

Bohár András

„HA VERSEDBEN CSAK ÁCSOROGNAK A SZAVAK...”

PAPP TIBOR vendégszövegei 1,2,3

(elvezető megjegyzések) Egy Papp Tiborról szóló áttekintő elemzésnek, klasszikus formában elgondolt bevezetőnek szükségképpen a költő biografikus és kulturális identitását megcélzó elemekkel kellene kezdődnie. Hogy ezt a sablont most mégsem alkalmazzuk, annak kétféle indoklása is lehetséges. Egyfelől az uralkodó kanonizációs folyamattal egybevethető szükségyszerűség ad indítást arra, hogy kultúrkritikai térkép-megjelenítését elengedhetetlennek tartsam. Másrészt a szerző több, mint három évtizedes munkássága és az avantgárd irodalmi irány jellegzetessége is, megkívánja a kontextus vázlatát, amelyben egyáltalán értelmezhetővé válik: mit *jelenthet magyar nyelven megjelenő irodalom modern formavariációja, vizualitása, orálitása és technikai adaptációja*.

S ha mindezeket számba vesszük, akkor nem kerülhető meg a nyugati-magyar irodalom ambivalens metaforája, társadalmi-kulturális pozícionáltsága és a párizsi Magyar Műhely (majd később béccsivel, mostanság budapesti jelzővel is ellátott) művészetszervező ténykedése sem.

Érdemes kiindulópontként emlékeinkbe idéznünk Jauss Alapvető meglátását az esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika kapcsolatáról: „Egy adott történelmi kor olvasójának, vagy „olvasótársadalmának” tapasztalatait elemezve a szöveg-olvasó viszony két oldalát - a szöveg által meghatározott befogadást - mint az értelem konkretizálásának két mozzanatát két horizontként kell megkülönböztetni, megállapítani és közvetíteni: az egyik az irodalmon belüli, a mű által implikált horizont, a másik a mindennapi életvilághoz, egy adott társadalom olvasójához tartozik. Célunk ezzel az, hogy felismerjük, milyen elvárások és tapasztalatok játszanak egymásba, s hogy vajon megjelenik-e valamelyikben az új jelentés mozzanata. Közülük az irodalmon belüli elvárás horizont kirajzolódása a könnyebb, mivel levezethető magából a szövegből; a társadalmi elvárás viszont csak a történelmi mindennapi élet világának kontextusában tematizált..” (Jauss, Helikon 1980. 1-2., 121. o.)

Ennek a megközelítésnek kapcsán nem pusztán az a mozzanat válik fontossá, ami a „társadalmi elvárás” megértését helyezi előtérbe, hanem a „szöveg által meghatározott hatás” két pólusának tudatosítása is, ami nem feltétlenül a befogadó előtérbe állítását jelenti, illetve a mű és alkotó mellőzését, sokkal inkább annak a (confinuumnak a felidézését, aminek keretében rákérdezhetünk a már elmúlt szövegi valóságok természetére, így azt ismét közvetlenné, magunkévá tehetjük. Ennek a folyamatos elsajátítási, újraértékelési olvasatnak a következménye lehet, hogy Papp Tibor munkásságát, az életmű dinamikáját mindig a változó mindennapi-kulturális beállítódásokhoz köthetjük. Így a befogadásesztétikai, hermeneutikai perspektíva, ami végigkíséri elemzéseinket, azt is nyilvánvalóvá teheti, más formában, hogy a *kultúrkritikai és művészetszociológiai* jelentéstudajdonítások minden esetben csak a művek esztétikumának komplementaritásként nyerik el jelentésüket.

Ezt már csak mintegy kiegészíti annak a felismerésnek a megfogalmazása, hogy a honi legális és hivatalosan támogatott kulturális környezet ideologikus természetű fő vonalaiban kizárta az autonóm befogadás esélyét, így az avantgárd is „vesztesként” kerülhetett csak ki a legális befogadói piac kínálatát számba véve.

Az irodalom és ideológia érintkezési felületei - kényszerű, vállalt vagy elutasított reláció - komoly hagyomány-

ként voltak és vannak jelen honi szellemi életünkben. Most eltekinthetünk a korszituációként változó modulációktól, mert jelen esetben azt szükséges hangsúlyoznunk, hogy Papp Tibor (és a Magyar Műhely köré szerveződő alkotói közösség) századunk modernizmusának törekvéseit vallotta mindig is magának, s mindenkor deklaráltan elutasította az irodalom társadalmi hasznosságának kritériumait, amelyek elmoshatják az esztétikai és szociológiai nézőpontok különbözőségét, érvényességi körök megkülönböztetését.

S a direkt ideológiamentesség kinyilvánítása kétszeresen is nehéz helyzetbe hozta a hazai hivatalos befogadói elitet, mert a nyílt opposzió ellen jóval könnyebb ellenszereket találni, mint az önmagát értelmező, pusztán esztétikai érvényességet szorgalmazó művekkel szemben. S ezt a programot mindvégig jelezte a Magyar Műhely, s szerzőnk poétikai kritikai munkássága.

Az a helyzetet az is bonyolította, hogy a „nyugati magyar irodalom” kettős és ambivalens metaforája is beúszott minduntalan a képbe, noha a tisztázás szándéka mindig is tetten érhető volt, elsőként magának a folyóiratnak az 1962-es 2. számában, ahol azt deklarálják, hogy nem akarnak elszakadni az otthoni, a tulajdonképpeni magyar irodalomtól, majd Vas István a *Magyar költészet nyugaton* (1969) címmel közzétett írásában, ahol a következőképpen fogalmazott: „Emigráns költészet, nézetem szerint, nincs is. Mert a versek írója, ha van hozzá kedve és módja, kivándorolhat Magyarországról, de magyar vers - ha csakugyan az - nem vándorolhat ki a magyar költészetből.” Ez a nézet tükrözte azt a mindig is jelenlévő óhaját, hogy egyetemes magyar kultúráról beszéljünk, s hogy a határok átjárhatóságához a művészet is hozzájárulhasson. Így a Magyar Műhely és Papp Tibor 1962-től napjainkig ívelő pályája már önmagában is jelzi azt az identitásképző erőket, amely művészeti programjukat jellemezte. S ha ehhez még hozzágondoljuk azt az intézményrendszert, amely létrejött (folyóirat, könyvkiadás, művészeti találkozók, Kassák-díj), akkor az is bizonyossá válhat, hogy a szellemi-művészi magatartásforma, amelynek jeles képviselője monográfiánk főszereplője, Papp Tibor, az eddig még feldolgozatlan értékeiként tartott számon.

Ha a Magyar Műhely tematikus számaikat idézzük emlékeinkbe (Weöres, Kassák, Füst, Szentkuthy, Joyce, Erdély) akkor az irodalomtörténet újraértékelésének és a közvetítés rendkívüli fontosságának jelenlétére tapinthatunk rá. Ha a könyvkiadást vesszük számba, akkor olyan értékek bukkannak fel, akiről nélkülük szinte senki sem tudhatott volna (Bakucz József, Kemenes-Géfin László, Vitéz György, Baránszky László, Nagy Pál, Bujdosó Alpár, Hanák Tibor). De a Kassák-díjak időben felismert gesztusai is a modern irodalom és művészet specifikus értékeire irányították a figyelmet: Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás, Oravecz Imre, Tandori Dezső, Szombathy Bálint, Székely Ákos, Ladik Katalin, Új Zenei Stúdió, Galántai György, Haraszty István, Jovánovics György, Beke László...

