



Napút-füzetek

61.

G. Komoróczy Emőke

Egy par excellence közép-európai művész:

Szombathy Bálint



„A festészet néma költészet;
a költészet beszélő festészet”
Szimonidesz

A jugoszláviai *Pacséren*, Bácskában született 1950-ben; de iskoláit már tíz éves korától Szabadkán végezte. Így eszmélését eleve a többnyelvű, multikulturális közeg határozta meg; már gimnazistaként az akkor épp virágkorát élő (neo)avantgárd művészet vonzáskörébe került.

Szabadka és Újvidék voltaképpen már a XX. század első évtizedeiben a délszláv (magyar és nem magyar) történeti avantgárd kibontakozásának színtere volt. A magyar ajkú alkotók Trianon után is Kassák szellemi sugárzása bűvkörében maradtak, s szoros kapcsolatot építettek ki a bécsi MÁ-val, illetve a szerb–horvát–szlovén avantgárd körökkel. A vajdasági fiatalokat a zágrábi Zenit (1921; szerk. Ljubomir Micić) tömöríti maga köré (részint a MA anyagát veszi át, részint a helybeli kísérletezőknek biztosít fórumot). A lap – Belgrádba áttelepülve – egészen 1925-ig él; a Kassák-kör volt tagjai (György Mátyás, Haraszi Sándor, Sinkó Ervin stb.) s maga Kassák is publikálnak benne. Ugyancsak a Kassák-körhöz tartozott Csuka Zoltán, aki Újvidéken Az Út c. lapot szerkesztette (1922–25), s a bécsi MA szellemében „híd”-szerepet kívánt betölteni a délszláv magyar és nem magyar alkotók között a „zenitizmussal” való kapcsolattartás jegyében. Belgrádban már 1920-ban megalakul a Belgrádi Társaság művészeti csoport, amely később Albatrosz Könyvtára néven tevékenykedik (1923–26). Csuka Zoltán *A jugoszláv népek irodalmának történetét* (Bp., 1963) ismertette részletesen szól e csoportosulásokról, majd Bori Imre *A jugoszláviai magyar irodalom története* c. könyvében (Újvidék, 1972) értékelte tevékenységüket.

Az avantgárd szellemiség iránti érdeklődés a húszas évek végén „lecsengen” látszik; Kassák is hazatér bécsi emigrációjából (1926); köre átmenetileg szétesik. Ez már egy más (irodalom)történeti szituáció; volt tanítványai közül sokan meg is tagadják a Mestert. A rövid életű Dokumentum (1926–27), majd a művészet által történő szellemi nevelést célul tűző Munka (1928–39), valamint a Dienes László indította kolozsvári Korunk (1926-tól voltaképpen – kisebb-nagyobb megszakításokkal – mindmáig él) bűvópatakszerűen tovább élte az avantgárdot és a közép-európai eszmeiséget, publikációs lehetőséget biztosítva a Trianon előtti Magyarország területén élő experimentális alkotóknak. 1945 után Sinkó Ervin a Horvát Írószövetség tagjaként újraéleszti az avantgárd hagyományt, majd mint a zágrábi Jugoszláv Tudományos Művészeti Akadémia levelező (1951), később (1960-tól) rendes tagja lehetőséget kap az ilyen irányú törekvések támogatására. Ő nyitja meg 1959 októberében az újvidéki egyetem Bölcsészettudományi Karán a Magyar Irodalom Tanszéket; haláláig (1967) felváltva hol Zágrádban, hol Újvidéken él. Az ő „védőszárnyai” alatt bontakozhatott ki a magyar tanszéken oktató, akkor még fiatal Bori Imre (sz. 1929) nagyszabású tudományos munkássága, s szerveződött 1960-ban az Ifjúság c. lap irodalmi mellékleteként a Symposium, amely 1975-től önálló folyóirattá alakulva Új Symposium néven nagy híré, a közép-európai avantgárd legghoszsabb életű periodikája lett. Bori Imre korszakfordító könyvei (a Körner Évával közösen jegyzett *Kassák irodalma és festésze* [Újvidék, 1967]); majd a hazai berkekben hírhedtté vált, a közkönyvtárakból ki is tiltott *Az avantgarde apos-*

tolai [Újvidék, 1972]) „átértékelték” az egész XX. századon átvonuló művészeti modernség problematikáját, s új megvilágításba helyezték a Kassák-kérdést. Az avantgárrdal szembeni megrögzött – elsősorban politikai alapú – előítéletek felszámolásában fontos szerepet játszó publikációi tették lehetővé, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a vajdasági magyar irodalmon belül is fel erősödhesse nek – ha csak fél-legitim módon is – az (új)avantgárd tendenciák, szerves összhangban a korabeli szerb–horvát–szlovén („nyugatias”) experimentális irányzatokkal.

Az 1962-ben induló párizsi Magyar Műhely már 1965-ben Kassák-különszámot ad ki (ez, valamint a Weöres-, Füst Milán-, Szentkuthy-számok jelzik tájékozódási pontjaikat a magyar irodalmon belül), elméleti alapvetést (is) kínálva a század eleji avantgárd esztétikai hozadékának (újra)értelmezéséhez. A Magyar Műhely szerkesztői 1967 áprilisában kéthetes körutat tesznek Jugoszláviában és Ausztriában, találkozva az ottani magyar folyóiratok szerkesztőivel, munkatársaival. A zágrábi Magyar Kultúrkörrel és az Új Symposionnal szorosabb kapcsolatot is kialakítanak; a továbbiakban kölcsönösen megküldik egymásnak kiadványaikat; a fiatal experimentális művészek számára a Műhely-számok orientációs bázist jelentenek, s Kassák 1967-es képarchitektúra-kiállítása Budapesten a Fényes Adolf Teremben ugyancsak termékenyítően hat rájuk. Szombathy Bálint emlékezete szerint „az Új Symposion képzőművészeti programját egyértelműen a vizuális művészetek kozmopolita tendenciái határozták meg. Ennek a magyar kultúrán belüli adekvát párhuzamát jórészt épp Kassák munkássága, illetve annak egyenes ági szövedményei kínálták” (in: *Kassák Emlékkönyv*, Eötvös Könyvek, 1988, 93.).

A kortárs szlovén experimentális líra, elsősorban az 1966-ban alakuló OHO csoport konceptualizmusa, valamint Kassák képversei kínáltak mintát a vajdasági fiatal alkotók vizuális költészetének kibontakozásához. De nemcsak forma-forradalmukat inspirálja Kassák, hanem az ún. „létező szocializmus” – még jugoszláv formájában is! – eltömegesítő, a személyiség autonómiáját nullifikáló gyakorlata elleni lázadásuknak is irányt és tartalmat ad (a művészi nonkonformizmus voltaképpen a társadalmi-politikai ellenállás kifejeződése és eszköze lesz). Protest-attitűdjük a kollektivista eszmeiség idea-központúságával párosulva egyfajta – pozitív értelemben vett – esztétikai-etikai elitizmushoz vezet: fenntartva a „kívülállás” jogát, non-verbális eszközökkel fejezik ki távolságtartásukat, ítéletüket a fennálló valósággal szemben. „Kassák szellemisége döntően befolyásolta művészi-emberi habitusomat, őt tekintetem művész-apámnak” – vallja később Szombathy. A hetvenes évek elején ismerte meg a nagymarosi nyaralóban található Kassák-hagyatékot, a Mester özvegye, Kárpáti Klára mutatta meg neki. A Magyar Műhely körével ekkor még nem volt ugyan személyes kapcsolata, viszont az Új Symposion grafikai szerkesztőjeként (1971–72) rendszeresen forgatta számaint. Így hát egészen fiatalon, alig huszonévesen már az avantgárd vonzaskörében élt (vö.: Kelemen Erzsébet interjúja Szombathy Bálinttal: *Élet és művészet egysége*, Napút, 2010/3.).

Szombathy Bálint tehát szinte természetesen módon „belenőtt” abba az alkotói közegbe, amelyben anyanyelvnek számított az experimentalizmus. Szabadkai gimnazistaként megismerhette a kortárs művészi törekvések szinte teljes

spektrumát. Erősen hatott rá a ljubljanoi OHO csoport tevékenysége; a belgrádi nemzetközi vizuális kiállításon 1969-ben már ő is velük együtt szerepelt *A táj poézise* c. konceptuális fotósorozatával. A zágrábi BIT International csoport kiadványa (1969), amely az avantgárdot történetiségében mutatta be (Kassák húszas évekbeli munkái is helyet kaptak benne), szintén ösztönzően hatott rá, valamint alaposan áttanulmányozta a MA ez idő tájt megjelent hasonmás kiadását, s annak szellemiségét a maga törekvéseivel rokonnak érezte. Ekkor már rendszeresen forgatta az Új Symposion számait, sőt mint diák, verseket, képzőművészeti írásokat is küldött a lapnak. Itt jelent meg első képvers-triptichonja 1969-ben (*Szélmalomharc a Nappal*). „Az Új Symposion több volt mint folyóirat-szerkesztőség – idézi fel később emlékeit. – Olyan radikális művészeti-kritikai mozgalommá terebélyesedett, amelyet a Kassákéhoz hasonló aktivista lendület és céltudatosság vezetett.” (in: *Kassák Emlékkönyv*, 91–95.). Tolnai Ottó főszerkesztése idején a lapnál töltött másfél év rendkívül „hasznos” volt a fiatal Szombathy számára: „Alkalmam volt megismerni a Vajdaság minden részéről Újvidékre összesereglett haladó szellemiségű fiatal alkotókat, filmeseket, képzőművészeket, fotósokat stb., akik az ún. lázadó nemzedéket képviselték, és gyakran radikális filozófiai vagy társadalompolitikai elveket vallottak. Újvidékről épültek tovább művészeti kapcsolataim Belgrád és a többi jugoszláv kulturális központ felé. A hetvenes évek elején rendszeres olvasója voltam a Problemi c. szlovén, a Pitanja és a Telegram c. vezető horvát irodalmi és művészeti lapoknak, a belgrádi Treći programnak és a Delónak, a milánói Flash Artnak, a varsói Projektnek, a bécsi Mérlegnek.” Ezekből a lapokból tájékozódott a nyugati művészeti élet újabb tendenciái felől, az akcionista művészet újraéledéséről, s ez ösztönzően hatott rá és társaira. Különösen a Fluxus szellemisége volt hatással rájuk, amely a hatvanas évek derekán már az egész nyugat-európai művészetet átjárta. (vö.: id. interjú, Napút).

A Fluxus (a Public Events csoport folyóirata ezen a címen jelent meg New Yorkban 1962-ben) és az ekkor már szintén virágzó bécsi *akcionista iskola* (H. Nitsch, O. Mühl. G. Brus, P. Weibel, R. Schwarzkogler stb.) szinte mindmáig meghatározza az új s újabb experimentális nemzedékek arculatát. Gazdag műfaji skálájuk (happening, performansz, hangköltészet, testművészet, a különböző fesztiválformák stb.) egy újfajta *közösségi művészeti* hullámot indított el szerte a világon. „Az akcionista szellemiség előretörése Jugoszláviában a hatvanas évek második felében következett be, a nemzetközi művészetben tapasztalható újítások közvetlen hatásaként” – emlékezik Szombathy. Az OHO csoport nyomán sorra szerveződnek a vegyes ajkú experimentális művészeti körök: a szabadkai Bosch+Bosch (1969), a zágrábi Tihomir Simčić nyugdíjas (1969), az újvidéki KÓD (1970), a belgrádi A3 (1970). Majd a hetvenes évek elején Marina Abramović és Raša Todosijević munkássága indít el egy világművészeti viszonylatban is jelentős akció-művészeti hullámot, amely a műalkotás rangjára emelt alkotói *folyamatot* (akcionizmus), illetve annak *eredményét*, magát a *konkrét* műalkotást (konkretizmus) prezentálja. A mű jellegét mindkét esetben a művészi *koncepció* határozza meg: a befogadó közeg magában a *teremtés* élményében részesül (lásd: Sz. B.: *Akcióművészet a volt Jugoszláviában és utódállamaiban 1969–1999 között*; in: *Marék homokot szorongatva*, Magyar Műhely K., 2009, 47–61.).

A konceptuális művészet – Szombathy Bálint meghatározása szerint – állandóan megújuló kifejezési eszköz, „a művészeti gondolkodás módszere”. Kezdetől fogva vallotta: „Nem költökké és művészekké kell válnunk, hanem olyanokká, akik a művészetet az élet totalitásának átélésében tudják feltételezni. (...) Az avantgárd nem egyszerűen művészet, hanem életszemlélet és magatartásforma”; „annak az *ideának* a megvalósítása, melynek értelmében a művészet nem a kiválasztottak isteni adományaként felfogható 'szent' tevékenység, hanem egy olyan átható permanens aktivizmus, amely belefolyik az emberi létcselekedetekbe, beleivódik a hétköznapi életbe, az egzisztenciális és a társadalmi szférába. (...) Életre szóló program, melyet nem ingatnak meg a sűrűn váltakozó stílusirányzatok, hiszen sokkal több annál, semhogy leszűkíthető lenne a művészet fogalomkörére” (vö.: id. Kelemen-interjú, Napút).

