

DANYI GÁBOR

„És neved a császári nyomdán!”

A nyomtatás paródiája és az ellenkultúra l/áthatósága

A vasfüggöny által kettéosztott Európa keleti felén a pártállam monopolizált kultúrájának cenzúrájával szemben létrejövő művészet változatos eszközei mindenekelőtt a „kényszerhelyettesítés” szempontjából hozhatók közös nevezőre.¹ A kényszerhelyettesítés, amely a diktatórikus viszonyok közepette létrejövő hiányt és az erőforrások központi elosztásából fakadó hozzáférhetetlenséget volt hivatott orvosolni, különböző stratégiákban öltött testet. Irodalmi szempontból ide sorolható az aiszóposzi nyelv alkalmazása, valamint a független szövegkiadói és -terjesztői tevékenység is.

A több szocialista országban is mélyre nyúló történeti hagyományokkal rendelkező aiszóposzi nyelv alternatív „jelölőkészletek mozgósításával helyettesít[ette] a diskurzusban a politikai okokból elfogadhatatlan tartalmakat”.² A metonimikus helyettesítés az aiszóposzi nyelv teljes eszköztárának alapját képezte, beleértve a műfajt, a cselekményt, a célközönséget, és a kifejezés módját is.³ Az efféle politikai allegória azonban azzal, hogy a hivatalos nyilvánosság diszkurzív keretei között lépett működésbe, minduntalan megerősítette a hatalmi berendezkedést.⁴ Ezzel szemben a hivatalos kultúra peremvidékein létrejövő alternatív/underground művészet a cenzúrázatlan kiadványok létrehozásával felszabadította a nyelvet és a jelölőrendszert, miközben fokozott függésbe került a kiadványok létrehozásához szükséges anyagi erőforrásoktól.

A kényszerhelyettesítésből fakadó „szegénység” jegyeit a független szövegkiadói és -terjesztői tevékenység – közmert nevén a samizdat irodalom – is magán hordozta. A hidegháború kulturális-politikai szótárának címszavaként a samizdat azokat a szövegeket foglalja magában, amelyek a Sztálin halála (1953) és a vasfüggöny lebontása (1989) közötti poszttotalitárius időszakban cenzúrázatlan formában keringtek a szovjet blokk országaiban – többek között a Szovjetunióban, Csehszlovákiában, Lengyelországban és jóval szerényebb hatókörben Magyarországon. A kifejezés alatt nem csupán a politikai anyagokat érthetjük, hanem azokat az engedélyezetlen művészi jellegű alternatív/underground kiadványokat is, amelyek – bár sok esetben nem álltak közvetlen leszármazási kapcsolatban a Szovjetunióban kialakult jelenséggel, de – a diktatórikus rendszerek kontextusa miatt ebbe a kategóriába sorolhatók.

¹ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 132–154.

² *Uo.*, 144–145.

³ Lev LOSEFF, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Verlag Otto Sagner in Kommission, München, 1984, 60.

⁴ Vö. Sophie PINKHAM, *Zdesizdat and Discursive Rebellion: The Metropolis Affair*, *Ulbandus* 2016/17., 142.

A hagyomány szerint Nyikolaj Glazkov orosz költő alkalmazta elsőként a „szam-szebjazdat” [Самсебяиздат] kifejezést az 1940-es években, amely az ’önmaga számára, ön maga révén kiadva’, illetve ’önkiadó’ jelentésben egyaránt értelmezhető. A samizdat kifejezés a hivatalos szovjet könyvkiadók rövidítésére használt betűszavak – az állami Goszizdat, a katonai Vojenizdat, a politikai irodalmat nyomó Politizdat stb. – ironikus átirata volt. A samizdat „identitása” így kezdetektől fogva „a hivatalos kiadástól való parodisztikus különbözőségéből eredt.”⁵ E különbözőség legmarkánsabb jelvé a Szovjetunióban jellegzetesen írógéppel másolt samizdat fizikai tulajdonságai váltak: az amatőr gépirat, a hártavékony, töredező és sárguló géppapír, a sokadik, indigóval másolt oldal kibetűzhetetlen sorai stb. Az erőforrások szegényessége, a létrejött szövegtárgyak sérülékenysége, valamint a nyomtatást helyettesítő manufakturális erőfeszítés miatt a samizdat értelmezésének egyfajta kliséjévé a hivatalos publikációtól elvágott művészek „Gutenberg előtti korszakba való visszavetettsége” vált.⁶

Helyesebben járunk el azonban, ha a jelenség történetét nem Gutenberg találmányával szemben, hanem afelől elgondolva beszéljük el. Az alfabetizáción alapuló mozgatható betűtest ugyanis – a hivatalos és az ellenkultúra dichotómiája felől nézve paradox módon – egyaránt médiatechnikai *a priori*ja volt a társadalom szellemi arculatának kialakításáért felelős, s ennek megfelelően hatalmas példányszámokkal büszkélkedő szocialista könyvpiarnak, valamint – ezzel szemben – a hivatalos nyomtatás alternatíváját kínáló írógéppnek.⁷ A kézírás technikai optimalizációjaként az 1860-as években megjelenő írógép⁸ karriertörténetét nemcsak a normalizált íráskép és a viszonylag könnyű hozzáférés szavatolta, hanem az is, hogy az írógép – a lapok közé befűzött indigó, vagyis festékréteggel bevont, mechanikus másolásra alkalmas papír segítségével – kiválóan alkalmas volt a kis példányszámú sokszorosításra,⁹ s ezért képesnek bizonyult arra, hogy (részben) megtörje a tipografizált írás nyomdai monopóliumát.¹⁰ „Semmi másra nincs szükséged, csak írógépre, papírra és indigóra” – világította meg Wolfgang Eichwede a cenzúratörő önkiadás találmányának lényegét.¹¹

⁵ Ann KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, *Slavic Review* 2004/3., 606.

⁶ Anna Ahmatova a totalitárius időszakot „Gutenberg előtti” korszakként emlegette. (Ann KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, *Poetics Today* 2008/4., 632.) Az 1998-ban Berlinben és Brémában megrendezett samizdat kiállítás a *Präprintium* címet viselte. (Sabine HÄNSGEN, *The media dimension of samizdat. The Präprintium exhibition project = Samizdat. Between Practices and Representations. Lecture Series at Open Society Archives, Budapest, February–June 2013*, szerk. Valentina PARISI, CEU–IAS, Budapest, 2015, 47–60.) A samizdat Gutenberg előtti jellegének klisévé válásához lásd Tomáš GLANC, „Music on ribs”. *Samizdat as a medium = Samizdat. Between Practices and Representations*, 36.

⁷ H. Gordon SKILLING, *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*, MacMillan – St Antony’s College, Oxford, 1989, 10.

⁸ Ehhez lásd Friedrich A. KITTLER, *Gramophon, Film, Typewriter*, ford. Geoffrey WINTHROP-YOUNG – Michael WUTZ, Stanford UP, Stanford, 1999, 183–263. Magyarul lásd Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép*. Bevezető, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia, Prae 2014/4., 74–94.

⁹ Az írógép típusától függően egy gépelés kb. 5–15 másolt példányt jelentett. Vö. Aleksander MOTYL, *USSR’s Alternative Press, Index on Censorship* 1978/2., 24.

¹⁰ PAPP Tibor, *Műzsával vagy műzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, Balassi, Budapest, 1992, 35.

