

TDK-dolgozat

2022

SZAVAKKAL FESTENI VAGY FESTMÉNNYEL BESZÉLNI?

KÉPI ESZKÖZÖK VIZSGÁLATA KEMENCZKY JUDIT

KÉPVERSEIBEN

Kézirat lezárásának dátuma: 2022. 11. 14.

Tartalom

Bevezetés.....	3
A neoavantgárd exprimentális költészet	4
Fölőspéldány csoport.....	6
A képversek eredete – Kemenczky képvershagyományai	7
A középkori keresztény misztikum – Hildegard von Bingen hatása Kemenczky Judit művészetében	10
A tipográfia mint a képvers képi eszköze – <i>Az amerikai versek</i> (1992)	12
A számok és keretek misztikuma – <i>Sorsminta</i> versciklus (1982).....	17
Kép a képben – <i>Hullámlovasok</i> (2005)	23
Festmény vagy képvers? – <i>Templomszáj</i> (2002).....	27
Befejezés	29
Irodalomjegyzék.....	30

Bevezetés

Dolgozatom témája Kemenczy Judit képverseinek kutatása, azon belül is a vizuális szimbólumok és különböző tipográfiai megoldások jelentőségét vizsgálom. Külön figyelmet fordítok a keresztény misztika hatására és vizuális örökségének jelenlétére költészetében, mint egészen újszerű jelenségre a neoavantgárd nemzetközi összefüggéseiben is. Újszerű írásai és költészeti megoldásai egyediek voltak az 1970-es évek magyar irodalmában. Műveinek többsége hétköznapi jelenségekre reagál, ezeket spirituális, vallási gondolatokkal hozza kapcsolatba, és ezeknek a gondolatoknak a közvetítő médiumaként a képvers szövegalkotási módszereit találta a legmegfelelőbbnek. Kutatásom egyedülálló vizuális megoldásaira fókuszál.

Kemenczy Judit az 1970-es–1980-as évek magyar neoavantgárd irodalmának és képzőművészeti életének az egyik meghatározó alakja. Neve képzőművészként talán ismertebb, neoavantgárd experimentalista költőnként a magyar irodalmi kánon peremén maradt. Alapító tagja volt a Fölőpéldány irodalmi-művészeti csoportnak, amelynek tagjai Kemenczyhez hasonlóan a neoavantgárd irodalmi-művészeti kísérletek, az alternatív kulturális irányzatok, a pop-art és punk-rock követői voltak. A csoport azonban nem sokáig működhetett, mivel szabad szellemiségük és autonóm gondolkodásuk nem nyerte el a kor kultúrpolitikai vezetőinek tetszését. Kemenczy 1985 és 1991 között az USA-ban élt és ott folytatta irodalmi, képzőművészeti tevékenységeit férjével, Bakucz József költővel, műfordítóval. Életének utolsó éveit meghatározta betegsége, mely írásaira is hatással volt. Költészetének fő témája a hétköznapi, jelentéktelen pillanatok megragadása és művészi átminősítése, különböző médiumok bevonásával, képzőművészeti és irodalmi irányzatok keveredésével.

Kép és szöveg együttes használata ott van a művészetek történetének kezdeteinél, azonban a művészi gyakorlatok differenciálódásával a művészeti kánonok és az irodalomtörténeti érdeklődés peremére szorult. Műfaja formabontó, a hagyományos versformáktól eltérően a képvers különböző képi elemeket beépítve mossza el az irodalom és képzőművészet határait. A képvers szavakból alkotott festmény, a költemény vizuális megjelenítése. Kemenczy Judit képverseire az egyértelműség és konkrét jelentés helyett a gondolati megfoghatatlanság, az egyértelmű értelmezhetésektől való elhatárolódás, a továbbgondolkodásra való kényszerítés jellemző, ettől válnak lírai művei újszerűvé.

Dolgozatomban a felvetett problémaköröket négy verseskötetének bemutatásával és az azokban fellelhető képi elemek vizsgálatával tárgyalom. A kötetekben található képversi elemeket az alapján csoportosítottam, hogy melyek voltak azok a vonások, amelyek az adott

kötetben újszerűen hatottak. Azonban érdemes megemlíteni, hogy Kemenczky képvers eljárásait nem lehet pontosan kötetre tematizálni, mert egyes írói jegyek minden kötetében fellelhetők. Mivel Kemenczky képverseinek témája még nem nagyon rendelkezik szakirodalommal, így a dolgozatomban levő elemzések főleg saját feltételezéseken alapulnak, a neoavantgárd képversekre vonatkozó átfogó kutatások, illetve a Kemenczkyre vonatkozó kevés kritikai reflexió figyelembevételével.

A magyar irodalomnak arra az időszakára, amelyben Kemenczky munkássága kibontakozott, jellemző, hogy számos új irányzatokat képviselő csoport alakult meg, akik a saját kulturális nézeteiket képviselték a kortárs magyar irodalomban. „Ez a nemzedéket átfogó időintervallum viszont első látásra becsapós: a kortárs irodalom meghatározásában a generációs szempont ugyanis mindössze olyan fogódzót jelent, amely egy jól meghatározható keretet ad a közös tapasztalat alapján született művek és alkotók »halmazának« (hogy ezzel a matematikai terminussal éljek), de nem feltételezi azt is, hogy ennek a generációnak az irodalma egy közös, egységes poétika mentén alakult volna, és kizárólag ennek a generációs poétikának a hatósugarában születtek volna a művek”, jellemzi ezt a sokszínűséget Sz. Molnár Szilvia. (Sz. Molnár, 2005, 7.) Ezt a sokszínűséget bizonyítja az is, hogy a korra három nagy irodalmi korstílus is hat: az avantgárd, a neoavantgárd és a posztmodern. Ez az időszak teret ad új vagy eddig kevésbé elfogadott műfajoknak, hozzásegíti különböző művészeti ágak keveredését az irodalommal, „ugyanis olyan intermediális közeggel bírnak (hangzó versek, képversek, akciók), amely ellehetetleníti az irodalom megszokott befogadói eljárásainak működtetését.” (Sz. Molnár, 2005, 12.) A cenzúra megszűnésével pedig a 20. század kilencvenes éveitől egy olyan széles irodalmi paletta alakulhatott ki, amely egészen napjainkig formálódik. Egyik ilyen eszköze a kor első felében népszerű neoavantgárd experimentalista költészetnek a képvers volt, amely a vizuális és irodalmi kultúra találkozása révén jött létre. Habár ez a fajta megközelítése a költészetnek Magyarországon háttérbe szorult, az alkotók többségének különböző csoportok megalakulásával lehetőségük volt az irányzatban való személyes kiteljesülésre. Ennek hatása azonban csak korlátozottan és időszakosan érvényesülhetett, mivel a korabeli magyar kultúrpolitika akadályozta az ilyen irányú kísérleti művészetek jelenlétét a nyilvánosságban.

A neoavantgárd experimentális költészet

Dékei Krisztina felhívja a figyelmünket arra, mennyire nem egynemű és a szó szoros értelmében mennyire *kísérleti* jellegű az 1960-as, 1970-es évek magyar neoavantgárdja: „A művészettörténet a neoavantgárd 1965-1980-ig tartó periódusa mellett még több stílusáramlat, irányzat egymásmelletiségével is számol, nem melleleg azért, mert az underground jelenségek

(definíció szerint is) kevésbé voltak láthatóak az akkori kultúrpolitika által legitimált tendenciák/művészek árnyékában.” (Dékei, 2006, 44.) Főként ez magyarázza azt a jelenséget, hogy a neoavantgárd experimentális irányzat és annak képviselői, mint például Kemenczky Judit és a Fölőspéldány csoport nemigen voltak jelen a magyar irodalmi köztudatban. Ám nem ez volt az egyetlen oka annak, hogy ez az irányzat hazánkban kevésbé volt elterjedt. Magyarországon az irányzathoz kapcsolódó alkotóknak a korszak jelentős traumájával is szembe kellett néznie. Az 1956-os forradalom, az orosz megszállás és a művészi szabadságtól is rettegő rezsim ellehetetlenítette a szabad alkotás és élet lehetőségét. Dánél Mónika és Müllner András *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben* című tanulmányukban említik az 1956-os forradalom okozta közös trauma hatását: „Az 56-os forradalom több szinten is kapcsolódik a neoavantgárdhoz, hiszen a neoavantgárd művészet egy igen jelentős részét a forradalom következtében emigrációba kényszerült ún. nyugati magyar írók teremtették, szövegeikben ugyanakkor ez az önéletrajzi vonatkozás poétikai sajátosságként is megjelenik. Vagyis a neoavantgárd ilyen értelemben elválaszthatatlan a történelmi eseményektől. Olyan művészetről van szó tehát, amely nem csupán Magyarország földrajzi határain belül keletkezett, hanem idegen kultúrákban, más nyelvi közegben létrejövő magyar művek is részét képezik, illetve e kultúrák, nyelvek közöttisége meghatározó poétikai eleme ezen művészet kialakulásának. Az a politikai szabadság, ami egy nyugati, illetve tengerentúli országban való tartózkodással járt együtt, a műalkotások milyenségében is megmutatkozik. Alkotói szabadságuk a nyelvhez, a hagyományhoz, a történelemhez, az irodalomhoz való szabad viszonyulásként értendő, amely demitizáló, dekonstruáló, szétírva újraíró.” (Dánél – Müllner, 2007.) Az ilyen jellegű magyar nyelvű, a magyar kultúrához tartozó művek igen nagy része külföldön jelent meg, vagy emigrációban élő, vagy a trianoni határokon kívül rekedt magyarság kulturális közegeiben. Néhány folyóirat kifejezetten támogatta az ilyen irányú kísérleti művészeteket és gyakran közöltek képverseket is lapjaikban. Sz. Molnár Szilvia ilyen folyóiratként emeli ki a párizsi *Magyar Műhelyt* (1962-), a vajdasági Újvidéken az *Új Symposion* folyóiratot (1965–1992) és az egyesült államokbeli Washington D.C.-ben az *Arkánus*ot (1981–1989). (Sz. Molnár, 2005, 51.) Ezek a lapok Magyarországon is figyelmet kaptak a kísérleti művészetek iránt érdeklődők körében, és külföldi kiadásuk ellenére jelentősen meghatározták az akkori magyar irodalmat. Mivel külföldön a szabad írás és könyvkiadás lehetőséget adott a korlátok nélküli irodalom megteremtésére, számos olyan régebbi művet is kiadtak, melyeket a hazai cenzúra korlátai nem engedélyeztek. A magyar nyelv, külföldön való megszólaltatásával idegen nyelvként is elkezdett funkcionálni, amely által az alkotók egyre nagyobb figyelmet szenteltek magának a nyelvnek a használatára, a nyelv nyelvi szerepére a

költészetben és az alkotásban, ezzel bevonva a francia nyelvtudomány akkori strukturalista nyelvfelfogását (például Derrida *Grammatológiáját*). „A hazai neoavantgárd irodalom underground tevékenységének fő eszménye a másság megmutatása lett, a mindenkitől való különбözés megteremtése, ezt kellett közvetítenie az alkotásoknak, ennek kellett megmutatkoznia általuk.” (Sz. Molnár in *Né/ma*, 2004, 6.) Az irodalmi művek szövegként való vizsgálata összeköthetővé vált az irodalmi experimentalista szemlélettel, melynek egyik jelentős médiuma a képvers és/vagy a vizuális szöveg volt. Az angol *experiment* szóból kiindulva az experimentális költészet a kísérletezés irányába mozdul. A kísérletezés többek között olyan tevékenységekre irányult, mint képzőművészet, zene vagy egyéb performansz ötvözése a versalkotással. Az ilyen jellegű intermediális találkozások, a különböző médiumok közötti átjárhatóságok, a huszadik század szabad művészi véleményalkotásának egyik fő kifejezési formájává vált. A huszadik század neoavantgárd alkotásai abból a szempontból is formabontók, hogy a történeti avantgárdok egyes hagyományait megtartva, a posztmodern nyelv egyes technikáit alkalmazza, ezzel egy olyan lírai megszólalást előkészítve, amely felszámol minden nyelvi formai megkötéssel. (Sz. Molnár in *Né/ma*, 2004) Dánél Mónika *A közöttiség alakzatai – Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról* című tanulmányában szintén erre világít rá: „Az avantgárd a klasszikus modernség nyelvi konvencióba vetett hitét, a kultúrkonvenciókon alapuló jelentésképzést elutasította, és helyébe a világ anorganikus, kaotikus valóságát kívánta állítani. Így lesznek kiemelt kategóriák a véletlen mellett a váratlanság, az alogikus, a nem racionális. A nyelvi, irodalmi, kulturális konvenciók elutasításával az emberi elutasítása is történik, és helyébe a dologszerűség, az anyag realitása kerül.” (Dánél, 2016, 94) Az ’én’-t mint kizárólagos központi alakot felváltja a ’mi’ vagyis az én különböző formái. Dánél Mónika és Müllner András 2007-es tanulmányában a performance kapcsán említést tesz az ’én’ integritás kérdéséről is. Kiemelik: Az én mint központi persona megőrizve szüntetődik meg azzal, ahogyan az ÉN az én-szerepet játssza, vagyis szerepként alakítja. A személyiség integritásának problematikája mentén láthatóvá válhat a neoavantgárd művészet egy sajátos énértelmezése, az én mint szerep, mint maszkosított persona.” (Dánél – Müllner, 2007.)

