

A *Tücsök a hangyabolyban* írásai még az elmúlt évtized első felében keletkeztek, színvonaluk eltérő. Közös jellemzőjük, hogy valamennyi az emberiség mindig időszerű, alapvetően nagy kérdéséhez kapcsolódik. A legtöbb közöttük állatmese, ami már önmagában is dokumentálja: a szerző még mindig a racionalizmus és a felvilágosodás századainak műfajaihoz és gondolkodáskultúrájához vonzódik. Történetei leginkább az emberi természetről készített röntgenfelvételek. Ám ez az állítás félreérthető — mivel Varga hosszú, bonyolult és ismétlődésektől terhes pszichológiai folyamatok lényegét szűrte ki és vetítette egy-egy pontba. Ilyen jellemtanulmány például *Az egér és az oroszlán*. Az állatok a mesékben gyakran valamely emberi tulajdonság metaforái. Az említett novellában az állatok királya éne határainak féltésébe betegszik bele: a gőgje pusztítja el; az egérrel viszont mazochista önfeláldozása végez. Ehhez hasonló *A mostoha tükre* valamint *A király és a gonosz törpe* című novellák problematikája is.

Vargát mindig érdekelték a kiváló egyén és a közösség kapcsolatának társadalmi lehetőségei. E kérdés ez alkalommal a *Tücsök a hangyabolyban* valamint a *Kalászttragédia* című novellákban kerül középpontba. A tücsök és a hangyák nem juthatnak közös nevezőre, mert a tücsök zenéje zavaróan befolyásolja a hangyák munkakultúráját. (Mellesleg: a Varga által kinagyított megoldhatatlan ellentmondást először Plátón látta meg és vonta le belőle a következtetést.) A kalász-konfliktus hasonlóképpen a teremtmény irónia remeklése.

A rövidlátó erőszakkal és hamis tekintélykultusszal Varga ebben a kötetében sincs kibékülve, ami legalább négy novellában tükröződik. Kettő viszont (noha nem irónia nélkül) arról tanúskodik, hogy a szerző utópikus hajlandósága ez alkalommal is életjelet ad magáról.

Mindez változatlanul friss élet- és művészetszemléletre utal — valamint arra, hogy Varga Zoltán prózája továbbra is a magyar nyelvterület kivételesen izgalmas olvasmányai közé tartozik.

VAJDA Gábor

FOTO

VARGA-SOMOGYI TIBOR FOTOIRÓL

(Az újvidéki Fotogalériában megtartott kiállítás alkalmából)

A háború után a vajdasági fényképészet sokoldalúan és töretlenül, de a képzőművészeti mozgalmak általános áramlataitól elszigetelten, a kibontakozás egyfajta hermetikus menetében fejlődött. És ha mégoly je-

lents hatással volt is ez a folyamat az amatőr fotográfia, a klubok, sőt az általános vizuális műveltség fejlődésére, meg kell állapítani, hogy a törekvések többsége megszegte a fényképészet alapszabályait. Már Walter Benjamin A fényképészet rövid története című, 1931-ben Beriiben megjelent munkájában figyelmeztetett arra, milyen veszélyeket rejt magában a fényképészetet művészetnek tekintő szemlélet, hiszen nem veszi figyelembe a fotográfia lényegét. Mert a fotográfus a festészet és a grafikai szerkesztés szabályaihoz igyekszik alkalmazkodni, ha arra törekszik, hogy alkotását a művészi festménnyel tegye egyenrangúvá, s a fotónak megszerezze az egyedi műalkotás tekintélyét, miközben megfelelkedik a fényképészet két lényeges vonásáról: (1.) az eredeti sokszorosításának lehetőségéről és (2.) a fotó dokumentum-jellegéről, amit leggyakrabban feláldoz az „esztétikai” törekvéseknek.

