

SATA LEHEL

## Kísérleti eljárások Brigitta Falkner *Populäre Panoramen* / című művében

Brigitta Falkner osztrák művészt nemcsak számos anagramma- és palindrom vers, dráma és elbeszélés szerzőjeként ismerik, de népszerű rajzolóként és grafikusként is számon tartják. Műveiben, amelyek eddig nagyrészt elkerülték a kutatók figyelmét, a fonológiai és morfológiai elemeire tagolt nyelvi jelek olyan kísérleti jellegű kép-szöveg kollázsokká olvadnak egybe más képszerű és grafikus elemekkel, amelyek újradefiniálják e jelek közötti bi- és multimediális kapcsolatokat, folyamatos kihívások elé állítva ily módon az irodalom recepciójának megszokott módozatait. A hagyományos könyv formában megjelenő műveinek többségét a szerző a hangjáték, a videóanimáció, a performance jellegű felolvasás vagy filmbemutató mediális univerzumába is átülteti. Falkner munkái megjelennek továbbá kiállításokon, amelyek egyebek mellett az irodalomnak a fizikai és virtuális térben való kiállíthatóságát is tematizálják.

A germanisztikai kutatás egyik vele kapcsolatos ritka megnyilvánulása Falknert a szürrealizmus híres anagrammaművésze, Unica Zürn örököseként említi (vö. NINDL 2010, 43). Műveinek egy másik közös jellemzője, hogy azokat általában a kísérleti művészettel rokonítják; itt mindenekelőtt az 1960-ban alapított L'Ouvroir de Littérature Potentielle-nek, rövidítve Oulipónak nevezett irodalmi csoportosulással, illetve a Wiener Gruppéval való szoros kapcsolata említhető. Az Oulipo-csoport *Második manifesztuma* szerint

[e]zekben a művekben az alkotói folyamat [...] legfőképpen az irodalom formai aspektusait érinti: idetartoznak a formai kényszerek, az alfabetikus, a magán- és mássalhangzókkal, a fonetikai, grafikai, prozódiai, rímes, ritmikai és numerikus elemekkel kapcsolatos programok és struktúrák. (BOEHNCKE-KUHNE 1993, 23–24, a ford. – S. L.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup>„In diesen Werken betrifft die schöpferische Leistung [...] hauptsächlich alle formalen Aspekte der Literatur: Formzwänge, alphabetische, konsonantische, vokalische, syllabische, phonetische, graphische, prosodische, rimische, rhythmische und numerische Programme und Strukturen.”

Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogy milyen szerepet játszanak a fent említett aspektusok a *Populäre Panoramen I* című irodalmi műben, amely tulajdonképpen egy nagymértékben önreflexív esztétikai eljárás és szigorú paraméterek közé kényszerített művészi elgondolás eredménye. Néhány példa segítségével annak igyekszik utánajárni, hogy miben áll Falkner szó-kép kombinációinak innovatív, valamint a tradicionális könyv médiumával és az epikai elbeszélés módozataival kísérletező eljárások gyakran szubverzív jellege. Ehhez azonban mindenekelőtt egy általánosabb és rendszerszerű paradigmára van szükség arra vonatkozóan, hogy egyáltalán mit tekinthetünk „kísérletnek”.

### A „kísérleti” kritériumai<sup>2</sup>

A „kísérleti” elsősorban valamilyen újra, még ki nem próbáltra törekszik, hogy egy tudatosan megtervezett provokatív gesztus általi hatásként meglepetést váltson ki a befogadóban. Az új természetesen nem zárja ki a régi, a hagyományos jelenlétét – legyen az akár az irodalmi, a műnimmel kapcsolatos vagy képzőművészeti tradíció –, ami ebben ritkábban explicit, gyakrabban inkább implicit, mint elutasított, megtagadott vagy elidegenített módon van jelen. Ebből vezethető le a „kísérleti” második jellemzője, amelyet Christoph Kleinschmidt „viszonyuló meghatározottságnak” („relationale Verfasstheit”; KLEINSCHMIDT 2017) nevez, és egy normatív irodalomfogalomtól való egyfajta függőségként értelmez. Arra is utal, hogy a „kísérletinek” egy univerzális fogalma, amelyet a „minden műalkotás egy kísérlet” („Jedes Kunstwerk ist ein Experiment”; MENKE 2013, 82) elvéből vezetnénk le, nem lenne alkalmas arra, hogy kifejezze „a szövegek radikalitásának fokozati különbségeit” („Unterschiede in der Radikalität von Texten”; KLEINSCHMIDT 2017).

Ebben a tekintetben Brigitta Falkner művei egy átfogó és sokarcú kutatási területet nyitnak meg az elemzés számára, mivel azokban nem csupán az irodalom fogalma, hanem többek között a hagyományos képregény- és hangjátékfogalom vagy az írás és kép viszonyának számos aspektusa is radikális, és nemritkán szubverzív módon kérdőjeleződik meg. Ebből fakadóan művészi kísérletei alkalmasak arra, hogy megvizsgáljuk a „kísérleti” szűk értelemben vett fogalmát. Ez a fogalom – így Kleinschmidt összegzése – „formai szempontból [...] a nyelvvel, az írásjegyekkel mint materialitással, a művészi feldolgozás technikáival és eszközeivel kapcsolatos kísérletezésekre, valamint a művészeti alkotások médiumaival és a

<sup>2</sup> Az itt bemutatott paradigma alapjául a 2017-es Kleinschmidt-kötet bevezetője szolgál. A kutatás aktuális állásához lásd ugyanitt a 2. fejezetet. Mivel a kötet megjelenés alatt áll, kénytelen vagyok az oldalszámok megadásától eltekinteni.

művészi megformálás módjaival kapcsolatos kísérletekre” (KLEINSCHMIDT 2017) vonatkozik.

