

David Antin: IDEGEN AZ AJTÓBAN
(The Stranger at the Door; Genre, 1987)

fordította: Koppány Márton
(in: *Idegen az ajtóban*, szerk Koppány Márton, Balassi Kiadó, 1999)

1965-ben, a Jerome Rothenberggel közösen szerkesztett *some/thing* című magazin második számában a következő szöveget publikáltuk:

Részletek egy ismeretlen nyelv glosszáriumból¹

harmadik tábla

17. sor 9. írásjel Egy repülő tárgy lélegzetvételnél időre megjelenő képe.
31. sor 7. írásjel Egy tárgy, melyet egy képzeletbeli szféra, valamint a referencianyelv tárgyai metszenek ki. (Itt egy plán-konvex hús/föld metszet jelölésére szolgál.)
31. sor 8. írásjel Vizparton álló megfigyelő használja az elé táruló vízfelület és a háta mögött lévő, a vízfelülettel azonos kiterjedésű és formájú földterület együttes jelzésére.

tizedik tábla

6. sor 4. írásjel Minden, ami egy olyan képzeletbeli kockán belül található, melynek középpontja egybeesik a megfigyelő középpontjával, éleinek hossza pedig a megfigyelő magasságával.
23. sor 9. írásjel Egy ige, mely egy mozdulatlan tárgy mozgását látszik leírni. (A jelentés nem világos.)

tizenharmadik tábla

19. sor 3. írásjel Álomesemények tartamából származtatott időegység.
45. sor 2. írásjel Két vagy több személy egymástól független, de közösnek tekintett cselekedete.

Ez a szobrász George Brecht leghosszabb szövege abból a sorozatból, amelynek néhány, eredetileg különálló kartonlapokra nyomtatott darabját *Vízijam* (WaterYam) címmel George Maciunas jelentette meg 1963-ban, korlátozott példányszámú Fluxus kiadványként, a saját tervezésű kartondobozaiban. A magazinban *Táncok, események és más versek* (Dances, Events and Other Poems) címmel voltak olvashatók a tartalomjegyzék és egy olyan rész között, amely a szerzőkről szóló jegyzetek szerint Rochelle Owen "készülőben lévő enciklopedikus regényét", az *Elga varázsigéjét* (Elga's Incantation) tartalmazta. Ha emlékezetem nem csal, a cím szerkesztőtársamtól származik, a külföldön tartózkodó Brecht ugyanis csak egy halom kéziratmásolatot hagyott hátra. Hogy kíméljük a helyet, és az áttekinthetőségen se rontsunk, a rövidebb darabokból kettőt-hármat ugyanarra az oldalra raktunk, de egymáshoz képest eltoltuk a margóikat, mert hangsúlyozni akartuk, hogy független egységekről van szó. Az elrendezés, no meg a cím, meglehetősen egyértelműen jelzi, hogy a szövegeket verseknek kell tekinteni. A címbeli "más" szó arra utal, hogy a "táncok" és "események" egyúttal "versek" is: kérdés persze, hogy milyen értelemben. Az olvasóban ugyanakkor az a kérdés is felmerülhet, hogy tulajdonképpen milyen értelemben táncok vagy események ezek a szövegek.

Három sárga esemény

- I. • sárga
• sárga
• sárga
II. • sárga

- *hangos*
- III. • *piros*

Három tánc

1.

Nyál.

2.

Szünet.

Húgyozás.

Szünet.

3.

Izzadás.

A fentebbiekhez hasonló szövegeket a Fluxus-féle dobozkiadás olvasója valószínűleg mikro méretű szövegkönyveknek, vagy performerek/táncosok által végrehajtandó utasításoknak tekintette. Egy Judson táncos annakidején a "nyál" utasítást mondjuk úgy hajtotta végre, hogy köp egyet, szünetet tart, azután belevizel egy üvegbe, majd megint szünetet tart, végül izzasztó gyakorlatokat végez. A másik eseménysor kezdetét "sárga" és "piros" lámpák felvillantásával, vagy vászon-, illetve papírkötegek legöngyölésével/megfestésével jelzi, a negyedik "sárga" után pedig kalapács vagy légfúró magnóra vett zaját szólaltja meg, vagy egyszerűen kiabálni kezd. Mindez tökéletesen összhangban lett volna a performansz egyik formájára jellemző interpretációs játékszabályokkal, amelyek az ötvenes évek végén váltak elfogadottá a kortárs művészetben, s amelyek egy alkotót (költő-komponistát, művészt, koerográfust), valamint egy kivitelezőt (muzsikust, performert, táncost) feltételeznek. LaMonte Young és Jackson MacLow korabeli (pre-Fluxus) antológiája bőségesen merített az effajta törekvésekből.

MacLow 1964-es publikációja, *A névmások: 40 táncból álló gyűjtemény* (The Pronouns: A Collection of 40 Dances), valószínűleg a legragyogóbb és leghosszabb terjedelmű példa a "tánc-utasításos versre", melyről a szerző a következőket írja:

*A költő csak egy szituációt hoz létre, majd alkotótársakat keres; alkotótársul hívja az egész világot.*ⁱⁱ

MacLow a "táncosoknak szánt észrevételeiben" részletesebben is elmagyarázza, hogy mire gondol:

Egy táncvers megvalósításakor a táncos, illetve a tánccsoport nagyfokú szabadsággal rendelkezik. A vers sorait tánc-instrukcióknak tekintheti, és a saját belátása szerint interpretálhatja őket. Az egyetlen kikötés, hogy a vers valamennyi sorát interpretálnia kell.

Határozott és egyértelmű észrevételek. A "tánc-utasításos" műfaj néhány más képviselője talán túlságosan is egyértelműnek érezhette őket. Azt azonban a Névmások előadásain készült Peter Moore-fotók is jól mutatják, hogy e műfaj a hatvanas évek művésztében már általános elfogadottságnak örvendett.