Azért volt feltétlenül szükséges ezt a hazai kulturális-művészeti étellel kapcsolatos vázlatot, elvezető megjegyzésként megfogalmaznunk, (szerzőnk francia és nemzetközi művészeti kapcsolatairól a monográfia későbbi fejezeteiben még lesz szó), mert ezzel azt is jelezni kívántuk, hogy a modern, mindenkor-aktuális avantgárd elkötelezettjei, ha „perifériku-

sak" is honi kulturális életünk egészét figyelve, értékeik tekintetében semmiképpen sem azok. S végigkövethető Papp Tibor pályaképrajzán keresztül az is, hogy a modern tradíciók befogadása (Weöres, Kassák, Mallarmé, Joyce, Szentkuthy) miképpen vezettek a korszerű vizuális irodalom lehetőségeinek megismeréséig és újraalkotásáig a hetvenes-nyolcvanas években, s szerzőnknél milyen akkumulációs folyamatok történtek, aminek kapcsán megszülettek számítógépes költeményei, fonikus költészeti kísérletei és elméleti-kritikai összegzése (Múzsával vagy múzsa nélkül).

S hogy mennyire a tradíciókból kinövő, azt újrafogalmazó korszerű szemléletet mondhat magáénak Papp Tibor, azt jól érzékelteti a Magyar Műhely 25. esztendejére rendezett találkozóan elhangzott ars poetica részlet is. „A következő huszonöt évben a számítógép a leglátványosabban a papírra fektetett szöveg helyzetét fogja módosítani. A papíron fekvő kultúra lassú kiveszésétől való félelem éppen a félelem okozója, a számítógép, azaz annak egyik - már jelen lévő, s a következő években bizonyára mindenki számára elérhető - lehetősége, a lézeres nyomtatás adja legjobb cáfolatot... A tipografizált íráskép a közelmúltig a szakemberek egyeduralmának, s ebből kifolyólag a szakembereket foglalkoztatók ideológiájának, pénzének, cenzúrájának volt alávetve. A lézeres nyomtatás viszont bárki által megvalósíthatóvá teszi a hatalomtól eddig elválaszthatatlan tipografizált írásképet.” (Magyar Műhely 1988. 73. szám 41. o.)

S ezt már csak az azzal toldhatjuk meg, amelyet majd részletesen is megkísérünk igazolni elemzéseink kapcsán, hogy a legmodernebb technikai eszközökkel korreláló művészeti ideák megvalósítása nem hozza magával szükségképpen a hagyományos műfajok érvénytelenségét, mindez pusztán egy, a kor-szellem sokféle árnyalata közül. Természetesen ez a plurális szemlélet, ha nem is a befogadói-kritikai olvasatok mindegyikében kellene hogy jelen legyen, hisz más természetű elvárások és megközelítések is jogosak, de a nyitott kulturális univerzum igényének és lehetőségének megformálásában mindenképpen.

Ennek tükrében igazolhatónak véljük, miként azt Papp Tibor pályája is jelzi, hogy a hagyományos modernizmusból 3 startoló mindenkor avangárd felé való elmozdulás lehetséges minőségi alakzatokat ölthet. 5 csak költői a kérdés, hogy „Múzsával vagy múzsa nélkül?”⁴ miként az ellene felhozott „romantikus” antimodernista, pos(z)tamodernista arroganciák is zárójelbe tehetők. Mert az eszközök, a látszólag „külső” megjelenési módok éppúgy változnak és hozzátartoznak a műalkotás világához, mint ahogy az ember lényegi meghatározottságai is módosulásokon mentek és mennek keresztül. Vagy ahogy a Diszichon Alfa generált versében (7348.) olvashatjuk:

„Arnya a vétekek legvétkétől elkülöníthet.
Hágy a csalánba dudás! És medítájl, muzsikájl!”

(egzisztencia és intertext: vendégszövegek 1) A vendégszövegekben kirajzolódó világ problémáinak megmutatását elsődleges hermeneutikai alapfeladatként vehetjük számba. A kreativitás és öröm csúcsmélységeinek megjelenítése, valamint a tragikus létszemlélet szenvedéssel, halállal, bűnnel, az emberi élet határtapasztalatainak feltárásával jelzi a szövegértelmezés s egzisztenciaértelmezés párhuzamba állítását. A szövegek, szövegtörések tényleges egymásba kapcsolódásának felfedésekor azonban jelezünk szükséges azokat a struktúra építési-bontási formákat is, amelyek jelentékeny módon befolyásolták Papp Tibor „vendégszövegeköltészetének” alakulását.

Már *Elégia* könyvének utolsó ciklusa (Orpheusz zaklárása) is érzékeltette a radikális költői szemléletváltást. Vajda Péter múlt századi lírikus prózaverseinek beékelése a saját költői szövegbe mind a szubjektum megfellebezhetetlen ön-

azonosságának zárójelbe tételét, mind a textusok egymással való érintkezésének poétikai technikáját előlegezi. Ez a költői beállítódás jelzi különböző formavariációk megjelenésével a későbbi vendégszövegek könyveket is. Alapvetően módosul a költői funkció. S itt nem pusztán az első két könyv tematizáltságának odahagyása szembeötlő, hogy a visszaemlékező narráció (a Sánta vasárnap nagyverse az első kötetben vagy Szemben a fák és *Gravitációk* ciklusa a második könyvben), a ritmikus modern poézis (Pogány *ritmusok*) és az univerzaliztikus szemlélet (Forgó *égtájak*) nem jut szerephez az egzisztenciamozzanatok és versépitkezések kimunkálásakor. Kitűnően érzékeltetheti ezt a váltást Ricoeur meghatározása, ahol a költői funkció magába sűríti a szöveg autonómiáját, a mű külsődiegességét és a szöveg világának transzcendentalitását. Ezáltal feltárulhat a dolgoknak azon rendje, amely nem a szerzőhöz és nem is az eredeti hallgatósághoz tartozik'. Ha tovább gondoljuk a Ricoeur definíciót akkor azt is megfogalmazhatjuk, hogy a szövegvariációk véletlenszerű elhelyezkedése illetve olvasata, valamint a szerzői autoritás zárójelbe tétele és a lehetséges világok fikcióinak előfeltételezése egyaránt jelzi azt, hogy milyen értelmezési keret adódik az egzisztenciaértelmezések és szövegstruktúrák érintkezésének vizsgálatakor.

Első példaként Chor Ég a könyvtár című versének „fordításkísérletét” említtük: „üljön örömmünnepet minden porcikánk amikor valami szívünkhöz szóló bár előre kiszámíthatatlan a saját erejéből beteljesedik” - hangzik a Char idézet, majd ezt követően Papp Tibor jegyzete: „kísérletezzünk tovább folytassuk egyhangú beszédünk szókupacokban végül elérjük hogy a kutyák elcsendesednek beletörülnek a fűbe füstölög szemmel vigyázva ránk miközben elkoptatja hátunkat a szél”. A saját erő megjelenésének véletlenszerűségéhez (Char) kapcsolja Papp saját kísérletező beállítódását. Amely egyszerre jelzi a véletlen szerepét, az arra való ráismerést és a folyamatos és dinamikus költői munkát, szövegépitést. Ez megmutatkozik a tipografálásban is, mivel a főt található Char idézet alá épül a kísérleti fal (kísérletezzünk tovább) és az az alapértelmezés, amely az újfajta költői egzisztenciaértelmezést reprezentálja az egyhangú kísérletezést a szókupacokkal, a világ dolgainak újrendezését (a kutyák elcsendesednek) és a költői szubjektum semmivé foszlását, amely az alkotói és egzisztenciális jelenlét azonosságát érzékelteti: *miközben elkoptatja hátunkat a szél.*