¹¹ Wolfgang EICHWEDE, *Samizdat-szigetcsoport = Samizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában 1956–1989*, Stencil – Európai Kulturális Alapítvány, Budapest, 2004, 18.

A politikai és emberi jogi témájú szamizdat irodalom bő termése, a szamizdat hidegháborús politikai kontextusának évtizedekig tartó dominanciája sokáig háttérbe szorította azokat az alkotásokat, amelyek művészi formaként tekintve a szamizdatra, reflektáltak annak előállítási és terjesztési módjaira, anyagiságára. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a szamizdat médiatechnológiai szituáltságából fakadó nemzetközi párhuzamokra irányítsam a figyelmet, amelyek rámutatnak a különböző szocialista országok alternatív művészetének hasonló stratégiáira és anyaghasználatára – s egyúttal a szamizdat „Gutenberg előtti korszakba való visszavettségének” tarthatatlanságára. Közös nevezőként a szamizdat klasszikus formájának jellegzetes eszközei és anyagai szolgálnak, ugyanis valamennyi egykori szovjet blokkba tartozó ország szamizdatkultúrájának kezdeti szakaszában felbukkan – és egyes országokban az 1980-as évek közepéig meghatározó marad – az írógép és az indigó használata. Ennek keretében röviden összefoglalom a szovjet és a csehszlovák szamizdat jellegzetességeit – kitérve Dimitrij Prigov moszkvai konceptualista művész néhány vonatkozó munkájára –, majd részletesen elemzem Szentjóbó Tamás *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod* című konceptuális művét, amely a magyar underground szcena korai folyóirat-kísérletében, a Szétfolyóiratban jelent meg az 1970-es évek elején. A mű az indigó kreatív alkalmazásával, a nyomtatás és a cenzúra kontextusában világítja meg a szamizdat anyagiságát és az underground kultúra archivációs stratégiáit.

I. Írógép – indigó – tűzőkapocs

„Emlékművet emelnék még az írógépnél is. Egy egészen új kiadási formát szült, a szamizdatot. Magam írom, magam szerkesztem, magam cenzúrázom, magam adom ki, magam terjesztem, és magam ülöm le az érte járót.”¹² Vlagyimir Bukovszkij szovjet disszidens és emberi jogi aktivista szamizdatdefiníciója alapvetően három állítást foglal magában. Egyrészt a nyomtatási eszközök felett gyakorolt szigorú állami ellenőrzés a magántulajdonban lévő írógépeket avatta a „kiadás” és a sokszorosítás legpraktikusabb eszközeivé.¹³ Másrészt az írógéppel sokszorosított szamizdat esetében nem különülnek el egymástól a modern nyomtatás kultúrájára jellemző intézményes szerepek: az író egy személyben szerkesztő, kiadó és terjesztő is. Végül az, aki szamizdatkészítésben részt vesz, kockázatot vállal: szembe kell néznie a szocialista szervek kemény repressziójával.

Az írógép technikája a terjesztés jellegére és a szövegek textualitására nézve egyaránt döntő befolyással bírt. Miután az írógép technikai lehetőségei nem tették lehetővé a nagy példányszámú anyagok sokszorosítását, ami egyúttal a központi elosztás elvét is kizárta, a továbbmásolt, kézzől kézre terjedő szamizdat anyagok körforgása rizomatikus és spontán formát öltött.¹⁴ Ludmila Mihajlovna Alekszejeva szovjet emberi jogi aktivista az írógéppel másolt szovjet szamizdatok hálózatát a gombák

¹² Vlagyimir BUKOVSKIJ, „...és feltámad a szél”, ford. GANCZER Sándorné – GANCZER Sándor, *Katalizátor* Iroda, Budapest, 1991, 116.

¹³ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 599.

¹⁴ ANN KOMAROMI, *Samizdat and Soviet Dissident Publics*, *Slavic Review* 2012/1., 74.

spóráihoz hasonlította, amelyek csöndben és láthatatlanul terjedtek újabb és újabb tenyészeteket létrehozva.¹⁵ Ann Komaromi a gépiratos szövegkultúra legalapvetőbb jegyeként tüntette fel a szövegek episztemológiai instabilitását, amely abból fakadt, hogy a gépiratok terjedési mechanizmusa kizárta a szövegek előzetes autorizációjának a lehetőségét.¹⁶ Ezzel párhuzamosan a szamizdat és a magnizdat – vagyis a kazettáról kazettára másolt hangfelvételek – kulturális gyakorlatait összevető Martin Daughtry amellet érvelt, hogy a magnószalagokon kódolt hang mechanikai reprodukciója az „audio szövegeket” a szamizdatokhoz képest jóval szilárdabbá [more fixed] tette, hiszen a gépiratos szöveg esetében a másolónak minden egyes betűt fizikai értelemben kellett reprodukálnia, így minden egyes újragépelés tipográfiai hibák, fattyúsorok, és más akaratlan közbeavatkozások veszélyét hordozta magában.¹⁷

A szamizdat kiadványok esetében a másolási és terjesztési hatékonyság rendszerint fontosabb volt, mint a kiadványok professzionalizmusa. Az egyedi művészkönyv irányába mutató kísérletek, beleértve az egyes példányok ajándék vagy emléktárgy céljából való művészi kidolgozását, korlátozott számúak maradtak. A Szovjetunióbeli Lianozovo művészcsoporthoz tartozó Jevgenyij Kropivnyickij saját készítésű könyvei, amelyek bekötéséhez az alkotó házilag szövetet használt, miközben az első és a hátsó borítót absztrakt expresszionista vagy ornamentális virágmotívumokkal díszítette, jól tükrözik a szamizdatok házilagos jellegét.¹⁸ Az effajta művészi kidolgozottság és a fizikai formára fordított figyelem azonban – ahogy Ann Komaromi Alexandr Ginzburg *Szintakszisz* [Синтаксис] (1960–1961) című költészeti almanachjával kapcsolatban megjegyezte – fényűzésnek számított a szűkös kiadói erőforrásokkal, a másolói aktivitással és a szövegek egyre növekvő underground keresletével szemben.¹⁹

A szamizdatok *szűk, behatárolt közönséghez* szóltak és olvasóikat egy privát, intim irodalmisághoz helyezték közelebb.²⁰ A szamizdatok privát, házilagos jellegét példázza a kéz- és gépiratos kötetekben található dedikációk nagy száma: sok esetben a címlapon szereplő dedikáció majdhogynem demonstratív módon helyettesítette a nyomtatott könyv borítóját.²¹ Ahogy Sabine Hänsgen írja, miközben a nyomtatott könyv (általában gondosan megtervezett és tipográfiaileg professzionálisan kivitelezett) borítójának címettje a névtelen vásárló vagy olvasó, addig a dedikáció egy adott személynek szól, aki ebben az esetben egyenesen a szerző kezéből vehette át a szamizdat kiadást.²² A jelenség szoros összefüggést mutat a magas esztétikai színvonalú

¹⁵ LUDMILLA ALEKSEYEVA, *Soviet Dissent. Contemporary Movements for National, Religious and Human Rights*, ford. CAROL PEARCE – JOHN GLAD, Wesleyan UP, Middletown, 1987, 284.

¹⁶ KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, 629–667.

¹⁷ J. MARTIN DAUGHTRY, „Sonic Samizdat”. *Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union*, *Poetics Today* 2009/1., 35.

