

egyáltalán nem baj. Mindenesetre nagyobb fantáziát lehet látni abban, hogy a tömegek a népelet immanens erotikáján szórakozzanak, mint az álszent és hazug módon „tudományos” lepelbe bugyolált szexlapok egy kaptafára vont „szerelmi tapasztalatokat” és „nőorvosi tanácsokat” osztogató rovatain.

JUNG Károly

KÉPZŐMŰVÉSZET

SZOMBATHY BÁLINT MŰVÉSZETE

AZ ALKOTÁS MEGKÖZELÍTÉSE

(Tördelékek)

1. *A médiumok felszabadulása.* Bizonyos, hogy a kezdetek óta egy dolgról beszélünk, időt és teret váltogatva indulásunk és érkezésünk szerkezete azonos; ennek a mozgásnak a szakmabeli tudástól az érzéki percepcióig feszülő függőlegesére a kifejezési formák — médiumok — hosszú időközű fejlődési amplitudója nehezül. Az objektívizációs eszközök fejlődése kapcsán McLuhan az időszerű médiumok felszabadulásának feltételeit a társadalom napi hírközlő rendszerének minőségi ugrásától teszi függővé, de a jövő szempontjából eléggé alaptalanul, hiszen a televízió felszabadulásának időpontja oly messzire kerülhet ki, hogy a modern élet- és gondolkodásformát a várakozás könnyen az izmusok változásainak megfelelő feszítávolba ejtheti. A rádiót a film, a filmet a tévé szabadította fel, de már most látszik, hogy a katódcső felszabadulását és kiteljesedését nehéz lesz kivárni.

2. *A globális falu.* A kommunikáció szempontjából nem lesz lényeges, hogy a nagy városközpontok nyúlványaiban új gazdasági közösségek, megapóliszok jönnek létre; a jövő hírcseréjének teljesítőkészsége szempontjából az óriástelepülések értelmetlenek lesznek. Ha a hírközlési eszközök egymilliárd rádiófrekvenciát és egymillió televíziós csatornát fognak üzemeltetni, az evilági falu fogalma még inkább kitágul.

3. *Művészet és technika.* Amikor a művészet és a technika, illetve az alkotói folyamat és a technika viszonyáról van szó, nem a művészetek régi technikájára kell gondolnunk. A technika a 17. században elvált a művésztől, és a természettudományok segítőeszköze lett. Az a technika, amelyről ma beszélünk, szellemében hozott újat, többek között azzal, hogy a tenelési, illetve alkotói munkafolyamatot tudományos ésszerűséggel vette irányítása alá. A technika és a művészet kapcsolatában a döntő fordulatot a „kolcsönös szövetség” erőviszonyának felbillenése hozta, amit a művészet hanyatlása idézett elő a technika haladása elle-

nében. Tény, hogy az individualizmusba menekült művészet nem szívesen vesz tudomást a technika teljesítményeiről, kerüli a tárgyilagosságot, az elméletet. Korunk művészei gyakran ott tévednek, hogy munkáikat a műszaki világhoz való meghasonulás folyamatában mutatják be.

4. *Kép és tárgy.* A képi jel és a tárgy elidegenedett viszonya magában a szemlélődben tükröződik, ahhoz viszont, hogy a jelölő és a jelölt szubjektumban megnyilvánuló elidegenedést áthidaljuk, a képben nem kell olyan megkettőzött üzeneteket keresnünk, amelyeket a strukturalista fényképgyakorlat kíván érvényesíteni. Azzal, hogy a tematizált tárgyat kivettük az eltárgyasult világból, egyenes út nyílik a szemlélő és a szemlélt jelenség közvetlen kapcsolata felé. Ennek a kapcsolatnak az építő jellege abban van, hogy a nézőt újabb képi rácsatolások felismerésére vezeti rá, de az összeköttetést biztosító, a relé szerepét betöltő elsődleges kép kivonása révén.

5. *A nyelv.* A nyelv célja nem az, hogy önmagára hívja fel a figyelmet és hogy hangsúlyozza a művész kiemelt helyzetét. Az alkotás témája nem a környezet megértésének művészi módja. A forma tartalom feletti elsőbbsége látszat; nem tisztán esztétikai befogadás a cél. Az alkotói folyamatban az (anyag)termelési mód általánosan is visszaszorul, mert az alkotói szféra megválasztása más tárgyakat is kutatás tárgyává tehet, ha azok nem is részei egy globálisan vett termelési processzusnak, csupán a jelölő tevékenység anyagtalánított halmazállapotát veszik magukra. Az esztétikai észlelés jellegét a kiválasztó elv szempontjából kell megrajzolni, ami esztétikai látásmódot eredményez. Ez a látásmód túlmutat az alkotás felidéző tulajdonságain és az asszimiláló értelmezésen, amellyel a mindenhol előforduló tárgyak észlelésére szolgáló jelrendszert jelöljük.

6. *A strukturalista fotó.* Barthes strukturalista fényképméleletet dolgozott ki, arra igyekezett választ adni, hogyan kap a kép értelmet, hol végződik jelentése, mi van a jelentésen túl. Elemzése tárgyát szövegre utaló képmezők alkotják, „szöveg nélkül is szöveggként ható sokkfotók”. A fénykép nyelvezete ez esetben a képírási nyelveket idézi, melyeknél a kép és a jelölés összefolyik. De míg az ideogrammat jelnek nevezzük, addig a fénykép kép marad, anélkül, hogy jelle válna. Marin szerint minden jel megkettőzött ábrázolás: „a szó vagy a tárgyi jel szó vagy tárgy maga is, s ugyanakkor ábrázol is valamit, egy gondolatot vagy egy másik tárgyat”. A tárgyat viszont akkor nyilvánítjuk jelnek, ha egy másik tárgy ábrázolását teszi lehetővé. A tárgy jellel való helyettesítése dualista kimenetelű: a nyelvben a tárgytól a jel felé haladunk, a képen viszont a jeltől a tárgy felé. „Minő hiábavalóság csodálni a képet csak azért, mert hasonlít dolgokhoz, melyeket eredetiben senkinek eszébe nem jutna csodálni”, jegyzi meg Marin. Arnauld és Nicole a megkettőzést és a helyettesítést is a jel tulajdonságának nevezi, mert a tárgyi jel belső megkettőzésével helyettesítheti a jel a tárgyat. Arnauld szerint a kép azt is megcsodálhatja velünk, amin semmi csodálnivaló sincsen, utalva ezzel

a fényképtechnika megigéző erejére. A fényképtől azt várjuk, hogy „új aspektusból mutassa meg vagy kijavítsa a valóságot”, jegyzi meg. A kép a látott valóság utánzataként nem lehet több, mint pusztán látszat. Barthes és Warburg tanítása alapján a képi hír önmagában még nem tekinthető közlésnek, ha nincs informatív, közösségi jellege. A strukturalista tanítás szerint korunkban, amikor megszakad kapcsolatunk a dolgokkal, egymással és a jelenségekkel, a fotó a meg nem mutatottat közlésre alkalmas jel megteremtésével tárja fel.

7. *Új médiumok.* Az új médiumok meghatározásakor és jellemzésekor ki kell domborítani, hogy az új eszközök nemcsak az alkotás végső termékének dokumentálását szolgálják, hanem önálló autonóm technikákként és anyagokként nyernek alkalmazást. Ez azt jelenti, hogy üzeneteik már nem csak a meglévő művekről szolgáltatnak információkat, hanem független objektívizációs termékeknek — a régi értelemben vett alkotásoknak — tekinthetők. Az új médiumok új nyelvi jelenségekre hívják fel a figyelmet. A modern eszközök az alkotás nyelvét, a vizuális és mentális percepció jellegét kutatják, nem pedig önmagukért vannak.