De a *some/thing*ben való publikációval kissé másként állt a helyzet. Bár voltak átfedések - az említett számban George Brecht, Jackson MacLow és Carolee Schneemann is szerepelt, a címlapon pedig Robert Morris munkája volt látható - magazinunk alapvetően a kortárs költészettel foglalkozott, s egy sajátos közönségréteg igényeit elégítette ki. Műfajon különféle eljárások szinterét értjük, amelyet az "odalátogatók", a korábbi látogatásokról őrzött emlékek és a hely szelleme alakítanak ki, s hogy a hely szellemén mit értünk, az attól

függ, milyen előadásokat láttunk már az adott "helyen", illetve, hogy milyen új előadásokat álmodunk oda. Az említett szerzők művei számos, egymástól igencsak különböző műfajba voltak besorolhatóak, s ami azt illeti, a publikálás módjával mi is gyarapítottuk a lehetőségek számát: arra ösztönöztük a versolvasókat, hogy tekintsék versnek a szövegeket.

De Brecht munkái abban az értelemben sem voltak versek, mint Mac Low-éi, aki legalább költőnek vallotta magát, s verseknek nevezte, felolvasta, előadta és irodalmi folyóiratokban publikálta a munkáit. Bármennyire különösnek tűnhetettek is a furcsa szöösszetételű Mac Low darabok egy konzervatív közönség számára, amelyik azt várta el a verstől, hogy többé-kevésbé korrekt grammatikai formában és szemantikailag szabatosan fejezze ki egy hitelt érdemlő beszélő (többnyire intenzív) lelkiállapotát, a romantikus poétikák egy másik követelményének kétségtelenül eleget tettek. Fonológiai és intonációs kötetlenségüknek és játékosságuknak köszönhetően erős zeneiséggel rendelkeztek - ha nem is a William Buttler Yeats-i, hanem inkább a Gertrude Stein-i értelemben. Mindenesetre egy olyan közönség, amelyik Gertrude Steint költőnek tartotta (mi csak ezt a közönséget vettük komolyan), habozás nélkül elfogadta, hogy Mac Low költő. De George Brechtrel más volt a helyzet. Meglehetősen nagy a távolság az alábbi Mac Low-darab és Brecht *Két jel* című opusza között.

*Jackson MacLow: 8. tánc: Csináljunk valami keskenyet és sárgát
(a "mi" névmás témájára)*

*Kiforrázunk egy poharat
és beszerezzük a politikai anyagokat,
sírunk,
aggódunk,
költekezünk,
italokat keverünk,
és egész idő alatt mintha példákat gyártanánk.*

*Azután tudatosan teszünk valamit
és megnevezünk néhány dolgot.*

Azután szépen bekrétázunk egy furcsa karcsú üveget.

*Kérdéseket teszünk fel egymásna,
s közben a padlón matatunk,
néha megtámadjuk egymást,
de a kérdezősködést egy percre sem hagyjuk abba,
s mindig szabatosan érvelünk.*

*besorolunk néhány tárgyat vagy néhány embert,
egyesekeket oldalszámmal látunk el,
s vagy gyapjában rejtegetünk mérget, vagy a légzésről
egy szokványos formára térünk át,
és közben kikerülünk egy oszlopot,
azután megint mérget rejtegetünk gyapjában, vagy
a légzésről egy közös formára térünk át,
s közben várakozunk,
mint aki előző napon ébred fel, amikor a bőr egy kissé
gyenge;*

*de mindannyiunknak megvannak a maga eszközei,
és tönkremegyünk,
ahogy bárki tönkremenne, aki az előző napon ébred fel, amikor a bőr
egy kissé gyenge;
azután meglehetősen vörösek leszünk;
sétálunk,
siránkozunk,
és megint mérget rejtegetünk gyapjában, vagy
a légzésről egy közös formára térünk át,
végül várakozunk.ⁱⁱⁱ*

George Brecht: Két jel

- CSEND
- NINCS ÜRESEDÉS

Vagy vegyük ezt a cím nélküli Brecht opuszt:

Három azonos méretű volt, kettő pedig nem.

Mi azonban úgy láttuk, hogy a különbségek ellenére rokonokról van szó; mindketten a költészet nagy családjába tartoznak, amelyet mi egy átfogó műfajnak, a szó művészetének tekintettünk, nem pedig egy, a verssel szinonim mikroműfajnak, melynek az a nehezen megfogható lényege, hogy nem próza. A *some/thing* szerkesztőiként sohasem vettük komolyan az Eliot és Auden nyomdokain járó neoklasszikus esszéírók által használt vers/próza megkülönböztetést.

Az első számunk elején azokból az azték definíciókból közöltünk válogatást, amelyeket egy ferences szerzetes, Bernardino de Sahagun gyűjtött össze néhány évvel a spanyol hódítás után.^{iv} Rothenberg *Talált versek a Firenzei kódexből* címmel írott bevezetőjében röviden vázolta, hogyan omlott össze a nagy indián civilizáció, s hogyan szakadt darabjaira "egy rítusokban és mítoszokban megtestesülő archaikus rendszer". Rothenberg szerint a túlélőknek, akik "csak ősi hitvilágukat felforgatva őrizhették meg valóságérzéküket", kapóra jött Sahagun terve, hogy a vég óráiban leltárt készít az Újspanyolországban talált javakról. Az elszámoláshoz az aztékok hatalmas gyűjteményt halmoztak fel isteneikből, napjaikból, jeleikből és ómenjeikből, áldozati szokásaikból, dalaikból és vereségeikből, s egy listát is ránk hagyományoztak, mely életük hétköznapi kellékeit és körülményeit - a köveket, a madarakat, a füveket, a fákat, a szerszámokat, a táj jellegzetességeit - nevezte meg és írta le.

A szakadék

Mély. Rossz, veszélyes hely, életveszélyes hely. Sötét és világos. Feneketlen.

A gomba

Kerek, nagy, olyan, mint egy levágott fej.

