

JESPER OLSSON

Nyomatatók, madarak, emberi hangok, drónok: megjegyzések a svéd hangköltészethez

Egy tíz évvel ezelőtti, csodálatos és akusztikailag játékos svéd versben tisztán kivehető a számítógéphez csatlakoztatott nyomtató jellegzetes hangja és ritmusa, s ez amellet, hogy tempót diktál a versnek, le is horgonyozza azt digitális közelmúltunknak egy bizonyos szakaszában. A mai befogadóban ezek a hangok némi nosztalgiát keltenek – úgy is mondhatjuk, hogy egy meghaladott médium visszhangjai –, ugyanakkor nagyon is illenek egy kortárs költői műbe, mert kifejezik, milyen átmeneti, mulandó anyagi valóságot képviselnek a mi mindenütt jelenlévő gépeink. Ezt a művet, Ida Börjel svéd költő és Mathias Kristersson hangművész CD-re vett közös alkotását az OEI magazin adta ki tíz éve (26. szám, 2006), egy 500 oldalas, a hangköltészetnek szentelt tematikus számmal együtt – *AUDIOEI* (28–29. szám, 2006) –, amelybe Douglas Kahn, Steve McCaffery, Bernard Heidsieck és még sokan mások adtak írásokat. A kiadvány mintegy szét-nézett a háború utáni hangköltészet archívumában, de egyúttal a kortárs szcénában is megpróbálta feltérképezni az elméleti és gyakorlati fejleményeket és az új technikai médiumok hatását. Ez az általam társszerkesztett lapszám és annak vezérelvei adják a háttérrel az alábbi megjegyzésekhez, melyeket az 1960-as évek utáni svéd hangköltészethez fűzök.

Mik hát a meghatározó vonásai ennek a hang, emberi hang, zaj és nyelv alkotta, tág és meglehetősen sokalakú műfajnak? Paul Valéry aforizmája szerint „a vers kitarzott ingadozás a hangzás és az értelem között” – vagyis a *hangköltészetet* olyan alműfajnak vehetjük, amely a nyelv terhét e két pólus között a lehető legközelebb tolja az előbbihez. A műfajnak mint ilyennek hosszú története van, amely az antikvitásig és Arisztophanész békaautánzásáig nyúlik vissza. De mint mindannyian tudjuk, a nyelv akusztikai rétegeinek feltárása más töltést és értelmet kapott a múlt században, elsősorban is a 20. század eleji avantgárdban. Jóllehet a hangutánzás még mindig döntő fontosságú volt például a futurista poétikában, a dadaizmus és más irányzatok a lingvisztikai nonszensz, az új médiumok és a technikai zajok és zörejek irányába mozdultak el. A modern élet új akusztikai valósága felfedezésre várt: a költészetnek és a művészetnek próbát kellett tennie vele.

Ezzel együtt kijelenthetjük, hogy a hangköltészet, ahogyan ma ismerjük, elsősorban a posztindusztriális információs kor – a Marshall McLuhan-féle „elektronikus kor” – műfaja vagy megnyilvánulása. A II. világháború után e téren végzett munka a korábbi avantgárd módszereket folytatta, de ugyanakkor – főként a technológiatörténeti változások által ösztönözve – radikálisan át is alakította őket. Ebből a szempontból

a legfontosabb tényező, ahogyan azt számos hangköltő megerősítene, a magnószalag és a magnetofon felbukkanása volt. Henri Chopin francia *poète sonore* tehát okkal mondhatta az 1960-as évek vége felé, hogy e nélkül a masina (mármint a magnó) nélkül, az OU című magazinjában bemutatott hangköltészet „nem létezne”.