Az álmos, spleenes (Kosztolányi szavaival: „bús-boros”) Bácskában, a némi-képp ókonzervatív Szabadkán frissítően hatottak a hatvanas években felcseperedő diákságra az experimentális művészeti áramlatok. S az ifjonti energiákat bizonyos értelemben mederben tartani kívánó politikai gyakorlat nem is zárkózott el attól, hogy némi teret biztosítson a fiatalok alkotói aktivitásának.

A hatvanas évek derekán a közeli Csurgón jött létre Jugoszlávia első ifjúsági művésztelepe az Ifjúsági Tribün tagozataként, amely gyakorta rendezett kiállításokat a legifjabb nemzedék alkotásaiból. Bár e művek jórészt hagyománykövetők voltak, szemléletükre mégis jellemző volt egy bizonyos fajta kozmopolitizmus. E művésztelep munkájában vett részt a szerb-horvát és a magyar kultúrában egyaránt jártas Slavko Matković is, a lelkiületében mélyen szülővárosához kötött, ugyanakkor lázadó szellemű, internacionális beállítódású, írói hajlamokkal beoltott ifjú képzőművész, romantikus és idealista bohém, aki 1968 tavaszán egy képzőművészeti rendezvényen ismerte meg az akkor még zömmel középiskolás művészpálántákat. Akikkel aztán rendszeresen találkozásvitatkozva, 1969-ben a Városháza melletti Triglav cukrászdában megalapította a Bosch+Bosch csoportot, a csurgói szellemiséget az avantgárd életérzéssel ötvözve. Ő és Szalma László, valamint Szombathy Bálint alkották a „magot”; hozzájuk társult időlegesen Basch Edit, Krekovic István, Magyar Zoltán, Slobodan Tomanović. Összejöveleikre aztán ki-ki elhozta frissen készült alkotását, megbeszélték az aktuális elméleti problémákat, célul tűzve a képzőművészet és a szépirodalom közti határok eliminálását, nyitottak voltak az új médiumok, a Fluxus újításai irányában. Újvidéki kapcsolataik (Bogdanka és Dejan Poznanović) révén már 1970-ben csatlakoztak a jugoszláviai művészeti élet „kollektivistá szellemiségű” avantgárd vonulatához.

1971-ben Matković felveti egy kommuna alapításának ötletét a csoport tagjaival a Szabadka melletti Ludasi-tó partján, részint a csurgói művésztelepi szellemiséget továbbgondolva, részint a korabeli nyugati hippiközösségek mintájára. A csoport tagjait úgy kezeli mint „családtagokat”. Ennek ellenére többen kiválnak belőle, viszont a „mag”-hoz csakhamar újjak csatlakoznak (1971-ben Kerekes László, majd 1973-ban Csernik Attila, Ladik Katalin, 1975-ben Ante Vukov). Viszonylag szoros kapcsolatot alakítanak ki a többi jugoszláviai avantgárd csoporttal (a művészet „anyagtalánítását” célul tűző Kód, illetve Kód Körrel, s a zágrábi, belgrádi hasonló ívású közösségekkel). Rendszeresen szerepelnek nemcsak a honi tárlatokon (Szabadka, Zenta, Újvidék, Zágráb, Belgrád,

Ljubljana stb.), hanem Bukarestben, Krakkóban, Varsóban, majd Moszkvában; sőt, egy idő után Nyugaton is (Bécs, Würzburg, Dortmund, Párizs, Róma, Montreal, New York stb.), megnyitva a jugoszláv modernista művészet új fejezetét. Matković 1973-as fotókönyve (*Városok megmutatása*) mintegy „beágyazza” Szabadkát a nagyvilág kulturális kontextusába: a szülővárosát ábrázoló képeslapokat a világ különböző nagyvárosainak bizonyos pontján felmutatják, s az „eseményekről” készült fotók kerülnek be az albumba. Felveszik a kapcsolatot a magyarországi konceptualista – underground – művészekkel is (Beke László, f. Tóth Árpád, Tóth Gábor, Tót Endre, a Pécsi Műhely, valamint az Erdély Miklós köré szerveződött Iparterv csoport); Galántai György balatonboglári kápolna-műtermében 1972-ben mutatkoznak be, Szombathy itt ismerkedik meg Szentjóblyval, Pauerrel, Tóth Gáborral, akivel aztán még hosszú éveken át együtt dolgozik. Szombathy meghívására *Új magyar avantgárd* címmel egy Csáji Attila által összeállított csoport állít ki az újvidéki Ifjúsági Tribünön. „Az egyik első lényeges kiállításunk 1972-ben volt. Döntően a Szürenon csoportra épült, ezt a jugoszláviai kiállítást is én szerveztem, mint hajdan a Szürenont. Kiegészítettem egy kicsit, így a szürenonosok (Csutoros, Pauer, Haraszty stb.) kívül olyanok is részt vettek benne, mint Fajó János vagy Orvos András, akik nem tartoztak a Szürenonhoz. Az első kiállítás gazdag spektrumú volt. Éppúgy épült képekre, plasztikákra, mint mobilokra, pleximunkákra vagy aszemblingekre. Sokan mentünk át Újvidékre. Hadd említsek néhányat: Paizs Laci, Haraszty Pista, Haris Laci, Molnár V. József. A kiállítási anyagot kocsiikkal csempesztük át a határon, bár néhány munkának volt a Nemzeti Galériából szerzett kiviteli engedélye is. Ez még a hetvenes évek elején volt”, emlékezik vissza Csáji egyik interjújában. Részben az Új Symposion hazai terjedésének, másrészt viszont a Bosch+Bosch csoport kisugárzásának köszönhetően itthon is megszerveződnek a rövidebb-hosszabb életű avantgárd körök; főként a nagyvárosok diáksága (Budapesten kívül Győrben, Miskolcon, Szegeden, Pécsen stb.) próbálkozik az alkotói autonómia kiküzdésével.

A Bosch+Bosch ugyan 1976-ban felbomlott, de Ladik Katalin és Szombathy Bálint azóta a nemzetközi művészeti élet élvonalába törtek, s mint magyar alkotók, hírnevünket öregbítik a nagyvilágban. (A jugoszláviai modernista törekvésekről bővebben lásd: Szombathy Bálint: *Új idők, új művészet, Újvidék*, 1991.)

*

Szombathy Bálint tehát a Bosch+Bosch keretein belül ért jelentős modern művésszé. Egyik első alkotása, az 1968-ban készült kétrészes *Tájköltemény* szép, tiszta geometrikus rendben örökíti meg a szabályosan barázdált szántóföldön sorakozó kopár fákat. 1969-ben a Képes Ifjúság c. hetilapban egy írógép-textúrával készített, a kulcs-kulcslyukak s az emberi alakok metaforájára épülő *cím nélküli* kollázst tesz közzé, amely a vizualitás irányában tett kísérletként is értékelhető. Ugyanez évben az Új Symposionban megjelenő képvers-triptichonja, amelyet a Bosch+Bosch első tárlatán állít ki (*Szélmalom-harc a Nappal*) már érett és tudatos vizuális alkotóra vall (19 éves ekkor!). Egy karton betűsablonnal készített B betűsorozat egy fekete kör – mint mag – köré rendeződik sugár alakban (ez lenne a szélmalom); az egyik sugár egy még nagyobb fekete körnek (a Napnak) szegeződik mint dárda, de felületén nem

tud sebet ejteni. A B betűszéria magát az alkotót, de akár a frissen alakult B+B csoportot is jelölheti, amint játékos neki-nekifutással ostromolja a mozdulatlan-mozdíthatatlan „égitestet”. A cím némi iróniával Don Quijotéra utal: ifjú titánunk (vagy akár a „titánok” csoportja) hiába valóan támadja a hatalmat és erőt jelképező rezzenetlen Napot; mégis heroikus elszántsággal veszi fel vele a küzdelmet. Bár – mint a második gyászos-fekete táblakép sugallja – reménytelenül; hisz itt a felirat: „*in memoriam* AVANT GARDE”. Ugyancsak a korai munkák közé tartozik a *Szenesedés* c. rajz- és kollázssorozat (1969–70), amelyen a művész a dadaista pop- vagy grafit-ikonokra emlékeztető vizualitással szintén azt „üzeni”, hogy a tradícióval való szembeszegülés („itt és most”, azaz ott és akkor) kilátástalan: ahogy a lánggal égő fa elszenesedik, úgy lobban el a személyiség-erő a meddő küzdelemben. Egyfajta egzisztenciális válságtudat fejeződik ki ebben, ami a fiatal korra általában is jellemző – ezt erősíti meg a *Vihar előtt* c. plakátverse is (1970). Egyik térfelén a költő önarcképe, a másikon roncsolt szövegegyüttes, amelyben a vonal-írást megtörő optikai alakzatok, kitörölt szövegrészek jelzik: itt is a vizuális szuggesztivitásra épít a hagyományos szövegformálással szemben.

Egyik figyelemre méltó ötlete, amint a szabadkai főutcán egy építkezés előtt húzódozó biztonsági folyosó bejáratánál papírívket helyez el, hogy az ott elhaladó járókelők lábnyomát megörökítse (1970). A „porfestményeket” aztán mint saját műveit viszi a közönség elé. Később így idézi fel ezt és ehhez hasonló akcióit: „A hetvenes évek elején a hétköznapok eseményeiben és az emberi léttérben kerestem és leltem meg számos olyan poétikai fogódzót, amely nem elsősorban a látványszerűségen alapult. Emberi lábnyomokat – cipőtalpmintákat – rögzítettem a szabadkai főutcán és nyilvánítottam műalkotássá, akkor még nem sejtve, mekkora metaforikus jelentőségük lehet ezeknek a lépésdokumentumoknak. Végül is Miroslav Mandić újvidéki gyaloglóművész opusa által nyertek a későbbiekben értelmet számomra.” A Bosch+Bosch csoporton belül ő jelentkezett először képverssel. Elsősorban „a nyelvi-szintaktikai-szemantikai kutatások” izgatták; mint írja: „a képzőművészet nyelvi és fogalmi vizsgálata nyomán keletkezett tapasztalatok és felismerések érlelték meg bennem a helyes rálátást a költészet korszerűen radikális értelmezését illetően”. Alapvetően *irodalmi* (és nem képzőművészeti) fogantatásúnak tartja saját konceptualista művészetét: „a mindennapi tárgyak és jelenségek fogalomkörében burkolatlan benne rejlő poétikai tartalmak” felszínre hozására törekedett. Ezeket a tárgyakat-jelenségeket „talált költészeti objektumok”-nak tekintette, amelyek immanensen hordoznak valamilyen üzenetet. Felfogása szerint az alkotónak az *emberi* környezet jel-jelenségeit kell észrevennie, s a bennük rejlő szellemi tartalmakat kell láthatóvá tennie. Így hát minden esetben egy adott *konceptió* alapján emelte ki az adott környezetből a „jel értékű” tárgyakat, jelenségeket, s lefotózva őket, rendszerint spontán nyelvi-grafikai jelekkel (szavakkal, szókapcsolatokkal) utalt a képből kibontható mögöttes tartalmakra. Verbi-voko-vizuális munkáinak készítéséhez sok ötletet merített Kassák Munka-köre szociófotó-csoportjának műveiből (*A mi életünk*, 1932), amelyben a szerkesztő (Gró Lajos) hangsúlyozta: „nem meghatni, hanem dokumentálni és állásfoglalásra készíteni” kívánnak. Szombathy is szembenéz a Kassák megfogalmazta feladattal: „Romboljatok, hogy építhessetek!” – hiszen tudja: előbb a megszokásra,



Bizalmat a fiataloknak
Magatartásmunka, Újvidék, 1971
Fotó: Dormán László

hamis látszatokra, beidegzettségekre épülő konvenciók „átvilágítását”, széttörését kell a művésznek elvégeznie, s csak azután kezdődhet az „építkezés”, immár új alapokon. Kassák nyomán indulva tartja tehát az avantgárdot „magatartás-művészet”-nek: a dolgok gyökeréig hatolva le kell bontani a hazug felszíni struktúrákat s felmutatni az azok mögött rejtőző lényegi összefüggéseket; az igazságot kell szabadon és megalkuvás nélkül kifejezni a korról – ha szükséges, az akció-provokáció eszközeivel. Az „élet egyenlő művészet” – „művészet egyenlő élet” konceptualista felfogást vallva hangsúlyozza: „Nem létezik egyetlen olyannyira zárt költészeti rendszer vagy modell sem, amely ne mutatna túl önmagán. Mint ahogy a való élet dolgai közt, a hétköznapi cselekedeteiben sincs olyan prózai mozzanat, amely ne lenne rokonítható bizonyos költészeti tartalmakkal, kezdve az emberi gesztusoktól a magatartásformában rejlő általánosabb

jellemvonásokig.” A művészet határterületeire merészkedve keresi a vizuális költészettől a fluxus és a land-art, a performansz széles skáláján át a nonverbalitás metódusával megteremtett irodalmi mű lehetséges kifejezési formáit. Megkísérlí totalitásban átélni a kort, amelyben él, s az idő előrehaladtával egyre kevésbé „költőnek”, mint inkább „művészetkedvelőnek” (*Art Lover*) tekinti önmagát. (Minderről bővebben szól ars poetica jellegű írásaiban: *Ars poetica et historica*, Magyar Műhely, 1991. jún.-i sz.; valamint: *Marék homokot szorongatva – Vallomás ars poétikám párologtatásáról*, *Híd*, Újvidék, 1997.)

