

Vizuális költészet vagy képvers?

A képvers-értés szempontjai a magyar irodalomtörténet-írásban

A képvers-értés hagyománya a vizuális költészet műfaji határhelyezete szerint alakult, mivel a képvers egyszerre teszi ki az alkotást nyelvi (irodalmi) és vizuális (képzőművészeti) befogadásnak. Ez a kettős kódoltság olyan feladat elé állítja a befogadót, amelyhez kevés támpontot és még kevesebb értelmezést talál mind az olvasói szokásrendszerek, mind az irodalomtörténet-írás keretében.

A vizuális költészet műfaji megítélésekor a kritika többnyire az alkotások intermediális jellegére hivatkozva megkerüli az értelmezés feladatát, és a műveket egyszerűen besorolja az experimentális költészet címszáva alá.

A műfaj az avantgárd mozgalmak újításaként kanonizált kalligramokkal (*Apollinaire* kötete révén) vált közismertté, ezen túl azonban már kevésbé él a köztudatban az a tény, hogy a műfaj hagyománya a barokk koron át egészen az antik kultúrákig vezethető vissza. Ebből következőleg a képvers nem kizárólag az avantgárd irányzatok egyik formái újításaként jelentkezett az irodalomban: a kalligram egy képvers-alakzat, amelyet a vizuális költészeti hagyomány alakított, és az avantgárd szellemiségben talált táptalajra. A képversek hagyományát a vizuális és a nyelvi kódoltság együtt határozza meg, és ez azt jelenti, hogy a műfaj alakzatait nem egyedül a képzőművészeti vagy az irodalmi diskurzus alakítja, hanem a műfaj saját nyelvi-vizuális diskurzusa, amely már az antikvitás óta meghatározza a képversek értését.

A „vizuális költészet” elnevezést legtöbbször a „képversek” szinonimájaként használják, többnyire a huszadik század képvers-alakzatainak elnevezésére. Mivel mindkét fogalom a műfaj egyes korokon átmutató, az alkotást és befogadást meghatározó diskurzív sajátosságát hangsúlyozza, ezért a továbbiakban nem érdemes a kettőt megkülönböztetni. A vizuális költészet avagy a képversek különféle alakzatai viszont már korszakokra jellemzően jól elkülöníthetők: a barokk kor jellemző alakzatai a figurális (kép)versek, mint például a rózsaversek, illetve a rejtvények, mint például a kubusok; a történeti avantgárd jellemző alakzatai a kalligramok és a tipografikus versek; a neoavantgárd irányzatok jellemző alakzatai a konkrét versek, a lettrista versek, a talált versek és még sorolhatnánk.

A képversek jelenléte a magyar irodalom történetében a 17. századig vezethető vissza, jelen van a barokk kor irodalmában, a modern (a történeti avantgárd és neoavantgárd) irányzatokban (1), illetve a posztmodern irodalomban.

A képversek hermeneutikája

A képvers-értés tanulmányozásának tehát abból a szempontból kell kiindulnia, hogy a képversnek önálló műfajként saját befogadói szokásrendszere van. Ennek meghatározásában a következő szempontok vezetnek minket:

Intermedialitás

A nyelvi és nem nyelvi (vizuális) elemekből építkező alkotások befogadásának folyamata intermedialis értést feltételez. A kommunikáció intermedialis rendszere *Wilhelm Fügér* és *Heinrich F. Plett* szerint a következőképpen írható le: mentális, vagyis verbális síkon orális és szkriptuális kommunikációról beszélhetünk; szenzuális síkon akusztikusról és vizuálisról. A verbális kommunikáció eleve heteromediális: csak akusztikusan vagy vizuálisan képes megnyilvánulni. A verbális kommunikáció mint mentális folyamat szenzuális elemek nélkül hozzáférhetetlen maradna, míg a tisztán szenzuális kommunikációs folyamat, mint például a képzőművészet nincsen verbális komponensekre utalva. A verbális kommunikáció tehát mindenképpen szenzuális médiumra szorul: megnyilvánulási mindig orális-akusztikusak vagy szkriptuális-vizuálisak. (2) A képverssek az intermedialis kommunikáció szkriptuális-vizuális összefüggésrendszerében születnek, reflektálva összetevőik különjatekára: a szenzuális észlelés kínálta lehetőségek kiaknázására, illetve ezek nyelvi kifejezhetőségére és fordítva, hiszen a képek szavakat és a szavak képeket idéznek meg képzeletünkben. A vizuális észlelés elsődlegességének tapasztalatára azonban már a líraértés kapcsán felhívja a figyelmet *Wolfgang Kayser*, amikor arról ír, hogy a „szemünk gyorsan megmondja, mi a vers. Ha egy oldalon a nyomtatott szöveg körül sok a fehér terület, akkor biztos verssel van dolgunk”. (3)

A képverssek intermedialis működésének értelmezésekor *Jürgen E. Müller* meghatározása lehet irányadó: „Egy mediális produktum akkor válik inter-mediálissá, amikor a mediális citátumok és elemek multi-mediális egymásmellettsége egy konceptualizált egymáshoz kötöttségbe vált át, melynek (esztétikai) törései és eltolódásai az élmény és tapasztalat új dimenzióira nyitnak rá.” (4) Vagyis érvényesül az a recepcióesztétikai belátás, hogy egy műalkotás akkor képes esztétikai élményt nyújtani, ha az általa közvetített értelem más módon (nélküle) hozzáférhetetlen maradna. A multimedialitásnak tehát át kell rendeződnie intermedialitássá ahhoz, hogy esztétikai értelem egyáltalán létrejöhessen, hogy a veszteségek, amelyek mindig együtt járnak a médiumváltással, kompenzálhatókká váljanak az új médium által. A konkrét költészet például ilyen értelemben váltójáték nyelvi és képi elemek között, mert a mindenkor multimedialis alkotás az olvasat által rendeződik az elemek összjátékává, és ezáltal konkretizálódik egy lehetséges értelem. A konkrét vers esetében a játék nyitott, hiszen minden egyes olvasat képes újabb konkretizációt létrehozni, mivel az alkotás asszociatív módon működötteti az olvasást, míg a barokk rejtvények és figurális versek esetében zárt játékról van szó, ugyanis már eleve rendelkeznek az egyetlen lehetséges olvasattal, csak éppen azt rejtik el, így ennek megtalálása, felfejtése a játék egyedüli célja. Az összetevők interaktív játéka mindkét esetben megtörténik, de az előbbi megalkotottságában ott a lehetőség a további, új élményt és tapasztalatot ígérő interakciókra is. A mediális váltás akkor sikeres, ha igénybe veszi az olvasó intermedialis/-textuális képességét, és annál sikeresebb, minél szélesebb teret kínál az ilyen interakcióknak.

Az intermedialis alkotást a kulturális és történeti referencialitásán túl meghatározza a megalkotottság, ahonnan az új mediális egység az alakját nyeri; az elemeket rendező szelekció és dialogicitás, melyben a különböző médiumoktól átvett elemek az új médiumban egymással kapcsolatba lépve valami mássá válnak, az új közegből nyerve értelmüket.

