

## Költészet és vizualitás

1 Jürgen TRABANT,  
*Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*, Frankfurt am Main, 1998, 32–33.

2 Eric HAVELOCK,  
*Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, Weinheim, 1990, 44–49.

3 Niklas LUHMANN,  
*Wie ist Bewusstsein an der Kommunikation beteiligt?* = H. U. GUMBRECHT – K. L. PFEIFFER (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 890–893.

Minden vers, ahogy általában minden írott szöveg intermediális értést feltételez, mert hangzó beszéd rögzült írásban benne. Ha írott szöveget olvasunk, egy hang szólal meg bennünk, vagy mi szólalunk meg hangosan, és az írott nyelv beszéddé válik – a nyelv hangzó és képi materialitása egyszerre mutatkozik meg az olvasásban.

Hang és írás ugyanannak a médiumnak, a nyelvnek kétféle artikulációja,<sup>1</sup> a hangsor és a betűsor az olvasásban egymásra vonatkozik, egymásra hagyatkozik, és egymást kölcsönösen feltételezi: a hang a fonetikus írásban rögzül, majd az írás az olvasáskor újra felhangzik.

Jóllehet ugyanannak a médiumnak, a nyelvnek kétféle artikulációjáról beszélünk, mégis zajlik médiumváltás akkor, amikor verset olvasunk: a látható nyelv, vagyis az íráskép hangzó nyelvvé válik. A beszédértés során nem történik ilyen médiumváltás, mert a beszéd érzékelése auditív folyamat, és a másik beszéde ugyanolyan materialitással bír, mint a saját belső hangunk. Az írás materialitásának érzékelése ezzel szemben vizuális, csak a nyelvként értelmezett íráskép dekódolásával válik újra a beszéd a belső hang által hozzáférhetővé. A beszéd a nyelv elsődleges és természetes artikulációja, az írás ehhez képest másodlagos és mesterséges.

A fonetikus írás pontosan leképezi a hangzó nyelv struktúráját és tagoltságát, az artikulációt.<sup>2</sup> A nyelv vizuális tagolása, az íráskép szekvenciái ezért döntően befolyásolják a hanggá válást, megszabják határait, melynek mentén a beszéd az írás nyomán felhangozhat.

Az írással olyan kódrendszer került az ember birtokába, amellyel a rögzítésen túl – és a non-verbális eszköztárhoz hasonlóan – módosítani lehet a kijelentések értelmét: egy nyelvi kijelentés referenciális iránya a beszédben például az intonációval, az írásban pedig a betű képeznek disszeminatív erejével viszonylagosítható. Mind a hang, mind az írott betű képes saját magára, önnön materialitására irányítani a figyelmet – vagyis tematizálni tudja saját működését az emberi kommunikációban.<sup>3</sup>

Géczi János költészetében az íráskép mentén feltároló szöveg- és képi világok sajátos univerzumot képeznek, amelyet tradicionálisan *képverseknek* nevezünk, bár ez a műfaji elnevezés korántsem képes visszaadni a képi-nyelvi elemek különféle összjátékának sokféleségét az életműben.

Géczi költészete több formában jeleníti meg a nyelvnek ezt a kettős artikulációját, és ezek összjátékának különböző szisztémáit.

Verseiben fotókat, festményeket, rajzokat látni; máshol látványba, filmkockákba rögzült pillanatok. Költeményei sokszor látványokat exponálnak és írnak tovább.



Képverseiben a figurális versektől a plakátokig szinte minden formájában alkotott a műfajnak, végigjárva az avantgárd hagyományú jelentéskioltó szisztémákat, a kollázs, a szerialitás és a véletlenül alapuló roncsolás technikáit.

Végigtekintve Géczi János lírai életművén, számtalan példát láthatunk arra, hányféle módon rögzülhet képbe a nyelv, milyen lehetőségei vannak költészet és vizualitás találkozásának.

## A versek vizualitása

A Géczi-versek gyakran játsszák egymásba a megszólaló hang és a nyelvet leképező íráskép identitását. A szóképek a nyelv kategóriáit és az írásjeleket személyesítik meg, mossák össze a megszólaló hanggal, és adnak testet neki, ezáltal maga az olvasott íráskép elevenedik meg a trópusokban.

„ma a versfán csapkodok  
holnap leszek az eposz gombja  
s hogy mi holnap múltán  
még van időm kitalálni  
de kettőspont semmiképp  
gyűlölközések között állni  
mert az igék  
csontos könyökkel tolakodnak  
a főnevek meg rendre szalutálnak  
a kifestett jelzők háta mögött”  
*[az encián előszobája]*

A Géczi-versekben ezek az autoreferenciális nyelvi-grammatikai kategóriák a vers imaginatív világával lépnek interaktív viszonyba: „a verstérben vak moszat lebeg” *[a vers tere]*; „mellkasból a bosszú éles jelző [...] kiáll”; „s nyelve holmi vétlen szóban fölbotolva / s fogai mögé aki lesked / az mást sem néz csak a taplónyelvet / ahonnan a szavak / vagy emigráltak vagy elperegtek” *[a mellkasból a hosszú éles jelző]*. Ily módon a lírai én azonossága a versekben nem rögzíthető egyértelműen, mert minden versben más és más nyelvi-grammatikai funkcióra tesz szert, egyfajta „interszjektummá” válik. Ezek az autoreferenciális nyelvi-grammatikai kategóriák azonban egy idő után egyhangúvá válnak, mert bár bennük rejlik a lehetőség, hogy átvegyék a vers beszédének a fonálát, a beszéd irányítását azonban mindig visszaveszi a szerző-hasonmásnak tulajdonítható hang: „jogom van gepárdnak lenni / s mi mindenhez még ami nem leszek / mi mindenhez ami már nem lehetek [...] gepárdban létezik minden trópusom [...] gepárdszavak gepárdszavak” *[látkép a valóságról gepárdal]*. Minden álarc mögül, amelyek mögé megpróbál elbújni, végül is kikacsint a szerzői én.

