

Tartalom

CENTRUM – GÉCZI JÁNOS

GÉCZI JÁNOS: Plinius rózsája	7
Egy alföldi bűvár a mediterráneumban – a költővel SIRBIK ATTILA beszélget	12
GÉCZI JÁNOS: Amelyen nem megy át; Acélkék fecske; Nyom; Nem elég	19
ÁFRA JÁNOS: A városi propaganda archeológiája (<i>tanulmány</i>)	21
JUHÁSZ ATTILA: Mondvateremtő (<i>esszé</i>)	38
URBÁN ANDREA: Flórák és faunák fénytörésben (<i>tanulmány</i>)	57
REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS: Géczi-mozaik (<i>miniesszé</i>)	68
ARATÓ LÁSZLÓ: Két verssziget (<i>tanulmány</i>)	71
KULIN BORBÁLA: Átnézni a kődarabon (<i>miniesszé</i>)	86
KOCZISZKY ÉVA: Sziget-monológok (<i>tanulmány</i>)	88
SZARVAS MELINDA: Apróságok (<i>tanulmány</i>)	95

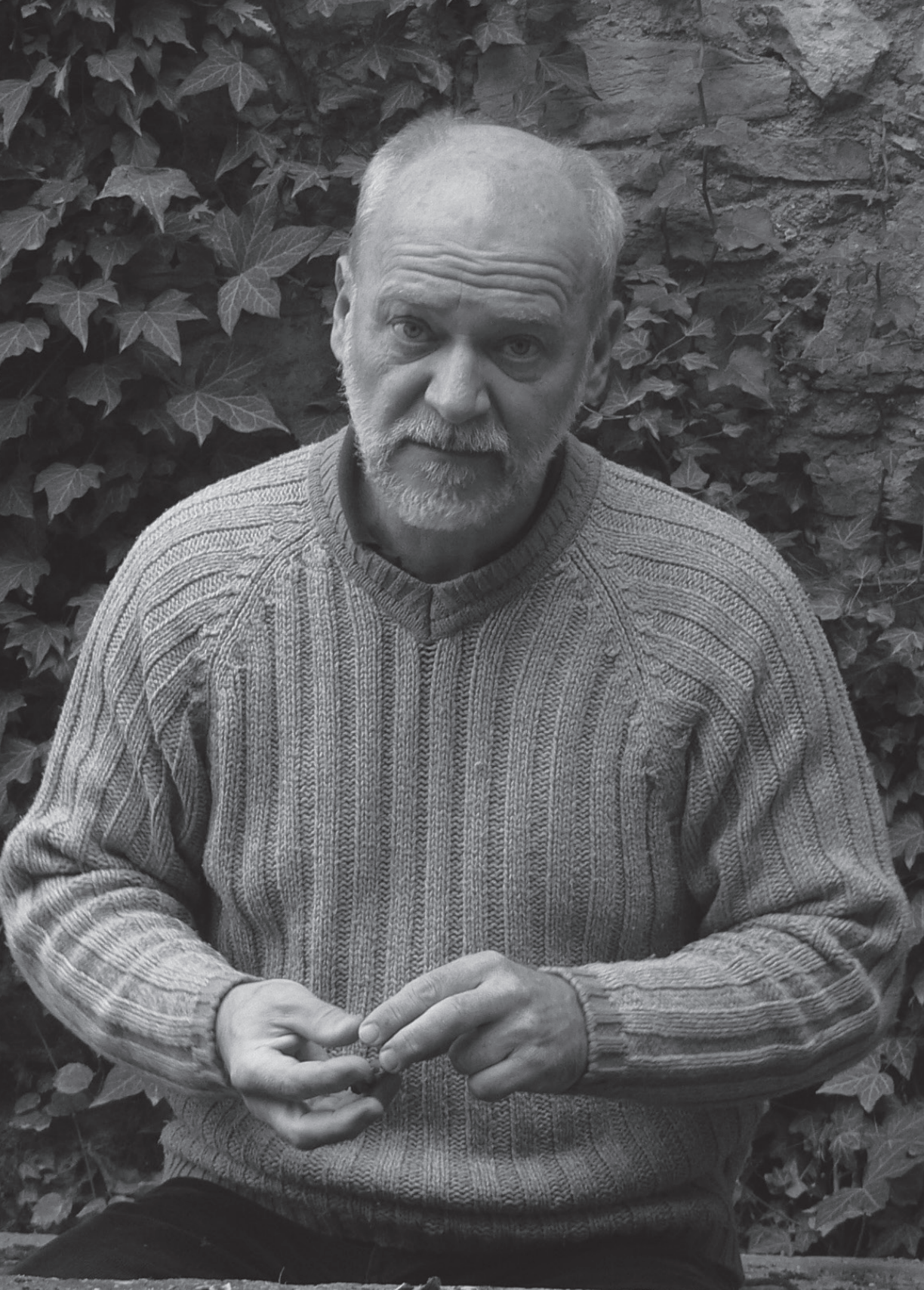
A borítóbelsőkön **GÉCZI JÁNOS** munkái láthatók:

B2: Dekollázs, Veszprém, 1997 (tépelt plakát, 90 x 70 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 97.4.1.

B3: Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépelt plakát, 85 x 110 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.23.1

A CENTRUM rovat belső címlapján:

A veszprémi kert kőasztalánál. **BALLA ANDRÁS** felvétele, 2008



CENTRUM – Géczi János

GÉCZI JÁNOS (Monostorpályi, 1954. május 4.) költő, író, képzőművész.

1972-ben érettségizett a debreceni Tóth Árpád Gimnázium biológia–kémia tagozatán. 1978-ban diplomát szerzett a József Attila Tudományegyetem biológus szakán. 1988–1989 folyamán az Oktatáskutató Intézet könyvkiadójának vezetője. 1990-től az Iskolakultúra szakfolyóirat szerkesztője. 1993–2000 között a Vár Ucca Tizenhét folyóirat szerkesztője. 1995-től a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem oktatója, habilitált docens. 2003–2017 között a veszprémi Pannon Egyetem munkatársa.

Művei:

Vadnarancsok (versek), Szépirodalmi Kiadó, 1982
Vadnarancsok (életrajz-rekonstrukciók), Szépirodalmi Kiadó, 1982
Léghajó és nehezeke (versek), Magvető Kiadó, 1983
Kezét reá veté, hogy lásson (regény), Szépirodalmi Kiadó, 1984
Elemek (versek), Szépirodalmi Kiadó, 1986
Vadnarancsok II. (beszélgetések), Magvető Kiadó–JAK, 1987
Gyónás (versek), Magvető Kiadó, 1988
Látkép a valóságról gepárddal (versek), Szépirodalmi Kiadó, 1989
Vadnarancsok I-II. (életrajz-rekonstrukciók), Szépirodalmi Kiadó, 1990
concrete (képversek), Magyar Műhely Kiadó, 1992
A torony (regény), Széphalom Könyvműhely, 1992
magánkönyv (versek), Széphalom Könyvműhely, 1993
Mágnesmezők (versek), Tevan Kiadó, 1993
[fonalvers, figurával] (versek), Vár Ucca Tizenhét, 1994
Fegyverengedély (regény), Pesti Szalon Kiadó, 1994
21 rovinj (vers-, esszé- és novellarovinj), Jelenkor Kiadó, 1994
Esszék (esszék), Orpheusz Könyvek, 1995
A kékszemű Napló (meseregény), Fabula Kiadó, 1995
Versék (válogatott versek), Orpheusz Könyvek, 1996
Angyalháj (esszeregény), Nap Kiadó, 1996
Képversek, Róma (képvers és regény), Orpheusz Könyvek, 1996
A kancsólakó kígyó (gyerekversek), Lilium Annum Kiadó, 1997
Képversek (csúsztatás, hasítás, tépés), Vár Ucca Tizenhét, 1997
Prózák (prózai munkák), Orpheusz Könyvek, 1997
Vadnarancsok I. (teljes kiadás, beszélgetések), Orpheusz Könyvek, 1998
Vadnarancsok II. (teljes kiadás, vers, regény dráma), Orpheusz Könyvek, 1998
Ezer veszprémi naplemente (versek), Holnap Kiadó, 1999
Dél (regény), Vár Ucca Tizenhét, 1999
A térre én... (gyerekversek), Ister Könyvkiadó, 2000
Két puli feljegyzései (mesék), Ciceró Könyvstúdió, 2001
Tiltott Ábrázolások Könyve I. (regény), Ister Könyvkiadó, 2001
Részlet (esszék), Kalligram Kiadó – Ister Könyvkiadó, 2001
A visszavont tekintet (versek), Kortárs Kiadó, 2002
Tiltott Ábrázolások Könyve II. (regény), Ister Könyvkiadó, 2002
Carmen figuratum (képversek, katalógus), Magyar Műhely Kiadó, 2003
Tiltott Ábrázolások Könyve III. (regény), Ister Könyvkiadó, 2003
Részkar (válogatott versek), Kortárs Kiadó, 2004

Tiltott Ábrázolások Könyve IV. (regény), Ister Könyvkiadó, 2005
Egyetlen tör balladája (versek), Tiszatáj Könyvek, 2005
Tiltott Ábrázolások Könyve I–IV. (regény), Gondolat Kiadó, 2008
Tiltott Ábrázolások Könyve I–IV. Anekdota (regény), Gondolat Kiadó, 2009
Nyom (Veszprém-esszé), Palatinus Kiadó, 2009
Honvág. *A paradicsomba* (esszék), Gondolat Kiadó, 2010
Jutunk-e, s mire, édes úr? (versek), Palatinus Kiadó, 2011
Múlik. Egy regény esszéi (esszék), Gondolat Kiadó, 2011
Viotti négy vagy öt élete (regény), Kalligram Kiadó, 2011
Ősz vagy júlia (versek), Napkút Kiadó, 2012
Lassú árnyék (esszék), Gondolat Kiadó, 2012
Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz (versek), Gondolat Kiadó, 2013
Rozlupane plakaty (képversek), Vár Ucca Műhely Könyvek, 2014
Egy teremtés története (interjú, Onagy Zoltánnal), Gondolat Kiadó, 2014
Jerusalaim. A képzelet szülte város (esszé), Múlt és Jövő Könyvek, 2014
Hosszú/KÉP/VERSEK (versek), Gondolat Kiadó, 2014
Szélbe burkolt város (prózák), Vár Utca Kiadó, 2014
Vadnarancsok (teljes kiadás, beszélgetések), Athenæum Kiadó, 2015
Kusza képmezők (képversek), Magyar Műhely Kiadó, 2015
A bunkerrajzoló (élettörténet-rekonstrukció), Athenæum Kiadó, 2015
Végül (regény), Kalligram Kiadó, 2015
Törek (versek), Kalligram Kiadó, 2016
Kontinentális kedd (Összegyűjtött versek), Gondolat Kiadó, 2017
Sziget – este hét és hét tíz között (versek), Tiszatáj Könyvek, 2018
Fotóregény (fotóregény Molnár Lászlóval), Művészetek Háza, Veszprém, 2018
Őszi kék. Élet, történet, konstrukció (Csányi Vilmossal), Athenæum Kiadó, 2018
Lősz (versek és képek Ladik Katalinnal), Z'etna Kiadó, 2019
Upcycling (képversek, katalógus), Művészetek Háza, Veszprém, 2019
A tenyérjós (regény), Athenæum Kiadó, 2019
A kancsólakó kigyó (versek gyermekeknek és felnőtteknek), Vámbéry Polgári Társulat, 2019
Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számárral (versek), Kalligram Kiadó, 2020

Művelődéstörténeti művei:

Alláh rózsái (Tanulmány), Terebess Kiadó, 2000
Természet – kép (tanulmányok), Litera Nova Kiadó, 2001
Muszlim kertek (tanulmány), Terebess Kiadó, 2002
Rózsahagyományok (tanulmányok), Iskolakultúra Könyvek, 2003
A rózsza kultúrtörténete: Antik mediterráneum (monográfia), Gondolat Kiadó, 2006
A rózsza kultúrtörténete: Középkori kereszténység (monográfia), Gondolat Kiadó, 2007
A rózsza kultúrtörténete: Reneszánsz (monográfia), Gondolat Kiadó, 2008, 2017
The Rose and its Symbols (monográfia), Narr, Tübingen, 2011
A rózsza kultúrtörténete: Fejezetek a 17-18. századból (monográfia), Gondolat Kiadó, 2016
A rózsza jegye alatt (tanulmányok), Gondolat Kiadó, 2016
A rózsza labirintusa (monográfia), Athenæum Kiadó, 2020



Díjai:

Móricz Zsigmond-ösztöndíj (1980, 1981)

Gizella-díj (1992)

Artisjus Irodalmi Díj (2007)

József Attila-díj (2011)

Veszprém Megyei Príma Díj (2011)

Apáczai Csere János (2014)

Bárka-díj (2012)

Alföld-díj (2015)

Salvatore Quasimodo-fődíj (2019)

GÉCZI JÁNOS

Plinius rózsája

Első freskótöredék

A hattyúba fér mindig a fehérből,
de csórbütykén, kantárján s a lábán túl
több fekete már nem.

Második freskótöredék

Semmire sem jó a diózöld folt
a falon. Pedig ott van.

Harmadik freskótöredék

Amit Hispániában jeneszternek neveznek,
a spartium lélekszárga.
Színe az izgató ópiumé.
Illatában semmi nincs a forró mézéből,
inkább kondomszagú.

Az óvszer
a parton hever, feldúlt fövényben.
A déli hullámokig
őrzi a test formáját, hogy aztán
átadja a hűvös, mély víznek.

Negyedik freskótöredék

A kettészelt éjszaka nagyobbik fele a tengeren ring,
feljönnek a mélyből, s köré gyűlnek a halszemű csillagok.

Ötödik freskótöredék

A villa rustica zöldségesében
zsenge és illatos a hagyma feje.
Szól a szőlő, cseng a barack, mosolyog
az alma.

Afrikai a nő, hangsúlyos
és ütemes egyszerre, bár ahogyan
fogja a kezét, a mozdulata
prózai. Róla fecsegek, az arcát
a képből kitakarom, de tunikája
széle mégis belelóg a versbe.

Hatodik freskótöredék

Az élfény mutatópalcája!
 Egyikünk képének felületére hasal,
 és a freskó peremén átcsúszik a képen túli világba.
 A másikunkén befúródik a látványba,
 nyílhegyével szögezve az arcot a célponthoz,
 amelyet irányként szab számára a suhanás.

Van, hogy együtt.
 Van, hogy külön, máshol, eltérő térben,
 habár pózolva a képen
 vagyunk.

Hetedik freskótöredék

Valamelyik múlt időben kell mondani.
 A befejezett is folyamatos múlt.
 A római jelképek között él,
 Léda lábai közén akkor is ott hever a hattyú,
 amikor hattyúsültet eszik, mézzel, mazsolával,
 s a falképek megfigyelésétől tartózkodik.
 A madarat a legtöbb teremben fölpingálják,
 mivel nem kell hozzá sem sok,
 sem sokféle festék. És nincs alkalom,
 amelyen nem hangzik föl valakinek a hattyúdala.
 Fekete nőként nem szeretheti, mondja.
 A fehér burok mire való, ha számtalan
 színt zár önmagába? S miféle lehet
 az a jószág, amely képes képmások
 modellje lenni, mintha nem lenne elég
 számára önmaga? Az a hattyú is mi végre
 szolgál a szerterepedt freskón,
 hiszen úgy fúrja át az egyetlen nyílveendő,
 hogy kérdőjellé rögzíti a csőrét és nyakát?

Nyolcadik freskótöredék

A testbe a vizsály ha behatol,
 jobb felét rázza a hideg,
 a balt a heves forróság.
 Ezt nem javítja a jégkása,
 azt az óborban oldott jószág,
 csakis a korty vízzel bevett rózsapor.

Kilencedik freskótöredék / 1. darab

Nem tudhatom, hogy ki ő.
 A hosszú élet egyetlen pillantás
 alatt befejeződik.
 Nem a képmást akarom,
 hanem a kép tárgyát.

Kilencedik freskótöredék / 2. darab

Azt vettem észre, hogy nem vet árnyat.
 Az égi fény, mint mennyet, áthatja,
 és teste van, és a testének alakja,
 de húsa a fényt magába foglalja,
 csiszolt üveggént felragyog,
 minthogy átlátszó dolog. És követ.
 És mellém odaáll. És jár előttem.
 A sugár ömlik belőle bőven,
 gyenge lesz az összes mondatom szava,
 hogy a szavát látom kép formájában.
 Elönt gazdagon, nedvdús szőlőszem,
 és kitölt a test tapasztalata.

Tizedik freskótöredék

Rátalál végső formájára. Látható.
 Megfelelő az ábrázata,
 nem torzítja el a lapos ecset
 sörtenyoma. Fentről festett, lefelé,
 ahogyan szokás. Helyére áll az ég,
 a víz, a part sávja, nem talál
 betűket rajtuk a szem. Panelek,
 cinóbersávok, nagy az apróktól
 követve, sötét tónusok peremén
 a csúcspontok mindegyike a helyére áll.

Bal szélén Baiæ-t pára takarja,
 s a gőz. A jobbán fenyőroncsok és
 tetemek. A hegyoldalon csúszik
 a láva. Az ostoba ember
 hegyorrú, szürke, akár a Vezúv
 – Plinius recitálja –, de nem kerül
 szentenciája sem a vázlatot
 rögzítő táblára, sem papiruszra.

A kutyájára gondol s a rózsára.
 A látványra, amelyet a villába
 zárva hagy maga után. A szállás

alkalmas a munkára, a jószág
volt a nyugtalan, s a virág is
szokatlanul viselkedett, a kénszag
fojt, fakít. Fellelhető-e
a megfelelő perspektíva?

A római a veszélyt keresi,
abban nyer nyugvást. Felsértett talpát
nyalja a kutya, vagy a mozaik
vérpíros mintázatán járva
hagyja a nyomát a maga útjának.
A rózsa a csecsét kitakarja,
lecsúszik válláról lombtunikája.
A cíviseknek jut hely a parton,
a szolgák Pompeiiben maradnak.

A tengert víz alatti, vízszínű
gályák kavarják, sötétkék evezőikkel
ütve-verve. Sirályok vijjognak,
s nem ülnek a szirtre, a csónakperemre,
csapognak és hullnak, miként a pernye.

Az eb hispániai, egykor a bozót
labirintusában élt, vadon, nyolc
ivadékát védve és nevelve,
s mint szőfoltjai száma, éhsége sok.
És nem riasztották se ostorok, se
kígyók, ha feladatának végére járt.
Ha megmarta a harcban a vad,
sebére a rózsa bogyóját ette.

A rózsa? Tán milétoszi, kis græca,
vagy Pæstumból való. A vandál nő
ültette s viseli gondját, fürdetve
harmatban reggelente, leszedte
róla a kártevőket. Nappal nőtt,
s az ágbogosodást éjszakára
abbahagyta. Talán mert a kutya
aláhúzódik, s tövében hús vackot
ásott magának. Talán mert ott valami
fény nőtt magként elő a föld alól,
s a vulkánremegést nem érzi.

Talán mert így várja az idő végét.
Talán mert a kölykök szemét onnan
jobban látja. S a tanítása
arról szól, hogy a várakozás
és a végzet természete más.

Tizenegyedik freskótöredék

Sok a száraz villám. A kéneső
sem kevés. Emelkedik a hő.
A kúphegy nyakban lefejezve,
s ki elhulljék, nem volt következő.

Miként márványurna, a csont fehér.

Tizenkettedik freskótöredék

a dermedt láva
hűségesen őrzi a
kutya alakját

Egy alföldi bűvár a mediterráneumban

SIRBIK ATTILA BESZÉLGETÉSE GÉCZI JÁNOSSEL

– Képzőművész és író együtt, párhuzamosan létezik/utazik benned, vagy valami-féle hierarchikus viszony van a kettő között? Befolyásolja a vizualitást a textúra, vagy fordítva: hat a vizualitás a szövegeidre?

– Élettörténetemet tekintve egyszerű a válasz. Gyerekként önfeledten és sokat rajzoltam-festettem, s amikor megismertem Szabados Árpádot, megtudtam, hogy miként valamennyi gyermek, kreatív voltam. Vizuális megnyilvánulásomnak azonban gyorsan vége szakadt. Az általános iskola felső tagozatában a rajzórák kiölték belőlem az ambíciót. A középiskolában, bár vezetett szak-költ a tanárunk, a rajzoktatás kockarajzolás mániaja következményeként az érdeklődésem szertefoszlott. A művészettörténet inkább foglalkoztatott. Hozzájárulhatott e váltáshoz az is, hogy anyai ágon egy harmadági festő rokonunkról nem sok jót (bár annál érdekesebbeket) hallottam: a kalapgyűjteményéről, a mézeskalács huszárokat utánzó piktúráiról és arról, hogy szüleinek háza előtt a legpirosabb Medgyesegyházán a megérett meggy. Érdekes momentum, hogy már szegedi egyetemistaként, amikor a Tiszatájat főszerkesztő Ilia Mihály kezébe kerültek a verseim, zsenyémet olvasván első megjegyzése az volt, hogy erősen képi világot dédelgetek. Ehhez képest aztán nem Kukovecz Nana festményét nézni küldött el a Móra Ferenc Múzeumba, s nem is azon képedt el, hogy egy biológushallgató ostromolja versekkel tekintélyes lapját, hanem felhívta a figyelmemet az Új Symposionra, arra a jugoszláviai periodikára, amelyik a magyar irodalmi folyóirat-hagyománytól eltérő módon foglalkozik a vizualitással és a lap képi megjelenítésével.

Képzőművész sosem akartam lenni. Biológus annál inkább. A növények világa érdekelt, amíg rá nem ébredtem arra, hogy az élőlényközösségek földi univerzuma, annak szabályai mennyivel izgalmasabbak – hogy aztán az antropológia felé mozduljak. Akkor kiderült, a világ meglátása, leírása, rendszerének kibogozhatósága nagymértékben függ az emberi szentől, attól a szentől, amely fölött az elme és egy optikailag sajtóságos biológiai szerv működése uralkodik. Az más kérdés, hogy klasszikus értelemben sosem váltam biológus kutatóvá – csak élettudomány-történészé.

Biológusi tanulmányaimmal együtt nőtt fel költői törekvésem. Akadt időszak, amikor összeegyeztethetetlennek tudtam a kettőt, hiába voltak előttem jó példák. Egyetemista éveim alatt minden igyekezetem az összeegyeztetés lehetőségeinek feltárására irányult. Néhány évvel az egyetemi diploma megszerzése után, a *Vadnarancsok* élettörténet-rekonstrukciói készítésekor ez a kérdés már nem foglalkoztatott, képesnek mutatkoztam használni az élettudományi ismereteimet.

Viszont a kérdésed nyilván nem biográfiai. Alexander von Humboldt, a biogeográfiai szemlélet atyja, aki a Föld klimatikus élőlénymintázatát elsőként írta le, a trópusi esőerdő jellemzésekor annak megjelenítésén sokat töpreng. Képes ugyan arra, hogy egzaktul felsorolja és jellemezze a növény-, állat-



Húgommal, Monostorpályiban. Családi felvétel, 1957

és gombafajokat, azok együtteseit, s arra, hogy bemutassa az őserdőt az avar-tól a legfelső lombkoronaszintig, a pára- és csapadékviszonyok alakulását, a napsugárzás jellemzőit, a domborzati viszonyait – de, ahogy írja, a tudományos egzaktuság ellenére képtelen az esőerdő egészét megragadni és kifejezni. Aztán egyetlen hasonlat a segítségére sietett: azt állította, hogy olyan az esőerdő, mint a pokol. Egy hasonlatot alkalmazott, amely mögött hatalmas művelődéstörténeti, gondolkodástörténeti, eszmetörténeti és művészeti tabló pompázik: nem egyebet csinált, mint hogy a vizsgálati tárgyát egyidejűleg diszciplinárisan, köznapi módon és művészeti eljárással azonosította. Ebben a hibrid rendszerben fel sem vetődhet, hogy melyik módszerrel célravezető a dolgot magát láthatóvá tenni, mi több, ha bármelyik alrendszer primátusát elfogadnánk, akkor magát a vizsgálati tárgyat veszítenénk szem elől. Nem vagyok tehát se képzőművész, se író (és sem biológus, sem pedig az, amiből életem második felében éltem, az élettudományok művelődéstörténésze), mivel egyidejűleg mindegyik vagyok. Költő.

– *Mit jelent számodra költőnek lenni?*

– A költő látja (hallja, ízleli, tapintja, szagolja) a teremtetlen és teremtett világot, s hogy aztán a benyomása mivé válik, arra nehezen tud pontos választ adni. Merthogy a meglátottság pillanatnyi, s az is nagyjából adott, hogy milyen mediális lehetőség társul a leképeződéshez. Azonnal reagálok vagy elraktározom magamban, felkészült vagyok-e arra, hogy az érzékileg menten megkomponálódott helyzetet átváltsam művé, tárgyasítsam; s letépem-e a plakátot vagy fényképet készítek róla, főlemelem-e az utcaköre tapadt, a gyalogosok

cipőtálpától szétfoslott cetlit, vagy egy-két mondatot fölírok a jegyzetlapjaim egyikére, vagy diktafonba mondok verssorokat. Esetleg, mert a készenlétem és a helyzet lehetővé teszi, leülök a kerékvető köre, és iPademet kinyitva elkészítem a primer szövegváltozatot? Egyetlen helyes állítás e procedúráról, hogy a művekhez vezető módszer, a tárgyiasítás folyamata mindenkor – minden életszakaszomban – ugyanaz. Aminek az a vége, hogy rövidebb-hosszabb kihűtési idő után korrigálok és autorizálok a munkát.

Hangsúlyozom, hogy a képvilág és a szövegvilág forrásai és felépülései azonos algoritmus szerint írhatók le. Ha a képek vezető motívumait tekintem – betűk, szótöredékek, szövegszönyegek, a fogalmiság irányába mutató jelek és hiányuk –, akkor érzékelhetők a verseim és minimálprózához sokáig ragaszkodó prózaműveim (kritikusaim által hol toposzoknak, hol állandó ornamentumoknak nevezett) konstans jegyei.

Vannak érzékszervi tapasztalatokra hivatkozó és vannak azon túli jellegadó mintázataim, amelyek időről időre ismétlődve feltűnnek, ha olykor más-más öltözékekkel/jelentéssel is. Olyan, mintha egy-egy tematikus egységet évtizedeken át készítenék, mintha a cikluskészítés kellékei nem állnának folyamatosan rendelkezésemre. Holott a versekben tapasztalható hiátus a képeknél teljesebb ki, vagy fordítva. Az egyik művészeti ág tapasztalatai a másikban jutnak kifejeződésre, s egymásba oldódva újabb és újabb metodológiát kínálnak fel a folytatáshoz. S vannak – a versekben, kisprózákban és képekben is – műváltozatok, vannak témák, amelyeket újra és újra alakba öntök, más formába gyömöszölök.

Az érzékeléssel, miként a szóban kifejeződő fogalmakkal is, csínján kell bánni. Ugyanaz (vagy a majdnem ugyanaz) arcpirító módon képes másként megjelenni, a korábbihoz képest eltérő utasítást képviselni. A személyes ismeret, a magántapasztalat, a rutin, a figyelem módozatai, a bennem rejtőző harmónia vagy káosz a hullámverte fővenyen vergődő halak nyomát hol görög betűknek láttatja, hol grafikának, s a közülük választáshoz valamennyi fogalmi és tapasztalati ismeretemre, gyakorlati praktikámra szükségem van. Ha ezek híján vagyok, vagy ha rosszul döntök, akkor pusztán egy szemlélődő kívülálló fércműve születik.

– *A vizualitás tehát egy érzékibb, mert közvetlenebb viszonyt feltételez a tárgy és a nézője között, mint a fogalmiság az értelem és az értelmező között?*

– Valamelyik nagyon fiatalkori versemben akadt egy sor – *szeretkezem a világgal*, vagy valami hasonló – amelyre, emlékszem, Szederkényi Ervin, a Jelenkor áldott emlékü főszerkesztője egy pécsi találkozás alkalmával rámutatott. Állította, hogy ez a fajta sajátos mentalitás figyelemre és megmunkálásra érdemes.

A kép és a vers, a fotó és az esszé alkotója ugyanaz, csak a produktum zárul a maga mediális sajátosságába. Óvatosan mondom, hogy a médium torzít. Ahogy a fényképezőgép, ugyanúgy a szavak is. A mediális átalakítás uralmát a jó mű olykor el tudja kerülni. Szomorú s egyben nagyszerű, hogy a Karoling szerzetesek vélekedésével ellentétben nem létezik univerzális és egzakt nyelv.

– *Bizonyos tekintetben talán sok mindent elánul egy emberről az, hogyan jelenik meg a saját jövőjében. Mennyire alakítója, illetve mennyire elszenvedője a saját akaratának, és elsősorban: hogyan tükröződik más emberekben?*

– Abban reménykedem, hogy az utolsó pillanatombig azt tehetem, amiben szabad maradok. A szabadságom a korlátaim és a lehetőségeim belátása, ismerni vélem és használni a természeti, a biológiai, a humánológiai, a tár-

sadalmi, a kulturális tereimet, a cselekedetek hatását, s nem feltétlenül ijedek meg az új fejleményektől. A döntéseim következményét viselem, és a munkáimban igyekszem hasznosítani. Az életmódom miatt kevés ember befolyásolja az életvitelemet, hiszen az írói munka magányos tevékenység.

– *Történet vagy történelem (élet vagy elmélet)? Különválasztható egyáltalán a kettő, vagy ez is csak a történelmi szituáció és a személyes lét összefonódásának mindenkori kérdése?*

– A történetek közelebb állnak hozzám, leginkább azért, mert izgalmas, hogyan alakulnak át, időszakonként miként artikulálódnak másként. Mindezt a magam sorsával is ellenőrizhetem. Az egyéni történet szilánkos, az olvasatban válik kompakttá, s az olvasat pedig az idő előrehaladtával át- meg átalakul. A tegnapi históriám mára másik értelemhez kerül közel, holnapra meglehet, szétfoszlik vagy olyan tartalomhoz jut, amelyre nem is számítottam. Az egyén emlékezetének sajátossága persze nem csupán őt, hanem valódi és álcsoportjait is, végső soron a nyelvközösséget, a nemzetet, a saját civilizációt és a kort jellemzi. Alapvető felismerés, hogy ma – ahogyan a humánökológia állítja – az emberiség egyre inkább nyolcmilliárd ember individuális közösségébe van bezárva. Mindenki saját maga számára képezi meg az egyszemélyes csoportját, s az individuum az egyéni képzetek, hiedelmek foglya. A tradicionális csoportok felbomlottak, s nem is arra megy a világ, hogy visszajuttassa a szerepüket. Hogyan lesz manapság ebből a sokképű történetből egy ember vagy éppen egy társadalom története, s adekvát módon milyen nyelven fejeződhet ki, csak feltételezni tudom. Csupán leírom a sejtéseimet.

A történetképzés két verskötetemben is problematizálódik, azokban a hosszúversekben, amelyek az 1993-as *Mágnesmezőkben* és az ugyancsak 1993-as (*fonalvers, figurával*) kötetben jelentek meg. Illetve ide sorolható még egy kiadvány, amely az előbb hivatkozott négy hosszúverset és a hozzájuk társított képeket (xeroxok, kollázsok, plakátfotók és hasított plakátok) is tartalmazza, ez a szöveget és képet együtt alkalmazó 2014-es *Hosszú/KÉP/VERSEK* című kötet.

Bármiként is alakul, az biztos, hogy az a tudomány, a művészet és a hitvilág együttesének eredményeként fog körvonalazódni. A történelem tudománya pedig próbálja megragadni az emberiség utolsó néhány évezredét, lévén a források és a módszerek erre adnak pusztán lehetőséget – és azzal a nagy történettel, amely évmilliók alatt zajlott, s a Homo-fajok sorozata által esett meg, nemigen tud törődni. A humánökológiai szempontú történet, amelyeket modellekkel lehet leírni, számomra izgalmasabb, mint a társadalomtörténet, habár az utóbbi ugyancsak szolgál tanulságokkal. A humán viselkedés megértése pontosabb megismerést és részvétet ígér, mint az objektivitásával hivalkódó történelem tudománya.

– *Ha Géczy Jánosról beszélünk, mennyire fontos, hogy megismerjük a róla beszélőket is? Téged érdekelnek a rólad szóló szövegek? És akkor itt kitérhetünk akár a III/III-ra is.*

– Az irodalmi térbe kerülés sokféle, olykor ellentmondásos magatartást igényel. Másfélét egy szerkesztőtől, mást egy alkotótól, mást az olvasótól. A művészeti közéletben bármiféle szerepet vállalók nyilvános vagy burkolt értékelésében a csoportérdekek unos-untalan megjelenítődnek. Ma már azt gondolom, a leíró megnyilvánulások (legyenek azok folyóiratokban megjelent kritikák, konferenciákon elhangzott előadások vagy III/III-as jelentések) azt jelzik, hogy a környezeted igyekszik mind a tárgyát, mind önmagát azonosítani.



Takács Violával, Keveházi Katalinnal, Monok Istvánnal. Firenze, 1998

Hosszan tartó izgalommal két kötetet forgattam: a H. Nagy Péter szerkesztette *Szöveg-Tér-Kép* (2001) olykor kíméletlen, de tiszta beszédű szerzőinek tanulmányait, és az Sz. Molnár Szilvia írta *Narancsgép – Géczí János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány* (2004) kötetet. Egyik-másik könyvről évtően szólt Tandori Dezső, Tarján Tamás, Kálmán C. György, Kocziszky Éva, Vasadi Péter, Irene Rübberdt, Zalán Tibor, Mányoki Endre, és természetesen, ha kezembe kerül, figyelmesen olvasom bárki értekezését. Némelykor elképedve látom, hogy igen fontos kritikákkal csak utóbb, évekkel vagy évtizedekkel később találkozom, ha éppen fölhívják rá a figyelmemet. Azonban egy-két kivételtől eltekintve – ilyen volt Kulin Borbála *Törekéről* szerzett tanulmánya, illetve Arató László *21 rovinjról* írt, Alföldben megjelent szövege – kevés érkezett megfelelő időben; vagy a könyvkiadás lassúsága, vagy az intenzív megjelenésem, vagy a recenzens korábbi művek iránti érdektelensége miatt, de nem voltam velük szinkronban.

A pályatársakkal amúgy nemigen beszélünk a művekről, már csak azért sem, mert többnyire protokolláris kapcsolatban vagyunk, s megszoktam az elvonultságot. Szemérmességből, figyelmetlenségből, tapintatból, mikor miért. S amúgy sem voltam/vagyok a kanonizáltak között. Ha nagy ritkán a könyves szakmán túlmutató érdeklődést kelt valamelyik munkám – ilyen volt a *Vadnarancsok*-ciklusból két kötet, *A bunkerrajzoló*, illetve a rózsa művelődéstörténetével foglalkozó szakkötetsorozat –, akkor meglehetősen tétován és elesetten viselkedem. Persze akkor is, amikor egyik-másik könyvemre nincs reakció.

– *Az önazonosság az emberi kölcsönhatások során jön létre?*

– Ehhez hozzátenném: a személyes kölcsönhatások révén. A barátaim többsége soha egy sornyi kritikát nem írt rólam, de a hatásuk, a véleményük, a

rokonságunk mindig kimutatható. Ezek a kapcsolatok a meghatározók, mind a személyes életemben, mind a műveimet illetően.

– Szerinted mi a különbség a kifelé irányuló hazugságok és az önámítás között?

– Én inkább a közös vonásokat hangsúlyozom. Mindkettőnek kitüntetett szerep jut a csoportképzésben. Képesek olyan alapokat nélkülöző jellemzők előtérbe állítására, amelyekkel jól leírható a hazudó, önámító csoport vagy személy. Továbbá az is érdekes, hogy milyen algoritmus mentén szivárog szét a hamis képzet, s mely pontokon rontja meg a személyiséget vagy a közösségeit. Amúgy pedig csodálom azokat a hamisságokat, füllentéseket, blöfföket, amelyek nyilvánvalók ugyan, mégis szerephez jutnak akkor, amikor ez az egyetlen (sokszor a végső) mentsvár – sok ilyesmit ismerünk a művelődéstörténetből, akárha a mítoszrendszerekre gondolunk, akárha a vallásokra vagy a társadalmak mindennapi működtetésére. Az emberi gondolkodás sajátja a hazugság, legfeljebb teremtő fantáziának nevezzük vagy csalásnak. A vágy kivetítése, a megtévesztés (majd pedig ezek korrekciója) bizony az ember identifikációs tevékenységének része.

– Megfordult valaha is a fejedben, hogy külföldre, másik kontinensre költözz, bármilyen oknál fogva is?

– Másik kontinensre? Azt nem! Nem lennék képes folszámolni európai identitásomat. Amikor Kínában jártam, s olyan helyeken Alsó-Tibetben vagy Jünnanban, ahol a lakosság alig találkozik európai emberrel, olyan sajátosságaimra kérdeztek rá, amelyek sosem tűntek számomra megkérdőjelezhetőnek. Az antropológiai tapasztalataim engem sem segítettek megfelelően a tájékozódásban. Olyan határokig mentem el, amelyek megrendítettek, de azok mindegyike egy fehér ember megrendülései voltak. Szóval kontinenst nem tudok váltani. Európát teljesen bejártam, van sok hely – Róma, Brüsszel –, ahol hosszabb időt töltöttem, de a mediterráneumot kivéve tartósan sehova nem vágytam. A magyar nyelv és a magyarság kultúrája – Vajdaságtól Felvidékig – számomra ugyanúgy nem lecserélhető. Még akkor sem, ha az utóbbi évtizedben az időm nagyját egy antikvitással átítatott vidéken, egy dalmáciai faluban töltöm, dolgozom, mert a függetlenségem így biztosítható.

– Mennyire meghatározó számodra a tenger jelenléte?

– A tenger a legelső olvasmányélményem óta jelen van az életemben. Még hatodik osztályosként az általános iskolámban kaptam a tengeri élőlényekről egy szakkönyvet, aminek a hatására bűvárnak készültem. Pedig az Alföldön még úszni sem volt módom megtanulni, a falunkat átszelő Csergében a tavaszi áradást kivéve alig csörgedezett víz. A Fekete-tengerrel találkoztam először, majd aztán sok másikkal is. A Földközi- és az Adriai-tenger vált a legszerettebbé, de hozzájuk már a mediterráneum kultúrája is vonzott. A természeti ritmusa és változatos harmóniái példákat nyújtanak számomra még a versformálás során is. Nem mondhatom azonban, hogy valamit is tudok a tengerről, legfeljebb hozzá a nálam jobban értőket idézem.

– Befogadóként fontos ismernem a személyes életutad ahhoz, hogy közelebb kerüljek a szövegeidhez?

– Vannak esetek, amikor igen. Születtek olyan prózaműveim – például a több önálló kötetből szerveződő *Tiltott Ábrázolások Könyve (TÁK)* – amelyekhez, az út bejárását segítő, akár egy-egy térkép is mellékelhető. Mondjuk ez az *Angyalhéj*, illetve a *Fegyverengedély* fejezeteknél mellékelve is van, Györgydeák György grafikus jóvoltából. A TÁK majd' másfél évtizedes írása alatt topográ-

fiai szempontok jelentették (lényegében a három veszprémi Cholnoky testvér élethelyszíneinek követésével, lépésről lépésre történő megismétlésével), hogy a zarándoklat által, ahol csak lehetett, magam is bejárjam László, Viktor és Jenő – sokszor közös – élettereinek labirintusát. S ebben az esetben az én életutam a hőseim sorsfordítónak hitt helyszíneit követi, lekopírozom mindazokat a pontokat, amelyek a műveikben megnevezettek, s egyben számomra is kihívásokat jelentettek. E kalandozásoknak melléktermékei is akadtak, akár az egykori Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv monográfiái, akár az Ex Symposion Baláca tematikájú száma, akár pedig a Séd ebben az évben megjelent Cholnoky Jenő-összeállítása. A hősök és a szerző amúgy is sokszor átfedésbe kerül az irodalomban, a *TÁK*, amelyben a szerző/narrátor és hősök kiléte vonódik szüntelen játékbá, mígnem relativizálódik, különösen sok alkalmat kíván az út/életút problematika tematizálására.

A személyes életutamat amúgy pontosan lehet követni a nyilvánosságot kapott plakátfotóim, illetve begyűjtött, hasított plakátjaim és a kollázsaim/dekollázsaim révén. Ezek címében a művek ikonográfiai létéhez lábjegyzetként csatolom a helyszínt és a műre való rátalálás időpontját. Másrészt – például a verseim esetében – nem találom fontosnak sem az út, sem az utazás, sem a személyes életút ismeretét. Már csak azért is, mert a korábbi versek nagyobb része önmegszólító.

– *Előbb vagy magyarországi, vagy kelet-európai, vagy európai? Vagy mind egyszerre?*

– A sors kegyelméből úgy lehetek európai, hogy abban képes jelen maradni a kelet-európaiságom és a magyar(országi)ságom. Egyaránt fontos alkotónak találok anyai ági tótságomat és az apai partiumiságot, a család református-evangélikus mentalitását, a Kelet-Európában oly fontos kulturális hasadások (közösségeimben is tetten érhető) lenyomatait és az europid civilizációs közeget. Mindezekből következik, hogy az összehasonlításokra törekvéssel jellemezném magamat.

– *Szövegeid kapcsán miről szeretsz inkább beszélni, magáról a szövegről, vagy inkább a szándékaidról?*

– Egyikről sem. Olykor azonban muszáj – s akkor pedig a szöveg előtti ismereteimről, megfontolásaimról, majd a szövegesülés tapasztalatairól fecsegek.

– *Valós vagy fiktív tér? Számodra hol ér össze a kettő: a kézzelfogható dolgok teremtette atmoszférában, vagy az ezáltal strukturálódó érzelmek világában?*

– No, azért mind a kettő pusztán képzet, hiedelem, vagy tevékenységek révén megkonstruált rítus! Nemigen találom hasznát a valós és a fiktív tér megkülönböztetésének, akárha a könyvtárban vagy a kedvenc, mert élhető szigeteim egyikén vagyok. A szövegek ugyanolyan, a konkrét világhoz csatlakozó teret nyújtanak, mint például Colentum, ahol a római építményekből maradt romok egy része a víz alatt található – a fizikai tér ahhoz kapcsolódó ismereteimmel és viszonyaimmal közösséget alkot.

GÉCZI JÁNOS

Amelyen nem megy át

A festményen túl sok a szenvedés.
Aggályomat a főhős mozdulata oszlatja el.
A szent elbillent fejjel példázza,
milyen nyomorúságos, romlékony,
ha négy szemközt vagyunk az anyaggal.