A képverssek az intermedialis kommunikáció szkriptuális-vizuális összefüggésrendszerében születnek, reflektálva összetevőik különjatekára: a szenzuális észlelés kínálta lehetőségek kiaknázására, illetve ezek nyelvi kifejezhetőségére és fordítva, hiszen a képek szavakat és a szavak képeket idéznek meg képzeletünkben.

Az esztétikum kérdése

Hogy milyen feltételek között műalkotás egy képvers, az mindig az adott korszak esztétikai elveitől függ, hiszen minden korszak rendelkezik előzetes megértéssel arról, mit tekint műalkotásnak, hol az esztétikum helye a kultúra rendszerében. A modern képversek gyakran kerülnek az alkalmazott művészetek vonzáskörébe, folyóiratok fedőlappjain, plakátokon, reklámokban jelennek meg. Így azáltal, hogy kikerülnek az esztétikai létüket biztosító egyedi és egyszeri megalkotottság képzetéből, a hozzájuk való viszonyulásunk is megváltozik, hiszen alkalmazásukban olyan művészetten túli célokat szolgálnak, amelyek nem képesek esztétikai élményt nyújtani. Mindez pedig abban a művészetértési hagyományban gyökerezik, hogy az esztétikum valamiféle elérhetőségként válik a művészet céljává, nem pedig abban a belátásban, hogy az esztétikai tapasztalat hídként működik a művészeti alkotások megértésének folyamatában, és ilyen értelemben nem lehet célként tételezni. Az alkalmazott művészeti alkotások létük ilyen ürügyén tehát semmiképpen nem zárhatók ki az esztétikai kérdéskörből.

A képverseknek tehát akkor van esztétikai létük, ha önmaguk által a világból olyat mutatnak meg, ami nélkülük láthatatlan maradna. Az ilyen megmutatásban nem a mintakép leképezéséről van szó, hanem az addig nem láthatónak a láthatóvá tételéről, bemutatásáról. A kép a létét ezáltal nyeri, ilyen értelemben gyarapítja a kép a létet. Minden kép nyerhet esztétikai létet, „még a mai mechanikus képtechnikák is alkalmazhatók művészileg, amennyiben a leképezettből valami olyasmit hoznak ki, ami annak puszta látványában így nem volt benne”. (5) Ez a képversek vizuális észlelésére is vonatkoztatható, mert a képvers elsődleges befogadási folyamata a látásé. Még az írás is képi mivoltában mutatkozik meg először és főként akkor, amikor képek társaságában kerül a szemünk elé. Amennyiben az alkotás célja nem merül ki abban, hogy utalási struktúrája elvezet a mintaképhez, felfedi a leképezettet, és mint a leleplezés eszköze a továbbiakban megszűnik létezni, ha képes többet megmutatni magából, mint a mintakép, ha saját önálló léttel lép elének, akkor a szemünk elidőzik a látványnál, és ez lehetővé teszi a jelentésalkotás (váltó)játékát a különféle mediális elemek között.

A rejtvényyszerű képversek jelként vagy szimbólumként működnek, valamire utalnak, vagy valami helyett állnak, amit éppen elrejtene. Létük a rejtés alkalmának köszönhető, az eszközszerű működésnek, amely kimerül a megfejtésben. Okkasionális műalkotások abban az értelemben, hogy az elrejtettre s nem az ábrázoltra vonatkoznak, tehát létük nem az interpretációjuk eredménye. Egyszeri alkalmuk azonban, amelyben megszülettek (mint ünnepi köszöntők és rejtvények), továbbra is jelen van a megalkotottságukban, érzeteti hatását (az egyirányú játék többször is lejátszható, jóllehet mindig ugyanaz lesz az eredménye), ám a jelenbeliségük nem az esztétikai tudaté. Nem képesek minden korban új értelmet nyerni, aktuálissá válni, mindig ugyanahelyett állnak, ugyanarra utalnak, jelentésük szimbolikus. Úgynevezett zárt alkotások.

Az esztétikai léttel bíró kép és képvers értelmét önnön magától kapja, saját struktúrájából nyeri, sem tisztán jelként, sem tisztán szimbólumként funkcionál, mert nem valami helyett áll.

Konvencionális értés

Közlés csakis konvenció, valamiféle közmegegyezés által lehetséges. A látás is ilyen célzott közmegegyezés, írja *Berenson*, mert „minden bemutatás, legyen az kép, szó vagy hang, kompromisszum a kaósszal”. (6) Minden hagyomány mint konvenció igényli a feldolgozást, amely hozzáférhetővé teszi és életben tartja, ezért a művészet történetének azal kell számolnia és arról kell számot adnia, hogy mik a konvenció következményei, melyek máig hatnak, hiszen a művészetek bizonyos értelemben tudósítások a konvenciók következtében alakuló értelmezési kísérletekről. Vagyis a képzőművészet egy kompromisszum aközött, amit látunk és amit tudunk. A kompromisszum pedig, ha tartós, konvencióvá válik.

A dolgok megismerhetősége, felismerhetősége szorosan összefügg a látással. A látás mint célzott közmegegyezés egyidős az emberrel. A látható jelekkel való kommunikáció ősből és ezért rögzültebb, mint az artikulált beszéd általi kommunikáció. Ha valamit pontosabban akarok megismerni, látnom kell. A vizuális megjelenítés egyértelműbbé teszi a megismerést, mert a „vizuális ábrázolást egy olyan jelrendszer teszi lehetővé, amely az érzéki ingerek és a külvilág látható struktúrája közötti megegyezésen alapul”. (7)

Ha a látást is közmegegyezésként fogjuk fel, akkor a képversek tekintetében a jól ismert irodalmi konvenciók hatása mellett számolni kell vizuális konvenciókkal is. Ennek hagyománya mentén lehet a képiséget új aspektusként bevonni a képversek értelmezésébe, vagyis a vizuális költészeti alkotásokat megelőző és konstituáló, korszakonként változó képiség-felfogás felől (ilyen vizuális konvenció lehet például egy szemnek ismerős forma visszatérése vagy maguknak a formáknak az elrendezése egy adott korban).

Minden alkotásmód talál maga előtt egy rögzült konvenciót, ez érvényes a vizuális költészet különböző alakzataira is. Az egyes képvers-alakzatokat tehát mindig megelőzi egy őket alakító hagyomány, amely az alakzatokat életre hívja a korszakban, már működni kell valamilyen vizuális és nyelvi értésre vonatkozó konvenciónak, mely a kettős kódoltságú befogadói magatartásra apellál. A nyelv közmegegyezéses volta nyilvánvaló, a látás mint közmegegyezés azonban további magyarázatra szorul a képversek esetében. A két konvenció találkozása ebben a játékban (egyrészt a gadameri művészetfogalom értelmében, másrészt mert a képversek gyakran tűnnek fel az alkalmazott művészetek és az alkalmi költészet körében) az az esemény, amely még felderítésre vár: milyen oknál fogva „került képbe” egyáltalán az irodalom oldalán? Miért válik fontossá a látás/látvány egy korszak költészetében: megerősíteni vagy éppen elfedni hivatott a nyelvi közlést? Ha ugyanis tudatos az egyik rendszer uralmának törlése, akkor ugyanolyan erősen motivált egy másik rendszer uralmának a felmutatása vagy uralomra juttatása. A törléssel kapcsolatban az is kérdés, vajon programszerű vagy a történő tapasztalat reflexiója? Az intermediális kódváltással a képvers vajon ugyanazt az értelmet próbálja más médiummal is megragadni? A felsorolt problémák közelebb megragadásához a képversek saját nyelvének alakulása vezethet el, mely a két médium dialogikus együttműködését jelenti.

