

a poézist, s inkább az agresszió, a kegyetlenség, az alantas, szadista és mazochista ösztönök kiélését hajszolta — funkcionálisan találkoztak. Sok esetben erre nem került sor. Egymás mellett futott a zene és a koreográfia, s ezért az utóbbi a szükséges spontaneitás helyett a meg-szerkesztettség érzetét keltette.

A Saloméhoz hasonlóan a Palazzo mentale is elsősorban a szem, sem-mint az értelem számára készült előadás. Csak szép, álomszerű akar lenni, nem bánja, ha értelmetlen is. Úgy éreztük, reggelig is eltart-hatna, de sokszor az is eszünkbe jut, hogy már régen vége lehetett volna, anélkül, hogy közben színházi vagy esztétikai élményünk bármivel is megrövidülne.

Ha a közönségnek a ruhatárban kellett hagynia racionális szemlé-letét, hogy közelebb kerülhessen az előadásokhoz, az nem jelentheti, hogy a BITEF négy, az álomszínház vonulatát képező előadása ren-dezőinek is az öltözőben kellett felejtetnie, a színháznak rajtuk kívül másokat is érintő, aktivizáló hatásmechanizmusát. Szívesen vesszük a tudatalattiba való invitálást, de ott legalább legyen valami, ami min-denkit érdekelt.

GEROLD László

T Á J É K O Z Ó D Á S

SZÁNDÉKOSSÁG VAGY VÉLETLEN?

A művészeti termelés expanziója nagyobb, mint bármikor volt. Fő-leg a korszerű kifejezőeszközökön át közvetített alkotói üzenetek ve-zérlése rövidült le; egy-egy alkotói javaslat bemutatása már-már az új-ság hír közlésének gyorsaságával ve-teskedik. A közlés elsőségéért foly-tatott harc jellemzi korunk művé-szetét, melynek egyetemes műhe-lyéből szinte naponta kikerül egy-egy figyelemreméltó ötlet. Hosszabb idő elteltével válik csak nyilvánvalóvá, hogy egyes, a vi-lág különböző pontjain felbukkanó alkotói javaslatok mennyire egybe-

esnek, mennyire hasonlítanak egy-másra. Az elismerés azonban nem mindig azé, aki elsőnek jut egy adott eredményhez, jut valamilyen jelentős felfedezés birtokába, mert a társadalmi-szociális állapotok kommunikációra, tájékoztatásra il-letve népszerűsítésre való kivetü-lése a fejlett, tehát a hírcserében is élen járó közösségekben kedvez az alkotóknak, vagyis az érdem azé, aki egy találmányt előbb bedob a köztudatba.

Az osztálytársadalom művészete egészen a századfordulőig az egye-di alkotások és a nagy egyénisé-gek művészete volt, mert már elég korán, közvetlenül az egyházi mű-vészet gyengülése után kialakult a művész csalhatatlanságát abszolu-tizáló, küldetését az isteni külde-téssel kiegyenlítő nézet. Művészet-

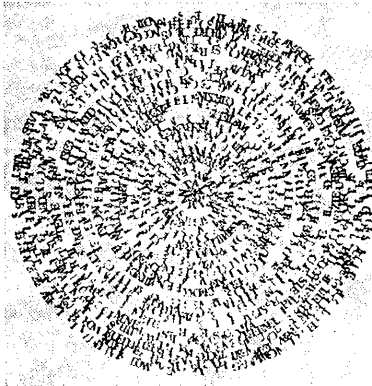
tel foglalkozni kiváltság volt, az alkotást elvonatkoztatták az ember mindennapi tevékenységétől, az élettől, sőt az általános emberi igényektől is. Ezt a mítoszt elsőként Duchamp, majd az ötvenes évek után kialakult új művészeti nézetek rombolták le. A művészet, a művész és a mű demisztifikálása egyben az alkotás fogalmának a hétköznapi tevékenységekkel való kiegyenlítését jelentette, helyesebben mondva: mind több, korábban nem kreatív, csupán termelői tevékenységet vontak be a művészetbe azok az alkotók, akik később az egész életteret és az emberi tevékenység összességét is művészi jelenségekké nyilvánították. A művészet kiterjeszkedésének következményeként felbomlott az úgynevezett »nagy művészet« szilárdnak hitt, könnyebben áttekinthető rendszere is. Ma már a beavatottabb kutatónak is meglehetősen nehéz eligazodnia a művészetben uralkodó állapotok között; nehéz különválasztani és minősíteni a piaci konjunktúra hatására gyakran mesterségesen túllicitált alkotói szabadalmak és a hivatalos, intézményesített formákon kívül álló peremművészet eredményeit.

