

Bujdosó Alpár vizuális költészetete*

1.

A vizuális költészetet az irodalomtörténetek szinte kivétel nélkül experimentális, vagyis kísérleti irodalomként tárgyalják, legyen bár szó régi magyar képversekről, avantgárd vagy neoavantgárd alkotásról. Az ok legtöbbször abban áll, hogy a művek – megalkotottságuknál fogva – kevésbé vagy egyáltalán nem illeszkednek egy-egy korszak legitim irodalmi műfajainak sorába, ezért recepciójuk is korlátozott, azaz nem jutnak széles olvasó- vagy nézőközönséghez, így nem is tudnak maguknak legitimitást szerezni mindaddig, amíg a hivatalos kanonizációs intézmények (iskolák, akadémiák, folyóiratok) fel nem ismerik, meg nem értik esztétikai vagy társadalmi üzenetüket.

Ezek a kísérletinek nevezett művek, műfajok persze leginkább a hagyományokhoz való viszonyulásuk alapján kerültek ilyen helyzetbe, mivel általában korszakváltások tanúi, és jellegzetes megalkotottságuk mind a letűnőben lévő korszak, mind az új korszak szimptomáit magán hordozza.

A Magyar Műhely szerkesztőinek munkáira többek között azért került rá ez a bélyeg, mert hivatalosan is kivonultak a magyar irodalomból, hiszen elhagyták az országot, az elnevezés tehát mintegy büntetésként is értelmezhető, és ők – érthető okoknál fogva – akként is értelmezték. Bujdosó írja 1993-ban:

„b) a magyar irodalomnak van egy fő folyama, áramlata, amelyik a sajátosságosan nemzeti feladatokat látja el; c) a többi marginális, nem fontos és másságában csupán akkor elfogadható, ha illenek rá a valóságábrázoló, mimetikus irodalom-elmélet kritériumai.” (Újra a kísérletről 4.) A Magyar Műhely szerkesztői viszont Párizsban olyan kulturális közegben éltek, ahol az experimentalizmus az irodalom fő áramához tartozott.

A Magyar Műhely érdeklődése a vizuális költészet és a performansz iránt az 1970-es években jelentkezett, amikor Nyugat-Európában a neoavantgárd beszéd-módok igazán lendületet kaptak, és egészen pontosan 1972-ben, amikor egy teljes Magyar Műhely számot ennek a kérdésnek szenteltek. Itthon ezzel szemben még csak éppen elkezdődött az a paradigmaváltás az irodalomban, amely az 1990-es évekre aztán gyökeresen megváltoztatta a prózai és lírai elbeszélés-módokat. BUJDOSÓ ALPÁR alapvető olvasmányélményeit ebből a korszakból Heinrich Böll, Jerome David Salinger, Weöres Sándor és Mészöly Miklós munkáiban jelöli ki, illetve az ő írásaikat meghatározó kései modernség-hullámban, amelyben James Joyce és Szentkuthy Miklós művei születtek. Ezeknek az alkotóknak az írásaiban a hagyományos elbeszélő technikákat olyanok váltják fel, amelyekben nem evidencia többé az elbeszélő önazonossága, az elbeszélő történet hitelessége, és az olvasó feladata sem a passzív figyelésben áll csupán. Nyugat-Európában ez volt az irodalom fő árama, ezért is volt érthetetlen számukra, vajon miért kapták a

kísérletező jelzőt a hazai irodalomtudománytól. Bujdosó vizuális alkotásai más szempontból is távol állnak az experimentalizmus ilyen irányú értelmétől.

A *Semmi konstrukció*jában a megfogalmazhatatlan közvetítésének problémáját járják körül Megyik János képzőművésszel, és ezzel összefüggésben beszélnek a kísérletezésről is:

„1. A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla. (...) 1.2. Minden olyan tevékenységet, mely a fenti megfogalmazhatatlan megközelítésére törekszik, az egyszerűség kedvéért a művészetek közé sorolunk.” (A *semmi konstrukciója*)¹

Az *Újra a kísérletről* című írásában Bujdosó újra felidézi a fenti sorokat, és mellé állítja Roland Barthes, Peter Handke és Karl-Heinz Stockhausen hasonló értelmű, esztétikára vonatkozó megállapításait, hogy igazolja: nincs egyedül azzal a kísérleti törekvéssel, amellyel minden egyes művének nekiugrik. Mert ennek a törekvésnek nem a tökéletes műalkotás ideájához van köze, hanem az alkotás feladatához: újra és újra üzenetet hozni a megfogalmazhatatlannal, tudván, hogy soha utol nem érhető az üzenet teljességének maradéktalan közvetítése: „...minden kísérlet egy-egy mű és senkinek nem jut eszébe ezt kétségbevonni. Csak a magyar irodalomban szokás kísérletező írókat szembeállítani »műveket teremtő« írókkal, költőkkel, többnyire akkor, amikor a különben avantgárdnak kikiáltott művész hirtelen szonettet kezd írni...” (Újra a kísérletről, 2.)

Az egész életművet gyakorlatilag az a törekvés alakította, hogy a *Semmi konstrukció*jában, majd a *Végtelen konstrukció*jában² kifejtett „új művészet” létrejöhessen. Az elméleti írások és

* A tanulmány a szerző Bujdosó Alpárról írt, készülő monográfiájának a vizuális munkákkal foglalkozó fejezetéből tartalmaz részleteteket.

1 Magyar Műhely 43-44. (1974)

2 In.: Bujdosó Alpár: Csígalassúsággal, 2002. 93-112.

az alkotások – legyenek bár novellák, vizuális munkák, szövegtárgyak, hangjátékok vagy performanszok – mind ugyanannak a kísérletsorozatnak a megvalósulásaiaként érthetők. Bujdosó szerint az irodalmi performansz lenne/lehetne ma az a Gesamtkunstwerk, amely alkalmat ad olyan katarziszra, amilyenre a színház, a képzőművészet és a zene képes. Az irodalmi performanszban együtt hat a hang, a kép és az előadás. Ennek az irodalmi performansznak azonban kevés köze van ahhoz a performanszhoz, amelyet magyar viszonylatban Erdély Miklós, Hajas Tibor és St. Auby Tamás révén ismerünk, illetve a bécsi akcionizmushoz, amely a sokkoló, agresszív, egyszeri és megismételhetetlen előadásairól híresült el, többek között Hermann Nitsch munkáin keresztül. Bujdosó performanszai megrendezett, éppen ezért többször is megismételhető előadások, ahol vetítésekkel, hangjátékokkal, vizuális szöveginterferenciákkal operál, és mindig saját maga adja elő ezeket. Később részletesebben is szó lesz a performanszokról, de azért kell mindenképpen megemlíteni őket, mert Bujdosó elmondása szerint irodalmi performanszaival teljesült leginkább az a törekvése, hogy színházhoz hasonló katarzisélményt nyújtson a nézőnek.

Az irodalmi performanszok anyaga vizuális munkákból és hangjátékokból tevődik össze, gyakorta olyanokból, amelyek önálló műként már léteznek. A kísérlet tehát arra is kiterjed, hogy már meglévő alkotások új lehetőséget kapjanak: más formában, más médiummal kísérve hozzanak hírt a megfogalmazhatatlannól.