Nyelv és kép dialógusa

A látás a képi értelmünkre apellál, melynek a nyelvi értelemtől különböző, jóllehet azal szoros kapcsolatot tartó működése külön megismerést kíván, ha kép és nyelv dialógusához akarunk közelebb jutni. A nyelv nincs eleve birtokában a képi értelemnek (lásd a vizuális észlelés mindenkor elsődlegességét az olvasáskor), de folyamatosan reflektál a képi értelem közléseire, hiszen nyelvünk a képi értelem tapasztalatait metaforizálja közléseiben. A képi értelem tapasztalata természetesen sérülésekkel, módosulásokkal jut át a nyelvbe, mint minden intermediális kódváltás esetében.

Kép és nyelv közötti fordíthatóság tapasztalataival eddig jobbra a művészettörténet foglalkozott, és fogalmazta meg azt, hogy a képi narratíva ismerete megelőzi a kép észlelését (lásd a bibliai, mitológiai témájú ábrázoló festészetet), a kép interpretációjának narratívája pedig utólagos a kép észleléséhez képest (lásd az említett festmények értelmezéseit). A kép beszél valamiről és a képről beszélni lehet. Azonban a „kép beszél valamiről” eseménye csak az ábrázoló művészetekre igaz, a modern konceptuális művészet ilyen értelemben „nem beszél” semmiféle előzetesen ismert (vagy ismerős) történésről, a modern kép szándékoltan saját látványa alakulását kínálja fel egyedüli (utólagos) narratívaként.

Mindkét művészet alkotásaiban kép és nyelv egymásnak alárendelt viszonyban áll, mivel egymáshoz képest valamelyikük mindig előbb vagy utóbb konstituálódik. A viszony közös szintje a közös képi szerkezet lenne, amely a nyelvnek is sajátja (a képi beszéd tekintetében), ám kép és nyelv közös szerkezetére vonatkozóan azért nem lehetséges álta-

lános érvényű kijelentéseket tenni, mert alapvetően más a képiség és a nyelviség szemiotikája, hiszen míg a nyelvi kijelentés referencialitásában eleve elválik alanyi lét és predikatív forma, addig a képi rendszerben a kép léte és megjelenése (megmutatkozása) elválaszthatatlanok egymástól. (8) Képversekről szólva például a kép akkor működik nyelvszerűen, ha embléma vagy rejtvény, tehát szimbólum vagy jel; és a nyelv akkor működik képszerűen, ha tiszta prezentáció, melyben a nyelv jelölő által teremtett valóság önmagán kívül semmi másra nem vonatkoztatható, mint például a konkrét költészet alkotásaiban és a lettrista művekben. A korábban megfogalmazottak szerint egy kép nyelvi szerkezetéről abban az esetben beszélhetünk, ha a képet megelőző esemény narratívájáról vagy a kép interpretációjáról van szó. A kép észlelésében azonban nem mondhatunk semmit a nyelvi szerkezetéről, mert ez a tapasztalat tisztán vizuális, hiszen még a szövegiséget is először írásképeben ismerjük fel. A nyelvi szerkezet – szöveg esetében – csakis a grafémát jelentheti, a legkisebb, önálló jelentéssel nem bíró nyelvi elem, a fonéma artikulációjának írott képét. A graféma így a „nyelvi szerkezetnek” éppen arra a szintjére lenne csak vonatkoztatható, ahol nyelvi jelentés még nem jön létre, pusztán a nyelvet kodifikáló írás képisége. A graféma egyedül képiségének határain keresztül, a kapcsolódási lehetőségek megtalálásával tud belépni a jelentésartikuláció folyamatába, amely viszont már ténylegesen nyelvi interpretáció.

A kép észlelési folyamatát és a nyelvi interpretációk létrejöttét a képi hermeneutika meggyőzőbben el tudta határolni egymástól, mint az irodalmi hermeneutika a különböző nyelvi interpretációk szintjeit. *Jauß* is arra az eredményre jut a *Spleen*-olvasatok során, hogy a poétikai szöveg esztétikai észlelése sokkal inkább elválik a későbbi értelmezésektől, mint azok egymástól a különböző értelmezői magatartások tekintetében. Az észlelés megértésszerűen éppen a képszerű működése miatt hangsúlyozza – hasonlóan a Kayser által írottakhoz a versforma vizuális megjelenéséről –, és ilyen értelemben von párhuzamot az észlelő és értelmezői folyamat, illetve a „felismerő látás” és „látó újrafelismerés” művészettörténetből kölcsönzött fogalmai között. (9)

A felismerő látás és látó felismerés megkülönböztetése *Imdahltól* származik, akinek ikonikafogalma kevésbé történeti, mint inkább esztétikai szemléletet tükröz. (10) Az ikonika a látható dolgokra korlátozza figyelmét, mert a látás mindig jelen tapasztalat. A látás értelme a látásban mint folyamatban artikulálódik. A kétfajta látás megkülönböztetését a kubista művészet alkotásai motívták, amelyeken eleve felismerhető egy dolog tárgyi és nem tárgyi mivolta. Igazából *Imdahlnak* nincsen egységes terminológiája a két fogalomra, mert mindig az éppen aktuális értelmezésben fogalmazza meg a különbségtevést. Így beszél például nem denotatív és denotatív látásról is, illetőleg a felismerő látást gyakran látó látásként említi. A látó újrafelismerés itt az a mozzanat, amely egy kép előzetesen adott nyelvi narratívájára és interpretációjára vonatkozik, és a felismerő látás az a folyamat, melyben egy jelenség önmaga pusztán látványával mutatkozik meg, és a szem elindul ennek a megmutatkozásnak határain felkutatni a lehetséges kapcsolódási pontokat.

Boehm és *Imdahl* képiség-meghatározása, illetve annak felismerése, hogy a képi értelem két folyamatban – észlelésben és nyelvi interpretációban – artikulálódik, azt is lehetővé teszi, hogy a képversek értelmezésekor olyan alkotásokkal is foglalkozzunk, melyek nem tartalmaznak ugyan szöveget, mégis képesek nyelvi tapasztalattal hatni. Ilyen értelemben szinte minden műalkotás intermedialis jellegű, mert imaginatív képi és szövegvilágok vonhatók be intertextusként az alkotások megértésének folyamatába. Ez esetben azonban az intermedialitás az értelmezés sajátja, míg a képversek esetében az intermedialitás lehetősége a több médium együttes jelenlétével már az észlelésben adott.

