

ORSZÁGOS TUDOMÁNYOS DIÁKKÖRI KONFERENCIA DOLGOZAT

ORSZÁGOS TUDOMÁNYOS DIÁKKÖRI KONFERENCIA DOLGOZAT

**FOGALOMRENDSZEREK ÉS TEREMTETT VILÁGOK A KORTÁRS
KÖLTÉSZETBEN**

Budapesti Metropolitan Egyetem

Design- és Művészetmenedzsment Mesterszak

Témavezető: Horváth Eszter

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS	4
AZ MŰVÉSZEK VILÁGA, AZ ALKOTÁS VALÓSÁGA	5
NYOMOK A KÖLTÉSZETBEN.....	12
VILÁGOK TEREMTÉSE	17
A SZÖVEG TERE.....	23
ÖSSZEFONÓDÁSOK IRODALOM ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET KÖZÖTT: AZ ALKOTÓ.....	26
KÖZÖS TÉR: A KÉPZELET, A BEFOGADÓI KÉPALKOTÁS	31
A KORTÁRS KÖLTÉSZETBŐL MERÍTVE	35
VECSEI H MIKLÓS: ÉGSZILÁNK A MATRACON.....	36
KERTAI CSENGER: HOGY NEKEM JÓ LEGYEN.....	37
ÖSSZEGZÉS.....	38
IRODALOMJEGYZÉK.....	40
MELLÉKLET	41
VECSEI H. MIKLÓS: ÉGSZILÁNK A MATRACON.....	41
KERTAI CSENGER: HOGY NEKEM JÓ LEGYEN.....	44

BEVEZETÉS

„Drága képzelet, én éppen azt szeretem benned, hogy nem ismersz irgalmat.” (Bajomi Lázár, 1968, p. 151) – áll e sor a *Szürrealizmus kiáltványában*. Nem csoda, hiszen a képzelet, mint a tévedésektől való félelem egyetlen igazán hatékony ellenszere, az alkotás egyik vezérlő csillagaként jelenik meg a műben. A művészeti irányzatok utólagos értelmezésénél a szakértők óhatatlanul is egymásba ívelő folyamatokat keresnek és igyekeznek felrajzolni. Mintha bármely irányzat létjogosultságát az utólagos megfogalmazása tudná csak igazán artikulálttá tenni. Pedig ahogy az a kubizmus, szürrealizmus és impresszionizmus egymásra gyakorolt hatásain is látszik, ha művészek szemszögén keresztül figyeljük, akkor valami sokkal érdekfeszítőbb reakciórendszer körvonalai tárulnak elénk. A műfajok váltakozásának talán legerősebb indikátora nem más, mint a hiány. Az irányzatokban és az őket megelőző korszakra jellemző művészeti struktúrák megközelítésében azonban egyvalami közös bármely irányzatot vegyünk is alapul: a valóságigény sajátos, mégis tagadhatatlan megjelenése. A szürrealista és absztrakt művészet kontextusában ez talán váratlanul éri a laikus szemlélőt, ám rövid belegondolással egyértelművé válik, hogy a látszólagos valóságtól való elrugaszkodottság közel sem azonos a művek realista ábrázolásbeli mivoltával és szinte megrendítően intenzív igényt támaszt a valóság kiterjesztése iránt. Ahogy a költészetben, úgy ezen alkotásokban is a hétköznapi, mondhatni profán értelemben használt valóság kifejezés új rétegekkel gazdagodik a kimondottság, a láttatás szintjén a művészek munkáin keresztül. A szubjektív valóságtartalmak fogalomhatárok közé emelésével a „kiterjesztett valóság” világteremtő ereje mutatkozik meg az alkotásban, hogy ezáltal a közönség számára is láthatóvá, befogadhatóvá, akár személyesen is megtapasztalható élménnyé váljon.

Ezt a szélesebb, ám annál pontosabb, sőt felszabadító erejű fogalomértelmezést támasztja alá gondolataival Fernand Léger is *A festészet eredete és ábrázoló értéke* című munkájában: „Ha a festészetben egy tárgy utánzásának már önmagában értéke volna, minden jött-ment utánzó jellegű festménynek értéket kellene tulajdonítanunk.” E mellett hozzátette „az alkotás realizmusa teljesen független utánzó jellegtől”. (Léger, 1975, p. 142.)

Alkotói irányzatoktól függetlenül szintén megnevezhetők olyan alapelvek, amelyek a valóság értelmezését és ábrázolásának módját technikai eltéréseik ellenére közös platformra helyezik. A már említett képzeleten túl ilyen az alkotói szabadság, a sajátos formanyelv, valamint dekonstrukció és rekonstrukció elmaradhatatlan párosa. Jelen esszémben arra teszek kísérletet, hogy bebizonyítsam, ezek az alkotói princípiumok a

kortárs művészet képviselőinek munkáiban ugyanúgy megtalálhatók, műfaji határokat átívelően is. Két fiatal, költő Vecsei H. Miklós és Kertai Csenger egy-egy publikált kötetének elemzésével kerestem ezen gondolati irányelvek jelenlétére utaló bizonyítékokat. Hiszen bármilyen műfajról, korszakról és lokális kulturális kontextusról legyen szó, a globalizálódó világ művészei századokon átívelő, jelenkori alkotókra gyakorolt hatása olyan kérdéskör, amivel nem csak érdemes, de érdekfeszítő is behatóbban foglalkozni.

AZ MŰVÉSZEK VILÁGA, AZ ALKOTÁS VALÓSÁGA

Minden megnevezett műfaj azonosításához elengedhetetlen, a formanyelven túl, a képviselőinek ismerete. Az ő gondolataik és saját kifejezésrendszerükhöz fűződő magyarázataik a róluk való gondolkodás alapköveit képezik. Én is ezeket, az általuk megfogalmazott szövegeket vettem alapul gondolatrendszerük megismeréséhez. Azok az érzések, amiket közvetítenek, elvek, amelyek szerint éltek és alkottak, műveiken keresztül szivárognak át korunk alkotóinak szokásrendszerébe, talán észrevétlenül is. Ez az alkotói örökség nyomot hagy, legyen szó akár képzőművészetről, akár költészetről.

Fernand Léger gondolataiban több fontos alapelv is helyet kapott. Érdekes, ám annál érthetőbb relációba állította az utánzás és realizmus fogalmait. Mintha az ábrázolás realizmusa az értelmezés, sőt az érzés átadásának sikeressége határozná meg az ábrázolás realizmusának sikerességét. Ahogy Cézanne levelének idézetében is áll: „A természet után festeni az impresszionista számára nem azt jelenti, hogy lefesti a tárgyat, hanem hogy valósággá teszi érzéki benyomásait.” (Léger, 1975, p. 144) Nála is megjelenik a hiány, mint az új irányzatok kialakulásának eredőpontja. A művészetben megjelenő elődök pedig egyfajta indikátor szerepet töltenek be a mindenkor kortárs alkotók művészetében. Kérdés, vajon e gondolatok megfogalmazásánál felmerült-e benne az az elkerülhetetlen tény, miszerint egyszer ő maga is indikátorrá válik a reszponzív oldal képviselője helyett.

E gondolatok ismeretében szeretnék néhány elemző gondolatot írni Léger festészetéről a *The transfer of energy* című festményének részletesebb elemzésén keresztül. Gondolataihoz híven ez a festmény is több, mint pusztán formai utánzás. A színek és formák játékát szemlélve sokkal inkább benyomásokat szerezhetünk az alkotói szándékról és saját érzéseinkről. Léger vizuális jelzőrendszerének értelmezésekor fontos szem előtt tartanunk, hogy alkotói fejlődése közben bejárta a nonfiguratív-figuratív skálát. E festmény bár egyértelműen figuratív elemeket tartalmaz, mégsem nevezhetjük egyértelműen figurális műnek. Hiszen jelzőrendszere sokkal erősebben épít a stilizált formák benyomást keltő képességére, a közönség környezeti tapasztalataiból adódó felismeréseire, amelyet a

beszédessé tesz teljessé. Léger szokás szerint éles vonalakat és erőteljes színeket használt. Mégis a képben van valami nyomasztó, az ipusztuális átalakulás kritikája, zsúfoltsága és teljesen újfajta energiaértelmezése. Mindezek alapján felsejlik előttünk az alkotói szándék, ami egy olyan félelmet nem ismerő művészt takar, aki kritikusan, pontos elgondolásokkal és új formanyelvvel gondolkodott saját jelenének változásairól. Képalakításában, főleg erőteljes, tiszta színeiben többen a popart előfutárát vélék felfedezni. Ez is bizonyítja, hogy Léger munkássága és alkotása megkerülhetetlenül beágyazódtak a művészeti korok őt követő irányzatainak alakulásába. (VIS ART. (2023. szeptember 23.) Joseph Fernand Henri Léger: Master of Modern Simplicity | Artist Biography. [Videó] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N4LuDvpLGFc>)



Fernand Léger. (1937). *The transfer of energy* [festmény]. The Palace of discovery, Paris.

https://arthive.com/fernandleger/works/396898~The_transfer_of_energy

Pablo Picasso a művészet absztrakcióba torkollásának okát a keresésben látta. Ő maga azt vallotta, hogy azt festi, amit talált, nem pedig azt, amit keres. Ezen is túlmutatóan a művészet érdeklődésfelkeltő erejét a „találás” aktusának akár csodálatébresztésre alkalmas képességében fedezte fel. Picasso egyik mindenképpen művészeti ágakon átívelő gondolata, hogy a megszületett mű gyakran többet közöl annál, mint ami az alkotó szándékában állt. Így az alkotó maga is meglepődve láthatja az eredményt. (Picasso, 1975, p. 151) Felmerülhet persze a kérdés, hogy ez a megállapítás mennyiben reflektál a befogadó

értő gondolataival való kiegészülésre. Esetleg mindössze a végeredményt elkészültekor érő új művészi szemszög felismeréseit takarja. Annyi azonban bizonyosan megállapítható, hogy ez a két terület nem létezhet egymás nélkül. Így a folyamatos elkerülhetetlen párbeszéd és egymásra hatás Möbius-szalagszerű pályára állítja az alkotó és a közönség gondolatainak találkozását. Picasso művészetfilozófiájának megkerülhetetlen része a fejlődés és változás fogalmak hamis azonosságérzetének leleplezése. „Meglepődve láttam, hogyan élnek és hogyan élnek vissza a fejlődés szóval. Én nem fejlődöm, én vagyok. A művészetben nincs sem múlt, sem jövő. Az a művészet, amely nem aktuális, sohasem lesz az.” (Picasso, 1975.) A fejlődés önmagával kapcsolatos konzekvens elutasítása talán ellentmondhat sokak fogalomrendszerének, azonban az aktualitás és jelencentrikusság fontosságának kiemelésével senki sem vitatkozhat. Képzőművészetben és irodalomban egyaránt ismerhetjük azon alkotók nevét, akik az idővel szembeszállva vannak jelen a művészeti szféra, valamint a közönség életében egyaránt. Nem véletlenül emlegetjük őket klasszikusokként. Ám fontos észben tartani, hogy azok, akiket ma e névvel illetjük, mind saját koruk kortárs alkotói voltak, állandóan inspirálódva küzdelemben állva elődeik „klasszikus” szellemével és ugyanez a sors vár jelenünk alkotóira is. E felvetett problémának pedig óhatatlanul is része a klasszikussá válás lehetőségének kérdése. Ez persze nem jelenthet kizárólagos motivációt egy alkotó számára, mégis felmerül a kérdés, hogy vajon mitől válik az egykori kortárs művész akár évszázadok múltán is a klasszikusok misztikumokkal és csodálattal övezett körének tagjává. Saját koromban a művészet áruba bocsátásának láttán talán naivitásnak is nevezhető elképzelés, mégis szeretném hinni, hogy az anyagi megtérülésen, profiton és a trendek hullámverései által épített, vagy épp rombolt piaci érdeklődésen túlmutatóan a mindenkori aktualitás csodáját elérni hivatott művek (s velük együtt alkotóik) azok, akik képesek kivívni maguknak a klasszikusság kitüntetésésként is viselhető nevét. Ilyen kontextusban értelmezve pedig a fejlődés fogalma is új helyet kell, hogy kapjon a művészetben, hiszen sokkal inkább, ha nem kizárólagosan, egy az alkotó életén és a művein nyomon követhető változáson belül tud bármiféle relevanciával bírni. Így a művészet, a klasszikusság és az aktualitás egysége kilép az idő értelmezésének hagyományos, fejlődéselvű megközelítése által kínált keretei közül.

Picasso képeit szemlélve a néző rendelkezésére álló művészettörténeti ismeretektől függetlenül, kérdések egész sora törhet felszínre. Nem véletlenül, hiszen szokatlan forma- és színhasználata a mai napig is meghökkentheti a közönséget. Picasso műveiről rengeteg művészettörténeti elemzés, művészetelméleti, sőt pszichológiai megfejtés olvasható. Ezen is túlmenően az audiovizuális tartalomfogyasztás kortárs igényeit kielégítendő, a kisebb-

nagyobb részletekbe menő igényekkel készített videók könnyen elérhetővé teszik a „helyes értéshez” szükségesnek vélt tudást. Én azonban Picasso műveit egy másik szemszögből szeretném vizsgálni, ami az alkotó saját művészetfilozófiáját helyezi célkeresztbe. Picasso állítja magáról, tehát művészetéről is, hogy nem változik. Mégis hogyan érthető ez egy olyan művész hatalmas életműve kontextusában, amiben a korszakok tiszta határokkal követik egymást? Tudhatunk Picasso kék korszakáról, ahogy a rózsaszín által dominált képeiről is. Nem is beszélve a kubizmusról, amelynek vezető alakja volt, noha alkotói útja 1915-től új fordulatok felé terelte Picassot. (Cécile Martet. (2023. augusztus 11.). *Picasso in ten artworks*. RISE ART. <https://www.riseart.com/article/2586/picasso-in-ten-artworks>) Ugyanakkor legyen szó akár a *Les Demoiselles d'Avignon*, *The Three Dancers*, vagy *Le rêve* című alkotásairól, valamiféle következetesség mégiscsak megfigyelhető bennük. Ezt a következetességet, vagy azonosságot szeretném bemutatni e képeken keresztül. Picasso festészetének egyik sajátossága, ami mondhatni az alkotó festői ujjlenyomata, az a torzított figurák ábrázolásában rejlik. A nézőben óhatatlanul is felsejlik az érzés egy Picasso kép előtt állva, hogy ha semmit nem tudna a róla, ha nem lenne előtte az alkotó neve, a festmény címe, sőt akár rövid története, akkor is tudná, hogy kinek az alkotását szemléli. Picasso stílusában, ábrázolásában és formarendszerében, sőt még a benyomásokban is, amit ébreszt van valami szembetűnő azonosság. Egy érzés, amit nézőként sem tagadhat meg a befogadó. Valami, ami kimondatlanul is összeköti a műveket, ennek tudatosítására vagy megélésére pedig semmi más eszköz nem szükséges, pusztán a művek befogadása. Persze ezt a tapasztalatot könnyen a szavak szintjére emelhetjük a perspektíva vizsgálatával, a térérzékeléssel, vagy éppen az ahhoz szükséges festői illúzió érzékelésével. Szót ejthetünk az arcok eltorzításának jellegzetességéről, ahogy az ábrázolt testek fokozatos geometrikus formákká redukálódásáról is. Hiszen ezeket a szempontokat elemezve mélységében kerülhetünk közelebb Picasso művészetéhez. (Smarthistory. (2017. február 21.). *Picasso, Les Demoiselles d'Avignon* [Videó]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XyLNPumMMTs>) Mindezek ugyanakkor – bármennyire fontos részei is a művészetelméleti és kanonikus diskurzusoknak – csupán tudatosított jelrendszere Picasso művészetének, amit az érzések szintjén a laikus nézők éppúgy megtapasztalhatnak, mint a szaktekintélyek. E gondolat mentén tovább haladva pedig új értelmet nyerhet Picasso állandóság-fogalma is. Hiszen, ha elfogadjuk a kijelentését, miszerint „Én nem fejlődöm, én vagyok.”, akkor az is érhetővé, vagy legalábbis feltételezhetővé válik, hogy számára ez az állandó jelencentrikus alkotói lét a saját vizuális jelrendszerének aktualitását és nem utolsósorban önazonosságát jelenti.