Azonban nemcsak a szöveg autonómiáját, a mű külsődiegességét és lehetséges világok (kísérleti világok) jelenlétét érhetjük tetten a Vendégszövegek 1 textusában, de annak az intertextualitásának a nyomait is felfedezhetjük, amelynek poétikaelméleti és gyakorlati jelentőségével számot vetett szerzőnk már ebben a könyvében. A modern szemiotikai kutatások nyomán kimunkált jelfogalom sajátos poétikai változatait követhetjük nyomon, ha szembesítjük Kristeva alapterminológiájának mozzanataival Papp Tibor vendégszöveg struktúrájának formáit. A nem egyetlen és egyedi valóságra utaltság, a képek és asszociációk együttesének felidézése, a transzcendentális alaptól való elszakadás kísérlete, valamint a kombinatorikus és relatív viszony más jelekhez, a transzformáció, a struktúrák vég nélküli létrejövése lehet az egyik lehetséges elemzési szempontunk'. A *Nouns tombons (Zuhanunk és Combon)* Char vers szabad fordításai a szövegvalóságok változékonyságát helyezik aktuális, dinamikus pozícióba. A *Zuhanunk változat* (42. o.) a klasszikus-romantikus költői beállítódáshoz kötődő fordítás esélyeit célozza meg (Ma briefeté est sans chales / Baisers d' appui. Tes parcelles despersées font sundain un corps / sans regard. / O mon avalanche a rebours!! - Gátlástalan a hirtelenségem / Csókol segítségül. Szanaszét porcikáid egyszeribe összeállnak / elvakult testté. / Ó fölfelé lavinám) ehhez viszonyítva a (Combon) variációja (41. o.) a szabad erotikus sugárzást demonstrálja: „azonnal mert nem gátol semmi / csókkal bökődlek üresedő tekinteted elárulja odaadó / beleegyezésed / ó csúcsra igyekvő kemény

lavinám", hogy végül esélyt adjon egyfajta a szöveglebontásnak, de-konstrukciós átültetésnek (39. o.): „alaptervem változatlan / kezdő vonalzás szórt szavaim összeállnak szöveggé / ó fordított építkezés”.

A *Szeriális zuhanás* ciklusának csak a végén jelenik meg az eredeti Char vers. A fordítói műhelymunka-forgácsok sora jelzi a lehetséges képi világokat és asszociációkat, a kombinációkat és szövegstrukturálódásokat demonstrálva, hogy a transzcenotális alaptól való elszakadás, azaz az eredeti Char textus lehetőség-feltételeitől való eloldódás, a fordítás számtalan lehetőséget kínálnak a költő alkotás, az intertextualitás megmutatására. De mégiscsak szimbolikus az elszakadás, a mindent magába fogó intertextualitás, mert megjelenik az eredeti francia szöveg is. Azonban ez csak az impulzusok vég-pontjaként szemlélhető Papp Tibor költői-logikája szerint, mivel ez a szöveg ebben a költői szeriálisban vég-pont és ennek a pontnak, határainak feltérképezése az igazán fontos poétikai nóvum.

Ezt a paradox intertextualitást, méginkább kiteljesíti, átértelmezi Papp Tibor az Ég a könyvtár fordításával, átírásával, kísérleti töredékhalmozásával. Itt már nemcsak a konkrét textus kerül az asszociációs át-értelmezések birodalmába, még megmutatva egy teljes szöveg közlésével az eredetit, hanem immáron a mindenkori költői szubjektum prezentációja is kérdésessé válik egy Char sor megidézésével: *a költő nem tartja el akit fölfedez.* Csak a nyom marad meg: „ég a könyvtár / a szótár egyetlen szavából lendülő sorok / – a rendező szétbont és visszaforduló tekintetéből ne / érts meg engem kíváncsian olvasom én is” (48. o.). Az előző megfogalmazás szerint a kultúra megérthetőségét reprezentáló és biztos tudást ígérő könyvtár ég oda, s csak egy szónyi asszociációs kapaszkodó marad meg, amiből talán újra építhető minden. Azonban még a forogatókönyvíró és rendező, azaz a költő sem jósolhat, mert ő is csak az újraalkotási folyamat részese, a nyomfeltárás közvetítője, mint azt az előzőekhez kapcsolódó útbaigazítás is mutatja: „íme egy a szótár az olvasó pucér elegye következik a maradék helyet ceruzával tessék kitölteni” (62. o.)

Rendkívül fontos a Vendégszövegek 1 könyvének előzőekben jelzett hiány átíródja, a ki/betöltésre való felhívás megjelenése. Amely éppúgy magába fogja az üresen maradt helyek közül kiemelkedő szövegfoltok analitikus olvasásnézési energiáinak mindenkori többletét, miként azt is érzékelteti, hogy a negatívitás, a semmi létprezentációja, mintegy előfeltétele a létezők megmutatásának, a relációk végtelen tulajdonságaihoz történő hozzáférésünknek. S ennek kapcsán emlékeinkbe idézhetjük *Riffaterre* alapvető meglátását az intertextus és a nyom hermeneutikai funkciójának szerepéről: „A jelentésség, vagyis az értelem irodalmisága tehát sem nem a szövegben, sem nem az intertextusban van, hanem a kettő között félúton, az értelmezőben, amely sugalmazza az olvasónak, hogyan lássa ezeket, hogyan vesse egybe, s következőképpen hogyan értelmezze őket kiválaszthatatlanságukban.”

A hiányt betöltő, orientáló képi szimbolikára a Vendégszövegek 2,3 könyve kapcsán térek ki, most azt szeretném megmutatni A *Kígyó egészségére* ciklus darabjai kapcsán, hogy ez a hiány/betöltés miképpen mutatkozik meg egy speciális tematizáció keretében, amely még a hagyományos szövegirodalom strukturáltságához köti az alkotót: „a szépség egyedül veti csodálatos ágyát különlegesen / építi hírnevét az emberek között mellettük de távolságot tartva”. (73. o.) Az önmagát megmutató erősz nevének felfüggesztése egyben a név felfedezéséhez az emlékek újrastrukturálásához kapcsolódik. Egy Char fordítás így szól:

Fél újtát bejárta már az éjszaka. Az égbolt egész halmaza e pillanatban a szemembe fért. Meglátalak, a zaklatott űrben

első és egyetlen isteni nőstény. Letépem végtelen ruhád és lehozlak mezőmre pucéron. Alattunk mindenütt föld hánytorgó húmusza.

Repülünk a kegyetlen térben mondják szolgálólányaid
—————vörös trombitám kemény ütemére.

Felfüggesztett erősz
(*Eros suspendu*)

Nem véletlen, hogy A *kígyó egészségére* ciklus Char versfordításai közül ezt emeltük ki, mert az erősz különböző tematizációi a későbbiekben is jelentékeny szerepet játszanak Papp Tibor költészetében. Csak ebben a kötetben már a ricoeuri költői funkciók szellemében olvashatjuk a textusokat, azaz a mű külsőlegessé válásaként, más szövegekhez saját egzisztenciaértelmezésekhez kötődő távolodó értelemforgácsokként. Itt már nem annyira a konkrét emlékező narratíva szöveggé formálása játssza a főszerepet, mint az *Elégia* kötet első három ciklusában (*Tárgyak türelme, Szemben a fák, Gravitáció*), sokkal inkább az a fajta emlékszublimáció, amelyet eminensen jelent a *Post Scriptum* verse, mintegy megidézve az *Elégia Post Scriptum I., II.* verseit, s azt az élményt szimbolikusán és valóságosan is lezártnak tekintve: „A sivatag akárha menhely egy-szál édes-üszökkel / Nem szólított nevemen és nem adott vissza magamnak”. Ennek az alakváltozásnak a közbeékelése a Char fordítások közé azt is jelzi, hogy egy új költői személyiség és alkotói technika kinyilatkoztatása és folyamatos megkérdőjelezése veheti kezdetét, mint azt a könyv utolsó cikluscíme is deklarálja: „A költészet bomlasztó ereje”. Amely nélkül mi a *valóság*, amivel összekulcsolódik a versírás *ficamító ereje és amely visszavezénylő energia*.

Ezzel fontos lépést tett Papp Tibor annak a dinamikus alkotói technikának a kimunkálásához, amely a szövegek jelentésegységét deklarálja a következő vendégszövegekben.