8. *A multimédiumok.* A multimédiumok radikálisan szakítottak a klasszikus alkotói közeggel. A multimediális akcióknak közvetlen katalitikus kölcsönösségi törekvéseik vannak, és a társadalmi közegben előre nem látható hatást fejthetnek ki, időszerűsítve egyben az alkotás természetének és funkciójának legsürgetőbb kérdéseit, s a néhai „egy mű — egy technika” kölcsönviszony partikularitását.

(1973)

SZOMBATHY Bálint

SZOMBATHY BÁLINT

Jugoszláviában a hetvenes években kibontakozó új művészeti gyakorlat egyik jellegzetessége az volt, hogy az akkor még fiatal művészek olyan csoportokba tömörültek, amelyekben nemcsak alkotni tudtak, hanem szabadon kinyilváníthatták környezetük kultúráról és művészetekről alkotott felfogásával gyakran ellentétben álló életszemléletüket is. Mai távlatból nézve már nyilvánvaló, hogy ezek a tömörülések nem lehetek hosszú életűek: miután különböző okok folytán enyhülni kezdtek az egzisztenciális és szociális feszültségek, a csoportok lassan szétszóródtak, egyes tagjaik felhagytak a művészi munkával, mások önállósultak, s idővel határozott alkotó egyéniségekké formálódtak. Lényegében így alakult Szombathy Bálint művészi pályája is: az 1969-ben Szabadkán létrehozott Bosch+Bosch csoport tagjaként indult, fennállásáig, 1976-ig ebben a csoportban tevékenykedett, azóta önállóan alkot, továbbfejlesztve azokat az elképzeléseket, amelyekből annak idején társaival együtt kiindult.

Tíz év távlatából visszatekintve megállapíthatjuk, hogy Szombathy elfogadta e bonyolult és izgalmas évtized művészetének számos kihívását. Abból a felfogásból indult ki, hogy napjaink művésze már nem szorítkozhat csupán egyetlen ágazatra vagy technikára; megismerte a művészi objektum dematerializálásának tapasztalatait; ráértett az alkotási folyamat mentális és analitikus összetevőink szerepére, új médiumokhoz folyamodott, szükségesnek érezte gyakorlatának elméleti megindoklását, és rádöbbsent, hogy az ilyen művészet megváltoztathatja a művész erkölcsi alakját is, mert éppen túlérzékenysége folytán nem akarja elhatárolni magát a szélesebb kulturális és társadalmi közeg történéseitől. Szombathy tehát a hetvenes évek avantgarde-jára jellemző „nomád művészek” sorsában osztozott, amelyben egyforma szerepe van az alkotásnak, és a magatartásnak, és amelyben ilyképpen a művészettel való foglalkozás szoros kapcsolatban áll, úgyszólván azonosul a művész mindennapi egzisztenciájával.

A Bosch+ Bosch csoport s egyúttal Szombathy tevékenységének első időszakában uralkodó nézetek hatására a művészi aktivitás fogalmát olyan esztétikán kívüli jelenségek felismerésére vagy kiváltására korlátozták, amelyeknek művészi jegyeket lehet tulajdonítani, természetesen olyan értelemben, ahogyan a művészet sajátosságaira, az esztétikai tárgy dematerializálásának légkörében tekintettek a hetvenes évek elején. Ilyen jellegű Szombathy tárlaton kívüli, térben, konkrétan Szabadka utcáin 1970 tavaszán megvalósított projektuma is: részvételre szólította fel a nézőket, és az az akkoriban sokat hangoztatott tézis hatotta át, hogy demokratizálni kell a művészi történéseket, amelyeknek többé nincs szükségük tartós anyagi formára. A jelenségek kiváltságának és lejegyzésének ebből a rudimentális szakaszából Szombathy hamarosan szisztematikusabb munkamódszerre tér át: miután megismerkedik a strukturalizmus és a szemiotika tapasztalataival, nem elégszik meg a feltételesen művészinek mondható helyzetek pusztá felismerésével, hanem azoknak az indítékoknak a vizsgálatára törekszik, amelyek alapján valamely valóságos helyzet gondolatokat ébreszthet a művészet természetéről és közvetlenül észlelhető sajátosságairól. Jó példa erre a *Land-art* projektum, amelyben Szombathy — habár az elnevezés erre utalna — nem végzett közvetlen beavatkozásokat a nyílt természeti térben, csupán archeológiai színhelyeket ábrázoló fotókkal élt, amelyeket a szabadkai Városi Múzeumtól kapott, és ezeket vizuális analógiák alapján kapcsolatba hozta a *Land-art* nyelvezetével, utalva ezáltal a lényegében eltérő tartalmi funkciót hordozó jelek azonosításának lehetőségére. Ezzel a munkájával Szombathy egyúttal meghirdette, hogy a művészetben szakítani lehet mindenfajta manuális megvalósítással: elegendőnek tartja a pusztá művészi ötletet is, a fotó pedig ezúttal az adott ötlet lejegyzésének, dokumentálásának eszközeként, nem pedig valamely öntörvényű esztétikai tárgy előállításának technikájaként jelentkezik.

A fotót Szombathy ezután egy-egy helyzet regisztrálásának és konzerválásának közvetítőeszközeként használja, s egyúttal a médium immanens jelentéshordozó sajátosságait vizsgálja. 1972-ben ennek a vizsgálódásnak a jegyében született két fotó-sorozata, a *Lenin in Budapest* és a *Bauhaus*. A fotó itt nem azzal a szándékkal készült, hogy dokumentáljon egy akciót (mint az első sorozatban), vagy egy helyzetet (mint a másodikban) —, a művész a megörökített jeleneten belüli elemek összekapcsolásával azt a kérdést veti fel, hogy vajon van-e lingvisztikai alapja a fotónak mint médiumnak, és ha van, hogyan funkcionál. Roland Barthesnak a fotó természetével kapcsolatos elképzeléseiből kiindulva Szombathy azt vizsgálja, hogy miként és miért nyer bizonyos értelmet egy fényképjelenet, hogy vajon egy vagy több értelemről van-e szó, hogy mi a különbség valamely tárgy valóságos jelenléte és fényképe között stb. Nyilvánvaló tehát, hogy a fotó Szombathy számára nem olyan médium, amely a lefényképezett tárggyal való közvetlen analógiára utal; ellenkezőleg: a fotót a szemiotikai elemzés lehetséges területének tartja, a jelek tehát itt egy rendszer részei, s ilyképpen precízen szelektálhatók és ugyanilyen precízen kódolhatók. Összegezőképpen, a fotó Szombathy számára a vizuálisan érzékelhető elemek sajátos szemiotikai osztályzásának eszközeként válik: a szerző által feltárt valóság-képek (különböző színű falak, erózió által megbontott falfelületek, utcai villanyvezetékek, sínkeresztek stb.) a jellemző módon *Az urbánus közösség szemiológiájának* nevezett sorozatokban bonyolult rendszerekbe kapcsolódnak, amelyek arra utalnak, hogy az ilyfajta fotóban a jel az ábrázolt tárgyhoz viszonyítva önállósul („elidegenedik” tőle, ahogyan maga a szerző mondja), és egy szintaktikus, tehát tisztán analitikus művelet úgyszólván absztrakt egységévé válik.