A nyelv beszél, az élőszóban artikulálódik, hallható. Ezzel szemben a kép létmódjához a hallgatás és a láthatóvá tétel tartozik. A képversek befogadásában ezáltal egyesülnek az érzékterületek, az elemek láthatók és hallhatók, láthatatlanok és elhallgatottak lesznek.

Az érzéki tapasztalás ezen szövevényének határai jelölik ki a jelentésalkotás határait. Elmentés hatásmechanizmusként az ikonikus sűrűség említhető, melyben a képileg legtömörebb mutatkozik a nyelvileg legüresebbnek, vagyis az a mindennapi tapasztalat, hogy a koncentrált látvány elnémít. Párhuzamos hatásmechanizmusként például egymás jelentéseinek erősítése működik az olyan képversekben, mint amilyenek az emblémák.

A barokk kubus- és az avantgárd kalligram-szerzők kép és nyelv átjárható határaként az írásképet fedezték fel. Az írás képiségében azt a lehetőséget látták meg, hogy a grafémák sorozata a „nyelvet feltáró szándék nyomvonalaként” a lineáris olvasásvezetésen túl arra is képessé válhat, hogy ezt a nyomvonalat figurává formálva még egyszer hozzárendelje a nyelvi kijelentéshez. A figura vizuális észlelése így megelőzi az olvasást, megragadja a képi értelmet, és ennek nyomán engedi olvasni a nyelvi kijelentést. A figurális versekben a vizuális észlelés látványa előbb talál rá a jelentésre, melyet az olvasásban kibomló nyelvi kijelentés megerősít.

A neoavantgárd képversek, főleg a konkrét költészet utáni vizuális költészet a képben új teret és időbeliséget fedezett fel az nyelv számára, újabb dimenziókat nyitva meg a képversek előtt. A kollázsok és montázsok, xeroxok és csúsztatások nemcsak a lineáris olvasás lehetőségét szüntették meg, hanem egyáltalán az olvasásnak az írásképhez mint nyomvonalhoz kötöttsége oldódott fel.

Experimentalizmus

A vizuális költészetet legtöbbször a huszadik századi irodalom kísérletező költészeti alakzatai közé szokás sorolni, és általában az avantgárd irányzatok poétikáját jellemzi experimentalizmussal az irodalomtörténet. Azonban a fogalomra nem találunk egyetlen olyan értelmezést sem, amelyből kiderülne, miért is jelölik az avantgárd „újításokat” kísérletekként. Kérdésként merül fel tehát (többek között) a vizuális költészettel kapcsolatban, hogy mire is vonatkozik ez az elnevezés. Valóban jelentésteli ez a kategória? Vagy csak arról van szó, hogy egy ismeretlen jelenség érthetetlenként tűnik fel egy korszakban, de jelenléte annyira markáns, hogy nem lehet nem tudomást venni róla?

Az experimentáció izmusokhoz kötöttsége olyan általánosítás, mely a mozgalmakkal kapcsolatban mindig a „szabadság”, a „forradalom” és az „abszolút” jelszavait használja, holott ezek az avantgárd irányzatok esetében sokkal inkább vonatkoznak az ösztönművészet és a mindennapi élet területére vont művészeti alkotás ideájára, semmint bármiféle kísérletre. Az experimentáció mindig elkötelezettséget feltételez, melyhez a kísérletezés valamiféleképpen viszonyul. Az avantgárd és neoavantgárd irányzatok nagy része manifesztumokban kötelezi el magát egy művészi eszme mellett (közismert művészek aláírásával erősítve meg az imperatívuszokat), mely alapvetően társadalmi és politikai természetű, illetve célzatú. Ugyanakkor a kísérlet mindig a hagyomány ellenében is tételződik, hiszen a hagyománnyal való szakítás előzi meg. A természettudományból származó szakkifejezés a fizikai kísérletek értelmében „elgondolhatatlan annak a valaminek az elképzelése nélkül, ami elemekből áll és elemeire eshet szét. Arról lenne szó – a művészetekre vonatkozóan –, hogy a hagyományozott egységek elvesztek, és hogy egy

A nyelv közmegegyezéssel volt nyilvánvaló, a látás mint közmegegyezés azonban további magyarázatra szorul a képversek esetében. A két konvenció találkozásában ebben a játékban (egyrészt a gadameri művészetfogalom értelmében, másrészt mert a képversek gyakran tűnnek fel az alkalmazott művészetek és az alkalmi költészet körében) az az esemény, amely még felderítésre vár: milyen oknál fogva „került képbe” egyáltalán az irodalom oldalán? Miért válik fontossá a látás/látvány egy korszak költészetében: megerősíteni vagy éppen elfedni hivatott a nyelvi közlést?

kép, egy szobor, egy szöveg, egy zenedarab az eredeti elemekből újra összerakható?” (11) Ilyen értelemben minden újabb műalkotás kísérleti jelleget nyerhet. A experimentáció azonban nemcsak az egység szétöredezettsége nézetéből látszik megszakítottnak, hanem időbeli folyamatjellegét tekintve is, amennyiben szembefordul a hagyománnyal. Ezzel a feladattal nagyon kevés kísérletező művészeti/irodalmi irányzatnak sikerült megbirkóznia, és éppen abban rejlik legtöbbjük kifulladásának oka, hogy kísérletük olyan fiktív tapasztalatra irányult, amely nem történt meg, nem lett eseményé, a jövőbe vetített elképzelés, vágy maradt csupán. Illúzió, mint például a történeti avantgárd irányzatok együttes törekvése: művészet és valóság közé egyenlőséglet tenni.

A képvers-értés története a magyar irodalomban

A képvers-alakzatok megjelenésével egyidőben a műfajról szóló elméletek is megjelennek a kor irodalmában, attól függően előíró vagy leíró szándékkal, hogy mi a korszak tudományos igénye.

A barokk

A barokk korra jellemző irodalomelméleti diszkurzust a humanista örökség folytonossága határozta meg, és az antik retorikák mintájára a techné-t állította középpontba, hangsúlyozva ezzel az alkotói tevékenység szempontját. Többnyire tanárok használták kézikönyvként és útmutatóként a különböző keresztény felekezetű iskolákban a 16–18. században. Ezek az irodalomelméleti kézikönyvek a képverset „technopaegnium poeticum”-ként, vagyis mesterkedő költői játékként mint verstechnikát tartják számon, melyben a görög-római hagyomány él tovább. (12) A magyar szerzők körében leginkább ható művet *Ludovicus Piscator* írta *Artis poetices Praecepta Methodicae Concinnata et percipius exemplis illustrata* címmel (Gyulafehérvár, 1630), melyben a mesterkedő költészetben belül a rejtvényjellegű képverseket grammatikai költői játéknak nevezi, míg a figurális képverseket matematikai költői játéknak. A képversek rendelkezettek geometrikus formával és tárgyi, illetve élőlényformákkal. *Graff András* a *Methodica poetices praecepta* (Trencsény, 1642) című poétikájában rejtett és nyílt „technopaignon”-okról szól, előbbieik közé sorolva a rejtvénytyszerű és utóbbiba a figurális képverseket. Mindkét szerző igazi költői ékességnek tekinti a műfajt, melyről a poétikájukban kuriózumként esik szó, hasonlóan *Moesch Lukács* *Vita Poética*-jához (Nagyszombat, 1693). Ebben *Moesch* verstárat is mellékel az elmélethez, és az akrosztichonok közé sorolt képvers 25 műfaját különbözteti meg. Míg *Szenci Molnár Albert* gyűjteménye és poétikája (*Lusus poetici*, Marburg, 1607) németországi anyagot mutat be, addig *Lepsényi István* itthoni anyagot és saját alkotásokat tesz közzé kéziratos gyűjteményében és poétikájában (*Poesis ludens...*, 18. század eleje).