A hetvenes évek elejének akció- és gesztusköltészeti munkái zömmel protest felhanggal születnek. Akciói mindig a táj (legyen az akár urbánus, akár természeti) szerves részei. Számára „a táj az alkotás konkrét közege, anyaga és nyelve” – az élettér, amelybe beágyazódik az ember. Politikai indíttatású konkrét művei pedig egyértelműen „fricskázni” akarják azt a torz struktúrát, amelyben élünk adatott.

1971-ben az Új Symposion művészeti izmusokkal foglalkozó számában jelenik meg *Postabélyeg Josip Broz Tito arcképével* c. kompozíciója a bélyeg köré épített szövegekkel; köztük egy Rauschenberg-idézettel: „A festészet egyaránt kapcsolatban van a művészettel és az étellel. (...) Megpróbálok hát a kettő között keletkezett üres térben dolgozni.” E munkáját később is kiemelkedően fontosnak tartja mint amely részét képezi grafikai formateremtő tevékenységének. Andy Warhol és társai művészetkonceptióját („Kunst ist Leben – Leben ist Kunst”) tekinti már ekkor irányadónak magára nézvést, s a műfaji átjárhatóság is ennek a jegyében izgatja: a „fluktuáló” élet soha nem ismer merev határokat! Ugyancsak 1971-ben egy *Mao Ce Tung*-portrét „ékesít fel” egy neonáci flyerrel,

azt sugallva: a baloldali maoizmus azonos a jobboldali náciizmussal. Ehhez az ötletet feltehetően Domonkos István és Tolnai Ottó *Mao-poe* c. közös alkotása (Híd, 1968) kínálta. 1971–72-ben pedig az Új Symposion 86. számának lapbetejésként megjelenő *Kép és jel* c. konceptuális alkotása egy torz, kiütésekkel, sebekkel teli női arcot ábrázol (mint az „állatorvosi ló” egészségügyi albumokban!); szeme alatt pici ötágú csillag, mintha meg lenne bélyegezve. Párképén a nő félrehajlított füle mögött ugyanez a jel látható. A nő arcának gyógyíthatatlan torzultsága s a szemében ülő szomorúság a rablét, a kiszolgáltatottság keserű fájdalmát sugallja. Ezt az arcot akár a megsebzett, vörös csillag-stemplivel megbélyegzett-elnémított költészet szimbólumának is tekinthetjük.

1971–72-ben készült *Zászlók* c. színes fotósorozata a Ludasi-tó partján, illetve a Fruška gora dombvonulaton végrehajtott szabadtéri akcióiról. A képeken fatörzsekre feszített, másutt egy emberi szemre borított kisméretű, valamint szalagcsokor-alakzatba kötött, némileg színhibás (piros helyett narancsszínű) piros-fehér-kék, vöröscsillag-emblémával ellátott jugoszláv zászlókat látunk. Az egyik képen véres hal fekszik a zászlón (talán utalás Kassák 1920-ban készült 18. számozott – vizuális – verse egyik motívumára: „a halak elúsztak”; a „megváltás” ezúttal is elmaradt). Mintha az egész eleven természet megpecsételte-megbénította volna a jugoszláv zászló, a fákkal-bokrokkal teli gyönyörű tájra is rányomva bélyegét. Néhány képen maga a költő is jelen van, amint keserű-dacos tekintettel néz szét maga körül; az egyik képen pedig egy szürke falhoz tapadva, szinte mint kismimizett koldus, menlevélként tartja kezében az ötágú csillagos zászlódarabkát („hagyjatok élni!” – sugallja a szituáció). Az egész sorozat élet/művészet „egybejátszatására” épül, ugyanakkor így, utólag nézvést, túlmutat önmagán: mindez már a múlté. A „halak” valóban elúsztak!

1972-ből való 13 részes fotóperformansz-sorozata (*Lenin in Budapest*) a lázadás szellemét örökíti meg. Az utcán sétálgató tömeggel szemben magasra tartott Lenin-képpel vonul a performanszművész; majd falfirkákkal teli házak, szanaszét dobált szeméthalmaz között halad tovább. A falakon a szövegfoszlányok minden esetben a politikai, illetve a hétköznapi életre utalnak (vietnami háború, üzleti feliratok, plakáttöredékek, felszólítások: „Udvariasan közlekedjünk!”, „Bújjon át a lánckorlát alatt!”, „Késő bánat!” stb.). Később már ketten viszik a Lenin-portrét, gépek, keményen dolgozó munkások mellett elhaladva, majd szépen gondozott kertek mellett sétálva (a kontraszt a két életforma között túl erős! – lám, a „szocializmusnak” becézett társadalmi formáció a legélesebb/legvégtetesebb egyenlőtlenség forrása lett!). Végül a performanszművész egy rácsos kerítés előtt leül a járdára, s a transzparenst mint tilalomfát a földre szúrja, éppen a „földi Paradicsom” tövében. Íme, mi lett Lenin szép eszméiből! A sorozatot egy monumentális bérház zárja, amelynek kapujánál egy picire zsugorított Lenin-portrét emel magasba a költő. A kép sötét tónusú, a málló-omladozó szürke falak figyelmeztetnek: feltámadásra itt nincs remény! A performansz-sorozatot Szombathy Párizsban is bemutatta mint a lenini eszmerendszer devalválódásának dokumentumát.

Szintén 1972-ben készült *Bauhaus* c. 8 részes performansz-fotósorozata, amely az egykor híres iskola művészeteszményének devalválódását mutatja be. Épületromok, összevissza dobált lécek, üres ládák, üvegek, egyen-téglafalak között egy szűkös, egyszerűen berendezett kis lakótér (ironikus „csend-

élet” kályhával, szobabelsővel, a széken néhány ruhadarabbal). A költő bérelt padlásszobája Újvidéken. A kietlen környezetben a performer elhagyatottan, mégis önérzetesen üldögel: saját akkori lakóterét nevezte el „Bauhausnak”, „a művészet szociológiai immanenciáját célozva meg általa”. Az egészet konkrétan és szimbolikusan is értelmezhetjük: az emberi élettér beszüküléseként, illetve a húszas-harmincas évekbeli Bauhaus-elképzelések szocialista megvalósulásának paródiájaként. A *Halte Ordnung!* c. fotósorozat (Újvidék, 1973) korhadó-penészes utcai falán a háromnyelvű (szerb, német, magyar) felirat pedig a „rend” fogalmának groteszk kifigurázása: a „szabadság rendje” eszmény íme börtönné változott! A merev „rend” (szinte katonai parancsuralom) szennyet és lepusztultságot hagyott maga után – ez az élettér maradt nekünk!... A *Sarló és kalapács* c. kompozíció (Firenze, 1973) egy kopár-szürke terméskőfalra vésett/rajzolt munkásmozgalmi jelképpel érzékelteti, milyen kietlen élet alakult ki e szimbólum jegyében. A *Testjelölés* (Belgrád, 1973) a body-art kategóriájában egy pecséttel megbélyegzett ember szomorú látványát tárja elénk: a karjára rásütött szegénybéllyeg bárhol felismerhetővé teszi. És ha nem bűnöző? – hanem csupán „kiközösített”, akit az uniformizált világ kilökött magából? A *Criminale attentate* (Firenze, 1973) az üldözött/üldöző fogalompár felcserélhetőségére utal, felerősítve a lehetséges politikai kontextus által (ki tudja, ki és meddig üldözött avagy üldöző? Ki a rab és a rabtartó?) – a magartás-művészet egyik megrendítő darabja, amely mindnyájunkra érvényes lehet!



Tarcs rendet!

Talált vizuális költemény, Újvidék, 1973

Miško Šuvaković – Szombathy Bálint „művészi stratégiáiról”, szemiológiai munkáiról szólva – hangsúlyozza, hogy alkotásainak legsajátabb jellemzője a kelet-európai művész politikai identitásának tematizálása, valamint a hegemon késő modern és a kelet-európai underground kultúra metszéspontján alkotó művész és művei szerves kapcsolatának felmutatása. Az underground művészet Keleten olyan művészi eljárás- és viselkedésmódokat mutatott fel – hangoztatja –, „amelyek nem voltak összeegyeztethetők a létező szocializmus normáival, sem a szocializmuson belül kialakult mérsékelt modernitással, sem a lokálisan felbukkanó nemzeti érzelmekkel és etikával”. Ennek oka, hogy az underground művészek „a neoavantgárd és posztavantgárd különféle tendenciáit hozták be és mutatták fel a hivatalos állami kulturális és művészeti intézményeken kívül, illetve Jugoszlávia esetében az egyetemi és ifjúsági művészeti intézmények rezervátumain belül. Ebben a kontextusban a performansz művészet (...) a létező szocializmus elidegenedett és elbürokratizálódott társadalmának provokálása.” Šuvaković abban látja Szombathy elkötelezett akcionista irányultságú művészetének jelentőségét, hogy a hatvanas évek végétől máig „olyan grafikai

nyomokat hagyott (xeroxai, rajzai, digitálisan módosított fotói, kollázsai stb.), amelyek a mindenkori aktuális politikai helyzetre, eseményekre, jelenségekre utaltak”. Kezdetektől bekapcsolódott a társadalmi-művészeti folyamatok (újra)strukturálásának küzdelmeibe, következetesen megvalósítva egy „relációs esztétikát” a vizualitás, a tárgyiasság, a médiumok és a konceptualizmus összetett eszközeivel. Saját munkáját úgy értelmezte, „mint közvetlen beavatkozást a triviális valóság jelentéseinek episztemológiai rendjébe”. Az aktualitás politikai konzekvenciáit vizsgálva „különbéle szemiológiai stratégiákhoz folyamodott a vizuális költészettől a fluxuson és a land arton, valamint a performanszon át a konceptuális művészetig” (vö.: Šuvaković utószava a *Szombathy art* c. kötethez: *A politikum megjelenítése a művészetben; Szombathy Bálint és a politikai decentralizáció taktikái*, ford.: Bakos Petra, Újvidék, 2005).

Szombathy Bálint grafovizuális munkái a nonverbalításra épülő szemiológiai kutatások körébe tartoznak. 1972-ben készült 12 részből álló *Noncontextualité* c. sorozata „a szövegnélküliség elvét igyekezett bizonyos találmányra kiragadott könyvoldalak szövegmezejének vizuális megmunkálása, átminősítése által megvalósítani” – amint maga írja e munkájáról, amelyet még nem sorol a konkrét költészet körébe. A sorozatot Újvidéken, az Ifjúsági Tribün Galériájában állította ki. A táblák írógéppel készült apró betűs szövegén föl-le, átlósan, keresztbe-kasul, sugár alakban, diagramszerűen húzódó vonalak (amelyek az o betűk kitöltése, vízszintes-függőleges irányban történő összekötése révén a szövegben immanensen rejlő vonalszerkezetet láthatóvá teszik) felszínesen nézve kaotikus ábrákat rajzolnak ki, valójában a rend/rendezetlenség kontrasztjából fakadó esztétikai élményt kínálnak.

Visual Semiology (1973) címen gyűjti egybe plakátkölteményeit (amelyeket jórészt az olasz plakátköltészet ihletésére készített); részint szürke, részint színes fotókon örökíti meg a kert és az emberi környezet poézisét. A fák, bokrok tövében lerakott szerszámok, munkaeszközök a maguk rendezetlen összevisszaságában s a málló, vízfoltos, mégsem lepusztult házfalak a „talált költészet” poétikus látványát kínálják. Az alapformák (négyzetek, háromszög- és tojás-alakzatok) mintha egy konstruktivista kompozíciót mintáznának, szöveg nélkül is „emberi” üzenetet hordoznak. *Urbánus poémák* c. fotósorozata (Firenze, 1973) a városi élet (magas épületek, egymásba nyíló ablakok, az utcákon jövő-menő fiatalok) dinamikus poézisét, a *36 Fixatives* (1973) a temető, a névtelen fakeresztek, kövek-virágok nyugalmanak költészetét sugallja. Az ugyancsak 1973-ban készült *Lift Up* mint parányi házikó emelkedik a légből, úszik drótkötélen a gyönyörű táj fölött – természet és technika szép egységében. A magasból fényképezett hat kép a felülről aláereszkedő liftet mintha mozgásában örökítené meg; az alsó képen a lanovka szürreális lebegéssel eltűnik a sűrű lombok között. A szintén hat szegmentumból álló *FLUXUS* c. képlánc (1973) patakokkal körülölelt hegyvidéki sziklákra festett betűsora is a folyamatszerűséget imitálja: itt-ott egy-egy emberi alak bukkan fel, az élet, a táj és a költészet tiszta harmóniáját sugározva. A fotósorozatok mind a „talált költészet” jegyében fogantak.