A tradicionális modernizmusnak végképp búcsút mondott A költőnk, s ezt a Vendégszövegek 1 könyvében is nyilvánvalóvá tette a Char fordítás-értelmezések jelentésszórásai kapcsán: végérvényesen deklarálva a poézis és valóság kölcsönhatását, egymásba játszását, megkülönböztethetetlen valóságukat (a költészet bomlasztó ereje nélkül mi a valóság). Azonban ez a könyv még csak az üres foltok hiányanalízisével avagy szövegsűrítvények vizualitásával hívta fel a figyelmet egy nem-lineáris irodalmi forma kimunkálásának lehetőségeire. A Vendégszövegek 2,3 szöveg-képeiben azonban már konkrét formavariációk keretében láthatóvá-olvashatóvá válik nemcsak az intertextualitás mindenkori megkerülhetetlensége, hanem a szöveg-kép szimbolizációk számtalan Ricoeur szimbólumértelmezése két szempontból is fontos adalékként szolgálhat a Vendégszövegek 2,3 formavariációinak és jelentés-összefüggéseinek értelmezésekor. Mert itt már nem pusztán az egzisztenciális és textuális rekonstrukciók, egymásba kapcsolódások játsszák a főszerepet, de a költői funkcióváltás radikálitása is megsokszorozódik. A szöveg autonómiája és a mű külsőlegessé tétele a ki/betöltött képséggel vizuális megjelenítéssel párosul. Papp Tibor ez irányú költői beállítódása nem pusztán a nemzetközi avantgárd vizuális költészetéhez kapcsolódik, mint azt maga is deklarálja, hanem azokhoz a honi költészeti tradíciókhoz is köti Szenczi Molnár Alberttől Kassák Lajosig, Tamkó Sirtó Károlyig, amelyek feltételezték, hogy nemcsak az *írott-beszélt nyelv* az irodalmi mű létformája, hanem jelentékeny poétikus lehetőségek rejlenek a *látható nyelv* megmunkálásában is. S itt Papp Tibor annak a nem eléggé méltányolható szemiotikai tétel előérzetének megidézésével sejteti saját szemléletmódját, amelyet Zolnai Béla a vizualitással kapcsolatban papírra vetett 1926-ban: „a modern világváros néma optikai jelekkel beszél”.

Ez túlmutat azon az önmagában is nyilvánvaló dolgon, hogy a verssorok tördelése például más képet mutat akusztikailag mint leírva, vagy hogy a szedés és tipografálás erősítheti illetve gyengítheti a rímek és strófaszerkezetek hatását. Mivel itt arról van szó, hogy olyan vizuális-irodalmi tradíció újraértelmezése kerülhet a saját képi-nyelvi lelemények mellett a poézis erőterébe, amely ismeri, értékeli és feldolgozza a történeti literatura és képi megjelenési formák sokféleségét, és saját költői logikájának keretében felhasználja átalakítja azokat. 5 itt, ha csak századunk ez irányú törekvéseit vesszük számba, gondolhatunk a korai képversek konkrét költészeti besorolhatóságára, ahol a nyelvi és képi kódolású esztétikai üzenet a térbeiséget és az időbeliséget egyaránt beiktatja művészetébe, felidézhetjük a vizuális költészet „nem verbális kódokban generált közleményeit” (Horányi Özséb), valamint a vizuális szöveg-performansz (Bujdosó Alpár) jellegzetességeit, mint lehetséges kiindulópontokat. De emlékeinkbe idézhetjük Papp Tibor tipologizációját is, ahol a *toposzintaktikus szerkezetek* a térbeli elhelyezkedés mindig többféle lehetőségét kínáló értelmezéseit jelzik, ahol a *formai metaforák* a jelek metamorfózisa révén tágítják a poétikum határait, ahol az *ikonikus szerkezetek* (főleg tipográfiai sémák -térképek, labirintusok, stb.) irodalmi művé történő elidegenítése történik vagy az *egyéb módosító szerkezeteket* (palindróma, anagram, chronogram, acrostichon), amelyek együttesen érzékeltetik a verbalitás és vizuális egymást feltételező jellegzetességeit.'

Jelen esetben mégsem az előzők alapján is jellemezhető besorolások alapján értelmezem Papp Tibor vendég-szövegeinek nyelvi-képi univerzumot megjelenítő munkáit, hanem a Ricoeur szimbólumfelfogás konkretizációja nyomán. A szimbólumoknál nem arról a sassueuri dualitásról van szó, hogy a szavak érzékelhető minőségüknél fogva *kifejezik* a jelentéseket és jelentésük következtében *megjelölnek* valamit, tehát nem a jelentés a kifejezésének (expression) és megjelölésének (designokon) két pólusáról. „A szimbólum magasabb szinten áll - mondja Ricoeur. - Tehát nem az érzékelhető jel és a jelentés és nem az egyébként ettől elválaszthatatlan jelentés és dolog dualitásáról van szó. Mint az értelem relációja az értelemhez, az előbbi a dualitáshoz kapcsolódik és arra épül: olyan jeleket feltételez, melyeknek már van elsődleges, szó szerinti, kézzelfogható értelmük, és amelyek ezen értelem által egy másik értelemre utalnak. Tehát szándékosan olyan kettős vagy többértelmű kifejezésre tartom fenn a szimbólum fogalmát, melyek szemantikai textúrája korrelatív a második vagy a többszörös értelem kifejezésére irányuló interpretációs tevékenységgel.” Így a most következő elemzésben elsőként az *autonóm műalkotások külsőlegességét* vizsgálom, azt, hogy milyen formális és tárgyi szimbolikus struktúrák keretében szerveződnek a vizuális-irodalmi alkotások; majd ezt követően különböző nyelvi-képi hermeneutika értelmezési pozíciók kapcsán jellemzem a mindennapiságtól a játékon át az éroszig ívelő poétikai munkákat. De most figyeljünk a konkrét költői szimbolikára, illetve a lehetséges tipologizációk formális és tárgyi variációira.

A tipologizáció *formális szimbolikájának* első jellegzetességeként vehetjük számba a KÖZLEKEDŐ EDÉNYEK darabjait. Itt a betöltött, folyamatosan mondható automatikus szövegrészek csak formálisan kapcsolódnak egymáshoz. Az önálló szövegegységet csak külsőlegesen formaként fogják be a közlekedő edények falai és inkább az áramlás és kiegyenlítő-dés fizikájára utalnak, ezzel mintegy az analógiát felidézve a természeti folyamat dinamikája és a költői alkotás mozgásformái között. Ezt a folyamatot érzékeltetik az edények felszínén a dőlő betűs metaforikus és rímek szerkezetek egymásra következői { szó eső körtvélyes - szó-eső költészet nélkül - szőnyeső öltészet-sző-leső bölcsészet kékül - jól eső töltészet-enő-lék só székestül-ó szeső tökszéletüknél-ó szó se tél nélkül öltő), amelyek mind a későbbiekben is megjelenő játékoságot (rázoga-

tás, töltögetés, anyagok, szó- és mondatfolyadékok, cseppek egymással való elegyítése, elválasztása), mind azt a tematizáltságot (formai bravúrok, erotikus és filozófiai-poétikai valóságban túliságok és itt-létek) bemozdítják, amelyek jól jellemzik már az első lapon megjelenő poétikai önvallomást: TE EM-BERKÖZPONTÚ SZÓKARTOLÁS.

A *geomorfikus* vizuális költészeti munkák pozitív és negatív alaptípusait értelmezhetjük ebben a könyvben. Elsőként a textusok geometrikus formákká való tördelését láthatjuk Szentkuthy Miklósnak ajánlott KÉT NAGY ELLIPSZIS JOBBRA ÉS BALRA a téglalappá rombuszá, sokszöggé alakított munkáiban. Az alapszótöredékekhez (*öltöznk be az erdő, zöld erdőben, az piros hajnal, az ifjak kegyeseket, szaggatják, virággzik a harmattól, hehehahó*) kapcsolódó szövegek valamint a különböző szimbólumokba, hierarchikus rendbe szervezett textusok más és más értelmet kapnak a barokkos metaforahalmaztól a homokóraforma időiségén át a rombusz egyértelmű szimbolikájáig majd a léthiearchiát megtestesítő koordináta-rendszerbe tagolt végső számvetésig.