A vajdasági fotózásban, az ún. amatőr művészek körében most egy olyan lendületes fiatal nemzedék jelentkezett, amely a fotográfia természetének és lehetőségeinek tiszteletben tartásával új, a vajdasági fényképészetből mindeddig hiányzó szenzibilitást teremtett. Az új nemzedék kimagasló képviselői Varga-Somogyi Tibor, Lennert Géza, Vladeta Milojević és Nikola Stojanović. Egyre nagyobb figyelmet keltő tevékenységük során (Lennertnek, Somogyinak és Stojanovićnak nemrég önálló tárlata volt Újvidéken a Vajdasági Iparművészek és Formatervezők Szövetségének kiállítótermében, a Fotogalériában és az Ifjúsági Tribünön) a vajdasági fényképészetbe visszatér a kissé elhanyagolt hitelesség és eredetiség.

Egy ilyen bevezető után talán áttekinthetőbb Varga-Somogyi Tibor alkotótevékenységének helye és szerepe. Varga-Somogyinak és társainak sikerült eredeti változást hozniuk a vajdasági fotózásba. Lennert és Varga-Somogyi új, eddig ismeretlen témákkal jelentkeztek. Az élet lüktetését kitapintó fotóikon az urbanizált ember lényének kérdéseit jelentik meg. Az elidegenedés minden kínját átérezve olyan fotókat készítenek, amelyek nem csupán ténymegállapítások, nem a látottak interpretációi, hanem a létezés állapotainak képei.

Varga-Somogyi fotóit ciklusokba és sorozatokba szervezi. Gondolati témákkal foglalkozva szerzőnk ritkán elégszik meg egyetlen felvétellel, valamely folyamat egyetlen pillanatának vagy részletének kiragadásával. A gondolatiság bonyolultsága tervszerűen elrendezett ábrázolást igényel. Az egyes sorozatokon belüli fotók között ezért szoros összefüggés van. Varga-Somogyi egyik legjelentősebb sorozata az Elidegenedés. Négy képen, a témának megfelelő „forgatókönyvvel” dolgozza fel az elidegenedés terhével küszködő ember szorongását. Feketébe öltözött lány áll a két magas fal közötti téren, amely mintha állandóan szűkülne, mert szerzőnk képről-képre távolodik a központi alaktól, s közben a felülnézet, a „madártávlat” méginkább kihangsúlyozza az

egyén tehetetlenségét egy ilyen, mondhatnánk kiútalan helyzetben. A sötét árnyalatokkal Varga-Somogyi nemcsak a motívum alaphangulatát határozza meg, hanem elmélkedésre készített gondolatsort is implikál. Van ebben a négy fotóban valami a rémületnek és a bizonytalanságnak abból a kaffkai légköréből, amely a civilizáció fejlődésének a lélekre bumerángxként visszaható átkaként nehezedik a minderre felkészületlen személyiségre.

Ez a sorozat (Lennert Nemzedék-ciklusával együtt) lényeges tartalmi és formai változást hozott a vajdasági fotóművészetbe. A tartalom teljesen új — Varga-Somogyi gyorsan eljutott a ténymegállapítástól és a látottak interpretálásától a lelkiállapot ábrázolásáig. Értékei mindenek előtt a szerkesztés új szenzibilitásában nyilvánulnak meg, leegyszerűsíti a központi motívumot, kihangsúlyozza a tartalomhordozó részletet.

Az Elidegenedés Varga-Somogyi elkötelezettségét jelezte, a következő sorozatok pedig méginkább megerősítették ezt a hozzáállást. Nagyon közel állnak az elidegenedés témájához a rácsos kirakatok fotói. A szemlélődőt a kirakat belterétől elválasztó rácsok az ember vágya és lehetősége közötti akadályként hatnak. A kirakattal szerzőnk olyan objektumot választott, amely a képzőművészetben a fogyasztói társadalom szimbólumává vált (a kirakat és fényei úgyszólván „lettári tárgyai” a hiperrealista festészetnek és a modern fotográfiának, Varga-Somogyi témaválasztása tehát a kor érverésének kitapintásáról, az időszerű problémák iránti fogékonyságáról tanúskodik). Szerzőnk ugyanakkor a szerkesztés minden szándéka nélkül egy adott helyzetet örökít meg, érvényre juttatva ezáltal a fotográfia egyik lényeges vonását, a dokumentumjellegét is.