A következőkben Bujdosó vizuális munkáinak világát tárom fel az olvasónak, rámutatva a kapcsolódásokra a különböző művek, elméleti írások és alkotások között, illetve bemutatom (ha kell) keletkezésüket, továbbá megkísérlem értelmezésüket.

2.

Bujdosó sokat foglalkozott a strukturalista nyelvészettel, elsősorban Jurij Lotman és Noam Chomsky művein keresztül, de több levelet váltott barátjával, Petőfi S. Jánossal is a témáról. A nyelvi jelet olyan komplex egységnek tekintette, amely magában hordozta a Gesamtkunstwerk lehetőségét. A műalkotást magát is komplex jelként értelmezve (*Intermedialitás a művészetben*³, 28.) három jelentés-síkot tulajdonít neki: természeténél fogva adott; tanult, konvencionális módon adott; illetve kollektív emlékezet alapján adott. Ha innen közelítjük meg a vizuális munkákat, akkor mondjuk az eredetileg középkori labirintusvers példáján keresztül könnyen megérthetjük, miért hasonlítja a műalkotást a jelek működéséhez. A labirintusba írt versnek természeténél fogva az olvasott szövegértelmezés a jelen-

tése. Tanult, konvencionális jelentését a labirintusvers felfejtésének logikai menete adja, míg kollektív emlékezet alapján idézhető fel a rítus, vagyis mindazon körülmény (pl. imádság), amely a labirintusvers elolvasását a maga idejében lehetővé tette. És ha a labirintusverset kiteszem a falra más képek közé, akkor új értelmet nyerhet azáltal, ahogy ezekkel a képekkel kommunikál, vagyis ahogy a néző ezt az összképet látja. Mert mindezeket túl a labirintusvers kép is lehet, mondjuk, egy grafika.

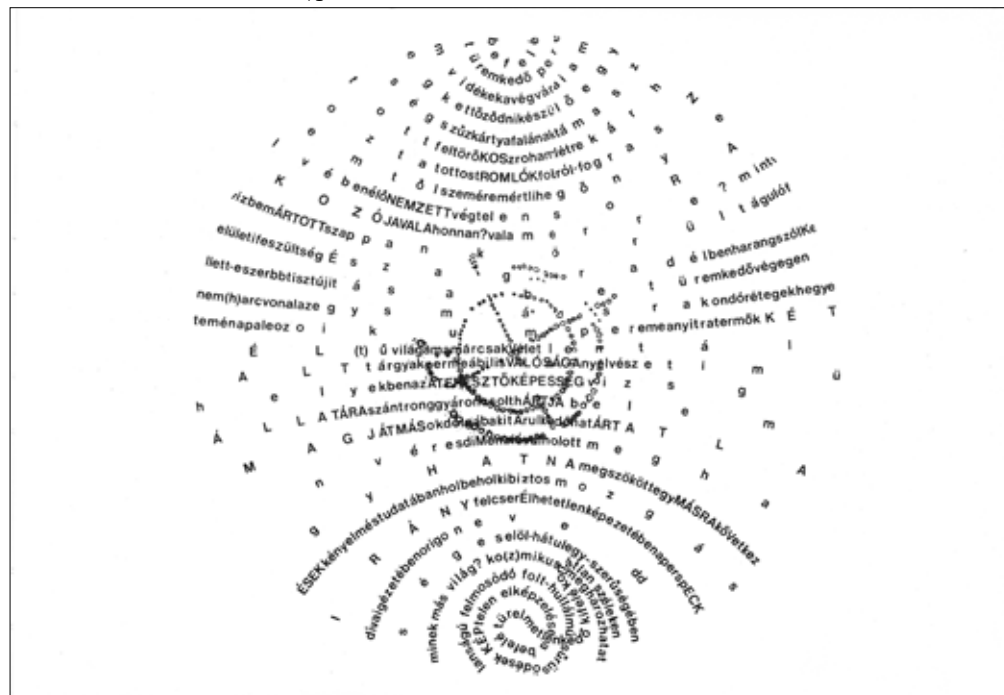
A vizuális költészet paradigmájában a képi és szövegelemek keveredése már önmagában feltételezi a jelentéssíkok komplexitását, vagyis a többértelműséget, mert kép és szöveg interferenciái ritkán előre irányítottak. Egy középkori labirintusvers szakrális olvasása például szükségképpen előre irányított, hiszen célja rituális: a bűnöktől való megtisztulás. De a modern, deszakralizált képversben éppen a nyitottság a lényeg – az olvasót választási lehetőségek elé állítani, hogy irányíthasson, és olvasatonként több, de legalábbis más-más értelmet is létrehozasson. „A vizuális elemek befogadása a szövegbe éppen az információ sokrétűségére való felfigyelésen alapszik: arra, hogy a szövegi információ-tartalmakat mentálisan – ha tetszik – világokkal, esetleg a létező összefüggésektől eltérően/ellentétesen lehet összekapcsolni.” (*A vizuális költészet poétikai eszközeiről* 45.)⁴ Bujdosó vizuális munkáinak többsége képversként értelmezhető. Szövegei központozástól mentes, nyitott mondatok vagy önálló szavak, rövid szerkezetek, nem ritkán idézetek. Képi világa legtöbbször montázs-jellegű: képek, szövegek és figurális verstörédek keverednek benne, de a leglényegesebb sajátossága mégis a kézművesség. Bujdosó az alkotásait ugyanis fóliákra készítette letraset technikával (legalábbis a kilencvenes évekig, amikor áttért a számítógépes alkotásra), ami azt jelenti, hogy a szöveget betűnként, apró kis matricákból rakta ki, kézzel illesztette a lapra, majd a kész művet lefotózta, úgy adta oda a nyomdának vagy rakta ki a falra. Ezek az alkotások általában igen nagy méretűek és meglehetősen komplexek, a teljesség igényével tárgyalni őket gyakorlatilag lehetetlen, annyi részlet rejtenek magukban, annyi képet, annyi gondolatot. Értelmezéseimben ezért mindig csak a fő irányokat igyekszem kijelölni, példákkal alátámasztva milyen olvasato(ka)t tartok lehetségesnek. Lényegük ugyanis az elidőzés.

3.

