

# MARÉK HOMOKOT SZORONGATVA

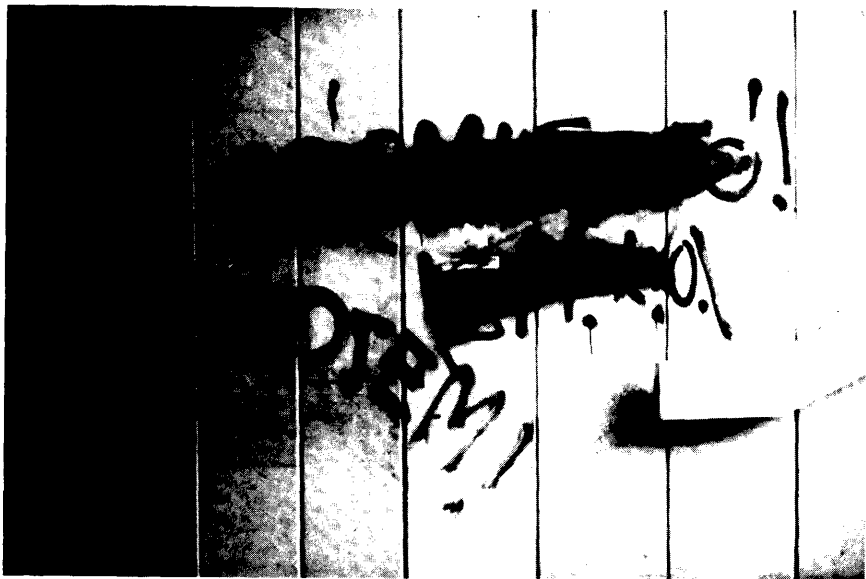
*Vallomás ars poeticám párologtatásáról*

S Z O M B A T H Y B Á L I N T

Mi a költő? (Sören Kirkegaard)  
A vonatból kiugró ember. (A kamaszkor)

Két évvel ezelőtt a *Magyar Műhely* című folyóirat Baráti Körének felkérésére *Ars poetica et historica* címmel vázoltam alkotói hitvallásom néhány alaptételét. Az önvizsgálat egyik számomra is fontos következtetése az volt, hogy képtelenség egyéni ars poeticát írni nemzedéki ars poetica nélkül, de még nehezebb művészi hitvallást tenni az emberi hitvallást mellőzve. „Nincs nép nyelv nélkül, nincs nyelv kultúra nélkül, nincs kultúra avantgárd nélkül”, mondja Ben Vautier, a dolgok összefüggésére hívja fel a figyelmet. Még valamit sejtet ez a szentencia, mégpedig annak a körforgásnak a meghatározó jelenlétét, amelyben a művészet önmegsemmisítése és önnemzése ciklikusan váltja egymást, annak a vostelli meglátásnak az értelmében, mi szerint „a művészetet csak a művészet lerombolása mentheti meg”.

Ahhoz azonban, hogy a művészetet lerombolhassuk és újraépíthessük, tudnunk kell, mi a művészet. Ennek a meghatározása pedig koronként változik; ma, a vezető és uralkodó stílusirányzatok híján levő művészettörténeti stádiumban minden ilyen meghatározás végtelenül viszonylagossá válik. A művészet fogalmi megközelítésének kérdése egyre inkább egyéni rálátások és döntések függvényében problematizálódik. Hogy ki hogyan, melyik úton jut el a művészet ideájának a felismeréséhez, egyre inkább a kollektív képletektől eltávolodó individuum találékonyságán, ráérzésén és felismerőkészségén múlik. Amikor már úgy gondolom, hogy egy adott illumináció révén közelebb jutottam a művészethez, akkor gyorsan kiderül, hogy



Minél inkább közelebb hiszem magam hozzá, valójában egyre jobban eltávolodok tőle. Körülbelül erről szól annak a huszonhét évnek a tapasztalati konzekvenciája, amit a művészet szférájában, annak holdudvarában töltöttem, hol művészként, hol művészetkedvelőként, ami itt nem azonos a dilettáns közismert értelmezésének egyszerű parafrázisával.

Valaki általában akkor válik művésszé, amikor mások is annak hiszik, azt vélik róla, hogy művész. Az időnek ezt a töredékét – tudniillik a nem-művész és a művész tudatállapota, illetve a társadalmi elfogadtatás közötti választóvonal feloldásának a pillanatát – legtöbbször nem is lehet pontosan meghatározni, mert sok tekintetben az egyéni akarattól független minőségátalakulási mozzanatnak bizonyul. A művészi léttudat az alkotó ember léttudatának a függvényében határozódik meg. A művészetben nem mindenki leli meg ugyanazt, a művészet iránti elvárások kifürkészhetetlenek, de legtöbb művész szembeülni kénytelen a rombolás és az építés dualizmusával, immár saját gyakorlatának a vonatkozásában.