Varga-Somogyi fejlődése gazdag, sokoldalú, de témái, motívumai között mégis szoros összefüggés van. Egy-egy témakör újabb törekvéseket eredményezett. Az Elidegenedés és a Rácsos kirakatok sorozata után is jelentkeznek kerek egészé formált témakörök, melyek közül külön figyelmet érdemel a „tájkép”-sorozat. A neoromantikus tájképből kiindulva jut el a motívum iránti elkötelezett viszonyig, amikor a táj az ökológiai tárgyú vizsgálódás színterévé válik. A táj egyébként Vajdaságban domináns téma. A tájkép körül alakult ki a vajdasági festészet és a vajdasági fotóművészet mítosza. A síksággal való megszállottság lett a kezdeményezés rugója. Előbb a képzőművészetben, majd a fotográfiában is a tájképből indultak ki a vajdasági művészet releváns stílusjegyei és állásfoglalásai. Ilyen szempontból kell vizsgálni a neoromantikus táj-fotók hullámát is. A nem egyértelműen romantikus, de a korábbi tapasztalatoktól sem mentes Varga-Somogyi-féle tájkép a neoromantika jegyeit hordozza. Régi témák, pontosabban motívumok újszerű feldolgozásban. Fotóinak sötét tájkékein Varga-Somogyi Tibor olyan súlypontokat helyez el, amelyek erős drámai töltést adnak a tájnak, a fény és az árnyék kontraszthatásai pedig a szerző érzésvilágát vetítik ki, ex-

presszionista jelleget kölcsönözve a képnek. Későbbi fejlődése során, Somogyi a tájképekben is megtalálja elkötelezettségének kifejezési lehetőségeit. A tájkép az ökológiai tárgyú vizsgálatok színterévé válik. Különösen az írországi tájfotók sorozatában nyilvánul meg ez a nézőpont, ahol a vidék esztétikumával szembeállítja a szeméttelpek katolikus rendtelenségét, az emberi hanyagság objektumait, a gyors iparosodás hulladékanyagát. Egyes fotóin a környezetszennyeződés problematikáját a vizuális kifejezőmód kiváló érzékével jeleníti meg. A látóhatár nyugodt vonalával, a tiszta égen gomolygó felhőkkel például egy műanyag zacskót állít szembe, a rohanó, környezetével nem törődő fogyasztói társadalom jelképeként. Az „Ír-sorozat” leghatásosabb megoldása mindenképpen az a motívum, amelyben a tájkép elemeibe egy temető keresztjei, a háttérben pedig gyárkémények vegyülnek. Ez az összefonódás vizuális értelemben úgyszólván mindent elmond, és ugyanakkor egy olyan alkotó őszinte aggodalmát is tükrözi, aki sajátos eszközeivel nem csak konstatálja a tényeket hanem előrelátóan figyelmeztet is veszélyeikre. Varga-Somogyi Tibor elkötelezett kifejezőmódja a fotográfiának a vizuális médiumok rendszerében elfoglalt helyéről és szerepéről alkotott szemléletéből következik. A fotót az élmény erejével ható tanúságtételnek tudva Varga-Somogyi 1979 őszén szinte dokumentációs fényképeket készít az európai városokban. Szeptember 5-én Párizsban jelmezes fülvonalókat örökít meg. A „világűri” öltözék és a jelmez egyfajta metaforikus következtetést sugallnak, előre vetítve egy olyan életmódot, amelytől kissé máris tartunk, félünk. Szeptember 8-án a londoni Hyde Parkban a neofasiszták szónoklatáról készít képriportot, amelyben a heves gesztusok egy letűnt, de el nem feledett kor borzalmát idézik. Három nappal később (1979. 9. 11-én) már Lisszabon falait fényképezi. A feliratok a kommunisták választási győzelméért agítálnak és egy jobb élet reménye olvasható ki belőlük. A vajdasági fényképészetben Varga-Somogyi tavaly Belfastban készített foto-sorozata járult hozzá legnagyobb mértékben a dokumentum-jelleg értékeléséhez. Örök, harckocsik, igazoltatás a kapuk előtt, tilos övezetek, járókelők közé vegyült katonák, ez a fegyveresek jelenléte miatt rejtett kamerával készült foto motívum-leltára. A spontán megjelenítés, a megrendezés hiánya, a beállítás véletlenszerűsége és a szokatlan, elmosódott részletek megismételhetetlen dokumentumként hatnak, amelynek lenyűgöző ereje közvetlenségében és egyszerűségében rejlik. Erőteljes tanúságtétel ez egy városról, melyben az erőszak és a rettegés a mindennapok tartozéka, általános jelenség és így a tényközlésen túl metaforikussá, tehát „művészi” üzenetté lesz.