Pablo Picasso. (1907). *Les Demoiselles d'Avignon* [festmény]. Museum of Modern Art, New York. <https://www.riseart.com/article/2586/picasso-in-ten-artworks>

André Breton, Picasso nagy csodálója. Vallotta, hogy Picasso volt az, aki ki merte vonni magát az értelem parancsa alól. Ehhez képest a kutatásról merőben eltérő képet alkotott. Nemes és hosszan tartó folyamatnak gondolta, ami sikerrel zárul. Bár, hogy ez pontosan mit takar, maga sem fejt ki. Annyi azonban kiolvasható írásából, hogy a megelőző korokhoz képesti változást pozitív fejlődésnek látja, és demokratizálja a „mind szebb Alice” „Csodák országába” követésének jogát. (Bajomi Lázár, 1979, p. 155) Breton a kubizmussal kapcsolatban kifejt egy olyan gondolatot is, ami túlmutat a képzőművészeti irányzat határain. „Sajnálatos, hogy a kubizmus még harminc évvel később is titokzatosságot próbál teremteni kezdeti szándékai és bevezetett, pontos kifejezési eszközei körül.” (Bajomi Lázár, 1979, p. 155) Ez a szándékos titokzatossággal szembeni ellenérzés nem pusztán a festészetben, sőt nem is csak a kubizmus kapcsán igaz. E kijelentés megállja a helyét bármely művészeti ágra nézve, hiszen ahogy maga Breton is kifejti: „Pedig nem olyan titokról van szó, amely – feltárulkozván – titokzatosságukat veszítenék.” (Bajomi Lázár, 1979, p. 155) Breton záróüzenete az érzelmek fontosságára és mindent elsöprő erejére hívja fel a figyelmet. Állítja, hogy az érzelem minden teljesség elsődleges megjelenési forrása. Az érzelem az, ami képes magával ragadni az embert, szétrobbantani a „durva vázat” ezzel új rendet hozva létre, és ami még fontosabb, felszólítja a jövő művészeit a „szabadság

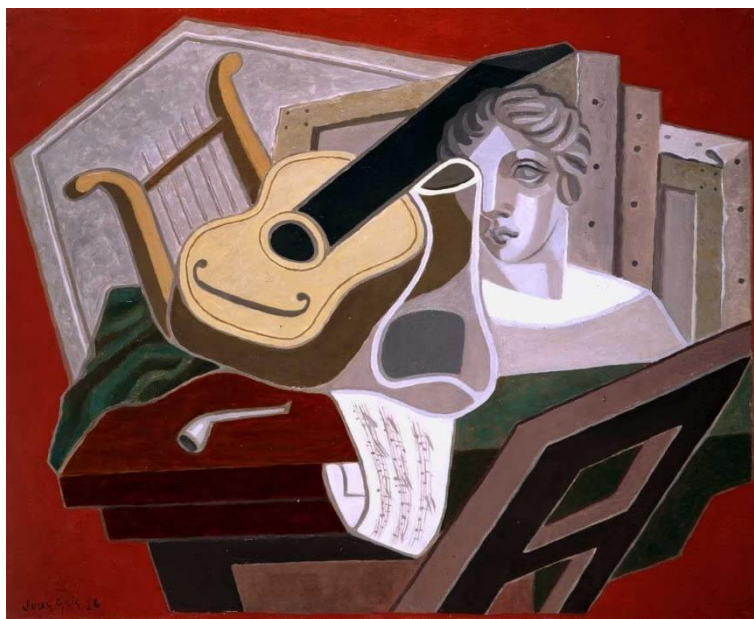
feltétlen szeretetére”. (Bajomi Lázár, 1979, p. 156) Ezek a szavak pedig túlmutatnak a festészet, sőt a művészet keretein is. Átszivárog a civil szférába és alakítja a hétköznapi gondolatvilágát.

Breton munkásságában elmélyedve sok érdekes életfordulattal, ön-és művészetdefinícióval találkozhatunk. Mégis, mintha Breton írói, filozófiai munkássága jelentősebben dokumentált, könnyebben hozzáférhető lenne a nagyközönség számára. Számtalan videó és írásos elemzés foglalkozik a szürrealista kiáltvány elemzésével, a több megjelent változat összehasonlításával, valamint a mögöttük meghúzódó ember történetével, filozófiájával. Bretonról elmondható, hogy a szürrealizmus egyik meghatározó, sőt vezéralakja volt. Nem meglepő tehát, hogy a képzőművészet médiumán túl az irodalom és költészet platformjainak mozgósításával is a szürrealizmust igyekezett terjeszteni, magyarázni, köztudatba építeni. A szürrealizmus szószólójaként hangot adott annak az új iránynak, amit freudi pszichoanalízis művészetben való felhasználása jelentett. Freud minden szürrealistákkal kapcsolatos ellenérzésének dacára Breton nyíltan taglalta az álomvilág felhasználását és megjelenítését. A mentális betegségeket teljesen új fényben láttatta, hiszen a szürrealizmus, inspirációforrásként, a világ teljesen más, a hétköznapi ember számára megérthetetlen tapasztalatként viszonyult hozzájuk. Ezzel, ha közvetetten is, de hozzájárult a mentális betegségekről szóló diskurzus közbeszédbe integrálásához. Hiszen a társadalmi és egészségügyi demonizált létállapot helyett azt valami idealizálható, sőt megértésre érdemes emberi sorsokká tette. A szürrealizmus társadalmi és képalkotó hatásait a Szürrealista kiáltvány esszenciálisan tartalmazza. Freud pszichoanalitikus elméleteinek felhasználásától kezdve, az álmok világának megfejtésén és szemléltetésén át egészen a művészeti ágak összességére kiterjedő módszertanok összegzéséig. Breton írói, képzőművészeti munkássága tehát megkerülhetetlen, ha a szürrealizmus, az avantgárd mozgalmak megértéséről, felfejtéséről és azok művészetelméletre, művészettörténetre, valamint a művészet társadalmi változásokra gyakorolt hatásairól elmélkedünk. (Curious Muse. (2021. január 15.). *Surrealism in 5 Minutes: Idea Behind the Art Movement* [Videó]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bP2JS4vDvNc>)

Juan Gris a szintetikus kubizmus alkotója munkássága során olyan feladatra vállalkozott, ami a lehetetlenség határát súrolja: tudományos következetességét összebékíteni a rögtönzés spontaneitásával. Fogalomhasználatában is érdekes rendszert követ, hiszen amikor azt írja, hogy az általánostól halad a különös felé, akkor az dekódolása szerint az absztrakciótól a tények felé törekvést jelent. Gris saját színekkel szerkesztő alkotói stílusát úgy helyezte el a képzőművészet terében, mint ahogy a vers viszonylik a

prózához. (Székely, 1975, p. 149) Ez sokféle értelmezésnek engedhet teret, főleg Gris módszerhasználatról vallott nézeteinek ismeretében. Állítása szerint ugyanis ő semmivel sem tér el a klasszikus mesterek módszerétől, olyan technikákat használ, amelyek mindig állandóak maradnak. (Székely, 1975, p. 150) Érdekes analógia ez, hiszen a klasszikus és kortárs költészet közti különbségek is könnyen oldalváltásra készíthetők a közönséget. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy a kortársak mindig elődeikből inspirálódva alkotják meg saját versfogalmukat, kifejezésrendszerüket és stílusukat, legyen szó akár a hiánytapasztalat oly sokszor emlegetett erejéről, akár példaképektől elesett eszközök alkalmazásáról.

Az igazi kérdés tehát az, hogy Gris művészetében, hogy jelennek meg ezek a művész által önmagára vonatkoztatottan megfogalmazott elvek? Erre a kérdésre a festő 1915-ben készült *The Musician's Table* című munkájának elemzésével keresem a lehetséges válaszokat. Gris munkásságában nem szokatlan az anyagok és technikák keverése. Ahogy a kollázs, vagy legalább a kollázsszerű motívumelrendezés sem. Az is tudható róla, hogy együttműködött más művészeti ágak képviselőivel is, így talán az sem meglepő, hogy az általam választott képen sem kizárólag a saját maga által képviselt médium tárgyi képviseletével találkozunk. A képen egyszerre jelenik meg a festészet, a szobrászat és a zeneművészet is. Ez pedig újfajta értelmet adhat annak is, hogy vajon miért magyarázza Gris saját munkásságát irodalmi párhuzamokkal. A vers és próza analógiájával élve saját alkotásait a költészet képzőművészeti megnyilvánulásával teszi egyenlővé. Tehát elképzelhető, hogy képeire is egyfajta poetikus kompozícióként tekintett. A kubizmus korábban láttatott példáihoz hasonlóan Gris e festménye is felrúgja a klasszikus perspektivikus szabályrendszereket. A képben mégis van valami dinamikus, mintha az egész mozgásban lenne. Mintha a művészetben rejlő alkotó folyamatok erejét és dinamikáját akarná egyetlen képbe sűrítetővé tenni. Kérdés marad ugyanakkor, hogy ebben az esetben mit takar az „általános”, amiből kiindul és mit az „különös”, ami felé törekszik? Általános lehet számára a kubizmusra jellemző formákkal és színekkel operáló jelrendszere, bár a képen minden alakzat felismerhető, kevésbé absztrahált formában látható. Van mégis benne egyfajta lebegés, és a kép szemlélőjének magaslati nézőpontja sem hagyható figyelmen kívül. A különös pedig értelmezhető a művészeti ágak sajátos összhangzataként, amit egyetlen kép szimfóniájában jelenít meg előttünk a festmény. Ám a legmélyebb jelentés megfejtése talán csak az egyén szubjektív szintjén lehetséges igazán. (Paintia. (2023. szeptember 5.). *Juan Gris: The Cubist Magician of Geometric Abstraction | Biography of an Innovator* [Videó]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=utUuqtBrFVY>)



Juan Gris. (1914). The Musician's Table [festmény]. Art Institute of Chicago.

<https://www.singularart.com/en/blog/2023/11/20/juan-gris-famous-paintings/>

NYOMOK A KÖLTÉSZETBEN

Léger utánzásról és realizmusról megfogalmazott gondolatai nyomán felmerülhet a kérdés, hogy e kijelentésének („az alkotás realizmusa teljesen független utánczó jellegétől”) vajon hol és milyen jellegű helye van a költészetben. Utánczásról ugyanis csak abban az esetben beszélhetünk, amennyiben a kifejezésről eltávolítjuk a realista, másoló jellegű ábrázolás jelentésrétegét, hogy az egymásból ihletet merítés vagy éppen a csodálat kifejezésének eszközét lássuk benne. Az alkotók közötti motívum, estleg fogalomalkalmazás átvételéről alapesetben a költők között lehet beszélni, pont úgy, ahogy a képzőművészetben, hiszen ott sem ismeretlen ez a folyamat, mivel nem csak a klasszikusok tanulmányozása, hanem a kortárs művészek között folyó diskurzus, így egymás műveinek ismerete is állandó inspirációként van jelen. Ezeken a kapcsolódási pontokon keresztül értelmezzük az iskolákat, mestereket és tanítványokat, sőt, még a csodálókat is. Hasonlóképpen van ez az irodalomban, a művészek egymás munkáiból is merítenek. Ám az utánzásnak talán egy izgalmasabb megjelenési formája érhető tetten a költői képek között. A költő szemén keresztül láttatott világ alanya (legyen az személy, vagy az absztrakt formák, eszmék bármely képviselője) kizárólag a szöveg fogalmazóján keresztül bocsátkozik cselekvésbe, amit a megálmodó gyakran hasonlatok útján képes csak igazán szavakba önteni. Így válik a költészet megkerülhetetlen részévé Breton valóság-fogalma, hiszen a szürrealizmus értelmezése szerint e kifejezésnek a lélek és az álmok is

részét képezik. Hasonló természetű a költő vágyain keresztül megismert világ, ami a költő személyes belső valóságát tárja ki az olvasók előtt. E cselekvések mozdulatok, tettek, gesztusok és remények egész seregét takarhatják, amelyek kifejezésére a költő, ha hasonlatokkal él is, az alanyát kényszeríti utánzásra általuk. A versben az alany utánozza mindazokat a jelenségeket, amelyekről a költőnek eszébe jutott, vagy éppen látszólag szándékosan cselekszik oly módon, ami pusztán a szöveg megformálójának érzéki benyomásait visszatükröző, semmint az alany szabad akaratából fakadó tett. A vers és cselekvés, költő és alanya kettősségében tehát semmiképpen sem válik figyelmen kívül hagyhatóvá a szituációs interpretáció, ahogy a képzelet realitással szembeálló, vagy éppen teljesen egybecsengő mivolta sem. Ez a probléma a művek szó szerinti értelmezésekor kerülhet csak számottevő megvilágításba. Ám a költészet vizsgálatának folyamán a metaforikus azonosulás és értelmezés általános érvényű hangsúlyosságával sem vonható ki maradéktalanul az elemző szándék képletéből. Így tart tükröt egymásnak, egymással szemben állva költészet és képzőművészet, a tér végtelenségének illúzióját keltve. Míg a költészet utánzó, vagy éppen utánoztató cselekvésének hátterében az alany esszenciájának legpontosabb megfogalmazása áll – példának okáért az antik mitológia istenalakjainak anyagi világban való megidézése dicséretnek gyanánt – addig a képzőművészetben a modell válik valami magasztosabb teremtmény földi megformálójává körvonalai által. Ezt a légből kapott példát persze könnyű lenne bezárni a klasszikus költészet és figuratív festészet keretei közé, ám a benne megfogalmazott analógia az absztrakt művészet és kortárs irodalom vonatkozásában is éppúgy megállja a helyét, hiszen az alkotói vágy szubsztanciájából szól. Ami azonban közös e két megközelítésben, az az alany legbelső feltárása, megismerése és közvetítése.