A magnó rögzítette az időt, a hangot, az emberi hangot, megfogható anyagszerűséget, tárgyias minőséget adott nekik, és lehetővé tette a manipulálásukat. A magnószalag és a magnó afféle keverőpultként szolgált, amellyel egy akusztikai esemény időbeli folytonosságát fel lehetett darabolni, és a darabokat egy vízszintes tengelyen el lehetett mozdítani, át lehetett rendezni – egy függőleges tengelyen pedig kombinálni, rétegezni, dúsítani. Ráadásul a mikrofontechnikának köszönhetően másfajta, más akusztikai tartományokból származó hangok is hozzáférhetővé váltak – feltárult az *akusztikai tudattalan*, valahogy úgy, mint annak idején az optikai, amit Walter Benjamin taglalt a film kapcsán. Jó példa erre, hogy Henri Chopin maga is mikrofonokat használva rögzítette a szubvokális beszéd- és testhangokat.

Fontos megjegyezni, hogy a magnószalag nem csupán kiterjesztette a költészet akusztikai eszköztárát, hanem megváltoztatta anyagi alapját, egész ontológiáját is. Az ábécétől és a nyelvtől eljutunk a *valódi* – jóllehet végtelenül töredezett, törmelékes – hangokhoz és zajokhoz, az elektromos jelekhez és a műanyag szalagokon lévő mágneses mintázatokhoz.

Kulcsfontosságú eszközként jelen volt a magnó akkor is, amikor úgy hatvan éve Svédországban megindult az első hangköltészeti mozgolódás. Öyvind Fahlström költő és képzőművész 1954 tavaszán (a megírása utáni évben) adta ki *Håtilla ragulpr på fåtskliaben* címmel a konkrét költészet manifesztumát,¹ amelyben arra biztatta költőtársait, hogy lépjenek anyagibb kapcsolatba a nyelvvel, mind vizuálisan, mind akusztikailag, de kiváltképp (metaforikus értelemben) tapintásilag. Konkretista poétikája ennél fogva a nyelv „gyúrásának”, „dagasztásának” tulajdonított döntő szerepet. Ez a módszertani következményekkel járó szemléletváltás egy sor korábbi író hatására érlelődött meg Fahlströmben – előfutáraiként említi többek között Kurt Schwitterst, Gertrude Steint, Lewis Carrollt és a francia lettristákat. A legfontosabb esztétikai forrás azonban kétségkívül Pierre Schaeffer *musique concrète*-je volt, amely az 1940-es években szalagra felvett hangok manipulációjával indult útjára – Schaeffer először lemezjátszóval kísérletezett, a háború után azonban átállt a jóval sokoldalúbban használható magnószalagra.

Schaeffer ötletét, miszerint meglévő hanganyagokat szerkesztéssel át lehet alakítani, manifesztumában Fahlström az írott nyelvre alkalmazta, de hangfelvételekre is ugyanúgy vonatkozott. Fahlström élt is ezzel a lehetőséggel, amikor hét évvel később a svéd közrádió stúdiójában alkalma nyílt magnókkal játszani. Első hangművei viszonylag visszafogottak voltak, és a plasztikus akusztikus temporalitást (vagyis az akusztikai esemény időbeli képlékenységét) vizsgálták meglehetősen egyszerű technikai műveletekkel – például egy konkrét vers felvételének visszafelé történő lejátszásával. Újabb két év múltán, miután Jasper Johns keleti parti nyaralójában vendégeskedett Amerikában, és haszonnal forgatott egy madárhatározót, Fahlström megkomponálta első összetettebb hangművét: a *Fåglar i Sverige (Svédország madarai)* felvétele 1962-ben készült el, ősbemutatójára 1963 januárjában került sor a svéd közrádióban.

1 Magyarul lásd lapszámunkban, Lipcsey Andersson Emőke fordításában, *Mg sok lyn bldg szltsnpt kvnk* címmel. (A Szerk.)

A Svédország madarai súlypontját két, Fahlström által kitalált mesterséges nyelv, a madárhangok fonetikus átírásán alapuló *birdo*, és a képregények hangutánzó szavait használó *whammo* adja. A darabban hallható hangok – egyfajta hangkollázsról van szó – igencsak heterogének: Puccini-opera, popdalok, mint például a Tornados *Telstar* című száma, géppuskaropogás, elefánttrombitálás, Edgar Allan Poe *A hollója* Sir Basil Rathbone előadásában. A mű elsődleges témája avagy problematikája az, hogy különféle nyelvek – és e nyelvek hangjai – miként viszonyulnak a fordítás egyes kérdéseire, a médiatechnikákhoz, valamint az új, széles körben terjedő, vezeték nélküli kommunikációs rendszerekhez (nem véletlenül bukkan fel a darabban a *Telstar*).