Írásunk ehhez az általános képhez kapcsolódik: hogyan értékelni, könyvelni el a szinte azonos kulcsrendszer szerint épülő, formailag és tartalmilag sem sokban különböző alkotásokat, melyek utánzatoknak is nevezhetők, és melyek a véletlen, egy bizonyos általános hangulat vagy program termékei. Számos példa volt rá, hogy az alkotás nem mindig feltalálója, időben is

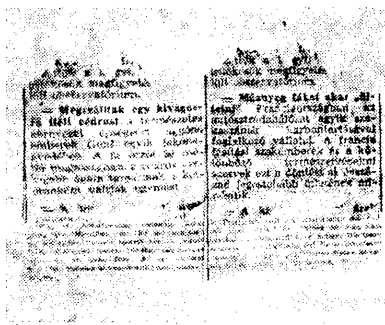
első megalkotója által vált ismertté, hanem másod- vagy harmadkézből, csupán azért, mert a tájékoztatásban és a piacon uralkodó állapotok, az alkotáson kívül álló tényezők így akarták.

A felvetett problémára lehetetlen azonnali megoldást vagy választ találni, egyelőre csak néhány időszerű példa segítségével kívánok közelebb kerülni hozzá. Céлом tehát elsősorban az, hogy a beavatatlanabb szemlélő számára is tudatosítsak egy, az alkotói tevékenységben szinte naponta jelentkező problémát, melyet leggyakrabban talán az alkotói aurák egybeesésének lehet nevezni, ritkább esetben pedig közönséges plagizálásnak.

Az első összevetés tárgya a konkrét költészet három, első pillanatra nagyon is hasonló darabja. Ferdinand Kriwet düsseldorfi konkrét költő alkotása 1962-ben keletkezett, és a *Rundscheibe* című ciklusból való. A körírás módszerével készült sorozat a *Lesenattenfaenge* című kötetben jelent meg; ez a könyv volt ennek az akkor még új alkotói eljárásnak az első és azóta is legismertebb példatára. A *Rundscheibe VI* például 105 koncentrikus körből épült és az óramutató mozgásának irányában kellett olvasni. Az itt közölt költeménynek azonban már nincs pontosan követhető olvasási menete, sőt a szemantikai matrica is felszakad, az egész kör már csak felismerhetetlen jelek halmaza, végtelen áramlása a központi erőforrásból:



A másik alkotás szerzője Prutkay Péter; 1975-ben készült, címe *Környezetvédelem*. Prutkay is a körírás módszerét alkalmazza, de a kör már nem szabványbetűk kézi elhelyezése, hanem egy adott, a sajtóból kiragadott szövegszelet kettős síkjának az elmozdítása révén alakul ki. A koncentrikus szövegmező formái, vizuális megoldása azonban nem az értelmi szerkezet felbontására, hanem a téma — a környezetvédelem — koncentrállására, tömörítésére irányul:



A kétszer lefényképezett szövegfelület síkjainak elmozdítása jel-

lemzi Csernik Attila 1975-ös konkrét költeményét is, melynek szemantikai olvasata már teljesen háttérbe szorul. Csernik az eljárást, magát a módszert emeli ki, azt tematizálja. A síkok elmozdítása megteremti a harmadik kiterjedés illúzióját, egyben pedig egy központi mag köré rendezi el a pulzáló jelelemeket:

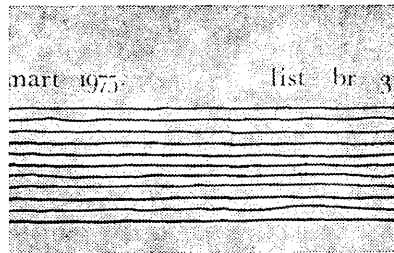
... (The text in this block is extremely faint and largely illegible, appearing to be a scan of a page with dense text.)

Ami a három alkotásban teljesen azonos elven alapul, az a körírás módszere. Szembeötlük azonban, hogy míg a Kriwet—Prutkay vagy a Kriwet—Csernik párhuzamban van bizonyos eltérés, addig Prutkay és Csernik viszonylatában már nagyobb a hasonlóság. Ez az arány abból az eljárásból ered, hogy míg Kriwet a köröket kézi, írásos úton alkotja meg, vagyis nem alkalmaz átfedést, a másik kettő már ugyanazt a technikai újítást, a kettős felületek el-