¹⁸ *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Günter HIRT – Sascha WONDERS, Edition Temmen, Bremen, 1998, 29. Vö. HÄNSGEN, I. m., 50.

¹⁹ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 600.

²⁰ МИРОСЛАВ ЧЕРВЕНКА, К семиотике самиздата = Уб., Смысл и стих. Труды по поэтике, szerk. Т. ГЛАНЦА – К. ПОСТОУТЕНКО, ford. А. БОБРАКОВА-ТИМОШКИНА, Языки славянской культуры, Москва, 2011, 332–341.

²¹ *Präprintium*, 29. Vö. HÄNSGEN, I. m., 50.

²² Uo.

és exkluzív jellegű csehszlovák szamizdat jellegzetességeivel.²³ Csehszlovákiában számos kiadvány sokszorosítását a szerzők maguk vagy hivatásos gépírók végezték írógép és indigó segítségével, rendkívül kis példányszámban, miközben bevett dolog volt, hogy az egyes példányokat a szerzők látják el kézjegyükkel, megerősítve a kiadvány „szerzői kézirat” jellegét és ezáltal hangsúlyozva annak törvényes voltát. Bizonyos gyűjtemények elkészült példányainak száma a kötetben szereplő szerzőkével egyezett meg.²⁴ A Petlice [Lakat alatt] kiadó például, amely 1989 végéig több mint 400 címet adott ki cseh és szlovák szerzők prózai és költői műveiből, néhány tucatos példányszámmal ért el, előfizetői köre mintegy 20–24, nagyrészt Ludvík Vaculík közeli barátai, és a kiadó szerzői közé tartozó személyt foglalt magában. Mivel a kereslet sokkal nagyobb volt, mint a kínálat, gyakran az olvasók maguk váltak kiadvónak: lemásolták és barátaiknak, ismerőseiknek adták tovább a példányokat.²⁵

A hivatalos kiadványoktól való különbözőség a Szovjetunióban e szövegtárgyak fetiszálásához és egy disszidens dogma megszilárdulásához vezetett, amely a szamizdat gépiratot valamifajta idealizált „igazsághoz”, „heroizmushoz” és a szöveg mögött rejlő „génuszhoz” kötötte.²⁶ A disszidens ideológia a szovjet underground kulturális cserefolyamatainak hierarchikus rendszerében a szamizdat szövegeket – elválasztva attól az aktuális üzenettől, amelyet hordoztak – szövegtárgyakká vagy a baudrillard-i értelemben vett „jel-tárgyakká” redukálta. A hivatalos kiadványoktól való különbözőség, amelyet a szamizdat fizikai tulajdonságai kódoltak, a szamizdatot pozitív kulturális termékévé avatta a hivatalos nyomtatás kultúrájának termékeivel szemben. Ha valami hivatalos formában jelent meg, érdektelennek számított – szemben a szamizdat kiadással, amely az alternatív, „valódi” igazságot kínálta.²⁷ A disszidens dogma másik fontos elemét e „valódi” igazságot feltáró „génusz” képzelet képezte, amely összekapcsolódott az orosz kultúra hagyományos logocentrizmusával, az írott szónak tulajdonított rendkívüli tekintéllyel és a korszakra jellemző „grafomániával”.²⁸ Az 1970-es évektől színre lépő fiatalabb szovjet művészgeneráció tagjai kritikusan közelítettek a szamizdat fizikai formájához és az ahhoz kapcsolódó disszidens dogmához.²⁹

Dimitrij Prigov, a moszkvai konceptualizmus meghatározó alakja – előszeretettel reflektálva a szamizdat irodalom anyagi jellegzetességeire és terjesztési módjára, valamint a szöveg és a másolat, az egyedi mű és a reprodukció viszonyára³⁰ – a szamizdathoz mint fizikai tárgyhoz kapcsolódó disszidens dogmát is dekonstruálta. Prigov orosz ábécé köré épülő sorozatának 18. darabja, amely a *Kő és vízgyűrűk* [Камень и

²³ Jiří GRUNTORÁD, *Czeski samizdat*, Sowiniec 2002/21., 53–66.

²⁴ Uo., 57.

²⁵ Uo.

²⁶ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 609.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 611.

²⁹ Vö. Uo., 599.

³⁰ Az alábbiakban Jacob Edmondra támaszkodom, aki több helyütt is részletesen elemzi Prigov műveit és „iteratív poétikáját”. Vö. JACOB EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, Russian Literature 2014/3., 275–308.; JACOB EDMOND, *Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism* = Uő., *A Common Strangeness. Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, Fordham UP, New York, 2012, 125–163.

круги на воде] címet viseli, jellegzetesen szamizdat technikák és anyagok alkalmazása segítségével viszi színre a kő vízbe csapódásának jelenetét. A mű egy gépiratból és öt indigóval készült másolatból áll. E hat réteg az indigóval történő sokszorosításhoz képest fordított sorrendben helyezkedik el: a „tisztá” írásképpel rendelkező gépirat fekszik legalul, amelyet az egyre nehezebben olvasható másolatok mind megelőznek. Az alul fekvő gépirat csupán az oldalak közepén kivágott, egyre szűkülő átmérőjű koncentrikus körök legkisebbikén keresztül válik láthatóvá és olvashatóvá – ott, ahol a kő a vízbe csapódik és hullámokat kelt. A Prigov által használt és a szamizdat kultúrára jellemző vékony, áttetsző géppapír nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a felső rétegek írásképe ne csupán a másolás okozta minőségromlás miatt váljon elmosódottá, hanem a papírrétegek közötti áttünések révén is – a víz fodrozódásának illúzióját keltve. A becsapódó kő és az általa keltett hullámok összképe egyrészt a reprodukált mű által elért olvasók és nézők egyre táguló körének a metaforája (különös tekintettel a szamizdatra, amely esetében a kézzől kézre járó szöveg az újragépelések révén jut el egyre több olvasóhoz); másrészt színre viszi azokat a módosulásokat és torzulásokat is, amelyek a másolás során keletkeznek. Ahogy Jacob Edmond bővebben kifejti, Prigov könyvszobra azt a térben kimerevített időtartamot ábrázolja, ahogy a mű létrejöttének és terjedésének időben egymásra következő eseményei bekövetkeznek.³¹

A 18. ábécéhez [18-я азбука] hasonlóan Prigov ábécés sorozatának 22. darabja [22-я азбука] is egy háromdimenziós, szoborszerű mű, amely a csavar mozgását idézi fel.³² Az egymásra fektetett, egyre kisebb méretű, és az óramutató járásával ellentétes irányban finoman elforgatott, négyzet alakú gépelt lapok az orosz ábécé betűit tartalmazzák a legalsó szinten található „a”-tól a központi helyet elfoglaló legfelső rétegen olvasható „я”-ig. A csavarmozgás egyszerre foglalja magába a körkörös ismétlődést és az ismétlődések során keletkező különbséget, amely a papírrétegek eltolódásával – ahogy az ábécé betűi elkülönülnek egymástól – tapinthatóvá is válik. Más műveikhez hasonlóan Prigov az orosz ábécé utolsó betűjét – a „я”-t –, amely az orosz nyelvben az egyes szám első személyű személyes névmást is jelenti, itt is arra használja fel, hogy hangsúlyozza a kollektív rendszer és az egyéni cselekvés összjátékát.³³ Ezt az is nyomatékosítja, hogy – szemben a többi betű gépiratos jellegével – a jóval nagyobb „я” kézírással szerepel, amelynek idioszinkratikus volta ugyancsak az „én”-re utal. A „я”-t emellett jóval nagyobb mérete is kiemeli a betűsorozatból, továbbá az is, hogy minden oldalról tűzőkapcsok fogják körül. Edmond értelmezése szerint a tűzőkapcsok egy fém kalitkára emlékeztetnek, amely a nyelv középpontjában álló, törbeccsált „я”, vagyis „én”-t ölelik körül.³⁴

A szamizdat kultúrára jellemző tűzőkapcsok, amelyek a gépelt oldalak összetűzésére szolgáltak, Prigov más műveiben is szerephez jutottak. „Szövegsíroknak” vagy „verskoporsóknak” nevezett művei [Гробики отринутых стихов] tűzőkapcsok segítségével mind a négy oldalon lezárt papírcsomagokat alkotnak, amelyek Prigov

³¹ EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 286–288.