Fölőspéldány csoport

Ilyen neoavantgárd experimentalista szellemiségű csoport volt a Fölőspéldány csoport is, amely 1979-ben alakult. Az alapító tagok között volt Kemenczky Judit is, aki akkoriban Györe Balázssal az Országos Széchényi Könyvtár fölőspéldány-csoportjának munkatársaként dolgozott, s minden kislejtetett könyvre ők nyomták rá a fölőspéldány pecsétet. Innen ered

többek között az elnevezés. Szilágyi Ákos így fogalmaz *A fölőspéldány szomorúsága* című esszéjében a csoport nevének eredetéről: „Két mártírunk tehát csak azért került oda, hogy végül Mi is összekerülhessünk, s a véletlen rajtunk felejtse különös nevét: *fölőspéldány*. Amikor a véletlen kiragadta a bürokrácia e fantasztikus képzettársítását eredeti kontextusából, új és egyre mélyebb jelentéssel kezdett telítődni. Önkényes szótársításból kötelező érvényű metaforává, felfoghatatlan emblémából tagolható ideológémává, pusztá névből szellemé alakult.” (Szilágyi, 1986, 13.) A csoport tagjai Szilágyi Ákos, Györe Balázs, Kőbányai János, Temesi Ferenc, Bernáth(y) Sándor és Szkárosi Endre, többségük irodalmár, képzőművész vagy rockzenész volt. A csoport többek között a szellemi és irodalmi autonómia kívívása miatt jött létre, illetve a szabad irodalmi csoportosulás lehetőségeit szerették volna megmutatni a kornak. Legális működését a *Mozgó Világ* elnevezésű folyóirat tette lehetővé az addigi szerkesztőség 1983-as leváltásáig (a *Mozgó Világ* történetéről lásd: Németh György, 2002) találkozóik a hagyományostól eltérőek voltak, az irodalom szabad művelése mellett céljuk a punk-rock zene és az irodalom összehozása volt, számos irodalmi estet tartottak, ahol a Beatrice együttes biztosította a zenei háttérrel. A csoport ideológiájának közvetítésére az experimentális művészeti törekvések tűntek a legmegfelelőbbnek (például a hangversek vagy képversek). Derék Pál és Müllner András szerkesztésében megjelent *Né/ma* című tanulmánykötetben Havasréti József megállapítja, hogy „A Fölőspéldány-csoport ideológiáját és kulturális gyakorlatát három kategória segítségével lehet összefoglalni: marginalitás, ellenkultúra, experimentalizmus. A marginalitás több szempontból is meghatározó élmény volt számukra. Egyrészt említhető a nemzedéki érvényű fölőstlegesség-tudat, amely a korszak fiatal íróinak gondolkodását nagy mértékben meghatározta. A marginalitás másik – itt talán fontosabb – szempontja a társadalmi szélsőségek, a szegények, a perifériákon élők, a szenvedélybetegek világa iránti érdeklődés volt, ezt a szálát Kőbányai János szociográfiái, illetve a Beatrice együttes dalai képviselték a legerőteljesebben.” (Havasréti in *Né/ma*, 2004, 17.3) A művészeti ágak közti átmenetek iránti érdeklődésüket jellemzi, hogy céljaik között ott volt az is, hogy a költészet nyomtatott forma helyett inkább élőszó formájában jelenjen meg a közönség számára.

A képversek eredete – Kemenczky képvershagyományai

Karl Kempton – *VISUAL POETRY: A brief history of Ancestral Toots and Modern Traditions* című tanulmányában kiemeli, hogy a kortárs irodalom és a neoavantgárd stílus egyik népszerű alkotási módszere a vizuális költészet, amely talán úgy definiálható a legkönnyebben: olyan vers, amely azért jött létre, hogy tudatosan láttassa a tudattalant és a szavak által megformált kép befolyásolja a vers jelentésének megértését. Előzményei ott vannak az

önállósuló művészetek előtti prehistorikus alkotói gyakorlatokban. Az első fennmaradt őse a képverseknek a barlang- és kőrajzok, amelyek különböző formában (festve, piktogramokban vagy ikonokban) jelentek meg. Később az amulettek és különböző varázslatok is fenntartották a vonásait, amellyel együtt misztikus és vallási jelentésük is tovább hagyományozódott. (Kempton, 2005, 1.) Ebből levonható a következtetés, hogy a vizuális költészet már az ősi idők óta jelen van az irodalmi és művészeti gyakorlatokban, hol jelentősebben, hol kevésbé, a befogadói közeg változásától függően. Az írás elterjedésével a barlangrajzokon túl érdemes megvizsgálni és számba venni, mint lehetséges képvers előzményt az egyiptomi hieroglikus képirást, kínai kalligrammát is. Nagy Pál 1996-os *A vizuális költészet* című tanulmányában szintén ennek a feltételezésnek a relevanciájára világít rá: „A képköltészet első nagy virágzása: a piktografikus, ideografikus írások kora. A kínai kalligráfia például par excellence piktografikus, »tárgyutánzó« és ideografikus »fogalomjelölő« írás. (...) Az egyiptomi hieroglifa még régebbi. Az első jeleket már a Krisztus előtti negyedik évezred végén használták. Kezdetben ideografikus, majd fonetikus, végül pedig alfabetikus írás. A hettita hieroglifa, az ékírás, amely egész Nyugat-Ázsiában elterjedt - kereskedő népek terjesztették -, ugyancsak régi, a Krisztus előtt harmadik évezredben keletkezett.” (Nagy, 1996, 205.) Ennek hagyománya Kemenczky költészetében is megfigyelhető, számos képversét látja el japán írásjelekkel. Fordítói munkássága során is érintkezik a japán és kelet-ázsiai kultúrák hagyományaival (Nódrámák), így, ezek az írásjelek a díszítő funkció mellett, mély filozófiai és vallási jelentéstartalommal is telítve vannak. Nem véletlen tehát, hogy Kemenczky képverseinek egyik vizuális eszközeként japán írásjeleket használt, hiszen az intermedialitás lehetőségét kínálta számára.

A hellenisztikus, ókori görög irodalomban, már konkrétabb és tudatosabb próbálkozások voltak olyan irodalmi alkotásokra melyekre manapság már az általunk ismert képvers fogalmát használjuk (például Szimiasz vagy Theokritosz alkotásai). A középkori írásbeliség, majd a humanizmus irodalmi gyakorlatai is élnek kép és szöveg egymással összekapcsolódó használatának lehetőségeivel. Az egyházi irodalom és kódexírás elterjedésével megjelentek az iniciálék és a kódexek lapjainak szélén található miniatűrök. Aczél Géza irodalomtörténész 1984-es, *Képversek* című antológiájában szintén említést tesz az iniciálék és különböző vallási emblémák fontosságáról és azok befolyásáról a képversek alakulásában. Aczél kiemeli, hogy ezeknek az egyházi/irodalmi alkotásoknak az esetében már sokkal egyértelműbben felismerhetőek voltak a szöveg és kép közötti műfajteremtő kapcsolatok. (Aczél, 1984.) Nagy Pál író, műfordító szintén említést tesz tanulmányában erről

az időszakról: „Minden vizuális költészeti antológiában (mindenekelőtt HIGGINSében) sok szép kora középkori, 6., 8., 9., 10. és 11. századi »pattern poem« látható. Ezek alkotói ismert humanisták: Venantius Fortunatus, Alcuin, Hrabanus Maurus, Josephus Scottus, Pierre Abélard. A 12. században keletkeztek a héber kabalisztikus - betűket és számokat egyaránt tartalmazó - mágikus négyszögek és más formulák, például a közismert ABRACADABR a (jelentése: »szűnjék meg a betegség, mint ez a szó«) vagy a sátán nevét tartalmazó bűvös négyszög.” (Nagy, 1996, 205-206.) Hasonló geometrikus motívumok jelennek meg Kemenczky *SORSMINTA* című kötetében is, melyek szintén a középkori irodalom befolyását jelzi Kemenczky munkásságában.

A már fent is kiemelt időszakban a képversek rejtvényjellege mellett, az alkotók nagyobb hangsúlyt szenteltek a versek formai megjelenésére is. Népszerű képi elrendezések voltak a mindenféle figura mellett (például oltár, tojás, kerék) a különböző geometriai síkidomok, mint a négyszög, téglalap, trapéz, és így tovább. A középkori keresztény képversek másik figyelemre méltó vonása a piros szín használata. Nagy Pál említi: „A pretipografikus időkből az ebben az időszakban keletkezett képverseknek: kiemelkedik Raban Maur (Hrabanus Maurus) német Szent Benedek rendi szerzetes, Mainz-i püspök *De Laudibus sanctae Crucis* című műve, mely eredetileg a 9. századból datálódik, de sok későbbi kézírata forgott közkezen, és kódex formában is kiadták. Ebben harminc »képes vers« vagy »mintás vers« található, a Szent Kereszt dicsőségére. Ezekben a remekművekben a formák, alakzatok és emberi alakok piros színnel vannak kiemelve.” (Nagy, 1996, 206) A piros szín hasonló jellegű használata jellemző Kemenczky költészetére is, például *SORSMINTA* verseskötet címadó versében.

A következő nagyobb képverstörténeti korszak a modern és posztmodern irodalom időszakára tehető. A romantika és felvilágosodás kötött formáit követően, a modern költészet válságának hatására egy új mozgalom volt kialakulóban. Az avantgárd mozgalmak vizuális kísérletező irodalma alkotói szabadságot nyújtott. A tipografizmus, a szöveg és betűk szabad használata erősítette a különdöző izmusok kialakulását mint például a futurizmus, dadaizmus vagy az expresszionizmus. A 20. század egyik nagy képvers alkotójának, Apollinaire költészetének jelentős hatása volt a modern képvers létrejöttében. Nevéhez fűződik a kalligramma fogalmának megteremtése. Munkássága során – éppúgy, mint Kemenczky Judit – a tipográfia és látvány mélyebb összefüggéseiből merített. (Aczél, 1984.)