Két évre rá Fahlström ennél is ambiciózusabb darabot komponált és rögzített, amelynek a *Den helige Torsten Nilsson* (*Torsten Nilsson, a szent*) címet adta – Torsten Nilsson volt az akkor hivatalban lévő svéd külügyminiszter. A négyórás művet 1966-ban folytatásokban sugározta a svéd közrádió. Ez a munka is „kollázs” vagy „montázs”, sci-fi és horrorfilmekből, zenéből, rádió- és tévéjátékokból stb. összevágva, hangeffektusokkal és narrációval, melyben a celebkultúra és a hidegháborús paranoia keveredik a tudományos és politikai életből, illetve a kurrens ellenkultúrából vett gondolatokkal és sztorikkal. Maga Fahlström „vakfilmnek” nevezte, ezzel mintegy aláhúzva a mű intermedialitását és szinesztétikus transzpozícióit, érzékelésszerű változatosságát és a különböző modalitások drasztikus rétegezését.

Fahlströmnek ezek a hangművei, valamint konkrét költészete és poétikája döntő lökést adott a korai 1960-as évek svéd hangköltészetének, továbbá az évtized közepén a Bengt Emil Johnson és Lars Gunnar Bodin költő-komponisták által kitalált *szöveg-hang kompozíció* (*text-sound composition*) fejlődésének. Ezekben az években egy sor író és művész – Johnson, Bodin, Åke Hodell, Ilmar Laaban és mások – úttörő munkája nyomán a svéd zenei és költészeti szcéna a hangköltészeti kísérletezés egyik legfontosabb terepévé vált.

Ebben fontos szerepet játszott a Fylkingen zenei szervezet, amely egyrészt együttműködött a stockholmi Moderna Museet-tel (az avantgárd művészet fontos kiállítóhelyével), másrészt 1968-tól 1974-ig minden évben szöveg-hang kompozíciós fesztivált rendezett – ezekre a világ minden tájáról érkeztek hangköltők, előadóművészek és komponisták, például Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Bob Cobbing, Arrigo Lora-Totino, Ladislav Novak és sokan mások. A fesztiválok nemcsak szakmai eszmecestrékre és közös munkára adtak alkalmat, hanem hozzájárultak a svéd közrádió és a Fylkingen közösen létrehozott, modern berendezésekkel felszerelt elektronikus zenei stúdiójához (EMS), ahol a művészek újabb akusztikai ötletekkel kísérletezhettek.

Ezeket az eseményeket, illetve a svéd költők munkáinak határokon túli megismerését az tette lehetővé, hogy a hangköltészetben (természetesen egy ugyancsak régóta érvényesülő tendencia eredményeképpen) megnyílt a *többnyelvű* vagy *nyelv utáni* tér. Jó néhány svéd költő átlépte a nemzeti nyelv korlátait, és vagy keveréknyelvet használt, vagy egyszerűen felcserélte a svédet franciára vagy angolra – tehát afelé mozdult el, amit Marjorie Perloff kortárs közegben *exophonic poem*-nek, nem-anyanyelvi versnek nevezett. Ilyen volt például Åke Hodell és Sten Hanson több alkotása is. Hanson később így írt a műfajban rejlő lehetőségekről: „Ne feledjük, hogy a szöveg-hang kompozíció képes túllépni a szűk kereteken, melyeket egy kis nyelv, amilyen a svéd is, rákényszerít az irodalomra. Érdekes, hogy az elterjedtebb nyelveken, mondjuk angolul vagy franciául alkotókat a műfajnak ez a vonása nemigen érdekelte.”