Ebben a megközelítésben Falkner irodalmi és vizuális művei magas fokú ön-reflexivitást mutatnak, ami egyben a „kísérleti” harmadik fontos összetevője. Ugyanakkor, ha a „kísérleti” negyedik elemét is megvizsgáljuk, az író nő esetében nem beszélhetünk kifejezett és explicit manifesztum jellegű irodalomról. A program- és kiáltványyszerű írás Falkner esetében inkább indirekt módon érhető tetten, amennyiben a „kísérletire” vonatkozó poetológiáját a művekben fellelhető számos metatextuális megnyilatkozás segítségével próbáljuk meg rekonstruálni.

Brigitta Falkner poetológiájáról

Falkner művészi eljárásainak paradox jellege abban áll, hogy az a végtelennek tűnő alkotói szabadság, amely kísérleteinek összművészeti (Gesamtkunstwerk) jellegéből, illetve az ezzel együtt járó határátlépések lehetőségeiből adódna, folyamatosan valamilyen szigorú formai, alkotási elvnek rendelődik alá.

Falkner univerzumának „experimentalitása” („Experimentalität”; GAMPER 2010, 12; GAMPER 2012, 26) egyrészt a különböző műnemek, műfajok és médiumok kombinációján, illetve azok szubverzív használatán alapszik. E művészi „mentalitásnak” („Mentalität”; GAMPER 2012, 26) a célja folyamatosan új „kísérleti cselekvési terek” („experimentelle Handlungsräume”; 26) feltárása a művészet – és ezen belül a kísérleti irodalom – számára. Egy további paradox vonás, hogy ezek az eljárások, valamint az ezek eredményeként kialakuló formák több olyan kritériumnak is ellentmondani látszanak, amelyeket a jelen diskurzusa a kortárs kísérleti művészet fő ágának jellemzőjeként ír le. Ugyanakkor számos olyan más kritérium, illetve aspektus említhető, amelyet Falkner a saját kísérleti önkifejezési módja alapjául tesz meg. Falkner nem él a sztochaisztikus és bizonytalan, nyílt kimenetelű alkotási módszerekkel, a véletlenszerű, az automatikus és az aleatorikus, illetve a kizárólag a nyelv materialítására építő, jelentésnélküliséget generáló eljárásmodok nála nem játszanak kiemelkedő szerepet. Műveinek digitális formátumai sem mondhatók „modernnek”, amennyiben azokat a digitális irodalom esztétikai által kidolgozott olyan szempontok szerint értékeljük, mint a kollektív szerzőség, az algoritmikus vagy számítógép által generált írás, illetve az interaktivitás. Ellenben megállapítható, hogy a „műfajparódia” („Genreparodie”; KREUZER 2012, 7), a „művészeti formák [multimediális] vegyítése vagy akár hibridizálása” („Vermischung oder auch Hybridisierung der Kunstformen”; KREUZER 2012, 8), de mindenekelőtt a szigorúan „definiált feltételek” („definierten Voraussetzungen”; GAMPER 2010, 11; GAMPER 2012, 24), a „változók leszűkítése” („Begrenzung der [...] Variablen”; GAMPER 2012, 35) és a „kontrollált kivitelezés” („kontrollierter Ablauf”; GAMPER 2012, 35) mentén történő alkotás egyedi módon bizonyítja az

eredetileg természettudományos kísérleti módszerek irodalmi alkalmazhatóságát és hatásosságát. A „kísérlet” fogalmával párhuzamosan Falkner esetében „játékról” is beszélhetnénk – a szó Eugen Gomringer-i értelmében –, amennyiben megállapítjuk, hogy a művek ékes példái annak, hogy „egy behatárolt számú szabály elvileg végtelen számú lépést” (ZELLER 2012, 16) tesz lehetővé.

Alkotásainak digitális változatai a performativitást és a processzualitást helyezik előtérbe azáltal, hogy megvalósítják a nyomtatott szöveg és kép „szenzoriális kiterjesztését” („sensorielle Erweiterung”; HEIBACH 2012, 408). Az így létrejövő „szenzuális komplementaritás” („sensuelle Komplementarität”; HEIBACH 2012, 411) új, szokatlan recepciós módok kipróbálását teszi lehetővé. Ez a művészi gesztus következetesen kiegészül azzal a törekvéssel, hogy az ikonikus, a hang- vagy az írásjelből mint kísérleti tárgyból a jelentés vagy az értelem ellen ható kontextusokban is többszörös jelentést préseljen ki azáltal, hogy gyakran organikus rendbe kapcsol össze egymáshoz nem illő vagy látszólag összeegyeztethetetlen elemeket.<sup>3</sup>

Ezek az alkotóelvek képezik Falkner alapvető poetológiai koncepcióját, amelyekre a szerző egyébként műveiben is számos alkalommal reflektál. Így saját poézisét egyik videóanimációjában „módszeres költészetnek” („methodische Dichtung”; <https://vimeo.com/53028582>) nevezi, olyan értelemben, hogy annak alapjául egy egyértelműen meghatározott elveken alapuló szabálypoétika (Regelpoetik) szolgál. Alkotásainak kreatív feszültsége abból az ellentmondásból adódik, hogy ezek a képződmények – mindenekelőtt a felkínált szubjektív érzékelési