A magyar irodalomban pontosan nem meghatározható, hogy mikortól kezdődően jelentek meg a képversek, ám a 16-17. századi magyar irodalmunkban már voltak törekvések a képversalkotásra. Ilyenek voltak például Szenczi Molnár Albert képversei, melyek máig

vitatott, hogy valóban a saját szerzeményei-e vagy csak gyűjtései során jegyezte le őket. Molnár Dávid említést tesz Filefalvi Filiczki János 17. századi irodalmi alkotásairól, melyeket a magyar irodalom mint lehetséges első képverseiként tart számon. (Molnár, 2021.) A 18–19. században csak elszórt példákat ismerünk magyar művekre (például Simándi László *Nova Musa* című verse). Szokatlan formájuk révén a 20–21. századra sem sikerült meghatározó szerepre szert tenniük irodalmunkban, és habár a neoavantgárd időszakban népszerű költészeti formának számított, a korra nagyon jellemző, ám nehezen értelmezhető képversek se segítettek hozzá ahhoz, hogy bekerüljenek az irodalom főáramába.

A középkori keresztény misztikum – Hildegard von Bingen hatása Kemenczky Judit művészetében

Kemenczky Judit a középkori keresztény vallás hagyományaiban és misztikumában különösen fordítói tevékenységének köszönhetően mélyülhetett el. 1995-ben jelent meg Kemenczky fordításában Hildegard von Bingen 11-12. századi német apátnő látomásos történeteinek kötete, *A megváltás tüzes műve*. Műveinek központi gondolata az ember – kozmosz – Isten hármassága köré összpontosult, szimbólumrendszere is eköré csoportosul. Ezek a szimbólumok fontos szerepet játszanak Hildegard képi világának megjelenítésében. A földi világ a túlvilággal szemben látható, így túlvilág egy jeleként, vagy szimbólumaként is működik. Bingen szimbólumrendszere vízióira következtethető vissza, melyek saját elmesélése szerint már egészen 3 éves korától kísértették. Isten gyakran ezeken a látomásokon keresztül kommunikált vele. Kemenczky, Bingen fordítása végéhez csatolt tanulmányában található egy rövid idézet Bingentől saját látomásairól: „Gyermekkoromtól kezdve - írja -, amikor lábaim, idegeim, ereim még erőtlenekek voltak, egészen a jelenlegi óráig, amikor is több mint 70 éves múltam, hordom lelkemben ezt a látomást. Már legelső megformálásomkor, amikor Isten anyám ölében leheletével életre ébresztett, lelkembe pecsételte ezt a látást... Harmadik életévemben oly nagy fényt láttam, hogy lelkem beleremegett, de gyermekségem miatt nem tudtam beszélni róla. Tizenöt éves koromig sokat láttam, és néhányat elmondtam belőlük, úgy, hogy akik hallották, ámulva kérdezték, honnan jön mindez. Én magam is csodálkoztam magamon és olyan mélyre rejtettem titkomat, amilyenre csak tudtam...

A fény, amelyet látok, nem a térhez kötött fény. Sokkal fényesebb, mint a világító napot rejtő felhő, melyben sem magasságot, sem szélességet, sem hosszúságot nem tudok megkülönböztetni. Az Élő Fény árnyékaként lett számomra megjelölve... Ahogy Istennek tetszik, úgy emeli lelkemet majdnem az égbolt és a változó légrétegek magasába, majd azonnal tovább különböző népek közé, legyenek a Távol-Keleten vagy ismeretlen vidékeken... De

ezeket a dolgokat nem külső szemeimmel látom, vagy amit hallok, nem külső füleimmel hallom és nem a szív érzésével értem meg, vagy esetleg az öt érzékszerv együttes munkájával, hanem csak és kizárólag a lelkemben... és úgy látom, ahogy a felhők váltakoznak, vagy más, különféle teremtmények képei... Külső szemeim ugyanakkor nyitottak, sohasem csukódnak le, mialatt érzékeim - mintegy extázisban - felmondanák a szolgálatot, ébren látom mindezt nappal és éjjel...” (Kemenczky, 1995) Bingen látomásaiban nemcsak képek, hanem szavak, rövid szófoszlányok is megjelentek, és műveivel ezeknek a látomásoknak a megörökítésére törekedett. Ám a hagyományos versforma túl kötöttnek bizonyult, ezért olyan versformát kellett találnia, amely egyszerre meg tudta jeleníteni a szöveget és a látomás azon részét is, amely az elme számára elképzelhetetlen. Bányai Ferenc *Figyelni a nem láthatóra, szólni a kimondhatatlanról: A keresztény misztika útjai* című írásában a keresztény misztika vallási élményeinek és látomásainak bemutatása céljából Hildegard látnoki adottságait is vizsgálta. Bányai szerint: „Hildegard látomásait hasonlatokkal, képszerű megjelenítéssel igyekszik kifejezni. Ez azonban korlátozott érvényű, sőt időnként önellentmondás, hiszen azt formálja meg külső képben, amit testi képek nélkül, közvetlenül és lelki értelemben tapasztalt. Hildegard ezen kívül versben próbálja kifejezni látomásaiban nyert tudását, de amikor ezeket is elégtelennek ítéli, rákényszerül a nyelvi keretek átlépésére. Műveiben megjelenik az élő Fény által ihletett nyelv. (...) Ezzel kapcsolatban erőteljesen mutatkozik meg a misztikus paradoxona: bár ő maga bepillantást nyer a végső dolgok világába, mégis szembesül azzal, hogy a mindennapi nyelvnek ehhez nincsenek megfelelő szavai és ez egészen odáig vezet, hogy maga a beszéd sem elégséges az ilyen egyéni tapasztalat átadásához.” (Bányai, 2010, 114.) Mivel a nyelv önmagában nem elégséges az önkifejezéshez, Hildegard, verseinek nagy részét a mai szabad versekhez hasonló formában írta meg, melyek mellé gyakran illusztráció is társult. Az kép és szó intermedialitása lehetőséget kínált számára saját tapasztalatai, látomásai megosztásának megkísérlésére. Polgár Anikó *Hildegardis Bindenis* című tanulmányában említi: „Szentként a nyelvészek és az eszperantisták patrónája, egyrészt azért, mert isteni sugallatra tanult meg latinul, másrészt a nevéhez fűződő ignota lingua (az ismeretlen nyelv) miatt. Ennek a Hildegárd által lejegyzett, Isten által inspirált nyelvnek a glosszáriuma német és latin megfelelőekkel maradt ránk, s e nyelv egyes szavait Hildegárd egyik versében (O orzchis Ecclesia ...) a latin szövegbe szervesen beépítve fel is használta.

Művei közül talán a legolvasottabbak ma is misztikus írásai (a *Scivias* és a *Liber divinorum operum*), valamint különös költőiségű, látomásokkal telített versei (*Symphonia armonie celestium revelationum*). Versei kötetlen, a mai szabad verset idéző

szekvenciaformában íródtak; Babits Mihály *Amor sanctus*ában is olvashatunk közülük egyet, az *O ignis Spiritus Paracliti* kezdetűt. *Ordo virtutum* című drámájának témája az erények és a sátán harca egy lélekért.” (Polgár, 2005) Nem előzmények nélküli tehát, hogy Kemenczky is a képversek irányába mozdult. Mivel érdeklődik mind a keresztény, mind a taoista misztika iránt, látomásainak, gondolati formát nem kapott közlési szándékainak megjelenítésére a képversek nyújtotta intermedialitás tűnt a legalkalmasabbnak. Kemenczky képversein keresztül megkísérelte láttatni a láthatatlant, és művészi gyakorlata nem hagyományos megértést, a megformált jelentéseket beazonosító értelmezői tevékenységet vár el, hanem műalkotásait elmélkedési felületként, meditációs platformként kínálja fel. Ahhoz, hogy megjelenítsünk valamit, ami szemmel nem látható, elmével nem felfogható, szükséges az, hogy az olvasó elé két vagy több össze nem egyeztethető dolgot vonjunk párhuzamba. Az ellentétek párhuzamba vonása gondolkodásra sarkallja az embert, hiszen tudni szeretnénk, hogy mi volt a motiváció a két különböző dolog közötti kapcsolateremtés mögött. Kemenczky műveiben sok esetben használ olyan képi eszközöket, melyek nem feltétlenül kapcsolódnak a szöveghez. Ezzel arra serkenti szemlélő olvasóit, hogy forduljanak magukba és próbáljanak összpontosítani azokra a dolgokra, amelyek a valóságban láthatatlanok. Ilyen például a hit, az érzelmek vagy az emberi kapcsolatok. Bányai szerint a paradoxonok használata és az elhalkulás a két fő jellemzője a keresztény misztikának. „A közvetlen jelentésben önmagának ellentmondó utasításnak látszó paradoxonnal találkozunk, amikor arra szólítanak fel, hogy a nem láthatóra figyeljünk.” (Bányai, 2010, 106.) Kemenczky művei is arra akarják felhívni a figyelmet, ami nem látható, ami minden olvasó és olvasás esetében különböző és újszerű. A képvers tulajdonságai megadják a szerzőnek az olvasó teljes körű bevonásának lehetőségét, és olyan értelmezési szinteket nyitnak meg mind külső és belső térben, amelyek belső és a világra irányuló elmélyülést igényelnek. Sz. Molnár Szilvia 2001-es tanulmányában hangsúlyozza: „A konkrét költészetnek a modern líra történetében betöltött szerepét éppen abban a mozzanatban értékelhetjük a legproduktívabbnak, hogy a befogadót alkotótársként ismeri el az olvasás/látás folyamatában.” (Sz. Molnár, 2001, 35.)

Dolgozatomban elsősorban a keresztény misztikum irányából kísérlem meg értelmezni Kemenczky Judit egyes szövegeit, amely értelmezések során főként Bingen *A megváltás tízes műve* című írását veszem irodalmi párhuzamul.

A tipográfia mint a képvers képi eszköze – Az amerikai versek (1992)

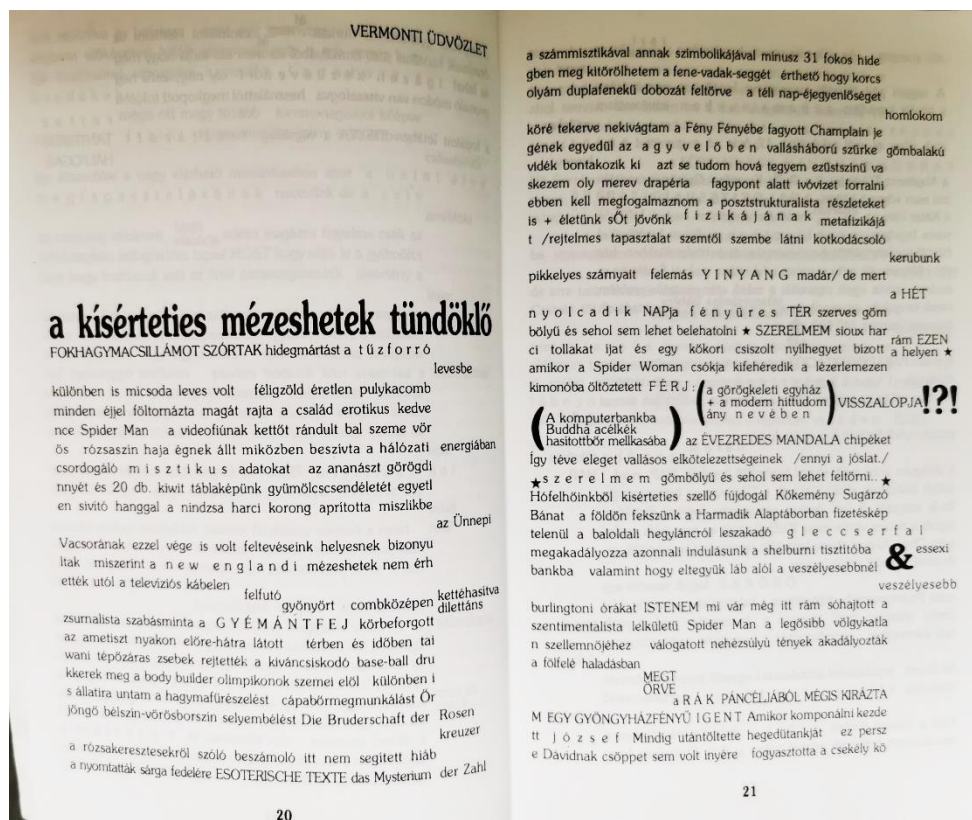
Kemenczky Juditnál a képversek hagyományos versolvasásától eltérően a költeményekben a szavak elsődleges jelentésére kell fókuszálni, a másodlagos, elvont