Ez a fajta költői cselekedtetés pedig elvezetheti az olvasót Léger kijelentése második egységének, a realizmus kérdéskörének mélyeb elemzéséig. Azt ugyanis fölösleges lenne számonkérni a múzsán és alkotón egyaránt, hogy mindenkiben a versben megfogalmazott érzeteket keltse. A képekben láttatni próbált cselekvésbeli azonosság vizualitásáról nem is szólva. Mindazonáltal elgondolkodtató, hogy az utánzás és realizmus légeri egymásra hatásának kontextusában milyen sok párhuzam található a költészet és festészet között. A költői képek, így maga a versek realizmusa is éppen úgy, ahogy a festmények esetében, az érzésekben keresendők. A költészet realizmusa ugyanis az érzés realizmusával, vagyis annak befogadói megtapasztalhatóvá tételével válik egyenlővé. A gondolat teljeskörű árnyaltságára törekedvén azonban nem hagyható szó nélkül az alkotás minden műfajában jelen lévő triumvirátus: művész, produktum és befogadó, ami akár a szerelmi háromszögek

természetével is leírható. Egymásra hatásuk ismeretség nélkül is vitathatatlan, hiszen egyik sem létezhet a másik két tényező teremtetten kontextus hiányában.

E hármasság erőviszony azonban felveti az olvasói, befogadói elhelyezkedés pontosításának szükségességét. Vajon milyen erő lakozik az olvasás aktusában, amennyiben elfogadjuk, hogy a mű csak a befogadással válik teljessé? Az olvasói konkretizáció, mint esztétikai pólus és a szabadon értelmezés individuális joga persze magában rejtheti a félreértelmezések vádját, ami bár bírhat korszakokon átívelő tematizáló erővel, mégsem teljesen mentes az analitikus elme rendszerező törekvéseiben keltett kockázat félelmétől. Az ilyen félelmekre adandó válasz azonban ott bujkál korábbi állításomban, miszerint az alkotás hármasságának egymásra hatásához egyik csoport képviselői részéről sem szükséges bármi fajta előismeret birtoklása. Ezt alátámasztandó, ismét Szentpéteri Márton szavait idézem: „Éppúgy, ahogy a belakott tér egyedi térhasználatai sem lehetnek maradéktalanul függetlenek a tervezett tér adottságaitól, vagyis végső soron a tervezői szándéktól. Nem lehet tehát szó teljes mértékben radikális olvasói kisajátításról (Valéry), korlátlan félreértésekről (Popper Leó), határtalan kreatív félreolvasásokról (Harold Bloom), avagy skrupulusok nélküli aberráns dekódolásokról (Eco), a helyes interpretációnak igenis vannak határai (Eco), miként a lakozásnak is, s ezek a határok korántsem lehetnek teljesen függetlenek az eredeti alkotói *mens auctoris*-től, illetve a betű szerint vett értelmezéstől, avagy, ha tetszik, a tervező megépített tervétől.” (Helikon, 2010, p. 10)

Ehhez a témakörhöz kapcsolódva fontos beemelni az elemzésebe Gaston Bachelard a lélek és értelem kettősségének harmóniájáról és együtt munkálkodásáról megfogalmazott gondolatait: „Véleményem szerint, lélek és értelem – és finom árnyalataik – megkerülhetetlen a költői kép jelenségének tanulmányozásakor, mindenekelőtt azért, mert a költői képek fejlődését követik nyomon, az ábrándozás eredeti állapotától a megvalósításig.” (Bachelard, 2021, p. 49) E gondolattal ugyanakkor felmerül az is, hogy a megszülető költői képek útja soha nem ismerhető meg igazán és teljességében egyetlen külső szemlélő számára sem. Hiszen azok a változások, amelyeket pusztán a lélek és értelem kísért egyedül a költő számára ismertek. Ez a felfedezés bár hiányérzetet kelthet, sőt akár némi csalódottsággal is töltheti el a kalandvágyó kutatókat (legyenek ők akár irodalmárok, filozófusok, vagy laikus műkedvelők), ugyanakkor nem szabad elfeledkezni Bachelard-nak azon gondolatáról sem, miszerint ezek a képek előismeretek nélkül hatnak az olvasóra. Ily módon pedig a hiányérzetünk is csupán olyan illúzió, amit az olvasói nagyravágás és a költő gondolatainak kényszeres visszafejtésére irányuló irodalomelemző beidegződések plántálnak belénk, melyeket épp úgy kell levetköznünk, ahogy a tudományfilozófusnak

saját diktatórikus racionalitásába, sémakereső attitűdjeibe vetett bizodalmat. Így válik a harmónia megteremtőjévé a szubjektív és objektív, valóság és tér oly sokszor kizárólag ellentétekként egymással szembe állított kettőssége.

Ily módon tehát az alkotás realizmusa a költészetben nem más, mint az értés, a versekhez önmagukban és a kötethez, mint egységhez tartozó atmoszféra megteremtése. Ez a teremtés azonban nem csak a hangulatok, hanem az értelmezés terének megnyitásában is releváns. Így még egy olyan szempontrendszer szeretnék az elemzés részévé tenni, ami a vizsgálódás kíváncsiságával, mégis a költészettől és képzőművészettől laikussága révén kellő távolságban elhelyezkedő filozófus, Gaston Bachelard költői képekről, valamint térpoétikáról alkotott gondolatait tartalmazza. Bachelard *A tér költészete* című munkájában állítja, hogy a költői képnek nincs múltja. Ez a gondolat első olvasatra abszurdnak hathat, majd felidézheti Picasso alkotásról vallott nézeteit. Ám itt egyáltalán nem a repetitivitással, vagy a változás gondolatával kialakított ellentmondásos alkotói viszonyról van szó. „A költő nem folytat eszmecserét velem a képe múltjáról, és mégis a kép azonnal hatással van rám.” (Bachelard, 2021, p. 46) Sokkal inkább arról a pillanatnyi hatásról, amelyet egy költői kép anélkül képes a befogadóban felidézni, hogy író és olvasó akár csak egyetlen értelmező, iránymutató jellegű mondatot is váltott volna egymással. A racionalitástól való elszakadás megélését a filozófus napi szintű kulturális válságként jellemzi, ám mégis szükségszerűnek a képzelet fenomenológiájának megfejtéséhez, ami elmélete szerint a költői képek működésbeli megértése alapját képezi. „Egy racionalista számára ez kisebb napi válságot idéz elő, egyfajta szakadékot a gondolkodásában, amelynek, még akkor is, ha tárgya részleges – csak egy kép –, súlyosan káros pszichés következményei vannak. Azonban ez a kisebbfajta kulturális válság, az új kép egyszerű szintjén, tartalmazza a képzelet fenomenológiájának teljes paradoxonát: hogyan tud egy kép, amely olykor nagyon szokatlan, a teljes psziché esszenciájaként megjelenni? Hogyan tud – előkészületek nélkül – ez az egyedüli, tisztavirág életű esemény, amelyet egy szokatlan költői kép megjelenése hoz létre, más elmékre és mások szívére hatást gyakorolni, a józan ész minden korlátja, minden önelégülten mozdíthatatlan tudományos iskola dacára?” (Bachelard, 2021, pp. 46-47)

A képzőművészet és a költői képek dekódolásához szükséges értést Bachelard egyazon eredőpontra vezeti vissza, a lélek fenomenológiájára. Georges Rouault munkái kapcsán René Huyghe gondolatait idézve erősödik meg ezen állításában és bevezeti a „belső fény” fogalmát, ami újfent a befogadó szerepére és az alkotó lélek szenvedélyére mutat rá. „De itt egy festő szól, a fények előállítója. Ő tudja, mely hőforrásból ered a fény. Átéli a

vörös iránti szenvedély intim jelentését. Az ilyen festészet mélyén egy hadakozó lélek lakozik – a fauvizmus, a vadság van belül. Az ilyen festészet ezért a lélek tüneménye. Az alkotásnak meg kell váltania egy szenvedélyes lelket. [...] Bizonyos körülmények között el kell ismernünk, hogy a költészet a lélek állásfoglalása. [...] Az együtthangzásban halljuk a költeményt; az utórezgéseknél mondjuk; a sajátunk. Az utórezgések változást idéznek elő a létben. Mintha a költő léte a saját létünkkel lenne azonos.” (Bachelard, 2021, pp. 49-50) Ezen a ponton ismét eszünkbe juthat Picasso, hiszen a találás aktusa, amelyet ő a művészete forrásának is tekinthetünk, a befogadó számára is megismerhető tapasztalattá válik Bachelard gondolatán keresztül. Itt azonban a költészet szerepének és a nyelvnek érdekes új találkozási pontja, mondhatni egész sugárútként tárul elénk. Feltehetjük a kérdést, hogy vajon mi van akkor, ha ezek a szavak, versek, vagy éppen a képzőművészetre vonatkoztatottan vizuális elemek, szimbólumok, saját eszköztárunk részeivé válnak? Hiszen a szóhasználati azonosulás még ha annak tűnik is, nehezen nevezhető plágiumnak, bármely hasonlóságokat véljünk is első olvasatra felfedezni e két tényező között. „A vers olvasásakor felkínált kép most igazán a miénk lesz. Gyökeret ereszt bennünk. Más adta nekünk, de hirtelen az a benyomásunk támad, hogy mi is létre tudtuk volna hozni, hogy nekünk kellett volna létrehozni. Új létezővé alakul a nyelvünkben, kifejez bennünket, mivel azzá válunk, amit kifejez; más szóval, egyszerre válik kifejezéssé és a lényünké.” (Bachelard, 2021, pp. 50-51) Ezekkel a részünkké vált és a szókincs vagy éppen gondolati világ aktív részeseivé lényegült kifejezésekkel tekinthető bezárultnak az a kör, amelyet művész, alkotás és befogadó oly sokszor emlegetett triumvirátusa alkot. Bachelard gondolatai hidat képeznek azon ellenpólusoknak vélt pontok között, amelyek az emberi lét alapjainak paradoxonát alkotja: objektív és szubjektív, verbalitás és vizualitás. Általa az olvasó bepillantást nyerhet abba a folyamatba, ahogy az értő és figyelő gondolkodáson keresztül ezek a párok a művészet és befogadás immár bátran kimondható, hogy látszólagos kettősségével egyensúlyt terem a hétköznapiak, valamint a képzőművészet szférájában egyaránt jelentős részben a befogadó közönségen keresztül.

Azon túlmutatóan pedig mindezek közvetítése, hiszen a művészeti produktum létjogosultságának valós igazolása nem pusztán a költőt alkotásra sarkaló inspirációban, vagy magában a műben, hanem a közönség tevőleges, értelmező befogadásával kiegészülő újjászületésben is rejlik. Mindezt azonban ezen a gondolatközi ponton túl kizárólag a konkrét kötetek kontextusában lehet tovább vizsgálni, amelyekről a vonatkozó részekben ejtek szót a dolgozat folyamán.

A realitás kérdésén túlhaladva azonban újabb ismeretlen, ám nem kevésbé fontos szempontok kínálják megfontolásra üzenetüket. Ezek fő kérdése pedig, hogy az az erős valóság tapasztalat vagy érzelmi azonosulás, ami a költészetet övezi és bizonyos keretek között céljának is nevezhető, hogyan születik. Nyilvánvaló, hogy egy költőre, egy versre akkor emlékszik az olvasó, ha olyan minden mással összetéveszthetetlen nyomot volt képes hagyni benne, ami egyedivé, sőt megismételhetetlenné teszi azt a többi között. Mondhatni ez választja el a meghatározó alkotásokat a befogadói értelemben vett közepszerűtől (ám ennek pontosabb definíciójától e dolgozat keretein belül el kell tekintenünk, hiszen az olvasói értelmezéshez és szubjektív értékítéllehez hasonlóan a befogadói sokszínűség elvárhatatlanná teszi az objektivitást, valamint az összefoglalható szabályszerűség jelenlétét is).

VILÁGOK TEREMTÉSE

A műfaji határokat nem ismerő alkotói princípiumok egyik legfontosabb párosa, a dekonstrukció és rekonstrukció egymásra hatásának végtelen dinamikája. A világok teremtését könnyű lenne a fikciós irodalom, sci-fi és fantasy műfajok sajátosságának skatulyájába zárni. Ennél azonban többről van szó. Az a teremtés, ami a költészet, sőt a költő sajátossága, nem csak az alkotói énből óhatatlanul és minden művészeti megnyilatkozással kiáramló világ feltárására tett kísérlet, hanem az egyén inspirációjából fakadó valóságteremtés is. Ehhez azonban elengedhetetlen az általános valóságértelmezés atomjaira bontása, hogy aztán az alkotó az építőelemekből új világot teremtsen, amelynek valóságérzete nem zavarja meg a hétköznapi művészetén kívüli sodrását. Mindez persze egyik műfajnak sem kizárólagos joga, vagy sajátossága. A világ-és valóságteremtés kifejezéseket mindeddig szinte szinonimaként használtam, méghozzá nem véletlenül. Ezek a fogalmak ugyanis szinte kizárólag egymás kontextusában értelmezhetőek. A költő, vagyis művész (hiszen ez a teremtő aktus sem korlátozódhat kizárólag az irodalomra) világokat teremt az alkotás által. Sokszor ez úgy fogalmazódik meg, mint az alkotó saját belső világának kivetülése. Így tehát a művész belső valóságának is teret kell nyernie a befogadók világában a produktumok által. Ezzel szélesítve, színesítve a közönségben élő valóságtapasztalatok palettáját a tetszés-nemtetszés skáláján elfoglalt helytől teljesen függetlenül, hiszen a befogadás aktusát nem lehet meg-nem-történné tenni.