<sup>3</sup> Ez alapján Renate Kühn általános megállapítása a kísérleti irodalomnak az értelemhez, illetve a jelentéshez való viszonyára vonatkozóan az anagrammaművész, Brigitta Falkner esetére is különösen érvényes: „A modernség irodalmára tudvalevően nem jellemző, hogy általában lemondana az értelemről; csupán azon tradicionális felfogás ellen irányul, amely egy, az alkotói folyamatot megelőzően meglévő értelemről indul ki [...]. Az, ami egyébként oly nehezen bizonyítható, mégpedig hogy a nyelvi értelem- és jelentéskonstruálás lényegében processzuális folyamat, az anagramma esetében magában az eljárásban implicit módon érhető tetten. E tekintetben ugyan egy különleges esetről van szó, viszont ez a különleges eset irodalomtudományos szempontból rendkívüli jelentőséggel bír, mivel az értelem- és jelentéskonstruálás itt úgyszólván *à l'état* tisztán tanulmányozható. A szerzőre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy ő sem rendelkezik többé a jelentéssel, többé ő sem egy *capitaliste du sens*, hanem magának is olvasóvá kell válnia, akinek az olvasata csak egy a sok lehetséges olvasat közül.” (Ford. S. L.) – „Die Literatur der Moderne basiert ja bekanntlich keineswegs auf einem generellen Sinn-Verzicht, sondern wendet sich lediglich gegen die traditionelle Vorstellung eines dem Schaffensvorgang präexistierenden Sinns [...]. Was sich sonst häufig so schlecht beweisen läßt, daß nämlich die sprachliche Sinn- und Bedeutungskonstituierung wesentlich prozeßhaft ist, ist beim Anagramm im Verfahren selbst impliziert. Insofern stellt es zwar einen Sonderfall dar, doch dieser Sonderfall ist literaturwissenschaftlich außerordentlich relevant, da sich der Prozeß der Sinn- und Bedeutungskonstituierung hier gewissermaßen *à l'état pur* studieren läßt. Bezogen auf den Autor bedeutet das, dass er über den Sinn nicht mehr verfügt, nicht länger ein ‚capitaliste du sens‘ ist, sondern selber zum Leser werden muß, dessen Lesart nur noch eine unter vielen möglichen Lesarten ist” (KÜHN 1994, 30–31).

perspektíváknak és az eltérő befogadói attitűdöknek köszönhetően – képlekeny és egyben „(el)illanó architektúráknak” („flüchtige Architekturen”; <https://vimeo.com/channels/46835/37646917>) bizonyulnak. Nem csupán az érzékelt tárgyak, hanem azok referenciája és jelentés-összefüggései is folyamatos metamorfózisban vannak. A módszerbeli restriktciók és az alkotói szabadság dichotómiájára utal annak a rajzokkal és képkollázsokkal tarkított palindromgyűjteménynek a címe is – *tobrevierSCHreiverbot* (1996) –, amelyben a különböző kódok és jelek mezeje a pajkos játékoság tiltott („Verbot”) zónája is egyben. E tézis hasonlóan paradox megfogalmazását találjuk a 2001-ben publikált *AU! Die methodische Schraube* [AU! A módszeres csavar] című lipogamma egyik mondatában is: „Dagmar nyelvi kelléktára: éber & önjáró” („Dagmars Sprachfundus: putzwach & autark”; FALKNER 2001, 92), amely megfogalmazás minden további nélkül vonatkoztatható a szerzőre is. Falkner szöveg-képeinek és kép-szövegeinek találékonysága és játékos könnyedsége tulajdonképpen egy külső maszk, amely mögött magas fokú koncentrációt és önfegyelmet feltételező művészi munka érhető tetten. Erre maga a szerző is utal: „Két óra kotlás: a / könyvoldalakká alakuló kényszer” („Zwo Stündchen brüten: die / zu Buchseiten werdende Not”; FALKNER 2004, 7).

Egy további fontos poetológiai elv a mediális határok eltörlése, valamint átlépése, ami itt elsősorban az írásjelek és a képi kódok területét érinti. Freud *Álomfejtésének* egyik, lent idézett mondatából kiindulva – illetve azt parafrázeálva – Falkner kialakítja a saját írásképiséggel, illetve a kép írásjellegével („Schriftbildlichkeit”) vs. „Bildschriftlichkeit”)<sup>4</sup> kapcsolatos esztétikai princípiumait:

Az álmotartalom olyan, mint a képírás, amelynek jeleit egyenként kell lefordítani az álmogondolat nyelvére. Nyilván tévútra jutnánk, ha e jeleket jelvonatkozásuk helyett képértékük szerint akarnánk olvasni. Vegyük a következő képrejtvényt [...]. Könnyen minősíthetném zagyvaságnak ezt az összeállítást és alkatrészeit. [...] A rejtvény helyes megfejtése nyilván csak akkor sikerül, ha az egészszel és a részletekkel nem ilyen kritikusan állok szemben, hanem azon fáradozom, hogy minden képet olyan szótaggal vagy szóval helyettesítsek, amely valamilyen vonatkozása folytán képileg ábrázolható. Az így összeálló szavak már nem értelmetlenek, kijöhet belőlük akár a legartalmasabb, legszebb költői mondas. (FREUD 2003, 199.)<sup>5</sup>

Ezt az esztétikai eljárást Christiane Heibach nyomán „interszemiotitásnak” („Intersemiotizität”; HEIBACH 2004, 16) is nevezhetjük. Az elsősorban az intermedialitás fogalmának konkurensaként, korrektív céllal alkotott fogalom olyan jelen-

<sup>4</sup> A „Schriftbildlichkeit” fogalmához és koncepciójához vö. KRÄMER 2006a és KRÄMER 2006b.

<sup>5</sup> Vö. <https://vimeo.com/34946545>; Falkner (1992, 6). Lásd még: 1. sz. melléklet.

segekre vonatkozik, amelyek során bizonyos kódok más kódok funkciót veszik át, aminek következtében gyakorlatilag egy úgynevezett „kódösszeolvadás” („Code-Verschmelzung”; uo.) valósul meg.