Szép számmal találunk Géczi kötetekben olyan verseket is, amelyek nagyon erős képi megjelenítettséggel bírnak. Számos vers olva-

4 Géczy János,  
*Versek. Géczy János  
válogatott versei,*  
Orpheusz Könyvek,  
Budapest, 1996, 36.

5 *Uo.*, 166–167.

6 *Uo.*, 153–156.

sásakor úgy tűnik, mintha egy kép rajzolódna elénk, annyira éles a nyelvileg kifejezett látvány. Képet látunk, holott szavakat olvasunk:

„a japáni metszeten a selyemfenyő  
és az agyagkatona közül éppen  
de onnan mozdíthatatlan  
akár a rizsszalmakalap alól  
a cseresznyebogárszárny s a széttárt  
figyelmes legyező  
nos a közöttből kihüppög  
a fatermelő erdők félelmetes látványa”  
[*hó a mandulaágon*].<sup>4</sup>

A látványt az olvasói képzelet hozza létre, a versben keletkező kép valójában imaginatív. Ezt a látványt már nem a trópusok retorikája működteti, nem a szavak képeken alapuló szemantikája vonja be a látványt a vers terébe, hanem a vers úgy tesz, mintha már előtte létezett volna egy kép, amelyről a vers az ekphraszisz értelmében leírást ad nekünk.

Ilyen költemény a [*a macskás Nofretu*]<sup>5</sup>, amely egyszerre vonja játékba a mozaik-falfestményen megelevenedő Nofretut annak saját rajzával – amely utóbbi maga is megpróbál önálló életre kelni:

„rajzol magának egy házat sok ablakkal  
a földszintre trafikot  
csinos kéményt rak a tetőre füstöt eregetőt  
nem feledkezik meg az erkélyrácsról  
...  
megbillen a válla elfúl a lélegzete  
hogya nyitott ablakban meglátja  
levegőzni áll ki élete párja –  
...  
s törli tenyérrel a homokrajzról a férfit”

A *Fák könyvében* olvasható [*duplikát*]<sup>6</sup> én-konstrukciója a tölgyfalátványok sorozatához kapcsolódik, a fák képei egymást idézik és egymásba mosódnak, majd a hasonlóságuk annyira eluralkodik a versben, hogy végül az egész a lírai én önátírásának folyamatába torkollik:

„– magam tudjak efajtvá lombulni  
ártéren vagy fennsíkon sztyeppék ligetében  
végszerű vagyok és hulladék  
...xerox.”

A verset a képiség, a fák imaginatív látványa a hasonlításokon keresztül szervezi („elszabadultan (...) / zötyög a **mintha** koordinátája”), ezáltal lesznek átjárhatóvá a térben és időben szimultán létrejövő világok:

„átjárható immár ez a világ  
belépek egy karéjos levélbe s kilépek  
szülőfalum főterére ...  
... s ha onnan áttévedek  
az utcakőn máris beültem az iskolapadba”

7 Gottfried BOEHM,  
*A kép hermeneutikájához*,  
Athenaeum, 1993  
1/4., 92.

8 Géczi, *Versek*,  
238.

9 *Uo.*, 225.

A látványhoz képest a festett dolog identitása másképp szerveződik. Gottfried Boehm írja, hogy egy „képen megjelenő fa nem függetleníthető megjelenésének helyétől és kontextusától. Ha ez bekövetkezne, akkor az egy teljesen más képet jelentene; abban azonban a fa annak megjelenési feltételeitől éppúgy elválaszthatatlan maradna”<sup>7</sup>. Ilyen értelemben a képek rögzítettek, látványuk képződése viszont a befogadó diszpozíciójától mint kontextustól függ, így amíg a képek (akárcsak a szövegek) az időn mintegy kívülállva léteznek, addig látványuk (akárcsak a szövegek olvasata) állandóan változik. A *21 rovinj* ciklus egyik verse azzal az élménnyel szembesít minket, hogy a festmény a szemlélője nélkül mozdulatlanságra van ítélve:

„a festmény öblében azóta hajnal  
van  
hogyan elindult a vers  
és hajnal marad akkor is  
amikor véget ér  
kereten túl zuhog a verőfény”  
[11. nap (1993. július 27.): *élet len vers*, 60 sor]<sup>8</sup>

Egy másik verse a ciklusnak kifejezetten filmszerű rendezőelvet mutat: a tengerparton állva közelítést ad egy kamerával a szemközti szigetre, az ott történő eseményekre, az öngyilkosságra, az öngyilkos alakjára [5. nap (1993. július 21.): *lassú öböl*, 68 sor]<sup>9</sup>.