Szombathy művészi hozzáállását egész tevékenysége során a médiumok bővülése és áthatásai jellemzik. Ez a hozzáállás talán az 1970-ben készült *Fudbalogram*ban jut a leginkább kifejezésre: a művész egy labdarúgó-mérkőzés közvetítését nézi a képernyőn, és egy papírlapra rajzolja a labda útját. Vizuális eredményként sűrű vonalhálózatot kap, s nyilvánvaló, hogy ez az eredmény nem esztétikai tényezőik összetevője, hanem egy olyan esemény valóságghú lejegyzésének a közvetkezmenye, amely tulajdonképpen nem a művész ellenőrzésével zajlik — ő csupán a történés egyes skülső megnyilvánulásait regisztrálja. A művész alkotás közben szoros kapcsolatot teremt az eseményt kísérő szem és az esemény zajlását jegyző kéz között. Ugyanakkor kapcsolatba kerül két médium is: a televízió és a rajz, az ilyfajta alkotás pedig csak e két médium kapcsolatában készülhet el. Az sem lényegtelen hogy az alkotás elkészítésének idejét a művész nem becsülheti fel önkényesen, az idő eleve meghatározott: a rajznak 45 perc alatt kell elkészülnie (ami valójában egy labdarúgó-mérkőzés félidejének időtartama), és végső soron ez is az

adott művészi elképzelés konceptuális, anyagon kívüli jellegét domborítja ki.

A jelek sajátosságainak és a médiumok áthatásainak kérdéseiben elmélyedő művész természetesen a verbo-voko-vizuális megfogalmazások területére is behatolt: Szombathy 1969-ben valójában a konkrét költészet terén végzett próbálkozásaival indult, a következő tíz évben pedig behatóan foglalkozott a kísérleti költészet különböző alfajaival, amiről 1981-ben megjelent *Poetry* c. könyvének tartalma tanúskodik. Anélkül, hogy művészetének ezt a vonatkozását részletesebben elemeznénk, rá kell mutatnunk egy jellegzetességére, amely legelőször éppen vizuális költészetének kollázsiban nyilvánult meg: Szombathy szükségét érezte annak, hogy kinyilvánítsa etikai nézeteit, és később ez a szükséglet a *Mail art* stratégiájának, mint a művészek közötti kommunikáció eszközeként az elfogadásához vezette. *A kisebbség hatalmi központjainak uralma alóli felszabadulásra törekvő folyamatok: Mail art* c. szövegének tartalmára hivatkozva (*Delo*, 2., 1980) leszögezhetjük, hogy Szombathy első-sorban ideológiai szempontból közelít ehhez a jelenséghez: a művészek posta általi kommunikációját mindenekelőtt az alkotószabadságért, az erkölcsi és szerzői autonómiáért folyó harc, illetve a piaci rendszer, a kulturális intézmények és a tömegmédiumok keretein kívül és ellenőrzése nélkül folyó tapasztalatcsere formájának tartja. De nem csupán ennek: a *Mail art* kommunikatív képességét Szombathy egyúttal a művészi nyelv átminősülésének következményeként értelmezi, abból a nézetből kiindulva, hogy napjainkban a művészi nyelv, kifejezőeszközeinek és üzeneteinek állandó demokratizálására kell törekedni, s ezért jellemző módon Marcel Duchamp következő kétértelmű mondatával zárja a *Delo*-ban megjelent említett szöveget: „Létrehozhat-e bárki is olyan alkotást, amely nem lenne művészi?”

Úgy tűnik, Szombathy egész munkásságának alapkérdése éppen a művészi természetének vizsgálata: ki hozhat létre művészt, miként nyilvánításunk valamit művészinak, és miért fogadunk el valamit művészként. Ahelyett tehát, hogy a művészetet valamely állandó és abszolút meghatározásában hinne, a művészetet az alkotó egyéniség, illetve a befogadó (vagy elutasító) közösség tulajdonságai és a művészet szoros kölcsönhatásaiban látja. A Bosch + Bosch csoportot, s így Szombathyt is, az a meggyőződés vezérelte, amelyet jómagam egyik szövegében Mukaskovrý következő állítását idézve domborított ki: „A művészet nem zárt terület; nincs olyan pontosan kijelölt határ, amely a művészetet elválasztaná attól, ami rajta kívül áll.” Illúzió lenne azonban manapság abban hinni, hogy a művészet maga az élet; a művészet autonóm szellemi tevékenység, amelyet a mindennapi élet egyetlen összetevője sem helyettesíthet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a művész nem alapozhatja autonóm tevékenységét éppen a művészet és az élet szféráját elválasztó, gyakran éppenséggel jelentéktelen távolság vizsgálatára. Azt mondhatjuk, hogy

Szombathy egész évtizedes tevékenysége ilyen irányban folyt: azokra az eltolódásokra mutatott rá, amelyek egy a reális létezéshez hasonló tény valójában a művészi létezés tényévé tesznek.

SÁNDOROV Péter fordítása

Ješa DENEGRÍ

JEGYZETEK SZOMBATHY BÁLINT KÖNYVE KAPCSÁN

Az egyik legrégebb és ennél fogva a legbonyolultabb esztétikai problémát még Arisztotelész vetette fel a dolgok természetéről, szerinte ezek különös (tehát esztétikai) módon viselkednek; kettősséget fedez fel a dolgokban: egyrészt természeti, másrészt művészi jelleget. Más szóval: ma igen élénk vita folyik arról, hol vonható határ a természet produkciója, vagyis a realitás és az ember által létrehozott művészi tárgyak között. Szembetűnő, hogy a természetes/valóságos dolgok és a művészeti képződmények között bizonyos feszültség uralkodik. És ha ez a feszültség nem létezne, a művészet dolgai nagyrészt elvesztenék esztétikai tulajdonságaikat. A művészeti alkotást pontosan definiálta a Hegel előtti esztétika azáltal, hogy utánczást látott benne, a művészeti tárgyak eleve „jobbak, szebbek”, valami különlegesebb tulajdonsággal rendelkeznek, mint az egyszerű dolgok. Ez az esztétikai értékrendszer egészen századunkig fennállt, és érdekes, hogy alóla még a romantika és a naturalizmus sem volt kivétel.

A huszadik század művészete a hagyományos művészetelmélet és művészet számára annyira ellentmondásos, hogy nem igen tud vele mit kezdeni. Érdemében nem oldja meg, csak felemás megoldásokat kínál. Egy ezek közül a művészet konceptualista felfogása, amely nem tiszta mechanizmus, mint ahogy általában hisszük. A konceptualizmust egy olyan művészeti tevékenység keretében tartják számon, amely nem követeli meg, hogy a művészet tárgya a többi tárggyal szemben esztétikai tárgy legyen. Ha a művészi dolgok önmagukért való dolgok, akkor lehetetlen felosztani a művészi és a természeti világ tárgyait, úgy, ahogy Arisztotelész teszi: szerinte az egyszerű tárgyak szemünk és más érzékszerveink számára visszatartóak, és nem rendelkeznek olyan tulajdonságokkal, melyek kiemelnék őket, annyira, hogy leírhatók legyenek. A művészi tárgyakkal összevetve minden természeti tárgy visszatartó, ellenben a művészi tárgyak eleve vonzóak. Ugyanakkor az történik, mint valamikor: a művészetelmélet látszólag könnyen kiválogatja azokat a természetes tárgyakat, melyek példaként szolgálhatnak a művészi megformálásra.