A korszak egyik legérdekesebb, már-már metafizikai sugallatokat hordozó alkotása a Ladik Katalinnal – Szombathy akkori élettársával – közös, hat képből álló fotóperformansz (*Feltámadás – Resurrection*, Bohinj, 1973), amely

az élet/halál, művészlét/halhatatlanság titkát faggatja. A két szélső képen a két performer áll mint egymás tükörképei, lehunyt szemmel, átszellemülten, a közvetlen élettől messzire távolodva. A közbülső két-két képen, külön-külön, halotti pózban fekszenek, fejüknél sírkereszt. A körülöttük dúsan burjánzó növényzet az örökké virágzó (a halál után újra feltámadó) Természet metaforája, a mozdulatlan testek viszont mintha már a halál birodalmának foglyai lennének. Lelkük – földi énjük megmerevedett különvalóságából kiszakadva – mintha egy túlvilági szférában lebegne egymás kiegészítő párjaként. Ez tehát (számukra) a *feltámadás*. Szombathy Bálint ezt az élményt verbálisan is megfogalmazza, bár a szöveget nem csatolja a képhez, de a párhuzam egyértelmű. Első – és egyetlen – „hagyományos” verseskötetének (*Szerelmesek és más idegenek*, 1976) záródarabja, a 77. számozott költemény szinte „rámimel” a *Feltámadásra*: a szerelem az örökkévalóság dimenziójában tovább él, még akkor is, ha az egymáshoz tartozók a valóságban – immár idegenként – eltávolodtak egymástól: „Költemény / a lángoló szerelemtől, / a szerelem állhatatosságáról, / az együttes halálról. / A téma is, / meg a szüzsé is örök. / Gyakran találkoztunk már veled az irdalomban.” A szerelem tehát – egyébként racionálisnak tűnő – költőnk szerint: a két ember közös lelki-szellemi burka, amely empirikus énjük egymástól való elszakadása („halála”) után is közös marad. Ez a „feltámadás”.

Szombathy kilenctagú önarcképsorozata (*Xerox Portrait*, 1973) ugyanannak az arcnak mind halványabb ismétlése: az utolsó darab már-már teljesen beleolvad a szürke háttérbe. Mintha lassan-lassan „áttűnne” maga is a nemléttbe.

1974-ben Ida Biard-ral közös performanszairól (Újvidék, Párizs) készült fotósorozata már a nemzetközi porondra való kilépést jelzi. Kiemelkedve a vajdasági, jugoszláviai keretek közül, Szombathy Bálint elindul a „világhódítás” felé. 1976-ban Amszterdamban (*Kövesd lábnyomaimat!*), 1977-ben Londonban (*Naturalia non sunt turpia*) készült performanszotói bizonyos értelemben eltávolodást jeleznek korábbi lázadó önmagától; költészetét egyre inkább alárendeli egy-egy kifejezendő eszmének, gondolatnak: mindinkább felerősödnek nála a konceptuális tendenciák.

Művészkönyvei az önreprezentáció sajátos formái.

Már 1973-ban kiad egy kisméretű, néhány lapból álló füzetet. Páros oldalai üresek, a páratlanokon betűk, betűcsoportok (*Projekt-A-Type*). 1974-ben kiadott könyvtárgyaiban (*Droopy Look*) az oldalak ugyan telítettek, de a kézírás, a vizuális komponálás szétzilálja a linearitást; a kezdő- és a hátlapon zárójel fogja közre a kis füzetet. Ugyanez évben Slavko Matkovičtyal és Szalma Lászlóval közösen *WOW* címen kollázs-folyóiratot szerkeszt, amelynek minden oldala önálló vizuális költeménynek tekinthető (mindössze hat száma jelenik meg). A különféle eljárások (pecsétnyomók, feliratok, filmkockák, ragasztott fotók stb.) és anyagok keveredése arra utal, hogy az alkotások itt az alkotók *gondolatainak* realizációi („I do not Make Art / I think art”). 1975-ben Tóth Gáborral közösen adja ki a *Phisical and Semiotical Information* c. albumot, majd 1976-ban a *Poetical Objekts of the Urbanical Environment* c. kötetben fogja össze Ladik Katalin, Franci Zagoričnik, Tóth Gábor és a saját fotósorozatait.

1976-ban (a Bosch+Bosch csoport felbomlása után) Csernik Attila, Szombathy Bálint és Tóth Gábor erőteljesen nyit a mail art és a vizuális költészet

felé (erről bővebben lásd: Sz. B.: *Art Tot(h)al*, Magyar Műhely K., Bp., 2004). Szombathy munkái ekkor már rendszeresen szerepelnek nemzetközi kiállításokon; nemcsak Európában, hanem mind gyakrabban az USA-ban is. Így „hírt hoz” és „hírt visz” a különböző csoportosulások között, bekapcsolódva a kortárs művészeti „termékcserébe”. Nem kötelezi el magát egyik csoport mellett sem; „nomád szubjektumként” hídszerepet próbál betölteni nemcsak Kelet és Nyugat, hanem a közép-európai és a jugoszláv kultúrán belül a különböző irányzatok között is. 1978-ban készült *Book-Book* c. műtárgya a hagyományos könyvformátummal is szakít: a fémkarikákkal összefogott „lapokon” nyomdai ólomsorok (*Szombathy Art*) és cinkklisék helyezkednek el. Az ötágú csillagalakzatok, a szerző fényképe, adatai (mintha útleveél lenne!) parodisztikusan idézik meg a korabeli titkosszolgálatok által a „gyanús” személyiségekről készített nyilvántartásokat, aktákat. Mindez világosan jelzi, hogy Szombathy – mint az avantgardisták általában – nyílt konfrontációra törekedett a pártállam által preferált („szocreál”) művészetimitációval; természetesen a művészet körén belül maradva.

Voltaképpen e csendes lázadás egyik fontos kifejeződése volt a *mail art* hetvenes-nyolcvanas évekbeli felvirágzása, amit a *post card* különböző változatai egészítettek ki. A közép-európai zárt társadalmakban (mondhatnánk: rezervátumban) élő művészek jórészt csak postai hírcsere útján tudtak érintkezni a nyugati világgal (művészpecsétek, művészbélyegek s egyéb „küldeményművészeti” formák). A többi országnál némileg szabadabb Jugoszláviában csakhamar tömegméretűvé vált a szellemi értékek csereforgalma; 1974-ben Újvidéken már nyilvános *mail art* kiállítást rendeztek (*Feed-back Letter-Box* címen), amelyen Matković, Zagoričnik, Szombathy munkái is szerepeltek. A későbbiekben egész szamizdat-irodalom alakult ki a küldeményművészetből; *mail art* kongresszusokat tartottak; végül az alternatív alkotók egy része – az intézményes keretekbe integrálódva – különböző galériákat alakított ki. Néhányan Magyarországról is már egészen korán csatlakoztak a hálózathoz (f. Tóth Árpád, Tóth Gábor stb.), így a nemzetközi mezőnyben már a hetvenes években számon tartották őket. Szombathy McLuhan kifejezésével élve hangsúlyozza: a 'globális világfalú' informatikai rendszerében „egyszerre ragadható meg a Mílói Vénusz, Warhol Marilyn Monroe-portréja és valamely kevésbé ismert szerző alkotása: ezek a rétegek átfedik egymást, konvergálnak egymással, porózussá, fogyaszthatóvá téve a kultúrát” (vö.: *Marék homokot...*, Híd, 1997).

Természetesen ez a széles körű *mail art* mozgalom a művészeti tevékenység mibenlétének, stratégiájának, társadalmi szerepének módosulásához vezetett, s tágabb értelemben az alkotó mint társadalmi lény szerepkörének, sőt magának a művészet fogalmának megváltozásához is. Az „élet=művészet” konceptualista felfogásának jogosultságát igazolta, s lehetővé tette az önkifejezést azok számára is, akik nem tartoztak a „kanonizált” művészek közé. Szombathy Bálint kezdettől úgy vélte: a hétköznapiakban sincs olyan prózai mozzanat, amely ne lehetne rokonítható bizonyos költői tartalmakkal – kezdve az emberi gesztusoktól a magatartásformában rejlő általánosabb (etikus) jellemvonásokig. Van, aki „költőien” éli át korát, s ehhez nem feltétlenül kell költőnek lennie; ugyanakkor az életvitelében megnyilvánuló szellemi tartalmak továbbadása közelebb vihet másokat a poézis természetéhez. Ezért tartotta

(tartja mindmáig) fontosnak az „életközeli” művészeti formákat. (Minderről bővebben lásd: Sz. B.: *A mail art a volt Jugoszláviában*, Híd, 1996/10.)

Szombathy Bálint – túljutva korai, viszonylag provokatív korszakán – egyre inkább távolságtartó iróniával szemléli korát. Eredendően intellektuális alkat lévén, megkísérli elméletileg is összegezni alkotói gyakorlata során felgyűlt tapasztalatait, s kutatja az indítékokat, amelyek az experimentális művészet gazdag műfaji skáláját létrehozták a XX. században. Az Új Symposion 1977/6, 7, 8. számának mellékleteként jelenik meg *A konkrét költészet útjai* c. tanulmánya, amelyben – elsőként a magyar nyelvű szakirodalomban – nagyszabású kísérletet tesz a XX. század második felében világszerte újraéledő avantgárd jelenségek rendszerezésére, az elméleti tanulságok összegzésére. Majd mintegy három évtized múltán, újragondolva a problémákat, számba véve az újabb jelenségeket s konkrét elemzésekkel, bőséges illusztrációs anyaggal kísérve fejtegetéseit, önálló kötetben megjelenteti az egykori tanulmányt, lehetővé téve ezzel, hogy az avantgárd XX. századi permanens művészeti forradalmáról világos képet kapjanak a szakemberek és az érdeklődők egyaránt (kiadta a Képzési Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005). Magyar nyelvterületen mindmáig ez az egyetlen átfogó és minden részletre kiterjedő tanulmány e tárgykörben, jól-lehet időközben maguk az experimentális alkotók is sok elméleti észrevétellel gyarapították a korábban már feltárt anyagot. Itt elsősorban Nagy Pál *Az irodalom új műfajai* c. rendszerező munkájának (1995) idevágó fejezeteire gondolunk, valamint L. Simon László: *Konkrét költészet – konkrét vers*, Jelenlét, 1997–98. sz.; illetve Petőcz András: *Európai és tengeren túli példák a konkrét, vizuális és hangköltészet jelenlétére*, in: *Dimenzionista művészet*, 2010.

A konkrét művészet elnevezést a szakma voltaképpen 1956 óta használja, amikor is Decio Pignarati megalkotta *Új költészet – konkrét költészet* c. programját, de a fogalom maga Max Billtől ered, aki a Bauhaus tanáraként már a harmincas évek elején *konkrét festészet*ről beszélt. Theo van Doesburgh, a Sturm szerkesztője, az *absztrakt* festészet fogalmát felcserélte a *konkrét* festészet terminusra, s értelmezte is azt: a művész szakít a valóság érzéki/érzéketes leképezésével, s saját eszközeire (vonal, kör, mértani alapformák, színek stb.) építve *konkrét tárgyiasságot* teremt, a valóság *eszméi* (konceptuális) szintjén. Ugyanez érvényes – mutatis mutandis – a konkrét költészetre: a nyelvi elemek önállósításával, a szó, hang és látvány közös szuggesztíójával (verbi-voko-vizuális költészet) olyan intenzív nyelvi mező jön létre, amely a közlés hatásformáit egyesítve felerősíti a mű expresszivitását. A nyelvi redukció a hatvanas évek radikális újításában (pop-art, konceptuális művészet, Fluxus, minimal-art, akcióművészet stb.) eljut a konceptuális purizmusig, s a XX. század utolsó harmadában olyan új avantgárd virágkort hoz létre, amely csak a klasszikus avantgárdnak a század eleji (mintegy a harmincas évekig tartó) első virágkorához mérhető.