A látványképződés szempontjából az ismétlés is fontos szerkezete a Géczi-kötetek kompozíciójának: szavak, szerkezetek ismétlődése (*Vadnarancsok*); fotók ismétlődése (madarak); köteteken átvándorló és átrendeződő versek (pl. az *Exitus* szövege a *Léghajóból* és az *Elemekből*); ismétlésen alapuló, rondószerű versformák, mint a triolett ([*a mából...*] a *Gyónásból*), amely a *Léghajó* egyik fejezetcíme is. A szövegek és képi elemek ismétlődése, átrendeződése behálózza az egész életművet (ami majd a *Róma*-ciklusban kristályosodik ki igazán), amely a korai kötetektől kezdve azt a tapasztalatot közvetíti, hogy a megragadható valóság, amire a beszélő annyira törekszik, nem más, mint szöveg- és képtöredékek mozgó és vegyes halmaza. Maga a megtapasztalható világ ilyen: formák csak ideiglenesen léteznek, mert mindig azok közt a feltételek közt léteznek, amelyekben meglátjuk, elolvassuk őket. A *Látkép* (ahogy a *Vadnarancsok* és az *Elemek* is) ezt a mozgást próbálja követni, és közben egységben is tartani, a könyv egységében. Géczi az írást és a papírfelületet egyszerre munkálja meg, amikor alkot, mondhatni „könyvet alkot”, amelybe irodalmon kívüli elemeket is beemel, majd eljátszik azzal, hogy ezek az elemek

hogyan működtethetők együtt, s ebből milyen képi-nyelvi összhatás keletkezik – ez a szerkesztéselv pedig éppúgy érvényes a versekre, mint a verseket összekötő kötetkompozíciókra. Mintha egy festői technikát látnánk kibontakozni a lapokon: ahogyan a kép sem a narrációban, hanem a festékfelvitel mozzanatában valósul meg (lásd a már említett felületpróbákat), úgy a vers sem csupán mondatokból tevődik össze, hanem a papíron láthatóvá váló szóhiányokból (üres helyekből) és a szavakat papírra vető kézmozdulatokból (krikszkrakszokból). Ezek az irodalom-idegen jelenségek közvetíthetik az olvasónak a kötet könyvmű-értelmét, hiszen ha csupán verseskönyvként próbálná értelmezni, a vizuális kollázsok és a tipografikus szerkesztettség állandóan megakasztaná a versé szerveződést.

Az ismétlődésen alapuló szerkezetek kiváló példája a refrénre épülő vershagyomány felidézése (két Villon-ballada: [*ballada, kettős ajánlással*]; [*ballada*]) és kombinatorikus variációval épített versforma ([*a vers ablakában*]; [*a vers tere*]; [*időhatározó-próba*]). A [*vers ablakában*] című vers például három különböző variációban szólal meg: a négysoros strófákból álló költeményt ugyanennek zárójelekkel jelölt, kihagyásos variációja követi; végül a zárójelek nélküli, kihagyásos változat zárja. A variációk magát az átrendeződést teszik láthatóvá, azt a folyamatot, ahogy az ismétlődő formák és gondolatok minden újabb variációban megváltoznak, mintha az emlékezet működtetné őket, még a törlést (a felejtés vizuális jelölőjét) is láthatóvá teszik a versek:

1/a

és néha úgy tudja nincs idő  
és ha van akkor minek lenne  
belefogy végül is belefagy  
a dörmögésbe s elkurvult tettbe

1/b

(                    ) tudja nincs idő  
(                    ) minek lenne  
belefogy (                    ) belefagy  
a (                    ) tettbe

1/c

tudja nincs idő  
minek lenne  
belefogy belefagy  
a tettbe

## A képversek vizualitása

A képvers-alakzatok változásának folyamatossága, koronkénti megújulása azt feltételezheti, hogy egy konvencionális kommunikációnak, nyelvi-vizuális rendnek a folyamatos átrendeződése zajlik, ami

az alakzatok műfajjellegét meglehetősen aláássa. Hiszen megannyi gyanú merül fel vele kapcsolatban: irodalom-e egyáltalán az írotttság értelmében, és irodalom-e egyáltalán a szépirodalmiság értelmében.

A képvers rendszerének rugalmassága és folytonossága a diszkurzus azon *szisztémajellegeből* fakad, hogy képes korokon át újra és újra átalakulni, alkalmazkodva a mindenkori kommunikációs feltételekhez. A megmaradás lényege a képvers esetében attól függ, képes-e összjátékba vonni a meglévő nyelvi és vizuális rendet a korszak gondolkodásmódjának megfelelően: rejtvénytyszerűen (barokk kubusként), metaforaszerűen (modern kalligramként) vagy éppen tárgyi mivoltában szemlélve: konkrétan (például neoavantgárd konstellációként). Ilyen értelemben a képvers nem egy rögzíthető kritériumrendszerrel bíró műfaj, hanem olyan *diszkurzív rend*, amely ugyanazon (nyelvi és vizuális) elemeket a koronként változó kommunikációs feltételeknek megfelelően más és más alakzatokban jeleníti meg. És mivel ez a diszkurzív rend eredendően intermedialis receptív feltételekkel bír, az alakzatok nem tekinthetők sem az egyik (nyelvi), sem a másik (vizuális) rend kizárólagos eredményének.