Az *Irreverzibilia Zeneon* (1985) könyvként ugyanúgy készült, mint az önálló vizuális alkotások, ezért eleve nem lehet úgy közelíteni hozzá, mint egy publikációkkal teli kötethez. Önálló műal-

3 Magyar Műhely 87. (1993)

BUDJOSÓ ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 29., A bolygó



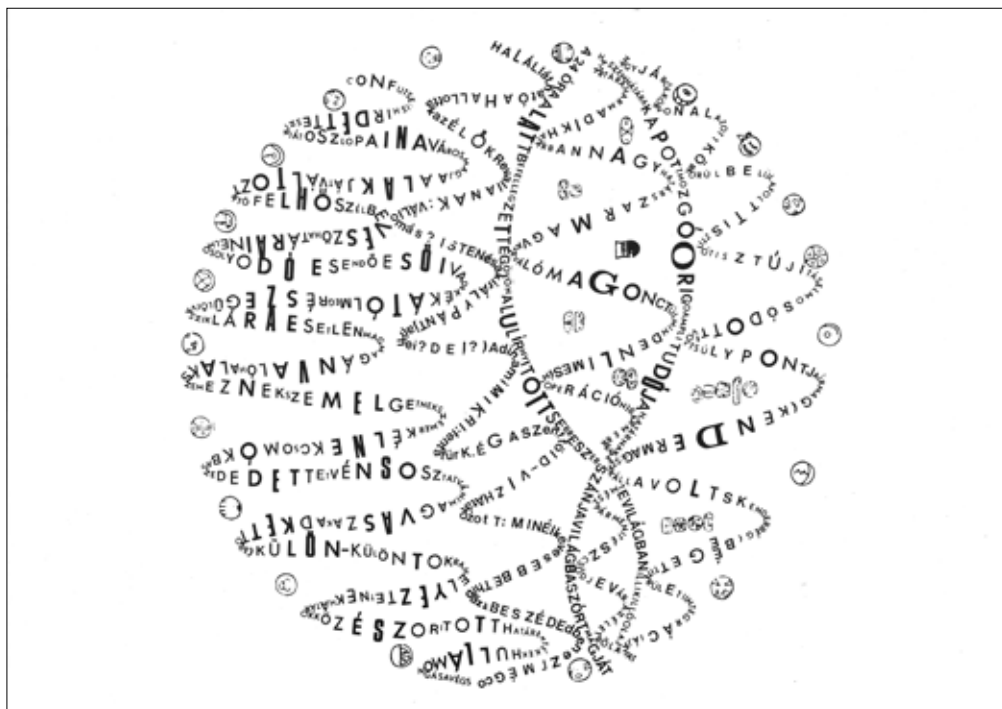
4 Magyar Műhely 71. (1986)

kotás: könyvalkotás. A bujdosói alkotásoknak ugyanis a manualitás az egyik fő jellemzője, ő akkor is kézzel akarja összerakni a művet, ha könyv lesz belőle. Mert a könyv történeténél fogva a manuális művészet lenyomata, és még a modern korban is megőrződtek benne manuális aktusok. Ha tehát valaki perfekcionista módon minél tökéletesebb könyvet akar létrehozni, logikus, hogy valamifajta kézműves alkotási módhoz fordul.

Az *Irreverzibilis Zeneon* több variációjában létezik: letraset fólián, fotókon és könyv formában. Ugyanakkor a közönség elé csak a könyv került, kiállításon viszont felbukkanhat egy-egy fotó is a könyvből. Bujdosó ráadásul azt is elmondta, hogy gyakran dolgozott úgy, hogy egy előkapott kész fotóra kezdett el újabb letrasetet ragasztgatni, amiből aztán új fólia keletkezett, melyet megint készre fotózott. Az ilyenfajta alkotásmód a pop-art sajátja, a variánsok, szériák létrehozása, tudatosan vagy esetlegesen, igazából mindegy. A lényege ezeknek a munkáknak inkább az, hogy eliminálja az eredetiséget, hogy ne lehessen tudni, melyik az első, melyik az eredete a többinek. A konzervatív műgyűjtők ugyanis éppen az eredetiket keresik, az avantgárd és neoavantgárd művészekben viszont mindig is erős volt a készítés a konzervatív műgyűjtők kicselezésére és bosszantására (főleg az Egyesült Államokban). Bujdosó esetében inkább a művészetszemléletből érthető meg az eredetiség eliminálására irányuló szándék: ő a könyvet akarta létrehozni, az oda vezető úton keletkezett variánsok csupán annyiban érdekesekek számára, hogy új alkotásokhoz adhatnak kiindulópontot, de szériákat nem akart és nem is hozott létre soha.

Úgy látszik, az *Irreverzibilis Zeneon* az első próba annak a kísérletnek az összegzésére, amelyet Bujdosó – a fentebb tárgyaltak alapján – alkotásnak nevez. A manuális létrehozás mellett összegződik benne az irodalomnak mindazon fajtája (műfaja, ha tetszik), amellyel kapcsolatban az *Újra a kísérletről* című írásában így fogalmaz: „Claude-Lévi-Strauss (...) kimutatta, hogy a mitológiák az ókor emberének a természet olyan struktúráját kínálták fel, amelyben többékevésbé tökéletesen tudott tájékozódni; tudta/tudhatta, mi mitől van, minek mi a következménye, stb. Akkoriban – és mai is – arról beszéltem, hogy korunk művészete meg tudja teremteni ezt a mai, modern mítosz-rendszert, ha megfelelkezik végre mindenféle más, tőle idegen feladat felvállalásáról, mindenféle főfolyamról és ábrázolásról; ha *kísérletet* tesz: ha kísérletet tesz a lineáris gondolkodástól, a lineáris logikától való elrugaszkodásra.” (*Irreverzibilis Zeneon*, 7.)

A *Plakát(b)irodalom* című fejezet a könyvben olyan vizuális alkotásokat mutat be, melyek leginkább megalkotottságukban különböz-



Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilis Zeneon, 1985, 30., A bolygó

nek egymástól, ezáltal adván más és más vizuális élményt. A könyvet lapozgatva persze nem derül ki, hogy miként keletkeztek, és olvasásukhoz valószínűleg nem is szükséges az alkotás módjának ismerete, ugyanakkor az értelmezéshez mindenképpen hozzáad. Mert ennek az irodalomnak ez a sajátja: kísérletezés az alkotásmóddal, multimediális eszközök használata annak érdekében, hogy a kísérlet az alkotásra minél teljesebb sikerrel járjon. Bujdosó olvasottsága a strukturális nyelvészet eredményeiben egyébként is implikálja, hogy művészetelméleti érdeklődése az alkotói tevékenység felé irányul, hiszen alkotóként igencsak termékeny lehetett a nyelv és a műalkotás felépítettségének, szerkezetének strukturalista kutatása.