Varga-Somogyi kétségtelenül a fotográfia jelenségéhez való viszonyulás javítására, a közlési forma tisztaságára törekszik. A fotó nála a szó legjobb értelmében „az élet nyersanyagából vett szemelvény” (A. Cartier — Bresson) és az eseményeknek a művészi szándék helyénvalóságát is igazoló tanúja.

A fotográfia alapelveihez ragaszkodva Varga-Somogyi elkerülhetetlenül a vizuális egységek konceptualista értelmezéséhez jutott. A tartalom és narráció nélküli konceptualista közvetlenség a brüsszeli világkiállítás Atomiumáról készült sorozatban valósult meg. Az Atomium egyes szerkezeti támpontjainak kiemelésével Varga-Somogyi egyfajta optikai ellenőrzést végzett, amelyet csakis a fotografikus értelmezés tesz lehetővé (minden más mesterkélt elképzelés lenne).

A képképzés alapvető technológiai lehetőségeivel élve Varga-Somogyi Tibor messzemenően felhasználja a fényhatásokat — „fényvel fényképez”. Már korábbi fotóin szinte alkotásának meghatározó jellegzetességévé vált az egyes részletek elsötétítése (és megvilágosítása), az újabb, még erőteljesebb fény-árny kísérletek pedig csak gazdagították művészetét.

A Keletkezés-eltűnés (1980) sorozatban felhasználta a nagyító adta lehetőségeket. A hibával élve, a hibát új lehetőségnek tartva a forma és a tartalom szintetikus viszonyába szötte képsorán az elsötétítést. A sorozatot szétválaszthatatlan egységként alkotta meg, a képek csak így hathatnak a szerző által kívánt teljes intenzitással.

A női akt motívumát választva a tartalom alapvető hordozójául Varga-Somogyi a képzőművészeti téma gazdag jelképszerűségét is sejteti. Az alaphangot azonban az akt és a háttér sötét négyszögének szintézise adja. Ebben az egyesítésben, amelynek súlyát a kiváló kontraszt-hatás növeli (fekete-fehér, mértani szigor, antropomorf alak), Varga-Somogyi olyan szimbolikára talált, amely csak az ily módon meghatározott motívum felbontásával, a nagyító említett lehetőségeivel való transzponálásával jut kifejezésre.