A nyelv kettős artikulációjának elméletéből kiindulva inkább azt kell mondanunk, hogy képversek olvasása esetében nem csupán a nyelvnek a *megértése* a tét, hanem az íráskép képként történő *értő szemlélése* is, amely ugyanazt a látványt kétféleképpen (beszédként és képként) is érteni tudja, majd a kétféle értelem között kapcsolódásokat keres.<sup>10</sup>

Az *Elemek*<sup>11</sup> című korai kötetében három kalligramot találunk: a Rígót, a Gólyát és a Hangyát.

10 TRABANT, I. m., 50.

11 GÉCZI János, *Elemek*, Budapest, 1986, 77., 73., 75.



hangy  
00

12 Eugene GOMRINGER, *theoretische texte = konkrete poesie deutschsprachige autoren*, reclam verlag, stuttgart (orig. 1972.), 1991, 165.

13 Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, Athenaeum, 1993 I/4., 144.

14 BOEHM, I. m., 101.

15 Max IMDAHL, *Ikonika. Képek és szemlélésük* = BACSÓ Béla szerk., *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 262.

A kalligramértelmezések általában az apollinaire-i hagyományból indulnak ki, a költő nevezte képverseit ideogrammáknak, majd később kalligramoknak. A kalligramok eloldják az írásképet hagyományos versformák lineáris sorképzésétől, és figurálisan rendezik újra. A kalligram így egyszerre szabadítja meg a verset a szintaktikai és a metrikai szabályok, illetve a sorképzés kötelme alól. A német konkrét költészet egyik megalkotója „zárt költeményként” beszél ezekről az alkotásokról<sup>12</sup>, Foucault pedig egyenesen csapdának tekintti a kalligram képi-nyelvi alakzatát, amelybe a kalligram mintegy belecsalja a dolgokat: „...a kijelentést figurális térbe ágyazza, és a szöveggel elmondhatja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol. [...] A kalligram a betűk azon sajátosságát használja ki, hogy azok egyszerre térben elrendezhető lineáris elemek, s olyan jelek, melyek arra hivatottak, hogy egy sajátos hangsort képezzenek.”<sup>13</sup> A kalligram egyszerre használja ki a legkisebb nyelvi jelnek a hallható és a látható artikulációját, és azáltal, hogy az íráskép láthatóvá teszi – vagyis „előcsalogatja” – a dolgot, egyben ki is veti rá a „jelentések hálóját”, és így rabul ejtve a beszédben rögzíti az alakot. Ahogy Gomringer mondja, ezzel be is zárul a költemény, és a saját alakzatában rögzül.

A Géczi-kalligramok esetében is ez történik: az íráskép hasonlít a jelentett tartalomhoz. A 'g' orrabukott képe a hangyára hasonlít, a 'gólya' kerek betűiből megrajzolható a madár kecses tartása, és a nagy 'R' a rigó testének látványát idézi. Semmi nem oldja fel a hasonlóság uralmát ezekben a kalligramokban, mert a képpel együtt mindig a szemünk előtt lebeg a mintakép is, a valódi állat alakja, amely önmagához viszonyítja a látott másolatot, és így a kalligram nem tud menekülni az értelmezésnek ebből a csapdájából.

Kép és nyelv recepciója több hasonló, illetve egymástól nagyon is különböző mozzanatot tartalmaz. A kép hermeneutikája első lépésben megkülönbözteti egymástól a megértés „képi nyelvét” és „verbális nyelvét”, majd a kettő közötti lefordíthatósággal foglalkozik<sup>14</sup>. A modern festészet ilyen összefüggésben abban különbözik a narratív festészettől, hogy olyan értelmet tesz láthatóvá, amelynek nincsen megfelelő narrációja a nyelvben (mint például egy mitikus történet), csak interpretációja (a képi konstrukció nyelvi leírása). Ha a kép előtt nincsen narratív történet, a kép értelme nem feltétlenül szorul rá a nyelvi közvetítésre, egy képi konstrukció látása lehet tisztán szem munka is.<sup>15</sup> Egy képvers esetében viszont, ahol mindig van az alkotásnak nyelvi összetevője is, ez a helyzet egyszerűen nem állhat fenn, még akkor sem, ha olyan képverssel van dolgunk, amely nem prezentál nyelvi elemet (lásd Géczi János *Róma* szériájának darabjait később), viszont az alkotás kontextusa például azonos képi montázs-darabok mentén emlékezetbe idézhet szövegszerű elemeket is.

A nyelv több formában is képes reflektálni a látás tapasztalatait: képinterpretációkban, trópusokban (melyek jelentése gyakran ugyancsak vizuális konkretizáció), és ekphrasziszokban, olyan költeményekben, amelyek témájául egy-egy műalkotást választ és ír le. A látvány a médiumváltás során azonban mindig sérülések és módosulások árán jut csak át, és konkretizálódik a nyelvben.