Rothenberg szerint e definíciók "azért érintenek meg minket, mert a költészet lüktetését érezzük bennük". "A rögzítések-módosítások számunkra sem idegen ritmikussága" megkülönbözteti őket a Sahagun és mások által gyűjtött énekektől és himnuszoktól, s jóllehet "jelentőségüket az adja, hogy a felfordulás előtti időtlen világhoz tartoznak", csakis bennük teljes az a fajta szabadság, amelyet akkoriban fontosabbnak tartottunk, mint azt,

hogy versnek szánták-e őket, vagy sem. "Mára már világossá kellett válnia" - írja bevezetője végén Rothenberg -, "hogya a költészet nem annyira irodalom, mint inkább egy gondolkodási és érzelmi folyamat, és e folyamat hatásos kifejezése. Azok a feltételek, amelyeknek a definíciók megfelelnek, azonosak a költészet feltételeivel." Én már akkor is egy kicsit másként fogalmaztam volna, de arról változatlanul meg vagyok győződve - s Rothenberg minden bizonnyal egyet értene velem -, hogy az azték definíciók kimerítik a költészet fogalmát, vagy pontosabban szólva: nem érdemes olyan feltételeket szabni, amelyek kizárnák őket a költészetből.

A műfajokkal kapcsolatban valóban az a legfontosabb kérdés, hogy mik a szükséges és elégséges feltételei egy adott mű besorolásának, de ezt a kérdést gyakran összekeverik a műfajok definiálásának némileg eltérő problémájával. A definiálási kísérlet valószínűleg hiábavaló erőfeszítés, mert amint azt Arisztotelész híres esszéje is igazolni látszik, a költészethez hasonló nagymúltú kifejezési formákról nehéz, ha nem lehetetlen tömör, mégsem triviális leírást adni. Ugyanakkor egyre újabb művek kérnek bebocsájtást a már kialakult műfajokba, s el kell dönten, hogy mi legyen a sorsuk. A modern művészet története tele van olyan példákkal, amikor ismert kritikusok kijelentik, hogy egy adott mű nem "festmény", "zene", "színdarab" vagy "tánc", mások pedig azt válaszolják, jó okuk van rá, hogy a kérdéses művet igenis "festménynek", "zenének", "színdarabnak" vagy "táncnak" nevezzék.

A műfajba sorolással kapcsolatos viták résztvevői szinte sohasem definíciókból kiindulva érveltek a jelöltek alkalmassága ellen vagy mellett. Aminek valószínűleg az az oka, hogy egy művészetekben jártas ember nemigen bízhat a sommás meghatározásokban egy olyan területen, ahol annyi nyugtalanságot és erőfeszítést, örömet és eltökéltséget tapasztalt. Azonkívül ez a megközelítési mód egész egyszerűen helytelennek látszik.

A negatív kritikus, ha nem csupán felháborodásának óhajt hangot adni, többnyire azzal kezdi bírálatát, hogy megállapítja, az új mű nem rendelkezik egy olyan tulajdonsággal, amely szerinte az adott műfaj elengedhetetlen kelléke, vagy pedig, épp ellenkezőleg, egy olyan tulajdonsággal rendelkezik, amely összeegyeztethetetlen az adott műfaj egyik elengedhetetlen kellékével. Mármost erről az elengedhetetlen kellékről szinte mindig kiderül, hogy csak egy favorizált alfajra jellemző. Robert Frost és Allan Tate például a "szabályos verselést" a költészet elengedhetetlen kellékének tartotta, Stanley Cavell szerint nincs zene mindenre kiterjedő alkotói figyelem nélkül, Michael Fried szerint pedig a minimal art "irodalmissága" összeegyeztethetetlen a művészettel, vagy legalábbis a "modernista" "festészettel".⁵

A védők taktikája azon alapul, hogy az új mű egy vagy több lényeges tulajdonságát a műfaj egy legitim, de pillanatnyilag alárendelt szerepet játszó alfajával, vagy egy domináns alfaj valamely kevésbé hangsúlyozott tulajdonságával hozzák kapcsolatba. Így eredeztették a Whitman-féle szabad verset a Jakab király-féle bibliakiadásból és a héber próféták rapszodikus verseléséből, Satie *Gymnopédie*-eit a gregorián egyházi énekből, a land artos munkákat Stonehenge-ből, vagy a happeninget a kollázsból.

A taktikák olykor meggyőzőek, máskor nem, olykor briliánsak, máskor átlátszóak, attól függően, hogy lényegesek-e vagy lényegtelenek az általuk teremtett kapcsolatok. Az effajta érveléseknek az a fő hozadékuk, hogy a műfaj, és általában a művészet tradícióinak jobb megértéséhez vezetnek. Olyan termékeny összefüggésekre hívják fel a figyelmet, amelyekről korábban sejtelmünk sem volt, s hozzájárulnak ahhoz, hogy a műfaj továbbra is kielégítse az igényeinket. Valószínűleg ez a fajta szellemi játék tartja életben a már kialakult műfajokat. Hogy csak egy jellemző példát említsünk: az operák kihalt őslények voltak, amíg műsorra tűzőik és előadóik halott szerzők által alkotott muzeális daraboknak tekintették őket. De amikor Philip Glass munkatársaival egy újfajta zenedrámát alkotott, az opera, ha veszélyeztetett vadként is, életre kelt.

A George Brecht-szövegek azért hatottak ránk az újdonság erejével, mert egy fontos, de mellőzött költői hagyományt elevenítettek fel. A Két jel olyan egymástól igencsak különböző munkák mellé állítható, mint a Frances Densmore által fordított csipevaj énekek, a japán haikuk angol fordításai, vagy mint Gertrude Stein: *Zsenge rügyek* (Tender Buttons) c. gyűjteményének egy bizonyos darabja. A két jel

- CSEND
- NINCS ÜRESEDÉS

két, egymástól elkülönülő világból - egy hangrögzítő stúdióból és egy bérház ablakából - lett kiragadva, s kapcsolatuk a híres cage-i megfigyeléshez szolgáltat adalékot: egy tökéletesen csendes, hangszigetelt helyiségben még mindig halljuk vérünk lüktetését. A CSEND egy olyan hely, ahol NINCS ÜRESEDÉS, ugyanúgy, ahogy voltaképp a csésze sem üres, ha kiöntöttük belőle a vizet, mert tele van levegővel. E rövid szöveg értelmezése hasonló szellemi tevékenységet igényel az olvasótól, mint Issa haikuja,

*egy ember
egy légy
egy nagy vendégszoba^{vi}*

amelyben egyetlen légy érzékelteti az üres vendégszoba tágasságát, vagy Busoné

*templom harangján
alszik
egy pillangó*

a kétféle léptékű alvásról, amelyből harang és pillangó talán együtt fog felriadni. E műveket mindenekelőtt a Brecht vers tükrében még szembeötlőbb konceptuális tökélyük teszi érdekessé, amit a fordítás azzal emel ki, hogy megfosztja őket a japán nyelv és verselés sajátos varázsától, s egy újfajta, mentális költőiséget visz az angolba. Ezt a költőiséget sugározzák az amerikai indián költemények fordításai is - mindenekelőtt a Frances Densmore által fordított csipevaj énekekre gondolok.