A képvers elméletének ismerete és a képversírás gyakorlata a görög-latin hagyományú műveltség része volt, melyet Magyarországon főként a jezsuita és piarista szerzetesek vezette iskolák terjesztettek a latin nyelv tanításával. A poétikákban helyet kapó mesterkedő költészet a katolikus vallás és hitélet gondolatait volt hivatott közvetíteni szimbolikus képverseivel. A magyarországi képvers-poétikák többnyire *Julius Caesar Scaliger* 1561-es *Poeticá*-jának hatása alatt születtek. A poétika népszerűségét mutatja, hogy 1617-ig még négyszer jelent meg. *Scaliger* ezen, a képversek fajtáit bemutató műve kanonizálta tulajdonképpen elsőként a műfajt, ami annak antik eredete iránti reneszánsz gesztusként is értékelhető. (13)

Magyarországon a barokk korban megszületett képvers-írás hagyománya egészen a 19. század közepéig tartotta magát alkalmi jellegű mesterkedő költészetként. (14) A versszerzési gyakorlat homogenitását az iskolák biztosították, és a műfajt ők tartották fenn. Szimbólumaik felekezetétől függetlenül univerzálisak voltak.

A történeti avantgárd

A történeti avantgárd irányzatainak irodalmában nem találunk képvers-poétikákat (a szó eredeti – előíró szándékú kézikönyv – értelmében). A műfajjal kapcsolatos nyelv- és képelméleti megfontolások többnyire a képzőművészeti és irodalmi kérdéseket érintő írásokból olvashatók ki, melyek a magyar irodalom történetében jobbára a MA itthoni és bécsi emigrációba kényszerült számaiban lelhetők fel.

Kassák Lajos művészetről szóló, az avantgárd szellemiségnek megfelelően program-szerű megfogalmazásai vajmi kevés eredménnyel kecsegtethetnek az avantgárd képvers-kultúrára vonatkozóan. A manifesztumok irodalmon és művészetén kívüli célokat tűznek ki maguk elé, beszédük kifejezetten agitprop jellegű (militarista tropológiával rendelkező) és szociális igényű, az irányzatok poétikája tekintetében majdnem üresnek mondható kordokumentumok. Már magának az avantgárd fogalmának története is implikálja a programok művészetfelfogásának komolytalanságát, mivel a mozgalmak, melyeket az avantgárd névvel illetnek, jövőorientált gondolkodásukban nem számoltak az őket feltételező hagyomány következményeivel, felfedezetlen területnek vélték a művészetekben újabb (akusztikai, vizuális, szintetikus) dimenziókat nyitó alkotásokat, és a konvencionális formák tagadásán túl nem vettek tudomást saját múltjukról. (15) Az újként definiált művészeti elveket úgy hirdették a manifesztumok, hogy azok alapján véve még csupán ideális elképzelések voltak, nem pedig műalkotásban megvalósult és ennek tapasztalatában megszólaló intenciók. Az ilyen értelemben kitűzött poétikai célok többnyire nem is valósultak meg, nem véletlen, hogy a harmincas évektől a legtöbb, avantgárd irányzatok követőiként indult költő a hagyományos lírai formákhoz tért vissza.

Kassák művészetszemlélete a kortárs konstruktivista törekvésekben találta meg ideális irányzatát, s bár a művészeteket értelmező írásaiban is érezhető a manifesztumírói magatartás, a képzőművészetről kifejtett nézetei inkább megfontolásra érdemesek a képvers-ek avantgárd alakzatainak szempontjából, mint az irodalomról mondtak. A modern, nem ábrázoló igényű festészettel szemben az önálló és a természetben fellelhető alapvető formák látványának megmutatása a tiszta vagy abszolút művészet hatását keltette, mely nem vonatkozik semmiféle általa kívül eső dologra. „A kép mint síkon élő teremtmény semmiféle idegen testre (tehát a képen jelen nem levő testre) nem emlékeztethet, és semmit elő nem adhat.” (16) Ennek hangsúlyozása visszatér *„Az izmusok történeté”*-ben is, a kubizmus tárgyalásánál, azzal a belátással együtt, hogy a festészetben, akárcsak a lírai megnyilatkozásában, elkerülhetetlen a műalkotást mint tiszta nyelvet és formát elzárni az őt megelőző és feltételező jelektől mint konvencióktól. Ahogyan a lírából nem sikerült számúzni a nyelv közvetítő képességének megszólaltathatóságát, úgy a festészetből sem a mintaként szolgáló előkép valamilyen felmutatását: „Hányszor vitatkoztunk Picasso és én a tárgyanyag elhagyásán. De hamar rájöttünk, hogy a téma iránti teljes közömbösség nem vezethet el minket a teljes művészethez. Túlságosan szeretjük a festészetet, semhogy lemondjunk teljes birtokba vételéről.” (17) – írja Braque az absztrakt művészet ellen beszélve, amiből láthatóvá válik, hogy a minta tárgyi mivoltában való beemelése a műalkotásba korántsem valósíthatta meg a tiszta művészet ideáját, mely művészet és realitás közé egyenlőségelet tesz.

Sem a MA, sem *„Az izmusok története”* nem szentel kitüntetett figyelmet a képvers-eknek. A vizuális alkotások egyébként is a MA-ban és más folyóiratokban, plakátokon többnyire alkalmazott művészetként jelennek meg. *„Az izmusok történeté”*-ben Kassák a műfaj kiemelkedő példajaként Apollinaire kötetét (*„Calligrammes”*) említi meg, és jelentőségét abban látja, hogy a teljesítmény mintegy reprezentálja az avantgárd irányzatok szintetikus művészetekre törekvését, illetőleg szó és kép a században megújított bensőséges kapcsolatát. Nem véletlen, hogy a kubista művészetekhez vonzódog Apollinaire keze alól kerültek ki az első kalligramok, mert a kubizmust érdekelte leginkább a képlátvány szerveződése, a kép szerkezete, a kollázsok és a montázsok, mivel ez az irányzat az