Kiváló példa erre Hanson saját verse, a *How are you?* (1969).² A darab egy világnyelvből veszi anyagát, hogy ezáltal szélesebb közönséget tudjon elérni. Ugyanakkor a svéd beszélő kívülállóként, bizonyos fókig torzítva használja a nyelvet, sőt az akcentus, a kiejtés, az intonáció vagy a nyelvtani hibák nélkülözhetetlen elemei a vers jelentésének. Hasonlóképpen a magnóval végzett technikai műveletek is kidomborítják a nyelv anyagiságát, és komikus, idegenszerű hatást keltenek. Olybá tűnik, mintha a nyelv partikularitásának meghaladását – és ezáltal új hallgatók elérését – célzó kísérlet szükségképpen gellert kapna, és paródiába fordulna.

Egy másik Hanson-versben, az 1969-es Fylkingen fesztiválon bemutatott *Western Europe*-ban, amelyben női hangon hallható angol szavak keverednek madárhangokkal és nevetéssel, még közvetlenebb formában jelentkeznek ilyen gellerek. A vers a nyugati kapitalizmus és a nyugati hagyományban gyökerező univerzalizmus szatirikus bírálata. Egy ilyen verset, jóllehet szemléletében transznacionális, aligha lehet elvonatkoztatni helyi, specifikus kötődéseitől. Leginkább ahhoz az angolhoz áll közel, amit Leevi Lehto finn író javasolt a mai költészet eszközéül – egy globalizált költői nyelvhez, amely egyszerre próbál közös kóddá válni, és rájátszani e kísérlet hiábavalóságára.

Voltak a svéd hangköltészetben olyan törekvések is, amelyek makacsul keresték az utat a nyelv utáni, talán egyetemesebb akusztikai tér felé. Az egyik legtermékenyebb alkotó ezen a vonalon Bengt Emil Johnson. Ő 1970-ben Henri Chopin hangköltészeti szemléjében, az OU-ban közölte *among (II)* című munkáját, amely szalagra vett emberi és más hangok manipulálásával idézett meg egy természeti tájat (talán a svéd vidéket). A kompozíció nem sokkal azután született, hogy Johnson felhagyott a vizuálisan és akusztikailag dinamikus konkrét költészettel, amely *Hyllningarna* (1963) és *Essäer om Brar Barsk* (1964) című kötetei anyagát adja, s amelynek egyik jellegzetessége a különféle tájszólások keveredése, a másik pedig a szeriális zene és a John Cage procedurális (műveleti alapú) poétikája által befolyásolt, kifinomult formális képzelet. Johnson úgy tekintett e két, látszólag egymástól távol eső megközelítésre, mint munkájának szerves részére. Nem létezett olyan általános esztétikai vagy politikai elv, amely áthidalta volna a kettő látszólagos ellentmondását – de Johnsonnak nem is volt rá szüksége, mert úgy tartotta, hogy ez nem ellentmondás, hanem a tapasztalat mindig montázszerű jellegének kifejeződése.

Hangverseinek – vagy hang-szöveg kompozícióinak – azt a ciklusát kommentálva, amelybe az *among (II)* is tartozik, Johnson leírja: „A hangok többsége nyelvekből származik, de egyfajta jellegzetes »artikulálatlan hívóhanggá« vannak redukálva, így szemantikai jelentés híján a formájuk ad nekik értelmet.” Megerősíti továbbá, hogy vidéki környezetet idéző „hangtájat” (*soundscape*) kívánt létrehozni. Madarak és más állatok hangját halljuk a darabban, sőt nekem úgy rémlik, mintha emberi visszhangokat is ki lehetne venni köztük. Tehát egy ilyen vers, mint az *among (II)*, megszabadul a svéd nyelv kötöttségeitől, és a világ szinte minden táján hozzáférhetővé válik a hallgatók számára. De vajon azáltal éri-e ezt el, hogy megkerüli a fent említett ellentmondást, és a természet egyetemes nyelvéhez közelítve absztrahál?