A kép szerkezete és a nyelvi kijelentés közti divergencia főképp abban áll, hogy eleve másképp szerveződik a két jelenség szemiotikája: amíg a nyelvi kijelentés referencialitásában eleve elválik alanyi lét és predikatív forma, addig a képi rendszerben a kép léte és megjelenése (megmutatkozása) elválaszthatatlanok egymástól.<sup>16</sup> Vagyis amíg a nyelv a valóság közvetítésében alapvetően referenciális, addig a kép reprezentatív jelölést hajt végre, és mint ilyen „inkább tekinthető olyan megjelenítési folyamatnak, amelyben a lét momentumai mindig is jelenséggként tűnnek fel”<sup>17</sup>. Képversekben nyelv és kép egymás szerkezetét látszik imitálni: a kép akkor működik nyelvyszerűen, ha például embléma (a nyelv helyett áll, azt reprezentálja); és a nyelv akkor működik képszerűen, ha például a jelölői (grafémasora) által megmutatott valósága önmagán (saját rendszerén) kívül másra nem vonatkoztatható (például a lettrista képversek). A grafémasor észlelése tisztán vizuális recepció, mert a „szövegiséget” írásképeben ismerjük fel először, csak ezt követően jöhet létre egyáltalán jelentésartikuláció. Nyelvi szerkezetről ez esetben a nyelv legkisebb, önálló jelentéssel nem bíró elemeként beszélhetünk, a hangról, amelyet a betű reprezentál. A graféma a nyelvi szerkezetnek azon a szintjén helyezkedik el, ahol nem konkretizálódik nyelvi jelentés, itt csak a nyelvet kodifikáló írás a maga képiségével mutatkozik meg. Egy képversben viszont a graféma képi határai mentén megtalálhatók azok a kapcsolódási lehetőségek, amellyel maga a betű (mint reprezentált nyelvi szerkezet) beléphet a jelentésartikuláció folyamatába – méghozzá azáltal, hogy hangsúlyos képi jelenlétével utal a nyelvre mint konstrukcióra (ezt teszik például a lettrista alkotások).

A barokk figurális versek hagyományában álló modern kalligramokban képi és nyelvi szerkezet közös területként az íráskép mutatkozik meg. A grafémasor ugyanis a nyelvet feltáró szándék nyomvonalaként az alineáris olvasásvezetésen túl arra is képes, hogy ezt a nyomvonalat figurává formálva a nyelvi kijelentéshez rendelje hozzá.





A figura (íráskép) vizuális észlelése megelőzi az olvasást, és a kép felismerő látása (a figura azonosítása és megnevezése) a továbbiakban ennek a figurának a nyomvonalán engedi olvasni a nyelvi kijelentést. A figurális versekben és a kalligramokban a vizuális észlelés előbb talál rá a jelentésre, mint a nyelv, és a látvány az olvasásban artikulálódó nyelvi kijelentésben lel megerősítésre.

A neoavantgárd képvers-alakzatok, főleg a konkrét költészet utáni képversek a nyelvi kifejezést legtöbbször csupán szerkezeti konstrukcióként emeli be az alkotásba, deszemiotizált formaként, felerősítve az íráskép kínálta optikai lehetőségeket. Egyre gyakrabban tűnnek fel kollázsokként is: újságkivágásokban, plakátrészletekben, melyekben az eredeti nyelvi kijelentésnek csupán részeként, nyelvi kontextusuk nélkül mutatkoznak meg. A nyelv az ilyen alkotásokban csak annyiban dialógusképes, amennyiben hasonlít a képi megjelenésre: saját felépítettségét, konstrukcióját leplezi le. Már nem áll előtte nyelvi narratíva vagy figurális mintakép, csak az látszik belőle, amit a képversben megmutat magából. Képként viselkedik.

A montázssal és kollázssal mint alkotói eljárással kapcsolatban ma már tisztán látható, hogy ezek a technikák a huszadik század végén a valóság közvetíthetőségében általánosabb érvényű receptív művelteként rögzültek, és nem csupán művészi technikaként szerepeltek a repertoárban, hanem a művészetek határait átlépve a populáris kultúra terében is a médiumok közötti átjárhatóság feltételeként mutatkozott meg.

Géczi János óriásplakátjai *roncsolt plakátok*, egymásra ragasztott felületek tépések mentén összeálló képét mutatják, melyeken a szövegekből és képekből álló plakát multimediális jelenléte a tépések mentén átrendeződik. A tépésekkel előállított kollázs minden szöveg és kép mögött újabb szövegeket és újabb képeket fed fel, így tulajdonképpen a montázs- és kollázstechnika a dekolllázs értelmében működtetett eljárásként értelmezhető. A dekolllázs-technikának a kiszámíthatatlansága egyfajta tervezett tervezhetetlenség, mert kiszámíthatatlan a tépésvonalak iránya, de maga a gesztus (a tépés) szándékolt: a tépés mentén akar látványt létrehozni. Mivel azonban ezt a folyamatot nem képes uralni, ezért nemcsak létrehozza („előállítja”), hanem tulajdonképpen mintegy „előidézi” a látványt, amely valójában már ezen a módon adott (a többszörösen egymásra ragasztott felületekben). A Géczi-plakátokon a tépések mentén válnak láthatóvá a korábbi alkotás-törödékek, és ezekből az előtűnő törödékekből állnak össze az újabb alkotások. Szombathy Bálint ezt a dekolllázs-technikát egyfajta szerzői szerepvállalásként is értelmezi Géczi János életművében: „Nincs rá utalás, hogy ezek a dinamikus képek egészében talált leletek-e, talált ikonikus állagokban eszközölt, korlátozott mértékű beavatkozások, avagy egészében véve a szerző új minőségek érdekében való romboló cselekedetének a megállapodottságai. [...] A művek szimpatikus tulajdonságát abban látom, hogy bizonyos fokú manuális érzület fűződik hozzájuk; a magas fokú technológia képi termékeibe hátulról belenyúl az emberi kéz, hogy