Pillangó dal

*Ott vártam
hogy a nap
átmelegítsen.*

Juharcukor

*A juharcukor
az egyetlen dolog
ami ízlik.^{vii}*

Ezek az énekek mellőzik a költészet szokványos "zenei" eszköztárát. Nagyfokú koncentrátságuk, tempójuk és ábrázolásmódjuk misztikus eleganciája ugyanakkor egy tisztán mentális "zene" érzetét kelti, melynek semmi köze a szimmetriákhoz, az ismétlődésekhez és a költői csilingeléshez, s mely meglepően hasonlónak teszi őket annak a Gertrude Steinnek az egyik verséhez, aki egyáltalán nem idegenkedett az ismétlésektől, a szimmetriáktól és a költői csilingeléstől.

A költemény rakétaként szárnyal fel és robban ki a Zsenge rügyek szemantikailag töredezett szövegéből, s metsző fényébe pillantva hajlamosak vagyunk elfelejtkezni róla, hogy fogalmunk sincs, mire utal. Én egy parafasisakos, szafaris embert látok magam előtt, akinek fehér árnyéka Afrika éjfékete térképére vetül, és ez az árnyék annyira kontúros, hogy előbb vagy utóbb be kell hasadnia, s ezért a vadász "szinte örült". S jóllehet az effajta reakcióknak semmi közük az irodalomkritikához, a fehér és az általa előhívott fekete közti feszültséget, mely a "szinténél" éri el maximumát és az "örültnél" oldódik ki, nyilván minden olvasó érzékeli. Ha nem tudnánk, hogy a vers 1913-ban keletkezett, egy baljós képnek vélhetnénk Hamingway-tól, akinek a sírfeliratául is szolgálhatott volna; de mivel ehhez túl régen íródott, inkább úgy szoktam gondolni rá, mint egy nyílvevesszőre, amely még céljára vár.

Végigpillantva a George Brecht művével rokonítható mukák listáján (azték definíciók, Densmore csipevaj énekei, Stein Fehér vadásza), újabb versek ötlenek az eszembe - Ezra Pound *Papirusza* és az *Egy metróállomáson*, a *Piros taliga* William Carlos Williamstól - emezektől pedig már rövid úton el lehet jutni Jerome Rothenberg *Meglátások* vagy Robert Kelly *Félhold* című művéig, illetve az én *Meditációim* némely darabjáig... A listát könnyű lenne tovább folytatni, de meggyőződésem, hogy az általam felállított rokonsági rendszer még mindig nem elég átfogó.

Térjünk vissza Brecht egyik hosszabb szövegéhez:

Két definíció

- *I. 1. Olyan, szándékosan létrehozott, jól érzékelhető jelenség, amellyel bizonyos esetben közölni akarunk valamit valakivel. 1. Vmely cselekvésre, magatartásra felhívó mozdulat. 2. Jelképes cselekvés. 3. (nép, rég) Életjel. II. Olyan érzékelhető jelenség, tárgy, dolog, amellyel vmely tapasztalatunkat v. gondolatunkat ábrázoljuk v. helyettesítjük. 1. Képszerű vonalas ábra v. egyéb jelkép. 2. (Menny) Számokkal végzendő műveletekre v. valamely szám viszonylagos voltára utaló írásos v. nyomtatott egyezményes jelölés. 3. (ritk, költ.) Sírkő, emlékoszlop, emlékjel. 4. (Nyelvt) (A képzővel és a raggal szemben) az a toldalék, amely a szónak sem a jelentését, sem a mondatbeli szerepét nem változtatja meg.*
- *II. (csésze és csészealj)*

Szótári meghatározások. A forma ismerős. Brecht talán egy kicsit módosított-rövidített rajtuk, ámbár az első szó szerinti idézetnek látszik. De itt nyilvánvalóan más a céljuk, mert ezt a szótárt fordítva kell használni. Rendszerint azért ütjük fel a szótárakat, hogy kikeressük egy olyan fogalom definícióját, amelynek nem vagyunk tisztában a jelentésével. Itt viszont a jelentéscsokor egy ismeretlen fogalmat ír körül. Ráadásul ezek a jelentések majdnem annyira sokfélék, mint azok a művek, amelyeket egy adott műfajba lehet sorolni. Valami furcsa összefüggés van közöttük, miközben furcsa mód különböznek is egymástól: sírkő, képszerű vonalas ábra, toldalék. Többször is végig kell olvasnunk a fogalmakból és műveletekből összeállított különös listát, mire leesik a tantusz, hogy a JELről van szó.^{ix} S a fogalom, melyet végre felismertünk, új élettel telítődik a találgatások jóvoltából.

A Brecht-szöveg a verses feladványok régóta ismert, de manapság nem túl népszerű családját kelti új, a mai gondolkodásmódunkhoz idomuló életre, találós kérdés-

gyűjteménnyé változtatva a "fordítva" használt, eredeti funkciójától megfosztott szótárt. Ugyanakkor Marcel Duchamp és Joseph Kosuth szövegeivel is rokonítható - ámbár a második definíció elolvasása után e rokonság távolabbinak tűnik.