Az (ön)szembesülésnek az egyéni példáját próbálom vizsgálat tárgyává tenni annak a majd három évtizednek a távlatában, amelyben számtalanszor szembe kerültem az önmeghatározás bizonytalanságának és viszonylagosságának a

nehézségeivel, dilemmáival. Az absztrakt gondolkodás fokozódó vonzásának a nyomán ugyanis egyre kétkedőbbé váltam annak tekintetében, hogy mi a művészet és mi tekinthető művészetnek a maga tárgyi értelmében. A saját konfliktusaimnak (is) tekintett problémahalmazban találva magam egyáltalán nem vagyok benne biztos, meg tudom-e fogalmazni ars poeticámat, hiszen nyilvánvaló, hogy a művészi hitvallás lehetőségessége nem vezethető le a művészet hiányának feltételezésére.

Az egyetemes művészetelmélet és a nemzetközi művészeti rendszernek nevezett elitista szervezkedés megismerése egy visszatetsző szellemi struktúra monstruózus képét vetítette elém. A művészetről való gondolkodás és a művészet csinálása a hetvenes évek elején ugyanazt a dolgot jelentette. Akár az elmélet követte a gyakorlatot, akár a gyakorlat idomult a teóriához, a kettő szinte lépésfázisban volt egymással. Úgy véltem, hogy a nyelvi tájékozódású episztemológiai konceptualizmus és a hétköznapi poétikájára épülő aktivista konceptualizmus közös tapasztalatából kiszüremlő szintetikus világban kell megelégnem magamat, de már csak annak a napirendnek a lezárásán túl, ami a helyi művészeti normák tarthatatlanságával szembeni kritikái alapállás abszolutizálását jelentette. Vagyis: a művészet művészeti eszközökkel való lerombolását és újraépítését. Ez még rendjén is lett volna. Az elhatározásban benne rejlő önellentmondás abból fakadt, hogy hogyan tagadhatja meg valaki a művészetet, akinek még nincs művészete, nincs kellő produkciója? Ez a paradoxon akkoriban senkiben sem tudatosult, de épp ezáltal történt meg egy fontos precedens: a nem-művészetnek nem-művészetből való kicsiszolása. Művészeti – és egyéb – világkép híján tehát lényem mintegy mentesült az öndestrukció következményeitől, mivel a rombolás és a tagadás mechanizmusa a külvilágra irányult. A kezdeti „ego-trip” tehát az önkéntes elszigetelődés utópiájának csíráit tartalmazta és olyan ötleteket ébresztett, melyek a korabeli hippizmus családi közösségeinek ideájával vágtak egybe. Ma is emlékezetes Slavko Matkovićnak az a törekvése, hogy a Ludasi-tó partján kommuna létesüljön, ami bizonyára az akkori művésztelepi szellem továbbgondolását jelentette.

A lényeg természetesen a szabadság fogalmának újraértékelésében és egybeni kitágításában csúcsosodott ki, s az immár standardizált szabadságképben kiérlelt produkciók csak mintegy anyagi következményei voltak ennek a szabadságszerménynek. Materializációról beszélek, holott nyilvánvaló, hogy a művészet anyagi formái sohasem minimalizálódtak oly szélsőséges kísérletekben, mint pont akkoriban. A művészetet nem anyagiságában, nem helyhezkötttségében és társadalmi pozíciójában kerestük, hanem megfoghatatlanságában, olyan tudati és élettérzésbeli kiszögelléseiben, melyeknek rögzítése az eladdig pragmatikus küldetésű vizuális kifejezőeszközök útján történt. S amíg ezzel próbálkoztunk, elmúlt öt-hat év, miközben számtalanszor átélni véltem azt

az örömet, amit a művészet ideájának a megeléje jelenthetett. De mindannyiszor rá kellett jönnöm, hogy a művészet fogalmi modellálása általában csak egy fajta művészetre vonatkozatható a művészetben belül, ezért mindig újra kell kezdeni a próbálkozást, tudván, hogy talán sohasem jár megnyugtató eredménnyel. Sőt, biztosan nem vezet végső megoldáshoz, mégpedig a művészet fogalmának mindenkorai képlékenységből és öngeneráló tulajdonságából következően.