Szombathy Bálint lépésről lépésre számba veszi a második világháború után új s újabb hullámokban jelentkező konkrét költészeti jelenségeket, amelyek a „nyelvi lázadás” kifejeződésének tekinthetők. Joyce már a húszas években hangoztatta: „fel kell törni a szavakat, hogy kiszívjuk velejüket, hogy egymásba oltzuk, keresztezzük őket, s ezáltal ismeretlen változatokat hozunk létre; hogy

egybekapcsoljuk a hangokat, amelyek egymásnak vannak teremtve, hogy minden neszt, zörejt, suttogást, mozgást, csörrenést, rikoltást, füttyöt, csikorgást, csuklást stb. kiemeljünk alárendelt szerepéből”. A konkrét költő a nyelvet jelhalmaznak tekinti, a szó grafikai alakját is funkcionálisan értelmezi, szövege individuális kreációra épül. Szombathy Gottfried Bennre hivatkozik, aki szerint a költő „szólaboratóriumban” alkot, ahol „modellálja és fabrikálja a szavakat, felnyitja, szétveri, felmorzsolja őket, hogy olyan feszültséget vigyen beléjük, amelynek magva képes évtizedekig élni” és hatni. Voltaképpen erre az elvre épül a számítógépes költészet is – hangsúlyozza Szombathy; itt a költő a személyes tervező (a szókiválasztás, a szavak elhelyezése, hossza, aránya, a metrikai/ritmikai szimmetria, az innováció mennyisége/minősége határozza meg az esztétikai struktúrára minőségét). A konkrét költészet *jelszerű (szemiotikai)* természetére is felhívja Szombathy a figyelmet, kiemelve, hogy ezek a szövegek sajátos *indexi* rendszert alkotnak, s csupán ezzel összefüggésben alakul(hat)nak ki bennük ikonok és szimbólumok. Abraham Molesra hivatkozik, aki szerint „a költészet fokozatosan megszabadul(hat) a szemantikai struktúráktól”, a költő a nyelvet *anyagként* veszi birtokába, abból építkezik (mint a festő a színekből és a formákból). A mű egy új, teremtett valóság, amely semmilyen tekintetben nem azonos az eredetivel. A konkrét alkotások voltaképpen „tematika nélküliek”, amelyek megértését az alkotó/befogadó hasonló egzisztenciális tapasztalata teszi lehetővé. Ezt már Gáspár Endre is felismerte Kassák „atematikus” számozott versei kapcsán (*Kassák Lajos, az ember és munkája*, 1924): aki volt már hasonló élethelyzetben – írja – az rezonál rájuk, aki nem, annak számára „értelmetlennek” tűnnek. Így tehát visszajutunk a kezdethez: a magyar költészetben minden XX. századi újítás csírájában már megtalálható Kassák költészetében.

Szombathy Bálint a konkrét költészet teoretikus s tapasztalati megközelítését egyaránt fontosnak tartja, ezért útmutatást kínál mind a maga, mind mások alkotásainak értelmezéséhez. A műfaji rendszerezéssel megkönnyíti a tájékozódást e körben a laikusok számára is.



Tanulmánya írásával szinte párhuzamosan kötetekbe rendezi addigi alkotásait, amelyek részben még a szövegeköltészethez kapcsolódnak, többségük viszont a nonverbális konkrét költészet körébe tartozik.

1976-os *Szerelmesek és más idegenek* c. verseskötetében van valami rejtvénytudás: a 77 rövid számozott költemény az egyes darabok belső utalásrendszerének felfejtésével, átstrukturálásával különböző alakzatokba rendezhető. H. Nagy Péter *A betűcivilizáció szétrobbantása* c. kismonográfiájában (2008) a „szótárregények”, „dobozregények” eljárásaira emlékeztetőnek tartja a mű felépítését: „a befogadó a sorszámozás felbontásával többféleképpen alakíthatja ki a szövegfolyam elágazásait”; így a könyvoldalak keverésével, cserélésével létrejött struktúrában bármely darab viszonylagos középpont gyanánt működhet, maga köré rendezve a többi fragmentumot.

A kis kötet a tudatlíra körébe tartozik: emlék- s álom-mozaikok, apró felvillanó mozzanatok a gyerek- s ifjúkorból; barátok, szerelmek, emberi kapcsolatok élménytöredékei kavarnak itt, de nem leíró-elbeszélő szinten, hanem mint a tudatalatti elmosódó emlékrögei. Leginkább Kassák húszas évek eleji

számozott verseinek, esetleg Tolnai Ottó *Versek* c. kötete (1975) egyes darabjainak depoetizált kompozíciójára emlékeztetnek ezek a tömör, esszenciális sűrítettségű apró tömbversek, amelyek szinte semmit sem fednek fel alkotójuk mélyebb érzésvilágából. Mégis érzékelhető, hogy a költő szembenéz s bizonyos értelemben leszámol addigi életirányával; rádöbben arra, hogy végső soron csak önmagára számíthat. *Idegen* számára a külső valóság, s *idegenek* egymáshoz a szerelmesek is, eme földi létben az *igazi* társ megtalálása lehetetlen – mint a *Feltámadás* c. fotóperformansa kapcsán már utaltunk rá. Így hát vállalnia kell – s vállalja is – a lelki magányt. Talán éppen ez az alkotóereje kibontakoztatásához nélkülözhetetlen alapfeltétel. Dönteni mégis nehéz: „Nem lehet mindent, / tehát semmit sem lehet. / Elmenni, visszatérni, / gondoltam. / Az első két sor után. / A harmadik sorban” (44.). A *Bauhaus* c. fotósorozatával párhuzamos 69. vers mintha mégis némi bepillantást engedne benső világába: „Mert itt rejteznek az emlékek / egy szürke lépcsőfordulóban, / egy még sötétebb padlásfeljáróban, / a gang rácsának / jellegzetes tekervényében, / a gangra táruló ablakban, / málló vakolatban. (...) Ebből hozta érzékeny lényét, / itt volt maga is / hétpecsétetes titok / és nyitott könyv.” Nem a hétköznapi „boldogság” vágya vezérli: ez a alkotásnak rendeli alá teljes életét.

Nyilván ez a döntés érleli-alakítja további költészetének irányát: a szöveget mindinkább redukálja, önmagáról, szubjektív élményeiről mind kevesebbet árul el, mondandóját egyre elvontabb közlésszintekre emeli. Második kötetének már a címe is azt sugallja: élete köznapi síkjá költőileg lezártnak tekinthető (*Én is éltem – Szövegátminősítések 1974–78, Újvidék, 1980*). A kötet anyaga a „talált költészet” köréből áll össze, a szerző neve csak mint „közreadó” szerepel a címlapon, mint aki csupán „közvetíti” a talált műveket. Akárcsak Tandori az *Egy talált tárgy megtisztítása* c. kötetében (1974). Ugyanakkor a címlapfotó (egy nagypapa játszik unokájával a tengerparti homokban – John Arms felvétele) arra utal, hogy a költő csak a *maga* számára tekinti lezártnak az életfolyamatban való részvételt, de a nemzedékek közötti lánckapcsolatot nagyon is fontosnak tartja. Fragmentált szövegkompozíciói többféle értelmezésre kínálnak lehetőséget. Háromféle szövegtípust – háromféle emberi alaphelyzetet – mutat be a konkrét költészet eszközeivel, szenttelenül.

Az I. rész (*Huszonegy eset*) a lezárulóban lévő vagy már lezárt emberi sorsok tragikumát, feloldhatatlan konfliktusszituációit tárja elénk, külső nézőpontból, harmadik személyben. Nem „elbeszélések” ezek, természetesen; inkább töredékes szövegrészek versszerűen szedett szövevényes rendszere, bizarr történelmi és kulturális utalásokkal (pl. a 10. darab: „A középkort, / a nyomor barbár világát / idéző eset: / az anya átengedése egy lóért”). Az „esetek” többsége drámai erővel érzékelteti az élet abszurditását, olykor viszont csak a halál ténye jelenik meg – szűkszavú sírfeliratban. A *Búcsúlevelek* c. II. rész már személyesebb: többnyire névaláírással, olykor érzelmes, első személyben írt – bár kurta – búcsúszöveggel. A közétevéő csupán „rátalált” e kis versikékre (éttermi lapokon, elszórt cetlikén, esetleg valakitől hallotta stb.), amelyek szövege – legyen bár ironikus vagy tragikus felhangú – mindig megrendítő. Az első két ciklus tehát a címlapon szereplő „nagyapa” – mint nemzedéki szimbólum – „búcsúja” az élettől. A III. ciklus viszont a kisfiú álmairól, jövőképéről beszél. *Amikor beérek a célba* címen kisiskolások fogalmazványait teszi közzé

a szerző – mind a 23 naiv, sablonos, nyelvi hibákkal teli szöveg, rendkívül leegyszerűsített, hétköznapi, mondhatnánk: primitív életigényekkel. A hozzájuk társított fotók parodisztikussá teszik ezeket a kis „vágyképeket”: íme, ez hát a jövő nemzedék! – mit várhatunk tőle? A „szocialista”, uniformizált tömegember ilyen már „palánta”-korában!

A kis, 74 oldalas füzetecskét, amelynek lapjait fémkapcsok tartják össze (tehát bizonyos értelemben maga is műtárgy) Szombathy Bálint 1969-ben készült tusrajzai zárják. Ez is jelzi, hogy a szerző voltaképpen már kezdettől fogva az interdiszciplinaritásban gondolkodott, s számára a vizualitás a szöveg szerves tartozéka, nem külön entitás. A könyv tehát a verbi-voko-vizuális költészet irányában tett fontos lépésként értékelhető.

Harmadik kötetében (*Poetry*, Újvidék, 1981) a hetvenes években keletkezett – korábban már vizsgált – konkrét vizuális költeményeit, fotóperformanszait teszi közzé. Az album a nyolcvanas évek magyar (neo)avantgárdja nyitányának tekinthető: egyértelműen a szemiotikai szemlélet uralja; a nyelvi információ minimálisra zsugorodik, ugyanakkor a képeknek adott gondolatébresztő cím segít az alkotói „üzenet” dekódolásában. A címlap önálló vizuális költészeti alkotásnak is tekinthető: a kettétört cím (POE/TRY) alatt egy bekötött szemű női alak (a Múzsza? – aki nem sejtí-látja, mit hoz a jövő?). Alatta felirat: „NO MORE”. Vagyis: „Soha többé!” Soha többé költészet a szó hagyományos értelmében? – avagy: Soha többé ne légy vak a világ dolgaira? stb. –, számtalan asszociációt fűzhetünk hozzá, amit a kötet elemzői (Papp Tibor, Bodri Ferenc, Petőcz András) meg is tesznek, H. Nagy Péter ismerteti e véleményeket idézett kismonográfiájában. A könyv *ex librise* (In memoriam AVANT GARDE) bizonyos értelemben „temetés”, talán a költő első alkotói korszakának – amely a történeti avantgárdhoz kötődött – „elgyászolása”? A „no more” felirathoz kapcsolva esetleg úgy is értelmezhető: eredményeit számba véve a lírai alany tovább kíván lépni valamilyen új, az eddigetől eltérő irányban. Az utolsó oldalon olvasható kolofon szerint a kötet teljes címe: *Poetry – Konkrét vizuális költemények, 1969–1979*. Tehát egy viszonylag egységes korszakot zár le a szerző. A nyolcvanas éveket már „tiszta lappal” akarja kezdeni.

Könyve (magyar–szerb–horvát–angol nyelvű) *előszavában* utal arra, hogy a Bosch+Bosch csoportban végzett alkotó tevékenysége egyre inkább megkívánta a tudatos elméleti tájékozódást, így most – utólag – rendszerezni próbálja spontán keletkezett műveit, egyúttal az experimentális művészet kategorizálását is elvégezve. A konkrét költészetéről írt tanulmánya kategória-rendszerének megfelelően tematikus ciklusokba rendezi munkáit (*Talált vizuális költészet, Magatartás-költészet, Konceptuális költészet, Vizuális költészet, Hangköltészet*). A kötet élére négy korai konkrét művét állítja (*air-air, Szélmalomharc a Nappal, a Nontextualité* két darabja) mint amelyek legelső kísérletei közé tartoznak, s hangsúlyozza: „bár a korai munkák objektív értéke művészet-, illetve költészettörténeti szempontból vizsgálva ma már talán erősen kétséges, a kezdés, az úttörés emlékeként mégis hozzátartoznak az egészhez”. A továbbiakban pedig a kialakított ciklusrendbe sorolja be műveit, bőséges jegyzetanyaggal ellátva, amelyben költészete jugoszláv–német–olasz párhuzamaira is utal. (A kötet egészét s az egyes műveket H. Nagy Péter részletesen elemzi, utalva az elméleti konzekvenciákra is – i. m., 23–78.).