visszakérje magának a pragmatizmustól mentes szépséget és tisztaságot.”<sup>18</sup> A manuális beavatkozás ilyen szerzői intenciója azt feltételezné, hogy a plakátok a valóság deficités képét hivatottak helyreigazítani, ami ellentmond a dekolázsban *tervezett* tervezhetetlenség alkotói folyamatának; ez esetben tehát nem olyan véletlenről van szó, mint az avantgárd művészetekben, ahol a véletlen mutatkozott meg ilyen, a valóságot helyreigazítani hivatott technikaként. Sándor elemzése meggyőzően érvel amellett, hogy a dekolázs „ezeket a plakátokat mindenképpen elidegeníti az automatikus fogyaszthatóságtól, és egyfajta ironikus újraolvasásukat eredményezi”.<sup>19</sup> A plakátokba ugyanis – azoknak képi-nyelvi világába – „közéleti-kulturális valóságok, illetve (már intézményesült) valóságsszimulakrumok, konstrukciók olvashatók be: a klasszikus zene, a drogellenes koncertsorozat és a választási plakát valóságalternatívái”.<sup>20</sup> Ilyen megközelítésben a roncsolt plakátok valóságvonatkozása imaginatív térben találja magát, múlt időben és másik térben (pl. olaszországi és horvátországi óriásplakátok), ahol egyidejűsítődnek és közös képi térben lokalizálódnak különféle kulturális jelenségek: szubkultúra és magas kultúra; olasz, görög, magyar és horvát nyelvű feliratok; műalkotás-torzó, focista, rockzenész, Kassák Lajos, és még sorolhatnánk.

A Róma-ciklus képversei<sup>21</sup> több alkotói eljárást is reprezentálnak (gyűrést, tépést és lyukasztást), de az ehhez felhasznált anyagok skálája is széles (fotók műalkotásokról, biológiai könyvek illusztrációi, úti-

18 SZOMBATHY Bálint, *Géczi János: carmen figuratum*, Szépirodalmi Figyelő, 2003/1., 102.

19 SÁNDOR Katalin, *Hová „olvasni” Géczi János képszővegeit? = PETHŐ Ágnes szerk., Képvátolevek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002., 222.

20 *Uo.*, 221.



21 GÉCZI János,  
*Képversek. Róma,*  
Orpheusz Könyvek,  
Budapest, 1996.

22 MÁNYOKI Endre,  
*A tárgyasult idő.*  
*Géczi János útja a*  
*honfoglalástól a*  
*teremtésig* = GÉCZI,  
*I. m.*, 30.

23 SÁNDOR, *I. m.*,  
218.

24 H. NAGY Péter,  
*Kalligráfia és szignifika-*  
*ció. Fenyvesi*  
*Ottó, Géczi János és*  
*Zalán Tibor képver-*  
*seiről* = Uő.,  
*Kalligráfia és szignifika-*  
*ció, Vár ucca*  
tizenhét, Veszprém,  
1997, 10–11.

25 BOEHM, *I. m.*, 87.

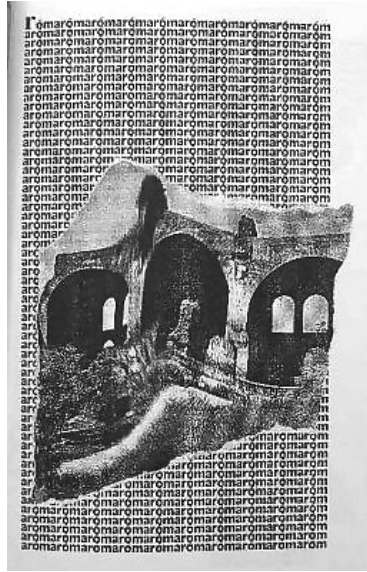
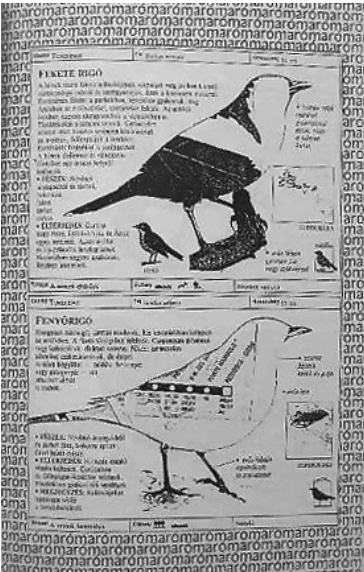
könyvek szövegrészletei, plakátok, újságok). Az alkotások mindegyike valamiképpen Rómát tematizálja – mind képi, mind nyelvi megidézéssel –, a város nyújtotta kulturális tapasztalat hozzáférhetőségét Mányoki Endre értelmezése világíthatja meg: „Róma az egymásra rétegződő korok egésze, ahol bármely tér bármelyik metszete, legyen az horizontális vagy vertikális, valóságosan is az egészet mutatja, vagy legalább annak képzetét sugallja. Rómában teste van a történelemnek, és tere magának az időnek. Róma egy hatalmas enteriőr, amelyben minden tér belső, mert maga a város ilyen: [...] Róma a tárgyasult idő. Róma az idő teremtménye.”<sup>22</sup> Róma eklektikus látványának közvetíthetőségére egyetlen médium nem elégséges, ezt sugallják a széria különféle formációi, az oldalról oldalra átrendeződő képiség, amely úgy tartja meg mégis a ciklus-jelleget, hogy minden egyes látvány tartalmazza az előzőnek legalább egy elemét, „mondhatni mindegyik szöveg a maga műfaját írja, mely sohasem lehet egynemű és műfajtisztá”.<sup>23</sup> Sándor értelmezésében ezek a képversek csak annyiban képversek, amennyiben a terminus üres hely, nem kötődik a műfajiság fogalmához, hanem arra az állandó „oszillációra” utal, melyben együvé íródik a képi és a nyelvi aspektus.