A történet arról szól, hogy a hetvenes évek elején a hétköznapok eseményeiben és az emberi életterben kerestem és leltem meg számos olyan poétikai fogódzót, ami nem a látványszerűsége alapult. Emberi lábnyomokat rögzítettem a szabadkai főutcán és nyilvánítottam műalkotássá, akkor még nem sejtve, mekkora metaforikus jelentőségük van ezeknek a lépteknek a művészetben: végül is Miroslav Mandić jelenkori gyaloglóművész opusa által nyernék ebben a pillanatban értelmet számomra. Cipeltem Lenin arcképét Budapesten 1972-ben, hogy kompromittáló környezetbe ágyazhassam, felismerve, hogy az esztétikailag megszervezett provokáció is lehet művészet, mivel minden emberi tett, amely radikális gondolatokat gerjeszt, művészetnek tekinthető annak a társadalomnak a keblén, amelyet Joseph Beuys összességében véve is művészeti formának nevezett. Újvidéken egy padlásteret a saját Bauhausomnak nyilvánítottam, s egy tautologikus paradoxon által a művészet szociológiai immanenciáit céloztam meg. A politikai belebonyolódásokat felvállaló művészet műfaji határait kutatva már 1971-ben sikerült elérnem, hogy az Új Symposion izmus számába Tito arcmását ábrázoló kis névértékű postabélyegeket ragaszthassak. Mindmáig ezt tartom az egyik legtalálébb gesztusművészeti ötletemnek, amely grafikai formatervezői tevékenységem részét képezi, azon túlmenően pedig kiválóan tükrözi nemzedékemnek abbéli törekvését, amely a művészet és az élet kiegyenlítését óhajtotta megvalósítani a maga szubverzív módján, úgy, ahogy Andy Warhol és társai elköpelték.

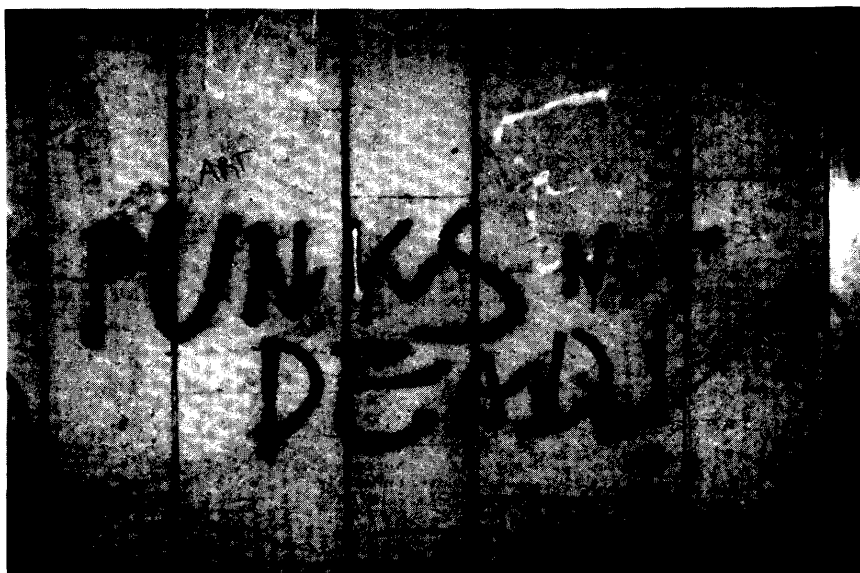


A művészet szilánkjait nem a műtermekben és a múzeumokban kerestük, hanem kinn a természetben és a városi forgatagban, a hétköznapokban és a napi tevékenységben. Ilyképp a Fluxus nevű nemzetközi akcionista mozgalom programjának váltunk bizonyos mértékben helyi letéteményeseivé, vallva és gyakorlatilag bizonyítva, hogy a polgári foglalkozású értelmiség alkotói ereje lehet akkora, mint a tanult, hivatásos művészeké. Ezekben az években komolyan hittem, hogy a művészet távlata abban az elvben feltételeződik, miszerint nem rendszerekben, hanem poétikai gesztusokban kell gondolkodni, mivel az óhajtott szabadság csak a műfaji átjárhatóságon belül valósítható meg.

A nyolcvanas évek művészeti gyakorlatában ezek a megérzéseim többszörszörösen beigazolódtak, hiszen a tranzavantgárd hallatlan eklektikai szabadelvűséget hirdetett, mi által az előző évtized teoretizáló és nyelvészkedő művészeti hitvallása elvesztette pillanatnyi történeti szerepét. A festészet előretörése munkásságom viszonylatában nem okozott látványos töréseket, mert különben is híján voltam mindenfajta festészeti múltnak. Ezért továbbra is igyekeztem megtartani habitusom konceptuális lelkületét, vállalva, hogy ezáltal kegyvesztetté válok az aktuális trendekhez kötődő szakmai tekintélyek előtt. Új műfajok révén, az installációban és a performanszban, vagyis a tárgyak és a test beszéde által mentettem át munkásságom mindenkori ismertetőjegyeit, többszólamúságát és ideairányultságát a kilencvenes évekbe. Közben csatlakoztam egy nemzetközi művészeti összeesküvéshez, a neoizmushoz, melynek poétikai szertelensége elvezetett a legigazibb avantgárd előfutár, Tsúszó Sándor mítoszának megteremtéséhez. Az ő sorsában és pályaképében láttam leginkább igazoltnak azoknak az embereknek a magányos törekvéseit, akik Pannónia és Közép-Európa „átokföldjein” a tett tragikus felmutatásával vállalták az emberi-alkotói küzdelem erőmegfeszítő nehézségeit, s a vidékies gondolkodás visszahúzó és fojtó közegében magasra emelték az egyetemes értékek világló fényét. A tsúszói archetípus számomra Csontváry, Szirmai Károly, Bruno Schulz és Kassák emberi-alkotói tulajdonságainak összességét jelenti, az alkotói erő kihordásának lehetetlensége tekintetében pedig Sziveri János és Slavko Matković tragikus pályaképét foglalja magába.