A kápolnát a polgárok
a hegy meredélyére emelték,
hol vetővirágok virítanak,
s a borostyán fényhajtásait belepik,
mérgező mézet gyűjtve róluk, a méhek.

Fesztes klorofilzsák lóg kocsányon,
ki hozzáér, annak felhasad,
s a terméstkoból spriccelő víz sugár
messzire lövi a magvakat. Lövellni a jövőbe
a nagy szeretkezések végével lehet.

A hegyoldal megrándul, felsikolt
a csupasz nyakú madár, és a tenger
kék combizmainál beleremeg.
A dolgok a fény olajában áznak,
mielőtt visszahúzódva arra várnak,

hogyan befejeződjék a világ.
A széket a víz szélére rakva nézem,
a végtelenből mennyi marad.
Alám nyúl a tenger, s ráemel sok erű tenyerére.
Átlapozom az út enciklopédiáját, kezdettől végig.

Ismétlem magamra magamat.
A Sveti Roknál a sztrádán félreállok, gallyat
török a bokorról, amíg csurog belőle a napkelte.
A harasztok, a töbrök, a pára, a köd,
völgyekbe szorult felhők foltjai.

Piros közlekedési karikák,
az aszfaltból dallamot kinyerő kerekék.
Az Otvoreni FM Asaf Avidamtól Amy Winehouse-ig.
A völgyhíd magasabb, a szurdok mélyebb.
Alagutak, amelyeken nem megy át a lélek.

Acélkék fecske

A falnak dütött háttal figyelem,
létezik olyan szín,
amely nem mindenki számára érzékelhető.
Van, aki a madarat nem képes látni,
számára az acélkék fecske pusztán csivitelés.

Nyom

A marokban roncsolódik össze,
ahogyan a gyűrött zsebkendő.
Alakján nyomát hagyja
a gyors élet szinuszvonalá.
Magába gyűjti a nedveket.
Zizeg leveleivel a nyárfá.
Nem láthatók benne a görbék,
az egyenletek,
Mandelbrottal és Eukleidésszel,
habár modelljei az univerzumnak.

Nem elég

Látom, hogyan villan
a képernyőn a villámok fénye.
Hol egyszer, hosszasan,
hol pedig szüneteket tartva többször.
Az ajtóüvegen, a terasz asztalán hagyott két poháron.
Velem együtt bámulják bárgyú történetét
valami dél-amerikai szerelemnek.
A bővített mondatok közt egyre-másra elkéklenek
és cikáznak istenien, mint akiknek
nem elég a hely a mindenségben.
Szükséges a visszfény
és a visszaverődő, eget ostromló csattogás.

ÁFRA JÁNOS

A városi propaganda archeológiája

A RONCSOLT PLAKÁTOK GÉCZI JÁNOS
ÉLETMŰVÉBEN

Kép és szöveg interferenciája

Amennyiben Géczi János alkotói életművét a maga összetettségében szeretnénk látni, az irodalmi művek vizsgálatán túl megkerülhetetlen a művészetközi összefüggések feltárása és az intermediális kapcsolatok vizsgálata. Jelen tanulmány egy, a propaganda meghatározó médiumául szolgáló óriásplakátok remedializációjával közel negyven éve kísérletező műcsoport emlékezetpolitikai összefüggéseire koncentrálnak, vagyis arra, hogy a különféle időbeli és helybeli referenciákkal bíró kulturális tartalmak fragmentumai egymással kontaminálódva hogyan hívnak létre jelentést.

A szerző első vizuális költeményeit még szegedi kutató biológia szakosként publikálja a Bölcsész című egyetemi lap 1978-as számában,¹ két évvel később pedig már közös kiállítást rendez Molnár László fotográfus-operatórral a veszprémi Georgi Dimitrov Megyei Művelődési Központban, ahol egyszerre tűnik fel a kiállított képek által megképzett történet egyik főszereplőjeként és a narratívát a fotókkal egyenértékűen alakító szövegek szerzőjeként. A *Fotóregény* című anyag negatívjai később egy rablás során eltűnnek, és csak az egy példányos nagyítások maradnak fenn, amelyek Géczi bevallása szerint épp a károsodás következtében lesznek a jelen elemzés tárgyát képező művek inspirálói: „A kilencvenes évek elején megsérült kiállítási anyag roncsolt felületei, tépelt oldalai, csonkolt alakjai kiváltják lelkesedésemet: a megrongálódott alkotások későbbi vizuális költészeti munkáim előképévé válnak, s azokat a *talált költészet* birodalmába emelik. A nyilvános terekről gyűjtött plakáttörmelekek és az azokból a véletlenek révén létrejött dekollázsok, hasított plakátok idővel kiállításra, katalógusba és kötetekbe rendeződnek.”²

Tipográfiai megoldásaival, a sorok közé ékelt ábrákkal és az anyagot záró vizuális költeménnyel első, *Vadnarancsok* című „verseskötete”³ (1982) és az egy évvel későbbi *Léghajó és nehezeke* (1983) is tanújelét adja, hogy a szerző már

1 *Apokrif, Bomlás és telítődés, Csoportkép holddal – szobrok idején (részlet), Guillaume Apollinaire – talált szöveg, Bomlás és telítődés, Víz, Magna o., Bölcsész, 1978/1, 20, 27, 67–71, 94, 108, 113.*

2 Géczi János – Molnár László, *Fotóregény*, Veszprém, Művészetek Háza, 2018, 5. A kiadvány számú kiadvány egy hasonlóan kísérleteket felvonultató kiállításához kapcsolódóan jelent meg: *Fotóképregény*, Budapest, Mai Manó Ház, 2018. október 24. – 2019. január 20.

3 A kiadvány nyolcoldalas újság formájában jelent meg, kék tintával nyomva, szokatlan tördeléssel, többféle betűméret és betűtípus, eltérő sortávok és kiegészítő grafikai jelek, valamint véletlenszerűnek tűnő nyomok alkalmazásával. Az olvasás irányára vonatkozóan az – olykor külön címekekkel is ellátott – versek előtti sorszámmok tesznek ajánlatot. Géczi János, *Vadnarancsok*, Veszprém, Mozirota, 1982.

pályája elején sem járulékos sajtáságként tekint a szövegek képi kifejezőerejére. A néhány évvel később megjelenő *Elemek*⁴ (1986) pedig még erőteljesebben épít a kép–szöveg viszonylatokban rejlő hatáspotenciálra: a szabadversek közt helyet kapnak nehezen verbalizálható ábrákat és matematikai képleteket magukba foglaló költemények, Apollinaire munkáihoz hasonlóan formaalkotó, valamint inkább a kassáki hagyományhoz illeszkedő, plakátszerű, absztrakt kalligrammák, továbbá egyszavas képversek, konkrét költemények, lettrista alkotások, a textus és kép dialógusára építő xeroxok, talált szöveges és manipulált fotók is.

Ha Mitchellel együtt valljuk, hogy minden művészet képi és szöveges tartalmak sajátos összetétele, és minden médium kevert médium, amelyben különféle érzékelési módozatok és diszkurzív konvenciók kombinálódnak,⁵ érthetőbb lesz, miért válik kifejezetten nehézkessé a műfaji behatárolás Géczi itt tárgyalt munkái esetén. Szöveghordozó felületekről, összetagelt falakról és sziklákról, valamint roncsolt plakátokról 1983-tól készít fényképeket, bár ez utóbbiak egészen az 1990-es évek elejéig nem jelennek meg a nyilvánosság előtt. Ugyanakkor később majd e munkáit is a tág értelemben vett kísérleti költészettel hozza összefüggésbe, amely hagyományhoz a *Gyónás*⁶ (1988) és a *Látkép a valóságról gepárdal*⁷ (1989) című kötetek is kapcsolódnak.⁸ Néhány ezekben helyet kapó mű már a reklámgrafikák és a plakátok formanyelvét idézi, ugyanakkor lázad azok funkcióelvűsége ellen, hiszen a jelentésrögzítés lehetetlenségét hangsúlyozó megoldásokat alkalmaz, például intenzíven épít a palimpszesztálás jelentésleltető erejére, és a szöveges tartalmak szétszórásával relativizálja a lineáris olvasási kísérletek hatóképességét – amely effektusok aztán az 1990-es évek elejétől publikált roncsolt plakátokon is meghatározóvá válnak.

Aleida Assmann belátása szerint az írás „örökkévalóság-igénye és ígérete” a materiális állandóságon, a betűknek tulajdonítható reprodukálóerőn, a hagyomány áttetszőségének képzetén és a biztos olvashatóság feltételezésén alapult, azonban a 19. századra megingott a belé vetett bizalom. A szövegek után így válhattak egyre inkább a felejtés szükségszerűségét éreztető nyomok a kulturális emlékezet médiumaivá, amelyek lebontják a transzparencia látzatát, hiszen „mindig csak az elmúlt értelem töredékének a helyreállítását teszik lehetővé.”⁹ Az egymásra rétegzett óriásplakátok által hordozott információk – és itt persze nem egyszerűen a hirdetésekre, hanem az általuk hordozott kulturális összefüggésekre gondolunk – csak akkor lesznek a közelmúlt eseményeinek elevenen tartását szolgáló kommunikatív emlékezetet váltó kulturális emlékezet számára is jelentések, ha számot tudunk adni sajátos létmódjukról, láthatóvá téve a rétegződés folyamatának jelentés-összefüggéseit. A palimpszeszt a megőrzés és a felejtés dinamikus kapcsolatát viszi színre,

4 Géczi János, *Elemek*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

5 Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1994, 94–95.

6 Géczi János, *Gyónás*, Bp., Magvető, 1988.

7 Géczi János, *Látkép a valóságról gepárdal*, Bp., Szépirodalmi, 1989.

8 1988-ban a betű felsokszorozására és térbeli elmozdítására építő xeroxokból álló egyedi könyvműveket is készített, például a *Totemek* és az *1978* címűt, amelyek egyértelműen a konkrét költészeti hagyományhoz kapcsolódnak, hiszen a betűket felszabadítják szemantikai funkciójuk alól.

9 Assmann, Aleida, *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai*, ford. Göfölg Balázs = *Narratívák 8.: Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Bp., Kijárat, 2009, 153–155.



Hasított plakát, 2001 (tépett plakát, 40 x 60 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.12.1.

megmutatva, hogy a múlt csupán fragmentumokban jelenhet meg a jelen értelmezője számára, ahogyan azt Géczy művei is érzékeltetik.¹⁰

Hulladékban oldott történetek

Géczy roncsolt plakátokról készült fotóiból először a *Médium-Art* (1990) kísérleti költészeti antológiában ad közre kettőt,¹¹ mégpedig a görögországi sorozatból, melyből egy évvel később a *Concrete*¹² (1991) egyik ciklusa is válogat. E könyve már angol címével is azt előjelezi, hogy a benne foglalt munkák egyrészt a betonnal – melyre gondolhatunk a tűnékeny információt ellenpontosító stabil hordozófelületként –, másrészt a konkrét költészettel hozhatók összefüggésbe, amely a futurizmus és a dadaizmus eredményeire építve tette láthatóvá, hogy a költői közlés eloldódhat a hétköznapi értelemben vett jelentéstől, s így kialakítható a költői jelnek valamiféle autonómiája. Az avantgárd költészet programja eleve az eszközszerű nyelvhasználat felszámolása, a jel függetlenítése volt.¹³ A

¹⁰ Eredetileg azokat a papirusztekercseket, viaszablákat vagy pergamenkódexeket neveztek palimpestusnak, amelyekről az írást eltávolították, hogy a helyére újabb kerülhessen. Váradí Ágnes, *Megőrzés és felejtés: Palimpszeszt, Palimpszeszt*, 1996/1. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm (letöltés ideje: 2020. 08. 13.)

¹¹ *Médium-Art: Válogatás a magyar experimentális költészetből*, szerk. Fráter Zoltán – Petőcz András, Bp., Magvető, 1990, 230–231.

¹² Géczy János, *Concrete*, Párizs – Bécs – Bp., Magyar Műhely, 1991.

¹³ Vö. „Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az abszolút forma esztétista elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott »látszatgyőzelemmel« hívta ki az avantgarde történelmi válaszát. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének az igénye volt abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb értelemben ezt jelentette a jel materializálása, dologiasítása, valószerűsítése – az

konkrét költészet a nyelvi kifejezés alapelemeit, azok formai jellegzetességeit vizsgálja és ruházza fel a szemantikaitól független jelentéssel, rendszerint minimalizmusra és a radikális nyelvi redukcióra törekszik, de a repetitívitas, valamint a variációk és permutációk alkalmazása is jellemző eszköze.¹⁴

A Géczi-kötet második, *Kréta* című ciklusa a tartalomjegyzék tanúsága szerint 1985-ben készült, és az analóg fényképezővel rögzített fotókból áll, melyek az időjárás és az emberi beavatkozás közös munkája által előállított szövegkép fúziókat rögzítik, elsősorban plakátrészleteket, melyeken – Sz. Molnár Szilvia szavaival élve – „egyidejűsítődnék és közös képi térben lokalizálódnak különféle kulturális jelenségek”.¹⁵ E színes képek el is különbözödnék a könyv fekete-fehér, a konkretista törekvésekhez – többnyire – világosabban kapcsolódó munkáitól. A reklámszerepüket veszített, de eredetüket leplezni képtelen plakátképek a figurális és szöveges elemek – kép- és betűmaradványok – véletlenszerűnek tetsző kombinációit rögzítik, ugyanakkor nehéz eltekinteni ezek mimetikus jellegétől, amely viszont ellentmond a konkretista törekvéseknek.¹⁶

A nyelvi jelek analízise helyett inkább a komponálás, a kísérletezés ténye válik hangsúlyossá, amelyhez a témavariálás is hozzájárul: a tagelt szöveg hol falfelületen, hol pedig egy sziklán jelenik meg, sőt, a plakátfotók egyike három tábla találkozási pontját helyezi a figyelem fókuszába, így a többszörös keretezés tényére és a keretek mögül átsejlő környezetre – tehát a kép reprezentációs funkciójára – irányítja a figyelmet. A *Kréta* ciklus címével is az életvalósághoz utal vissza – az alkotói szubjektum által bejárt úthoz kapcsolódó emlékként, a valóságtapasztalat egy-egy leképeződéseként kínálja megértésre a fotókat. Amikor Jan Assmann azt állítja, hogy a múlt „azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele”,¹⁷ épp az emlékezet konstruáló szerepére hívja fel a figyelmet. Az emlékezés képessége a szocializáció által, tehát a társadalmi gondolkodásban adott, de mindig az egyénben aktualizálódik, és a múltból csak az marad fenn, ami feleleveníthető.¹⁸ De vajon ezek a munkák a felelevenítés, netán a rekonstrukció igényével lépnek fel, vagy inkább ennek lehetetlenségét rögzítik nyomaikkal, palimpszesztált felületeikkel?

Sándor Katalin szerint: „Az egymásra tépett és egymás hasítékain palimpszesztusként átütő plakátfoszlányokban felfüggesztődik minden kontinuitás, minden határ és egységképzet”.¹⁹ Géczi munkáin lényegében a hulladék – a nem megbízható emlékezet legmegbízhatóbb hordozója – szolgál a helyek

irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.” Kulcsár Szabó Ernő, „*ki üdvözöl téged, születő pillanat*”: Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 133.

14 Szkárósi Endre, *A nyelvi jel mint kép a konkrét költészetben = Szó és kép: A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfija*, szerk. Kiss Attila Atilla, Szőnyi György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 349–355.

15 Sz. Molnár Szilvia, *Narancsgép: Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*, Bp., Ráció, 2004, 110.

16 Vö. Nagy Pál, *Az irodalom új műfajai*, Bp., ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995, 87. Továbbá: Szombathy Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Kaposvár, Képirás Művészeti Alapítvány, 2005. <https://www.artpool.hu/Poetry/konkret/> (letöltés ideje: 2020. 08. 06.)

17 Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és identitás a korai magaskultúrában*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 31.

18 Halbwasch, Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. Sujtó László, Bp., Atlantisz, 2018, 374–375.

19 Sándor Katalin, *Hová „olvasni” Géczi János képszovegeit = Képvitelek: Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia, 2002, 221–222.

megíratlan történetét hordozó információkkal, de azok túlnyomórészt szétszalazhatatlanok. Egy olyan kor gyorsan felülírt nyomai, amelyben a kulturális emlékezet határai az új adathordozóknak köszönhetően rendkívül kiterjedtté váltak, s amelyben az elektronikus tömegmédiák miatt felerősödött a – már egyébként a nyomtatás elterjedésének időszakát is jellemző – dialektikus viszony újítás és elavulás, értékteremtés és elértéktelenedés között.²⁰ A városok arcukat is befolyásoló, ám az újabb rétegekkel rendre homályba vesző, roncsolódó, aztán pedig felfeslő óriásplakátok emlékezés és felejtés dinamikus játékát szemléltetik, tehát a fotók esetén a készítés helyének és idejének rögzítése is fontos információs értékkel bír. A helykoordináta megadása ugyan nem válik kizárólagos címadási gyakorlattá, de évtizedeken keresztül alkalmazott eljárás marad – a kisajátított óriásplakát-részletek, illetve dekolázsok, kollázsok, sőt, a korábbi maradványok effektusait a reprintek egymásra rétegzésével, megoldozásával imitáló pszeudoplakátok esetében is.

Megjelenésekor a *Concrete* görögországi fotókból válogató ciklusának darabjai nem feltétlen hatnak újszerűnek azok számára, akik a kísérleti költészeti hagyománnyal összefüggésben közelítenek a könyvhöz, Bohár András kritikája épp ezzel a sorozattal kapcsolatban fogalmaz meg kifogást. Meglátása szerint ez a típusú közelítésmód már az 1970-es évekre „kifutotta magát”,²¹ ám sommás véleménye inkább csak annak adja tanújelét, hogy nem számol a munkák egyéb kontextusaival. A görögországi fotósorozat képei csupán egy bontakozási folyamat első állomását képviselik, és értelmezésükkor nem tehető zárójelbe e hirdetőfelületek sajátos létmódja, hiszen ahogy Pfeiffer fogalmaz: „A médiumok eredettörténete és formái szétszalazhatatlanul fonódnak össze sajátos (történelmi, szociológiai, technikai stb.) feltételeikkel.”²² Az óriásplakát Nyugat-Európában és Amerikában már évtizedek óta használatos ekkoriban, viszont Magyarországon csak a rendszerváltás körül, 1989-ben jelenik meg. A rendszerint útszélén elhelyezett táblák felületeit a tulajdonosok szerződésben előre kijelölt időszakra adják bérbe olyan vállalkozásoknak, amelyek saját cégük vagy egy konkrét termék népszerűsítésére használják azt a tervezőgrafikusok által készített képek felkasírozásával.²³ Géczi Nyugaton készült munkái így nemcsak egyfajta idegenségtapasztalatról tanúskodnak, hanem a 80–90-es évek fordulóján akár a kapitalista országokat jellemző szabadverseny és a függetlenség szimbólumaiként is értelmezhetők, legalábbis azok számára, akik a Szovjetunió politikai-kulturális érdekszférájába került országokban szocializálódtak. A roncsok alkotóeleméül szolgáló hirdetőplakátok eredeti célja sem mond ellent ennek, hiszen épp a korábbi propagandaszervezők felszámolódásával képződik meg a művész által rögzítésre érdemesnek gondolt kompozíció a felsejlő fragmentumokból.

Mint látjuk, ez a műcsoport annak ellenére sem elsődlegesen a kísérleti költészeti hagyomány felől mutatkozik izgalmasnak, hogy több tematikus antológia ilyen összefüggésbe helyezve közli a képeket, és az eddigi recepció sem kérdőjelezi meg érdemben ennek az alapvetően a szerzői intencióból és a műcsoport szépirodalmi összefüggésbe ágyazottságából magyarázható közeli-

20 Assmann, Aleida, *i. m.*, 156–157.

21 Bohár András, *Konkrét: Géczi János: Concrete = Szöveg–tér–kép: Írások Géczi János műveiről*, szerk. H. Nagy Péter, Bp., Orpheusz, 2001, 59.

22 Pfeiffer, K. Ludwig, *A mediális és az imaginárius: Egy kultúrantropológiai médiamélelt dimenziói*, ford. Kerekes Amália, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 28.

23 Somlói Zsolt, *Az óriásplakátokról = Tallózás a média világában*, szerk. Kádár Kata, Bp., KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda, 1999, 126.



Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépett plakát, 85 x 110 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020. 15.1.

tésmódnak a hatékonyságát. Sándor Katalin viszont legalábbis utal arra, hogy az ehhez hasonló „talált versek” értelmezésében a kontextuális tényezők és a tulajdonítás gesztusa is nagy szerepet játszik, hiszen a fotók kötetbeli megjelenítése egy bizonyos intézményes közeget jelöl ki célcsoportként.²⁴ Fontos továbbá szem előtt tartani, hogy a nyelvi és képi művészetek közti távolság a 20. században összezsugorodott,²⁵ tehát a művészeti kifejezésformák purista megközelítése, éles elkülönítése eleve kissé elavultnak mutatkozik. Jelen dolgozatnak sem célja elvitatni a tágabb értelemben vett kísérleti vagy épp vizuális költészeti összefüggésbe helyezés lehetőségét, viszont a továbblépés érdekében láthatóvá kellett tennünk, hogy ezeknek az évtizedek alatt gumifogalommá vált kategóriáknak az előnyben részesítése e művek esetén fontos összefüggések figyelmen kívül hagyását eredményezi.

A projekt keretében készült sorozatok komplexitásának feltárása – a roncsolt óriásplakátok archeológiai és antropológiai érdekeltsege miatt – inkább a képzőművészeti kontextusok felvázolásával, az évtizedek alatt bekövetkezett formanyelvi és anyaghasználati változások figyelembevételével, az intermediális összefüggések szem előtt tartásával valósítható meg. Ezért a to-

²⁴ Sándor Katalin, *Nyugtalanító írás/képek: A vizuális költészet intermedialitásáról*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011, 125, 127.

²⁵ Pfeiffer, *i. m.*, 101. A roncsolt plakátokkal közös elemzésre kínálja magát a több mint egy évtizeden át alakuló, központi történet nélküli, fragmentált regényfolyam is, amelynek első darabja az ezredforduló utáni évben jelent meg: Géczy János, *Tiltott Ábrázolások Könyve*, Bp., Ister, 2001.

vábbiakban egyrészt a kollázs, illetve a folyamatot megfordító dekollázs hagyományával, másrészt az *objet trouve*, azaz a talált tárgy műfajával és a kisajátítás művészi gesztusa felől értelmezzük újra, egy nagyobb képzőművészeti projektnek tekintve, amely az emlékezés és felejtés dinamikus kölcsönviszonyára koncentrálna. Arra a fenyegető viszonyra tehát, amely a kommunikáció függvényében mutatkozik uraltnak,²⁶ a beszélő alany eltüntetésével viszont a kívülség állapotába veti a nyelvet, Foucault-val szólva: „Várakozó-felejtő létében, ebben a színlelő-álcázó hatalomban, amely eltöröl minden meghatározott jelentést, sőt annak a létezését is, aki beszél, ebben a szürke semlegességben, amely minden lény lényegi búvóhelye és amely így szabaddá teszi a kép terét, a nyelv sem az igazság, sem az idő, sem az öröklét, sem az ember, hanem a kívülség mindig szétbomló formája; kapcsolatba hozza egymással az eredetet és a halált, vagy inkább láttatja őket végtelen oszcillációjuk villanófényében – pillanatnyi érintkezésüket egy nem mérhető térben.”²⁷

A kisajátítás mint létfeltétel

Ahogy a Duchamp *Biciklikerek* (1913) című dadaista munkájától datált talált tárgyak alkalmazása,²⁸ úgy a kubista festészetből kisarjadó kollázs megjelenése is döntő szerepet játszott a modernitás művészetszemléletének alakulásában. Géczi János munkáinak teljesítményét is ezekből az előzményekből kiindulva tudjuk megérteni, hiszen az 1990-es évek elejétől már nemcsak fotózza, hanem olykor le is szedi a meglátogatott városok nem funkcionáló, egymásra rétegzett hirdetőplakátjait, illetve azok részleteit, kombinálja őket, és egyre több technikát alkalmaz a képek felületi megmunkálására is.

Egyes szakírók a talált tárgyakat a kollázs elv kiterjesztéseként értelmezik, hiszen azok a profán tárgyak művészi rangra emelése szempontjából rokonnak tűnnek, más felfogás szerint viszont a kollázsok kompozíciós szempontokat szem előtt tartó építkezésmódja ellentmond az önkényes műalkotássá minősítés nyers gesztusának. Az mindenesetre belátható, hogy mindkét műfaj a valósághoz fűződő kapcsolatra történő rákérdezéssel hozott újat. Az akadémiai képzettséggel és a műkereskedelmi érdekekkel szemben történő radikális fellépéssel ezek a műfajok az avantgárd magatartás megtestesítőivé váltak, s a progresszivitásból adódóan erősödött meg később intézményi státuszuk.²⁹

A montázs és a kollázs létrejöttét feltételező látásmód visszavezethető akár Cézanne-ig is, akinek a strukturált képei felhívták a figyelmet a látás vonal- és felülethatárokon mozgó működésére, ezzel megelőlegezve a vonalak mentén elváló felületek építőelemszerű használatát.³⁰ Mint a kubizmussal összefüg-

26 „[A]z ember kizárólag arra emlékezik, amit a kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkoztatási keretei közé elhelyezni képes”. Assmann, Jan, *i. m.*, 37.

27 Michel Foucault, *A kívülség gondolata*, ford. Angyalosi Gergely, Athenaeum, 1991/1, 102.

28 Tegyük hozzá, ennek a műfajnak az előzményei is messzemenőig kiterjeszthetők: „A *ready-made* talán egyidős azzal a kedves kis virággal, amit – miután leszedték és elvették helyéről – egy neandervölgyi gyermek sírjába raktak, több mint negyvenezer évvel ezelőtt, a shanidari barlangban, Irakban.” (Kiemelés az eredetiben.) Didi-Huberman, Georges, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*, ford. Házas Nikolett, Moldvai Tamás, Seregi Tamás, Z. Varga Zoltán, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014, 32.

29 Bajkay Éva, *Magyar avantgárd kollázsok = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 57.

30 Sz. Molnár Szilvia, *i. m.*, 109.

gésben Clement Greenberg a kollázs műfajának megjelenési körülményeiről kifejti: „A festménynek, ahelyett, hogy tagadni próbálta volna, világossá kellett tennie önnön síkszerűségének fizikai tényét, még akkor is, ha mindeközben meg is kellett haladnia ezt a kinyilvánított síkszerűséget mint esztétikai tény, és továbbra is a természetet kellett visszaadnia.”³¹ A kollázsolás első alkalmazása Braque-hoz köthető, akinek a képein a ragasztott felületek megjelenése előtt a nyomtatott szöveg utánzása, a festett betűk megjelenítése szolgálta legtisztábban a síkszerű hatás elérését.³² A szöveg azért válhatott a táblaképszerűség elleni lázadás eszközévé, mert eredendően mesterséges kódként kínálja fel magát értelmezésre, tehát megkérdőjelezi a reprezentációs funkció igazságtartalmát. Az 1910-es évektől elindult az alapanyagok közti hierarchia felszámolása, az addig a festészet köréből kizárt anyagokat – újságlapokat, szám- és betűstencileket, jegyeket, szivarcímkeket – kezdtek használni a képek részeként. A háttér és a figurális elemek emancipációjával, a centrális perspektíva megszüntetésével Picasso és Braque a konkrét térélményt adó reliefeket alkottak. A fotók tárgyként alkalmazása pedig az 1910-es évek végén a berlini dadaisták tevékenységének köszönhetően vette kezdetét, akik különböző helyekről származó fotókat kezdtek összemontírozni, és a – kollázt kifejlesztő kubisták által képviselt – festészeti hagyománnyal szembeni lázadásukat fejezték ki azal, hogy ragasztott képeiket fotómontázsnak nevezték.³³

A kubisták progresszív tevékenységéből származtatható a pop art és az újrealizmus alkotói által kidolgozott dekollázs is, igaz előbbi konstruktív tevékenység eredménye, míg utóbbi épp ellenkezőleg, egyfajta dekonstrukció következtében áll elő. A két technika közti anyaghasználati különbséget J. Lieber Erzsébet így határozza meg: „A dekollázs metódusokban a formálódó új világ nem máshonnan importál építőköveket, hanem egy adott egység »egész«-ségének megsértése, megrongálása útján nyert maradványokból, romokból áll össze.”³⁴ Géczi munkáit látva persze kérdésként merülhet fel, hogy ezeket a korábbi rétegeket magukba temető roncsolt óriásplakátokat mennyiben lehet zárt egészként tekinteni, hiszen az anyag folytonos átalakulásban van az eltulajdonítás pillanatáig. A szubjektum beavatkozása egyben be is rekeszti a pusztítást okozó hatásoknak való kiszolgáltatottságot, látszólag lezárja – vagy legalábbis a muzealizálással lelassítja – a továbbalakulás folyamatát, ezzel a játékba vonással biztosítva a tárgynak műszerű létmódot.³⁵

A dekollázs műfajához kapcsolódó képzőművészek közül valójában már az 1950–60-as években is sokan dolgoztak a Gécziéhez hasonló eszközökkel – utcai plakátrészletek eltulajdonításával, bekeretezésével, továbbgondolásával, kombinálásával. Mindenekelőtt a francia Jacques Villeglé és Raymond Hains, az olasz Mimmo Rotella, valamint a német Wolf Vostell munkásságára érdemes utalni. Ők is az egymásra rétegződés után a hirdetőtáblákról eltulajdonított anya-

31 Clement Greenberg, *A kollázs*, ford. Ady Mária = C. G., *Művészet és kultúra*, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 62.

32 *Uo.*, 63–64.

33 A kollázs és a montázs műfajának elkülönítése tehát részint intézménypolitikai kérdésekre vezethető vissza, és egyik vagy másik fogalom előnyben részesítése csupán leegyszerűsítéssel magyarázható tisztán formális szempontok alapján. Perenyei Monika, *Montázs a modern magyar művészetben = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 38–39.

34 J. Lieber Erzsébet, *Kollázs- és iparművészet = Magyar kollázs: A magyar kollázs/montázs történetéből 1910–2004*, szerk. Kopócsy Anna, Győr, Magyar Festők Társasága, 2004, 44.

35 Vö. Gadamer, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, Bp., Athenæum, 1994, 24.

got használták, azt olykor felkasírozták, kombinálták, a képek rétegeit helyenként visszafejtették, részleteit feltépték, lekaparták, többnyire eldönthetetlenül hagyva, hogy a látott kép pusztá talált tárgy vagy egy beavatkozás eredménye. Nem példátlan megoldás az sem, hogy egy-egy mű címe visszaül a származás helyére – példaképp említhetjük Jacques Villeglé *Templom utcáját* (1964) vagy épp Mimmo Rotella *A déli városok* (1992) című dekollázsát –, de Géczi János munkásságában ez a gesztus sokkal következetesebben van jelen, és túlnyomórészt külföldi helyszínekhez – Európa nagyvárosaihoz – és ezzel együtt különböző kultúrákhoz kapcsolódik.³⁶ A hátramaradt maradványokat kezdetben csak megfigyeli, és a ráközelítéssel kiemelt részleteket vagy olykor a plakát egészét rögzíti, de aztán el is tulajdonít hulladékká vált részleteket az éjszaka leple alatt, ezzel pedig az értéktelen anyagokból és tárgyi töredékekből dolgozó *arte povera* (szegényes művészet), valamint az *appropriation art* (a kisajátítás művészete) gyakorlatához egyaránt kapcsolódik. Nem csak újrakeretez, hanem ráhagyatkozik a rétegzett múltra, tépésekkel elkezd előhívni a korábbi rétegeket, párbeszédbe léptetve a kiszámíthatatlanul előtűnő tartalmakat az újabbakkal.

A város emlékezete

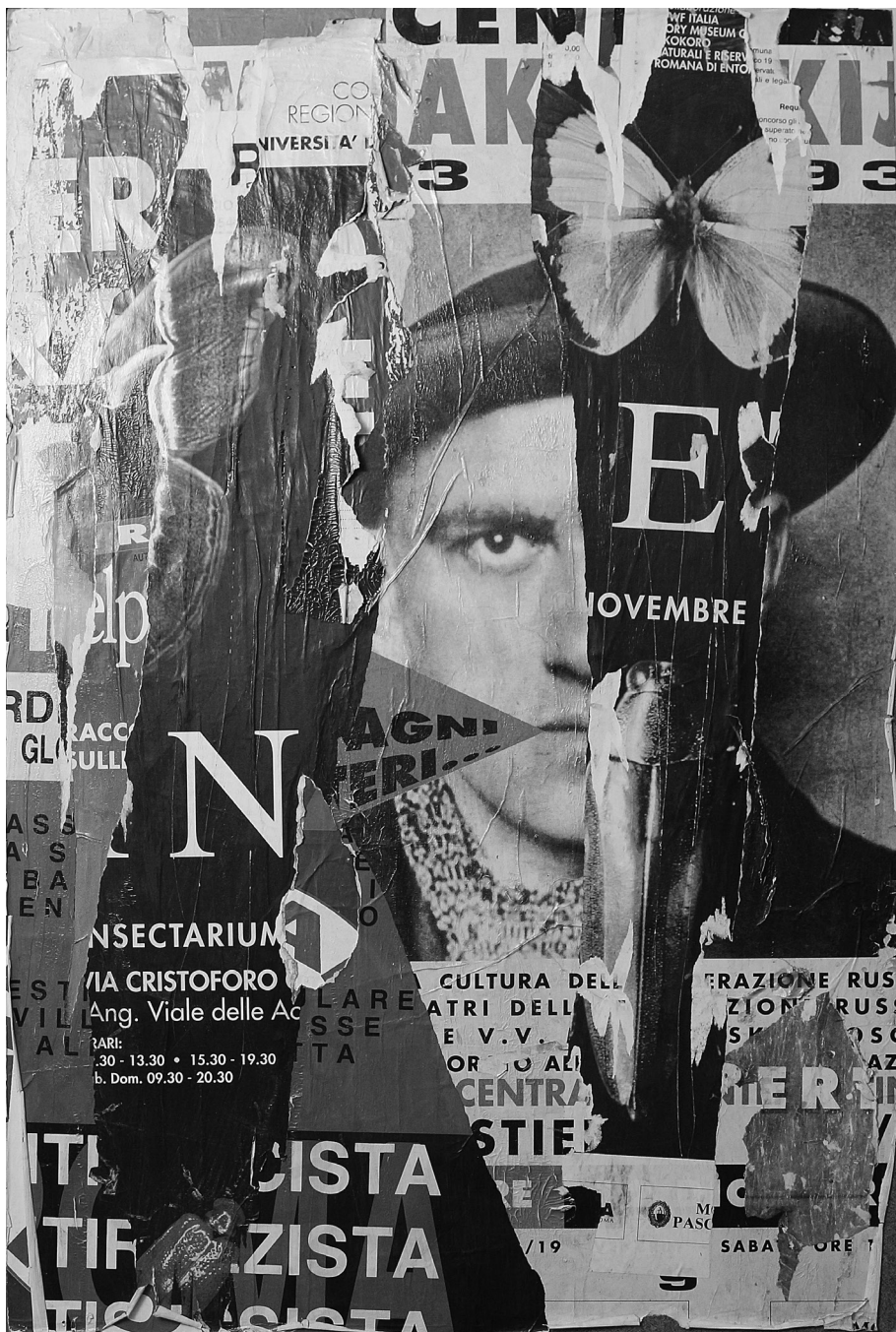
Jakob Burckhardt szerint a szövegek egy kor kódolt üzenetei, ezzel szemben a nyomok közvetlen információk, hiszen cenzúra és torzítás nélkül képesek dokumentálni egy korszak emlékezetét. Mint Aleida Assmann is felhívja rá a figyelmet, ezért mérvadók a nem az utókornak szánt tanúsítványok, melyek közé akár a városi óriásplakátok is besorolhatók, hiszen nyomaik a hagyomány által elhallgatott mindennapokra utalnak vissza, anélkül, hogy ezzel korábban bárki is számolt volna. „A nyomok teljesen más utat nyitnak a múlt felé, mint a szövegek, mivel a nyomok a múltbeli kultúrák nem nyelvi kifejeződéseit – romokat és maradványokat, töredékeket és cserepeket, vagy a szóbeli hagyomány emlékeit – is magukba foglalják.”³⁷

Géczi az 1990-es évek közepén – számos vizuális költészeti kiállítással a háta mögött – egyre gyakrabban prezentálja a könyv médiumát elhagyva is a roncsolt óriásplakátok fotóit, illetve a hasított, kombinált képeket, dekollázsokat. Mindenekelőtt két 1994-es kiállítást, a székesfehérvári Vörösmarty-teremben bemutatott *Roncsok (kollázsok, xeroxok, fényképek)*-et, a veszprémi Várgalériában rendezett *Roncsok II. (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok)*-at, illetve az egy évvel később a kaposvári Városi Művelődési Központban bemutatott *Roncsok III. (kollázsok, xeroxok, fényképek, plakátok)*-at érdemes megemlíteni. De az életmű egészét szemügyre véve – szövegek szintjén is – legnépszerűbbnek mutatkozó város roncsolt plakátjainak is több önálló kiállítást szentel: 1995-ben a Róma, tépések az érsekújvári Bar-ocóban, a Róma (18 hasítás) pedig először a veszprémi Petőfi Színházban és a budapesti Fészek Klubban, majd 1996-ban a sepsiszentgyörgyi Városi Képtárban látható.³⁸ A tárlatok pontos

36 „Európa szinte valamennyi nagyvárosát bejártam éjjelente, hogy zsákmányhoz juszak, azonban az elődökkel ellentétben nem azon hirdetésekkel rokonszenveztem, amelyek nyersanyagul kínálták magukat. A magam elvei mentén, magam tetszésére szabadon alakítom át, ölhetem meg őket.” Géczi János, *A kentaur: Kollázs és dekollázs* = G. J., *Upcycling*, Veszprém, Művészetek Háza, 2019, 13–14.

37 Assmann, Aleida, *i. m.*, 155–156.

38 Géczi, *Upcycling*, *i. m.*, 46.



Dekollázs, Róma, 1994 (tépett plakát, 94 x 120 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.10.1.

összetétele gyakorlatilag rekonstruálhatatlan, néhány kiállítási installációról már enteriőfotók sem hozzáférhetők, a művek egy része szétszóródott vagy megsemmisült, viszont az 1998-ban a győri Képcsarnokban bemutatott anyag túlnyomó része a veszprémi Laczkó Dezső Múzeumba kerül, amely így a Géczi-művek legnagyobb kollekciónak birtokolja: az 1993 és 1996 közti időszakból harmincnégy farostlemezre felkasírozott munka található meg itt, de néhány ezredforduló utáni darab is bekerült a gyűjteménybe. A címbéli utalások tanúsága szerint Rómából, Pozsonyból, Rovinjból, Prágából és Veszprémből származó képek egyaránt fellelhetők köztük, sőt olykor a kombinálás ténye is világossá van téve, ahogy azt a *Barcelona–Veszprém–Róma* (1993–1995) című hasított plakátegyüttes esetén tapasztaljuk. Ez a kép nemcsak az eltérő nyelvű fragmentumok kombinálása miatt izgalmas, hanem azért is, mert a különböző színű és tipográfájú lapok körkörös elrendezése – az ívelt szakításokkal – a

régészeti feltárások földrétegeit idézi, amelyek lehetővé teszik az egyes korszakok elkülönítését.

A római dekollázsokon visszatérő képi elemeket is felfedezhetünk. Egy szépen komponált munkán (1994) kalapos fiatal féfiarc épen maradt felét látjuk a függőlegesen szerveződő szaggatások közül előtűnni. Egyik szemével a kép mértani közepéhez közeli pontról tekint ránk, ennek köszönhetően magára vonja tekintetünk, és a megfigyelés tényére hívja fel a figyelmet. Ugyanez az arc egy másik képen (1993–95) egészében is látható a dekollázs bal felét kitöltő, átlós kompozíciót előidéző plakáton. A fiatal féfi itt szinte felismerhetetlenségig eltorzítva, előregítve jelenik meg, arcán a rozsdamaratás nyomaival. A roncsolódást, a múlás tényét még hangsúlyosabbá teszi, hogy a további rétegekre nem terjed át ez a felületi hiba, mi több, a kép tetején egy arcát tenyerébe temető ifjú, az alján pedig egy arany fénnel övezett, koronás kishű látható. Felfigyelhetünk továbbá arra, hogy utóbbi arcot egy megtépett felirat övezi, amelyből csak a „MA” és a hiányos „RO” marad olvasható, a betűkombinációk sorrendjének megcserélésével pedig megkapjuk a város nevét: *Róma*. De ehhez a sorozathoz tartozik az a különlegesen szellemes dekollázs is (1993–95), amelyen a Bram Stoker *Drakuláját* fekete alapon vörös betűkkel promotáló plakát alól egy paradicsomlé reklámja tűnik elő. Az információs értékkel bíró elemek társításából adódó ironikus hangvétel persze más munkákon is visszaköszön később.

Az ezredforduló előtti években készült képek közt a részletkiemelő keretezésen túl egyéb utólagos beavatkozás nyomát nem mutató kompozíciókat, vízszintes és függőleges tépésekkel vagy épp foltszerűen szervezett hasításokkal dolgozó darabokat egyaránt találunk, de a legesztétikusabb művek alapvetően egy-két hangsúlyosabb plakátrészlet kombinációinak tűnnek, néhány kiegészítő jellegű kompozíciós elemmel kiegészítve. Ilyen például az a „United Games” és a tépett „Nép” feliratokat hordozó veszprémi dekollázs (1996), amelynek központi alakját a fa ágaiból és leveleiből kirajzolódó női arc adja. A kompozíciót uraló rózsaszín plakát eredetileg Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című művének adaptációját reklámozta. Ez esetben a szövegek is arra irányítják rá a figyelmet, hogy a különféle közösségek kulturális aktusainak lenyomata, a fennmaradt nyomok aggregátuma a kép.