- *(csésze és csészealj)*

Itt eleve reménytelen minden próbálkozás, hiszen nincs megbízható támpontunk a helyes válaszhoz. Ezt a eredményt Brecht egy retorikai húzással éri el: hirtelen léptéket vált, s a terjedős első definíció mellé egy szűkszavú és enigmatikus másodikat illeszt. Műve így viccszerűvé válik, s mintha csak azt akarná mondani. "Jól van, te nagyokos, az elsőt megoldottad, de mit kezdesz a másodikkal?"

Míg Brecht Két definíciója a feladványokat és a konceptuális művészeti alkotásokat juttatja eszünkbe, addig a Részletek egy ismeretlen nyelv glosszáriumából rokonait máshol kell keresnünk. Megint lexikonirodalommal van dolgunk, de a lexikon ezúttal egy táblákra vésett idegen nyelvű szöveg feltehetően problematikus jelentésű szavainak fordítását tartalmazza. Armand Schwerner *Tábláival* ellentétben, amelyek talán épp a Brecht glosszárium, vagy a Kramer-féle sumér fordítások hatására keletkeztek^x, Brecht szövegében a lírai beszédmód szándékának semilyen jele sem fedezhető fel. Teljes figyelmünk arra irányul, hogy megértsük a terminusokat, illetve hogy elképzeljük azt a lehetséges világot, amelyben használni tudják őket. Vagyis közelebb járunk Wittgensteinhez, mint Schwernerhez. A terminusok némelyike olyan elgondolásokat tükröz, amelyek számunkra meglehetősen excentrikusak, de nem követhetetlenek. A harmadik táblán a következőket találjuk:

17. sor 9. írásjel Egy repülő tárgy lélegzetvételyi időre megjelenő képe.

A szöveg egy erős apperceptációs készséggel rendelkező, s talán a kinesztézia elvére épülő társadalom képét vetíti elénk, amely roppant erőfeszítéseket tesz a futó benyomások mérésére. A 13. tábla 19.sorában szereplő 3. jelhez a következő magyarázat tartozik:

19. sor 3. írásjel Álomesemények tartamából származtatott időegység

- ami legalább két, egymással szöges ellentétben álló értelmezésre ad lehetőséget. Lehet, hogy az említett társadalom felfedezte az álomesemények mérésének "tudományos" módszerét. Talán az álmodó szemmozgását figyelik, vagy EKG-t használnak, vagy valami más, technikailag fejlett civilizációra valló, általunk nem ismert csodaeszközt vetnek be. De az is lehetséges, hogy olyan rituális ismeretről van szó, amilyennel mondjuk az ausztrál bennszülöttek rendelkezettek az "álomidőről" és a benne lejátszódó szakrális eseményekről. A második eset rejtélyesebb, mint az első, mert sejtelmünk sincs, miként mérhették az események tartamát. Mindenesetre még egy olyan társadalmat is el tudunk képzelni, ahol a fejlett technikát rituális eljárásokkal kombinálják. Annyi azonban bizonyos, hogy mindez már a tudományos fantasztikus irodalom műfajához tartozik.

A 10. tábla 6. sorának 4. írásjelének egy fogalomrendszer viszonyítási alapja felel meg, egy kocka, "melynek középpontja egybeesik a megfigyelő középpontjával", s mely úgy övezi a megfigyelőt, mint egy háromdimenziós díszkeret. S noha a kocka méreteinek ennyire precíz meghatározása kissé furcsának hat - "éleinek hossza (egybeesik) a megfigyelő magasságával" - e precizitás okát abban vélhetjük megtalálni, hogy az írásjeleket ránk hagyományozó emberek rendkívüli fizikai érzékenységgel rendelkeztek, s behatóan tanulmányozták az őket körülvevő tárgyakat. A 3. tábla 31. sorának 8. karaktere szintén arról tanuskodik, hogy a megfigyelők roppant tudatosan viszonyultak a mögöttük és

előttük található tárgyakhoz. A vízparton álló megfigyelő egyszerre érzékeli, és közös egységnek tekinti az elé táruló vízfelületet és a háta mögött lévő, a vízfelülettel azonos kiterjedésű és formájú földterületet. Nyilván egy folyó- vagy tengerparti kultúrát kell elképzelnünk, vagy legalábbis egy olyan kultúrát, amely komoly jelentőséget tulajdonított a vízpartnak. Ez a fajta képzelet szülte antropológia Kafka *A fegyencgyarmaton* című novellájából, vagy a jobb tudományos-fantasztikus regényekből is ismerős lehet. Persze a Brecht-szöveg nincs megterhelve elmesélhető történettel, és tájleírás sincs benne. Csupán arra kaptunk felhívást, hogy a gyér adatok alapján próbáljunk meg elképzelni egy kultúrát.

Vannak teljesen abszurd vagy paradox tételek is. Ilyen például a 23. sor 9. írásjele: "Egy ige, mely egy mozdulatlan tárgy mozgását látszik leírni. (A jelentés nem világos.)" Az utóbbi megjegyzés Schwerner tudós fordítójának lábjegyzeteihez hasonlít, mert egyszerre hívja fel a figyelmet a komikusan patetikus "fordítóra" és a szöveg abszurditására. A 13. tábla 45. sorának 2. írásjeléhez fűzött magyarázat ugyanakkor szintizta paradoxon.

"Két vagy több személy egymástól független, de közösnek tekintett cselekedete." Egy férfi épp akkor húzza fel a nadrágja cipzárját, amikor a szomszédja felesége beperli a mukaadóját. Azt még el tudnánk fogadni, hogy két, nagyjából egy időben lejátszódó eseményről van szó, melyek metaforikus kapcsolatban állhatnak, kölcsönösen megfelelőhetnek egymásnak, sőt akár azonosíthatóak is lehetnek egymással, ha megfelelő perspektívába helyezzük őket. De az esemény nem cselekedet; az utóbbit cselekvő személy nélkül nem vagyunk képesek elgondolni. Felfoghatatlan, hogyan tekinthetnénk egyetlen akciónak különböző személyek egyenértékű cselekedeteit, ha továbbra is értelmes nyelven akarunk beszélni. Ez, hogy úgy mondjuk, egy nyelvtanilag helytelen ötlet. Természetesen a Glosszáriumnak éppen az az egyik célja, hogy egy olyan nyelvet tárjon elénk, amelyben "helyes" lehet, ami a mi nyelvünkben "helytelen", illetve hogy ránk bízva a döntést: vajon logikailag lehetségesnek tűnő, s ezért a mi felfogásunk szerint helyes fogalmaink némelyike nem válhat-e teljesen logikátlanná és helytelenné abban a másik nyelvben, melyet magunk is el tudunk képzelni a Glosszárium szöveghű fordítása alapján. Persze az sem zárható ki, hogy a fordítás hibás.