utánzó művészetek ellenében saját magát felfogó művészetként értette, mely a felfogott vagy megalkotott valóságot ábrázolja. A kalligram mint a műfaj jellegzetesen avantgárd alakzata annyiban gyökerezik a barokk emblémaversek hagyományában, hogy benne kép és nyelv egymásnak alárendelt viszonyban áll, az olvasást a kép látványa vezeti, míg a látványt a szöveg olvasása megerősíti, mintha az emblémaversek képi és nyelvi része egymásba csúszott volna. A kalligram így mintegy csapdába ejti a nyelvet is és a képet is. (18) Egyszerre használja ki a betűnek grafémabeli vizuális és hangbeli akusztikus artikulációját, és azáltal, hogy az íráskép láthatóvá teszi – mintegy „előcsalogatja” – a dolgot, egyben ki is veti rá a „jelentések hálóját”, ekként rabul ejtve a beszédben rögzíti az alakot. Az emblémaversekhez, a rejtvényversekhez és a figurális versekhez hasonlóan zárt alkotás. A kalligramok mindaddig ebben a csapdában maradnak, amíg hasonlóság alapján jönnek létre és szerveződnek: a kép hasonló a jelentett tartalomhoz. Semmi nem oldja fel a hasonlóság uralmát a kalligramokban, mert a képpel együtt mindig a szemünk előtt lebeg a mintakép is, amely önmagához viszonyítja a látott másolatot, és így a kalligram nem tud menekülni az értelmezésnek ebből a hasonlító csapdájából. A kalligramok ilyen értelemben a képversek legismertebb és legkedveltebb alakzataként a modernség minden korszakában képviseltették magukat az irodalomban, olyan költők tollából maradtak ránk kalligramok, akik egyébként – életművük alapján – nem sorolhatók egyik avantgárd irányzathoz sem, például Nagy László, Radnóti Miklós és Szabó Lőrinc; vagy hosszabb-rövidebb ideig alkottak egy avantgárd irányzat büvkörében, mint például Illyés Gyula és Utassy József.

A képversek másik jellegzetesen avantgárd alakzata a tipografikus vers (a betűversekkel együtt), melynek képisége a lírai alkotások hagyományos versszerűségének lerombolásában, az elidegenítő hatásban nyer értelmet, és alapvetően a dada és a szürrealizmus kifejezőmódjához kötődik.

A neoavantgárd

A neoavantgárd irányzatok ilyen összefoglaló elnevezése félrevezető lehet, mert azt sugallja, hogy a név alá sorakoztatott különféle művészeti és irodalmi megszólalások azonos, de legalábbis hasonló esztétikai tapasztalatból születtek. Azonban kétségtelen, hogy minden, az ötvenes évek óta jelentkező experimentális költészeti megnyilatkozást, tekintet nélkül arra, hogy azok milyen hagyomány folytonosságaként és milyen új tapasztalat reflexióiként vannak jelen az irodalomban, már a neoavantgárd címszó alatt kanonizált a szakirodalom. (19)

Az elnevezést először az olasz irodalomkritikában használták, és a század eleji avantgárd törekvéseinek újjáéledését ismerték fel a társadalmi rend és a művészetek konvenciói ellen irányuló, lázadó attitűdben. Ilyen értelemben honosodott meg később a magyar irodalomtörténeti gondolkodásban is, amely szerint a neoavantgárd magyar képviselői két határon túli magyar nyelvű irodalmi fórum köré csoportosultak, a párizsi Magyar Műhelyhez és az újvidéki Új Symposionhoz.

A neoavantgárd kifejezés például a német nyelvterületeken jobbra ismeretlen, a kritikai nyelvhasználatból legalábbis teljességgel hiányzik, ami azért elgondolkodtató, mert a konkrét költészet magyarországi fogadtatása erre az irányzatra is rányomta a neoavantgárd bélyeget, holott a Konkrete Poesie elméletirői egyáltalán nem a történeti avantgárd mozgalmak társadalmi eszméiben jelölték ki a KP hagyományát, hanem a modern költészet olyan jelenségeiben, amelyek a 19. század végén és a 20. század elején jelentkező líranyelvi válságra reflektáltak: már a szimbolistákat foglalkoztatta a nyelv vizuális és akusztikus megszólaltatásának lehetősége, és a KP Mallarmé, Apollinaire, Holz és Ball költészetének folytatásaként jelöli ki helyét a lírában. (20)

Az újvidéki magyar irodalom az Új Symposion elindításával (1965) több évtizedre nyilvánosságot teremtett a neoavantgárd irányzatoknak és ebből fakadóan a modernség

utáni tapasztalatok befogadásának – elsősorban a történeti avantgárd óta a művészetekben és az irodalomban hangsúlyosan jelenlévő jelviszony-problémáknak. A konkrét költészet befogadása például annyira termékeny volt, hogy a vizuális költészetre tett hatása új dimenziókat nyitott olyan alakzatoknak is, amelyeknek megalkotottsága és értelmezhetősége már a műalkotások posztmodern jelenlétének megfelelően formálódott.

Szombathy Bálint *„A konkrét költészet útjai”* (21) című tanulmánya a vizuális költészetről nyújt áttekintést, foglalkozik az egyes történeti alakzatokkal és elméletekkel, az alkotások hazai fogadtatásával, és végezetül rövid helyzetképet fest a kortárs újvidéki alkotókról – a jugoszláviai irodalom keretében. Szombathy a vizuális költészetet általában „konkrét költészetnek” nevezi, és kétféle értelemben beszél róla. (22) A konkrét művészettel azonos törekvéseket ún. „tágabb értelemben vett konkrét költészetként” tárgyalja, mely a „művészet általános koncepciójából eredő válság következménye”, itt a történeti avantgárd különféle vizuális törekvéseit tárgyalja, és ezek előzményeképpen Mallarmé líráját említi meg. Mivel ez a vonal nem tudott kilépni a mimetikus igényű és ábrázoló jellegű műalkotás megvonta határokából, így az alkotások szervezőelve továbbra is a hasonlóság alapú képi-nyelvi viszonyrendszer maradt, míg az ún. „szűkebb értelemben vett konkrét költészet” a nyelv saját rendszere felé fordult, a szót potenciális nyelvi elemként jelenítette meg, amely megjelenítés nem utalt önmagán kívüli valóságra. Hasonlóan a konkrét festészethez (melynek elméleti hozadékát tudatosan alkalmazták költészetükben a konkretisták), ahol a színek, a formák és a vonalak adottak konkrétan, a költészet a jelölősort tünteti fel ekként, vagyis mindkét esetben a reprezentációs szint mutatkozik meg önnön rendszerében és a műalkotás jelrendszerében egyedül konkrétan: igaznak.