Géczi az 1990-es évek közepén rendezett kiállításokon olykor persze fotókat is installált, és a későbbi kötetekben is közölt belőlük, például a *Képvessék* (1997) cikluscímei – *Csúsztatás*, *Hasítás*, *Tépés* – eleve a technikai megalkotottság tényére terelik a figyelmet. Az utólagos beavatkozás tényének hangsúlyozása a képzőművészeti kontextusokat helyezi előtérbe, az anyagyszerűsége tereli a figyelmet. Bár a xeroxszal készült műveket tartalmazó ciklusokat követve ez esetben a plakátroncsfotók reprodukciói is fekete-fehérben jelennek meg, az életvalóságra töltendő visszautalás még nyilvánvalóbbnak hat, mint a *Concrete* esetén, ugyanis a tartalomjegyzékben olvasható címek mintha arra készletnének, hogy a személyes életút lenyomataként, a vizuális napló elemeiként értelmezzük a képeket, ugyanis a városneveket pontos dátumok is követik. A plakátok rögzítését láttató idő- és helyviszonyok persze egyúttal a képen megmutatkozó látvány egyszerűségére is felhívják a figyelmet, amely azáltal vált megoszthatóvá, hogy az idegen kultúrából érkező antropológus-művész³⁹ dokumentálta mindazt, ami számára érdekes-

39 Géczi János művészi tevékenysége mellett antropológiai és művészettörténeti kutatásokat is végez, és másfél évtizeden keresztül – 2003-tól 2017-ig – a Filozófia, Történelemtudomány

nek mutatkozott a város felfeslő nyomai közül. A válogatási szempont persze előzetesen kondicionált, hiszen – mint Halbwasch megvilágítja – az észlelés az emlékekre történő ráhagyatkozással áll elő, amely hasonló megértési képességgel rendelkező emberek csoportját feltételezi, „a külön-külön tekintett emlékeink mindenki emlékei, de emlékeink láncolata csak a miénk: csak mi ismerjük, és csak mi vagyunk képesek felidézni a láncolatot.”⁴⁰ A szubjektum emlékezete tehát a különféle csoportok kollektív emlékezetének sajátos összekapcsolódásaként aktualizálódik.⁴¹

A *Tépés* ciklust a legkorábbra datált *Róma, 1993. 12. 27.* nyitja, a fotó tetején nagykapitálissal szedve – sérült utolsó betűvel – jelenik meg a „HOLIDAY” szó, egy sorral lentebb pedig az „ON” kikövetkeztethető fragmentumként, a célhely betűi viszont már kibetűzhetetlenek, és ez az olvashatatlanság a hiány kitöltésére késztet. A szöveg alatt mintegy a nyaralás imaginatív eseményét ellensúlyozó figurális tartalomként egy szigorúarcú, elegánsan öltözött férfi felsőteste látható, szemei helyén tépésnyomok. Az ing-nyakkendő kombináció megisméltése egy tőle jobbra már humán karakterét veszített alak egykori jelenlétét sejteti. Ebben az esetben az elegáns öltözék attribútuma kerül előtérbe, az arc és a végtagok pedig eltűnnek, amit az uniformizáltság jelölőjeként azonosíthatunk, az arctalanává válás következő fázisaként. A társadalomkritikus olvasatot erősítik meg az aranymetszés szabályait követő kép alsó harmadában megjelenő szövegtörmelékek is, e sötét felületen ugyanis egy kilencven fokban elforgatott számsor dominál, melynek digitális óráktól kölcsönzött betűtípusa is a technicizáltságot, az arcvesztett ember eszközszerű jelenlétét, időnek való alárendeltségét hangsúlyozza. Maga a szövegszerűen megidézett nyaralás így olyan kulturális gyakorlatként válik értelmezhetővé, amely az ebbe az életformába történő beletörődést segíti. Az angol mint hipercentrális nyelv alkalmazását az eredeti, nyaralásra buzdító reklámplakát esetén nyilván a célcsoport indokolta, a történelmi világvárost megtöltő turisták meggyőzése arról, hogy érdemes utazniuk, a körforgás fenntartását segíti.

A *Tépés* ciklusban található képek többsége viszont kevésbé adja magát könnyen elemzésre, a képmaradványok és a dominánsabban jelenlévő szövegtörmelékek sűrű, nehezen kibetűzhető szövedéket alkotnak, és egy fotó ebben a kötetben is környezetével együtt mutatja a plakátot hordozó táblát: a *Štúrovo, 1996. 7. 1.* meggátolja, hogy a széria darabjait pusztá felületekként, a valóságábrázolástól függetlenül szemléljük. A plakátot felső sávjában olvasható szlovák „S NAMI DOKÁŽE” (velünk meg tudja csinálni) szlogen szinte sértetlen, alatta viszont a táblát túlnyomóan fehér szakításnyomok borítják, így mintha a szöveg a hiátusok kitöltésére szólítana fel, a kevés beazonosítható nyom közül viszont az egyik legdominánsabb éppen egy szövegre visszamutató fekete háromszög, amely az önreferencialitást hangsúlyozza.

A képek retorikájával kapcsolatban Roland Barthes felhívja a figyelmet arra, hogy „minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek »lebegő láncát« implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválasztja, a többi pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kutatására ösztönöz”.⁴² A plakátreklámok is képesek komplex üzenetek továbbítására, sőt, a figyelem

és Antropológia Intézet vezetője volt a veszprémi Pannon Egyetemen.

40 Halbwasch, *i. m.*, 352.

41 Assmann, Jan, *i. m.*, 38.

42 Roland Barthes, *A kép retorikája*, ford. Angyalosi Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 67.

megragadása, a manipuláció érdekében eleve az ideális kommunikáció alapelveinek megsértésére törekednek,⁴³ de mivel rövid ideig láthatók utazás közben, gyorsan felfoghatónak is kell lenniük. Éppen azért válhatott sikeressé ez a médium, mert az 1960-as évektől jelentősen megnőtt a magánautók száma, és ezzel együtt a gépjárműben eltöltött idő is, különösen a munkába járó – épp ezért fizetőképes – réteg körében. A figyelemfelkeltés és -fenntartás érdekében az óriásplakát-szabványok egyre nagyobbakká váltak, és mindmáig ez a leghatékonyabb privát szféránkon kívül feltűnő, azaz „barátságos médium”.⁴⁴ Ugyanakkor rövid ideig őrzi meg aktualitását és újdonságerejét, azért is készül vékony papírból, amely hamar pusztulásnak indul, mert így feleslegessé válik a hirdetési időszak lejáta utáni eltávolítás. Ennek a kódolt sérülékenységnek és a korábbi rétegek áttűnésének köszönhető, hogy az eredetileg nagy számban legyártva és kihelyezve hatékony hirdetőfelületek rongálódásával egyedi kompozíciók létesülnek.

Míg a profi grafikusok által reklámcéllal szerkesztett, gyors reakciót kiváltani próbáló plakátok szükségszerűen merev területi korlátokkal bírnak, és könnyen értelmezhető üzenetet hordoznak,⁴⁵ addig a roncsolt plakátok talált tárgyként épp az egyedi felületi sajátosságok, véletlenszerű nyomkombinációk, kibogozhatatlan jelentés-összefüggések, véletlenszerű együttállások miatt tehetők művészi értékűvé, de egyúttal az adott hely fogyasztói kultúrájának kifejező lenyomatai is. A városnevek gyakori címbe idézése, zavart keltő ismételtése Géczi munkái esetén épp ez utóbbi fontosságát hangsúlyozza.

A művészet mint kutatás

Az óriásplakátok helyhezköttőségükből adódóan számolnak azzal, hogy a befogadók jelentős része ugyanazon útvonalakat járja be újra meg újra, ezért egy bizonyos időintervallumon belül periodikusan ismétlődve szembe találja majd magát az adott információval, amely meggyőzésre tör, nemcsak márkák, termékek és csoportok, de ideológiák versenyét szolgálva. Tehát hiába nevezik barátságos médiumnak az óriásplakátot, valójában az otthonon kívüli feltűnése egyfajta harctérre változtatja a fizetőképes rétegek által leggyakrabban bejárt útvonalakat. A harctér felszámolásában a vesztes és a győztes egyaránt érdekelt, példaképp egy választást is említhetünk: a sikertelenebb pártok a bukásra emlékeztető nyomok – az egykori hatástalan jelkombinációk – eltörlésében motiváltak, a győzteseknek pedig azt kell feledtetni, hogy volt idő, amikor még a versenyhelyzet fennállt, megosztottságot idézve elő a társadalomban, ugyanis mint Halbwasch rávilágít: „a társadalom igyekszik kivetni az emlékezetéből mindazt, ami elválaszthatná egymástól az egyéneket, eltávolíthatná egymástól a csoportokat, és minden korban átgyúrja az emlékeit, mert összhangba akarja hozni őket egyensúlyi helyzetének változó feltételeivel.”⁴⁶ Ráadásul a megőrzésre váró dolgok sokasága és az emlékezet korlátolt kapacitása miatt állan-

43 Schirm Anita, *Az óriásplakátok nyelve = Ikonikus fordulat a kultúrában*, szerk. Balázs Géza, H. Varga Gyula, Bp. – Eger, Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum, 2009, 179.

44 Somló, *i. m.*, 127–128.

45 *Uo.*, 129.

46 Halbwasch, *i. m.*, 367.

dó redukcióra vagyunk kényszerítve.⁴⁷ Az ezredforduló után egyre több olyan munkát készít Géczi, amelyeken egyetlen eltulajdonított hirdetés dominál, minimális sérüléssel vagy beavatkozással, így gyakran felismerhetők maradnak az eredetileg népszerűsíteni kívánt tartalmak, mint ahogy az A-ha zenekar koncertjét hirdető *Brüsszel 34 (2005)* vagy épp a cigireklámos *Athén 10 (2008)* esetén történik, egyúttal teret kap a minimalizmus, a *Málta 1 (2007)* képmezőjének túlnyomó részét például homogén kék felület uralja, amit csak jobbról tör meg egy kuszán szaggatott, dominánsan citromsárga szakadásnyom, egyetlen felismerhető jelként az „E” betűvel.

Egy óriásplakát tartalma repetitíven feltűnő, emlékeztető jelkombináció, egy roncsolt plakáté viszont összetettebb jelenség: a jelek devalválódásával a felejtés elkerülhetetlenségét érzékelteti, de a felfeslő információkkal egyúttal érezteti az emlékezés sokszor uralhatatlannak tűnő működését is, s e kettőt elválaszthatatlannak mutatja, hiszen – mint Aleida Assmann fogalmaz – „a digitális média korában a kulturális emlékezet helyzetét az emlékezés és a felejtés közti éles határvonal megszűnése határozza meg. Ennek hatására a kulturális emlékezet struktúrája a tudattalanhoz látszik közelíteni, ahol ez a különbségtétel emlékezés és felejtés közt valójában nem létezik.”⁴⁸ Géczi János roncsolt plakátjai épp ettől lesznek oxymoronszerűek, mert a megőrzés lehetetlenségét a tág értelemben vett keretezéssel mutatják fel.

Az új kontextusba helyezés, a feledés homályából a figyelem középpontjába állítás hatékonysága is nő azzal, hogy egyre inkább a nyomszerűséget érezni a képeken. A régi vizuális költészeti hagyománnyal dialógust folytató installációjáról nevezetes *Carmen figuratum* című tárlat – és a kapcsolódó kiadvány⁴⁹ – is helyet ad roncsolt plakátoknak a Laczkó Dezső Múzeumban, elsődlegesen a gyűjtemény részét képező anyagokból válogatva. Ezt követően viszont egy évtized telik el a következő kiállításig, Géczi 2012-ben jelentkezik újabb roncsolt plakátokkal: a *Címképek* című tárlat anyagát a budapesti Magyar Műhely Galériában és a kolozsvári Bulgakov Kávéházban is installálják. A *Tépett plakátok 2014*-ben a veszprémi Művészetek Házában, a Miskolci Galériában, a *Plakát, roncs* pedig a veszprémi Pannon Egyetemen tekinthető meg, és hosszabb szünet után a kötetekbe is visszatér ez a téma. Az albumszerű, négyzetes formátumú *Hosszú versek / Képversek (2014)*⁵⁰ című kötet ismét együtt közöl roncsolt plakát- és falfotókat, ám az eleinte fekete-fehér, majd színes, latin, görög, kínai, cirill és arab betűk kavalkádja által uralt ezredforduló utáni képek itt – néhány csúsztatott xeroxhoz és műtárgyfotóhoz hasonlóan – a versek közé ékelődnek. Mivel a tartalomjegyzék sem igazít el a helyi és időbeli referenciáit illetően, a cím nélküli munkák illusztratív jellegűvé válnak, és intenzív dialógusba kerülnek az oldalpár másik felén olvasható versszöveggel.

Mintha a művész részéről is egyre nagyobb igény mutatkozna arra, hogy a roncsolt plakátokat egy különálló projekt részeként prezentálja. A *Kusza képmezőkben (2015)*⁵¹ önállóan, de címek nélkül sorjáznak a plakátroncsokról,

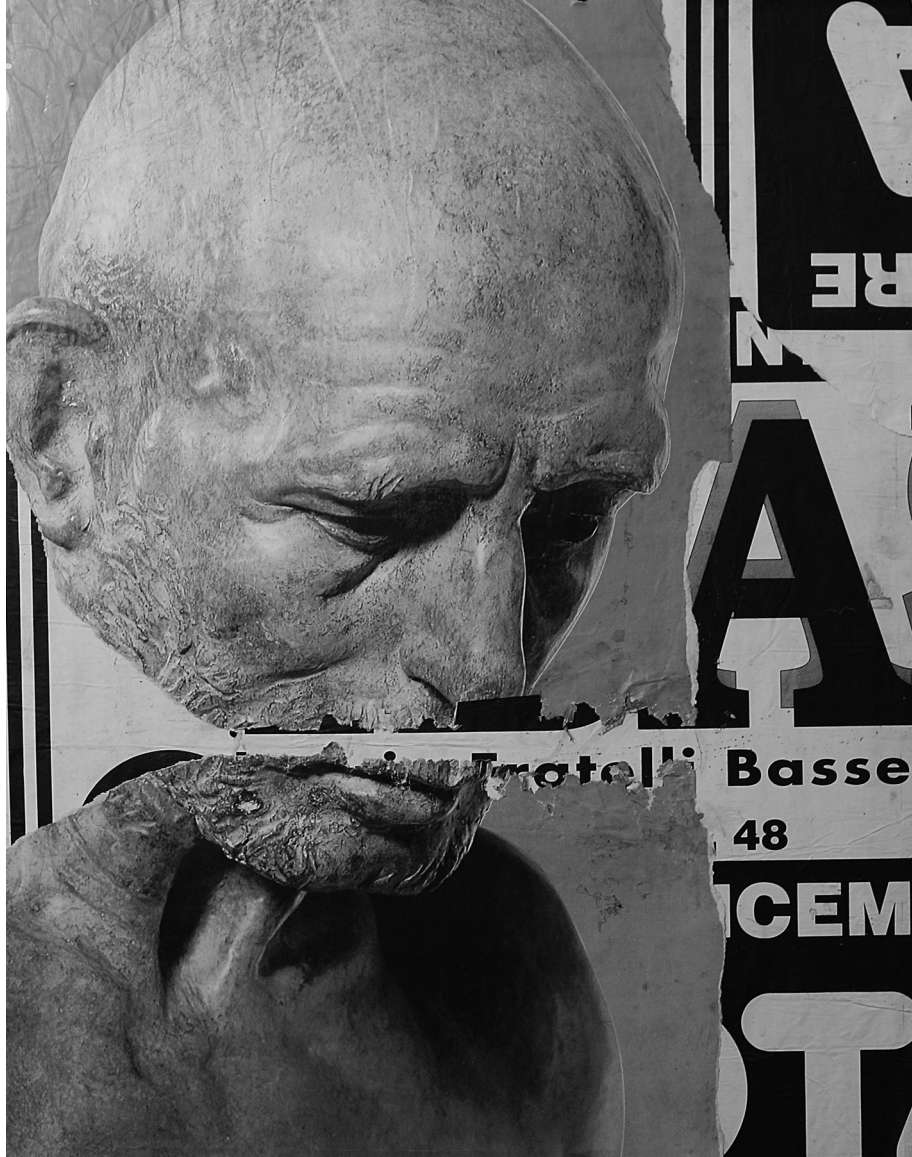
47 Assmann, Aleida, *i. m.*, 155.

48 *Uo.*, 159.

49 Géczi János, *Carmen figuratum*, Bp. – Veszprém, Magyar Műhely – Laczkó Dezső Múzeum, 2002.

50 Géczi János, *Hosszú versek / Képversek*, Bp., Gondolat, 2014.

51 Géczi János, *Kusza képmezők*, Bp., Magyar Műhely, 2015.



Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépett plakát, 70 x 90 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.8.1.

málló falrészletekről készült, egyre minimalistább, a figurális elemeket szinte teljesen mellőző, olvasható szövegrészeket ritkán, sőt, sokszor már felismerhető betűt sem hordozó képek. A *Rozlupane plakaty* (2014)⁵² című albumban több olyan fényképet is találunk, amelyet aztán újrakontextualizál a szerző. A különlegesen harmonikus tipográfiával és színkombinációval dolgozó *Trogir* (2008) című fotó pszeudoplakát változatát (2008-17) az teszi igazán zavarba ejtővé, hogy a felszakított részeknél a print alól ugyanazon kép részlete tűnik elő, így a kompozíció színegyensúlya nem bomlik meg az átrendezéssel, csak kiegészül a fehér szakadásnyomokkal. A sokszorosított nyomatok egyedi viszonyrendszerbe léptetése, az ismétелhetetlen beavatkozások összekuszálja érintkezés és eltérés játékát, felforgatva az emlékezéshez és a változáshoz való viszonyt.⁵³ A *Meteora* (2012) sérült női arca A *tenyérjós* (2019)⁵⁴ című Géczi-regény címlapján is visszaköszön, mielőtt kisméretű pszeudoplakát készülne belőle (2012–20). A nyomtatás, ragasztás, további felületfelsértéssel és tépéssel reliefszerűvé alakított képen homályossá válik a fotón rögzített és a printelt

52 Géczi János, *Rozlupane plakaty*, Veszprém, Művészetek Háza, 2014.

53 Vö. Didi-Huberman, *i. m.*, 204.

54 Géczi János, *A tenyérjós*, Bp., Athenæum, 2019.

lapon előidézett szakadások közti különbség, a női arc pedig a roncsolással felismerhetetlenné válik.

Létesülés és pusztulás, illetve emlékezés és felejtés dinamikája körköröségében mutatkozik meg a hasonló eljárással készült, rendszerint kisméretű képeken, amelyek a természeti erők – ember számára jelentésszerű felületekbe történő – kiszámíthatatlan beavatkozásait imitálják. A pusztulás folyamatának látszólagos berekesztése után így nyílik lehetőség arra, hogy a fotón rögzített kép az újabb remediáció következtében felfrissüljön, ismét nyugtalanságot keltve. Hogy miért lehet szükség erre? Mert a felszámolódás egy pillanatát rögzítő fotók műtárggyá minősülésével visszaíródik a befogadási szituációba az a vágykeltő mechanizmus, amely a sértetlen, manipulatív óriásplakátokhoz tartozott. A hirdető funkció, a célra irányultság elleni lázadás igénye követeli meg ezt a megújulást, amelyről a legutóbbi kiállítások, a győri Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeumban 2018-ban bemutatott *Roncsolt plakátok – dekolázsok* és a veszprémi Művészetek Házában 2019-ben installált *Upcycling* anyaga tanúskodik.

A miskolci (2014–15) kollázsok gyakran egyetlen talált plakát részleteinek újrendezésével állnak elő, esetleg minimális mértékben kiegészítve egyszínű tépésekkel, amely eljárás következtében a kompozíciók egységes hatást keltenek. A *Miskolc 6* (2015) című mű bal felső részén egy lecsúszó Mini márkajel, az alján pedig egy lelógó felirat sérti fel a kép határait, miközben jobb fentről egy türkiz hasadás hatol be jelentőségteljesen a némileg koptatott, fekete alapfelületbe, értelmet adva a szöveg sértetlen részének: „FONTOS RÉSZ”. A munkákat uraló letisztultsághoz olyan technikai sajátosságok is hozzájárulnak, mint a gyűjt felületek egész térre kiterjedő hangsúlyozása egyrészt a reliefszerű ragasztással, másrészt a mesterséges koptatás segítségével, de az egész képet kitöltő pontszerű metszések is előfordulnak. A szövegnyomot immár fragmentum szintjén sem idéző *Miskolc 5* (2015) esetén szellemes eljárásnak mutatkozik, hogy a hatalmas kolbászok képét vágásnyomok metszik fel, mintha valaki nem tudott volna különbséget tenni az ikonikus jel és az étel tényleges jelenléte között.

Az időszak egyik legsztétikusabb darabján, a *Pixel-Vízen* (2015) a kék uralta színmezőből mindössze néhány betűtöredék és a *KrakSport* webcímmel kiegészülő logója tűnik elő, a kompozíciót minimálisan megbontó fehér részen, de valójában hangsúlyosabb a koptatott kék felület vibrálása, a színmezőben megfigyelhető metszések sora. E kollázsok a közéleti találatok sötétebb kék foltjából átszakadó zöld és piros sávok kölcsönöznek a Géczi-kollázsoktól szokatlan, Lucio Fontana vágott vásznait idéző dinamikát, amely sajátosság így tehát a logóval is párbeszédbe hozható. Vágások kusza hálóját uralja a *Rétegek 4x* (2006–18) című munkát is, amely korábbi fotók printjére épül, ráadásul a négy részre osztott képmezőből háromban ugyanazon fotót – a *Piazza Armerinát* (2013) – használja fel Géczi más-más képkivágatot és elrendezést alkalmazva, friss felfelésekkel, fotóhatárokon átsúszó szakadásokkal egybe rántva a kompozíciót. A plakátrészleteket felhasználó *Murter* (2020) pedig újabb példával szolgál arra, hogy milyen módon terelődött a művész figyelmé a minimalista kifejezőerő és ezzel együtt az anyaghasználat kérdéseire. A gyűrűvel előidézett nusztikus hatást a szürkés áttűnésekkel bíró sárga felület repedéseinek színezése erősíti fel, a kép aljára pedig ragasztott elemként egy kék felület kerül, rajta kaparással megmunkált „M” betű, amely a címbe idézett város jelvévé minősül.

Visszatérés a kollektív alkotáshoz?

Miképp aktiválja az emlékezést a bejárt térben az óriásplakát? Hogyan határozza meg a jelentéslétesítés folyamatát az, hogy a térben vándorolva, úton létünk során találkozunk a hirdetett tartalmakkal, amely lényegében új úti cél kijelölésére próbál rábírn bennünket? Géczy János roncsolt plakátképeinek címadási gyakorlata épp az úton létre irányítja rá a figyelmet, és első fotói részint az idegenségtapasztalatot regisztráló dokumentumok is, miközben az adott kultúrát és időszakot jellemző tipográfia és grafikai megoldásokkal, az idegennyelvű szövegtörmelékekkel, a nyelvi sokféleség felmutatásával a regisztrálás részleges hatóképességére is kezdettől utalni képesek.

A felszakadt, roncsolt, felülírt, az elázás következtében egymásba átjátszó, önmaguk időben és térben egyaránt limitált érvényességével anyagszerűségük szintjén is számot adó plakátroncsok látszólagos súlytalanságukból fakadó lenyomatoként, cenzúrázatlanságukkal tesznek szert rendkívüli kifejezőerőre. És azáltal adhatnak számot az adott kultúrát jellemző összefüggésekről és hatásmechanizmusokról, felhívva a figyelmet akár a közösséget jellemző tabukra is, hogy nem számolnak fennmaradásukkal. A hirdetésként használt óriásplakát-hordozó táblák – mint az ember megvezethetőségének „emlékművei” – romlásra vannak ítélve, mert ha nem vagyunk mi magunk a hirdetők, nem tulajdonítunk nekik értéket, devalválódásuk, felejtésük bele van kódolva saját kitettségükbe, sérülékenységükbe, épp ezért törekszenek a lényeg gyors átadására. A dekollázsok viszont a hibátlan kódolás, a zajmentes közvetítés lehetetlenségét világítják meg a jelek részleges kibetűzhetetlenné tételével, a nyomok palimpszesztálásával, a jelfragmentumok sűrítésével. Ez a remediáció a reklámként közvetített információk fő karakterisztikumát relevanciájuk időlegességében mutatja fel.

Géczy dekollázsai és kollázsai a konkrét hely- és időviszonyoktól történő eloldottságukkal, anakronisztikus jelenlétükkel a már hozzáférhetetlen, bejárhatatlan tér-időviszonyok nyomait hordozzák magukon. Már nem reprezentálnak, mint a fotók, hanem maguk is idő- és térvizonyokat implikáló nyomok kereszteződései. Létmódjuk a premodern művészetével rokon, ám itt a munkafolyamat részesei egymás szerepével sem kell, hogy számoljanak, mint ahogy nem számol velük a roncsolt plakátok nézője sem. Az előállításban pedig éppúgy szerepük volt a hirdetőtáblát bérbeadóknak, mint a hirdető cég marketingszakembereinek, az általuk megbízott reklámgrafikusoknak, a nyomdai szakembereknek és mindazoknak, akik a plakátokat egymás után felkasírozták, sőt, azoknak is, akik szaggatással vagy feliratokkal otthagyták kéznyomuk a hirdetésekben. Ám ahhoz, hogy kollektív alkotásként, egy kulturális helyzetről tanúskodó médiumként ismerhessünk ezekre a nyomegyüttállásokra, szükség van Géczy János reaktíváló munkájára, amely mind a mai napig képes új technikákkal gazdagodni. A művészi kommunikáció részévé avatva a látszólag jelentéktelen roncsok, egymással eredetileg nem számoló, hiszen csak az idő múlásával egymáshoz adódó vagy átrendeződő alkotóelemek revitalizálódnak, így mutatva fel a múltbeli viszonylatokat rögzítő nyomok egymásba omlásának pillanatait.

JUHÁSZ ATTILA

Mondvateremtő

„Géczi olyanfajta alkotó, aki szövegben éli szinte az életét. Számára minden akkor válik valósággá – legalábbis a szövegeiből nézve –, ha az mondatokká vagy verssé vagy akármilyen szövegfragmentumokká válik. Olyanfajta író, aki nem automatikusan ír, de mindig ír.”¹

Induljunk ki abból, hogy Alexa Károly, a Géczi János munkásságának egy évtizeddel ezelőtt különszámot szentelő Életünk főszerkesztője e mondatokkal rátapintott az alkotó és műve legmegkérdőjelezhetetlenebb sajátosságára. Könnyű igazolni az állítás helytállóságát, ha áttekintjük a Géczi-bibliográfiát, amelyhez természetesen nem csupán szépírói kötetek, publikációk tartoznak, hanem tudományos (tudományközi) szakszövegek, valamint az irodalom határterületein mozgó vizuális alkotások (illetve ezekből készített kiállításainak sokasága). Ez utóbbiak ugyan nem tisztán a verbális jelenlét dokumentumai, de elválaszthatatlanok az alkotói jelenlét, önreprezentáció többi megnyilatkozásától.

Ha csupán a hivatkozott lapszám megjelenését követő évtizedet nézzük, és csak a kötetpublikációkat vesszük számba, akkor is tizenhét újabb kiadványról (verseskötetről, regényekről, albumszerű gyűjteményekről, szakmonográfiákról, „beszélgetéskönyvekről”) állíthatunk össze listát. A Gécziről 2009-ben megjelent paródia is elsősorban azt tűzi céltáblájára, hogy a szerző milyen elszántsággal ontja a műveket, és várja a kötetek megjelenését.²

Ennek a monstre „szövegesülésnek” az áttekintő egybefogásához már a koncepció megragadása is érdemi kihívást jelent, s hozzá egy olyan címet találni, amely rámutat az elemzői, illetve az alkotói törekvések lényegére. A lehetséges címváltozatok közül talán sikerült érdemi kulcsszavakhoz rendelni az áttekintést, melyekre alább a vizsgálati szempontokat kiemelő fejezetcímek igyekeznek rámutatni. Az induláshoz pedig vegyünk kölcsön egy, a bevezető idézettel is összekacsintó, egészen koránról ismert Géczi-verscímet³, mely ars poëticus jelzője lehet a teljes alkotói életműnek csakúgy, mint a jelen kísérletnek:

Mondvateremtő

A tervezés közben felmerült címötletek közül néhány nem jut majd lehetőséghez, a hozzájuk köthető mondandó viszont beépül egyéb fejezetekbe, a címek jelentéstartományába, de aki érdemi rálátással bír Géczi János munkásságára, ismeri személyiségét, az érteni-sejteni fogja, mi applikálódott volna a karaktervizsgálatba például az *Alfakentaur*, *Crossover*, *Rózsás labirinth* vagy *Szabadgyakorlat* címszavak alatt.

„Természetesen: költő vagyok. De, ha kell, nem ekként mutatkozom be.”⁴ „Kétségtelen: létezésem egyetlen formája – a versírás.”⁵ A Géczi-nyilatkozatok idézett kulcsmondatai arra utalnak, hogy az alkotótevékenységnek az alkotó saját szemszögéből nézve leglényegesebb terepe a költészet, vagyis a lírikusi életmű megteremtése. Nem véletlen azonban, hogy a szerzőnkkel készült vala-

mennyi interjúban, a műveiről szóló áttekintés-kísérletekben ettől elválaszthatatlanul, szimbiotikusan kerülnek képbe azok a tevékenységformák, amelyek a szépirodalomban és annak határterületein, a társművészetekben átítatódnak az alkati líraisággal, illetve hozzájárulnak a lírikusi szemlélet és szemléltetés-mód világképi alapjainak megteremtéséhez, valamint azzal párhuzamos terepet biztosítanak az egyéb alkotói ambíciók megvalósításának. Talán befogható ezeknek teljessége a következő szemlérésben.

Géczi János négy vagy öt... vagy mennyi élete

Az irodalomtanításban az olyan alkotókat, akik a szépirodalom három klaszikus műnemében egyaránt érdemi alkotóként vannak jelen, irodalmi vezérnek szokás titulálni. Ehhez jó ajánlólevél még az irodalmi közéletben való aktív szerepvállalás is. Bizonyára nem vitatható, hogy Géczi a kortárs magyar irodalom kiemelkedő és markáns személyisége, ám vezéregyéniségnek már csak azért sem mondható, hiszen a pályakezdetétől fogva kivonult az irodalmi életből, pozíciót-szerepet abban sosem vállalt. Ugyanakkor meghatározó hagyományteremtő, kultúraformáló a tevékenysége Veszprém város életében, amely azon túl, hogy leghosszabb ideig volt a lakóhelye, életterévé vált a lapalapításban és -szerkesztésben (már megszűnt lapjait követően – 1983: Jel, 1984: Játék, 1985–1986: Visszhang, 1988–1989: Pedagógiai Technológia – jelenleg ötödik éve működik kritikai folyóirata, a Séd), egy kiadó és könyvsorozat létrehozásában (Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyvek; Vár Ucca Könyvek, Vár Ucca Műhely), a Pannon Egyetem arculatának több funkcióbeli formálásában. Veszprémi többéletűségének *Nyomait* összegzi a Benke Gábor által szerkesztett *Szélbe burkolt város* című vers-próza-esszé szemelvénygyűjtemény (2014). Ha a meghatározó szerepvállalás szempontjából ki lehet emelni valamit Géczi tevékenységeiből, akkor az véleményem szerint az immár harmincadik évfolyamában futó Iskolakultúra című szakfolyóirat működtetése, melynek művészetekre, irodalomra, nyelvészetre is nyitott tartalmi-tematikai sokszínűsége nyilvánvalóan annak eredménye nagyrészt, hogy éppen ő az alapító-főszerkesztő. (Ha eddigi díjait, kitüntetéseit nézzük, a legkomolyabb szakterületi elismerést pedagógus tudós-szerkesztőként érdemelte ki, ld. Apáczai Csere János-díj, 2014.)

Visszatérve szépírói munkásságához: a már hivatkozott lírikusi elköteleződés a kötetek számarányát tekintve is kiemelkedő nagyságrendet képvisel. Eredeti közlést (is) tartalmazó, tiszta verbalításra vagy a grafovizuális elemek dominanciája mellett nyelvi jelek felhasználására törekvő „képverses” művei száma 27⁶, s a gyűjteményes válogatások számában is (5) magasan vezet a költői tevékenység reprezentálása. A versírói profil határterületi alkotói terepe néhány éve még a dalszövegírás is. Igaz, e téren Géczi inkább társszerzőként, vagy még inkább inspirálóként/formai-stiláris korrektorként lenne említendő, de kétségtelen, hogy a Vad Fruttik nevű alternatív rockegyüttes frontemberével, Likó Marcellel készült élettörténetrekonstrukció-kötete (*A bunkerrajzoló* kiadó évszám) kapcsán ez a fajta együttműködés, aktivitás is belépett az alkotói tevékenységkörbe.

A szépprózai életműrész szintén tekintélyes. Műfaji változatosságban eleve itt sincs hiány, sőt átmenetekben, határesetekben sem. A műfaji érintkezés terén az esszé, a szövegkollázs, a mese, az anekdota és a napló találkozik

a regény és a novella hagyományos kategóriáival, de a *Patkányok* című kötet (Pátria, 1991) kapcsán például alcímként maga a szerző használ neológ, fogalmilag lebegtető megjelölést: „kisnovellák és egyéb mulatságok”. Prózaválogatás-kötetből csak egy készült (a korai életműsorozat részeként, ld. *Prózák*, Orpheusz, 1997), de még csak azt követően jöttek létre szerzőnk epikus főművei – vagy legalábbis nagyvállalkozásai –, a *Tiltott Ábrázolások Könyve* (Gondolat, 2008) és *A tenyérjós* (Athæneum, 2019), melyekkel – valamint két másik újabb regénnyel⁷ együtt – az életműnek ez a hányada is már tizenhét kötetet tesz ki.⁸

A drámaíró Géczi Jánosról tudhatunk a legkevesebbet. Ennek egyszerű oka az, hogy mindössze három ilyen műve létezik, illetve elérhető (*Sötétség* – kötetben: *Vadnarancsok II.* – Orpheusz, 1998; *Hogyan öljük meg a nagypapát?* – https://geczijanos.eoldal.hu/cikkek/szindarabok/hogyan-oljuk-meg-nagypapat_i_.html; *Telefonjáték: méltatlan játszma az Ön sajnálatás/á/ra* – http://tizzataj.bibl.u-szeged.hu/14721/1/tizzataj_1991_008_025-031.pdf), valamint hogy ezek színpadi bemutatására még nem került sor, így a szakirodalom is legfeljebb a cím szerinti említés szintjén foglalkozik velük, sőt, mivel önálló kötetként a drámák nem jelentek meg, a szerző a saját honlapján összeállított műjegyzékben sem szerepelteti őket (ld. <https://geczijanos.eoldal.hu/cikkek/bibliografia/bibliografia--kötetek-2019.html>).

A 90-es évek elején vált Géczi igazán ihletett és elkötelezett esszéíróvá. Az első olyan kötete, amelyben rövidebb írásai nagyobb számban megjelentek, a *21 rovinj* című „könyvmű” (Jelenkor, 1994; a terminusról később még lesz szó). Ebben a verstételek és egy „novellarovinj” mellett mintegy másfélszáz „naplójegyzet” szerepel, melyek aztán bekerültek az Orpheusz Kiadó életműsorozatának egy újabb válogatáskötetébe is (*Esszék*, 1995). Az esszékre eleinte jellemző volt az írói nemzedékéről való gondolkodás-vélekedés, a klasszikus publicisztika határán irodalmi közéleti témákhoz is hozzászólt, majd egyre inkább a művészeti (műelemző, poitrévázoló⁹), ars poetica, bölcséleti problémakörök, illetve az utazásokkal kapcsolatos élmények, eszmefuttatások¹⁰ kapták a meghatározó szerepet, s ezzel párhuzamosan mondandója egy-egy textusra nézve terjedelmi gyarapodást is mutat, ami talán összefüggésbe hozható azzal, hogy időközben a korpulens szaktudományi publikációk szerepe szintén erősen megnövekedett munkásságában. Ahogy Géczi humánökológiai szemlélete is mind markánsabb megnyilatkozást követelt magának írói-költői motívumkincsében, úgy váltak meghatározóvá az esszék témaválasztásában az emberi kapcsolatok, a helyhez való kötődés és a természetben való jelenlétünk gondolkörrei. Véleményem szerint az ilyen karakterű művek és gyűjteményeik tekinthetők a szerző legjobb, személyiségének esszenciáját, mentalitását leghűségesebben szemléltetni képes esszéköteteknek: *Nyom* (Palatinus, 2009), *Honvágy. A paradicsomba* (Gondolat, 2010), *Múlik. Egy regény esszéi* (Gondolat, 2011), *Sétáló árnyék* (Gondolat, 2012). A korábban epikus főműként említett *Tiltott Ábrázolások Könyve* mint regény jelentős tartalmi hányadában a korábbi publikációkból esszéként is ismert részleteket szerepeltet, pl. a *21 rovinj* ominózus tételeit.

Géczi szépírói teljesítményének díjakban kifejezhető szakmai elismertsége azt mutatja, hogy nemcsak maga a szerző tartja elsődleges indíttatásának és megnyilatkozási lehetőségének a költői beszédet, s ezzel együtt az említett rokon és társműfajokban természetesen szintén felismerhető beszédmódot, hiszen majd mindegyik díjának odaítélési apropóját verspublikációi, verspályázati művei, lírikusi életműve szolgáltatták (Bárka-díj, 2013; Alföld-díj, 2015;

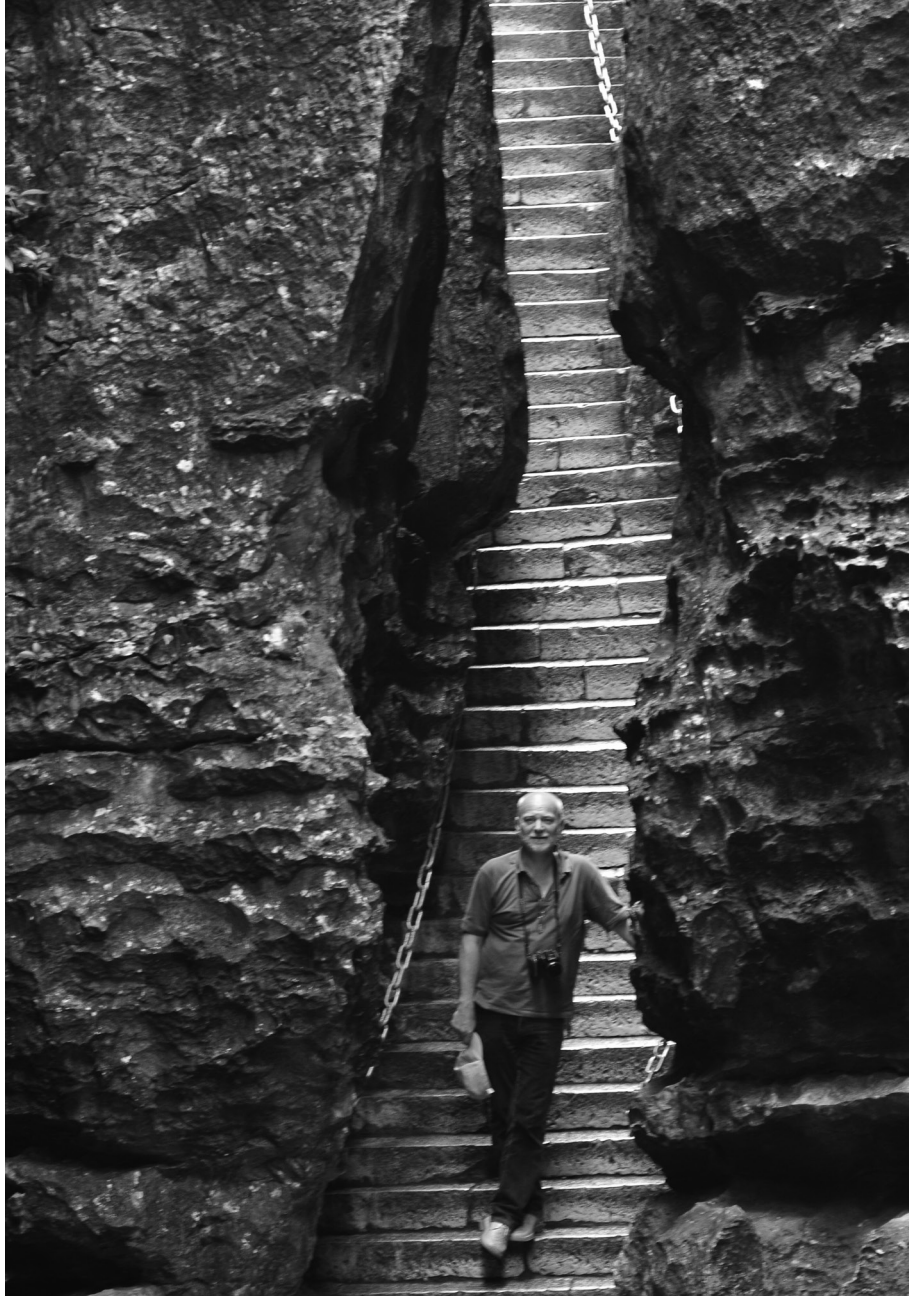
Quasimodo különdíj, 1993; Quasimodo-emlékdíj, 2019; Artisjus Irodalmi Díj, 2007; József Attila-díj, 2011).

Vegyük egy „életnek” Géczi János tisztán(?) szépírói tevékenységét? Vegyük újabb egynek-egynek a képzőművész és az esszéista termékeny alkotómunkáját? Emellett szóba került már a szintén egész embert kívánó lap- és könyvsorozat-szerkesztői munkásság. Érintőlegesen tudós alkotói pályáját is képbe hoztuk, melyről érdemes elmondani, hogy belefoglalható még tankönyv- és egyetemi jegyzet-írói aktivitása, oktatói-tanszékvezetői-dékanhelyettesi munkája, szakmonográfusi aktív jelenléte. Ez utóbbi, magában is komplex terület akár lehetne az „ötödik élet”, s hogy indokolt számításba venni, azt az is igazolja, hogy az eddig összegzett ténykedések ezzel együtt is nagyon áthatják egymást, kapcsolatrendszerük gazdag és sokrétű.

Az, hogy Géczi komplex életművében a „minden mindennel összefügg” elve érvényesül, az említettekén kívül egyéb elhivatottságokhoz, tevékenységformákhoz is köthető. Ilyen mindenekelőtt a szűkebb környezetéhez kapcsokat teremtő lélettérépítés, melynek a gazdag elágazású veszprémi kultúrközegeformálás és többértelmű otthonteremtés apropóján sajátos eleme a kert, a kertek, a Kert megteremtése és a szövegesítés különböző műfajaiban is nyomomon követhető „megművelése”. A rengeteg úti célt magába foglaló utazásokkal együtt a kert az a tapasztalati és inspirációs forrás, amely szerzőnk valóságbölcseletét a tudományos világgépi alapok mellett erősen meghatározza, s mindemellett az irodalmi ornamentika florális motívumkincsében, a civil desztinációválasztásban, valamint a komplex tudósi kutatásirányokban termékeny közös eredőt is fel tud mutatni: Géczi megkülönböztetett figyelmét a rózsza és történeti-földrajzi-művészeti jelenléte iránt európai-földközi kulturális örökségünkben.