Az előszóban Szombathy körvonalazza ars poeticáját is (amely alapjaiban mindmáig nem változott). Eddigi alkotómunkája során arra a felismerésre jutott, hogy „költészetnek, művészetnek nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el”. Ezért nem ragaszkodik a poézis kifejezéshez konkrét vizuális munkáit illetően (hiszen azok „a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakadnak”). Alkotásai közös jellemzőjét így határozza meg: „a vonalírást feltörő és a betűcivilizáció felrobbantását kezdeményező verbi-voko-vizuális kísérletek ma már kicsit naivnak tűnő stratégiáján túlmenően verbális, pontosabban írott elemeket már csak elszórta, alig-alig tartalmaznak. (...) A fényképtechnikával rögzített talált költészeti alkotásokban a fénykép csupán a dokumentáció eszközeként jut szóhoz.” Ha ezeket a „talált tárgyakat” nem emeli be a művészet látómezejébe, azok már rég az enyészeté volnának. Huszonöt darabból álló, szöveg/kép szimbiózisára épülő kollázssorozatát pedig így értékeli: „a kollázsok etikai állásfoglalásomat is tükrözik, bár akad köztük néhány kifejezetten nyelvi/fogalmi vizsgálódásra épülő is”.

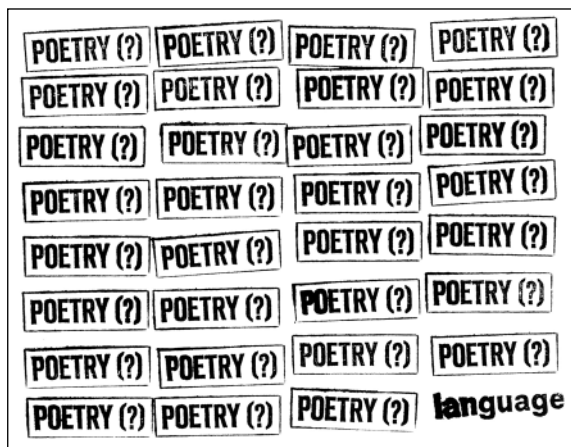
A *Poetry* záróblokkja (*A kísérleti költészet képes története*) „az egyetemes civilizáció kísérleti ágának a barokk korba visszanyúló hosszú történetét” tárja fel a képi (telefotók), illetve zsumnalisztikai műfajok tükrében. E ciklushoz írt önálló bevezetőjében hangsúlyozza: burkolt szándéka az volt, hogy bebizonyítsa „ezeknek a száraz, nemegyszer banális, látszatra sekély mondanivalójú képeknek a gondolatátviteli képességét, asszociatív erejét”. A barokk egyházi líra esetében csupán a *tartalmi* kapcsolatra épített (hisz maga a kép egyházi témájú volt), máskor viszont a forma volt a mértékadó (pl. a grafikai költészetnél, ahol a telefotón jelentkező hibák, a képernyő csíkozása stb. a század eleji kalligrammák vonalfelszakítását szimulálták). A telefotókkal a szerző szintén az élet/művészet szerves összetartozását akarta bemutatni, képaláírásokkal, rövid szövegekkel orientálva a befogadót, hogy képes legyen tájékozódni korunk eseményeinek „labirintusában”.

A *Poetry* tehát korszakváltást jelez Szombathy Bálint munkásságában. Bohár András – az ezredvég távlatából visszatekintve – így méri fel a kötet jelentőségét: „A *Poetry* egy univerzális költészeti világértelmezés ígéretében áthallások, átnézések, átérzések rendbe szedésével közvetítette a poézis egzisztencialitását (expanzióját). A hetvenes évek avantgárdjára a „nomád művészek” sorsképlete jellemző: a művészettel való foglalkozás szinte azonos a művész mindennapi egzisztenciájával” (Új Forrás, 1999/9. sz.). Bizonyos értelemben életkorban is korszakváltáshoz közelít ekkor már Szombathy (az ún. „krisztusi kor” közeledtével): költészete némiképp „lehiggad”, a protest gesztusok megcsitulnak. A továbbiakban nem a társadalmi viszonyok elleni közösségi, „küldetéses” lázadás, hanem a tárgyak, dolgok, emberek konkrét élethelyzetének megértése, elfogadása, feldolgozása válik költészete tárgyává (anyagává), s mindinkább a nyelv, a kifejezés mód, a valóság-művészet jelszerű, áttételes kapcsolatai izgatják. Ješa Denegri szerint a későbbiekben „Szombathy egész munkásságának alapkérdése a művészet természetének vizsgálata”. Míután „megismerte a művészi objektum dematerializálásának tapasztalatait, ráérezett az alkotási folyamat mentális és analitikus összetevőinek szerepére, új médiumokhoz folyamodott” (Híd, 1983/1. sz. – idézi H. Nagy Péter, i. m. 35–36.). Voltaképpen már a *Poetry* zárófejezete jelzi, milyen irányban kíván szerzője

továblépni. Búcsút véve az akcióművészettől, egyre inkább a szemléleti elemek kerülnek nála előtérbe (installációk, performanszok, festészeti törekvések, testbeszéd stb.), természetesen a konceptualitás kifejezőeszközeiként.

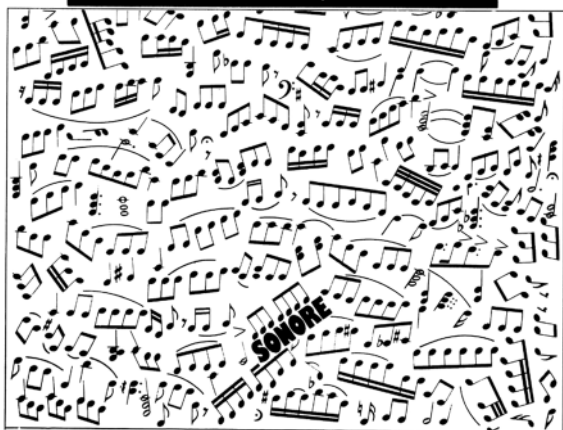
A nyolcvanas évek egyébként is minden tekintetben szellemi korszakváltásnak tekinthető. Nemcsak Szombathy művészetében érhető tetten a gyökeres szemléletváltás, hanem a közép-európai avantgárd egészét illetően is. Sokan ezért nevezik „posztavantgárdnak” ezt a korszakot, holott csak az avantgárd szemléleti metamorfózisáról van szó: hasonlóan a harmincas évekbeli „lehiggadáshoz”, ismét áttételesebb kifejezésformákat keresnek a művészek, hiszen a kor nem kedvez a direkt „akciónak”. A társadalmi valóság az ún. „szocialista” országokban oly mértékben lefojtottá vált, a közösségi háttérű „küldetéses avantgárdot” oly mértékben ellehetetlenítették, hogy a kimondás bátorságára immár gondolni sem lehetett (ha nem akart valaki a legméltatlanabb peremhelyzetbe kerülni, vagy nem akarta a hazáját elhagyni). Így az évtized a „jel” típusú avantgárd előretörésének kedvezett. Szombathy és nemzedéke felismerte, hogy a művészek „a társadalmi-emberi kérdések újfajta megközelítésének lehetőségét” kell megkeresnie – amint azt Petőcz András írta Szombathy *Művészek és művészetek* c. tanulmánykötete elemzése kapcsán (ÉS, 1987. szept. 4.). Maga az író, visszatekintve a korszakváltás nehézségeire, utólag így látja: „A művészetben ez a pillanat akkor érhető tetten, amikor a modernista (avantgárd) poétikák lendületvesztésével egyidejűleg kezdetét veszi a *posztmodern* (transzavantgárd) terjeszkedése, s az anyagtalánított artikulációs eszközök – a nyelvi jelölés – konceptuális tendenciájának gyengülésével a képi materializmus visszanyeri néhai monolitikus dominanciáját.” Ő természetesen nem csatlakozik a posztmodern „énközpontúság”, a stílárius eklektizmus hangadóinak kórusához, hiszen úgy látja: a posztmodern „marginalizálja az egyetemes értékek rendszerét, s helyette bevezeti a korlátozott érvényű értékrendszerek abszolutizmusát”. Bár ő is az ironia segítségével emelkedik felül azon a létsituáción, amelybe a művészet a nyolcvanas években „beszorult”, hiszen a „túléléshez” nélkülözhetetlen a valóságviszonyoktól való bizonyos mértékű eltávolodás (és kritikai szemlélet), mégsem választja „fedezékül” a posztmodern eklektikát (id. interjú, in: Napút).

Szombathy vizuális alkotásainak (a *Poetry* törzsanyagának) első nyilvános magyarországi bemutatójára 1979 tavaszán került sor a budapesti F fiatal Művészek Klubjában. A hazai mezőnyben épp a nyolcvanas évek elején kezdtek teret nyerni a konkrét vizuális poétikák, elsősorban a párizsi Magyar Műhely szerkesztőtriásának (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) új programja („Nyitás a vizuális költészet felé!”) hatására. Ők 1980. január 4-én rendezik első hazai estjüket a F fiatal Művészek Klubjában Petőcz András szervezésében. Ezt követően sorra jelennek meg itthon a vizuális költészeti antológiák, amelyekben Szombathy Bálint munkái is helyet kapnak. A *Ver(s)ziókba* (1982) még részint a hetvenes évek végi darabok kerülnek: a pecsétköltészet körébe tartozó „*poetry? – language*”-sorozat, amely arra utal: a költészet – nyelvi játék, a nyelv művészete; a figuratív plakátszerű kollázs (*Blut*) s az *exclusif* c. plakátvers az Élet szépségét dicsérő (*vive*) virágalakzattal, valamint a *Le monde du silence* c.



Poetry-language
Pecsétmunka, 1977

Le monde du silence.



Hangköltemény
Kollázs, 1978

nyelveinek néhány alapmotívumát idézi fel, beépítve a képarchitektúrák szilárd geometrikus szerkezeti kontúrjába Kassák portróját is, jellegzetes palócos kalapjával. Megjelennek az „akcióra” emlékeztető ábrák (kalapács, pisztolyt tartó kéz stb.), de nem ezek dominálnak. A szerző ekkor már nem az aktivista, hanem a konstruktivista Kassákot tekinti mércének és példának; azt, aki az *építés* törvényét hirdette, s *gondolati* úton teremtett Rendet a káoszban, tehát valójában már az ő művei is konceptuálisak voltak („mondd ki a rendet, ami benned van”).

A *Médium art* c. antológiába (1990, szerk. Fráter Zoltán és Petőcz András) bekerülő *Ganz schön crazy* konceptuális plakátkollázs az urbánus környezet és életkellékek mellé a görög kultúrát, valamint a modern festészetet jelképező tárgyi szimbólumokat társítja; a verbális elemek itt arra utalnak, hogy maga az Élet – ilyen egyveleg! „Tiszta örület”, hogy mi minden halmozódott fel

hangjegyköltemény. A tömör *Triptichon* akár konkrét ars poetica-ként is értelmezhető: a *mimesis* és a *genesis* szavakat áthúzva, a költő a *synthesis* mellett teszi le a voksát. Az Aczél Géza szerkesztette *Képvversek* c. gyűjteménybe (1984) bekerülő *Vizuális költemények* I-II. idegen nyelvi elemekből építkezik. A vonalból kitörő I. verbális kompozíciót két kép „illusztrálja”: az alsó térfelelőn fegyverek (mintha a szerző előrevetítené a jugoszláv háborút), a felső részen viszont mintha anygalka suhanna át, békét hozva a földre. 1988-as *Party!* c. plakátkollázs is többértelmű: két meztelen test egymás mellett (egy férfi és egy nő) arccal a falnak, feltartott kezekkel – a két alak akár motozásra vagy kivégzésre is várhat, ugyanakkor egy fura együttesre is utalhat, hiszen a fotón egy harmadik figura kezének-lábának árnyképe is felsejlik.

1988-ban jelent meg Szombathy Bálint *Kassák-értelmezések* c. négytagú kollázskonstrukciója (*Art Lover* '88-ként jegyezve), amelyben a Mester dadaista költemé-

az emberiség tudatában a civilizáció évezredek során, s a jelenkorban mindez megfér egymás mellett! „Eppur fu Europa” – s merre tovább? A *Magyar k(n)ép-költemény* I–II. (uo.) I. részén egy ceruzát tartó kéz hurkokból álló sorokat ró egy lapra – a hurkok mintázata a népi szóttésekre emlékeztet. A II. részben a monumentális, hasonló „hurkokból” – építészeti elemekből – álló pisai ferde torony fölött felirat: „no disco!” A ceruza és a torony dőlésszöge azonos; a szóttes, az írás-hurok és az architektúra ugyancsak azonos elemei nyilvánvalóvá teszik: *szerves* a kapcsolat az ősi és a modern között, csakis a kettő *szintézise* lehet a továbblépés útja!

A nyolcvanas évek tehát kedveztek Magyarországon a vizuális irodalom előretörésének, és ebben a párizsi Magyar Műhelynek s ekkorra már kialakult hazai körének volt központi szerepe. Szombathy Bálint a Műhely-triász 1984–85-ben megjelent köteteit (Bujdosó Alpár: *Irreverzibilia Zeneon*, Nagy Pál: *Journal intime*, Papp Tibor: *Vendégszövegek 2, 3*) *mérföldkönek* tartja a magyar vizuális költészet térhódítása szempontjából: „Több évtized tudását és törekvését ötvöző könyvek (...) egységes felépítésű, szerves struktúrájú, folyamatban terjeszkedő alkotások”; „a nyelv ideogrammatikus redukciója és a vizuálszemantikai elvonatkoztatás mértéke esetükben egyaránt visszafogott, azaz tekintettel van a nyelv alapvetően *közlő* funkciójára és nemzeti sajátosságaira”. A három kötet „együttes fellépéssel” íktatja be a XX. század 2. felének különféle rokon jellegű poétikáit – mint a tipográfiai költészet, a grafizmus, a lettrizmus, konkretizmus, fónizmus –, azaz a szintetikus verbi-voko-vizuális költészetet valósítja meg” (Sz. B.: *A konkrét vizuális poétikák térnyerése Magyarországon a 'nyolcvanas években*, in: *A konkrét költészet útjai*, 2005, 38–45.).