Kísérleti eljárások a *Populäre Panoramen I* című kötetben

A *Populäre Panoramen I*<sup>6</sup> nemcsak olvasmányként, hanem elsősorban vizuális élményként az érzéki percepciót, illetve recepciót célozza meg. A mű – bár nem a szó politikai-szociális értelmében, mégis – nagymértékben megfelel a Gisela Dischner által felállított kritériumnak, miszerint „a kísérleti művészet alapvető funkciója abban áll, hogy szétfeszítse az egysíkú gondolkodási és nyelvi formákat, és megmutassa a konkrét valóság többdimenziós voltát”. („Die Hauptfunktion experimenteller Kunst besteht darin, eindimensionale Denk- und Sprachformen aufzusprengen und die Violdimensionalität konkreter Wirklichkeit zu zeigen”; DISCHNER 1970, 38.)

Annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a *Populäre Panoramen I* történetének (*histoire*) síkján milyen mértékben lehet „konkrét valóságról” beszélni, az alábbi tényezők miatt meglehetősen nehéznek bizonyul: az ábrázolás komplex jellege, az énelbeszélő által felvett szerepek rugalmassága és nem utolsósorban a figurák és a tárgyak szüntelen metamorfózisa, a látványélmény dinamikussága, ami azoknak a változó nézőpontoknak és perspektíváknak köszönhető, amelyekből az elbeszélő a panoráma jellegű miniatűr jelenetekben azokat láttatja. Így egy banális vonatút története olyan optikai kísérletezésként jelenik meg (a videóverzióban ez akusztikaival is kiegészül), ami nem kizárólag az említett módon rögzített benyomásokat vetíti elénk, hanem mindenekelőtt a megfigyelés és az észlelés, a láttatás és a szem elé vetés *a priori* feltételeit tematizálja, valamint elemzi. A kezdetben csupán a képzelet síkján lefolytatott kísérlet – „Feltételezve, hogy fokozatosan töpörödnék” („Angenommen, ich würde allmählich schrumpfen”; PP, 8) –, valamint egy légy alakjába való belebújás később a vonatfülke valóságában is folytatódik, ami különösen a sajátos érzékelési kontextusnak – a szöveget idézve: az új „episztemológiai referenciakeretnek” („epistemologischer Referenzrahmen”; PP, 20) – köszönhető. A(z) (ön)megfigyelés vagy az azt látszólag ellehetetlenítő közegekben, vagy a két állapot közötti átmenet pillanatában valósul meg. Így a statikus elbeszélő én („ich sitze”) önmagát egy „fokozatosan” („allmählich”; PP, 8), „feltartóztatatlannul” („unaufhaltsam”; uo.) és „folytonosan” („fortwährend”; PP, 12) töpörödő légy álomszerű állapotában tapasztalja meg.

<sup>6</sup> A szöveget – FALKNER 2010 – eredeti nyelven idézem (PP, oldalszám); a magyar fordítás, hasonlóan a többi német nyelvű idézethez, a tanulmány szerzőjétől származik.

A fikció szintjén a fenti mozgáshoz a hol állomásozó, hol a csiga- vagy lépés-tempóban haladó vonat képe szolgáltatja az analógiát,<sup>7</sup> különösen az olyan stádiumokban, amikor a szerelvény egy sötét alagútban való várakozást követően kigördül a „vakítóan ragyogó fényre” („gleißend helle Licht”; PP, 154), ezáltal a napsütötte panoráma irritációként vetül a nézők szeme elé. Hibrid jellegű optikai élményeket generál egyrészt a képzeletbeli légy „kitinlencseszeme” („Linseaugen”; PP, 16), amely a „fényelhajlás” miatt („Lichtbeugung”; uo.) csupán egy „árnyékszerű” („schemenhafte”; uo.) látást tesz lehetővé, másrészt a füle „alkony-szerű félhomálya” („das schummrige Halbdunkel”; PP, 40) vagy az elbeszélővel együtt utazó férfi cigarettájának „füstfelhőcskéje” („Rauchwölkchen”; PP, 42) is. Fontos megjegyezni, hogy hasonló élményekben van része a nem fikcionális olvasónak is, amikor a képek nyújtotta látványt próbálja elemezni. Az érzékelési viszonyok felforgatása az akusztikai kódokat szintén érinti, mind az elképzelt légy létsíkján, mind a történet szereplőinek szokásos érzékelési síkján. Miközben a „normál beszédhang” („der normale Sprechton”; PP, 24) a „frekvenciaeltolódásnak” („Frequenzverschiebung”; PP, 22) köszönhetően már nem hallható, illetve a „mozdonyfüty” (das „Pfeifen einer Lok”; PP, 24) „egy légy [jámbor] zsongásaként” (das harmlose „Brummen einer Fliege”; PP, 26) hallatszik, a légy számára a levegő molekuláinak mozgása „dübörgésként” („Dröhnen”; PP, 28) jelenik meg. A homodiegetikus énelbeszélő a külvilág zajait irritációként éli meg, legyen az egy „éles füty” („schriller Pfeifton”; PP, 80), „a kanyarokban” megcsikorduló „kerekek” („in den Kurven” quietschenden „Räder”; PP, 106) vagy a „rendező pályaudvar zaja” („Rangiergeräusche”; PP, 176), a „darabokra törő műanyag hangja” („Geräusch von splitterndem Plastik”; PP, 188), a sörösdoboz „fémszerű recsegése” („das metallische Knacken”; PP, 226), a „kislányok rikoltozása” (die „kreisenden Mädchen”; PP, 168), a délszaki pályamunkások „hangos ordibálása” (das „laute Geplärr”; PP, 201) vagy egy rádióból „bögő” („plärrende”; PP, 214) és csak „szabálytalan” („regellosen”; PP, 216) testmozgásokra serkentő zene.