De rerum universitate et universalitate in operibus Géczi (A Géczi-féle univerzalitásról)

Az 1970-es évek második felében színre lépő fiatal irodalmárokat szokás egy korabeli titulus – majd nyilvános publicisztikai vita – alapján „arctalan nemzedéknek” nevezni. Géczi is közéjük tartozik, egyszersmind abba a generációba, melynek felnőtté válásakor – többek esetében az egyetemi tanulmányok időszakában – elemi felismerése, hogy a konszolidációs időszak felneveltjeként addig érdemben nem ismerhették a társadalmi valóságot, hiszen leplezett, finomított, stilizált múltat és jelent kaptak örökségül nemcsak tanulmányaik során, hanem a megbékélt irodalomtól is. Természetes és elemi reakciónk tehát a világértés válságszituációjában, hogy kimondják elemi, bár szinte kontúrok nélküli hiányérzeteiket, felfokozott valóságismeret-vágyukat mindenre fogékonyan kielégítsék, illetve alakuló világszemléletük művészi megjelenítéséhez intenzíven keressék a legdirektebb nyelvi-poétikai eszközöket, elszántan kísérletezzenek a legadekvátábbnak tűnő formákkal, műfajokkal. Géczi maga is hozzászólt az említett vitához, vö.: „A tájékozódás biztonsága tűnik el. (...) Oka a köznapi világgép és a tudományos világgép viszonyának eltorzulása. (...) ezek az alkotók vállalják fel először – szinte paranoid módon – az összes társadalmi hiány kimondását az irodalmi előzményekhez képest különös módon: (...) az adott mű tárgykorán belül a lehetséges érintéseket sorra megtéve. Erre utal a hosszúversek, ciklusok tömeges megjelenése (...) A valóság megközelítéséről



Shiling (Kunming, Yunnan, Kína) kőerdejének egyik lépcsőjén. Ambrus Zsolt felvétele, 2008

van itt szó (...) az „arctalanok” – egy betöltetlen szerepet felvállalva – ismét visszamutatnak az eléjük tett, tükröztetésre szánt valóságra, amely szerintük nem az igazi”¹¹. A nemzedéki pályakezdés motivációinak Géczire konkrétan is vonatkoztatható összefüggéseit Kulcsár Szabó Ernő megvilágításában¹² is hasznos áttekinteni.

A kisvilágból kilépő debreceni középiskolás Gécz János egy verspályázati sikere és a Kiss Benedekkel való levelezés kapcsán kezdett komolyabban érdeklődni az irodalom iránt. Önképzőkörbe járt, ahol mentortanára, Zsuga Anikó segítségével sok klasszikus és kortárs szerző műveivel ismerkedett meg – ennek emlékezetét építi be első verseskötetének központi nagyciklusába¹³, már ironikus felhangokat is megengedve, a sokszöveges viszonyrendszert olyan nevekkal is kiegészítve, akik talán utólag tűntek fel mint hiányzó, kimaradt tájékozódási pontok. A tantárgyi versenyeken is sikeres Gécz a képzőművészetek iránt szintén fogékonyan mutatkozott, de ehhez nem kapott „iskolázott” támogatást, így az egyetemi évekre maradt érdeklődésének, kísérletező

szándékának kibontakoztatása: szenvedélyes fotóssá vált, alkotásra inspirálták az Új Symposion, a Párizsi Magyar Műhely irodalmárainak vizuális experimentumai. Legfőképpen aztán a szegedi egyetemen végzett biológia szakos tanulmányok eredményeként a két fő érdeklődési kör – természettudomány és művészet, biológia és irodalom – és azok valóságsszemlélet-módjának örök szövetsége, szimbiózisa jött létre, melynek tömör élettanát Géczi a következőképpen írja le versben és értekező formában: „cipelem / a magamhoz kötött végtelen / mögöttem levő felét (...) terhemet bizonyos elemek / képezik a flóra és a fauna (...) befonja visszhangzó életemet / színe, tapintása, szaga, nedve / a vegetációnak / átszójuk egymást”¹⁴; „Az egyetemen elsajátítottam a természettudományos gondolkodás sajátosságaként a szabályrendszert, a szaknyelvet, az algoritmikus eljárásokat. Jómagamat költőnek látom: a kétfajta világ-megragadó gondolkodási módnak az egyik változatát inkább használom, elsősorban intuitív módon igyekszem megragadni a dolgokat, s csak a tárgy fókuszálása nyomán használom fel, hívom segítségül az általam jól-rosszul ismert és használt tudományokat. Ugyanaz a világgépű, emberképű, műveltségképű figura ragadható meg bármelyik tevékenységemben.”¹⁵

A „jól-rosszul” (ál)szerény dilemmája kapcsán meg kell jegyezni, hogy Géczi egyetemistaként a fiatal Karinthyra jellemző módon több tudományterületre is „áthallgatott”, antropológusként diplomázott, később PhD fokozatát irodalomtudományból szerezte, második verseskönyvének (*Elemek*) *Tropizmusok* című ciklusában filozófusok eszmefuttatásait, gondolatdialógusait inzertálja versszólamai közé, egyetemi oktatói időszakában pedig tanít és kutat a következő tudományterületeken: ökológia, kulturális antropológia, művészettörténet, művelődéstörténet, pedagógiatörténet, mentalitástörténet, élettudomány-történet, ikonográfia. Nem véletlen, hogy a Géczi-recepció reneszánsz polihisztóri mentalitásról vagy enciklopédista szakértelemről beszél vele kapcsolatban¹⁶.

A tudós megismerésben és a lírikusi szemléltetésben tehát a tudományos és a művészi kifejezésmód közös halmazú, eseti keveredési arányokat mutató nyelvhasználata Géczi számára természetes, „testhezálló” s egyben kívánatosabb is a köznyelv-közeli vagy klasszikus líranyelvi hagyományokat követő dikciónál. A világot működésében megragadó és elmondó alkotó az intenzív és sokforrású interiorizáció nyomán olyasfajta extenzív szövegesítéssel és szintetizáló nyelvhasználattal rögzíti-mondja műfajoktól függetlenül a világról való közlendőjét, melyhez nem akármilyen befogadói kompetenciára van szükség. „Géczi olvasásához beavatottság kell, amit Géczi olvasása révén nyerünk csak el. Olvasni kell tudni e versvilág jeleit. (...) Kettős beavatás, kettős átlényegülés. (...) Az egyetlen hibátlan megéltetés az azonosulás.” Ha elfogadjuk Nagy Tamás tanácsát¹⁷, és megfelelünk a szerző – elsősorban önmagára vonatkoztatott, de áttételesen az olvasóra is érvényes – elvárásának (vö.: „Azokat az embereket szeretem, akik képesek az életükben akár három-négy szakmát is megtanulni, és adott esetben átjárni saját szféráik között. Szerintem ez a normális”¹⁸), akkor ha nem is folyamatában és teljességében, de sok helyütt megoldvasva érdemes beletekintennünk az életmű szintű lírai beszédfolyamba, az alkotói szöveg univerzumba.

Az elmondottakból talán az következik, hogy Géczi János masszív olvasótáborra, a beavatottak, beavatódottak létszáma nem lehet nagy, műveit inkább ínyencek élvezhetik. Jó esetben az első ismerkedés kíváncsivá tesz, inspirál, s a további találkozások Géczi szövegeivel az olvasóban is a folyamattal való továbbhaladást, együttaladást indukálják. Sajnos az 1990-es évekig a szak-

mai recepció, a kritika sem segítette masszívan az értő befogadást, aztán az „arctalanok” utáni nemzedékek nyitottabb hozzáállása, felkészültsége – főként az Orpheusz Kiadó életműsorozatának megjelenése után – már sokat lendített azon, hogy jobban érthessük és követhessük szerzőnk művészetét. Érdekes azonban, hogy az alkotói univerzum átfogó bemutatására monografikus vállalkozás még nem történt, habár az említett életműsorozat fő tételeit vizsgáló tanulmánykötet és a vizuális kísérletezés életműszegmenseit bemutató szakmonográfia áttekintő-kitekintő mivolta jelentős mértékű rálátást biztosítanak Géczi műveire, alkotásmódjára, akárcsak az életműsorozat képverskötetéhez készült – a korai pályaszakaszt is szemlélő – elemzések¹⁹.

Vajon befogható-e egyetlen látószögbe, látótérbe a teljes életmű? „...imponáló a Gécziről megjelent írások mennyisége. Viszont kétségtelen: összegző írás nem nagyon készült, minthogy (...) nehezen is készülhet. Nehéz megragadni a folyamatban (ráadásul a sokfelé futó folyamatban) Géczi munkásságát, nehéz követni azt a villódzást, ahogy Géczi műfajok, témák, tudományterületek közt formálja életművét”²⁰ – véli Bokányi Péter, s kissé ironikusabb változatban hasonlót állít az életút-életmű alkotástörténeti-genetikai háttérét beszélgetésekben feldolgozó nemzedéktárs is: „A kiadványok egészét – vélhetőleg – egy elhivatott, majdnem azt mondtam, elborult szakember rendszerezheti, aki a Géczi-termésre teszi fel szinte az életét, karrierjét, egyetemtől nyugdíj utánig eldolgozhat rajta.”²¹

A Géczi-univerzum karaktere nyilván az írott-alkotott életmű szinoptikus teljességében tud megmutatkozni a befogadó, a kutató számára. De vajon létezik-e olyan ars poetica szerzői szándék, amely az életmű-konceptión innen vagy azzal szinkronban valamely konkrét mű megteremtéséhez kötné a komplex világismeret, illetve világkép-szemléltetés szándékát? Úgy gondolom, elsősorban a meghatározóan verbális, szöveges alapozású művek lehetnek alkalmasak ilyen cél elérésére, s a megvalósulásra több példát is találunk az életmű-univerzumom belül.

Az idevágó inspirációk eredetét érdemes ismét a szegedi évekhez kötni. Valószínűleg a Géczivel alkati-szemléleti-poétikai rokonságban lévő Juhász Ferenc és Tolnai Ottó szabad burjánzású, holisztikus világképű nagykompozíciói nyerhették el kezdetben szerzőnk szimpátiáját. Az Új Symposium és a Párizsi Magyar Műhely (konkrétabban Kemenes Géfin László és *Fehérlófia* című opusának) már említett inspiráló hatása nemcsak az ún. jel típusú, vizuális irodalmi kísérletek kapcsán mutatkozott meg, hanem az újavantgárd másik jellegzetes, még a századelőről megöröklött, ún. kiáltás típusú, műfajokon túli műfajában, a hosszúversben is. Az egyetemi évek után a szerveződő József Attila Kör (Géczi rövid ideig elnökségi tagja is volt) alkotóközösségében még arra is sor került, hogy közösen választott témára/motívumra/címre a nemzedéktársak egymással párhuzamban, versenyben fogtak világképtükröző nagyszöveg megalkotásába. Géczi az egyetemi évfolyamtárs Zalán Tiborral, valamint Petőcz Andrással több ilyen próbát is tett, s az eredményt vállalva két nagykompozíciót be is illesztett *Látkép a valóságról gepárdal* című verseskötetébe.²² E műveknél korábbi keletkezésű hosszúversek is ismertek Géczitől, vagyis a recepcióval egyetértésben nevezhetjük komplex műegésznek az egyébként formálisan rövidebb önálló textusokra tagolt, ám a folyó sor-számozással mégis egységes egészbe fogott első kötet anyagát, a kezdetben plakát formában megjelenített *Vadnarancsok* című versfolyamot. (Az *Elemek* című kötet első ciklusaként, kissé átalakított változatban ezernégyszáz sor a szöveg terjedelme.)

Hosszúvers értéke van a *Léghajó és nehezeke* című kötet „önképzőköri jegyzőkönyvének” csakúgy, mint a kötetzáró, Parti Nagy Lajosnak adresszált *Episz-tola* című kompozíciónak, melyek nemzedéki számvetésként is szemlélhetők; hosszúverssé magnetizálódnak össze az *Elemek* harmadik ciklusában a páros oldalakról összeolvasható szövegtételek, a későbbi keletkezésű művek közül pedig a *Látkép a valóságról gepárdal* tükörszerkezetű sor-számozással kiegészített, a szövegrészek címét zárójelben másodlagosító/funkciófelfüggesztő szövegfolyamrészek, és ide sorolnám a *21 rovinj* verstétel-összességét is, mely belső utalásrendszere révén meghatározóbbnak mutatja az egybetartozás szándékát, mint a napi „penzumok” önállósítását. (Érdekes ugyanakkor, hogy míg a verses nagykompozíció erős koherenciával működteti az egybetartozást, addig ugyanitt a naplószerű, esszészerű prózátételek megjelenése éppen az impressziózus kisforma iránti érdeklődését mutatja Géczinek; poétikai alapvetése ehhez: *Kisforma*, ld. ott, 75.) A legtisztább értelemben a *Mágneszemek* című kötet és annak három korpusz tétele (*a nefelej^s előszobája*, *a jázminillatdoboz*, *selymhernyősziget*) tekinthető hosszúversnek, de a komplex műegész jellegével hat a *magánkönyv* mintegy kétszáz, az *Ezer veszprémi naplemente* harmadfélszáz tételnyi, illetve a *fonalvers*, *figurával* szintén számozással tagolt, de erősen egybefogott nagykompozíciója. A jelek szerint a „fantasztikus panorámát kínáló” hosszúversek időszaka a naplemente-kötettel egyelőre lezárult. A 2000-es években újabb alkotással már csak a valószínűleg „belső jubileumra” készült *50* című opus esetében találkozunk, mely a szerző hatvanadik születésnapját köszöntő *Hosszú/KÉP/VERSEK* című gyűjteményes kötetben (Gondolat, 2014) látott napvilágot.

Létezik azonban másik két szintje is a Géczí-féle szövegvilágnak, melyekre érvényes az Onagy Zoltán által használt „univerzalitásra törekvő szöveg-szerkezetek” titulus. Géczí tulajdonképpen minden alkotásra érvényes terminusként a könyvmű fogalmát hozza forgalomba, s ezek megalkotása szintúgy koncepciózusan jelen van pályája kezdetétől. Az egyik változat olyasfajta műegészt képvisel, melynek részei/ciklusai kötetként is önálló életet élhetnek, mégis szerves egységet alkotva, egymás erőterében egyedi közös feltöltést kapva hoznak létre érvényes könyv-makrostruktúrát. Ilyennek gondolom az *Elemek* háromrészes kötetét, melynek nagy egységeit az alcímekben eleve *könyveknek* nevezi a szerző, s bennük egymásra épül a nemzedéki és egyéni szemléleti-poétikai alapvetés, valamint a verbális és vizuális megjelenítésmódok egybekomponált kísérletsorozata. (Az első rész korábban mint a *Vadnarancsok* verseskötete már létezett önállóan, az *Elemekbe* való beillesztéskor azonban Géczí több módosítást is végzett rajta, hogy így szervesüljön a másik két „könyvhöz”.)

A könyvmű másik változatára két teljességében, eklatánsan megvalósult szövegkomplexum említhető példaként. Az elsőnek furcsa története, sorsa van, mivel a pályakezdő szerző anno nem kaphatott lehetőséget a könyvművet alkotó tételek terv szerinti megjelentetésére, s így az csak a már jó nevű, sokat bizonyított alkotónak adatott meg az említett életműsorozat dupla kötetformátumú kiadásában (ld.: *Vadnarancsok I-II.*, Gondolat, 1998). Ennek a könyvműnek öt összetevője van: a plakátforma versfolyam, két szociográfia, egy regény és egy dráma.²³ Számomra úgy tűnik, hogy közös pontjuk, eredőjük egyfajta generációs válsághelyzet-összegzés. Nem könnyű egzakt(abb)an megragadni a másik komplex könyvmű tételeinek egybefogási indítékát sem, ráadásul annak létrejötte a különböző összetevők eredeti közzétételét követően más-

fél évtizedet fog át, és műfaji összetétele is igencsak heterogén, bár a forma szempontjából egybevágóan prózanyelvi a korpusz. Ez a mű a *Tiltott Ábrázolások Könyve* (gyakorta *TÁK*-ként emlegetve), melynek összerendezett változata 2008-ban jelent meg, legkorábról származó tételei pedig 1994-es kiadásúak. Az egybefogás koncepcióját itt valószínűleg a szerző Veszprémhez, a veszprémi Cholnoky testvérek írói-szellemi örökségéhez és a mediterráneumhoz kötődő prózaszövegeinek összegző szándéka adta.

A magam logikája szerint a legkövetkezetesebben könyvműnek nevezhető szövegegyüttest a rózsamonográfia-sorozat és „szatelitkötetei”²⁴ alkotják – ez persze nem szépirodalom, de az életmű-univerzumnak mégis szerves része –, melyet a kultúr- és irodalomtörténész Géczi a rózsa-motivika és -szimbolika kutatásának eredményeképpen készített el. Talán beszélhetünk mikro-rózsa-univerzumról is a *Jutunk-e, s mire, édes úr?* című verskötet (Palatinus, 2011) *Még egy rózsa és még egy csalogány* című ciklusa kapcsán, ahol minden versben más-más jelentésárnyalattal és kontextusban bukkan fel a motívum. (A rózsához, a kutatáshoz, illetve a humánökológiai alapvetéshez Géczinél hozzátartozik a kert-univerzum képzete²⁵ csakúgy, mint tágabb léttérszéményeként a mediterráneum világa, mindensége. A Géczi-féle nyelvi univerzumról pedig később /is/ lesz szó.)

A mozaikkészítő

A dalmát partokra rendszeresen visszatérő Géczi János ottani élményeinek, valóságészleleteinek példáin keresztül modellezi szemléletesen, hogy valóságképünk elemei, ezek együttállásai egy kirakós játékra, annak eredményeire emlékeztetnek, melyben a szemlélő/kísérletező a heterogén résztartalmak együttesében megragadja/megalkotja az egységet, az összefüggést a rendező-erő megtalálásával/létrehozásával. Egy üdülőhelyi kioszksor emléktárgy-kavalkádjában, egy természetbeni életkép benyomásainak összetettségében felismerhető, bár nem biztos, hogy meg is nevezhető a rend, a rend logikája, a befogadott-leképezett antropomorf tudattartalom. A példázathoz *ars poetica* is tartozik, mely segít megértenünk, hogy a Géczi-univerzum egyfelé tartó, mindent mindennel összefüggésben leképező heterogén összetettségének, egymás mellé rendeltségének talán legfőbb szervezőelve a mozaikkalkotás, illetve annak rokon eljárásaként a kollázskészítés: „Amióta tehetem, az anyaggal foglalkozom. S azzal a sokféle textúrájú anyaggal, amelyet a művészet számára legintenzívebb módon a kollázs mint kezdetben technika, majd műfaj, s mára mint gondolkodási mód tematizált. Anyagkísérletekből állnak egybe a napjaim, üljek a fenyővarban, várva a hajnalt, tanítsak egy tanteremben, olvassam *Az ezeregyéjszaka meséit* vagy Theophrasztosz *Jellemrajzait*, tegyek bármit. Mozaikos mindenhol a meglátott világ.”²⁶

Egészében mozaikos a teremtett Géczi-féle nyelvi, szöveg- és műfajvilág is. Szerzőnket a mozaik mint műfaj az epikus témaválasztásban szintúgy foglalkoztatta. A *Tiltott Ábrázolások Könyvének* két jelentős része kötődik ehhez: a *Romanosz* című novella a 2008-as nagy gyűjteményben, valamint maga a *TÁK* „különkiadása”, az *Anekdota* című kötet. Mindkettőnek hőse/alteregója egy kora középkori mozaikkészítő, aki közvetíti Géczi kultúrtörténeti ismereteit, valamint tematizálja a hiteles ábrázolhatóság problematikáját, illetve az alkotásban az önteremtés immanenciájának kérdéskörét. A *TÁK* mint könyvmű

szintén jó példa a mozaikos műegész létrehozására. Nem véletlen, hogy éppen ebben találjuk azt az ars poëticus szlogent, amely Géczi vallomásával/céljával is azonos lehet: „Aki az örökkévalóságot vágyja, mozaikot készít”.²⁷ Igaz, hogy ez az eljárás mód tulajdonképpen valamennyi olyan kötetkompozícióban felfedezhető, amely több szöveget/művet tartalmaz, akár ad hoc, akár tervezetten kerülnek egymás mellé az egyes darabok. A kötetszerkezetek kialakításában Géczi montírozó munkája többnyire jól felismerhető, elsősorban a már említett könyvművek esetében, de ilyesfajta eljárás eredményeként szemlélhetjük a képversköteteket, a szövegverseket és képverseket egymás mellett közlő könyveit. Más-más eredménye van a montírozásnak, ha egy regény különböző részei alkotnak olvasói logikát is próbára tevő szövedéket (*Kezét reá veté, hogy lásson*), vagy ha strukturálisan önállósított textusok laza hálózatu szerveződése teremt mellérendeltségi struktúrát (*Fegyverengedély*, illetve a *21 rovinj* és a *Róma* rövidprózái). Montázsnak kell tekintenünk a válogatásköteteket is, főleg akkor, ha azok túllépnek a kronologikus szemlézés logikáján. A legszemléletesebben példázhatja ezt a *Szélbe burkolt város* anyaga, valamint azok a gyűjtemények, melyek összeállításakor a szerkesztői szándék egyedi koncepciót valósított meg a szelektálással vagy a szövegek hálózatos kapcsolatteremtése révén. A *Versek* esetében Tandori Dezső, az *Ezer veszprémi naplemente* és a *Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz* esetében Reményi József Tamás szerkesztői logikája érvényesült, a legsajátosabb együttállás viszont véleményem szerint a Ladányi István által gondozott *Lősz* című kötetben létrehozott, többszörös keretezésre és bennefoglalásra alapozott kötetstruktúra, mely nemcsak Géczi és alkotótársa, Ladik Katalin szövegmontázsait tartalmazza, hanem plakátképekkel és eleve kettős műfajú (portré- és dokumentum) fotókkal együtt „rakja ki” az összképet.

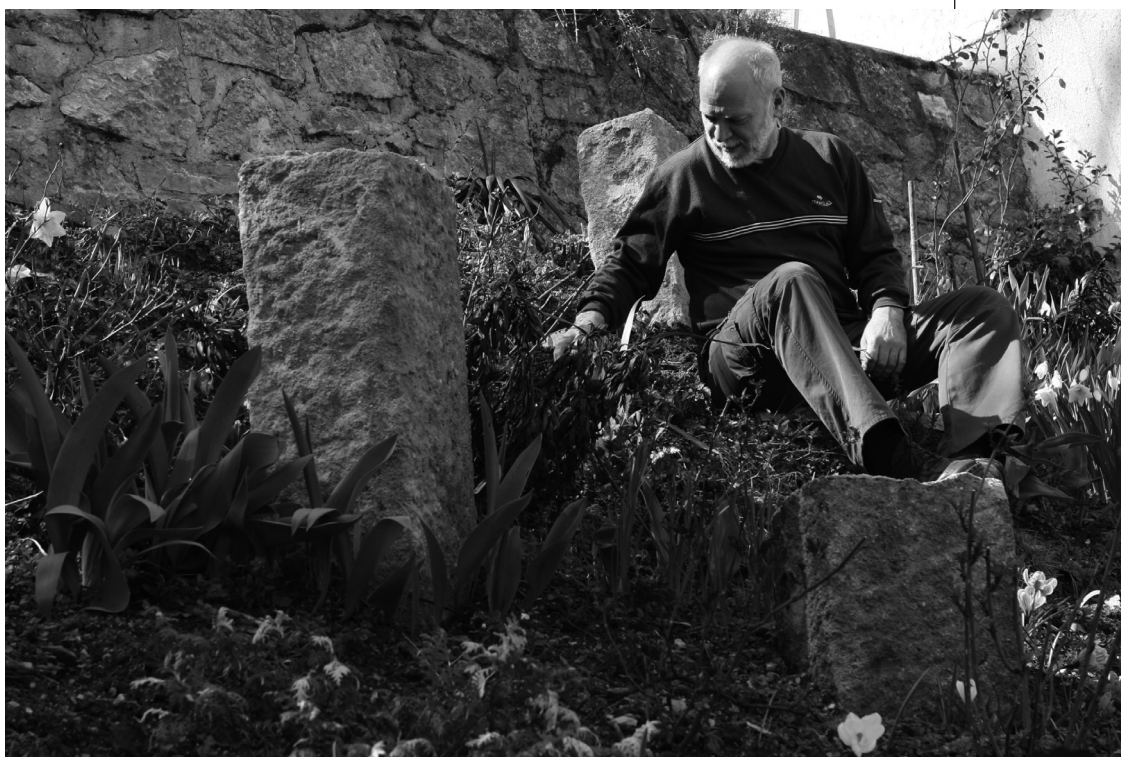
A válogatás, szelektív újragondolás időigényes munkafolyamat, mint azt már a *TÁK* kapcsán említettük. Az ennek bizonyos szerkezeti hányadát kitevő *21 rovinj*-részletek ügyében eleve is érdemes felhívni a figyelmet két jelenségre. Mielőtt köteté állt össze a *rovinj* rövidpróza-készlete, már egyéves munka során alakult, szelektálódott, rendeződött sorba a szemelvényanyag. Amikor az 1994-es korpusz beépítésére került sor a 2008-as gyűjteménybe, újabb átgondolást és rendezést igényelt a nagysztruktúrába való inzertálás. Ehhez hasonló újragondolásra, „áthangszerelt” harmónia- és kontextusteremtésre szinte minden új Géczi-kötet összeállításakor sor kerül. Az életmű mozaikdarabjai – egy-egy vers például – más-más kirakós együttállás részeivé válnak. Ez persze nem azt tükrözi, hogy nincs meg az igazi helyük, hogy a szerző eleinte még nem látja, megfelelő helyre illesztette-e az adott mozaikelemet. Ennek a metodikának legfőbb hozadéka a sajátos kohézióteremtés, illetve -erősítés az univerzum egészén belül. S így van ez az életműben vándorló kulcsszavak, ismétlődő motívumok esetében is. Az előbb említett „szövegközlekedés”, átstrukturálódás jelenségét talán legszemléletesebben a korai verses összeállítások mutatják fel, s azért nem kötetekre hivatkozom csupán, mert az összehasonlításokba érdemes belevonni a korabeli antológiaközléseket is (versszöveg-áthelyezések például a következő kiadványokban: *Gazdátlan hajók*²⁸, *Madárúton*²⁹ *Tollam neve ez*³⁰, *Vadnarancsok*, *Léghajó és nehezeke*, *Elemek*; képversek újraillesztése, például *Vadnarancsok*, *Ver/s/ziók*³¹, *Elemek*).

Az egyes műalkotások szintjén mozaikos szerkezetről, illetve kollázs jellegű, heterogén összetevőket egymás mellé rendelő struktúrákról elsősorban a hosszúversek és a vizuális kompozíciók, képversek kapcsán beszélhetünk. A

hosszúvers-szövegek belső logikája a szintetikus világképtükröző, hálózatos kapcsolatrendszert leképező tudati csapongásnak lekövetése által válik mozaikossá (például *magánkönyv*, *Mágnemeszők*), s nem ritka, hogy vendégelemként a „hagyományos” líranyelvi szövegesítést kiegészítő grafikus jelek is társulnak az effajta prezentációhoz (például *Vadnarancsok*, *Jegyzőkönyv...*, *fonalvers*, *figurával*). A „gyűjtőnéven” képverseknek nevezett műfajcsoport különböző változataiban a többnyire rövid vagy töredékes nyelvi közléselemek vizuális komponensekkel egyenrangban hoznak létre kollázsolt műegészt, s gyakori, hogy már maga a grafikus tartalom is kollázs eredményeként jön létre (*Róma*, *Képversek*). Mindkét említett műfaji vonatkozás kapcsolható az avantgárd mentalitáshoz, az újavantgárd kísérletezésekhez, melyeknek egyik legkorábbi és legjelesebb képviselője Géczi János volt az 1970-es, 1980-as évek fordulóján. A nemzedéktársakkal is interjúorozatot készítő Keresztury Tibornak, majd pedig a pályaképszemlélő Onagy Zoltánnak így nyilatkozott szerzőnk a kísérletezésről: „A nyelvhez – ami ugye létezési és gondolkozási mód – sok kísérlet kell. Hát kalandozom a műfajok között, innen is, onnan is elcsenek némi hasznosíthatót, ami kellemes vagy érdekes, s lehetőleg olyat, ami ez ideig specifikusnak látszott”³²; „Vannak dolgok, amelyeket nem lehet szavakkal elmondani, de a pusztá képiség sem alkalmas arra. A határműfajok tágasságot teremtenek, ilyen a vizuális költészet is”.³³

A nyelvhasználattal kapcsolatos kísérleteknek Géczinél ismeretelméleti, nyelvfilozófiai motivációjuk (is) van. Folyamatos késztetése és ars poetica témaja versben, esszében, hogy megtalálja – megtalálhatja-e – a világ megismerő és megismertető szövegesítéséhez a megfelelő szavakat, jelentéshordozókat, vö.: „Kimondja a kert első szavát / S a lonc ahogy fűzi át / a sövényen hajlékony magát / Ez voltam (...) Boldog / mikor magukra mutattak a dolgok” (*szabad kis zsandárversek II.*). Szókinccse ennek következtében olyan kirakós készletet foglal magába, melynek a rá jellemző, rendhagyó rétegében biológiai, főleg botanikai, illetve feltűnő gyakorisággal nyelvészeti, poétikai terminusok is szerepelnek. Sok szövegére, főként a mozaikos szerkezetű kötetanyagokra (*21 rovinj*, *Ezer veszprémi naplemente*, *TÁK*) jellemző a beszédmód- és stílusváltogatás, amelynek során a szókészlet reflexív módon adaptálódik a közlésszándékhoz. A mozaikos összképű, eklektikus nyelvi univerzum neológ jellegzetességei között kell megemlítenünk Géczi jellegzetes szóösszetételeit, szóalak-kollázsait (például vershús, nyelvűhő, fényháj, üvegizmú, vérhó stb.), melyek közül a szakirodalom rendre kiemeli a műfaj- vagy témamegjelölő kifejezéseket (például fonalvers, zsandárvers, nemhosszúvers, alkonyvers, szomorú selyemfenyővers, balácavers, krómvers, aritmiavers stb.). Számomra pedig külön érdekesek szín- és színárnyalatnevei (például zongorakék, légszomjkék, megváltáskék, atalantalepkék, büdösfekete, vassó-sárga, antracithars, jódvörös stb.). Géczi korai versesköteteiben – a kortárs újavantgárd nyelvi kísérletekkel párhuzamosan – jellemző a manipulált/preparált, paragrammatikus szóalakok létrehozása is (például kőszófejtés, kucsmatöltelék, törvénycsikkelyek, hatyúdallam, poetai horroristica, tő/í/mondatok, ^{1/4}ette^{8/4}és), melyek gyakrabban fordulnak elő a kalligrammaszerű képvers-típusokban az íráskép és a tördeléstechnika sokféle módozatú manipulálásával.

A nyelvi jelentés általi szemléletesség elérésének nem ritkán egy zavarba ejtő változatát is megtaláljuk Géczi lírai hasonlataiban. A képzettársítás alapvető feladata lenne a hasonlót és a hasonlítottat valamely közös jegy alapján egy fedél alá hozni, azonban lehet, hogy a befogadó fantáziáját, logikáját ezek



A veszprémi kertben. Gáspár Gábor felvétele, 2008

a képzetmozaikok irritatív módon, kétarcú sikereséellyel inspirálják, például „faggat a hölgy vetkezik / süt hold segge / mint a korai hasonlat”; „akár a darudróttban / a csikorgás / füge érik”; „e vidék felülete olyan síkos (...) mint zöldüvegtestben a zöldüveglélek”; „a monológból kivonult a történet / meglehetősen banálisan / hátrahagyva / mint szemléletben a spanyolcsizmát / kiszippantott híg kagylót / zacskós tözegtápot elhasznált asszonyt / sietve / a fény szkafanderébe” (*21 rovinj*); „furgonokkal hozták a sítet / izgulékony város lakók / mint pompás metonímiákat”; „mint kutyában emberfélék / járkál a kertfal tövén / a rózsában a szintiszta piros / a fűrészlélű élet” (*Ezer veszprémi naplemente*); „Szemfehérje a szemfeketét, veszi így körül nevedet a nap”; „amint a lélek, akként járja a szél át / vagy, mint pentagramma az almát” (*Makula, Megjegyzés egy vándormotívumhoz / Jutunk-e, s mire, édes úr?*); „Hogy hullik a szilvalevél, / miként a tévedés, / ha házból házba térsz!” (*Töredék / Löss*); „Kontúrod feladom, / mint mikor fatörzsből a szúrágta lukon át / ürülékként távozik a fa lelke” (*1978 / Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számárral*). Az efféle alakzatok furcsaságát fokozza, amikor a képi társításban maga a hasonlat lesz az egyik elem, például „a borban tigrisszem ázik / mint a hasonlatok / sárga és vad / vagy az újszülött kígyók” (*21 rovinj*), viszont hasonlat szemlélteti azt is, hogy a szavak referencialitása miféle poétikai-bölcseleti megfontolást vet fel a felhasználásuk, kiválasztásuk apropóján: „A szó mint szemüveg, láttat, / mit nem látna a szem, melyet magába / foglal a szemüreg, s nem látja mind- / azt, amit a léte eltakar” (*Az anyagról, Hondával / Szűz...*).

A „határműfajok tágassága” a valóság szemléltetésben, a jelentésképzésben a nyelvi kód alkalmazása mellett szükségesnek mutatja grafovizuális eszközök felhasználását is annak a Géczi Jánosnak a számára, aki a vizuális megjelenítés művészi módozatai iránt már diákkora óta fogékony. Ennek a

kísérletezésnek a terepe a lírára korlátozódik, de a határterületiség kérdése nemcsak a műfajköziségre vonatkozik, hanem abból is adódik, hogy a műalkotásoknak olykor már egyáltalán nincs verbális eszközkészlethez tartozó mozaikdarabjuk. Kétségtelen, hogy a „képversek” világára Géczinél is jellemző a nyelvi destrukció, vagyis mozaikos nyelvi univerzumában – a világ tapasztalati szétesettségét is modellezve – a töredékes, „törekes” verbalitásnak, fragmentáltságnak is komoly szerep jut. Sz. Molnár Szilvia metodológiai és kronologikus szempontból végigkíséri tanulmányorozatában³⁴, hogy a nyelvi és vizuális kódok felhasználásmódja, részarányuk függvényében a jelentésképzés lehetősége miként változik, s rajta kívül – a hagyományos könyvkritikákon, recenziókon túl – a Géczi-recepció többsége is megkülönböztetett figyelmet szentel szerzőnk vizuális munkáinak, kísérleteinek.

Akár a nyelvi mozaik nyelvi továbbépítéséről, akár a destrukciós kollázsolásról (plakáthasítás, -tépés) beszélünk, meghatározó az alkotótevékenységben a teremtő vagy szelektáló aktivitás, a csúsztatásos lettrista alkotások kapcsán még a véletlenre való manipulatív rábízás is. Külön kategóriát képeznek viszont azok a valóságszemléltető kollázsok/dekollázsok, melyek talált alkotásként válnak a Géczi-életmű részeivé. A fejezet elején említett együttállás-példák már jelezték, hogy van, amikor a mozaikos valóságészlelés maga ismeri fel az eseti jelentéstartalmat hordozó elemek – akár véletlen – egymás mellé rendelődésében az invenciózus jelentéstöbbletet, az egyéb módon nem nevesíthető konstellatív jelentésrendet. Nem véletlen, hogy az ilyen műveknek címet sem ad Géczi, aki általában fotósként talál rá a természetes/természeti úton létrejött együttállásokra, s azok rögzítésével a potenciális befogadóra bízta, hogy számára is érzékelhető-e az a – vagy valamely alternatív – műélmény, műalkotás értékű képzet, melyre ő talált rá a maga eseti felismerése által. Ilyen mű például a csonkolt-bevéselt fatörzskép (*Képvers. Talált vers, 2. – Elemek: 133.*), a csupán az észlelés időpontját vagy apropóját megnevező látvány-reprodukciók (a *Képversek „hasítás”* ciklusa, a fallabda-fal képe, ld. https://gecijanos.eoldal.hu/fenykepek/tenisz/tenisz/dsc_8494.jpg.-.html), a csak helynévvel azonosíthatóvá tett plakátok (a *Képversek „tépés”* ciklusa, a *concrete* című kötet *Kréta* ciklusa, az *Upcycling* darabjai) vagy a bármely megjelölés nélküli kép-kötet-montázs (*Kusza képmezők*).

Sajátos változata ennek a műfajnak a paphalmi löszdombnál készült fotósorozat-montázs (*Lösz*), hiszen a képeken nemcsak a természeti és humán behatások által formálódott/deformálódott felület „mintázatai” teremtik meg a látvány jelentéskonstellációját, hanem a fotós – Géczi – által „hozzárendelt”, újabb jelentésdimenziót mellérendelő-egyberendelő fizikális emberi jelenlét (Ladik Katalin mint múzsa és alkotótárs). A dekollázsok címhelyettesítő helynév-megjelölése, a fotókon a különböző nyelvű mondat- vagy szótöredékek felbukkanása arról is árulkodik, hogy e művek nyelvi szempontú befogadhatósága, illetve „célközönsége” elszakadhat az alapvetően magyar nyelvű Géczi-olvasóktól, vagyis – visszaulva akár a jel típusú újavantgárd kísérletekre – nyelven túli, nyelv fölötti, nemzetek fölötti, anyanyelvfüggetlen (ám mégis szélesebb nyelvi rálátással rendelkező) befogadók műélményét hozhatja létre. (Más kísérleti szándékkal ugyan, de a *Léghajó... Episztola* című részébe, illetve az *Elemek* második ciklusába hosszabb terjedelmű, szövegértékű angol és latin részeket is inzertál a szerző.)

Hogy időnként maga az alkotó is szükségesnek érzi az olvasó beavatását, segítő az alkotások és az alkotások jobb megértését, azt az is tanúsítja,

hogy a pálya különböző időszakaiban poétikájának idevágó elméleti, szemléleti vonatkozásairól esszéket, értekezéseket is publikál.³⁵

Költőarc

A maradandóságra törekvő mozaiképítés a bizánci, klasszikus – vagy a rózsakultúrában külön is vizsgált muszlim – hagyomány szerint nem teszi lehetővé, hogy az alkotó saját képmását is megformázza, megmutassa művében. Géczy említett Romanosz-történeteiben azért utal arra, hogy az elkészült kirakósban valahol mégis, rejtetten bár, de megjeleníti arcát, demonstrálja elsődrendű érintettségét az építő. Vajon a líra által minden részében áthatott Géczy-féle életmű-mozaikban miként azonosítható az alkotó, a szubjektum jelenléte?

A pályakezdés műveinek (*Vadnarancsok; Léghajó és nehezeke; Kezét reá veté...; Elemek*) tanúsága szerint a kötetek arculatának megteremtésekor szerzőnk számára a nemzedéki önmeghatározás volt az elsődleges, majd a címében is sejtetést hordozó *Gyónás* szövegversei hozták a szubjektum alanyi megnyilatkozásának hangsúlyosságát. E kötet második ciklusa (*A titkos értelmű rózsá*) azonban máris *visszavonja* az egyes szám első személyű *tekintetet*, hiszen lettrista kompozíciói, montázsai nem adnak teret én-megnyilatkozásoknak, inkább poétikai-technológiai kísérletek terepeként vannak jelen, mint általában is a vizuális művekben. A kettősség, amely abból származik, hogy az alkotó önmagát, saját életét írja, s hogy ebben mégsem önmaga a centrum, hanem az önmagán, életén, illetve megjelenítő nyelvi kompetenciáján átszűrt valóság, végigkíséri a nyelvi referencialitást/redundanciát és az érzékelői-megjelenítői identitást/medialitást rendre tematizáló életművet. Ugyanakkor Géczy számára fontos, hogy alkotóként megőrizze szuverenitását – korán ébredő ars poëticus öntudatát mutatják nyilatkozatai: „Nem rivalizáltam semmiben. A saját pályámat kerestem a futásra, kimondottan izgatott, hogy miben lehet összehasonlíthatatlannak lenni”³⁶; „Nem kell megfelelni se a világ, se az önmagukat éppen világnak kinevező egyedek elvárásainak – elég vagyok mércének magam.”³⁷

Intermezzo kis anekdotával

Az alkotói függetlenség tárgyköréhez tartozik, hogy az áttekintés során számba vétessenek mindazok, akik a karakteres szerzői arculat kialakulását segítették, befolyásolták. Nemcsak Géczy János öntudata hitelesíti sajátos összehasonlíthatatlanságát, hanem az őt indulásától fogva jól ismerő szerkesztő-kritikus, a tájékozódási pontként Petrit, Tandorit megnevező Mányoki Andre is: „Géczy János a (...) főlemlített bázisok közül egyikhez sem tartozik igazán, bár a legtöbbjük felé tett (...) gesztusokat. Külön világ volna hát az övé is? Igen – (...) munkásságát túl sok befolyás alakította, de egyik sem határozta meg.”³⁸

E vizsgálódásban Mányokival együtt már jó néhány név szerepelt, akik említendők pályatársként vagy a recepció kulcsfiguráiként, de érdemes ezt a sort egy szövegesített névjegyzék további tételeivel is kiegészíteni.³⁹ (Annál is inkább, mert a szakmonográfia-szerző Géczy annak idején finoman megfeddett, amiért egy munkámhoz nem készült alapos névmutató. Csak az érdekesség kedvéért jegyzem meg, hogy ő *Ezer veszprémi naplemente* című verskötetében is összeállított egy tárgy- és névmutatót, mely persze nem sajátítja ki az esedékes művek-

nek, motívumoknak, témáknak és személyeknek a Veszprémhez rendeltségét, hiszen hálózati elemei a teljes életmű belső összefüggésrendszerének is.)

A pályakezdés időszakához nagy hangsúllyal kapcsolódik Géczi szegedi egyetemi tanára, a Tiszatáj akkori szerkesztője, Ilia Mihály, aki a határon túli magyar irodalmak iránti nyitottságra inspirálta szerzőnket, s a versek tudatos kontrolljára vezette rá rendszeres beszélgetéseik során. Baka István, a már nevet szerzett fiatal szegedi költő-vezéregyéniség a verstani-stilisztikai önfejlesztésben segítette Géczit. Szegedhez kötődik a Zalán Tiborral szövődött örök barátság, akinek neve fentebb szerepelt már ugyan, de sorsuk és pályájuk oly sok rokon vonást mutat, hogy szinte testvéreként tekinthetünk rájuk. A délvidéki nemzedéktársak közül Sziveri Jánost és közvetítő szerepét kell még megemlíteni. („Hogy költő tudok lenni, kamaszkorom végére dőlt el, s hogy miféle algoritmussal, az Szegeden, s ezen algoritmusok kidolgozása már a felnőttkor feladatává vált. Szegeden a kortársi terep nagyon markáns” – húzza alá Géczi a szegedi évek jelentőségét Onagy Zoltánnak nyilatkozva.⁴⁰)

Mivel a *Gazdátlan hajók*, a *Madárúton*, a *Ver/s/ziók*, a *Tollam neve ez* és a *MédiumArt* – a fontosabb antológiák – szerzőgárdája, valamint a JAK és a Csütörtök Esti Társaság fiataljai Géczi számára – vagy egyáltalában – nem alkottak szerves közösséget, nem mutattak fel érdemi személyes, alkotói kapcsolatot, ezért az innen ismerhető pályatársak, valamelyes rokon lelkek említésétől eltekintek.