Esszém írásakor e valóságteremtés fonalának visszafejtésére teszek kísérletet a költői fogalomrendszer-teremtés és atmoszféra, érzésekben hagyott lenyomatain keresztül. Hiszen minden költőnek mást jelent a világ, a szerelem, a fájdalom és a hit kifejezése is.

Ezek olyan fogalmak, amelyek kiemelt fontossággal bírnak az elemzéshez választott költők és kötetek összefüggéseiben. A világ költői újrateemtése azonban nem az új szavak megalkotására és meghonosítására irányuló törekvés, hanem olyan fogalomrendszerek kialakítása, ami a befogadó számára is érzékelhetően gazdagodott jelentéssrétegekkel látja el a már meglévő kifejezéseket, akár azok szokatlan, a hétköznapi szóhasználathoz, vagy éppen a klasszikus költészetből jól ismerthez képest eltérő összeillesztése által. E témakör visszafejtésekor az elemző ragyoghat saját fontosságának tudatában, hiszen az alkotás triumvirátusából önmagát látszólag kiszakítva rávilágíthat a közöttük lévő összefonódásokra. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy bármennyire is szeretnénk elszabadulni az olvasó szerepéhez láncoltság érzésétől, a művészet esztétikai megítélésére tett kísérlet közben az objektivitás iránti vágy rabjává teheti az egyébként szárnyaló elmét, sőt megakadályozza a művet a befogadóban való újjászületés feladatának beteljesítésében. Ebben az értelmezésben pedig maga a befogadó is világteremtő erővel bír, mikor saját valóságával bővíti a műből feltáruló világot, mert így válik teljessé a költészet Möbius-szalagja.

Léger az érzéki benyomások valósággá tételének realitásértékét az impresszionistáknak tulajdonítja. Ám az ő alkotói vezérelveik sem tekinthetők kizárólagos monopóliumuknak e gondolatot. A költészet kapcsán talán nem túlzás azt állítani, hogy a költői formák megszületésének oka is, ebben az egy egyszerűnek tűnő, mégis az emberiséget szinte az első perctől kezdve kísérő jelenségben keresendő. Az ember számára a kommunikáció fontossága magától értetődő, hiszen nem ismerjük az életet nélküle. Azt absztrakción túl e képességünkkel alkotjuk meg azokat a közös tereket és platformokat, melyeken tapasztalatainkat, élményeinket, benyomásainkat megosztjuk mindazokkal, akik figyelnek. Különösen fontos ez a művészetek számára, hiszen a szubjektív alkotói benyomások megosztásával e tér elsődleges megalkotóivá és fenntartóivá válnak, ugyanakkor élvezőivé is, akárcsak a közönség. Nem meglepő tehát, hogy a gondolati absztrakció képességének értékelése cseppet sem áll távol tőlünk, hiszen a költészet épp e készségünket igyekszik a lehető legteljesebb formájában bemutatni. A szóképek, az atmoszféra- és világteremtő költői szándék ugyanis éppoly erővel képesek az ember vizualitás iránti vágyára, valamint képességére hatni, mint a képzőművészeti alkotások. Végsősoron pedig a „vászon”, ahol mindkét műfaj képviselőinek alkotásai eléri a pillanatnyi véglegesség állapotát, az nem más, mint maga a befogadói elme és lélek valóságtapasztalatának kontextusa.

Ezzel párhuzamosan megjelenik Breton gondolatvilága, aki az érzelmeket, mint elsődleges formáló erőt tartott számon. A konvencionális kereteket szétfeszíteni képes teremtő és rendező erő azonban csak egy része annak az alkotó folyamatnak, ami Léger érzéki benyomásokat valósággá tevő gondolatával kiegészülve átformálhatja a kortárs költészetről való elmélkedés eddig általánosan használt kereteit. Breton szerint ugyanis az érzelem, ahogy az az esszében fentebb a művész saját megfogalmazásában is szerepel, a szabadság szeretetére szólít fel. Ez a szabadság pedig nyomot hagy, megteremti magának a számára szükséges helyet és létezésének igazolására csak önmagát kéri fel. Mindazonáltal ez a művészet mégsem öncélú, hiszen az alkotás, a teremtés szabadsága, noha a művészek sajátsága és kultúrafogyasztóként közvetlenül megtapasztalni nem mindenkinek adatik meg, az alkotásokon keresztül bárki részt kaphat belőle. Az elemzésre kiválasztott kötetekben ez a kimondás szabadságában jelenik meg igazán. A szavakba öntés és hitelesség, az érzéseket átadni képes sorok jelentik azt az alkotói szabadságot, amit a befogadó az olvasottakkal való érzelmi találkozásban élhet át. Ebből a fogalomalapú találkozásból pedig az új kifejezésrendszerek megszületésének szabadsága jelenti a művek, a közvetített gondolatok és érzelmek rendező erejének tovább élését.

Picasso időről megfogalmazott elképzelései érdekes kérdéssel közelítenek az alkotás felé. Állítja, hogy „a művészetben nincs sem múlt, sem jövő”. Noha az aktualitás benyomást keltő jelenlétének szükségességét axiómának is tekinthetjük bármely művészeti ág kontextusában, mégis ott lebeg benne az a ki nem mondott kérdés, hogy vajon a képzőművészet, vagy az irodalom eszközkészlete törékenyebb-e, ha az idő tartja kezében. Első végig gondolásra – ami legtöbbször nem mentes a fekete-fehér világlátás szélsőségeitől – Picasso kijelentése kétféle egymástól csak gondolatkísérletek laboratóriumaiban elkülöníthető kontextusban értelmezhető: a tartalom és eszközkészlet/kifejezésrendszer függvényében. A múlt és jövő hiányának gondolata baljós esetben a fejlődés, de még a változás teljes hiányára is felhívja a figyelmet, a repetitivitás jelenségének áldozatul engedve át az emberiség minden törekvését, legyen szó akár történelmi események visszatekintve felismerhető hasonlatosságáról, vagy a művészet legnépszerűbb témáinak múlhatatlanságáról. Így azonban bármit hozzon létre a művész – az öncélú és ily módon egyébként is könnyen jelentéktelennek bélyegzett produktumokon túl –, minden e mérce szerint valódi értékkel bíró alkotást előre elrendeltetettnek kell minősítenünk, ezzel kizárva, hogy az alkotó kreatív szabadságának gyümölcseként tekinthessünk rájuk. E gondolattal azonban magának az alkotásnak tulajdonított létjogosultságot tesszük megkérdőjelezetté, falanszteri körülmények kényszerpályájára állítva minden további, a művészet

szükségességét alátámasztani kívánó elemzésre tett kísérletet. Ha csak nem Don Quijote szélmalomharcának mintájára kívánjuk látni az alkotói törekvések minden megnyilvánulását, bármely nemes célról legyen is szó. Hiszen természetéből, valamit a fentiekben meghatározott körülményekből adódóan, eleve sikertelenségre ítéltetett a törekvés a fejlődés lehetőségét kizáró repetitivitás „előre elrendeltettség” paradoxonjában.

A repetitivitás barátságosabb és sokkal kevésbé végzetes jelenlétének másíkfajta magyarázata lehet az egyéni ráismerés csodája, ami Picasso „találás” aktusával hozható párhuzamba. Hiszen ahogy a művész maga is vallotta, ő nem azt festi, amit keres, hanem azt, amit talál. Ez a találás pedig a ráébredés, az egyéni megtapasztalás varázsával válik egyenrangúvá, valamint teljesen természetszerű jelenlévőként láttalja az életszakaszokra általánosan jellemző inspirációforrások megjelenését, akár szerelemről, csalódásról, vagy az emberek mindennapjaiban bekövetkező bármely nagy horderejű változás belső megélésének kivételéről árulkodjon is a mű.

Ez az értelmezés azonban mégis csak és kizárólag a művek tartalmi oldaláról szól, az eszközök szintjét csaknem teljesen figyelmen kívül hagyva. Így tehát adódik a kérdés, hogy vajon képes-e aktuálisnak megmaradni bármilyen mű, amelynek kifejezésrendszerét tekinti az új korok új formanyelve idejétmúltnak? A kortárs művészetet gyakran utolérő kritika, miszerint a művész jelenléte, vagy legalább mellékelt iránymutató magyarázata nélkül a mű értelmezhetetlenné, s így módon befogadhatatlanná válik. Ebben az esetben persze nem arról van szó, hogy az érdeklődők interpretációs képességei devalválódtak volna. Pusztán rá kellett ébrednünk, hogy az eszközkészlet kizárólag alkotói berkeken belül tartott kontextust adó jellegén túlnőtt a képzőművészet és ez egyértelműen új befogadói attitűd kialakulásának szükségszerűségét vonja maga után. Ilyen perspektívából szemlélve tehát az irodalom és a képzőművészet leginkább egy paralelogrammára hasonlít, melynek oldalai ha egyeneskét párhuzamot képeznek is, csúcspontjai a következőképpen tartanak pont ellenkező irányokba: az írott szövegek (legyen szó akár versről, akár prózáról) a klasszikustól a kortárs felé haladva egyre könnyebben befogadhatóvá válnak, míg a képzőművészetben az absztrakció, a szürrealista festészetre oly jellemző álomszerű alakok, vagy éppen a szintetikus kubizmus alakzatboncoló jellegének nyomdokain haladva tovább, napjaink alkotásai egyre erőteljesebben igénylik a műveket körülvevő értő kontextus jelenlétét. Ez persze nem jelenti az alkotó kizárólagos értelemezési szabadságának monopóliumát, ugyanakkor rámutat arra, hogy a művész és befogadó az alkotás szakértő és

laikus környezetben egyaránt meghatározó jellegűvé (ha úgy tetszik, kanonizálhatóvá) tételét kizárólag közösen képesek beteljesíteni.

Irodalmi oldalról e jelenség könnyen magyarázható, hiszen a kortárs szövegek nyelvtani szerkezetében, szókincsében, lüktetésében és dinamikájában is a saját koruk nyelvén szólnak meg, amivel természetesen a beszélnyelviség nem tekinthető automatikusan azonosnak. Hiszen a nyelv többszintűsége nem pusztán az adott korszakok, hanem a társadalmi struktúra sajátossága, amely legfeljebb a preferenciák és az azonosulásérzés szintjén lehetnek meghatározó erejű tényezők e művészeti ág közönségkörének kialakulásában. Ahogy azt a klasszikus művek olvasásakor az ember saját befogadói attitűdjén is megtapasztalhatja, az üzenet aktualitása, vagy az olvasó jelenére is vonatkoztatható áthallások jelenléte nem garantálja a tartalom átadásának, dekódolásának sikerességét. A gyakorlat pedig azt mutatja, hogy minél régebbi egy mű, az olvasónak annál nagyobb erőfeszítésbe telik befogadni és értelmezni a szöveget még akkor is, ha az alkotás szubsztanciáját olyan alaptapasztalatok, ideák vagy gondolatok adják, amelyek kiállják az idő próbáját. A gondolatiság jelenléténél ugyanis az átadó eszköz a nyelv és a szó olyan strukturális változásokon mehet keresztül, amik kellő idő elteltével nem csak nehezítik, hanem lehetetlenné is tehetik a szövegek befogadását a „hétköznapi műkedvelő” olvasó számára. Így tehát megkerülhetetlen feladattá válik, az alkotások aktualitásáról folytatott gondolkodás során, a kifejezőeszközök kontextusba emelése. Bármely irodalmi mű befogadásának első rétege ugyanis a szavak szintjén kezdődik. Ezen a síkon a legalapvetőbb, szó szerint történő értés az, ami elindíthatja az olvasót az absztrakt jelentéstartalom bátrabb felfedezésének útján. Mivel a szó hangalak formájában nehezebben absztrahálható első találkozássra, mint a festészet vizuális tartalomközvetítő motívumai. E kontextusnak pedig fontos részét kell, hogy képezze egy szöveg irodalmi értékének megítéléséhez tartozó gyakran a kortárs művekkel szemben akár rigidnek is nevezhető szempontrendszer.

Itt szeretnék bevezetni a gondolatmenetbe egy a kommunikációt gyakorlatban művelő tudományághoz szorosan kapcsolódó fogalmat, a szómágiát és annak erejét. Ezt a szempontot könnyű lenne a marketing negatív megítéléséhez általánosan kapcsolódó manipulatív jelleg számlájára írni, ám e kifejezésben ennél sokkal több és az irodalomban is könnyen felfedezhető értékek vannak. Hiszen a kifejezések használata az atmoszférateremtés olyan nyelvi jelekkel való megalkotása, ami alapjaiban határozza meg egy irodalmi mű sikerességét. Nem véletlen, hogy a költészetre könnyű lenne – a természettudományokra inkább jellemző sémakereső attitűddel vizsgálódva – pusztán a

hasonlatok, metaforák és egyéb költői képek egyvelegeként tekinteni. A vers azonban nem pusztán egyveleg, sokkal inkább összhangzat, aminek tanulmányozásához az egyén kénytelen elfogadni a szubjektivitás vastörvényeit és alárendelni magát nekik, amelyek legalább akkora erővel követelik az elemzésben nekik kijáró helyet, mint az objektivitás teszi megannyi tudományterületen. Így, ahogy azt Gaston Bachelard a tér poétikájáról írt művében is megfogalmazza: „Egy filozófusnak, aki a tudományfilozófia alapvető témáiból merítette egész gondolatvilágát, és a lehető legpontosabban követte a kortárs tudomány aktív, erősödő racionalizmusának fő csapásvonalát, el kell felejtienie a tanultakat, és szakítania kell a filozófiai kutatásban beidegződött szokásaival, ha a költői képzelet által felvetett kérdéseket akarja tanulmányozni.” (Bachelard, 2021, p. 44.)