Fentebbi megfontolásaink arra ösztönöznek minket, hogy a Glosszáriumot olyan művekkel kapcsoljuk össze, mint Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* vagy *Logikai-filozófiai értekezése*: ha A rokona B-nek, akkor B is rokona A-nak, és mindketten ugyanahhoz a családhoz tartoznak. Egy másik írásomban már érveltem amellett, hogy a *Logikai-filozófiai vizsgálódást* versnek kellene tekintenünk, de ez most nem ide tartozik. Úgy is felfoghatjuk a dolgot, hogy a *Glosszárium* és a *Vizsgálódás* ugyanabból az anyagból készült, de az építmények különböznek egymástól. Most csupán azt szeretném bemutatni, hogyan vált és válik a műfaj fogalmával kapcsolatos vita a radikálisan új kortárs művészet és költészet hatóerejévé.

A George Brecht-szövegek tipikusak ebből a szempontból, mert annakidején egyszerre éreztük kérdésesnek és kívánatosnak a költészet műfajához való tartozásukat, s ugyanígy voltunk szinte mindennel, amit igazán érdekesnek és fontosnak tartottunk: Cage előadásaival, Mac Low véletlen és kvázi-véletlen szövegeivel (az *Asszimetriáktól* kezdve az *Elnökökön át egészen a Fény versekig*), Gertrude Stein teljes életművével, az azték definíciókkal, a "primitív" munkákból generált szövegek nagy családjával, a modern performansszal és a konceptuális művészettel.

A lista arra engedhet következtetni - mint ahogy a neokonzervatív kritikusok nyilván arra is következtettek belőle -, hogy e műveket épp azért akartuk a költészet műfajába sorolni - ahogy ők mondanák: "a kánon részévé tenni" -, mert egyáltalán nem illettek bele, vagyis mert tökéletesen megfeleltek az avantgarde-ra hagyományosan jellemző sokkolási szándéknak. De egy besorolás kérdéses volta különbözik mind az egyértelmű besorolhatóságtól, mind az egyértelmű besorolhatatlanságtól. Olyan ez, mintha egy furcsán

ismerős idegen kopogtatna az ajtónkon, és azt állítaná, hogy rokonok vagyunk. Nyilván keresni kezdenénk a közös szálakat, s talán meg is találnánk a távoli őseket vagy rokonokat, akik összekötnek minket. E rokoságkutatásnak, mely a második világháború utáni avantgardizmus leggyümölcsözőbb tevékenységei közé tartozik, meglepő történelmi előképei vannak.

Közismert, hogy Arisztotelész *Poétikájában* - a platóni hagyományt követve, s vélhetően az akkori görög kulturális felfogással összhangban - azt az álláspontot képviseli, hogy a művészet utánzás (mimézis), s filozófiai fejtegetése tulajdonképpen válasz Platon *Államának* művészetellenes támadásaira. De az általában elkerülte a figyelmet, hogy Arisztotelész, miután kijelenti hogy a művészetnek az utánzás, a költészetnek pedig a nyelven keresztüli utánzás a meghatározó tulajdonsága, azonnyomban radikálisan újszerű jelölteket ajánl a költészet műfajába - Szóphron és Xenarkhosz mimoszait s legfőképpen Szókratész beszélgetéseit - , s e dialektikus dzsudó lehetővé teszi a számára, hogy egykori mesterét költővé üsse, és besorolja abba az osztályba, amely épp az utánzás vétke miatt száműzetett az Államból. A komolyság látszatát keltő, de meglehetősen elliptikus gondolatmenet rejtett komikumát a kortárs olvasóknak is érzékelniük kellett. Nyilván jól értették, hogy a *Poétika* Platon elméletére épül, de megfordítja annak értékrendjét - ráadásul a fordulat (peripetia) fogalma fontos szerepet játszik az érvelésben. A komikus hatást nagyban fokozhatta, hogy a kérdéses passzus egyszer sem említi Platon nevét.

Arisztotelész kénytelen volt Szóphron és Xenarkhosz mimoszait egy kalap alá venni Szókratész dialógusaival, hogy az utóbbiakat a költészet műfajába sorolhassa (s csapdába ejthesse Platont, egykori mesterét). De ez az avantgarde kritikusokéra emlékeztető retorikai fogás azzal a következménnyel járt, hogy egy helyett mindjárt három olyan új jelöltet kellett megneveznie, akik a hagyományos nézet szerint nyilván nem illettek bele a költészet műfajába. A probléma lényege az volt, hogy a mimoszok és a platonikus dialógusok "kopár szavakból" állnak, nincsenek versbe szedve, holott a hagyomány szerint a költészetet (a szóritmus művészetét) történeti kapcsolat fűzi a zenéhez (a ritmikus és harmonikus hangok művészetéhez) és a tánchoz (a ritmikus testmozgások művészetéhez), s hárman együtt alkotják a mousiké műfaját. E régi kulturális felfogást támasztották alá az i. e. ötödik századi előadói szokások is: vers, zene és tánc gyakori összekapcsolása.