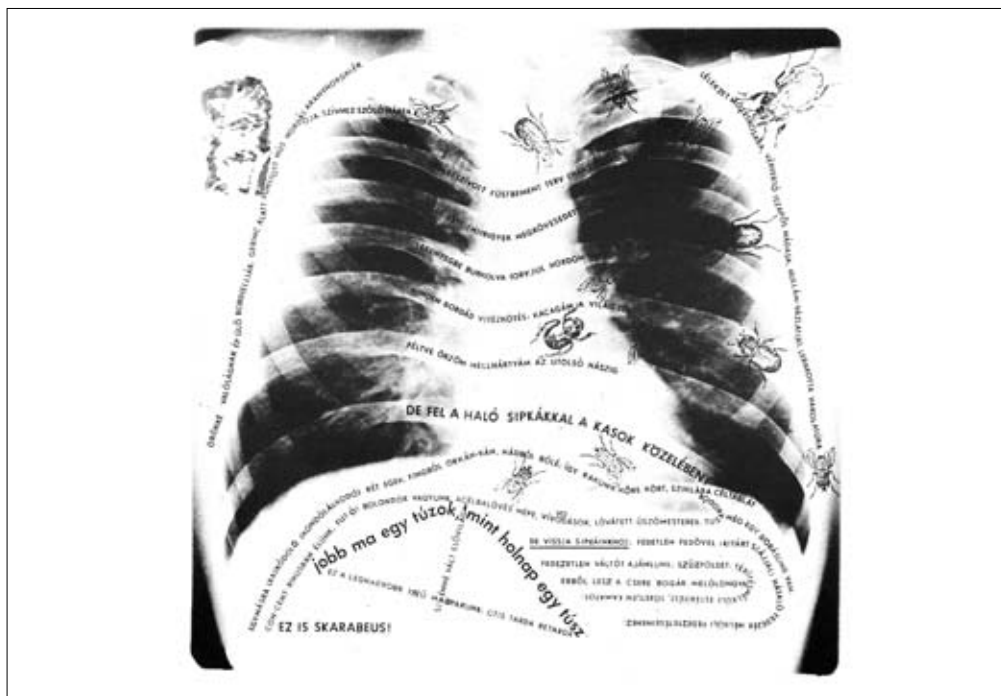
Petőfi S. Jánossal folytatott levelezésük is az irodalmi alkotás lényegének kérdését, problémáját járja körül. Egyik levelében Bujdosó a vizuális alkotások kapcsán fejti ki elképzelését a képi-vizuális kommunikációról mint új irodalmi jelenségről. „A másik probléma számomra a szintaktikai rendszerek hierarchikus jellege. A kódrendszer úgy vesz részt a közlemény generálásában, hogy nem vesz részt: kívül áll rajta, felette áll, alatta (?), merev, statikus. A gondolkodás (és kommunikáció) jelen korlátainak az áttörését ott tartom lehetségesnek, ahol a kód (a kommunikatív generálás statikus része) elmozdul szilárd helyzetéből, képlékeny lesz és maga is a közleménygenerálás játékának változó részévé válik. Hasonlóképpen, csak más kontextusban feszegeti ezt a problémát Jacques Derrida. Fenti teoretikus lehetőséget úgy próbálok szövegileg megvalósítani, hogy a közleménygenerálás eddig ismert módját valahol, egy ponton megtöröm és kódot/kódolást váltok, illetve magát a közleményt teszem meg kóddá/kódolássá.” Az utolsó tagmondatot igazából úgy lett volna érdemes fogalmazni (mert ahogy később kiderül, erről is van szó), hogy „magát a kódolást/kódot teszem közleménnyé”, ahogy ez általában történik intermediális művek esetében Marshall McLuhan híres megfogalmazása szerint (akit azonban akkoriban Bujdosó még nem olvasott). A vizuális alkotások lényege pontosan a kódváltásban van, erre a játékra hívják meg a művek az olvasót.

A *bolygó* (*Irreverzibilis Zeneon*, 29-30.) cím alatt található két képvers gyakorlatilag a figurális versek hagyományában olvasható: a kanyarodó vonalak mentén követi a szem a sorokat és bogarássza a betűket, mert azok mérete és sűrűsége alaposan belejátszik a nyelvi szerkezetek tagolhatóságába. Nagyobb betűvel szedve kiemelkednek szavak a sorokból, megbontva ezzel a szavak szóközzel jelölt határát, és új szóhatárokat képeznek. Arra kényszeríti az olvasót a képvers, hogy újrakódolja magában a szóhatár jelét, hogy az üres hely (szünet) helyett az olvasás folyamata maga értelmezze az aktuális szóhatárokat, vissza-visszaol-

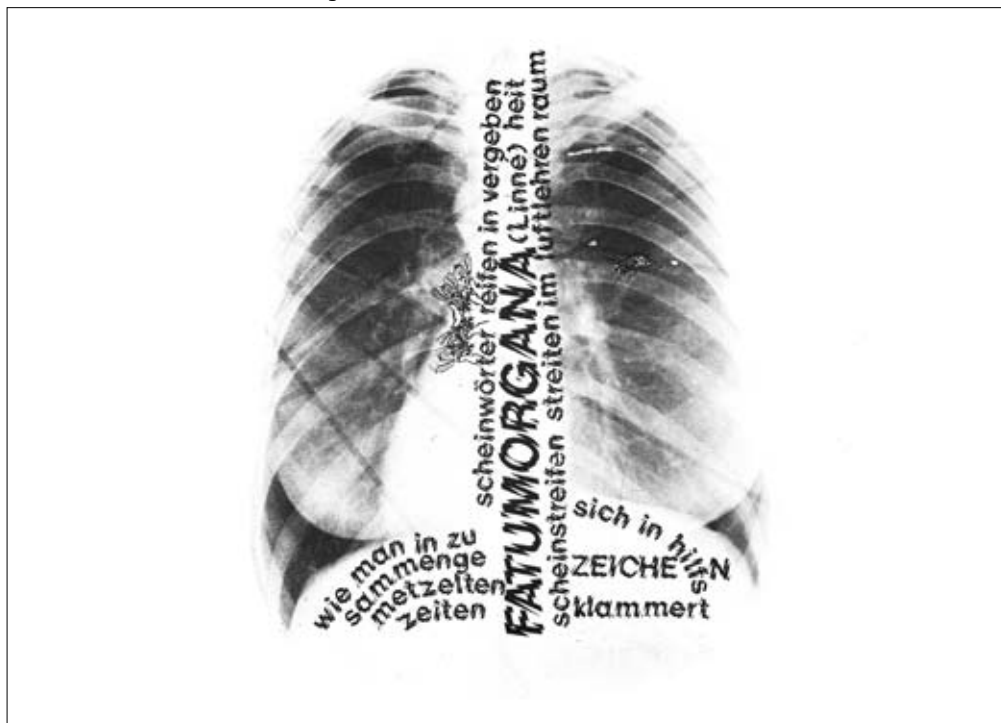
vasva, felülírva a már olvasottakat. A képvers keretének, a bolygó síkban ábrázolt, kerek képének szélein a sorok megtörnek, de sosem a szó határán, hanem mindig átvezetnek a következő sorba, annak illúzióját keltve, hogy a képek szélei összeérnek, vagyis a kép képzeletben gömbbé, bolygóvá alakul. Az északi és a déli pólus szövege ráadásul egymásba kapaszkodik. Itt a bolygó kontextusában nem gondolhatok másra, mint arra, hogy a sorok összekapcsolódása az eredettörténetbe vezet át, abba az időbe, amikor a bolygó egyetlen pontból robbant ki és keletkezett (már ha a Big Bang koncepció igaz, persze). De az a szép a képversekben, hogy a relatív egészek létrehozásáért tényleg a néző, az olvasó a felelős, legyen szó akár a szöveg töredékeinek összeolvasásáról, akár a kép részleteinek összerakásáról.

A *Skarabeust* (31.), a *Fatumorganát* (32.) és a *Fényszórókat* (33.) a mellkasröntgenkép mint közös elem köti össze és rendezi egymás mögé. Az ilyen találkozások nem ritkák: önálló vizuális alkotások lépnek be performanszok terébe, és fordítva: performanszokhoz használt fóliákból lesznek önálló vizuális alkotások.

Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilis Zeneon, 1985, 31., Skarabeus



Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilis Zeneon, 1985, 31., Fatumorgana



Jelen esetben a *Scarabeus* több másik alkotás kiindulópontja is lett. A könyvben látható alkotás egy tüdőrontgenképet vesz alapul és arra montíroz rá szövegsorokat, illetve szkarabeusz bogarakat (vannak azért ott legyek és egy szarvasbogár is – csak a rend kedvéért). A szkarabeuszokról tudható, hogy tetemetek esznek, nem véletlenül találjuk őket múmiák, vagyis egyiptomi piramisok közelében. Az egyiptomiak szemében a szkarabeusz szent állat volt, ősi kultúrákban amúgy is gyakorta találunk szent állatokat ízeltlábúak körében. A bogár ilyen szakrális kontextusát a szöveg is alátámasztja: „örökké valóságnak épülő bord(ell)ák: gerinc alatt puhított hús hordái: aranyhordalék”. Ugyanakkor deszakralizált értelmet is megenged a szöveg, hiszen a rák is ízeltlábú állat, és egyik változata éppen a tüdőt eszi, tehát a betegség kontextusát is megidézi a szöveg, például a „mellreszívott füstbement terv” sorában. A képvers később is visszatér még a könyvben, egy másik alkotás részeként.

Az *Irreverzibilis Zeneon* című mű képvers-szöveg együttes (34-43.): két képvers (a *Dampière* és az *Annekdata Irreverzibilis Zeneon*) között egy szöveg áll: *SIGILLUM PAGISZÉK ET OPPIDI MÁG(OC)*.⁵

A *Dampière* című képvers (34-35.) szembenálló hadtestek mozgását és helyzetét jeleníti meg, a szövegtöredékekből kiindulva valamelyik török ellen vívott csatáról lehet szó, név, évszám és helyszín említése nélkül gyakorlatilag mindegy is, melyik csata, akár a mohácsi is lehet, a lényeg úgyis inkább a korszak kevert nyelvi kultúrájának bemutatása. A szövegfragmentumok tematikusan kapcsolódnak a *SIGILLUM* szövegéhez, ahonnan például az is kiderül, hogy *Dampière* egy francia zsoldos volt a magyar seregben. Bujdosó Alpár nagyon szeret régi magyar történelmi dokumentumokat olvasgatni, különböző levelezéseket és leírásokat, innen származnak a valamilyen (a legtöbbször nyelvi, kulturális) szempontból érdekes szövegek. A vizuális munkák túlkódolt jellege a legtöbbször ebből is adódik, igen kevés rá ugyanis az esély, hogy az olvasó ugyanazzal – a jelen esetben meglehetősen ritkának mondható – olvasmányélménnyel rendelkezik, mint az alkotó. Más esetben, például a *PI* című képversnél a piramisra vonatkozó alapvető kulturális ismeretek bőven elegendők az alkotás megértéséhez, kép és szöveg összekapcsolásához. „Az inkriminált ábra [ebben az esetben a piramis] egy általános közérzet, egy világ közérzetének indukciójára szolgál, mely világból a szöveg »való«, mely világban a szöveg működik. Nem redundáns elemről van tehát szó, hanem egyfajta *utalásról*, legyen az

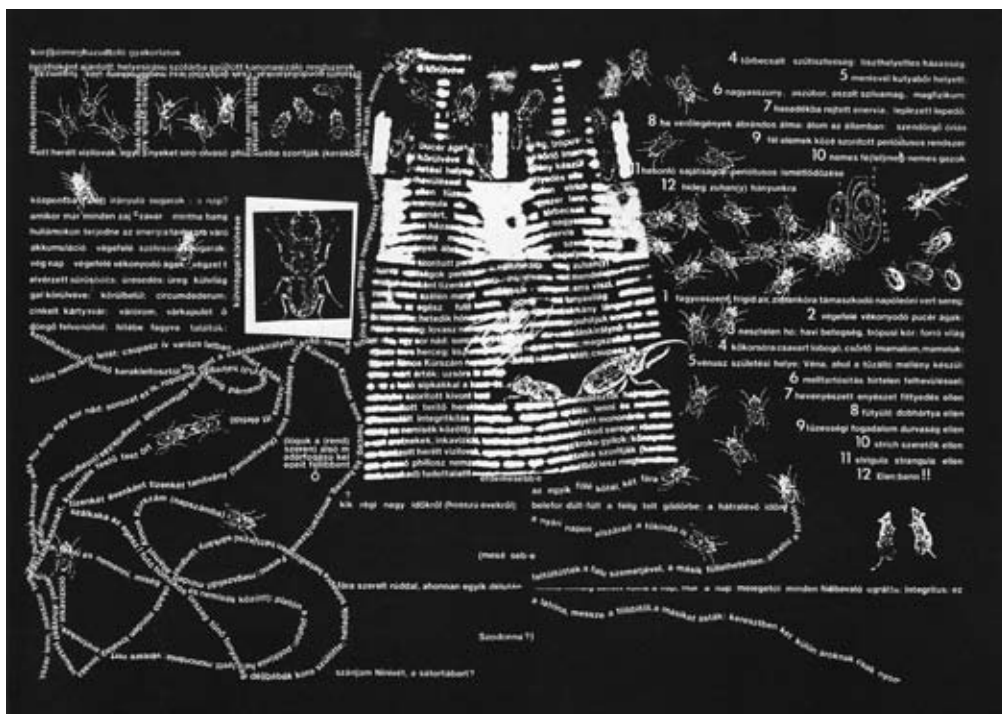
⁵ A művek elsőként a Magyar Műhely 52. és 54-55. számában jelentek meg, kisebb-nagyobb változtatásokkal kerültek bele a kötetbe.

gondolati, történeti-történelmi, földrajzi, vagy bármi más. (...) ezeknél a munkáknál a vizuális elemnek utaló szerepe van, mint ahogy sok festészeti mű *irodalmi* tartalmának, a figurális elbeszélésnek is ugyanolyan utaló jellege van.” (A szöveg szerepe a vizuális irodalomban, 84.) Bár itt Bujdosó a vizuális alkotásban a képi elemről beszél, megkockáztatom, hogy ugyanez vonatkozik a nyelvi elemre, a szövegre is, hiszen ezekben az alkotásokban éppen az egyenrangúság, a mellérendeltség a lényeg.

Akár képi, akár szöveges utalások elegendők ahhoz, hogy az alkotást bogarászva összefüggésekre bukkanjon az ember és értelmet adjon ezeknek a mű világában. Ilyen utalás a régies némettel írott „de ungrisch wagonburg”, amely ma 'eine ungarische Wagenburg' lenne, azaz 'magyar szekértábor'; ilyen utalás még a „Futak”, amely egy bácskai végvár neve; a „strattmann”, aki a császár egyik kancellárja volt (és akinek lányát Batthyány II. Ádám vette feleségül, így keletkezvén a Batthyány-Strattmann vérvonal); nem utolsó sorban a „Rennspiegel”, amely a lóversenyzők lapja. Középen csatakiáltások olvashatók, és ennyi már elegendő is ahhoz, hogy megteremtse a képversnek azt a „közérzetet”, amely mondjuk egy tizenhatodik századi török-magyar csatajelenet világát megidézni képes.