jelentéseket pedig háttérbe szorítani. Különleges varázsuk abban rejlik, hogy a nyelv csupasz mivoltát mutatják be. „A nyelvhez mint jelhez viszonyulás azon alapul, hogy az alkotók igyekeznek a nyelvet – hasonlóan más művészi jelekhez – az életvalóság egy szeletként megragadni és önnön valóságában, tehát mindenféle közvetített értelemről mentesen bemutatni.” (Sz. Molnár, 2002, 48.) Nem akarnak többet mondani, mint amit a szavak önmagukban jelentenek, a versek mélységének és értelmezésének megtalálásához a költemény egészét mint egy kompozíciót szükséges vizsgálni, megközelíteni. A nyelvi csupaszság lehetőséget teremt a kép és szöveg bensőséges viszonyának kialakítására, egy olyan jelentéstöbblettel ruházza fel, amelyhez gondolataink mélyebb feltárása szükséges. „Amennyiben az alkotás célja nem merül ki abban, hogy utalási struktúrája elvezet a mintaképhez, felfedi a leképezettet, és mint a leleplezés eszköze a továbbiakban megszűnik létezni, ha képes többet megmutatni magából, mint a mintakép, ha saját önálló léttel lép elé, akkor a szemünk elidőzik a látványnál, és ez lehetővé teszi a jelentésalkotás (váltó)játékát a különféle mediális elemek között.” (Sz. Molnár, 2001, 28.)

A tipográfiai elemek változatossága nagyon jellemző Kemenczky költészetére. A kis és nagybetűk váltakozása, különböző számok, írásjelek, vonalvastagság és térköz variálása szinte összes költeményében fellelhető, ám főként Az amerikai versek című kötetének verseiben dominál. Ez a megoldás jelentősen nehezíti az értelmezést, lassítja az olvasást és gondolkodásra sarkalja az olvasót: „(...) a tipografikus képi tagolás a szöveg olvasási lehetőségeit sokszorozza meg azáltal, hogy a szavakat, mondatokat (szövegszegmentumokat) feloldja a hagyományos szövegképzési formák alól, mintegy felszabadítja (az avantgárd ideológia értelmében) és új rendbe állítja úgy, hogy az olvasás szisztematikusan működhessen.” (Sz. Molnár, 2002, 55.) Ezáltal a feloldás által rugaszkodik el a hagyományos jelentéstől és szorítkozik csupán a nyelvi eszközök szintjére.

Az egész kötetre jellemző, hogy a vers képi részét a tipográfiai elemek játéka adja meg, a *KONKRÉT ÉLESEN MEGVILÁGÍTOTT térben*, a *kísérteties mézeshetek tündöklő* vagy a *romos TÖRTÉNELMI ARCKÉPCSARNOK* kezdetű versekben szembetűnő ez a játék. A kötet verseiben „a költő vizuálisan kibontakozó jelentéssé formálja a meggömbített sorokat, a látszólag magányos szótagokat, a felnagyított, elvastagított betűket és alkalomadtán grafikai elemek segítségével szigeteli el vagy társítja őket. Ezekben a költeményekben elbizonytalanodik a linearitás és nincsen sem egyértelmű kezdet, sem egyértelmű vég.” (Papp, 1998, 50.) Ezt is bizonyítja, hogy a verseknél nincs elkülönített cím, a vers címe egybeolvad a szöveggel, mégis a vastagított, nagyobb méretű vagy a teljes kapitális stílus jelöli azt. Ezzel a

hatással azt az érzést kelti, hogy a költeménynek nincs pontos eleje, a cím éppúgy a költemény része, mint a szöveg egésze, a részeként felfogható, nem más, mint a gondolat eleje. Ám nem csak ez az egyetlen dolog, ami formabontó Kemenczky verseinél. A hagyományos versszakos felosztás hiányával a folyó szöveg, a gondolat megszakítás nélküli áramlását idézi fel, egyes versekben azonban a sorok végén a szavak megtörésével mégis képes a gondolatot egy pillanatra megszakítani.

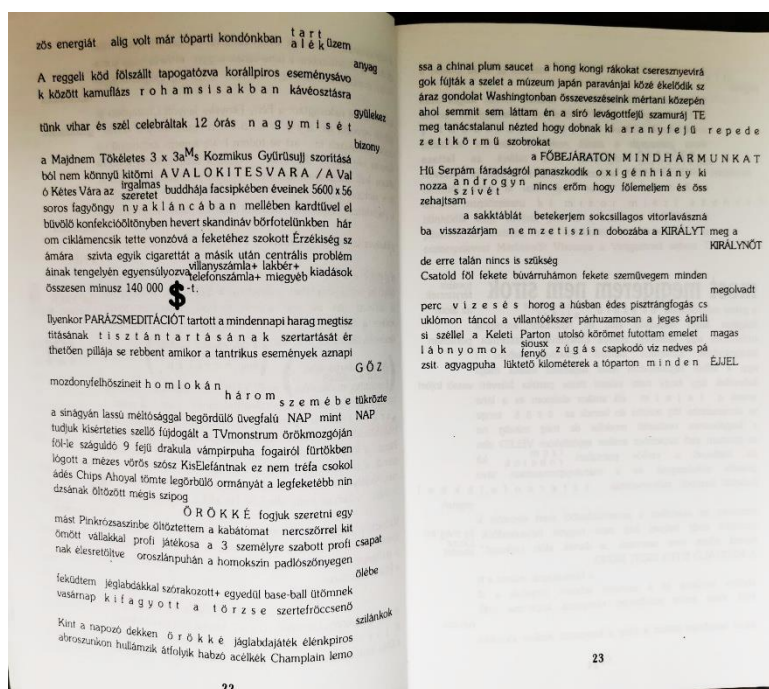


Véleményem szerint ez a törés első olvasatra képi eszközként szolgál, mintsem a gondolat megszakításaként vagy valamilyen plusz jelentéstartalommal látja el a verset. Azonban a szöveg alaposabb vizsgálata után megfigyelhető, a 'MEGT/ÖRVE' szóval való játékoság, a szó szerkezete meg van törve, amellyel a szó jelentése vizualizálódik. Azonban tartalmát tekintve lehet bibliai vonatkozása is. Az 'ISTENEM' kifejezés nagybetűs írásmódja is ezt a feltételezést erősíti, az ISTENEM egyszerre hangozhat el sóhajként, felkiáltásként, vagy a megtörve szó vonatkozásában Krisztus keresztre feszítésére is vonatkozhat.

Ezzel a technikával nem csak jelentősen lassítja az olvasást, a szöveg képiségének szemlélésére és tartalmának áthatóbb vizsgálatára igyekszik szorítani az olvasót. Ez azonban nem engedi kizárni azt a lehetőséget sem, hogy az olvasó a szavakat nyelvi szinten is vizsgálja

vagy azok újraértelmezésén gondolkozzon. „A tipografikus vers megőrzi a lírai szövegalkotás intencióját, tehát elsősorban vers akar lenni (még akkor is, ha az avantgárd lírai beszédmodok feloldják a hagyományos versképzési formákat).” (Sz. Molnár, 2002, 52.) Ez az oka annak, hogy a kötet írásai egyszerre működhetnek versként és képként is. „Kép és nyelv dialogikus viszonya olyan értelemben alakul, hogy a kép (itt: a tipográfia) a nyelven kívüli kommunikációs effektusokat jeleníti meg a vers szövegén belül (kis- és nagybetűk, kurzív betűk stb. használatával) vagy a szövegbe belépve (különböző nem nyelvi jelek, rajzok alkalmazásával). A viszony alapja a nyelvi közlésbe vetett hit megrendülése, amely szerint az képes lenne a kommunikáció teljes valóságát leképezni. A nyelv nem bizonyul elégséges médiumnak ahhoz, hogy a beszéd valóságát megragadja.” (Sz. Molnár, 2002, 52.) A nyelvi kifejezésbe megrendült hit állhat annak a háttérében is, hogy Kemenczky Judit a tipográfia eszközeihez nyúl. A versek igyekeznek kizárni a külvilágot, egy zárt belső formát alkotni, nyelv és vers közötti kapcsolatot teremteni.

A betűk ritkításával a sortávolság és szóköz megnövelésével vagy csökkentésével, a szavak, kifejezések rendszertelen elhelyezésével, szintén az olvasás idejét hosszabítja meg.



Meglátásom szerint ez az eljárás már inkább segíti az olvasót a meditálásban, az adott szóval való gondolkodásban, segít kontextusba helyezni azt, és arra sarkalja, hogy a vers környezetének is figyelmet szenteljen. Ezáltal a „hiányt” is a mű részének tudja be az olvasó. „A hetvenes évek elején Jacques Mehler, Thomas G. Bever és Peter Carey igen ötletes kísérletük eredményeképpen (...) *Textes pour une psycholinguistique* című könyvükben

fogalmazták meg a látható nyelv egyik legfontosabb szabályát, mely szerint az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy az egyetlen rápillantással befogható szócsoporthoz első felét annyival hosszabb ideig olvassuk a másodikonál, ahány jelentésre a szó vagy mondatrész lebontható. Más szóval: annyival hosszabb ideig olvassuk, ahány valós vagy fiktív értelmét ismerjük az adott szónak. Kimutatták még, hogy olvassuk a szóközöket is, annyi időt szentelünk rájuk, mint egy szótagra. Ebből viszont az következik, hogy egy elszigetelt szót a befogadó analitikusan közelít meg, mélyrehatóan elemzi, amit lát, mindent »kihoz« belőle, amit lehet, továbbá következik az is, hogy nemcsak magát az írást, hanem a környezetét is elemzi, aminek eredményeképpen az elszigetelő közeget a mű részének is felfoghatja.” (Papp, 1998, 49.) Ez a jelenség figyelhető meg Az amerikai versek kötetben is. A betűritkítást vagy hiányt akkor alkalmazzuk az írásban amikor valaminek kiemelt szerepet szeretnénk tulajdonítani egy szövegben. Ez a technika megteremti az olvasóban a szótagolás hatását is, amelynek egyik tulajdonsága, hogy az olvasó elkezd szerkezeti egységekre bontani a szavakat.

Egy másik értelmezési lehetőség is rejlik ebben a módszerben. A hiány mintegy „kitöltő” elem jelenik meg a betűk között, az üres tér összekötő elemként van jelen. Ha megfigyeljük a ritkított szavakat, olvasás közben a gondolatunk „hangosan” kimondja, amellyel együtt egy jelentést társít egyből az olvasó hozzá. Attól kezdve, hogy az olvasó elkezd gondolkodni az adott szón, elkezd elemeire bontani, számos jelentést von hozzá, ezzel rengeteg értelmezési szintet teremtve a szövegnek. Felmerül, hogy mi történik akkor, ha a hiány mint eszköz nem összekötő elemként, hanem mintegy elszeparáló térként van jelen a betűk között. Akkor az olvasó kénytelen még jobban szűkíteni a perspektíváját és a szavak elemi szintjét vizsgálni. A szó a szövegben már nem az alapfunkcióját látja el, hanem mint betűk egymásutánisága, sorozata szerepel és nem látja el jelentésadói mivoltát.