Az első köteteivel színre lépő költő a legtöbb szerkesztői megértést és segítséget Mátyás Líviától és Reményi József Tamástól kapta, akiknek mentalitása, munkamódszere saját (lap)szerkesztői munkájában is tovább öröklődött. Az első kötetek recepciójában fontos a szélsőségesen ellentétes megítélést tanúsító Bella István és Szigeti Csaba neve. A Veszprémben letelepedett, már beérkezettnek mondható Géczi mint segítő és alkotó partner főként Fenyvesi Ottóval és Ladányi Istvánnal együttműködve tudta megvalósítani munkaelképzeléseit, s hosszan sorolhatnánk azoknak a Veszprémhez kötődő alkotóknak, személyiségeknek a nevét, akiknek korábbi évszázadokból származó vagy jelenbeli munkásságából sokat megismerhettünk a Vár Ucca Géczi által gondozott különböző kiadványainak köszönhetően. Ki kell emelni viszont ebből a mézőnyból az esszéista példakép Lénárd Sándort, valamint a három Cholnoky fivért, akik nemcsak alteregói szerzőnknek a *TÁK*-ban, de talán legközelebbi szellemi rokonai is enciklopédikus-természettudományos alapú műveltségüket műveikbe adaptáló alkotásmódjukkal, Adria-rajongásukkal, mozaikos-egybeszövődő, egymást átható írói életművükkel.

A legutóbbi években fontos baráti és munkakapcsolat fűzi Géczit ahhoz a tudós-irodalmár Csányi Vilmoshoz, aki főleg humánetológiai szemléletmódját tekintve nevezhető rokon léleknek. Tanulságos szakmai-magánemberi beszélgetéseik esszészerű anyagát rögzíti a közös név alatt megjelent *Őszi kék* című kötet (Athenæum, 2018).

Nevekről, karakterről, arculatról, függetlenségről szólva meg kell említeni a Géczi-műveknek azt a sajátosságát, hogy a lírai vagy epikai dikció az alanyiség grammatikai, illetve szerep szerinti átlényegüléseit is alkalmazza. Ahogy a szerző megfogalmazza: „Az alkotói szubjektum nagyon áttételesen érhető tetten (...) a mű és a művet létrehozó alak, s benne az, amit szubjektumnak nevezünk, egymástól nem fix távolságra helyezkedik el (...) Magam a lehető legtávolabbra igyekszem szélesíteni e közt (...) képes vagyok feloldódni valamilyeni, az individuuumomnál nagyobb struktúrában.”⁴¹ Ennek lehetőségével Géczi elsősorban soktétéles ciklusművekben él (a *21 rovinj* versei; *magánkönyv*;

fonalvers...; *Ezer veszprémi naplemente*, illetve *Fegyverengedély; TÁK*), ahol aztán szabadon, „a vers liftjében fel- és alászáll” (*akárjáték / Versek*). Ez összefügg azzal a tematikai mindenre nyitottsággal is, amelynek szlogenje így hangzik: „Nem látok olyat, ami ne lehetne vers – nincs vers, amely ne lehetne!”⁴² Olyasfajta alkotói szabadságelv érvényesül tehát műveiben, mely szinte predesztinál arra, hogy azoknak formai szabadsága is elemi törekvés legyen. Valóban, Géczi az első kötetek óta – kivétel a *Jutunk-e, s mire, édes úr?* című kötet – keveset törődik a verstani kidolgozottsággal, az ún. műgonddal, mely szerinte egyrészt túl homályos fogalom, másrészt úgy véli, hogy az sokszor „a mű ellen tör”, főleg olyan alkotóknál, akik „saját természetüknek vannak kiszolgáltatva”, de sajátos logikája – egyfajta öngigazolásként – összegződik abban az állításban, mely szerint „a műgondatlanságot is műgonddal kell megcsinálni.”⁴³

A vers Géczi szerint „alakítható anyag és saját élet. Egyszerre törmelkes, elhasznált, a szabályok alól felmentett, romlékony avagy rossz nyelv és grammatikai-retorikai egység”⁴⁴, vagyis számára elsődleges a nyelvi-retorikai szempontú szövegalkatás, melyre egyébként reflexív/önreflexív módon vagy alapvetésként tematizálva gyakorita utal is műveiben, például „Unom a bravúros szonetteket, / a szennyezett izgat, ami hibás / hibbant elmére vall vagy zúzódot (...) nyelvemre talál s megforgat a beszéd”⁴⁵. A műre, nyelvre, jelentésre vonatkoztatott meditatív hangvétel alapvetően a verbális kísérletezésnek ahhoz az aspektusához kötődik, mely szerint „egyetlen szónak sem ismerjük a pontos jelentését (...) nincs olyan sok szó a magyar nyelvben, ami a gondolt és a mondott közötti hasadékot biztosan betömné (...) A szavak nyomjelző lövedékké váltak, egy-egy érzés, gondolat röppályáját teszik érzékelhetővé (...) a költészet ezt a görbét egyben szeretné felmutatni.”⁴⁶

A fogalmiságot is szemléletessé tevő bölcséleti indíttatás mellett jellemző Géczire a korkritikus szkeptikus látásmód és az elégikus érzélemvilág. Érdekes, hogy amennyire áthatja más műnemű alkotásait az alkati líraiság, úgy gyakran érzékelhető epikus közlésszál is a költeményeiben.

Mint az már korábban kiderült, Géczi nagyon termékeny szerző, aktív és permanens kísérletező. Az életmű fő vonulata a költészeté, melyet – a meglepően hosszú, 2005 és 2011 közötti kötetkiadási pauza ellenére – folyamatos megismerés- és önmegismerés-vágy vezérel: „a világot – esetemben magamat – érezhetően, csak a versírás folyamatában tudom megragadni. A szöveg létrehozása a megismerés,”⁴⁷ vagyis önmaga és a világ „egészé írása” (*Ezer veszprémi naplemente*, 194.). Saját véleménye szerint a legjobb kísérletet erre a *Lamentáció az Adria fölött* című hosszabb versében tette, s Onagy Zoltán közvetítésében olyan javaslatot is közread, melynek megfogadásával, azaz a *21 rovinj* és a *Múlik* című kötetek olvasásával jó biztosíték adható arra, hogy aki így kezd ismerkedni a Géczi-univerzummal, annak meglesz a belső motivációja a Géczi-arculati, illetve az általa közvetített, immár az olvasóban épülni kezdő világgép-mozaik továbbépítésére.

¹ Az összegzés ideje. Alexa Károly és Bokányi Péter beszélgetése a fonalversről, *Életünk*, 2010/9., Alexa K. gondolata, 88.

² ld. Reményi József Tamás – Tarján Tamás: Feketeleves, in: R. J. T.–T. T.: Szénszüret (*Palatinus*, 2009), 33-34.

³ ld. Ikervers; Rézmeteszök hava; Mondvateremtő, *Tiszatáj*, 1978/3., 37.

⁴ Szező János: Márciusi díjak: Géczi János és Lábass Endre, <https://litera.hu/magazin/interju/marciusi-dijak-geczi-janos-es-labass-endre.html>

⁵ *Physiologus*, in: Honvagy. A Paradicsomba, *Gondolat*, 2010, 90.

⁶ Hosszan tartó filológusi munkára lenne szükség ahhoz, hogy ez a szám objektíven meghatározható legyen, részben amiatt, hogy egy-egy újabb kötetben mi tekinthető eredeti szövegnek vagy átdolgozott műnek, profilt ad-e a kötetnyi anyagnak, ha széppróza mellett versek is vannak benne – pl: 21 rovinj, Fegyverengedély – , illetve verseskötetnek mondható-e az a tomos, amelyet a könyvtárak 700-as /760-as jelzet alatt képzőművészeti albumként vagy magyar képzőművészeti szakkönyvként tartanak nyilván (Kusza képzőművész, Magyar Műhely, 2015; Upcycling, Művészetek Háza Veszprém, 2019). Mindezek mellett a 27-be beleszámolom azt a két kötetet is (A kancsóalakó kígyó, Versek gyerekeknek és felnőtteknek, Liliom Aunum, 1997 és Vámbéry, 2019; A térre én. Kisversek, képversek gyerekeknek, kamaszoknak, Ister, 2000), amelyek a bibliográfiákban többnyire gyermekverskötetként vannak említve, de a szerzői szándék már az alcímekben is jelzi a korosztályi érvény kitérítést, másrészt mindegyik kötetben szerepelnek korábbi kötetéből átvett „felnőtt” szemelvények is.

⁷ Id. Viotti négy vagy öt élete (Kalligram, 2011), Kívül (Kalligram, 2015)

⁸ Itt sem könnyebb az eredeti közléseket hozó kötetek számontartása. Kétségtelen, hogy a TÁK 840 szövegtételnyi végleges változata több korábbi kötetanyagot épít magába, s úgy kap némi átalakítást-kiegészítést, hogy az előzményszövegek önálló közlésbeli korpuszának csak kétharmadát tartotta meg a szerző. Az epikus életműbe egyébként a gyerekverskötetekhez képest más felhanggal számítom be a kétkönyvnyi mesenaplót, ld. A kékszemű Napló, Fabula, 1995; Két puli feljegyzései, Ciceró, 2001.

⁹ Részlet (Vár Ucca Tizenhét, 1997), Tárlat (Kalligram–Ister, 2001)

¹⁰ Jerusalaim. A képzelet szülte város (Múlt és Jövő Könyvek, Budapest, 2014)

¹¹ Id. Kiegészítés az „arctalanok” esszéhez, G. J.: Elemek, Szépirodalmi, 1986: 96–97.

¹² Kulcsár Szabó Ernő: Új szenzibilitás felé (Pályakezdő költők a nyolcvanas évtizedben), Jelenkor, 1984/7–8., 709–716.

¹³ Jegyzőkönyv egy irodalmi önképzőkörrel, előzményekkel, megjegyzésekkel és kiegészítésekkel, ld. Léghajó és nehezéke, Magvető, 1983, 15–83.; az egész kötet egyébként a Zs. A.-nak szóló ajánlással indul.

¹⁴ Jegyzőkönyv, 55.

¹⁵ Birtalan Andrea: Tudományról, művészetről, intuícioról, nyelvről. Gécz János válaszol Birtalan Andrea kérdéseire: <https://e-nyelvmagazin.hu/2019/09/08/tudomanyrol-muveszetrol-intuiciorol-nyelvro/>

¹⁶ Kovács Szilvia: Gécz János: Képversek, Versek, Szivárvány, 1997. július: 123.; Orbán János Dénes: A rózsá ereje, in: Egy teremtés története. Onagy Zoltán beszélgetései Gécz Jánossal, Gondolat, 2014, 8

¹⁷ Nagy Tamás: Meghívás a titkos kertbe, Új Forrás, 2014/7., 75.

¹⁸ Szaksz Balázs beszélgetése Gécz Jánossal: Sokféleképpen szeretem ezt a várost, <https://vportre.hu/cikk/8-gecz-janos>

¹⁹ (szerk.: H. Nagy Péter) Szöveg–Tér–Kép. Írások Gécz János műveiről, Orpheusz, 2001; Sz. Molnár Szilvia: Narancsgép. Gécz János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány, Ráció, 2004; Zalán Tibor: Egy költő magánútjai; Tandori Dezső: Széltorony, hús-vér beton; Bohár András: A mű-egész alakváltozásai; Mányoki Endre: A tárgyiasult idő; ld. Képversek. Róma, Orpheusz, 1996: 7–14, 15–20, 21–24, 25–31.

²⁰ Az összegzés ideje, 89.

²¹ Egy teremtés története. Onagy Zoltán beszélgetései Gécz Jánossal, Gondolat, 2014, 103.

²² *Ld. ott: Kontinentális kedd, 74–79.; A tők ász megközelítése, 81–87. Az azonos című versenyműveket Zalán Tibortól is olvashatjuk Hagyj még, Idő! című kötetében kiadó, évszám, oldalszámok Zalán egyébként a kritika szerint a legjelesebb hosszúvers-alkotó a nemzedéken belül, amit az is igazol, hogy a JAK-füzetek sorozatában a nyitó antológiák után az első szerzői kötet nagyrészt az ő hosszúverseinek gyűjteménye, ld. OPUS N³: KOGA, Magvető, 1982 Géczi egyébként a Kontinentális kedd címet kölcsönadta a 2017-ben csak néhány példányban kiadott verséletmű-kötetnek is (Gondolat Kiadó).*

²³ *A regény (Kezét reá veté, hogy lásson címmel) és a két szociográfia korábban külön kötetként is megjelent, a dráma (Hogyan öljük meg a nagyapát) azonban kötetben csak itt olvasható.*

²⁴ *A rózsza kultúrtörténete. Mediterráneum (Gondolat, 2006), A rózsza kultúrtörténete. Középkori kereszténység (Gondolat, 2007), A rózsza kultúrtörténete. Reneszánsz (Gondolat, 2008), A rózsza kultúrtörténete. Fejezetek a 17-18. századból (Gondolat 2016); Alláh rózsái (Terebess, 2000), Természet – kép (Litera Nova, 2001), Muszlim kertek (Terebess Kiadó, 2002), Rózsahagyományok (Iskolakultúra Könyvek 17. Pécs, 2003), A rózsza jegye alatt. Goethe, Vörösmarty, Kazinczy, Babits, Saint-Exupéry, Tolnai Ottó (Universitas Pannonica 33. Gondolat, 2016)*

²⁵ *„Kertkönyv-univerzumként” a Honvágy. A paradicsomba c. kötet ajánlható (Gondolat)*

²⁶ *A kentaur: kollázs és dekollázs, ld. G. J.: Múlik. Egy regény esszéi, Gondolat, 2011, 208.*

²⁷ *G. J.: Anekdota. Tiltott Ábrázolások Könyve, Gondolat, 2009, 117.*

²⁸ *Gazdátlan hajók. Szegeden élő fiatal költők antológiája, szerk.: Szigeti Lajos, Magyar Írók Szövetsége, 1979*

²⁹ *Madárúton. 45 fiatal költő, szerk.: Vasy Géza, Kozmosz Könyvek, 1979*

³⁰ *Tollam neve ez. Irodalmi antológia, szerk.: Botár Attila, Patka László, Veszprém, 1979*

³¹ *Ver/s/ziók.. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában, szerk.: Kulcsár Szabó Ernő, Zalán Tibor, Magvető, 1982*

³² *„ennyi elég a magányhoz”. Keresztury Tibor beszélgetése Géczi Jánossal, Alföld, 1990/3., 69.*

³³ *Egy teremtés története, 81.*

³⁴ *ld. 19. jegyzet*

³⁵ *A kulcs, ld. Elemek, 77; Xerox, Esszék, 165–170; a naplójegyzetek némelyike a Képversek. Róma c. kötetben; carmen figuratum (Középkori képversek felülírása), carmen figuratum, 47–50; A kentaur, ld. 26. jegyzet; Előütőszó, Fotóregény, 5.*

³⁶ *Egy teremtés története, 64.*

³⁷ *A fű, ld. Esszék, 136.*

³⁸ *ld. M. E.: Az elodázott konfliktus. Géczi-problémák, Alföld, 1990/3., 77.*

³⁹ *A Gécziről készült monografikus kötetek névmutatóiban kiemelkedően vezet Zalán Tibor nevének előfordulása (Sz. Molnárnál és Onagynál összesen 35 alkalommal), rajta kívül a beszélgetőkönnyben a Cholnoky testvérek 18, Ilia Mihály 17, Baka István 14 hivatkozással szerepel, az avantgárd-szemlében pedig a kutató H. Nagy Péter vezet 10 említéssel.*

⁴⁰ *ld. Egy teremtés története, 29.*

⁴¹ *A betű antropomorf. Ladányi István beszélgetése Géczi Jánossal betűről és emberről, költészetről és vizualitásról, ld. Életünk, 2010/9: 110–111.*

⁴² Utószó, *ld. A visszavont tekintet, 114.*

⁴³ A fű, *ld. Esszék, 137.*

⁴⁴ Sok apró részlet és műegész (*Géczy Jánossal beszélget Ménesi Gábor*), *ld. Tiszatáj, 2009/7., 71.*

⁴⁵ *Géczy Marno János: Értekezés a szonettéről, ld. Forrás, 2018/2., 3.*

⁴⁶ Ami nincs; a szó ideje, *ld. Esszék, 173.*

⁴⁷ *ld. 42. jegyzet, 115.*

Dekollázs, Róma, 1993 (tépett plakát, 85 x 110 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.11.1.



URBÁN ANDREA

Flórák és faunák fénytörésben – „munka a boltív alatt”

GONDOLATOK GÉCZI JÁNOS KÖLTÉSZETÉHEZ

A találkozás Géczi János művészetével *Sziget – este hét és hét tíz között* című, 2018-as verseskötete elolvasásakor történt, azzal indult a retrospektív utazás, rákjárásban, rükvercben. Mindig felmerül a kérdés még ismeretlen alkotói életművek kapcsán: honnan érdemes elindulni? Mely kötettel célszerű kezdeni (és folytatni)? Nincs abszolút igazság e tekintetben – a kapott ajánlás(oka)t megfogadva, vagy éppen az(oka)t elvetve, végső soron a befogadó dönt, amikor kézbe vesz egy kötetet, és olvasni kezdi. Géczi János költészetének felfedezése nem indulhat ballépéssel, egyedül akkor, ha nincs meg az első mozzanat, a fellapozás gesztusa.

Első verseskötete 1983-ban jelent meg *Léghajó és nehezeke* címen. Rendszeresen publikál (egyéb munkák mellett) költeményeket folyóiratokban és online platformokon, számos verseskötet szerzője, több versválogatása, versgyűjteménye került közlésre – a felsorolás is jelentős hosszúságú listát eredményezne. Legutóbbi verseskötete, a *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmárral 2020*-ban jelent meg. Az elmúlt harminchét év költészeti produktumát e rövid tanulmányban lehetetlen mélységeiben feltárni, így az életmű, azon belül a költészet érvényes sajátosságait kívánom megragadni, követve a részletek fókuszálására, az asszociatív perspektívaváltásra, a pillanatok rögzítésére építő, Géczi-versekre jellemző technika példáját.

Origóként tekintek a Géczi-költéssel való első találkozás darabjára, a *Szigetre*. A kötet párbeszéd jellege nem csupán a versek szintjén érvényesül, azok a korábbi *versszigetekkel*, az életmű megelőző darabjaival is diskurzust folytatnak. A legutóbbi művek kapcsolódnak a korábbi tendenciákhoz, a szöveg univerzum folytatói. Szinte visszhangozzák a régebbi sorokat, együtt léteznek velük. A dinamikus összhang, az egymásba áramlás, ami a versek közt fennáll (az első megjelenéstől egészen a legutóbb közölt szövegig), az évtizedes távlatú elmozdulások, változások nyomait is összerendezi, a költészetet egységben tartja. A versek visszatérő motívumok és témák, nyelvi és filozófiai kérdések, formai és szerkezeti sajátosságok egyediesített színrevitelét jelentik. Mindez azt mutatja, hogy bár a versek és verseskötetek önálló entitásként is egységet képviselnek, egymásutániségük nem egyszerűen láncolat, fejlődéstörténet, vagy folyamatábra. A más-más minőségben feltűnő sémák hálózatot alkotnak, szövegmátrixot építenek. Van tehát egyfajta mintázata, detektálható jelegyüttése a mindenkori Géczi-versnek. Hozzátehet ehhez forrásanyagának megtartása, így az irodalmi előzmények, az antikvitas és a kereszténység kimeríthetetlen területei, valamint a kezdetektől szervesülő színek, virágok,

ásványok és madarak. Lényeges a mediterrán környezet. A külső ingerek és az általuk generált benyomások, az alanyban rögzült, majd általa a lejegyzés, a fixálás célzatával előhívott emlékképek is fontos szervezők. Az ismétlődő elemek egymásba kapaszkodnak, összefogják az egyes művek speciális momentumait. Ez a költészet helyenként a mitikus és biblikus emblémák ötvözete, olykor botanikus, természetrajzi, biológiai mozzanatok, máskor intertextuális utalások vagy személyes érzetek vetülete. Együttműködik tehát az archívum és az impresszió. A(z) (versbeszélő saját pozíciójára és funkciójára, valamint a szöveg működési mechanizmusaira irányuló) önreflexivitás és a (szokatlan asszociációk és merész szövélyasztások generálta) kizökentés iránti vonzalom is lekövethető.

Más munkákra egyaránt helytálló az a *Szigetre* is igaz megállapítás, miszerint a kötet önálló szférát teremt, saját közeget létesít. A lírai hang vagy lírai látó (talán így is megnevezhető a vizualításra támaszkodó versbeszélő) a pillanat fénytörésében, idő és tér metszetében mutatja meg a körülötte tapasztaltakat. Bár egyetlen, a saját szempár benyomásait rögzíti, az olvasóban egyúttal realizálja a szövegben leképezett víziót: lát és láttat („Én vagyok, aki nek / a szeme egybefogja őket?” (...*jánul*)). A lírai én receptorai fogják fel tehát a materiális világ létezőit, a látványelemek mégis az eredeti érzetek könnyen elképzelhető kivetülései lesznek (figyelembe véve az elsődleges befogadás alapvető torzításának tényét, a forrás teljes és hiteles lekövethetőségének és rekonstruálásának képtelenségét). A szövegek a belső látást aktiválva az általuk és bennük képződő hatásokat (nemcsak a képi, hanem a nyelvi, strukturális stb. szinteken) összetett érzékszervi és érzékelési tapasztalattá létesítik. A fókusz gyakran emberi szemmel megtapasztalhatatlan, humán obszerváción túli képeket vetít az olvasó elé – akár napjaink fejlett kameraobjektívje –, közelítések és távolítások, nagyítások és kicsinyítések útján. Géczy János versei kollektív tapasztalat- és érzéstömböt mozgósítanak, mintha-történeket és mintha-látványokat. Ezáltal keletkezik a nosztalgikus jelen(lét). Ahogy korábban említésre került, a szubjektív benyomásokkal párhuzamosan jelentkeznek az archetípusok. Örökségük mozgósítja a kollektív tapasztalati síkot, így az ősi tudáselemek *látványa* hozzáférhető a kimerevített jelenkori benyomások örök-ké tartó pillanatában. Az idődimenziók egymásnak súrlódása, illetve összeérése a szöveg önreflexivitásával, az önműködésre való figyelmesség aspektusával bővül: „Hasonlatként létezhet. / Akár a jelen, amelynek két szárnya / a múltba és a jövőbe egyszerre csap” (...*odaát*). Az idézet előhívja a galamb és a(z) (ké-sőbbiekben részletesebben is tárgyalt) angyal bibliai jelentés-összefüggéseit, a szárny az antropomorfizált jelen (test)részeként az idősíkok elválaszthatatlanságának kifejezője lesz. A költői képként létezés, a versben létezés kimondásait maga a gesztus követi – hasonlat a hasonlatban.

A 2018-ban megjelent könyv fülszövege párhuzamot von az 1994-es *21 rovinj* című kötet versciklusával. Tandori Dezső szerint a *21 rovinj* „irodalmunk jelentős eseménytöredéke”¹. A *Sziget – este hét és hét tíz között* pedig újbóli elmerülés a mediterránum mítoszokkal telített világában, ahol a szigetvilág egyszerre nyújt (átmeneti) otthonosságot és hozzáférhetetlenséget – a magyar hang e sorokban önmagára ismerhet, az adriai vízfelszín tükröt mutat. Egy olyan fikatív hely létesül, ahol a tisztá(bba)n látás elérésével elkerülhetetlen a

1 TANDORI DEZSŐ, A „magyar mediterránum” – Ez-az Géczy János költészetéről, Tiszatáj, 1994/4, 28.

distancia és a kivettetés. Akárcsak a Paradicsomból, a versszigetről is távozni kell. Nem azért, mert előírás, nem is azért, mert az utolsó vers elolvasásra került – hanem mert a verssorok elindították a nem-ide-tartozás tényének felismerését. Nyilvánvaló a *21 rovinj* és a *Sziget* kapcsolata. A mediterráneum szövegszintű reprezentációja minkét esetben egy „belső utazás” opcióját jelenti. A *21 rovinj*ban tapasztalható élmény felszínre hozza a múltat, annak ismerősége, „dejá vu-érzete” a jelen dimenziójában ölt alakot. Ezenkívül „a valóság látzatával ajándékozza meg a valóságban nem rögzíthető érzeteket, élettényeknek feltűnő impresszionisztikus illanásokat.”² Az iztriai városba tett utazás huszonegy napjának dokumentációja tehát a realitáson túlmenő lejegyzés. Az *1. nap (1993. július 17.): a józsef attila-út (584 km), 122 sor* című vers kapcsán Arató László kiemeli a flóra és fauna egyszerre szakszerű, mégis költészet-té nemesülő leírását, továbbá értekeznek a címpozícióba emelt számok jelentőségéről: „Dokumentarista, hipertárgyas, mutatottan költőietlen. (A számok számmal írása egyúttal kassákos, a költemény avantgárd jegyei között tartható számon, ugyanakkor a Kassákra is jellemző nagyfokú tárgyiasságot is fölidézi. Nem epigonizmus ez, hanem hagyományban állás, mozgás.) Fontos a háromféle szám: dátum, kilométerszám, sorok száma. Tér, idő, vers. A verssorok számának megadása már Géczy költészetének egyik jellemző vonásához vezet. A versszöveg valóság, a világ szövegszerű, szövegből valóságba, valóságból szövegbe lehet lépni”.³ Arató az említett vers kapcsán kitér a József Attila-költészet felől érkező ihletettség meglétére. A *21 rovinj* záródarabja szintén, már címében – *21. nap (1993. augusztus 6.): j. a.-vissza tarvisión át (695 km), 104 + 1 sor* – jelzi az intertextuális összefüggések lényegi szerepét, de a versen belül is direkt utalásokkal, akár pontos megnevezéssel él.

és triesztől józsef attila
íme hát megleltem íme íme
 (...)

mennyi sínpár
mennyi fénypárhuzamos
mennyi lélek a sínek felett
 (...)

se isten se haza
akár a vadnarancsokban
aztán már egyre meredekebbek a háztetők
egyre hegyebb minden karsztfehér
júliább csinszkább flórább fannibb
vakítóbbak mint egy kórházi ágy
 21. nap (1993. augusztus 6.): j. a.-vissza tarvisión át (695 km), 104 + 1 sor

A horvát térségben zajló utazásjelenetet betöltik az autó magnóján lejátszott, Latinovics Zoltán felolvasásában elhangzó József Attila-sorok. A versbeszélő közvetlen környezetében található sínek, amiken áthalad, létrehozzák a jelen vers és a megidézett költői életmű közötti egyértelmű asszociáció eshetőségét. A folytatásban a *Tiszta szíveddel* ismert szófordulata kerül direkt kapcsolatba a Géczy-életművel, majd a középfokban álló, minőségjelzői kategóriába

2 ZALÁN Tibor, *Margójegyzetek Géczy János 21 rovinj* című könyvéhez, Jelenkor, 1995/2, 192.

3 ARATÓ László, *Egy nagy utazóvers – Géczy János: 1. nap*, Alföld, 2018/12, 77.

csúsztatott hölgynevek révén Ady és Radnóti költészetével is összefüggés mutatkozik. A későbbiekben megjelent Gécz-i-kötetekben is látványos és termékeny a József Attila-életmű aktiváció: a *Sziget* verssoraiba lép a *Téli éjszaka* („Megkondít, szól borongva, / mint harangnyelv, egy molekulát” (...odaát)), míg a *Törek* című kötet 94-es számú verse az *Altatót* invitálja a verstérbe („Szívemben a villamos aluszik, / bajszával együtt József Attila. / Az estének nincsen teste, / csak sötét, foszlékony alakja”). Éles váltások/vágások, történnek a *21 rovinj* című útikönyvben:

*ha lehajolnál
a talaj száraz (veres) felhámja alatt
aprókövű mozaikban lelnél
egy-két szegélymintát
gömbölyű gyümölcsöt háromlábú szatírt*

15. nap (1993. július 31.): tart tovább majd pedig nélküle, 62 sor

A versbeszélő a múlt strukturált anyagságának lejegyzésével az antikvitás tudati, mélyrétegi meglétét is színre viszi. A feltételes módban kifejezett geológiai eset tárgya, a talaj és a benne őrzött múlt-lenyomatok emberi tulajdonságot kapnak, „a keményszilánkok fényrétegek / az élő s élettelen dolgok / áttetsző bőre alatt”. A mitologikus talajminta, az archetipikus képletek, az összejtekből eredő létezés körképet alkotnak. Ember és természet sajátos összekapcsolása számos szöveghelyen megmutatkozik, a *18. nap* (1993. augusztus 3.): *angolkeringő például opus magnum, 66 sor* esetében utazástapasztalattal („nem hitte mennyire köves / európa / pontosabban sziklás”), a nyelvben létezés öntudatosságával („szól a rádió a versben / kásaforró nyár van”), aszimmetrikus kapcsolással („szopja a szikla csecset / [...] a füge / tejet csöpögtet / szoptatja a huzatot”), toposszal („attól tart / még meglepi az éden”) gazdagítva a textust.

1993-as megjelenés a *Magánkönyv* című, három verset tartalmazó kötet, melyben átívelő tendencia a(z) (akár ciklusnak tekinthető) műveken belüli egységek számozása (ami az egyes versekkel újraindul). Az egységek – szerepelnek közöttük egysorosok és szóversek – a számozásból fakadó elválasztottság ellenére is futamszerűen egybeolvashatók. A számok egyfajta napló- vagy jegyzetszerűséget is szolgáltatnak a kötetnek, de az asszociatív láncok, a szabad ötletek akár az automatikus írás módszerének reprezentánsaként is értékelhetők.⁴ Az obszcenitás (a fentebb tárgyalt József Attila-ihletettség, így a *Szabad-ötletek jegyzékének* feltételezettsége mentén) ugyancsak erősíti az imént megnevezett formai és műfaji kritériumot (az intertextuális összefüggés elismerése nem eredményezi a két kötet akármely szempontú azonosságát). A vulgáris szavak jelenléte nem destruktív, ugyanakkor hirtelen megjelenésükkel éppoly kizökentő hatásúak, mint a szöveg önreflexív kijelentései. Több helyen kontrapunktot ad a regiszterek közötti váltás: „a zengőlégy / arannyal futtatott szárnya / propellerként / zúg csattog / a szarcsomó fölött” (*[szabad kis zsandárversek]*, 61). A számozás, a szakaszolás és felsorakoztatás gesztusa, a sorrendiség létrehozása mellett lehetővé teszi, hogy címtelenségükben legyenek a versdarabok, magukban, maguk. A *Magánkönyv* versei azt a benyomást

4 Gécz-i János versei alapvetően nem mentesek a szokatlan képzetársításoktól, a *Törek* című kötetben például olyan szókapcsolatok szervesülnek, mint „koffeinfülü pagony” vagy „nyurga ima”.



Dekollázs, Róma, 1993–1994 (tépett plakát, 70 x 90 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.17. 1.

keltik, hogy a pillanat kimerevítésének célzatával, az érzetek élménnyé tételével és a szövegszínti saját tér kialakításának igényével születtek. Részleteiket tekintve hallható igékkel (serceg, dönög), (hang)súlyos színekkel (alkoholkék, hollandkék, azúrkék), hol mikroszkopikus, hol felnagyított növényekkel (a rózsa mint motívum felmutatása önmagában is sokrétű), ásványi anyagokkal (kősókristály, mézopál, mész). Központi az ember és természet egyként lát(tat)ása, ahogy az ember látszólag felfedezi és belakja a tájat, hogy aztán felismerje elidegenedtségét, kitaszítottságának elkerülhetetlenségét (ez ismerős lehet a *Szigetről* és a *21 rovinjról* tárgyaltak nyomán). A megszemélyesítések révén möbius-szalagként csavarodik meg a viszony: a természet elemei, elsősorban a szövegek arborétum-állományának apparátusa bővül emberi jellemzőkkel („a résperecek halványzöld tői / szorgosan egybefércelik a rétegeket / hogyan nevezem / ásványi félelem vagy vegetatív szorgoskodás” [[*az encián előszobája*], 2]). Ragyogó példa a humán és botanikai sejtalkotók közötti oszcillációra, valamint a test valóságának a szem tükörhatása általi elhajlítására (*a könyvben északi fény*) című vers is a *Látkép a valóságról gepárdal* című, 1989-ben megjelent kötetből: „igazítsd mosolyra a szemed / fésüld meg benne a hajad / cellulózrostok emlékeznek / a kép pórusaiban”. A tükörfelszínű tekintetben örömkifejezés képződik, a szemben, ami a címben jelölt könyv vizuális felismerésének szerve. A cellulózrostok megléte a könyvalkotókra utal, az átlényegült fák antropomorf kondíció szerint emlékeznek eredetükre. A kép nem pixelekből vagy foltokból áll, pórusai élővé nemesítik. Ezt a hatást erősíti a

versben a bükkfa és a tölgyes ábrázolása, míg az emberi csontok kémiai elemei (foszfor, kalcium, kén), a növények rostjai, a könyv betűi a létezőket determináló konstrukcióra irányítják a figyelmet. Mindeközben a szöveggént való létezés realizációjának bizonyítékai, az önreflexív kijelentések erősítik az elidegenedés-hatást, amennyiben az egyén és köre megszűnik létezni önálló entitásként, „valóságdarabként” (például „cseresznyefa / ha kimondom: cseresznyefa / már nem a viráglomb alá / hanem egy szó árnyékában állok” [*Szabad kis zsandárversek*, 4]). A lírai hang pozíciója kijelölhető egy „reális” szférában (például cseresznyefa alatt) és a szöveg mátrixában (például szó árnyékában). „A táj már maga a szöveg.”⁵ Ezek az önmagukra éber sorok figyelmessé tesznek az olvasás aktusára, illetve képesek visszavonni a gondolati kitágulások dimenzióugrásait a szöveg kétdimenziós terébe. Tehát megszüntetik a versek többirányúként érzékelt kiterjedését, az imagináció leállításával visszarántanak a szöveg elsődleges, emberi szemmel látható terébe. A lírai hang és az olvasó képzelete emellett ugyanúgy érvényesnek tételezheti a versekben foglaltak vízióként történő megvalósulását. Ez a szöveg öntudata.

Az angyal meghatározó motívum Géczi János verseiben. A bibliai lény sajátos módon, zavarba ejtő hatást keltve kerül reprezentálásra, gyakran obszcén kifejezések mellett („hagyd és ne hámozd a barackot / sprőd az angyalok segge / de hogy kecses / azt még hagyjuk” [*Szabad kis zsandárversek*, 94]). A mennyből való távozás („itt a tavasz / kilőtték belőle az angyalokat / a lukakat alig venni észre / égszínűek avar-rötek” [*Az encián előszobája*, 30]) az ember üzőtt-ségével vagy az angyalok elbukásával társítható. Viszont nem a bűn, sokkal inkább érzéketlen külső tényezők eredményeképpen. A bukott angyalszerep helyett az angyalok alapvető tagadása mutatható ki Géczi verssoraiából. A *Lég-hajó és nehezéke* című kötetben így ír róluk: „Az angyalokról ne beszélj. / Mert gonoszak és éhesek, (...) Angyalok nincsenek. / Se a lélek, se a test feltámadásában nem hiszek” (*Az angyalokról*). Az égi (vagy égből kiteszített) lények motívuma implicit formában a *Sziget*ben is felbukkan a következő helyen: „Arra / riadt, tépi a válláról a hosszú / szőrszálakat, amelyek néhány perc / alatt a szárnya helyén kinöttek.” (...*kinöttek*) A fájó őszinteség (ami az ellenvetés vagy meghasonlás okán torzult archetipikus figurák tárgyilagos szerepeltetésével tör felszínre) a keresztény szimbolika bátor újragondolásán túl is jelentkezik. Például a biológia és mitológia ötvözésével a [*Szabad kis zsandárversek*] 10-es számú részében („csak annyit tudsz / a nyak jobboldali görcse kővé változtat”), ahol a trombózis leírása a kővé válás Medúza-alakjához kapcsolódó mágiájával lép párhuzamba. E mítoszhoz is társítható a Géczi-szövegekben átlényegült *tükör* motívum, ami a 83-as jelölésű zsandárvers, egy ugyancsak emócióktól mentes darab központi képe. A színre vitt jelenet meghökkentően erős: „a vécés néni tükörre vizelni / annyi hogy nem te csináltad fel a lányát / (...) ha a tükrön végigcsordul az ember / eszébe se jut a tükör mögötti vécés néni” (*Szabad kis zsandárversek*, 83). A tükör a 90-es versrész kényszerű visszacsatolásában új minőségben tűnik fel, alvilági hangulatból egyszerű boldogságba tér:

*apró és hideg tükör
évés után nyalja
pörgeti orrával
kutyánknak*

ez a legnagyobb kincs
 ha sétálni akar
 foga közt hozza
 akasszam nyakába
 a veszettség elleni oltás
 bilétaostyját
 [szabad kis zsandárversek], 90

A felmutatott idézetek az elcsúsztatások bravúrjainak szemléltetői. Mivel a számozott darabok pergő egymásutániséga fenntartja az egybeolvashatóság, a folyamszerű olvasás lehetőségét, így a mindössze hétegyeségy távolság emlékezetben tartatja a tükör megjelenésének előző verzióját. A módosult jelentés-összefüggés, az illemhelyiségi jelenetben tapasztalt erotikus töltetű testiség visszatükröződik a második jelenet kezdő sorainak kétértelműségében, legalábbis a kutya megnevezéséig, az új jelentésháló kibomlásának indulásáig. A testi tapasztalás egyébként kötetszinten és életműszinten is meghatározó. A Géczi János haikuköltészetében is megmutatkozó tendencia előhívja Fodor Ákos művészetét, akinek verseiben ugyancsak markáns tényező a szexualitás és a keresztény utalásrendszer (például Fodor *Hármasoltár* című versét idézi a *Hagyd hogy megváltsam magam a Törek* című kötetből: „Én lettem a könyv a szárnyas oltár?”). Az említett költő verseivel más szinteken is kapcsolat létesít a Géczi-költészet (erről részletesebben lentebb). Ami az intimitást, a szexualitást illeti, a testi vágyakra utaló jelek jellemzően a flórával összhangban bomlanak ki („a permetező esőben / ahogy a nedves eperlevelek között / megérintem a rózsaszín / duzzadt-kemény mellbimbókat” [38 fekete oszloptuja], 10). A termékeny növényzet a természetes intimitás képviselőjeként szerepel. A *Magánkönyvről* említettek gyújtópontja lehet a váfokon ülő, nemi szerveket rajzoló Dosztojevszkij, akinek „nincs kedve semmi a feltámadáshoz”. A látványhoz hozzájárul, hogy „a kapufélfákra / angyalokat szögeztek / futórózsák keretezik”, továbbá „a királyné” személye, akinek „fejéből kiáll a villámhárító / egyensúlyoz / seggén keresztül szúrta fel / a pestisoszlop rézdárdája” ([38 fekete oszloptuja], 27).

A haiku gyönyöre a *Magánkönyvben* is megmutatkozik (például „málnaszemcsák / a sás hegyén az isten / ilyen magányos” [az encián előszobája], 15); „harmatcsepp hintál / a telefonkábelén / most lehallgatnak” [Uo., 16]); a Géczi-haikuköltészet kiteljesedése mégis az *ősz vagy júlia* című, 2012-ben publikált „lelki füveskönyv”⁶. A *Japán cédrus* sorozat negyedik füzeté két wakát („szilánkokat”) és 103 haikut tartalmaz. A *Szilánkok I* nyitóversének sorai megfelelnek a haiku hagyományos 5–7–5 szótagbontásának, így létesítve egyfajta tömörített haikusorozatot. A számozás ismét szövegrendező és kötetszervező eszköz. A grafikus alnyomattal rendelkező lapokon olvasható versek esztétikai élményét a haiku műfaji elvárásának beteljesedése is erősíti: a tömörség, a szépség, a természeti szimbolika finomságával. A virágok és madarak köré épülő pillanatokon túl elvétve találhatók olyan, a már-már idealizáltan szép képekkel kontrasztot létesítő haikuk is, mint a halálra és földi mulandóságra irányuló 34-es vers: „ne kímélj az út / szélén elütött sün már / egy másik világ”. A kötetnyitó és -záró wakák azok, amelyek leginkább működtetik a feszültséget a haikuszépséggel. Néhány megragadó momentum a *Szilánkok I*

összefüggő szövegéből: „léha szoknyája a pipacsnak csípődről könnyen hull alá” – a fentebb említetteknek megfelelően itt is a természeti motívum (pipacs) és a szexualitás (a szoknya levétele) ízléses összekapcsolása történik. Géczy magyar soraiba öröklődik a keleti kultúra (nemcsak a mediterrán világ iránt fogékony), ami az élő botanika képeiben mutatkozik meg („pocaknyi buddhák az ágon sárgult körték meditálnak a / cukorfehér húsú nap teltén lehulljanak-e” [Szilánkok II]). A flóra megszemélyesítése lehetőség ad a párbeszéd kialakítására, ezáltal pedig ember és természet dinamikus egymásra hangolt-ságára: „megszólítom a fát és a válaszában rám hull a szirma”. A virágokba borult fáról aláhulló szírom tökéletesen illik a cseresznyevirágzás (sakura) motívumrendszerébe, tehát hagyományos japán kép. A versfutam azonban a következő sor éles váltásával, nem szokványos elemekkel halad tovább: „mint étellifttel az ételt Isten saját mennyébe húz fel”. A mennybemenetel és az étellift közötti hasonlítás alapja a felfelé irányuló mozgás, e közös vonás ellenére differencia húzódik az egyszerű és mindennapi, a magasztos és szokványos okán. A mennyekbe térés aktusának felvonószerű leírása a hitben való kétséget, a feltámadás hagyományos ábrázolásának megkérdőjelezését sejteti – különösen a tradicionális haikumintára illeszthető sor után. (A szkeptikus attitűd alapvetően jellemző Géczy János szövegvilágára.) Az idézett két sor között vertikális síkon mutatkozik összefüggés: az elmozdulás iránya, továbbá a hullás könnyedsége és a húzás nehézsége abszolút pólusokként tételezhetők.