Az *Annekdata Irreverzibilia Zeneon* (42-43.) vizuálisan úgy kapcsolódik a *Dampière*-hez, hogy bár a hadtestek mozgását jelölő síkidomok megmaradtak, de szöveg helyett emberi alakokkal töltődtek fel. Ha a képversnek a másik tükreben akarunk értelmet adni, akkor a letraset figurák itt halottakat jelölnek, mivel egy csata után általában csak a halottak maradnak a csatamezőn, és ezt erősíti meg a lap tetején álló „(Thanateon)” felirat is, amely a halottak görög világára és Thanatoszra, a halál istenének nevére utal.

Az *Etüdök* (44-46.) és a *PI* (47.) című alkotásokban az olvashatóságot a betűk térbeli rendezése nehezíti meg a leginkább, ugyanakkor sokkal erőteljesebb vizuális hatások van, mint az előbb tárgyalt alkotásoknak. A *PI*-ben a betűk háromdimenziós képükkel sorakoznak a lapon úgy, hogy ha alaposabban megnézzük (lehetőleg távolabb lépve a műtől és az egésze fókuszába), akkor ezek a háromdimenziós betűk tulajdonképpen tégladarabok, amelyek piramist alkotnak. A lap síkja azonban nem azonos a piramis síkjával, tehát amint észrevesszük a piramist, azonnal kétfelé osztozik a kép a síkok mentén, melyet a különböző betűtípusok is jelölnek. Egy kétdimenziós és egy háromdimenziós térre. Ebből is látható, hogy jelen esetben a képvers vizualitása uralkodik az alkotásban, a szöveg silabizálása csak ehhez képest kezdődhet. Átjárás, vagyis lehetőség a kódváltásra ott van kép és szöveg között, ahol tematikai kap-



Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 49., Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatok

csolódást mutatnak, például az emlékek mint építőelemek jelennek meg („szánhatom emlékeimet, egymásra rakódó léteim sorát”), vagy ahol szemantikailag kijátszható az egyik a másiknak, erre jó példák a betűváltással keletkezett, kétértelmű szójátékok („csuportba zárt téli tartalék: palackposta hajótörött időszigetetről”).

A piramis tetejére két feljáró vezet fel, ezt a betűk síkba rendezett képe mutatja. Ez a két szövegtörredék metaszinten utal az alkotás műfajára: „gondolati csatornák az okozati összefüggések”, vagyis ahogyan Bujdosó a levelében fogalmazta, maga a kódváltás bemutatása az alkotás lényege. De ezek a központi helyet elfoglaló szövegtörredékek is olyanok ám, hogy csak kellő odafigyeléssel és józan következtetéssel állnak össze értelmes magyarázattá, mivel legtöbbször csak szótörredékeket olvashatunk („megva/ósülés/a kész/ehelős/égek le/csapolása”), ráadásul a sorvégek néhol még el is mosódnak. Tulajdonképpen az a jó olvasási mód, ha a részletekből következtetjük ki a jelentést ('megvalósulás a kész lehetőségek lecsapolása'), egyebet nem is tehetünk, hiszen összeolvasva egyszerűen nincsen értelmük ('megvalósulás a készehelőségek lecsapolása'). Azon nyelvi kompetenciánkat kell itt elővinnünk, amelyet a gyorsolvasásnál használunk: egy szó első és utolsó betűjéből/szótagjából következtetünk a jelentésre a kontextus segítségével.

A *Ko(l)átmeghazudtoló gyakorlatok* (48-49.) egy negatív fotomontázs, amelybe a *scarabeus* alig felismerhető lenyomata épült bele. Képileg pont ez a korábbi alkotás a meghatározó, az uralkodó, mert a rovarok mintha éppen erről másztak volna át ide, nyomukban szövegcsíkok kanyarognak. Ez a kis fikció a rovarokkal egyébként meg is történik, vizuálisan legalábbis, csak nem könnyű észrevenni, mert a röntgenkép meglehetősen kicsi, túl kicsi ahhoz, hogy csak úgy elolvassuk a sorokat. Talán ezért is emelte ki és nagyította fel a röntgenképet a bal oldalon Bujdosó, hogy olvasható legyen, ekkor ugyanis feltűnik, hogy a bordákon lévő szöveg a rovarok lába nyomán legombolyodik a képről, és ott hever egy kupacban a bal alsó sarokban. A rovarok képe és a szöveg főleg indexikális kapcsolódásokra ad lehetőséget: a szövegsorokból kalitkák épülnek a rovarok köré, egyfajta terráriumot alkotva; szerepel egy nagyobb fotó egy szarvasbogárról; és vannak mindenféle rovarok, melyek telemászálják a képvers terét. A szövegsorok többnyire figurákba rendezve olvashatók a bordákon, a rovarok lába nyomán, a terrárium vonalán. A szöveg témáját nehéz lenne körülhatárolni, egyfajta folyam inkább, amely asszociációs kapcsolódásokat mutat, és a váltásokon ismét a fentebb említett szójátékok segítenek át minket: „...szállkaka az egész!futó homokos ország tűnő tunyavilág délibábák kora szülötte: hetedik hónapra hetediziglen hét-törzű sárkány...stb.”.



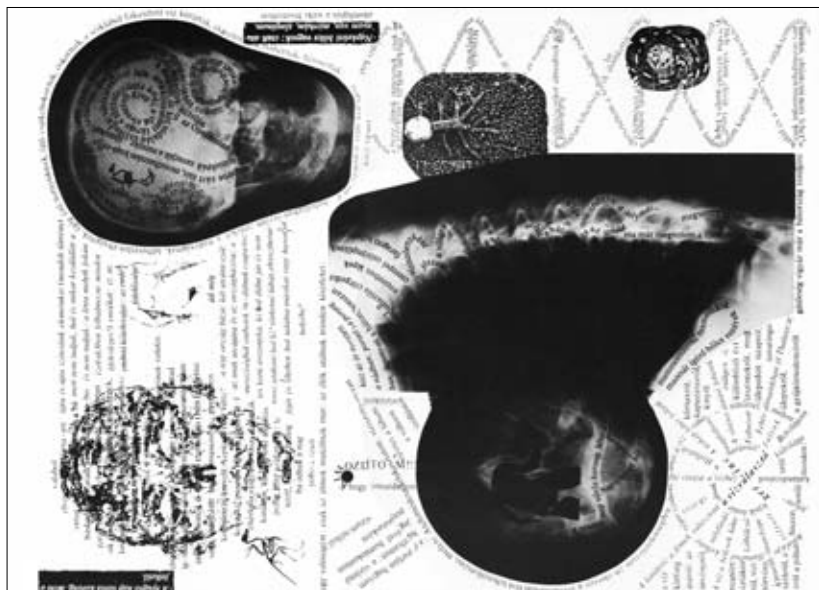
Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 50., Vendéglövegek