³² Lásd Uo., 284–286.

³³ EDMOND, *Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism*, 136.

³⁴ EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 286.

„visszautasított verseit” tartalmazták egész papírlapokon vagy konfettiszerű csíkokon. A „leszögelt koporsókat” természetesen nem lehet anélkül felnyitni, hogy a gépiratos címdoldal ne sérüljön számottevően, nem beszélve arról, hogy – Prigov saját szavai szerint – ez „tisztetlenség volna az elhunyttal szemben”.³⁵ A mű hatalomkritikai kontextusban az orosz kultúra szamizdatban történő eltemetéseként értelmezhető, hiszen a szovjet cenzúra a közlés megtagadásával számos szöveget ítélte halálra. A „verskoporsók” sorozatának sorszámozásával (amely jócskán az ezres szám fölé emelkedik) Prigov ironikusan utal a szamizdat szövegek burjánzására és a szamizdat kultúrát átható grafomániára is.³⁶

A Prigov által alkalmazott technikák nagy része – a lapok gyűrése, szakítása, kivágása vagy ragasztása – összeegyeztethetetlen volt a hivatalos könyvkiadásával.³⁷ Hasonlóképpen, az általa használt anyagok – az írógép segítségével előállított gépirat, az indigó segítségével készült másolatok, a lapok összefűzésére használt tűzőkapcsok – a nem hivatalos kultúra és a szamizdat irodalom emblemikus alapanyagainak számítottak, amelyeket különösebb veszély nélkül be lehetett szerezni az egykori szovjet blokk országainak többségében. Médiatörténeti és hatalomkritikai szempontból magyarországi párhuzamok is vonhatók Prigov fent említett műveivel. Ezek egyike Szentjóbó Tamás 1972-es *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod* című konceptuális műve. Annak érdekében, hogy érzékeltesse az underground kultúra intézményes nyomtatáshoz való viszonyát, Szentjóbó döntően azokat a „szamizdatanyagokat” – a papírt, az indigót és a tűzőkapcsot – használta fel, mint később Prigov. A hasonlóságok számbavétele mellett az a kérdés is feltehető: vajon van-e és miben mutatkozik meg a különbség a két jelenség közt? Mielőtt erre választ adnék, Szentjóbó alkotását közelebbről is megvizsgálom.

II. *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod*

A kádárizmus évtizedeiben a független művészeti kommunikációs hálózat kiépítésének egyik első kísérletét az 1972–1973-ban a nyugati underground mintájára létrejövő, de a hatalmi szervek által illegális szamizdatként megbélyegzett Expresszió – Önmanipuláló Szétfolyóirat jelentette. A Szétfolyóirat, amely maga is egyfajta konceptuális mű volt, rendkívül precízen kidolgozott terjesztési modelljével a hálózatépítés és a sokszorosítás alternatív útját kínálta: a benne rejlő szabályzat értelmében az, aki megkapta a lap egy példányát, az *olvasó-szerkesztő* szerepében találta magát, s – a kapott szám felét felhasználva, valamint azt saját anyagokkal kiegészítve – új folyóirat-számot kellett készítenie, majd azt tovább kellett adnia öt különböző személynek. A neoavantgárd művészek körében terjedő Szétfolyóirat kezdeményezése nem csupán a nyugati művészeti irányzatokkal (fluxus, concept art, mail art), de a szamizdat klasszikus szovjet modelljével is rokonítható – legalábbis ami az írógép segítségével, kis példányszámban történő sokszorosítást, a rizomatikus terjedést, a textuális

³⁵ EDMOND, Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism, 151.

³⁶ Uo., 153.

³⁷ HÄNSGEN, I. m., 50.

változékonyságot, valamint az író, a másoló, az olvasó és a terjesztő szerepeinek összeolvadását illeti.³⁸ A Szétfolyóirat mediális identitása ráadásul – a szamizdat eredetével párhuzamosan – részben ugyancsak a hivatalos kiadványoktól való radikális elkülönböződésből fakadt.

A lap Ajtony Árpád által szerkesztett száma a neoavantgárd szcena egyik legaktívabb tagjának, Szentjóbó Tamásnak [St. Auby Tamás] egy képzőművészeti jellegű munkáját is magában foglalta,³⁹ amely szorosan összefüggött az underground lap mediális identitásával. Szentjóbó munkája egy A4-es formátumú papírlap, egy azon síkban ferdén fekvő, körülbelül feleakkora papírdarab, és a két papír közé illesztett, a felső réteggel azonos méretű indigó rétegeiből állt. Az A4-es réteghez tűzőkapoccsal illeszkedő papír-, illetve indigódarab egy vörös színű nyíl jelezte irányból felhajtható volt, így a legalsó papírrétegen láthatóvá vált két kézírással, nyomtatott betűkkel írott felirat: „TEDD L/ÁTHATÓVÁ LÁTHATATLAN ÓHAJOD!”, valamint alább, körülbelül feleakkora betűkkel: „ÉS NEVESS A CSÁSZÁRI NYOMDÁN”. A beíródó feliratok értelmében Szentjóbó munkája maga is az intézményes nyomtatás kultúrájához fűződő viszonyt, valamint az írás, a materializáció és az archiválás lehetőségeit tematizálta.

Ebből a szempontból Szentjóbó alkotása olyan „írás-jelenetnek” tekinthető, amelyben a nyelv (az írás szemantikája), az instrumentalitás (az írás technológiája) és a gesztus (az írás testisége) „a maga heterogenitásában és instabilitásában önmagánál kezd elidőzni, magát teszi témává és problémává, magára reflektál”.⁴⁰ Milyen kulturális gyakorlatok uralják Szentjóbó alkotásának különböző rétegeit? Milyen technikai és szimbolikus feltételek mellett íródhatnak be a feliratok a mű írásjelenete szerint? Milyen együttesbe rendeződik a nyelv, az instrumentalitás és a gesztus e beíródás során és milyen tapasztalatokat közvetít arról a viszonyról, amely az underground írástechnikája és a hivatalos nyomtatás között állt fenn? Az alábbiakban Szentjóbó művének írásjelenetét a fenti kérdéseket szem előtt tartva vizsgálom meg.⁴¹ Annak érdekében azonban, hogy elválasszam a mű előállításának rekonstruálható eljárásait a mű – ezekkel természetesen sok tekintetben összefonódó – érték-hierarchikus, reprezentatív írásjelenetétől, kénytelen vagyok különbséget tenni „genetikus” és „reprezentatív” írásjelenet között.