A konkrét költészet elméletirőinek figyelme az újabb nyelvi tapasztalatok jelenlétére és értelmezhetőségére is kiterjed, túl az alkotásokat elemző szempontokon és szemben az ezeket figyelmen kívül hagyó avantgárd manifesztumokkal. A konkrét festészet esetében ugyancsak tetten érhető az elméleti reflektáltság, az ikonográfia helyére lépő újabb értelmezési magatartás nem a külső valóság elemeire, hanem az alkotás önnön szerveződésére összpontosítja figyelmét. (23) A konkrét költészet esetében valóságként az alkotás saját nyelvi rendszere mutatkozik meg, így önmagát tematizálja akkor is, ha éppenséggel még a modernség nyelvbe vetett bizalmának utolsó szalmaszálaként a jelölősorba kapaszkodik, és az igaz tartalom hordozójaként tünteti fel konkrétan. A történeti avantgárd nyelvtapasztalata azon az ideán alapult, hogy a művészet (nyelve) a (külső) valósággal lép párbeszédbe. A konkrét költészet nyelve ezzel szemben „egy végsőig szabad nyelvi találmány, amely önmagában egy ideológiát sem szolgál”, mert formaelvű, ám a technológiához való viszonyában mégis erősen emlékeztet egy ideologikusan működött nyelvre, ami például S. J. Schmidtnek a konceptuális művészetéről és költészetről szóló írásaiban a legszembetűnőbb. (24) Ugyanakkor ő hangsúlyozza a befogadói aktivitás szerepét is a konkrét költészetben, hogy olvasó/néző részt vesz a nyelvi képződmény mozgásában, részese a szavak közötti viszonyteremtésnek. A konkrét költészetnek a modern líra történetében betöltött szerepét éppen abban a mozzanatban értékelhetjük a legproduktívabbnak, hogy a befogadót alkotótársként ismeri el az olvasás/látás folyamatában. Olvashatóságát játékként működteti: a konkrét költészeti alkotás egyedül a szavak pillérére nyugszik, hogy az előzetesen adott szintaktikai viszonyok hiányában a metafori-

A kalligram mint a műfaj jellegzetesen avantgárd alakzata annyiban a barokk emblémaversek hagyományában gyökerezik, hogy benne kép és nyelv egymásnak alárendelt viszonyban áll, az olvasást a kép látványa vezeti, míg a látványt a szöveg olvasása megerősíti, mintha az emblémaversek képi és nyelvi része egymásba csúszott volna. A kalligram így mintegy csapdába ejti a nyelvet is és a képet is.

kus jelentésalkotás lehetőségétől megfosztottan bevonhatók legyenek egy új szemantizációs folyamatba. Önálló lexémaként hordozott jelentésüktől pedig az alkotás egésze, az egymás köré kiválogatott szavak együttese oldja el őket. A szótárszerűen elrendezett vizuális rend engedi át a szavakat ennek az olvasási játéknak. A nyelv szótárjellegű felfogása a generatív nyelvészet hatását mutatja, ahogyan a lettrista alkotások „magukon viselik” a strukturalista nyelvészetnek a fonémák artikulációs lehetőségeire vonatkozó elképzeléseit. A konkrét költészet az írásjel materialitását mint a nyelv saját tapasztalatát jeleníti meg, más szóval öntematizációt hajt végre, és ezzel a reflexióval sikerül kilépnie a mimetikus és ábrázoló jellegű alkotás határai közül. Az az avantgárd „kísérlet” tehát, amely a lírayelv válságára úgy próbált felelni, hogy tudatosan lerombolta a versszerűség hagyományos ismérveit, és az érthetlenségig elidegenítette a költészet nyelvét, a konkrét költészetben odáig jutott, hogy érzékelve a nyelv megkerülhetlenségét, a nyelv saját rendszerében talált jelentésképző centrumot magának, és a jelölősor vizuális, illetőleg akusztikus megjelenítési lehetőségeit kihasználva teremtett új feltételeket a lírai megszólaláshoz.

Szombathy a tanulmányában kép és nyelv viszonyának ilyen alakulására is felfigyel, és a vizuális költészeti nyelv kortársi művészetekkel való kapcsolatát nem összemósódként érti, hanem a hatástörténetben keres kapcsolódási pontokat. Az Új Symposion köre egyébként is érzékenyen reagált a német és francia nyelvterületen bekövetkezett líra- és prózanyelvi változásokra (többnyire szerb és horvát közvetítéssel), aminek köszönhetően sokkal nyitottabbnak mutatkozott az új jelenségek befogadására, mint például a Magyar Műhely Párizsban. A kelet-európai régió nemzeti irodalmi – határhelyzetükből fakadóan – eleve multikulturális közegben alakultak, így kényszerű nyitottságuk a nyugati és a szomszédos irodalmak felé kiváltképp kedvező volt a posztmodern beszédmodok megszületésének.

A neoavantgárd irányzatok közé sorolt konkrét költészet is az egyik ösztönzője volt a modern lírayelvben bekövetkezett fordulatnak, amely 20. század végén a lírai beszéd monologikusságának felszámolásához vezetett. Mivel a történeti avantgárd a század elején erre már tett egy kísérletet, így nem véletlen, hogy a konkrét költészetben ennek a hagyománynak a folytatását vélték sokan felfedezni. (25) Azonban a két erősen metaforaellenes és elszemélytelenítő lírayelv más-más feltételrendszerrel bír. (26)

A vizuális költészeti formák szintén a konkrét költészet ösztönzésére kerültek újból előtérbe. Mind az Új Symposionban, mind a Magyar Műhelyben találhatók újabb képvers-alakzatok – önálló műként és illusztrációként egyaránt. A Magyar Műhely a kassáki hagyományokat folytatta tudatosan (hiszen többek között a folyóiratnak is köszönhető a Kassák-életmű kanonizációja a magyar irodalom történetében), a szerkesztők törekvése a „Gesamtkunstwerk” megvalósítására azonban valójában elfedte előlük a fentebb említett nyelvhöz való viszony alapvető változását. (27) A vizuális költészeti alakzatok irodalmi és irodalmon kívüli szétburjánzásának katalógusát nyújtja a Magyar Műhely egyik szerkesztőjének, Nagy Pálnak a könyve „Az irodalom új műfajai”-ról (28), aki így kívánta a szemlézett alkotásokat kánonba emelni. Szombathy tanulmányához képest bár sokkal gazdagabb a könyv képversekben, olvasatukban viszont kevésbé értő módon közelíti meg az irodalom újabb műfajait. Az „elektronikus irodalom” különböző változatai mellett folyamatosan idézi az időben és térben távoli kultúrák vizuális alkotásait, amivel éppenséggel az újabb műfajok jelenlétét igyekszik legitimálni, ugyanakkor nem mutatja meg, miért és miként szólaltatják meg az új műalkotások az őket feltételező hagyományt.

A barokk képvers-poétikák előíró jellegű kézikönyvek voltak. Az avantgárd képvers elsősorban nem poétikai létformájukkal voltak jelen a kor irodalmában, hanem illusztratív, agitatív célokat szolgáltak, ezért értésükből nem születtek poétikáról szóló írások. A neoavantgárd vizuális költészetről már olvashatók elméleti tanulmányok, hiszen olyan korban születtek ezek az alakzatok, amikor a prózáírók és lírikusok már felfedez-

ték és előszeretettel alkalmazták az önreflektív írásmódot. A kortárs vizuális költészeti alkotások ma két irányvonalat jelölnek ki: egyikük az avantgárd kísérletezés és extrémítás jegyében a műfaj különálló helyzetét erősíti (például a Magyar Műhely alkotóköre), a másikuk a posztmodern gondolkodásnak megfelelően a hagyományok egyidejű jelenlétét reflektálva alakítja a műfaj határait (például az Új Symposion és a veszprémi Vár ucca tizenhét alkotóköre).