A rózsza kitüntetett, számos szöveghelyen ismétlődő motívum: „a tócsa ezüsttálcáján rózsaszirmot hozott a reggel”. A *Szilánkok I* verslánc az esztétizált természeti fenomént követően így folytatódik: „a viráglámpa most szemérmesen vált át pirosból zöldre / csiga alakú tornyát naponta rendre szarból építi”. E sorokban a modern létélmény, illetve a testi létezés kendőzetlen megjelenítése zajlik. De a megszokott műfaji, tematikus, képi keretek közüli kilépés nemcsak a szépség eltasztásával, hanem annak megtartásával is lehetséges: „szívögdrében a csendnek begömbölyödve dorombol egy szó”. A wakák nem mentesek az intertextuális utalásoktól, „a kékszemű ég napsárga pupillával figyel és figyel” sor például Pilinszkyt idézi (vö. „És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt” [Apokrif]), akinek költészete több helyütt is integrálódik. A három egységre tagolt *Szilánkok I* felvezetése és a haikus után a cikcakkos sorszélekkel rendelkező *Szilánkok II*-vel zárul a kötet. Az utolsó vers a kötetcímnek választott, többértelmű szókapcsolatot is tartalmazza, mintegy rávilágít a hasonlat eredeti intenciójára: „borostyánbarna veronát elfedi az ősz mint Júlia / sírját betüleplükkel a szerelmes levelek”. A Júlia név megkerülhetetlenül felidézi a Shakespeare-darabot, a poliszém ősz szóval kapcsolódva azonban csak sejteti a versegész jelentéstelenségét. Az idézett sorok törése felkínálja a szakasz első sorának önmagában értését is, habár ily módon csakolyan misztikus, mint a kötetcím. (Miben hasonlít az ősz és Júlia?) Az áthajlás révén viszont felfedésre kerül a birtokviszony (Júlia sírja). A kontextus egyértelműsíti a *Rómeó és Júlia* történetkörét, a halál és a szerelem fájó együttlétét, a levelek hiábavalóságát, az őszrel (mindkét jelentésében) pedig az élet és ezáltal a szerelem végét. Az átívelések, egymásra értékek és eltolódások az egész kötetben előforduló jellemzők.⁷ A

7 A gondolategységek elválasztásának egy másik módja a szakaszhatár nagybetűvel való érzékeltetése, ami *Az egyetlen tőr balladája* (2005) című kötetben érhető letten (például „szendés követ Nézem a borkarimát // az asztallapon Ilyen véres a szemem” – *Poharak*).

fűzet a versdarabok különleges ritmusa, a határok bizonytalansága miatt izgalmas elidőzést igényel.

Géczi János költészetének kiemelkedő, jelentős szakmai visszhangot kapó kötete a 2016-ban megjelent *Törek*. „Talán nem túlzás azt állítani, hogy Géczi János *Törek* című kötete fordulat az életműben: az intimitás és az én pozicionálása teljes egészében megváltozott ahhoz a posztavantgárd gesztusrendszerhez képest, mely Géczi korábbi költői szövegeit vagy vizuális költeményeit alakította. Könnyű lenne azt mondani, hogy itt és most »hagyományos« vagy konzervatív verseket olvashatunk. Géczi se nem hagyományos, se nem konzervatív.”⁸ Valóban érzékelhető változás az életmű korábbi darabjaihoz képest. A tematika, a versnyelv és a hanghordozás tekintetében a kötet a tanulmány elején origónak kijelölt *Sziget – este hét és hét tíz között* irányába tendál. A *Törek* címének definiálásához hozzájárul a fűlészövegen megjelenő szócikk, ami egyaránt jelenthet értelmezési segítséget és félrevezető szándékot.⁹ A mezőgazdasági közegben elterjedt szó a termeléshez, a népiességhez, a természethez rendelhető, ezzel párhuzamosan a szóalak a *töredék; tört rész; törés* jelentésekre enged asszociálni (ez beigazolódni látszik a *...töredék* című vers által). A címpozícióba emelt szó a 118 „törek” által létesül a kötetben, öt egységre osztva, az utolsó kivételével ajánlásokkal. A *verstöredék* kifejezéssel jogosan megragadható rövid, változó hosszúságú szövegek ezek. Emellett a kötetben jelentkeznek az a *Sziget*-ben csaknem abszolúttá váló törekvés, miszerint a versek három ponttal szereplő utolsó szava címpozícióba kerül. A végszótól induló kezdés egyrészt keretet ad, másrészt a körköröség, a körbeérés funkcióját is elvégzi.

Állandó a vizuális és önreflexív anyag összejátszása a *Törek*-ben, ami nem újdonság Géczinél, előfordulása mégis markáns – helyenként deiktikus a médiumban létezés: „A tömege egyetlen szonettnyi (...) látom az Istenből lett dögöt / a szóközök alján, s a hit hegyeit” (*Lábjegyzet*); „Vers, te, itt, / te, megtestesülés.” (*Törek*, 43.) A hosszabb lélegzetvételi, több versszakos 34. darabban a (szöveg) test (ön)(de)konstrukciója is megfigyelhetővé válik:

*Először a test mondája romlik el,
majd a név, melyet test nem illet
bomlik betűről betűre el.*

*Nem csak összeköti
a két főnevet, szétesztja az és.
Az éshez tartozik egy kéz.
(Törek, 34.)*

8 CSEHY, 121.

9 „(tör-ek) fn. tt. törek-et, harm. szr. ~e, v. ~je. 1) A csépelte vagy nyomtatott gabonaszárak töredezett részei, melyek a szalma lehúzása után az ágyon maradnak, s melyeket úgy nevezett vágógereblyével tisztítanak el, még szórás előtt. A törek között vegyesen üres gabonafejek is vannak, s így együtt a szarvasmarhának eledelül szokták adni. Midőn már a gabonát fel is szórják, az erről felező seprűvel letakarított idegen részeket különösen felezetnek hívják. Különbözik tőle a polyva, melyet mint a szemeknél sokkal könnyebbet, szórás által a szél segítségével, vagy rostálás által, midőn a polyva közepre hányódik, választanak el a szemektől; továbbá ízék vagy munugya, a takarmány szárának azon durvább részei, melyeket a barom nem szokott megenni, s a jászolban hagy. 2) Töreknek mondják a széna vagy más takarmány törött, roncsolt részeit is. Finnül Budenz J. szerint törky am. szalma- v. szénahulladék, gaz (quisquiliæ). V. ö. TÖRKÖLY szót is.” – Magyar Értelmező Szótár

A kiemelt rész második felében található és egyszerre köt és távolít – tartalmi és strukturális értelemben. Tartalmi értelemben egy kézfogás íródik hozzá, míg strukturális szempontból a kötőszó (mindkét megjelenése) távol áll a kéz betűsortól. Az és ellentmondásossága abban áll, hogy két tartalmi elemet illeszt egymáshoz, de közük ékelődve a távolságtartás véghez vivője. Tehát a kapcsolatos mellérendelés funkciója mellett releváns a szétesztás melletti érvelés, hiszen a kötőszó beékelésével fizikális értelemben távolodnak egymástól a tartalmilag kapcsolt szavak. A fenti idézetben a test és a szöveg együttesen bomlanak. Ez egyrészt rámutat a vers mechanizmusára (a benne létező, tőle függő test által), másrészt a valóságdarabok nyelv általi megragadhatóságát érinti. E paradoxon a perspektívák megkérdőjelezésének katalizátora.¹⁰

A kapcsolások sokféleképpen alakulnak a versekben, akár a szavak, akár a felvillantott élőlénytársulások szintjén. Továbbra is jelentékeny az életműben a növénykultusz, a „gombák boszorkányköre” (...*képvisel*), de a *Törek* vers(füzér) 35. részében egy rigó látványa hívja elő egy korábban látott madár emlékét. Kizárólag a lírai én állíthatja őket viszonyba: kétsejtnyi adattárt kapcsol össze egy idegpálya, egy sor(s). Emlékekben létezés: az élet hálózata agyi neuronpályákon, versmátrixban. A versbeszélő látószögéből nyílik a szöveg-univerzum, és az olvasóéban zárul, akinek a versek jelentik az ingerületátvivő anyagot. A cél a tapasztalat alkotásáá képzése, hogy egyben tartsa a szétesőt, pontosítsa a pontatlant:

*„Az igyekezet, amely a szemé,
hogy visszaállítsa az életlent az egyetlen, a pontos képpé,
mindig elcsúszik. A dolgok széle,
szétesik, miképpen a mondat a pontatlan szavak miatt,
belezuhan a beszéd kútmélyébe.
(...) olyan káosz épül föl, amelyhez sosem lehet közöd.”
(Még ha nem is)*

A versek rétegzettségének bizonyítéka az irodalmi utalásháló, ami a direkt megnevezések, például a címek (*Sorok Juhász Gyula Annájára*), verssorok („a sikátor alján Dante lépked.” – *Törek*, 109.), vagy ajánlások (Fodor Ákosnak) mellett asszociatív módon is működik. A következő sorok (*Törek*, 67.) olyan műveket invitálnak az interpretációs térbe, mint Petőfi Sándor *A bánat egy nagy óceán* című verse, Fodor Ákos *Gyöngyök, göröngyök* című kötete, vagy Kosztolányi Dezső legszebb magyar szavainak listája: „Azok a csöppek, / melyek a szemedből jöttek, / mint gyöngyök, / összetörtek.” A 26. versdarab – különösen a Géczi-haikuköltészet egyéb referenciáinak ismeretében – Fodor Ákos *Szerelem* című szövegét mozgósítja. Géczi János sorai: „Ahol volt, nem maradt más, csak a szófolt, / ahogyan ott marad a lengés, ahol volt a hinta.” És Fodor Ákos verse: „ahogy a szél meglebbenti a függőnyt / nem a függöny, nem a szél. A lebbenés.” A mondatszerkezet, valamint a mozgás finomsága

¹⁰ A szöveg és a test összehangolásának, a textusban létezésnek egy másik példája: „nézem a lábát, a vállát, a tarkóját, / karcsú testszövegét, / ahogyan minden útkereszteződésnél / újabb mondattá válik.” (*Sorok Juhász Gyula Annájára*). Míg a *Törek* 34. szakasza nyilvánvalóvá tette a destrukciót, addig itt ennek inverz folyamata, a nyelvi felépítés aktusa mutatkozik meg. Ugyanakkor az írásfolyamatra vonatkoztatható új mondattá válás a vers architektúrájának képződésére irányítja a figyelmet, tehát a részletek, az építőelemek láthatóvá tételével szintén analízist végez.

és a mozgásból fakadó utóhatás jelentékenysége miatt érnek össze a versek. Az ajánlás gesztusa mindenképpen elősegíti a költői életművel való párhuzamok meglátását. A *Semmi* című Géczy-vers látszólag Babits Mihály *A lírikus epilógja* című művéből merít: „A dióhéj belseje, mint kivájt szemgödör: / nézem, és visszanéz rám a félgömbbe befoglalt űr.” Úgy tűnik, elég egy-egy szó a hasonlóságok felfedezéséhez. Nem tekinthetünk azonban el a szövegkörnyezet, a versegész ehhez szükséges, optimális működésének tényétől sem.

Valóságvariációk mutatója a *12 rondó, hibával és ajánlással* – igazi metamorfózis. A tizenkét soros szerkezet bravúrja abban rejlik, hogy a második rondó az elsőnek a második sorával, a harmadik rondó az elsőnek a harmadik sorával stb. indítva újraírja önmagát. A kezdő- és záró sorok azonossága miatt a körkörösség is fennáll, az egyes sorok újbóli feltűnésével, átlényegülésével, jelentésbővülésével pedig bekövetkezik az átváltozás. A speciális felépítéshez hozzátesz a zeneiség is – a vers „nem csak textuális-motivikus, de zenei szabályoknak is engedelmeskedik.”¹¹ A ritmus sodrása az alakulás állandóságának, folyamatosságának közlője, az architektúra a kizárólagosság megszüntetője. A dinamika a létezés lüktetését követi, a textus végtelen lehetőségét mutatja. Jelen vers szerkezeti szinten is deklarálja: a versekben hangot kapó látó szemzőge nem limitálja a víziót. Géczy János költészete több irányt kínál, a vers megtörik, szétszóródik. Az egyedi fénytörésben felmutatott jelenség a pillanatnyi közegbe (b)omlik. Mindez a nyelvben történik, „a nyelv univerzumának súlytalanságtól szédületes világába[n.]”¹² Géczy János verseit olvasva elkerülhetetlen a dimenzióváltás – a visszatérés nehéz, a feledés pedig lehetetlen.

Irodalomjegyzék:

ARATÓ László, Egy nagy utazóvers – Géczy János: 1. nap, *Alföld*, 2018/12, 76–80.

CSEHY Zoltán, Latin világban, *Bárka*, 2017/2, 121–123.

KULIN Borbála, Odüsszeia a nyelv birodalmában – Géczy János *Törek* című verseskötetéről, *Alföld*, 2018/1, 120–123.

TANDORI Dezső, A „magyar mediterráneum” – Ez az Géczy János költészetéről, *Tiszatáj*, 1994/4, 28–32.

ZALÁN Tibor, Margójejegyzetek Géczy János *21 rovinj* című könyvéhez, *Jelenkor*, 1995/2, 191–192.

11 CSEHY, 122.

12 KULIN Borbála, *Odüsszeia a nyelv birodalmában – Géczy János Törek című verseskötetéről*, *Alföld*, 2018/1., 122.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

Géczi-mozaik

„a fa a versbeszéből kiszárad
letördel magáról vesszőket, ágat”
(21 rovinj)

Szaga van

„A partra kotort, szikkadt iszaphúsban / fel-felfénylenek az egyforma, apró kockakövek.” És: ma már a tenger sem tudhatja, vajon „az elmosott padló-mozaikon / delfinek vontak kocsit hajtó isten / állt-e diadalittasan”. 2020-as verseskötetében (*Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal*) Géczi már sokadszorra képes érzéki módon variálni a természet, a létezés részeként szemlélhető kulturális nyomokat, a roncsolódás és egyben beépülés ellentmondásos látványát. Az egykor diadalittas isten, a mediterráneum ura, s vele a klasszikus világ töredékeiben is harmóniát hordoz. De mindez túl fennkölt volna, ha a kép indításában nem a partot járó ember jelenne meg, aki botcsinálta régészként kotorászik. Miben is? Az iszaphúsban. Ez a kép kulcsszava, a *mindennemű* test, a rothadás és a felfedező boncolás közös jele (*A colentumi mozaik*). Előző (egészében Colentumnak, azaz az adriai Murternek szentelt) kötetében ugyanez statikusabb kifejtésben: „A visszamaradt tócsákban / látom, megreked az univerzum, fodrok, / loccsanások, mindahány az egészről mesél” (...*átszúrja*; in: *Sziget – este hét és hét tíz között*, 2018.). Ha az azonnali kérdések óráján megkérdeznék, mi jellemzi Géczit, ezt válaszolnám: a teljes életműre vonatkozólag alkotásaival magát a természetbe beleíró, jelhagyó ember kipreparálása, bármely műfajban. Képverseiben, installációiban a tépett plakátok, falragaszok gyűjtőszervevénye képviseli ezt, lírájában a nyelv kiterjesztése a nyelven túli régiókba, esszéiben (Veszprémtől Jeruzsálemig) a hely szellemének kitapogatása, regényeiben, legfőképp a *Viotti négy vagy öt életében* (2011) s *A tenyérijóban* (2019) az egyetlen, megadatott sors határainak lebontása, beleoldása egy természeti csodaként szemlélhető közös történetbe. (Korántsem mellékesen: a pályát szinte jelképesen keretező *Vadnarancsok* (1982) és *A bunkerrajzoló* (2015) élettörténet-rekonstrukcióinak deviáns- és másság-tapasztalataival!) Ha belegondolunk, a botanikus költőről kötelességtudóan ismételtetett megnevezés („a rózsák tudója”) ennek a mélyen monolit alkotói programnak az ideológiáját illeti. Csupán *A tenyérijósnál* maradva: nem érti, vagy csak felületesen érti ennek a modernitáson túli családregénynek az „üzenetét”, aki csupán életrajzi adalékot, „kis színest” vél látni abban, hogy az egyik főhős megszállottan egész életét egy alsóbbrendű(!) állatfaj tudományos föltérképezésének szenteli, mintegy a faj egyedüli birtokosaként(!), egy másik szereplő pedig egy pompázatos békát költöztet be magához. Mindketten egyszerre az emberi magány végpontján, ugyanakkor az emberi megújulás nem is tudatosult reményében.

A világ nyelvi birtoklásának vágya – jóval több, mint vágya: szüntelen, szinte kényszeres kísérlete, amely néha túltermelésre készíti a szerzőt – az egyesülés eufóriáját árasztja. „Költészetében a nyelv fiziológiai felfogása uralkodik:

a nyelv alapvetően testi matéria, melyből önjáró, kiismerhetetlen élőlényeket formáz a költő – summázza Csehy Zoltán az életmű alaptételét, nem csak a lírai műfajokra értendően. (*Latin világban; Törek. Bárka, 2017. II.*) Triviálisan fogalmazva: ennek a nyelvi vegetációnak *szaga van*. Bárhol fellapozzuk Géczit, érezni a szöveg megfogadásának, virágba borulásának, termésének, elmúlásának, pusztulásának szagát. Mint a tengeri iszaphúsét.

A határsáv

Pályája elején Géczi az önmagára rákérdező, önmagát értelmező vers tulajdonosa, kezdetben nem sejtí, hogy „kutakodása” nem pusztán reflexió egy hagyománytömegre és több mint narcisztikus, kétségbevonásnak álcázott illegetése az én-nek – a líra kilép a medréből, és lassan mesével, történetekkel árasztja el a partjait. Juhász Ferenc korántsem játékos nagyzolásból nevezte éposznak léthódító kísérleteit; Tandori madarai, koalái és Tolnai Ottó ciklámenceruzái ugyanezt demonstrálták travesztikus kicsinyítésben. Egy új, nemzedéki fejlemény is ebbe az irányba nyitott: a líra és az epika határsávjának minden korábbinál radikálisabb tágulása felé. A neoavantgárd művészetszemléletbe mintegy beleoltva, ezen a terepen láthatjuk a Géczi-művek vibrációját is. A szétírás apoteózisa, a (lírai) rövidtörténetek multiplikációja mint sors-elbeszélésre alkalmas szövegalakítás. Amelyet, úgymond, nem hasonlat, hanem hasonulás jellemez. A korai korszak már jelezte ennek a műfaji zsúfoltságának a természetét, azzal a megszorítással persze, hogy „a próza, az esszé, a képzőművészet határműfajai –, [...] mindezek végső fokán a líra átfolyásai az én életemen” (*Egy teremtés története, Onagy Zoltán beszélgetései Géczi Jánossal, 2014*).

A hars és az elégikus

A monológból kivonul a történet, a nyelvi szerkezetekből kifelé igyekszik a nyelv („Nem hagyom magamat verssé írni”, olvasható a *Fonalversben* (1993), az évek során mindig visszatérő, bővülő Veszprém-analízisek egyikében, ebben a szexus átjárta város-érzetben, amelyben a pályakezdés bejelentkező „hars” szólamai elégikus futamokkal váltakoznak. Mint lassan kiderül, az utóbbi hangvétel jobban áll Géczinek, s a legendás, 1994-es *21 rovinj* (a József Attilával a tengerhez utazó költő legjelentősebb programverse) érintésével majd az *Ezer veszprémi naplemente* versgyűjteményében teljeseedik ki (1999). A gyerekkor megidézésében (*a nefelejts lassú szeme*) a tárgyszerűség elvonatkoztatása helyett néhol kimódolt, képhalmozó expresszivitás jellemzi, akár csak a *Mágneszűk* kötet egészét (1993). Itt lesz a nemzedék védjegye, a hosszúvers (önmaga meghatározása szerint is) „bosszúvers”. Ám a hosszúvers később darabjaira hullva, akár egymondatos etűdökben gyakran nagyobb művészi terhet képes hordozni, mint a nagylélegzetű vállalkozásokban. Az életmű vibrációja tehát mindvégig nagy- és kisformák cseregazdaságában működik. A hosszúvers Géczinél egyre inkább a kisformák végtelenje, miközben, Tandori pontos megfigyelése szerint, „G. J. lírája bensőségessé tett nagyepika-igény.” (*A „magyar mediterráneum”. Ez az Géczi János költészetéről. Tiszatáj, 1994/4.*) A szövegalakítás mértékegységeit pedig két – ugyancsak egymásba játszatott – alapvető médium határozza meg: a fölmérhetetlen *tenger* és annak belakható

(tehát életmentő) kisformája, a *kert*. Ezt nyomatékosítja például a *Dél* (1999) prózaszövegébe kollázsolt kert-tanulmány, és visszafelé ezt a *Kakukkpogácsa* megállapítása: „Beleolvasok a Kertkönyvbe... [a kert] kiteljesedésem helyszíne, s nem önkéntes bezáratásom hortusa” (in: *Múlik*, 2011).

Robban a hagyma

Géczi folyamatosan elmozdul saját arcmása alól, s megsokszorozódó élmény-anyagának nyomán a mindennemű határátlépések, „átivódások” a személyiség szétoldódásával fenyegetnek. Fenyegetnek? Kecsegetnek. Mert ugyan leszögezi: „[ahogy] mind, mindig ugyanaz az egyetlen rózsza, úgy én se vagyok több Géczi János, hiába alakított többé az időm...” (*Kopasz danu*. in: *Múlik*), a *Sétáló árnyék* című kötet (2012) egyik esszéjében így vall: „Egy ember: sokféle kisebbség”, s ez a nyugtalanító-felajzó felismerés a pályán előrehaladva egyre karakteresebben vonzza Géczit az ovidiusi Átváltozások mintázata felé. A szúfi misztika és a görög–római klasszika óhatatlanul átveszi a hatalmat a szöveganyag fölött, valamennyi műfajban. A *tenyérfjós* e tekintetben is összefoglaló mű, a benne egybeszedett „gyűjtemény” valamennyi emberpéldánya megrázkódtató átváltozáson megy keresztül (a női identitásra váltó vad férfiszerező, a snájdig szovjet katonatisztból véreskezű nacionalistává avanszáló apa, óriás szellemiségű vagy frenetikus művészi erővel rendelkező törpenövésűek, egy pszichiátriai osztály deviánsai, s mindezek gyönyörű (triviális) emblémájaként a Vörösmarty-szobor(!) tövében mutogatott kétlábú malac groteszk csodája, mint az embert is magába foglaló világ alkalmazkodóképességének tanúsága). Ne tévedjünk tehát, nem szerepcserékről, szerepjátékokról beszélünk. Géczi súlyosabb természeti-társadalmi, szinte tektonikus mozgásokra figyelmes, amelyeket a verseiben rendre vegetációs metaforával érzékeltet: „Nem láttuk, ahogyan robban a hagyma a föld alatt, / mint nyílik belőle virágnyi láng, s majd szítál a szirma / hamuként / a földre, hogy befedje, vissza” (...*arra*; in: *Törek*, 2016). Az élénk kerülő látvány megelőző pillanatai nem regisztrálhatók, tehát meg kell elégednünk a rekonstruáló képzelettel. Az epika felől nézve: az emlékezet is így dolgozik, mindig később derül ki, mi számított előzménynek, oknak, és mi később, *későn* megérthető magyarázatnak. Ezért is, hogy szövegei más műfajokban is gyakran a *zuhanás* egyetlen pillanatát rögzítik (az Adria tengerbe szakadó hegyei, a veszprémi Ostromlépcső stb). Ugyanez az érzet az esszéikben (úti és művelődéstörténeti barangolásokban) az egymásra szakadó összefüggések megunthatatlan zuhatagát, a szociografikus rekonstrukciókban a személyes sorsok, identitások szüntelen hullámtöréseit közvetíti. A torlódó, attakszerű empíria jegyében.

Tegyük még hozzá: a személyiség feltételezett szétesése ellenében e pályán óhatatlanul működik a bölcselő jelleg, az (olvasó) ember bevezetése ismeretlen tartományokba. „Az eszem szerint szúfi lennék”, mondja Géczi, ugyancsak a *Sétáló árnyék*ban.

ARATÓ LÁSZLÓ

Két verssziget

Géczi mediterrán-versei verbális festmények. De nem állóképek, hanem mozgás-megörökítések. Látványrögzítések és szövegművek. A két sziget van, de nemcsak önmagában, hanem a tekintet számára, a tekintet által. Géczi elsősorban nem magáról mesél, hanem Rovinjról (1993) és Muterről (2018), a mediterrán fényről, tengerről, flóráról és faunáról, de ő is jelen van a verseiben mint mozgó tekintet, mint viszonyulás, mint kép- és szövegteremtő. Egyszerre befogadja és teremti a látványt. A *21 rovinjban* még hol egyes szám első, hol második, hol harmadik személyű versalany; a néző, a látványfestő, látványba merülő alak nem múlt és érzelmek nélküli ember, bár az érzékszervek jelenléte és működése, a szinkronrögzítő kapacitás erősebb, mint az élettörténeté, az emlékezeté, de az érzékelő-meditáló lény nem csupán személytelen médium. A táj nem projekció, nem hangulat-kifejezés, de nem is egyszerű tájleírás. A hagyományos tájleírásnak jól körülhatárolt tárgya van, Géczi versképei viszont elvontabb egészet és ennek az egésznek alakuló, sokfelől betörő részleteit mutatják. Nem körüljárják tárgyukat, hanem annak idő- és térbeli metszeteit montírozzák egymásra és egymás mellé, a leírás egyszerre absztrakt és konkrét, figuratív és nonfiguratív. Ha tetszik, kubista módon nézőpontváltó, sztereometrikus. Pillanatfelvétel mivoltukban és a pillanatnyi fényjáték kiemelt szerepe miatt e versek akár impresszionista képek is lehetnének, de az előbb említett nézőpontváltások és időbeli alakulások miatt mégsem azok. A tájnak a költő nemcsak lefestője, hanem megszólaltatója is, általa az organikus egész és annak részei beszélnek, hangot, szót, artikulációt kapnak. A versek a tenger- és szélmozgások, szagok, fények, növények, állatok, épületek, kulturális emlékek szövevényében létező ember érzékletei, amelyekben a dolgot és az ember egy szinten vannak, a lírai alany a környezet szerves része. Mozog a szemlélő és mozog a látvány, az utóbbi elemei gyakran megszemélyesítések lévén kelnek életre. Főleg a *21 rovinjban* az alkalmi jövevényt befogadja az állandó, az enyészében és tenyészetben, apályában és dagályában örökkön létező egész. A végest a végtelen, a változásban az állandó, a Dauer im Wechsel.

Ugyanezt Tandori Dezső így fogalmazta meg: a „mediterrán világ egysziromesője: végtelen számú mikrorész együttese, benne a fel nem bomlott Egész sejtelmével (a széthullt viráglombozat maga!). Széthullásig jutott világanyag az egységnek-látni-akart (s ezért: -birt) nem-látomásban, azaz szemlátomásban, elme-érzékelésben. Géczi átadja magát a fényutazás fokainak, és teraszosan megműveli a (gondolom, Kántor által lepusztítottnak nevezett) terpet. Különleges teljesítmény! Klee mondta a tuniszi út után: *A színé vagyok!* Géczi mondhatja: az osztatlanság lett a hazám; a pusztulás-sejtelmű (és valój!) mikrokörnyezet nagyobb tágassága nemcsak ív, de két végpont is: elindulás és megérkezés tájaie”¹³. Két részlet a 3. rovinjból:

*júliusi holdtöltekor igazgyöngy
s a horizont fölött is kétujnyi gyöngyház*

13 TANDORI DEZSŐ: *A „magyar mediterráneum”*. *Ez-az Géczi János költészetéről*. Tiszatáj, 1994, 28-32., 30.o.

együtt ragyog ahogy visszafogad
 megnyílik s csukódik neked a kapu
 [...]
 néhány kút beomlik leszakad a móló lánca
 kiporlad flórián arcából a szem
 azzá válik a lépcső amit tudni lehet
 de az öntőforma örök
 s az anyagnak ami beleömlik
 annak nincs súlya
 ennek a ligetnek nincs kiterjedése
 de tömör nyári délután
 bármit ami szelíd és türelmes
 befogad
 megéért

Versalany, személyesség, hang és arc

Lőrincz Csongor Géczy *Versek* című 1996-os válogatott kötetéről írt tanulmányában¹⁴ igen szigorúan és dogmatikusan ítélik e költészet dialogikusságáról, korszerűségéről, relevanciájáról. Hibájaként röj fel, hogy az a „versbeli hang beszélőhöz való rendelésében érdekelt”, hogy „[a] Géczy-versek poétikai kontextusa [...] az én meghatározhatósága, szituálása körül szerveződik – de nem annyira a poétikai-textuális megalkothatóság értelmében, mint inkább az én-nek a szöveghez, a *vershez* – annak komponenseihez való viszonyában. Az én tételezésének fontossága általában a verszárlatokban tűnik fel, a versben mondottakat az én horizontjához kapcsolva hozzá, megerősítve azt versalanyi pozíciójában”. Hogy „[a] versbeli kérdés szinte mindig az énre való vonatkoztatottságában gyűjti össze a szöveg tárgyias (metaforizált) komponenseit. Ez elsősorban valószínűleg a modalitás viszonylagos egységességének az eredménye – számtalan imperszonális, idézett megnyilatkozás, fragmentum ellenére, ezek ugyanis nem jelentenek – az én-ével – inkompatibilis nézőpontokat. A (lírai) én effajta szituáltságát szinekdochikusnak is lehetne nevezni – mint a szöveg *része* a versbeli hang dominálja annak világát, reprezentálja azt”¹⁵. Az én-ével inkompatibilis nézőpontok hiányolása egy polifon, deszobjektivizált, az én-ről leválasztott, elsősorban önmozgó nyelvi materialitásában megmutatkozó költészet eszménye felőli dogmatikus értékelést jelez. Egyrészt nem hiszem, hogy a hagyományos személyesség, ha tetszik, élménylára elveszette volna megszólító erejét, másrészt nem gondolom, hogy Géczy költészete ebbe beskatulyázható lenne. Az én-re vonatkoztatás, pontosabban a szerzővel összeköthető hang és arc megjelenésének visszatérő gesztusa e költészetben éppen az eltávolodással, a kilépéssel váltakozva jelentkezik. A szerzőt jelölő én, te és ő közötti perspektívaváltások, a csak a természetnek való hangot adás nem személyes beszédgesztusai, a nyelvi teremtettségre való visszatérő reflexió, a világ nem alanyi beszédként felhangzó nyelviségét exponáló képek, síkváltások sokkal összetettebb és

14 LŐRINCZ CSONGOR: *Kánon és az „én” alakzatai. Géczy János: versek*. In: *Szöveg-Tér-Kép*, szerk.: H. Nagy Péter, Orpheusz Kiadó, 2001, 104-115. o.

15 *Uo.* 105. o. – Mindhárom egymást követő idézet.

dinamikusabb én-felfogást, szerző–szöveg–beszélő viszonyt reprezentálnak, mint amelyet Lőrincz Csongor jellemez. Géczy költészetében az én centrális helyzete, zárt egész volta, stabilitása rendszeresen megkérdőjeleződik, a két *Sziget*-kötetre jellemző faunában és flórában való szituáltság eleve másfelé mutat. A biopoétika szubjektumfelfogása és az önkeresés, önelhelyezés nyitott folyamatossága nem igazolják a fentebb idézett ítéletet.

Sokkal meggyőzőbbnek vélem H. Nagy Péter vonatkozó megállapításait. „Mivel ezek szerint a versbeli én integritása illúzió is lehet, de ami fontosabb: csak szóként (tehát nyelvi alakzatként) aposztrofálható, ugyanakkor szubsztancialitását vesztett külsőleges, járulékos elemként értelmezhető, fel kell tennünk a kérdést: hogyan s milyen irányban lehetséges a lírai én relativálása, szétírása és lebontása. Természetesen érdemes ezt az olvasó tevékenységére vonatkoztatnunk, hiszen míg a jelentésképző centrumként játékba hozott én (uralva az értelem-összefüggések terepnumát) alig enged teret a befogadó aktivitásának, addig az utóbbi esetben az „alkotás” poétikai funkciója átvihető lesz a recepció oldalára”¹⁶. „[A] lírai én ugyanúgy interszjektumként értelmezhető, mint ahogy a vers megalkotottsága és felhasználata is intertextusként olvasható”. „Ha tehát a líra alanya egyszerre *idézett énként* és *idéző énként* tűnhet elénk, akkor szerepe (az olvasó szemzőgéből) korántsem identitásának abszolút birtokosaként nyerhet értelmet”¹⁷. „Géczy János versciklusai között több olyan is akad, amely a beszélő inszcenírozottságát vegetatív-, növény-metaforikaként retorizálja [például *fák könyve*]. Ezekben az alkotásokban azonban inkább a lírai szerepek formális heterogenitásának antropomorfá szelídüléséről lehet szó”¹⁸.

Tandori Dezső a *Rovinj*-kötet kapcsán ugyan nem fragmentált énről beszél, de a személy önazonosságát a fényben megragadott tájból és az ezzel azonosként tételezett szövegvilágból eredezteti, azaz nem egy eleve adott, vers előtti vallomásos (szerzői) énből: „személyfigura és alakzategyüttes azonossága (minden hiteles faktúra egyik összetevője) kizárja valamelyik *rész* (fél) törmelekességét. Tehát vagy a figura (a poéta-személy) részletezett mivolta eredendő hitelességalap, vagy a *részletek hitelességalapja teremt eleve ilyen alakzatot (személyt.)*”¹⁹ [Kiemelés tőlem: A. L.]

Két sziget, két időpont és időtartam, két kötet

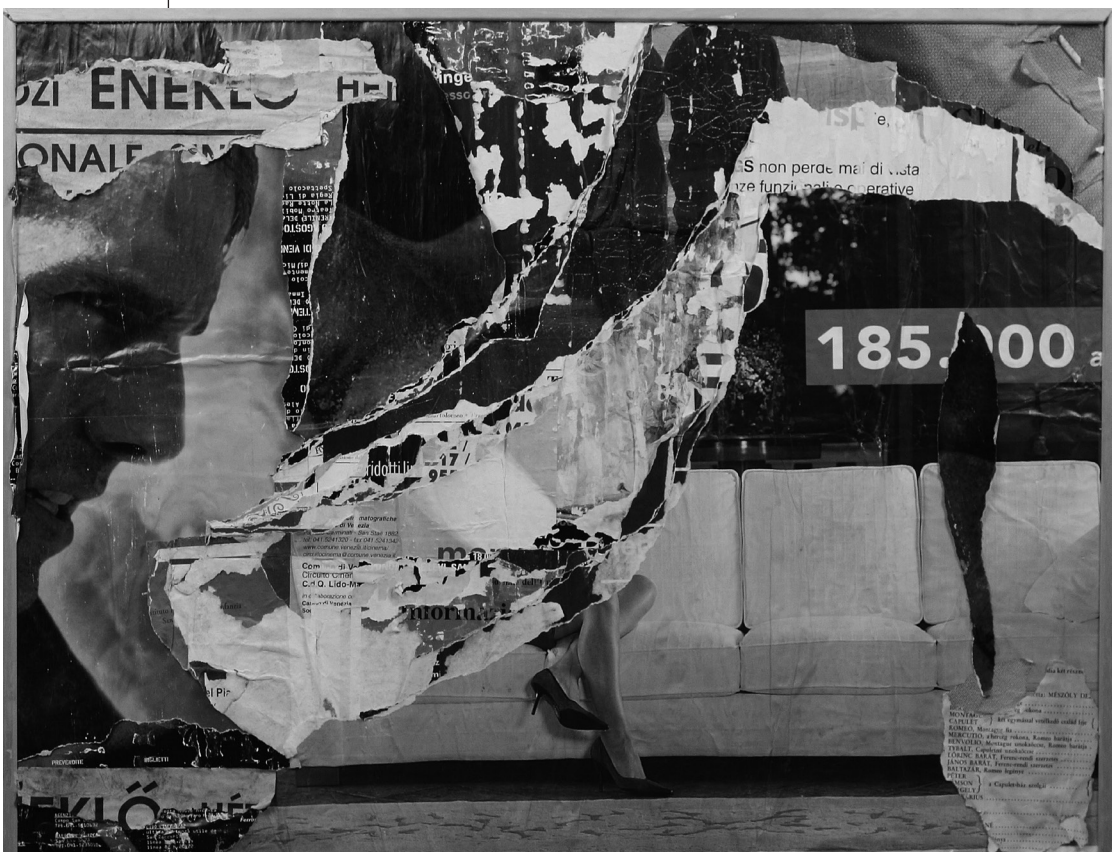
A *Sziget – este hét és hét tíz között* (2018) nyíltabban és hagyományosabban személyes, mint a *21 rovinj* (1993). Az én a későbbi kötetben, amellet, hogy megmarad percepciófókusznak („vándorszem”-nek – Tandori szava) és szövegteremtőnek, szerelemről, elmúlásról, emlékezésről, írásról meditáló, számvetést készítő emberként is erősebben jelen van. Nem csupán a verszárlatokban tűnik fel. Meg-megjelenik ugyan az önmegszólító egyes szám második személy, ritkábban az én arcát egyes szám harmadik személyben rajzoló nyelvi forma is, de a *21 rovinj*-nyal ellentétben az egyes szám első személy dominál a versek-

16 H. NAGY PÉTER: „a szürreál érkezett a barokk városába”. Géczy János: versek. In: *Szöveg-Tér-Kép*, szerk.: H. Nagy Péter, Orpheusz Kiadó, 2001, 96. o.

17 Uo. 97.o.

18 Uo. 98. o.

19 TANDORI DEZSŐ: Uo. 29. o.



Dekollázs, Veszprémmel kevert Róma, 1993–1995 (kollázs, tépett plakát, 70 x 90 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.18.1.

ben. Itt van egy fel-felbukkanó szerelmi történet, mely összefonódik a költővel egy utcában lakó asszony betegségével és halálával. Míg a *Rovinjban* valamiféle személytelen izzás s ezáltal az ódai hang dominál, a *Szigetben* az egyéttelmebb, hagyományosabb személyességgel a versek zömében az elégikusság társul. 1993: izzás és ódaiság, 2018: több meditáció, dominánsabb személyesség, alapvető elégikusság. Persze a *21 rovinjban* is jelen van a színező elégikusság, ahogyan a *Szigetben* is az ódaiság. Más helye van a narrativitásnak is a két kötetben. A *21 rovinj* egyetlen nagy utazás-narratívára van felfűzve, ezzel szemben a *Sziget* egységét inkább az említett modalitás adja, ugyanakkor ebben a későbbi kötetben van több kirajzolt emberalak, jelenet, történetfoszlány, s itt szerepel több meditáció a történet fogalmáról, a történetté formálódás kényszeréről, amely nem (csupán) a lírai alanyhoz kapcsolódva fogalmazódik meg, hanem mint egy a világ, a létezők természetében, programozásában rejlő törvény.

A két kötet „időtartama” is nagyban különbözik. A *21 rovinj* huszonegy dátált, 1993. júliusi és augusztusi napot fog át. Ezzel szemben A *Sziget – este hét és hét tíz között* egyszerre jóval tágabb és jóval szűkebb időintervallumot. Szűkebbet, hisz a cím második, a könyv gerincén nem is szereplő fele tíz percet jelöl meg történelmi vagy képkészítési időként. Ugyanakkor egyrészt több nap esti tíz percéről is szó lehet, másrészt ez az esti tíz perc lehet az öregedés többéves időszakának, az öregkori napállásnak a jelölője is. Harmadrészt egyes versek narratív utalásai (például a rákos asszonnyal való viszony története) hosszabb időszakokat fognak át, sőt egyes versek időt is jelző tere nem is

Murter, az adriai sziget. Ha az életszakaszt és ahhoz társuló szemléletmódot társítjuk a cím tízperces időmegjelöléséhez, azaz, ha azt szimbolikusnak tekintjük azt, akkor nem lesz ellentmondás a különböző időpont- és időtartam-megjelölések között.

Utazás

A *21 rovinj* című kötet utazás-narratívája első megközelítésben persze előtérbe hozza a szerzői vagy empirikus ént, a referenciális vonatkozásokat. Hiszen a versciklus és a könyv két prózai fejezete közül az első az utazás dátumaihoz van kötve, naplószerű pillanatképekből áll. A dátumokon kívül ezt a megragadhatóságot a „pontos dokumentáció (megtett kilométer, helyszínek, a leírt sorok száma)”²⁰ hitelesíti (Bohár András). Mintha csupán a szerzői én „[r]ögzíthetővé tehető, és formalizáltan”²¹ tematizálható élményeiről lenne szó. „[Á]m mindez fokozatosan átértékelődik, beleolvad abba a másik idődimenzióba, amelyre talán nem is elsődlegesen a mediterráneum forró, átfűtött érzékiessége a jellemző, hanem az önreflexivitás megkerülhetetlensége, és ismételt formába öntése”²². Az utazás természetesen egyszerre valóságos és szimbolikus, a reflexió nem csupán a konkrét utazáshoz, hanem az életúthoz, útkereséshez is kapcsolódik. Mindez még belül lehetne a hagyományos én-lírán, élménylírán. Ami részlegesen kiemeli abból, az a leírások zömének személyfelettsége, a helyszín és a megfigyelő viszonyának teremtő kölcsönhatása, illetve az utazás reflektált nyelvi eseményné alakulása.

A *Rovinj*-kötet legtisztábban utazásversei a kötetnyitó első és a kötetzáró utolsó. Erről korábban többek között a következőket ítam. „Az első *rovinj* truvája, többlete a kettős mozgás hármas mozgássá, háromirányú előrehaladássá válása. Az első mozgás az országúton való előrehaladás Keszthelyen, Rédicsen, Mariboron, Ljubljanán és a posztójnai kijárón át Rovinjba, a tengerhez. [...] A második mozgás az emlékezésben, az életúton való mozgás. A harmadik [...] a József Attila-összesben, az „összesjózsefatillában” való előrehaladás. Valójában ez önmagában is kettős, sőt hármas mozgás: forog a kazettában a szalag, haladunk előre az életműben és haladunk előre József Attila életútján. Az életúton való haladás egyúttal – részleteiben nem kidolgozott, teljességre nem törekvő – párhuzamos életrajz, életút-szembesítés a magnószalag (kazetta) hallgatója és a szalagról versei által megszólaló életútjának szembesítése.”²³ A vers zárata körvonalazza a Mediterráneumba érkező állapotát és a sziget, a táj, a nyaralás számára való jelentőségét. Azaz a konkrét utazásnak a szimbolikus utazásban, az életútban elfoglalt helyét. „Az egyszavas *leítettél* sor nyitja a verszárlatot, a hajnal, a „kinyílt a sáfrány ég” motívuma egyúttal nyitánná is teszi a kódát. Az utolsó sorok szinte himnikusak és összetettségükben is méltó befejezései ennek az intellektuális-spirituális s egyúttal sültrealista, külső és belső roadmovie-nak. Az a szikkadt vörösföldre zuhantál / mint létige a sorvégen stoppoló” és a József Attilától idézett verszáró íme hát a megérkezést a halállal társítja. A *mint*

20 BOHÁR ANDRÁS: „a maszk mögött itt az újabb”. *Géczi János: versek*. In: *Szöveg-Tér-Kép*, szerk.: H. Nagy Péter, Orpheusz Könyvek, 2001, 79–95. o., 93. o.