Az előzők ellenpólusaként is figyelhetjük a *konstruktivista formavariációk TÖRDELÉKEK TÖRDEL...ÉKEK* sorozatát. Itt már a szöveg és hiánya, a teljes betöltött lap adja a konstruktív formát. Amelynek szövegei már egy másféle koncentrációt, olvasási-értelmezési technikát hívnak életre, mint a pozitív geometrikus formaverek. Az összefüggő szövegek feltételezik az elmélyedést, a meditációt, egyes jelentésszöveggéek feltárásakor. Az egyik lap alján, ha figyelmesen olvasunk, egy szabályos szonettet fedezhetünk fel: „nem nyúlok hozzád meztelen kölyök / csak nyalogatlak mint az árapály / csak sugallom hogy akaratra vár/ segédmotorra, asszonyöszönöd / ha kellenék mert bened már szítál / s még nem tudod mi vágyad rögtönöz / törölj magadhoz combjaid között / az én kezemmel és kanonizálja / ne engem szeress magadat velem / az irodalom egész / gombold ki gyűrűd, vedd le álruhád / törvényed legyen törvénytelen / az öngyulladás kielégülés / a büntudatlan hazaárulás”. Majd így folytatódik a szöveg: „és így tovább - a prózába hajló délután szemerkél ő buja-borja és há[aj]borja talán kielégíti”. Így a formális mozzanatok mögött mind a tradícióidézés (szonettforma), majd az azt követő értelmezés (prózába hajló délután), mind a narrativitás (egzisztenciális-erotikus) poétikuma megtalálható. Azonban ebben a formavariációban nem a kímetszett létmozzanat jelenik meg, mint mondjuk egy hagyományos versben, hanem a megszerkesztett világ-kép és azon belül az organikus életmozzanatokra való figyelés eredője.

S végül az *alfabetikus formalitás* sorozatát (AD ALTARE) érdemes szemügyre vennünk. Az A-tól Z-sig húzódo formaszorozat önműködő szövegei bármiképpen rendezhetőek lehetnének, hisz a költői logika is csak annyiban nyilvánul meg, hogy az egyes oldalakra abc egyes betűi kerülnek föl mint ámek, címkék. Azaz a lehetséges rendezési formák mindegyike szerint újraértelmezhető lehetne a szövegek sora, aszerint, hogy ki melyik betűpozíciót választja. Mégis fontos ez a nyitott gesztus, amely a rend és szabadság egybetartozását garantálja az alkotói és befogadói oldal számára egyaránt.

Azt is szükséges jelezniük, a formális szimbolikák kapcsán (közlekedő edények, geometrikus vizuális textusok, konstruktivista formavariációk, alfabebetikus formavariációk), hogy ez a lehetséges tipologizáció csupán a költői szimbolizáció elsődleges jelentésszintjét érintette, hangsúlyozva, hogy ezek a külsőlegesen formakomplexumok a textusok vizuális látvánnyá szervezését hivatottak betölteni, s a szövegek poétikai-egzisztenciális továbbértelmezései csak laza kapcsolatot tartanak a látványeffektusokkal, mint azt láthattuk az elemzett példák kapcsán is. S természetesen ehhez a tipologizációhoz sorolhatnánk a FEKETÉZŐ EMLÉK, POÉTISZIMA vagy az „A” SZÉRIA darabjait, ahol tipográfiai lelemények, ikonikus jelek, szövegtördelések látványeffektjei fokozzák a szimbolikus költői energiák láthatóvá, érzhetővé és érthetővé tételét.

A *tárgyi szimbolikák* két alaptípusát különíthetjük el. A konkrét műformákban realizálódó bélyeg-és térképversek, és a folyamatokba épített textuális és vizuális elemeket organizáló munkák.

A *bélyegforma* szöveg-képei tulajdonképpen átmenetet képeznek a formális és tárgyi költői szimbolizációk között. Mivel a bélyeg mint médium tetszőleges lehet, ám ebben a meghatározott tárgyi formában, amelyet láthatunk: konkrét, egyedi műtárgyként jelennek meg. Üzenet hordozók abban a speciális formában, amelyet csak a nem-konvencionális kulturális-művészeti kód képes teljesíteni. A reális világ fiktív behelyettesítéseiként jelezhetik a mindenkor költői opusz éppig-létét.

A *térképversek* egy újabb sajátos tárgy-költői közvetítettséget jelenítenek meg. A valóságos térképek képzeletbeli átiratai az ideális és lehetséges világok természetességét, funkcionalitását és értékorientációját jelzik mind az egyéni szabadság mind a közös értelemesés számára (SZABÁLYOS VERS, SZÉPSÉGHIBÁVAL; AZ ÖRÖK JÉGSZEKRÉNY PARTJÁN MEDENCECSONT HALLGAT; IDE NEM KELL JÓZSEF ATTILA IDÉZET (A KÖZ. MUNKA FOLYT.). S ezekben a munkákban már nemcsak látható nyelv és a toposzintaxis nyomán jelentkező mindig többértelmű olvasatok jelentik a poétikai többletet, hanem a lehetséges térbeliség feltételezése és dinamikája is, amely a mozgás és folyamatos értelmezés nyomán létrejöhethet. Ez megmutatkozhat a versszövegek utakról letérő, keresztül-kasul járó szófolyamainak segítségével, a térkép nagyítások, törlések és átfedések vizuális grammatikájának kiemelésével, amely az eleve beszabályozott mozgástól való eltérést deklarálja (IDE NEM KELL). Azonban mindez megmutatkozhat egy tiszta, fiktívmitikus elemeket sem nélkülöző toposzintaxis keretében is, amelynek egyik legszebb példája a LIBÉRC térképverse. Újra birtokba kellene venni a történelmi patinájú városképpel, patinás történelmi képvárossal, műemlékkel, emlékművel szimbolizálható utolsó láncszemet.

A *folyamatokban* megjelenő tárgyi szimbolika a textusok és közjük ékelt konkrét jelek által érzékeltetik az új nyelvi-képi formát. A jelek majd minden esetben jelképként funkcionálnak, dinamizáló szerepet töltenek be a munkákban (MŰSZEREK, ÓRÁK, JELZŐKÉSZÜLÉKEK). Az órák a szövegbeli és a tényleges idő múlását egyaránt jelzik. S ezzel nemcsak az alkotás és befogadás időiségét emelik ki, de az önreflexív ittlét prezentáció esélyeit is megnövelik. Ezt konkretizálják a fogaskerekek, irányjelzők s az utat, utazást jelző mozdonyok. S hogy mennyire organikus egységet alkot jel és az ahhoz kötődő tárgyi rekvizitum, azt jelzi az az alkotói alapállás, amelyet eoi loytmái szemiotikai és szemantikai kutatások során deklarál Papp Tibor is „elő-jegyzetsorában”. Miután a „*morgó elveszti szüzességét*” a „*mai szövegben a jelek térbeli elhelyezésével az író nem a pikturálisán semleges tér / teherbeesését célozza, hanem a jel korábbi írásképhez viszonyított új / helyzetéből fakadó jelentésváltozását igyekszik előidézni az új jelentést láthatóvá tenni.*”¹¹¹¹

S azt is érzékelteti a Műszerek poémájának utolsó lapján megjelenő konkrét költészeti alkotásként értelmezhető menetrend-vers, hogy az idegen tárgy irodalmi applikálása, azaz egy szerelkezés kezdő és végpontjának megjelenítése, s az erőszak mintvég-célnek a deklarálása ki/beteljesítése jelentékeny felszabadító erővel rendelkezik. (1 1 5. o.)