Az utánzás fogalma talán még belefért a hagyományos felfogásba, de a nem előadásra szánt, versmérték nélküli műveket mindaddig nem tekinthették költeményeknek, amíg a magányos és valószínűleg néma olvasást lehetővé tevő irodalmi műveltség többé-kevésbé általánossá nem vált. Eric Havelock szerint ez az állapot csak az ötödik század végén alakult ki, de Arisztotelész idejében az írni-olvasni tudás már elég széles körben elterjedt ahhoz, hogy alapul szolgálhasson egy, az előadástól független költészetelmélet kidolgozásához. Valószínűleg ezért annyira közömbös Arisztotelész a tragédiákat játszó színészek teljesítménye iránt, akiknek művészetét lekicsinylően a jelmeztervezőkéhez hasonlítja.. Mindez arra utal, hogy megteremtődtek az új, versmérték nélküli műfaj-jelöltek befogadásának feltételei.

Ami azt illeti, Platon dialógusaira nemcsak az utánzás jellemző - egyébként korántsem biztos, hogy az utánzás a költészet annyira elfogadott tulajdonsága lett volna, mint ahogy azt a platonikus irodalom sejtetni enged -, hanem a képzelet szárnyalása is: a fantasztikus figurák, hasonlatok, allegóriák a radikális újszerűség elvének felszíni megnyilvánulásai. Arisztotelész elsősorban azért számíthatott olvasói jóindulatára, mert jelöltjei eleget tettek egy általánosan elfogadott poétikai szabálynak: radikálisan újszerűek voltak. Érdekes lenne tudnunk, hogy ugyanilyen készségesen fogadta-e volna el költészetnek Arisztotelész közönsége Xenophón reménytelenül prózai Szókratész-memoárjait, amelyek egyébként tökéletesen megfeleltek az utánzással kapcsolatos követelményeknek.

Az utánzás poétikai elve több problémát teremtett Arisztotelész számára, mind ahányat sikerült általa megoldania. Mivel az ő olvasatában ez az elv csak az emberi cselekvés ábrázolásával állt kapcsolatban, kénytelen volt kizárni a költészet műfajából Empedoklész metrikus formában írott filozófiáját, amelyet pedig hagyományosan költészetnek tartottak. Ugyanakkor arra is rákényszerült, hogy megfontolja a történetírások befogadásának lehetőségét, ami ellen azonban egész lénye tiltakozott, s ennek az ellenállásnak köszönhetőek a Poétika legmulatságosabb és legproblematicusabb passzusai. Arisztotelész egy merész és abszurd logikai ugrást hajt végre, amikor azért zárja ki Hérodotoszt, "minden hazugság atyját" a költészet műfajából, mivel művei csak a tényeket utánozzák ("azt, ami történt"), és ezért ábrázolásmódjuk esetleges, szemben a költészetével, amely mindig a lényegét ábrázolja, akár fikción alapul, akár tényeken. Arisztotelész az utánzás elvének érvényesülését, amit korábban a költészet alapfeltételének tekintett, hirtelen egy szükséges, de nem elégséges feltétellé változtatja, s ezzel az avantgarde teoretikusok és programírók egyik jellemző taktikai húzását előlegezi meg.

A második világháború utáni legérdekesebb avantgarde műfaji játékoknak azonban semmi közük sem volt a kirekesztéseken alapuló elméleti radikalizmushoz. A műfajt egy nagy családnak tekintették, amelybe minden olyan mű befogadást nyert, amelyik egy alcsoport valamely lényegi tulajdonságával hasonlóságot mutatott. Ez a megközelítésmód azzal a jótékony hatással járt, hogy talán most először nyílt lehetőség különféle családák azonosítására és jellemzésére, a múltbeli gyakorlat és a jövőbeli lehetőségek közötti kapcsolat kifejezésére. Amikor leköszöltük George Brecht verseit, egy olyan költészeti tradícióra akartuk ráirányítani a figyelmet, amely mindenekelőtt az élmények szellemi feldolgozásához kíván ösztönzést nyújtani.

A fentebbi megfogalmazás nem definíció, és akkoriban sem tekintettük volna annak. Nem szolgált egyébre, mint a költői gyakorlat határainak kitérítésére, s egyrészt sok olyan művet publikáltunk, amelyre nem volt alkalmazható, másrészt sok olyan műre alkalmazható volt, amelyet eszünkbe sem jutott publikálni - az eredménnyel nemcsak a közreműködők voltak olykor elégedetlenek, hanem mi magunk is. A Brecht-szövegekhez hasonló munkák közlése strukturális szempontból nagyon emlékeztetett arra a Wittgenstein által leírt helyzetre, amikor valaki megadja egy játék szabályait, másvalaki pedig e szabályokkal összhangban egy olyan műveletet hajt végre, amelyet, noha a szabályoknak nem mond ellent, nem láttunk előre, és ezért megváltoztatja a játékról alkotott képünket. Wittgenstein furcsa visszafogottsággal fogalmaz: lehetséges lett volna nem előrelátnunk, hogy egy bizonyos másodfokú egyenletnek nincsenek valós gyökei.^{xi}

Nyilvánvaló, hogy számos, máskülönben érdekes költészeti alkotásnak nem az, vagy csak másodsorban az a célja, hogy szellemi izgalmat váltson ki, s abban is biztos vagyok, hogy nagyon sok kortárs költő egészen mást tekint fontosnak a költészetben. Az öt számot megért *some/thing* valamennyi számában közölt, s a költészet családjának ezzel az ágával is sok rokon vonást mutató Jackson MacLow szövegeiből kiindulva egy eltérő alaptulajdonsághoz jutottunk volna el. Mondjuk valami olyasmire, mint a radikális újszerűség. E meglehetősen sklovszkijánusnak tűnő karakterjegy alapján egy másfajta rokoni együttes állna össze, amelybe, ha úgy vesszük, Brecht Glosszáriuma is beleillene, de a többi műve aligha, s amelybe az általunk közölt Rochelle Owens, Allan Kaprow, Armand Schwerner, Carolee Scheneemann éppúgy beletartozhatna, mint Gertrude Stein, Blaise Cendrars, Vicente Huidobro, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara és Velimir Hlebnyikov az előző nemzedékekből, vagy ami még érdekesebb: mint Arisztophanész, Sterne, Diderot, Kierkegaard és G. Spencer Brown.