Ez volt tehát a konkrét költészet *egyik* útja, amelyet Szombathy a maga számára is fontosnak és tanulságosnak tartott. Egy *másik* út volt a küldeményművészet, amelynek ugyancsak tevékeny művelője volt. A nyolcvanas évek derekán újra felvirágzó mail art – a szubkulturális Háló (Network) – egyre fontosabb szerepet töltött be a nonkonformista gondolkodású alkotók szellemi értékcserejében. „A mail arthoz közeli alternatív szférákban ugrásszerű fejlődésnek indult a művészi szamizdat”, illetve az ún. „small press” (amely sok esetben egyszemélyes kiadást jelölt) s a post card, amely „a személyes kapcsolatok kiépítésének forrása lett” – emlékezik Szombathy (*Él-e még a mail art?* – Új művészet, 1995/4.). Mint újfajta „közösségi művészet”, voltaképpen mindmáig fontos szerepet játszik a baráti eszmecsere, kapcsolatteremtés tekintetében; a mail art kongresszusok fórumot, találkozási lehetőséget biztosítanak a világ különböző tájain élő művészek számára. Így a nemzetek fölött átívelő interakciók újfajta közös érzület kifejezőivé váltak.

Szombathy alkotói útja – nem utolsósorban a küldeményművészet áramlatába bekapcsolódva – a nyolcvanas évek során épp a nemzetközi kapcsolatok kiszélesítése felé vezet. Részt vesz különböző művészeti fesztiválokon (Európa-szerte, sőt Amerikában is), s egyre inkább tudatosodik benne: a „küldetéses” avantgárd (amely a hatvanas-hetvenes évek akcionizmusát élte) átmenetileg elvesztette aktualitását. A nyolcvanas évek közép-európai konceptuális alkotói egyre inkább felismerik, hogy a magukat „szocialistának” nevező társadalmi formációk (akár „nemzeti”, akár „internacionalista” alakjukban) a demagóg „tömegelvűség” nevében keresztrefeszítették az individuumot, meg-

vonva tőle a szabad véleménynyilvánítás jogát, s ezzel voltaképpen a művészet halálát készítették elő. Nem véletlen, hogy mind Hitler, mind Sztálin az avantgárd művészet teljes felszámolását (sőt az alkotók megsemmisítését!) próbálta megvalósítani; érthető tehát, hogy az – meg-megújuló hullámokban – az individuuum szabadságának ideáját szegezze szembe az ellene irányuló erőszakkal. Hiszen ha elfogadja a „tömegművészet” mákonyos doktrínáját s aláveti magát a korszak elvárásrendszerének, akkor valóban meghal a művészet, de vele együtt elpusztul az egész civilizáció is! A művész tehát szembeszegül az őt elhallgattatni kívánó „többségi” elvvel – szélsőséges esetben akár az önpusztítás, esetleg az öngyilkosság árán. Ezzel demonstrálja, hogy legyőzte a korlátozottság, a lehatároltság uralmát: szabad maradt a börtönben is. Tehát bizonyította: a halálra szánt ember fölött nem uralkodhat semmiféle (politikai) erő.

Szombathyt egyre mélyebben foglalkoztatja ez a probléma, s a továbbiakban olyan alkotói körök felé tájékozódik, amelyek a személyiség integritásának elvét tartják a legfőbb értékek.

Ezen elv jegyében alakult meg a vajdasági Rumán a nyolcvanas évek elején az Autopsia csoport, amellyel levelezési kapcsolatba lépett, s amelyről csak később derült ki: egyetlen ember alkotja a „kollektívát”, akinek neve mindvégig rejtve maradt előtte. Az Autopsia arra akarta rádöbbsentenit közönségét (hangszalagokon, hanglemezeken, kiállításokon, a küldeményművészet csatornáin át terjesztve műveit), hogy „élni annyit jelent, mint kockára tenni saját életünket”. Aki félti az életét, az előbb-utóbb behódol a politikai hatalomnak. Az Autopsia tehát „elhárítja a hivatalos kulturális intézményekkel való együttműködés lehetőségét; (...) nem kíván részt venni a tömeg félrevezetéséből. Szembeszegül a 'tudatalakító ipar' profitérdekeltségű álművészetével, (...) vállalva azt a tengernyi megaláztatást és szenvedést, amellyel a 'köz' (a hatalom manipulálta „többség”) sújtja (*A Nagy Vétkes nyomdokán* c. mű). Nem kíván a társadalomból kivonulni, ellenkezőleg, *hatni* akar, de már nem akcionista eszközökkel (erről bővebben lásd: Sz. B. *A halál rokonai* c. tanulmánya, in: *Marék homokot szorongatva* c. kötete, 2009, 75–86.).

Az Autopsia programjával némileg rokon, bizonyos vonatkozásokban viszont azzal ellentétes elvekre épül a Kanadában fogant *neoizmus* (mint *ellenművészeti* stratégia), amellyel Szombathy ugyancsak a nyolcvanas évek legelején ismerkedik meg (a mail art révén), s már 1981-ben fel is lép Montrealban a fesztiváljukon. A neoizmus eszközként a tömegkultúra vívmányait is felhasználja (popzene, utcai akció, zenés performansz, küldemény- és videóművészet stb.). A mozgalom elindítója Kántor István, a hetvenes évek végén Kanadába emigrált budapesti zenész, aki Portlandban megismerkedik a kanadai szubkultúra egyik kulcsfigurájával, David Zackkal, aki őt (sőt magát és barátját, dr. Ackermant is) a Monty Cantsin névre „kereszteli”. Felfogásuk szerint Monty Cantsin lehet mindenki/bárki, aki annak vallja magát, s betölti azt a szerepet, amely ehhez a „kollektív” névhez társul. Kántor küldeményművészeti akciók révén toborozza híveit, akik mindnyájan felveszik ezt a nevet. A nyolcvanas évek végére a mozgalom széles körű nemzetközi *magatartás*-művészetté duzzad (lakásfesztiválok, urbánus rítusok Montrealban, Baltimore-ben, New Yorkban, Nyugat-Európában, sőt underground jelleggel Közép-Európában is); e feszt

tiválokon Szombathy is rendszeresen részt vesz. A határok nélküli művészet jegyében Kántor „Hontalan” pecséttel ellátott útleveleket osztogat; személyazonossági igazolványokat küld szét a nagyvilágba, amelyekkel birtokosaik beléphetnek Akadegorodba (valóban létező város Szibériában), a neoista „Ígért Földjére” (természetesen ironikus értelemben véve). Világszerte Neoista Konzultációsokat nyit, többnyire magánlakásokon (vö.: Sz. B.: *Vér, arany, neoizmus; Emígyen szóla Monty Cantsin; Az útlevél mint művészeti eszköz*, in: *Marék homokot szorongatva*, 87–105.).

A neoista mozgalom gondolati magva – fejtegeti Szombathy – a vérmotívum köré épül: a vér elmosza és megújítja a világot! Elindító Ady *Vér és arany* c. versét tartják ars poeticájuknak. „Kántor a vért nem szűkíti le annak metaforikus kivetüléseire, illetve nem veti el annak hagyományos szimbolizmusát”, hanem nagyon is konkrétan aköré építi performanszainak cselekvésmechanizmusát, tiltakozásul a XX. század vérontásai s a vérrrel szerzett hatalom gyilkos erőszak szervezetei ellen. Egy egészségügyi nővér néhány kémcsőnyi vért vesz le a karjából, s ő azzal – mint festékanyaggal – hozza létre „vérfestményeit” (amelyeket aztán „mútgárnak” tekint). E képek ikonográfiai szerkezetében egy vérrrel felvitt X dominál (mint a halál véres satujába befogott ember jelképe). Kántor a *Vérgyár* kísérteties épületudvaráról énekel, ahol vérrrel teli vörös hordók tornyosulnak. Az egész civilizáció embervérre épül, az örökös háborúk és a XX. században intézményesített haláltáborok lecsapolták, lecsapolják most is az emberiség vérére – hirdeti. „Vajon a Vérgyár lenne a XX. század kollektív katedrálisa?” – hangzik fel dalában. Vagy inkább „egy koponyatorony”, amelynek talapzatában ott hever R. Schwarzkogler, J. Beck, G. Esslin, G. Maciunas, J. Cage „aranyban fürdő koponyája” (*Szerelmi dal halott művészeknek*)? „A vér és az X-szel ábrázolt emberi alak vizuális szimbolikája mellett a neoista jelképtárban megjelenik a fekete Malevics-kereszt kiegészítő párja, a nemzetközi vöröskereszt-embléma, továbbá az ugyancsak haláltémát érintő »hat óra« szimbolikája (Kosztolányi *Megállt az óra* c. verse nyomán); végül pedig a lángoló vasaló, az önmésztő művész tárgyi metaforája (...) a teljes önmegvalósítás posztulátuma.” A Monty Cantsinek „mindegyike megtartja önazonosságát s éli a saját életét” – csak művészetük nyugszik közös alapokon: „a haláltáborok és az intézményesített halál világát a költészet nyelvén utasítják el”.

Kántor István 1982 nyárutóján érkezik a Balkánra, s kampányát Újvidék–Belgrád–Zágráb modernista művészi köreire építi. Mivel a belügyi szervek megghiúsítják újvidéki fellépését, Szombathy lakásában bonyolítja le azt. Szombathy ugyancsak végigkíséri az útján, több közös performanszban is szerepelnek – Újvidéken, Surányban s másutt. Ezek dokumentációját Szombathy az Új Symposionban s a Hídban közzé is teszi, Kántor előzetes leveleivel, amelyekben bemutatja „azokat az érdekes személyeket, akik kitalált nevek mögé rejtőzve kivonultak az amerikai élet szürke hétköznapjaiból – az átlagpolgár unalmas életét tengetve a mail-art fantáziadús világába menekültek” (e leveleket Art Lover álnéven a.k.a – *Álneves művészek – művészi álnevek* c. kötetében újraközi; Bp., 2006). Budapesten Tóth Gáborral hármásban mint „neoista ügynökök” akcióznak, fellépéseiket természetesen mindenütt botrányok kísérik. Slavko Matković számára is vonzó a Monty Cantsin-szerep, mert lelki rokonságot érez közte s saját Alan Ford nevű antihőse között (ő maga tart ezen a néven performanszokat).

A nyolcvanas évek végére kikristályosodik az a neoista performansz-stílus, amelyben az akcionista spontaneitás és a koreográfia átgondoltsága ötvöződik. A neoista konceptualizmusban mind fontosabb szerepet játszik az említett Kosztolányi-vers bűvös „hat óra”-metaforája (amikor a kis- és a nagymutató a Föld, azaz a Pokol és az Ég szintézisét jelzi: a mélypontról fölfelé mutató egyenest alkot). A napot 4×6 órára tagolják, Kántor *A neoizmusban hiszek* c. dalában arról énekel, hogy „mindig 6 óra van”; „a 6 óra boldogság / a 6 óra szerelem és élvezet / a 6 óra teljes szabadság / a 6 óra az amikor azt tehetsz amit kívánsz”. A *Minden 6. perc* c. dalban pedig arra int: 6 perc elegendő ahhoz, hogy bármilyen jelentős dolog megtörténjen életünkben, minden 6. percben katarzist élhetünk át. A neoizmus tehát a vér mítosza mellett a „6 óra” metaforikájára építi a maga művészetfilozófiáját.