A percepció és recepció környezeti tényezők e vázlatos leírása után szükséges megvizsgálni, hogy azok milyen hatással vannak a mű szöveg-, képi és akusztikai síkjára. Itt különösen az érdemel figyelmet, hogy Falkner milyen diszkurzív módszereket használ annak érdekében, hogy kísérleti jelleggel megalkosson egy sokdimenziós élményteret, és ezzel párhuzamosan folyamatosan tudatosítsa a befogadóban e képződmény illuzórikus és megkonstruált jellegét.

Ebben az összefüggésben a következő szempontokat szükséges megvizsgálni:

(a) a szöveg síkján az intertextualitás formáit, illetve számos szövegrész magas fokú önreflexivitását;

<sup>7</sup> „Wie eine Schnecke kriecht der Zug dahin” („mint egy csiga, úgy mászik tovább a vonat”; PP, 72); „Jetzt fährt der Zug im Schrittempo” („Most lépésben halad a vonat”; PP, 108).

(b) a kép síkján az interpiktorialitást, emellett egy behatárolt létszámú képi elem ismétlésének és rekombinációjának kontextualizáló technikáját, valamint a tükrözés motívumát, amely összekötő kapocsként funkcionál a textuális síkkal;

(c) a videóváltozat akusztikai és hangzássíkján<sup>8</sup> egy szándékosan monoton és ugyanakkor „feltartóztathatatlanul” („unaufhaltsam”; PP, 8) áramló narrátori hang performativitását, amely a megszokott tempótól és duktustól eltérő recepciós módot kényszerít a befogadóra.

A *Populäre Panoramen I* című művet elsődleges olvasata szerint utazási naplónak lehetne tekinteni, amelynek alapját különböző jellegű megfigyelések, érzékelések rögzítése és reflexiója képezi. Ennek során az elbeszélő több diskurzust komponál egybe, amelyek elsősorban a fizika és a matematika (fényelhajlás, felületi feszültség, faktor, négyzetgyök, szintetikus rost, elektronok), valamint a biológia és az anatómia (meleg vérűek, édesvízi polipok, azúrlepke, perisztaltika, szemhéjmozgás, szemek, ádámcsutka, cső, az arc izmainak latin megnevezései) területéről származnak. Ezek kiegészülnek további diskurzív elemekkel az episztemológia (Platón, Szent Ágoston), a gazdaságtan (Gossen törvényei; John Stuart Mill), a zeneesztétika és a pszichofizika területéről, ezenkívül (fikciós) utalásokkal, amelyek egy meg nem nevezett svéd sarkkutatótól származnak. Végül több explicit utalást találunk vizuális médiumokra is, így például a *The Incredible Shrinking Man* című filmre, két képregényfigurára, Tintinre és Milura, valamint a *Duckburg* [Kacsaháza] és más Disney-rajzfilm egyes figuráira. Kiemelendő, hogy sugallt objektivitásuk ellenére ezek a diskurzusok inkább csak egy esztétikai és poétikai játék kiindulópontját képezik. Ezt támasztja alá a leírások nemritkán (ön) ironikus mellékhangja, a kiragadott diskurzusok szituatív-asszociatív megidézése és összekapcsolása, ami tudatosan irányított elidegenítő effektusoknak rendelődik alá. A külsőleg érzékelt valóság általában „álcaként” („Tarnding”; PP, 162) jelenik meg, amelyen az olvasónak át kell látnia ahhoz, hogy képes legyen behatolni a folyamatok mélyebb rétegeibe.

(a) A pislogó, hunyorgó, összeszorított, félig zárt vagy tágra nyílt szemek, amelyekkel a figurák a körülöttük levő világot érzékelik, valamint a perspektíva folyamatos eltolódása olyan recepciós kontextusokat generálnak, amelyek az énelbeszélő számára lehetővé teszik a külvilág kísérleti, a megszokottól eltérő megragadását, miközben mindvégig tudatában marad annak, hogy minden esetben egy-egy optikai illúzióval áll szemben. Ezt példázza szimbolikusan az elbeszélő egyik férfi útítársának az a hamis megállapítása, miszerint „indulunk” („Wir fahren”; PP, 180), miközben valójában a szemben levő vágányon levő vonat lendül mozgásba. Az ilyenfajta érzéki csalódások látványosabb példái a „gyengén megvilágított alagút” („schwach erleuchteter Tunnel”; PP, 140) falán előtűnő tükröké-

<sup>8</sup>Lásd <https://vimeo.com/34965899>. E szempont vizsgálatától, amely további tanulmányok tárgyát képezi majd, itt el kell tekintenünk.