Szentjóbó művében az indigó és a papírrétegek működése rendkívül közel áll a Freud által „varázsnóteszként” leírt emlékező-apparátuséhoz, amennyiben „az ingerfelvő réteg [itt a felső papírlap] nem alkot maradandó nyomokat, az emlékezet alapjai

³⁸ Ehhez lásd DANYI GÁBOR, *Az ajándékozás művészete. A Szétfolyóirat terjesztési modellje a szamizdat jelenségének szemszögéből*, It 2014/1., 48–67.

³⁹ SZENTJÓBÓ Tamás, *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod*, Artpool Művészetkutató Központ, Ajtony-Árpád Szétfolyóirat-száma, 60.

⁴⁰ MARTIN STINGELIN, „»Schreiben«. Einleitung = „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum”. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, szerk. MARTIN STINGELIN, Fink, München, 2004, 15. Idézi CHRISTIAN BENNE, *Tárgyiségjelenetek*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS ÁBEL – VADERNA GÁBOR, Ráció, Budapest, 2014, 748.

⁴¹ Az írásjelenet kérdéséhez lásd RÜDIGER CAMPE, *Az írásjelenet. Írás*, ford. TAMÁS ÁBEL = *Metafilológia 2.*, 730–743.

a másik, hozzá illeszkedő rendszerben [itt az indigóéban és az alsó papírlapéban] jönnek létre”.⁴² Szentjóbó munkája esetében ugyanis a felső papírréteg szolgáltatja a színteret a „skripció” vagyis „az írás, a betűvetés izommozgásos aktusa” számára,⁴³ annak ellenére, hogy ez az írás látszólag nyomtalan marad. Az indigó közbülső rétege másoló apparátusként működik: az izommozgás nyomatékát mechanikusan továbbítja az alsó papírréteg felé, miközben e nyomaték révén saját felületéről festékanyagot visz az alatta lévő felületre. Az elfedett legalsó papírréteg így a beíródás tényleges színterévé válik. A Szentjóbó munkája és a „varázsnótesz” közötti párhuzamot még egy tényező támasztja alá: a felső réteg mindkét esetben „védőborító”, amelynek az a funkciója, hogy a „kívülről jövő, károsító behatásokat távol tartsa”.⁴⁴ A „varázsnótesz” való párhuzamok itt azonban véget érnek, Szentjóbó munkájának írásjelenete ugyanis a felső papírlap szerepét egészen más kontextusba helyezi.

A Szentjóbó művének létrejöttéhez vezető műveleteket rekonstruáló „genetikus írásjelenet” alapvető kérdése az, hogy mi történik a legfelső papírrétegen az írás aktusa során: miért marad láthatatlan és múlik el nyomtalanul a skripció ott, ahol tulajdonképpen végbemegy? A „genetikus írásjelenet” rekonstrukciója két gyakorlati megoldást kínál az instrumentalitás e problémájára. Az első lehetőség szerint a skripció egy olyan „íróeszköz” segítségével történt, amely – miközben a felszínre rányomódva „szabályos, ismétlődő, ritmizált formákat von[t]”⁴⁵ – sem tinta-, sem grafit-, sem más, szemmel látható nyomot nem hagy(hat)ott a papír textúráján, így „feladata” kimerült abban, hogy – „hegyes írón” módjára megkarcolva a felszínt – mechanikus nyomatékot fejtett ki. A másik lehetőség szerint a skripció egy szinttel feljebb – vagyis a felső papírlapra helyezett újabb papírrétegen – ment végbe. Ebben az esetben az újabb papírréteg olyan „kéziratként” képződik meg, amely később eltávolításra került, miközben a felső papírréteg – az első esethez hasonlóan – csupán a skripció nyomatékát vette át. A „genetikus írásjelenet” mindkét változata abban az értelemben válik reprezentatívává, hogy a felső papírréteget a skripcióval szemben fellépő ellenállásként tételezi: míg az első esetben a felső papírréteg egyidejűleg válik a skripció, valamint az írás kitörlődésének/láthatatlan maradásának műveleti területévé, addig a második esetben a skripció színterét, vagyis a voltaképpeni „kéziratot” annak folyamatos „távolításában” képi meg.

Mivel a felső papírréteg anyagi értelemben semmiben sem különbözik az alsótól, gyökeresen eltérő „viselkedése” az azt uraló cenzurális gyakorlatokkal magyarázható, amelyek már a produkcióján elválasztják egymástól a testet és a papírt. Ezek a cenzurális

⁴² Sigmund FREUD, *Feljegyzés a „varázsnóteszről”, ford. V. HORVÁTH Károly = Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Filum, Budapest, 1998, 287. Az emlékezés modellje és az indigó anyaga közötti lehetséges összefüggéshez lásd még Erdély Miklós *Emlékezetmodell* című kísérletét (I am – International Artists Meeting, Galeria Remont, Varsó, 1978). A kísérletről online: <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Emlékezet.html>. [Utolsó hozzáférés: 2017. május 1.]*

⁴³ Vö. Roland BARTHES, *Variation sur l'écriture = Uő., Oeuvres complètes, II., kiad. Eric MARTY, Seuil, Paris, 1995, 1535. Idézi: Uwe WIRTH, A szerző kérdése mint a kiadó kérdése, ford. L. VARGA Péter = *Metafilológia 2.*, 61.*

⁴⁴ FREUD, *I. m.*, 286.

⁴⁵ BARTHES, *I. m.*, 1535.; illetve WIRTH, *I. m.*, 61.

gyakorlatok az erőszak megnyilvánulásai, amennyiben erőszak „minden olyan cselekvés és magatartásforma, melynek keretében testek foglalnak el, avagy zárnak le tereket más testek ellenállásával szemben.”⁴⁶ Az illetén erőszak működése nemcsak a beíródásra alkalmas tér lezárásában, s az írás kitörlésében/láthatatlanná tételében érhető tetten. A felső papírlap alsó és jobb oldali élének egyenetlensége és roncsolt-sága – szemben a bal oldali és felső élék szimmetrikus metszésével – arra utal, hogy a felső papírlap korlátozott felületének létrejötté erőszakos beavatkozás következménye: a „genetikus írásjelenet” szerint a felső papírlap korábbi – minden bizonnyal az alsó felülettel azonos, A4-es méretű – felületének nagy részét úgy vesztette el, hogy azt nemes egyszerűséggel letépték róla. Az erőszak ékes bizonyítéka a fém tűzőkapcsok jelenléte is, amelyek – a papír anyagához képest idegen testként – fogják össze az alsó és a felső papírréteget és szilárdítják meg azok hierarchikus pozícióit, miközben a felső papírréteg pusztá jelenlétével egyúttal meg is fosztja az alsó papírfelületet a láthatóságtól.