Festői nézőpontból vizsgálva a kérdést persze könnyű lenne azzal érvelni, hogy a képzőművészeti alkotások befogadásához pusztán a látás képessége szükségeltetik. Ahogy azonban erre a dolgozatomban is szót kapott művészek gondolatai is rávilágítanak, a képzőművészetben jóval több rejlik az esztétikai igények kielégítésére, vagy éppen a kedélyek felborzolására alkalmas külső megjelenés felszínes szemlélésére irányuló törekvések. Ha a szöveg befogadásának mélységeit is a rétegzettség jellemvonásával ruházzuk fel, akkor szót kell ejtenünk az érteshez kapcsolódó befogadói attitűdök függvényében változó olvasói nyitottságról, ami szintén meghatározó pontját képezi egy vers tartalmi interpretáció változékonyságának. Ugyanez a séma érhető tetten a képzőművészet közönségkörének sokszínű műértelmezéseiben is. Hiszen nem elvárható, hogy két teljesen más alaptapasztalati bázissal rendelkező ember ugyanarra a következtetésre jusson, vagy ugyanazokat az érzelmeket társítsa egy alkotáshoz, még ha ugyanazt szemlélik is. Ez az azonosság ugyanis csupán látszólagos egyezést jelent. A szemlélők kapcsolódási pontja nem terjed túl magán az alkotáson, ami – a dolgozatomban már megfogalmazottak szerint – nem nyerheti el végleges és minden tekintetben egyedi valóját a befogadó belső világával való reakcióba lépés nélkül.

Felmerülhet tehát a kérdés, hogy ha a szövegek értelmezésével kapcsolatban természetesnek vesszük ezt a jelenséget, akkor vajon a képzőművészetben is létezhet-e a vizualitás funkcionális analfabetizmusa? Ezzel a gondolatkísérleti perspektívaváltással pedig szinte automatikusan alapjaiban megdőntött érvnek tekinthető a látás képességének kizárólagos szükségessége. Ez a kérdés persze nem feltétlenül jelenti a befogadó művészettörténetben, vagy éppen az adott művész életében való jártasság szinte diszkriminatív jelleggel fellépő szükségességét, csupán annyit, hogy a szemlélői nyitottság és az új ismeretek kontextusában állandóan újra teremtődő interpretáció látszólagos

instabilitását kell minden értelmezés alapjaként, valamint keretrendszereként megnevezni, elfogadni.

A SZÖVEG TERE

Maga a gondolat, hogy a szövegnek tere lehet, pusztán első hallásra okozhat megdöbbenést. A meghökkentő szóhasználat ugyanakkor könnyen érthető, sőt logikus jelentést takar. A szöveg tere voltaképpen átmenetet képez valós és virtuális tér között. Valós térként az alkotás, virtuális térként pedig az ember azonosítható. Teljesen mindegy, hogy alkotói vagy befogadói minőségében vizsgáljuk, az ember, a gondolati képalkotó képessége, kreativitása, képzelőereje megteremti azt, amit az illető belső terének/belső világának nevezhetünk.

Kérdés, hogy ez a belső/virtuális tér, hogyan viszonyul a képzőművészethez és irodalomhoz, vagyis, hogy hol keresendők e mezők metszéspontjai. A következő fejezetekben részletesebben fogom vizsgálni a térpoétika e kérdésekre adott lehetséges magyarázatait Gaston Bachelard alapművében (A tér poétikája), illetve Szentpéteri Mártonnak a térpoétikát a térbeli művészetek és a design vonatkozásában értelmező szövegeiben. Ezen kívül külön egységben szeretném görcső alá venni az alkotói perspektívát. Meglátásom szerint a több műfajban alkotó kreatív elme bemutatásával a legkézenfekvőbb illusztrálni, hogy képzőművészetnek és költészetnek az alkotó is lehet közös halmaza. E gondolat alátámasztására olyan alkotók munkásságát szeretném e nézőpontból szemlélni, mint Michelangelo. Valamint közös térként közelítem meg a közönség szerepkörének individuálisan is vizsgálható képalkotó, kreatív befogadói folyamatait.

Mindezek előtt azonban fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon mit is jelent társadalmi kontextusban az a vizualitás dominancia, ami a kulturális működéseinket meghatározza. A látás és képalkotás szerepe elválaszthatatlan része a hétköznapi környezet tapasztalatainknak. A médiatörténeti mérföldköveket áttekintve, jól követhető út rajzolódik ki az első képalkotó eszközök feltalálásától egészen az audiovizuális tartalomgyártás iparágáig és demokratizálódásáig. A kezdeti realista dokumentációs törekvésektől azonban messzire jutottunk, hiszen a fotó- és filmművészetben ugyanolyan jelentősége van ma az absztrakció és az önálló művészeti ággént való megközelítés gondolatának, mint bármely képzőművészeti, vagy irodalmi irányzatban.

Ám a képalkotás eszközrendszerétől függetlenül megmutatkozó metszéspont, az emberi szem, a befogadói tekintet. A kulturálisan változó és sokszínű motívumrendszerek

és hagyományok bár sok pontos ütközhetnek nézeteltérésbe alkalmazóik által, egy közös pont mindenképpen akad bennük. Az ember által látott világ befogadása és szimbólumokká alakítása, esztétizáló folyamat. Az ember környezetében óhatatlanul keresi a szépet, a harmóniát, a logikát vagy éppen az inspirációt. E folyamatban pedig absztrakcióba, elméletekbe, majd újabb alkotó folyamatokba bocsátkozva hozzuk létre a kultúra folyamatosan változó és színesedő, gondolkodásunkat is meghatározó rendszerét. Az esztétika kifejezést kortárs szöveggörnyezetben mindenképpen körültekintően érdemes használni, hiszen nem szokatlan e szót bizonyos vizuális ismertetőjegyek csoportjaira aggatott nevek után, kategóriajelölőként alkalmazni. Elvégre esztétikája – bárhonnan szemléljük is a közvetlen vagy tágabb környezetünket – mindennek van.

Az elfogadott esztétikai rendszerek ma ismert összességét azonban nem szabad általánosan elismert jelenlévő vizuális fogalomrendszerként számontartanunk. Az avantgárd irányzatai közé tartozó absztrakt expresszionizmus és kubizmus is megküzdött a ma művészettörténeti kánonban elfoglalt helyéért. Félre téve azonban a kánon ember alkotta mivoltából fakadó szelekciós folyamatok retrospektív kritikájába ágyazott aggályainkat, az alkotók saját művészetükről megfogalmazott gondolatai, valamint az ő munkájuk nyomán megszületett művészetelméleti tételek relevanciája vitán felül áll. Hiszen ezek azok a keretek, amelyek meghatározzák a jelen társadalmi, sőt az individuális esztétikai fogalomrendszereinket is. A tapasztalatba és hagyományrendszerbe ágyazott szépségfogalom kihatással van arra, hogy mit sorolunk az esztétikum skálájának egyértelműen kellemes képzeteket keltő halmazába, ezen is túlmenően mit tekintünk művészetnek, mit vagyunk hajlandók az elődök által kialakított struktúra koordinátarendszerébe emelni.

Az avantgárd törést, de legalább is gyökeres változást hozott ebbe a fogalomrendszerbe, megnyitva ezzel a kapukat a társadalmi egységeket átívelő gondolatmező átstrukturálódás előtt. A megváltozott esztétikai igényekkel fellépő képzőművészek újra definiálták az addigra kultúrába ágyazódott látást, más perspektívából szemlélve szedték elemeire, majd alkották újra a világot. Így az új szemléleti mód megjelenhet írásaikban is, amelyeket saját alkotó folyamataikról, inspirációjukról és céljaikról fogalmaztak meg. Ezek a szövegek olvashatóvá teszik az esszémben vizsgált művészek alkotásait, miközben hatással vannak egyéni esztétikai látásmódunk alakulására is. Amennyiben pedig az eddig felrajzolt gondolati és gyakorlati változások egymásra ható rendszerét igaznak fogadjuk el, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy ennek a

perspektívaváltásnak a kultúrafogyasztó közönség látásmódjában is nyomot kell hagynia, függetlenül a korabeli kritikai visszhangok hullámveréseitől.

Nem kisebb gondolati ajtónyitó erejű tanulmány Gaston Bachelard térpoétikát megfogalmazó tétele sem. Bachelard esszéje hidat képez irodalom és képzőművészet között egy olyan alternatív térfogalom kialakításával, ami új szint ad a művész és befogadó belső világának elgondolásához. Közös pont Bár Szentpéteri a térpoétika kérdéskörét elsősorban a design és építészet példáján keresztül közelíti meg, ezzel nagyon is materiális érzületet adva a metaforának, van, ami összekösse őt Bachelard gondolatvilágával. Szentpéteri a hétköznapi élettereink megélésének fizikai alaptapasztalatán keresztül mutat rá az ember lélektani belső terének tapasztalatára. Így állítja párhuzamba külső és belső környezetünket, ezzel teszi könnyen érthetővé, sőt érezhetővé Bachelard művészeti, költészeti kontextusba helyezett térértelmezését. A két szövegében a belső világ, ház motívumán keresztül ábrázolása. Ugyanakkor tény, hogy Szentpéteri értelmezésében főként az építészet és design művészi, valamint alkalmazott művészeti aspektusait veti össze a tér aktív használóinak funkció-beteljesítő jelenlétével. Ez pedig bármennyire is teoretikus szövegről van szó, materiális keretek közé zárhatja az olvasói értelmezést. Ezzel szemben Bachelard szövege a ház metaforáját egy rugalmasan alakítható, vizualizációt és értelmezést segítő eszközként alkalmazza, ami mellőz mindenfajta anyagságból fakadó merevséget. Hiszen a ház nem más, mint az egyén belső világának metaforája. Éppen ezért a terek a személyiség rugalmasságát követik, nincs valós fizikai határérzékelési kényszere, ugyanakkor elkezd láttatni az emberi képalkotás szükségszerűségét a művészléten túli szférákban.

A vizualitás dominanciája, valamint az egyéni esztétikai igény egyik alaptapasztalataként szolgál maga a szöveg is, hiszen egy könnyen elképzelhető képpel mutatja be a központi gondolatot. Ezzel azonban önmagát is magyarázza, hiszen az olvasók előtt megjelenő kép azonosságát semmi sem garantálja. A magyarázat mégis működik, hiszen a motívum – a saját emlékeink, tapasztalataink eltérő részleteitől függetlenül – érthető metaforarendszerrel egészíti ki a bonyolult elméleti szöveget. A metaforahasználat, a képszerűség ugyanis a befogadói élményt nem csak kvalitásában, de hatékonyságában is növeli. Gondoljunk csak a geometrikus alakzatok „kiterített” ábrázolására, az kémiai kötések vizualizációját segítő ábrákra vagy akár nyelvtani struktúrák lerajzolható jelrendszerére. Ezek a példák mind azt támasztják alá, hogy a vizualitás nem pusztán a tudásátadást segítő funkcionális, vagy a szórakoztatóipari túlhangsúlyozottság eszköze, hanem az emberi gondolkodás individuálisan és társadalmi szinten egyaránt megkerülhetetlen alapegysége. Ez pedig magában hordozza a kulturálisan ránk

hagyományozódott esztétikai motívumrendszerek lokális és globális hatását, amit akár párhuzamba is állíthatunk a nyelvi jelek, a szókincs gondolkodás-determináló erejével.

Mindezek után persze még mindig adódik a kérdés, hogy mit is értünk a szövegtér kifejezés alatt és ez vajon hogyan képződik. A maga bonyolultságában egyszerű magyarázat tulajdonképpen a szöveg gondolati benyomásaiból született mentális kép harmadik dimenzióba lépését jelenti a virtuális térben. Minden, ami szöveg, szükségszerűen leírás is. Függetlenül az elméleti szövegek gondolati leírásától, a prózában megszokott tájleírásokról, vagy a költészet érzelmekről festett portréitól. Minden, ami szöveg, tartalmazza azokat a nyelvi jeleket, amelyek létrehoznak valamiféle képet a befogadó lelki szemei előtt. Ezt takarja maga a szövegtér, ennek szemléltetése azonban pontosan abba az akadályba ütközik, mint amit a mindennapjaink folyamán az álmok elmesélésekor tapasztalunk.

A kialakult kép, legyen szó szövegekről vagy álmokról, átadhatatlan. Hiszen elképzelhetetlen, hogy a leírás nyomán két ember képzeletében pont ugyanaz a kép jelenjen meg. Éppen ezért a szövegtér létét nem a keltett képek azonosságán, hanem a képek létrejöttén keresztül lehet csak vizsgálni. Ez persze szorosan kötődik az emberhez, hiszen mindenkinek egyéni környezeti tapasztalatai és kommunikációs preferenciái vannak, amik alapjaiban fogják meghatározni a fantázia, a belső képalkotás szabadságát. Ám azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a nyelv és a vizuális kultúra lokális lenyomatai miként adnak alapot és kereteket a szövegek képiségének megéléséhez. A környezeti és kulturális kontextus együttesen alkotják azt a koordinátarendszer, amelyben önmagunkat és élményeinket észrevétlenül helyezünk el. Így nem meglepő, hogy a saját kép- és szövegalkotó szabadságunk is ebben vagy éppen e korlátokon kívül keresendő.

ÖSSZEFONÓDÁSOK IRODALOM ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET KÖZÖTT: AZ ALKOTÓ

Mindannyian ismerünk olyan alkotókat, vagy ha más nem, legalább a nevüket, akik legyőzve az időt és a kánonképzők hangulatingadozásait, az alpműveltség részévé, tehát tananyaggá váltak. Ám köztük is vannak olyanok, akik többek a popkultúrába szivárgott alkotásaik általános ismereténél. Akik nem csak egyetlen művészeti- és tudományágban képviseltették magukat. Akikre talán még ma is számtalan ambiciózus tanuló előtt példaképként jelennek meg. Benjamin Franklin, Leonardo da Vinci vagy éppen Michelangelo Buonarroti nevét hallva akár alapgondolat is lehet, hogy az alkotásaik maradandóságán túl ezek az emberek nem csak egy tudományterületen jeleskedtek.

Esszémben elsősorban Michelangelo munkásságán keresztül szeretném bemutatni, hogy az alkotó maga, hogyan jelenthet közös teret irodalom és képzőművészet között. A reneszánsz művészekre gondolva nem meglepő, ha egy alkotó több művészeti ágban is tevékenykedett. Általános emlékezetben mégis egyszerűsítünk és a polihisztorok kivételével egy-egy kategóriába soroljuk őket, legalább is az alpműveltség terén. Talán ezt éppen azért tesszük, mert mára már kevésbé tűnik szokásosnak a specializálódás nélküli alkotói lét. Michelangelo számos kortársával együtt azonban így tett. A képzőművészet mellett ugyanis költőként is kamatoztatta kreativitását.

