhat és ábrázolhat ugyanabban a pillanatban. A „lehetetlen intermediális tér", amit Pethő a szöveg–kép viszonyok filmi heterotópiája kapcsán tárgyal, a képvers vonatkozásában is produktívnak bizonyul.

A kérdés viszont másként is feltehető: vajon nem arról van-e szó, hogy a kalligramban nem csupán az lehetetlen, hogy a képszöveg egyszerre mondjon és ábrázoljon, hanem az is, hogy a ránézésben teljesen „elhallgasson", és a kiolvasásában nyomtalanul „elrejtse magát"? Vajon ahelyett, hogy az írás képként való nézésekor a szöveg teljesen visszahúzódna, nem inkább egyfajta aszemantikus, de nagyon is „hallható" morajlásként (instabil alapként, háttérként) töri át a kép ikonikus folytonosságát? És a kép, ahelyett, hogy kiiktatódna az olvasás folyamatából, nem éppen arra készteti-e az olvasói tekintetet, hogy kilépjen a vonalból, az írás, olvasás lineáris nyomvonalából, és térben mozogva mintázatként „vésse be" újra a szöveget?

[63] Kibédi Varga 1997: 306. [kiemelés tőlem, S. K.]

[64] Foucault 1993: 146.

[65] „Ilyen szempontból az ábrázolást a befogadó valójában hamarább érzékeli, mint a mondást. Csakhogy a képvers befogadása nem egyszerűen abból áll, hogy előbb megnézzük a képet, aztán elolvassuk az írást, ami a képet alkotja. A nyelvi szöveg ismeretében, akár a megértés hermeneutikai körében/spiráljában, visszatérünk az ábrához, feltárjuk annak releváns jelentéseit az előbbiek ismeretében; ha a képet szimbolikusan is értelmezhetjük, ismét visszatérünk a szavakhoz, a szimbolikus jelentés és a versegész jelentésének kapcsolatát kutatva." Balázs 1997.

[66] Uo.

[67] Pethő 2003: 223.

Ebből a perspektívából az sem tűnik megoldásnak, hogy Szőnyi György Endre – egyébként igazi intellektuális kalandot nyújtó, a hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméleteit vizsgáló könyvében – részben továbbgondolja a Kibédi Varga által javasolt mátrixot. A verbális és vizuális kódok viszonyai alapján a képverseket abba a csoportba sorolja, amelyre a kép és a szöveg kódfunkciójának felcserélődése jellemző: „Ebben az esetben szövegek képként jelennek meg, és céljuk nem az, hogy olvassuk őket, hanem hogy látványukkal esztétikai hatást keltsenek",[68] és „ilyen a képverseknek az a jelentésrétege, amikor nem olvassuk a szöveget, hanem, mondjuk, felismerjük a szökőkútból ivó galambot Apollinaire költeményének tipográfiájából".[69] Vagyis eszerint csupán a képversolvasás egyik mozzanata válik elhelyezhetővé ebben a mátrixban, a képi (újra) felismerésé. Erre viszont ugyanúgy áll az, amit korábban Szőnyi Brueghel *Ikarosz bukása* című festményéről állít: a kép „témáját sohasem volnánk képesek azonosítani a tengerben evickélő, szinte mikroszkopikus alak alapján, ha nem lenne az eligazító cím".[70] Amikor tehát a kalligramban a képi figurát „szökőkútból ivó galamb" (tehát nem is csak madár!) képeként ismerjük fel, nemhogy a verbális kód vizuálisra cserélődne fel, hanem éppen a vizuális egyfajta metakódjaként működik, vagyis szó szerint „beleír" a képi újrafelismerés folyamatába: éppen hogy a szöveget már olvasva látjuk a képet *valami* képének. Mikor Szőnyi leválasztja a képversekről azt a jelentésréteget, amely mátrixa számára használható, egyszersmind kétségbe is vonja e jelentésréteg leválaszthatóságát, hiszen csak azt ismeri fel (újra!) képként, amit Apollinaire képverse szövegként már megelőlegezett.

A szemiotika és az intertextualitás elméletei felől közelítő Heinrich Plett számára a médiumköziség mediális helyettesítődés, egyfajta csere, jeltranszfer: nyelviből vizuálisba, nyelviből akusztikusba, vizuálisból nyelvibe stb. Az intermedializálódás Plett szerint „nem csupán egyes jelölők más jelölőkre való átváltását jelenti, hanem egy előszöveg (pretextus) témáinak, motívumainak, jeleneteinek vagy akár hangulatának más médiumban való testet öltését is".[71] Úgy tűnik, mintha a médiumváltásnak e koncepcióját a médiumközi konvertálhatóság, egy problémátlan átfordíthatóság képzete alakítaná, mely nem számol a médiumváltások különbségképző folyamataival. Így a *carmina figurata*ban vagy a konkrét költészetben Plett szerint nem történik egyéb, mint hogy a „verbális jelrendszer strukturális törvényeit részben felváltják a nem-verbális jelrendszer szabályai".[72] A képver-

[68] Szőnyi 2004: 20.
[69] Uo. 21.
[70] Uo. 19.
[71] Plett 1991. 20.
[72] Uo. 21.

sek így „mind tartalmilag, mind formailag intertextuális hibridek",[73] s a műfaji és materiális intertextualitás (ez számít nála tulajdonképpen intermedialitásnak) szétválaszthatatlanságát példázzák. Plett a médiumváltás fogalmával a médiumközi viszonyokat jobbára egy törésmentes mediális helyettesíthetőség, átfordíthatóság jegyében tünteti fel.

II. 3. 2. A jelhordozó és a szöveg egy szemiotikai textológiai modellben

A Petőfi S. János munkássága által nemzetközileg is elismertté vált magyarországi szemiotikai-textológiai kutatásokban is fordulatértékű a médiumköziség kérdései felé való nyitás. Elméleti kérdéssé válik a jelhordozó, a vehikulum problémája, a kulturális reprezentációk multimedialitása; a *Szemiotikai szövegtan* bizonyos számai *Kép és szöveg* címmel külön fejezetet, fórumot tartanak fenn e kérdéskörnek.

Petőfi S. János az általa kidolgozott szemiotikai textológia jelmodelljében a kétosztatú jelölő–jelölt struktúra precíz felbontását hajtja végre. A jelölő oldalára kerül a vehikulum, amelynek két „arca" van: egy nyelvi szemiotikai és egy fizikai szemiotikai vetülete. Petőfi a jelmodellben minden olyan képet, amely szöveg mellett fordul elő, (például az illusztrációt), az írott/nyomtatott szöveg vehikulumának egyik alárendelt rétegébe integrálja: a „vehiculum materiális architektonikája" a figura, és a figura illusztratív-grafikai rétegének alrétegeként különbözteti meg a „grafikus ikonikus réteget" (a szöveg képi illusztrációi) és a grafikus-diagrammatikus réteget (a szöveg nem képi illusztrációi, függvények, statisztikák, diagramok).[74]

E kérdésfelvetés és módszertan számára elsősorban a nyelvi jel és a szöveg modellértékű, így Petőfi a multimediális stúdiumokat is a dominánsan verbális szövegek textológiájából és didaktikájából gondolja levezethetőnek: „A stratégia, véleményem szerint, itt is az lehet, hogy először – építve egy szemiotikai textológia eredményeire – kidolgozzuk a dominánsan verbális kommunikáció didaktikáját, s ebből kiindulva haladunk a multimediális kommunikáció didaktikájának kidolgozása felé."[75] A szemiotikai textológiában a kép a dominánsan verbális szövegekre kidolgozott magyarázó modellekbe integrálódik, és ez a nyelvet fölérendelt szintként, a kisajátítás értelmében juttatja szerephez a képhez viszonyítva.

[73] Uo.
[74] Petőfi 1996: 11.
[75] Uo. 19–20.

II. 3. 3. Határátlépés, részvétel, kombináció

Werner Wolf szemiotikai-poétikai indíttatású tipológiakísérletében,[76] mely a zene és irodalom médiumközi kapcsolatainak reflexiója felől indul, különféle intermedialitás-típusokat igyekszik felleltározni. Wolf számára a médium tágabb fogalma nem csupán a kommunikáció technikai vagy intézményes csatornáit jelenti, hanem minden konvencionálisan különböző kommunikációs eszközt, amelyet nem csak sajátos üzenettovábbító és -receptáló csatorna jellemez, hanem egy vagy több szemiotikai rendszer használata is.[77] A tágabb értelemben vett intermedialitásról úgy beszél, mint konvencionálisan különálló kommunikációs médiumok határainak transzgresszióját. A szűkebb értelemben vett intermedialitást pedig úgy határozza meg, mint egy műalkotás (vagy „szemiotikai komplexum") jelölési rendszerében, szemiotikai struktúrájában egynél több médium részvételét („participation"), e részvételnek pedig e szemiotikai entitáson belül kell igazolhatónak lennie.[78] Az azonban nyitott kérdés marad, hogy mik lehetnek e mediális transzgresszió esztétikai, pragmatikai következményei. A képversek médiumköziségét fúziónak tekinti, és ez azért lehet problematikus, mert ebben az esetben a kép magából az írás láthatóságából, korporealitásából következik, nem pedig két különálló médium fúziójából. Wolf tipológiája – amely az intermediális viszonyokat inkább egy mechanikusabb részvétel és nem egy különbségképző transzformáció fogalmaival írja le – mégis azért lehet érdekes, mert jelzi a taxonomikus kategóriák rögzülésének kockázatát, illetve a heterogén jelenségek tipológiákkal való befoghatatlanságát. Wolf a képversek felől is rákérdez a tipológiára (a konkrét versben például nem szétszálazható az intermediális imitáció, tematizáció és fúzió), és bár a szó–kép viszonynak ezt a nehezen tipologizálható ambiguitását egy lábjegyzetben[79] érinti, mégis ez valamiképp rámutat arra, hogy a tipológia nem lehet önmagában vett célja a kutatásnak.[80]

[76] Wolf 2002.

[77] Vö. Wolf, idézi Elleström 2010: 44. 33. lábj.

[78] Wolf szerint extrakompozicionális intermedialitásnak számítanak a különböző médiumokban közvetített (különálló és összehasonlítható) alkotások közötti viszonyok, illetve a nem médiumspecifikus jelenségek. Az extrakompozicionális intermedialitás két típusa: az intermediális transzpozíció (pl. adaptáció) és a transzmedialitás (pl, a zene és az irodalom narrativitása, variáció az irodalomban és zenében stb.). Az intrakompozicionális intermedialitás fogalma egybeesik a már említett szűkebb értelemben vett intermedialitásával. Ennek egyik altípusa az intermediális utalás (amely egyetlen szemiotikai rendszert „használ") például az ekphraszisz, a zene imitációja az irodalomban vagy különböző művészetek explicit tematizálása egy másik műalkotásban. A másik altípus a plurimedialitás, amelyben a jelölők több szemiotikai rendszerhez tartoznak; ilyen az intermediális fúzió (pl. egy opera előadása) és az intermediális kombináció (pl. képregények) Wolf 2002.

[79] Wolf 2002: 22. lábj.

[80] Uo. 31.

Irina Rajewsky intermedialitás-felfogásában posztstrukturalista képelméletekre (pl. W. J. Thomas Mitchellre) is hivatkozva próbálja meghaladni a médiumok esszencialista felfogását és egyértelmű kategorizálását, ám végül olyan intermedialitás-kategóriákat dolgoz ki, amelyek bizonyos értelemben kétségessé teszik ennek a kísérletnek az eredményességét. Rajewsky médiumértelmezése több ponton is kapcsolódik a Werner Wolféhoz: Wolf nyomán egyéni médiumnak nevezi a konvencionálisan különállónak tekintett médiumokat. Kiemeli, hogy az így elgondolt individuális médium elméleti-diszkurzív konstrukció, absztrakció, és hogy a különféle individuális médiumok tételezése nem azt jelenti, hogy ezek mediálisan egyneműek lennének. (A színház, a film, az irodalom mint egyéni médium plurimediális struktúrájú.[81])

Az individuális médiumok ilyen felfogása nyomán Rajewsky számára a tágabb értelemben vett intermedialitás mint médiumok *közötti határátlépés* válik elgondolhatóvá,[82] azaz (konvencionálisan) elkülöníthető médiumokat előfeltételez.

Mivel a tágabb értelemben vett intermedialitást Rajewsky nem tartja egyedi médiumközi konfigurációk elemzésére alkalmas kritikai kategóriának, bevezeti a szűkebb értelemben vett intermedialitás fogalmát, és ennek három típusát különíti el.[83] A *mediális transzpozíció* (*medial transposition*) egy mediális produktum vagy annak valamely része transzformációját jelenti egy másik médiumba (filmadaptációk, a filmek regénnyé írása). A *médiumkombináció* (*media combination*) esetében egy adott kulturális produktum mediális konstellációja legalább két konvencionálisan különálló és a maga materialitásában jelen levő médium „eredménye". Rajewsky példái itt az operától, filmtől, színháztól, performansztól az illuminált kéziratokig és számítógépes vagy hangművészeti installációkig terjednek (vagyis átfogják a *multimedia*, *mixed media* és *intermedia* ernyője alá tartozó jelenségeket). Az *intermediális utalás v. referencia* (*intermedial reference*) esetében egy médium saját specifikus eszközeit használva utal egy másik médiumban létrejött műre (mint az ekphraszisz), vagy tematizálja, idézi, imitálja egy másik médium sajátosságait, technikáit, struktúráit (mint a filmszerű próza). Ez esetben tehát csupán egyik médium van jelen a maga materialitásában.

Rajewsky célja e tipológiával részben az, hogy kritikailag és poétikailag releváns kategóriákat, elnevezéseket javasoljon, ez pedig valóban produktív lehet az értelmezői gyakorlat számára. Problematikus viszont, hogy ezeket a kategóriákat nem mindig deskriptív, hanem taxonomikus (és normatív) értelemben is használja, így ezek könnyen egy zártabb, sta-

[81] Rajewsky 2010: 65–66, 7. lábj.
[82] Rajewsky 2005: 46; Uő 2010.
[83] Uő 2005: 51–52; Uő 2008: 53; Uő 2010: 55.

tikusabb tipológia részévé válhatnak. Nem csupán arról a problémáról lehet itt szó, hogy számos médiumközi jelenség egynél több kategóriában is elgondolható (az ekphrasztikus képvers például *a médiumkombináció és az intermediális utalás kategóriájába egyaránt beleillik*). Rajewsky a médiumköziségről beszélve a *médium* szót több értelemben is használja: egyrészt a konvencionálisan, intézményesen elkülönített művészetek szinonimájaként – így állítja például, hogy a színház individuális médium –, másrészt pedig a formák megjelenésének materiális közegeként, feltételeként – így állítja, hogy ugyancsak a színház a médiumkombináció típusába tartozik. Mivel a mediális határátlépés Rajewskynél *minden* intermediális jelenségre vonatkozik, azt is mondhatjuk, hogy a színház esetében a határátlépés nem médiumok között, hanem az individuális médiumon (színház) vagy ennek plurimediális konstrukcióján *belül* történik.

A három kategória közül csupán a médiumkombinációra térek ki részletesebben, amelyhez Rajewsky a vizuális költészetet is sorolja. A szerző egy lábjegyzetben[84] felteszi a kérdést, hogy az úgynevezett *intermédia* (mint például a vizuális költészet) esetében mennyiben beszélhetünk különböző médiumok *kombináció*járól, hiszen itt a médiumok kvázi szétválaszthatatlanok. Válaszában az ilyen eseteket a médiumkombináció szélsőséges pólusának nevezi, ahol az egyes („individuális"!) médiumok vagy ezek materiális megnyilvánulásai – mint például a szó és a kép – szétszedhetetlenül összeolvadnak, s „szimultán és osszcillatív módon vannak jelen".[85]

Rajewsky, bár megkísérel rákérdezni az általa javasolt tipológiára, válaszában a vizuális költészetre vonatkozóan végig fenntartja a szó és kép mint különböző individuális (!) médiumok összeolvadásának gondolatát. Így a képversek esetében a szó úgy reprezentálódik, mint amihez képest a láthatóság, a képiség valami külsődleges, másik médiumtól „kölcsönvett" aspektus, vagyis kombináció, összeolvadás eredménye, a szó pedig mediálisan egynemű és/vagy immateriális. Ha viszont úgy gondoljuk el a szót, a nyelvet, mint ami már mindig heterogén, látható és hallható, akkor Rajewsky intermedialitás-kategóriái mindenképp reduktívnak bizonyulnak. Rajewsky a mediális határokat és sajátosságokat, illetve a médiumok ún. tisztaságát W. J. T. Mitchell nyomán diszkurzív konstrukciónak tekinti, és kritikusan viszonyul a médiumelméleti esszencializmushoz, ám intermedialitás-felfogásában és tipológiájában folyton visszaköszön az a homogén médiumokat tételező szemlélet, amely szerint a mediális különbségek, törések csak a médiumok és reprezentációk *között* lehetnek, és nem azokon *belül* is.

[84] Rajewsky 2005: 52.

[85] Hansen-Löve, idézi Rajewsky 2005: 52.

II. 3. 4. Az intermedialitás mint a multimedialitás egy esete

Az irodalmi, nyelvészeti, szociológiai képzettségű Jürgen E. Müller az intermedialitás elméleti megközelítésében a kristevai szövegköziség koncepciójához nyúl vissza. Ám kezdeti, inkább poétikai-szemiotikai szemléletű kutatásaihoz képest újabban[86] egyre inkább a médiatudománynak és médiatörténetnek a társadalmi kérdések felé való tájékozódását javasolja.[87] Müller alkalmasnak találja a kristevai intertextualitás-fogalmat a bahtyini dialóguselvvel együtt egyfajta médiumelméleti újrafelhasználásra.[88]

Müller nézete szerint „[e]gy mediális produktum akkor válik *inter*-mediálissá, amikor a mediális citátumok és elemek *multi*-mediális egymásmellettisége egy konceptualizált egymáshoz kötöttségbe vált át, melynek (esztétikai) törései és eltolódásai az élmény és tapasztalat új dimenzióira nyitnak rá",[89] vagyis a különböző médiumok *intermediális* kapcsolata sosem azok összegével, puszta összeadódásával azonos.

A mülleri intermedialitás így dinamikus, folyamatszerű médiumközi viszonyok konceptualizációja is lehetne, ám nem teljesen világos, hogy miként választható ez el egyértelműen – és elválasztható-e egyáltalán – a multimedialitástól, amely az ő megközelítésében a médiumok puszta egymásmellettiségére vonatkozik. Egy illusztrált szöveg például mitől számítana multimediálisnak, és mitől intermediálisnak? Milyen hozadéka van a két terminus megkülönböztetésének?

Bár Müller intermedialitás-felfogása alkalmasnak tűnhet egy folyamatszerű médiumköziség leírására, Henk Oosterling – akinek filozófiai alapozású kritikai nézőpontja hangsúlyosan eltér mindenféle formalizáló, szemiotikai szemlélettől –, úgy véli, hogy a médiumok konceptualizált egymáshoz kötöttsége a mediális különbségek hermeneutikai értelemben vett integrálására fut ki, és nem a közöttük levő feszültség fenntartására.[90] Továbbá kifogásolja, hogy Müller az intermedialitást különálló médiumok

[86] Müller 2008; Uő 2010.

[87] Müller 1998. Továbbá vö. „Intermediality would also have to include the dimension of social functions of the intermedial processes and this dimension will have to be related to interactions between cultural and technological series of the media landscape." Müller 2010: 246. Vagyis saját fordításomban: „Az intermedialitásnak magában kell foglalnia az intermediális folyamatok társadalmi funkciójának dimenzióját, és ez a dimenzió a médiumok kulturális és technológiai vetületeinek interakciójához kell, hogy kapcsolódjon."

[88] Az intertextualitás ilyen jellegű produktivitását egy 2010-es tanulmányában is fenntartja. Müller 2010: 243.

[89] Müller 1998: 31–32. – Irene Rübberdt fordítása. Rübberdt 2001.

[90] Tanulságos volna ezt összevetni Peter Bürger elgondolásával, aki a montázs intergálhatatlan, szervetlen, széttartó, a részek és az egész hermeneutikai integrálásának ellenálló retorikája kapcsán beszél a kritikai hermeneutikáról, amely nem törekszik a részek közötti ellentmondás, feszültség felszámolására, hanem fenntartja azt. Bürger 1997: 23.

között tételezi:[91] az intermedialitás így „a különálló [separate] médiumok esztétikai fogalmainak egy új mediális kontextusba való integrációja"[92] lesz.

Jelen esetben arra kérdezhetünk rá, hogy miként olvasható és lehet-e egyáltalán produktív ez az intermedialitás-koncepció a képversek vonatkozásában. Irene Rübberdt éppen e Müller által javasolt perspektívából vizsgálja néhány képvers nyelvi-képi retorikáját, és ezt multi-, inter- vagy monomediálisként írja le.[93]

Multimedialitás

Rübberdt számára (a mülleri koncepció nyomán) multimediális szövegnek számít az olyan kalligrammatikus, figuratívan ábrázoló képvers, amely a címben vagy szövegben már megnevezett témát illusztrálja, mivel itt „a vizuális megformáltság túlnyomórészt dekoratív funkcióval bír", s „aligha nyit »az élmény és tapasztalat számára új dimenziókat«".[94] Vagyis a képi dimenzió – H. Nagy Péterrel szólva – nem „diszfigurálja, hanem mintegy bejárja"[95] a szöveg kínálta lehetőségeket. A szöveg és kép(e) közötti evidens megfeleltethetőségek, a tautologikus viszony az olvasás lehetőségeinek behatárolását, rövidre zárását jelentheti, hiszen a szöveg csupán megerősíti a kép (egyik) értelmezését.

Sz. Molnár Szilvia, aki a médiumköziség kérdését Müller és Rübberdt nyomán is tárgyalja, jóval árnyaltabban látja a problémát. Kiemeli, hogy az intermedialitás a fenti perspektívákból „alapvetően pragmatikus folyamat", a multimediális egymásmellettiséget a befogadói tekintet hozza mozgásba, ez „rendezi átjárhatóvá az elemeket, lehetőséget nyit kép és nyelv találkozására".[96] A figurális képverseket nem nevezi egyértelműen és minden esetben multimediálisnak, vagyis nem állítja a kép és a szöveg puszta egymásmellettiségét, hanem így fogalmaz: „a barokk rejtvények és a figurális versek esetében zárt játékról van szó, ugyanis ezek az alkotások már eleve rendelkeznek az egyetlen lehetséges olvasat értelmével, csak éppen elrejtik azt, így ennek megtalálása, felfejtése a játék egyedüli célja".[97] Így Sz. Molnár számára az „összetevők interaktív játéka" a figurális kép-

[91] Oosterling 2003: 36.
[92] Müller, idézi Oosterling Uo. 36.
[93] Rübberdt 2001.
[94] Uo. 47.
[95] H. Nagy 1997: 10.
[96] Sz. Molnár 2004a: 53.
[97] Uo. 102.

versekben is megtörténik, de „a multimedialitás csak egyszer és egyféle módon képes intermedialitássá rendeződni".[98]

Úgy tűnik, hogy Rübberdt a multimedialitás és az intermedialitás kategóriáival ugyanazon problémakör különböző pontjain elhelyezkedő jelenségeket próbál megnevezni. Attól, hogy egy figurális képvers a címben vagy a szövegben megnevezi az írásból formált képet, a medialitás kérdése felől nem lesz merőben különböző azoktól a figurális versektől, amelyek nem nevezik meg, nem egyértelműsítik a képet. Mindkét képvers esetében a kép megjelenésének lehetősége magában az írás medialitásában, láthatóságában rejlik. A kétféle figurális versben a különbség tehát nem annyira mediális, hanem inkább retorikai jellegű: egyik esetben a szövegben megtörténhet a megnevezés, egyértelműsítés, a kép ambiguitásának felszámolása, kisajátítása (és az értelmezés rövidre zárása), a másik esetben pedig nagyobb tér nyílhat a képi határozatlanságnak, többértelműségnek.

A képi figuralitás és a kép (részleges) szöveg általi megnevezése nem tesz feltétlenül tautologikussá minden figurális verset;[99] a szöveg és kép viszonya még ez esetben sem merül ki szükségszerűen a megfeleltetésben, hanem éppen ellenállhat a túl kézenfekvő megnevező, azonosító stratégiáknak. Tandori Dezső *Hérakleitosz-emlékoszlop* című versében (2. melléklet) az írásképből egy oszlop alakja konstruálódik meg, a szöveg ezt valamiképpen megnevezi, így akár azt is mondhatnánk, hogy a kettő viszonya tautologikus. Ám a látvány egyszersmind annak a nyelvi-képi retorikának

[98] Uo.

[99] A figurális képversek szakirodalmában közhelynek számít, hogy a szöveg és a kép között képződhetnek tautologikus, de ezzel együtt metaforikus, metonimikus, többértelműsítő, határozatlansági relációk is, amelyek ellenállnak a szöveget és képet megfeleltető, mindenáron összeillesztő olvasási stratégiáknak. Innen az is láthatóvá válhat, hogy az elhíresült és egyfajta referenciaponttá váló foucault-i tételnek, miszerint a kalligram per definitionem tautológia, éppen az a gyenge pontja, hogy „a" kalligramról beszél, minden kalligramról, amely így túlságosan is prediktibilissé, egyneművé s az íráskép oldaláról akár redundánssá is válik. Egyetérthetünk Mitchel-lel abban, hogy Foucault-nak a „szavak és dolgok", a diszkurzus és kép összjátékában artikulálódó vizuális írásmódja, habár a mondható és a látható dialektikáját mint a tudás és hatalom egyfajta történeti a prioriját tételezi, mégis Magritte *Ez nem pipa* című képéről írva elkerüli az általánosítás csapdáját, hiszen elismerve az érzékek és perceptuális működések történetiségét, nem kíván több lenni, mint egy konkrét példa, egy Magritte-kép olvasata. Mitchell 1994: 72. Csakhogy (és ez Mitchell figyelmét is elkerüli) a nagyon is konkrét példát, az egyetlen Magritte-képet egy olyan, az általánosítás csapdájába eső, uniformizált és elvont, időtlen kategóriával állítja szembe, mint „a" kalligram és ennek is csupán egyik aspektusával, a tautologikussággal. Tulajdonképpen így arra használja Foucault a kalligramot, hogy Magritte képének vonatkozásában a jelentő(s) Másikként konstruálhassa meg, olyan tükörként, amelyben egy retorikailag szükséges trópus, a csapda trópusa megfordulhat: a kalligram kettős (nyelvi-képi) csapdája összezárul a dolog fölött (a jelöltre, a dologra zárul), hogy aztán Magritte képe újra felnyithassa. A kalligramokról, képversekről való beszéd tehát nem ejtheti egybe a figurálist a tautologikussal, hiszen az egyes képszövegekben a verbális és a vizuális reprezentáció viszonyaiban nem csak a figuratív, hanem a diszfiguratív, nemcsak a megfelelés, hanem a törés, a metaforizáció, az eltérítés retorikája is működhet.

a térképeként is működik, amelyben maga az olvasás válik kérdéssé. A „Próbáljuk első olvasásra megmondani hány sor" mondat úgy ismétlődik és rendeződik oszlopokba, hogy az oszlopkép vizuális törése a szöveg felhívásának/kijelentésének megértése és teljesíthetősége közé is beékelődik. A sorok eltolódása, a rés folytán, illetve amiatt, hogy a képversben a szöveg és a kép befogadása nem azonos időben történik (vagyis egyszerre befoghatatlan), nem lehet első olvasásra végrehajtani a szöveg felszólítását. A *sor* jelentése a vízszintes és függőleges dimenziók mentén már nem magától értetődő. Az olvasás már sosem első, sosem önmagával azonos, így saját, ismétlésben való elkülönbözésével, retorikai patthelyzetével, illetve a képszöveg „birtokolhatatlanságával" is szembesül. A képvers így annak a hérakleitoszi szöveghagyománynak („nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba") a nyelvi-képi újratörténéseként és a befogadás aktusára való átirataként is olvasható, amelyet csak történetiként, hagyománytör(tén)ésként tud felmutatni. Ezt az elmozdulást, különbségképződést a hagyomány és az idéző szöveg, az olvasás és a nézés között a képszöveg nem tematizálja, hanem az olvasás tapasztalatává teszi: a birtokolhatatlan köztes lét tapasztalatává, amely nem nevet kap, hanem megtörténik.

Intermedialitás

Irene Rübberdt a multimedialitás–intermedialitás kérdésének tárgyalásakor amellett érvel, hogy az általa választott példa, Géczi János *Apokrif* című képverse (3. melléklet) intermediális képszöveg, hiszen a „vizuális költemény rendelkezik olyan elemmel, amely a lineáris szövegből hiányzik, és amely a szöveg hanyatló alaphangulatát fogja fel, sőt annak ellentmond".[100] Így például a lefele mutató irányultságot a szövegtől feltűnően eltérő, annak olvashatóságába nem integrálható „föl" tipogram képi helye írhatja át. Vagyis a szöveg és a látvány retorikája az ellentmondás, a meg nem felelés, az elcsúszás értelmében működik. Így – fűzhetnénk hozzá – a képvers megmenekül a kalligram Foucault által tételezett tautologikusságától,[101] a hasonlóság csapdájától, a mülleri intermedializálódás „(esztétikai) törései és eltolódásai" pedig a szöveg és (írás)kép közé ékelődnek. Ami érdekes az intermedialitás rübberdti olvasatában az, hogy az intermediálissá válás egyik feltételét a médiumok közötti törésben, széttartásban jelöli ki, például abban, hogy a kép valami mást mutat meg, mint amit a szöveg elmond.

[100] Rübberdt 2001: 57.
[101] Foucault 1993: 144.

Véleményem szerint azonban az intermediálissá válás nem egy ezt garantáló, rögzített kritériumrendszernek (például bizonyos stilisztikai, poétikai, retorikai kikötéseknek) való megfeleléskénti gondolható el,[102] hanem olyan olvasási folyamatban, amelyben a potencialitásként létező médiumköziség a köztesség tapasztalatává válik – a szöveg és a kép közötti diszkurzív-mediális (tö)rések, átfedések, feszültségek mentén.

Az írás médiuma – amint Mitchell is kiemeli – „dekonstruálja a tiszta kép vagy tiszta szöveg lehetőségét, együtt a betű szerinti és a figuratív oppozíciójával, amelytől függ".[103] Wunenburger szintén az írott nyelvnek mint nem analóg reprezentációnak egy testi „poliszenzorialitásra" való ráutaltságáról beszél.[104] A nyelv – mivel valamilyen érzékelhető közvetítésre utalt – eleve heteromediális, de ez a heteromedialitás még nem feltétlenül válik kérdéssé a befogadásban. A képversek esetében az olvasás gyakorlatának kizökkentése, közöttessége, a médiumköziségre vonatkozó kérdések felvetése ott lehet különösképpen releváns, ahol magába a képszövegbe is (reflexív módon) visszaíródik a mediális különbözőség és heterogenitás tapasztalata.

Monomedialitás(?)

Érdemes ezen a ponton is kitérőt tenni, hiszen tanulságos lehet, hogy Rübberdt szerint mi számít monomedialitásba váltásnak, s hogy valóban szerencsés-e e terminus használata az illető kontextusban. Rübberdt e kérdés kapcsán ugyancsak egy Géczi-képverset tárgyal (4. melléklet), amely egyfajta átirata az *Apokrif* címűnek, pontosabban vizuális átirata, hiszen szövegük megegyezik: míg az *Apokrif* írásképe statikus képi erővonalak mentén alakul, addig a *Képvers* egyfajta vizuális kinézis lenyomatának tűnik. Rübberdt szerint a *Képvers*ben „a verbális elemek a vizuális elemek kedvéért még inkább háttérbe szorulnak, a kép architektúrája a sorok duplázásával, átfedésével és megnyirbálásával nyer teret és perspektívát; az inga, melynek mozgása az 1982-es változatban verbálisan már jelen volt, most ténylegesen lengésbe jön – mint egy futurista festményen. A vizuális alkotás ezáltal persze *a monomedialitás útjára lép*, a kép úgymond emancipálódik, leválva a verbális szövegről."[105]

A monomedialitás ilyen határozott kijelentését Rübberdtnél több szempontból is megkérdőjelezhetőnek gondolom. A Géczi-képvers látványa továbbra is írásjelekből áll össze, és szövege még olvasható, csak

[102] Mint például Rübberdtnél abban, hogy a szöveg ne nevezze meg azt, amit a kép megmutat.

[103] Mitchell 1994: 95.

[104] Wunenburger 2004: 39.

[105] Rübberdt 2001: 58. [kiemelés tőlem, S. K.]

egyre nehezebben. Csupán annyiban olvashatatlan, amennyiben olvashatatlansága retorikai stratégiájának része: a szöveg eklektikus tipográfiája és kimozdult sorai folytán az olvasás kibetűzéssé, egyfajta „paleográfiai" munkává változik, amely a képvers első változatának címével (*Apokrif*) és az eszkatologikus szövegek toposzaira is emlékeztető beszédmóddal hozható összefüggésbe. A grafémák mintha azonosíthatatlan, idegen, „apokrif" szöveghelyekről másolódnának át. A szöveg így eklektikus tipográfiája által is „végrehajt" bizonyos dekonstitutív mozgásokat, miközben a nyelvben megképződő világ megingását (a szakrális szétesését) beszéli el apokalipszistoposzokat idézve.[106] A képszöveg ugyanakkor a szövegtest és a nyelvi világkonstrukció ontológiai töréseiként is felmutatja e folyamatot. Így e középpontvesztésben az olvasó tekintet is szó szerint részesül; a világkonstrukció szétbomlásának története a szövegtest, illetve a kibetűzés, a nyelvi és a képi, az olvashatóság és az olvashatatlanság felől is kérdéssé válik.

Nem árt a monomedialitás gondolatának kapcsán odafigyelni Kibédi Varga Áron megállapítására, mely szerint a szellemtudományok között „az irodalomtörténészek inkább a monomedialitás felé hajlanak", „a tiszta monomedialitás ugyanakkor – a radikális multimedialitástól eltérően – végső fokon szélsőséges elméleti konstrukciónak tekintendő, még a festészet és az irodalom esetében is.[107] Kibédi Varga ezzel mintegy kérdőjel alá is teszi saját, néhány oldallal előbbi kijelentését, melyben önreferenciálisnak és szélsőségesen monomediálisnak nevezi az absztrakt festészetet, hangköltészetet, lettrizmust.[108] Nem csupán arról lehet itt szó, hogy „nincs olyan absztrakt festészet […], amelynek ne lehetne elképzelni referenciális megfelelőjét, tehát egy valóságbeli elemet, amely megindítja a nézőnek a festészet specifikumától elrugaszkodó fantáziaszövését, és nincs olyan szöveg, amely ne idézne fel mentális képeket, és ne indulna meg így legalábbis a bimedialitás felé".[109] Az absztrakt festészet, a hangköltészet, a lettrizmus látszólagos monomedialitásuk (vagy deklarált mediális „tisztaságuk") ellenére olyan, a létrehozandó műveket legitimáló, magyarázó irányzati és elméleti diszkurzusokba ágyazódnak, melyek éppen hozzáférhetőségük, értelmezhetőségük mediális egyneműségét teszik kétségessé. Ugyanakkor ezek az önelemző, elméletekre, kommentárokra ráutalt művek a művészet, illetve a művészetfilozófia és az elmélet szétválasztásának hagyományát is fölülírják.

[106] Pl. „ráncba gyűri képét az ég", „vörös lett a hold portája", „mint halottra borul fölém madaraknak szárnyalása" „angyalt lógat harangkötél". E gondolatok némelyikét már egy korábbi tanulmányban megelőlegeztem. Sándor 2002.

[107] Kibédi Varga 1998: 170.

[108] Uo. 162.

[109] Uo. 170.

A fentebb vázolt perspektívák (már azáltal is, hogy rákérdeznek) jelzik a médium konstitutív visszaíródását a jelentésképzés folyamatába, illetve a szöveg esztétikai olvashatóságába. A képversről e szövegek többnyire mint megbonthatatlan szkripto-vizuális egységről beszélnek, de mintha a szöveg és a kép(e) viszonylétét inkább a kettő összeadódása, egymáshoz kötöttsége s így szétszedhetősége jelentené, melyben mind a szöveg, mind a kép fenntartja identitását. Taxonomikus nézőpontból e képszövegek inkább olyan mediális produktumként (leírható végtermékként) vannak feltüntetve, amelynek elemei statikus modellekbe rendezhetők, s éppen e fenntartott statikusság, az elemek identitása garantálja tipologizálhatóságukat vagy a komponensekre bontás sikerességét.

II. 4. Az intermedialitás fogalmának (posztstrukturalista) újragondolásai

Az intermedialitás-kutatások alábbiakban tárgyalt perspektíváit a különböző elméleti kiindulópontok ellenére az foghatja némiképp egybe, hogy ezekben a médiumköziség és a mediális hibridek nem statikus rendszerekben elhelyezhető egységekként tételeződnek. Az intermedialitás reflexiója pedig nem arra fut ki, hogy a médiumok közötti és a médiumokon belüli különbségeket, feszültségeket, töréseket valamilyen értelemegészbe integrálja. E perspektívák már nem elsősorban a különféle mediális összetevők azonosításában, szétszedésében és szemiotikai vagy műfajelméleti osztályozásában érdekeltek, hanem azokra a mediális törésekre, különbségekre, kontaminációkra kérdeznek rá, amelyekben egy médium hozzáférhetősége mindig egy (vagy több) másik médium viszonylatában vagy egy megbonthatatlan heterogenitás jegyében képzelhető el. Az intermediális olvasásmódok így gyakran expliciten is lemondanak a képszövegek szemiotikai, médiumelméleti, műfajelméleti kategóriákkal való uralhatóságának képzetéről, és láthatóvá teszik a kategóriák határait viszonylagossá tevő médiumközi folyamatokat.

II. 4. 1. Elméleti előzmények

A kristevai intertextualitás

Akár redundáns ismétlésnek is tűnhet az intermedialitás elméleti kérdéssé válásának összekapcsolása a főként szemiotikai (vagy a francia elméletekben szemiológiai) és generatív grammatikai perspektívákhoz is kötődő intertextualitás-koncepciókkal. Azonban mivel az intertextualitás

jónéhány intermedialitás-elméletben (Paech, Müller, Plett, Wagner) elméleti előtörténetként jelenítődik meg, érdemes kitérni néhány kapcsolódási pontra. Henk Oosterling (akinek intermedialitás-felfogásáról a későbbiekben lesz szó) nem tartja ugyan eléggé radikálisnak, de elismeri az intermedialitás felől a kristevai intertextualitás alkalmasságát arra, hogy a „képek, szavak, mozgások, hangok nyitott és interaktív textúrájának"[110] egyik elméleti-fogalmi keretévé váljon.

Kristeva a szöveget nem produktumként, hanem produktivitásként gondolja el, amely a „nyelvvel, amelyben elhelyezkedik, redisztributív (destruktív-konstruktív) kapcsolatban áll",[111] vagyis egyfajta transzgreszszív mező a rendszerhez képest. A szöveg nem önmagában álló egység, hanem „szövegek permutációja, intertextualitás: egy szöveg terében több más [különböző típusú, korábbi és egyidejű] szövegből vett megnyilatkozás [énoncé] keresztezi és semlegesíti egymást".[112] E szemléletben a szöveg(fogalom) megnyílik a történetiség, a hagyományozódás és a társadalmiság felé, a „szöveg a történelmet olvassa"[113] a társadalmi jelölőgyakorlatok terében. Wahl szerint Kristevánál az önmagát teremtő jelentő „tanulmányozásának megfelelő dimenzió többé már nem a jelentésegységekben keresendő, hanem abban a dinamikában, amelyben az értelemgeneráló egységek vég nélkül jönnek létre, csíráznak, majd szétesnek".[114] Vagyis a szöveg mint jelölőgyakorlat a maga időbeliségében, folyamatszerűségében és társadalmiságában túlterjed a rögzítésére törő, zárt, analitikus kategóriákon. Azokon a formákon és struktúrákon, amelyet a modern minden folyamatszerű mögött tételez, és amellyel – Bókay szavaival – „térszerűvé és absztrakttá változtatja a folyamatot".[115] Úgy tűnik, hogy a posztstrukturalista intermedialitás-elméletek számára a kristevai szövegköziségből termékenynek bizonyult a folyamatszerű, nyitott, folyton létrejövőben lévő szöveg fogalma, a nem hierarchikus rétegződés képzete, a szövegköziség transzformatív, plurális és instabil jellege.

A kristevai intertextualitás e koncepciója azonban továbbra is belül marad azon a szövegalapú paradigmán, amely a szemiotikai szemléletekben abban vált korábban láthatóvá, hogy nyelvészeti, szövegközpontú modellekkel kívánták magyarázni, szövegként olvashatóvá tenni a világot, a kutatás nyelvi és nem nyelvi terrénumait egyaránt. Az intertextualitásnak ebben a felfogásában a szubjektum (személyessége) is szöveggé oldódik. Ahogy erre Kloepfer nyomán Pethő Ágnes is figyelmeztet, Kristevánál az

[110] Oosterling 2003: 36.
[111] Kristeva 1996: 15.
[112] Uo.
[113] Uo. 19.
[114] Wahl 1996: 13.
[115] Bókay 1997: 129.

egyik elméleti előzmény, a bahtyini dialogicitás árnyaltabb interszubjektivitása (az író–olvasó viszonyban) inkább személytelen szövegközi folyamattá válik úgy, hogy a szubjektum is egyfajta diszkurzív hellyé, erőtérré alakul.[116]

Később viszont – amint látni fogjuk – Kristeva[117] is felismeri a globálissá váló textualitás korlátjait, és valami olyan felé fordul, aminek szövegszerűsége, mondhatósága és olvashatósága valamiképpen mindig kétséges marad: a test, az anyagi, a nem-fogalmi, az esetleges felé.

A szöveg (és a kép) heterogenitásának posztstrukturalista problémái

Az intermedialitás kutatásában a médiumközi viszonyok azonosításán és kategorizálásán túllépő, a médiumok egyneműségét, illetve az értelmezés (a fogalmi jelentésképzés) paradigmájának kizárólagosságát megkérdőjelező kísérletek előzményeit a (nyelv)filozófiában, a képelméletben vagy a jelelméletben is megtaláljuk. Ezek az előzmények számolnak a reprezentáció, a diszkurzus heterogenitásával, és olyan, fogalmakra fordíthatatlan dimenzióival is, mint a test, az anyagszerűség, a képszerűség, a figuralitás, a vágy.

A (fogalmi oppozíciókon alapuló) rendszerelvűség, rendszerezhetőség strukturalista szemléletével szakító diszkurzusokban a fogalmi és a materiális, a diszkurzív és a nem-diszkurzív, a képi és a nyelvi nem egymással szembenálló kategóriák többé, hanem magának a diszkurzusnak, a reprezentációnak a törései, különbségei, apóriái, amelyek nem írhatók le diszkurzív jelentések és/vagy oppozíciók keretében. A diszkurzus, a reprezentáció heterogenitása valami olyanra vonatkozik, ami a jelentésre fókuszáló szemiotikai elemzés vagy az értelmezésre, értelemképzésre alapozó hermeneutikai megközelítés keretében és fogalmi rendszerében nem bizonyul „szóra bírhatónak". A diszkurzus heterogenitását állító megközelítések számolnak a fogalmakat, a jelentést, az értelmet megbontó fordíthatatlan másikkal, a befogadásnak az érzékelés fenomenológiája, a test dimenziója felé való elmozdulásával.

A jelölőgyakorlatok heterogenitásának kérdésére a strukturalista elméleteket meghaladó posztszemiotikai diszkurzusokban is látható válaszkísérlet. Ahogy Paech is megjegyzi, a textuális analízis gyakorlata, néhány kivételtől eltekintve, jó ideig nem volt akadályozott a jelölő materialitása által.[118] Kivételként, egyfajta akadályozóként, azaz a textuális analízis érvényességét kérdőre vonóként éppen a konkrét költészet kísérleti szövegeit

[116] Pethő 2003: 37.
[117] Kristeva 1985.
[118] Paech 2000.

említi. Kristeva „marginális" jelölőgyakorlatokban (avantgárd művészet, az őrültség különböző formái) vél fokozottabb sürgetést új kérdések feltevésére a szemiológiában.[119] Úgy tűnik, a mediális hibridek felől fokozatosan megkerülhetetlenné válik a diszkurzusok különneműségére vonatkozó elméleti kérdésfeltevés vagy akár szemléletváltás.