A mű „reprezentatív írásjelenetében” az írás szemantikája, technológiája és testisége szempontjából tovább mélyül a különbség az indigó által elválasztott alsó és felső papírréteg között. Az alsó szinten beíródó felirat szemantikája értelmében, amely az írásjelenet instrumentalitására vonatkozik, a beíródással szemben cenzurális ellenállást gyakorló felső papírlap a „császári nyomda”, vagyis a nyomtatás intézményes kultúrájának szimbolikus tereként képződik meg, míg az indigó és az alsó papírlap „nyomtatóapparátusa”, amely a felső szinten kitörlődő skripció nyomait az alsó papírlap felületén teszi láthatóvá, a „császári nyomda” alternatívájává válik. Mindeközben a papírlapok rétegzettsége a „császári nyomda” és az „indigó” apparátusát a felszíni világ és az alatta rejlő underground szimbolikus térben helyezi el. A két szintér szimbolikus jelentéseit tovább árnyalja, hogy a felhajthatóság irányát, s egyúttal az underground bejárás útját jelző nyíl vörös színű, így egyrészt tilossá nyilvánítja az underground terét, másrészt – miután a kommunista hatalom emblémájaként is érthető – rámutat a cenzúrával védett, hivatalos kultúra hatáira. Ez utóbbi értelmezést az is megerősíti, hogy az intézményes tér ikonikus jelének hivatalos, személytelen ridegségével az underground nem-hivatalos, személyes jellege áll szemben, amelyet többek között a beíródó feliratok imperatívuszainak tegező formája dokumentál.

A felső papírréteg steril jellege után még szembetűnőbb az alsó papírréteg írásképe ikonikus tökéletlensége és manufaktúris jellege. Az írás testiségének e jegyei mindenekelőtt azt az erőforrás-hiányos környezetet tükrözik, ahol lényegében az indigó kénytelen betölteni a nyomtatóapparátus szerepét. Míg a skripció beíródását megakadályozó cenzúra a felső papírlap textúráját egyenetlennek, felületét érintetlennek hagyja meg, addig az alsó papírlap textúrája az indigóval való véletlenszerű sűrűlódások miatt egyenetlen és foltos, felületén elkenődött festékanyag hagy nyomot. A beíródó feliratok írásképe is rendezetlen, ami egyrészt abból fakad, hogy a feliratok elhelyezkedése sem az A4-es formátumú felület síkjával, sem egymáshoz képest nem

⁴⁶ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Mi a baj az erőszakkal? A rögbi és az amerikai futball szépségéről*, ford. BALAJTHY Ágnes, Prae 2013/2., 44. Vö. még Uő., *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 71.

szimmetrikus, másrészt abból, hogy a kézírással rótt nyomtatott betűk tipográfiai megformáltsága – természetéből fakadóan – nem szabványosan ismétlődő jellegű.

Az írás testiségének e kétarcúsága a nyomtatás kultúrájához fűződő parodisztikus viszonyt is kifejezi. Míg a beíródó feliratok nyomtatott betűi felidéznek a nyomtatás standardizált betűkészletét, addig a kézírás e betűk idioszinkratikus jellegét erősíti meg: így az egyes betűk ismétlődései során keletkező eltérések tipográfiai egyenetlenséget eredményeznek. A nyomtatás standardizált betűkészletének manufakturális jellegű újraírása összefonódik a második beíródó felirat – „ÉS NEVESS A CSÁSZÁRI NYOMDÁN!” – szemantikájával, amihez további parodisztikus elemként járul, hogy a felső papírréteg az általa gyakorolt cenzúra ellenére vesz részt a beíródás műveletében és tágabb értelemben az underground archivális stratégiáiban.

A kézírásos nyomtatott betűk kettőssége az underground korlátozott nyilvánosságának a szerkezetére is fényt vet. Szentjóby művének esetében ugyanis az írás – amely az indigó segítségével a nyomtatás anonim külsőlegességébe transzformálódik – megőrzi a kézirat magánjellegű külsőlegességét is. Másképpen fogalmazva az írás testiségének kettőssége abban áll, hogy egyaránt magában foglalja a nyomtatott írást, amely jellegzetesen inkább a nagy szétszóródású nyilvános szövegek sajátja, és a kézírást, amely inkább a szűk kört érintő magániratoké. Az artefaktum „egyszerre kézirat és nyomtatott szöveg jellege”⁴⁷ ez esetben úgy is érthető, hogy az underground terében az idioszinkratikus kézírás válik nyilvános karakterűvé (vagyis „nyomtatottá”), de úgy is, hogy az undergroundnak – a rendelkezésre álló korlátozott erőforrásokat kihasználó barkácsoló technikával – egy privát szférában kell újra játszania a nyomtatás folyamatát. Az instrumentalitás szempontjából mindkét esetben az írógép az előfeltétele, amely – magában foglalva a kézírás médiumát – a nyomtatás és az alacsony példányszámú sokszorosítás folyamatát demokratizálta.

Az indigó alternatív nyomtatóapparátusa nem csupán abból a szempontból bír kiemelkedő jelentőséggel, hogy kiváltja a nyomtatás kultúrájának hozzáférhetetlen technológiai és anyagi eszközeit, hanem a rögzítés, az archiválás szempontjából is. „Az underground kultúra jellegzetes problémája önmaga megörökítése”, „a szubkultúra és a peremkultúra [ugyanis] gyakran frusztrált amiatt, hogy termékei megsemmisülnek, hogy semmi sem marad utána a jövőben”.⁴⁸ Szentjóby művének tükrében az indigó archivális gépezetként is működik, hiszen – s itt ismét egy párhuzam kínálkozik a „varázsnótesszel” – az underground kultúrára egyáltalán nem jellemző „tartós emléknymokat” hoz létre. Az underground artefaktumok sérülékenységet és a hosszú távú megőrzésből való kirekesztettségét ugyanakkor erőteljesen aláhúzza, hogy az indigó nyomtatóapparátusa – mindenekelőtt a felső papírrétegre vonatkozó második „genetikus írásjelenet” szerint – olyan „másolatot” állít elő, amelynek nincs (meg az) eredetije.

Szentjóby művének intermediális jellege abból fakad, hogy – azon túl, hogy értelemszerűen magában foglalja az írás médiumát – az írás, a másolás és a nyomtatás

⁴⁷ Ez a jelleg az 1960–1970-es évek időszakának underground/neoavantgárd szövegforrásaira jellemző. Lásd HAVASRÉTI, I. m., 15.

⁴⁸ Uo., 149.

egyidejű folyamatának térbeli ábrázolásával egy (a Szétfolyóiratba ágyazott) installációt hoz létre, miközben a konceptmunka csupán a vele interakcióba lépő befogadó performatív jellegű tevékenységének segítségével („l/áthatóvá tétel”, „nevetés”) teljessé válhat. Ugyanakkor a felső rétegeknek a beíródó feliratokat eltakaró fátyolszerűsége miatt a művel való interakció olyan „beavatási szertartásként” is értelmezhető, amely – a földalatti kultúra tilossá nyilvánított szimbolikus terét megnyitva⁴⁹ – egyszerre közvetít technikai és hatalomkritikai tudást. Az első felirat szerint ugyanis – TEDD L/ÁTHATÓVÁ LÁTHATATLAN ÓHAJOD! – a „láthatóvá tétel” úgy foglalja magában az „áthatóvá tétel”, ahogy a beíródás az indigó működéséhez szükséges nyomtató erejét feltételezi, amelynek a nyomtatás kultúrájának szimbolikus terén kell elemi erővel áthatolnia. A „láthatatlan óhaj” materializálódásának útja tehát az underground manufakturális írástechnikájának elsajátításán keresztül vezet, amely a produkció (írás) és a reprodukció (nyomtatás) aktusának szimultán egymásba csúsztatásával játssza újra a nyomtatás folyamatát. Szentjóby műve, amelynek „reprezentatív” írásjelenete az underground perspektívájából juttatja kifejezésre a hivatalos nyomtatással szembeni kulturális ellenállás hatékony stratégiáját, így egyszerre érthető a keleti blokk monopolizált államkultúrájának, vagyis egy politikai rendszer elnyomó erejének, valamint – tágabb értelemben – az intézményes kultúra kizáró mechanizmusainak kritikájaként. Ez alól nem kivétel a tőkés gazdasági rendszer sem,⁵⁰ különösen akkor, ha figyelembe vesszük a Szétfolyóirat nyugati művészeti áramlatokkal való szoros kapcsolatát.