A kis- és nagybetűk váltakozása, a kapitális stílusban gépelt szavak jelenléte is megnehezíti az olvasói értelmezést. Amíg a kisbetűkre az olvasó szeme könnyebben rááll és gyorsabb olvasást eredményez, addig a nagybetűket nehezen olvassa, lassabb tempóra vált és érzékeli, hogy a szónak valamilyen kiemelt szerepe van a szövegben. Ez a kiemelt szerep jelölheti akár az intonáció, az olvasói stílus vagy az olvasói hangerő megváltozását is. A kis- és nagybetűk variálását is gyakran alkalmazza Kemenczky.

A költeményekben megfigyelhető, hogy van, amelyikben valamilyen rendszer alapján emeli ki a szavakat, és van, ahol a kiemelt szavak között nincs logikai kapcsolat. Azoknál a verseknél, ahol a nagy kapitális stílusú szavak véletlenszerűek, ott a kiemelés elveszti közvetlen jelentő jellegét és képi eszközként van jelen. Felfedezhető továbbá, hogy a kiemelt szavak

esetében, nem csak írott formában jelenik meg a gondolatunkban, hanem vizuálisan is hozzátársítjuk a jelentést. A szavak kurziválása is rendszeres eszközként van jelen verseiben.



Az irodalomban gyakori, hogy a kijelölni kívánt, hangsúlyos gondolatokat dőlt betűbe rendezzük, ezzel is kiemelve a szöveg egységéből. A központosági jelek főként a képvers képi elemeire erősítenek rá. Ezeknél az írásjeleknél az általános értelmezésüket kell figyelembe venni. Van, ahol egy szót helyettesítenek a szövegen belül (például + az a meg szót helyettesíti), van, ahol pedig írásjelként vannak jelen.

Egy másik érdekes eleme ennek a kötetnek, hogy a versekbe Kemenczky saját és ismerőseinek a valós neveit írja bele, ezzel komplex jelként használva a nevet, a névvel jelöltet végtelenül sok jelentéslehetőségével juttatja szóhoz. A versek értelmezésétől nem elvonatkoztatható Kemenczky életrajzának ismerete, hiszen így válik érthetővé a költemény.

A romos TÖRTÉNELMI ARCKÉPCSARNOK kezdetű szövegkollázsban például Bakucz József neve tűnik fel, aki Kemenczky férje volt. „Bakucz számára a kollázs és később a színes, szürrealista ihletésű rajz komolyan vett, de mellékes foglalatosság volt. Alkotásait, ha kitűnőek és ámulatorosak voltak is, ő maga sohasem állította ki, így a festő és kollázsokat alkotó Bakucz ma már csak legenda lehet.” (András, 2016, 26.) A vers tökéletesen idézi meg Bakucz személyét, mind alkotói szempontból, mind pedig magánéleti szempontból. A saját vagy ismerősei nevének előhívásával Kemenczky versei életrajzi írásként is működnek. Ezt bizonyítja az is, hogy a kötet dátumozása 1985-1991, amely a Bakucz Józseffel együtt töltött 5-6 évre, a borító hátlapján lévő *boston* képvers pedig Kemenczky amerikai lakhelyére utal, a 27. oldalon pedig egy ajánlás található Bakucz József és Muso Soseki¹ részére.

A számok és keretek misztikuma – Sorsminta versciklus (1982)

Hasonló tipográfiai megoldások fedezhetőek fel 1982-ben megjelenő Sorsminta című versciklusában is, ebben a kötetben azonban nem a tipográfiai eszközök helyeződnek előtérbe, hanem a számoktól és a verseket körülölelő szövegkerettől válnak különlegessé a művek.

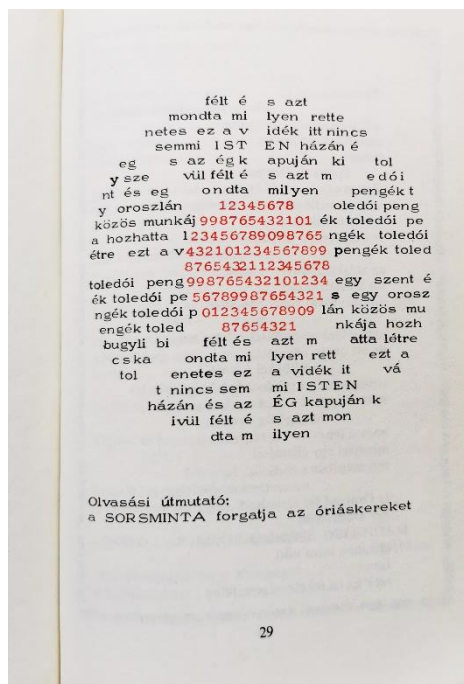
¹ Rinzei buddhista szerzetes

Érdekes azonban először a kötet címe és tartalma közötti lehetséges kapcsolatot megvizsgálni. A Sorsminta szóból ha kivesszük a második 's' betűt, megkapjuk a sorminta szót. A kötetben több olyan vers is található, amelynél Kemenczky sormintákat alkalmaz, ezzel is utalva a nyelvi többszintűsége. Meglátásom szerint a sorminta-sorsminta utalhat az emberi sors és annak mintaszerűségére is, hogy minden emberi sors csak egy nagy minta része.

A kötet közepén levő ciklus (LEVÉL REISEN-RA(N)D óriáskerék ÚRNAK SORSMINTÁVAL kezdetű) verseiben a hagyományos képvers megjelölését idéző megoldások látszódnak. A cím alaposabb vizsgálata után megállapítottam, hogy az idegen nyelvű szavaknak tartalombeli kapcsolódása van a ciklus képverseivel. A *reisen* német eredetű szó, jelentése szakít/hasít/utazás, jelölheti az utazás szót is ha az elménkben való utazás értelmében vizsgáljuk, szakít jelentés pedig utalhat a hagyományos formák szakításával, vagy a formai kötöttségek szakításával. Ha a *rand* szó jelentését is megvizsgáljuk, amely magyarul a keret jelenti, inkább a második értelmezése lehetséges az előbb kifejtett *reisen* szónak. Vagyis szakítás a kerettel. Azonban ha a *rand* szót önmagában vizsgáljuk, utalhat a versciklusban található keretezett képversekre is. Mivel a *rand* szóban az n zárójelbe van téve, egy másik szót is jelölhet, amely szintén a német nyelvből származik. A *rad* jelentése bicikli/kerék, amely így utalhat a sorsmintára vagy a sorskerékre, amely egyúttal a versciklus első versének címe is.

Ha a ciklus verseit képi szempontból vizsgáljuk, a verseknek két nagyon sajátos vonásuk van. Egyik ilyen a számsorok, másik pedig a „szövegkeret” alkalmazása. Ebben a kötetben az alakzatoknak, a kör, téglalap és négyzet formáknak fontos szerepe van. „Toposzintaxis a rendezőelve azoknak a vizuális költeményeknek, amelyekben a síkba elhelyezett nyelvi sallangoktól, kulturális örökségtől, történelmi háttértől és társadalmi vonatkozásoktól megfosztott szavak topológiai közelségük vagy távolságuk szerint állnak össze komplex jelentéssé vagy elszigeteltségük révén villantják fel határtalan jelentéstartományukat. ... Ide tartoznak a komplexebb formai követelményeknek eleget tevő logomandalák is; emezeknek, mint ismeretes, a formájuk kör vagy négyzet alakú, középpontjuk van, szimmetrikusak, olvasatuk a tengelyek mentén megfordítható (és némelyekben a szavak visszafelé is olvashatók).” (Papp, 1998, 50.) Kemenczky Judit esetében is jelen vannak ezek a logomandala formák, különösképpen ebben a kötetben. A mandala sajátossága, hogy spirituális töltettel rendelkezik és a meditációs gyakorlatok egyik eszköze, az elmélkedésre sarkallás pedig Kemenczky Judit verseinek egyik fő sajátossága. Egy másik lehetséges oka ezeknek az egyszerű geometriai formáknak a használatára a már korábban említett középkori és reneszánsz képvers hagyományok inspirációja Kemenczky munkásságában.

A SORSMINTA versnél a szavak és a számok egy óriáskereket alkotnak. A versben láthatóan a számoknak különös jelentősége van. Többféle értelmezési lehetőség merül fel ennél a versnél is.



Az egyik ilyen a számmissztika lehetősége. Mivel Kemenczky követte a buddhista tanokat, a vers közepén levő számsor utalhat a számmissztika, numerológiai tudományára, amely azt vallja, hogy az ember sorsa kiolvasható a számokból. A vers címe többek között erre is utalhat.

Egy másik értelmezési lehetősége is fennáll a számoknak. Temesi Ferenc egyik visszaemlékezésében Kemenczky Juditról azt nyilatkozta: „Utolsó, körülbelül fél évtizedig tartó korszakában, éjszakánként Jézusnak (ritkábban a Szűzanyának) tett föl kérdéseket, és a

Megváltó leggyakrabban számokban – amelyek legtöbbször japán írásjegyekre utaltak – németül, angolul, magyarul stb. – de válaszolt.” (Temesi, 2014, 65.) Habár ez a vers nem utolsó évtizedeiben készült, mégis ezek az életének utolsó részében fogott üzenetek hagyják nyitva a lehetőségét annak az értelmezésnek, hogy a számjegyeknek már életének, költészetének korábbi időszakában is önmagukon túlmutató jelentőséget tulajdonított. Ha ezt a jelentésbeli lehetőséget követjük, a vers középpontjában megjelenő számok transzcendens üzenetként is felfoghatók. Ezt a feltételezésemet erősíti a Kemenczky által 1995-ben fordított, *A megváltás tüzes műve* című keresztény írás Hildegard von Bingen 11. századi apácától, melyben a következők olvashatók: „És ekkor a földön is fény jelent meg és izzott mint a hajnalpír. Csodálatos módon ugyanaz a láng égett benne, de anélkül, hogy a ragyogó tűztől elvált volna. Ez azt jelenti, hogy Isten világos ragyogással sziporkázó fényt vetett a csírázások helyére [a Szűzbe], akibe szereteteli vágyában bővelkedő Igéjét helyezte. De az [Krisztus] mégsem vált el tőle, hanem virágozva gyümölcsöt hozott és nagy forrásként jött elő, hogy ezentúl minden utána sóvárgó torok belőle csillapíthassa szomját. Ezáltal ebben a fényben a hajnal legmagasabb elrendeltetettsége világlik fel; és mivel ebben a sziporkázó, tündökletes fényű világosságban egy nagy ősörök terv életteljessége vált láthatóvá, azért az összes előre küldött seregek a legfénylőbb boldogságban álmélkodtak el rajta.” (Hildegard von Bingen, 12. sz.) Bingen szerint, Isten tűzgömbként jelent meg a Földön a sötétségben. Mivel Kemenczky spiritualitásának egyik fő forrása a keresztény miszticizmus, így nem elvetendő az a

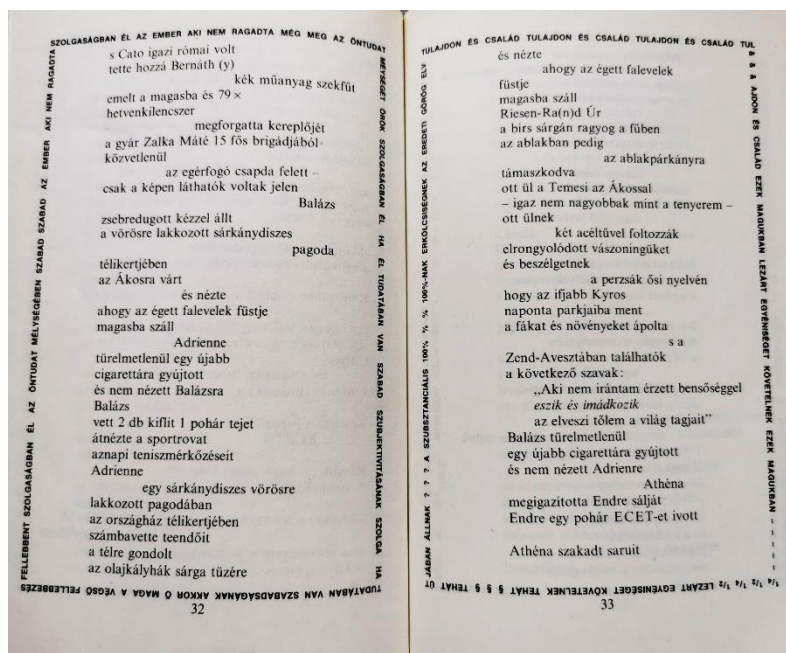
megközelítés sem, hogy SORSMINTA verse, mintegy Isten elérkezésének vízióját hivatott megjeleníteni. A kötet több versében is megjelenik a piros szín, jellemzően gömböt formálva, amelyek szintén ezt a feltételezésemet támasztják alá.