Marshall Blonsky már a strukturalista szemiotika „agóniájához", az elmélet puszta önismétléséhez vezető korlátokat e teória ahistorikussága, elvontsága, társadalmi intervenciótól idegenkedő jellege mellett abban is látja, hogy az nincs tekintettel a jelek materialitására.[120] Két vonatkozásban sem: egyrészt a jelek jelentésével lévén elfoglalva, a szemiotika nem kérdez rá arra, amit a jelek „tesznek", ahogyan beleírnak a valóság, a jelhasználók dimenziójába, materiális nyomokat hagyva. Másrészt Blonsky szerint elhanyagolt a jelelméleti kérdésfelvetésekben a jelből a konkrét, anyagi dimenzió, a jel materiális közvetítettségre való utaltsága és ennek szemiotikai, pragmatikai következményei. A szerző éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a nem szubsztanciaként létező, hanem (a többi jeltől való) különbségeiben megképződő, konvención alapuló nyelvi jel fogalma nincs tekintettel arra, hogy „a nyelv nem tiszta jel, hanem dolog is. A nyelv hanghoz, anyagisághoz kötött. Így a szó részben tárgy, részben jel."[121]

Saussure *langue*-nyelvészetében és ennek leágazásaiban a kutatás tárgya az absztrakt nyelvi rendszer; a beszéd egyedi/egyéni, esetleges dimenziója amolyan „porfelhőként" tételeződik és marad ki a tudományos érdeklődésből, az írás pedig a beszédnek egyfajta másodlagos jelölője, patologikus külsődlegesség. A jeleket egymástól megkülönböztető s így létrehozó differenciák (bináris megkülönböztető jegyek megléte vagy hiánya) – amelyek Saussure-nél a fonémák szintjéig visszavezethetők – olyan bináris oppozíciók mentén rendeződnek el, amelyek érvényesítője egy szubjektum előtti, statikus jelmodell. E rendszer oppozíciópárjai, mint a *langue* és a *parole*, a beszéd és az írás, a természetes és a mesterséges valamilyen értékviszonyt és az ezeket beágyazó logocentrikus ideológiát termelik újra, illetve azt a Derrida által kétségbe vont, lebontott fonocentrizmust, mely a logoszt az autentikus hang jelenlétében elérő természetes nyelvhez, beszédhez képest a hiányt, távollétet és késleltetést jelentő írást mesterséges eltérítődésként tüneti fel.

Blonsky kiemeli, hogy a nyelvi jel modellje a szemiotikai kutatás perspektívájaként, a világot olvashatóvá tevő apparátusként működött, és így mindaz, ami egyáltalán jelentésnek, értelemnek számított, egyszersmind verbalizálható is kellett, hogy legyen. Nézete szerint viszont a konkrét, a

[119] Kristeva 1985.
[120] Blonsky 1985.
[121] Uo. xvi.

materiális szemiotikájának számolnia kell azzal, hogy a jelölők nem mindig értelmet, nyelv(i)re fordítható jelentést közvetítenek, hanem valami formalizálhatatlant, artikulálatlant, nem-formát – például vágyat – is generálhatnak. Blonsky Franz Kafka *Átváltozás* című szövegéhez fordul tematikus példáért: Gregor hegedűhangra hagyja el szobáját, egy komponálatlan, pusztán hangzó matériát hallgatva, mely nem valamilyen értelmet közvetít, hanem vágyat kelt, érzelmet generál.

Úgy vélem, találhatunk Kafkánál egy még „húsbavágóbb" példát. Azt, hogy az írásnak és minden beíródásnak testre van szüksége, a *Fegyencgyarmaton* (1919) című Kafka-szöveg majdhogynem betű szerint érti. Itt a kivégzést végrehajtó gép az elítélt testébe vési, vájja az ítélet szövegét: a hatalom fegyelmező diszkurzusa így szó szerint beíródik az elítélt testébe, és végrehajtja az ítéletet. Az ítélet testbe vésett szövegének olvashatósága (vagy olvashatatlansága) már túl van a fogalmi, az értelmi szféráján, a tiszta verbalitáson, a törvény értelmezhető betűjén: az elítélt testével „olvassa", „hallgatja" végig halálos ítéletét, és saját halálával „érti meg". Az írás a testbe nyúl bele, a test pedig szétíródik. Vagyis az írásnak és minden jelölőgyakorlatnak „testre" van szüksége, és ez olyan elháríthatatlan anyagszerűség, amely nem bírható szóra. (Ugyanígy említhetnénk itt Peter Greenaway 1995-ös *Párnakönyv* című filmjét is, amelyben az emberi testre írt, testté vált szövegeket testtel „értik meg" az erotikus aktusban, a mumifikálás aktusában vagy akár a halálos ítélet végrehajtásakor.)

Későbbi írásaiban – amint már említettük – Kristeva is felismeri a textuális paradigma dominanciájának hézagait: a nyelvészet-központúságnak, a szisztémikusság-elvnek a korlátait, ami miatt a szemiológia nem képes olyan transzgresszív, öröm- és élvezetelvű jelölőgyakorlatok leírására, mint a művészet, a rítus, a mítoszok bizonyos aspektusai.[122] Kristeva átírja a kétosztatú jelölő–jelölt struktúrát: a jelölő–jelölt viszonyba bekerül valami megnevezhetetlen, nem-értelmi, átlátszatlan: a test tapasztalata. Az átlátszatlanként megtapasztalt elmozdulás a test, a szomatikus felé ellenáll a fogalmakra fordításnak: egyfajta maradékként kívül esik a referens utolérésére végtelenül kinyúló jelölhető láncolatán. A jelentés és a szubjektum identitása így jelöltként sosem adott, nem rögzített: folyamatban és „perben van": *en procès*. E folyamat pedig a jelölés két modalitása közötti átmetszésben artikulálódik: a szemiotikus és a szimbolikus között. A szemiotikus a nyelvnek a szó előtti állapota (a maternális *chorá*é), az energia, a vágy elemi szerveződése a ritmusok, intonációk, áthelyeződés, elcsúszás (metonímia), illetve sűrítés (metafora) ősfolyamatai által. Ilyen például a grammatikai szabályok összezavar(od)ása, a fonémaképzés eltolódása az ösztönös hangképzés felé, az elliptikus formációk, az elhallgatás, a meg-

[122] Kristeva 1985: 212.

szakítás, a jelentés felfüggeszt(őd)ése. A szemiotikus így valamiképpen a szimbolikus nyelv felforgató, bomlasztó Másikja. A lacani Szimbolikus Rendre, az Apa nyelvére is rímelő szimbolikus Kristevánál is a jel és a predikáció működésére vonatkozik, mely a hiányt, távollétet, a reprezentáció és absztrakció képességét feltételezi, és a nyelvre mint jelrendszerre vonatkozik (mely egy egységes szubjektumpozícióhoz kötött). A jelölőgyakorlat a szemiotikus és a szimbolikus közötti határképződést és e határok átlépését jelenti, amelyben a jelentés és a szubjektum a heterogenitás jegyében gondolható el: homogenitásuk, egységük csak a szemiotikus (illuzórikus) elfojtásával tartható fenn.

A kristevai *szemiotikus* fogalma több ponton is nyit a test, a materiális problémája felé: a nyelv hangzó korporealitása felé, amelyet nem kizárólag a jelentésképzés szabályai alakítanak, hanem a testi működések is. Nyit a nyelv metaforikussága felé, amely nem vezethető vissza egy kizárólag nyelvi értelem eredetére. Blonsky tétele rezonál valami hasonlóra: a jelölő nem merül ki az értelemben és formában, hanem lehet éppen az ezeket bomlasztó retorika vagy amorf anyagszerűség is.

Roland Barthes írásaiban szintén tanúi lehetünk a szemiotikai és strukturalista kérdésfelvetéstől a posztstrukturalista szemlélet felé való elmozdulásnak. Nem csupán abban, hogy (többek között) Barthes a zárt, valamilyen értelemegészként leírható *mű* fogalmát lebontva a *szöveg*re mint (különbségképző) folyamatra helyezi a hangsúlyt, amelyben a „rendszer szétárad, felbomlik",[123] hanem abban is, hogy a szöveg olvasása kapcsán számol a vágynak, az élvezetnek a nyelviség és az értelmezés keretein túllépő kérdéseivel. *A szöveg öröme* című írásában a *gyönyörszöveg* fogalmát, illetve a szöveg és olvasó viszonyát a test, az erotika, a vágy metaforái alakítják. A *gyönyörszöveget* olyanként lehet elgondolni, amely a nyelvhez, történelemhez, kultúrához, ízléshez, értékhez való viszonyunkat zavarja össze, ami elveszetté tesz: „nem lehet beszélni egy ilyen *szövegről*, beszélni csak *benne* lehet".[124] Barthes az olvasást már nem kizárólag értelemmel és jelentéssel elfoglalt munkának tekinti, hanem vágynak, öröm- és gyönyörszerzésnek, a szubjektum önelvesztése, a jelentés, a kulturális tudás kisiklása fölött érzett élvezetnek.

Érdemes azt is megnézni, hogyan ír Barthes a *Világoskamrá*ban a fénykép hatása kapcsán a *studium*ról és a *punctum*ról. A *studium*mal a fénykép iránti érdeklődést úgy írja le, mint ami (legyen bár érzelmi jellegű) kulturális értékeken, tudássémákon alapuló, kódolt „dresszúra" eredménye, egyfajta „közepes intenzitású érzelem".[125] A *punctum*, ami sosem kódolt, nem

[123] Barthes 1996: 92.
[124] Uo. 87. [kiemelés az eredetiben]
[125] Barthes 2000: 30.

szemben áll vagy kívül áll a *studium*on, hanem éppen azt töri meg, zavarja össze. Barthes a *punctum*ot, a kulturálisan ismerősön, a mondhatón túl levőt a test és a fizikai fájdalom trópusaival írja körül: „nem én keresem, […] hanem ő tör elő a jelenetből és átjár, akár a nyíl", a *punctum* „kis lyuk, kis folt, kivágott seb", „az a véletlen valami ami, rögtön belém szúr".[126] Henk Oosterling szerint a *punctum* éppen a médiumok közötti törések feszültségteli tapasztalatára vonatkozhat, amely esetében a hermeneutikai alapú recepcióesztétika keretei szűkösnek bizonyulnak.[127]

A filozófus Lyotard a diszkurzusról és a figurálisról írott könyvében (*Discours, figure* 1971) ugyancsak a strukturalizmus paradigmájával helyezkedik szembe; bírálja például Sausurre nyelvészetét a láthatóval és a referenciával nem számoló, tisztán textuális jellege miatt, amelyben az olvasás a látás fölé helyeződik.[128] Ugyanakkor szembehelyezkedik Derridával is amiatt, hogy a figurális dekonstruktív erejét teljesen a nyelvi jelölés problémáján belül képzeli el (a „nincs semmi a szövegen kívül" elhíresült tételének megfelelően). Lyotard szerint „nem számolunk le a metafizikával, ha a nyelvet helyezzük mindenhová; ellenkezőleg: éppen beteljesítjük a metafizikát, beteljesítjük az érzékinek és az élvezetnek (*jouissance*) az elnyomását".[129] A figurális Lyotard-nál valami olyanra vonatkozik, ami nem szemben áll a diszkurzus szövegszerű, jelentéselvű, fogalmi oppozíciókon alapuló rendjével; a figurális és a diszkurzus viszonya nem írható le oppozícióként, amelyben az előbbi egy másik fajta reprezentáció lenne (pl. testi, fenomenológiai, látható), vagy amelyben az irracionalitás és a vágy szemben állna a rációval és az értelmezéssel. A figurális sokkal inkább magában a diszkurzusban, a reprezentációban gondolható el úgy, mint ami felforgatja és megnyitja a diszkurzust a (jelentés és az oppozíciók logikája felől befoghatatlan) heterogenitás és különbség felé. A figurális arról ad hírt, ami túl van a mondhatón, a reprezentálhatón, azaz arról, hogy van valami, ami idegen, kimondhatatlan, megjeleníthetetlen marad a diszkurzusban (*unpresentable*).[130]

Lyotard Mallarmé *Kockadobás*ával példázza azt, ahogyan a diszkurzusban a nyelvi jelölés motiválatlan, önkényes tere a vizuális alakzat, a figura motivált terével ütközik: „Mallarmé egészen megfosztja az artikulált nyelvet a kommunikáció prózai funkciójától; megmutat benne egy olyan erőt, amely túl van a kommunikáción: annak erejét, hogy látható és ne csupán

[126] Uo. 31.

[127] Oosterling 2003: 37–38.

[128] Vö. Readings 1991: 3–9.

[129] Lyotard, idézi Readings 1991: 5.

[130] Lásd még az ábrázolhatatlannal kapcsolatban Lyotard *Mi a posztmodern?* című írását. Lyotard 2002.

olvasható vagy hallható legyen, hogy figurál(ód)jon, ne csupán jelöljön."[131] Ez tehát nem két külön homogén diszkurzus vagy reprezentáció közötti viszonyként gondolható el, hanem éppen a diszkurzus különneműségével, a benne lévő feloldhatatlan különbséggel, a látható és az olvasható, az érzéki és a fogalmi dialektikájával hozható összefüggésbe.

Mind Kristeva, mind Blonsky, Barthes és Lyotard, amikor eltérő elméleti perspektívákból a jelölő, a szöveg anyagszerűségére, „örömére", a diszkurzus heterogenitására kérdeznek rá, valami olyan kihívására (Kristeva szerint „kísértésére") válaszolnak, ami nem uralható, nem befogható egy statikus struktúra modelljével, illetve nem fordítható maradéktalanul nyelvi fogalmakra. Ily módon az elmélet és a metanyelv is folyamatba, „perbe" állítódik. Mindez pedig számunkra arra adhat lehetőséget, hogy a későbbiekben az egyébként produktívnak bizonyuló médiumköziségfogalmakat, -elméleteket a nem-fogalmi, a „testi", az anyagszerű kérdései felől (is) próbára tegyük, vagy ha úgy tetszik: „perbe állítsuk".

A posztstrukturalista „képi fordulat"

Az intermedialitásról való beszédben nem lehet megkerülni a „képi fordulat" problémáját sem, hiszen számos diszkurzus ehhez a fordulathoz képest is elhelyezi, definiálja magát.

A '70-es és '80-as évek nyelvi fordulata (*linguistic turn)* a kultúra termékeinek és folyamatainak szövegszerűségét, textualitását hangsúlyozta. A '90-es években a tudományos diszkurzusban kezdetét vette a *képi fordulat*ról való beszéd, illetve a tudományos kérdésfelvetés olyan irányváltása, amely a képet a nyelvhez hasonlóan alapvető episztemológiai, kognitív, kulturális, antropológiai, pszichológiai stb. problémaként tételezi, és amelyből egy átfogó képelmélet látszik szükségesnek.

A képi fordulat esetében – bár inkább a W. J. Thomas Mitchell nevéhez köthető *pictorial turn*[132] kap nagyobb figyelmet – szükséges megemlíteni a Gottfried Boehm-i *ikonische Wendung* / *iconic turn* fogalmát, amely eltérő elméleti beágyazottsága folytán nem felcserélhető a mitchelli „képi fordulattal". Boehm Gadamer és Max Imdahl nyomán a képek ikonikus, tehát szövegre vagy nyelvi hagyományra nem visszavezethető differenciáját tételezi, és a képértelmezésnek magából a képből, az ikonikusból kiinduló gyakorlatát próbálja erősíteni (nem tagadva nyilván az interpretáció nyelviségét). Säuerlander szerint így „a média korában a művé-

[131] Lyotard, idézi Readings 1991: 20.

[132] Hornyik Sándor Mitchell „képi fordulatát" elméletileg eklektikusnak tartja, amelynek „alkatrészei" „olyan eltérő helyekről származnak, mint az analitikus filozófia, a pszichoanalitikus filmelmélet, a kognitív tudomány és a marxista kritikai elmélet", éppen ezért véleménye szerint ez „nem túl strapabíró". Hornyik 2009.

szi kép veszélyeztetett autonómiáját a hermeneutika segítségével kívánja megmenteni".[133]

Ezzel szemben a *pictorial turn* a mitchelli posztstrukturalista ikonológia[134] értelmében a médiumok kevertségét, a mediális tapasztalatok heterogenitását és pragmatikai jellegét állítja, és a szó–kép viszonyt, illetve az erről való beszédet mint átpolitizált, kulturális elsőbbségért folyó hatalmi-ideológiai küzdelem terepét mutatja meg.[135] Ugyanakkor Mitchell a nevéhez fűződő *pictorial turn* fogalmát leegyszerűsítő diszkurzusokat kommentálva reflektál a képi fordulatnak arra a „téveszméjére", miszerint korunk kivételesen és/vagy előzmények nélkül a vizualitásé lenne: „a képi vagy vizuális fordulat nem csupán a mi korunkra jellemző"[136] – írja, továbbá: „A vizuális vagy képi fordulat visszatérő trópus, amely a morális és a politikai pánikot áthelyezi a képekre és az úgynevezett vizuális médiára."[137]

Mitchell a *Picture Theory* című könyvében (amely inkább konkrét elemzések és esettanulmányok gyűjteménye, mintsem egy átfogó teória[138]) a kép és a szó viszonyát, művészetközi versengését úgy írja le, mint ami a hatalom/tudás rendszereiben a különféle társadalmi és kulturális konstrukciók, vagyis a nem, a nemzetiség, a faj stb. ideologikus működéseiből részesül. Ebben a kötetben olvashatjuk az igen sokat idézett „minden médium kevert médium, és minden reprezentáció heterogén"[139] megállapítását, és számos olyan kísérletet, amely a tiszta médium fogalmát dekonstruálja a reprezentáció heterogenitása javára.[140] Mitchell szerint nincsenek „tisztán"

[133] Säuerlander 2006: 123.

[134] Mitchell képelméletének mint posztrukturalista ikonológiakritikának kiváló szemlézéséhez lásd Szőnyi 2004: 163–202.

[135] Mitchell 1986; 1994.

[136] Uő 2004: 27.

[137] Uo. 23.

[138] Úgy tűnik, a mitchelli szemléletből lehet radikálisabban rákérdezni a médiatudományok, az antropológia, a művészettörténet, az irodalomtudomány perspektíváira. A *pictorial turn* így egy átfogóbb képtudománynak, képelméletnek kedvezne, amely magában foglalná a művészettörténetet, esztétikát, de a nem művészi képhasználat, a technika- és médiatörténet, a szemiotika, a kognitív tudományok stb. terepét is.

[139] Mitchell 1994: 5.

[140] Ugyancsak a *Picture Theory* tanulmányaiban használja Mitchell az *imagetext* 'képszöveg' háromféle fogalmát, amelyek konkrét reprezentációk elemzésére alkalmas kategóriák is lehetnek. Az egybeírt *képszöveg* olyan összetett, szintetikus művekre vagy fogalmakra vonatkozik, amelyek képet és szöveget kombinálnak, a kötőjellel írt *kép-szöveg* a kép és a szöveg *viszonyára* utal, míg a dőlt vonallal írt *kép/szöveg* egy problematikus résre, hasadásra vonatkozik a reprezentációban, illetve egy olyan instabil dialektikára, amely állandóan elmozdulva átlépi, felfüggeszti a képi és a diszkurzív kereteket. Mitchell 1994. 89. Ezek a kategóriák, mivel különböző kérdések körül jönnek létre, nem taxonomikus értelemben produktívak; egy reprezentációban megjelenhet mindhárom *képszöveg*-fogalom, mindhárom többrétegű probléma.

verbális és vizuális művészetek, bár a modernizmusban igen jelentős volt a médiumok megtisztításának utópikus törekvése.[141]

Ez azzal a mondhatni mindennapi tapasztalatunkkal hangzik egybe, miszerint a kultúra és a kommunikáció kontextusaiban nem valamiféle tiszta nyelv és tiszta kép megvalósulásaival, sokkal inkább ezek belső különneműségével, dialektikus összekapcsolódásával, egymásrautaltságával szembesülünk. A nyelvet kép(i)ként, metaforikusként, plasztikusként gondoljuk el és használjuk, és nem tiszta fogalmiságként, hanem látványként, hangként, gesztusként percipiáljuk. A képekhez mítoszokon, szövegeken, allegóriákon, konvenciókon, gyakran elméleteken keresztül férünk hozzá. A médiumok tisztasága, illetve a médiumok közötti határok diszkurzív módon létrehozott konstrukciók, amelyek különböző ideológiai, politikai, intézményes érdekek mentén alakulnak.

Mitchell későbbi írásaiban tovább árnyalja a kép–szöveg viszonyok problémáját. *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen* című tanulmányában a szó/kép probléma alapvetően dialektikus voltára figyelmeztet, arra hogy „e fogalmak egyszerre állnak ellentétben a párjukkal és foglalják magukban azt".[142] Így számára „a szó/kép probléma a kép problémáján »belül« van, és fordítva. […] A szó mint kép, a kép mint szó; a szó mint a kép határa és fordítva."[143] Mitchell szerint a szó/kép kapcsolat dialektikus jellege, pontosabban a kettő közötti és a mindkettőn belüli különbség, elkülönböződés/viszály „tulajdonképpen legalább két (vagy talán több) különbségből tevődik össze, amelyek közül az egyik a jelek és szimbólumok szintjén jelenik meg, a másik pedig az érzékszervi észlelés és a produkció szintjén." Vagyis a szó és kép „a viszonyrendszerek két különböző mezejének a neve, melyeknek metszete egy logikai tér: 1. a szemiotikai viszonyoké, mint Peirce-nél a szimbólum/ikon (amelyek konvenció és hasonlóság alapján létrejövő jelek, míg az index az ok és okozat alapján egy harmadik teret alkot), és 2. a hallható és a látható között létrejövő érzékelési viszonyoké. Ennek a két különböző mezőnek az egymásba fonódását olyan mindennapi kifejezésekben követhetjük nyomon, mint a »verbális és vizuális média«, amelyben a verbális egy bizonyos fajta jelre (a nyelvi jelre) vonatkozik, a vizuális pedig egyfajta érzékelési csatornára utal."[144]

Hozzátehetjük, hogy az ilyen „mindennapi kifejezések" abból a szempontból is tanulságosak, hogy két, valójában nem szembenálló viszonyt állítanak oppozícióba, és ez elfedi azt, hogy a verbális mindig egyben hallható és/vagy látható is (illetve imaginatív, figuratív értelemben képeket idéz meg, hoz létre). Egy ilyen oppozícióban viszont úgy tűnhet fel a

[141] Mitchell 1994: 5; Uő 2005: 215.
[142] Uő 2008.
[143] Uo.
[144] Uo.

nyelv, mint valami tiszta, immateriális fogalmiság. Mitchell posztstrukturalista „képelméletéből" és konkrét esettanulmányai felől éppen az ilyen oppozíciók bonthatók le, ám úgy, hogy „tudatában maradjunk ezeknek a megkülönböztetéseknek, még akkor is, ha a reprezentáció szövetében a két mező szálainak összefonódását figyelhetjük meg".[145]

Az intermedialitás-kutatások számára a mitchelli képi fordulat perspektívái több szempontból is importálhatónak bizonyultak: egyes kutatók a „minden médium kevert médium" gondolatát veszik át – és igazítják esetenként saját elméleti kérdésfelvetésükhöz (mint pl. Irina Rajewsky, akinél, mint láttuk, ez nem mindenhol illeszkedik a formalista, homogén médiumokkal operáló megközelítéshez). Mások a médiumközi viszonyokat alakító ideológiák vizsgálatának szükségességét hangsúlyozzák.[146] Nyilván ez utóbbi pozíció áll közelebb ahhoz a mitchelli projektumhoz, amely a kulturális reprezentációk értelmezésekor nem áll meg a kép–szöveg viszonyok poétikájánál, hanem továbblép ezek „politikája", azaz a hatalmi viszonyok, az ideológia kérdései felé.

II. 4. 2. Az intermediális különbségek feszültsége felé

A következőkben a médiumköziség néhány olyan megközelítését vizsgálom, amelyek valamilyen értelemben meghaladják a médiumok viszonyát egymásmellettiségként, kombinációként, átváltásként vagy konceptualizált egymáshoz kötöttségként megmutató diszkurzusok hozadékát, illetve a formalista, taxonomikus szemléletet. A teljesség igénye nélkül, inkább különböző szemléletek megmutatásának szándékával olyan intermedialitás-felfogásokat emelek ki, amelyek számolnak a mediális heterogenitás tapasztalatával, a mediális különbségek integrálhatatlanságával vagy akár ideológiai beágyazottságával.

Úgy tűnik, többek között a posztstrukturalista diszkurzusok (Kristeva, Barthes, Derrida, Foucault, Lyotard stb.) voltak termékenyítő hatással azokra a perspektívákra, amelyek túlléptek a statikus, taxonomikus kategóriák felállításán, a szétszedés, szegmentálás, osztályokba, rendszerekbe integrálás (néhol öncélúnak tűnő) klasszifikációs gyakorlatán. Ezeket a megközelítéseket már az a felismerés alakítja, amit Szőnyi György Endre igen pontosan megfogalmaz: „Ha a szimbólumalkotásba folyamatosan betüremkedik a pre- és szubszimbolikus, a grammatikai szabálytalanság, a marginális diszkurzus, ezenfelül a brutális abjekt és a pszichoszomatikus test, akkor már nem beszélhetünk a jelalkotás homogén mechanizmusáról, helyette egy olyan nyugtalanítóan heterogén szemiózist kell diagnosztizál-

[145] Uo.

[146] Bruhn 2010.

nunk, amelyben egymásba metsz, és elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus."[147]

Heteromedialitás

Jørgen Bruhn svéd kutató az irodalom- és a kultúratudományok felől közelít a médiumköziség kérdéséhez,[148] és az intermedialitás elméletei kapcsán beszél egy formalista, gyakran szemiotikai keretbe ágyazott kutatási vonalról, amely viszonylag autonóm műalkotások belső működésének és felszíni jelenségeinek tárgyalásán alapul. A szemiotikai-formalista vonalhoz tartozónak véli Werner Wolf, Irina Rajewsky, Claus Clüver, Siglind Bruhn munkásságát, bár jelzi, hogy utóbbiak el is mozdulnak pl. a médiumközi viszonyok társadalmi és ideológiai kontextusainak kérdése felé.

Ehhez képest javasol Jørgen Bruhn szemléletbeli váltást. A *hetero-* előtagot tartja produktívabbnak az *inter-* előtaggal szemben, amely számára – főként Wolf és Rajewsky nézetei alapján – túlságosan a mediális határátlépés gondolatával jár együtt, s így – tehetnénk hozzá – paradox módon visszalopja a diszkurzusba a médiumok közötti választóvonalak szükségességét. Bruhn Mitchell nyomán amellett érvel, hogy a médiumok közötti határok ideologikus konstrukciók, így ezek nem tételezhetők adottként és elmozdíthatatlanként.

Az általa javasolt *heteromedialitás* fogalma minden szöveg belső mediális kevertségére vonatkozik, s így ahhoz az egyébként Mitchell által is osztott nézethez áll közel, amelyben a mediális különbségek, különneműségek, törések nem csupán médiumok közötti, hanem médiumokon belüli problémaként is elgondolhatók.

Bruhn azzal lép túl az általa formalistának tartott megközelítéseken, hogy az intermedialitás kutatásában – újra csak Mitchell, illetve a kultúratudományok, az új historizmus és a posztkoloniális stúdiumok kutatási gyakorlata nyomán – megkerülhetetlennek tartja az ideológia problémáját. A heteromedialitás kutatásában számára egyfajta irányelv annak gondolata, hogy a kevert médiumok sajátos konstellációja egy szövegben gyakran egy ideológiai feszültséget fejez ki, amely többé-kevésbé átlátszatlan módon az illető szöveg történeti kontextusához kötődik. Így Bruhn a heteromedialitás mint kritikai fogalom hozadékát pl. a kultúratudományok számára két mozzanatban jelöli ki: a médiumok kevertségének, belső fe-

[147] Szőnyi 2004: 201. Szőnyi (Kiss Attila nyomán) a strukturalizmus és a klasszikus szemiotika „nyelvészeti imperializmusának" filozófiai és tapasztalati alapvesztéséről itt éppen az autonóm szubjektum, a szilárd identitás feldarabolódása, jelölőben való önelvesztése kapcsán beszél.

[148] Bruhn 2010.

szültségek kutatásában és az ezeket létrehozó-alakító (ideológiai) konfliktusok kitapogatásában.[149] Mindennek az episztemológiai előnyeit abban látja, hogy a heteromediális jelenségek a kultúra fősodrának peremén rálátást kínálhatnak a „megszokott" és látszólag „tiszta" médiumok milyenségére, funkciójára, történetére.

Az integratív médiumköziség lebontása; az érzéki reflektivitása

Henk Oosterling főként francia differencia-filozófiákból (Derrida, Lyotard, Deleuze stb.) és a heideggeri *inter-esse* kritikai újraolvasása nyomán véli felvethetőnek a köztes létmód ontológiájára vonatkozó kérdéseket, így intermedialitás-felfogása radikálisan eltér a szemiotikai modellektől és a taxonomikus szemlélettől.[150] Oosterling az intermedialitás ontológiai kérdésére vonatkozóan kétségbe von mindenféle, a mediális különbségek totalizálására, integrálására kifutó elméleti (és hermeneutikai) igyekezetet. Így például Peter V. Zimáét, akinél a médiumköziség túlságosan szimbiotikus és integratív, vagy a Jürgen E. Müllerét, akinél túl konceptuális és együttműködő jellegű. Peter Wagner intermedialitás-értelmezése csak azért bizonyulhat érzékenyebbnek a köztes lét folyamataira, mert nem annyira a kristevai textualitásból, hanem inkább a derridai *différance* felől hangsúlyozza mind a médiumokon belüli, mind az azok közötti feszültségteli különbségeket. Az Oosterling számára termékeny intermedialitás-értelmezések nem helyezhetők el a *Gesamtkunstwerk* koncepciójában sem, mivel véleménye szerint ez a különbségeket mindig semlegesíti valamiféle koherencia vagy értelem(egész) érdekében.

Az intermediális Oosterlingnél az érzéki „reflektivitása", egyfajta jelenlét és távollét közötti differálódás, áramlás, amelynek folyamataiban minden elfoglalható pozíció viszonylagosnak és átmenetinek bizonyul.[151] A köztes létmód képlékeny és nem csak diszkurzív jellege folytán az intermedialitás sajátos helynélküliség, közben-lét, nem-hely: az érzéki és a diszkurzív közötti átmenet. Oosterling szerint így azoknak a differenciafilozófiákból merítő közelítésmódoknak kellene teret nyerniük, amelyek lemondanak a hermeneutikai egységbefogás, az integrálhatóság, a jelenlét, a lineáris idő elvéről, és a médiumközi, illetve médiumon belüli különbségeket hagyják működni. Ilyen nézőpontokból a reflexivitás nem kizárólag konceptuálisként tételeződik, hanem szétterjedhet az érzéki, a gondolkodó test (Lyotard), az ábrázolhatatlan, a fenséges (Lyotard), a nem-diszkurzív, a bomlasztóan anyagi felé. Ez nem egyszerű fordulat lenne valamiféle tiszta

[149] Uo. 232.
[150] Oosterling 2003.
[151] Uo. 43.

közvetlenség vagy anyagszerűség kérdése felé, hanem éppen a fogalmi és az érzéki dialektikáját követné nyomon. Oosterling következetesen használja a *reflektivitás* terminust a *reflexivitás* helyett, ezzel is kiemelve, hogy míg az utóbbi inkább a konceptuálisra vonatkozik, az előbbi a nem-fogalmi reflektivitásával is számol. Mindehhez példaként kínálkozik az avantgárd művészek intermediális gyakorlata, amely úgy képes érzéki reflexiót végrehajtani, hogy a médiumról a médiumban gondolkodik.[152]

Oosterling még tovább lépve úgy véli, hogy az intermedialitás kérdése nem csupán az esztétika, hanem például a politikai filozófia számára is kihívás. Így a globalizációval kapcsolatos kérdések felvetésében is termékeny lehet egy olyan intermedialitás-koncepció, amely sokkal inkább a lokális és a globális közötti feszültségek reflexiójában érdekelt, és nem kizárólag és külön-külön a helyi, lokális identitásokban vagy a globális totalitásban.[153]

A médiumköziség mint a mediális különbségek figurációja

Joachim Paech[154] – aki körül a Konstanzi Egyetemen a (mozgóképi) médiumköziség kutatásának jelentős műhelye is létrejött – a szemiológiából startoló intertextualitás-elméletekben, illetve a jelölőgyakorlat kristevai és barthes-i gondolatában a zárt, statikus struktúrákat kitermelő mű- és szerzőközpontú paradigma felváltásának lehetőségét látja. Paech intermedialitás-felfogását is alakítják a francia differencia-filozófiák derridai, foucault-i diszkurzusai, illetve Niklas Luhmann rendszerelméleti munkássága. Paech számára a médium, amelynek mediáló, közvetítő képességét éppen láthatatlansága, áttetszősége adja, önmagában nem, csak a Másikjában, az általa lehetővé tett formákban figyelhető meg: nincs médium forma nélkül és fordítva.[155] Itt felmerülhet a kérdés, hogy mi is az, amit megfigyelünk, hiszen a médium az általa lehetővé tett formákban nem annyira jelenlevővé, közvetlenné válik, hanem mindegyre megvonja magát mint identikust. A forma csak látszólag képes feltartóztatni a médium ontológiai bizonytalanságát, a közben-lét helynélküliségét, így a médium és forma közötti különbség észlelésekor a médium el nem érhetőségét, figuratív elmozdulását (is) megtapasztaljuk.

Paech intermedialitás-felfogásában nem a különféle médiumok szimbiózisának, egymáshoz kötöttségének, együttműködésének mozzanata válik hangsúlyossá, hanem éppen a mediális különbségek, a médiumok közti differenciaesemények. Így az intermedialitás konfigurációként, kü-

[152] Uo. 42.
[153] Uo. 46.
[154] Paech 1998; 2000.
[155] Uő 2000.

lönbségképző folyamatként tételeződik, amelyben a médium *transzformatív*[156] és *önreflexív* módon, anyagszerű lenyomatokban vagy a médium szimbolikus megjelenítésének formáiban íródik vissza a reprezentációba, a szövegbe. Paech különbséget tesz materiális és szimbolikus intermedialitás között. A szimbolikus intermedialitás esetében egy médium a leírás vagy narráció szintjén szimbolikusan reprezentálódik egy másik médiumban (ilyen lehet a fényképezés mediális-technikai folyamatának megmutatása egy filmben). Materiális intermedialitásról akkor beszélhetünk, amikor maga a reprezentációs réteg jelenik meg materiálisan egy másik médiumban (ahogy például a fotográfia mint történeti médium a film újabb médiumában vagy a kollázsban). Paechnél az intermedialitás nem valamiféle statikus, rögzített forma, hanem sokkal inkább figurációként, „formafolyamatokban" (*form processes*),[157] „differenciaeseményekben" van elgondolva.

Az intermedialitás a médium áttetszőségének fenntartása helyett éppen a szövegek és reprezentációk mediális feltételeire, közvetítettségére irányítja a figyelmet a reprezentációba ékelődő törések, szétcsúszások mentén, s így nyilván nem gondolható el a médiumot megmutató önreflexió mozzanata nélkül (filmben például a látvány, a „valóság" mozgóképi illúzióját megbontó montázs, a keretezés különféle technikái, a filmezés folyamatának megmutatása stb. által).

Jóllehet Paech fentebbi intermedialitás-koncepcióját a film médiumközisége kapcsán fejti ki, a szemlélet produktívnak bizonyul a vizuális költészet képszövegei felől is. Ez például Mookyu Kimnek a Paech irányításával írt doktori disszertációjában[158] is világossá válik, amelyben Kim a konkrét költészet és a film kapcsán meggyőzően tárgyalja az intermedialitást mint a medialitás, illetve a médium–forma különbség transzformatív visszaíródását a reprezentációba, a szövegbe.

Paech és Kim nyomán azt mondhatjuk, hogy számos képversben a szöveg megjelenésének mediális feltételei a szöveg átlátszóságába figuraként, képként, különbségként íródnak vissza. A nyelv médiuma már nem átengedi, hanem megakasztja a tekintetet; a vonalból kilépő írás látványként (is) megtöri a papír fehérjét. A képversekben magának a nyelvnek a mediális heterogenitása léphet elő, az írás saját (elfedett) láthatósága alakul

[156] Vö. Yvonne Spielmann (Dick Higginsre is utalva) a film médiumközisége kapcsán kiemeli az intermédia és a multimédia közötti különbséget. A multimédia különböző művészeti formák szinkrón előfordulása egy médium keretén belül (pl. a színház, opera-előadás) úgy, hogy ezek különállóak maradnak. Az intermédia esetében a különböző művészeti formák viszonyában ezek (egymás általi) *transzformáció*ja és (ön)reflexiója válik hangsúlyossá. Spielmann 2001: 55–61.

[157] Paech 2000.

[158] Kim 2002.

képpé. Így a különbség, a mediális másság idegensége, amely a kanonikus konstrukciók felől is nyugtalanító, magába a képszövegbe ékelődik be.

Médiumköziség: konfiguráció és/vagy diszfiguráció?

Bár Paech úgy gondolja el a médiumköziséget mint a médium *forma*ként való transzformatív visszaíródását a reprezentációba, végig kiemeli, hogy ez voltaképpen instabil és közöttes „formafolyamat", „differencia-esemény".

Mégis szükségesnek látszik e kérdés további árnyalása. A médium nemcsak közvetít (áttetszővé válva), hanem zavarhat is, ha túlságosan előtérbe kerül. A médium, amely eltűnésével feltűnni engedi a formát, valami mást, mint önmaga, amorffá és eruptívvá válhat. Ilyenkor pedig nem biztos, hogy „formát" olvasunk, sőt az sem, hogy olvasunk-e egyáltalán. A posztstrukturalista diszkurzusokban a jelölőfolyamatok, a szöveg, a diszkurzus egyneműségével, maradéktalan olvashatóságával, nyelviségével kapcsolatban felmerülő kételyek alkalmasak arra, hogy a Paech-féle intermedialitás forma-jellegére rákérdezzünk.

Így vajon a médiumköziség esetében nem kell-e azzal is számolnunk, ami valamiképpen kisiklik a jelölhetőség és olvashatóság, az elkerülhetetlenül nyelvi interpretáció alól? Vajon nem marad-e mindig is valami nyugtalanító fölösleg, maradék, amely nem konvertálható fogalmi nyelvre? Az intermediális lehet-e esetenként éppen nem-formaként olvashatatlan, úgy, mint a materiálisnak, a jelölhetetlennek a formát, a fogalmit, a szöveget elbontó, megbillentő „munkája", amely maga sosem teljesen formalizálható? És így perbe állítja az értelmezést és a nyelvet?

Bizonyos képversekben az olvasható és a látható metszéspontján elhelyezkedő írás így saját anyagiságából következően diszfigurálódhat, amikor olvashatatlan látvánnyá alakul, vagy felfedi láthatóságának, feljegyzettségének materiális feltételeit: a papírt, a fénymásoló vagy a roncsolás által hagyott nyomokat, a festék anyagi sűrűségét vagy éppen a kézírásnak az esetleges, a testi általi átjártságát. A materiális ilyen „erupciója" éppen az olvasást, a nyelvi szegmentálást zavaró zajként, zörejként is megnyilvánulhat.

Papp Tibor *Vendégszövegek* című kötetének[159] egyik képversciklusa (5. melléklet) a nyelv anagrammatikusságát, a nyelvet mint nem teljesen belátható jelölőgyakorlatot is megmutatja: a „rádióadó" betűi „riadóadóvá" helyeződnek át, megképződik az „imaszőr", a „kutyakarambol", erre rezonál a „karomból elpárolgó emlék", az adóhivatal „adyhivatal"-ra cseré-

[159] A kötetet leginkább a neoavantgárd beszédmódokhoz kapcsolja a recepció.

lődik, kultikus, kánoni diszkurzusok billennek meg, regiszterek keverednek („adyhivatal", „bodyhivatal").

A cím által jelzett „vendégszövegek" idegensége (a fénymásolás mint mechanikus reprodukció által is meghatározott) különbségképző ismétlődésbe kerül, amely megvonja a nyelv ismerősségét, átlátszóságát. Az anagrammatikusság – mint egyfajta véletlen, szubverzív nyelvi működés – a *Vendégszövegek*ben nem kizárólag a verbálisban, hanem a nyelvi és nem nyelvi között is történik. Egy gyakori *décollage*-technika, a papír roncsolása nyomán a szöveg törlődik – az alkotó szubjektum pozíciójából nem befogható, anyagiságában előreláthatatlan folyamatban (pl. törlődik az adyhivatalból az „a" majd egy következő lapon „bodyhivatalként" lép elő). A törlésjel alá tett szerzői jelenlét és autoritás, illetve a jelek ismétlődése nem csupán metaforikusan van megnevezve egy technikai apparátus által („ismételek mint egy fénymásológép"), hanem a neoavantgárd poétikák jegyében az apparátus, a *décollage* és a nyelvi anagrammatikusság is hozzájárul az „alkotói kéz" és individualitás, illetve a szubjektum beszédpozíciója felfüggesztéséhez. A fénymásolás és a gyűrés így az alkotást mint tervezhetetlen, mint (szerzői) szubjektum, intenció, értelem[160] által befoghatatlan folyamatot mutatja meg. A gyűrés térszerű és a fénymásoló síkszerű, kilapító munkája között többszörösen is transzformálódik, rétegződik, ismétlődik-törlődik az írás, a szöveg teste. A gyűrés a materiális és a nyelvi beláthatatlan elváltozása, a szöveget, a formát bomlasztó, texturáló munka, amelyben a jel részesül, de amely maga sosem teljesen jelszerű. A szöveg anagrammatikus működése, a nyelv elbomlása mellett a médium „zörejjé" válása is történik, amely nem egyszerűen kitörli, akadályozza az olvashatót, hanem valahol az olvasható és olvashatatlan között levőként mutatja meg. A materiális „erupciója" kimarad a jelölhetőből, hiszen nem a nyelvi kódoltság értelmében működik, hanem diffúzabb, kódolatlanabb bármilyen formánál.

Úgy tűnik, az intermedialitás kutatásában nem csupán a médiumközi-ség fogalmi, kulturálisan kódolt, diszkurzív dimenziói kapnak hangsúlyt, hanem olyan kérdések is, amelyek a mediális különbségek feszültségére, illetve az érzékelés és a reflexió, az érzéki és a fogalmi dialektikájára vonatkoznak. Az intermedialitás olyan értelemben is az olvasás kibillentését jelentheti, hogy a megbonthatatlan érzékivel való találkozást nem csak olvasásként, hanem érzékelésként is fokozottabban megtapasztaljuk. Henk Oosterlingnél láthattuk annak kísérletét, hogy az érzéki reflektivitásával megkérdőjelezze a reflexió kizárólag fogalmi jellegét, és hogy a reflektivitást mint megtestesült tapasztalatot írja le. Úgy tűnik, a médiumközi jelen-

[160] A neoavantgárdban éppen e viszonyítási pontok folytonos megkérdőjelezése történik.

ségek vizsgálatában egyre inkább teret nyernek a képek, szövegek szenzuálisabb befogadásmódjai.[161]

A könyv következő fejezeteiben a vizuális költészet médiumköziségére kérdezek rá. Egy kevésbé a kutatás módszertanára, mint inkább a hangoltságára vonatkozó kitérővel említem meg Dick Higginsnek azt a „fordulatát", amivel saját 1965-ös, az intermédia és multimédia fogalmát tárgyaló, sokat hivatkozott írására (és ennek történetiségére) tekint vissza 1981-ből.[162] Higgins az 1965-ös lelkesedését az intermédia művészi formái (konkrét versek, happening, hangköltészet, environmentek) iránt azok akkori idegenségével, zavarkeltő jellegével, másságával, avantgárd beszédmódjával magyarázza. 1981-ben úgy véli, egy mű egyediségét nem lehet kizárólag intermédiajellegével magyarázni, vagyis a kérdést vissza kell helyezni egy tágabb, a mű egészét érintő problémakörbe.

Magam sem gondolom, hogy bármilyen képszöveg csak azért, mert az írásjeleket nemlineárisan, képként rendezi szét a laptérben, szükségszerűen „forradalmasítja" a befogadást. A következőkben azt próbálom szem előtt tartani, hogy az egyes képszövegek reflexiója lehetőleg ne rekedjen meg a médiumköziség puszta megállapításánál vagy kategorizálásánál. E reflexió nem feltétlenül meg- vagy feloldja a szöveg és a kép apóriáját, hanem bejárni próbálja az íráskép, a szavak, a képek mediálisan igencsak „szennyezett" terepét.