A Szétfolyóiratban helyet kapó Szentjóby-mű a lap mediális identitását, amely az előállításhoz és a terjesztéshez az olvasó-szerkesztő „do it yourself” jellegű aktivitását követelte meg, az underground technikai és hatalomkritikai tudásának közvetítésével erősítette meg. Az underground lap – a benne rejlő útmutató értelmében – saját megsokszorozódásához és terjedéséhez csupán minimális anyagi erőforrásokat – géppapírt, indigót, írógépet – vett igénybe, s az olvasó-szerkesztőtől mindössze az „egyéni önkifejezni-akarás” követelte meg. Szentjóby műve, amely magában foglalta a Szétfolyóirat előállításának írásjelenetét is, színre vitte az „egyéni önkifejezni-akarás” underground „know-how”-ját: a láthatatlan óhaj „l/áthatóvá” tevését.

III. Összegzés

Prigov és Szentjóby említett műveinek közös metszéspontját az intermediális jelleg, a szinte megegyező anyaghasználat, valamint a szubverzív technikák alkalmazása

⁴⁹ E szempontból párhuzam vonható Szentjóby egy másik tilossal foglalkozó művével, amelyet 1973 nyarán a Balatonboglári Kápolnatárlatok során állított ki. Szentjóby egy „Légy tilos!” feliratú A4-es írólapot helyezett el az egyik oltár helyén, amely elé kordont húzott. A felirat betűi azonban olyan aprók voltak, hogy a publikum csak akkor tudta elolvasni azokat, ha átmászott a korláton. A felirat olvashatatlansága így annak az interakciónak lett a kiindulópontja, amelyet a kibetűzés már csak megerősíteni volt hivatott. Lásd online: <http://www.artpool.hu/boglar/1973/730624_sze.html> [Utolsó hozzáférés: 2017. január 28.]

⁵⁰ Párhuzamként vesd össze az Aktuális Levéllel. HAVASRÉTI József, Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája = Uő., Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban, Gondolat – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 51–52.

képezi. Mindketten reflektálnak a „kényszerhelyettesítés” következményeire: az underground előállítási módjaira és kulturális termékeinek anyagságára, és ennek keretén belül az eredeti és a másolat, a produkció és a reprodukció viszonyára. Szentjóbtyól nem áll távol Prigov következtetése, mely szerint a szamizdat médiuma inkább egy reprodukciós módnak tekinthető, mintsem valamiféle fetiszizált eredetinek.⁵¹ A döntő különbség kettejük művei között az underground környezet jellegéből és az ahhoz fűződő temporális viszonyból fakad: míg Prigov művei a már létező, erős kulturális mintázattal rendelkező szovjet underground közegben vernek visszhangot, dekonstruálva az ott kialakult disszidens dogma-rendszert, addig Szentjóbty korábbi műve az underground kultúra életre hívásához szükséges technikai-hatalomkritikai tudást proaktív módon közvetíti, miközben a felszíni világ kulturális gyakorlataihoz (a cenzúrához és a nyomtatáshoz) képest igyekszik meghatározni a magyar underground szcena pozícióját és lehetséges stratégiáit.⁵²

A tény, hogy Szentjóbty műve a korabeli underground színtéren szinte észrevétlen és reflektálatlan maradt, nem jelenti azt, hogy teljesen elszigetelt jelenségről volna szó – legalábbis ami a lehetséges párhuzamokat illeti. 1972 májusában, nagyjából egy időben azzal, hogy a Szétfolyóirat első száma „megjelent”, Beke László írógéppel sokszorosított levél-folyóiratot indított Ahogy azt a Móriczka elképzeli címmel, amelynek gépiratos bevezetője így kezdődött: „Ez nem folyóirat, hanem levél. A levelet akkor írom meg, amikor kedvem tartja. Szeretek levelezni a levelezésért önmagáért. A levél külalakjával nem törődöm. Nem vállalok felelősséget a levellem lemásolásáért.”⁵³ A levélforma kötetlensége, a felelősség elhárítása a reprodukciót illetően, a külalak formai tökéletlenségére irányított figyelem az írás magánjellegét, a nyomtatás jellegzetességeitől – az engedélyezett folyóiratoktól, a formai tökéletességtől, a reprodukció jogi szabályozásától – való különbözőséget hangsúlyozták, amit Beke bevezető alatt szereplő sajátkezű aláírása szentesített. Ebben az értelemben az írógéppel sokszorosított és a szűk nyilvánosságnak szánt szöveget az aláírás visszabillentette a kézírás privát kontextusába – miközben a másolással járó felelősség ironikus elhárításával a bevezető elismerte, hogy igenis a nyomtatás és a sokszorosítás egy módjáról van szó.

Egy évtizeddel később a Beke-féle levél-folyóirat példáját követte az 1983–1985 között megjelenő Aktuális Levél című művészeti szamizdat folyóirat.⁵⁴ A lap Galántai György által megfogalmazott ars poeticája, amely kézírással szerepelt az első – egyébként fénymásolással sokszorosított – szám hátlapján, így kezdődött: „E levél célja, hogy olyan fésületlen és javítatlan gondolatokat közöljön, amelyeket általában nem írunk le, mert az írás sokkal több átgondoltságot és korrekciót igényel, és sokkal kevesebb spontaneitást tartalmaz.”⁵⁵ Havasréti József megkockáztatta azt az értelmezést,

⁵¹ Vö. EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 291.

⁵² Mondani sem kell, hogy e különbség mekkora mértékben fakad a moszkvai és a budapesti underground kulturális szcena eltérő meghatározottságából, amelynek tárgyalására itt nincs mód kitérni.

⁵³ Ahogy azt a Móriczka elképzeli, szerk. BEKE László, 1972. május 24. – június 18., Artpool Művészetkutató Központ, 1.

⁵⁴ Ehhez lásd HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája*, 43–74.

⁵⁵ AL 1. (1983. január), Artpool Művészetkutató Központ, online: <<http://www.artpool.hu/Al/alhu.html>> [Utolsó hozzáférés: 2017. január 28.]

hogy „az »átfésülés« és a »korrekció« kifejezések a hivatalos cenzúrára is utalnak, hiszen a lap engedélyzetlen volt”.⁵⁶ Ebben az esetben a folyóirat többek között a cenzúrázatlanság, az aktualitás és a spontaneitás jelentésével telítődött, miközben a fénymásolás sokszorosítási technikája révén kilépett a kézírás privát keretei közül.