A vers számsorainak alaposabb szemrevételezésével egy olyan értelmezési lehetőség is felmerül, hogy a számsor önmagába zárul: a számok sorrendben követik egymást 1–9-ig, aztán visszafelé, 9–1-ig, néhol 0-ig, melyet többször is megismétel. Tükrözteti a számsorokat és az egész kör is tükröformátumot ad ki. A középső sor a leghosszabb, és ebben 8-tól 8-ig mennek a számok, alatta-fölötte lévő sorok sajátos negatívban tükröződnek (a felső jobb oldal az alsó bal oldalon „tükröződik” – ez tulajdonképpen beindít egy sajátos forgó mozgást is a képnél.

A nulla szám többszöri megjelenése utalhat a Szilágyi Ákos által megfogalmazott elképzelésre is, miszerint: „A ma létező, ismert és tisztelt irodalom úgy gurul elénk tojásdad ormótlansággal, akár egy jól megtermett nulla. A nullában sok-sok nulla ül: a nulla-széria írói, költői, kritikusai ők, mert akárhányszor szorozzák is meg műveiket újabb művekkel – nullák maradnak. Ahol nincs irodalom, ott elszaporodnak a nullák.” (Szilágyi, 1986, 17.) Így tehát a minta közepe is nullát rajzol ki, a számsorban pedig többször jelenik meg a nulla szám, amely így a Szilágyi Ákos által is említett „nulla a nullában” formaként jelenik meg. A nulla vagy kör formának egy másik lehetséges értelmezését is érdemes megemlíteni, mely szintén a bingeni keresztény misztikum hagyományaiból következtethető. „A tojás a kozmosz rétegzettségére, míg a kerék és a körök az elemek körforgására és a világmindenség mérték szerinti elrendezésére utalnak. Mind a tojás, mind a körök esetében lényeges elem, hogy kifelé haladva a nagyobb átmérőjű körök magukba foglalják a kisebbeket, amely annak a hagyományos doktrínának a szimbóluma, hogy valamely magasabb létállapot mindig magában hordja az alacsonyabbrendűt.” (Stamler, 2022.) A vers további értelmezési lehetősége a buddhista hagyományokhoz köthető. A zen buddhizmus szimbóluma egy fekete kör, amelyet zen körnek neveznek.

Ha jobban megfigyeljük a vers formaiságát és színösszetételét, egy nap is kirajzolódhat belőle, amelyből napfény sugárzik. A forma alatti szöveg segítséget nyújt az olvasáshoz, így a számsor a komplett kötet egészére is utalhat. A kötet összes verse meg van számozva, kilenctől egészen nulláig, így a sorminta a kötetben található versek olvasási sorrendjére is utalhat.

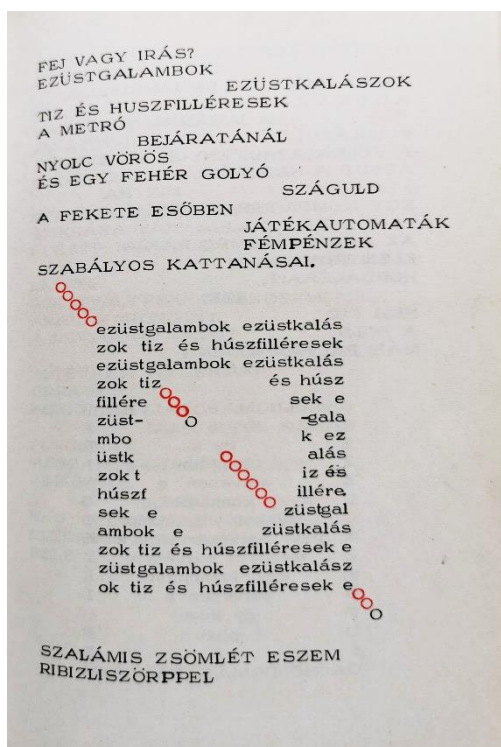
A kötet másik egyedi vonása azoknak a verseknek az összessége, ahol a szöveg keretként szolgál a vers körül. Megfigyelhető a versek elrendezésénél az is, hogy a keret és a szöveg között margó van kihagyva. A margó nem csak keretbe foglalja a szöveget, hanem esztétikusabbá is teszi azt. Van azonban egy ennél fontosabb



szerepe, különösen a Kemenczky-versek esetében. A margók elválasztják a szöveget a külvilágtól és a többi körülötte levő szövegtől is. A margók segítenek a tekintetünket a szövegen tartani, és segítik a szövegre való fókuszálást. Ezeknél a verseknél, ha egészében nézzük a képet, olyan, mintha a szöveggel alkotná meg a képkeretet is és magát a képet, festményt is. Ha megnézzük a keret szövegének és a versnek a tartalmát, a kettő között nincs logikai kapcsolat. A keret szövege sok esetben létbölcsséget fogalmaz meg, azonban van, ahol még ez se mondható el róluk. Az egyik keretben látszódik, hogy Kemenczky tudatosan választotta a sorsminta címet a kötetnek, ő is játszik a szavak értelmével szerkezetével. Van, ahol mintha kihúzná a második 's' betűt a szóból, van ahol sor és minta összetételben láthatjuk a szót és van, ahol a sors és minta külön van szedve, a mintához pedig egy számsor van csatolva. Ebben az esetben is felmerülhet a kérdés, hogy Kemenczky csak számok sorozatát akarta megjeleníteni vagy valamilyen üzenettel látta el őket. Egy-két keretrészben szóismétlések vannak jelen, mintegy visszhangként csengenek. A vers(ek) másik érdekessége, hogy a keret miatt különálló szövegeknek látszanak, ám ha beleolvasunk a vers szövegébe, észrevesszük, hogy hét oldalon keresztül egy versről van szó. Kemenczky tehát a különös keret beillesztésével vonja be a vizuális elemet a versbe. Ha a vizualitás aspektusa felől szeretnénk megközelíteni ezeket a típusú verseit, olyan, mintha falon lógó festményeket néznénk, amelyek azonban nem

színeket és ábrákat tartalmaznak, hanem betűk sokaságát. Így tehát a tartalmi mélység mellett ezeknél a verseknél, épp úgy, mint a kalligramok esetében, a betűk „kollázsából” jön létre a kép.

A Meditáció kezdetű versek szintén logomandaláknak számítanak, ám megjelenésük már a hagyományosabb képvers felé közelít. Mindegyik műben a vörös és fekete szín játéka figyelhető meg, amely így nem csak szövegbeli, de képi kontrasztot is alkot. A nulla vagy kör

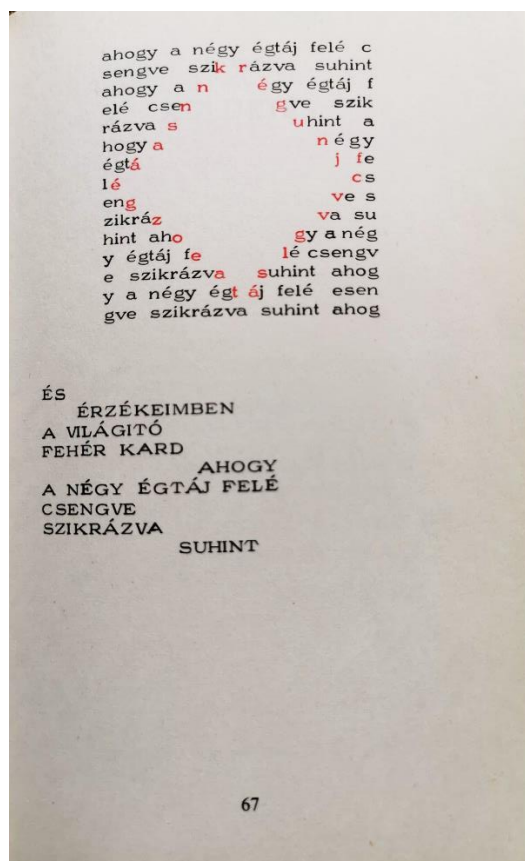


szimbólum mindegyik versben feltűnik, amely így a spirituális töltetét is megadja a verseknek. A képverseknek itt inkább meditációs, pihentető szerepük van, mintsem szemantikailag értelmezhető jelentésük, és a többségében az előtte vagy utána levő szöveget jeleníti meg képi formában.

Az általam kiemelt két vers nem csak a szöveg vizuális reprezentációjaként jelenhet meg a kötetben (a piros golyók jelölhetik a ribizlit, vagy a nyolc vörös golyót, a fekete körvonalú pedig a fehéret, a másik versben pedig a rombusz közepén a négy égtájat), hanem szintén jelölheti a már fentebb megemlített, a hildegardi hagyományokból merítkező, Istennel való látomásszerű kapcsolatot is. A 2002-ben megjelent

TEMPLOMSZÁJ című verseskötetében említi: „Ez lehetne egy Burlingtonban készített kollázsom címe is; a Champlain – tó partján álló házunk üvegfalainak egymást tükröző alkonyi holdimitáció. Abszurdításuk megfelel a valószerűtlen megcsavart fogalmának, mint egy csavart labda a billiárdasztalon, vörös gömbök visszafelé pörgő és hulló láncreakciói, amint lassan fordulnak át a zöld posztóval eltakart, az innenső perspektívából elgondolható, de mégis láthatatlan fekete térbe: a semmibe... És milyen nehéz beszélni, fogalmazni, bonyolult eseményeket, jelenséghalmazokat értelemesen előadni a tudattalan, vak és néma hallgatónak, akit értelmessé, láthatóvá és beszédessé kell formálj szavaid erejével.” (Kemenczky, 2002, 13.) Itt Kemenczky az intermedialitás mellett az intertextualitás irányába is elmozdul. A két kötet között mintegy 20 év telik el, és a fentebb idézett Harmadik vers című írása *TEMPLOMSZÁJ* című kötetéből egy lehetséges értelmezési megoldást nyújt Meditáció című verseihez. Rávilágít arra, hogy képversei nem csak meditációs eszközként szolgálnak, hanem kapcsolatba hozhatók Kemenczky misztikus látomásaival és ezek alkotói továbbgondolásával. Szintén

TEMPLOMSZÁJ című kötetében olvasható: „Szóval a „Hulló Vörös Holdak” története, nem Amerika, nem egy kollázskép absztrakt jelrendszere, nem! Ez Magyarországon történik velem az Őrségben. Egy dió-, alma-, és fenyőfákkal bólogató rózsza- és jázminvirág – fejecskékkel és derékig érő fűvel, a füvek zöld hullámával elárasztott és telített kertben, alig ötvenméternyire egy Árpád kori templomtól, ahová örömteli szívvel át lehet vonulni, smely átvonulásban Krisztus az út és az ajtó, Krisztus a lajtorja és a szekér, az Isten ládájára helyezett engesztelési tábla és az öröktől fogva elrejtett titok...” (Kemenczky, 2002, 14.) Kemenczky vízióinak visszatérő elemei a hold, a nap, a vörös, fehér és az ezüst színek, amelyek Hildegard műveinek is jellemző szimbólumai és motívumai voltak.