Az első három kép a címbeli „keletkezés”. A fokozatos körvonala-zással, a szakaszos élesítéssel felsejlik bizonyos vizuális meghatározottságot hordozó, a végleges formát előre vetítő alak, amely még világosabb, még felismerhetőbb lesz a harmadik szegmentumon; a széttárt karok pedig egyfajta ikonikus lendületet jeleznek. A negyedik, központi fotóval kiteljesedő folyamatban az alak szüntelenül nő, s fokozatosan kifejezésre jut a négyszög szabályossága is. Nem azt sugallja-e ezzel a vizuális eljárással a művész, hogy az emberrel együtt nő a műve is? A „keletkezésben” affirmálódik az alkotás is.

A második részben, az Eltűnésben (ötödik, hatodik és hetedik kép) az élesítő skálájának megkezdett irányba való továbbmozdításával elhomályosodnak a motívum körvonalai. A női figura egyre intenzívebb eltűnésével mindinkább erősödik az elmosódó négyszög sötétségének hatása. Jelképesen — az ember után megmarad műve, mintegy emlékként az örökkévalóságnak.

Varga-Somogyi Tibor művészete a vajdasági fényképészet korszerű áramlatainak egyik legfigyelemreméltóbb jelensége. Nemzedékének említett tagjaival együtt Varga-Somogyi a fotografikus kifejezőmód minden

sajátosságának tiszteletben tartásával egyre közelebb kerül azoknak a foto és festmény közötti határvonalaknak a teljes eltörléséhez, amelyek egyébként is mesterkéltén húzódnak a képzőművészeti közlés két elválaszthatatlan vizuális kifejezőmódja között.

(Fordította SÁNDOROV Péter)

Sava STEPANOV

T Á J É K O Z Ó D Á S

AZ ANGOL FILMAVANTGARDE

1977 tavaszán a nemzetközi avangarde film minden jelesebb képviselőjét bemutató nagy méretű szemlét tartottak a londoni Hayward képtárban. A mintegy ötven alkotást felvonultató rendezvény sikerén felbuzdult szervezők később egy olyan kiállítást indítottak körútra, amely a most már több mint tízéves múltra visszatekintő angol filmavangarde történeti útját igyekezett szemléltetni. A vándorbemutató ez évben Belgrádban is elidőzött, s bár egy röpke hét alatt nem adhatott teljes képet a szigetország filmúttörőinek törekvéseiről, valamelyest sikerült vázolnia azokat az alapvető fontosabb és alkotói vonulatokat, amelyek az angol filmavangarde múltján és jelenén húzódnak végig.

Kell-e, szabad-e történelmi távlatokról beszélni egy olyan újító művészeti mozgalom esetében, mint ez, amely éppen hogy csak nagykorúsította magát? Ezzel a dilemmával a szervezők is számoltak, ezért a filmszemle anyagát nem történelmi beállításban, keletkezési sorrendben dolgozták fel, hanem a filmek tematikai, műfaji irányelveit vették alapul. Ez a koncepció hátrányos helyzetbe hozott néhány olyan jelentős filmet, akinek munkássága, alkotói orientációja egészében véve nehezen kategorizálható, nem kényszeríthető szigorú esztétikai-etikai határok közé. Több technikai akadály is felmerült, minek folytán az egyidejűleg több vászonra vetülő *kibővített film* és a művészi eljátszásokat rögzítő *performance-film* jóformán képviselők nélkül maradt, holott az angol avangarde film fejlődésére gyakorolt hatásuk vitathatatlan.

Az esztétikai változatosságra hivatkozó konceptuális felépítés egyetlen ellentmondása talán csak az volt, hogy a bemutatósorozat mégis két markáns egyéniség, a sokoldalú, modern felfogású *Malcolm Le Grice*, és a sokáig elszigeteltségben dolgozó, a népszerű hollywoodi ikonográfia és az avangarde imaginatív képszerkezetét ötvöző *Jeff Keen* opuszának ismertetésével indult. S ha már itt tartunk, *Peter Gidal* nevét sem hanyagolhatjuk el, hiszen nevéhez fűződik a látványosságot és az az érzéki képzelgéseket végsőkig letompító kísérleti irányzat beindítása,