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon azok, akik az alkotás egy típusát kiemelt képességekkel művelik, vajon határok nélküli kreatív szabadsággal rendelkeznek-e a művészet minden területén? Nehéz lenne erre egyértelmű választ adni, ám ahogy azt a történelmi példák is mutatják, ez közel sem elképzelhetetlen. Az irodalomnak és képzőművészetnek ugyanis közös halmaza a vizualitás. Ugyanakkor az egyik legfontosabb szempont, amit az alkotói identitás vizsgálatánál figyelembe kell vennünk az nem más, mint maga a művészi szándék.

Anélkül, hogy az öncélú alkotás nyúlőrege felé akár csak egy lépést is közelítenék, mindenképpen szeretném megvizsgálni, hogy vajon maga Michelangelo miképpen kezelte saját költőként létrehozott életművét. E kérdés kutatásához Szkárosi Endre, Szubjektív univerzum és architektonikus verstér Michelangelo költészetében című cikkét használtam fel. Ahogy az a cikk első bekezdésében olvasható: „A korabeli, méltó fogadtatást követő hosszú csend kézenfekvő, akceptálható vagy furcsa okai között ott van az eredeti, szerzői szövegkiadás elmaradása, az első, jócskán posztumusz kiadás katasztrofális szöveggondatlansága, majd a vezető olasz irodalomtörténészek, esztéták közül nem kevésnek (közülük is a legismertebb Crocénak) az elmarasztaló véleménye, mely nemcsak a kanonizálást, hanem a megfelelő kritikai értékelést is sokáig hátráltatta.” (Helikon, 2010. p. 39.) Ez tehát kérdéseket vethet fel Michelangelo saját kötő énjének térnyerésével kapcsolatban. Ám ahogy azt közvetetten a cikk is leszögezi, csak azért, mert a versek sokáig kényszerültek asztalfiókba zártan élni, koránt sem jelentik azt, hogy ne lennének publikálásra érdemesek. Megválaszolatlanul marad ugyanakkor, hogy Michelangelo esetében a szobrász, vagy a költő én dominálja-e az írói folyamatokat. Szkárosi cikkében Valerio Marianit idézi, aki jellemzésében azon véleményének ad hangot, miszerint Michelangelo pont úgy kezeli a versírást, ahogy a szobrászatot. Ezzel közvetetten azt is állítja, hogy a művész alkotói folyamatait elsősorban a képzőművész identitás határozza meg. Minden kreatív megnyilatkozás csak a szobrászat szűrőin keresztül juthat felszínre.

(Helikon, 2010. p. 40.) Ezzel szemben azonban Szkárosi más magyarázatot ad Michelangelo szövegalkotási metódusaira: „Mariani pontosan figyel fel a „struktúra” fontosságára és a vers zártságának, végletes formai immanenciájának jelentőségére -, egyetlen hátránya, hogy metaforikusán teszi ezt, s ez félrevezető lehet. A leghelyesebb eljárás a szövegből magából kibontani a formálásmód lényegét, s ha ez sok tekintetben hasonlóságokat mutat is Michelangelónak a képzőművészetek terén gyakorolt alkotói felfogásával-eljárásával, az nem abból adódik – és ez lényegi különbség -, hogy „szobrászként” ír verset, hogy plasztikai tapasztalatát viszi át az írói gyakorlat terére, hanem saját mentalitásából, személyiségének legbensőbb lényegéből következik, minden alkotói területre nézve meghatározóan.” (Helikon, 2010. p. 41.)

Ami azonban Michelangelo verselésével kapcsolatban vitán felül áll, az a szerkezeti elemek, a szövegstruktúra fontossága. Talán ebben a stabil alapot jelentő igényben érhető tetten leginkább, hogy a szobrász és a költő hogyan képes eltérő művészeti ágként közös alapra lelni egy alkotó elmén belül. A verstér szerkezeti, strukturális mivoltába fektetett precizitása összeköti a szobrászat visszavonhatatlan mozdulatokkal dolgozó attitűdjét a költő szöveget építő működésmódjával. Ez a nagyon is identitást érintő kérdés magát a művészt is foglalkoztatta. Ahogy azt Szkárosi írja: „Ebből következik, hogy költői beérésének időszakában az érzelmi-szellemi-fizikai lét, valamint művészi létezés módjának és identitásának problémája egyaránt foglalkoztatta.” (Helikon, 2010. p. 41.)

Az alkotó ember jelentette közös terek elemzésekor nem mehetek el szó nélkül a művészi alaptapasztalatok és közvetlen környezet metaforarendszerre gyakorolt hatásainak megemlítése mellett. Olvasóként sem ismeretlen az érzés, hogy az a szöveg tud a legkönnyebben, a legkisebb értelmezésbe fektetett energiát igényelve hatni, amelyik a befogadóéval azonos tapasztalatokra, jelrendszerre épít. Ez az általános kulturális szokásoktól, képektől és szimbólumoktól elkezdve egészen a személyes tapasztalatok (például, illatok, helyleírások stb.) véletlen egybeeséséig sok minden lehet. Az író/költő számára ezek a tapasztalatok jelentik a metaforák legkézenfekvőbb kifejezőrendszerét. Nem meglepő tehát, hogy az anyaggal dolgozó képzőművész alaptapasztalata metaforaként az „anyag-művész polaritásában” jelenik meg Michelangelo költészetében. (Helikon, 2010. p. 42.) Ez a metaforaképző tevékenység párhuzamba állítható a képzőművészet kompozícióiban megjelenő motívumok jelrendszerével. Gondolhatunk itt a klasszikus festészet értelmezését segítő, szentekhez tartozó attribútumokra, a külön jelentéstartalmat hordozó színhasználatra, vagy éppen a látott kép kubista értelmezésére jellemző sematizálására és elemekre bontására.

Ezek a tevékenységek a kortárs költészet képviselői számára ugyanannyira jelentenek alapfunkciót, mint bármely történelmi távlatokban alkotó elődjüknek lehetett. A művészetet övező megismerés-kultusz médiában hagyott lenyomatai közül az egyik, amiért minden művészet iránt érdeklődő hálás lehet, az az interjú műfajának térnyerése. Így, ha nem is kapunk közvetlen megerősítést a költők metaforaképzésének gyökerére, az élettörténetek nyilvánosság elé tárt részleteinek megismerésével egy lépéssel közelebb kerülhetünk saját bizonyosságunkhoz.

A képalkotás alapegysége a szó. A szóhasználat pedig hű tükre gondolkodásunknak és annak a környezetnek, amiben a mindennapjainkat éljük. Talán a legjobb példa erre a tájegységekre jellemző szókészlet eltérése és hogy ez családokon belül, hogy tud keveredni, amíg egy koherens közös szókészletet nem képez. A költészetben azonban nem feltétlenül kell földrajzi távolságok vizsgálatába bocsátkozni. Bőven elég a szövegek mögött álló ember önmagáról közszemlére bocsátott viselkedésmintáit, környezetét és szokásait vizsgálni. A költői képeket formáló szavak árulkodó lenyomatai annak az alaphalmaznak, amiből gondolkodásuk, világlátásuk és mondhatni létük fakad. Ezt azonban minden olvasó csak a saját fogalomrendszerének határain belül tudja elkezdni boncolni, bizonyos esetekben saját szókészletnek részévé tenni. Vecsei verseiből – anélkül, hogy a szavakat kontextusukból kiragadva akarjam bármiféle túlmisztifikált jelentéstartalommal felruházni – a meg nem értés csendje című versében szoros egymásutánban olvasható „felfoghatatlan szenvedés”, „mindenható”, „pokol”, „kárhozat”, vagy éppen „ima” kifejezések nyomán talán nem túl absztrakt gondolat arra következtetni, hogy a vallási gyakorlatok és kifejezésrendszerek megélése meghatározó keretet jelentettek az akkor 17 éves fiú mindennapjaiban. (3. Melléklet) Az egyes szóhasználatok egyszerűségén tovább lépve a sorok szerkezeti és tartalmi egységei következnek. Ezek tartalmukban csak nyomokban, érzelelkifejezésükben azonban túlcsoportulásig rejtenek magukban valamiféle transzcendens megélést, amihez mégis nagyon emberi és érzelmekből kiinduló módon lehet kapcsolódni. A vízben hintázó tükör című versben ez a következő sorokban érhető tetten: *„támaszt meg az eget magadban/ hidd el hogy kezdettől egyek vagyunk [...] mert hiába írlak le csak megteremtesz/ csak kulcsod leszek elrejtett termeidhez/ vagy élet a testedben az arc a szemedben”*. (1. Melléklet) Ezt a tendenciát és érzésvilágot erősíti meg a költői képem című vers is, amelyből a vers szövegi struktúrája miatt rendkívül nehéz csupán egy-egy sort kiragadni. Hiszen maga a vers olyan olvasói benyomást kelt, mintha egyetlen hosszú mondatná göngyölt gondolat volna. Én azonban mégis kísérletet teszek erre, hogy e meglátásomat alátámaszthassam. Így a következő sorokat szeretném kiemelni: *„féltem a*

gyötrelem nyugalmát és/ az őszinte felsorokban bújócskát/ játszó költői túlzásoknak nevezett/ hazugságok igazságait, tisztaságát/ a hitben és szenvedélyben, folyók/ amiket főként magamból olvasok ki”. (2. Melléklet)

Ugyanez a vizsgálat a Kertai Csenger kötetéből választott verseken is folytatható. Kertai verseiben azzal szembesül az olvasó, hogy az ő szentélye a természeti képekből épül fel. Az Amennyit beleraksz című vers soraiból és szóhasználatából is az tükröződik, mintha a művészet és a természet intimitás szimbóluma ellenpólusa lenne az ember épített környezetében megmutatkozó kényszerű láthatóságnak. Ezt támasztják alá e sorok is: *„Szobrot, képet, virágot,/ belülről illatozik/ a megmetszett akácfa, [...] Nem jó ez így,/ hogy csak báméskodók/ kirakati tárgya vagyok,”* (4. Melléklet) A Hold című versben pedig tobzódnak a természet kifejezései, mint „galamb”, „hold”, vagy éppen „vérerek”. (5. Melléklet) E szavak a kontextusban szintén valami transzcendens, sőt az őszinteségében transzparens érzelmi megélést kölcsönzik az olvasónak is. Ezt pedig még érzékletesebben és sűrítettebb formában tartalmazza a Ketten: *„Lázadozzanak a gyengék,/ akik nem merik felvenni reggel/ a mennyország lepotyogott darabkáit [...] hogy kiszelídítsem őket onnan/ egy szelíd idomár mozdulataival.”* (6. Melléklet)

Az analógia tehát már világos. Az ember környezete és saját létéből fakadó alaptapasztalatai, sőt éndefiníciói a költői fogalomrendszerek gyökerét is jelentik. Michelangelohoz visszakanyarodva tehát látható, hogy a költő és képzőművész énje egymás mellett, egymást támogatva jelenik meg alkotásaiban. Ahogy azt az alkotó és anyag kettősének megjelenése, valamint állandó szimbólummá válása is sejteti, a képzőművész identitás fogalomrendszeri alapot ad a költőnek, hiszen maga a művész is e nyelvi rendszerben tapasztalja a körülötte lévő világot. Ahogy a Szkárosi által idézett 90. szonett szól: *„jobban szeretem magam a szokottnál, / s mióta szívemben vagy, többet érek; / ahogy az a kő is, melyet kivések, / értékesebb a nyers sziklahalomnál. // Vagy mint a festett vagy írott lapot már / egy gyűrött, tépett ívnél többre nézed: / több vagyok én is, s fájdalmat nem érzek, / mióta szemed célkörébe vontál.”* (Helikon, 2010. p. 44.) Ezen túlmenően az alkotó ének közti egymásra hatást támasztja alá a Szkárosi által legendásnak titulált 151. szonett első versszaka is: *„A legjobb művész sem tud olyan eszmét,/ mit fölöslegével nem rejt a kő/ magába; s csak az elmét követő/ kéz bonthatja ki burkából a testét”* (Helikon, 2010. p. 45.) Szkárosi cikke nyomán nem maradhat kérdés afelől, hogy Michelangelo művészetén túl az általa vizsgált művészetfilozófia szerint készült művekben meghatározó szerepe van a transzcendens létező és az eszme által hitelesített, sőt inspirált alkotásnak. Ez a gondolat pedig korszakokon átívelő alapgondolatot jelent a költészetben, hiszen ezt az esszémben

részletesebben vizsgált két költő versei is alátámasztják. Szkárosi gondolataival zárva a fejezetet: „Ezzel nyílik meg a lehetősége annak, hogy a művész, aki ezt a nagyszerű sugallatot felfogni képes, nem egy üresedő konvenciórendszer prizmáján keresztül tekint a valóságra és az anyagra, hanem közvetlenül, saját szubjektumának erőterében nézhet szembe a valósággal és művészetének anyagával.” (Helikon, 2010. p. 48.)

KÖZÖS TÉR: A KÉPZELET, A BEFOGADÓI KÉPALKOTÁS

A befogadó személyéből levezethető közös tér gondolatát sokféleképpen lehet érteni. Mielőtt azonban a képzelet fenomenológiájának útvesztőibe merészkednék, szeretnék felvetni egy a hétköznapi művészetbefogadás tapasztalatából is levezethető lehetőséget. A gondolat alapját az az egyszerű elv képezi, hogy nem kell szakértőnek lenni a művészet élvezetéhez. Ennek elfogadásához persze meg kell értenünk azt is, hogy a műértés nem azonos a műélvezettel. Tehát nem kell generációról generációra hagyományozódó gyűjtemény vagy szakértelem a művészet szeretetéhez. Ez a kérdéskör persze talán erősebben kapcsolódik a képzőművészetet körülvevő kezdeti befogadói bizonytalansághoz. Ám mint oly sok minden az emberi viselkedéssel kapcsolatban, ez is csak szocializáció kérdése. Ha tehát rábírjuk saját magunkat, hogy a hagyományainkba ágyazott értelmező nézőpont helyett érző tekintettel figyeljük a művészet termékeit, azzal alapjaiban írhatjuk át az általános befogadói élményt. Ehhez persze az önmagunk kreatív oldalával való újfajta kapcsolódást kell kialakítanunk és elsajátítanunk. Fel kell, hogy mentünk magunkat a művészetelmélet nagy rejtélyeinek egyszemélyben történő és azonnali megfejtést követelő súlya alól. Ahogy azt a szabadságot is meg kell adnunk magunknak, hogy a szubjektív, ismeretalapú szabadasszociációk, amelyek az alkotások nyomán bennünk megszületnek, pont olyan létjogosultsággal kérnek teret maguknak, mint a művészetelméleti tanulmányok tudományos közegben igaznak elfogadott értelmezései.