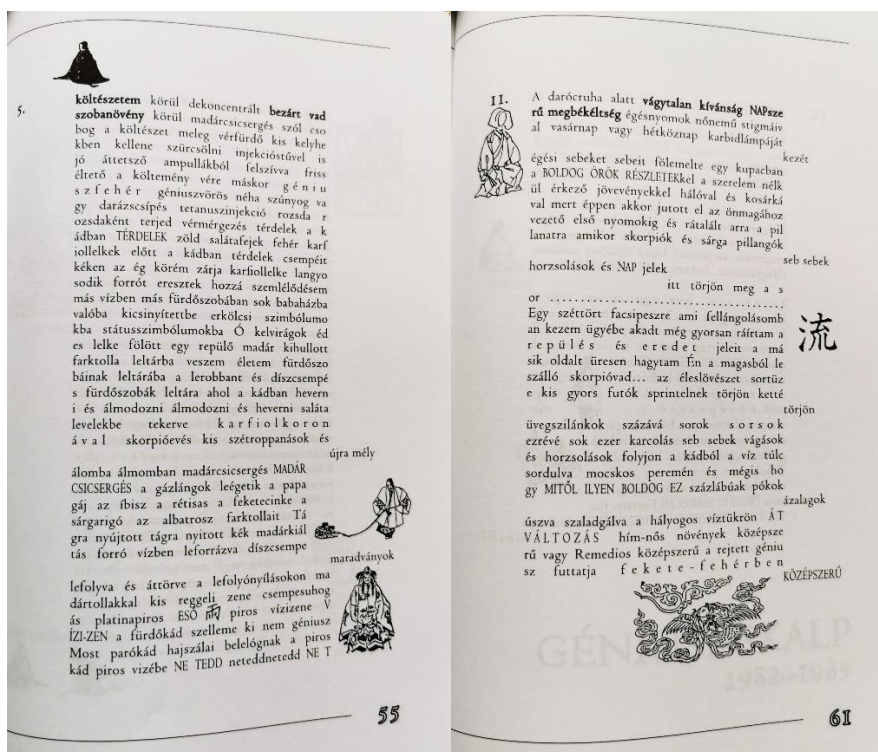


Kép a képben - Hullámlovasok (2005)

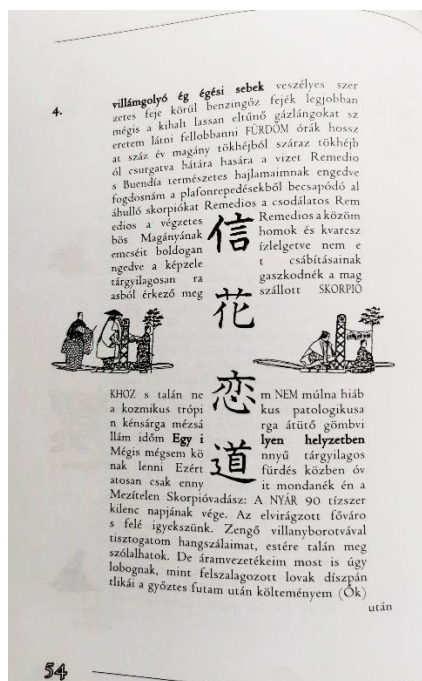
A szöveggel alkotott képverseken túl Kemenczky Judit költészetében egy másik nagyon egyedi és jellegzetes vonás a 2005-ben kiadott Hullámlovasok című kötetben fedezhető fel. Az általa hagyományosnak nevezhető képverszi alkotások, egyes verseiben kibővülnek apró rajzokkal, keleti ideogrammákkal² vagy valamilyen vallási szimbólummal. Ha a versek vizuális megjelenítését vizsgáljuk, észrevehető, hogy ezeknél a verseknél már jobban törekszik a szabályos elrendezésre, a szövegek egy szabályos téglalap alakját hordozzák magunkban. Ehhez a látványhoz olykor a gondolatmenetet vagy a versszak belsejét kettéválasztja, így nehezítve meg mind az értelmezést, mind pedig az olvasást. Habár éppúgy jellemző ezekre a verseire is a nyelvi rétegekkel való játék, az értelmezés többszintű lehetősége, a versek esetében mégsem ez a megoldás jelenti itt a képiség megjelenését, mintsem inkább a gondolkodásra való kényszerítést. Ebben az esetben tehát, a nyelv elemi felépítésének értelmezése itt a szövegek megértését segítik, mintsem képi jellegét hangsúlyozzák. A képverseknél egyértelműen a rajzok és jelek adják meg a képverszi hatást, illetve a szöveg elrendezése. Ez a megoldás olyan

² Olyan írásjelek amelyek nem hangot, hanem valamilyen fogalmat jelölnek. Általában ilyenek a keleti (kinai, japán) írásjelek.

hatást kelt, mintha a képbe ágyazott képekről beszélnék, a nagy egészbe több apró festmény, kép kerülne bele, ezzel megosztva az egész mű teljességére irányuló figyelmet. Habár a japán írásjelek fontosságának megértéséhez a nyelv ismeretére van szükség, az írásjelek mint vizuális reprezentációk is jelen vannak a versekben, képi elemként is funkcionálnak, dinamizálják, színeesebbé teszik a költeményeket.



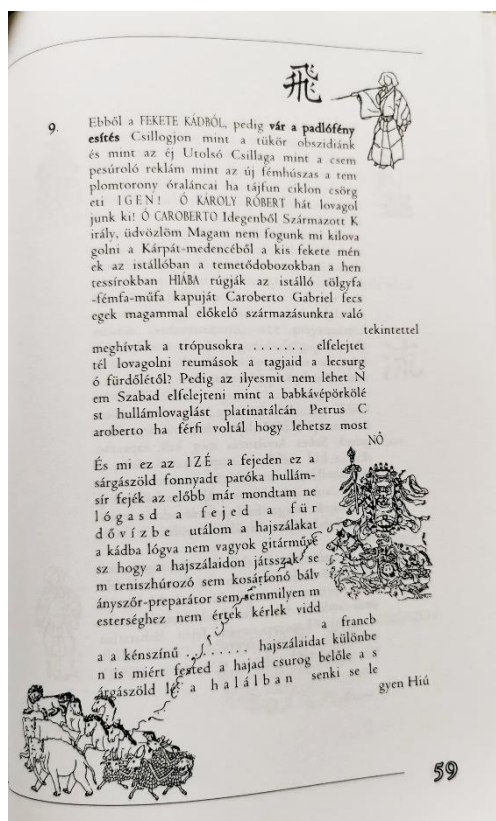
Sok esetben a kézzel rajzolt mini ikonok a szöveg valamely jelentéselemét jelenítik meg, de fontos megvizsgálni azt a lehetőséget is, hogy mi történik abban az esetben, ha az ikonok és kalligrafák tulajdonképpen egymás reprodukciói, tehát a képek éppúgy funkcionálhatnak keleti jelekként, mint a jelek miniatűr képekként. Ezt a feltételezést erősíti a **villámgyólyó ég égési sebek** kezdetű költemény is ahol a vers közepébe vízszintesen ideogrammák arra függőlegesen pedig mini ikonok vannak elhelyezve.



Ám nem csak ez az egyetlen sajátossága ennek a verskötetnek. Kemenczky Judit által is képviselt orientalista művészeti irány, a keleti kultúra vizuális megjelenítése ebben a kötetben jelenik meg a leginkább. Az előbb említett versben, nem csak az keleti írásjelek és képek tükrözik a vallásosságot, hanem ezek elrendezése. Ha figyelmesen megnézzük a két vonal derékszögben keresztezi egymást, egy kereszt formáját alkotva ezzel, ami a keresztény kultúrához köthető. A két kultúra párhuzamba vonása, összeegyeztetése, a kulturális határok összenyitása meghatározó eleme Kemenczky költészetének. Szöllősi Mátyás állapítja meg: „Kemenczky Juditnál inkább a kulturális különbözőségek, határok egyfajta elmosásáról, a bennük rejlő közös – mindenhol megtalálható – alapok felkutatásának és megmutatásának szándékáról lehet szó.” (Szöllősi, 2014, 79.) Ez a kötet pedig láttatja mindazon gondolatokat, amelyek ezt a feltételezést erősítik. Kemenczky számára a kulturális különbségek elmosódnak, a keleti és nyugati vallási kultúra számára egy és ugyanaz. „Szövegei nem arra tesznek kísérletet, hogy kilépést nyújtsanak onnan, amit elhagyni nyilvánvalóan nem lehet, már csak a test röghöz kötöttsége, nyilvánvaló korlátai miatt sem, hanem a legkülönfélébb kultúrkörök látszólag egymástól távol eső, de ténylegesen összefüggő alakjait, történéseit mutatja meg egymás után, egy személyre szabott, nagyon is szubjektív szűrőn keresztül. Burkoltam ugyan, de a materiális korlátok sorról sorra felbukkannak, jelezve talán azt, önkéntelenül is, hogy európaiként milyen terhes és rövid távú gondolatiság rabjai vagyunk.” (Szöllősi, 2014, 79.) Meglátásom szerint a két különböző kultúra és vallás egymás felé nyitása inkább spirituális szempontból jelentős Kemenczky költészetében. Kutatásom során arra a következtetésre jutottam, hogy a két vallás egymás felé nyitása inkább a befelé fordulás, önmagunk újra

felfedezése, és a világban beöltött helye felé irányul. A saját spirituális én és a világ mozgató erejének kapcsolódása. Kemenczky számára fontos volt a hit, és annak eredete. Mind a keresztény, mind pedig a taoista vallás a hit és a mindenható önmagunkban való felfedezésén alapul, a belső nyugalmat és békét csak annak megtalálásával érhetjük el.

Habár ebben a kötetben nem a tipográfiai megoldások jelentik főként a vizualitást, érdemes megemlíteni, hogy az egyes versekben kipontozással jelölt részek nagyrészt ebben a versciklusban jelennek meg. Meglátásom szerint a kipontozott rész két fő értelmezési lehetőséget lát el. Egyrészt, ha a vizualitás szempontjából vizsgáljuk, jelölheti az ürességet, a tér kitöltésével a kitöltetlenséget, illetve a hiány eszközeként is szemléltethető. Másrészt viszont jelentéssel is telítődhet, ha a befejezetlen gondolatok hagyományosnak vehető jelölésére gondolunk, esetlegesen a költő nyitott kérdésként kezeli és hagyja, hogy az olvasó az ő gondolataival töltsse ki a hiányt. Az ezekben a szövegekben kiemelt szavak között se feltétlenül van logikai kapcsolat. Itt a betűstílusokkal való játék a kiemelés célját szolgálja, éppúgy mint egy festményen az erősebb színek vagy vastagabb vonalak vonzzák főként a tekintetet, úgy a versekben a betűritkítás, kapitális betűstílus vagy a vastagon szedés is ezt a hatást éri el, hogy az olvasó főként azokra a szavakra fókuszáljon, azoknak adjon jelentőséget.



További, különösnek mondható képversei a kötetnek azok a versek, amelyeknek közepében egy nagy kézzel rajzolt szimbólum vagy írásjel van, a szélét pedig japán írásjelek veszik körül. Ezeknél a verseknél inkább a plakátok hatását keltik a képi eszközök, mintegy programszerűen vázolják fel a vers mondanivalóját. Habár az írásjelek nagy mértékben közelebb hozzák az olvasót a vers tartalmi jelentéséhez, nem lehet elvonatkoztatni vizuális szerepüktől sem. A versek a Sorsminta versciklus szövegkeretes megoldásait idézik, annyi különbséggel, hogy itt a magyar nyelvű szöveg japán írásjelekkel keveredik.