[161] Pethő Ágnes például a filmes intermedialitás kutatástörténete kapcsán hívja fel erre a figyelmet. Pethő 2010: 65.

[162] Higgins 2001.

III. A KONKRÉT VERSEK MÉDIUMKÖZISÉGE

III. 1. 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 vagy éppen széttartásának jelenségében értelmezhető, hanem magának az írott nyelvnek a képpé alakulásában, az írás medialitásának valamilyen figurációként, különbségként való láthatóságában. 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[163]), a médiumköziségről való elméleti-kritikai beszéd kategóriáit is gyakran kérdésessé teszi. A konkrét vers nem értelmezhető például az Irina Rajewsky által javasolt mediális kombináció kategóriájával,[164] 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 ér-

[163] Vö. A kép/szöveg problémájával kapcsolatban Mitchell 1994: 94.

[164] Rajewsky 2005.

telmezésére éppen a szöveg- és a képbefogadás egyidejűségének (részleges) ellehetetlenülése, megtörése a jellemző. Az tehát, hogy a szöveg a „ránézésben" elhallgat", a kép pedig a „kiolvasásban elrejti magát",[165] azaz nem vonható egyszerre ugyanabba a közös térbe a hasonlóságalapú 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 médium*közötti*ségként nevezzük meg a kettő viszonyát, a képszövegbe ékelődő különbséget.

A képversek hibrid jellege viszont több oldalról is problematikus: igaz ugyan, hogy ezek szövegként 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 nyomvonalából.

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 konceptualizáljuk, a szavak teresítése pedig megteremti az írás médiumára való reflexió lehetőségét. A szöveg mediális feltételeinek (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.

III. 2. 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

[165] Foucault 1993: 146.

teljesítmények viszonyának problematikussága folytán szükségesnek látszik az irányzati célok kritikai újraértelmezése.[166]

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 művészetkoncepcióhoz, amely szerint a műalkotás éppen amiatt tekinthető konkrétnak, hogy nem valamely reprezentált valóság helyett áll, nem valaminek az absztrakciója, hanem ő maga válik „valósággá", dologgá.[167]

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 folytonosság képzetének problematikusságával.[168] Mások azonban neoavantgárd irányzatként értelmezve éppen a konkretizmus történeti avantgárdhoz való viszonyának egyértelműségére kérdeznek rá.[169]

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 szembetűnő: 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

[166] Balázs Imre József *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* című kötetében hasonló problémára hívja fel erre a figyelmet. Balázs 2006: 7.

[167] 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 2003: 350. A Bauhausban a művészi, funcionális, 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.

[168] Kim 2002: 68.

[169] Sz. Molnár 2001: 77.

líranyelvi válságra reflektáltak".[170] (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.[171] 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".[172] Az, hogy Mallarménál (főként a *Kockadobás*ban) „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",[173] egyfajta szemléleti-poétikai előzményévé válhatott a konkrét költészet nyelvfelfogásának is.

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[174] – 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 „tiszta" 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 közöttes 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 tulaj-

[170] Sz. Molnár 2001: 77. Sz. Molnár szerint a késő modern 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 2004a: 62–63.

[171] 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. Steiner 1982: 204–206.

[172] Orbán 2005.

[173] Uo.

[174] Kim 2002: 29–30.

donképpen 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).[175]

A neoavantgárdnak ez a – nem csak a magyar irodalomtörténetben érvényes – határonléte a konkrét költészet helyzetére is vonatkoztatható, 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",[176] az elméleti reflektáltság, az önelemző, artefaktumjelleget leleplező retorika a posztmodern beszédmódokhoz is közelítheti.[177] 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".[178] 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".[179]

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 az az 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 a nem irodalmi-esztétikai szöveghasználatba úgy, hogy végül „ez a líratípus anélkül kezdett el »klasszicizálódni«, hogy autonóm formaként érvényesülhetett volna".[180]

[175] Balázs 2006: 27.
[176] Dánél 2002: 88.
[177] Vö. uo.
[178] Sz. Molnár 2004b: 68.
[179] Uo. 69.
[180] Kulcsár Szabó 1987: 357.

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."[181] Újabban például szélesebb és szórtabb, a nemzeti irodalmak választóvonalaival nem bemérhető 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.

III. 2. 1. 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".[182] 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.[183]

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 mondatok, a kontextus, a történetiség összefüggéseiből, illetve metaforikus viszonyaiból emelik ki.[184]

[181] Castellin 2003: 394.

[182] Zmegač, idézi Kulcsár Szabó 1987: 361.

[183] Lásd még erről Kulcsár Szabó 1993: 131–132.

[184] 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 struktúraként felfogó, strukturalista ihletettségű technicista irányzatokat, köztük a konkretizmust is. Szabolcsi 1981: 54–61.

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.[185] A nyelvvel szembeni kétely ugyanakkor érthető úgy is, mint a nyelv ideológiai, propagandisztikus kisajátítására adott történeti reakció a Harmadik Birodalom szétesése után.[186]

A konkretizmus a nyelv mint médium átlátszóságát függeszti fel, az írás mintegy útjába áll a betűn és a lap fehérjén „keresztülnéző" tekintetnek, a jelentésképzést így egyszerre mutatja meg diszkurzív és mediális feltételezettségében. Az átlátszó, valami hiányzó helyett álló nyelvi jelet az irányzat egy önmaga anyagiságára 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".[187]

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) szubjektivizmusától, a szubjektum beszédpozíciójától.[188] Gomringer explicitté is teszi ezt a tendenciát: a konkretista konstelláció „nem nevez meg »túlságosan emberi«, szociális és erotikus problémákat. Ha egy ilyen probléma nem oldható meg messzemenően az életben, akkor talán inkább a szakirodalomra tartozik."[189] 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 költészetben, mind a képzőművészetben felfedezi „az építőelemek jelentőségét".[190] E „tisztogatási művelet" az absztrakt festészet más starthelyzetből induló purista, formaelvű, előzetes nyelvi tartalmaktól, narratíváktól mentesként feltüntetett alkotásmódjához, ideológiájához válhat hasonlóvá. Vagyis ahhoz a modernista törekvéshez, amely a művészet lényegéhez, tulajdonképpeni anyagához való eljutást annak mediális megtisztítása által tartotta lehetségesnek. A („külső") kontextusoktól való megtisztítás gesztusa viszont éppen kontextuálisan és történetileg nyer ér-

[185] „A concrete poem is an object in and by itself." [A konkrét vers önmagában és önmaga által való dolog.] Noigrandes csoport, idézi Castellin 2003: 390.

[186] Vö. Ernst 2003: 342.

[187] Steiner 1982: 198.

[188] Ennek kapcsán még lásd Perloff 1990: 115, Drucker 2003: 372, Sz. Molnár 2004b: 69.

[189] Gomringer 1998–1999: 47.

[190] Uo. 44.

telmet: 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 ideológiához való viszonyára: „A történeti avantgárd nyelvtapasztalata azon az ideán alapult, hogy a művészet (nyelve) a (külső) valósággal lép párbeszédbe",[191] bizonyos esetekben – tehetnénk hozzá – e valóság megváltoztathatóságának képzetével. Ehhez képest S. J. Schmidt szerint a konkrét költészet nyelve „egy végsőkig szabad nyelvi találmány, amely önmagában egy ideológiát sem szolgál".[192]

Úgy vélem azonban, hogy a valóságvonatkozásaikat programatikusan eltörlő neoavantgárd irányzatok nagyon is történetileg magyarázható, szimptomatikus kivonulási kísérletek a történelemből. (Lásd: a konkrét költészetnek az a 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 tudománykoncepcióhoz, 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.[193] Másrészt viszont hangsúlyozzák a szintaxis fellazítása, eltörlése nyomán a szavak „felszabadítását", az így lehetővé váló térbeli-képi elrendezést, a grafikus tér strukturális tényezővé válását,[194] és ezekből adódóan az olvasatok megsokszorozódását, amely a nyelv redukcióját valamiképp kompenzálja. Így a nyelv egy meglévő, ám „nem aktivált" dimenziója válik láthatóvá.[195]

[191] Sz. Molnár 2001: 78.

[192] Schmidt, idézi Sz. Molnár 2001: 78. Ám Sz. Molnár szerint ez a teljességében formaelvűként prezentált nyelv „a technológiához való viszonyában mégis erősen emlékeztet egy ideologikusan működtetett nyelvre." Uo.

[193] Perloff 1990; Bohn 2001: 235.

[194] Kappanyos András szerint a „verbális rendezettség elvonása révén keletkező hiányt" a vizuális rendezettség töltheti ki. Kappanyos 2008: 59.

[195] Kim 2002: 47. Itt szembetűnik az elméleti-kritikai beszéd ambivalenciája, amely egyrészt a konkretizmus reduktív, absztraháló, nyelvbontó eljárásait állapítja meg, másrészt viszont az ennek nyomán megelőlegezett hiányérzethez valamiféle kompenzációt keres. Marjorie Perloff például a „tiszta" konkretizmus izomorfizmusát, önprezentációját valójában nem is menti fel a „redukcionizmus vádja" alól, és az ebből való kilépés lehetőségét a szeman-

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 diszkurzívnak és az olvashatatlannak, a grafikusnak a tere, és amelyben a szavak kapcsolhatósága potencialitásként áll elő. A konkrét költészet jellegzetes alakzatának, a *konstellációnak* a „rövidsége és szűkszavúsága megragadó", „memorizálható és képként megjegyezhető".[196] A konstelláció így egyfajta „felkérés",[197] amely kitöltetlen, üres helyet kínál a befogadó számára a kapcsolatok, összefüggések meg-, illetve újraalkotásához. A befogadóra váró kitöltetlen helyek azáltal is megteremtődnek, hogy a konstelláció „menekülés a nyelvből […] a hallgatás vagy a felmutatás halk nyelvébe".[198]

III. 2. 2. (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 metaforikusság, 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 vonatkozások társíthatók hozzájuk, ezért

tikai komplexitásban látja. Perloff 1990: 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 1987: 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". Bohn 2001: 235. Hasonlót olvashatunk Heisenbüttelnél is: „Ez nem jelenti viszont azt a fajta redukciót, amely pusztán az egyértelmű, jelszerű maradványpartikulákra szorítkozik, hanem ezzel egyidejűleg új árnyalatok és jelentésmezők nyerését is jelenti a szabaddá vált alapelemek átrendezésével." Heisenbüttel 1998–1999: 42.

[196] Gomringer 1998–1999: 45.

[197] Uo. 47.

[198] Gomringer, idézi Kékesi 2003: 68.

itt végső soron félig-szemantikai vagy kvázi-szemantikai szövegekről beszélhetünk."[199]

Érdemes ezzel kapcsolatban Zend Róbert képversét idézni, amelyben nem kevesebbről mint az irányzat nevéről 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 átirata 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 öt-soros 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*.[200] 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 „szövegtéglákból" építkező vers konkrét képisége és az írógépelés mint alkotói munka ironikusan koloncként, teherként való megnevezése, lefokozása („*sorry for the typing erorrs / I'm fed up with typing this page again / a normal limerick has five lines / a concrete one like this has 112*"[201]) képes a *concrete* szót mint irányzati nevet önmaga érvényessége (vagy komolysága) ellen kijátszani. A képszövegben az írás konkrétsága, materialitása elválaszthatatlan az ironikus öneltörlés beszédmódjától. Így az írás képének materialitása és a homográfia[202] lehetőségeinek mozgósítása 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."[203] 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.

[199] Bense, idézi Kulcsár Szabó 1987: 365–366.

[200] 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.

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

[202] A homográfia olyan szavakra vonatkozik, amelyek írásképe azonos, de kiejtésük és jelentésük különböző.

[203] Heisenbüttel 1998–1999: 42.

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".[204] Gomringer úgy tünteti fel a szó saját egyéniségét, abszolút vonásait, mint magában a szóban tárolt lényeget, 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 stb. kontextusokról leválasztott nyelv jön létre, amely ilyen formában máshol nem létezik.[205]

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 rasá*-ként lennének elgondolhatók. Hiszen például Gomringer *Worte sind Schatten* című konstellációja Goethe *Worte sind* című versét idéz(het)i, vagyis olvashatóságát szövegközi viszonyai is alakítják, ilyenformán pedig a szöveg puszta önmagára utalásának, abszolút önprezentációjának kétségességével szembesítenek.[206] 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".[207]

A fentiek 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 irányzatnak tekinthető, amely nemcsak a nyelv(i) mibenlétére, határaira kérdez rá, hanem értelmezői gyakorlataink bejáratott stratégiáit is kimozdítja.

[204] Gomringer 1998–1999: 46.

[205] A teljes önreferencia, a csupán önmagát jelentő, önmagára záródó szöveg ideáját a konkretizmusnak akkor is fel kell adnia, 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 kólareklámét.

[206] Sz. Molnár 2004b: 66.

[207] Steiner 1982: 218.

III. 3. 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.[208]

A konkretizmus műalkotás-koncepciójában a szavak és a dolgok egymásra vonatkozásának megkérdőjelezése, a reprezentálhatósággal és megnevezhetőséggel szembeni kétely, illetve az önprezentáció elve gyakran a mimetikus 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 „tiszta" és az eklektikusabb kanadai „piszkos" konkretizmus[209] vagy az 50–60-as évek „szép, fehér és jéghideg"[210] konkrét költészete az irányzatnak és eredményeinek a képhez való ikonoklaszta viszonyára is rámutatnak.

Bár a konkretizmusban előzményként definiálódik a piktografikus írás, amelyre nemcsak a konvencionalitás, hanem a jelviszony ikonikussága, motiváltsága 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".[211]

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".[212] A többértelműség, a viszonylehetőségek nyitottsága tehát egy olyan szó–(írás)kép viszonyt feltételez, amelyre nem annyira az értelmezést rövidre záró megfelelés, megnevezés, együttutalás jellemző, hanem inkább a nyelv és kép hierarchiáját ellehetetlenítő kitérés, törés, széttartás. 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 (rend-

[208] Vö. Foucault 1993: 162.
[209] Scobie, idézi Drucker 2003: 383.
[210] Castellin 2003: 393.
[211] de Campos, idézi Bohn 2001: 238.
[212] Kulcsár Szabó 1987: 375.

szerint) 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 különneműségében az olvasható mellett valami olvashatatlannal is számolnunk kell.

III. 3. 1. 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 (6. melléklet) egy diadalív képét alkotja meg szavakból úgy, hogy a nyelvi jelentéslehetőségek a kép kulturálisan ismerős, „megjósolható" jelentéseit nem megerősítik, hanem elbontják, viszonylagosítják.[213] 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".[214] 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, emlékezeti-kultikus szokásrendszerek különböző kultúrákban is előfordulnak.

A képszöveg vizuálisan megalkot egy diadalívképet, 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 újrakisajátítása történik meg: az írás heterogén medialitásából fakadóan képként a diadalív látványát alkotja újra, „építi fel", nyelvként ennek kulturálisan szavatolt, lehe-

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

[214] Bohn 2001: 238–239.

tővé 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 újrakisajátíthatóvá.

Konrad Balder Schäuffelen *Szélrózsa* című képszövege (7. melléklet) 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 szélrózsa »irányait« idézik, egyidejűleg – a kép szemiotikai elrendezése következtében – a nap sugaraira is emlékeztetve. […] Sugárirányban […] rendre sztereotipizált (*sztambul 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 – paradigmatizálja ugyan, a struktúra mégsem képes korlátlanul megőrizni a kulcsszó – az európai művelődés talán legtöbbjelentésű szimbóluma –, a »rózsa« fogalom centrális szerepét" ;[215] a nyelvi elemek „az optikailag sugalmazott jelentéssel ellentétes funkciókra"[216] 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 rózsa hagyományozódó irodalmi és kulturális olvasataira is inkább a szóródás, a különbségképződés jellemző, mintsem valami ezeket integrálni képes közös elv vagy értelem. A szavakból rajzolt 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 *Szélrózsá*t 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"[217] csak a különféle viszonyokból, kontextusokból való absztrahálás által jönnek létre.

[215] Kulcsár Szabó 1987: 375–376.
[216] Uo. 376.
[217] Gomringer 1998–1999: 46.

Jan Hamilton Finlay gyakran idézett *Wave-rock* című alkotásában (8. melléklet) 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 képileg 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 linearitásának 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 rétegzi az üvegre írt szöveget és az üvegen áttűnő látványt. Ez a képszövegben az állandó háttér- és kontextuscsere 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 figuralitás áttételesebb változatainak. Úgy tűnik, hogy teret veszít az a közös hely, amelyben a szó és a kép valamilyen közös vonatkozási rendszer által szavatoltan egymásra utal, együtt utal, vagy amelyben a kép határozatlansága kisajátítható a nyelv megnevező funkciója által.

III. 3. 2. 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[218] ugyanakkor a szövegnek, az írásnak egy másik médiumhoz (pl. festményhez, szoborhoz) való viszonya is szükségképpen kérdéssé válik.[219]

Haroldo de Campos versében, amelynek címe vagy ajánlása (?) *korin (1658–1716) + maruyama okyo (1733–1795)* (1. melléklet), 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.[220]

---

[218] Az itt használt ekphrasziszfogalom tisztázásához Milián Orsolya megközelítéséhez hívjuk segítségül: eszerint az ekphraszisz olyan gondolatalakzat, „amely *a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírásá*t viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóeszközét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli". Milián 2009: 29.

[219] Itt utalnunk kell Milián Orsolya számunkra igen hasznos megállapítására, miszerint „[az] intermedialitást az ekphrasziszszal 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-ekphraszisz"-nak nevezi, és úgy véli, hogy „[e]z a kettős szerveződés egyrészt az ekphraszisz »utópiájának« megvalósulásaként fogható fel, másrészt a verbalitás/vizualitás összeütközéseként számon tartott, a verbalitás primátusára apelláló ekphrasziszt, ha nem is a békés egymásmellettiség, de az *egyenlő* felek küzdelmének terepévé alakítja át." Uo.

[220] 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.

Az aranyfüstlemezes paravánfestmények leírása olyan szövegben történik, amely nem annyira a mozdulatlan műtárgy animálásának ekphrasztikus konvenciójával írható le; inkább térbeliként mutatja meg az időbeliséget, a mozgás 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 / hártyás lábak gyöngyház villákkal szemben / fehér a fehéren / 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 öltenének.[221]

Haroldo de Campos versében a képről íródó 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.[222] Vagyis mindig egy „másik" képet teremt, s így problematikussá teszi a képleírást egy képi referenciához mérő, valósághűséget, pontosságot számonkérő interpretációt.[223] Másrészt az ekphrasztikus képversek esetében úgy tűnik, hogy a képi referencia (már amenyiben 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

[221] Mitchell 1994: 157–158.
[222] Milián 2009: 28.
[223] Uo. 28–29.

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 kalligráfiája / 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 szárnyalásá"-ról beszél, és egy kereszt képévé alakul, viszont a kócsagok röptét tematizáló szöveg helyét átveszik az írást reflektáló szavak, a kócsagok látványa a kalligráfia metaforájává 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 *Kockadobás*áról 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 fehére, a sorozat minden »telt« fehére (hó, hattyú, papír, szüzesség stb.) az »üres« fehér trópusa. És megfordítva."[224] 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, fono/grafikus funkciójának kérdése a köztes terekben jelenik meg", és ez bizonyos szövegekben „a papírlapon elnémuló hang hallgatásába vezet el".[225] 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 térvesztésével. A képvers – felolvashatatlansága miatt – a nyelvet elsősorban beszédként felfogó fonocentrikus nézőpontokból „fogyatékos" nyelvhasználatként jelenítődhet meg, amit az írás látványszerűsége csupán kárpótolni képes. De Campos képszövegében az írás szétterítése nyomán a hang nem egyszerűen visszaszorul, hiszen az

[224] Derrida 1998: 249.
[225] Schenk 2003: 330.

írás anyagszerűségének képzete tapintás- és hangzásképzetekhez is kapcsolódik: „némaság", oldalakra bomló oldalak surrogása", „selymesedik a fehér szakadása". E tapintás- és hangképzetek a jelentés szférájából a papír anyagiságának nem szémikus morajához 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. A távol-keleti kultúrában évszázadok óta jelen lévő dekoratív és funkcionális elem a ráfestett képekkel olyan elválasztó (és kicsúszó, sejtető) határfelület, 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. 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 átlátszó médiummá, hanem a képről való beszéd által éppen saját mediális különneműségét, olvasható, látható, tapintható, hallható dimenzióit fedi fel.

A műalkotást nem leíró, hanem csupán írásképpel idéző képversek sajátos esetének tekinthető Jiří Kolár alkotása (9. melléklet), amely Constantin Brâncuşi híres *Bird in Space* című szobrát alkotja újra: „másik" képként. A képszövegben annak a gesztusnak is jelentősége lehet, amely már csak nyomként, lenyomatként tételezhető: a képvers a többször megismételt *brancusi* szó tömbjéből való kivágatnak tűnik, a szavak képéből „lefaragott" alakzatnak, ennyiben a kifaragás szobrászati gyakorlatának, gesztusának a „remedializációjaként", „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", „faragja", ameddig az a szoborra hasonlítani nem kezd.[226])

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 íráskép általi idézéseként értelmezhető, mindazonáltal a kép nézését nem lehet az olvasástól vagy a diszkurzív-

[226] Bohn 2001: 240.

történeti kontextusoktól független gyakorlatként elgondolni. Már az a triviálisnak tűnő mozzanat is, hogy a képet egy szobor idézeteként ismerjük fel, és összefüggésbe hozzuk a Brâncuşi 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

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 közöttes 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 lapfehérre, illetve az azonosság helyett a különbségre irányítja a figyelmet.

Willard Bohn meggyőző olvasatában a verbális és vizuális elemek ütközéséről ír, a vers „kristálytiszta" szerkezete és alapvető meghatározatlansága közötti feszültségről, illetve arról a fokozatosságról, amellyel a vers a látás bizonytalan tárgyához vezeti 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.[227]

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 széttagolása (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 közöttes, az olvashatóból a lap kibetűzhetetlen fehéreire is átbillenő gyakorlatként.

A szó és képe közötti széttartás, feszültség jellemző Vaclav Havel *Antikódok* címen megjelent sorozatára. Az *Elidegenedés* című képszövegben (10. melléklet) a *JA* személyes névmás (cseh, jelentése: 'én') két betűje látható egymástól elválasztva, eltávolítva és labirintusszerű, áttekinthetetlen pályákkal összekötve. Terry Olivi és Petőfi S. János szerint ez a képvers az

[227] Bohn 2001: 255.

elidegenedés egy adott történeti kontextushoz, a 60-as évek Csehszlovákiájához köthető fájdalmas valóságának, illetve magának az emberi elidegenedésnek a szimbólumaként olvasható.[228]

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, előtérbe helyezi materialitásának tapasztalatát.

Eugen Gomringer *3 variationen zu kein fehler im system* című konkrét verse (11. melléklet) 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".[229] 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 olvashatatlanná tevő rendet követ (például a *fehler* szó varációi: 123456, 213456, 231456, 234156, 234516, 234561 stb. az 1-es pozíciójú elem minden sorban egy pozícióval 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

[228] Olivi–Petőfi 1998: 100.
[229] Olivi–Petőfi 1998: 102.

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 meglétét és a rendszer hiányát állítja, illetve a nyelvi elemek fellazulásával önmaga állításának vonatkozásrendszerét is megteremeti. 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 eldönthetetlensége, hogy az ún. kommentár a variációk véletlen eredménye vagy szándékos átírás) maga is kommentárértékű lehet. Eszerint a nyelvet nem szemantikai, nem nyelvi szempontok szerint olvashatatlanná rendező variációknak, műveleteknek lehet valami olyan melléktermék, 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 fehl im system* ('senki sem hibázik a rendszerben') mondat, mivel csupán egyetlen betű hiányzik belőle (*keiner fehl(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, konvencionalitása, 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 kevéssé szubverzív nyoma például éppen a *kein system mir fehle* ('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 hozzá-

férhető, 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 olvashatatlanná válik, illetve anagrammatikusként mutatkozik, a vers magára a nyelvre mint médiumra való reflexió lehetőségét teremti meg. Ám ezzel egyidőben (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 Sparchspiele 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 szerkesztő, 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 vonatkoztathatóságát („mozi volt, nem regény"), hanem kapcsolatba hozható a képtöredékeket és vágásokat idéző szaggatott, ismétlő írásmóddal.[230]

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".[231]

A szavak felcserélhetőségének, egyenrangúságának képzetét azonban itt nem csak a mellérendelés alakítja; az elemek térbeli, vonalból kilépő szétrendezése is megtöri az egymásutániság 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 elbeszélt történet, de egy statikus, képszerű kompo-

[230] A mozgókép megjelenésével a nézőpontok, a keretek, a látvány gyors váltakoztatását, széttördelését, a montázsszerűséget, egyidejűséget egy irodalmi leírásban gyakran jellemezték a vágással, filmszerűséggel mint mediális metaforával például John Dos Passos *Manhattani kalauz* című regényében. Vö. Dánél 2003: 255–256.

[231] Sz. Molnár 2004: 66.

zíció elemei is („egy ember", „egy pad", „cvibak", „morzsák"), illetve akár különböző képbeállítások közötti vágások, váltások mediális átiratai.

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 kelléktár egzisztenciálisan elemivé és ugyanakkor jelentéktelenné/jelentéstelenné, egyszerre többértelművé és értelem nélkülivé, sűrítetté és üressé. Heisenbüttel szövege a szavakra és ezek materialitására 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.

III. 4. A konkrét vers közöttes írásmódja

A konkrét versek esetében (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 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 kizökkentésében.

Már említettük Foucault-nak azt az észrevételét Magritte, Klee és Kandiszkij 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.[232] Ehhez hasonló hangsúlyeltolódás a figuralitással 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, kombi-

[232] Vö. Foucault 1993: 162.

náció műveletei. Ezek a nyelvi átlátszóságot megbontva magára a nyelvi materialitásra 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 önreferencialitásra 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 materialitását.[233]

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 befogadásmódoktól eltérő stratégiákat is előhívhatnak, s ez a diszciplinárisan, intézményesen és mediálisan kötött, illetve homogén olvasásmódokat önrevízióra késztetheti. Számos konkrét vers éppen az olvasás és látás/nézés gyakorlatának a reflexiójára teremt lehetőséget, olyan kérdések felvetésére tehát, hogy miként olvassunk, látunk a kultúra jelei és folyamatai között.

W. J. T. Mitchell úgy véli, hogy a konkrét költészet (az emblémákkal, hieroglifákkal, piktogramokkal együtt[234]) olyan anomália, amely új paradigmákat indítványozhat vagy követelhet meg az (általában vett) verbális tér megértésében.[235] Ebből a szempontból például tanulságos lehetne azoknak a kísérleteknek az átgondolása is, amelyek a „német képi fenomenológiától az angolszász képelméletekig" arra törekszenek, hogy revideálják a kép nyelvnek való alárendeltségét fenntartó logocentrikus premisszákat.[236]

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

[233] Perloff 1990: 120.

[234] 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.

[235] Mitchell 1980: 565.

[236] Kékesi–L. Simon 2003: 315.

a lehetőségét is felkínálják. Így pedig – még ha kerülővel vagy közvetve is – hozzájárulhat ahhoz, hogy tudatosítsuk értelmezői és kritikai gyakorlataink mediális és ideológiai feltételezettségét.

IV. BETŰVERSEK ÉS INTERMEDIALITÁS

IV. 1. Intermedialitás(?)

A médiumköziség kérdése sajátos módon merülhet fel a lettrista vizuális alkotások és a konkretista betűversek kapcsán: mennyiben beszélhetünk intermedialitásról olyan művek esetében, amelyek a nyelvi, fogalmi értelemképzés lehetőségét leépítik, a szavakat betűkre bontják úgy, hogy a mediálisan heterogén írás – mitchelli olvasatban a *par excellence* képszöveg – nyelvként elhallgat, és képként vonja magára a tekintetet? Mennyiben *inter*mediális egy olyan alkotás – gondolhatunk például a lettrista hipergráfiára –, amely csupán imitál egy szekvenciális, az írás konvencióit idéző, de a nyelvi jelentéslehetőségektől eloldott jelsort vagy betűhalmazt?

Kappanyos András szerint „amikor a verbális rendezettség teljesen, a morfológia szintjén is visszavonul, akkor helyére rendszerint vagy az akusztikai, vagy a vizuális rendezettség nyomul be. Ha egy kompozíció a nyelvi kódra utaló elemekből áll, de verbális rendezettséget nem tudunk felfedezni benne, akkor interpretatív stratégiáink vagy a látvány és a képzőművészet, vagy a hangzás és a zene irányában kezdenek tapogatózni."[237] A betűversek „üressége", csendje, idegensége a nyelviség kérdése felől mégsem pusztán a verbális és kommunikatív funkciók teljes leépítését jelenti, hanem a nyelv anyagszerűségének előtérbe kerülését. Ez olyan alkotásmódoknak kedvez, amelyek a „képzőművészetek és az irodalom köztes területét kísérlik meg birtokukba venni",[238] mindez pedig nem annyira a nyelv elégtelenségét vallja, mint inkább kiterjeszti a nyelviség határait.

[237] Kappanyos 2008: 57.
[238] Bednanics 2003: 461.

A következőkben azt veszem szemügyre, hogy a nyelv ürességének, idegenségének tapasztalata nyomán milyen lehetőségei maradnak az interpretációnak, és hogy a betűk jelentéstől való eloldásának programszerű megfogalmazása vajon magukban a betűversekben, illetve a befogadásban eljut-e a nyelv „tiszta", közvetlen érzékiségének tapasztalatáig. Vagy ez is, mint minden (programszerű) „tisztogatás" eleve kérdőjeleket hagy maga után?

IV. 2. Terminológiai kérdések

Mielőtt ezekre a kérdésekre választ keresnénk, szükségesnek látszik kitérni egy terminológiai problémára.

A fejezet címében a *betűvers* megnevezés szerepel, ami nem köti a műfajt, a jelenséget egyetlen irányzathoz. Kétségkívül a lettristák olyan irányzati nevet hoztak létre, amely a szótő folytán alkalmasnak bizonyult különböző, csak betűkből építkező vizuális költemények egyfajta műfaj-megjelölésére. A magyar nyelvű szakirodalomban például megjelenik a *lettrista vizuális kompozíció* elnevezés, és ebben többnyire nincs pontosítva, hogy a *lettrista* a szűkebb értelemben vett lettrizmushoz való tartozást, irányzatiságot jelöli-e, vagy csupán a felhasznált nyelvi anyag mibenlétét és a felhasználás sajátos stratégiáját. Korábbi tanulmányomban[239] magam is átvettem ezt az elnevezést, és olyan alkotások kapcsán használtam, amelyekről ma azt gondolom, hogy több poétikai előzményből is részesülnek. Úgy tűnik, hogy a vizuális költészet néhány kiváló kutatója is (H. Nagy Péter, Sz. Molnár Szilvia, Szombathy Bálint) inkább az egyes alkotások poétikai (nyers)anyagára, eljárására utal a *lettrista* jelzővel, semmint irányzati hovatartozásra.

Papp Tibor a *Vizuális költészet Magyarországon* című antológia második kötetéhez írt előszavában átfogó tipológiát próbál létrehozni a kötet anyagához. Ebben „lettrista vizuális kompozíciónak" minősül Géczi János *K*, Kismányoky Károly *Betűzene*, Petőcz András *Velvet Touch Lettering* című alkotása, valamint B. Szabó Zoltán „*a*" betűkből formált geometrikus ábrája.[240] E szövegek azonban nem tekinthetők kizárólag a lettrizmus poétikai leágazásainak. Papp definíciója szerint a lettrista vizuális kompozícióban „az írott betű vagy a bármilyen jelkészletből kölcsönzött jel helyettesítheti a figuratív ábrákat és a geometrikus alapelemeket",[241] az elnevezés tehát inkább a poétikai „összetevőkre", matériára van tekintettel, és kevésbé az irányzati beágyazottságra.

[239] Sándor 2002.
[240] Papp 1998.
[241] Uo.

Ezzel szemben például Willard Bohn a vizuális költészetről írott könyvében[242] – a *lettrista* terminussal következetesen a lentebb kifejtendő Isou-féle irányzatra és az ahhoz kapcsolható alkotásokra utal.

Betűverset viszont a konkrét költészetben is találunk.[243] Eugen Gomringer a konkrét, illetve vizuális költészet egyik formájaként említi a „tipogramot", amely „a betűalaknak, a szedésformák kínálatának és a szedésminták rendkívül intenzív vizsgálatának eredménye", és amelyben „a poézis a betűkben leli fel magát".[244]

Bizonyos esetekben azért lehet találóbb a *betűvers* elnevezés, mert irányzatilag nem kötött, és így több hagyományhoz viszonyítva is értelmezhető. Ha minden betűverset lettristának nevezünk, akkor ezt valószínűleg inkább műfaji-poétikai (és kevésbé a szűkebben értett irányzati) értelemben tesszük. Az elnevezés mégis valamelyest elfedheti a képverseket alakító hagyományok többirányúságát, illetve olyan számottevő poétikai különbségeket, mint a lettrista betűversek kézírásos és festészethez közeli írásmódja, illetve a konkretisták technicizáltabb, az írógép, a nyomtatás lehetőségeivel élő eljárásai.

A konkretista és a lettrista (hagyományú) betűversek mégis amiatt kerülhetnek ugyanabba a fejezetbe, mert intermediális viszonyaik, illetve heteromedialitásuk folytán a nyelv (részben) hasonló átértelmezésével szembesítenek: ha a betű a nyelv felől funkciótlanná, olvashatatlanná válik, éppen konvencionalitásától, áttetsző jellegétől és a hangjelölésnek való alárendeltségétől különbözik el, és képként, figuraként is látható lesz. Az írásjel úgy mutatkozik meg, mint ami – Kékesivel szólva – egyaránt „ikon és grafféma",[245] mint ami akkor is megtart valamit írásszerűségéből, amikor nyelvileg üresként lép elő.

IV. 3. Betűversek és lettrizmus

A lettristák (főként az irányzatot alapító Isidore Isou) programokban megfogalmazott válasza az általuk tételezett (második világháború utáni) nyelv-, jel- és művészetválságra – pl. a nyelv társadalmi, kommunikációs elégtelenségének gondolatára – a nyelv elemi részekre, betűkre bontása volt, továbbá egy olyan mediálisan különnemű írásmód megalkotása, amely posztgrafika vagy hipergráfia néven többféle jelrendszer felé is nyitott. Mivel Isou szerint a szó az első sztereotípia, amely a kifejezés útjába áll, egy deklaráltan „új" költészet csak ennek lebontása árán valósítható

[242] Bohn 2001.

[243] Lásd pl. a *konkrete poesie* antológiát (2005), illetve Willard Bohn *Visual Poetry* (2001) című monografikus kötetét.

[244] Gomringer, idézi Ernst 2003: 343–344, a német eredeti Gomringer 2005: 166.

[245] Kékesi 2008: 59.

meg, egyfajta visszatéréssel a jelentésnek, a konvencióknak, ideológiáknak még nem alárendelt nyelvi partikulákhoz, a nyelv élvezetéhez.[246] Nem nehéz ebben előzményként felismernünk a dadaista ideológia sajátos radikalizmusát.[247] Mindez kezdetben a hangköltészet felé való tájékozódást jelentette, később a vizuális költészet felé is kiterjedt.

A nyelvet lebontó lettrista projektum nyilván összefüggött a konszolidált polgári érték- és normarendszerből, ideológiából, társadalmi gyakorlatból való kivonulás kísérletével is. Mivel ezek a társadalmi gyakorlatok elválaszthatatlanok a nyelvhasználattól, vagy éppen sajátos nyelvi viselkedésként nyilvánulnak meg, a lettristák a nyelvet ideológiák, tekintélyelvek, (előírt) jelentések által még nem kisajátított elemeire kísérlik meg visszavezetni: a kifejezés fizikai impulzusaira.

A lettrizmusban az írás nem a beszéd szupplementuma, és nem is valamely nyelvileg-fogalmilag megragadható értelem lehetősége. A nyelv reprezentációs és kommunikatív funkcióinak kiiktatása folytán egy önmagát kijelentő betűköltészet jön létre. A nyelvi jelentéstelenülés, a betűkre való bontás reduktív és önfelszámoló mozzanatnak minősülhet egyik oldalról. Egy másik nézőpontból viszont a hangjelöléstől és szemantikától eloldott írás vagy graféma vizuálisan, tipográfiailag „beláthatatlan dolgokra képes".[248]

Isou és a (manifesztumaiban még egyszemélyesként feltüntetett francia) lettrizmus abbéli irányultsága, hogy érthetővé és tapinthatóvá tegye a felfoghatatlant, konkretizálja a csendet, és a semmit írja, összefügg a jelentéstől, értelemtől való elfordulással, a fogalmakkal, szavakkal értelmezhetetlen tapasztalatok, az ábrázolhatatlan ábrázolásának problémájával is. Különösen érdekkel bíró lehet ez akkor, ha a lettrizmus nyelv-, forma- és konvencióbontó törekvéseit tágabb történeti-kulturális kontextusban vesszük szemügyre. Ha Willard Bohn nyomán a lettrizmus alkotásmódját a jel válságának problémája felől nézzük, akkor a lettrizmus a válság jeleként nagyobb hatósugarú kulturális törésvonalakra utalhat: így akár összefüggésbe hozható a dadaizmus az első világháború, a lettrizmus a második világháború utáni válságérzettel, az ábrázolhatatlan, az elmondhatatlan tapasztalatával.[249]

[246] Vö. „the pleasure of the tongue" Isou 1983: 72. Ez lefordítva 'a nyelv élvezete', ám a *tongue*, ami a hangképző szervre (is) utal, az élvezet fizikai jellegét hangsúlyozza.

[247] „I concluded that words should be broken down into new lyric elements – letters – in order to completely reconstruct the world of Poetry." Isou, idézi Bohn 2001: 258. Saját fordításban: Arra jutottam, hogy a szavakat új lírai elemekre kell lebontani – betűkre –, hogy újraalkothassuk a Költészet világát.

[248] Hártó 1995: 209.

[249] Bohn 2001: 16–17. Sami Sjonberg is a semmi, a nemlét ábrázolhatóságának kérdése felől olvassa a lettrista hipergráfiákat, amelyek a fogalmi nyelv jelölőpotenciáljával szembeni kételynek, bizalmatlanságnak is szimptómái. Sjonberg 2010.

Bohár András szerint az alapvető lettrista szemlélet egyik elve, hogy „nem a szavak értelmének egymáshoz kapcsolása az elsődleges poétikai szándékokat formáló intenció, hanem a grafémák önálló megjelenítése, vizuális és érzéki formáinak megragadása".[250] A nyelven végzett bontómunka[251] – amely a lettrista önreprezentációkban az elbontás, lerombolás, lavina, illetve a létrehozás, újat teremtés retorikájában van elbeszélve –, a nyelvet referenciális, konvencionális és hagyományozott („öröklött szótár") jellegétől „szabadítja meg", hogy eljusson ahhoz, amit a materialitás közvetlenségének és élvezetének vél.

A konkretizmustól eltérően a lettrizmusra az írás, a jelek technikai médiumaitól való távolmaradás jellemző (és ebben Apollinaire kézzel írt kalligrammái válhatnak egyik előzményévé): a tipográfia és gépi hangrögzítés „poétikája" helyett a kézírás, a festés és az emberi hangképzés szingularitására, esetlegességére, korporealitására esik nagyobb hangsúly. Zurbrugg szerint a lettrista művekben a konkretisták rendezett konstruktivizmusához képest inkább a kézírás, a kalligráfia és a grafika egy primitívebb, expresszionista írásmódját találjuk.[252] A kézírás az írás sajátos testiségét helyezi előtérbe, a test lenyomatát a kulturálisba vezeti át.[253] A lettrista írásjelhasználat elmozdul az írástól mint a jelentés(képzés) nyomvonalától: a kézzel írt betűk, betűfikciók nem valamilyen kiolvasható értelmet képeznek meg, hanem sokkal inkább a test indexeként annak esetlegességét, a kéz mozgását mint hiányt, mint távollévőt teszik láthatóvá.

Egy másik lényeges jellemző (amely akár az irányzati elnevezés reflektálatlan használatának újragondolását is ösztönözhetné), hogy a lettrizmus a hangköltészetre, zenére, festészetre, vizuális költészetre kiterjedő projekt, és ilyenformán inkább a jelek poézise, mint csupán az irányzat neve által sejtetett betűké. Papp Tibor is jelzi a már említett tipológiájában, hogy „[az] ötvenes években a latin ábécére alapozott grafikus rendszer lehetőségeit a lettrizmus a végletekig kiszélesítette. Ezt nevezték előbb metagrafikának vagy poszt-írásnak majd később hypergrafikának. A hipergrafikus struktúrában helye van minden régi, jelenlegi, kódolt vagy művi jelkészlet-

[250] Bohár 2002: 248.

[251] A nyelv elemi, tovább nem bontható részecskékre, partikulákra való visszavezetésének, lebontásának elvére, illetve a lettrizmus önértelmezéseire egyes értelmezők szerint hatással lehettek a kor nukleáris kutatásainak eredményei is, amelyek kontextusában az irányzat mint atomisztikus művészet, betűhasítás reprezentálódik. Vö. Bohn 2001: 259; Seaman 1983: 19. Ebben az ideológiai kontextusban az elemi részekre, betűkre való hasítás „energiákat", például a nyelv képi és hangzó potenciálját szabadítja fel, a nyelvbontás így nem egyszerűen destrukcióként, romboló gesztusként értelmeződik.

[252] Zurbrugg 1983: 60.

[253] Akár azt is mondhatjuk Kittler nyomán, hogy a kézzel írt jelek valamelyest azt a kontinuitásképzetet tarthatják fenn, ami a testből a kultúrába vezet át, és ami a technikai médiumokban (pl. az írógép) megtörik, közvetítettebbé válik. Kittler 1995.

nek eredeti vagy megváltoztatott állapotában."[254] Tehát nem csupán a több művészeti terrénumra kiterjedő irányzat tágabb kontextusában, hanem az egyes alkotásokban, a lettrista hipergráfiákban is érvényesül a felhasznált jelanyag heterogenitása. Ebből a szempontból az sem érdektelen, hogy az irányzat „elméleteiben" a betű nem kizárólag a fonetikus írás jelölőjének, hanem inkább a tágabb értelemben vett jelnek a neve: Jean-Paul Curtay írásában a 'letter' minden sűrített jel neve, míg a 'perletter' a más jelekből álló jelé.[255] David Seaman pedig a hipergráfiák műfajilag besorolhatatlan, zavarkeltő poétikájáról beszél, amely részben magyarázza a kritikusoknak a művekhez való ambivalens viszonyulását: például bizonyos lettrista alkotásokat maguk a művészek festményként, rajzként kínáltak, a párizsi Modern Művészetek Múzeuma viszont azzal utasította el, hogy ezek nem festmények, hanem dokumentumok.[256] Mindez nyilván nem csak a hipergráfiák zavarkeltő besorolhatatlanságáról, hanem a múzeum intézményes gyakorlatairól, kritériumrendszeréről, az intézmény „identitásáról" is szól.

A hipergráfia írást imitál, szekvenciális jelekből, betűkből, képekből, korábbi pikto- és ideografikus írások, más konvencionális jelrendszerek (pl. matematikai, fizikai) idézett vagy transzformált elemeiből, illetve fiktív, egyéni alkotású jelformációkból áll össze. Így a lettrista hipergráfia írásszerűsége, a betűk kodifikált alakjának maradványai, a jelek egymásutánisága, megszakítottsága folyton felfüggeszti a tiszta képiség, a képi folytonosság lehetőségét. Úgy tűnik, a hipergráfiáknak ez a médiumközi teljesítménye, az írásszerű és a képszerű közötti lebegése az alkotások korabeli intézményes elhelyezésének, kanonizálásának is jelentős mértékben problémája, illetve akadályozója volt.

IV. 3. 1. A költészet megtisztításának (ön)ellentmondásai

A (magyar) avantgárd és neoavantgárd irodalomtörténeti helyének, jelentőségének újraértelmezésekor többen is figyelmeztetnek arra, hogy ezek kánon felőli integrálhatatlansága, idegensége, a művek befogadásának akadályozottsága nem független egyrészt a „izmusok önértelmezéseinek, programjainak kétes teljesítményétől",[257] másrészt az avantgárd önreprezentációitól elszakadó kritikai újraértelmezések hiányával is magyarázható.[258]

[254] Papp 1998.
[255] Curtay 1983: 83.
[256] Seaman 1983: 22.
[257] Kulcsár-Szabó, idézi Balázs 2006: 6.
[258] Vö. Balázs 2006: 7; Bednanics 2004: 68.