E gondolat tudatosítása és nem utolsósorban megkönnyítése érdekében, előnyös megismerni azokat a gondolatokat, valamint gondolkodókat, akik írásaik révén a művészetelméleti diskurzus menetébe emelték a befogadói szerepkör meghatározását. Mindezek mellett persze érdemes észben tartani, hogy ezek a gondolatok a mai napig is párhuzamosan vannak jelen a művészeti szférában. Így befogadóként is jogunkban áll eldönteni, hogy melyik álláspont, esetleg azok milyen arányú keveredése jelenti számunkra a befogadói léttel való kísérletezéshez a megfelelő komfortzónát. Érdemes ezekre az elméletekre egyfajta gondolati biztonsági hálóként gondolni, ami kimondja, hogy a

befogadónak is helye van a képzőművészeti szférában és eldönthetjük, hogy milyen távolságból vagy pozícióból kívánjuk szemlélteni azt.

Az értelemzés szabadságának skálája a befogadó teljes szabadságától a művész mindent meghatározó intencióinak relevanciájáig terjedhet. Hayley Levitt Ted-Ed előadásában ezt a skálát mutatja be. A művész szándékának szerepéről W. K. Wimsatt irodalomkritikus és Monroe Beradsley filozófus ekképpen vélekedett: állításuk szerint a művész szándéka irreleváns. Ezt nevezték szándékos tévedésnek („intentional fallacy”). Ezt kétféleképpen indokolták. Egyfelől a művész, akinek a művei vizsgálat tárgyát képezik már nem él, soha nem rögzítette az alkotói szándékait. Kortárs képzőművész esetében az is megkerülhetetlen tényező, ha az alkotónak nem áll szándékában befogadói kérdésekre válaszolni. Másrészt állították, hogy a rendelkezésre álló információk pusztán elvonnák a figyelmet a mű valódi értékéről. Wimsatt és Beradsley gondolatait követve tehát az egyetlen releváns tényező az, hogy az alkotás működik. (Ted-Ed. (2018. november 26.). Who decides what art means? - Hayley Levitt [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HoXyw909Qu0>) Elméletükben persze helye van annak is, hogy az eltérő befogadói attitűdök eltérő reakciókkal járnak. Így tehát nem támasztanak kötelezettséget sem az alkotóval, se pedig a befogadóval szemben. Nézőpontjuk konklúziója, hogy az alkotás a nézői benyomásokkal kiegészülve válik teljessé, valamint minden interpretációnak megvan a maga létjogosultsága. Ezzel egyidőben e vélemény felszólít a saját értelmezéseink és érzéseink megfogalmazása mellett a többi nézőpont elfogadására, sőt talán megfontolására is. Hiszen az eddig megfogalmazott gondolatok alapján ez nem lenne több pusztán látókör szélesítésnél, ami sokszor a legjobb és legfontosabb lépés, amit megtehetünk a művészettel való viszonyunk további feltérképezése érdekében. Szem előtt tartva azt, hogy az alkotói szándék nem kell, hogy megkösse a befogadói fantázia kezét.

Felmerülhet persze a kérdés, hogy mi történik abban az esetben, ha a művészi szándéknak nagyobb jelentőséget tulajdonítunk a műértelmezés folyamán? A fent taglalt nézőpont ellenpólusát Steven Knapp és Walter Benn Michaels irodalom teoretikusok képviselik. Ők ketten elvetették a szándékos tévedés elméletét, hiszen állításuk szerint a művész értelmezése saját alkotásáról nem pusztán egy a sok lehetséges variáció közül, hanem az egyetlen, ami valós jelentéssel, sőt jelentőséggel bír. Számukra az alkotás eszenciája nem pusztán művészetként való megítélésében, hanem az ember alkotta mivoltában rejlik. Az alkotás szándékossága az, ami egyáltalán értésre vagy értelmezésre érdemessé teszi a művészet produktumait. (Ted-Ed. (2018. november 26.). Who decides

what art means? - Hayley Levitt [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HoXyw909Qu0>) Így tehát a műértelmezésből a befogadó majdhogynem teljességgel kiszorul, hiszen ami számára az értelmezésből marad, az pusztán az alkotói szándék művel való párosítása. Ugyanakkor ez sem teljességgel kizárólagos, hiszen hogyan is lehetne megtiltani egy műkedvelő gondolkodónak, hogy a párosítás nyomán ne szülessen saját interpretációja, ne forgassa tovább a rögzített intenciók mentén a jelentést, ezzel felfedezve azt, ami számára a többletet jelenti a műben.

A szélsőségek feltérképezése után azonban fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon van-e képviselője annak a középútnak, ami összeköti az eddig megismert elméleteket. Erre a választ Noel Carroll amerikai kortárs filozófus adja. Saját tételében az alkotói szándékot a beszélgetéssel hozza párhuzamba. Állítja, hogy a művészi intenció épp úgy viszonyul a közönségéhez, ahogy a beszélgetőtársak egymáshoz, tehát a relevancia tagadhatatlan. (Ted-Ed. (2018. november 26.). Who decides what art means? - Hayley Levitt [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HoXyw909Qu0>) Ebben az esetben tehát az alkotás, mint a művész szándékának közvetítőeszköze és a befogadó saját értelmezése folyamatos párbeszédben, így kölcsönhatásban állnak. Ez a nézőpont az egyensúlyt képviseli. Teret ad az alkotói gondolatnak és a befogadó asszociációinak egyaránt. A tanács, amit viszont érdemes megfogadni, hogy a mű, bár közvetítheti az alkotói szándékot, nem árt utánajárni, hogy a művész papírra vetette-e saját motivációit, hogy azzal a tudással gazdagabban szemlélődhessünk tovább.

Irodalmi kontextusban e témához legközelebb talán az egyéni képalkotás önmagunk felé történő validációja áll. A szövegter egyéni megélését, és a belső képalkotó szabadságunk megtapasztalását, jobban mondva elfogadását. Az irodalom egyik leggyakrabban ismételt kérdése a „Mire gondolt a költő?” párhuzamba állítható a képzőművészet alkotásainak értelmező jellegű szemléletével. Pedig ahogy a képek mögött meghúzódó szándékot és tartalmat sem lehet első ránézésre megfejtetni, úgy az sem várható el, hogy egy vers olvasása nyomán mindenki ugyanazt érezze vagy gondolja. Nem is beszélve a költői képek által lelki szemeink előtt feltáruló látványról. Ez a kérdés azonban túlmutat a szavak jelentésén lamentáló, definíciókereső bölcsészeti megközelítésen, ahogy az oktatás legkézenfekvőbbnek, legegyszerűbbnek ítélt elemző módszerein is.

Persze az irodalmi szövegek is lebonthatók pusztán a szavakra, megnevezhető költői eszközökre, vagy éppen történelmi és szociológiai háttérelmzésekre. E tényezők ismerete és adott esetben értelmezésbe emelése nemes és hasznos alaptudás. Ám véleményem szerint nem összekeverendő és nem is helyettesíthető e tudásokkal, a saját olvasói érzéseinkkel,

képalkotói szabadságunkkal tapasztalt szövegértelmezés. A természettudományok bizonyításra és logikára épülő szabályrendszerét elsajátítani akaró bölcsészettudományok próbálkozása, önmaguk szubsztanciája ellen megy. Holott e tudományágak sajátosságának elfogadása sokkal több szabadsággal és magától értetődő validációval járna. Esszém egyik kulcsgondolata a szubjektív ismeretalapú szabadasszociáció éppen ezt hivatott ellensúlyozni. E gondolatban ugyanis nem csak az alapismeretek didaktikus alkalmazása szerepel, hanem azt is megengedi, hogy a látott képek és a képzelet által kialakított belső világunk vizuális kreativitása is szerepet kaphasson a befogadás és műélvezet tereiben.

Ezt az állítást legkönnyebben a történetmeséléssel lehet alátámasztani. Emberi alaptapasztalat, hogy az élményeinket megosztjuk egymással, ahogy az is, hogy az álmainkat meséljük. Mesélés közben pedig megelevenednek előttünk azok a valós, vagy éppen virtuális terek, amelyeket szeretnénk megosztani beszélgetőtársainkkal. Ugyanakkor semmi garancia nincs rá, hogy az elmeséléseink alapján részletnyi pontossággal, mindenkiben azonos képek kelnek majd életre. Hasonló jelenséggel találkozhatunk egy szöveg olvasása kapcsán, aminek nem is feltétlenül kell költészeti magasságokban járnia.

Hiszen a tájleírások, karakterjellelmrajzok és akciójelenetek sem egyformán élnek az olvasók képzeletében. Mégis el kell fogadnunk, hogy ezek a kialakult képek, amik megalább annyira egyediek, mint az ujjlenyomat, teszik személyessé és megtapasztalhatóvá a szövegeket. Végző soron pedig ezek a tapasztalások hatnak a befogadókra. Ettől tudunk akár végletekbe menően rajongani egy-egy alkotó művei iránt, ahogy ennek az ellenkezője is igaz. Ez a belső képalkotás az, – ahogy Wimsatt és Beradsley fogalmazott – amitől működni tud egy alkotás. Ebből a nézőpontból vizsgálva a kérdést azt tapasztalhatjuk, hogy ennek a nagyon is szubjektív tapasztalatnak sokkal nagyobb szerepe van a művészet értelmezésében, mint ahogy azt a logika keretrendszerében megfogalmazott műelemzések és művészetelméleti tézisek sejteni engedik.

Felmerülhet persze a kérdés, hogy ha el is fogadjuk ezt az állítást, mégis mi köze lehet az irodalom és képzőművészet kapcsolatához. Ennek megválaszolására egyetlen párhuzamot kell csak elképzelnünk: a vers a költőnek (persze ide bármilyen irodalmi mű behelyettesíthető) ugyanaz, mint a kép a festőművésznek (az írott szövegek analógiájára itt is a képzőművészet bármely alkotása kiegészítheti a gondolatot). Tehát az alkotás nem más, mint az alkotó belső világának kivetülése. Erre pedig a befogadó saját belső világával reflektál, ami ezáltal szélesedik is. Így jön létre az alkotói szándék és a befogadói értés közti a Noel Carroll által megfogalmazott párbeszéd.

Ezt tovább gondolva érkezünk el a befogadó, alkotó és alkotás hálózatához, amit a következőképpen lehet felrajzolni: a művészi ars poética az alkotói szándékot, tehát a művet is hivatott magyarázni. Mégis e szövegek olvasásakor a befogadó az alkotóról kaphat teljesebb képet, így a művek befogadása harmadik tényezővé válik. Hasonló folyamat írható le az irodalmi alkotók és alkotások kapcsán is. A csavart a történetben pedig a befogadó középpont-szerepe adja, hiszen így rajta keresztül a többi pont között is egyedi összefüggés található. Így tehát a befogadói ismeret az, ami közös alapot ad egy avantgárd festő gondolatainak és a kortárs irodalom alkotásainak. Mindez pedig a közönség belső világában egyesül, ami bizonyítja, hogy a saját belső tereink megélése, megértése és aktív használata a műértés, valamint a műélvezet megkerülhetetlen része. Tehát a belső képalkotás hitelessége és fontossága már nem kérdés. Befogadóként pusztán rajtunk múlik, hogy ugyanolyan hangsúlyt adjunk neki, mint az alkotók keze által megszületett művek vizualitásának.

A KORTÁRS KÖLTÉSZETBŐL MERÍTVE

Mielőtt belevetném magam a kötetek elemzésébe fontosnak tartom megfogalmazni a választásom mögött meghúzódó gondolatokat. Logikusabbnak tűnhetne mindkét költőtől az első vagy második kötetét elemezni, hogy valamiféle szintbeli azonosságot válasszak vezérfonalamul. Számomra azonban ennél erősebb választási indok volt a kötetekből kiérzett érzelmi nyitottság, naivitás és kitárulkozás fogalmai között lebegő atmoszféra, amit talán az őszinteség gyűjtőfogalomként való használatával lehet a legjobban megfogalmazni, a mögötte meghúzódó összetevők ismeretében. Két teljes kötet részletes végig elemzése meghaladná pusztán egyetlen dolgozat határait. Így az elemzést a kötetekből kiválasztott néhány versen keresztül fogom szemléltető jelleggel megírni. Reményeim szerint a kötetek teljes ismerete csak megerősítené következtetéseimet.

Az Égszilánk a matracon Vecsei H. Miklós első kötete, ami 2010-ben jelent meg a Barrus Könyvkiadó Kft. kiadásában. Az író neve leginkább a színház világából ismert, ám ez a kötet még jóval az előtt látta meg a napvilágot, hogy a Pál utcai fiúk sikere hatást gyakorolhatott volna az eladási számokra. Éppen ezért az az őszinteség, ami összeköti a két kötetet, ebben a naivitás és az anonimitás biztonságával kísérve jelenik meg. A következőkben a kötetből kiválasztott három verset fogom elemezni: „a meg nem értés csendje”, „vízben hintázó tükör” és „költői képeim”. A versek teljes szövege a mellékletben található.

A két kötetben érdekes párhuzam a spiritualitás, a keresztény kultúrkörhöz kapcsolódó vallási szimbólumok megjelenése és használata. Míg Vecsei kötetében a kifejezések inkább a hátköznapi nyelvhasználatban is megjelenő szavak, a tartalmuk a versek kontextusában mégis valami újraértelmezett, a felszínes vallási rendszerismeretnél mélyebb, azon túlmutató fogalomhasználatot sejtetnek. Ezzel szemben Kertai kötetében a szavak mintha jelentéstartalmukban leegyszerűsödnének, vallási kifejezés mivoltukban mégis inkább a szerkezetkövetés és rituális megtapasztalás lenyomataként szivárognak át a beszélt nyelvi és alkotói használatba.