Ahelyett, hogy egyenes választ adnék a kérdésre, inkább tovább kérdezek: vajon egyetemesnek tekinthetjük-e a madárhangokat? Hiszen azt is mondhatnánk, hogy a madarak tökéletes mintaképei Nicholas Bourriaud *kúszógyökérszet*-esztétikájának – egyszerre hely-specifikusak és költözők, nomádok

2 Meghallgatható itt: http://www.ubu.com/sound/hanson_trinkets.html.

és sokféle környezethez alkalmazkodók. Ami visszavisz bennünket Öyvind Fahlström már tárgyalt darabjához, a *Svédország madaraihoz*, amely a nyelvek, a jelrendszerek és a médiumok, sőt az eltérő fajok és ontológiai tartományok közti átjárást – Vilém Flusserrel szólva a jelentésvektor megfordítását mint a léttel együtt járó folyamatot – vizsgálja.

A svéd *irodalmi* gyakorlat és a hanggal való kísérletezés kapcsolata 1970 táján részben megszakadt ugyan, de azóta is folyamatos tevékenység zajlik ezen a téren. Az 1970–80-as évektől kezdődően sokan – például Åke Parmerud, Tommy Zweedberg, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolff, Dan Fröberg, Hanna Hartman, Susanne Skog és mások – az elektroakusztikus zene, a szöveg-hang, a hangművészet és a rádióművészet környékén tevékenykedtek, nem megfélekedve az 1960-as években elért eredményekről. A hangi kísérletezésnek ez a hagyománya fontos háttérrel adott az írásom elején említett OEI-számhoz.

A 2006-os *AUDIOEI* tematikus összeállítás, mint említettem, egy CD-melléklettel megjelentetett magazin volt. A hanghordozón Christian Bök, Jörg Piringer, Joachim Montessuis, Caroline Bergvall, Kenneth Goldsmith és mások munkái szerepelnek. De ami még fontosabb: felkértünk számos svéd költőt, akik korábban kapcsolatban álltak az OEI-vel, hogy az alkalomra új hanganyagokat készítsenek. Ida Börjel, Johan Jönson, Ulf Karl Olov Nilsson, Helena Eriksson, Jörgen Gassilewski és Leif Holmstrand és még néhányan eleget is tettek a kérésnek. Bár a legtöbben még nem kísérleteztek valódi hangköltéssel (ha ugyan van ilyen), ezúttal megragadták az alkalmat – nem utolsósorban azért, mert a munkájuk így vagy úgy már eleve kötődött az 1960-as évek poétikájához és költészetéhez.

A beérkező alkotások széles skálán mozogtak – volt köztük konzseniálisan modulált felolvasás zenei vagy ambient aláfestéssel, volt hangfigurákra és ismétlődő mintákra felépített vers, volt montázs különböző forrásokból származó hangmintákból, és olyan vers is, amelyben az emberi hang és a nyelv nem a maguk valójában, hanem manipulált hangokkal keltett áttételes utalásként voltak jelen.

Szerepel a CD-n egy szám a Fredrik Nyberg költő és Lars Carlsson zeneszerző alkotta MonoMono együttestől, amely az utóbbi tíz évben a költészetet retro-elektronikával ötvöző hangköltészetet művel. Nyberg érdeklődését a költészet emberi hangja és hangtájai iránt egy sor esszéje is tükrözi, melyekben a mintavétellel (*sampling*), a vágással és összeillesztéssel, a *poésie sonore*-ral és a hangzó költéssel foglalkozik. A MonoMono számaiban a kiindulópont gyakran az emberi hang és a környezeti hang (zaj) közötti tér vagy éppenséggel távolság: a felolvasó Nyberg enyhén modulált beszédhangja elektronikus hangok rétege fölött lebeg, vagy egy szinkópált ritmussal felel.