Géczi János saját, Rómában fényképezett gyűjteményét reciklálta, hogy „konstellációkat”, a város tapasztalatát szimultán felmutató képszövegeket hozzon létre. A műemlékeket egymásba játszó alkotások mentesek mindenféle külső centráló elvtől (a város eredetétől, egy pontra irányuló befogadói céltől, értelmet irányító történettől, önkifejező alkotói éntől stb.), pusztán a látványuk által szerveződnek. H. Nagy a Géczi-művek kapcsán éppen a sokszor hivatkozott avantgárd szerzői mentalitást kérdőjelezi meg: „Annak ellenére tehát, hogy egyes »teóriák« szerint itt a »személyiség dominanciájáról« [...] lenne szó, inkább arról beszélhetünk, hogy igenis problematizálódik az »alkotó« »én« és produkciójának evidensként elgondolt viszonya. S itt kell megemlítenünk azt is, hogy bár az alkotás e »logika« szerint megismételhetetlen lesz ugyan, de egy másik nézőpontból éppen szériaszerűsége, kópiáléte hangsúlyozódik. Ez pedig felold egy igen régi dichotómiát: egyedí és másolat ellentéte megszűnik, ha e két fogalmat az identitás és az ismétlődés kérdésére vonatkoztatjuk, hiszen [...] azonosság és másság egymás kontextusában felcserélhető, amennyiben nincsen transzcendens vonatkozási pontjuk.”<sup>24</sup> Az idézet a képversek szériaszerűségéhez és kópiálétéhez kínál értelmezési lehetőséget, függetlenül az alkotásokat az „alkotói kéz” szándékától. Ezek alapján két szervezőelvet figyelhetünk meg a képversek látványa során.

A szériális szervezőelv a másolatok kombinációjára és permutációjára épül. A szöveg- és képfragmentumok átjárhatóak lesznek (ahogyan azt a képek sorozata is mutatja), és egymás helyeit foglalják el – mintegy tematizálva szó és kép közös szerkezetét, azt a tapasztalatot, amikor „a szem képi élménye a nyelv közegébe megy át”.<sup>25</sup> Kép és szó közös alapstruktúrája a közös értelmi részesedést foglalja magában – a kép esetében az érzékileg szervezettet, a szónál a

logosz szférájában létrejöttet –, és ezen túl azt a helyet, ahol a kettő kicserélhető, egymás helyébe léphet, de nem a szó helyettesítés értelmében, amely az „ugyanazt ugyanúgy” módját konnotálja. Sok képvers arra a befogadói folyamatra apellál, hogy a szemlélő maga találja meg ezt a helyet, és saját imaginatív képi, illetve nyelvi emlékezetét működteti az alkotás megértésekor.

Az azonos fragmentumok hol részként, hol egészként jelennek meg, példaként említhető Raffaello *Péklány* című festményének és egy természettudományi könyvből kimásolt, rigót ábrázoló képnek az egymásba másolása.



A kivágások és keretek szerepe a szériában ugyancsak eloldódik a hagyományos funkciójától, amely szerint az alkotás szemléltethetőségének határát, és így a jelentéskonkretizáció határát is jelöli. A Rómaciklusban keretként maga az oldal lép elő sokszor, azt a benyomást keltve, hogy az alkotás, ha helye lenne, folytatódna az oldalak szélein túl is. Keretként nyilvánulnak meg a kivágások, melyek helyeket szabadítanak fel, s azáltal, hogy egy alak (pl. a rigó) kivágásában egymás után (szeriálisan) több másik szöveg vagy kép is feltűnik, a hely a „rés mint hiány” képzetét kelti, ami viszont elmosza a keretjellegét, hiszen már nem köthető egy műhöz, annak kontextusához.<sup>26</sup> Erre utalnak azok a képversek is, ahol a kereten mintegy átfolyik a látvány.