A (neo)avantgárd irányzatok önértelmezéseinek újraolvasása tágabb (nem csak magyar irodalomtörténeti) vonatkozásban is rámutathat azokra az ellentmondásokra, amelyek az irányzati programok és a konkrét teljesítmények, illetve ezek értelmezési feltételei között feszülnek.

A párizsi lettrista mozgalom programjai az eltérő ideológiai kiindulópontok, poétikai kérdések ellenére (vagyis éppen e különbségek tudatosításával) emlékeztethetnek az absztrakt festészet purista törekvéseire, amelyet az újabb kritikai olvasatok sajátosan ellentmondásos modernista projektumként értékelnek.

W. J. T. Mitchell szerint a médium tisztaságának gondolata a médium lényegéhez való visszatéréssel függ össze (amelyet egyes kritikusok, például Clement Greenberg, a modernista avantgárd feladatának tartanak), és voltaképpen utópisztikus gesztus (a művészetek identitásának, lényegének megragadása érdekében). Mitchell szerint a médium „tisztaságának" gondolata akkor merül fel, amikor a médium önreferenciálissá válik, és megszűnik kommunikációs, illetve reprezentációs funkciója. Ilyenkor pedig bizonyos alkotásokat úgy kanonizálnak, mint amik éppen a médium belső lényegét testesítik meg (így például az absztrakt festészetet vagy a tiszta zenét).[259] Mitchell már 1994-es írásában az absztrakt festészetnek a nyelvtől, a diszkurzustól való teljes elszakadását éppen amiatt tartja kétségesnek, hogy a különféle manifesztumok, az irányzatok elméleti megalapozását végző diszkurzusok gyakran a tárgy nélküli, nonfiguratív festmények „konstitutív előszövegeit", ún. „ürügyeit" képezték.[260] Továbbá ezeknek a képeknek a látszólagos „csendje" – a nyelvi tudásra, fogalmakra, narratívákra való utalások kiiktatása folytán – nagyon is nyelvi közvetítésre, kontextualizálásra, professzionális magyarázatra szorult. Tehát nem lehetett kizárni azt, amit Mitchell a nyelvvel való kontaminációnak nevez.[261]

Mitchell a modern művészet (pontosabban az absztrakt festészet) és a művészetfilozófiai, elméleti diszkurzusok ilyen átfedéseit a horatiusi formula átiratában, az *ut pictura theoriá*-ban foglalja össze.[262] Ezzel arra

[259] Mitchell 2005: 215.

[260] „constitutive pre-text" Uő 1994: 222.

[261] „contamination with language" Uo. 224. Érdemes itt megemlíteni, hogy Almási Miklós öt paradoxonról beszél az avantgárd „habitussal" kapcsolatban. Az egyik ezek közül a „jelentéshez való viszony", amely a csak önmagával azonos, önmagát jelentő alkotás problémájához kötődik. A jelentéskereső befogadásmódok blokkolása, az érzéki vélt közvetlenségének, a ráción túlinak a felértékelődése, a festészet nyelvtől, irodalmiságtól való megtisztítása arra engedne következtetni, hogy „az avantgárd művek egy sajátos nem-reflexív megközelítést igényelnek", ám a gyakorlatban a képet (mind a művészek, mind a közönség által igényelt) kommentárok és magyarázó diszkurzusok veszik körül, éppen a nyelvi-reflexív dimenziót lopva vissza. Almási 1992: 152.

[262] Mitchell 1994: 213–239.

mutat rá, hogy az alkotásokat olyan irányzati manifesztumok és kritikai diszkurzusok veszik körül, amelyek a maguk rendjén ugyancsak különféle elméleti diszkurzusokba beágyazottak (ilyen lehet például a Mitchell által idézett Morris szerint a minimalizmus kapcsolata a strukturalizmussal és a posztmoderné a dekonstrukcióval). Ahogy Gottfried Boehm is írja: „ha – Arnold Gehlen találó gondolatmenetét követve – a modern művészetben az elmélet lépett az ikonográfia helyébe, akkor ez azt jelenti, hogy a művészetfilozófia már nem kívülről szemléli a művészet történelmi láncolatát, hanem számos, a művön belüli kapcsolódási hellyel rendelkezik".[263] Így a mű akár a teória vizuális parafrázisaként, kommentárjaként is elgondolható. Vagyis az absztrakt festészet programatikus oldalról meghirdeti a kép megtisztítását mindattól, ami nyelvi, de ennek nyomán olyan metaszövegek képződnek körülötte, amelyek pragmatikai oldalról éppen a megtisztítandó képeknek lesznek diszkurzív, nagyon is nyelvi értelmezési keretei.

Az eltérő ideológiai és poétikai kiindulópontok ellenére a lettrista alkotások esetében is beszélhetünk egyfajta programszerűen bejelentett purifikáló folyamatról, amelyben a nyelv konkrét anyagiságára redukálódna, fogalmi jelentésektől, kommunikatív és reprezentációs funkcióktól eloldódna – mindezt a hangzó vagy látható anyag „élvezete" jegyében, illetve a felfoghatatlan, a határozatlan, a csend megragadására tett kísérletekben.

Willard Bohn a lettrista hipergráfia esetében a jelentésképzést az absztrakt művészetre jellemző elvek alapján tartja elgondolhatónak: a verbális identitásuktól, nyelvi funkcióiktól elkülönböztetett betűk pusztán mint képi jelek értelmezhetők, és a tiszta művészet koncepciójához kerülnek közel.[264] Bohnnál a lettrista hipergráfia és a tiszta, illetve az absztrakt művészet analógiájának az alapja a referencia- és tárgynélküliség elve, illetve a nyelv monomediálissá, képivé válása.

A lettrizmusban viszont a nyelv programszerű lebontása, „megtisztítása" a közlésfunkcióktól éppúgy diszkurzív műveletek eredménye, mint az absztrakt festészet purizmusa: nem választható le az irányzatot körülvevő legitimáló, magyarázó programokról, hiszen éppen ezek kontextusából nyeri értelmét. Az irányzat közeléből is vannak jelzései ennek a paradoxonnak: Henri Chopin, aki meglehetősen bíráló hangon szól Isou diktatórikus gesztusairól (bizonyos tagok kizárása a lettrista programoktól való eltérésük miatt), utal a doktrínává váló poétikai-ideológiai programok ellentmondásosságára is. Chopin szerint Isou deklaráltan a szavakkal való

[263] Boehm 1995: 56.
[264] Bohn 2001: 273.

poézis ellen lépett fel, miközben „húsz vagy harminc" kötetre volt szüksége, hogy megmagyarázza az Isou-rendszert.[265]

A *Visible Language* folyóirat lettrizmus-számából láthatóvá válik, hogy Isou a szónak, a művészetnek, a konvencióknak, a személyiségnek és általában minden ún. korlátnak hadat üzenő retorikája könnyen átfordul egy fegyelmező, korlátokat állító és önkultiváló beszédmódba. Ám ami itt kérdésfelvetésünk szempontjából még fontosabb: a nyelvből, a szóból kivonuló költészet önmagát csak szavakban, nyelvben tudja bejelenteni és legitimálni.[266]

IV. 4. A nyelv (nem-)helye

A vizuális költészet recepciójában a betűversek és a kollázsok két egymást generáló probléma miatt is hangsúlyosabban perifériára szorulhatnak: egyrészt az értelmezések hiánya folytán, másrészt viszont amiatt, hogy a nyelvi jelentés lehetőségeiről radikálisan lemondó alkotások „olvashatatlansága" magával vonhatja az értelmezések hiányát. Sz. Molnár Szilvia megállapítása, miszerint „bármiféle nyelvi tapasztalatra reflektáló látvány műalkotásban felkínált képisége képversként nyilvánulhat meg az olvasó számára",[267] nem annyira egy körülhatárolható műfaj kérdéséhez visz közelebb, hanem egy lehetséges válasz arra a látens kérdésre, hogy az olvasható nyelvi elemeket nem tartalmazó képvers miért tarthat számot irodalomtörténeti érdeklődésre is.

A lettrista alkotásokban a betű nem valamilyen nyelvi értelem feltételeként olvasható: olyan képként áll elő, amely ellehetetlenítve a nyelvi jelentésképzést, *mégiscsak* a nyelv képeként tételeződik, a nyelv dologiságára, anyagszerűségére (mint a jelentésképzés egyik feltételére) irányítja a figyelmet. A betűversek esetében a nyelvi jelentéskioltás dialektikusan éppen egy olyan nyelv képzete felől válik értelmezhetővé, amely a közlés és a jelentésképzés feltételeit kínálja.

Nem véletlen, hogy Sz. Molnár is éppen a lettrista művek kapcsán beszél az olvasás feltételrendszerének megváltozásáról, és fordul az imdahli „újrafelismerő látás" (*wiedererkennendes Sehen*) és „látó látás" (*sehendes Sehen*) közötti megkülönböztetéshez. Az „újrafelismerő látás" a kép egyfajta

[265] Chopin, idézi Zurbrugg 1983: 63.

[266] A lettrizmus értelmezői sokszor azt hangsúlyozzák, hogy bizonyos értelemben a mozgalom kiáltványai, manifesztumai, programjai, elméletei sokszor érdekesebbek, mint maguk a művek. del Torre, idézi Bohn 2001: 257. Így nem csupán a teóriák kommentálják a műveket, hanem olykor a mű válhat a teória kommentárjává, illusztrációjává, lábjegyzetévé. Ez azzal is összefüggésbe hozható, hogy a lettrista művek kiadásának minősége sokszor a vizuális költészet kortárs mozgalmaié alatt marad.

[267] Sz. Molnár 1998: 76.

szemantikai birtoklását jelenti pl. ismert nyelvi narratívák, ikonográfiai tudássémák alapján. A „látó látás" (a nyelv uralmától megszabadított látás) esetében ez a „szenzibilitásban létrejövő, puszta »ton«-okkal, »nuance«-okkal és »couleur«-ökkel dolgozó rendszerépítés alapvető értelemalapításként tapasztalható meg, azaz egy, az értelmetlent az értelmesbe átvezető konstrukcióként".[268] Sz. Molnár igen helyesen úgy véli, hogy a lettrista műalkotások szemlélésekor „látó látással" értelmezünk, hiszen ezek valóban a nem leképező művészetekhez állnak közel.[269]

A betűversek befogadását én magam nem csupán a tiszta (azaz diszkurzivitástól eloldott, az érzékiben létrejövő) látás tapasztalatával vélem összekapcsolhatónak, hanem olyanként értem, amelyben fokozottabban megtapasztaljuk a fogalmiság, a nyelv határait, a kép(i) fordíthatatlanságát. Azt a fordíthatatlanságot, amely mindazonáltal nyelvi közvetítésre utalt. A látó látás fogalmával kapcsolatban is nyilván felmerülhet, hogy vajon mennyiben beszélhetünk ennek a tisztaságáról, minden nyelvi-fogalmi megelőzöttség, újrafelismerés hiányáról. Hogy a fogalmi-szemantikai fogódzók nélkül hagyó kép esetében valamely (már közvetített) képolvasat, elmélet, magyarázó modell újrafelismerése nélkül mennyire lehet sikeres a látás érzéki és reflexív folyamata? Mennyiben van ellentmondás a kép (vagy a graféma) nyelvtől való megtisztításának ideológiája és a képnézés konkrét s nagyon is diszkurzusokra utalt gyakorlata között? Úgy vélem, a nyelvi fordításnak ellenálló kép egyrészt éppen a fordítást, a róla való beszédet generálja és teszi szükségessé, másrészt ez a beszéd annak tudatában történhet, hogy az érzéki mindegyre ellen is áll a fordításnak.

A lettrizmus vizuális alkotásai – miközben a szótárak kiiktatásán dolgoznak – a lettrizmus „elméleteinek" vizuális kommentárjaként is olvashatók. A grafémák költészetében a fogalmi és a nem-fogalmi közötti állandó átcsúszást tapasztaljuk meg, s mindez úgy mutatja meg a betűversek „olvasását", mint amiben az érzékelés fenomenológiájának is helye van.

IV. 5. Lettrista betűversek, hipergráfiák

A következőkben magukat a betűverseket vizsgálva kérdezek rá arra, hogy valóban megvalósul-e egyfajta monomedialitás a betűversek esetében, vagy ezek sokkal inkább heterogén mediális tapasztalatok reflexiójára kínálnak teret.

Gérard-Philippe Broutin *My Wrappings for Eternity* című alkotásában (13. melléklet) a nyelvi és képi jelölésmódok többféle hagyománya rétegződik egymásra: a hieroglifákra, piktografikus írásra emlékeztető jelek,

[268] Imdahl 1995: 131.
[269] Sz. Molnár 2004: 102–105.

fonetikus írás, kézírás, portré, önarckép, mumifikálás. A cím a képszöveg nyelvi kódoltságú részeként kijelöl néhány olyan metszéspontot, ahol ezek a különféle tradíciók egymásra vonatkoztathatók, és amelyek által a kép láthatóságának feltételei kibonthatók. A *My Wrappings for Eternity* ('Becsomagolásom/Becsomagolásaim az örökkévalóságra') a művel mint egy szubjektum, egy test képként, illetve jelsorként való megőrzésének kísérletével és megőrizhetetlenségének ironikus (?) felismerésével léphet kapcsolatba. A portrékészítés és az ókori egyiptomi temetési rítusok a test képpé (szoborrá) alakításának aktusában kapcsolódhatnak össze: az előbbi ikonikus reprezentációban alkotja meg a test képét, az utóbbi képként őrzi a test lenyomatát, bebalzsamozott időtlenségét.

Willard Bohn szerint Broutin alkotása révén nyilvánvalóvá válik, hogy a hieroglifákat készítő ókori egyiptomi írnokban, a petroglifát[270] véső bennszülött amerikai sámánban és a hipergráfiát létrehozó művészben éppen a jelekkel való foglalatosság a közös.[271] Ez – tehetnénk hozzá – nem csupán a szerzőség kérdése felől érdekes, hanem afelől is, hogy a lettrista hipergráfiákban a korábbi írásrendszerek már idézetként, történeti lenyomatként vesznek részt, vagy válnak fiktív, egyéni alkotású jelek képi emlékezetévé. Ez meg éppen a lettristáknak azt a projektumát teszi kétségessé, amely radikálisan új nyelv létrehozásában volt érdekelt. Broutin több alkotására is jellemző, hogy a fiktív jelekben valamilyen piktografikus írás konvencióit idézi meg, fellazítva a nyugati fonetikus írás határait. A hipergráfia így (írás)kultúrák közötti, a kulturális másság felé nyitott gyakorlatként is elgondolható.

A képszövegben mind a portré, mind a mumifikálás hagyományának megidézése, mind pedig a pusztán rituális funkciójában létező írás a szubjektum és a test azonosként való megőrzésének lehetetlenségével szembesít. A töredékként megjelenő *expre ssions* szó, az olvashatatlan jelek és piktogramok akár a „kifejezés" (*expre ssions*) képtelenségének a bejelentéseként is olvashatók. Az első személy egyes szám olyan szubjektivitás jelölője lehet, amely nem saját kijelentéseinek az eredeteként válik „olvashatóvá": mindössze az íráshoz, az írás bizonyos történeti formációihoz való viszonyában definiálódik.

A szubjektivitás, a test azonosként való megőrizhetetlensége az oldal megkettőződő, meghasadt képében is láthatóvá válik. A lap két hasábra osztása az ismétlést mint különbségképződést mutatja meg: a két portré, az olvashatatlan jelekből megképződő két „szarkofág" az identikus és a másik, az eredeti és a másolat eldönthetetlenségének feszültségét tartják fenn. A két kép közül egyik sem mérhető össze valamely eredettel vagy ere-

[270] Sziklába, kőbe vésett ábrázolás, felirat.

[271] Bohn 2001: 281–283.

detivel, a másolat másolataként válnak egymással felcserélhetővé. Mindez nem egy miméziselvű hasonlóság jegyében, hanem inkább az önmagaság megmutathatóságával szembeni önirónia (és játék) jegyében történik.

A hipergráfiában a szubjektivitás, a test közölhetősége, mediálhatósága, illetve bármiféle *expre ssion* lehetősége mint jelekre utalt folyamat tételeződik: a jelek nem csupán a jelölés és a közlés feltételei, hanem egyszersmind a szubjektum és a másik (a szubjektum és a világ) közé is állnak.[272]

A hipergráfia hibrid jellege folytán sajátos módon helyeződhet a képszerű és az írásszerű közé. Azontúl, hogy tartalmazhat olvasható írástöredékeket,[273] a hipergráfia írásszerűvé nem elsősorban a betűk szemantikai dimenziója által válik, hanem inkább az írásjelek képe, illetve az írás vizuálisan (meg)idézett konvenciói által. Az írás mint a kulturális emlékezet médiuma, az újraírás mint a hagyományozott jelrendszerekkel való viszonyba lépés nem annyira a hagyomány „olvashatóvá" tételével, hanem inkább egyfajta képi anamnézisével történik. A hipergráfiát így a jelek ismételhetőségének logikája, az írás konvencióit idéző jellege, szekvencialitása a nyelvhez közelíti, de mindvégig olyan kép-írás, jel-fikció marad, amely ellenáll annak, hogy egyértelműen írásnak vagy képnek nevezzük.

Foucault sokat idézett *Ez nem pipa* című tanulmányában a képet és a szót, azaz a hasonlóságon alapuló referenciarendszert és a jelalapú (különbséget feltételező) referenciarendszert úgy gondolja el, mint ami „nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba," és igaz ugyan, hogy a kettő közötti hierarchikus viszony sosem stabil, „a lényeg az, hogy nyelvi jel és képi ábrázolás sosem adottak *egyszerre*".[274] Klee bizonyos festményein ez látszólag másként alakul, hiszen a festő „egy bizonytalan, megfordítható, lebegő térben […] a figurális kompozíciót és a jelek szintaxisát egymás mellé helyezte. A hajók, házak, emberkék felismerhető figurák és írásjelek *egyszerre.*"[275] Ám hozzátehetnénk, hogy éppen azért „egyszerre", mert az írásjelek olvashatatlanok, nyelvszerűségük kimerül írás*kép*szerűségükben. Ez viszont elég ahhoz, hogy a róluk szóló diszkurzusban a jeleknek ezt az átmeneti jellegét ne lehessen megkerülni. Hillis Miller írja Paul Klee *Ohne Title (Schrift)* című képéről, hogy az azon látható jelformációk „még sem nem képek, sem nem betűk",[276] hanem a jeleknek egy olyan diffúz,

[272] A fiktív írásnak ezt a közbejövő, a fotó illuzórikus közvetlenségét megtörő aspektusát láthatjuk például Isidore Isou *Métagraphie Amos* képén (14. melléklet) is, amelyen maga Isou vagy egy nőalak fényképét mint a test indexikus lenyomatát írásjelek borítják be, takarják el. Az, hogy a nőalak (fiktív) írásjelek közül tekint a nézőre, megtöri a fénykép átlátszóságát és a közvetlenség, a természetesség illúzióját, és a fotót jelekkel beírható felületként helyezi előtérbe.

[273] Vö. például Sjonberg 2010 elemzéseivel.

[274] Foucault 1993: 150 [kiemelés tőlem, S. K.]

[275] Uo. [kiemelés tőlem, S. K.]

[276] Miller 1992: 74.

hibrid állapotaként érthetők, amikor az írás és képalkotás funkciói még nem váltak szét. Eltérő nézőpontból, de a hipergráfiák monomedialitásának kérdése is újragondolhatóvá válik hibrid, „idegen", többféle ábrázolási konvenciót ötvöző jelfikciójuk révén, amely a kép és az írás közötti elmozdulásként mutatkozik meg.

IV. 6. Betűversek: irányzatok között

A betűversek esetében a párizsi lettrista mozgalom utáni szakaszban olyan alkotásokról is beszélhetünk (pl. a 60-as, 70-es, 80-as, 90-es évek kísérleti irodalmában), amelyeknél a lettrizmus inkább poétikai, mint ideológiai előzményként tételeződik, de semmiképp sem egyenes leágazásként, hanem más izmusok, poétikák által is alakítva. A betűversek esetében a hagyományok többirányúságát jelezheti Bohár András megállapítása is, amelyben L. Simon László *met AMorf ózis* című kötetének betűverseit „lettrista konkrét művek" gyűjteményének nevezi.[277]

Egyik ilyen közbejövő előzmény tehát a tipogramokkal, betűversekkel élő konkretizmus lehet: „A konkrét költészetet, amely minden törés és átalakítás ellenére még szavakat használt fel, a hatvanas évek végén az aszemantikus konkrét költészet alkotásai követték, melyek kizárólag a betűk felhasználására épültek."[278] A konkretizmus tipogramjai a betűalak, a szedésforma, illetve a grafémák lapon való nemlineáris elrendezésének lehetőségeit variálják.

A vizuális költészetként emlegetett „írásmód" is alakítja a betűpoézist, amely a (svájci és német) konkretizmus elsősorban nyelvi kísérleteivel szemben a képet, a nyelv különféle kontextusait is bevonva kiterjeszti a konkretista poétika lehetőségeit. Ugyancsak ilyen előzményként tételeződhet a koncept művészet is, amelyben lényegesebb egy ötlet prezentációjának lehetősége, ez esetben látvánnyá alakításának problémája, mint maga a részleteiben is kidolgozott mű.

A lettristák kézzel írt, festett hipergráfiáihoz képest a konkretista előzményekhez is kapcsolható betűversek nem annyira a test, hanem inkább a technikai médiumok, az írás apparátusainak lenyomatait teszik láthatóvá. Jeremy Adler *Írógép-vers*ének (15. melléklet) címe egyaránt utal az írás rögzítésének eszközére, de arra is, hogy a lapon látható nyelvileg üres betűhalmaz nem valamely szubjektumhoz kapcsolható kijelentés, hanem inkább egy (író)gép, egy technikai eszköz teljesítménye. A betűk jelentéskioltó egymásra gépelésében, texturált látványában a betű valamely értelemlehetőséghez kapcsolható funkciója egy önmagát kijelentő mozza-

[277] Bohár 2002: 134.
[278] Bentivoglio 1995: 19.

natra cserélődik, és ebben is merül ki. Adler „írógépversében" nem nyelvi textust olvasunk, hanem képi textúrát tapogatunk le.

Bizonyos esetekben a tárgy nélküli, nonfiguratív festészet konstrukcióira emlékeztető, precíz szerkezetekbe komponált grafémákat találunk, amelyek itt olyan konkrét (azaz nem valamiből absztrahált és nem szimbólumértékű) képi elemekként funkcionálnak, akár a felület, a tömeg, a vonal, a szín. Ezt láthatjuk Hansjörg Mayernek a *Konkrete poesie* című antológiában megjelent betűverseiben, tipogramjaiban (16. melléklet); az *Alphabet* ciklus elemei letisztult betűkompozíciókat tartalmaznak, helyenként az összeillesztés vagy a képi erővonalak mentén az elemek írásjel volta is felszámolódni látszik. E kompozíciók a betűk képének megmutatása, „megdolgozása" mellett olyan képi viszonyokat kínálnak „olvasásra", mint az ismétlődés ritmusa, mintázatai, a kompozíció arányai, egyensúlya, elbillenése, szimmetriája vagy aszimmetriája, nyitottsága vagy zártsága. Mindez a grafémák láthatóságát, materialitását teszi megkerülhetetlenné a tekintet számára, amely az olvasásból a nézésbe, a szemantikusból a szenzuálisba való átcsúszását tapasztalhatja meg.

L. Simon László *met AMorf ózis* című kötetének betűtranszformációi (17. és 18. melléklet) egy felületalapú, önmagát kijelentő játékként is elgondolhatók. A megszólaló szubjektivitása egyetlen birtokos személyragba húzódik vissza, és a grafémákhoz való viszonyában definiálódik a cikluscímekben („szeretett betűim közül", „szeretett betűcsoportjaim közül"). A szubjektum vagy valamely értelem közölhetőségének kérdése az írásjelek materialitásának, a betűkép esztétikumának problémájára cserélődik.

H. Nagy Péter a kötet előszavában arra hívja fel a figyelmet, hogy a lettrizmus annyiban rokonítható a konkretizmussal, hogy a nyelven kívüli jelentések helyett a „nyelvi materialitás válik az esztétikai tapasztalat inskripciójává", viszont a betűk, írásjelek, kalligráfiák vizuális elrendezése már kevésbé a (nyelvi) rendszerhez való tartozás problémáját veti fel.[279]

Abban például emlékeztethetnek ezek a betűversek a lettrizmus egyes műveire, hogy a nyelv elemi partikuláin végzett munka nyomán betűfikciók válnak láthatóvá. Míg viszont a francia lettristák képszövegeiben a létrejövő jelfikciókban leggyakrabban nincs feltüntetve a kiindulópont, az eredet(i), és így mindig bizonytalan, hogy az latin betűs fonetikus írásból, piktográfiából vagy valamilyen más, nem kizárólag nyelvi jelrendszerből transzformálódott, addig L. Simon a betűfigurációk mellett feltünteti kiindulópontjukat. A betűtorzításokban a latin betűk eltérnek kodifikált formájuktól, tipográfiailag előreláthatatlan mintázatokat hoznak létre, más írásrendszerek (pl. a héber, az arab) képi emlékezetéhez vagy ikonikus

[279] H. Nagy 2000: 77.

jelekhez is közelítenek – anélkül, hogy a kép, a cím egyértelműsítené, behatárolná a hasonlósági viszonyok irányát.

A nyelvi materialitás idegenségének tapasztalata az irodalom felől nézve a nyelviség határainak kiterjesztésével szembesít. A szavak szemantikájától eloldott betűk metamorfózisában az válik feltűnővé, hogy mint ahogy a címben is kiemelt *amorf* a forma anagrammája, szubverzív másikja, ugyanúgy a betűk kodifikált, esztétikailag semlegesült, eltűnő alakjában is a képiség, a vizuális képlékenység lehetőségei sejthetők. Ezek a grafémák éppen nyelvi jelként válnak üressé, és ez mintegy ki is jelöli ennek az írás anyagába, a nyelvi materialitásba feledkező alkotásmódnak a terepét, amely inkább a látható, a képi felé nyílik meg. Vagy akár a taktilis felé, hiszen a betűk képének megdolgozása, az elhajlítások, torzítások nyomán ezek nemcsak áttetszőségüket veszítik el, hanem plasztikussá, szinte tapinthatóvá válnak, és a betű szemantikán túli korporealitását mutatják meg.

A médiumköziségre jellemző köztesség tapasztalata itt nem különálló reprezentációk és médiumok egymást felülíró viszonyában tételezhető, hanem az írás anyagszerűségének, korporealitásának észlelésében, illetve a betűk olvashatatlan képi textúrává alakulásában. Vagy éppen abban, hogy a nyelvi materialitás tapasztalata, idegensége dialektikusan az olvasható nyelv hiányának tapasztalata által is artikulálódik.

IV. 7. Betűpoézis és kép

Szombathy Bálint *Töredékek az ábécéskönyvből* című sorozatának betűversei (19. és 20. melléklet) nem csupán az önmagára utaló graféma vonatkozásában, hanem különböző médiumok viszonylehetőségei felől is értelmezhetők.

A képszövegek mintha a *textus* és a *textúra* közötti analógiás-etimologikus viszonylehetőségekkel eljátszva a kiolvashatatlan írásképet, betűtorlódást textúraként kínálnák fel, kinagyítva a szöveg testének „rostjait". Amikor olvasható szöveg van előttünk, akkor sem a jelentést, a történetet vagy az üzenetet látjuk-olvassuk (hiszen ezt mi alkotjuk újra), hanem a jelölő materialitását érzékeljük. Ám a jel jelként való megértése „materiális »eltűnését« feltételezi".[280] Kulcsár-Szabó Zoltán szerint „mindenki tudja ezt, aki – jó okkal – nem hajlandó elidőzni egy közlekedési vagy egyéb veszélyt jelző tábla érzéki szépségénél".[281] A médium éppen a közvetítés aktusában válik láthatatlanná, hogy valamely forma, reprezentáció megjelenését lehetővé tegye. Így a nyelvi jelek érzékelése-

[280] Kulcsár-Szabó 2005: 63.
[281] Uo.

kor sem az írás láthatóságának, képiségének reflexiójában vagyunk érdekeltek, hanem inkább valamilyen jelentés, értelem megkonstruálásában. Ám Szombathy betűverseiben az írás képi textúraként áll a rajta átnéző tekintet útjába.

A betűk textúrájába képek ékelődnek, idézve a töredékek egymás mellé helyezésének montázstechnikáját is. H. Nagy Péter szerint a képek és „szöveges önkommentárok" „aknamunkája" folytán a betűkép másként értelmezhetővé válik: „a betűmintázat itt olyan médiumként viselkedik, melyre rátapadnak a történelemfragmentumok allúziói",[282] és „mivel a *Pic's* anyagának legjava a kilencvenes évek jugoszláviai tragédiájának közepette készült, az alakzatok legtöbbje a helyi kontextusra vetíthető".[283] Egyetérthetünk H. Naggyal abban, hogy a sorozat „arra is rátereli a figyelmet, hogy az ábécé nem puszta semleges matéria, hanem immáron könynyedén felszínre törő ideológiák és történések pár jelből álló, behatárolt, ám mégis végtelen emlékezete".[284]

Amiben ezek a művek eltérnek a csupán grafémákat tartalmazó alkotásoktól az az, hogy a képtöredékek egyrészt kiemelik a betűk textúrájának írásszerűségét, mediális másságát, másrészt megnyitják a betűtextúrát az ún. nyelvi „külvilágok" felé: a képek és a betűtextúrák egymást kimozdító kontextusokká válnak.

A sorozat egyik darabjának (19. melléklet) betűtextúráját mindegyik oldalról egy-egy gépfegyver képe „keretezi", középen pedig egy kiemelt szó és egy felkiáltójel válik olvashatóvá: *orkanizatzion!* E szó tekinthető többnyelvű szóhibridnek vagy nyelvrontásnak, jeltorlódásnak. Ha a szót a 'szervezet', 'szervezés'/'(el)rendezés' jelentések felől olvassuk, akkor a fegyvereket ábrázoló képeket (is) kommentálhatja. A felkiáltójel funkciója, valamilyen beszédaktushoz, illokúciós aktushoz való kapcsolhatósága sem egyértelmű, lehet felkiáltás, direktívum stb. Az írás láthatósága, medialitása úgy íródik vissza a szövegbe, hogy különbségként az írásképpel érvényteleníti azt, aminek a szó a neve lehet. A 'szervezet'-ként, 'szerveződés'-ként való értelmezhetőséget az íráskép szétesõ eklektikussága lehetetleníti el a *k*/*g* betűcserével (*orkanizatzion*) együtt, amely mintha belülről bontaná meg a szó értelemlehetőségét.

Legyen akár direktívum, akár expresszívum, az *orkanizatzion!* tipográfiai eklektikussága, az olvashatatlan betűtextúra látványa és az ezt keretező, határoló fegyverek képe itt bármiféle rendképzetet igen ambivalensként tüntet fel. Az *orkan* szót is tartalmazó nyelvi hibrid ambivalenciája éppen a szervezet(tség) és a lerombolás, elsöprés jelentéslehetőségeiből

[282] H. Nagy 2008: 72.
[283] Uo. 70.
[284] Uo. 72.

következik. A rendképzet nem mentesül a tágabb történeti kontextus (a kilencvenes évek Jugoszláviája) és a képi utalások által militarizáltként feltüntetett hatalmi struktúrák nyomától. H. Nagy olvasatában „az írástörmelék nem csak betűk káoszaként azonosítható, hanem analogikusan a pusztulás terrénumaként fogható fel".[285]

A Szombathy-mű médiumközi retorikájában a betűmintázatok a kép és a szöveg által bekapcsolt antropológiai és történeti kontextusokkal is viszonyba lépnek.[286] Ez korántsem jelenti azt, hogy a betűtextúrát mint a „pusztulás terrénumát" egyértelmű okozatként lehetne levezetni pl. a fegyverek képének kontextusából. A betű és a kép egymásra montírozása utalhat viszont a diszkurzusok nem csak nyelvi, nem csak diszkurzív módon való alakítására, fegyelmezésére, körülkeríthetőségére, mint ahogy a hatalmi struktúrák diszkurzivitására is.

IV. 8. Betűversek és festészeti hagyományok

H. Nagy Péter jelzésértékű utalása, illetve Kékesi Zoltán kitűnő elemzése irányítja a figyelmet Zalán Tibor egyik alkotására, amelyben a betűköltészet többirányú előzményei festészeti utalásokkal együtt válnak (ironikus) újraértelmezés tárgyává. A mű teljes címe: *M-betűtemető, avagy először rengeteg M betűt írtam, aztán az egészet lefröcsköltem fekete tintával majd csöndesen sírdogálni kezdtem a mű fölött bár ez már nem látszik.* (21. melléklet) H. Nagy úgy olvassa a kompozíciót, mint ami önmaga érvényességét, üzenetét ironikusan felfüggeszti, és a címmel mint manipulatív kommentárral „egészen más konnotációkat ébreszt a befogadóban, és hangsúlyossá teszi mindenfajta »belelátó« értelmezés önkényességét".[287] Kékesi szerint az *M-betűtemető*ben a nyelvi jel ismételhetőségének (illetve kiiktathatóságának) és az *action painting*et idéző fröcskölés egyszeriségének, szubjektum általi irányíthatatlanságának, illetve a jelenlét lehetőségének kérdése merül fel úgy, hogy a mű erre egy igencsak ironikus választ fogalmaz meg. Az (ön)irónia – írja Kékesi – „a jelenlét lehetetlenségére vonatkoztatható: az ugyanis »már nem látszik«".[288] A Pollock-utalás ironikussága pedig abban is láthatóvá válik, hogy a „fékezhetetlen, férfias festő képzete" lecserélődik az önlekicsinyítés önironikus stratégiái, a cím és az anyaghasználat, a képméret által is.[289]

[285] Uo.

[286] Vö. „...a betűhálózat hol az »első« gyilkosság kontextusához (Káin), hol a hatalmi agresszivitás állandó ismétlődéséhez, hol pedig a haláltánc determinizmusához stb. hasonul (és fordítva)." Uo.

[287] H. Nagy 2003: 68.

[288] Kékesi 2004: 96.

[289] Uo.

Itt talán érdemes hozzáfűzni, hogy a mű áttételesen (akár a pollocki technikát) a konkretista betűköltészet és/vagy a lettrizmus eszköztárát is megidézi. Így a cím ironikus, szándékoltan dilettáns retorikája a konkretizmus elméleti nyelve, önkommentárjai vagy akár az Isidore Isou-féle manifesztumok önkultiváló, messianisztikus, a rombolás-teremtés képei között hullámzó beszédmódja felől is értelmezhetővé válik, úgy, mint azok „fonákja". Az *M-betűtemető* ironikusan deheroizáló „alkotástörténete" bármilyen lehetséges izmust történetiként idéz meg, „temet el", azaz ír újra.

Pollock kapcsán Kékesi is utal arra a purista, a festészetet a nyelv általi „szennyezettségtől" megszabadítani próbáló ideológiára, amelynek kontextusában az amerikai festő *dripping* technikája és fröccsentett képei is elhelyezhetők, és amelynek maradéktalan megvalósulása a festmények felől meglehetősen kétségesnek tűnhet.[290]

Ezt az irányvonalat feltétlenül érdemesnek tartom továbbgondolni: az Isou-féle lettrizmus és a későbbi aszemantikus betűköltészet nyilván eltérő kiindulópontokról (pl. a konvencionális nyelv elégtelenségére hivatkozva) és eltérő eredménnyel, de szintén a nyelvi jelentésképzés lehetőségeit próbálta visszaszorítani a nyelv korporealitása javára. Ennek viszonylatában az *M-betűtemető* címe, újfent ironikusan, úgy hozza vissza a lettrizmusból kiiktatott verbalitást és elbeszélést, hogy azt a szöveg látszólag járulékos részébe „száműzi". Eközben egyszerre billentheti meg a pollocki festészet és a lettrizmus mítoszait, ideológiáit, és rámutathat a mű és kommentár (cím) mediális tisztaságot felszámoló kapcsolatára, illetve arra a paradoxonra, hogy a deklaráltan nyelvellenes alkotások mennyiben ráutaltak a nyelvi kommentárra, önlegitimációra.

A kommentárszerű cím itt nyilván inkább a szerzői „szándéknyilatkozatok", a műveket legitimáló-magyarázó elméleti hozzászólások ironikusan kifordított változata: dilettáns beszéd narrativizálja az alkotásfolyamatot, a látvány létrejöttének sajátos temporalitást kölcsönözve. A szöveg időbeli egymásutániságot ír le, ami az ambivalensebb, diffúzabb képszöveg egyidejűségében (már) nem látható, csupán többféleképpen értelmezhető nyomként (pl. nem egyértelmű, hogy mi volt előbb: az írás vagy a fröcskölés). A cím az alkotást mint folyamatot az önlekicsinyítés stratégiájával reprezentálja, és ezzel összefüggésben a képi és grafematikus ambiguitást, „csendet" egy szándékolt dilettantizmussal (és iróniával) fecsegő címmel rontja el.

Az intermedialitás itt nem csupán olyan értelemben (ön)reflexív, hogy a nyelv és a kép érzéki dimenziójára, illetve mediális kevertségére irányítja a figyelmet, hanem olyan értelemben is, hogy a mű „mondva csinált" (diszkurzív) monomedialitásának is ironikus kifordítása, ellehetetlenítése.

[290] Uo.

A költészeti-festészeti előzményekhez való viszonyulás pedig egy igencsak produktív (ön)ironikus újraértésben nyer formát.

Tandori Dezső *Fekete alapon fehér négyzet* című, Malevicsnek ajánlott alkotása (22. melléklet) tekinthető irányzatilag, műfajilag nehezebben behatárolható betűversnek, mely elnagyoltságával, alulstilizáltságával is viszonyul a modernizmus, az absztrakt festészet némely kiemelt, kultikus darabjához (például a *Fekete négyzet* vagy a *Fehér a fehéren* című Malevicsfestményekhez). Olyan festményekhez, amelyeket a tárgynélküliség, az ún. tiszta festészet, a Clement Greenberg-i mediális tisztaság kanonikus műveinek is gondolhatunk, ám amelyek megcélzott csendjükkel (hozzáférhetetlenségükkel) éppen hogy kommentárt generálnak.

A cím (*Fekete alapon fehér négyzet)* mintha éppen az alapként/háttérként és figuraként/alakként működtetett dimenziókat zavarná össze: első látásra a lap fehérje tűnik háttérnek, amely „előtt" a fekete (írás)jelek képezik az alakot/figurát. A cím által látjuk, hogy vizuális poénról van itt szó: a figura és háttér rögzítettsége, egyértelműsége mozdul ki. Azt kellene figurának látnunk, amit háttérként/alapként (egyébként) nem nézünk: a lap visszahúzódó fehérjét.

A betűvers kézzel írt jelekből formáz egy csonka négyzetet, a malevicsi négyzetek precizitásának dilettáns változataként, a művi formával szemben itt a forma és a formátlan határára helyezkedő írás-rajzot, rajzverset látunk. A jelek mibenléte sem egyetlen rendszerhez tartozás felől határozható meg: hiányjellel vagy gyökjellel kezdődik az első sor, aztán *v* vagy *r* (?) betűk következnek egy kéz esetleges mozgásainak lenyomataként. A betűkből álló képszöveg a tárgynélküliség és mediális tisztaság modernista vágyát ugyancsak idézőjelbe teszi, és mint újraírható hagyományt mutatja meg. Itt ugyanis a kép önmagára vonatkozása helyett a képi idézés, a kommentár és kontextusváltás (poénos) gyakorlatával szembesülünk.

Lyotard *Mi a posztmodern*? című írásában a következőképpen vázolja a fenséges (a megjeleníthetetlen megjelenítésének) esztétikáját a festészetben: „lévén festészet, nyilvánvalóan »megjelenít« valamit, de negatív módon, tehát kerülni fogja a figuralitást vagy az ábrázolást, »fehér« lesz, mint egy Malevics-négyzet, a látás meggátlásával láttat, kínt okozva szerez csak örömet".[291] Tandori rajzverse az ábrázolhatatlan ábrázolásának tapasztalatához a hiány (konvencionális) jelével, majd a megírt négyzet végén a jel hiányával (azaz a hiány „jelenlétével") viszonyul. Mindezt a poén ironikus-humoros leleplező gesztusával – a betű és kép, az olvasható és a kibetűzhetetlen határán. Malevics festményeinek írásjelekkel való megidézése és a könyv médiumába való áthelyezése e festészetet újrakisa-

[291] Lyotard 2002: 17.

játítható hagyományként mutatja meg – egy modernizmus utáni értelmezői pozícióból.

Ami Tandori betűversének olvasását sajátosan médiumközi gyakorlattá teszi az egy kép, de legalább annyira a körülötte megképződő szemlélet, ideológia kontextus- és médiumváltása, illetve a monomedialitás, az absztrakció modernista felfogásának idézőjelbe tétele. Egy felskiccelt rajzversben, poénban, amely miközben a konvencionális jelek (hiányjel, betűk) ismételhetőségével szembesít, láthatóvá teszi egy író-rajzoló kéz esetlegességének megismételhetetlen lenyomatait.

IV. 9. Az érzéki reflektivitása felé

Az intermedialitás problémája sajátos módon merül fel olyan alkotások esetében, amelyekben az írás többnyire képként, (olvashatatlan) látványként jelenik meg, és amelyet így kézenfekvő lenne monomediálisként leírni. A fentebb tárgyalt példák alapján úgy tűnik, hogy a monomedialitás hipotézise több szempontból sem bizonyul tarthatónak. Ám nem amiatt, mert úgy tekintjük a grafémát, mint ami „diszkretizáltan, önmagában szemlélve is értelmes, szellemmel, lélekkel bíró dolog, […] önmaga anyagi börtönében lélekkel bíró corpus" lenne.[292] A betűnek ilyen saját (lélek- vagy szellemszerű) jelentéssel és ideológiával való felruházása olyan „mitográfiai" gesztus, amelynek alapját csak szélsőségesen egyedi és esetleges képzetek, vizuális motivációk adhatják.[293]

A mediális különneműség tapasztalata mellett egyik érv az lehet, hogy bár a betűversek a nyelvi jelentéslehetőségek minimalizálása árán a jelölés materialitására irányítják a figyelmet, a nyelvi dimenzió teljes kikapcsolása nem történik meg. A betű úgy tűnik fel, mint ami egyszerre átlátszó, önkényes jel, és látható, érzéki, olvashatatlan, plasztikus vonal.[294]

A betűversek tekinthetők olyan írás-képnek, kép-írásnak, amely valamiféle nyelvi tapasztalatra reflektál.[295] A betűk olvashatatlanságának, nem nyelvspecifikus rendjének, idegenségének tapasztalata dialektikusan olyan nyelvhasználat függvénye is, amelyekben a betű hangjelölő funkciója a nyelvi jelentésképzés feltételeit teremti meg. Ugyancsak egyfajta nyelvi tapasztalatra reflektálhat a nyelv mint jelölőrendszer történeti-kulturális-ikonográfiai előtörténeteinek, más jelölőrendszerekkel való átfedéseinek felidézése, képi anamnézise (pl. a lettrista hipergráfiákban). A betűversek esetében bármilyen látvány képi folytonosságát, ikonikusságát megtöri az

[292] Szigeti 1997: 118.

[293] Vö. uo.; lásd még Sándor 2002: 213.

[294] Lásd a graféma olvasható betűként és látható, plasztikus vonalként való lyotard-i értelmezését. Readings 1991: 13–16.

[295] Vö. Sz. Molnár 1998: 76.

írás jelölésmódja, szekvencialitása és linearitása, így a betűversek valójában az írás és a grafika, a nyelv és a kép közötti elmozdulásként gondolhatók el.

Egy további érv a betűversek monomedialitásával szemben az lehetne, hogy az *ut pictura theoria (*vagy ez esetben: *ut poesis theoria)* mitchelli elve alapján a betűversek körüli különféle kontextusok és diszkurzusok is alakítják ezek olvashatóságát (pl. a könyv, a kiállítás, az irányzati önértelmezés, az elmélet kontextusa). A betűversek ugyanakkor önértelmező vagy elméleti előszövegek függvényében válnak hozzáférhetővé. Például a lettrizmus „nyelvbontó" poétikája nem csupán feltételez valami olyat, hogy értelmes nyelv, hanem magát a nyelvet lebontó kísérletet is csak diszkurzív módon tudja bejelenteni, legitimálni. Így ezekben az irányzati önértelmezésekben sajátos módon érvényesül egy öneltörlő mozzanat is.