A mai művészetelméletek a művészeti produkcióval szorosan együttműködve jöttek létre, és gyorsan feldolgozták azokat a fontosabb ered-

ményeket, melyeket a művészeti tevékenységben és elméletben észleltek. Egyik legfontosabb újdonság az, hogy aktualizálódott a költészet fogalma. A költészetet az antik korban a poesis szó jelölte, s művelése szakmai ismereteket, fortélyokat és találékonyságot feltételezett. Manapság a határok a természet és a művészi produkció között felbomlottak. A konceptualizmus is csak a tudatra hagyatkozik, akárcsak a poesis, de a művészeti termés ma olyan fokot ért el, hogy látszólag könnyen be lehet programozni mindenféle művészi folyamatot, az alkotások modellrendszerét is fel lehet vázolni. A művészet évszázadokig a titkok világában bolyongott, most viszont áttevődik a titok nélküli övezetbe, kérdés, hogy ez helyénvaló vagy sem, és hogy vajon ez a művészet halálát jelenti-e? Ez a legnagyobb probléma, amit a modern művészet és a konceptualista elmélet felvetett a gyakorlatban. Nagyon nehéz rá egyértelmű választ adni, talán nem is fontos, hisz akkor túl egyszerű volna. A művészet halálát a művészet fejlődéséből érthetjük meg. A „vég” elsősorban a kísérőjelenségekre és bizonyos körülményekre vonatkozik, és nem a fizikai halálra, ez a halál elsősorban egy viszonyulást semmisít meg, rámutatva arra, hogy a művészet semmiért és senkiért sem létezik, hanem elsősorban önmagáért. A művészet nem beszél semmiről, mert csak mint fikció létezik, és csak mint ilyen biztosíthatja a művészet fejlődését.

Ez a hosszúra sikeredett bevezető Szombathy Bálint *Poetry (Concrete visual poems 1969—1979)* című könyvének a recenziójához azért volt fontos, mert Szombathy konkrétista kutatásai olyan elméleti kérdéseket vetnek fel, melyeket csak az újabb kori művészettörténet menetének teljes ismeretében taglalhatunk, érthetünk meg. Szombathy konceptualizmusa azt a művészeti fejlődést követi, amely a századfordulón indult Mallarmé elmékedéseivel a könyv üres és kitöltött tereiről, a jel és nem jelről, a kalligráfiáról. Ha ehhez hozzáadunk még néhány jelentősebb gondolatot a szemiotika, a hermeneutika és az automatikus beszéd elméletéből, valamint a számítógépek nyelvezetének elméletéből, akkor döbbenünk csak rá, hogy milyen bonyolult folyamatnak lehetünk tanúi. Ma a konceptualista művészet minden lehetőséget felkutat, mindent megmozdít, minden lényeges mozzanatot kamatoztatni akar. Régebben a találékonyság, a tudás, a kombinatorika lehetőségeit még csak sejtettük, ma viszont már a műtárgyak esztétikai komponenseiként bukkanak fel.

Szombathy azon kevés jugoszláv alkotók közé tartozik, akik szisztematikusan” gondolkodnak, nem hagyatkoznak csak az ízlésre, az ihletre, a véletlenre. Konkrét és vizuális költeményeit elmélyült gondolati (elméleti) modellek alapján épít fel. Könyvének első fejezetében, a *Talált vizuális költészetben* azt az elvet demonstrálja, hogy miképpen kell kiemelni az artikulálható jelet a környezet amorf tömegéből. A jel csak akkor lesz jellé, ha valamit közöl valakivel, ezért precízen fel kell kutatni és megfelelő módon tematizálni, nivellálni. Csak ezáltal mutatható

hat meg teljes fényében (az eredeti, ismeretlen, másmilyen) új tulajdonságában, mert csak így válik újra jellé. Ez érvényes arra a ciklusra, mely a vulkán homokjában talált kőből kirakott betűkből áll. A szerző rendezői konceptusa mintegy „megtisztította” és megfelelő sorrendbe rakta a fényképeket. Ezáltal ez az amorf, szervezetlen, véletlenszerű anyag új körülmények közé került, egy alkotói rendszer fegyelme alá.

Valami hasonlót mondhatunk a második részről is, amelyet a szerző *Magatartásköltészet*-nek nevez. Ezek néhány mozzanatukban az OHO csoport projektumaira emlékeztetnek. Szombathy e fejezetben a test és a tér, a jelölt és a jel, az elgondolt és a realizált/megvalósított problémájával foglalkozik. Grafikailag talán a legjobb a *Triptichon* című munka, ahol a szavak kiiktatásával különös feszültséget idéz elő, a látszólag hasonló hangzású szavak említésével.

A harmadik rész a *Konceptuális költészet* címet viseli, és itt néhány részletet láthatunk abból a projektumból, amely az amerikai multimedialis FLUXUS mozgalom tükrében fogant (a FLUXUS-ról jó volna már végre valami alapos tanulmányt írni), és szerzőnk Franci Zagoričnikkel Bohinj környékén készítette 1973 nyarán. Ez egy olyan folyamatot mutat be, amelyben a természeti és művészi elemeket közelítik egymáshoz. Az ember által produkált jel, megjelölés kirí a környezetből, mintegy figyelmeztetésnek/intelemnek is vehető idegenszerűsége, logikátlanúságra utal, amely megbontja a természet rendjét. (Ilyenek még az Életképek és az Urbánus költemények is.)

Külön problematikát dolgoznak fel a POETRY-LANGUAGE elnevezésű munkák. Az egyik kulcsszó a Poetry, ennek a multiplikációja a legkülönfélébb viszonyba állítása a többi elemmel, formával, új minőségi változásokat vet fel. Nem csak a költészet legitimációját vonja kétségbe szerzőnk manapság, hanem a művészet sorsát is a technikai civilizációjában. A bevezetőben említett kérdéskör (a művészet elhalása) itt implikálódik a legjobban, felmerül a költészet kommunikációs lehetőségének a kérdése is, mintegy felismervén a költői lehetőségek kiegészítését, többek között a nyelvi nehézségek túlfeszítését, ezek kudarcát. A költészet nyelvét a kifejezőeszközök problematikája határozza meg, enélkül, ma már, alig beszélhetünk költészetről, majd hogyanem azt mondhatnánk, az egyik a másik nélkül nem is létezik, ha csak nem próbálják a végsőkig leredukálni a dolgokat, mint Zagoričnik *Anti-opusában*. De ez inkább csak egy művészeti kinyilatkozás vagy gesztus következetes realizálása. A költészet és a nyelv kölcsönös feszültséget hoz létre és ezért nem fontos mindkettővel külön-külön bibelődni, mert eleve feltételezik egymást. Szerintem ez a költészet elmélkedés a nyelvről, főleg a konceptus szintjén, és kevésbé realizálódik olyan letisztult formaelemekben, mint például a hagyományosabb, poétikusabbnak tartott kommunikáció.

Külön fejezetet alkot a *Vizuális költészet* sajtószerű anyaga. Ezek olyan művek, melyek valamilyen szekundáris elemekből épülnek fel, újságvivágá-

sokat, szavakat, mondatokat, tárgyakat, személyek képmását használja fel a szerző. Kollázsain új, meghökkentő képi üzeneteket formál meg, eszel ki. Úgy tűnik, előre elképzelt ötleteket realizál, és itt követhetjük legszemléletesebben, hogyan funkcionál az elméleti alap a gyakorlatban, valamint azt, hogy hol és mi lesz hangsúlyos.

Valami hasonló dolgot állapíthatunk meg *Hangköltészetéről* is azzal, hogy itt még zenei elemekkel is megpróbál dimenziót nyerni. A látható és a gondolati jegyek mellett a hangok világát is megpróbálja érzékeltetni kottával, hangjegyekkel. Kottakollázsaiiban meghatározott tematikus akcentusokat érint, ezek közül a leginkább azok az UN PEINTRE MUSICAL tűnik.