A tényleges irodalmi folyamatokra való utalások darabjaiként vehetjük számba a KILENC 4-ES ciklus számvariációt, amelyek a Magyar Műhely fedőlapjának „elrontott” példányaiként kerültek be a könyvbe, jelezve az alkotás fázisait és az értékelés lehetőségeinek sokféleségét. S ezt a műhelymunkát, annak közös változatát idézhetik emlékeinkbe a 35-67-ig számig tartó fedőlapok, amely folyóiratszámok nemcsak szerzőknek és a Magyar Műhely alkotóközösségének radikális nyelvi-képi fordulatát foglalja magába, de komparatív elemzések

egyik kiindulópontja is lehetne a különböző művészetszemléletek aktuális értékorientációinak tekintetében.”¹¹²

Azonban Papp Tibor Vendégszövegek 2,3 könyve nemcsak a formális és tárgyi szimbolikák strukturái mentén válik értelmezhetővé, mivel ezek az alapvetően külsődleges mondható tipologizáció kísérletek mögött mindig meghúzódik az önmagát felmutató és a poétikumot transzcendáló műalkotás. Így annak az aktuális hermeneutikai értelmezésnek, értékelésnek is érvényt szerezhetünk, amely már a romantika óta napirenden van mind az esztétikai-művészetfilozófiai reflexiók, mind a művészetpszichológiai megközelítések kapcsán. Hogy mennyire adekvát és lehetőségekkel telített a két megközelítésmód egymásra vonatkoztatása, azt jól példázza Odo Marquard történeti és szisztematikus elemzése. Ahol a hegeli filozófia, illetve a romantika művészetfilozófiájának és a freudi tudattalan elméletének összekapcsolására tett kísérletében kibontja azokat az értelmezési lehetőségeket, amelyek adaptációival rámutathatunk az egzisztenciális mozzanatok művészeti szublimációjára, valamint tudatosíthatjuk a „többé-nem-szép-művészet” mindennapi funkcionalitását egy ön-beteljesítő terápikus művészetfogalom vonatkozásában.

Idézzük fel Marquard alaptézisét. A kiindulópont a hege-
li esztétika jóslata, hogy legmagasabb értelemben vett művészet immáron a múlttá, s az egészséges világnak a művésztre éppenhogy nincs szüksége, ellenben ha beteg, akkor gyógyítása a művészet segítségével hiábavaló fáradozás. Ez a paradox megfogalmazás kétségkívül magában hordja a modern kor alaptendenciáit érintő igazságot, azonban a gyakorlat, a művészeti kísérletek egyre gyarapodó és torlódo halmaza mégis másféle értelmezést is megenged. Annyi bizonyos, hogy az ideológiai értelemben vett művészfogalom változások, politikai dogmák által megtámogatott lehetőségei majdhogynem kimerülni látszanak. Azonban, ha ennek a folyamatnak visszaját tekintjük, akkor jelentős teljes mozzanatok fedezhetünk fel az egyéni szabadság különböző változatainak megfogalmazása és a művészeti teljesítmények között.

Az *első ilyen szabadságmotívum; a megélt élmények rögzítése*. Ennek egy különös folyamatával találkozhatunk Papp Tibor elemzendő sorozataiban. Elsőként ISMÉTELEK MINT EGY FÉNYMÁSOLÓGÉP, majd az ÉRINTETLEN EMLÉKEZET ciklus darabjait vizsgáljuk. Már az első nyitó képen is egy begyűrt fénymásolatot láthatunk. Aki csak valamelyest is ismeri a gépek technikai adottságait és tapasztalatai is vannak működésükről, az tudhatja, hogy efféle gyűrt lapok nap mint nap keletkeznek. A művészi szabadság pontosan abban áll, hogy mindezt nem félresikerült, elrontott objektumként kezeli a szerző, hanem műalkotássá avatja. S az sem véletlen, hogy a kezdőimpulzust ez a munka adja, majd ezt követi egy immár teljesen olvasható változat, amelynek egyik variációrészlete a következő:

„ismételek mint egy fénymásológép + esti riadót sugároz a rádióadó + elpárolog karomból az emlék + a fürdőgőz a kutyakarambol + elpártol a verstan a szavaktól + fésületlen fogak sárgállanak + az országos rendezőiroda közli hogy + imaszőr és ady hivatal úszik az árral + vajon mi lett az óralánccal + a vékony szálú harisnyanadrággal + vajon ki lóg a dróton + vékonyszálú harisnyanadrágban + vajon mi lett az óralánccal + imaszőr és ady hivatal úszik az árral + az országos rendezőiroda közli hogy + fésületlen fogak sárgállanak + elpártol + a verstan a szavaktól + a fürdőgőz a kutyakarambol + esti riadót sugároz a rádióadó + ismételek mint egy fénymásó”

Ha a szövegösszefüggést vizsgáljuk, akkor egyfelől megerősíthetjük azt a tételt, hogy feltételezhető egy olyan régió, a most meglévő tudaton túl, és egy tevékenység,

amely többé már nem önmaga révén, csak saját eredményein keresztül jut a tudatba. Aminek tulajdonképpen menekülnie kellene a tudat elől, a tudatosodás elől, az tudatosodik. Annak, hogy csak töredékeiben és semmiképpen sem összefüggéseiben írhatjuk le a világot, az jelen esetben művészeti manifesztációként jelenik meg. Így még az olyan véletlenszerű mindennapi események is saját jellegzetességeiknek megfelelő alakot ölthetnek - tehát ismétlődnek -, amelyek esetleg a hétköznapi közbeszéd fecsegés szintjén eseményeknek tűnhetnek, s ezt erősítik az egymásra következő variációk is. Az egyhangúságot ezek a pusztá matematikai alapon szerveződő változatok nem törhetik meg. A világ fényeinek, dolgainak megjelenítése, a tudomány és technika által előtérbe kerülő világértelmezés ismétlési procedúrája azonban csak első pillanatra és az absztrakt valóság szintjén jelzi a szabad emberi tevékenység zárójelbe tételét. *Mint már utaltunk rá, a rámutatás* aktusában jelentkező művészi gesztusnak kitüntetett szerepe van abban, hogy a „selejt” műalkotássá váljon. Ez a szembesítés azonban egyfajta bomlási folyamatot reprezentál, aminek egyik szimbolikus aktusa mindenkor rutincelekvéseink rögzítése, a világból érzékelt benyomásfoszlányaink megjelenítése. A művészet így - Hegellel szólva - túljut önmagán, de magának a művészetnek a formájában.

Ezt köthetjük a romantika által megfogalmazott „tudatlan elméletéhez”, ami azt a kérdésseltevést hozza mozgásba, hogy *miképpen képes a természet jelen lenni, ha történelmi ember egyszer már azt maga mögött tudja?* Itt a technika és a modernizáció által életre hívott *második természetnek* - ami már néha úgy tűnik, első - és a hozzá kapcsolódó *reflexivitásunknak* a viszonyát vizsgálhatjuk. A műalkotás megjelenítése nem pusztán a meglévő visszaadáshoz kötődik, hanem az organikus formák életre hívásában, a dolgok belsejében, alakjában működő forma felszínre hozásában realizálódik. Így kapcsolódási pontokat találhatunk a megjelenített valóság különös és egyedi formái, valamint a valóságot megjelenítő technikai médium között. S hogy mennyire szerves ez a reláció, azt mutatja a fénymásológép használata során felbukkanó hibalehetőség megjelenítése, tudatosítása, amelynek csak egyik részét képezi az objektív hiba (piszkos a henger, áramkimaradás, stb.), mivel a másik elem a szubjektum hiányos tudásából, gyakorlatlanságából adódik (gyűrött papírt helyez a gépbe, vagy rosszul helyezi el a papírt). Mondhatjuk azt is - újrafogalmazva Schelling intencióit -, hogy a technikai világ tökéletlenségének felismerése és az ezzel való játék a tulajdonképpeni halálnak, pusztulásnak a kivetítése. Mivel azonban ez a játék művészetként jelenik meg, így egyszerre érzékeltetheti a fantáziatevékenységben megnyilvánuló külső kényszer alóli szabadságot¹¹ és az erősz és halál egymásra vetített konkretizációját 23.