Susan Sontag *Against Interpretation* című esszéjében a modern művészetben (például az absztrakt festészetben), a műalkotás mint önmagára utaló dolog megjelenésében látja annak lehetőségét, hogy újra felfedezzük érzékeinket, és az értelmezés, a jelentés hermeneutikája átadja helyét a művészet erotikájának, érzéki dimenziójának.[296]

Az érzékihez, a médiumhoz ily módon odaforduló művészetek esetében nem vélem a jelentést és értelmezést ilyen radikálisan lecserélhetőnek (*in place of*), sem azokat a kontextusokat kikapcsolhatónak, amelyekben mind az absztrakt festészet, mind a lettrizmus az anyagi, az érzéki felé fordulását kénytelen diszkurzív módon bejelenteni. A betűversek mediális tapasztalatát inkább az Oosterling által javasolt intermedialitás, vagyis az „érzéki reflektivitása"[297] felől vélem leírhatónak, amely a fogalmi és a testi, a reflektív és az érzéki közötti folytonos elmozdulásként, a reflexió megtestesült tapasztalataként gondolható el. Ha pedig valamire igencsak találó lehet az *erotika* szó, az éppen a közöttesnek, az érzéki és a reflektív közötti átcsúszásoknak a rögzíthetetlen tapasztalata.

[296] „In place of hermeneutics we need an erotics of art" Sontag 1988: 10–14. Saját fordításban: Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.

[297] Oosterling 2003.

V. SZÖVEG ÉS KÉP A KOLLÁZSOK TEXTÚRÁJÁBAN

V. 1. Kollázsolvasatok

V. 1. 1. Kollázs/montázs

A kollázs mint sajátos, történetileg leginkább az avantgárdhoz kapcsolható, magát a reprezentációt és a műalkotás medialitását problematizáló eljárás, több művészeti ággal és művészetelméleti diszkurzussal is kapcsolatba hozható: a festészettől a filmen, fotográfián át az irodalomig és zenéig. J. David Bolter és Richard Grusin Clement Greenberg nyomán a kollázsban és a fotómontázsban a médiumokkal kapcsolatos modernista „elragadtatást" látja, amelyben a reprezentáció átlátszóságának paradigmáját a médium „hipertudatos elismerése" váltja fel.[298]

A terminus használata, illetve a kollázs(szerűsége)t tárgyaló eltérő művészeti és kritikai diszkurzusok eredményei a számos átfedés ellenére sem egységesíthetők. Mi több: az elméleti-kritikai beszédben a kollázs fogalma és ismérvei nem mindig választhatók el élesen a montázsétól; a kubista festők, Picasso és Braque ragasztott képeit egyaránt nevezik kollázsnak,[299] montázsnak,[300] illetve a kollázst egy montázsfajtának.[301] Beke László szerint „a mai használatban a két szó a legtöbbször felcserélhető", kezdetben viszont a montázs 'vágás' és a kollázs 'ragasztás' jelentései elkülönültek.[302]

[298] Bolter–Grusin 1999: 38. A szerzők a kollázshoz főként a perspektivikus festészet átlátszóságának, természetességének megtörését, a fotómontázshoz a fénykép természetességmítoszának lebontását kapcsolják.

[299] Aragon é. n.

[300] Fischer-Lichte 1990: 158–169.

[301] Bürger 1997: 19.

[302] Beke 1997: 39.

H. Nagy Péter kínál egy lehetséges szempontot a kollázs és montázs megkülönböztetéséhez: „míg a montázs esetében a különböző, térben és időben egymás mellé kerülő részletek koncepciózus összeillesztéséről" beszélhetünk, „addig a kollázs esetében az esetlegesen összemontírozott kivágások transzparenciájáról (mely nélkülözi az alkotói kompetencia előzetesen adott instanciáját és a mű határainak kódoltságát)".[303]

Egy további megkülönböztető jegy az lehetne, hogy a montázs hangsúlyozottabban kísérli meg a befogadás irányítását, míg a kollázs tágabb és állandóan felülvizsgálandó teret enged át a befogadónak.[304] Az olvasás „hangsúlyozottabb" irányítása, a felkínált „tágabb" tér viszont vonatkozhat akár ugyanazon probléma egyszerű fokozatbeli különbségére is, ami alapján meglehetősen problematikus lehet a különbségtevés. Aragon könyvében is a kollázson *belül* különül el két kategória: „az egyiknél a ragasztott részben az alak a lényeg, vagy pontosabban a tárgy ábrázolása, a másiknál pedig maga az anyag".[305] Azokban a kollázsokban, amelyekben az alak a lényeg, az ábrázolt tárgyban inkább megvalósul a kollázsolt részek, töredékek egyfajta integrációja, ez tehát hangsúlyosabban irányíthatja a befogadást, ám ez Aragonnál egyazon eljárásnak, problémakörnek egyik aspektusa.

A montázs és kollázs megkülönböztetéséhez a felhasznált anyagok mediális egyneműsége (pl. fotómontázs), illetve feltűnő különneműsége (festészeti kollázsok, pl. Rauschenberg alkotásai) újabb szempontokat kínálhat, ám az egyneműség, különneműség határértéke sem határozható meg pontosan.

Mivel igen gyakran maguk a szóban forgó képversek a H. Nagy által körülírt kollázs- és montázsszerűség között helyezhetők el,[306] illetve a kollázs maga olyan eljárás, amely a műfaji, poétikai ismérveket, konvenciókat inkább keveri és elbizonytalanítja, mint maradéktalanul érvényesíti, a következőkben a kollázs terminust használom, és csupán azokat a vonatkozásait tárgyalom, amelyek a vizuális költészet felől lehetnek relevánsak.[307]

Korábban a kollázst magam sem mint megbízható műfajszerűséget, hanem mint sajátos „viselkedést" írtam le, amely „mind a műben, mind az olvasásban manifesztálódik".[308] A már akkor is idézőjelbe tett „viselkedést" most inkább az olvasó hatáskörébe utalnám, ám továbbra is tart-

[303] H. Nagy 1997: 12.

[304] Vö. Sándor 2002: 223.

[305] Aragon é. n. 29.

[306] H. Nagy Péter maga is jelzi ezt az átmeneti jelleget Szombathy Bálint képszövegei kapcsán. H. Nagy 2008: 54.

[307] Nem foglalkozom például a filmes montázzsal mint egyik alapvető mozgóképalkotási eljárással.

[308] Sándor 2002: 218.

hatónak vélem, hogy a kollázsokat, amelyek a tekintetet első ránézésre a töredékesség és megszakítottság látványával szembesítik, sajátos módon alakítják a dekomponáló/dekontextualizáló és a rekomponáló/rekontextualizáló műveletek.

Ezeket a műveleteket Peter Bürger és Erika Fischer-Lichte[309] Walter Benjamin allegóriaértelmezésére hivatkozva avantgárd eljárásként problematizálják. Kappanyos András a rekontextualizálást szintén avantgárd eljárásnak tekinti (az efemer műveletek, az önreferencialitás, az aleatorikusság, a performativitás és az interaktivitás mellett), melynek célja a „művészi szemlélet kiterjesztése a művészietlenre, esetlegesre, azaz végső soron a művészet határainak elmosása".[310]

Tulajdonképpen nem is annyira a rekontextualizálás, hanem ennek az a funkcióváltása lehet sajátosan avantgárd és történetileg magyarázható, amely a *ready-made*-ben, a montázsban/kollázsban válik láthatóvá. Az individuális, egységes szubjektum képzetének megingása, a jel és a dolog azonosítása, a művészet és nem-művészet határaira való rákérdezés, a műalkotás organikusságának, autonómiájának, vagy akár (benjamini értelemben vett) aurájának megtörése, a középpontvesztés valóban magyarázhatóvá válnak a történeti avantgárd kontextusában. Kappanyos szavaival: „A montázs elve nem azért jött létre éppen az avantgárdban, mert korábban nem lett volna meg a technikai lehetősége, hanem mert az egységes értékrend (azaz egységes kontextus) által uralt világban nem lett volna értelme."[311] Fischer-Lichte meg éppen abban látja a montázsnak mint avantgárd eljárásnak a lényegét, hogy annak az autonóm művészetet megkérdőjelező, pluralizáló folyamatai egy olyan társadalmi térben zajlanak, „amelyben monisztikus tendenciák uralkodtak".[312] És – tehetnénk hozzá – amelyben lehetett tétje a megkérdőjelezésnek.

V. 1. 2. De- és rekontextualizáció

A dekomponáló/dekontextualizáló eljárás a legkülönfélébb „helyekről", reprezentációkból, művészi és nem művészi kontextusokból származó anyagok, kulturális kódok „életének a kioltásában áll, vagyis azon funkcióösszességből való kiszakításban, ami annak jelentést kölcsönöz".[313] Ezek a – kritikai funkcióval is bíró, már-már „agresszív" és tettértékű[314] – dekontextualizáló technikák valamely előzőleg homogénnek, folyama-

[309] Bürger 1997; Fischer-Lichte1990.
[310] Kappanyos 2008: 69.
[311] Uo.
[312] Fischer-Lichte 1990: 168.
[313] Bürger 1997: 16.
[314] Castellin 2003: 396.

tosnak tételezhető egységbe avatkoznak be, és ennek a töredékét jelentésösszefüggéseiből kimozdítva helyezik át a kollázs terébe.

A kollázs dekontextualizáló eljárásai nyomán a mű kontextusába áthelyezett töredékek nem elrejtik, hanem rámutatnak a műalkotás megalkotottságára, artefaktum voltára, felfüggesztik átlátszóságát, anyagtalanságát. Peter Bürger szerint többek között éppen a megalkotottságra való rámutatás által különbözik a montírozott mű a szerves műalkotástól, mely saját konstruáltságának tényét elleplezni próbálja.[315]

A rekontextuálizáló műveletek során a töredékek egymás mellé helyeződnek, ám a kollázs (új) kontextusában ezeknek az elemeknek az idegensége, mássága sosem válik maradéktalanul integrálhatóvá, így kétségessé válik bármilyen egységes, egybehangzó jelentés képzete. Ugyanakkor a töredékek éppen töredék voltuk folytán visszautalhatnak előző összefüggéseikre, és ezeket szomszédossági viszonyaik folytán egymásra vonatkoztatjuk: így történhet meg a széttartó kontextusok ütközése, (ironikus) felülíródása. Az egymásra vonatkoztathatóságot nem (vagy nem elsősorban) a szerzett anyag származási helyének, eredetének ismerete teszi lehetővé, hanem egy tágabban értelmezhető kulturális ismeretrendszer,[316] ám ez nem garantálja valamiféle koherens értelemegész visszaállítását.

Ami a rekontextualizálás nyomán létrejön, az inkább textúraszerű, mint struktúra- vagy kompozíciószerű.[317] A megszakítottság és különneműség folytán a kollázs ellenáll a középpontosító, az elemeket hierarchizáló, maradéktalanul egységesítő befogadásmódnak. Christopher Butler szerint a kollázsokban egyenesen a fragmentáltság mögötti *koherencia* modernista mítosza lehetetlenül el.[318] Az olvasó-néző (az elemek egymásmellettiségéből adódó) összeolvasás, egymásra vonatkoztatás lehetősége és teljesíthetetlensége között találja magát.

A talált, *ready made*-ként rekontextualizált anyag és az egyénileg megalkotott elemek, illetve a *décollage* által előállított és a spontán véletlen biztos szétválaszthatatlansága nyomán visszavonódik az eredetként, középpontként elgondolható (alkotó) szubjektum vagy értelem.[319] Így az alkotás folyamatában helyet kap a tervezhetetlen, az uralhatatlan, az értelmen túli is. Mind az avantgárd, mind az avantgárd utáni kollázsokban tetten érhető egy olyan művészetfelfogás, amelyben a „kezünkkel készíteni" elv helyét

[315] Bürger 1997: 17.

[316] Vö. Horányi 1977: 102.

[317] Vö. Johns, idézi Pethő 2003: 89.

[318] Butler 1980: 88.

[319] Vö. Beke Zsolt szerint „a jelenlét, a logosz megkérdőjelezésének szála az, amely a vizuális költészetet összeköti a véletlen művészi használatával". Beke 2004: 44.

nagyrészt a „választani, örökké csak választani”[320] elve veszi át. Választani és rekontextualizálni – tehetjük hozzá.

A *décollage* technikák, az anyag roncsolásának különféle módozatai nem csupán a véletlent, az esetlegest állítják elő, hanem a kulturális reprezentációk mediális egyneműségébe is beavatkoznak, megmutatják ezek dologi, anyagi, olvashatatlan dimenzióit. A többszörösen rétegzett plakátkollázsok reliefszerű, taktilis felülete sokszor nem is több, mint a kultúra jelentésekből kihullott, látható és tapintható, de már kibetűzhetetlen palimpszesztje.

A kollázsok létmódját H. Nagy a kópia-léttel kapcsolja össze: „egyedi és másolat ellentéte megszűnik, ha e két fogalmat az identitás és az ismétlődés kérdésére vonatkoztatjuk”, hiszen „azonosság és másság egymás kontextusában felcserélhető, amennyiben nincsen transzcendens vonatkozási pontjuk”.[321] A kollázsban a reciklált műalkotások auráját, „Itt és Most”-ját a reprodukció, a kópia megismételhetősége, hagyomány-összefüggésből való kiszakítottsága, „történeti tanúságának” megingása zilálja szét, és a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően aktualizálja a reprodukáltat.[322]

A művészet és nem-művészet, a magas és populáris kultúra, a talált és megalkotott tárgyak közötti határoknak a neoavantgárdban már intézményesült átjárása folytán a vizuális költészet kollázsaiban helyet kapnak a kultúra forgalomban lévő legkülönfélébb jelei: a tömegkultúra vizuális termékei vagy a tudományok és művészetek képei, szövegei, illetve az ezek által megidézett kódok, konvenciók. Azonban – amint erre H. Nagy is felhívja a figyelmet – „a kultúra önmagától megvalósult vizuális értékeinek bemutatása […] nemcsak egyfajta áttétel nélküli felsorakoztatást jelent, hanem több esetben pl. sokszorosítással, nagyítással, roncsolással társuló perspektiválást is”.[323] A kollázsokban a jelentés-, kontextus- és médiumváltás együtt jár a médium intézményes közegének megváltozásával, ami visszahat a kollázsok befogadásának és kanonizálásának feltételeire is.

V. 1. 3. Kollázs és vizuális költészet

A vizuális költészet szempontjából az, hogy a kollázs különféle diszkurzusok, kontextusok metszéspontjának helye, azt is jelenti, hogy ebben a szó, a nyelv nem önmagában vagy nem csupán nyelvi környezetében

[320] Duchamp, idézi de Duve 2004: 70.
[321] H. Nagy 1997: 11.
[322] Vö. Benjamin 1967: 305–306.
[323] H. Nagy 2003: 64.

fordul elő, mint a konkretizmus nyelvhasználatában, hanem kontextusaival és – Denckerrel szólva – „nyelvi külvilágaival"[324] együtt. Ez a beágyazottság, a különnemű kontextusok idegenségének felismerhetősége, illetve egy tágabb kulturális ismeretrendszer a feltétele a töredékek ironikus, kritikai újraértésének.

A vizuális költészet kollázsai a konkretizmus alkotásai mellett éppen a nyelvszemlélet másságával, a képi „szennyezettséggel" és a kontextuális nyelvhasználattal tűnnek fel, amelyben a szöveg és a kép egymást kommentáló, kibillentő közegekké válnak.

Pontosítanunk kell, hogy a vizuális költészet fogalmának tágabb értelmezése mellett az elméleti-kritikai beszédben előfordul a kollázzsal összefüggésbe hozható használata is. A konkrét költészet (pontosabban az ún. „tiszta" konkretizmus[325]) strukturalista ihletettségű nyelvi purizmusával, illetve a képversek precíz megalkotottságával szemben az olasz *poesia visiva* és a szűkebb értelemben vett vizuális költészet (pl. a német *visuelle poesie*) alkotásmódja teret ad a nyelvileg kisajátíthatatlan képnek, a média és a művészet talált tárgyainak, a kritikai újrakisajátításnak, a véletlent előállító eljárásoknak, és a mindennek „testet szabó" kollázsnak.[326]

A vizuális költészet a konkretizmus nyelvfelfogásának implicit vagy explicit kritikáját, meghaladását is végzi. A kontextusairól leválasztott szót újraértő konkretizmushoz képest a vizuális költészet a kontextusok „költészeteként" az ideológiakritikában is érdekeltebb, kevésbé semleges irányzattá válik (ez az irányultság egyébként a brazil konkretisták alkotásaiból sem hiányzik). Ám a kollázsokat nem célszerű csupán az olasz *poesia visiva* vagy a szűkebben értett vizuális költészet felől kategorizálni, hiszen más irányzatokhoz tartozó vagy irányzatilag besorolhatatlan alkotók – Steve McCaffery, Géczi János, Zalán Tibor, Jirí Kolár – művei között éppúgy megtaláljuk.

A történeti avantgárd után (pl. a neoavantgárd és a posztmodern kontextusában) a kollázsnak a művészet és nem-művészet határaira rákérdező funkciója átértékelődik, pluralizáló tendenciái felerősödnek, Fischer-Lichte szerint a posztmodernben akár radikalizálódhatnak is, és bizonyos alkotások (pl. Heiner Müller *Hamletgép*je) *conditio sine qua non*-jává válhatnak.[327]

[324] Dencker 1995: 32.

[325] Vö. Castellin 2003: 393.; Drucker 2003: 383.

[326] Vö. Castellin 2003: 393–396.

[327] Fischer-Lichte 1990: 169. Vö. A vizuális költészeti kollázsoknak ezt a képet, illetve a nyelvi „külvilágokat" is beengedő, a magas és populáris kultúra regisztereit keverő poétikáját nem véletlenül tartja több más kutató is a posztmodern paradigma kontextusában elhelyezhetőnek. H. Nagy 1997; Sz. Molnár 2001.

A kollázsnak ez a határokat és oppozíciókat (pl. magas versus populáris kultúra) elmozgató, nem hierarchizáló jellege mellett a hagyományhoz való viszony, a poétikai, ideológiai előzmények újraértése is olyan szempontként kínálkozik, amely szerint a kollázs mint eljárás, szemlélet, „magatartás" nemcsak a (neo)avantgárd, hanem a posztmodern kontextusában is értelmezhetővé válik.

V. 1. 4. Intermedialitás és diszciplinaritás

Az elméleti-kritikai beszédben felmerülhet a kollázsszerű képversek intézményes és diszciplináris közegének problémája, amely jelentősen alakíthatja ezek befogadási feltételeit. W. J. T. Mitchell is jelzi a *Picture Theory* című könyvében, hogy amire az általa használt *képszöveg* fogalma vonatozik, az nem egy szimmetrikusként és változatlanként elgondolható viszony, hanem annak a médiumnak az intézményes kontextusán alapul, amelyben megjelenik.[328] Sz. Molnár szerint a kollázsszerű képversek esetében „egyáltalán nem mindegy, hogy a vers plakátméretű kiállítási tárgyként kerül-e a néző szeme elé, vagy lapozható könyv formájában olvasható, mert előbbi esetben a szöveg olvashatósága a képi médiumnak (mint elsődleges befogadói közegnek) alárendelt pozícióban van, utóbbi esetben viszont éppen fordítva: a vers vizuális megoldásai felett a nyelvi olvashatóság (a szöveg médiuma) uralkodik".[329] Vagyis – fűzhetjük hozzá – ilyenkor nem elsősorban műimmanens sajátosságok, hanem kontextuális tényezők, a médium intézményes környezete, a tulajdonítás bizonyos módozatai, a képversként való kínálás vagy éppen a kiállíthatóság alakítja a kollázsok befogadását.

A mű intézményes közegének kérdése az átmeneti, nehezen kategorizálható műfajok és művészeti gyakorlatok kapcsán igencsak relevánssá válik: abban például, hogy milyen érvekkel indokolja meg egy diszciplína (képviselője) bizonyos határhelyzetben lévő művek elfogadását, marginalizálását vagy éppen teljes elutasítását, és ebben az argumentációban miként mutatkozik meg a diszciplína „identitása", elméleti-módszertani profilja.

A „határesetek" valamely diszciplína keretein belülre helyezése együtt járhat bizonyos fogalmak, szemléletek újragondolásával. Például képversként megnyilvánulhat „bármiféle nyelvi és/vagy képi tapasztalatra reflektáló műalkotás képisége".[330] Sz. Molnár itt bizonyos fogalmak, műfajok, diszciplináris határok pontosságáról, definiáló erejéről mond le a képszö-

[328] Mitchell 1994: 210.
[329] Sz. Molnár 2004a: 15–16.
[330] Uo. 126.

veg tárgyalásakor, de mindvégig megtart egy olyan vonatkozási pontot, ahonnan a diszciplínához való visszakapcsolhatóság lehetséges: ha a kollázsban nincs is olvasható szöveg, a látvány képisége valamilyen nyelvi tapasztalatra mégis reflektál. Ha ehhez még hozzávesszük a képversként kínálás intencióját és intézményes közegét, akkor a kollázsokat az irodalom felől is érdekkel bíró alkotásokként értelmezhetjük. És ez az értelmezői gyakorlat újragondolásával, vagyis nem egyszerű kiterjesztésével együtt történhet meg.

V. 2. A kollázsolvasás retorikája

V. 2. 1. „Mi van?"

Zalán Tibor *Mi van?* című kollázsáról (23. melléklet) talán nem túlzás azt állítani, hogy a kollázs befogadásának diszkurzív-mediális feltételeire kérdez rá. A kollázs különböző stílusok, technikák, konvenciók különnemű mixtúrája. A kivágás, dekontextualizálás és a töredékek egymás mellé, illetve egymásra helyezése együtt van egyfajta konstruktivista képalkotást idéző, precízebb, geometrikusabb „architektúrával" és a mindezt felülíró, a manuális ecsetkezelés nyomán esetlegesebbnek tűnő, szinte taktilis festékkezeléssel. A családi fotográfia, a dokumentaristának vagy pillanatképnek tűnő fényképek, a *Bitte* és a *Wann?* szavak, a sárga és fekete színű geometrikus formák, a bizonyos képrészeket (feltűnően) takaró piros ecsetnyomok és a lila/kék „a" betű összekollázsolásához nehezen lehetne valamiféle egységesítő konstrukciós elvet találni.

A kollázs címe, a *Mi van?* nem igazán tekinthető olyan kérdésnek, amelyre érvényes válaszokat lehetne megfogalmazni. Inkább azzal szembesül a befogadó, hogy a töredékek között maradó rések az egységesítő értelmezés érvényességét kérdőjelezik meg. A *Mi van?* további kérdéseket indukál, ezek pedig a „Mit látunk, olvasunk?", „Hogyan látunk, olvasunk?" problémáját, vagyis az olvasás olvasását, a megfigyelés megfigyelését érinthetik.

A „Mi van a képen?" kérdés mellett felvetődik az is, hogy „mi van" abban a kulturális tudásrendszerben, amivel a kollázshoz fordulunk? Hogy mennyiben olvassuk az „olvashatatlan" képszöveget, hiszen amennyiben diszkurzív tudásrendszerekbe és/vagy narratívákba helyezzük a képeket, szövegtöredékeket, akkor ezeket valamiképpen olvashatóvá tenni próbáljuk. Például úgy olvassuk-e a meztelen női test piros ecsetnyomokkal körülkerített fotográfiáját, mint a szép, egzotikus, primitív és/vagy fenyegetett (vagy éppen mint fenyegető) Másik képét? Vagy miként befolyásol a német nyelvű szöveg (továbbá az egyenruháról való diszkurzív tudás)

abban, hogy a katonatiszt fényképét egy bizonyos, történetileg kötött katonai-politikai hatalom kontextusában helyezzünk el? Hogy a képek egymásmellettisége folytán fogunk-e narratív modelleket használni, összefüggéseket teremteni, történeteket kigondolni? Tételezünk-e valamilyen ok-okozati kapcsolatot a tiszt képe és a családi fotón piros festékkel takart, eltüntetett férfi (apa?) képe között? Egyáltalán miért, milyen fotografikus és kulturális konvenciók alapján gondoljuk azt, hogy az eltüntetett részlet az apa képe lehet?

A *Mi van?* című kollázsban a dekontextualizálás, áthelyezés nyomán a töredékek integrálhatatlansága, idegensége kimozdíthatja az eleve ismert reprezentációs rendszerek konvencióit. A kollázsban a szövegek mindegyike valamilyen olvasóhoz intézett teljesíthetetlen direktívaként is elgondolható. A *Mi van?* mint az olvasói, nézői pozíciókat tudatosító és egyszersmind kimozdító kérdés némiképp a *Wann?* kérdésben ismétlődik: a kettő viszonya azonban a magyar és a német szó hangalaki hasonlóságát csak látszólagos, illetve véletlenszerű (mert konvencionális jelölésmódon alapuló) konvergenciaként mutatja meg. A *Wann?* kérdés kontextualizációra való felszólításként is funkcionálhat; a kontextualizáció itt viszont nem csupán valamilyen történeti-kulturális közegbe való elhelyezésként történhet meg, hanem úgy is, hogy a képek és a szavak egymás (újdonsült) kontextusaivá válnak.

A kérdés a *Mi van?* című kollázsban éppen a kollázsok befogadásának önreflexív kérdésévé válhat: mi történik az olvasással, nézéssel, jelentésképzéssel olyan alkotások esetében, amelyek a reprezentációs rendszerek ismerős konvencióit összezavarják, amelyek kitérnek az egységesítő tekintet, a töredékek között koherenciát kereső törekvés elől, és az olvasható és a kibetűzhetetlen között történnek?

V. 2. 2. Szó és kép divergenciája a kollázs minimumában

Az, hogy a kollázst olvasó-néző tekintet a részek összeolvasásának lehetősége és egyszersmind teljesíthetetlensége között ingadozik, igen jól láthatóvá válik azokban a képszövegekben, amelyek a kollázsszerűség minimumával szembesítenek. H. Nagy szerint „az olvasni és nézni való részletek minimuma nyomatékosabban teszi láthatóvá az összekapcsolás, a szomszédosság apropóját".[331] Vagyis ha csak két elemet montírozunk össze, akkor szükségszerűen ezt a két elemet terheljük meg valamilyen szemantikai (pl. szó és kép közötti) diszkrepanciával és ugyanakkor az egymásra vonatkoztatás lehetőségével. Szombathy Bálint *Party!* című alkotása (24. melléklet) a kollázs-gesztus minimumával mutatja meg a kép

[331] H. Nagy 2008: 54.

és szó viszonyának széttartó s így akár szubverzívnek vagy ironikusnak is elgondolható jellegét.[332]

A kép szabályos, négyszögű keretét leváltó kivágatszerűség láthatóvá teszi a dekomponálás gesztusát, a valamilyen kontextusból való átemelést. Ugyanez a kivágatjelleg a beillesztett szövegrészre is érvényes. A töredékesítő, illetve a fragmentumokat egymás mellé helyező gesztus nyomán a töredékek között szemantikai törés, elcsúszás jön létre.

A hátulnézetből fényképezett, falhoz állított meztelen testek a kamera, illetve a kamera pozícióját elfoglaló néző és a fotografált alakok viszonyát olyan hatalmi viszonyként mutatják meg, amelyben a nézett kétszeresen is kiszolgáltatott a nézőnek: egyrészt meztelensége folytán, másrészt azáltal, hogy ő maga, azaz a kép(en látható) nem nézhet vissza. A további képi kontextus hiánya, illetve a nyelvi elem többértelműsége folytán viszont eldönthetetlen, hogy a kép valami fölöttébb súlyos momentum dokumentuma vagy egy ilyen jelenet inszcenírozásának, eljátszásának, netán paródiájának, esetleg valamiféle játéknak a fotografikus lenyomata. (Jelen esetben például a *Party!* 'mulatság', 'mulatni' jelentései mellett a szónak még a 'párt' jelentéslehetősége sem zárható ki teljesen.) Mindez nem a fénykép dokumentumértékét, hanem éppen határozatlanságát, ingatag nyomszerűségét, kontextusokra utaltságát emeli ki.

A kép fölé helyezett egyszavas szöveg (*Party!*) sem a képi többértelműség rögzítéséhez járul hozzá. Az egyszavas mondat nem helyezhető el egyetlen értelemlehetőségben, a mondat modalitása vagy beszédtett-értéke szerint egyaránt lehet felkiáltó, expresszív-konstatáló, de felszólító, direktívaszerű is.

A képszöveg, amely látszólag a kamera pozíciójával egybeeső tekintetnek, és így a nézőnek-értelmezőnek kínál egyfajta hatalmi pozíciót, a kép és a szöveg többértelműsége folytán meg is teremti és vissza is vonja bármiféle hatalmi viszony lehetőségét. Mintha a fotografált testek a mi tekintetünknek, a mi tekintetünk viszont a képszöveg nyugtalanító ambiguitásának lenne kiszolgáltatva. A töredékes képnek és szövegnek ez az értelemadást egyszerre provokáló és blokkoló jellege a kollázsolvasást sajátosan reflexív gyakorlattá teszi.

[332] „*A Party!* (1988) című montázs a kollázsok többértelműsítő-ironizáló eljárását eleveníti fel […] Szöveg és kép viszonya […] ez esetben is sokszorozható, hiszen a kontextusától megfosztott szituációt számos irányba térítheti ki a felkiáltójellel megtoldott szó szemantikája (pl. a szószerintiség és a metaforikusság mentén, a minősítés modalitása – kiáltás, óhaj – alapján stb.)" – olvashatjuk H. Nagynál. Uo. 63.

V. 3. Talált tárgyak, talált kollázsok

A talált kollázsok, talált versek esetében a 20. század második felében már nem egyszerűen a duchamp-i mozzanat megismétlődésének lehetünk tanúi. Még az ún. antiművészeti igénnyel fellépő avantgárd akciók, a műalkotás identitására, a művészet intézményrendszerére rákérdező, azt felforgató, de nem felszámoló gesztusok is paradox (és szükségszerű) módon éppen ennek kanonizáló, legitimáló feltételrendszerét használták fel. A *ready-made* szignált műalkotásként való kiállíthatósága, a róla való beszéd lehetősége ennek (vissza)intézményesülését vonta maga után, s így megváltozott az a tét- és problémarendszer is, amely a talált tárgyakkal kapcsolatos. Az avantgárd után a művészet és nem-művészet közötti határátlépések intézményessé válása véleményem szerint azt jelentheti, hogy a talált tárgyak újrakontextualizálása már nem a művészet intézményrendszerének szubverziója, hanem pl. kultúra- és ideológiakritikai lehetőségek folytán érdekes.

Sz. Molnár Szilvia megközelítésében az „ún. tárgyi világ jeljelenségeinek gyűjtése több oldalról problematizálta a képversek értelmezését". Érdemes a tanulmányából hosszabban idézni: „A falfestmények, falrajzok, gyerekrajzok, graffitik, plakát- vagy más felületroncsolások és a folklórszerű nyelvi jelenségek (mint pl. fatörzsbe vésett jelek) fényképen rögzített képei mind valamilyen nyelvi tapasztalatra reflektáló képversekként tüntetik fel magukat. Ezen jelenségek fotózásával olyan képversek születnek, melyekben a szöveg a képiséggel szemben sem előzetesen, sem utólagosan nem adott, hanem magának a látványnak a része úgy, ahogyan az az első észlelésben már jelen van – ezért is használható ezekre az alkotásokra a 'talált vers' elnevezés."[333]

A fentiekből nem csak az tűnhet fel számunkra, hogy a talált versek, talált kollázsok a képvers fogalmának határait jelentősen kitágítják, hanem az is, hogy abban, hogy képversként fogadjuk el őket, igen számottevő szerepe van a tulajdonítás gesztusának és a kontextuális tényezőknek.

V. 3. 1. Talált plakátok(?)

Géczi János *Tépés*- és *Kréta*-sorozata talált kollázsok, talált szövegek sorozatának tűnhet az olvasó-néző számára (25., 26. és 27. melléklet). A képek címei katalogizáló, címkéző gesztusra emlékeztetnek, a talált tárgyakat, a „leleteket" térben és időben is elhelyezik: pl. *Velence, 1994. 4. 8., Róma, 1993. 12. 27., Prága, 1994. 5. 19., Greece – Crete 1985*. A kollázsok nem a megidézett városoknak a történelmi és kulturális emlékezetben kiemelt,

[333] Sz. Molnár 1998: 46.

szimbolikusan terhelt és kulturálisan ismerősebb reprezentációiból, metaforáiból építkeznek. A fotografikus reprodukciók inkább a város anonim, a véletlen által is alakított vizuális kultúrájának, a város terének, testének, forgalomban lévő jeleinek lenyomatai, amelyek a kultikus reprezentációktól való eltérésük által is definiálódnak.

A talált kollázsok a város terét mint a kultúra jeleivel beírható, kisajátítható felületet mutatják meg. A kollázsok nem hierarchikus textúrájában a kultúra különneműségek egyidejűségeként mutatkozik meg, „egyidejűsítődnek és közös képi térben lokalizálódnak különféle kulturális jelenségek: szubkultúra és magas kultúra".[334] Ez a többszerzős, nyitott szövegtér és képtár az egymásba áttűnő rétegeivel, graffittivel és plakátfoszlányokkal megmutatja a tervezhetetlen folyamatoknak is kitett kultúra jelentéstelenné válásának képeit.

A kollázsokban felfüggesztődik a mű és létrehozója közötti evidensként elgondolt viszony, a mű individuális megalkotottságának lehetősége, és olyan kérdésekre cserélődik, mint a talált anyaggal kapcsolatos beavatkozás miléntje. A közvetítés-elmozdítás itt jelenthet (bele)tépést, -hasítást, de a plakáttépések fotografálását, kétdimenziós másolatként való remedializálását is, amely elkülönbözteti ezeket tapintható, reliefszerű jellegüktől.[335] Így eldönthetetlen marad, hogy a roncsolt plakátokban a *décollage*, a tépés, hasítás mennyiben a talált tárgy része, illetve mennyiben kapcsolható utólagos szerzői beavatkozáshoz.

A tépés, hasítás mint szerzői intenció által uralhatatlan folyamat felfüggeszti ugyan az individuális alkotó szubjektum képzetét, ám a véletlenszerű mégsem valamiféle tiszta és közvetlen anyagszerűség előlépését jelenti. Ezt ugyanis konvenciók vagy diszkurzív műveletek készítik elő, így

[334] Uő 2004a: 110.

[335] Géczi János „talált kollázsai" ugyanúgy csak fotografikus reprodukcióként léteznek, akár Duchamp *Forrás* című piszoárja. De Duve szerint úgy tűnik, mintha a *Forrás*ról 1917-ben készült fénykép „erőpróbája elég lett volna, hogy a múzeumba repítse referenciáját, amely máig ott is maradt, megnyilatkozási feltételeinek paradigmatikus példájaként". De Duve 2004: 85. A vizelde tehát sehol nincs meg (csak másolatai): a ready-made a képzeletbeli múzeumban helyeződött el, a „technikai sokszorosíthatóság korszakában" (Benjamin) rámutatva a művészet megnyilatkozási feltételeire, illetve arra, hogy „az egyre növekvő közönség a művészetet szinte kizárólag ebben a képzeletbeli múzeumban sajátítja el" pl. reprodukciók, művészeti albumok formájában. A ready-made művészetként való elfogadását így nem a múzeum fizikai értelemben vett tere teszi lehetővé, hanem a művészet intézményrendszere, az „ez művészet" kijelenthetőségének nagyon is diszkurzív feltételei. Ebben a kontextusban az eredeti és másolat viszonya és megkülönböztetésük tétje elveszti magától értetődőségét, illetve vonatkozási pontját. De Duve-vel szólva: „az igazi múzeum csupán a képzeletbeli referenciája." Uo. 86. Géczi talált kollázsai számára mondhatni az intézményessé és történetivé vált duchamp-i akció diszkurzív és képi reprodukciója készítette elő a képzeletbeli múzeumot, a művészet intézmény- és feltételrendszerére való rákérdezést viszont már tét nélkülivé tette.

pedig az intermedialitás kérdése felől az anyagszerűség és a diszkurzivitás problémája is előtérbe kerülhet. Erre a kérdésre remekül mutat rá Kulcsár-Szabó Zoltán egy koptatott nadrág nem kifejezetten irodalmi-művészeti példájával: a nadrágon azért van szükség írásban feltüntetni a nadrágszín egyenetlenségeinek szándékolt voltát, mert a nem szándékolt, de nagyon is hasonló egyenetlenség mást fejezne ki. Ha nem így volna, nem lenne szükséges a pontosítás, vagy nem is árulnának ilyen nadrágokat. Amit tehát az anyag úgymond kifejez, az „nem érzéki, hanem konvencionális, de legalábbis diszkurzív természetű".[336] Vagyis nem kizárólag az érzéki, hanem az érzéki és a diszkurzív együtthatásával magyarázható.

A talált kollázsok a sorozat, a gyűjtemény kontextusában már nem csupán véletlenszerűen roncsoltak, hanem éppen ilyenként vonatkoznak önmagukra és a sorozat többi tagjára. A plakátfoszlányok gyűjtése, kontextualizálása a véletlenszerűt, az anyag esetlegességét (cseppet sem a véletlenre bízott) konvenciók által éppen a sorozat egyik koncepciójaként, „poétikájaként" tünteti fel. A véletlen, az esetleges kontextust cserél, reflektálttá, „talált verssé" válik.

A *décollage* nyomán a feltépett plakátok virtuális, szimulált, konstruált jellege hangsúlyosabbá válik: a tépés által nem csak az anyagi hordozó, hanem az a valóságkonstrukció is roncsolódik, amelyet a plakát tesz láthatóvá. Az egymást eltakaró vagy egymásból kitakart valóságkonstrukciók (közéleti, kulturális, szubkulturális stb.) roncsoltsága és egymásmellettisége folytán ezek érvényessége, felhívó funkciója relativálódik vagy törlődik. A *décollage* a plakáttextúrák automatikus, reflektálatlan fogyaszthatóságát akadályozva ezek (ironikus) újraolvasásának feltételeit is megteremtheti.[337]

A perspektíva- és kontextusváltás médiumváltást és (a médiumhoz rendelhető) intézményes közeg váltását is jelenti. A plakátkollázsok fotografikus rögzítése könyvborítók között már nézésre-olvasásra szánt, az irodalom és képzőművészet közöttiségében reflektálható képszöveg, amely a kollekciók, katalógusok, albumok konvencióit is idézi (pl. a leletek kommentár nélküli felcímkézésével, egymás mellé helyezésével). A plakátkollázsok fotografikus képe ezeket már nem a maguk tapintható anyagiságában őrzi meg, hanem közvetített módon. A struktúra nélküli texturáltság látványa ugyanakkor megtöri a könyvoldalak, illetve az olvasásgyakorlat egyneműségét. Az olvasó tekintet átfordul a nem hierarchikus és nem perspektivikus képfelületet letapogató érzékelésbe, szenzuális befogadásba. Ez a távolságot kiiktató, nem a jelentésben, hanem inkább a felületben, a médium érzékiségében érdekelt látás a Laura U. Marks fenomenológiai

[336] Kulcsár-Szabó 2005: 24.
[337] Vö. Sándor 2002: 221–222.

filmelméletében kidolgozott *haptikus látás*hoz állhat közel,[338] amit a szerző Alois Riegl 19. századi osztrák művészettörténészhez kapcsol. Riegl nemcsak művészettörténész, hanem textilkurátor is volt, és nemcsak nézte, hanem (le is) tapogatta a szőnyegek felületét, közben pedig megalkotta a taktilis, haptikus látás elméletét az egyiptomi művészet kapcsán. A Marks féle *haptikus látás* olyan érzékelésmódot ír le, ami nem kizárólag egy elvont, fogalmi, testetlen reflexióban vagy pusztán a jelentésalkotásban érdekelt, és így az ehhez szükséges távolságot kiiktatva a médium érzékiségéhez, a felülethez megy közel: letapogat, érzékel. A *haptikus látás* viszont folyton vissza is tér a távolságot és absztrakciót feltételező *optikus látás*hoz, így voltaképpen az érzékelés nyugtalanító tapasztalatát a kettő közötti állandó átcsúszások alakítják.[339]

Géczi plakátkollázsaiban az olvashatatlan töredékek gyakran csupán a szöveg érzéki-anyagi dimenzióját és idegen nyelvűségét mutatják meg, vagyis nyelvi és kulturális másságát; a kibetűzhetetlen szövegek így bezúzódnak a kultúra nyelvi, mediális különneműségét felmutató textúrába, amely a város kisajátítható felületein „tenyészik". Ezek a „társadalmi időbe" ágyazott „objektív idézetek",[340] jelentéstelenné váló talált tárgyak, közöttük pedig a még kibetűzhető szövegtöredékek mégsem zárhatják ki a befogadás folyamatából a metaforikus és/vagy ironikus újraértelmeződés lehetőségét, a „metaforikus, mitikus kontaminációt".[341] Egyik oldalon (25. melléklet) például a plakáton a roncsolás nyomán tátongó fekete lyuk ironikusan felülírhatja, viszonylagosíthatja a plakát feliratát, ún. üzenetét, amely Isztriát „terra di brava"-ként reprezentálja, miközben valaminek a hiányát, magát az ürességet aposztrofálja. Ugyanígy a roncsolás nyomán funkciót váltó színházi plakáton a nézőre mutató figura keze a kollázs egésze felől válhat egyfajta indexikus jellé, a kollázs, az önmaga érvényességét felszámoló kulturális jeltextúra, az olvashatatlan vizuális Bábel *érintésévé*.

A szöveg, amely itt gyakran írásképével és nem nyelvi jelentéslehetőségeivel része a kollázsnak, csupán egyike lesz azoknak a jelölőfolyamatoknak, amelyek a kultúra tereit kimérik és beírják. Az írás ilyenkor képként, de a nyelviség, illetve a mediális különbség egyfajta kijelzéseként is részt vesz a látvány alakításában. A nyelvi-képi jelentéstelenülés, illetve a roncsoltság, esetlegesség képei nyomán jöhetnek létre ezekben a sorozatokban a kulturálisan kanonizáltabb, ismerősebb reprezentációktól eltérő *off-beat* városalbumok.

[338] Marks 2002.
[339] Uo. xvi.
[340] Cardinal 1997: 95.
[341] Uo.

V. 3. 2. A kollázs mint kollekció

A kollázsolás tágabb értelemben elgondolható mint a kultúra töredékei gyűjtésének gyakorlata, amely a kollektálás által megváltoztatja és újrarendezi a fragmentumokat. A *Kréta*-sorozat és a *Képversek Tépés* sorozata elképzelhető egyfajta kollekcióként, melyben különböző városok vizuális kultúrájának marginálisabb képanyaga van összegyűjtve (és kvázi katalogizálva). Úgy gondolom, ezek a kollázsok így érdekfeszítőbbek is lehetnek, mint csupán önmagukban szemlélve.

Jean Baudrillard úgy írja le a gyűjtés „szenvedélyét", gyakorlatát, mint ami egyszerre diffúz és regulatív, szabályozó, fegyelmező. A funkciójukról leválasztott tárgyak absztrakciós művelet nyomán egy szubjektumhoz kapcsolódnak, és valamilyen rendszerré állnak össze, amelyben a tárgyak szingularitása, illetve a határtalan helyettesíthetőség és játék lehetősége egyaránt fontossá válik.[342] A gyűjtemény, mely sosem a befejezés szándékával jön létre, a valós idő kimozdításának lehetőségét hordozza: a tárgyak kategorizálhatósága, helyettesíthetősége, ismételhetősége, a hiányzó tárgyak által generált vágy és befejezhetetlenség a valós időt egy sajátos rendszer dimenzióira fordítja le az időbeli referenciák, utalások újrajátszhatósága révén. Baudrillard szerint ez az ellenőrizhető ciklikusság az idő és a halál(félelem) szimbolikus transzcendálhatóságának, uralhatóságának illúzióját teremtheti meg a szubjektum számára.[343]

Az említett sorozatok talált kollázsai egyfajta kollekció részeiként is elgondolhatók, amely a kultúra történetileg és földrajzilag kötöttebb, illetve globálisabban közlekedő jeleinek, egyszerre egyedi és megkülönböztethetetlen felületeinek a gyűjteménye. Olyan gyűjtemény, amely fotografált jellege folytán eltávolítottabb, és megvonja a birtoklás közvetlen, taktilis élményét.