tolódását alkalmazza. Tenémszete- sen vannak különbségek az egyes aklotások szemantikai töltésének erőviszonyában és a nyelvi elemek értelmezésének kulcsrendszerében is. Prutkay és Csernik alkotása egy- azon technikai eljáráson alapul, a technika azonban más-más célt szolgál. Valószínű, hogy az utóbbi néhány évtizedben nemcsak ők ket- ten éltek ezzel a nyelvalkítási lehetőséggel, hanem az alkotók je- lentős csoportja, nemcsak a konk- rétt költészetben, hanem az optikai művészetben is. A felmerülő kér- dés, hogy vajon ki kitől leste el a műhelytitkot, ki volt a módszer első alkalmazója, szinte nem is ér- demel nagyobb figyelmet. Elsősor- ban abból kell kindulni, hogy ők ketten ugyanazt az eljárást más- más, egymástól teljesen független, sajátos egyéni alkotói rend- szerben aknázták ki, melynek ered- ményei a nemzetközi művészet szemszögéből talán nem is korszak- alkotóak, azonban jelentős hoz- zájárulhatnak tulajdon fejlődésük meggyorsításához, bizonyos rész- kérdések tisztázásához, mely fo- lyamat aztán általános jellegű eredményekhez is vezethet. Azok az eredmények tehát, melyek ma még csak az alkotó tulajdon belső fejlődésének szempontjából jelen- tősek, holnap már általános síkon is jelentős újítások előidézői le- hetnek.

Vegyünk egy másik példát, Ante Vukovét és Raša Todosijevićét. A Bosch + Bosch csoport 1975-ös új- vidéki tárlatán került első ízben közönség elé Ante Vukov *Vonalak* című projektuma, melynek eszmei

magja a szerző mindennapi tevé- kenységéhez kötődik. Vukov ugyanis 1975. január 1-étől A4-es mértékű papírlapra naponta egy meghatározott hosszúságú vonalat húzott ki. Ezt a tevékenységet azonban nem emelte ki a szokásos élet- és munkafolyamatokból, ha- nem a napi ténykedés — étkezés, járkálás, olvasás, pihenés, fizikai munka stb. — kontextusába »süly- lyesztette«, vagyis mint nem alko- tói tevékenységhez viszonyult hoz- zá. Emellett hangsúlyozta, hogy a naponta húzott vonalak mentesek minden jelképes vagy gondolati- érzelmi töltéstől, csupán az eljá- rás anyagi következményeiként könyvelhetők el; szerzőjük bioló- gjai létének kivételései a térben és az időben:



Ugyanekkor, 1974 végén és 1975 elején Raša Todosijević belgrádi alkotó is hasonló projektumot dol- gozott ki, mit sem tudva Vukov vállalkozásáról. Todosijević a *Nul- la dies sine linea* (Egyetlen nap sem vonal nélkül) jelszóhoz tartva magát naponta egy vonalat húzott jegyzőfüzetébe, melybe a vonal ke- letkezésének idejét is rendszerint bejelölte. Todosijević, Vukovhoz hasonlóan, szintén tudatosan szű- kítette le a beszédet egy zárt nyelv-

rendszerre, indítékai azonban egészen mások voltak. Ez a leegyszerűsített módszer nála nem az életfeladatokat tükröző művészi aktivitás rögzítésére szolgált, mivel ő, Vukovval ellentétben, az élet és a művészet kettőssége mellett tett hitet elméleti munkáiban. Todosijević a minden »külső« belebonyolódástól mentes, »tisztá« művészet híve, és mint ilyen, Ad Reinhardt tanaira támaszkodva azt vallja, hogy az élet élet, a művészet pedig művészet, és minnek az egyiket a másikkal leszűkíteni és megbéklyózni, amikor az az élet és a művészet számára is hátrányos. Todosijević hozzáteszi, hogy azok az alkotók, akik az élet és a művészet egysége mellett ágálnak, az egész művészeti folyamatot a természet utánzásán alapuló hagyományos tételhez idomítják.