21 *Uo.* 93. o.

22 *Uo.* 94. o.

23 ARATÓ LÁSZLÓ: *Egy nagy utazóvers*. *Géczi János: 1. nap*. Alföld, 2018. december, 76–80., 77. o.

a létige [...] csak neked szólt érted hozzád beszélt viszont szétválasztja a szalagról szóló halálba érkezőt és a parkolóban a vörösföldre zuhanót. A kulcsmotívum a megérkezés. Csak míg a magnószalag hőse a halába érkezik, a jelenbéli autóvezető versíró-versbeszélő a tengerhez. Az íme hát után két kimondatlan, le nem írt, de feltartóztathatatlan szó következik: *megleltem hazámat*. (Közös motívum a föld is, egyik a parkolóé, a másik a temetőé, síré.) Csakhogy a *haza* az egyik út végén, az egyik megérkezésben a halál, a másikban a tenger, az egyetemes életszimbólum. A kötetindító rovinj hősének földre zuhanása egyfelől a *halálos* fáradtságé, másfelől a hálaadó, himnikus lebonulásé. A háromszálú (négy- vagy ötszálú) párhuzamos montázsra és ugróvágásra épített poéma egyetlen végsőkig sűrített és mégis kétszintűnek, kétszólamúnak megmaradó végpontba fut.²⁴ A némileg kisebb igényű záróvers (21. nap) részleges tükörképe a nyitóversnek, az élménylíra szintjén a hazautazásról szól. Fontos az élménylíra fogalmának kimondása magában a szövegben („– ez már élménylíra / a kutyád pedig melléd feküdt”), ezzel utólag is megerősítést nyer, hogy az addigi obszervációk, nyelvi festmények, szövegteremtések, szövegben feloldódások nem maradtak meg az alanyi-önéletrajzi élmény szintjén. Itt is felbukkan a József Attila-hallgatás („és triesztől józsef attila”), de többirányúak az irodalmi utalások: felbukkan a kötetben többször is megidézt Mirko Kovač, illetve a most először néven szólított Sziveri János. (Sziveri neve egyúttal a halálfenyegetés jelölője, hiszen Géczivel egyazon évben született költő már három éve halott.) A nyitóvers grammatikai nézőpont-váltogatásával szemben ez mindvégig önmegszólító, egyes szám második személyű szöveg. Az utazást a tájtól való álmatlan, éjszakai búcsúzás előzi meg, ami utólagosan is megfogalmazza a megelőző huszonegy nap és huszonegy vers tétjét, a megújulást, átváltozást: „itt megtörténhetsz itt / mondták / kifordulhatsz a dolgokból”. Ezt a motívumot később, már az utazás elbeszélése közben egy kassákos fordulat is megismétli: „az ember néha rászorul / hogy új bőrt vegyen / vagy újszerűt”. Ez a szöveg, a 21. mind a narratíva, mind a szövegformálás tekintetében befejezetlenebb, mint az 1. nap verse. Az elbeszélt utazás nem visz egészen hazáig, nem Magyarországon, Veszprémben ér véget, hanem Ausztriában, másrészt befele és kifele fordított zárójel zárja és nyitja, a szöveg tipográfiai végpontja egy kinyíló zárójel: „kanyarok nagyáriájában a forró négy kerék / egy illattal feltöltött kamillás rét / klágenfurt és grác súlypontjában /)”.

A *Sziget*-kötet indítóverse, a *Hűség* is valamennyire a megérkezésről szól, részben a sziget madártávlatból láttatása révén, részben a szemlélő érkezésének említése miatt.

Északról érkeve meg,
a hegyerincen át, tisztán látható,
mint tükör tálján ragyogó tojás-
sárgája. A tengerről, felpúpo-
sodva a bőséges víztől, a hul-
lámok parkettalécei közül
emeli fel, fel a horizontot,
arasznyival közelebb az égbol-
tozathoz.

Az ezt megelőző mesteri felütés rögtön alkalmazza a biológus, a biopoétika létszinteket, méreteket analogikusan összekapcsoló, egybelátó szemléletét:

*Az égető napsütéstől tarolt
sziget a kopársága révén lát-
ható. Gyökérzet nem köt, szuhar nem
nő. Kákatorzsa, ha fedi, olykor
a szőr a csupasz állatbőrön is
előtör.*

Az *állatbőr* szó megelőlegezi a szigetnek formája alapján kutyával való azonosítását. A kutya-motívum pedig a megérkezést – eltérően a *Rovinj* nyitányától – ismétlődő eseményként, visszatérésként, hazatérésként inszcenizálja. Pontosabban a hazatérés ott egyetemesebb, tengerhez, mediterráneumhoz térés, itt viszont egy konkrét, a beszélőt visszaváró „élőhelyhez” való megérkezés: „egyre / inkább állatformára lel az elnyúlt / sziget. Kutya alakját veszi fel, amely leroskad, ahogyan tiszta / küszöb előtt a hűséges felmo- / sórongy. [...] Vár, hiszi, hogy a gazda / visszatalál”. Bár a versegész genesis jellege miatt a visszavárt gazda akár Isten is lehet.

Néhány szót a kötetnyitó vershez igencsak illő genesis jellegről. A teremtődés három szinten, három démiurgosz által megy végbe. Egyrészt a napfény, napfelkelte által, másrészt a szigetet szemlélő-szemlélő érkező látása által, harmadrészt a kimondás révén. Igaz, mindhárom genesis inkább másodgenesis, a már létrejött újrалétrejövése.

*Ahogyan ha-
tározottan átömlik a sötét
a nappalba, tudható, hogy melyik
mondatban nyílik meg a fény. Kezdet
nélkül, mivel létezik, aminek
nincs kezdete s egyszer csak a nyelven
át belép a létbe, hogy legyen.*

Érdekes a kimondás kétszintűsége. Nem csupán emberi nyelv által való kimondásról van szó: „A / legtöbb déli vidék fecsegésre / képtelen. Szélkürtön, sziklakürtön / keresztül szólal meg, nyög némelykor / vihog, olykor törpe oratiót / deklamál”. Illetve „Ami ki- / mondja magát, annak / lecsiszolód- / ik a pereme, kiszögellése, / metsző késéle, durva rücsök, az / összes bántó elem, a felszín / valamennyi anyagfeleslege. / Átradírozza kemény formáját / a sokdombú sziget”. A kimondás tehát át is alakít, de nemcsak az emberi nyelven keresztül való látszódás, hanem mintha a szél és a fény is alakítva artikulálná a tájat. A világ maga nyelvszerű, szövegszerű, jelentéses a versben, ahogy erről még később szó lesz. A szigetkutya is beszél, teremtő szóval él: „Beledől a kikapart / gödörbe, szóvá változtatja a / jelentéstelenséget, mint aki / vizet ivott már, de táplálékot / falni időt szükséges hosszasan / gyűjteni. Meghatározza / a meghatározatlant”. Hogyan lehet megérteni ezt az a furcsa értelemadást? Talán úgy, hogy az egész ad értelmet, jelentést a részeknek, hogy az egészszé válás szólaltatja meg a dolgokat. Maga a sziget kutyaalakja is ilyen holisztikus alaklítás következménye.

*Átradírozza kemény formáját
a sokdombú sziget, összes felü-
letét, darabját, mindmegannyi rész-*

*letet. Hogy eltávolodva, a föld-
darab teljesét a tekintet be-
fogadja. Nem marad az aljzatnak
mellékes része, nem a hátnak mel-
lékárnya, leégeti, csirkeko-
pasztáskor perzseléssel a pelyhe-
ket. Lássa egytömbűnek, miként te-
remtő az univerzumot.*

Ebben a nagy versben megjelenik a kötet legtöbb alapvető motívuma, szemléleti sajátja. A létszintek (szervetlen, szerves, növényi, állati, emberi, fogalmi) közötti váltogatás. Ezek a síkváltások itt is József Attila nagy gondolati-leíró verseire emlékeztetnek: „A tócsába hasaló ég az /elképzelhetőnél több kontúrú”. Géczinél azonban a tájelemek jelentős része képileg nem transzformált, a versbeszéd közelebb áll az ökológiai-etológiai leíráshoz, a képzettársítások gyakran az elsődleges látványt magyarázzák, bár a látványként megjelenített elemek egy része itt is gyakran fogalmi absztrakció, amely megtestesül, anyagi formát ölt: „Kétséget kizárva, bár- / melyik némaság jelenléthez jut, / amiként lebeg s magabiztos mind- / egyik nyugalma, ahogyan szétte- / rül halikraként, milliárd, apró / szemű kavics az öbölben, ahol / a part elhagyható”. Szintek: némaság – halikra – apró kavics – mindhárom szétterül. Vagy „A szirt bűdös teste alatt / habzik a meleg. A sót lesepri / a mészkőlapról a halfarkastoll, / ahová fészket rakta a madár, / ahol tojást tojt, ahol csibéit / neveli, tisztára, miként márvány- / kőből rakott teraszt pucolja / gépezetével a vegytiszta jelen- / idő”. A közös a leseprés, lepucolás: egyrészt a jelen idő [fogalmi sík], másrészt a gép, harmadrészt a (kimondatlan) szél, negyedrészt a halfarkas nevű kismadár tolla sepri le a mészkőlapot, a mészkőteraszról a sót. A só pedig szintén időt, illetve folyamatot idéz, hisz idővel a sós tengeri szélből, illetve a tengervíz cseppjeiből párolódik le. A só lerakódik, a szél, a gépek és a madarak letisztítják: da capo al fine. Itt is megjelenik a *Sziget*-kötetek egyik fő motívuma a maradandóság a változásban, a változó részekből álló örök egész: „Kártyalapjait a világ egyre- / másra kirakja, s összekeveri”. Azaz e világgép kulcsfogalma a metamorfózis (v.ö.: J. W. Goethe: *A növények metamorfózisa*). Ha pedig ez igaz, Géczi költészetének biopoétikája alapos tanulmányozást érdemelne, hiszen ahogy Pataky Adrienn írja, a biopoétika gondolatmenetének „egyik kulcsfogalma – bármilyen közhelyesen is hangozzék – a metamorfózis: *Az élet metamorfózis* – ezzel a tőmondattal vezet be Andreas Weber a biopoétikába. Könyve szerint egy költői ökológia felől kellene megközelítenünk a világot mint organizmusok célirányos rendszeréből felépülő, érzékeny hálózatot”²⁵. Nemigen ismerek a magyar költészetben olyan versvilágot, amely Gécziénél egyértelműbben hívja találkozásra a biopoétikai irodalomszemléletet. A természet megmutatása exponálja benne az embert és a konkrét versalanyt, aki befogadott, beletartozó, rokon részként az, ami. A létezés szintjei, a szervetlen, a szerves, a növényi, az állati, a civilizáció technikai világának törmelékei, a kulturális emlékezet nem közvetlenül metaforái vagy hasonlatbeli hasonlói az embernek általában és a konkrét személynek sajátlagosan, hanem csak pozicionálják és analógiásan megvilágítják azt. Közvetlenül szinte semmi sem emberit jelölő-hasonlító, de

25 PATAKY ADRIENN: *Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben*, Alföld, 2018. december, 61–75.; 61. o.

közvetve minden az. Közös enyészet és tenyészet, a nagy egészbe simuló rész. Géczy mindkét sziget-kötetére, sőt költészete jó részére jellemző a „természet-hez való eredendő odatartozás materiális hangsúlyokkal színre vitt testi-biológiai tapasztalata”, amit Szabó Lőrinc kapcsán Kulcsár Szabó Ernő a biopoétika egyik jellemzőjének mond²⁶. Miként az is, hogy „[a]_biopoétikai inszcenírozás úgy építi meg a tapasztalat tereit, hogy a naturával való találkozás eseménye többszintű és soktényezős összhatásoknak mélyíti el a poétikai intenzitását”.²⁷ Természetesen Szabó Lőrinc, Nemes Nagy Ágnes vagy számos szerzőknél jóval fiatalabb költő műveit teljesen jogosan tanulmányozza ez a nálunk most lábra kapni kezdő irodalomelméleti irány, azonban kevésbé értem, hogy például Pataky Adrienn a vizsgált sok-sok kortárs költő²⁸ mellett miért hagyja említetlenül ezt az életművet. (Ennek a kérdésiránynak az esetében a Juhász Ferenc életművével való szembesülés elmaradását sem tartom elfogadhatónak.)

Az érkezés köteteket nyitó motívumához kapcsolódik még a *Sziget* második verse, a *...telítődik*, melyben a sziget neve (Murter) a tájban válik láthatóvá, a sziget mintegy bemutatkozik. Ahogyan ezt teszi, az részben Rimbaud híres versét, *A magánhangzók szonettjét* idézi fel (Tóth Árpád fordításában):

*Szurok Á! hó É! rőt I! zöld Ú! kék Ó! – csak egyszer
Lehessek titkotok mind elbeszélni bátor!
Á!: – bolyhos öv, mely a setét legyen faráról
Csillog, ha szörnyü büzt belepnek lomha testtel!*

Géczinél pedig:

*Csupa U, csupa
T, csupa E, szétnyílik szirmában
a szulák, virágtól kap lángra a
bokor, este hét és hét tíz között
a sziget fémfényekkel telítődik*

Világszöveg – szövegvilág

„A táj már maga a szöveg. [...] A szövegekörülmenyek (nem szövegekörnyezet!) anyaglétrehozóvá válnak. Géczy érzékelésében a táj is szöveggként fedeződik fel”²⁹ – írja Tandori Dezső. A nyelvi világ, a szövegvilág és a „valóságos” materiális, háromdimenziójú világ Géczy egész költészetében egybefonódik, a kettő között természetes átjárás van. A szöveg, a szavak, a mondatok materializálódnak, a nem nyelvi valóságelemek nyelviesülnek. Természetesen ez a felfogás nem független attól a kortól, melyben az alkotó műveit létrehozta. Ott van mögötte a filozófia nyelvi fordulata és a szemiotika. Heidegger, Gadamer, Wittgenstein, Foucault, Derrida, Eco, vagy a szépírók közül a könyvben néven

²⁶ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ „Gyík egy napsütötte kövön”. *Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdete*, Alföld, 2018 április 49-72.; 49.o.

²⁷ *Uo.* 63.o.

²⁸ PATAKY ADRIENN: *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoétikai irányáról*, Bárka. 2019/1.

²⁹ TANDORI DEZSŐ *Uo.* 30. o.

is nevezett Borges – egymástól persze jelentősen különböző – nyelv- és szöveg-felfogása, episztemológiája. Amiképpen – nem a nyelv, hanem a nézésről nem leválasztható látvány vonatkozásában – Husserl fenomenológiája is, bár nem olyan direkt módon, mint Závada Péter Géczi szigetköteteivel sokban rokonítható *Roncs szélárnyékban* című kötetében. Természetesen ennek a névsornak a kevésbé felszínes felsorolása és a vizsgált költészet e szerzők gondolataihoz való viszonyának pontosabb megállapítása külön tanulmányt igényelne. Ehelyett csak néhány példára szorítokozom, illetve arra, a világ-nyelv viszony a 21 rovinjban és a *Szigetben* tetten érhető változata közötti hasonlóságokat és különbségeket részlegesen számba vegyem. Lássunk tehát először idézeteket világ és szöveg egységére, egymásba nyílására a *Rovinj*-kötetből.

Az első rovinjban még nem egymás része, hanem csupán egybecseng, összefonódik a tapasztalható világ és a magnókazettáról hallgatott József Attila-vers: „duzzadt potrohú repülők dongnak szlovénia fölött / a negyedik egy-egy sormetszetnél megáll”. A második rovinjban már a világ versszerű (itt nem egyszerűen szövegszerű), a vers ritmusa és a természet ritmusa egy: „és nem fontos amikor jambikus hullámokban hömpölyög hajnalban a tenger ágyékszaga”. (Lásd ehhez és sok más Géczi-vers értelmező párhuzamaként is Babits *Mint különös hírmondó...*-ját: „óh szent Ritmus, örök szerelem nagy ritmusa, évek ritmusa, / Isten versének ritmusa”). A füge a 14. rovinjban „szólni nem tud / de visszatükröz négy disztichont / az ötödik a hexameter felénél megbicsaklik / hogy eltakarták a torzonborz gallyak a napot / szélmultával tovább skandálja a fényt”. A 6. rovinjban „jön majd az este / verset olvas”, illetve „milyen ha kilukadnak az amforák / a metaforák”. Tandori erről így ír: „[s]ötétedés olvas verset, vagy ég-kigyulás. A hexameter, íme, az égnek is kívánalma. A természet egyesülése a verssel – panteizmus”³⁰. Alighanem igaza van Géczi sajátos panteizmusának regisztrálásában is. Az, hogy sajátosnak mondom e panteizmust, részben azzal indokolható, hogy itt a panteizmus egyfajta pántextualizmussal olvad össze. A 16. rovinjban nem csupán a világ, a természet szövegszerűségéről vagy versszerűségéről van szó, hanem arról, hogy a szöveg teremtő-pusztító módon visszahat a természetre: „a nyelvi szerkezetekkel mi lesz / ha kivonul alóla (belőle) / a nyelv / (akkor) a fa a versbeszédből kiszárad / letördel magáról vesszőket ágat / enged a farontók ostromának / gombáknak adja át magát”. A vers beszélője számára a nyelv matéria, a szavak tárgyak, hisz a költő-mesterember számára a szavak, mondatok testes munkáeszközök, illetve termékek: „a mondatot kiköveztem / alkalmas jelzőkkel / fordult a délután / s a személyes névmás székét / átcipeltem (toltam) a mondat hűvös csarnokán / akkor”. A természeti létezők gyakran a nyelvben mint tárgyi környezetben cselekszenek vagy történnek meg: „a tizedik fény / a mélységből tör fel / ezért dadogva lépked az öböl szárnyán / bővített mondatban szégyelli magát / vizes a munkáruhája / sókockákat hoz” (9. nap). A valóság nyelvbe, a nyelv valóságba lépése persze itt is Géczi költői nyelvének síkváltásai közé illeszkedik, a lét-szintek hasonlatokban, megszemélyesítésekben, metaforákban, szinesztéziákban megtörténő egymásra épülésének és egységének költői világképébe. A fény vízként tör fel és vizes a munkáruhája, az öbölnek pedig szárnya van. A vers egyúttal az én időnek kiszolgáltató lakóhelye, keletkezési helye is egyben, amire a 20. rovinj szerint a jövőből is vissza kell tekinteni majd, az idő vizsgáztatja a szövegvilágot s az abban teremtődő ént/költőt: „hogy milyen leszel

majd tíz év múlva / milyen lesz majd a versben lakni / tologatni / mint nehéz padokat / ugyanazokat a sorokat / a jambusokban únt locsogás / lesz-e hová nyesni / hely hová dugni / a kihajtott új fügeágat / amely majd áthajlik a képen / nem illeszkedik / mint a kripta haláltáncfreskóján masnis lánygyermek / maszatos markában rubin pomogránát / aki én voltam”. A világ szövegszerűsége tehát Géczinél többrétű. Egyfelől eleve létező, másrészt a műalkotás, a nézés és kimondás révén megteremtődő. A kétféle szint, az eleve levő és a létrehozott nem mindig választható el, ahogyan nyelv és világ viszonya sem végelegesen rögzített. A világ néha eleve nyelvszerű, néhol a költő által szövegesített, nyelvíleg megszólaltatott, megteremtett, megint másutt viszont a nyelv képtelen a világ megragadására. Géczi nyelvfelfogása tehát heterogén, mozgó, de véleményem szerint ez nem hiba, hanem erény, épp e „következetlenség” tesz lehetővé sokféle perspektívát, sokféle járatot, furatot, metszetet.

A világ nyelvszerűsége, a világteremtő nyelv, a nyelvként létező világ mellett megjelenik a világ nyelv előttsége, a nyelv világmegragadásra való képtelensége is. A *13. rovinj*ban így: „kétségtelen / negyedjére állapítom meg / minden nap hozhat a víz valamit / kigörget üres héjat hullát / egy-két megörölt mézskódarabot / nem tudnak beszélni / az amit használnak nem nyelv mégcsak / nem is makogás / ennyi elég is lenne a költészetről”, illetve „kétségtelen a tárgyak burkait be lehet mászni / a szavak kicsi légmellényével vizet járni / és sastollakkal meghágni a levegőt / de hogy igazán megtörténünk-e az nem ott dől el”. Itt is, másutt is megjelenik a nyelvi artikuláció előtti költészet gondolata is. Például a *Sziget ...voltak* című versében: „Ha leírják, az igazság elvész / belőlük, miként a nyolc napon túli / Holdból elillan a holdbéli ember, / hátán a rözseköteggel. Léteznek / költemények, amelyek a megírtság / előtti lét lakói, ismerői”. Adódik példa arra is, hogy a nyelv csupán mint a megismerés, a világmegragadás eszköze jelenik meg, igaz abban a wittgensteini felfogásban, mely szerint „[ny]elvem határai a világom határait jelentik”: „A szavak vájta / lukakon átbámul / az ember, hogy lássa, miként hull a / papír a parázsba, és hogyan foszlik / a tűzben el”. (Az iménti kép nyelvfilozófiai közhelynél többek között azért lesz több, mert a szavak vájta lukakra rávetül a tűzben égő papírlapokon megjelenő lukak közvetlen módon nem exponált képe.) Géczinél a nyelv tehát, hol maga a világ, hol a világ teremtetésének, hol csupán – nem is mindig sikeres – megragadásának eszköze. Ellentmondanak ezek a nyelvfelfogások egymásnak, azonban azt hiszem, egyaránt érvényesek; a nyelv hármas természetének kifejezői, melyek között a beszélő vándorszeme ide-oda mozog.

A 2018-as *Sziget*-kötetben a nyelv, az írás motívuma némileg más módon is jelen van, mint a *21 rovinj*ban. Érzékelhető a közben eltelt huszonöt év művelődéstörténeti kutatásainak, olvasmányainak hatása. A mitológia szerepe mellett feltűnnek a korai teológiából átemelt műveltségelemek, például az az elképzelés, hogy a betűk szimbólumok, sőt egyes szövegek szerint a dolgok Isten betűi, illetve betűiből származnak, ahogy például a zsidó misztika, kaballisztika alapkönyve, a XIII. századi, gnosztikus *Zohár*, illetve több arab és ókeresztény forrás (például Órigenész) is állítja. A *Sziget* egészében a szó és a szöveg motívuma mellett nagyobb hangsúlyt kap a *betű* motívuma. Erre a legexplicitebb példa az *...a históriát* című vers, melynek elejét idézem:

*A dagály után kint rekedt halak a fővenyt teleírják.
Homokban heverő jelek. Vergődések nyomai.*

*A lét lakói, miként a görög egyházatyák állítják,
betűkből állnak, úgy épülnek fel az isteni ABC-ből,
mint faközöld kövekből a vízparti ház,
az olajfa a fényvel futtatott levelekből,
hogy egyszer, mint valamennyi tökéletesen körberajzolt szó,
összeolvasható legyen a terjedelmes,
szereplőinek ismerős cselekmény.*

*

*Minket, a halak, a madarak, a part karcsú írásjegyeit s engem
hány írnok írt ugyanarra a sárga fővenylapra
ugyanabból a tintából,
alkotórészeinket mégis másként formázva
ugyanannak, Uram? S hány írnokod
tudhatja ily különböző módon eltörölni az azonos jeleket?*

Izgalmas, ahogy a teoretikus gondolat a közvetlen érzéki látványból emelkedik ki: „A dagály után kint rekedt halak a fővenyt teleírják”, azaz a kép nem illusztrálja, hanem felidézi, előhívja az olvasott teóriát. Géczy a réges-régi betűelméletet saját biopoétikájával ötvözi, a világot radikálisan egyneműnek láttató, anyagszerveződési szinteket egybelátó természettudományos-panteisztikus szemlélettel: „Minket, a halak, a madarak, a part karcsú írásjegyeit s engem / hány írnok írt ugyanarra a sárga fővenylapra / ugyanabból a tintából, / alkotórészeinket mégis másként formázva / ugyanannak”. Fontos lenne foglalkozni a *Sziget* másik, e versben is megjelenő újdonságával, azzal, hogy a szavak, mondatok, szöveg a *Rovinj*-ban és korábbi köteteiben tematizált motívumszintjének Géczy nemcsak alá megy a *betű* motívummal, hanem fölé is: a *történetté*, cselekménnyé válás vagy nem válás sokat boncolgatott kérdésével. Például azzal, hogy kinek a számára válnak történetté a dolgok. Az imént idézett vers vége is ezt kérdezi: „Ki vagy te, ennyi kéz, / annyi betűt s megannyi szót képezve is, / hogy neked kínáljuk fel, / mint egyetlen olvasónak, a teljes históriát?”.

Verbális képfestés

A *21 rovinj* többszörösen is tematizálja a táj festésének motívumát. Egyfelől többször megjelenik benne egy festőnő (referenciálisan Mirko Kovač felesége): „látni a lucskos testű festőnőt / aki ismeri veszprémet de mégis visszazaladt ide / ahonnan hiányzik minden ige / s utazása óta mást sem tud csak önmagát festi / borgesszel kovač-csal / oroszlánfejű isztriai íriszekkel”. Másfelől a táj nyelvi megragadása többször is képzőművészeti tevékenységként kerül színre:

*hogy megőrizsem az arányt
sok jádét használlok ultramarinnal
a sűrű mézű levegőben illatbatyuk
kakaóvaj elkeverve forró gyantával
a szemhatáron pedig
a hajnaltól alakot kapott szigetek
(széles csíkokkal kontúrozottan*

*amelyen fekszem lomhán
s a partközeli szikla
folyékony ametiszttel)*

A tájat egyszerre teremti a szövegalkotó, a verbális festő látása, tevékenysége („arányt megőrizzem”, „használok”), másfelől a fény („a hajnaltól alakot kapott szigetek”): a látvány a látó és a látott együttműködésének terméke. A látó-beszélő – kívülről is látva – pedig maga is látványelem: „széles csíkokkal kontúrozottan / amelyen fekszem lomhán”. A kép plaszticitását nagyban növeli, hogy a nyelv közegének hála az érzékelt-megalkotott pillanatképek szagos képek, szinte minden érzékszervi benyomás részt vesz a teremtő felidőzésben: „a sűrű mézű levegőben illatbatyuk / kakaóvaj elkeverve forró gyantával”. Tandori erről a nyelvi festésről így ír: „Géczinél is a kontinuitást, a fénybeli következetességet hangsúlyoznánk a korábbiakkal, a plaszticitást, mely kérdésesség nélkül mellőzi a fakturális elemeket, önellentmondásosan – a plaszticitás verbális! a mediterráneum a költészet „hagyományosabbja” révén él itt –, belső kontrasztokon átbukdácsoló harmóniaeléssel valósul meg”.

Posztavantgárd és klasszicizálódás

A *21 rovinj* már első ránézésre is közelebb van a posztavantgárd, neoavantgárd törekvésekhez. A versek számokkal teleít címeiben vagy a versek hiányzó központosításában érhetjük ezt tetten. A szövegekben nincsenek sem nagybetűk, sem írásjelek. (Kivételek a *4. nap* refrénben ismétlődő, gondolatjellel kezdődő mondattal felvezetett kettőspontjai „– de nem erről akarok beszélni: / a főpapi maketről a hamuarany tájban”. Ennek a kivételnek az indoklásához azonban az egész nagyszerű verset kellene elemezni.) A posztavantgárdra expressis verbis, a kicsit a dadaizmusra is emlékeztető, Szabolcsi Miklós kifejezésével élve jel típusú neoavantgárdra pedig önmozgó szögenerálásával is utal a *4. rovinj* két sora: „lepkéket kergetek poszméheket / posztolok posztavantgard pusztulok”. A versek áradó szabadversek, igaz sok helyütt időmértékes ritmusokkal, sortöredékekkel áttört szabadversek. Sokszor jambikus alapszövetűek, gyakran feltűnnek bennük hexameter- vagy pentameter-töredékek, anapestusos peridódusok. Hadd hozzak egy szép példát a sok helyütt megtalálható adoniszí zárlatra: „túladoz a bekerített isztrián / tálka fűgéért” (*4. nap*), vagy egy hexameteres ízü daktilusos-choriambusos sorra a *3. nap*ból: „hogy belehal abba a városon túli világ”, vagy egy inkább jambikus-anapestusos periódusra ugyanabból a versből: „szeretődöt a vadszőlőszagú házban”. Kötött sorszámú strófák, végigvitt rímképletek nincsenek ebben a kötetben.

A *Sziget* klasszicizálódását sok minden jelzi. Ide kapcsolhatjuk talán az egyes szám első személyű alanyiség-vallomásosság jelenlétét. Ide a mondat eleji nagybetűk és a központosítás visszatértét. Megjelennek a kötött sorszámú versszakok is. Például a tercinaféleségek (...*semmi*, ...*szemüvegébe*, ...*mulandó*, ...*régvolt...*, ...*elillan*, ...*hullámmzik*, ...*története* stb.) vagy a balladára emlékeztető, tíz-soros strófákból és négysoros ajánlásból álló forma (...*rám*). A villoni formát itt alighanem a mulandóság témája, az ubi sunt (hol van – „De hol van a tavalyi hó?!”) motívum indokolja. A ...*rám* című, klasszikus szépségű, elválásról és elmúlásról szóló elégiát nem csupán az eddig említett kötöttségek jellemzik, hanem az is, hogy a 2. és a 3. strófa mondatai szigorúan az első strófa monda-

tainak variációi, azaz a szöveg egyfajta szigorított, epizódok nélküli rondóformával is rokonítható. Az első szakasz igéi jövő, a másodiké jelen, a harmadiké múlt idejűek, emellett a szórendi változások és az igekötőváltások külön figyelmet érdemelnének, például „Elválik a jelentől az öröklét” – „Leválik a jelenről az öröklét” – Így vált le a jelenről az öröklét”.

A 2018-as kötetben erősebb szerepet kap a mitológia: a versek utolsó szavával jelölt címeket három másféle címtípusú oszlopvers fogja közre: a nyitóvers, a *Hűség*, a felezőoszlop, a *Titánia* és a zárókő, az *Apolló*. A három oszlop közül kettő tehát mitológiai alak nevét viseli. De a kötet egyik legjelentősebb verse, a *...forrást* című is eredetileg *Kentaur* címmel jelent meg³¹. E vers sok szempontból összefoglalja Géczy János költészetének, illetve *Sziget* című kötetének sajátosságait.

A vers indítása tükrözi a 2018-as kötet – nem kizárólagos, de meghatározóan fontos – lemondó, elégikus alaphangját, egyfajta számvető jelleget, illetve másfelől a résznek és egésznek már a *21 rovinj*-ben is folyton firtatott viszonyát:

*Nem jár, pedig járhatna a vízben.
Már nem az. Másmilyen. Korábban más-
féle egésznek rémlett benne a
részlet, a darab, a hányad, és nem
ígérte, hogy egyszer majd másik szóvá
alakul. Inkább volt teljes a töre-
dékében, amivé válhat,
azt nem vesztette el magában. Részeiben
lehetett ép. Zúzatlan az ele-
mében. Nem pofázik, ha a teljeset
akaró részre vágyik, és azt nem
találja meg abban, aki hitte
őt, s tenyérrrel nem vágja hátba. Da-
rabokra szedve a látatlanságba
ejti, hidat a ködben a hídfő.*

A rész-egész viszony érdekesen módosul: a szöveg szerint a múlt sem volt az egész kora, de a rész anno az egészet tükrözte és akarta, benne helyén volt. A mostani rész viszont töredék. Az egész része, az egészre tekintő rész helyett, csak a puszta, a feldarabolás nyomán keletkezett rész.

A kentaur alakja alighanem az embernek mint köztes lénynek alteregója és definíciója:

*A kentaur hány világban él,
ámbár a teste két világ,
és a nyelve szüntelen a másiké?
Nem a ló és az ember keveréke.
Nem a halé és az asszonyé. Sasé és apostolé.
Mendelé és a Mirabilis jalapáé.
A kentaur mindenkor valami,
ami más. Szemközt van és
csupa-csupa szólítás!*

31 Lásd *Korunk*, 28. évf. 9. sz (2016. szeptember)

A kentaur a nyitósorokkal ellentétben itt már nem csupán a lemondás, hanem a vágyakozás alakja is. Valamivé akar lenni, változásra szólít („csupa-csupa szólítás”), metamorfózis közben lévő köztes lény („mindenkor valami, / ami más”), maga a pillanatképbe merevedett *metamorfózis*. Egy igazi elemzésnek számba kell majd vennie az ember mibenlétét karakterizáló kentaurváltozatok sokféle összetevőjét és jelentését, erre azonban itt nincs már tér.

Az alább idézett későbbi rész – talán Vera Chytilova filmjére (*A faun délutánja*) is utaló – öregkori önarckép. Benne az én-szerep alapvetően más, mint a *21 rovinjban*: az öreg kentaur már nem elsősorban a jelenben oldódik fel, hanem visszatekint, leltároz, ahogy már említettem, fontossá válik számára a *történet*: „Ebben a korában az embernek narratívája lesz”.

*A kentaur öreg, alkalmatlan a délutánra,
de egyebet is gondol:
harminchárom év után
senkit sem lehet megváltani,
a bűn, miként a gyapjút a moly, szétrágja az élő test szövetét.
Ebben a korában az embernek narratívája lesz,
elkezdi felfűzni az idő fonalára a napokat,
emlegeti, melyik a hétfő, és melyik a péntek,
de mindannak az akarásától,
ami végtelen és örök, megszabadul.
Kentaurrá válni – ez úgy kezdődik,
hogy a kentaur dokumentál.
Együtt kezd lenni önmagával,
szegként, amelyet nem vertek bele a fába,
s megelégszik a nedves levegővel,
amely rétegről rétegre bontja a rozsdával el.*

A vers zárlatában azután visszatér a Géczire olyannyira jellemző holisztikus szemlélet, az indítás darabokra szedés motívumára az egybeforrásé felel, a kentaur és az én az idők öszvére, kentaurja, félembere lesz, *torzszülött, de öszszekötő*; a kezdőszakasz képét visszaidézve: híd lesz, ha köd fedi, darabolja is:

*Akad lény, ugyancsak félembere,
aki alul huszadik század,
de fenn felhőkből áll,
és sok más idő darabjaként
viseli magán az egybeforrást.*

KULIN BORBÁLA

Átnézni a kődarabon

RÖVID REFLEXIÓK GÉCZI JÁNOS
SZIGET – ESTE HÉT ÉS HÉT TÍZ KÖZÖTT
CÍMŰ KÖTETÉT OLVASVA

Feltűnik, milyen gyakorta említik fel kritikusok a „nyelvi univerzum” kifejezést Géczi János költészete kapcsán. Pedig minden költészet, minden szépírás külön nyelvi világ, valóság és fikció, nyelviség és referencializálhatóság finoman hangolt, gondosan kimélt elegye, a szerzők maguk alkotta, titkos receptjei szerint. Géczi János költészete mégis, talán azért hívja magához másénál gyakrabban ezt a meghatározást, mert az átlépés – valós világunkból a vers világába – nagyon erőteljes olvasói élmény. A két évvel ezelőtt megjelent *Sziget – este hét és hét tíz között* című verseskötete mindannyiunk számára ismerős mediterrán tájra invitál bennünket, azonban a tájleíró sorok észrevétlenül vezetnek át egy másik, szellemi valóságba. Észrevétlenül úgy, hogy ha nem vagyunk résen, csak a megérkezésünket regisztrálhatjuk.

*Az égető napsütéstől tarolt
sziget a kopársága révén lát-
ható. Gyökérzet nem köt, szuhaar nem
nő*

– indulnak a kötetet kezdő *Hűség* című, szinte a tudományos megfigyelés pontosságát idéző vers sorai, hogy a további tájleíró sorok egy egészen másféle valóságba vezessenek el:

*Kétséget kizárva, bár-
melyik némaság jelenléthez jut.*

Géczi János költészetének egy különös és jellegzetes vonása ez a fókuszváltás, ahogyan a szemlélt tárgyra irányuló precíz természettudósi figyelem, mintegy állítva egyet a blendén, átvált egy tárgy mögé néző tekintetté, és azt figyel, „amit meg nem lát”: rögzíteni próbálja a látvány metafizikai jelentését. Különös, hogy a két fókusz nem egymás ellen dolgozik, sőt, az az érzésünk, hogy csakis a „milliárd, apró szemű kavics az öbölben”, a „tükörsügérek, sapkacsigák” képén át vezethet az út a partot érő hullámok, a tengerparti harasztos vagy a sás „jelentéséhez”: „Mindig / hiányzik valami, aztán mindig / meglesz”; „a tengerszél harasztosa olyan jelen, amely sosem részesül a múltból”; „a sásból egy zászlós dárda fölmered, tartva hegyén néhány pillanatig a múltat”. Ez a tárgyon átnéző, tárgy mögé fókuszáló tekintet a referenciális valóság és a szellemi valóságok izgalmas összekapcsolódásait mutatja fel.

Másik sajátos vonása ennek a költészetnek, a fényképezés metaforájánál maradvá, a zéró közelire állított személyesség szűrője. Nemhogy nem újkeletű,

de a Géczy-költészet egyik legsajátosabb vonása ez: a törekvés, hogy a versbeli beszélő minél inkább átadja a hangját a pusztá nyelvnek, mintha magát a nyelvet engedné beszélni. A kortárs gondolati líra erőteljes alkotásait köszönhetjük ennek a költői törekvésnek. A fizikai valóság és nyelvi valóság egymáshoz való viszonyát, az individuum e két univerzumból való végzetes és szükség-szerű függését világítják meg ezek a költői sorok: „Ahogyan ha- / tározottan átömlik a sötét / a nappalba, tudható, hogy melyik / mondatban nyílik meg a fény. Kezdet / nélkül. Mivel létezik, aminek / nincs kezdete, s egyszer csak a nyelven / át belép a létbe, hogy legyen” (*Hűség*). Hasonló filozófiai-misztikus mélységeket kutat a ...*históriát* című vers az írás és a teremtés aktusának összekapcsolásával: „Minket, a halak, a madarak, a part karcsú írásjegyeit s engem / hány írnok írt ugyanarra a sárga fővenylapra / ugyanabból a tintából, / alkotórészeinket mégis másként formázva / ugyanannak, Uram?” – kérdezi a hang az említett versben.

A versbeli beszélő passzív, megfigyelő, regisztráló, értelemkutató jelenléte véleményem szerint egy – irodalmon kívüli – szempontból is izgalmassá és korszerűvé teszi ezt a lírát. Ez pedig a beszélő hang világhoz való viszonya. „Aki őt meglátom, a hős, én vagyok-e, / vagy ő, mint aki teremtett engem, / őt megtalálnom?” – kérdezi ez a hang a Nap felé fordulva (*Apolló*). Ugyanez a hang, amely elvitatja magától a centrum szerepét, a korábban idézett versben így fogalmazott: „*Minket (kiemelés tőlem, K. B.) a halak, a madarak, a part karcsú írásjegyeit s engem*”. A teremtés más élőlényeivel és tárgyaival magát egy sorba állító ember egyfelől az Assisi Szent Ferenc-i hagyományok folytatójának is tekinthető, de különös hangsúlyt kaphat a kortárs magyar líra szemlélésében, ha összeolvassuk a mai etológia azon filozófiai alapú törekvéseivel, melyek az ember és a természet viszonyának újraértelmezésén dolgoznak. Büszkék lehetünk rá, hogy a kortárs magyar lírában egy ilyen markáns gondolati költészetben van poétikai lenyomata annak az útkeresésnek, amelyre napjaink szinte apokaliptikus időket idéző, eltűnő, kiüresedő (élő)világa kényszeríti az embert.

KOCZISZKY ÉVA

Sziget-monológok

GÉCZI JÁNOS VERSEI

Monologikus

Gottfried Benn majd egy évszázaddal ezelőtt *A líra problémái (Probleme de Lyrik)* című esszéjében a modern költészet számára számvetést követelt a nyelv eredendő dialogikusságának eltűnésével, s máig érő hatással fogalmazta meg az abszolút vers monologikusságának elvét. Mivel a huszadik századi szubjektumnak könyörtelenül szembe kell néznie azzal, hogy tökéletesen magára maradt a halállal szemben, ezért a költészete „hit nélküli, reménység nélküli, olyan vers, amely senkinek nincs címezve, amely pusztán szavakból áll”. Ez a benni monologikusság kezdettől fogva tendenciózusan jellemzi GJ líráját, anélkül, hogy olyan kizárólagossá vagy olyan monstroszussá válna, mint nagy elődjénél, akinél azonban a transzcendencianélküliség e felismerése még maga is szinte „transzcendens” feszültséggel telt volt, amire a mai költészet aligha képes. Ezen felül abban a vonatkozásban is kapcsolódik GJ költészete Bennhez, hogy meditatív, introvertált, önreflektált monologikussága melankolikus, de nem „buddhista”, nem kiüresített, hanem egy sajátos antropológiai gondolkodás megformálásán munkálkodik. Két évvel ezelőtt a Tiszatáj kiadásában megjelent kötete, a *Sziget – este hét és hét tíz között* ráadásul még ezzel a címadással is azt sejteti, hogy a kötetbe felvett lírai monológok egy izolált léthelyzetben, egy isolán, egy behatárolt időtartam alatt, az esteledés tíz percében önmagával folytatott párbeszédei az ének. A verscímek pedig egy belső beszédfolyamból kitépett cetlihez hasonlatosak, mindig három ponttal kezdődve egy elhallgatott előzményre utalnak, egy hiátust jelölnek maguk előtt, ami jelen esetben maga az egész vers. Ezek a töredékes címek ugyanis többnyire a vers utolsó szavát ismétlik meg, mintegy megfordítva azt a sok évszázados hagyományt, mely cím híján mindig a kezdő sor elejét jelölte címmel. GJ ezzel a szubverzívóval is artikulálja, hogy egy végtelen belső monológ kiszakított darabjait olvassuk, azok törmelékeit írják újra ezek a versek.