pek és árnyak, illetve egy, „a szürke égbolton élesen kirajzolódó dolog” („vor dem grauen Himmel sich unscharf abzeichnendes Ding”; PP, 56). Maga a szöveg is explicit módon tematizálja a „távolság illúziójának” („Illusion der Ferne”; PP, 58) tudatát, ami „durva tévedésekhez és hamis becslésekhez” („groben Fehleinschätzungen”; uo.) vezethet. Az én olyan „alig érzékelhető” („kaum wahrnehmbare”; PP, 90) mozgásokat és folyamatokat is észlel, amelyek „nem lennének szemmel láthatók” („mit dem Auge nicht zu erfassen”; PP, 90). Hasonló önreflexív mozzanat a bűvész- és kártyamutatványokra való utalás is, mivel az elbeszélő szerint ezek csupán azt igazolják, hogy „a szemünk mindig valamivel lassúbb, mint a kéz” („unser Auge immer etwas langsamer ist als die Hand”; PP, 96), továbbá azt, hogy „a szavak és a mimika nem azt tükrözik, amit az előadó keze tesz” („Worte und Mimik nicht dem entsprechen, was die Hände des Vorführenden tun”; PP, 98). Ez az érzékelés megbízhatóságára vonatkozó szkepszis, amely a látottak és olvasottak alapján a *Populäre Panoramen I* olvasóját is hatalmába kerítheti, tovább mélyül a percepció végtelen szétforgácsolódásának motívuma mentén. Ez abban a jelenetben érhető tetten, amelyben a megfigyelés megfigyelésének a megfigyelése valósul meg: az elbeszélő én a „szeme sarkából” („aus dem Augenwinkel”; PP, 216) kémleli a hölgy útítársát, miközben utóbbi azt a férfit figyeli, aki a fülke ablakát mintegy tükörként használva önmagát nézegeti.

A perspektívaeltolódással való kísérletezésnek egy további példája figyelhető meg abban a szituációban, amikor az elbeszélő kétszeresen is beleképzelem magát a házilég érzékelésébe, ami a vizuális érzékelés dialektikus szerkezetét példázza. Miközben első alkalommal – az elképzelt légy kitenlencseszemeinek köszönhetően – a tárgyak azonosítása és felismerése kizárólag „közeli szemlélés” („näheren Betrachtung”; PP, 18) esetében valósulhat meg, addig a fülkében zümmögő légy – ezúttal összetett, facettás szemeinek köszönhetően – képes a „napfényben fürdő fülkepanoráma” („sonnendurchflutete Abteil-Panorama”; PP, 92) totális érzékelésére, akárcsak a mozgások „lassított felvételként” („Zeitlupe”; uo.) történő megragadására. Hasonló összezavarási játék jellemzi a könyv jobb oldalait elfoglaló képeket is, amelyeken az olvasónak/nézőnek egyszerre több perspektívával és a hétköznapi érzékelés számára torznak tűnő optikai dimenziókkal kell szembesülnie (vö. 2. és 3. sz. melléklet). A szöveg lineáris mozgása, amely a videóban kiegészül a Falkner által alkalmazott sajátos beszédtempóval, a jobb oldali képek szintetikus percepciója ellenében működik, szinte kiiktatja azok szemmel való bebarangolásának lehetőségét. Nem csupán a légynek, hanem az olvasásnak a mozgása is „olyan mozgás, amely önmagára utal” („eine Bewegung, die auf sich selbst verweist”; PP, 52). Ez a reflexivitás kiegészül további nyelvi játékokkal, szókitekerésekkel és metanyelvi szövegrészekkel.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> „...eine Fliege über seinem Kopf kreist – eine Bewegung, die auf sich selbst verweist, wie der Name dieser Tierchen, die fliegen und auch so heißen” („egy légy köröz a feje felett – ez egy olyan

Az elmosódottság, a közeli és távoli, a pontszerű részlet és a nagytotál jellegű panoráma összefolyása, a „távolságok összezsugorodása” („Zusammenschumpfen der Distanzen”; PP, 50) és a „tér kiterjedése” („Erweiterung des Raumes”; uo.) nem kizárólag a vizuális élményre jellemző, hanem ugyanolyan mértékben érinti az akusztikai jelenségeket is. Az ellentétes momentumok ilyenfajta dialektikus vagy paradox egységét legékezebben az elbeszélőnek az az elmélkedése példázza, amely olyan „hullámhegyekről és hullámvölgyekről” („Wellenberge und Wellentäler”; PP, 154) szól, amelyek „egymást folyamatosan semlegesítik” („einander fortgesetzt neutralisieren”; uo.). A „vonat néma csikorgásába” (das „stumme Quietschen des Zuges”; uo.) a vidéki tájban „egy ellentétes rezgésű csikorgás keveredik” („von einem gegenläufig schwingenden Quietschen überlagert”; uo.). Így az érzékelt jelenségek hálózata egymás „száznyolcvan fokos fáziseltolódású kópiáiból” („um hundertachtzig Grad phasenverschobenen Kopien”; uo.) áll össze.

(b) A képi síkon tipikus kísérleti eljárás, hogy Falkner behatárolt, szűk létszámú élőlényrel, formával, részlettel vagy tárggyal dolgozik, amelyek iteratív jelleggel ismétlődnek és kerülnek új kontextusokba a történet folyamán.

Az ismétlés e folyamatában ezeknek az elemeknek a láttatása különböző szemzőgekből és eltérő képkivágásokban (a szuperplántól a nagytotál) történik, továbbá a szövegreferencia, illetve a változó optikai elrendezés következtében más és más, sokszor egymással oximoronszerű viszonyban álló elemmel kerülnek egyazon asszociációs térbe. A referenciakeret ily módon megvalósuló dinamizálásának eredményeképpen egy metonimikus lánc jön létre, amennyiben gyakran teljesen különmű dolgok kapcsolódnak össze az asszociatív-szemantikai síkon. A kontextusfüggőségnek, valamint a szemantikai jelentéstérnek – a folyamatos átmenetben levő perspektívák következtében kialakuló – állandó metamorfózisa azt a célt szolgálja, hogy kidomborítsa az érzékelés szubjektív jellegét. A képi elemek ismétlődése ugyanakkor olyan narratív struktúrát alapoz meg, amely egy egységes vagy legalábbis áttekinthető tektonikai szerkezetet kölcsönöz az elbeszélésnek. Jakob F. Dittmar a képregénnyel kapcsolatban megjegyzi, hogy egy bizonyos panel izolált képi és írásbeli elemeinek jelentéstartalma csak visszatekintve, az egész panelsort átlátva és az ismétlődéseket összefüggésükben értékelve ismerhető fel megfelelő mértékben (DITTMAR 2008, 45). Jurij Lotman is hangsúlyozza: az ismétlések „leleplezik az identikusát az ellentétesben és az eltérőt a hasonlóban”.