A következő rész a szerző jegyzeteit tartalmazza, ahol magyarázattal látja el vizuális és konkrét költeményeit, projektumait, melyeket valamilyen formában talán a mi recenzióink is aktualizál.

A könyv utolsó fejezete (*A kísérleti költészet képes története*) egyben a legizgalmasabb és legérdekesebb kihívás. Ha jól tudom, egyedülálló vállalkozás, mely ily módon rendszerezi a kísérleti költészet kérdéskörét, fejlődését. A valós élet szituációi között, a hétköznapiak relációjában, a napi cselekedetekben nincs olyan próza dolog, amely ne lenne kapcsolatba hozható bizonyos költői felhangokkal. A jelenségek időbeli, gondolati és szemantikai kiragadása a világ költészeti manifesztálódására utal. Szerzőnk egy hírlapszerkesztőség telefontitját használta fel, és ezeket látta el kommentárokkal, ezáltal olyan költői mozzanatok tárva fel, melyek életre keltek a szürke, hétköznapi telefontitokat, költészeti státust kölcsönöznek nekik. De legyünk precízebbek: a költészeti státus azért is elérhető, mert a magyarázattal ellátott szituáció konstitutív eleme a világnak, miként azt megörökítette már egy ismeretlen riporter fényképezőgépe, kamerája. Szombathy kommentárjai nemcsak szellemesek és lucidusak, hanem felerősítik a vizuális képanyagot is, új, különleges mozgásteret adnak neki. Szombathy poétikát kölcsönöz a világ banalitásának, mert valójában ezek a telefontitok banális semmiségek. A kétdimenziós világ elemzését végzi el, úgy, ahogy azt a jugoszláv konkrétizmus még nem tette meg (valami hasonlót csak Mirela Bentivoglio csinált). Az ilyenfajta poetizáció felfedi a jelenkori világ banális politizációját és az ember sorsát is, rámutatván arra, hogy az egyed elvesztette identitását, biztonságát ebben a banalitásban. Szombathy dramaturikus dimenziókat tár elénk telefontitain; melyek lenyomatában valóságunk tükröződik, a lényeg csillan fel olykor-olykor, ahogy ezt csak a költészet tudja elmondani, a művészileg megszervezett anyag. Világunk konkrétizmusa poézissé lett, vitális költészetté.

Szombathy könyve jelentős szerzői teljesítmény. Az összegyűjtött és csoportosított alkotások egy újfajta szemléletmód és gondolkodás konkrét művészi bizonyítékai, egy olyan tett, tevékenység eredményei, mely állandó átalakulásra, továbblépésre serkenti a kritikusokat és az olvasó-

kat egyaránt. Ez a könyv gondolatokat ébreszt az új kommunikációs lehetőségekről, alkotójának szemlélete a világ érzékelésének egy olyan fejlett makrokonceptusát mutatja be a grafikai anyagon keresztül, mely minden atomjában az átértékelést, a szabad mozgásteret keresi.

A *Poetry* még csak projektum, ezért kritikája és tematizálása tovább bővíthető, kiegészíthető. Olyan könyv ez, mely folyamatot ígér, és ezért megéri, ha belépünk gondolati világába.

FENYVESI Ottó fordítása

Denis PONIŽ

ONE MORE POETRY NO MORE

(Még egyszer Szombathy Bálint kötetéről)

Vajda Gábor recenziója (Hátrányok előnye, *Híd*, 1982. február) figyelmeztetett régóta halogatott feladatomra, hogy Szombathy Bálintról írjak. Önmagában sem lett volna könnyű a dolog, mert a kötet ürügyén Szombathy tevékenységének egészével szerettem volna szembenézni (és amennyire becsülöm őt, annyira árnyaltan szerettem volna megfogalmazni néhány fenntartásomat), másrészt tudom, hogy egy „kívülről” (értsd: Budapestről) jövő kritikának célba éréskor változhat az akusztikája (az esetleges visszhangról nem is beszélve). Most viszont még a Vajda Gábor-i szemüveget is fel kell tennem, hogy rajta keresztül nézzek szembe a bekötött szemű hölgygel s azzal, ami mögötte van.

Számomra ugyanis a kötet fedőlapján, a POETRY és a NO MORE feliratok között látható arc egyértelműen Justitiáé, az Igazság „vak” és pártatlan istennőjéé, s így nem is a Lao Ce-féle belső látás és meditáció felé tereli gondolataimat, mint recenzenstársamét, hanem egy sokkal „kínosabb” kérdés felé: mikor lehet a művészettel kapcsolatban az „igaz” (vagy a vele ellentétes „hamis”) megjelölést használni, és lehet-e egyáltalán? Véleményem szerint egyrészt nem lehet — állításom helyességét számos logikailag paradox, ám esztétikailag „jó” műalkotás igazolhatja —, másrészt a „jó” művészetben másról sincs szó, mint tömény, de fogalmilag csak távolról körülírható igazságról. Természetesen ez a mondat is ellentmondásos volt, de azt hiszem, a címlapon látható vizuális költeményben maga Szombathy is hasonlóan paradox „vizuális állítást” fogalmazott meg. Nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a munka elemei közül — a POETRY betűi, a Justitia, a NO MORE és a bíbor drapéria — mi mire vonatkozik: „poetry” lehet a Justitia, de lehet a költészet vak is, míg a „többet nem” („nincs többé”?) irányulhat a költészetre, az igazságra, de e kettő kapcsolatára is (vagy nem). Nyitva marad — legalábbis a belső címlap felütéséig — az a kérdés is, hogy mi a könyv cí-

me — tudniillik nem „Poetry no more” mint Vajda véli, hanem csak egyszerűen Poetry. (Lehet azonban, hogy inkább „Konkrét vizuális költemények”, hiszen itt a „Poetry” hasonlóan, önálló vizuális egységekként lebegtetve az egyes betűket, jelenik meg, mint a fedőlapon — ráadásul kötőjel nélkül, tehát akár „Poe” mint amerikai költő és „Try” mint „próbáld”? —, de lehet, hogy mégsem, mert a „Poetry” kivételével az összes bibliográfiai információk olyan ragasztószalagokként íródnak ki, melyekre a betűket speciális pisztollyal szokták „rálőni”. Vagyis a belső címlapot akár konkrét költeménynek is felfoghatjuk. Egyébként ez az ürgy, hogy Szombathyt kötete rendkívül igényes tipografizálásáért megdicsérhessem. Ilyen könyv Magyarországon elképzelhetetlen volna.)

Nyilvánvaló számomra továbbá, hogy Szombathy kötetének is, eddigi munkásságának is a „poetry” és szinonimái körüli vizsgálódás adja eszmei vázát. Csakugyan kulcsmondata az, amit Vajda Szombathy *ars poéticájából* idéz: „Konkrét vizuális költeményeim lételemesége valójában a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakad, vagyis a *poézis* meghatározása helyett a *poétikai* kifejezés illik rá.” (kiemelés tőlem B. L.) Én azonban nem érzem, hogy ironikus csengése lenne a komolynak szánt mondatnak, inkább azon tűnődöm, hogy miként járhat nagyobb szabadsággal a „poétikai” a „poézis”-nál, lévén az előbbi egy sokkal szigorúbb tudománnyal, a *költészet tudománnyal* kapcsolatos. Talán azért, mert Szombathy a *költészet* fogalmát elsősorban az irodalom-, a művészet-, a jel- és a jelentés tudomány irányában tágította ki? És való igaz, hogy mindeddig a leginformatívabb magyar nyelven megjelent történeti összefoglaló munkát az általam *experimentális* költészetnek nevezett irányzatokról Szombathytól olvastam; öt kritikusként is figyelemreméltónak tartom. Fontos azonban az idézett kijelentéséhez az előtte premisszaként szereplőt is hozzáolvasnunk: „alkotásaimat mindinkább azok az elméleti-gyakorlati reflexiók határozzák meg, amelyek végkövetkeztetésül azt a felismerést adják, hogy költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el.” Ezt a tautologikus, de korrekt művészetdefiniációt fogadom el magam is (mindaddig, amíg a művészet vagy a költészet viszonylag értékmentes, pusztán a rokon szellemi szféráktól való elhatárolására történik kísérlet), és ilyen értelemben tartom különösen érdekesnek Szombathy műfajokat újradefiniáló vagy új műfajokat teremtő törekvéseit. Amikor ugyanis egy-egy művésztől viszonylag érintetlen területet bevon a költészet fogalomkörébe, éppen a régi és az új definíció közti feszültségből fakad a megszületett művek esztétikai élményteremtő ereje.