De nézzük sorban az egyes költői funkciókat. A *játék öröme* abban rejlik, hogy a költő egyre másra nagyítja ki a gyűrt lap részeit, és azt rámásolja a hibátlan példányra. Felfedez egy játékot, saját szabályokat alkot, s így megjelenítheti a tudomány és technika által determinált saját világ ellenpólusát. Annak a modulációnak lehetünk tanúi, ami egyaránt feltételezi *érzéki konkrétság* és emberi végesség megjelenítését. Már jeleztük, hogy egy alkotói folyamat véletlen és szükségszerű dimenzióaltságaként is értelmezhetjük Papp Tibor versciklusát, amely a szabadság és játékos rámutatás jellegzetességeire irányíthatta figyelmünket első olvasatban. De ha a folyamat szimbolikus utalásaira kérdezzük rá, akkor az érzéki konkrétság, a gyűrt képek nagyításai, majd rámásolásai az „eredeti” szövegre (a ciklus második oldala), a textúrák véletlenszerű megjelenése az asszociációk tág horizontjára irányíthatják figyelmünket. A kezdő gyűrt képet és az eredeti gépelt példányt követi két különböző gyűrt töredék rámásolása, majd megint az eredeti gépelt lap, de immáron *nem teljes terjedelmében, hanem egy részlet kinagyításával.*

Az érzéki gyűrt elemek és a tiszta textusok egymásra vetítése az erősz lényegi formatartalmait éppúgy emlékeinkbe idézhetik, *mint idea és valóság egymásra vetített különbözőségét*, majd végül az idea közelképe zárja a sort. Ezt követően egy újabb gyűrt kép, majd ismét, immáron véletlenszerűen egymásra másolt textustöredékek jelzik a kezdeti érzéki valóság és az ideák egymásba gabalyodását. Végül egy negatív kép zárja a fokozódó ismétlésvariációkat, mi egy szimbolikus és valóságos teremtő aktus végpontjaként is jelezheti az alkotói szándékot és befogadói közelítést.

Azért volt szükséges jelezni a poétikai játék dimenzióaltságát az érzéki konkrétság és végesség leírásával, valamint a szimbolikus jelentéstartalmak lehetséges változatának értelmezésével, mert ennek kapcsán jelezhetjük, hogy milyen *alternatív rekonstrukció* segítheti további elemzésünket az ÉRINTETLEN AZ EMLÉKEZET sorozat munkái kapcsán. Ebben az esetben azzal a szimulációs problémával találkozhatunk, amelyet Baudrillard igen plasztikusan fejtett ki elméletében. Papp Tibor fotói, amelyekre applikálta szövegtöredékeit, egy spanyolországi elhagyott „szellem-város” (ghost town) részleteit mutatják. „A Nyugat egész hitével és jóhiszeműségével - írja Baudrillard -, arra tett, hogy egy jel mélysegebben visszaadhatja a jelentést, hogy egy jel átváltható a *jelentésre*, és hogy valami ennek biztosítékul szolgál. - Isten, természetesen. De ha maga Isten szimulálható, azaz jelekre redukálható, akkor ki szavatol? Az egész rendszer súlytalanra, gigantikus szimulakummá válik. Nem irreálisra, hanem szimulakummá, azaz nem váltható át többé valóságra, hanem csak önmagára, egy megszakíthatatlan körforgásban, amelynek sem referenciája, sem kerülete nem létezik sehol.” Ehhez azt is hozzá kell tennünk, hogy Baudrillard példái a rezervátumok, barlangok hermetikus elzárásáról, hogy a tudomány megőrizhesse, akár tárgyának „halála” árán is, csak kiinduló analógiaként szolgál jelen elemzésben. Mivel itt pontosan a szimulációs probléma felfedéséről van szó, amely folyamat révén visszahelyeződhet jogaiba a poétikai aktivitás és teremtés. Fontos még ennek kapcsán felidéznünk az ábrázolással szembehelyezkedő szimuláció jellemzését: „Az előbbi a jel és a valóságos dolog közötti ekvivalencia elvéből indul ki (alapvető axióma még akkor is ha utópikus) ellenben a szimuláció a megfelelés elvének *utópiájából*, a *jel mint radikális tagadásából*, a jeltől mint minden referencia visszafejlesztéséből és halálra ítéletéből. Míg az ábrázolás megpróbálja feloldani a szimulációt, melyet hamis ábrázolásnak értelmez, addig a szimuláció magába zárja mint szimulakrumot az ábrázolás egész építményét.”¹² Ha Papp Tibor munkáira figyelünk, akkor szembesülhetünk a Baudrillard által jelzett előkészítő-szimulációs fázisok lehetséges ellenpólusaival. A *mély realitás visszatükrözésével* szemben itt egyfajta *destrukciós jelölési technika* megmutatására figyelhetünk. Már a nyitó képen, a fénymásoló által „bekeményített” fotón az „AMPUTÁLJÁK - amputáció - A SZAVAK VÉGTAGJAIT MEG MA SZAVAZZON” értelmezés található (egy BOR céggel ellátott ház falfelirataként), amely sokkal inkább a bomlási folyamat nyelvi megmutatható radikalizálására utal, megsokszorozva a lehetséges alternatívák számát. S nem is a *mély realitás elleplezése és eltorzítása* jelenik meg, sokkal inkább a *teljes életvilágot átfogó* megnevezések vezetnek tekintetünket (dereng a hajnali pékszag, sör). S hogy mennyire nem hatja át a munkákat, az elleplezés és torzítás üt át a munkákon, allegóriái, metaforái, jelzik az ablakkeretekre, faira rótt feliratok (piszkos, ideiglenes, penészlenek, nemi beteg). Minden szimbólumot a maga elmenteként is értelmezhetünk és így még inkább élessé tehetjük a létezés valós és fiktív jellegét. Egy plakáton a következőket olvashatjuk: „Ég a tűz a mosdótálban, a vízzel gyűjtött cigaretta, és fokhagymacsest, elégnek a veszélytelen ritmusképletek”. Így nem a Gonosz megjelenítése és a rontás szint-

jének stilizálása jelenik meg, hanem a dolgok önmagukat megmutató és megkérdőjelező fenomenológiája. Amely átvezet abba a mitikus tér-időbe, ahol járhatunk az *Oidipuszi úton libasorban a nyelvek között*, ám ugyanakkor a mély realitás hiányára mindenkor figyelmeztetnek töredezett szövegeik, azaz annak deklarálása, hogy mindezek csak feliratok és az egzisztenciát már csak a nyomok felkutatása idézheti. Ez utóbbi figyelmeztetés egy erkély falán található, ahonnan lepillantunk a pöttyös *gyerekasak, szétfolyó anyák* metaforáira. S elhagyott börtön falára pingált feliratokat olvashatunk: *joghurtomon rendőrök penészlének, őrök penészlének*. S így a lehetséges elmúlt tudatok, itt-létek megidézése, költői megnevezése nem ahhoz a trendhez kötődik, amelyet valóban az eredetmítoszok, valóságjelek, a másodlagos igazság és autenticitás túlkínálata jellemez, sokkal inkább a már jelzett költői aktivitás és kreativitás meglétének felmutatása, a lehetséges értelmezések megsokszorozása rajzolódik ki. Immáron nemcsak a mindennapi rutincselekvések reflexivitásának közegében mint az ISMÉTLÉSEK sorozatában, hanem a reális és fiktív világ határait megkísértő rekonstrukciók közegében is.