Roger Cardinal Kurt Schwitters kollázsai kapcsán a kollázsolás és a kollektálás gyakorlata közötti összefüggésekre kérdez rá, és kiemeli Schwitters dadaista *Merz*-projektjének kritikai-ironikus potenciálját: azáltal, hogy Schwitters szemetet gyűjt és kollázsol (szemetet, azaz minden esztétikai értékelhetőségnek ellenálló anyagot), magának a kollektálásnak és a művészetnek a gyakorlatát fordítja ki. Azáltal, hogy az emberi hulladéknak is lappangó jelentéslehetőségeket előlegez meg, a romantika utáni vagy modernista esztétika purista, purifikáló jellegére, de a mindennapok higiénéjének gyakorlatára is rákérdeztet.[344]

[342] Baudrillard 1997: 10.
[343] Uo. 15–16.
[344] Cardinal 1997: 96.

Ha Géczi talált kollázsait (fényképezett) kollekciónak tekintjük, azt láthatjuk, hogy ez koncepciózusan a kulturálisan kiemeltnek vagy akár kultikusnak számító helyek, a „fő városok" (Róma, Kréta, Prága, Velence, de lásd még Rovinj, Veszprém) nyomaként valami marginálisabbat, idegenebbet gyűjt, fotografál. Tipikuson, kultikuson kívülit, valami érzéki-anyagi nyomot, valami értelmezhetőn túlit, ami ellenáll az egyértelmű jelentésadásnak; ami esetlegességében szinte máshol is lehetne, mégis úgy van feltüntetve, mint annak a történetileg, földrajzilag, kulturálisan bemérhető helynek a lenyomata. A kultúra intézményrendszerei által a figyelem középpontjába állított (obligát) művek helyett a talált kollázsoknak ez a gyűjteménye a „kultúra árnyékában" tenyésző „elfogadhatatlan maradék csendesebb, szubverzív hangjait"[345] engedi szóhoz jutni.

A fénykép viszont végső soron nem a világot, hanem – Beltinggel szólva – „a világra vetett pillantásunkat adja vissza".[346] A talált kollázsok gyűjteménye így reflexív pillantások kollekciója, archívuma is lehet, amelynek nyitott folyamatában az idő lenyomatai térbelivé, átrendezhetővé, nemlineárissá válnak.

V. 4. A kollázs mint a hagyomány „láttamozása"

V. 4. 1. A kollázs mint kommentár

A kollázst mint eljárást a hagyományhoz, az irodalmi és ikonográfiai előzményekhez való viszony, a tradíció „láttamozása"[347] is alakíthatja.

Steve McCaffrey[348] Ezra Pound *In a Station of the Metro*[349] című kétsorosát alkotja újra a kollázs lehetőségeivel. A négy kollázs címe *Four Versions of Pound's 'In a Station of the Metro'* (29., 30., 31. és 32. melléklet). Egyik sem tartalmaz olvasható szöveget,[350] viszont reflexív kapcsolatot létesít egy előszöveggel, Pound versével, és ezen keresztül azzal a poundi költészetfelfogással is, amelyben az imagista, majd vorticista költő az ideografikus írást teszi meg egy nem szimbolikus-allegorikus képiség modelljévé. Más szóval: egy olyan képiség mintájává, amelynek olvashatóságát már

[345] Elsner–Cardinal 1997: 5.

[346] Belting 2003: 257.

[347] Drucker 2003: 381.

[348] Steve McCaffery vizuális költészetét sajátosan alakítja egy, a „tiszta" konkretizmusnál heterogénebb, eklektikusabb környezet (a reneszánsz költőktől a kortárs experimentalizmusig), amely „szintetizáló képessége folytán a konceptuális, kritikai és nyelvi források szerteágazó köréből szív magába anyagot." Uo. 383.

[349] *The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough.* Károlyi Amy fordításában: „Ez arcok jelenése a tömegben: / Szirmok egy nedves, fekete ágon."

[350] Az első kollázsban a (kínai?) ideogramok használata esetleges, Perloff szerint McCaffery sem ismeri pontosan ezek forrását és jelentését. Perloff 2002: 192.

nem konvencionalizált, hagyományozódó (meg- és előírt) jelentések mérik ki, „amit a könyvek tulajdonítanak bizonyos jeleknek vagy színeknek",[351] hanem a szó érzéki tartománya, közvetlensége, amely „magát a dolgot, a tettet vagy szituációt jelenti".[352] Más kérdés, hogy a nyelv közbejötte, a képek nyelvi megalkotottsága mennyiben teszi lehetővé ennek az elképzelt közvetlenségnek, a nyelv érzékiségének, a dolog megjelenésének maradéktalan megvalósulását.

A kollázsokban a cím az egyetlen nyelvileg is kódolt elem, amelynek funkciója a Pound-szöveghez való viszony jelöltté, explicitté tevése. McCaffery kollázsai kijelölnek egy előszöveget, egy vonatkozási pontot, amelyhez képest a négy „tabló" elhelyezhető, azonban a négy „verzió"-nak nevezett kollázs nem csupán ehhez az előzményhez, hanem egymáshoz is viszonyul. A kollázs, jóllehet nem tartalmaz olvasható szöveget, csak látványszerű betűhalmazt, önnön határait mégsem csupán a képiségen belül jelöli ki, hanem a képiség és nyelviség határán: mintha egy ekphrasztikus művelet, egy képleírás többszörösen áttételes fordítottját/megfordítását látnánk.

Kulcsár-Szabó Zoltán is megjegyzi, hogy Ezra Pound sokat idézett kétsorosa gyakran tűnik fel úgy a költészetelméleti munkákban, mint „a modern költői kép egyik alaptípusa", amelynek kapcsán a merész azonosítást emelik ki, illetve azt, hogy „nem tartalmaz a metaforikus azonosítást magyarázó elemet, vagyis: az azonosítás alapja (»ground«) tisztán képi, nem nyelvileg irányított".[353] Kulcsár-Szabó szerint ez amellett, hogy „meglehetős értelmezési szabadságot tesz lehetővé, avval a következménnyel jár, hogy a kép »olvasása« során létesül egy kitöltendő üres hely", ám a nyelv közbejöttével akkor is számolnunk kell a kép „olvasásakor", ha az azonosítás jelöletlenségével a vers a nyelv kiküszöbölhetőségét sugallja.[354]

McCaffery kollázsai szintén úgy alkotják újra Pound szövegét, hogy „üres helyeket" hoznak létre: a négy verzió az előszöveggel és egymással többszörösen közvetett, magukban a kollázsokban nem motivált viszonyba léphetnek, így a vers és a képek közötti kapcsolat létrejötte nagyrészt a befogadás, az „üres helyek" kitöltésének függvénye. A kollázsok egyrészt fenntartják a kép (végső soron) elolvashatatlan ambiguitását, a kapcsolódási pontokat sokszorozó elrendezést, másrészt az értelmezést a kollázsokban „idézett" szöveghagyomány kontextusához utalják vissza.

Ami mind a négy verzióban ismétlődni látszik, az éppen a szemmel, látással vagy arccal kapcsolatos képek, ábrázolások, képzetek: a látás, a szem, illetve a technikai képalkotás eszköze, a fényképezőgép tematizá-

[351] Pound, idézi Varga 2003: 512.
[352] Uo. 511.
[353] Kulcsár-Szabó 2005: 205.
[354] Uo.

lódik, maga válik a tekintet és a reflexió tárgyává. Ugyancsak visszatérő kérdés a kollázsokban a képiség és nyelviség valamilyen viszonya: a kép és a piktografikus írás, a betűtöredékek és a képfragmentumok között.

Az első tablón a szem képe olyan kvázi létező és kvázi kitalált ideogrammák között helyezkedik el, hogy kontextusa és képi megformáltsága folytán egyszerre tűnik képnek és (konvencionalizálódott) jelnek (a szem képe mint ideografikus jel). A szem képe és az ideografikus jelek Perloff szerint éppen arra irányíthatják a figyelmet, hogy miként látjuk a nyugati fonetikus írás kultúrájában szocializálódott tekintetünkkel a keleti képírások idegenségét.[355] Az első tabló ideografikus jelei nem csupán a Pound-szöveggel létesítenek kapcsolatot, hanem valamelyest ennek hatástörténetével is, illetve azokkal a diszkurzusokkal, amelyek az imagista és vorticista kép létmódját az ideogrammák, a kínai betűk „közvetlenebbnek" elgondolt jelölésmódjával hozzák kapcsolatba. Más kérdés, hogy ez a „közvetlenség" már önmagában is problematikus, hiszen a nyelvként, kódként működő ideogrammákból sem hiányozhat teljességgel a konvencionalitás. Ilyenformán a kollázs képiségének és nyelviségének határai a Pound-szövegnél kiterjedtebb kontextusok bekapcsolásának függvényében alakulhatnak.

A további kollázsok a szem képét a látó és látott közöttiségében tartják: például a kamera lencséjének helyén/a lencse mögött látszó arc szintén a látható és a látó perspektíváinak átfordításán alapul; a kollázsban a képek a tekintetek irányultsága folytán is egymásra vonatkoznak. A szemek és arcok képei a poundi szöveg képalkotó retorikai stratégiáira utalhatnak, az arcot leíró és egyben eltüntető nyelvi képre.[356] A kollázsok befogadója saját nézői, olvasói tapasztalatára is reflektálni kényszerül, maga a látás, a nézés nem marad „láthatatlan", hanem a kollázsok témájává, problémájává válik.

Marjorie Perloff meggyőzően elemzi azt, ahogyan McCaffery kollázsaiban a diszkurzus, a kijelentés valamely személyhez, szubjektumhoz köthetősége a szem, a látás, a tekintet problémájára cserélődik. Az angol nyelvben ezt igen szellemesen lehet az „I" ('én') kérdésének az „eye" ('szem') kérdésébe való átfordulásaként jelölni.[357] Ez összefüggésbe hozható azzal, hogy Pound is valamiképpen kiüresíti versében a beszélő alany pozícióját.

[355] Vö. Perloff 2002: 192.

[356] Az elemzések is kiemelik a Pound-versben az arc üressé, elmosódottá, fantom- illetve víziószerűvé, nem-arccá válását nyilván magának a látásnak a megváltozásával együtt. Vö. Varga 2003: 521–522.

[357] Perloff 2002: 195.

A kollázsok kontextusában az „én" bármiféle alakzatai és megszólalásmódjai helyett sokkal inkább a különféle összemontírozott reprezentációk közötti viszonyokat, feszültséget olvassuk. A kollázsban az *I*, illetve az *eye* közötti átfordulás a beszéd (mint az én beszéde) elhallgatásában, illetve a kép előlépésében válhat láthatóvá, ám mindvégig a kritikai, elméleti és poétikai hagyomány állandó moraja, „beszéde" közepette.

Marjorie Perloff szerint míg „Pound a képet – a látott dolgot – alakítja verbális jelölővé, addig McCaffery a verbális jelölőt változtatja sematikus képpé – olyan képpé, amelyet inkább olvasni, mint nézni kell".[358] Ám McCaffery nem egyszerűen a nyelvi jelölők képi jelölőkké változtatása értelmében referencializálja Pound versét, ahogy Perloff állítja,[359] hanem inkább a szöveghez újabb, kulturálisan heterogén nyelvi és képi kontextusokat rendel (ideografikus írás, a szem, az arcok fotografikus, ill. római kori császárábrázolásokra emlékeztető képei révén). És az ezek közötti kapcsolat létrehozhatóságát mint „üres helyet" kínálja fel a néző-olvasó számára.

Ha tehát a kollázsok Pound szövegét „láttamozzák", értelmezik, akkor felfoghatók ennek a nem csak nyelvi folyamatnak a képi, asszociatív „dokumentációjaként", kommentárjaként.

Miben állhat e kollázsok sajátos médiumközisége? – tehetjük fel ezen a ponton a kérdést.

McCaffery olyan betűtöredékeket montíroz a képek közé, amelyek a nyelvi jelentésképzés felől üresnek tűnnek, a töredékes grafémák látványként, illetve a nyelvi jel és a kép közötti átmenetként válnak láthatóvá. Másrészt viszont a kollázsok éppen egy szöveget, illetve több ehhez kapcsolódó diszkurzust jelölnek ki saját értelmezhetőségük feltételeként. Így a kollázsok kép–szöveg viszonyainak feltérképezése nem csupán a Pound-vers, hanem a poundi versbeszéd és az imagizmus körüli elméleti diszkurzusok felé is kiterjedhet.

Pound imagizmusa egy olyan nyelvi kép elgondolásán alapult, amelyet nem hagyományalapú konvenciók, allegorikus viszonyok alapján értelmezünk, hanem a nyelv valamiféle visszanyert közvetlensége, érzékisége által. Minden elméleti kitétel ellenére azonban a nyelvi kép olvasásából nem iktatható ki a nyelvi közvetítettség tapasztalata vagy a konvencionalitás. Ezzel a sajátos, ellentmondásoktól korántsem mentes „képelmélettel", illetve a közvetlenség és érzékiség visszanyerésének vágyával a poundi imagizmus a modernizmus kontextusán belül értelmezhető. McCaffery képszövege azáltal, hogy a kollázst az irodalmi és ikonográfiai hagyományhoz való odafordulással értelmezi újra, és a mű létmódját képi kom-

[358] Perloff 2002: 197.

[359] Pl. nincs a virágsziromnak egyértelműen megfeleltethető kép.

mentárként, illetve a hagyomány újratörténésének „verziójaként" jelöli ki, inkább a posztmodern hagyománytapasztalatához áll közelebb.

V. 4. 2. A kollázs mint a kultúra palimpszesztje

Géczi János *Képversek: Róma* című kollázssorozata (32., 33., 34. és 35. melléklet) elgondolható úgy, mint a kultúra hagyományalapú közvetíthetőségével, heterogenitásával, illetve a kulturális folyamatok eltérő mediális feltételeivel való szembesülés tapasztalatának a lenyomata. Géczi *Róma*-sorozatában a várost – amely az „egymásra rétegződő korok egésze", és amelyben „teste van a történelemnek, és tere magának az időnek"[360] – úgy mutatja meg, mint a kultúra eltérő közegeinek, rétegeinek tekintetek által alakított textúráját.[361] Mindezt az emlékezésnek egy olyan folyamatában, amely maga is kollázsszerű, azaz nem lineáris rendben, hanem egy többszörösen rétegzett tér-időben mozog.

A római kultúra és múlt hagyományalapú hozzáférhetősége, rétegzettsége a kollázsok palimpszesztjellegében válik láthatóvá, illetve a képverseket követő naplóregény reflexióiban, amelyek Rómát mint már megírt, kisajátított, textuálisan belakott várost mutatják meg: „[A] via giulia elejétől a végéig, valljuk be őszintén, el van előlünk írva. S ez, miközben még annyi más is, meglehetősen szomorú: az egyik sarkon Nemes Nagy Ágnes van a sarokkőben, a szökőkútnál, hiszen messzebb nem jutott, Otlik [sic!] motyog, aztán az ablakpárkányon Genthon István, Szántó Piroska Vas Istvánnal, a tetőteraszon a nőkkel körülvett Szörényi László – s így tovább. Ebben az utcában nincs tégla, nincs kő, nincs plakát és nincs rezgő szoknyaalj, amelyet ne sajátítottak volna ki magyarok – s ne írtak volna el előlem."[362] Ebből a nézőpontból bármiféle Róma-kép, Róma-olvasat csak saját megelőzöttségéhez képest gondolható el. Mindez a látó, elbeszélő, újraíró, emlékező szubjektum beszédének behatárolhatóságát vonja vissza, és pozícióját történetiként mutatja meg.

A kollázsciklus egyik oldalán Michelangelo Sixtus-kápolnában található freskójának reprodukciójából az a részlet látható, amely az ember teremtésének pillanatát, az Úrnak Ádám felé nyújtott kezét ábrázolja. Sz. Molnár szerint a „látvány észlelésekor a szemlélő (legalább) három határral találkozik: a freskó mítoszával (és ez rögtön újabb határral szembesíti: Michelangelo műalkotásának, illetve a Biblia történetének felidéződésével), a képre montázsolt kezek irányultságával (ez rabul ejti a szemet és az

[360] Mányoki 1996: 30.

[361] Egy korábbi tanulmányomban (Sándor 2002) már részletesebben tárgyaltam a *Képversek: Róma* kötet kollázsciklusát; néhányat az abban kifejtett gondolatok közül itt is említeni fogok, de alapvetően ott nem érintett kérdéseket vetek fel.

[362] Géczi 1996: 139.

ujjak érintkezési pontjához vezeti) és nem utolsósorban a szöveggel, amely – részletként és idegen nyelvűségéből fakadóan – ismét csak orientálódva tudja felhívni a figyelmet a képből ismert kulcsszavakra".[363]

Mondhatnánk úgy is, hogy a képszövegben egymásra utalódik a szemlélés és olvasás, a képi és nyelvi jelentésképzés gyakorlata: nem csupán abban a tapasztalatban, hogy a látás képi élménye nyelvi interpretációba fordítódik, hanem abban is, hogy számunkra Michelangelo freskója a bibliai történethez és a nyugati festészeti kánonról való tudáshoz képest válik jelentésessé (és egyáltalán azonosíthatóvá).

Hogy ez a kollázs magáról az alkotásról, illetve az alkotás történeti feltételeinek megváltozásáról szóló (meta)képszövegnek is tekinthető, nyilván összefügg azzal, hogy a freskó előszövegeként funkcionáló bibliai történet éppen egy teleologikusként elbeszélt narratíva része, amely a teremtésről, a létesítésről szól, a két kéz képe pedig ennek a létesítő aktusnak egyfajta (kulturálisan már szinte túlidézett) ikonjává vált. A kollázsban a képre rétegződő kezek fotográfiái nem csupán a középpontos szerveződést lehetetlenítik el, hanem a freskó határait, illetve kanonizált-kultikus rögzítettségét is történetileg áthelyezhetőként mutatják meg. Az egyetlen pontba össze nem fogható rámutatások azt is jelzik, hogy a különféle kontextusok (pl. a szakrális és a szekuláris) hierarchikussága felbomlik valamilyen abszolút vagy transzcendens vonatkozási pont hiányában.

Másrészt ez a kollázs az (alkotással összefüggésbe hozható) kezek megsokszorozása, a szerzett anyag képi eklektikussága által az alkotásfolyamatot úgy mutatja meg, mint ami nem bemérhető egyetlen értelem, intenció vagy teleológia által. A kollázs mind a (magas)kultúra termékeinek újraalkothatóságára, mind az alkotás történeti feltételeinek a változására való rámutatás folytán magának a kollázsolásnak a metaképévé válik.

Az alkotói „kéz" egységének, autoritásának visszavonódása a sorozatban a *décollage*-technikával is összefüggésbe hozható, amely a „szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését jelzi".[364] Ezek a *décollage*-technikák a kultúra jeleinek materialitására, illetve kontextusfüggőségére irányítják a figyelmet: a reneszánsz kori festményeknek, az antik oszlopfőknek, épületeknek, a tömegkultúra képeinek többszörösen közvetített és „megdolgozott", roncsolt kópiái képezik a Róma-kollázs egymásba nyíló rétegeit. A többszörös közvetítés a kultúra tárgyait, artefaktumait kibillenti térbeli, időbeli és értelmezésbeli rögzítettségükből.

A véletlent, az érzékit, az olvashatatlant előállító *décollage*-technikákat a sorozatban folyton ellenpontozzák, visszaveszik a precíz megalkotottság olyan alakzatai, mint a „róma" szó konstellációja vagy a képi figurák kör-

[363] Sz. Molnár 1998: 50.
[364] H. Nagy 1997: 10.

vonalait követő pontos kivágatok és bemontírozások. A kivágatok, rések átveszik és újraértelmezik a keret szerepét, amely elveszíti keretező, elválasztó funkcióját, és tematizálódik, ő maga válik a kép részévé. Míg a keret két (akár ontológiailag) eltérő kontextus között áll, addig a kivágat, a rés a Róma-sorozatban a kontextust tünteti fel keretező közegként, amely nem csupán behatárol, hanem át is értelmez.[365] A művészet és nem-művészet, a múltbeli és a jelenbeli, a fiktív és a valós közötti határok folytonos elmozdulásával nem csak a képszövegek, hanem a naplóregény egyes részei is foglalkoznak. Az alábbi passzus akár a kép és a valóság közötti határtévesztésről szóló Zeuxis-történet átirata is lehetne: „A capitoliumi múzeum teremőre csapkod, tör, verebeket hajszol, amelyek a territórium határáról elűzni igyekeznek a néma és kitartó freskómadarakat."[366]

A kollázsok olvashatatlan szövegtöredékei nyelvi értelemben közléstelenülnek, a látvány, a képiség alakításában vesznek részt. Az olvashatatlan szöveg lehet a kultúra egy termékének (plakát, könyv, illusztrált szöveg, festmény stb.) alkotóeleme, amely így gyakran nem jelent ki többet, mint a funkcióbeli, nyelvi és/vagy mediális különneműség (puszta) tényét. Az olvashatatlan szöveg hatása viszont némiképp hasonló ahhoz, amiről Roger Cardinal ír Kurt Schwiters töredékes szövegeket tartalmazó *Merz*-kollázsai kapcsán: a szöveg a befogadót kibillenti „egyensúlyából", hiszen ingadozni készteti a szöveg kibetűzése és az olvasás feladása között, a lineáris olvasás és a kép síkbeli feltérképezése között. Voltaképpen e két teljesíthetetlen művelet közötti ingadozásban tételezhető a *Merz*-kollázsok értelmezői tapasztalatának sajátossága.[367] A *Róma*-sorozatban ez annak a közöttes tapasztalatát jelenti, hogy a képszövegben folyton keresztezi egymást az olvasható és a kibetűzhetetlen, a látható és az olvasható, az érzéki és a fogalmi.

Az olvasható írástöredékek nyelvi funkcióra is szert tehetnek a képekkel való viszonyukban: tudományos szövegként, kommentárként, művészettörténeti adalékként, sírfeliratként, plakátszövegként, képaláírásként vezethetik vagy éppen térithetik el a tekintetet, válhatnak (ironikus) kommentárrá, illetve egy bizonyos beszédmód vagy regiszter (művészettörténeti, természettudományos, publicisztikai stb.) idézeteivé. Az olasz, angol és magyar nyelvű szövegtöredékek ugyanakkor a kollázssorozat és az általa megidézett kulturális közeg többnyelvűségét, kulturális különneműségét tartják fenn, s a Rómához és a mindenkori kultúrához való hozzáférést a saját és a másik kultúra viszonyában teszik elgondolhatóvá.

[365] Vö. Sándor 2002: 225–226.
[366] Géczi 1996: 162.
[367] Cardinal 1997: 83.

A könyv médiuma felől nézve a kollázs- és *décollage*-technikák nyomán a konvencionális könyvformátum is megbomlik: a képszövegek nem a visszakereshetőség, a lapszél, a számozás és a tipográfia rendje által definiált laptérhez igazodnak: a visszakeresést csak képi utalások tehetik lehetővé. A könyv médiumát részben felülíró kollázsok viszont maguk is könyvként forgathatók, illetve a könyvhöz mint befogadásformához kapcsolódó intézményes közegben is elhelyezhetők. A könyvben éppen maga a kollázs remedializálódik és válik kópiává, lapozhatóvá és egyszersmind szövegszerűvé (pl. az ismétlődés, egymásutániság és ciklikusság mintázatai és „ritmusa" által, vagy azáltal, hogy a képszövegeket bevezető tanulmányok előzik meg, és egy töredékekből, impressziókból építkező naplóregény követi, kommentálja).

A képek és szövegek ilyen többirányú, egymást értelmező-felülíró viszonyában, illetve a kultúra és a kulturális emlékezet mediális feltételeire, különneműségére való rámutatásban gondolható el a Róma-sorozat sajátos médiumközisége. A képek és a szövegek viszonyának kérdése azonban – mint láttuk – túlterjed a szűkebb értelemben vett mediális különbségek problémáján. Az emlékezés és a kultúrában való lét történetisége, megelőzöttsége és medialitása, a múlt, a kanonikus alkotások megidézhetősége, megszüntetve megőrzése, az értelmezés és az alkotás, az olvasás és a látás történetileg változó feltételei olyan kérdések, amelyek itt a kép–szöveg problémával folyton keresztezik egymást. Vagy úgy is mondhatnánk: azon *belül* vannak.

V. 5. A kollázsok médiumközisége

A kollázsok esetében sajátos módon merül fel az intermedialitás kérdése. A képek és szövegek folytonosságát, egyneműségét megtörő kollázstechnikák, a papír vagy vászon materialitásának nyomát felszínre hozó tépések, roncsolások a médium (mint a közvetítésben eltűnő „másik") átlátszóságát függesztik fel, és rámutathatnak a reprezentációk, képek, szövegek mediális feltételeire.

A könyv médiumában a kollázsok remedializációja nem csupán ezek kópiává válását, könyvoldalhoz igazítását jelenti, hanem szövegszerűbbé válását is, illetve az olvasás, a szövegbefogadás konvencióinak fokozottabb érvényesülését. Ezekben a kollázsokban maga a könyv, illetve az általa lehetővé tett konstrukciók – pl. szerzőség, linearitás, szekvencialitás – értelmeződhetnek át.

A kollázsok esetében mind a kép, mind a nyelv használata hangsúlyosan mint kontextuális gyakorlat, mint kontextusok ütköz(tet)ése nyilvánul meg; ha a konkrét verset a szó, akkor a kollázsokat a kontextusok mű-

vészetének nevezhetjük. Ez a szűkebb értelemben vett vizuális költészet nyelvszemléletét történetileg, ideológiailag elkülönbözteti a konkretizmus puristább nyelvfelfogásától. A képnek, a nem-nyelvinek az „erupciója" a nyelv szférájába a konkretizmus purista törekvéseinek ellentmondásosságát is jelzi: hiszen a minden kontextusáról leválasztott szó nem más, mint elméleti absztrakció.

Az intermedialitás kérdése a kollázsok esetében több egy puszta leleplező önmagára utalásnál, amely által a képek és a szövegek csinálmány-jellege és medialitása megmutatkozik. E kérdés elválaszthatatlan annak tapasztalatától, hogy a kollázs a mindenkori kultúrához, a szövegként, képként közvetítődő hagyományhoz való viszonyulás egyik lehetősége, modalitása. Azáltal, hogy a kultúra kanonizált, kultikus, populáris vagy marginális alkotásait kimozdítja térbeli, időbeli, értelmezésbeli rögzítettségükből, és áthelyezi, rekontextualizálja, a kollázs kritikai gyakorlatként is elgondolható.

VI. KITEKINTÉS: VIZUÁLIS KÖLTÉSZET A KÉPERNYŐN

VI. 1. Elméletek között

A képversek kutatásában a digitális költészettel kapcsolatos elméleti kérdések egyre inkább megkerülhetetlennek tűnnek. Egyrészt azért, mert a digitális költészetben a nyomtatott vizuális költészet egy folyton újraértelmezett előzményeként tételezhető, másrészt a képversek nemlineáris szövegeit megemlítik például a hipertext elméleteinek kérdései, fogalmai kapcsán is. Ebből a perspektívából a nyomtatott vizuális költészet produktív, bár nem problémátlan referenciapontnak számít néhány elmélet számára, amely nem érdekelt olyan ellentétpárok újratermelésében, mint a Könyv versus Világháló/Hipertext, illetve a (régi) nyomtatott és az (új) digitális médium. Az ilyen ideologikus és hierarchikus konstrukciók – éppen hierarchikusságuk folytán – egy nagyelbeszélés, mi több: egyfajta (a könyv és nyomtatás kultúrájától a hipertext „új" kultúrája felé tartó) történeti fejlődés képzetének kedveznek a médiumokról való beszédben.[368] Így a techno-optimisták az újabb technikai-mediális feltételek között létrejövő képlékeny, megfoghatatlan, testetlen, szubtilis[369] szöveget, a multilinearitást (mint a felhasználói szabadság terepét), a felhasználói részvételt és a tudás (látszólag demokratikusabb) elosztását üdvözlik az új médiumban. Másfelől – amint Jay David Bolter is megjegyzi – a szkeptikusabbak a könyv kultúrája miatt aggódnak; tagadják, hogy az írás technológiáinak fizikai aspektusai meghatároznák az írás gyakorlatát, és amellett érvelnek, hogy

[368] „Egy oppozíció, amellett, hogy tagjai folyamatosan hierarchikus viszonyokba rendeződnek, mindig létrehozza a történelmet. Pontosabb azonban, ha úgy fogalmazunk, hogy egy oppozíció azért hozza létre mindig a történelmet, mert tagjai hierarchikus viszonyokat alkotnak. Erre a könyv–hipertext oppozíció éppen jó példa." Müllner 2007: 85.

[369] De vö. „A hipertext vagyis a számítógép végtelenül materiális alapokon működik.[…] A vihar és a vírus szembesít minket a hipertext materialitásával." Müllner 2007: 112.

ezek a technológiák csak társadalmi szükségletek és preferenciák mentén írhatók le. Ez a beszédmód Bolter szerint egy téves dichotómiát tart fenn, mivel a társadalmi szükségletek és a kultúra technikai-mediális feltételei kölcsönösen alakítják egymást, lehetetlen ezeket szétválasztani.[370]

VI. 2. A (nyomtatott) vizuális költészet helye a hipertext elméleteiben

Miként is kerülhet be a nyomtatott vizuális költészet a digitális, a hipertextuális és a nemlineáris szövegeket tárgyaló elméletekbe?

Espen Aarseth abban a kísérletében, hogy a nemlinearitás elméleti-fogalmi keretét felvázolja (többnyire, de nem kizárólag hipertext-szövegekre), azt hangsúlyozza, hogy bizonyos számítógépes digitális szövegek több hasonlóságot mutathatnak nyomtatott szövegekkel, mint saját digitális rokonaikkal. Aarseth textuális variációkat és felhasználói funkciókat leíró modelljében a nemlinearitás nem kötődik szükségszerűen egyetlen médiumhoz (pl. a digitális hipertexthez). Nemlineáris szövegeket osztályozó tipológiájában négy átfogóbb típust körvonalaz: 1. egyszerű nemlineáris szöveg, 2. nem-folyamatos nemlineáris szöveg 3. determinált kibertext, 4. meghatározatlan kibertext.[371] Bizonyos nyomtatott képversek az első típushoz rendelhetők, hiszen szkriptonjaik (textuális-szkripturális szekvenciáik) nem lineárisan kötöttek, textonjaik (a textualitás alapegységei) nyitottak és az olvasó által konfigurálhatók. Ugyancsak ide tartozhatnak olyan szövegek is, mint a szótárregények, amelyek olvasása nem szükségszerűen lineáris, vagy Raymond Queaneau szonettgenerátora, illetve a többféle sorrendben olvasható, multilineáris elbeszélések.

Józsa Péter a digitális irodalomról írott tanulmányában[372] kiemeli, hogy Aarseth a nyomtatott–digitális oppozíciót az ergodikus–nem ergodikus aspektusok dichotómiájával váltja fel. Aarsethnél az ergodikus aspektus, azaz a szövegen való „átkelés" nem triviális erőfeszítése (a triviális a sorok követésének és a lapok forgatásának rutinszerű, lineáris folyamata lenne) nem kizárólag egyetlen médiumhoz (pl. a hipertexthez, kibertexthez) kapcsolható. Így ez elvileg nem eredményezi a hordozó jelentőségének túlzott felértékelését, sem egy olyan ellentétező (és valamiféle fejlődést sejtető) narratívát, amelyben szembeállítható lenne a nyomtatott és a számítógépes szöveg. Ugyanakkor Józsa szerint a terminológia diffúzzá válásának elkerülése végett szerencsésebb lenne a „hipertextet" mint terminust csak nemlineáris digitális szövegekre használni, a nemlineáris

[370] Bolter 2004: 350.
[371] Aarseth 2004: 325.
[372] Józsa é. n.

nyomtatott szövegeket pedig proto- vagy kvázi-hipertexteknek lehetne nevezni.[373] A nyomtatott képversek – együtt a szótárregényekkel, a multilineáris elbeszélésekkel és a kollázsszerű szövegekkel – elgondolhatók kvázi-hipertextként, hiszen konfiguratív írásfunkciókkal és a nemlineáris olvasás különféle nyomvonalaival szembesítenek.

Mégis érdemes itt odafigyelni Müllner Andrásnak arra az észrevételére, miszerint az olyan kánonkonstrukciók, mint az intertextuális irodalom meglehetősen instabilak és megkérdőjelezhetőek. Müllner szerint nem lehet kánont létrehozni olyan posztstrukturalista fogalmak alapján, mint az intertextualitás, hiszen a posztstrukturalista elméletekben nincs különbség a szövegek között azok szövegközisége szempontjából: egyik szöveg nem lehet intertextuálisabb, „hipertextuálisabb", mint egy másik, „[i]lyet állítani egyenlő az immanencia állításával – mintha a hipertext felfedezése bizonyos könyvekben nem olvasási teljesítmény lenne".[374]

Ugyanez az argumentáció a nemlineáris irodalommal kapcsolatban is működhet, hiszen már irodalomelméleti klisének számít, hogy végső soron valamennyi szöveg és olvasás (valamilyen szempontból) nemlineárisnak is tekinthető: pl. a megelőlegezett, majd retrospektív módon felülírt olvasói elvárásrendszerek, az olvasás szövegből kilépő asszociatív, szövegközi mozgásai tulajdonképpen mind delinearizálják a jelentésképzés folyamatát. Így a linearitás és alinearitás nem kizárólag a szöveg elemeinek specifikus elrendezéséből vagy az ezt lehetővé tevő technikai feltételekből magyarázható, hanem az olvasás teljesítményéből is. Ugyanígy egy linearitást nélkülöző szöveg elemeit is (ki)betűzéskor, a szöveg percepciójának folyamatában szekvenciálisan, időbeli egymásutánban, egyfajta (út-) vonal mentén rendezzük újra. Kappanyos András szerint például az olvasás „komprehenzív" (megismerő, interpretatív) szintje sosem kötődik a linearitáshoz, míg „a perceptív szint alighanem mindig is lineárisan fog működni".[375]

Mindezek után (némi óvatossággal) elmondható, hogy a nyomtatott szövegek kvázi hipertextualitásának, nemlinearitásának reflexiója termékeny lehet a médiumok olyasfajta újragondolásában, amelyben megkérdőjeleződik az egyes médiumok sajátosságainak fetisizálása, lényegi jellemzőként való elméleti kisajátítása. Ugyanakkor az olyan beszédmód, amely egy nemlineáris irodalom sajátosságainak megkonstruálásában érdekelt, éppen azt a struktúrát termelheti újra, amelyet céljai szerint inkább aláásni próbált: így a nyomtatott–digitális oppozíció felcserélése a lineáris–nemli-

[373] Uo.
[374] Müllner 2007: 68.
[375] Kappanyos 2003: 77.

neáris szembenállásra még nem garantálja, hogy a nemlinearitásról szóló diszkurzus maga nem válik elméletileg unilineárissá, totalizálóvá.

A digitális költészet igen képlékeny, szigorú értelemben véve nem is létező, hanem folyton alakuló „kánonja" nem valamiféle vákuumban jön létre; többek között a konkrét költészet, a lettrizmus, a vizuális költészet kollázsai, a koncept művek képezhetik a digitális képszövegek egyik poétikai tradícióját. Roberto Simanowski szerint míg a nyomtatott képversek a betűk nyelvi és grafikai funkcióit kombinálják, addig „a digitális médiumban az időkezelés és az interakció két további kifejezésmód" lehet.[376] Ugyancsak Simanowski – Andrew Darley-re hivatkozva – a nyomtatott és a digitális költészet kapcsán még egy hangsúlyeltolódásra hívja fel a figyelmet: úgy véli, a szimbolikus és szemantikai érdekeltségű olvasói-nézői tapasztalat az utóbbi esetében eltolódik a szenzuális esztétikája, a felszín manierista spektákuluma felé.[377] Friedrich Block amellett érvel, hogy az 50-es és 60-as évek experimentális és konceptuális költészete a digitális térben programszerűen folytatódik, ám jelentős poétikai változásokkal: pl. a mozgás animációba és folyamatszerűségbe vált, az intermedialitás a jelölő és jelölt ún. „diabolikussá", uralhatatlanná válása felé mozdul el, az olvasói interakció pedig a mű létrehozásában való részvételként tételeződik.[378]

Az alábbiakban csupán néhány aspektus vizsgálatára van lehetőség: az írás(kép) animációjának, (el)mozgatásának és ikonikusságának, a szöveg által felkínált interfész-lehetőségeknek, illetve a testhasználat néhány módozatának reflexiójára.

VI. 3. Mozgó szövegek: ikonicitás és animáció

A mozgás és a temporalitás ábrázolhatósága a nyomtatott képversek számára is kihívást jelent(ett). L. Simon *met AMorf ózis* című kötetében (17. és 18. melléklet) például a betűk kodifikált alakjának elhajlítását láthattuk, egy technikai folyamat lenyomatait. A cím felől a folyamat úgy is felfogható, mint egy ontológiai elmozdulás a betű hangjelölő funkciójától és rögzített alakjától az írásjel mint önmagára utaló látvány felé. Ezekben a képversekben maga a graféma valójában nem végez semmiféle mozgást; a befogadó tekintete az, amely imaginatív módon létrehozza a mozgás valamilyen képzetét.

A digitális médiumban nem csupán az olvasó tekintete mozog a szöveg különféle (nemlineáris) nyomvonalain, hanem az írásjelek is úgy lehetnek programozva, hogy valamilyen mozgás, kinézis képzetét keltsék. Az ilyen

[376] Simanowski 2004.
[377] Uo.
[378] Block 2004.

(az olvasó intervenciója nélkül) animált szövegek nyilván nem számítanak a digitális médiumhoz köthető újdonságnak: előzményei lehetnek a 60-as, 70-es évek szöveg-filmjeinek (*text-films*) vagy televízió-költészetének (*television poetry*) szövegalakítási mintái. A filmfeliratok és címlisták ugyancsak jóval a digitális médium előtt komplex, nemlineáris, a mélység és az időbeliség aspektusaival is jellemezhető felületeket használtak az írás animációjára.[379] Ezekben a feliratokban, címlistákban az írás gyakran a film vizuális retorikáját vagy valamely narratív mozzanatát is megelőlegezheti.

Alex Gopher *The Child* című videoklipjének (36. és 37. melléklet) íráshasználata összefüggésbe hozható ilyen filmes, de akár konkretista előzményekkel is.[380] A klipben egy viszonylag megjósolható, egyszerű történetet látunk-olvasunk egy gyermek, pontosabban a *gyermek* szó (nem etimologikus) megszületéséről. A történet „szereplői" animált szavak és betűk, a zene pedig Billy Holiday kultikus dalának, a *God Bless the Child*-nak az elektronikus remixe. Mind a kép-, mind a hanganyag az urbánus kultúra, a metropolisz kontextusát kapcsolja be: New York „szótárának" animációját látjuk. A digitális képszövegben olyan filmes konvenciók lenyomataira ismerhetünk rá, mint a közelítés, távolítás, hosszú snitt, vágás stb. A szövegben a minimalizált szintaxis, a mondatok szétszerelése a konkrét költészet és a kalligramok nyelvhasználat idézi.

A város mozgóképes szótárából az első kép a távolból látszó felhőké és felhőkarcolóké, amelynek folytonossága és képi illuzórikussága a ráközelítés, zoomolás közben különálló szavakra, betűkre, jelekre esik szét, a közelítés tehát magát a képet mint analóg folytonosságot számolja fel. Ezek a diszkontinuus betűk egyrészt a város, másrészt viszont a digitális kép világának textualitására, pixelekből való konstruáltságára mutathatnak rá, így a képszöveg animált, antropomorf, realisztikus aspektusai ellenében hatnak.

Gopher alkotásában nem csupán az írás figuratív, kalligrammatikus használatának van jelentősége (pl. a „nagyon-nagyon hosszú Cadillac" kifejezés valóban egy autó képét formáló hosszú betűsor), hanem annak is, hogy a szavak egy program folytán sajátos módon „használják", foglalják el a virtuális teret: antropomorf jelleggel vagy különféle tárgyakra emlékeztetve. Így gyakran nem az íráskép ikonikus jellege, valamivel való hasonlósága releváns, hanem a viszonyok és a viszonyítás általi értelmezhetőség: a szó térbeli pozíciója, más szavakhoz való viszonyíthatósága és az a mód, ahogyan elmozdul a térben. Így a képmozgás átveheti a nyelvi szintaxis és konnektorok funkcióját (például azt látjuk, hogy a „taxi" szó

[379] Vö. Cayley é. n.

[380] A digitális költészet „kánonjának" képlékenységét, rögzítetlenségét jelezheti, hogy a képszöveg tekinthető videoklipnek, de egy digitális költészeti antológiába is beválogatták.

átkel a „Brooklyn Bridge" szavakon). Míg a kalligramokban az íráskép ikonikussága valamilyen statikus, kompozicionális hasonlósági viszonyt feltételez a betűk figurája és egy dolog képe között, addig az animált, mozgatott szövegek esetében a hasonlóság a performatív jelleg, a különféle aktusok, időbeli folyamatok között is létrejöhet (pl. a „taxi" szónak nem kell hasonlítania egy autó képére, mert az autó mint tárgy kulturálisan ismerős tulajdonságait idézi meg a mozgás és a forma által).

Gopher szövegének intermediális terében a befogadó sajátos (perceptív és/vagy kognitív) elmozdulást tapasztalhat meg a szavak és a világok, a képi reprezentáció és a nyelvi jelölés, a fikcionalitás és a textualitás között.

VI. 4. Animáció és interfész

A digitális szövegekben az animáció, a mozgás-, illetve mozgathatóságképzet és az interfész-jelleg együtt járhat a szöveg létrehozásának, eltörlésének vagy rekonstrukciójának reflexiójával, az olvasói részvétel és különböző olvasói szerepek (pl. szerző-funkciók, szöveg fölötti kontroll) lehetőségének vagy éppen illuzórikusságának tudatosításával.

A szöveg, a műalkotás képlékenységének, olvasó általi alakíthatóságának vagy aleatorikus átalakulásának gondolata nyilván nem a digitális médiummal kezdődött: a szótárregények vagy Raymond Queneau: *Százezer milliárd szonett* című felhasított könyve, „szonettgenerátora" a szöveg befejezettségének, rögzítettségének képzete helyett a lezáratlanságot, a struktúra helyett a folytonos strukturálhatóságot állították előtérbe.

Jim Andrews *Seattle Drift* című alkotásában (38. és 39. melléklet) a szöveg szétszóródásának folyamatát láthatjuk, ám ez nem csupán a szöveg megváltozott mediális feltételeivel, hanem „identitásának", mibenlétének ironikus kérdésével és az olvasói részvétel ambiguitásával is összefügg.

A mű egy korlátozottabb interfész-felületet kínál az olvasó számára: *I am a bad text. I used to be a poem but drifted from the scene. Do me. I just want you to do me.* (Nyersfordításban: 'Rossz szöveg vagyok. Vers voltam, de elsodródtam a színtérről. Tegyél rendbe. Csak azt akarom, hogy tegyél rendbe.') Az olvasónak három opciója van: *do the text, stop the text, discipline the text*, azaz rendbe tenni, megállítani és fegyelmezni a szöveget. A *do the text* felületre kattintva az olvasó elindíthatja a szöveg elmozdulását, szavakra való szétesését, a *stop the text* paranccsal a szétesésnek ez a folyamata egy bizonyos ponton megállítható, és ennek eredménye egy nemlineáris, szétkapcsolt íráskép lesz. A *discipline the text* ('fegyelmezni a szöveget') opcióval pedig a kezdeti összefüggő és lineáris szöveg állítható vissza.