---

mozgás, ami saját magára utal vissza, akárcsak ezeknek az állatkáknak a neve, amelyek repülnek [»fliegen«], és úgy is hívják őket [»Fliege«]; PP, 52); „in Entenhausen, wo auffällig mehr Hunde als Enten hausen” („Kacsaházán, ahol feltűnően több kutya házal, mint macska”; PP, 204). További példa, amikor az énelbeszélő az út szélén virító virágok („Blumen”) láttán azt kérdi magától, „tulajdonképpen miért nevezik a visszafogottság és a tapintat hiányát kendőzetlennek [»unverblümt«]” („warum eigentlich ein Mangel an Zurückhaltung und Feingefühl als unverblümt bezeichnet werde”; PP, 236).

Ugyanakkor „minden egyes ismétlődő szövegrész jelentése teljesen más lesz ahhoz képest, mint ami azok izolált értelmezésekor adódna” (LOTMAN 1972, 273).

Falkner művében erre a piros pöttyöket/pontokat említhetjük példaként, amelyek nemcsak molekulákat vagy egy játékkártya mintázatát jelölhetik, hanem egy koktélnyőcske dekorációiként, de ruhamintázatként vagy akár az énelbeszélő homlokán kidudorodó pukliként is megjelenhetnek (lásd 4. sz. melléklet). Egy hasonlóan többértelmű optikai szimbólum a vízcsepp is, amely mind a légy testét beburkoló rétegként, mind lencseként vagy a férfi utas orrlyukából elcseppenő váladékként, ezenkívül lufiként és tükörfelületű gömbként vagy ablakként is megjelenhet. A fülkében zajló beszélgetés során elejtett banális közhely, miszerint az idegen országokban való utazás során „kitágul [...] az ember horizontja” (man „erweitere [...] seinen Horizont”; PP, 44), a leírt vizuális kontextusban az elbeszélés további fontos önreflexív momentumaként értelmezhető.

Összegezve megállapítható, hogy Brigitta Falkner esetében a „kísérleti” a különféle jelrendszerek és kódok összeolvasztását, ezáltal pedig egy olyan többdimenziós és multimediális „érzékelési tér” („Wahrnehmungsraum”; REITZER–STRAUB 2016, 10) megalkotását jelenti, amelynek célja minél több érzékszerv szinesztetikus „stimulációja” („stimulation”; HEIBACH 2004, 15). Ezzel egy időben ezek az audiovizuális „érzékelési módozatok” („wahrnehmungsmodalitäten”; 20) folyamatosan módosulnak és átalakulnak a különböző elidegenítési stratégiák során.

A terjengős mondatok a vonat monoton tempóját, valamint a „lassított felvétélként kitágított” („zeitlupenhaft gedehnten”; PP, 94) pillanatok végtelenségét hivatottak utánozni. Maga az írás(kép) is mozgásba lendül, mivel a nyomtatott szöveg legtöbbször csupán a bal oldal (*verso*) töredékét foglalja el, gyors továbblapozásra sarkallva az olvasót. Ezzel párhuzamosan az irodalmi szövegbe integrált miniaturizált képek, diorámák, panorámák, triptichonok és diptichonok tovább szegmentálják a szövegfolyamot, mivel az említett ikonikus elemek szét-tartó multiperspektivitása és paradox-szürreális optikája analógiák felfedezésére készíti az olvasót az olvasott szavak és a látott képek, tárgyak, kompozíciók között. Az elbeszélés performatív jellege, a külvilág tárgyainak és a látószögeknek az állandó metamorfózisa, a folyamatok processzualitása és dinamikussága egyben a levésben, alakulásban levő „művészeti folyamatot magát [helyezi] a középpontba” (21). Ezáltal Falkner *Populäre Panoramen I* című művében maga a könyv mint médium is a kísérletezés tárgyává válik, olyan „kiinduló anyaggá”, „amelyből a szerző kép-szöveg kompozíciói elindulnak más dimenziók és médiumok felé” (REITZER–STRAUB 2016, 11). Így egy olyan „nyelvi tér” jelenítődik meg, „amely egészen a képszerűig képes kitágulni” (11).