Kezdjük mindjárt az átfogó műfaji megjelöléssel: míg a (már hagyományossá vált!) nemzetközi gyakorlat többnyire *vagy* vizuális költészetről beszél, *vagy* konkrét költészetéről (az előzőhöz sorolva minden olyan költészeti művet, melyben a láthatóság fontosabb az írott vagy mondott szövegnél, az utóbbihoz viszont az olyan műveket, melyekben fonto-

sabb a mű nyelvének anyaga a mű szemantikai, poétikai stb. vonatkozásainál, legyen ez a nyelv akár vizuális, akár akusztikus, akár materiális), addig Szombathy egyszerűen összevonja a kettőt. Érdekes ezen a gyűjtőfogalmon belül összehasonlítani egy korai, *csak konkrét költeményt* (az 1971-es, írógépen készült *air-air-t*, mely egyszerűen vizuális is), az 1977–79-es *pusztán vizuális* költeményekkel, melyek szigorúan tagolt és csak ritkán „poémmal” lefordítható struktúrában szembesítenek egymással két vagy három (néha négy) *talált képi és szövegelemet*. A *talált vizuális költemények* beilleszkednek a képzőművészeti *ready-made*-ek hagyományos sorába, de kizárólag betű- és szám- „kompozíciókat” rögzítenek „in situ”; ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy közülük a háromnyelvű „TARCS RENDET!” felirat szinte egy hazafias költemény (groteszk) pátoszával szólal meg, míg a tenerifei, kőből kirakott szavak egyúttal anonim land art vagy konceptuális műveknek is tekinthetők. (Nem tudok egyetérteni Vajdának a „láda-költeményeket” interpretáló soraival, részben, mert éppen nem „helyi jellegzetességeknek” szánta őket megtalálójuk, hanem — tekintve Santa Cruz-i illetőségüket — „egyetemesen érvényesnek”, részben pedig mert tanúja lehettem annak a nem mindennapi és rendkívül meggyőző eseménynek, amikor Ladik Katalin fonikus költészeti partitúráként kezelte betűjeleket.) Ami a *magatartás-költeményeket* illeti (Vajda szerint félreértve a „behaviorist” szót, mert az „viselkedés”-re vonatkozik — szerintem erre is, arra is egyaránt, de leginkább egy behavioristára, mondjuk pszichológusra), ezek kivétel nélkül írásos eszközöket hasznosítanak — köztük olyan „POETRY (?)” és „language” pecséteteket, melyeket majd a *konceptuális költemények* közt látunk, önállósulva —, de még jellemzőbb, hogy egytől egyig ironikus-személyes *akciók* részeként. (A „mimesis”, „genesis” és „synthesis” szavak közül az első kettő áthúzása tulajdonképpen egy *akcióköltemény* eleven gesztusa, még ha a papíron csak a végeredményt látjuk is.) Maga a Szombathy-féle *konceptuális költészet* a fogalom körkörös jelentésváltoztatási folyamatának eredménye, hiszen eredetileg minden költészet fogalmi (konceptuális) költészet, majd a képzőművészet is azzá válik a *conceptual art*-ban, Szombathy pedig ez utóbbi fordulatot vetíti rá a maga költészetére. Konceptuális versei közül a *Fluxus* tulajdonképpen egyszerre vizuális költemény és konceptuális képzőművészeti vagy land art alkotás. Az *Életkép* vagy az *Urbánus költemény* versnek tekintett fényképek, míg a POETRY (?), illetve language felirattal lepecsételt diavetítők tekinthetők akár csattanóval ellátott absztrakt „photoroman”-nak is: öt gyönyörű modell vonul el előttünk, mindről állítjuk is, de kétségbe is vonjuk, hogy ez „maga a költészet”, végül az egész sort megsemmisíti a language feliratú kivakart fotó, jelezvén, hogy a költészetnél fontosabb a nyelv, a nyelvhasználat pedig destruktív akció. A valóban konceptuális költeményeken (költemény-költemények? egyszerűen pecsét-költemények) steril szavakként jelennek meg ezek a fogal-

mak, különböző helyzetekbe állítva. És végül a *hangkölteményeknek* mindössze annyi közülük van a valódi fonikus költészethez, mint egy Szvjatoszlav Richter-fényképnek egy Chopin-polonézhez — voltaképpen zenei témájú vizuális vagy konkrét versek, néha a nyomtatott betű és a hangjegy analógiáját hasznosítva.

Legsokatmondóbb a kötetben „A kísérleti költészet képes története” című rész, melyben talált fotók — képtávíróval továbbított híriügynökségi fényképek — átminősítéseit láthatjuk. Szombathy az aktuális riportfotókat a formális hasonlóság alapján, néhány soros kommentárral megfelelteti az experimentális költészet egyes irányzatainak. Ez az analógiás átértelmező módszer egyébként jól illeszkedik a 70-es évek nemzetközi gyakorlatához — legyen itt elegendő Simonetti képregény-interpretációira vagy Szentjóby Tamás *Fluxusdiagramjára* és más fotómunkáira hivatkozni. Csakhogy míg az előbbi radikális politikai jelszavakat ad a bárgyú western-figurák szájába, Szentjóby pedig mágiakusan tágas teret feszít ki a fotó és a szöveg között („Sztálin elvtárs beoltja a magyar anyákat”), és mindkettőjükben a társadalmi valóság művészi átalakításának utópikus szándéka munkál, addig Szombathy képértelmezéseiben a kép—szöveg összefüggés kevésbé „feszített”, az utópikus szándék inkább a műfaji átsorolás mozzanatára szorítkozik, s ez nemritkán a radikális képtárgy „visszapoetizálását” eredményezi. Hogy érthetőbb legyen az összehasonlítás: Szombathy sorozatán belül a nyilakkal ellátott Aldo Moro-fotó „spacionizmusát” vagy a Baader-Meinhof körözöplakát hangköltészeti partitúrává értelmezését (a telefonáló detektívre vonatkoztatva) jóval „feszítettebbnek” tartom, mint a neofasiszta plakáttal átragasztott Mao-arckép „politikai költészethez” sorolását. „Visszapoetizálás”-nak pedig azt a furcsa jelenséget tartom, ami már Szombathy korábbi szép füzetében, az *En is élt*ben megfigyelhető volt: a nyers és brutális talált szövegek nem az avantgarde-dekadencia vérfrissítését szolgálják, hanem ellenkezőleg, költészeté minősítésük aktusa hozza felszínre a naivitásuk mögé rejtőző költőiséget.