A társaság kétségtelenül illusztris, arra azonban még a karakterjegy legtágabb értelmezése sem alkalmas, hogy egy egész műfajt definiáljunk vele. Azt hiszem, egyre több kortársam gondolja úgy, hogy egy műfajt éppúgy nem lehet definiálni, mint egy családot. Egy műfaj a

családhoz hasonlóan akkor életképes, ha fenn tud maradni, s egy család csak akkor tud fennmaradni, ha képes magába fogadni olyan új tagokat, akik felfrissítik a genetikai állományát. Vagyis egy műfaj életképessége főként azokon az avantgarde kezdeményezéseken múlik, amelyek sokak szerint a létét fenyegetik, holott inkább azt kellene mondanunk róluk, hogy kapcsolatot teremtenek a jelene, a múltja és a jövője között.

ⁱ A tanulmányban szereplő Brecht-szövegek némelyikének magyar fordítása már megjelent a Kalligram Kiadó Kagyló sorozatának *Valami kevesebb* című kötetében. (K.M.)

ⁱⁱ A kijelentésben tükröződő magatartás mögött régi anarcho-pacifista elvek húzódnak meg, az utóbbiak pedig taoista és buddhista hagyományokra vezethetők vissza - lásd ezzel kapcsolatban MacLow: *Gondolatok egy táncelméleti szöveggyűjteményről* című kitűnő tanulmányát.

ⁱⁱⁱ A tükörfordítás csak a szemléltetést szolgálja; Mac Low versei általában (és bizonyos típusú versei különösen) lefordíthatatlanok. Vagy a módszer vész el, vagy az eredmény. A Névmások egy ún. "determinisztikus, a szándékoság hiányán alapuló" szöveggenerálási módszerrel készült, idegen forrásszövegből. A költő ebben az esetben némmásokkal látta el, és szintaktikailag nagyjából összefüggővé alakította "olvasat-versét". (K.M.)

^{iv} A válogatás forrása az "Újspanyolország története" tizenegyedik fejezete volt, melyet a Firenzei kódex azték szövege alapján Charles E. Dibble és Arthur J. O. Anderson fordított angolra.

^v Cavell esszéje, a *Diszkomponált zene* azzal az igénnyel íródott, hogy megvizsgálja a válság okait a modern zenében, ahol "a szakmabeliek sem tudják pontosan, hogy ki méltó rá és ki nem, hogy a kollégájuknak tekintsék, hogy kinek a munkája számít és kié nem", de általánosabb megállapításokat is tartalmaz "a műélvezet lényegéhez tartozó" autenticitás-érzet iránti igény keltette aggályokról. Cavell szerint a "kortárs zene a legegységesebb példa arra, ami a modernizmus egészére is igaz", és ami a modernizmusban kifejeződik, "az mindig igaz volt a művészetekre". Következésképpen a mindenre kiterjedő alkotói figyelem követelményét nemcsak a modern zenével, hanem mindenfajta komoly zenével szemben érvényesíteni kell. Ez a tipikus - bár a szokásosnál árnyaltabban megfogalmazott - ítélet művek seregét zárja ki a zene birodalmából - így Cage aleatorikus kompozícióit, vagy Steve Reich procedurális kompozícióit - egyetlen, nélkülözhetetlennek tekintett tulajdonság hiánya miatt. Michael Fried esszéje, a *Művészet és tárgyiség* példa a modernista művészetekkel kapcsolatos hasonló szerkezetű gondolatmenetekre.

^{vi} Antin angol fordítása nem tizenhét szótagból áll. A haiku-formával kapcsolatos "előírásokat" más angol fordítók (így pl. J. W. Hackett) sem tartották be maradéktalanul. (K.M.)

^{vii} Antin egy lábjegyzetben hívja fel a figyelmet a csipevaj énekek másfajta angol fordításaira, melyek az eredeti szövegek fonológiai struktúráit igyekeznek visszaadni, és nem tartoznak "az itt vázolt konceptuális tradícióhoz". (K.M.)

^{viii} A darab meglepően rövid és asszimmetrikus. A *Zsenge riügyek* előtte álló, illetve rá következő szövegeit viszont markáns zenei ismétlődések jellemzik.

^{ix} Brecht eredeti példáját, a "token"-t a magyar "jel" szóra változtattam, hogy az érvelés logikája ne sérüljön. (K.M.)

^x Schwerner rendszeresen publikált a *some/thing*-ben. 2. és 3. tábláját az 1968-as 4-5-ös dupla számban jelentettük meg. A Táblák harsány humora és lírai színezete nagyban különbözik Brecht Glosszárújának precizionista nyelvezetétől, ugyanakkor a két mű hasonló koncepción alapul: adva van egy idegen kultúra, amelyről csak annyit sejtethetünk, amennyit a mienkétől nagyon különböző nyelv, illetve a letűnt civilizáció iránti nosztalgiánk sejtenei enged.

^{xi} Wittgenstein *Céduláinak* kérdéses passzusa meglepően jól alkalmazható a kialakult műfajokon belüli új műveletek problematikájára.

293 " *Megadom a játék szabályait. Valaki más a szabályokkal teljes összhangban egy olyan lépést tesz, amelyet nem láttam előre, s amely tönkreteszi a játékot, pontosabban az általam elképzelt változatát. Erre azt kell mondanom: "Rosszul adtam meg a szabályokat; meg kell változtatnom őket, vagy finomítanom kell rajtuk.*

Mármost volt-e valamilyen előzetes képem a játékról? Bizonyos értelemben: igen.

Például kétségtelenül lehetséges volt a számomra, hogy ne lássam előre, hogy egy bizonyos másodfokú egyenletnek esetleg nincsenek valós gyökei.

A szabály elvezet valamihez, amiről azt mondom: "Nem erre számítottam, mindig a következő megoldást képzeltem el..." (Cédulák, 54)

Úgy tűnik, hogy az ismerős műfajokról kialakult elképzelésünk van, s hogy a kritika egyik válfaja szabályok előírásából áll, amelyeket az adott műfajba tartozó műveknek teljesíteniük kell. De hiába alkalmazzák ketten ugyanazokat a szabályokat, ha különböző volt az elképzelésük, egészen különböző eredményre juthatnak.