A versekbe illesztett, kézzel megírt, rajzolt jelek bevonják az alkotót a műbe, azáltal, hogy a kézjegyet, kézmozgásának nyomait őrzik. A költő a mű részévé válik, a mű pedig a költő életének részévé. Ezzel és a valóságos hétköznapi élet költeménybe való szedésével eltűnik a

költészet és való élet közötti határ. A külső világi képet bevonja a költeménybe, így a vers egy újabb belső világot alkot a külső világ segítségével.

Habár a kézjegy így a műalkotás részeként funkcionál, mégsem lehet elkülöníteni az alkotótól. Ahhoz, hogy az általa közvetített gondolatok eljussanak az olvasóhoz, ismerni kell az alkotó vonásait, életét, az írás pedig egy olyan művészet, ami megőrzi az alkotó vonásait. Ezért lehetséges az, hogy a költeményt a lelki szemünk előtt látjuk, a leírt gondolatok fejünkben valós képekké válnak. A szavak által megjelenített való világból kiragadt képek által válik így egyé költő-műalkotás-olvasó.

Ezekben a képversekben már több a hagyományos képi elem, Kemenczky egyre jobban összemosza a vizuális és írásos elemeket, a különböző művészetek közötti határok egyre jobban eltűnnek írásaiban.

Festmény vagy képvers? – Templomszáj (2002)



Kemenczky Judit 2002-es kiadású *TEMPLOMSZÁJ* című kötetében versei végképp formabontó módon jelennek meg. Témájuk már főként vallási irányultságú, a könyv szerkezete, felépítése is a Biblia felosztására emlékeztet, melyek közé egy-egy zsoltáros szöveg van beékelve. Ebben a kötetben az eddig felvázolt képversi megoldások már kevésbé vannak jelen, azonban a kötet tartalmaz pár festményt is, némelyikbe szöveg is van írva.

Kutatásom során azért vettem ide ezeket az alkotásokat is, mert véleményem szerint nem eldönthető határozottan, hogy ezek képzőművészeti alkotásokként vagy versekként funkcionálnak. A képzőművészeti motívumok ebben az esetben jobban jelen vannak, azonban a kézírásos szövegek behelyezésével nem teljesen határolhatók be valamelyik művészeti csoportba. Szakrális tartalmú képzőművészeti alkotásainak részét képezik kézzel írt szövegek, ami szintén jelzi az alkotó szándékait a két művészeti ág, a vizuális művészetek és a szóművészet határainak összenyitására. Az alkotásokban látható szövegrészek felvetik azt a kérdést, hogy a szövegek a képekben milyen funkciót látnak el, esetleg a festmény milyen szerepet tölt be a szövegekben.

Ezek egyszerre funkcionálnak képként és szöveggként is. Az ábrázolásmód látomászerű, ahol a látvány jelentésének megértését szavak is támogatják. Látomászerűségét az is megerősíti, hogy vonalai homályosak, elmosódottságukban elmozdulnak a nonfiguratív felé. A határozatlan vonalak, és formák a gondolatok áramlását, gomolygását idézik. Az alkotások nem statikusak, hanem folytonosan mozognak. A látvány álomszerű, nem e világi. Kemenczky Hildegard fordításához csatolt tanulmányában említi: „Bingen a fényben nemcsak képeket lát, hanem szavakat, tetteket és erőket, „a fény hangzik”, vagy „a ragyogás kézként megérint”, „...olyan ez, mintha az érzékek határvonalai elmosódnának, mintha hallás, látás, érzés egyesülnének... Tollpiheként emelkedve a magasba, mintha az Ő megismerését is egy testetlen szellemlény érzékelné... Amit ezekben a látomásokban látok vagy tanulok, sokáig emlékezetemben tartom, és ahogy látom vagy hallom, azonnal tudatosul bennem. Látok, hallok és tudok egyszerre, és mintha csak egyetlen szempillantás alatt fognám fel, amit tudok. Amit nem látok, azt nem tudom, mert tanulatlan vagyok és csak egyszerű olvasmányokon nevelkedtem. Amit írok, azt látomásban látom és hallom és nincs szükségem más szavakra, mint amelyeket hallok és amelyeket csiszolatlan latin szavakkal fejezek ki, mert ezekben a látomásokban nem kapom meg azt a tanítást, amelyet a filozófiai műveltség feltételez. Ezek a szavak nem is olyan szavak, melyek különben az emberi szájból hangzanak, hanem olyanok, mint a vibrálva hajladozó lángocskák, vagy mint a tiszta léghőben vitorlázó felhők...” (Kemenczky, 1995)





Bingennél, a látomásszerű víziók kép és szöveg elegyeként jelennek meg, úgy, mint Kemenczky Templomszaj című kötetében a versek mellé beillesztett festményeken. Bingen látomásainak leírása és Kemenczky festményei között jelentős párhuzam fedezhető fel. Ezt támasztja alá az is, hogy Kemenczky egyik, a kötetben levő festménye szinte

pontos mása Bingen egy saját festményének.

Befejezés

Kutatásom egy kevésbé ismert magyar költőnő és képzőművész, Kemenczky Judit költészetére és ezen belül főleg vizuális költészeti alkotásaira irányult. Formaújító megoldásait kívántam bemutatni, amelyek egyedülállóak a magyar neoavantgárd irodalomban. Kutatásom megkísérelte felmutatni ezek előzményeit, mintáit, amelyek hozzájárulhatnak műveinek megközelítéséhez, ugyanakkor ezeken túlmutató értelmezési irányokat is felmutatni. A képzőművészet, az irodalom eszközei és szakrális témák hármasa határozza meg főként költészetét. Kutatásom során beigazolódni látszott, hogy a középkori misztika és annak jeles alakja, Hildegard von Bingen apátnő jelentős hatással voltak Kemenczky költészetére és alkotói tevékenységére. További kutatási téma lehetőségét veti fel a különböző japán és egyéb idegen nyelvi szövegek vizsgálata a versben, a versek képzőművészeti szempontból való vizsgálata, vagy annak kutatása, hogy a szerzői életrajz és alkotásai hogyan függenek össze Kemenczky Judit művészetében.

Irodalomjegyzék

1. ACZÉL Géza: Képversek; Kozmosz Könyvek; 1984.
2. ANDRÁS Sándor: A Bakucz – Kemenczky költő és művész házaspárról; Korunk; 2016. március; 28. évf. 3. sz.; 25-29.
http://epa.oszk.hu/00400/00458/00545/pdf/EPA00458_korunk_2016_03_025-029.pdf
 (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
3. BÁNYAI Ferenc: Figyelni a nem láthatóra, szólni a kimondhatatlanról: A keresztény misztika útjai In BÁNYAI Ferenc – NAGYPÁL Szabolcs – Bakos Gergely (szerk.): A vallási tapasztalat megértése – Jog, bölszelet, teológia; L'Harmattan Kiadó; Budapest; 2010.
4. BINGEN von Hildegard: A megváltás tüzes műve; Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám; Budapest; 1995.; (KEMENCZKY Judit fordítása)
5. DÁNÉL Mónika – MÜLLNER András: Az első magyarországi happening. Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben. In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András szerk.: A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig; Gondolat Kiadó; Budapest; 2007; 549-563.
6. DÁNÉL, Mónika: A közötlenség alakzatai: Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról In: Nyelv-Karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája, Kijarat Kiadó, Budapest, 2016.
[\(PDF\) NYELV-KARNEVÁL. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája | Mónika Dánél - Academia.edu](#) (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
7. DÉKEI Krisztina: A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965-1974) in: KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós: Kép-írás-művészet; Ráció; Budapest; 2006, 44-68.
8. HAVASRÉTI József: Ideológia és gyakorlat a Fölőspéldány – csoport működésében = Punk/rock kultúra és az avantgárd élő folyóiratok in: DERÉKY Pál – MÜLLER András: Né/ma; Ráció; Budapest; 2004; 17.3
9. KEMENCZKY Judit: *Az amerikai versek – Kadmiumsötét briliánsvörös életvonalával*, 1985-1991, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992
10. KEMENCZKY Judit: Hildegard von Bingen tér-idő-órája ; 1995.
<https://terebess.hu/keletkultinfo/bingen.html#8> (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
11. KEMENCZKY Judit: *Hullámlovasok*, Napkút Kiadó, Budapest, 2005
12. KEMENCZKY Judit: *Sorsminta*, Magvető, Budapest, 1982
13. KEMENCZKY Judit: *Templomszáj – A bűnbánat és a vizsgáztatások könyvei, amelyeket Assisi Szent Ferenc világi követője a Szentlélek ösztönzésére és sugalmazásának eleget téve 1998 nyarán és őszén lelkéből átmásolt*, Masszi Kiadó, Budapest, 2002

14. KEMPTON, Karl: VISUAL POETRY: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions; 2005; <http://www.logolalia.com/minimalistconcretepoetry/archives/karl-kempton-visual-poetry-a-brief-introduction.pdf> (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
15. MOLNÁR Dávid: Az első magyarországi képvers? Filefalvi Filiczki János három képverséről In: Magyar Könyvszemle; Budapest; 2021. [\(PDF\) Az első magyarországi képvers? Filefalvi Filiczki János három képverséről | Dávid Molnár - Academia.edu](#) (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
16. NAGY Pál: A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET In PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László (szerk.): SZEMIOTIKAI SZÖVEGTAN 9. A szemiotikai szövegtani kutatás diszciplináris környezetéhez (I); Jgytf Kiadó; Szeged; 1996.
17. NÉMETH György: A Mozgó Világ története 1971–1983; Palatinus Kiadó, Budapest; 2002.
18. PAPP Tibor: Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról; Magyar Műhely; Budapest; 1998; <https://mek.oszk.hu/11900/11937/11937.pdf> (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14)
19. POLGÁR Anikó: Hildegardis Bingensis In: Palimpszeszt internetes folyóirat; 2005. Aug; 24. szám; http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/16_szam/03.htm (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
20. STAMLER Ábel: Teocentrikus kozmológia és kozmológiai antropológia Bingeni Szent Hildegardnál In Ars Nature internetes folyóirat, 2022.; <http://www.arsnaturae.hu/hu/teocentrikus-kozmologia-es-kozmologiai-antropologia-bingeni-szent-hildegardnal#20a> (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14.)
21. SZ. MOLNÁR Szilvia: A képvers-értés története: a történeti avantgárd; Iskolakultúra; Budapest; 2002; 11. sz.; 46-60. <https://core.ac.uk/download/pdf/95350081.pdf> (Utolsó megtekintés: 2022.11.14)
22. SZ. MOLNÁR Szilvia: A neoavantgárd poétikájáról in: DERÉKY Pál – MÜLLER András: Né/ma; Ráció; Budapest; 2004;
23. SZ. MOLNÁR Szilvia: Bevezetés a kortárs magyar irodalomba; Hatágú Síp Alapítvány; Budapest; 2005
24. SZ. MOLNÁR Szilvia: Vizuális költészet vagy képvers?; Iskolakultúra; 2001; 11. sz.; 26-38. [http://epa.oszk.hu/00000/00011/00053/pdf/iskolakultura EPA00011 2001 10 026-038.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00011/00053/pdf/iskolakultura_EPA00011_2001_10_026-038.pdf) (Utolsó megtekintés: 2022. 11. 14)
25. SZILÁGYI Ákos: A fölőspéldány szomorúsága in: JAK füzetek 9. KÁ! KÁ! KÁ!; Magvető; Budapest; 1986
26. SZÖLLŐSI Mátyás: A falhoz szögezve is táncol; Parnasszus; 2014 Nyár; 78-79.
27. TEMESI Ferenc: Kérdések Jézushoz (esszé); Parnasszus; 2014 Nyár; 65-67.