A *Vendéglövegek* (50-53.) egy lövedék kilövését jeleníti meg képileg: a golyó egy kerek keretbe foglalt képvers, a lövedék szóródásának vonalán pedig további szövegsorok olvashatók. Az 51., 52., 53. oldalakon az alkotásból kiemelt részletek bukkannak fel önállóan, vizualitásukkal mindig a kilövésre utalva: csupa tölcéséres forma. A szövegtöredékekből egy szétesett világ tapasztalata olvasható ki: „tömegsír elveszett indúvadalizmusán”, „horizoma felett kioldott/kioldott bomba” (eredetileg a kioldott szóban az „l” fölött áll a „t”). Utóbbi szójáték távolabbi társításokra is lehetőséget ad. A „horizoma” szó hangzásában nem áll messze Hirosimától, emellett tartalmazza a rizómát is. Míg előbbi ismert történelmi utalás, és nem szorul hosszas magyarázatra, utóbbi filmelméleti fogalom Gilles Deleuztól, amely általánosabb szemiotikai meglátásokhoz vezet.

„A Chomsky-féle nyelvészeti fa (ágrajz) az S pontból indul ki, és mindig kettős osztódással halad előre. A rizómában éppen ellenkezőleg a viszonylat, a vonatkozás, a kapcsolódás nem szükségszerűen nyelvi jellegű: eltérő szemiotikai láncszemek különféle kódolásmódokhoz kapcsolódnak, biológiai, politikai, ökonómiai stb. láncszemekhez, s ezzel nemcsak különféle jelrendszereket hoznak játékba, hanem a körülmények összejátszásából következő helyzeteket is.”⁶ A rizóma fogalmának szójátékkal való megidézése az alkotás önnön megalkotottságára utal, ami gyakorta jellemzi a Bujdosó-műveket, de külön tanulmányokban is sokat elmélkedik

6 Gilles Deleuz – Felix Gattari: Rizóma, Ex-symposion, 1996/15-16. 4.

Bujdosó ALPÁR
Irreverzibilia Zeneon, 1985, 56., Álomfejtés (a sarki bisztróban)



alkotói reflexiókról. A fenti Deleuz–Gattari idézet nagyon jól megvilágítja a vizuális alkotások lényegét: nem csak a nyelvi szerkezetek alá- és fölérendeltségét szüntetik meg, de a képi elemek beléptetésével a nyelvi-képi alá- és fölérendeltséget is. Bujdosó gyakran szerepeltet műveiben – és ebbe most a szövegtárgyak, a hangjátékok és a performanszok is beleértendőek – időben és térben egymástól távol eső kultúrákat. A *Babiloniacában* és a *Tilmunban* mezopotámiai agyagtáblákat, a *Bormes*-ban gyógyönyvénytárat, az *Álomfejtésben* ősi magyar mítoszokat, a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatok*-ban a tizenhetedik századi magyar történelmi valóságot. Ezek a kulturálisan más-más elemek a már meglévő képi-nyelvi mellett újabb határvonalat jelentenek az adott műben, újabb lehetőséget adva ezzel az olvasónak a kapcsolatterjesztésre, gondolatársításra, jelentés-létrehozásra. Igen valószínű, hogy ennek az összetettségnak a következménye az alkotások cirkulálása is egyik műből a másikba, képversből performanszba, performanszból hangjátékba, képversből szövegtárgyba. A *Babiloniaca* egyes folytatása például a *Tilmun*, ahol az agyagtáblák rajzai szövegtárgyakban materializálódtak: agyagtáblákban, maszkokban, téglákban, gipszlenyomatokban. A rizóma tehát nagyon jó értelmezési alakzata lehet a továbbiakban a Bujdosó-életműnek.

Az *Álomfejtés (a sarki bisztróban)* hasonlóan a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatokhoz* és a *Vendéglövegekhez* a könyvben montázsolva jeleníti meg az eredeti alkotást (56.), amely fóliára készült, majd lefotózták. Valószínűleg arról is szó lehetett, hogy az eredeti méretei nem tették lehetővé az egész kép közlését, ugyanakkor az alkotás részleteire szedése és újbóli összerakása inkább magának a könyvnek a megalkotottságával áll összefüggésben. Az *Irreverzibilia Zeneon* könyvmű ugyanis az életművet rendezi meg egyetlen prezentációban (nem írhatok kötetet, hiszen nem publikációról van szó, hanem alkotásról): képeket exponál a képekről, aztán montázsolja őket, néhány részletet cirkuláltat is: például a *Vendéglövegek* közepe felbukkan a 28. és a 53. oldalon önálló képversként, valamint a *Scarabeus* beleépül a *Kor(l)átmeghazudtoló gyakorlatokba*.

Az *Álomfejtés* központi eleme egy műemlék maszk és egy koponya röntgenképe, mindkettő az emberi agyat rejt magában, azt a helyet, ahol az álom képződik. A különféle tematikájú szövegek mind valamiféleképpen az álomról mesélnek. A maszkon a magyar fejedelem levédiai álmáról szóló mítoszból lehet olvasni, illetve csak lehetne, mert a szöveg gyakorlatilag olvashatatlan a kép lenyomatjellege miatt, csupán néhány szót lehet kislabilazálni: Levédia, sas, Fehérlófia, pannon, korvett-kapitány, lefejezett... stb. Ám ez a töredékesség is magának az álom-

nak a jellemzője, amelyre mindig csak részleteiben emlékezünk, már ha emlékszünk rá egyáltalán. A koponya képe körül a következő sor olvasható: „belvilágban őrzöm emlékét a nagyságnak, telhetetlen éhségnek, égig érő tornyoknak, égő csipkebokornak, őskornak, a sziklából fakasztott víz korának, akasztott hóhérnak, hőrosznak”. Az álom nem csak a személyes, de a kollektív emlékezettel is összefüggésben áll, ahogy a születés is: „ízei(nk)ben felhalmozni minden (felesleges?) emléket: ez az embrió kötelessége: az emlék felelősége”. A születés, az álom és az emlékezet elbeszélései tele vannak olyan szimbólumokkal, mint a víz, a fehérség és a határvonal – a szövegek ezeknek a témakörében mozognak. A képvers vizuális megalkotottsága arra játszik, hogy nehezen olvashatók legyen a sorok, pár szónál többet szinte sosem lehet összeolvasni, mert máris jön egy sötét folt, a lapszél vagy egy csavar (pl. egy DNS-molekula), amely ellehetetleníti a továbbolvasást. A koponyában agytekervényként kanyarodó szövegsor például csak az 55. oldalon, nagyításban vehető ki: „kezemben voltak (g)énjeim: fő-tűsz korom szederbe szedett burjánzó döntéseiben, koromsötét álmokban, ahol még nincs kor-lát”; majd később: „csontokká kövesedett in-formációkból tudom: az el-vetett döntéseket is magamban hordozom” – ebből a szövegrészletből derül ki az álomfejtés lényege, hogy az egész alkotás gyakorlatilag egyetlen álom: az álmodó személyesen és kollektivitásában az egész emberiségé.