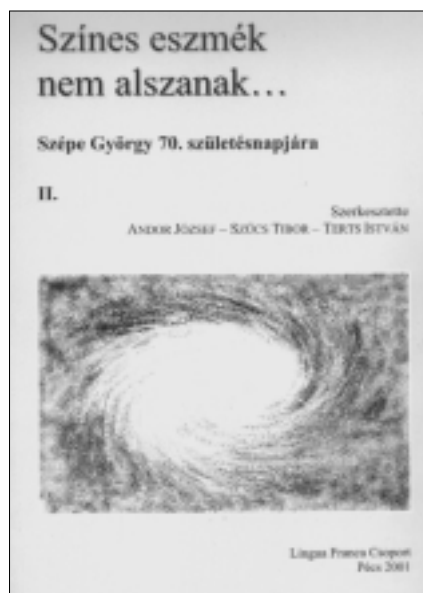
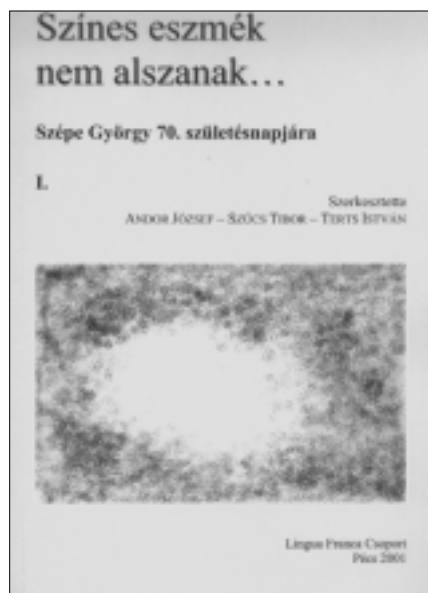
Jegyzet

- (1) A „neavantgárd irányzatok” elnevezést a továbbiakban mindig gyűjtőfogalomként értem, mely az irányzatok egyidejű megjelenésére utal, és nem arra, hogy az egyes irányzatok esztétikai elveiket, elképzeléseiket és alkotói eljárásaitak tekintve közös hagyományban állnának, és ezt a hagyományt a történeti avantgárd „újjaélesztése” jelentené.
- (2) PLETT F., Heinrich: *Intertextualities*. In: PLETT F., Heinrich (Hrsg.): *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*. De Gruyter, Berlin – New York, 1991. 20. old. Idézi: FÜGER, Wilhelm: *Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts*. In: HELBIG, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt, Berlin, 1998. 42. old.
- (3) KAYSER, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. Francke, Tübingen – Basel, 1995. 9. old.
- (4) MÜLLER E., Jürgen: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Nodus, Münster, 1996. (Film und Medien in der Diskussion) 83. old.
- (5) GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Gondolat, Bp, 1984. 110. old.
- (6) BERENSON, Bernard: *Sehen und Wissen*. Ford.: KIEL, Hanna. Neue Rundschau, 1958–59. 58. old.
- (7) KEPES György: *A látás nyelve*. Ford. HORVÁTH Katalin. (Orig.: *Language of Vision*. Chicago, 1944.) Gondolat, Bp, 1979. 62. old.
- (8) vö. BOEHM, Gottfried: *A kép hermeneutikájához*. Athenaeum, 1993. I/4.
- (9) JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. 816–817. old.
- (10) IMDAHL, Max: Giotto. *Arenafresken (Ikonographie, Ikonologie, Ikonik)*. Bild und Text, Fink Verlag, München, 1996. 84–98. old.
- (11) HEISSENBÜTTEL, Helmut: *Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?* In: KOPFERMANN, Thomas (hrsg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974. 151. old.
- (12) A kézikönyvekről részletesen ld.: BÁN Imre: *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*. Irodalomtörténeti Füzetek, Akadémiai Kiadó, Bp, 1971. és KILIÁN István: *A régi magyar képpers*. In: *Vizuális költészet Magyarországon I*. Felsőmagyarországi Kiadó – Magyar Műhely, Miskolc – Bp, 1998. 15–33. old.
- (13) vö. GÉCZI János: *Rózsák és költői mesterkedések*. Természet – kép. Krónika Nova Kiadó, Bp, 152–181. old.
- (14) KILIÁN István: *Parallelogrammum*. Magyar Műhely 100. 1996. szept. 20.
- (15) HOLTHAUSEN, Hans Egon: *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*. R. Piper Co., München, 1964.
- (16) KASSÁK Lajos: *Képarchitektúra*. MA 1922/4. sz. In: uő.: *Éljünk a mi időnkben – Írások a képzőművészetéről*. Magvető, Bp, 1978. 56. old.
- (17) idézi KASSÁK Lajos: *Az izmusok története*. Magvető, Bp, 1972. 60. old.
- (18) vö. FOUCAULT, Michel: *Ez nem pipa*. Athenaeum, 1993. I/4. sz. 144. old.
- (19) vö. SZABOLCSI Miklós: *A neoavangarde megjelenése*. In: uő. (szerk.): *A neoavantgárd*. Gondolat, Bp, 1981. 30–32. old.
- (20) vö. GOMRINGER, Eugene: *A verstől a konstellációig – egy új költészet célja és formája*. Ford. SZ. MOLNÁR Szilvia, Magyar Műhely, 108–109. old. és 44–45. old.
- (21) Eredetileg megjelent az Új Symposion mellékleteként: 1977/6. sz. és 7–8. sz. 9. old.
- (22) SZOMBATHY a konkrét költészen belül érti a vizuális költészetet mint a figurális képpers kategóriáját. A szakirodalom ezt éppen fordítva tárgyalja: az irodalom történetén végigvonuló vizuális költészeti érdeklődés egyik jelensége az 1950-es években Németországban induló Konkrete Poesie. (vö. pl. a VILIRLEX idevonatkozó címszavaival)
- (23) SZOMBATHY itt IMDAHL-ra hivatkozik, aki ikonikafogalmát éppen a modern festészet ilyen irányú értelmezéseiben alakította ki.
- (24) SCHMIDT, S. J.: *Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung*. In: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. KOPFERMANN, Thomas (Hrsg.), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.
- (25) Az avantgárd irányzatok közül a konstruktivizmus jelentett igazából folytonosságot a konkrét költészetnek: Theo von DOESBURG, a konstruktivizmusnak kívánván általános elméleti alapot adni, 1930-ban megalapította az Art concrete című folyóiratot, amelyben a művészek az „abszolút” festészet ideáját immár „konkrét” ábrázolással próbálták megvalósítani. A KP teoretikusai – MALLARMÉ mellett – a legtöbbet DOESBURG eredményeire hivatkoznak.

(26) Erről bővebben ld. SZ. MOLNÁR Szilvia: *Az avantgárd hagyomány alakulása Géczy János képverseiben*. In: uő: *Kép(zet)eink*. Vár ucca tizenhét könyvek, Veszprém, 1998. 63–65. old.

(27) vö. BUJDOSÓ Alpr: *Avantgárd (és) irodalomelmélet*. Magyar Műhely 2001. 113–114. old.

(28) NAGY Pál: *Az irodalom új műfajai*. ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézet – Magyar Műhely, Bp, 1995.



A Lingua Franca Csoport könyveiből