VECSEI H MIKLÓS: ÉGSZILÁNK A MATRACON

Az *Égszilánk a matracon* című kötetből választott első vers, *a meg nem értés csendje* (2. Melléklet). Ebből a versből árad az a bretoni gondolat, miszerint az érzelmek képesek a katarzist, a megismerést és a teljességet igazán megmutatni. A szabadság- és elismerésvágy egyszerre sóhajt fel a szövegben, körülöleli az olvasót, újfajta szavakba öntve a klasszikus gondolatokat. Mégis a vers kiválasztását leginkább indokoltta tevő rész az utolsó versszak és a zárósor: „*te égő vágytálakból habzsolsz egedben/ de ha este nem fekszik senki álmodra/ és nem sír, nem üvölti tőled félve:/ hogy szeretlek és akarlak- eljusst-e/ a csúcsra, ha a minden a semmitől fáj?*” (Vecsei, 2010, p. 14) Ahogy az ebből a rövid részletből is kiderül, a hiány nem csak az művészeti irányzatok váltakozásában és egymásra hatásában játszik fontos szerepet. Kiemelt jelentősége van önálló műveken belül is, hiszen mozgatórugója lehet azok megszületésének is.

A *vízben hintázó tükör* (1. Melléklet) című vers már csak címével is az absztrakció páratlan példája lehet és igazolja azt is, hogy a kortárs költészetre is igaz, hogy a fogalomismeret, esetleg az író életének ismerete hozzájárulhat a mű sikeres dekódolásához. Ám nekem nem célom magánéleti szálakra visszavezetni az elemzést. Ebben a versben több gondolat együttes jelenlétére is asszociálhat az olvasó anélkül, hogy az erőltettség gondolata akár csak egy pillanatra is felmerülne benne. A versben e két sor „*mert hiába irlak le csak megteremtesz/ csak kulcsod leszek elrejtett termeidhez*” (Vecsei, 2010, p. 25) számomra egyszerre testesíti meg Picasso keresésről alkotott elképzeléseit, miszerint azt festi, amit talált, nem pedig azt, amit keres és Breton kutatásról vallott nézeteit, hiszen ez a vers valahol az önmegismerés felé másokon keresztül vezető útjának lehetőségét villantja fel az olvasó előtt. Ellentétesnek tűnhet ezt a két gondolatot ilyen szoros összefüggésbe hozni, mégis alátámasztja legitim jelenlétüket a versben is olvasható szinte paradox sorok összefonódása.

A Vecsei kötetéből választott gondolatzáró vers, a *költői képeim* (3. Melléklet). Már a vers legelején ránk köszön Breton: „*ha/ lenne a napoknak esthossza/ beleörjiteném magam a papírba/ csomagolt költők gondolataiba*”. (Vecsei, 2010, p. 74) Ezzel az egy mondattal, mintha nem csak Csodaország válna elérhetővé minden költő számára, hanem az a Breton Picassoról vallott nézete is, miszerint ő képes volt kiszakítani magát az értelem bilincseiből. Az örületet ezzel a képzőművészeti világban is ismert módon, újfajta, ismeretlen rendszer és az alkotás forrásának csodájaként definiálva. A versben tovább haladva Léger örökségét találjuk: „*[...] és JA –/ nevezett el nőket lopott csillagokról*”. (Vecsei, 2010, p. 74) Itt óhatatlanul is eszünkbe juthat az elődök, a klasszikusok indikátor szerepe, akik a változást előidézik saját művészetükkel. Ezt az is alátámasztja, hogy József Attila művészete és élete több ízben is megjelenik Vecsei karrierjében, a Mondjad, Atikám! című monodráján át az előadás szövegkönyvének POKET zsebkönyvként való kiadásáig. Ugyanakkor itt gondolhatunk Grisre is, aki saját bevallása szerint klasszikus módszerekkel dolgozik, amik állandók. A költészetben az eszközök, módszerek, kifejezések átvétele könnyebben absztrahálható. Mégis érezhető, hogy a kötet több nagy elődjének szóhasználatából is inspirálódott. Erre jó példa a dolgozatban külön nem elemzett *ágyban párnák közt egyedül* (Vecsei, 2010, p. 9) című vers, ami szabad utat ad a klasszikusok keresésének, hiszen könnyű engedni a gondolatnak, ami Petőfit idézi fel.

KERTAI CSENGER: HOGY NEKEM JÓ LEGYEN

Kertai Csenger kötetének versei az első perctől kezdve teljesen más, szinte összehasonlíthatatlan atmoszférát teremtenek. Sokkal nyugodtabbak, ám érdekes módon, nem kevésbé szenvedélyesek. Vecsei kötetében – ahogy azt az utolsó választott vers is remekül példázza – az életigenlést mindenekelőtt a költők sokszor szenvedésekkel, nehézségekkel tűzdelt alkotáshoz vezető életútjának átélése jelenti. Ezzel szemben Kertai verseiből az alkotás, mint az élet mellékterméke, a gondolatok, az érzések költői rezgésszámon való megélése burjánzik, hogy a szavakból lugasokat építve a széles skálát bejáró érzélemvilágot is a megtapasztalás boldogságával tudja ábrázolni.

A kötetéből elsőként választott vers, az *Amennyit beleraksz* (4. Melléklet). Ez a vers a kötetben megjelentek közül az egyik legjobb ellenpélda Picasso fejlődésfogalommal kapcsolatos félelmeire. Noha vitathatatlan, hogy ezt a szót is kezdi elcsépelni a közbeszéd, fontos megtartani tisztaságát és ahol megjelenik, elismerni létét. Kertai két kötete közül azért a másodikra esett a választásom az elemzés megírásakor, mert az elsőhöz képes itt tapasztaltam azt az őszinteséget, amit Vecsei első kötetében. Ám amit Vecseinél az

anonimitás, azt Kertainál éppen az ellenkezője, az első kötet megjelenésének sikere, a pozitív megismerés és felismerés visszacsatolása engedte szabadjára. Ebben a kötetben az érzelmi sebezhetőség és nyitottság azt a jó értelemben vett fejlődést érezteti, ami mellett nem lehet, nem is szabad szó nélkül elmenni, ha már kezünkbe került mindkét kiadvány.

A *Hold* (5. melléklet) című vers képei már a nyitósorral biztos helyet foglalt magának elemzésemben: „*Egy galamb hasában fénylik a hold*”. (Kertai, 2021, p. 18) Nem is a gondolatiság, sokkal inkább az érzés miatt, amit keltett. Ahogy azt Picasso is írta: „A művészet olyan hazugság, amely közelebb visz minket az igazsághoz. Legalábbis ahhoz az igazsághoz, amelyet fel tudunk fogni.” (Picasso, 1975, p. 151) E vers olvasásánál értettem meg igazán, hogy mit is jelent számomra Picasso első olvasatra ellentmondásosnak tűnő gondolata. Egy kép – legyen szó akár képzőművészeti alkotásról, akár költői képről – igazságtartalmát nem az ábrázolás/kifejezés valódiságában, hanem elképzelhetőségében és megérezhetőségében rejti el. A vers képeit nem lehet nem látni lelki szemeink előtt. Összeolvadva a vers szinesztéziászerű hatásával elválaszthatatlanná teszi a költő szavait és az olvasóban megjelenő vizuális elemek tengerét.

A, Hogy nekem jó legyen kötet elemzésének záróverse a *Ketten* (6. Melléklet). Ebben a versben Kertai Csenger szinte magát Picassot is idézhetné, hiszen ahogy ő fogalmazott, azt festi, amit talál és nem azt, amit keres. A versben nem a ráismerés, hanem a megismerés, a tudás, a találás képe jelenik meg. „*Lázadozzanak a gyengék,/ akik nem merik felvenni reggel/ a mennyország lepotyogott darabjait,/ amik egy buszmegállóban, vagy otthon,/ az ágy alatt bújtak el,/ hogy kiszelídítsem onnan/ egy szelíd idomár mozdulataival.*” (Kertai, 2021, p. 46)

ÖSSZEGZÉS

Ezek a gondolatok persze nem többek pusztán ismeretalapú szabad asszociációk sorozatánál és ha valamit alá is támasztanak az csupán annyi lehet, hogy mindenki a saját világának tudásanyagából képes befogadni egy másik ember univerzumának darabkait. Mindazonáltal a párhuzamok rámutatnak arra a tényre is, hogy a művészeti ágak sokszor ugyanazokat, vagy nagyon hasonló gondolatokat fogalmaznak meg, összefonódásukat ezzel a befogadóra, a műkedvelő közönségre bízva. Léger utánpótlásról és realizmusról megfogalmazott igazsága pedig jelen van mindegyik versben. Hiszen mondhatjuk rájuk, hogy túlzóak, hogy az absztrakt költői képek eltávolodnak mindattól, ami igaznak nevezhető. Ám az érzelmi megélés realizmusa mégis azt mutatja, hogy ahogy az

ábrázolásban, úgy a költészetben is az érzéki benyomások valósággá tétele a realizmus jelenlévő alapja. A költőkhöz csatlakozó gondolatom naivitásával merem remélni, hogy ezek az összhangzatok nem csupán a véletlen művei, és a művészeti ágak egymásra hatása valós inspirációforrásként fogják közre a hétköznapi életet, azok számára kínálva felfedezni valót, akik nem restek keresni.

Locsmándi Luca

IRODALOMJEGYZÉK

- Breton, A. A szürrealizmus kiáltványa (1968). In: Bajomi Lázár Endre (szerk.). A szürrealizmus. Gondolat.
- Breton, A. A szürrealizmus és a festészet (1979). In: Bajomi Lázár Endre (szerk.). A szürrealizmus. Gondolat.
- Bachelard, G. A hely költészete In. Steve Yates: A tér költészete (2021). Gondolat.
- Gris, J.: Magánvélemény In: Székely András (szerk.). (1975). A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Gondolat.
- Kertai Cs. (2021). Hogy nekem jó legyen. Kalota Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, Budapest
- Léger F. 1975. A festészet eredete és ábrázoló értéke. In: Székely András (szerk.). (1975). A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Gondolat.
- Szentpéteri M. T. Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán, In. HELIKON IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE 56. ÉVFOLYAM (2010).
- Szentpéteri E. Szubjektív univerzum és architektonikus verstér Michelangelo költészetében, In. HELIKON IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE 56. ÉVFOLYAM (2010).
- Picasso, P. A művészetről In: Székely András (szerk.). (1975). A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Gondolat.
- Vecsei H. M. (2010). Égszilánk a matracon. Barrus Kft.

MELLÉKLET

VECSEI H. MIKLÓS: ÉGSZILÁNK A MATRACON

1. Melléklet – vízben hintázó tükör

vízben hintázó tükör manchester orchestra – play it again sam

támaszd meg az eget magadban
hidd el hogy kezdettől egyek vagyunk
ha benned kaparós fájdalmakat is hagyunk
mert hiába írlak le csak megteremtesz
csak kulcsod leszek elrejtett termeidhez
vagy egy élet a testedben az arc a szemedben
a vízben hintázó tükör melyet fájón eltakarsz

a megtört fény előtt a félelmed vagyok önmagad
mely mindent elragad a vízben hintázó tükör alatt
úszol a fagyban ha kell életemért csak hangosan
éljed át a szerelmet hogy hiányod fontosabb
mintha bárki más fogná kezem betemetve

szakíts ki belőlem ha kialszanak a fények
amikor már minden halott még nem lesz késő
az álmok tengerén kék szemek 1 csíkot
húznak a világ fölé átugorni ha merjük de
akkor összedől minden terem a szenvedélyt
táncként járó érzelmek kínhalálnak s helyükön
csak kietlen halál marad amihez a kulcs én leszek
benned a vízben hintázó tükör alatt

én ott leszek

és egy csillagot tartok majd magunknak
kötéllel az égen magunkat

a meg nem értés csendje

kispál és a borz – szívraglás

mint

felfoghatatlan szenvedést szeretlek
mindenható ki a pokollal táncolsz
mondd miért élek minden percet tovább
ha enyészetedben kárhozatra vádolsz

és bohócruhában altatsz a halálig
miközben imáimat meséled újra
mondd miért hagysz a földön könyörögni,
ha nem vélsz érdemesnek ősz világodba

te égő vágytálakból habzsolsz egeden
de ha este nem fekszik senki álmodra
és nem sír, nem üvölti tőled félve:
hogyan szeretlek és akarlak- eljutsz-e

a csúcsra, hol a minden a semmitől fáj?

költői képem

gnarls barkley – going on

ha

lenne a napoknak esthossza
beleőrjiteném magam a papírba
csomagolt költők gondolataiba
ahogy érzem egy versen, hogy
nincs nála egyszerűbb gyönyör
szerelmes gyanakvó álom lefejtés
hobbiból csodákat varró költőnek
spontán születő fájdalmak élnek
számomra szabad versekben és JA –
nevezett el nőket lopott csillagokról
mint a kávézók kezében guggoló
ébren álmodó, sosem boldog
mosolyokkal tűzdelt életek művészei
féltem a gyöttelelem nyugalmát és
az őszinte félsorokban bújócskát
játszó költői túlzásoknak nevezett
hazugságok igazságait, tisztaságát
a hitben és szenvedélyben, folyók
amiket főként magamból olvasok ki,
hogy mesélhessek arról, hogy
egyszer én is megpróbáltam leguggolni

4. Melléklet – Amennyit beleraksz

Amennyit beleraksz

Szobrot, képet, virágot,
belülről illatozik
a megmetszett akácfa,
emlékek a nyárról,
amikor először találkoztunk,
hogy sosem jöttünk össze,
mert a szobám megsínylené
a többes számot,
és te sosem engednéd,
hogy más rajta hagyja a kézjegyét
azon, amit már régóta készígetsz,
egy múzeumot legintimebb
testrészeimből.

Nem jó ez így,
hogy csak bámészkodók
kirakati tárgya vagyok,
és sosem leszek elég neked,
tavasszal néha meglátogatsz,
és néhány napig, zárt ajtók mögött
egymáséi lehetünk,
hogy utána megint hónapokig
csak a hiányodból rendezzek
néhány forintért unalmas tárlatot.

Hold

Egy galamb hasában fénylik a hold.
Elviszi a súlyom hozzád,
mert úgy lehet bírni a látványt,
ha eltűnik a tekintet.

Látod, így könnyebb. Nem nyugszom,
szállok ágról ágra,
feszül, remeg, csillog bennem
a vérerek összevisszasága.

Ki vagyok én, ha kijársz belőlem este,
és elviszed belőlem, ami a legfontosabb.

Ketten

Egyedül vagyok,
bezárva veled,
így húzom magamra bőrödet,
Nap és piszok sáros egyvelegét.

Lázadozzanak a gyengék,
akik nem merik felvenni reggel
a mennyország lepotyogott darabjait,
amik egy buszmegállóban vagy otthon,
az ágy alatt bújtak el,
hogymiszelídtsem onnan
egy szelíd idomár mozdulataival.