A *Heldenplatz* című képvers német nyelvű, töredékes szövegeket tartalmaz, és szójátékokra épül, melyek meglehetősen kétértelmű viszonyulást mutatnak az alkotás címéhez és annak történelmi vonatkozásához.

Ha elkezdjük bogarászni a szövegdarabokat, feltűnik, hogy leggyakoribb elemük a Zwerg ('törpe') és a Riese ('óriás'), illetve ennek azonos alakú származékai: a Zwerchfell ('rekeszizom') és a Weg ('út'), a reissen ('tép, szaggat') és a Riss ('szakadás'). A szövegdarabok a kép bal alsó sarkában álló „38” fókuszába rendeződnek. Az 1938-as évszám és a Heldenplatz név nevezetes történelmi eseményben kapcsolódik össze: 1938. március 11-ről 12-re virradó éjjel a német csapatok átlépték az osztrák határt, és március 15-én Hitler ünnepi beszédet mondott a Heldenplatzon. Az Anschluss április 2-án mondatott ki hivatalosan ugyanitt.

A Heldenplatz szóra a magyar olvasóban elsőre nem is a bécsi Heldenplatz realizálódik, hanem a budapesti Hősök tere, körben a magyar királyok szobraival, hősiességre és dicsőségre utalván. Ezzel szemben a bécsi Heldenplatz 1938-ban elveszítette dicsőségét (melyet többek között a téren álló két lovasszobor, Károly főherceg és Savoyai Jenő hercege jelölt), így ugyanazon névnek a két különböző kultúrában két különböző emlékezete őrződött meg.

A képversben a szövegdarabok a hősök korának végéről beszélnek, a „helden platz!” körülbelül annyit jelent, hogy „helyetekre, hősök!”, ugyanazt a „platz” szót használva, amellyel általában a kuttyájának parancsol az ember. A „der springende punkt ist Heldentum” (kb. 'a döntő pont a hősiesség') a hősiességet lényegében kérdőjelezi meg. Magának Hitlernek az alakja az „ein gewisse zwerg” ('egy bizonyos törpe') képében jelenik meg, amit a hitleri bűnökre való olyan utalások erősítenek még, mint a „die konzentration der lager/nden KRÄFTE!” ('a tartalék erők koncentrációja'), ahol a „KZ lager” anagrammája ötlík rögtön az ember szemébe. Az Anschlusra a szó ellentétes fogalma utal csupán a szövegben (a „Riss”, vagyis 'szakadás' és ennek különböző alakjai), hiányával van jelen a „38” után álló sor jelentésében is: „Risse sprengen den stoppel” ('a szakadás kirobbantja a dugót'). Az 1938-as eseményekkel kapcsolatban az osztrákok álláspontja meglehetősen ambivalens. Gyakorlatilag csak húsz éve ismerték be először hivatalosan, hogy a német birodalomhoz való csatlakozás saját döntésük, vezetőik döntése volt, s nem csupán áldozataik voltak az eseményeknek (a szövegben szereplő „herrenpilz” azokra a tisztekre, grófokra és bárókra vonatkozik, akik Hitler mellé álltak). Az Anschluss érthető módon szégyenérzetet vált ki belőlük még ma is, hiszen „es war kaum ein sieg [...] zu jubeln” (kb. 'aligha mondható győzelemnek'). Még érezhető a közbeszédben az elfojtás, amellyel a témához viszonyulnak, a legtöbben még ma is hallgatással válaszolnak, ha az Anschlusról kérdezik őket. Nem véletlenül bukkan fel a szövegben több helyütt is Sigmund Freud neve: „es war kaum ein sieg/mund zu jubeln”; „gehör(n)te ehre macht freud” ('a felszarvazott dicsőség örömet okoz'); „Freudig sprengeln lavabrunnen” (kb. 'vígán köpik a vizet a lávaszökőkutak'). Ahogy az sem véletlen, hogy a „freud” szó jelentésével ('öröm') mindig ellentétes az egész mondat jelentése.

Az egyik legösszetettebb megfogalmazása, megjelenítése a fentebb említett ambivalenciának a következő sor: „der schatten der zwerge ist riessig in der dämmehrung”, ahol a helyesírás rontásainak következtében két artikuláció is lehetséges: 'der schatten der zwerge ist riesig in der (...)ehrung (a törpe árnyéka óriási a megtiszteltetéstől), illetve 'der schatten der zwerge ist rissig in der dämmerung' (a törpe árnyéka szakadozik a virradatban). A törpe allegorikus jelentéssé növi ki magát a képversben, és a mesékből ismert kegyetlen, embertelen képzettársai révén felerősíti a második világháborús események jelenlétét a képversben. Az arisztokraták árulása, akik közül a legtöbben Hitler mellé álltak, a következő sorokban fogalmazódik meg: „bündnis der (h)eiligen: / besser heute, denn dann / dein ist das reich und die reiche beute” ('a szentek/sietősök szövetsége: / jobb ma, mint később / mert tiéd az ország és a gazdag zsákmány'). Az árulás az eladott ország képében realizálódik, a miatyánk zárószóinak és a pénzeszerszényre vonatkozó „reich” és „beute” szavaknak az összefonódásában. Nehéz észrevenni, de az alkotás jobb oldalán egy félkész horogkereszt képe rajzolódik ki, olyan sorokból méghozzá, amelyekben a „kinnhakenkreuzzügler” szófonál szerepel, kibetűzésre várván: a „kreuz” ('kereszt') szó áll a közepén, a „kinnhaken” ('horog ütés') és a „kreuzzügler” ('keresztshadjárat-vezető') szavak összetételében. Ebben a szóban találkozik a horog és a kereszt, és a kalligram félig ki is rajzolja az alakját. A bal oldali képben azonban nem találni ilyen vonatkozást, így a mű nem nyer egész értelmet figuralitásában, ugyanakkor rendezettségében és töredékeiben megidézi a kalligramok hagyományát, elsősorban is a régi magyarországi képversköltészet emblémait, amely szent jelképeket (kereszt, kehely, tojás stb.) használt. A *Heldenplatz* azonban olyan jelképet kezdett el megjeleníteni és hagyott félbe, amely megfosztott minden dicsőségétől, sőt, kifejezetten deszakralizált, démonizált jelentést kapott.

A *Vetített irodalom* (1993) és a *Csigalassúsággal* (2002) című kötetek már modern technikával, számítógépes tördeléssel készültek, amittől a könyv elveszítette a kézművességben rejlő kísérletezés lehetőségét. Mert *Irreverzibilia Zeneon* nemcsak alkotásokat publikált, hanem a műveket újratekerve új alkotást, könyvművet hozott létre. Ezt a teljesítményt sem a *Vetített irodalom*, sem a *Csigalassúsággal* nem tudta utolérni. Ugyanakkor önmagukban jól mutatják egy-egy korszak kísérletező irányvonalát: a *Vetített irodalom* a szövegtárgyak világát rendezzi, a *Csigalassúsággal* az elméleti munkákra teszi a hangsúlyt.