Az elfojtott visszatérése, amelyhez az előző sorozatokban különféle képpen közelítettünk, a jó és a rossz formájában kétféle művészetértelmezést is implikál Freudnál: a mérsékelt lázadást vagy az enyhe narkózist, amelyek hozzásegítenek bennünket, hogy „elviseljük az elviselhetlent”. Mindez már azt az előfeltételt is magában hordja, hogy „a művészet valami olyasminek a funkciója, ami maga nem művészet”.

Az előző freudi művészetértelmezésnek egyfajta továbbgondolása lehet, hogy a szabadság, játékoság, érzéki konkrétság és végesség szimbolizációja nem pusztán illúzió vagy terápia. Nem szükségképpen kapcsolódik a művészet funkcionális értelmezése a „rossz-végtelen” hegeli metaforájához, hanem az élet és művészet egybekapcsolása alternatív egzisztenciaértelmezések megjelenítését is elősegítheti.

Így abból az aspektusból is érdemes vizsgálunk Papp Tibor munkáit, hogy azok valóban csak az elfojtott visszatérései-e? Kérdés az is, hogy a művészetbe iktatott esztétikán kívüli jelenségek mennyiben támasztják alá annak a „vádznak” a jogosságát, amely extrém érzéketlenségben ölt testet, zárójelbe téve a művészetnek mint „szép-művészetnek” a tradicionális fogalmat.

Az elfojtott vágyak művészi projektálása az *önfelszabadítás gesztusaiban* és egyfajta *szimuláció kritikában* mutatkozott meg az első két sorozatban. Papp Tibor a művészi megnevezés mindennapi aktuális lehetőségeire és fiktív valóság újraélesztésére, újraértelmezésére irányíthatja figyelmünket. Így nem azzal az ismétlés fogalommal szembesülhetünk, amely a kierkegaard-i esztétikai és vallási stádiumhoz kötődik, ahol az ismétlés csak a mindennapoktól elszakított költészetben vagy transzcendenciában realizálódhat; és nem is freudi betegséghez és terápiához köthető ez a fajta ismétlés: sokkal inkább a mindennapi életvilág különböző szituáltságaiból kinövő kreativitáshoz kapcsolódik.

Ennek kapcsán azt is megfogalmazhatjuk, hogy csupán a hagyományos szép-művészet fogaimosságának átértékeléséről van szó, s inkább a kiteljesítés lehetőségeit szükséges számba venni. Amely magába foghatja az érzéki örömeinek jelenlétét a létezők teljességének reprezentációjával összefüggésben: így minden dolog, minden apró részlet és új variáció a poézis forrásává válhat. Ugyanakkor ráirányíthatja figyelmünket mindennapi életünk reflektálatlanságára, az önreflexivitásra összpontosítva, s érzékeltetheti a határpontok megjelenítésének lényegességét mind az egyéni erősz és interszubjektivitás egybeartozásának deklarálásával, mind a történetiséget reprezentáló halálba-futó-lét jelzésével.

(el-vevés)

1 Jelen írás egy készülő monográfia részlete

2 Lásd erről Bohár András: *Konz: Poszt: Palócföld* 1995/2

3 Papp Tibor első két könyve (Sánta vasárnap 1964. Magyar Műhely, Párizs, Elégia két személyhez vagy többhöz 1968, Magyar Műhely, Párizs) jelzi a tradicionális modernizmus emlékező újraformálásait, amelyek rokoníthatók József Attila és Weöres Sándor poézisével, de már érzékelteti azt a versformálást (kompozíciós folyamatok beindítása- Sánta vasárnap, Forgó égtájak – és szövegszemiotikai-és szemantikai beállítódást, amely a Vendégszövegek munkáiban már kéz zelfogható eredményként jelenik meg.

4 Papp Tibor: *Múzsával vagy múzsa nélkül?* (Irodalom számító gépen) 1992. Balassi Kiadó, Bp.

5 Papp Tibor: *Disztichon alfa* (első magyar automatikus versgenerátor) 1994. Magyar Műhely, Párizs

(egzisztencia és intertext)

1 Paul Ricoeur: *Bibliai hermeneutika* 1995. Bp., 57. o.

2 Paul Ricoeur: *Bibliai hermeneutika* 1995. Bp., 37. o.

3 Julia Kristeva: *A szövegstruktúrák problémája*. In: *Helikon* 1996 1-2. szám

4 Michael Riffaterre: *Az intertextus nyoma*. In: *Literatura* 1996 1-2. szám

10 Papp Tibor *Múzsával vagy múzsa nélkül*, Balassi Kiadó, 1992. 41-43. o.

11 Nagy Pál: *Az irodalom új műfajai*. ELTE BTK- Magyar Műhely, 1995. Bp., 87-88. o.

12 Papp Tibor: *Múzsával vagy múzsa nélkül*, Balassi Kiadó, 1992. 45-47. o.

13 Paul Ricoeur: *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. In: *Ikonológia és műértelmezés* 3. Szeged, 1987. 189. o.

15 A toposzintaxis értelmezhetőségéről a Liberc térképvers kapcsán még bővebben szövegek

16 18 Eco-t idézi Papp Tibor: *Vendégszövegek* 2,3. 108-109. o. Természetesen az idézési technika sajátos módjáról beszélhetünk, mert elhagyja az írásjeleket, és a sorok közé saját kommentárját is beilleszti, s a tipografálással megalkotja a lehetséges elméleti vizuális értelmezés előképét, amely mintegy bemozdítja a rákövetkező hat oldalon sorjázó vizuális költemény befogadói rekonstrukcióját

17 19 A Magyar Műhelynek ebben az időszakban Joyce, Szentkuthy és Erdély különszáma jelent meg, francia, osztrák és holland kortárs avantgárd törekvéseket mutatott be, s a Magyar Műhely találkozók munkáinak, vitáinak bemutatása kapcsán felelevenítette a szellemi és művészi információ-és gondolatcsere áramlását.

20 Odo Marguard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép-művészet*. In: *Az esztétika vége*. Ikon Kiadó 1995. Bp., 88-114. o.

21 Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Gondolat Kiadó, Bp., 275. o.

22 Freud: *Bevezetés a pszichoanalízisbe* 1994. Gondolat Kiadó Bp., 303-307. o.

23 Freud: *Esszék* 1982. Gondolat Kiadó Bp., 253-324. o. Freud: *Mózes*. Két tanulmány. 1987. Európa Könyvkiadó Bp., 211-252. o.

24 Jean Baudrillard: *A szimulakrum elsőbbsége*. In: *Testes Könyv I. Ictus és JATE*, Szeged 1996. 164. o.

25 Baudrillard i.m. 164. o.

26 Marquard i.m. 111-112. o.

27 Freud: *Pszichoanalízis és világnézet* In: *Filozófusok Freudról* Cserepálvi 1993. 27. o.

28 „Mindazt a pusztulást, amelynek reális megélését az embernek kerülnie kell, megpróbálja átvezetni a széthullás közvetett, reflektálható, fenntartható, gyógyítható, de mindenesetre megpróbálja betegségként megélni, orvosi felügyelet alatt.” Marquard i.m. 106. o.

29 Századunk avantgardizmusának, de különösképpen az ötvenes-hatvanas évek neo-avantgárd törekvéseinek is lehetséges egy ilyen interpretációja (pop art, arte povera, koncept art, hipperrealizmus, konkrét költészet, stb.)

30 Ennek elemzését lásd Bókay Antal: *Az ismétlés: a lélek titkos törvénye* című tanulmányában. In: *Kierkegaard Budapest*. 1994. Fekete Sas Kiadó, 33-35. o. Különösen a kierkegaard-i etikai stádium ismétlésfogalmának azon értelmezése fontos témánkkal összefüggésben, amely jelzi, hogy az ismétlés alapja lehet a mindenkori belső aktivitás, teremtés, amely egyben ontológiai státusszal is rendelkezik.