Szombathy a talált fotók segítségével nemcsak önálló műveket alkot, nemcsak a kísérleti költészet eddigi történetét minősíti, hanem bizonyos értelemben interpretálja a kötetben szereplő többi munkáit is. Retrospektív kiadványról lévén szó: egész eddigi munkásságát, jellemző módszereit. Úgy érzem, ez az összegezés könnyen jelenthet fordulópontot is. Eddigi óriási aktivitására visszatelkintve, lassan kiszűri a pusztán rámutató és besoroló érvényű munkákat, s megőrzi — hogy Vajda kifejezését kölcsönvegyem — az „életesebbeket” (meg a gigantikus kiállításjegyzéket). Újabb írásait olvasva, az álneves művészekről, úgy látom, egyre jobban vonzzák a „művészet és élet” kapcsolatának bonyolultabb formái. Lehet azonban, hogy továbbra is kitart a POETRY (?) mellett. És itt látok egy mindaddig kevésbé figyelemre méltatott lehetőséget — különösen kelet-európai művészek számára. Míg az „új művészeti gyakorlatban” las-

san kötelező érvényűvé válik az angol nyelv használata (s ez az új művészeti gyakorlat lassan avulttá is válik), Szombathy szükségesnek tartja, hogy szöveges információit három nyelven közölje. Neki sem jut azonban eszébe, hogy olyan új vizuális (művészi) nyelvet dolgozzon ki, mely nem egyszerűen minden nyelven érthető, hanem éppen a *nemzeti nyelvi különbségekre vagy analógiákra reflektál*. Egyetlen kivétel a már említett TARCS RENDET!, amit továbbra is Szombathy Bálint „§!” művének tartok.

BEKE László

EZT! EZT! DE MÁSKÉNT

Szombathy Bálint: *Poetry*. Forum, Könyvkiadó, Újvidék, 1981

Mindenekelőtt üdvözlőnm kell a Forum Kiadó bátor vállalkozását, aminek eredményeképpen napvilágot láthatott Szombathy Bálint *Poetry* című kötete. Egy igazi bibliofilnek nem is kell több, mint megtapintani az új Szombathy-kötet puha fedőlapját (paperback), szemügyre venni szokatlan formátumát, belelapozni az ún. konkrét vizuális költemények sorozatába, s a kötetet bizonyára előkelő helyre teszi könyvespolcán. Én is örültem a könyvnek, effajta gyűjtemény eddig csupán külföldi kiadók útján kerülhetett a kezembe. Épp ezért megpróbáltam jóindulattal fogadni tartalmát is, felfedezni benne mindazt, amit a szerző teoretikus és alkotói vehemenciával el akar hitetni velem, aminek szándéka szerint benne kellene lennie a könyvben, mindenekelőtt azt, hogy „költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el”. A kötet lapozgatása közben azonban a jóindulatom inkább tisztességtudó távolságtartásba váltott, annak az Apollinaire-gondolatnak a szem előtt tartásával, amit Lőrinc Péter is idéz *Társadalom és művészet* című könyvében: „Nem érdemes ócsárolni a művészetet, mert a jövő embere ezek után fog minket megismerni! És miért nevetnők ki a jövő ember képzetében élő saját magunkat?”

Jószándékom és magamgyőzögetéseim ellenére nem tudtam szabadulni a gondolattól, hogy Szombathy kötete utánérzésből fakad, hogy divatszóval éljek — az avantgarde iránti nosztalgiából. Bizonyítja ezt *ex librese* is; *in memoriam avantgarde*. Ilyenfajta előrejelzés, beharangozás után leginkább kétféle szöveget tudnánk elképzelni:

1. a szerző ironikus felhangokat megütve túlteszi magát témáján (az avantgarde-on), kiemeli az egykori művészeti szélsőségesség ma már túlzásnak, banálisnak, értelmetlennek tűnő elemeit, és új viszonylatba állítja ezeket;

2. megkísérli a (búcsúztatott) korszak művészetét tárgyilagos formában értékelni, bemutatni — erre a célra a tanulmány alkalmasabb for-

ma, talán kevésbé értelmezhető félre —, valójában emléket állítva neki.

A harmadik út, amit Szombathy ezúttal választott, nem más, mint **EPIGONIZMUS**, a szó Lőrinc Péter-i értelmében; csupán vágy és szándék által fűtött, de nem lendülettel megalkotott mű, a **VÁGY**ból egyenesen a **CSÖMÖR**be torkolló alkotás, ami elkerüli az **ÖRÖM**, a szerzőnek, befogadónak szerzett öröm fokozatát. Hogy szó szerint idézzem az avantgarde hazai megélőjét: „Minden művészet csak a maga idejében művészet! Más korszakba átplántálva epigonizmus!” (Lőrinc Péter)

Az avantgarde már önmagában olyan megmozdulások sorozata volt, amely megítélte a múltat a jelen **ÉS** a jövő szempontjából. (A megítélt múlt már a priori magában hordozta ezt az ítéletet.) A jelen — az avantgarde jelene — pedig a modern tudományok mintájára a művészetek körét *történelmi* és önreflexív módon kezdte vizsgálni; logikai formulákba racionalizálta a formákat és feladatokat — lásd az *expreszszionizmus* vagy az *aktivizmus* kategóriákban elgondolt manifesztumait és programait —, elméleti síkba helyezte őket, az esztétikai és művészeti elveket *kéltványok*ba, előre'átó és látomásos programokba sűrítette, amelyek *végül* pózba merevedtek, és egyfajta pozíciót képviseltek. Ideológiává vált az avantgarde „lelkiállapot”, amelynek akcióba vagy műbe való átkristályosodása inkább egy csoport lelkiállapotát tükrözte, mint az egyénét vagy a tömegét.

A művészettörténet és az ízléstörténet szempontjából az avantgarde nem a műalkotások újdonságát, hanem a művészek álláspontját meghatározó újdonságot jelenti, aminek megítélésekor mérceül állíthatjuk viszonyulását a műalkotáshoz és a saját kora által meghatározott esztétikai feladathoz. Szombathy Bálint alkotásaiból ezt a művészi többletet hiányoljuk, ami „új” művészetté, vagy mondjuk így, vizuális költészetté avathatná a'kotásait. A *Poetry*-kötet munkái az edzettebb avantgarde-ismerő számára is inkább a **RENDET** képviselik, nem pedig a **KALANDOT** (az alkotószellem kalandját) — amit Apollinaire is az új művészet meghatározójának tartott —, nem is beszélve azokról, akik a konkrét — vizuális költészet tájait is belátják. Szombathy munkájának egy része nem is ébreszt más gondolatot a szemlélőben, mint hogy „szívesen látnám ezt a képet a szobám falán”, azaz valami sugárzik ezekből, a munkákból, ami a néző rendhez szokott fantáziáját megkapja, érdekesnek tűnik, olyanak, ami nem zavarná meg a jól megtervezett lakás összhangját. Hogy ismét Lőrinc Pétert idézzem — ez a **CSÖMÖR** művészete, vagy ahogy Renato Poggioli mondaná, az avantgarde (neoavantgarde, Szombathy Art) **AGÓNIAJA**.

A teoretikusok szerint, akik szívesen beszélnek metaforákban, a *klaszszicizmus* számára a költészet maga volt az istenek beszéde (nyelve), a *romantika* számára pedig a szív beszéde (nyelve). Ha ezt a metaforát alkotónk szempontjából is megvizsgálánk, azt mondhatnánk, hogy Szombathy számára a költészet a szem (a látás, a meglátás) művészete.