A keretszerűsége jó példa az a két képvers is, ahol a képiség szétszerelésében megduplázódnak a keretek: a szarkofágokról leemelt alakok („gisant”-ok) helyén, a képkivágásokban egy új látvány bukkan fel, miközben a leemelt alakok is vissza vannak helyezve a kép előterébe (tehát nem *hiányoznak* onnan), tehát az alakok határvonalai duplán láthatók: önnön kereteikként és valami másnak a kereteiként. A kivágott alak helyén (a szarkofágok imaginatív hátte-

rében) feltűnik egy ismerős szöveg, az egyetlen szóból álló („róma”) konkrét vers. Ugyanez a szövegiség jelenik meg újabb és újabb konstellációkban (más és más tipográfiával, egymásba csúszott verssorokként) például a már említett rigó mögött és a Marcus Aureliuszoborrészletek háttérben is. Képek, szövegek és képversek játszanak össze újabb képversek születéséért, kollázsokként megidézik az előzők részleteit, és – úgy látszik – csakis egymásból építkeznek, ily módon alkotnak egyetlen ciklust.

Kérdésesként merülhet fel azoknak az alkotásoknak a képvers-létmódja, amelyek önmagukban pusztán képek, és semmiféle textuális elemeket nem tartalmaznak. Ez a helyzet ugyanis a Szt. Mihály arkangyal alakját megidéző művel, amely a szobor kontúrjával mint kerettel felkínált helyet – nem az eddig látott módon: szöveggel, hanem – egy másik, római épületeszlopokat ábrázoló képpel tölti ki. Annak a tapasztalatnak, amelyből a ciklus született („Róma egymásra rétegződő korok egésze”), az alkotás megfelel, hiszen az Angyalvár 1770-ben keletkezett szobra egy régi márványszobor helyét foglalta el, és ez a ma látható Szt. Mihály arkangyal a saját képiségének határaival adja át helyét egy épület látványának. Mégis joggal merülhet fel a kétely: mitől lesz ez képvers? Választ akkor adhatunk, ha a Róma-ciklus egészének egymásutánosságát tekintjük kiindulópontnak, amely a látványok sorozatát – ha nem is megbont-hatatlanul, de valamennyire mégiscsak – rendezi. A későbbi alkotások mindig az előzőkre támaszkodnak úgy, hogy saját képi létükkel azoknak képiségét idézik fel, és mivel egyre többen vannak, egyre több fragmentumot vonnak be magukba. Így keletkezhetett ez a képvers is, melyben a textuális elemet egy előző kép látványa virtuálisan idézi meg, és melynek kontextusában állandóan feltűnik (a ciklusba rendezettség értelmében) a „róma”-konstelláció szövegisége.

A képversek szöveg univerzumát persze nemcsak a „róma”-konstelláció képezi, hanem az összes olvasható felirat a Róma-ciklus szövegiségeként jelenik meg: a magyar és angol nyelvű útikönyvrészletek, az olasz nyelvű plakátfeliratok, a térképrészletek stb. Szövegiséget jelentenek a dekollált „róma” konkrét vers, a lyukasztásból visszamaradt, tulajdonképpen – más kontextusban – szemétnek minősülő képdarabkák is, amelyeket azért tudjuk olvasni, mert korábban (a dekollálás előtt) egységes szövegkorpuszként már elolvastuk, tehát a szövegemlékezet olvastatja velünk újra és újra a különböző dekollázsokban.

A képverseknek a másik szervezőelve az egyszerűség, a tervezhetetlenség és a véletlen, ami a gyűrött és tépett felületeket, lyukasztógéppel széttroncsolt szövegeket és xerox-bemondításokkal keletkezett szövegeképeket eredményezi. Mindez már „a szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését jelzi”.<sup>27</sup> Ezekben az alkotásokban az alkotói szubjektum visszavonódik, és ez az életmű tekintetében azért is bír különleges hangsúllyal, mert ahogyan a *Vadnarancsok* óta a versek visszaíródtak a szubjektív élménylíra hagyományába, úgy oldódtak el a szubjektumelví koncepcióktól a képversek – jól láthatóan a líra- és képverskötetek szétválásában is.

A szériális szervezőelv és kópiálét lehetővé teszi azt, amit egy szubjektumközpontú mű nem engedne meg, nevezetesen önmaga állandó újraértelmezését, hiszen az alkotások jórészt ugyanazokból az elemekből építkeznek, mégsem található két azonos képvers a ciklusban. Az alkotások szériális rendezettsége folyamatos újraértelmezésre kényszeríti a képversek szemlélőjét. Akár magának a városnak, Rómának a kulturális emlékezetét is jelölheti ez a folyamatosság, amely úgy működik, akár egy kaleidoszkóp.

A Róma-ciklus elemeinek állandó fluktuációja azt is jelzi, hogy a képversek létmódját már nem pusztán szöveg és kép tipográfiai egybeírhatóságának avantgárd hagyománya határozza meg. Géczi képversei arról győznek meg minket, hogy bármilyen nyelvi és képi tapasztalatra reflektáló műalkotás szemlélhető képversként, ha annak valós és imaginatív látványa nyelvi és képi elemeket is feltételez. Mert, ahogy Boehm írja: „a képek, metaforikusan szólva, visszapillantó szemek, [...] vissza-pillantásuk révén a néző szubjektum döntően átalakul, egy produktív játék kölcsönhatásának részesévé válik.”<sup>28</sup>

28 Gottfried BOEHM,  
*A képi értelem és az  
érzékszervek =*  
BACSÓ, I. m., 244.

**Nibiru, 2013**