További párhuzamként említhetők az illegális Beszélő folyóirat számai az 1980-as évekből,⁵⁷ amelyek technikai kidolgozottság és írástechnológia szempontjából változatos mintázatot hoztak létre. A Beszélő grafikailag precízen kidolgozott borítóját, amely a lap címének börtönrácsos fejlécéből valamint az aktuális folyóiratszám középre igazított számjeléből állt, sokáig az Inconnu művészcsoport sokszorosította.⁵⁸ Az elő- és a hátulso borító által közrefogott, kapsokkal összetűzött anyag formátuma jellegzetesen a gépirat volt, amelyet az éppen rendelkezésre álló technikai apparátus segítségével sokszorosítottak. Az 5–6. szám esetében a lap grafikailag professzionális fedőlapjának belső oldalán, valamint a hátsó borító mindkét felén kézírásos formátumú anyagok találhatók (a Beszélővel és annak szerkesztőségével kapcsolatos gyakorlati információk, valamint tartalomjegyzék), amelyeket stencilgéppel sokszorosítottak: itt – az AL-hez hasonlóan – az írás idioszinkratikus, privát jellege ötvöződött a sokszorosítás egy intézményes terekhez kötődő, bürokratikus eszközével. Míg egy indigós gépirat esetében – ahogy korábban láttuk – az írás és a sokszorosítás művelete – lévén, hogy egyazon időben és műveleti térben valósul meg – egybeeshet, addig a Beszélő esetében a grafikai munka, a gépirat és a kézirat formátumai nemcsak eltérő sokszorosítási eljárásokat rejthettek, de a folyóirat elkészítésének különböző – gyakran a körülmények befolyása alatt álló – munkafázisait is.

A monopolizált nyomtatás kultúrája által kikényszerített helyettesítés aktusai – a kézírással nyomtatott betűk paradoxonja és a nyomtatás parodisztikus újrajátszása Szentjóbtynál, valamint a többi vonatkozó példa – önmagában is cáfolják azt a klisé, hogy a szamizdat esetében a „Gutenberg előtti időkhöz való visszatérésről” lenne szó. E klisé meghaladására több javaslat is érkezett az utóbbi időben. Ann Komaromi a szamizdat klasszikus szovjet formájával kapcsolatban az „extra-Gutenberg” terminológiát javasolta,⁵⁹ míg Magyarországon Sükösd Miklós a szamizdat tiposzféraént való vizsgálatát indítványozva, mondván, hogy „a szamizdat kiadványok technológiai előállításának fejlődése néhány évtized alatt újrajátszotta a kommunikációtechnológia fejlődésének eredeti folyamatát”, amivel a szamizdat sikeresen vette fel a harcot cenzúrával szemben.⁶⁰ E nagy léptékben egyenletesnek tűnő fejlődés során azonban, amely a szóbeliség felől az íráson át a nyomtatás felé vezetett, gyakran megfigyelhető a különböző írástechnológiák összefonódása és kölcsönhatása, nem beszélve arról, hogy az egyes kommunikációtechnológiai stációk – például az „orális szamizdat”⁶¹ és a gépelt szamizdat – gyakran egymás mellett, egymást kiegészítve

⁵⁶ HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája*, 45.

⁵⁷ *Beszélő. Összkiadás 1981–1989, I–III.*, s. a. r. HAVAS Fanny, AB-Beszélő, [Budapest], 1992.

⁵⁸ HODOSÁN Róza, *Szamizdat történetek*, Noran, Budapest, 64.

⁵⁹ KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, 629–667.

⁶⁰ SÜKÖSD Miklós, *A szamizdat mint tiposzféra*, Médiakutató 2013/2., 15.

⁶¹ Szilágyi Sándor a Hétfői Szabadegyetemetek a „szóbeli szamizdat fórumaként” határozta meg.

voltak jelen. A szamizdat kultúrájának művészi megnyilvánulásai, amelyekben az írás reflektív módon, önmagánál elidőzve ölt testet, lehetővé teszi azoknak a jelentés-összefüggéseknek és kölcsönhatásoknak a visszaolvasását (s ezáltal értelmezését), amelyek az underground, valamint a szamizdat kultúrájának színterei, írástechnikái, materiális és stratégiai között jöttek létre – a szamizdat médiatechnikai szituáltsága miatt olykor közelebbi, olykor távolabbi párhuzamokat mutatva fel az egykori szovjet blokk országai között.

Austin és a *Hippolitosz**

Fiktív belső aktusok

Közismert, hogy amikor híres előadássorozata egy korai pontján – vagyis még jóval a „beszédaktusok” voltaképpeni fogalmának szisztematikus kidolgozását megelőzően – John L. Austin a „performatív” és „konstatív” nyelvi műveletek közötti, csakhamar fenntarthatatlannak bizonyult különbségtételét megragadó terminusok után kutatott, újra és újra a színjátszás, színlelés, (színpadi) előadás fogalomkörébe tévedt. Nemcsak a performatív („performative”, illetve a korábban mérlegelt „performatory”) megnyilatkozások elkeresztelése (ami persze maga is performatív művelet) során merít ebből a nyelvi tartományból, amelyben – a jogi nyelv által kínált, végül azonban elvetett „operatív” jelzővel¹ ellentétben – a végrehajtás, véghezvitel, teljesítés jelentésköre szükségszerűen kontaminálódik az előadás, eljárás, szerep- vagy színjátszás képzetével. Már a konstatívumoktól való elhatárolás első lépése is a színpadiasság régióit nyitja meg, amikor Austin azért nevezi előadásainak tárgyát „álarcos megnyilatkozásoknak”, „masqueraders”-nek (31/4), mert azok – ha nem is szükségszerűen, de gyakran – konstatívumoknak, leíró ténykifejezéseknek mutatkoznak. A szómagyarázat során Austin egyértelművé teszi, hogy a „to perform” szót elsősorban mint az „action” főnévhez tartozó igét kezeli (33/6),² amivel megint csak egy olyan ígére („to act”) visszavezethető nyelvi paradigmát nyit meg, amelyben hasonló módon ütközik össze a (valódi, akár törvényileg meghatározott jelentésében felfogott) cselekvés és a színjátszás értelmében vett előadás szemantikája.³ Ismeretes módon Austin szóhasználata még akkor is nyomatékot helyez erre a kettősségre, amikor éppen azoknak a feltétel-rendszernek vagy konvencióknak a szerepét igyekszik tisztázni, amelyek egy performatívum érvényességéről, sikerültségéről, illetve egyáltalán végbemenéséről határoznak – és amelyeket az „operatív” szerződési tényezők jogászai párhuzamában voltaképpen

* A tanulmány első felének korábban publikált változatát lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fiktív, belső aktusok Austinnál*, Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica 2016/1., 250–264.

¹ „Talán még az »operatív« szakkifejezés áll a legközelebb ahhoz, amire szükségünk van abban a szigorú értelemben, ahogyan a jogászok használják egy szerződés érdemi részére, azon pontjaira, amelyek a szerződésbe foglalt ügyletet (az átruházást és hasonlókat) befolyásolják, míg a dokumentum többi része pusztán »felsorolja« ('recites') azokat a körülményeket, amelyek közt az ügyletnek végbe kell mennie.” J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 34.; Uő., *How to Do Things with Words*, Clarendon, Oxford 1962, 7. A további hivatkozásokat a magyar fordításra, illetve – szükség esetén – az eredetire lásd a főszövegben.

² Maga a kommunikáció sem más, mint „an act which we all constantly perform”! J. L. AUSTIN, *Other Minds* [1946] = Uő., *Philosophical Papers*, Clarendon, Oxford, 1970², 115.

³ Hasonló észrevételként lásd Barbara JOHNSON, *Költészet és performatív nyelv*, ford. AMBRUS Judit, *Literatura* 1991/2., 153.