Másfelől viszont ez a távolság a műben komplikált és veszélyeztetett. A darabot bevezető tiszta hang és nyelv végül is manipulált és átszűrő lesz, és állandóan fennáll a kockázata, hogy teljesen beleolvad az akusztikai környezetbe, azaz nem-emberi hanggá vagy zajjá válik. Előterbe kerül értelem és hangzás, jelentés és anyagszerűség labilis viszonya, de nem azért, mert a szavak és mondatok meg vannak vágva, vagy pedig az elvetett nyelvtan helyébe a fonémákkal való játszadozás lép, hanem mert kiderül, hogy az emberi hang (még mint a nyelvi érintkezés médiuma is) fizikai jelenség, ennél fogva feloldódhat a „hanglevesben”.

A MonoMono kétségkívül az utóbbi tíz év legérdekesebb svéd hangköltészeti vállalkozása – főleg ha megpróbálunk határvonalat húzni a hangköltészet és más hangművészeti ágak között. De persze említést érdemel például Pär Thörn is, aki ötletes, humoros, politikai töltésű konceptuális költészetet művel,

miközben szakadatlanul vizsgálja szöveg és hang viszonyát, és nagyon is reflektál az 1960-70-es években született svéd munkákra. Ismétlődő verbális mintákkal és a magnószalag kínálta lehetőségekkel kísérletezik egy olyan poétika jegyében, amely mai szemmel nézve nem nosztalgikusnak, hanem történetinek vagy régészetinek nevezhető, mivel a múlt médiumait és költészeti formáit tárja fel.

Írásom elején említettem, hogy a hang alakzatainak vizsgálata a költészetben manapság kiváltképp releváns, sőt esztétikailag és politikailag sürgető feladat – ugyanis ezáltal jobban megismerhetjük a mindenütt jelenvaló és helyzetünket nagyban meghatározó digitális média anyagi infrastruktúráit. Ez az összefüggés a hangköltészet és a korai magnófelvételek kapcsolatából ered, amely a nyelv, az emberi hang, a test és az idő viszonyrendszerét összekötötte az elektromos jelekkel és a mágneses adattárolókkal. Ismétlem, ezt a fajta esztétikai munkát bizvást tekinthetjük *médiarégészetnek* – olyan kísérletnek, amely mind a hangzás, mind a hallgatás vonatkozásában élénk tárja és átkonfigurálja a mai média működési módjait. Jellemző, hogy egy olyan médiarégész, mint Wolfgang Ernst is újfent visszatért a hang és a jelek közti kapcsolathoz a média ontológiai és episztemikus állapotának és hatásának vizsgálatában.

Egyértelműen ilyen archeológiai törekvés látszik Johannes Heldén költészetében is, akinek munkásságával zárom megjegyzéseimet. Heldén az elmúlt tizenöt évben ide-oda ingázott a különféle médiumok és feldolgozásmódok között. A sci-fi világa legalább annyira hatott rá, mint az avantgárd költészet és művészet, így aztán a gépekkel, az anyagszerűséggel, az idővel és a természettel kapcsolatos kérdéseket próbálta körüljárni a nyomtatott költészetben, a digitális kompozíciókban, az installációkban és a hangköltészeti alkotásokban. Miközben munkáiban a megtett út és a transzpozíció értelem és hangzás, könyv és képernyő, papír és elektromos jel között azt jelzi, hogy itt médiafeltáró ásatás zajlik, ez a keresés valójában sokkal nagyobb területre terjed ki. Más időket és helyeket tár fel, túllépve az emberközpontú perspektívákon, melyeket a költészet nyelvei és hangjai általában reprodukálnak és megerősítenek. Amit Heldén írásban és hangzásban csinál, az a médiumok *geológiai* drónját szólaltatja meg, egy olyan esztétikai és politikai teret tárva élénk, amelybe még ma sürgetően fontos belépniünk – és amely perspektívába helyezheti jelenlegi kulturális beágyazottságunkat. Búskomor dal ez (ha ugyan dalnak nevezhetjük), korlátokra és végállomásokra emlékeztet, de talán új kezdetek lehetőségére is. Ahhoz, hogy hallhatóvá váljék, el kell szakadni a papírtól, következésképpen ettől a szövegtől is. Íme: <https://www.johanneshelden.com>.

(Fordította: Barkóczi András)