Hogy nem lenne igaza, nem bizonyítható, amíg nem sikerül megfejteni a művészet mibenlétét és társadalmi funkcióját. Egyelőre ugyanis többet tudunk a művészet szerepéről az individuumok (alkotó, befogadó) szempontjából, mint az össztársadalmi folyamatban; legalábbis annyit, hogy „... a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak. (...) Mert mit „mond” egy írásmű? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti. Lényege nem közlés, nem kijelentés.” (Walter Benjamin)

Igy Szombathy alkotásai se nem közlések, se nem kijelentések, hanem *szövegek*, a maguk módján. Nem csupán a konkrét költészet eszközeivel építi ezeket a szövegeket, tehát nem betűkkel, szavakkal, sorközökkel, vesszorokkal, eltérő betűtípusokkal és -nagyságokkal (ilyen kísérletei közül kevesebbet ad közre a kötet), hanem más, szövegen kívüli jeleket von be az optikai esztetizációs folyamatba. A szöveget ugyanis meghatározza a KIFEJEZETTSÉG (Lotman) — azaz a szöveg meghatározott jelek segítségével rögzíthető és ezáltal különböztethető meg a szövegen kívüli struktúráktól. Legyen szó mondjuk egy írott irodalmi szövegről, a szöveghez tartozik az írásjelek- betűhelyek, sorközök stb. által rögzített tartalom, de már ezek materializációja, a nyomdafesték, a papír, a könyvborító stb. nem. Valamikor tulajdonképpen a festett, rajzolt kép önmagában jelentett rendszert (azaz szöveget), a keret csupán járulékos, rendszeren kívüli elem lehetett. Egyszeriben azután, amikor a művészek gondolkodni kezdtek kifejezőeszközeikről, jeleikről, rájöttek, hogy a keret is funkcionális, rendszerbeli elem, a térbeli strukturálás (konkrét eszköze, tehát a képkeret) a síkbeli ábrázolóművészetek nagyon is funkcionális jelévé lett. Hasonló módon alakult ki a konkrét költészet is, azaz a másodlagos rendszerbelinek tekintett elemek — jelek vették át az első rendszer helyét és szerepét, s már nem a nyelv területén belül szolgálják a kommunikációt, hanem inkább egy új kommunikációra adnak lehetőséget. Mert ha ezt a sajátos rendszerrel kódolt „üzenetet” a szemlélő ismét tetszőlegesen kiválasztott, szubjektív kódrendszer alapján szándékozik megfejteni, a felvetett *jelentés-lehetőség* nagymértékben, sőt teljes egészében deformálódni fog. S talán ez is a konkrét költészet lényege — NEM FEJEZ KI SEMMIT, DE LEHETŐSÉGET NYÚJT AZ (ambivalens) ÉRTELMEZÉSRE.

A *Poetry* nemcsak konkrét költeményeket ígér, hanem a vizuális költészet különböző műfajait is, ahogy azt a következő fejezetcímek is bizonyítják: Talált vizuális költészet, Magatartásköltészet, Konceptuális művészet, Vizuális költészet, Hangköltészet, A kísérleti költészet képes története. Legyen szó akár az említett művészeti ágakról, akár tejtestvéreikről, a Land Artról, a Process Artról, Body Artról, Narrative Artról stb., az eljárás, pontosabban a közvetítő médium mindig ugyanaz, a fotó, a fényképek, amelyek egyaránt felölelik a fényképészeti eljárás ál-

tal létrehozható látványt, a dokumentumfotókat, montázsokat és kollázsokat, de életképeket, sőt aranzsált, beállított felvételeket is.

S itt eljutottunk egy széles és bonyolult kérdéskörhöz, a fényképészet-hez, közelebből az ÚJ FOTOGRAFIAHOZ. Szólnunk illik erről is, nehá szerzőnk nem fotós, alkotásait és művészi tetteit is mások dokumentálták. Így nem élhetett azokkal az újdonságokkal, amelyek az új *fotográfiát* fémjelzik; ugyanis a fényképészet is olyan művészetté lett alig 150 éves története alatt, amely önmagáról is tud gondolkodni. A hagyományok fényképészet központi kérdése a MIT volt, tehát az ÁBRÁZOLT. Ezért is jutnak mindenkinek a fotó szó hallatán az eszébe a portréképek, a sajtófotók vagy éppen a családi albumok felvételei. Más lett pedig a fotó szó által jelölt fogalom, amióta központi helyre került a HOGYAN, azaz az ÁBRÁZOLÁS kérdésköre is. Új lehetőségek merültek fel, amelyeket az alapanyagok és eszközök nyújtanak, változtak a technikai eljárások, de tökéletesedett és bővült a fotográfia kódrendszere is (azaz a fotó több tud lenni a pusztá dokumentumnál). Az új *fotográfia* — itt már a különböző *művészi tettek* dokumentálásaként és eredményeként kell értenünk — új művészi grammatikát is teremtett, aminek megértése igen nehéz és bonyolult, mert a művészek saját, egyénített nyelvtanukkal élnek, egy-egy iskola vagy irányzat — ha lehet manapság ilyenekről beszélni — kis hatósugárral rendelkeznek, ezért a művek dekódolásáról, „megértéséről” alig beszélhetünk, inkább asszociatív módon értelmezhetjük őket. A legkézenfekvőbb *hason'óság* a hagyományos fotográfia és az alkotás-dokumentáció (*új fotográfia*) között az, hogy mindkettőnek az ALAPANYAGA azonos: a valóságból kiszakított részlet. A *különbőség* pedig az, hogy míg a hagyományos művészfotó az akadémiai festészetből vonta le esztétikai elveit és szabályait, kompozíciós mintáit, addig az alkotás-dokumentumok gyakran semmibe veszik e szabályokat, s az ábrázolt tárgy is irreleváns a „művészfotó” szempontjából; ezáltal nyeri el az *ábrázolt* — egész pontosan *object d'art* — az ÚJ REALITÁSt, azaz képe olyan kontextusba kerül, ami nem önmagából következő, tehát szokatlan. Az ÚJ REALITÁSt említettem — Szombathy kötete kapcsán —, de ez nem az ÁBRÁZOLÁS realitását, hanem a REALITÁS ábrázolását jelenti, mégpedig amódon, hogy nem a valóság képét nyújtja önmagában, hanem az autentikus valóság képzetének átszűrését alkotói személyiségén. Ez a személyiség azonban diszkrétén meghúzódnak az alkotások hátterében, szerepe csupán arra korlátozódik, hogy lehetőséget kínál fel „szövegeivel” a befogadónak.

Végszóként erről a kötetről csak annyit, hogy más cím alatt bizonyára másként értékelhetnénk. Mint konkrét és vizuális költemények gyűjteményét nem fogadhatjuk fenntartások nélkül el, de mint az új *fotográfia* gyűjteményét — persze csak az idesorolható képekkel — már szívesebben lapoznánk. Emellett kissé elnagyoltnak tűnik a kötet, ha egy-

bevetjük a szerző alapos és mélyreható elméleti dolgozataival, a folyóiratok állandó rovataiban megjelenő írásaival vagy legújabb szellemes sorozatával az álneves művészekről.

FEKETE J. József

JEGYZET

A fenti gondolatok előzményei és esetleges továbbgondolásai a következő kötetekben találhatóak meg:

1. Walter Benjamin: *Angelus novus. Magyar Helikon*, Bp. 1980
2. Lőrinc Péter: *Társadalom és művészet*. Forum, Újvidék, 1981
3. Floris M. Neusüss: *Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie*. DuMont Buchverlag, Köln, 1979
4. Renato Podoli: *Teorija avangardne umetnosti*. Nolit, Bg. 1975
5. J. M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*. Nolit, Bg. 1976
6. Szombathy Bálint: A konkrét költészet útjai in *Új Symposion*, 146., 147., 148—149. szám
7. Szombathy Bálint: Az urbánus környezet szemiológiája in *Új Symposion*, 159—160. sz.