Simanowski szerint itt az irónia azáltal működhet, hogy ellentét van az elveszett eredeti elrendezés megnevezése (amit az olvasó olvas) és visszaállításának eredménye (amit az olvasó lát) között: *I drifted from the scene* ('elsodródtam a színtérről') – mondja a szöveg, amikor megfelelő sorrendben van, és még inkább érvényteleníti magát, amikor az olvasó ezen változatni próbál. Ahogyan Simanowski látja, a szöveg a *différance*-elméletek egyfajta játékos adaptációjaként azt mondja, hogy megnevezni valamit egyenlő annak redukciójával.[381]

Ehhez viszont mindenképp hozzáfűzhetjük, hogy a médiumközi retorika, a törés aközött, amit az olvasó olvas és amit az olvasó lát (éppen a szöveg széttagolása és a többértelmű olvasói opciók felkínálása által), előtérbe helyezi a nyelv és íráskép retoricitását, ambivalens, kitérő jellegét. Így a *bad text* ('rossz szöveg') szókapcsolat ironikusan reflektálhat a nem-költészetre, az irodalmiság elvesztésére, illetve ennek konvencionális-kanonizált jellegére, arra, hogy ez különböző diszkurzív-kanonizációs, ún. „fegyelmező" műveletek függvénye. A *do the text* opció valójában a szöveg szétesését, feloldódását indítja el, a fegyelmezés parancsa pedig a kezdeti „rossz szöveget" állítja vissza. A fegyelmezés lehetne egy olyan olvasási gyakorlat metaforája, amely redukálja a szöveg határozatlanságát, ellenőrizhetetlenségét, viszont maga a fegyelmezés is olyan parancs, ami teljesíthetetlen, hiszen amit visszaállít, az újra csak a „rossz szöveg", amely (további) beavatkozásra szólít(ott) fel. Az aposztrophé alakzata által (*Do me. I just want you to do me*.) a szöveg egy kvázi szerző-funkciót mint elfoglalható szubjektumpozíciót kínál fel az olvasónak, ugyanakkor a nyelv kitérő retorikája és látható szétbomlása aláássa a válaszadás, illetve bármilyen performatív aktus teljesíthetőségét. Így a *bad text* szókapcsolat egy nyelvileg és képileg „fegyelmezhetetlen" szöveg metaforájaként is olvasható, olyan szövegéként, amely egyszerre provokálja és ellehetetleníti a részvételt, a beavatkozást, megmutatva az olvasó szöveg feletti kontrolljának illuzórikus voltát, illetve a szöveg játékterének a programozás általi behatároltságát. A képszöveg médiumközisége abban a mediális különbségben, törésben is megtapasztalható, amelyben az olvasói műveletek teljesíthetőségét éppen a szöveg olvasható és látható, illetve láthatatlan (programba kódolt) dimenziója játssza ki.

[381] Simanowski 2002.

VI. 5. Test és írás

Láthattuk, hogy a digitális költészet egyik elmozdulási lehetősége a nyomtatott képversekhez képest az írás képlékennyé programozása, olvasói részvétel általi alakíthatósága, illetve a szöveg teresedésének sajátos időbelisége, folyamatszerűsége.

A digitális művészetben a fentebb már említett néhány interakciós minta mellett olyan kísérleteket is találni, amelyek a szöveg és a felhasználó (résztvevő) közötti interfész lehetőségével túl próbálnak lépni a képernyő és a billentyűzet, a szem és az ujjak automatikus, ha úgy tetszik: testetlen(ítő) használatának gyakorlatán. Ezek az installációk médiumként a testet is bevonják egy sajátos viselkedésbe, és egy fokozottabb, esetenként reflektáltabb testhasználatra alapoznak úgy, hogy az olvasást nem csupán fogalmi műveletként tételezik, hanem érzéki-performatív gyakorlatként, megtestesülésként.

Ilyen kísérlet Camille Utterback és Romy Achituv 1999-es *Text Rain* című installációja (40. és 41. melléklet). Ez egy olyan köztes teret hoz létre, amelybe egyszerre olvasóként, nézőként és „performerként" is be lehet lépni, és amelyben az olvasás, a kibetűzés feltételeinek megteremtése éppen a testhasználat függvénye.[382]

Az installációban a résztvevők egy nagyméretű képernyő előtt állnak vagy mozognak. A képernyőn saját testük képét látják fehér-feketében kivetítve egy színes animált szöveggel együtt: a lefelé mozgó betűket, szöveget bármi megállíthatja, aminek sötét árnyalata egy bizonyos küszöbértéken belül van. A résztvevők így saját testüket és különféle tárgyakat is használhatnak a szöveg alakítására. A lefelé mozgó, hulló betűk Evan Zimroth *Talk, You* című rövid szövegéből származnak, amely (részben) olvashatóvá tehető a szöveg megállítása, felfogása által. A résztvevők számára lehetséges, hogy csak képként viszonyuljanak a szöveghez, és így alakítsák saját testük képével együtt, más szóval: „szimbolikusan" mozogjanak (például az írásképhez mint esőhöz képest); de arra is lehetőségük van, hogy a test mozgásai által a szöveg kibetűzésében, olvashatóvá tételében váljanak érdekeltté. Az installáció az olvasás műveleteit az egyszerre testi és nyelvi viselkedés felé mozdítja ki, és az olvasás performativitását, eseményjellegét helyezi előtérbe.

A *Text Rain* médiumközisége valahol a videóművészet, a videó- és szöveginstalláció, az írás, a kalligrammatikus hagyományok, az irodalom, a számítógép és a performatív művészi gyakorlatok metszéspontjában értelmezhető.

[382] Peter Gendolla szerint egy feszültségteli intermediális struktúra keletkezik, a test és az írás interakciója, ami nem várt olvasatokat tesz lehetővé. Gendolla 2008: 520.

Strehovec szerint, aki az új médiumok alkotásainak némelyikét a taktilis élmény fenomenológiájához köti, az installáció a szöveget mint megérinthető objektumot kínálja.[383] Egyetérthetünk a szerzővel abban, hogy az ilyen installációk ahhoz teremtik meg a feltételeket, hogy az olvasó a szavak szimbolikus dimenziójába a tér és a test érzéki, szenzuális dimenzióját is beléptesse. Viszont az meglehetősen kétséges, hogy ezekben az installációkban eljutnánk egy közvetlenebb taktilis élményig vagy szöveg*objektum*ig, illetve a szövegben való jelenlétig, amit a szerző így ír körül: „the feeling of being there in the textscape, grasping and touching words both as virtual bodies and meaning providers".[384]

A *being there,* az ott lenni helyett éppen arról beszélhetünk, hogy a résztvevő (teste) nincs *ott* a szöveg terében, csak digitális (tükör)képként kerülhet az elektronikus szöveg közelébe és mozgásának valós idejébe. Nincs ott, de testével mégis hat a máshol levő szövegre. Míg Tóth Gábor *T-K modul*ja (42. melléklet) éppen a fizikai értelemben vett érintés, elmozgatás által alakul, és így kiiktatja a térbeli elválasztottságot és szerepdistanciát a szemlélő szubjektum és a szemlélt objektum között (a néző így alkotóvá, performerré válhat), addig a *Text Rain* a testnek és a szövegnek egy közvetítettebb viszonyát tartja fenn. Ezért tűnik túl messzemenőnek a tapinthatóság, a jelenlét fogalmainak problémátlan használata Strehovec olvasatában. Talán inkább ahhoz áll közel ez a tapasztalat, amit Foucault heterotópiaként ír le,[385] azaz olyan hely nélküli köztes helyként, amelyben ott tapasztaljuk meg magunkat, ahol nem vagyunk. A test csak képként lép be a szöveg terébe, átkódolt testként, saját anyagiságától megfosztva. A befogadó így a részvételt a jelenlét és a hiány, a test és képmása közöttiségében tapasztalja meg. (Ezt az átkódolást, közvetítettséget egyébként az is jelzi, hogy a színes betűkhöz képest a test valós időben megjelenő képe fekete-fehér, absztraktabb, kevésbé realisztikus.) Az interfészjelleg visszafele is működik: a mozgó képszöveg és a test képe visszahat arra, ahogy a konkrét, fizikai értelemben vett test elhelyezi, és folyton áthelyezi magát a térben.

Az installációban az alábbi szöveg olvasható:

„I like talking with you, / simply that: *conversing*, / a turning-with or -around / as in your turning around / to face me suddenly / At your turning / each part of my body / turns to verb. / We are the opposite / of *tounge-tied* if there / were such an antonym; / We are synomyms / for limbs' loosening / of syntax / and yet turn to nothing: / *It's just talk.*" (Evan Zimroth: *Talk,*

[383] Strehovec 2007.

[384] Uo. 9. Saját fordításban: a szövegben való ottlét érzése úgy, hogy a szavakat mint virtuális testeket és mint jelentéshordozókat egyaránt megfogjuk, megérintjük.

[385] Vö. Foucault 1999: 147–155.

You)[386] A *Talk, You* című szöveget nyilván a résztvevők eltérő sorrendben olvassák, de mivel a betűk lineáris sorrendje viszonylag megmarad, a testhasználat által visszaállítható a szöveg bizonyos részeinek egyfajta linearitása, olvashatósága is.

Zimroth szövegében magáról a nyelvhasználatról és a testhasználatról olvashatunk: a „konverzációról", ami nem csupán fogalmi, szubjektumközi gyakorlat, hanem egyszerre a nyelv és a test, illetve a saját beszéd és test, valamint a másik beszéde és teste közötti előreláthatatlan viszonyképződés. A Zimroth-szöveg a nyelvhasználatot mint a nyelv, a diszkurzus testet öltését és testre utaltságát tételezi, illetve a testet mint valami diszkurzívból részesülőt (lásd például a grammatikai kategóriák és a testrészek összekapcsolását: „minden testrészem igévé változik").

Az aposztrophé esetében „semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történéssé válnia".[387] Az aposztrophé, a megszólítás ideje „helyszíne minden olyan pillanatnak, amelyben az írás 'most'-ot mondhat".[388] Zimroth szövege és az installáció sajátja, hogy a képszöveg nem egyszerűen reprezentál, megjelenít valamilyen eseményt, hanem maga válik eseménnyé. Így az installáció arról is szól, ami a mozgó képszöveg és az olvasó-néző-résztvevő között történik: hiszen, akár Zimroth versében az én és te közötti beszéd, az installáció is egyszerre vonja be az eseménybe a nyelvet és a testet, egyszerre a nyelv megtestesülése és a test nyelvvé, képpé válása.

A résztvevők mozgásmintázatai folytán sajátos viszonyok jöhetnek létre a test képe és a szöveg között. A „synonyms for limbs" a (test)képpel együtt például egyszerre olvasható úgy, mint a végtag képi és nyelvi reprezentációjának sajátos viszonya. Vagy úgy, mint a test és a test képe közötti sajátos kapcsolat: a test és digitalizált képe, „szinonimája" közötti viszony nem azonossági, felcserélhetőségi reláció, hanem egyfajta ontológiai különbséget megtartó „szinonimitás": a test és képe között ugyanúgy nincs maradéktalan fordíthatóság, „szinonimitás", mint a szó és a kép között.

Installációként a *Text Rain* nem egy objektumszerű műtárgy, hanem folyamat, amelynek nincs rögzített, zárt forgatókönyve: egy olyan köztes térbe emeli át a szöveget, amelyben az olvasásgyakorlat automatizálódott, nem reflektált szokásai felfüggesztődnek. Egyrészt úgy, hogy szerepet kap a tér- és testhasználat, illetve úgy is, hogy az installáció terében lehetőség van nem csupán a képszöveggel, hanem más résztvevőkkel való együtt-

[386] Nyersfordításban: Szeretek beszélgetni veled; egyszerűen csak beszélgetni, együtt fordulni vagy körbe, ahogy megfordulsz, hogy hirtelen szembenézz, mikor fordulsz, minden testrészem igévé lesz. A szótlan ellentéte vagyunk, ha van ilyen antonima; a szintaxist fellazító végtagok szinonimái vagyunk, és mégis semmivé válunk: mindez csak beszéd.

[387] Culler 2000: 383.

[388] Uo.

mozgásra is: a könyvolvasás egyszemélyes gyakorlatát így kollektív részvételi minták is felválthatják.

A referencialitás és az identitás problémája többek között a digitális képtermelés kapcsán is felmerül, hiszen ez már nem feltételez semmiféle szükségszerű vagy referenciális viszonyt a kép és a test között, nem leképezi a valóságot, hanem saját valóságát hozza létre a képernyőn. Egy olyan (akár nyelvszerűnek is elgondolható) pixel-konfigurációt, amelybe folyton belekonstruálhatunk, és amely a valóságot inkább kiindulópontként, információk szállítójaként használja.[389] A képeknek a testreferenciáról való leválása a virtuális médiumokban a testtapasztalat helyett testetlenített képtapasztalatot generálhat. A *Text Rain*-ben viszont arra is példát találunk, hogy a testetlenített képtapasztalat és a szöveg nem egyfajta testfeledtséggel jár együtt, hanem visszahat magára a testre, és testfeledtségből való kimozdulását koreografálja.

Mind az írás animációja, mind az olvasói-felhasználói részvétel különféle módozatai felől megfontolandó Kékesi Zoltánnak az a megállapítása, amely az utóbbi másfél évtized „képi" és „performatív fordulatára" reflektál: „nyelvi önmegértésünk nem vonhatja ki magát sem a világ képi közvetítésű tapasztalatának, sem a világunkat megalkotó performatív gyakorlatok reflektálásának következményei alól".[390] Vagyis érdemes olyan elgondolásokra támaszkodni, „melyek a szöveg, a kép és a létesítő cselekvés hármasát összefüggésében képesek bemutatni, s a történeti folyamatok elemzésekor a kulturális jelentésképzés három fontos tényezőjének, nyelv *(szemioszisz)*, észlelés *(aiszthészisz)* és mozgás *(kineszisz)* viszonyának történeti átrendeződéseire összpontosítanak".[391]

[389] Szintén Utterback installációja a *Drawing from Life* című, mely a Genomic Revolution kiállításra készült a New York-i Museum of Natural History számára. A látogatók saját testüket kódként, szövegként tapasztalhatják meg: egy élő videoprojekcióban a test képe a DNS-t alkotó négy protein betűivé alakul, melyben a test és a kód vagy kódszöveg szétválaszthatatlan. A látogatók egyszerre érzékelhetik a betűképet sajátjuknak és idegennek, transzformációnak és tükröződésnek, vagy akár a genetikai kódot egyszerre bennük lévőnek és őket jelölőnek, vagy őket formáló kódszövegnek. Az ismerősség és az idegenség tapasztalatának feszültsége kapcsolható Hans Belting elgondolásához, mely szerint történetileg az emberi képhasználat „motorja" a test és a kép felcserélhetetlensége, differenciája, distanciája volt. Ha tehát – írja Belting – „olyan mértékig avatkozunk bele a test dolgába, ahogy azt idáig csak a képek szintjén tettük", ha tehát magát a képalkotást a testen hajtjuk végre, mintegy a test fölött rendelkezés, programozás gyakorlataként, akkor alapvetően új helyzet áll elő, a kép utáni ember poszthumán utópiája, ami nem csupán a kultúra és a társadalomtudományok, hanem a biológia, a genetika diszkurzusait is felforgathatja. Belting 2006: 54–55. A biotechnológia, a genetikai tervezés korában a test olyan szövegként, képként mutatkozik, amelybe bele lehet írni, amelyet lehet archiválni, tárolni. Ennek a legalább annyira félelmetes, mint amennyire forradalmi lehetőségnek a kérdése azonban messze túlterjed a test mint médium problémáján, hiszen valahol a tudományos, jogi, etikai, politikai, morálfilozófiai kérdések metszéspontján található.

[390] Kékesi 2003: 14.

[391] Uo. 15.

VII. KÖVETKEZTETÉSEK

A kortárs kutatásokban azt figyelhetjük meg, hogy a médiumközi jelenségek, kulturális folyamatok iránti figyelem egyre élénkül, és a médiumok közötti, illetve ezeken belüli különbségek vizsgálata már nem (kizárólag) a „nyelvi fordulat" vagy a jeltudomány és a textualitás paradigmáján belül helyeződik el; a kérdésfelvetést médiumelméleti, ikonológiai, művészet- és nyelvfilozófiai, ideológiakritikai, kulturális antropológiai, fenomenológiai szempontok is alakítják.

A médiumközi kapcsolatok elméletei több lehetséges nézőpontot és kutatási irányt kínálnak. Ezek közül egyesekben az intermediális viszonyokat taxonomikusan elkülöníthető kategóriákként tárgyalják (Kibédi Varga, Plett, Wolf, Rajewsky stb.). A taxonomikus megközelítés módszertanilag nyilván termékeny lehet, amennyiben deskriptív jellegű, nyitott, és tudatában van saját korlátainak, különben könnyen átfordulhat egy normatív vagy öncélú, a mediális különbségeket egyneműsítő konstrukcióba.

Amint láthattuk, más nézőpontokból az intermedialitás olyan megközelítései is lehetségesek, amelyek valamilyen értelemben meghaladják a médiumok viszonyát egymásmellettiségként, összeadódásként, átváltásként stb. megmutató diszkurzusokat, illetve a formalista, taxonomikus szemléletet. E koncepciók (Paech, Oosterling, Kim, Bruhn) számolnak a reprezentációban a materiális és a diszkurzív, az érzéki és a fogalmi egymásrautaltságával, a médium előtérbe kerülésének reflexív és kritikai lehetőségeivel, a mediális különbségek egységesíthetetlen jellegével és ideológiai beágyazottságával.

A vizuális költészet eltérő alakzatainak értelmezésekor láthatóvá válhatott a szöveg–kép viszonyok redukálhatatlan sokfélesége. A konkrét versek, a betűversek, a kollázsok a nyelviség (és az irodalom?) határainak kiterjesztését végző kísérletekként voltak olvashatók, amelyekben a nyelv

nem tiszta fogalmiságként, hanem megtestesültként mutatkozott meg. A képversek médiumköziségének „olvasása" sem csupán nyelvi, fogalmi művelet, hanem egyben látás, érzékelés, illetve a konceptuális és az érzéki közötti állandó elmozdulás.

Az előző fejezetek arra is megkíséreltek rávilágítani, hogy a szöveg és a kép viszonyának kérdése sosem csupán a medialitás szempontjából nyugtalanító. Pontosabban maga a medialitás mint probléma sem merül ki az anyagi hordozó vagy a technika kérdésében, hiszen azt, ami egy médium által egyáltalán megjelenhet, legalább annyira alakítják a szimbolikus gyakorlatok vagy az intézményes közvetítés kontextusai. A médiummal kapcsolatos kérdések így mindig a különféle szimbolikus vagy kritikai gyakorlatoknak, a kép–szöveg viszonyt alakító ideológiáknak, az intézményes hozzáférés közegeinek a kérdéseivel is keresztezik egymást. A kollázsolás például nem egyszerűen csak képeket és szövegeket egymásra rétegző stratégia, hanem a múlt és jelen idejű kultúrához való sajátos (reflexív) viszonyulás, eltérő beszédmódokat dehierarchizáló, a kultikust, a kanonikust és a marginálist egyaránt újraértelmező folyamat, mi több: kritikai gyakorlat lehet. A konkrét költészet és a betűköltészet kapcsán nem csak az érdekes, hogy a vonalból kilépő írás miként foglalja el a lapteret, és miként mutatja meg a nyelv korporealitását, hanem az is, hogy milyen nyelvszemlélet felől értelmezhető, és mennyiben ellentmondásos az az irányzati kontextus, amelyben e képszövegek létrejöttek.

A képversek befogadása kapcsán fontos kiemelni a médiumra és a médiumközi viszonyokra való reflexió kritikai potenciálját. Az ideologikus konstrukciókat, amelyek bizonyos értelmezések szerint a dolgok állását természetesként, adottként tüntetik fel, többek között azáltal lehet kérdés(es)sé tenni, hogy rámutatunk intézményes, diszkurzív, mediális megalkotottságukra. A képszövegek teret kínálhatnak olyan olvasásgyakorlatoknak, amelyekben a megfigyelés megfigyelése, a látás, az olvasás reflexiója, automatizmusainak kizökkentése történhet meg. Hans Belting igen pontosan fogalmaz ezzel kapcsolatban: „Minél több figyelmet fordítunk a médiumra, annál kevésbé képes a stratégiáit elrejteni előttünk. Minél kevésbé észleljük a vizuális médiumot, annál inkább figyelünk a képre, mintha a képek önállóan is képesek lennének létezni. Amikor a vizuális médiumok önmagukra utalnak, saját képeik ellen fordulnak, és elterelik róluk a figyelmet."[392]

A médiumra és a diszkurzív megalkotottságra való reflexió rámutathat nemcsak a kulturális termékek ideologikusságára, hanem saját jelentésképző stratégiáink milyenségére is. A médiumköziség köztes tapasztalata, sajátos helynélkülisége olyan értelemben is nyugtalanító, hogy

[392] Belting 2008.

„megzavarhatja" a kulturális vagy diszciplináris gyakorlatok feltételezett homogenitását. Így pedig az intermedialitás nem egyszerűen egy médiumok közötti viszony neve, hanem diszkurzusokat, médiumokat és ezek intézményes közegét kimozdító kérdés, probléma.

A médiumköziség megközelítésében a nyelvi-fogalmi jelentésképzés és az érzéki reflektivitása egyaránt szerephez jut. Az esztétikai tapasztalatot a diszkurzív és a materiális, a szó és a kép, illetve a szó mint kép, a kép mint szó termékeny köztessége alakítja.

FORRÁSOK ÉS SZAKIRODALOM

Források

Adler, Jeremy

1995. Írógép-vers. In: Martos Gábor (szerk.): *Kép(es) költészet*. Patriot, Sopron. 16.

Andrews, Jim

é. n. *Seattle Drift*. http://www.vispo.com/animisms/SeattleDriftEnglish.html. (2007. május 16.)

Broutin, Gérard-Philippe

2001. My Wrappings for Eternity. In: Bohn, Willard: *Modern Visual Poetry*. University of Delaware Press. Newark–London. 282.

De Campos, Haroldo

1970. ohne Titel. In Andreas, Felix (hrsg.): *Text Buchstabe Bild*. Züricher Kunstgesellschaft, Zürich. 36.

1997. Korin (1658–1716) + Maruyama Okyo (1733–1795). In: Uő: *Konkrét versek*. Íbisz, h. n. 53–54.

Chopin, Henri

1970. no title. In: Solt, Mary Ellen (ed.): *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, Bloomington. 165.

Finlay, Ian Hamilton

1970. Wave-rock (reproduction). In: Solt, Mary Ellen (ed.): *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, Bloomington. 207.

Géczi János

1992. Kréta. In: Uő: *concrete*. Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest–Veszprém.

1996a. *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, h. n.

1996b. Tépés. In: Uő: *Képversek*. Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém.

Gopher, Alex

é. n. *The Child*. http://www.youtube.com/watch?v=ZGWkdNWFZiI. (2007. május 20.)

Heisenbüttel, Helmut

2005. Ohne Titel (1 Mann auf 1 Bank) In: Dencker, Klaus Peter (hrsg.): *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Philipp Reclam jun., Stuttgart. 227. (*Képvers* címmel In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Magvető, Budapest, 1971.)

Isou, Isidore

1952. Amos ou introduction a la métagraphologie, portrait d'une femme lettriste http://www.lelettrisme.com/pages/03_galerie.php?nom=isou. (2010. május 25.)

Kolár, Jiří

1967. brancusi. In: Williams, Emmett (ed.): *An Anthology of Concrete Poetry*. Something Else Press, New York.

Mayer, Hansjörg

2005. Alphabet. In: Gomringer, Eugen (hrsg.): Konkrete Poesie. Philipp Reclam jun., Stuttgart. 94–95.

McCaffery, Steve

2001. Four Versions of Pound's In a Station of the Metro. In: Id.: *Seven Pages Missing*, vol. 1. Coach House Books. 378–381.

Papp Tibor

1984. Ismételek mint egy fénymásológép. In: Uő: *Vendégszövegek 2, 3*. Magyar Műhely, Párizs. 233–249.

L. Simon László

2000. *met AMorf ózis*. Orpheusz, Budapest.

Szombathy Bálint

1988. Party! In: H. Nagy Péter 2008. *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma.* Ráció, Budapest.

1999. Töredékek az ábécéskönyvből. In: Uő: *Pic's*. Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém.

Tandori Dezső

1998. Hérakleitosz-emlékoszlop. In: Kovács Zsolt – L. Simon László (szerk): *Vizuális költészet Magyarországon II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből.* Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc – Budapest. 196.

1998. Fekete alapon fehér négyzet. In: Kovács Zsolt – L. Simon László (szerk): *Vizuális költészet Magyarországon II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből.* Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest. 195.

Utterback, Camille – Achituv, Romy:

1999. Text Rain. http://www.camilleutterback.com/textrain.html (2010. május 25.)

Zalán Tibor

1984. Mi van? In: Uő: *Opus N³: Koga*. Magvető, Budapest. 165.

1984. M-betűtemető… In uő: *Opus N³: Koga*. Magvető, Budapest. 180.

Zend Róbert

1988. World's First Concrete Limerick. In: Uő: *Versek, képversek*. Magyar Műhely, Párizs. 40–41.

Szakirodalom

Aarseth, J. Espen

2004. Nem-linearitás és irodalomelmélet. *Helikon,* 3. sz. 313–348.

Almási Miklós

1992. *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins, Budapest.

Aragon, Louis

é. n. *A kollázs*. Corvina, Budapest.

Balázs Imre József

1997. Kétnyelvűség vagy kevertnyelvűség? Szempontok a képvers esztétikájának kidolgozásához. *Korunk*, 12. sz. http://korunk.org/?q=node/8&ev=1997&honap=12&cikk=6209. (2010. szeptember 1.)

2006. *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*. Mentor, Marosvásárhely.

Barthes, Roland

1990. A kép retorikája. *Filmkultúra*, 5. sz. 64–72.

1996. *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest.

2000. *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Budapest.

Baudrillard, Jean

1997. The System of Collecting. In Elsner, John – Cardinal, Roger (eds.): *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London. 7–24.

Bednanics Gábor

2003. [H. Nagy Péter: Orfeusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány.] *Helikon*, 4. sz. 460–461.

2004. Média-mix. [Kékesi Zoltán: Médiumok keveredése.] *Magyar Műhely*, 131. sz. 67–70.

Bednanics Gábor – Bengi László

2002. In rebus mediorum. Amikor az írástudó McLuhant olvas. *Prae*, 1–2. sz. http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200206/11.html (2010. május 21.)

Beke László

1997. Montázs. In: Uő: *Médium/elmélet*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest. 37–44.

Beke Zsolt

2004. *„Jel"-en lét. A vizuális költészet írásmódjáról*. Kalligram, Pozsony.

Belting, Hans

2003. *Képantropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat, Budapest.

2006. Valódi képek, hamis testek. Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan, Budapest. 43–58.

2008. Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra*, ősz, IV. évf. 1. sz. http://apertura.hu/2008/osz/belting. (2010. május 22.)

Benjamin, Walter

1969. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest. 301–334.

Bentivoglio, Mirella

1995 Megjegyzések a konkrét költészethez. In: Martos Gábor (szerk.): *Kép(es) költészet*. Patriot, Sopron. 19–22.

Block, W. Friedrich

2004. Beyond Pages. Von der visuellen zur digitalen Poesie in Japan. *Dichtung Digital* no. 31. (2004/1) http://www.dichtung-digital.org/2004/1-Block.htm. (2007. június 7.)

é. n. *Digital Poetics or on the Evolution of Experimental Media Poetry*. http://www.netzliteratur.net/block/p0et1cs.html. (2008. január 3.)

Blonsky, Marshall

1985. Introduction. The Agony of Semiotics: Reassessing the Discipline. In: Id. (ed.): *On Signs*. The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland. XIII–LI.

Boehm, Gottfried

1995. Az első pillantás. Műalkotás – esztétika – filozófia. *Athenaeum*, III./1. sz. 52–64.

Bohár András

2002. Az avantgárd mint aktualitás: a Magyar Műhely jelentőségéről (másodszor). In: Uő: *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*. Ráció, Budapest. 130–139.

Bohn, Willard

2001. *Modern Visual Poetry*. University of Delaware Press. Newark–London.

Bolter, J. David

2004. Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. *Helikon*, 3. sz. 349–365.

Bolter, J. David – Grusin, Richard

1999. *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge – Massachusetts London.

Bókay Antal

1997. *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris, Budapest.

Briggs, Asa – Burke, Peter

2004. *A média társadalomtörténete Gutenbergtől az internetig*. Napvilág, Budapest.

Bruhn, Jørgen

2010. Heteromediality. In: Elleström, Lars (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire. 225–236.

Butler, Christopher

1980. *After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-garde.* Clarendon Press, Oxford.

Bürger, Peter

1997. Az avantgárd műalkotás. *Szép literatúrai ajándék*, 3–4. sz. 5–29.

Cardinal, Roger

1997. Collecting and Collage-Making. The Case of Kurt Schwitters. In: Elsner, John – Cardinal, Roger (eds.): *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London. 68–96.

Castellin, Philippe

2003. A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig. *Helikon*, 4. sz. 389–411.

Cayley, John

2003. Inner Workings. Code and representations of interiority in new media poetics. *Dichtung Digital* no. 29. (2003/3) http://www.dichtung-digital.org/2003/3-cayley.htm. (2007. június 6.)

2005. Writing on Complex Surfaces. *Dichtung Digital* no. 35. (2005/2) http://www.dichtung-digital.org/2005/2-Cayley.htm. (2007. május 7.)

Culler, Jonathan

2000. Aposztrophé. *Helikon*, 3. sz. 370–389.

Curtay, Jean Paul

1983a. Super-Writing America 1983 – America 1683. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3. 26–47.

1983b. Rhythms. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3. 82–83.

Dánél Mónika

2002. A közöttiség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról. Kísérlet egy kategória bevezetésére. In: Bengi László – Sz. Molnár Szilvia (szerk.): *Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés*. II. köt. Fiatal Írók Szövetsége, Budapest. 73–115.

2003. A tükör és a hasonmás mint az irodalom és a film heterotópiái. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Scientia, Kolozsvár. 249–279.

De Duve, Thierry

2004. Artefaktum. *Enigma*, 39. sz. 65–90.

Dencker, Klaus Peter

1995. Vizuális költészet – mi az? In: Martos Gábor (szerk.): *Kép(es) költészet*. Patriot, Sopron. 25–29.

1996. Ein Wort zur Visuellen Poesie. In: Gomringer, Eugen (hrsg.): *Visuelle Poesie. Anthologie.* Philipp Reclam jun., Stuttgart. 149–150.

Deréky Pál

2001. A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1960–1975) kutatásának újabb fejleményei. *Lk.k.t.* 6. sz. 9–13.

Deréky Pál–Müllner András (szerk.)

2004. *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest.

Derrida, Jaques

1998. A kettős ülés. In: Uő: *A disszemináció*. Jelenkor, Pécs. 171–273.

Drucker, Joanna

2003. Experimentális, vizuális és konkrét költészet. Történeti kontextus és alapfogalmak. *Helikon*, 4. sz. 366–388.

Elleström, Lars

2010. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Id. (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire. 11–48.

Elsner, John – Cardinal, Roger

1997. Introduction. In: Elsner, John – Cardinal, Roger (eds.): *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London. 1–6.

Ernst, Ulrich

2003. Konkrét költészet. *Helikon*, 4. sz. 340–365.

Fischer-Lichte, Erika

1990. Azonosság és különbözőség között. – A posztmodern montázs Heiner Müllernél. *Literatura*, 2. sz. 158–169.

Foster, Stephen C.

1983. Letterism: A Point of Views. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3.7–12.

Foucault, Michel

1993. Ez nem pipa. *Athenaeum*, I/4. sz. 141–166.

1999. Eltérő terek. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez.* Latin Betűk, Debrecen. 147–155.

Gendolla, Peter

2008. „Konditor! Konditor! – Konditor!" Zur Auflösung intermedialer Differenzen im Simualtionsraum. In Paech, Joachim – Schröter, Jens (hrsg.): *Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Wilhelm Fink Verlag, München. 509–520.

Gomringer, Eugen

1998–1999. A verstől a konstellációig. Egy új költészet célja és formája. *Magyar Műhely*, 108–109. sz. 43–47.

2005. Definitionen zur visuellen poesie. In: Gomringer, Eugen (hrsg.): *Konkrete Poesie*. Phillipp Reclam jun. Stuttgart. 165–166.

Graham, John

1973. Ut pictura poesis. In: Wiener, Phillip P. (ed.): *Dictionary of the History of Ideas.* Charles Scribner's Sons, New York. 465–476.

Gumbrecht, Hans Ulrich

2003. Why Intermediality – if at all? http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/WhyIntermediality.pdf. (2010. május 5.)

Hártó Gábor

1995. A grafikai mozzanat a szövegben. *Literatura*, 2. sz. 204–213.

Heisenbüttel, Helmut

1998–1999. Konkrét költészet. *Magyar Műhely*, 108–109. sz. 40–42.

Higgins, Dick,

2001. [1965; 1981] Intermedia. *Leonardo*, Vol. 34, No. 1. 49–54

Horányi Özséb

1977. Montázs. In: Uő (szerk.): *Montázs*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest. 95–131.

Horatius, Flaccus Quintus

1895. *Opera*. (éd.) Cartelier, August – Passerat, Louis. Librairie Ch. Delagrave, Paris.

Hornyik Sándor

2010. A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra" tudományelmélete és politikája. *Apertúra*, tavasz, V. évf. 2. sz. http://apertura.hu/2010/tel/hornyik. (2010. május 22.)

Imdahl, Max

1993. Gondolatok a kép identitásáról. *Athenaeum*, I/4. sz. 112–140.

1997. Ikonika. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Kijárat, Budapest. 254–273.

Isou, Isidore

1983. Manifesto of Letterist Poetry. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3. 70–75.

Józsa Péter

é. n. *Irodalom a digitális közegben*. http://mek.oszk.hu/02300/02313/html. (2007. június 14.)

Kanyó Zoltán

1990. Az irodalomtudomány módszertani kérdései. In: Uő: *Szemiotika és irodalomtudomány*. Válogatott tanulmányok. JATE, Szeged. 41–129.

Kappanyos András

2003. Irodalom a digitális közegben. *Literatura,* 29. évf. 1. sz. 59–79.

2008. Bővített retorika. In: Uő: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*. Balassi, Budapest. 37–59.

Koskimaa, Raine

2000. *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond.* http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml. (2007. május 18.)

Kékesi Zoltán

2003. *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről* (Aktuális avantgárd 4.), Ráció, Budapest.

2004. Kép és/vagy írás? [H. Nagy Péter: Orfeusz feldarabolva.] *Magyar Műhely*, 130. sz. 95–97.

2008. *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*. Doktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK, Budapest.

Kékesi Zoltán – L. Simon László

2003. Kísérleti irodalom. *Helikon*, 4. sz. 311–315.

Kibédi Varga Áron

1997. A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Kijárat, Pécs. 300–320.

1998. *Szavak, világok*. Jelenkor, Pécs.

2000. Ami a szó és kép között van. A határ pragmatikája, *Korunk*, 7. sz. 71–78.

Kim, Myooku

2002. *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität*. Dissertation. Universität Konstanz. http://kops.ub.uni-konstanz.de/volltexte/2003/957/. (2010. május 22.)

Kittler, Friedrich A.

1995. *Aufschreibesysteme 1800–1900*. Wilhelm Fink Verlag, München.

Kristeva, Julia

1996 [1968]. A szövegstrukturálás problémája. *Helikon*, 1–2. sz. 14–22.

1985. The Speaking Subject. In: Blonsky, Marshall (ed.): *On Signs*. The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland. 210–220.

Kulcsár Szabó Ernő

1987. Antimetaforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben. In: Uő: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Magvető, Budapest. 354–381.

Kulcsár-Szabó Zoltán

2005. *Hermeneutikai szakadékok*. Csokonai, Debrecen.

Kukorelly Endre

2004. 666 999^{000} Némi szívdobogás, kissé zajos, rendben, tehát: valamit a magyar irodalomról. *Monológ*$^{00.}$ In Deréky Pál – Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest. 315–347.

Leonardo da Vinci

1999. Tudomány és művészet. In: Orbán Gyöngyi (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv. A szép aktualitása kérdéséhez.* Polis, Kolozsvár. 98–105.

Lessing, Gotthold Ephraim

1999 [1766]: Laokoón (részletek). In: Orbán Gyöngyi (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv. A szép aktualiztása kérdéséhez.* Polis, Kolozsvár. 157–184.

Longree, Georges H. F.

1976. The Rhetoric of a Picture-Poem. *PTL*, no. 1. 63–84.

Lőrincz Csongor

2002. Medialitás és diszkurzus. (Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900). *Lk.k.t.*, 11. sz. 96–104.

Lyotard, Jean-François

2002. Mi a posztmodern? In: Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása.* Osiris, Budapest. 13–17.

Mányoki Endre

1996. A tárgyiasult idő. In: Géczi János: *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, h. n. 25–31.

Marks, Laura U.

2002. *Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London.

McLuhan, Marshall

1964. Understanding Media. *Understanding Media: The Extensions of Man.* New American Library – Times Mirror, New York.

Milián Orsolya

2009. *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban.* Doktori disszertáció. Kézirat. Szegedi Tudományegyetem BTK.

Miller, J. Hillis

1992. *Illustration*. Reaktion Books, London.

Mitchell, W. J. Thomas

1980. Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry*, no. 3. 539–567.

1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

2004. A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája. *Enigma,* 41. sz. 17–30.

2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

2008. A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. *Apertúra*, 2008. ősz, IV. évf., 1. sz. http://apertura.hu/2008/osz/mitchell. (2010. április. 30.)

Sz. Molnár Szilvia

1998. A képiség és látvány szerveződésének feltételei a képversekben. In: Uő: *Kép(zet)eink*, Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém. 35–77.

2001. A képvers-értés története a magyar irodalomtörténet-írásban. Lk.k.t. 6. sz. 71–79.

2004a. *Narancsgép. Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*. Ráció, Budapest.

2004b. A képvers-értés története: a neoavantgárd. *Iskolakultúra*, 4. sz. 61–70.

Müller, Jürgen E.

1998. Intermedialität als poetologisches und medienteoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 31–40.

2010. Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this *Axe de pertinence*. In: Ellestrom, Lars (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire. 237–252.

Müllner András

2007. A hipertextuális közlés anomáliái és a *Megbocsátás* hipertextualizálásának kérdése. Egy cédula-gyűjtemény. In: Uő: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról*. Jószöveg Könyvek, Budapest. 62–86.

2007. A hipertext elmélete mint az interaktivitás technológiai ideológiája. In: Uő: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról*. Jószöveg Könyvek, Budapest. 87–117.

Moraru, Christian

1998. „Topos/typos/tropos": visual strategies and the mapping of space in Charles Olson's poetry. *Word & Image*, no. 3. 253–266.

H. Nagy Péter

1997. Kalligráfia és szignifikáció. Fenyvesi Ottó, Géczi János és Zalán Tibor képverseiről. In: Uő: *Kalligráfia és szignifikáció*. Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém. (19), 7–13.

2000. Utószó. In: L. Simon László *met AMorf ózis*. Orpheusz, Budapest. 77–78.

2003. *Orpheusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány*. Ráció, Budapest.

2008. *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma.* Ráció, Budapest.

Olivi, Terry – Petőfi S. János

1998. A nyelv materialitásáról. A vizuális költészet mint első lépés a multimedialitás felé. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 11. JGYF, Szeged. 97–107.

Orbán Gyöngyi (szerk.)

1999. *Esztétikai olvasókönyv. A szép aktualiztása kérdéséhez*. Polis, Kolozsvár.

Orbán Jolán

2005. Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai. *Jelenkor*, 10. sz. 975–984. http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=869. (2010. május 22.)

Oosterling, Henk

2003. Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Toward an Ontology of the In-Between. *Intermédialités*, 1. Printemps, 29–46.

Papp Tibor

1998. Ige és kép. Bevezető a magyar vizuális költemények huszadik századi antológiájához. In: Kovács Zsolt – L. Simon László (szerk): *Vizuális költészet Magyarországon II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből.* Felsőmagyarország – Magyar Műhely, Miskolc–Budapest. 7–14. http://www.hhrf.org/ungparty/doku/p/papp_tibor/02ige_es_kep.htm. (2010. május 5.)

Paech, Joachim

1998. Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 14–30.

2000. *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Me-dienWiss/Texte/interm.html. (2010. május 05.)

Perloff, Marjorie

1991. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media.* University of Chicago Press, Chicago.

2002. Ataraxia in Vortex State. In: Id.: *21st Century Modernism. The "New Poetics"*. Blackwell Publishers. 190–200.

Pethő Ágnes

2003. *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda.

2010. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. *Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies*, nr. 2. 39–72.

Petőfi S. János

1996. Szemiotikai textológia – Didaktika. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan*. 9., JGYF, Szeged. 7–21.

2001. A verbális és képi összetevőből felépített kommunikátumok tipológiájához. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan*. 14. JGYF, Szeged. 61–65.

2004. *A szöveg mint komplex jel*. Akadémiai, Budapest.

Plett, Heinrich F.

1991. Intertextualities. In: Id. (ed.): *Intertextuality*. Walter de Gruyter, Berlin – New York. 3–29.

Rajewsky, Irina O.

2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermeduality. *Intermédialités,* no. 6. 43–65.

2008. Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Paech, Joachim – Schröter, Jens (hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Wilhelm Fink Verlag, München. 47–60.

2010. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: Elleström, Lars (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire. 51–68.

Readings, Bill

1991. *Introducing Lyotard. Art and Politics*. Routledge, London.

Rübberdt, Irene

2001. A szöveg félrelépései. A versek multi- és intermedialitásáról. In: H. Nagy Péter (szerk.): *Szöveg – tér – kép. Írások Géczi János műveiről*. Orpheusz, Budapest. 44–58.

Sándor Katalin

2002. Hová olvasni Géczi János képszövegeit? In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Scientia, Kolozsvár. 203–259.

2006a. Közelítések a médiumköziség kérdéseihez. I. *Iskolakultúra*, 1. sz. 17–36.

2006b. Közelítések a médiumköziség kérdéseihez II. *Iskolakultúra*, 2. sz. 65–74.

2006c. Közelítések a képversek médiumköziségéhez. In: Klaudy Kinga – Dobos Csilla (szerk.): *A világ nyelvei és a nyelvek világa*. A XV. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásai. II. köt., MANYE – Miskolci Egyetem, Pécs–Miskolc. 217–221.

2006d. Beszédes némaságok? [Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből.] *Magyar Műhely*, 138. sz. 47–50.

2009. Médiumköziség a digitális közegben. In: Nádor Orsolya (szerk.): *A magyar mint európai és világnyelv*., II. köt. MANYE – Balassi Intézet, Budapest.

Sauerländer, Willibald

2006. Iconic turn? – Egy szó az ikonoklazmusért. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan, Budapest. 123–145.

Schenk, Klaus

2003. Metafora és anyag: a konkrét költészet (részletek). *Helikon*, 4. sz. 316–339.

Schröter, Jens

1998. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, *Montage/av*, Jg. 7., No.2., 129–154. http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf. (2010. április 30.)

2008. Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. In Paech, Joachim – Schröter, Jens (hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. Wilhelm Fink Verlag, München. 579–601.

Seaman, David

1983 Letterism – A Stream That Runs Its Own Course. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3. 18–25.

Sjöberg, Sami

2010. Media on the Edge of Nothingness: Visual Apostrophes in Lettrism. In: Elleström, Lars (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire. 124–134.

Simanowski, Robert

2002. Fighting/Dancing Words. Jim Andrews' Kinetic, Concrete Audiovisual Poetry. *Dichtung Digital*, no. 21. (2002/1) http://www.dichtung-digital.org/2002/01-10-Cramer.htm. (2007. május 8.)

2004. Concrete Poetry in Digital Media. Its predecessors, its Presence and its Future. *Dichtung Digital*, no. 33. (2004/3) http://www.dichtung-digital.org/2004/3-Simanowski.htm. (2007. április 17.)

Sontag, Susan

1988. Against Interpretation. In: Id.: *Against Interpretation and Other Essays*. Farrar Straus Giroux, New York. 3–14.

Spielmann, Yvonne

Intermedia in Electronic Images. *Leonardo*, vol. 34., no. 1., 55–61.

Steiner, Wendy

1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

Strehovec, Janez

2007. *Digital Word in a Palm (Digital Poetry between Reading and Immersive Bodily Experience)*. Conference Paper, ePoetry, 2007. May 20–23, Universitaire Paris 8.

Szabolcsi Miklós

1981. A neoavantgarde. In: Krén Katalin – Marx József (szerk.): *A neoavantgarde*. Gondolat, Budapest. 5–114.

Szigeti Csaba

1997. Mallarmé – példázat a betűről és a képről. *Szép literatúrai ajándék*, 3–4. sz. 117–123.

Szilágyi N. Sándor

1997. *Hogyan teremtsünk világot*? *Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára*. Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár.

Szkárosi Endre

2006. A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben. In: Uő: *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből.* Magyar Műhely, Budapest. 96–106.

Szőnyi György Endre

2004. *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei.* JATE Press, Szeged.

Wahl, François

1996. A szöveg mint produktivitás. *Helikon*, 1–2. sz. 10–13.

Varga Tünde

2002. Vizuális nyelv – nyelvi vizualitás: Ezra Pound Image-fogalma. In: Bednanics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg*. Osiris, Budapest. 509–527.

Wolf, Werner

2002. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art0003 (2006. január 5.)

Wunenburger, Jean-Jaques

2004. *Filozofia imaginilor*. Polirom. F.l.