nulla dies sine linea

10. X 1977.

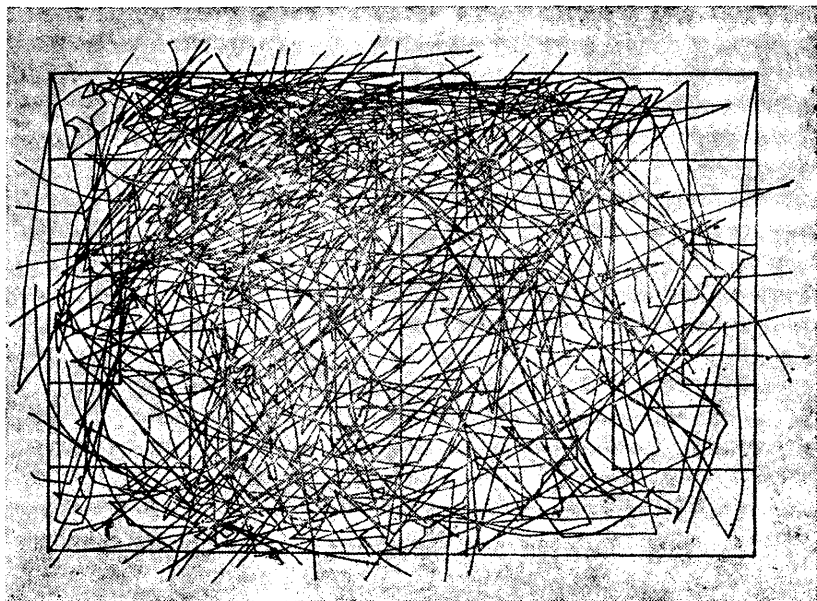
Todosijević Rajzer

Vukov és Todosijević esetében látjuk, hogy mindketten azonos nyelvrendszerrel alkalmaznak, de egészen eltérő, egymással ellentmondó kontextusban. Vukov az élet=művészet, Todosijević pedig az élet≠művészet álláspontját képviseli. Ez a példa is azt bizonyítja, hogy mennyire elhamarkodott az alkotás felületes, csupán nyelvi leképzése alapján való megítélése; nem véletlen, hogy az új irányzatok képviselői — a múltban elkövetett tévedéseken és félreértéseken okulva — leggyakrabban el-

méleti-informatív nyilatkozatokkal egészítik ki műveiket, sőt, a fogalmazványok a mű elválaszthatatlan szerkezeti részei. Joseph Beuys is hangsúlyozza, hogy ma már egyik alkotó sem lehet oly felelőtlen, hogy munkáinak magyarázását és tolmácsolását kimondottan a kritikusra ruhazza át.

A konkrét költészet darabjainak felhasználásával készült első összevetés eredménye bizonyos szempontból különbözik a fenti analógia problematikájától. Míg amott nyelvi és tartalmi, tehát szemiotikai és szemantikai eltéréseket egyaránt ki lehetett mutatni, emitt már csak az eszmei síkon mutatkoznak eltérő vonatkozások.

Harmadikként egy, a saját tevékenységemhez kötődő esetet kívánok felidézni, mely a mű nyelvi és tartalmi elemeinek teljes egybeesését példázza két szerző munkája között. 1970-ben hagyományos, kézi úton egy újszerű, új médiumhoz kötődő jelenséget kezdtem vizsgálni, melyet később *Futballogrammnak* neveztem el. Az ötletet lényegében az képezte, hogy egy papírlapra rajzolt labdarúgó pályára igyekeztem berajzolni a labda útját az egyenes tévéközvetítések alkalmával. Ezt az ötletet hosszabb-rövidebb megszakításokkal 1973-ig realizáltam, s több hazai tárlaton, valamint 1976-os újjvidéki önálló tárlatomon mutattam be. 1975-ben Belgrádban közönség előtt rajzoltam le egy meccset, erről a Belgrádi Televízió is beszámolt. Egy rajzot a *Signal* című belgrádi folyóirat is közölt 1971-ben:



A labda útjának vizuális képe a Pécsi Dózsa—Juventus nemzetközi labdarúgómérkőzés második félidejében, 1970. 12. 3., tévéközvetítés, 12. OIRT csatorna

Az *Ilustrovana politika* 1974-es 822-ük számában A világ minden tájáról című képes rovat illusztrációval egybekötött hírt közölt arról, hogy Stephan Onken frankfurti grafikus lerajzolta az NSZK-ban megrendezett labdarúgó VB nyitó találkozóját, a Jugoszlávia—Brazília összecsapást, és ez, mint jelentős felfedezés, bejárta úgyszólván az egész világsajtót. Az összevetésnél kiderült, hogy az NSZK-beli alkotó teljesen azonos módszerrel készített kimutatást az említett mérkőzésről, mint jómagam négy évvel korábban. Arról nem szólt a jelentés, hogy a német művész korábban végzett-e már hasonló kísérletet.

Ez tehát a másik véglet, a tökéletes tartalmi-formai átfedés esete. Felelőtlen lenne azt feltételezni, hogy az NSZK-beli alkotó tőlem vette kölcsön az ötletet. Akárhogy is történt, mindenképpen több szerencséje volt, mert a körülmények összejátszása folytán az ő neve járta be a világot.

A Kasselban megrendezett Documenta 6 nevű nemzetközi művészeti rendezvény kapcsán Veselko Tenžera megjegyzi, hogy nevetségesen sok volt a szinte identikus alkotás, sokan illusztrálták, dolgozták fel ugyanazt a témát vagy problémát. Természetesen annak is igaza van, aki azt mondja, nem a kérdésfelvetés, hanem az ered-

mény a fontos. Az írásban felvetett problémát a fejlődés, a kor hozta magával. Korunk művészetét már nem a nagy nevek hatá-

rozzák meg; a nagy eredmények, mint egy mozaik, a sok részkérdés tisztázása révén állnak össze.

SZOMBATHY Bálint