## Bibliográfia

- BOEHNCKE, Heiner–KUHNE, Bernd (1993), *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*, Bremen, Manholt.
- DISCHNER, Gisela (1970), *Konkrete dichtung und revolution*, in Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.), *Konkrete Poesie I*, München [= text + kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 25], 37–41.
- DITTMAR, Jakob F. (2008), *Comic-Analyse*, Konstanz, UVK.
- FALKNER, Brigitta (1992), *das langs (ise) ver d (gel) der st(r)*, in Brigitta FALKNER, *ABC – Anagramme Bildtexte Comics*, Wien.
- FALKNER, Brigitta (2001), *AU! Die methodische Schraube*, in Brigitta FALKNER, *Fabula rasa oder Die methodische Schraube*, Klagenfurt/Wien, Ritter, 5–112.
- FALKNER, Brigitta (2004), *Bunte Tuben. Anagramm*, Basel–Weil am Rhein, Urs Engeler Editor.
- FALKNER, Brigitta (2010), *Populäre Panoramen I*, Wien, Klever.
- FREUD, Sigmund (2003), *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Budapest, Helikon.
- GAMPER, Michael (2010), *Einleitung*, in Michael GAMPER (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen, Wallstein, 9–14.
- GAMPER, Michael (2012), »Experimentierkunst« – *Geschichte, Themen, Methoden, Theorien*, in Stefanie KREUZER (Hg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript, 19–47.
- HEIBACH, Christiane (2004), *ist die neue-medien-kunst wirklich neu? über das verhältnis von ideengeschichte und medien in ästhetischer theorie und praxis*, in Johannes AUER (szerk.), *\$wurm = (\$apfel>0) ? 1 : 0; experimentelle literatur und internet. memoscript für reinhard döhl*, Zürich–Stuttgart, Update.
- HEIBACH, Christiane (2012), *Vom Sinn der Sinnlichkeit. Multimediale Sprachexperimente*, in Stefanie KREUZER (Hg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript, 397–422.
- KLEINSCHMIDT, Christoph (2017), *Das Experimentelle der (Gegenwarts-)Literatur. Eine Einführung*, in Torsten HOFFMANN–Christoph KLEINSCHMIDT–Lehel SATA (Hg.): *Experimentelle Gegenwartsliteratur. Akten des XIII. IVG-Kongresses Shanghai 2015*, Frankfurt am Main, Peter Lang [megjelenés alatt].
- KRÄMER, Sybille (2006), *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in Torsten HOFFMANN–Gabriele RIPPL (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 79–92.
- KRÄMER, Sybille (2006), *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Wilhelm Fink, 75–83.
- KREUZER, Stefanie (Hg.) (2012), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript.
- KÜHN, Renate (1994), *Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm*, Bielefeld, Aisthesis.
- LOTMAN, Jurij M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*, München, Wilhelm Fink.

MENKE, Christoph (2013), *Die Kraft der Kunst*, Berlin, Suhrkamp.

NINDL, Sigrid (2010), *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Experiment*, Berlin, Erich Schmidt.

REITZER, Angelika–STRAUB, Wolfgang (2016), *Das Momentum des Schreibens. Zu Ausstellung und Katalog*, in Angelika REITZER–Wolfgang STRAUB (Hg.), *Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens*, Salzburg–Wien, Jung und Jung, 9–11.

ZELLER, Christoph (2012), *Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung*, in Christoph ZELLER (Hg.), *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg, Winter [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 296], 11–54.

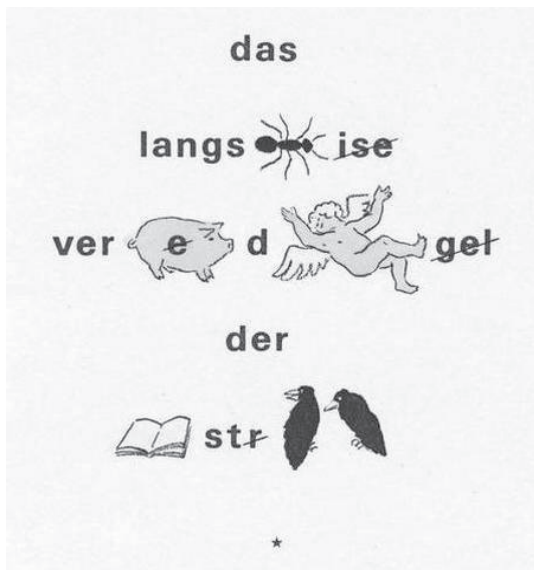
<https://vimeo.com/53028582>

<https://vimeo.com/channels/46835/37646917>

<https://vimeo.com/34946545>

<https://vimeo.com/34965899>

1. sz. melléklet



2. sz. melléklet

Törések és folytonosságok az érzékelésben; perspektívaváltás;  
tükröz(őd)és és öntükröz(őd)és; közeli és távoli



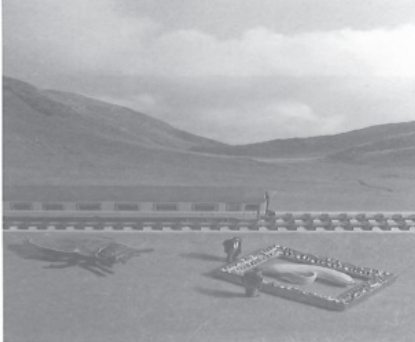
(PP, 11)



(PP, 15)

3. sz. melléklet

„Erst bei näherer Betrachtung das gelbe Ding am Boden als Banane identifizieren oder den Mann neben mir als den Mann von vorhin wieder erkennen, die Bemerkung über den epistemologischen Referenzrahmen indes schon nicht mehr verstehen...“ (PP, 18) – „Amikor csak a közletről történő megfigyelés során tudom a földön fekvő sárga dolgot banánként beazonosítani, vagy a mellettem álló férfit az előbb látott férfiként felismerni, miközben az episztemológiai referenciakeretre tett utalást már nem is értem...“ (ford. S. L.)



(PP, 19)

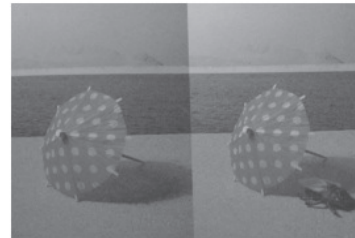


(PP, 237)

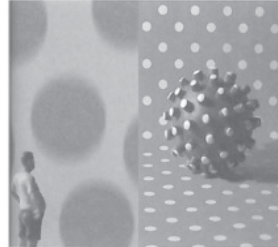
4. sz. melléklet

A piros pöttyök/pontok metonimikus lánc:

„und die roten Tupfen auf den weißen Kleidchen erzeugen hübsche Nachbilder auf meiner Netzhaut“ (PP, 220) – „és a fehér ruhácskák piros pöttyei csinos utóképeket generálnak a retinámon“ (ford. S. L.)



(PP, 193)



(PP, 223)



(PP, 141)