Zurbrugg, Nicholas

1983 The Limitations of Lettrisme. An Interview with Henri Chopin. *Visible Languge*, vol. XVII. no. 3. 57–69.

MELLÉKLETEK

Mellékletek jegyzéke

1. Haroldo de Campos: *korin (1658–1716) + maruyama okyo (1733–1795)*
2. Tandori Dezső: *Hérakleitosz-emlékoszlop*
3. Géczi János: *Apokrif*
4. Géczi János: *Képvers*
5. Papp Tibor: *Ismételek mint egy fénymásológép*
6. Henri Chopin (cím nélkül)
7. Konrad Balder Schäuffelen: *Szélrózsa*
8. Jan Hamilton Finlay: *Wave-rock*
9. Jiři Kolár: *brancusi*
10. Vaclav Havel: *Elidegenedés*
11. Eugen Gomringer: *3 variationen zu kein fehler im system*
12. Helmut Heisenbüttel (cím nélkül)
13. Gérard-Philippe Broutin: *My Wrappings for Eternity*
14. Isidore Isou: *Métagraphie Amos*
15. Jeremy Adler: *Írógép-vers*
16. Hansjörg Mayer: *Alphabet*
17. L. Simon László: *version 0. 1.*
18. L. Simon László: *Y*
19., 20. Szombathy Bálint: *Töredékek az ábécéskönyvből*
21. Zalán Tibor: *M-betűtemető, avagy először rengeteg M betűt írtam, aztán az egészet lefröcsköltem fekete tintával majd csöndesen sírdogálni kezdtem a mű fölött bár ez már nem látszik.*
22. Tandori Dezső: *Fekete alapon fehér négyzet*
23. Zalán Tibor: *Mi van?*
24. Szombathy Bálint: *Party!*

25. Géczi János: *Tépés. Umag, 1996. 6. 21.*
26. Géczi János: *Tépés. Velence, 1994. 4. 9.*
27. Géczi János: *Kréta/Crete*
28., 29., 30., 31. Steve McCaffery: *Four Versions of Pound's "In a Station of the Metro"*
32., 33., 34., 35. Géczi János: *Képversek: Róma*
36., 37. Alex Gopher: *The Child*
38., 39. Jim Andrews: *Seattle Drift*
40., 41. Camille Utterback – Romy Achituv: *Text Rain*
42. Tóth Gábor: *T-K modul*

korin (1658-1716) + maruyama okyo (1733-1795)

a sötétarany spanyolfalon
kócsagok
mindenfelé

csőrök
pecsétviaszok
hártyás lábak
gyöngyház
villákkal
szemben
hófehér madarak
keresztalakú
szárnyalásban

az írás
némaság

spanyolfal
oldalakra bomló
oldalak

surrogása

kócsagok
kalligráfiája

tollak fehér

tollazata

az aranyon
a sötétségben
(törlés: ott

bis in idem

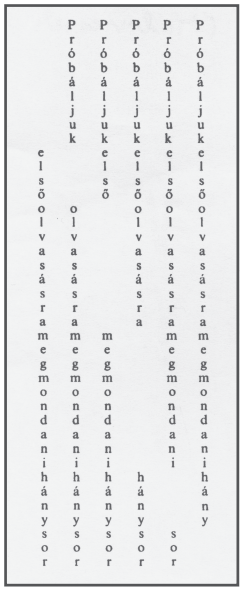
kócsagok a papíron

fehér a fehéren

selymesedik
a fehér
szakadása[29]

Petőcz András fordítása

1. melléklet



Próbáljuk elsősorban megmondani hány sor

Próbáljuk elsősorban megmondani hány sor

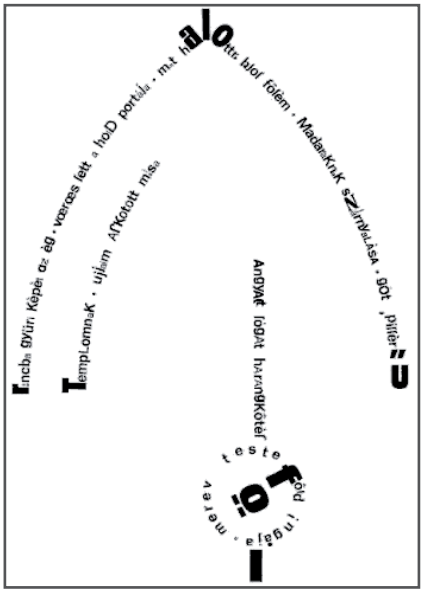
Próbáljuk elsősorban megmondani hány sor

Próbáljuk elsősorban megmondani

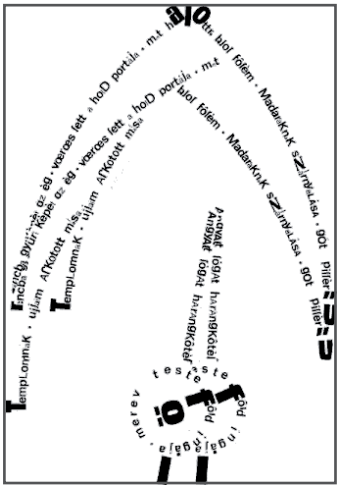
Próbáljuk elsősorban megmondani hány sor

Próbáljuk elsősorban megmondani hány sor

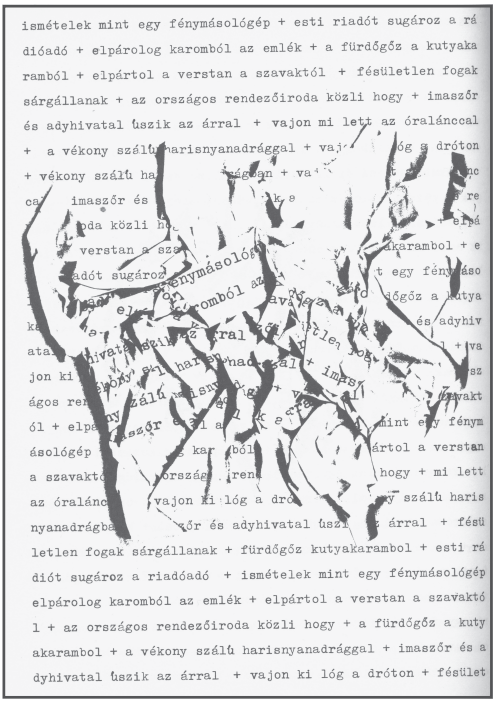
2. melléklet



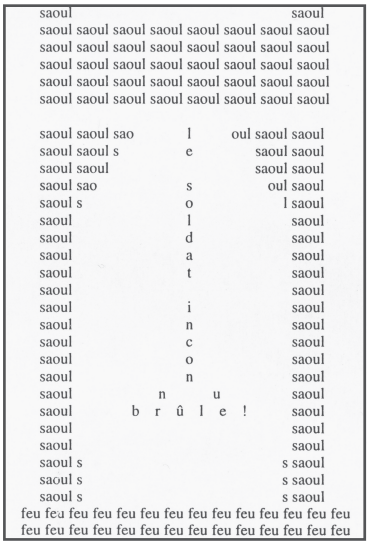
3. melléklet



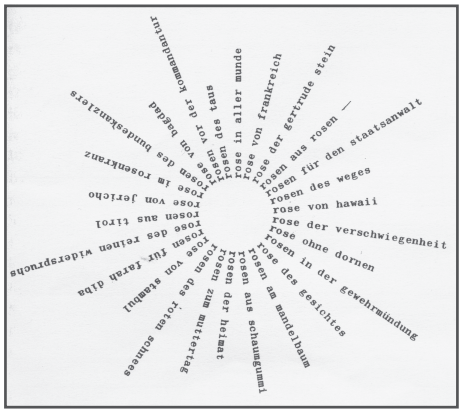
4. melléklet



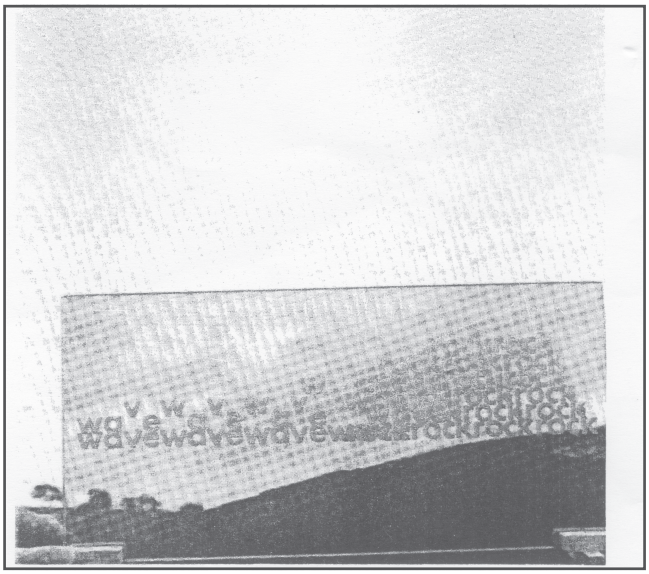
5. melléklet



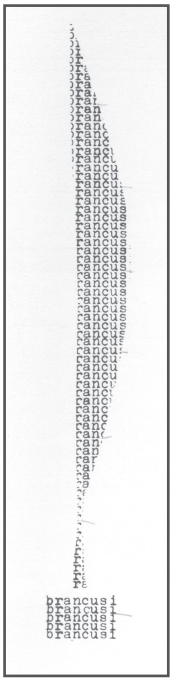
6. melléklet



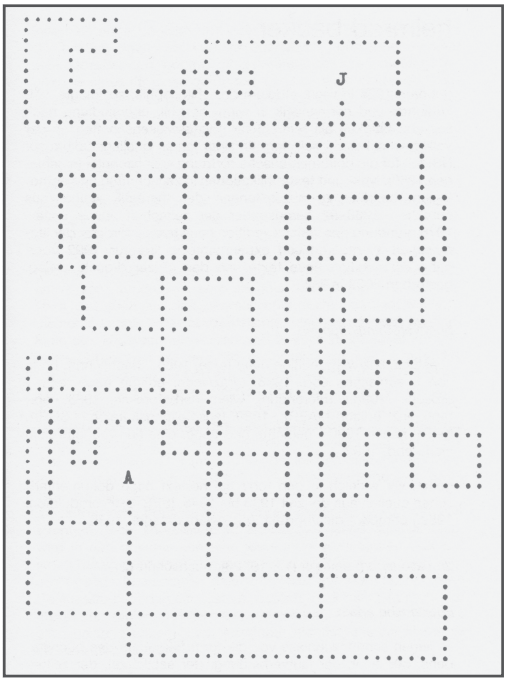
7. melléklet



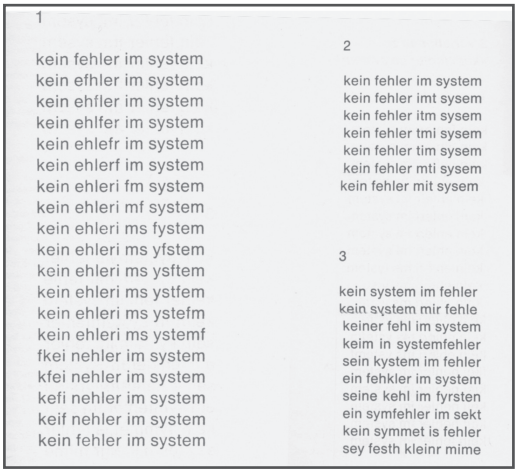
8. melléklet



9. melléklet



10. melléklet


1

kein fehler im system
kein efhler im system
kein ehfler im system
kein ehlfer im system
kein ehlefr im system
kein ehlerf im system
kein ehleri fm system
kein ehleri mf system
kein ehleri ms fystem
kein ehleri ms yfstem
kein ehleri ms ysftem
kein ehleri ms ystfem
kein ehleri ms ystefm
kein ehleri ms ystemf
fkei nehler im system
kfei nehler im system
kefi nehler im system
keif nehler im system
kein fehler im system

2

kein fehler im system
kein fehler imt sysem
kein fehler itm sysem
kein fehler tmi sysem
kein fehler tim sysem
kein fehler mti sysem
kein fehler mit sysem

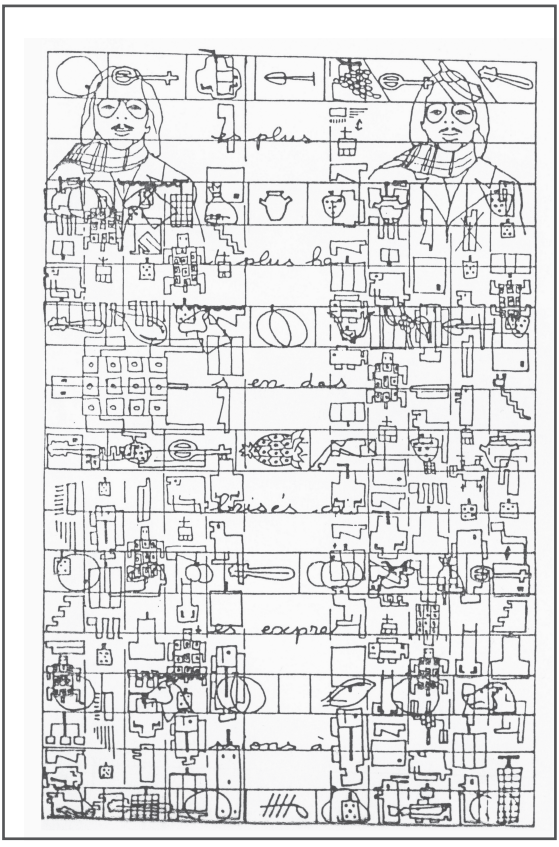
3

kein system im fehler
kein system mir fehle
keiner fehl im system
keim in systemfehler
sein kystem im fehler
ein fehkler im system
seine kehl im fyrsten
ein symfehler im sekt
kein symmet is fehler
sey festh kleinr mime

11. melléklet

1 Mann	auf	1 Bank	
1 Zwieback	in	1 Hand	
		1 Hand	
	in	1 Hand	und
1 Mann			und
1 Zwieback			und
		Hand	
	in	Hand	und
	auf	1 Bank	
1 Zwieback			und
Krümel			

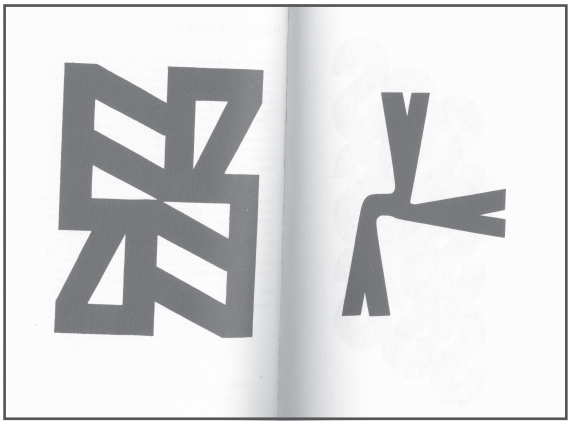
12. melléklet



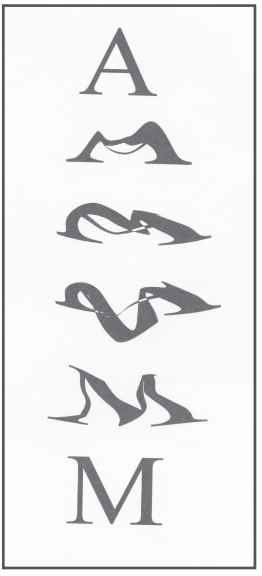
13. melléklet

14. melléklet

15. melléklet

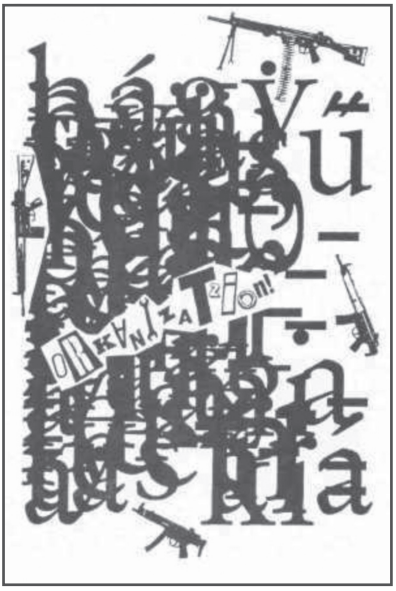


16. melléklet



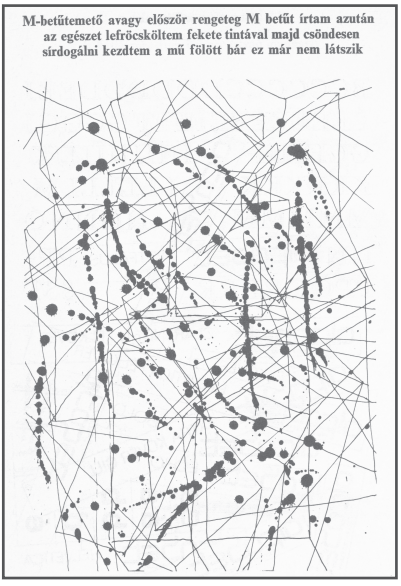
17. melléklet

18. melléklet

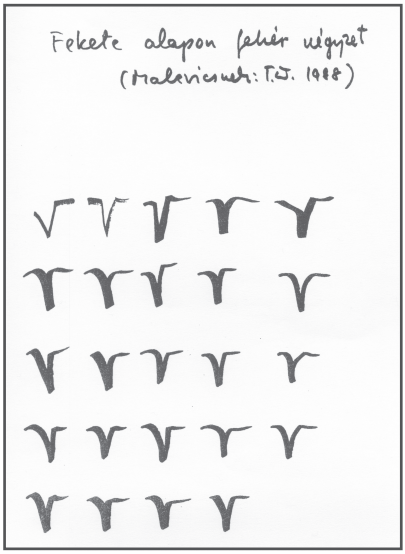


19. melléklet

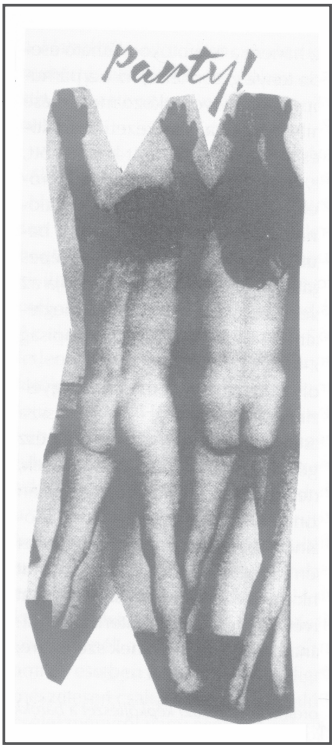
20. melléklet



21. melléklet

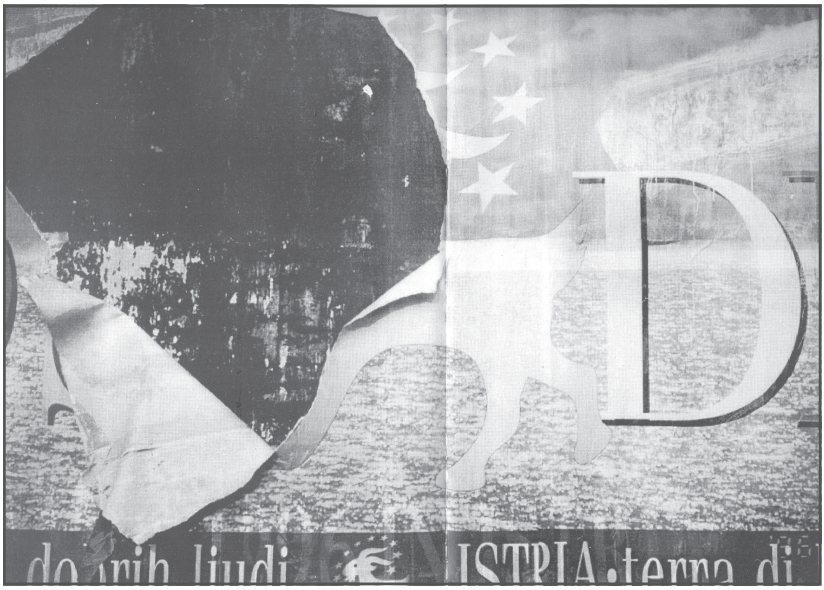


22. melléklet



23. melléklet

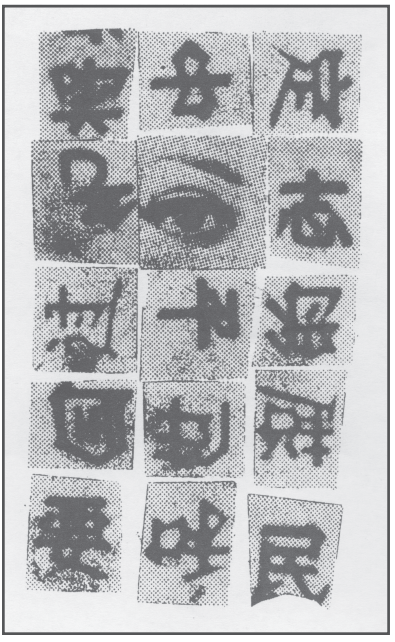
24. melléklet



25. melléklet

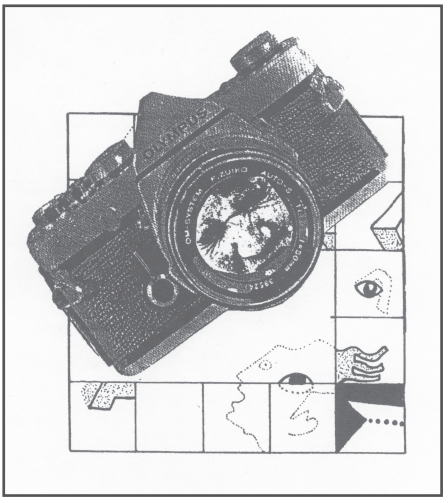
26. melléklet

27. melléklet

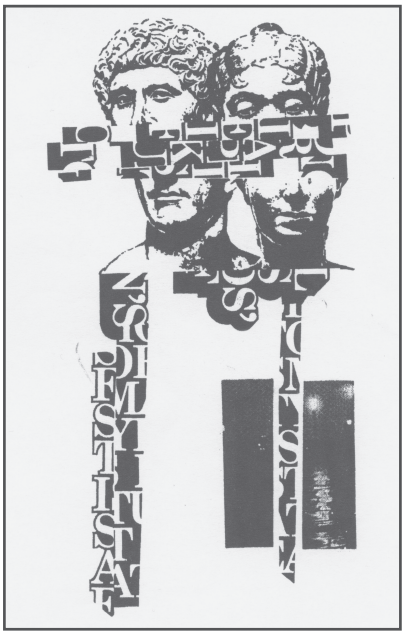


28. melléklet

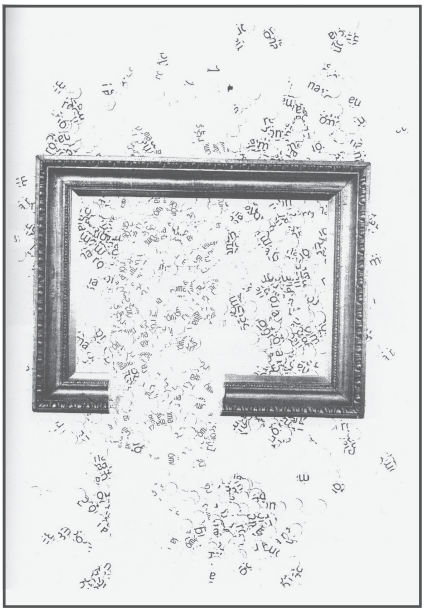
29. melléklet



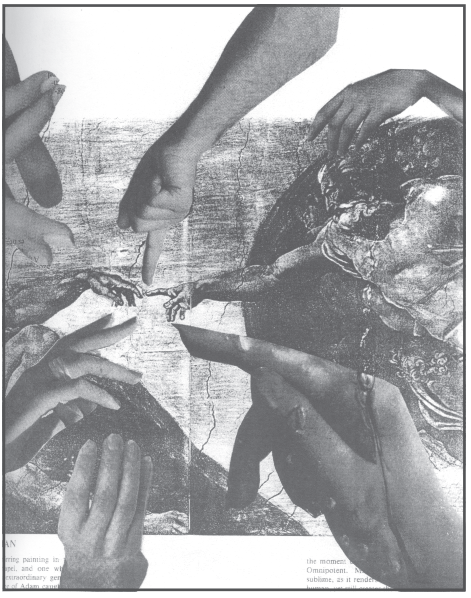
30. melléklet



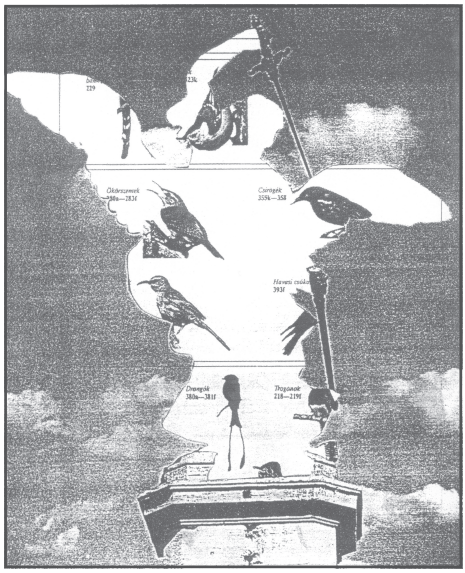
31. melléklet



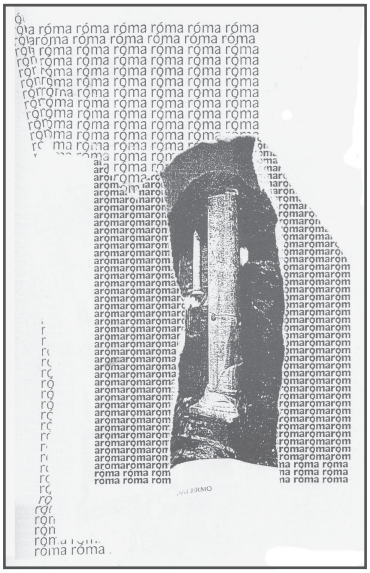
32. melléklet



33. melléklet



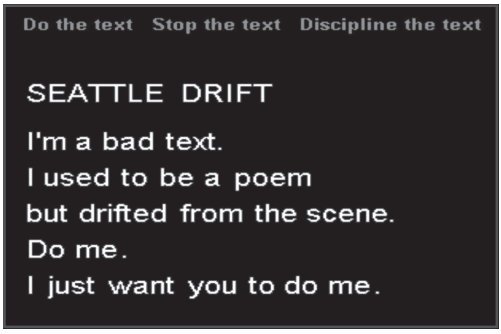
34. melléklet



35. melléklet

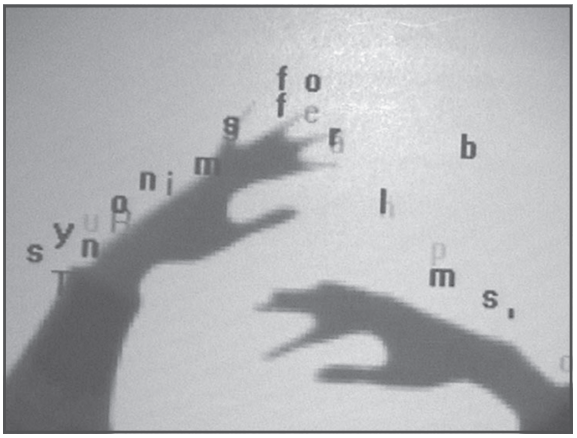
36. melléklet

37. melléklet



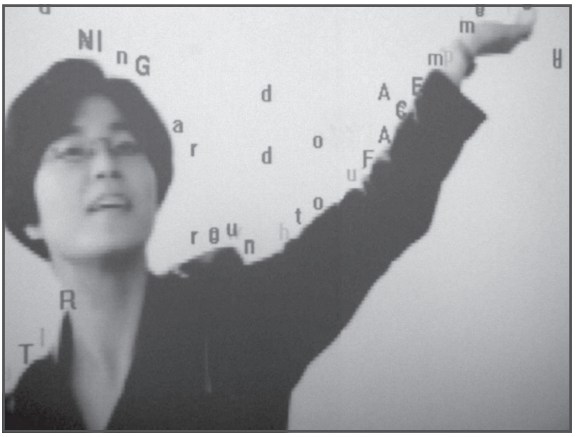
38. melléklet

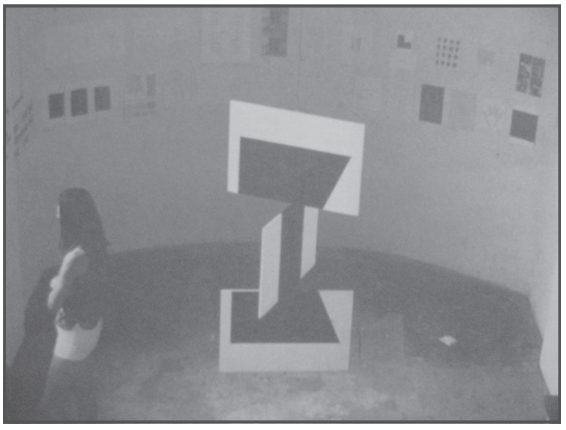
39. melléklet



40. melléklet

41. melléklet





42. melléklet

REZUMAT

IMAGINEA NELINIȘTITOARE A SCRISULUI DESPRE INTERMEDIALITATEA POEZIEI VIZUALE

Prezentul volum are ca scop abordarea intermedialității poeziei vizuale – în special a poeziei concretiste, letriste şi a colajelor – în contexte istorice şi ideologice specifice.

Înainte de a discuta intermedialitatea poeziei vizuale tratez problemele teoretice legate de conceptul intermedialității. Examinez diferite încercări de a defini şi categoriza textele şi operele de artă intermediale, aceste încercări bazându-se pe o concepție poetică-semiotică şi taxonomică a intermedialității. În aceste abordări intermedialitatea şi eterogenitatea mediilor sunt descrise în categorii separabile ca relații de schimb, combinație, substituire, transpunere între diferite medii (Kibédi Varga, Plett, Wolf, Rajewsky). Din punct de vedere metodologic abordarea taxonomică poate fi productivă dacă rămâne un sistem descriptiv şi deschis fără să devină o practică normativă sau un scop în sine.

În cercetările mai recente observăm că studierea relațiilor dintre medii nu se mai limitează doar la paradigma textologică şi semiotică în care mediile, inclusiv imaginile erau concepute ca texte. Studiile intermedialității se extind spre discipline cum ar fi studiile media, teoria comunicării, iconologia, istoria artei, filosofia artei şi a limbii, antropologia culturală. Recunoscând virtuțiile metodologice ale tipologiilor şi abordărilor taxonomice, consider că acele concepții şi teorii sunt cu adevărat productive care nu renunță la eterogenitatea şi diferențele mediale ale fenomenelor studiate de dragul unor categorii bine definite. Asemenea încercări (de exemplu în scrierile lui Paech, Kim, Oosterling, Bruhn) depăşesc concepțiile formaliste şi taxonomice, şi iau în considerare interdependența dintre aspectul material şi conceptual al produselor culturale, eterogenitatea ireductibilă a intermedialității sau aspectul ideologic al discursurilor despre cuvânt şi imagine. Intermedialitatea nu este concepută ca o totalitate sau o simplă combinație a mai multor medii, ci ca un câmp tensionat al diferențelor mediale, ca reînscrierea reflexivă şi transformativă a medialității în texte a căror apariție o condiționează.

Intermedialitatea poeziei concretiste, letriste şi a colajelor va fi abordată în contextul istoric şi ideologic al curentelor artistice, deoarece însăşi recepția poeziei vizuale este inseparabilă de autodefinirea curentelor respective (concretism, letrism etc.). Aceste contexte – care de cele mai multe ori pot fi situate în paradigma neoavantgardismului – trebuie reflectate tocmai pentru că anumite discursuri teoretice

stabilesc o legătură prea directă între autodefinirea sau programele curentelor şi operele de artă propriu-zise. Este evident că retorica poeziei vizuale poate fi în corelație cu ideologia şi cu programele curentelor, dar nu ca simpla traducere a acestora în sfera practicii artistice. În consecință voi trata curentele artistice într-o abordare critică tocmai din motivul că sunt construcții ideologice cu propriile lor contradicții, dezvăluind adeseori discrepanțe între obiectivele declarate şi rezultatele concrete.

În volum tratez trei figuri specifice ale poeziei vizuale – poezia concretistă, letristă şi colajele – în trei capitole diferite, datorită nu numai faptului că aceste figuri se leagă de contexte şi "ideologii" diferite, ci şi faptului că realizează relațiile dintre cuvânt şi imagine în moduri diferite.

Poezia concretistă (de exemplu scrierile lui Gomringer, Heisenbüttel, de Campos, Kolár) în contextul curentului poate fi concepută ca o încercare de a extinde limitele limbii, de a dezvălui condițiile mediale, verbale şi non-verbale ale lecturii. În concepția concretismului limba nu apare ca un fel de conceptualitate pură, ci ca o limbă întrupată, iar lectura nu este o practică omogenă din punct de vedere medial, ci este modelată de alinearitatea și vizibilitatea scrisului, de spațiile goale, non-semantice dintre cuvinte. Poezia concretistă figurativă expune în relațiile dintre cuvânt şi imagine un decalaj de la denumire şi convergență spre divergență, spre destrămarea corespondenței dintre cuvânt şi imagine, această divergență legându-se și de experiența modernistă a pierderii sistemului comun de referință dintre cuvinte şi lucruri. În poezia concretistă non-figurativă prin modelarea spațiului tipografic, prin dispersarea nonlineară a scrisului şi prin variația şi combinația elementelor lingvistice se evidențiază nu atât referențialitatea, cât mai ales materialitatea limbii.

În poezia letristă şi în tipograme (de exemplu în lucrările lui Isou, Broutin, Szombathy, Géczi, Tandori, L. Simon) folosirea non-semantică a scrisului ca materie vizuală extrage aparent şi ultima rămăşiță a verbalității din procesul de interpretare, schimbând parcă problema eterogenității mediale cu cea a monomedialității. Deşi poeziile letriste minimalizează elementul lingvistic şi evidențiază materialitatea limbii, ele nu exclud complet dimensiunea verbală. Hipergrafia ca o modalitate de scris propusă de letrişti combină diferite sisteme de reprezentare, şi astfel evocă memoria culturală şi iconografică a scrisului: de la pictograme şi semne iconice până la alfabetul latin, de la desen până la caligrafie. Un alt argument în favoarea intermedialității poate fi faptul că poezia letristă este pregătită, anunțată, justificată prin manifeste poetice şi discursuri teoretice care devin într-un fel adevărate "pre-texte" pentru poezii. (W. J. T. Mitchell vorbeşte în cazul picturii abstracte despre un fenomen similar al interdependenței dintre teorie şi pictură – numit de el ut pictura theoria.)

În colajele poeziei vizuale (de exemplu lucrările lui McCaffery, Géczi, Zalán, Szombathy) scrisul funcționează deseori numai ca imagine, însă aici textul şi imaginea apar ca fragmente ale unor contexte mai ample: de la literatură şi pictură până la ştiință şi mass-media, de la operele cultice până la obiectele anonime ale culturii. În colaje folosirea cuvintelor sau imaginilor devine în mod accentuat o practică

contextuală, mai precis o confruntare a diferitelor contexte. Astfel în colaje putem observa "erupția" imaginilor în sfera verbalității (şi vice versa), ceea ce marchează o diferență importantă între concepția limbii în colaje şi ideologia concretistă despre o limbă decontextualizată, "purificată" de referențialitate. "Impuritatea" şi eterogenitatea medială a colajelor poate să dezvăluie ideologia şi aspectul contradictoriu al unor tendițe moderniste de a purifica mediul limbii sau al picturii pentru a ajunge la esența acestora. Colajele ne arată printre altele că limba decontextualizată este de fapt o abstracție ideologică a unor teorii sau curente.

Figurile poeziei vizuale discutate mai sus pot deveni antecedentele unor practici intermediale în mediul digital. Astfel discut și felul în care textul digital devine flexibil, plastic şi într-un fel instabil, oferând cititorilor/utilizatorilor posibilitatea interface-ului de a modela, de a recrea scrisul sau imaginea. În unele texte aspectul iconic-caligramatic al scrisului care se bazează pe o corespondență statică, compozițională poate fi completată de o corespondență între diferite procese temporale sau performative. Unele texte şi instalații multimediale care implică şi corpul omenesc în procesul de recepție, expun actul comunicării ca pe un proces în care se confruntă nu numai concepte, discursuri şi ideologii, ci şi diferite practici nondiscursive, corporeale.

Abordarea intermedialității poeziei vizuale ne dezvăluie faptul că relația dintre cuvânt şi imagine nu este relevantă doar din perspectiva medialității. Mai precis: nici problema medialității nu se limitează doar la aspectul material şi tehnic, ci include şi practicile simbolice, contextele instituționale şi ideologice ale mediului. Astfel colajul nu numai combină texte şi imagini, ci expune o atitudine reflexivă sau chiar critică față de diferite contexte ale culturii, provocând la regândirea acestora. În poeziile concretiste nu numai relația dintre cuvânt şi aspectul său material este relevantă, ci însăşi condițiile mediale şi discursive ale lecturii, ale percepției verbale şi vizuale.

Cu toate că din anumite perspective poezia vizuală este considerată un discurs autoreferențial şi metapoetic "slab" din punctul de vedere al criticii culturale, eu totuşi aş sublinia potențialul critic în reflexia despre mediu şi relațiile intermediale. Construcțiile ideologice pot fi puse la îndoială tocmai prin demascarea lor ca construcții, prin expunerea condițiilor lor instituționale, discursive şi mediale. Astfel capacitatea fenomenelor intermediale de a disloca discursuri sau practici instituționale și disciplinare omogene ne poate arăta că intermedialitatea nu este doar numele unei simple relații dintre text și imagine, ci o întrebare și o provocare continuă.

ABSTRACT

UNSETTLING IMAGE/TEXTS ON THE INTERMEDIALITY OF VISUAL POETRY

In this volume I discuss the intermediality of visual poetry, referring especially to concrete and lettrist poems and collages in specific historical and ideological contexts.

Besides the intermedial relations of visual poetry, I reflect on some conceptions and theories about intermediality itself. I examine some approaches and typologies based on a semiotic and taxonomic understanding of intermediality which describe the heterogeneous intermedial relations as separate categories or as relations of exchange, combination, substitution, transposition between different media (e. g. the authors Kibédi Varga, Plett, Wolf, Rajewsky). From a methodological point of view the taxonomic approach to intermediality can be productive if it remains an open and descriptive system and does not become an end in itself.

In the more recent research we can observe that the study of image-text relations is not limited to the textological and semiotic approach but extends towards media theory, poststructuralist iconology, philosophy, cultural studies, cultural anthropology. Although I acknowledge the methodological virtues of taxonomic systems, I think that the truly productive approaches are those which do not neglect or reduce the medial heterogeneity of cultural phenomena for the sake of well-defined categories. Such approaches (e. g. by authors like Paech, Oosterling, Kim, Bruhn) go beyond formalistic, taxonomic models and take into consideration the interdependence of the material and the conceptual dimensions of cultural products, the heterogeneity of intermedial phenomena or the ideological aspect of image-text relations. Intermediality is not perceived as a totality or a simple combination of different media but as a tensional field of medial differences, as the reflexive and transformative re-inscription of mediality in texts and representations.

I discuss the intermediality of visual poetry within the historical and ideological context of the artistic movements which considerably marked concrete and lettrist poetry, as well as collages. The problem of historical contexts cannot be neglected because the reception of visual poetry itself is inseparable from the self-definiton of the respective movements (e.g. concrete poetry, lettrism). These movements and their "ideology" – which in most cases can be situated within the paradigm of the neo-avantgarde – should be reinterpreted because certain theoretical discourses seem to establish a too direct connection between the self-definitions, the manifests of the movements and the works of art themselves. It is obvious that the rhetoric of

visual poetry can correlate with the ideologies and projects of various movements but not as their unproblematic translation into the sphere of artistic practices. Consequently, I examine these movements as ideological constructs having their own (self)contradictions, revealing at times discrepancies between the declared projects and the concrete artistic results.

In the volume I discuss three specific figures of visual poetry – concrete and lettrist poetry and collages – in three different chapters due to the fact that these figures can be related to different historical contexts and display different image-text relations.

Concrete poetry (e. g. poems by Gomringer, Heisenbüttel, de Campos, Kolár) can be perceived as an attempt to extend the limits of language, to reveal both the verbal and the non-verbal conditions of reading. In concretism language does not appear as purely conceptual but as an embodied language, whereas reading is not a medially homogeneous practice but is shaped by the iconicity of the text, by the sensuality of writing and the "silent", non-discursive spaces between words. From the perspective of image-text relations, figurative concrete poetry tends to display a shift from naming and convergence towards divergence by scattering the correspondence between word and image (which can be related to the modernist experience of losing the common system of reference between words and things). In non-figurative concrete poetry the shaping of the typographic space, the non-linear distribution of writing, the combination and variation of linguistic elements are meant to foreground not the referentiality but rather the materiality of language.

In lettrist poetry and in typograms (e. g. the works of Isou, Broutin, Szombathy, Géczi, Tandori, L. Simon) the non-semantic use of writing as visual material seems to extract even the last verbal elements from the process of reading, apparently replacing the problem of medial heterogeneity with that of monomediality. Although lettrist poems minimize the linguistic elements and foreground the physical aspects of language, they do not exclude the verbal dimension altogether. Hypergraphics as a mode of writing suggested by lettrist authors, combines different sign-systems evoking in this way the cultural memory of writing: from pictograms to mathematical signs, from iconic signs to the latin alphabet, from drawing to calligraphy. Another argument in favour of intermediality could be that lettrist works are prepared, announced, justified by poetic manifests and theoretical discourses which actually function as discursive pre-texts for the works themselves. (Referring to abstract painting, W. J. T. Mitchell speaks about a similar problem, namely the interdependence of theory and painting, which he calls ut pictura theoria.)

In the collages of visual poetry (e. g. the works of McCaffery, Géczi, Zalán, Szombathy) both texts and images appear as fragments from larger contexts: from literature and painting to science and mass-media, from the anonymous found objects to the cultic products of culture. In collages the use of words and images becomes a contextual practice, more precisely a confrontation of different contexts. We can observe the eruption of images in the sphere of verbality (and vice versa), which marks an important difference between the perception of language in collages and the concretist concept about a decontextualized language, purified of referentiality. This impurity and medial heterogeneity of collages can expose the

ideology and the contradictory aspect of certain modernist tendencies to purify the medium of language or painting to get to its essence.

The above-mentioned figures of visual poetry can become the antecedents of certain intermedial practices in the digital medium. I discuss the way digital texts become flexible or even unstable, offering the readers the possibility to alter or recreate images and texts. In some texts the iconic-calligrammatic aspect which is based on a static, compositional correspondence can be replaced by correspondences between different temporal processes and performative acts. Those texts and multimedial installations which involve the human body in the process of reception expose the act of reading and communication as an embodied and not entirely discursive practice.

The study of intermediality has made clear that the relation between texts and images is not relevant only from the perspective of mediality. More precisely: neither the problem of mediality can be restricted to technical and material aspects, but extends to the symbolic practices, the ideological and institutional contexts of the medium. Thus, collages do not only combine texts and images but also display a reflexive (or at times critical) attitude towards tradition and different cultural phenomena by confronting canonical and marginal, artistic and non-artistic discourses. In concrete poetry not only the image-text relation is raised as a problem but also the discursive and medial conditions of seeing and meaning-making.

Although from the perspective of cultural criticism some works of visual poetry are considered a 'weak' self-referential discourse, I would still emphasize the critical potential of reflecting on the medium and intermediality. Ideological constructs can be questioned precisely by revealing their constructedness, as well as their institutional, discursive and medial conditions. Intermediality as a critical practice and the capacity of intermedial phenomena to displace homogeneous discourses and institutional or disciplinary practices can show us that intermediality is not only the name of a (stable) relation between words and images but a continuous question and challenge.

A vizuális költészet médiumköziségét a kötet a konkrét költészet, a betűköltészet és a kollázs kérdésköre felől közelíti meg, reflektálva a kép–szöveg viszonyok történeti és irányzati kontextusaira. Ebben az interpretációs keretben az intermedialitás nem csupán valamilyen médiumok közötti vagy médiumokon belüli viszony neve, hanem diszciplináris és értelmezői gyakorlatokat kimozdító kérdés, a vizuális költészet befogadása pedig olyan tapasztalat, amelyet az olvasható és a látható, az érzéki és a fogalmi termékeny feszültsége alakít.

ISBN 978-606-8178-40-0