A huszadik századi költészet jelentős alakjai is mindig magukról beszéltek egy másikban, illetve annyi másikban, annyi másiknak a hangjával, ahány én-szerepben, ahány másikban meg tudtak szólalni. GJ én-szerepeihez taitozik, hogy olykor a voltaképpeni beszéd tárgy helyébe lép a megszólalás gátja, például egy „zsibbadás”, egyfajta blokádnak, s „a vérnyomásos mondatok közül, / padlóféglák részéből tölt el a kijelentés gaza” (*Sziget*, 114). Vagy pedig némává válik az a másik, akinek még beszélnie kellene vagy lehetne a „hallgatag szöveg szóközéeként”, ha nem fordulna a beszéd ellenébe, ha nem úgy múlna el ez az én, hogy „nyomtalan belőle ez, ez a másik” (*Sziget*, 131). Némi elmozdulást jelez ettől a zsibbadt némaság felé forduló monológtól az újabb kötet, amely legalábbis felütésével és zárlatával (*...alatt, Valóban*) megszólít egy Másikat, a beszélő a maga szavait olyan *fásliként* mutatja be, melyek a már csak az emlékekben jelen lévő másik alakjáról tekerednek le. Ennek az emlék-másiknak azonban a róla lehántolt szavak ellenére sincs nyelve, nem szólal meg GJ sze-

relmi költészetében. Az én ugyanis, mint egyébként minden erotikus líra alánya, sokkal koncentráltabban összpontosít a saját lehántott szavaira, mintsem hogy beszédbe elegyedjen az emlékképpel.

Öregkori líra, a maga kíméletlen lecsupaszodásával, kegyetlen fiziológiájával, illúziótlan nárcizmusával? Ha csak ez lenne, elvegyülne a többi számtalan publikált verseskötet tengerében, noha a líra még mindig valamiféle kiváltságos műfaj, legalábbis a narratív próza kommersz özönéhez képest. GJ tört versfolyama, „melyet egyszerre több klaviatúrán is írnak” (*Sziget*, 56), identitások nyomvonalai között indázik, és mégis egyetlen beszélő, egyetlen monologizáló én rajzolódik ki az olvasás során. Ez az én egy fragmentum, az írás automatizmusában felvillanó éles és pontos tekintet, a részletek, a fragmentált jelenségek kíméletlen megfigyelője, olykor a szavakká vált törmelékek tudós szerkesztője is, aki többnyire cinizmus nélkül, de a künikoszok könyörtelenségével és hideg indulatával ragadja meg és alakítja szürreálissá az érzékeivel felfogottat, de az olvasottat is. A *Sziget* nyitóverse, a Hűség de Chirico és Magritte vizualitásával tekint a mediterrán tájra:

*Északról érkeve meg,
A hegygerincen át, tisztán látható,
Mint tükör táján ragyogó tojás-
Sárgája. A tengerről, felpúpo-
Sodva a bőséges víztől, a hul-
Lámok parkettalécei közül
Emeli föl, föl a horizontot*

A vizualitásnak ez a késő avantgárd festői hagyományát reflektáló konstrukciójában lényeges különbségek mutatkoznak meg a *Sziget* és az idén a Kalligram Kiadónál megjelent újabb kötet, a *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal* között. Az új kötet elveti az avantgárd elemeket, újdonsága a narrativitáshoz való közeledés, magában az érzékelésben is. Ez megfigyelhető

Dekollázs, Róma, 1993–1995 (tépett plakát, 70 x 110 cm). Laczkó Dezső Múzeum, KGY 2020.16.1.



*Egyszer gyöngyöt ettem és citromot,
az ég határát véletlenül el-
értem, de menten visszafordultam,
alámerülem a menny alatti
vizekbe.
(Szűz..., 35)*

Az ilyen és ehhez hasonló nagyszerű, a költészet irracionálisával telt passzusok után az én ismét átvált kortárs intellektusba, és szükségét érzi, hogy sulykolja az olvasónak a kötelező intellektuális szkepszist, merthogy enélkül nem létezhetne költészet, és mert ez hozzátartozik a tudós okosságához, egy utalással Spinozára és a vallások egyformaságára. Erre csak azt mondom, hogy nem könnyű tudósnak és költőnek lenni egy személyben, a legtöbbeknek nem sikerül, és GJ-nek sem mindig. Az ilyesféle tudós terjengősséget azonban ismételen feledtetik a magasabb hőfokon izzó passzusok, például a vers végén egy másik hanggal is meg tud szólalni ez a lírai én, ezúttal a saját „cetnyelvén”, amelyet reálisan nem egy lobogó tűz, de legalább egy „gyufaláng” lobbant be:

*Aki melegszik a saját lelke
gyufalángjánál, nem érti, egy cet
hűtésére az óceán azúr
jege sem elég
– mondotta a cet.
(Szűz..., 36)*

Törmelékek a múltból

„A nyár eltelt a részletek keresésével” (*Sziget*, 43). Kiváltképpen a *Sziget* kötet kitüntetett beszélője az a szemlélődő én, aki maga is egy fragmentum, nem több mint az érzéki látvány részleteire, törmelékeire fókuszáló szem. Ezt a látásmódot folytatja a *Colentumi mozaik* is, utalva Murter antik nevére. Mivel az én jelen alkotói fázisában semmi sincs narráció nélkül, a partra vetett törmelékek, kavicsok, kagylók mozaikja egyben a verset formáló szavakká is válik, s a tenger hordalékában véletlenszerűen felvetülő fragmentumok egy antik mozaik imaginációjában az alkotó folyamatot magát beszélnek el, nem is annyira a maga képpé összeállításában, sokkal inkább a felbomlásában. Pontosabban a felbomlásaiban, szétmállásaiban – s ennek a pluralisnak felel meg az a poétikai játék is, hogy a vers két változatban van lejegyezve. A második változat mintegy lebontja még azt is, amit az előző emlékezetképei összehordtak: A hullámmás „felosztja ismét, ami sorrendben / és jelentéshez jutó volt, hogy néma legyen. / A teremtés körül, bár zsákmányra nem lel, / egy történet ólálkodik” (Szűz..., 41).

A *Sziget*-kötet szavai az emlékezés szavai voltak. Megjelenésükkor azt írtam róluk, idézem, mert nem találnék ma sem megfelelőbb megfogalmazást: „GJ szavai emlékeznek, maguk a szavak telítettek azzal a sok évszázados költői használattal, ami a történetük, és ugyanakkor mégis könnyedek, mintha csak ma hangzottak volna el. A szó saját történeteivel terhes, anélkül, hogy ebből a szemantikai Hádészből meríteni akarna nekünk. Ez az emlékezés nem tesz jelenlővé valami távolit, nem is építkezik a múlt képeiből, sokkal inkább

destruálja azokat. Nem a jól ismert posztmodern módon, ebben rejlik szerintem a *Sziget* igazi erénye is: a destrukció itt a szó és a dolog, a kimondás és a szemlélés folyamatosan reflektált és megköltött elkülönülésében rejlik.”

Amikor a *Szűz...* kötet kapcsán az emlékezés múltbéliségéről beszélek, az már egy másik poétikát jelez. Lehetséges, hogy ebben a kötői világban még a jövő is csak múlt idő? Minden, ami történni fog, már megfestetett, már művészi vagy költői műalkotás, és minden már megfestett és lejegyzett már szétmálolt, már metamorfozált egy másik történésbe. A címadó vers, *Szűz a gyermekkel*, *Szent Annával* és *a számmal* egy fiktív ekphrasisszal indul: utalásokkal és színfoltokkal töredékesen megkonstruál egy reneszánsz festményt. A festmény befejezetlen, mert még nem vált nyilvánvalóvá a kapcsolat a gyermek és a számár sorsa között. A történetek ilyesfajta fragmentális egymásra vonatkoztatása nyilvánvalóan többértelmű. Van, aki előtt nem marad rejtve az asszociáció mögöttes blaszfémiaja, kiváltképpen, ha a Szent Család és a számár vonatkozásában a szövegben festményről vagy rajzról van szó. Egy másik olvasatban a testi létezésünk, testi törekenységünk metaforái mutatják be, mennyire kulturális hagyományainkon keresztül érzékeljük a saját létezésünket és annak végességét. A nativitá jöszerevével csak színfoltokkal érzékeltetett fragmentális jelenetétől a mediterrán délnek a jelenben is élő évezredek szokásaiig ível a test önreflexiója. Ezen felül harmadszor a költői fikció egy másik irányba terelve beszéli el a múlt jövőszerűségének képét. Mintha ugyanaz az én festette volna meg a reneszánsz festményt és beszélt volna el a számár történetét, mintha a festő és az elbeszélő Géczi János türemkednék bele ebben a lírai énbe, növelve a bizonytalanságot és az ambivalenciákat ezen egymásnak feszülő médiumok, s következésképpen egymásnak feszülő narrációk között.

Alexandrinizmus

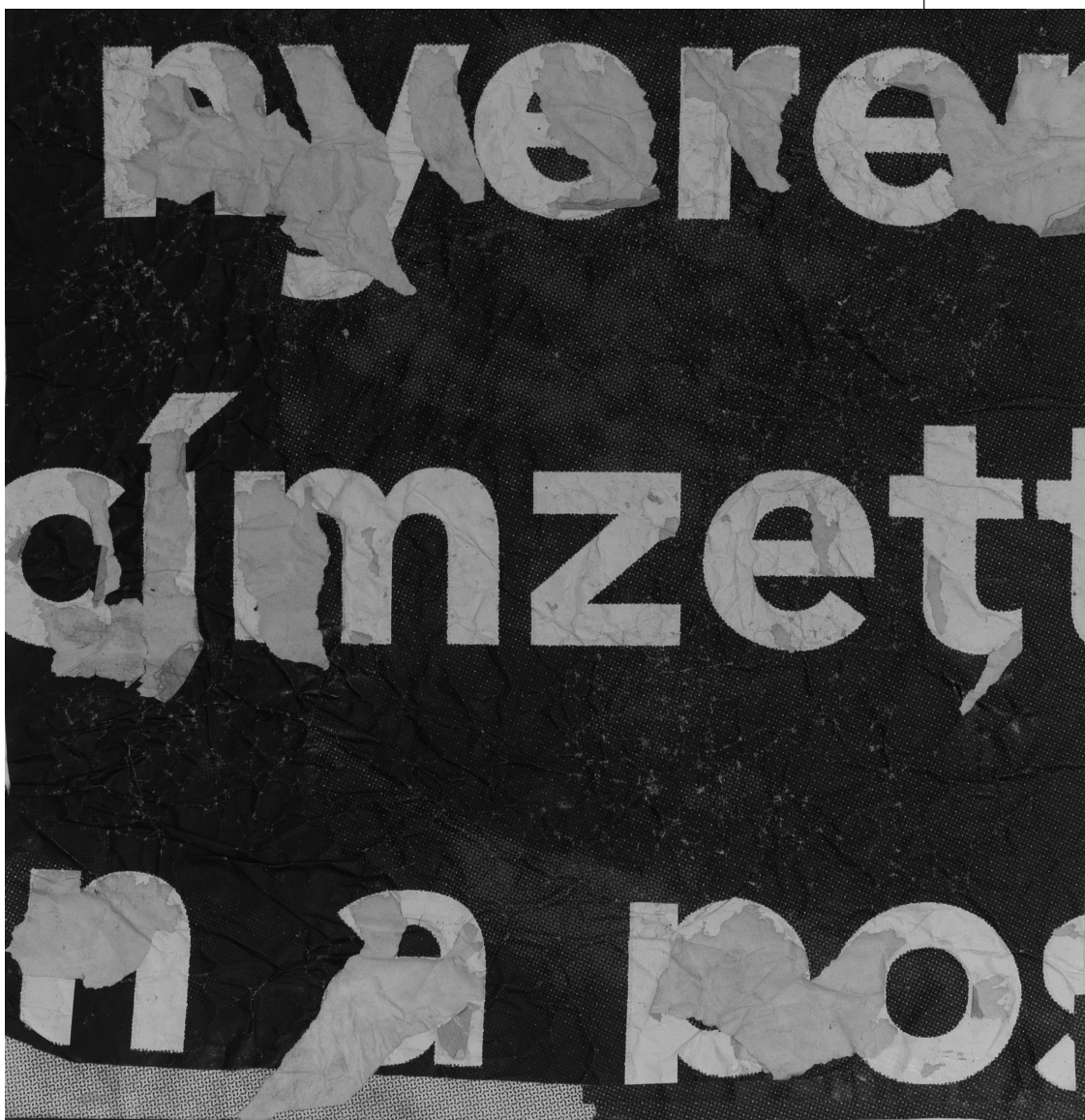
A blaszfémia már rendkívül unalmassá és érdektelenné vált, elveszítette provokatív potenciáját, mert mára a csapból is folyik. Van, aki Eliot nyomán mentegeti, miszerint a *szent* egyetlen lehetséges kimondási formája lenne, mások egyszerűen csak nem találnak témát, az európai hagyomány vélt lebontása számukra nem több hiábavaló fecsegésnél. GJ azonban igyekszik nem fecsegni, még akkor sem, ha ennek a költészetnek valóban sok minden az apropója, a hétköznapiól az olvasmányélményig. Ebben az értelemben *poeta doctus*, alexandriai, ahogyan alexandriainak tartom a nagy európai elődök közül Brodskijot vagy a kortárs Durs Grünbeint. E hagyományra utal az is, hogy GJ legújabb kötete immár *expressis verbis* is megidézi Konsztantinosz Kavafisz árnyékát. Csakhogy ez a Kavafisz a *Stalker* lepukkant, romos sáitengerében költhet csak, ahol senki sem érti már Akhilleusz örökéltű lovainak zokogását Patroklosz teteme felel, ahol Homérosz neve éppúgy semmitmondó, mint Kavafiszé, s ahol Kavafisz már nem a barbárokra vár, de verset költ Athénről, ahol „a szobrok, mint a költők is, vakok” (*Szűz...*, 88). A *Törek*, GJ 2016-os kötetnek egyik énje szarkasztikus iróniával beszél erről a provinciáról a Pannon halmok és intézmények sivatagában:

*Ha nem tartozol Rómához, elfelejtesz latinul,
A barbárok csupán húst esznek,
gombát kutatva az erdőket nyakra-főre járnak,*

és ha üríteni kényszerülnek, le kell tolniuk a nadrágjukat.
 A füstszag orruknál fogva vezetni valamennyit,
 a képük fáradhatatlan a felégetett préda gyűlöletében.
 (Törek, 85)

A tudós költészet kényes egyensúlyára törekednek a Törek ota ezúttal is a biológus, a művelődéstörténész és a költő megfigyeléseit saját személyes antropológiává változtató lírai szövegek. Ezek egy része Plinius *Historia Naturalis*ából meríti az indíttatását. A Törek kapcsán állapította meg Kulin Borbála: „A 34. Törek sorai: „teremtette / az univerzum az embert, / hogy önmagát megfigyelje”, bátran parafrázálhatók a kötet ars poëticájának megragadására: a költői nyelv teremt itt egy beszélőt, hogy rajta keresztül önmagát figyelje meg és önmagáról beszéljen.” Míg állítása első felével teljesen egyetértek, a második része csak mint homályos általánosság fogadható el. Persze, a költői nyelv mindig maga teremt a beszélőt. Csakhogy ebben a nyelvi univerzumban megteremtődik egy szubjektum is, aki az Istentől leválasztott teremtett világ monstrozitását magán hordja. Ennek a monstrozus pszichikai bestiáriumnak ugyan nem mindegyike sikerült, a kolibri példázata vagy a Heléna elefántja szerintem ízlésfícam, de nagyszerűek a bravúros, sőt humoros darabjai, mint például a *Baziliszkus*. Ezt a szörnyeteg hüllőt, amelynek neve „kiskirály”, mivel a fején koronaszzerű képződményt visel, s hatalmas kígyófarokkal is rendelkezik, ismeri ugyan a zoológia, s *basiliscus plurifrons* néven említi, GJ baziliszkusa azonban szövegekben él, Pliniustól kezdve Chauceren az itt nem említett Harry Potterig, olyan lényként, mint „aki az elmébe / hogyha bekerül, többé nem távozik”. Az én által megszóított baziliszkus egy penetráns, erőszakos trónbitorló szörnyeteg: „mindenhol átférsz, mint rossz szag a lét lyukán” (*Szűz...*, 63). Ugyanakkor erről a pszichében lakozó hatalomvágyó, trónbitorló szörnyről egy kézenfekvő asszociációt ugyan nem explikál a versszöveg, tudniillik azt, hogy van egy politikai ősfarmája is abban a bizánci Basiliskus császárban (i. sz. V. század), aki gátlástalan hatalomvágygal megpuccsolta Zénó császárt, és bitorolta a hatalmat. A költők nyelvében azonban mindig is kitüntetett szerep jutott a homonímáknak, s ezt az olvasás is megteremtheti. Vajon ez a fajta hatalmi Baziliszkus is akarva, nem akarva a velünk összenőtt fejünk, talán a mi „kiskirályunk”, ahogy a görög *basilikos* szót fordítani lehet? A zoológiai antropológia tehát csak a *zoon polikonra* vonatkozhat, merthogy az arisztotelészi emberállat *eo ipso* poliszlakó, még ha ez a polisz a vandálok lakhelye is. A politikai költészet e töredékes nyomaiban egyszersmind újabb perspektívákat is előrevetít GJ legutóbbi kötete, amivel egyszersmind ki is lépne a *Szigetből*.

Az utóbbi évek költészetében Plinius alakja egyre gyakrabban válik a lírai beszélő alteregójává. Míg azonban a néhány évvel ezelőtti versek a költői szemléletmód analogonjaként a természettudós szemlélet és a higgadt világpolgár római idézték meg, addig a jelen folyóirat számban közölt *Plinius rózsája* egyfajta „hattyúdálnak” is készült, amely tizenkét töredékben felvillant egy életutat; azt, ami belőle megmarad(hat). Szarkasztikus iróniával írva ez egy üres forma, egy test – Plinius kutyájának – üres helye, amilyenek a láva által porrá égett testek üres lenyomatai Pompeiiben. Melankóliával írva pedig a hiányként megélt vagy csak fantazált szerelem örök pillanatai: amikor „A rózsza a csecsét kitakarja, / lecsúszik válláról lombtunikája.” Talán ebben a versciklusban mutatkozik meg igazán pregnánsan a költő azon törekvése,



Miskolc 9b., 2015 (kollázs, vegyes technika, tépett plakát, 50 x 50 cm). Magántulajdon

hogy a fragmentumban valami univerzalist, a roncsolt formában is valami nem teljeset, de lezárultat mutasson meg, hogy a fragmentum ne a legismeretebb funkciója szerint valami nyitott, hanem inkább romként magába záult legyen. Ezzel az immanens intencióval függhet össze az a rendkívül nehéz és nem is mindig sikeres poétika, hogy a lírai szöveg oszcilláljon a narratív részek és a végletesen lecsupaszított szentenciózusság között, verstanilag is formálisan a tercina és a haiku között. Mint korábban jeleztem, számomra az epikus elemek olykor nehezen befogadhatók, mert nem tudok nem látni bennük valami célzatosságot, didakszist, például a lírai én univerzalitásának olykor erőltetett topikus formuláját a milétoszi rózsával és a hispán kutyával. A *mozaik* vagy a *freskótöredékek* metaforája azonban szapphói intenzitást keresve idézi fel az európai szerelmi költészet nagy pillanatait, s kíván hozzájuk csatlakozni, nem csak a halál árnyékában, de a katasztrófa mai pillanatában.

Lősz

Kritikámat azzal indítottam, hogy GJ költészete kifejezetten monologikus. Azonban ezt a megállapítást is éppen a kivétel erősíti: a 2019-ben Ladik Katalinnal közösen kiadott kötet, a *Lősz*. Nehéz lenne elképzelni két annyira ellentétesen költői alkatot, mint Ladik Katalin és Géczy János, a transzavantgárrdal való fiatalkori kapcsolódásaik ellenére sem. A kötet apropóját egy bácskai alkotótábor adta, amely a fotókon látható lőszfallyal valóságos alkotói térré, a versek imaginatív topográfiai terévé is vált a két költő verstörödékeihez. A sárból, agyagból összeállt falképződmény egyaránt idézi a föld ősi archeológiai dimenziójának jelenlétét, díszletként és tükörként egyaránt, s egyben egy szikár, terméketlen tájat is mutat egy tikkadt nyárutón. Az élet nyárutója is ez, egy idősödő művész nő kendőzetlen, mégis színpadias, jelentőségteljes arcával. Bennem azt a Maria Callast idézi, ahogyan még a halála előtt megjelent Pasolini filmjében Médeiaként; egy Magna Mater, akit GJ az egyik töredékben érzéki öslényként szólít meg.

Egy nő és egy férfi párbeszéde verstörödékekben és fotókban, egy ösztönös, zsigeri líra és egy melankolikus intellektus dialógusa, amelyet a maga teljességében lenne érdemes bemutatni. Jelen kontextusban azonban mégis GJ szövegeire tudunk jobban fókuszálni.

GJ *Lősz*-versei hommage-ok a szerelemre, őszi emlékezet a nyárelő idejére, az erre utaló emlékjelek összeolvasása, számba vétele:

*Szeretem a betűket e széf oldalán, amelyek jelzik,
egykor miként harcolt az emléktelenség ellen
egy fiú és a lány.
(Lősz, 22)*

A lőszfal ezzel egyszersmind az idő széfje, az emlékezet tára: „Szép a nyárelő, mert oly sokszor megdöbrent, / mennyire boldog tudok lenni” – egy GJ-sor, amely teljesen unikális az elmúlt négy év termésében. Az emlékek nem közsíthetők, de közös az a tér, amely invokálja őket, a bácskai táj, „a férgekkel teli bőgrével” és „a zöld legyekkel”, egy halódó vidék néma csöndje (*Lősz*, 48 sk.). Mindkét költő versszövege együttesen íródik bele ebbe az agyagos, lapályos tájba. Ladik Katalin fragmentumai egy szürreális jelen idő kíméletlen pillanatai, én-szerepei ő-formában, amelyek tökéletesen elidegenülten sorjáznak: „ő volt a köpölény, az irigy sárga virág”, „és ő volt a szétpukkanó halakban”, ő, aki „belelóg az aszályos bácskai tájképbe”, s „üzenete elsorvadt”.

Géczy János költészete beérett, mesterségbeli tudásban is elérte azt a csúcspontot, ami kiemelkedővé teszi a kortárs magyar költészetben. Egyúttal azonban talán a határponthoz is érkezett, ahhoz az önmegszüntetés veszélyével feszülő határponthoz, amivel véleményem szerint minden tudós líra szembesül, s ami nem engedi elodáznai a vagy-vagy-ot. Évtizedeken át hathatott termékenyen a nagy tudású rózsa-monográfiákra is a költő és a művész látásmódja, s a költészetet is fegyelmezhetette a tudós pontosságra, józanságra törekvése. Léteznek azonban olyan traumatikus pontok, ahol ez a feszültség inkább törést, sőt szakadást hoz, s ezzel a lehetőséggel ennek a költészetnek is számolnia kell.

SZARVAS MELINDA

Apróságok

GÉCZI JÁNOS MŰVEINEK ÖKOLÓGIÁJA

„Tudod-e, hogy a hetvenkét kilós emberi testben négykilónyi s legalább kétmillió egyedszámú élőlény él? Baktériumok, atkák, gombák, férgek.”³² Egy nálam vendégeskedő geográfus ismerősöm véletlenszerűen ennél a résznél csapta fel Géczy János asztalomon talált *A tenyérjós* című kötetét, s hangosan felolvasta az idézett részt. Érdekesnek találta, tüzetesebben átlapozta a könyvet, majd kölcsönkérte. Szerencsésen alakult ez a megismerkedés. Ugyanakkor azzal is számolni kell, hogy a Géczy műveiben fellelhető hasonló tudományos információk dömpingje elnehezítheti az adott szépirodalmi művet. Az ideális arányt nehéz megtalálni. létjogosultságuk ellenben ebben az életműben megkérdőjelezhetetlen, tekintve, hogy antropológusként és biológusként Géczy János nem egy-egy művéhez kutat tudományos háttéranyagot, hanem ezek az ismeretek az ő írói készletének, szókincsének is részei. Géczy János sokoldalúsága úgy határozza meg a teljes életművet – és így az azt alkotó egyes köteteket is –, hogy azokban rétegről rétegre hol jobban, hol kevésbe hangsúlyosan felsejlenek a különböző műfajokra, valamint művészeti és tudományos formákra jellemző tartalmak és vonások. Géczy kedvelt képzőművészeti tárgyához, a tépett plakáthoz hasonlíthatom leginkább az ilyen írásmóddal létrehozott műveket. Egy-egy alkotás esetében a műfajt és a tartalmat az határozza meg, hogy az egymásra ragasztott rétegek közül melyikből mennyi látszik. „Körül kőre bontja vissza a képet, / rétegről réteget, / molekulától a molekulát eloldva”.³³ Jelen rövid tanulmányban Géczy János életművéből négy, az utóbbi években megjelent, általam az egész opuszra nézvést is emblematikusnak ítélt darabot kiválasztva mutatom be, miként köti össze a természettudományos ismeretanyag a szerző alkotásait, s ezt a dinamikát műfajokon átívelő megoldásnak tekintve, a választott művek között regény és verseskötet egyaránt található. Nem csak arról van szó természetesen, hogy mindegyik műben olvashatók „érdekességek”, fellelhető olyan ismeretanyag, amely némileg elüt a klasszikusnak tételezett szépirodalmi tematikáktól. Sőt, arra is rá fogok mutatni, hogy maga a megoldás nem is példa nélküli a kortárs magyar irodalomban. Ami egyedivé teszi mindezt a magyar irodalmon belül, az épp ennek az ismeretanyagának a szépirodalmi funkcióval felruházása. Ezek a részek ugyanis nem (csak) motívumként szerepelnek, hanem – ahogy látható lesz – alapvető szövegszervező funkciójuk van Géczy műveiben. A nyelv organikussága fejeződik ki sok esetben általuk, s a szövegvilág hasonlóképp tűnik szervesen felépítettnek, mint az embert is körülvevő biológiai környezet. A tanulmányom

32 Géczy János: *A tenyérjós*. Budapest, Athenæum, 2019. 63. (A szépirodalmi kötetekből származó idézeteket követő zárójelben feltüntetett oldalszámok minden esetben a vonatkozó szépirodalmi kötetre vonatkoznak.)

33 Géczy János: *A colentumi mozaik*. In: Géczy János: *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal*. Budapest, Kalligram, 2020. 37.

alcímében szereplő biológiai fogalom, az ökológia jelentése az idegen szavak és kifejezések szótára szerint a következő: a tudományoknak azon ága, amely az élettereket, az élőlényeknek egymáshoz és a környezethez való viszonyát vizsgálja. Vizsgálatom tehát arra irányul elsősorban, hogy Géczi János művei az életművön belül miféle viszonyban vannak egymással, mennyiben tekinthető ez az életmű szerves egésznek, továbbá – immár az egyes műveken belülré jutva – a természettudományos fogalmak, adatok és az ez irányú ismeretanyag szépirodalmi környezetbe történő organikus bekapcsolásának módjaira irányítom a figyelmet. Az általam kiemelt négy mű, amelyeken keresztül mindezt megmutatni igyekszem: a 2016-ban megjelent *Törek* (versek, Kalligram),³⁴ a 2018-as *Sziget – este hét és hét tíz között* (versciklus, Tiszatáj),³⁵ a 2019-es, már idézett *A tenyérszomszéd* (regény, Athenæum) és a 2020-as *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal* (versek, Kalligram).³⁶ A választás önkényességét vállalom, ugyanakkor azzal mindenképp tudom szakmailag is indokolni, hogy e négy mű a Géczi-életmű frissebb darabjai közül való, műfaji különbözőségük a kiemelt elemzési szempont összetett vizsgálatát teszi lehetővé, valamint az sem hagyható figyelmen kívül, hogy ugyancsak az utóbbi időben, vagyis e kötetek kortársi viszonylatában erősödött fel az úgynevezett ökopoeitika/biopoetika mint új szempontrendszer, amely ha merev kereteivel nem is foghatja közre Géczi ezen írásműveit, illetve az azokban megvalósított poétikai megoldásokat, érdekes és biztos támpontul szolgálhat a vizsgálódás során. „Ahogy a poetika sem csak költészettant jelent, hanem tágabb értelemben a szépirodalom egészének elméletét, úgy a biopoetika is átfogó terminusként használható lírai, prózai, drámai művek esetében egyaránt.”³⁷

Az ökológia fogalmat Ernst Hæckel alkotta meg a görög *oikosz* (ház, lakás) és a *logosz* (szó, beszéd, tudomány) szavakból.³⁸ Géczi műveiben e kettő: a szó, a nyelv, illetve a környezet, az otthon rendkívül szoros, egymást szinte feltételező viszonyban van. Ez legexpliciterebb módon a *Sziget – este hét és hét tíz között* című kötetben fejeződik ki, pontosabban a szerzőnek ez a kötete elsősorban ezt tematizálja. Géczi János versciklusa (annak is főként az első fele) a nyelv általi teremtést és létezését demonstrálja és mutatja be. Az első, *Hűség* című versben olvasható: „Mivel létezik, aminek / nincs kezdete, s egyszer csak a nyelven / át belép a létbe, hogy legyen.” (7.) A *Sziget* költeményeiben és Géczi életművében több helyen is egyértelműen megmutatva és kimondva a nyelv funkciója egyértelmű: „meghatározza / a meghatározatlant.” (9.) Ez természetesen még nem is szigorúan ökopoeitikai jegy, hanem a nyelvi működés alapvetése, ugyanakkor Géczi kötetiben a környezet, sőt az otthon megteremtése a nyelv elemeinek felhasználásával történik; szavakéval, nyelvi, nyelvtani fogalmakkal. Maradva még mindig a *Sziget* keretein belül, e kötetnek már a címe is jelzi a benne felépített világ tér- és időbeli határait, ám ebben a fizikainak tételezett világban a nyelvi otthonosság nem feltétel nélkül garantált. Noha Géczi költészetében, a *Sziget* darabjaiban (is) a világ a nyelv által épül fel, s az így létrejövő közeget,

34 GÉCZI János: *Törek*. Budapest, Kalligram, 2016.

35 GÉCZI János: *Sziget – este hét és hét tíz között*. Szeged, Tiszatáj, 2018.

36 GÉCZI János: *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal*. Budapest, Kalligram.

37 PATAKY Adrienn: *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoetikai irányáról*. Bárka, 2019/1.

38 PESTINÉ RÁCZ Éva Veronika: *Az ökológia mint tudományterület*. In: HORVÁTH Erzsébet szerk.: *Talajtan és ökológia*. Veszprém, Pannon Egyetem, Környezetmérnöki Intézet, 2011. 138.

környezetet a benne élő megfigyelő is a nyelv által tapasztalhatja valóságnak, mégis az idegenség az, amely alapvetően meghatározza a létérzékelést. A megfigyelő számára „[h]iába minden, nincs nyelv, / amelyben otthon érezné magát” (32.) – olvasható az ...*otthon* című költeményben.

Amit már sokkal inkább e rövid tanulmány választott szempontrendszeréhez, az ökopoeitikai szempontrendszerhez köthetőnek érzek, az annak a több kötetben is megjelenő megfogalmazása, miszerint az ember maga is nyelvi kreáció eredménye. A ...*históriát* című versben olvasható, hogy a „lét lakói, miként a görög egyházatyák állítják, / betűkből állnak, úgy épülnek fel az isteni ABC-ből, / mint faközöld kövekből a vízparti ház.” (11.) Ugyancsak a most idézett versben megfogalmazottakból kitűnik, hogy nem is csak az ember, de minden élő ugyanezekből az elemekből épül fel: „Minket, a halak, a madarak, a part karcsú írásjegyeit s engem / hány írnok írt ugyanarra a sárga főnyelapra / ugyanabból a tintából, / alkotórészeinket mégis másként formázva / ugyanannak, Uram?” (11.) A betűk és szavak szerves egymáshoz kapcsolódása Géczi több művében is a szerző életművének egyik legemblematisabb képéhez, a rózsához kötődik. A *Sziget ...lapozok* című versében ekképpen: „A betűknek nincs helyes hangjuk, / csak a tétova mozdulatomnak, / amellyel a rózsaszirmai közé lapozok” (117); a *Törek* című kötet ...*képviselel* című nyitóversében így: „Amikor a mondatba préselt lenyomata / mondja el mindazt, / amely a rózsza, / ami hol piros, / hol sárga, / hol pedig fehér” (5.); a *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal* című kötet *Kibelezettek* című darabjában pedig ilyen módon: „Idővel összecsucukodik valamennyi szírom. / Az igék, a főnevek és egyéb szavak. / Összességükben a szók.” (90.) A mondatokat felépítő szavak és az azokat alkotó betűk mint a rózsza szirmai. A Géczi-életmű ilyen metaforái megítélésem szerint e költészet ökopoeitikai jegyei, s nemcsak amiatt, mert az egyes versek nyelvi elemei egy biológiai létező, egy növény alkotórészeiként jelennek meg, hanem azért is, mert e metaforák az életművön belül is összekapcsolják az azokat megjelenítő versek révén a műveket. Persze lehet mondani, hogy ritka, hogy ezeket a képeket az olvasó kötetéről kötetre észben tartsa, és a kiadványokat ilyen módon kösse össze, ám a megjelenített versvilág ezen megoldások révén az életművet mégis organikusan szervezetté teszi.

A rózsza egyéb szempontból is fontos kép – s ezt Géczi munkáiból is tudni lehet. „A rózsahasználat valamennyi formája valláserkölcisileg körbehatárolt antropológiai értékre utalt, s többnyire az édeni/paradicsomi, vagy az azzal összefüggésbe hozható állapotok felidézésével teremtődik meg ezeknek a lehetősége, függetlenül attól, hogy profán vagy szakrális azok tartalma.”³⁹ Géczi János alkotásaiban az ökopoeitikai jegyek nem ritkán kapcsolódnak biblikus vagy szakrális képekhez. Nem a rózsza az egyetlen ilyen. A szerző 2020-as kötetének címe, a *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal* már önmagában erről a vonásról árulkodik, ám ezúttal nem a kötet címadó versét emelem ki, hanem a *ceptről* című költeményt. Géczi persze mintha nem szorosán a bibliai történettel foglalkozna, noha Jónás helyzetére reflektál; azt írja a versben: „Én a cethalról akarok szólni, / a cetről, amelynek pusztán gyomra van, / melyben átjárja Jónást a tenger / özönvize” (33.). Az ilyen képek alkalmazása érdekes kör mentén nyer teljes értelmezést Géczi műveiben: a profán környezetből szakrális, biblikus világba beépült képek a szerzőnél ismét kvázi eredet-

39 GÉCZI János: *A rózsza kultúrtörténete. A reneszánsz. Tézisek.* Elérhető: http://real-d.mtak.hu/1226/1/dc_1431_17_tezisek.pdf (a letöltés dátuma: 2020. 09. 05.)

ti minőségükben és valójukban jelennek meg; ugyanakkor fizikai jellemzőik, biológiai felépítésük megmutatása révén Géczi az ősi, tökéletes tervezettségre irányítja a figyelmet, visszakanyarítva az értelmezhetőségüket egy emeltebb szféra felé. Nem a bontatlan egész tűnik fel tehát „tökéletesnek”, hanem a felépítés, a megszerkesztettség, az organikusság, s a rész(let)ek sem „tökéletesnek” vagy töredék(es)ek. E szempontból legkifejezőbbnek a *Törek* című kötet tűnik, amely már címében és a könyvtesttel is ezt a töredékességben megvalósított teljességet hirdeti. Ezen működésnek explicit kifejezését a *Sziget* című kötet már idézett *...forrást* című versében lehet olvasni: a Géczi által bemutatott világban könnyen lehet valami „teljes a töredékességében” is. (15.)

Egyre kisebb biológiai komponensig bontja vissza a szerző a műveiben szerepeltetett elemeket (visszaulok e rövid tanulmány első két idézetére, amelyekben baktériumok, sőt molekulák szerepelnek), s arra világít rá, hogy minden egésznek tételezett létező további részletekből áll, amely részletek – minekutána a redukció folytatódik – ugyancsak alkotóelemekből felépített apróbb egészek. Ismét *A cet* című költeményt idézem a *Szűz a gyermekkel, Szent Annával és egy számmal* című kötetből: „Részek nélküli egész”, amely megfogalmazás az eddig elmondottak fényében inkább a két véglet relativizálásának hat. Géczi János arra a fontos tényre hívja fel az olvasó figyelmét műveiben, hogy a valóságérzékelés az azt megfigyelő perspektívájának, értelmezésének függvénye, ebből következően az értékítéletek és a tapasztalhatóság mentén a valóság is rögzíthetetlen: folyamatosan értelmezésre szorul. Mindezek érzékeléséhez már-már drasztikus perspektívaátváltások szükségesek, amelyek ennek megfelelően jellemzik is Géczi műveit és életművét. E játék részének tekinthető a műfajok és a művészeti kifejezési formák közötti határok elmosása is. Az életművet nem csak motívumok kötik össze, hanem a prózavers, a kispróza és a regény közötti különbségek határozott és tudatos elhalványítása, valamint a részletező, aprózó, a felépítést, az alkotórészeket megmutató szándék. Ez tükröződik Géczi képzőművészeti munkáiban, a tépett plakátokon, valamint az írott életműben is. Nem ritka, hogy ez a szemléletmód jellemzi a versek, prózák szereplőit is, nemcsak szerzőjüket. *A tényrjós* című regény hetedik fejezetében hosszan olvashatunk arról, hogy a történet főhőse, Judith a maga számára is megdöbbentő módon, egyszer csak kivételes érdeklődést mutat a lánybogarak után. Judith „kezében nagyítóval sorra szemügyre veszi a pergamenszárak állattetemeket. Naftalinszagúak, aprók [...]. S arra biztatja az asz-szisztenst, tekintsen rájuk, és segítsen abban, hogy megállapítsa, akad-e, s ha igen, mi bennük a közös.” (28-29.) Ez a részlet felidézheti Géczi *Kívül* című kisregényének egyes szám első személyű elbeszélőjét: „Ilyen egzakt megközelítésű a magamfajta öreg rovarász, aki szakmai követelményként megkülönbözteti, amit a közönséges halandók nem érzékelnek.”⁴⁰ A rovarok révén kapcsolom Gécziéhez egy másik meghatározó magyar író írás- és szemléletmódját. Tolnai Ottó több műve is felidézhető a Géczi alkotásairól írtak alapján. Az olvasónak joggal jut eszébe a vajdasági szerző *Rovarház* című első regénye, vagy épp a 2008-as *Grenadírmars* című és *Egy kis ízelt opus* alcímű Tolnai-kötet. Ahogy az alcím mutatja (és ahogy arra kritikájában Thomka Beáta is rámutatott),⁴¹ ebben a művében Tolnai is a rovarok világából kölcsönzött jelzővel illeti saját szövegét, amelyben, éppúgy, mint Géczi ezen esszé tanulmányban idézett

40 GÉCZI János: *Kívül*. Budapest, Kalligram, 2015. 20.

41 THOMKA Beáta: *Aprózás, kispróza, kézművesség*. Jelenkor, 2008/10. sz. 1166.

műveiben, a végletekig részletező, az egészet, az egységesnek hittet lebontó leírásokkal, a hirtelen közelítő nézőponttal nem a *kicsi* hangsúlyozódik, sokkal inkább a rendkívül precíz összetettség. Értelemszerűen részletező összehasonlító szempontok kibontására jelenleg nem térek ki (holott érdekes és indokolt munka lenne az is), csupán jelezni szerettem volna a két szerző írói világának és próza(vers)írói módjának szoros kapcsolatát (amelyet, nem mellesleg, a mindkettejük életművében igen jelentős *rózsa* mint motívum ugyancsak erősít). Azt, hogy Tolnai nem véletlen, szerencsés találat, akit a *rovar* motívum révén sikerült az e munkában elemzett életműhöz valamiképpen odahegeszteni, bizonyítja, hogy Géczy maga is expliciten idézi a másik klasszikus szerzőt a műveiben. A *Törek* című kötet 85. számú versében például így: „Tolnai-versből érkezik / a karsztból az aranysakál, / s a Géczy-sorba távozik. / Látom, ahogy láttatik.” (44.)

Jelen rövid tanulmányban Géczy János írói-költői életművének öko/biopoétikai jellemezhetőségével foglalkoztam. Azt igyekeztem bizonyítani, hogy a biológus végzettségű szerző szépirodalmi működése során nemcsak érdekességek, illetve a természettudományos ismeretanyag megidézése révén mozgósítja biológusszakmai tudását, de azt képes szövegszervező módként is alkalmazni. A művekben megjelenő szemléletmód, az ember és az élő szereplők a megszokottól eltérő módon nem az érzékelhetőségük vagy szellemi megnyilvánulásuk révén ismerhetők fel/meg, hanem látszólag elidegenített módon: biológiai felépítettségük hangsúlyozásával. Ahogy írtam, az elidegenítés csak látszólag, a perspektíva szokatlanságából adódó hatás: a biológiai jellemzők kiemelésével valójában éppen az *élet*, az organikuság kerül reflektorfénybe. Ez pedig, ahogy arról Andrea Weber is ír 2006-ban megjelent *Biopoetics*⁴² című munkájában, két irányba hat: egyfelől magunkat emberi lényként, a minket körülvevő környezetet pedig élő organizmusok kapcsolódásaként érthetjük meg, s így az önértelmezés felé vezet ez a nézőpont. Ahogy *A tenyérjós* hősről olvasható: arra „döbben rá, nem is a lágybogarak rendszertana, etológiája és ökológiája után kezd kutatni, hanem a róluk szóló ismeretek összegyűjtése révén az után, vajon miért vált fontossá számára az ízeltlábúak e sajátos csoportja.” (25.) Ugyanakkor, s ez talán a nagyobb hozadéka e szemléletmódnak, a biológia költői dimenziói is megmutatkoznak az olyan életművek révén, mint amilyen például Géczy Jánosé.

Költészeti folyóirat
Első szám: 1995. október 10.
Megjelenik negyedévente

Alapító főszerkesztő: Turczi István

Szerkesztik:
Turczi István (vers, tanulmány)
Zsille Gábor (olvasószerkesztő)
Király Farkas (on-line)
Vass Tibor (képzőművészet)

Szerkesztőségi titkár: Pálos Anna
Lapterv: Takács József
Logo: Urbán Tibor
Tördelés: DT Pro Bt.

Szerkesztőség:
1147 Budapest, Gyarmat u. 106.
Tel./fax: 25-181-63
E-mail: tippcult@t-online.hu
Honlap: www.parnasszus.hu

Kiadja a TIPP-Cult Kft.
Felelős kiadó: Turczi István

Alapító mecénás: Ispánki László

ISSN 1219-3275

Lapunk megjelenését támogatja:



Sokszorosítás: Promisszum Kft.

Előfizethető a Kiadónál (1147 Budapest, Gyarmat u. 106.)
Megvásárolható webshopunkban: www.parnasszus.hu