Így hát több irányba mozogva, egyszersemind számtalan művészeti elképzelés és stílus vonzásában kerestem művészeti éneket, elég korán megértve, hogy polifón alkatom vibrálásai sok-sok befejezetlen és végig nem futtatott ötletben fognak megállapodni, mert a művészet ideája megelégsének útján nincs számomra utolsó kaland. Emiatt azonban nem éreztem magam soha szerencsétlennek, ellenkezőleg, boldog voltam, hogy a gyorsuló időben újabbnál újabb poétikai kihívásokat tudok felvállalni és újabbnál újabb világokba tudok behatolni. Mindez kellemes érzéssel tölt el ebben a pillanatban is, mert számomra nincs elviselhetetlenebb dolog a szellemi mozdulatlanságnál, a mindig azonos

csontot rágó művész világának laposságánál. Még akkor sincs, ha tisztában vagyok vele, hogy az azonnal leolvasható poétikák azok – lásd: Opalka szám-művészete vagy Christo csomagolásművészete –, amelyekből monumentális alkotói modelleket lehet kiművelni. A maradandóságra és örökkévalóságra törekvés idegrángásait azonban rendszerint lesajnálom, mert úgy vélem, hogy a minőség eszméje sok kis mozdulatban és villanásban is megragadható, és hogy a művészet olykor nem más, mint egy ritka lelkiállapot, egy illumináció, amelyben az ember közelebb kerül önmagához és az élet elviselhetőségének a reális kereteihez. Annak az életnek a reális kereteihez, amely egy olyan esztétikai társadalomnak képezi belső foglatát, amely esztétikai vonásait a hagyományos normák jelentőségének megkérdőjelezésével nyeri el, új esztétikai premisszáit pedig nem egy általános érvényű elméleti modellből kiszűrve, hanem számos egyéni poétika hálózatában fogalmazza meg, tekintve, hogy



A Network, ez a világháló, amely a hetvenes évek küldeményművészetének talaján épült ki, már most eredeti célján jóval túlmutató lehetőségekkel rendelkezik, és lényegében Marshall McLuhan jóslatait látszik beteljesíteni, aki az ötvenes-hatvanas években elsőként ejtette ki a szót, hogy globális vagy világháló. Ennek a falunak az informatikai rendszerében egyszerre ragadható meg a Milói Vénusz, Warhol Marilyn Monroe-portréja és valamely kevésbé ismert szerző alkotása; ezek a rétegek átfedik egymást, konvergálnak egymással, porózussá, fogyaszthatóvá téve a kultúrát, amit ma még javarészt az elit alakít és adagol, a saját érdekeihez igazított ideológiai tálalásban.

Ezt az egyidejűleg egyszerű és bonyolult rendszert magam elé képzelve még kevésbé látom lehetségesnek egy élethossznyira elegendő ars poetica megalapozását. A művészetet dinamikus mivoltában, diszperzióként élem át, amelynek erőterében sokszor önmagával ellentétes mozgások fejtik ki hatásukat. Ma lerombolom a várat, hogy holnap újjáépíthessem, és így megy ez a végteleenségig, mindaddig, amíg el nem jutok önmagamhoz. De eljutok-e egyáltalán?

A feltett kérdés talán nem is egészen helyénvaló, talán felesleges, hiszen nincsen végső cél, ami előttem lebegne. Nincsen végső cél: semmilyen cél sincsen, és nem is volt. Matkovičtyal egyetemben mindig is azt vallottam, hogy a mi utunk a céltalanok útja. Ezt a szót, hogy cél, mindig is megvetettük, talán azért, mert körültekintve mást se láttunk, mint arra felesküdtek sokaságát, akik tudni vélték a végső célt.

Úgy gondoltuk, ennyi költői lazaságot megengedhetünk magunknak. A művészet ideája pedig, mint marékkal összeszorított homokgolyó, egyre csak morzsolódik, a szemem láttára folyik szanaszét.

Szinte gyógyírként hatnak Marcel Duchamp szavai: „Lehet-e olyan művet csinálni, mi nem művészet?”