Szombathy Bálint metafizikai konnotációkkal társítva maga is felhasználja a nyolcvanas évek végén készült, Art Loverként jegyzett grafikáin a 6 óra szimbolikáját (a kis- és a nagymutató összekapcsolja a Mélységet és a Magasságot, így a kozmikus energia áramlásának vezetője). A mutatók mozdulatlansága csak látszat, hiszen egyetlen pillanattig tart – így körkörös mozgásukban az Örökkévalóság szubsztanciáját ismerhetjük fel (lásd a *Mindig hat óra van* c. részt; i. m., 99–102.). Szombathy idevágó rajzai a művészsors tragikumára utalnak. Az elsón egy töviskoronás Krisztus-főre emlékeztető alak, kereszttel a nyakában; fölötte lélekmadár, az alsó bal sarokban hatot mutató óra (*Atyám, kezébe ajánlom lelkemet*, 1988). A másodikon tövises ágakkal átszőtt, csigavonalban gördülő kerék fölött egy ládából röppen ki a lélekmadár, az óra a jobb felső sarokban ingájával elüti az időt: a hatot (*Mielőtt a kakas szól*, 1989). A harmadik rajz (*A hatodik óra forradalmának hősi emlékműve*, 1989) egy erőteljes katonaalakot ábrázol, kezében zászló, lábánál egy parányi repülőgép, mint aki győzelmet aratott a háború fölött. A negyedik rajz (*Balkáni Ikarosz*, 1989) egy sátáni figura alázuhanását mutatja; a 6-os szám kíséri útját, amely esés közben átfordul 9-be (köztudottan a 6-os a földi, a 9-es az égi számkörbe tartozik: a spirál csúcsa). Az aláhulló Ikarosznak tehát talán mégis lesz feltámadása?! A kozmikus körforgásban a lent és a fent viszonylagos: bármikor válthatják egymást. A *Kész a leltár* (1989) c. József Attila-variáció a legmegdöbbentőbb: egy malomkerékszerű fej, forgó csavarral, eltorzult alakú ember, nagy kerek szívvel a szivarzsebe fölött – a síneken fekete, tömbszerű, lomha mozdony, rajta számok 1-től 6-ig. Az egész fölött égre gomolygó füstfelhő, amely egy fekete Napba torkollik. „Mindig 6 óra van” – mindig készen kell állnunk az „ítéletre”, de a „kegyelem” bárkit bármikor felemelhet. A kép felfelé haladó grafikai íve azt sugallja: az Élet által elgázolt ember az Örökkévalóságban él tovább.

A nyolcvanas évek neoista „nemzetközi művészeti összeesküvésének” poétikai szertelenségét, aktivista lendületét, ugyanakkor a közép-európai viszonyok „mozdulatlan állóvizének” vidékies kultúraellenességét saját bőrén megtapasztalva, Szombathy Bálint megteremti a XX. századi közép-európai avantgárd művészek közös sorsmítoszáét. Kialakítja egy képzeletbeli szlovákiai magyar avantgárd költő, Tsúszó Sándor „archetípusát” Csontváry, Szirmai Károly és Kassák emberi-alkotói tulajdonságainak ötvözésével; felismerve, hogy „Pannónia és Közép-Európa 'átokföldjén’ a tett, a szabadon szárnyaló alko-

tói kibontakozás lehetetlen”. A Szabadka–Budapest–Bécs–Pozsony tengelyen számtalan zseniális művész élete tört derékba, akik – holtuk után – hírnévre tettek szert, nemcsak hazájukban, hanem a nagyvilágban is, amit Tsúszó Sándor sorsa hitelesen reprezentál. Szombathy komoly(kodó) értekezést is szentel az itthoni ismeretlenség és nyomor elől külföldre menekült rendkívüli tehetségnek (*Vázlat egy doktori disszertációhoz*; Híd, 1989/5. sz.), aki Olaszországban poétikai újításai révén világhírnévre tett szert (a „poesia chiusa” megteremtőjét tisztelték benne). Ő azonban ekkor már Stockholmban élt ismeretlenül, családnevét Csúszóra változtatva, s egyetlen vágya volt, hogy Érsekújvárra, Kassák szülővároskájába hozza haza a hamvait. Ami meg is történt. Szombathy aztán 1990. július 1-jén gyászbeszédet is mond (képzeltbeli) sírjánál, hangsúlyozva: „Élete és munkássága az avantgárd kollektív tudatának a metaforája”; egész lénye arra tanít, hogy „az avantgárd magatartásforma maga az élet”. Emlékét idézi meg performansa (*Homage to the last poet*, Érsekújvár, 1991), amelyben Matkovičtyal a sírhanton levő egyszerű fakereszt mellett megtört pózban üldögélve gyászolják elődjüket. 1994-ben még egy tanulmányt ír róla (*Tsúszó Sándor a virtuális apaság szerepkörében*), az életmű európai jelentőségét hangsúlyozva, s a neoizmus egyik fontos előfutárát láttatva benne (Tsúszó Sándorral kapcsolatos írásait lásd in: *Marék homokot... 145–167.*).

A kilencvenes években – immár a neoista tapasztalatok birtokában – Szombathy ismét új utakra indul. A közép-európai országok között – kiszabadulván a szovjet birodalmi kultúrpolitika jármából – kialakul egy dinamikusabb alkotói kapcsolatrendszer, megnyílnak a határok Nyugat felé, s végre autonómiát élvezhet az experimentális művészet is. Szombathy, aki mindenkor nyitott volt a változásokra, örömmel fogadja az újabb kihívásokat. „Több irányban mozogva, egyszermind számtalan művészeti elképzelés és stílus vonzásában kerestem művészi éneket, elég korán megértve, hogy polifon alkatom vibrálásai sok-sok befejezetlen és végig nem futtatott ötletben fognak megállapodni, mert a művészet ideájának megeléje 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, (...) mert számomra nincs elviselhetetlenebb dolog a szellemi munkátlanságnál” (*Marék homokot szorongatva – Vallomás ars poétikám párologtatásáról*, Híd, 1997).

Az 1988-as szombathelyi Magyar Műhely-találkozón megismerkedik személyesen a lap szerkesztőivel, akik – eddigi munkásságát már régóta figyelemmel kísérve – ez alkalomból Kassák-díjjal jutalmazták. A továbbiakban mind szorosabb együttműködés alakul ki köztük, így az 1990-ben „hazatérő” (egy ideig még Párizs, Bécs és Budapest fókuszában megjelenő) folyóirat egyik szerkesztője lesz. Ekkor már a nemzetközi performanszművészet élvonalában jegyzik a nevét; a mail art és a neoista mozgalom révén Észak- és Dél-Amerikában, Európa, Ázsia országaiban, Japánban, Ausztráliában szinte minden neves avantgárd csoportosulással kapcsolatot alakít ki.

A kilencvenes években újra felélénkül közösségi indíttatású munkássága. Politikai töltetű műveiben Jugoszlávia széthullására, az embertelen, pusztító délszláv háborúra reflektál. *Vajdasági elégiák* c. hármas grafikai kompozíciója (1989) lírai hangulatával bizonyos értelemben visszautal *A táj poézise* c.

1969-es munkájára. Csakhogy itt egy absztrakt, stilizált táj jelenik meg: néhány erőteljes vonal imitálja a dombhajlatokat, a sík földet, s halvány, hol hurkolódó, hol lágy hajlású párhuzamos vonalak jelzik a barázdákat. Mintha valami csön-des bánat, fájdalom lebegne a táj fölött: melankolikus búcsú ez mindattól, ami az alkotó életének addig keretet adott, ami magához kötötte őt, bárhogy kívánt is elszakadni tőle (mint Ady „föl-földobott köve”). A képsort az ABC első betűi nyitják, s az utolsók (UVWXYZ) zárják, mintegy sugallva: a kezdet a végére ért, egy korszak végleg lezárult életében (ekkor közel 40 éves!).



A kilencvenes években ismét a vizuális alkotások dominálnak munkásságában, de már intenzívebben él az új technikai eszközök kínálta lehetőségekkel. A többnyire montázsselemekből összeállított képköltemények – jóllehet rendszerint szöveg nélküliek – az *irodalmi* alkotások körén belül maradnak: a nyelvi jelek, betűkonstrukciók, neoista szimbólumok félreérthetetlenül utalnak a látványhoz társítható közléstartalmakra. Ezek az egyezményes jelek a kulturális tradíciók közül pontosabban kifejezik a költő „eszméjét”, „üzenetét”, mint ha szavakkal közvetítené azokat: maga a szöveg különböző nyelveken esetleg némileg eltorzítaná az eredeti gondolatot. Tehát a multikulturális közeg arra ösztönzi az alkotót, hogy a művészet nyelvét ne redukálja a szóbeliségre, hiszen az egyetemes emberi kultúra kincsei szélesebb körben értelmezhetők.

Memento mori! c. szintetikus kollázssorozata (I–III. – 1992; IV. – 1994) szövegelemek nélkül érzékelteti, mi zajlik Jugoszláviában. Az első kép kettős keresztje, vércsepp-lángnyelvvél s egy koponyán tündöklő keresztalakzattal, a kép jobb alsó sarkában egy hajdani tömegtüntetés fotójával (a szónok mintha Lenin lenne!) a kezdetre utal. A vérrel, tűzzel, vassal megpecsételt forradalom „keresztútján” elindult nép most a végponthoz érkezett: lám, hamis alapokra épített, s végül minden összeomlott körötte. A második képen egy keresztre szegezett (Krisztus)fő, szakállában pillangó (a „feltámadás”, újjászületés jelképe), körötte tárgyi szimbólumok: vörös csillag, repülőgép, vöröskereszt – s a felső jobb sarokban a neoista óra (itt az Idő!). A harmadik képen egy intarziás, többszínű négyzetalakzat, közepén, alatta és fölötte kereszt, bal s jobb oldalán vörös csillag. A negyedik képen pedig hanglemezeken közepébe préselt óraszimbólumok (mindegyik 6-ot mutat, a felső mutató fölött pici kereszt); középen kép a képben: egy szarvaskoponya agancsával, fölötte balra ötágú csillag és sarló-kalapács. Ezek tehát elmúlt életünk kellékei; a „feltámadás” titkát a kereszt őrzi. Ha a halállal eljegyzettség tudatában élünk, talán van remény az „újjászületésre” (társadalmi értelemben is).

Töredékek az ábécéskönyvből c. 7 darabból álló képsorozata (1994–96) első pillantásra csupán egymásra halmozott, zsúfolt betűkonstrukciónak tűnik; csakhogy a betűk háttérben bombázógépek, lőfegyverek, gránátok rajzolódnak ki, szétlőtt koponyák utalnak a vérengző háborúra, amely a „betűcivilizáció”, a kultúra bástyáit is szétrombolta. Az egyik kép alján kettős értelmű felirat: *Le province* (Jugoszlávia is a leigázó nagyhatalom provinciája volt, ugyanakkor még ma is „provinciális”, vidékies); másikon körkörös írás: *circle viciosus* (azaz: minden ismétlődik a történelemben). Másutt – egy halálfej mellett – klasszicista épület, görögös oszlopfőkkel, amelyek a múlt letéteményesei – most ez is

rommá válik. A betűk kaotikus kavargása a folyton ismétlődő brutális rombolást, s egyúttal a „végítélet” egyetemes vízióját idézi meg.

A *Parcellák* c. ciklusban (1995) még tömörebb, áttekinthetlenebb az egymásba kapaszkodó, téglalap alakú betűháló, mintha a részelemeket szögesdrót tartaná össze. Bohár András szerint „itt már a Gutenberg-galaxis betűhalmazai nemcsak a veszély előérzetét közvetítik, miként az elégikus metaforák, hanem megsokszorozott, sűrített látványként terülnek elénk. A sűrűn egymásra másolt betűtextúrák az egyedi jelölések egymásba olvadását, megmásíthatatlan végzettségét hozzák közelbe” (in: *Aktuális avantgárd* – M.M. *Hermeneutikai elemzések*, 2002, 237.). A betűjelek mint egy értelmes világ értelmezhetetlen maradványai (QRST; MNOP; FG) bizonyos értelemben a feltámaszthatatlan holtak „üzeneteként” is felfoghatók. Ugyanakkor más konnotációk is tapad(hat)nak hozzájuk: eme töredékek a Gutenberg-galaxis végérvényes felbomlásáról adnak hírt.

Az 1996-ból való *cím nélküli* kollázs egy jól megtermett katonát ábrázol tigrisfővel, DRAVA felirattal mint a szerb hegemonia szobrát; alatta – eltiportan – a békés élet képei a munka s a vidám felvonulás jeleneteivel. A katona a hajdani hősök (szocreál) pózában áll, ugyanakkor magasba tartott jobbja a hitleri karlengetésre emlékeztet, így egyaránt szimbolizálja a bolsevik és a náci hatalmat.

A *Lapok az öröknaptból* (1997–98) mintegy kitágítja a téridőt; a délszláv háború az „örök visszatérés” (Nietzsche) egyetemes példázata lesz, arra intvén bennünket, hogy az ember(iség) vérengző természete és hatalmi éhsége miatt örök fenyegetettségben élünk: a háborúknak soha nem lesz vége. Az élet és a halál képei (virágzó tájrészletek, pillangó, emberi arcok, lőfegyverek, koponyák stb.) vegyülnek itt (is) a XX. század gyilkos szimbólumaival (horogkereszt, ötágú csillag). Az elszórt szavak (army, tito, sat, különböző napi hírek stb.) arra utalnak, hogy a történelem mindig is a mesterséges halálok, autodafék megszakítatlan sora volt. Ezért a figyelmeztető felirat: „Úgy dolgozunk, mintha száz évig volna béke, de úgy készülünk, mintha holnap kitörne a háború.”

A vizuális költemények sorozata 1999-ben *Pic's* címen a Vár Utca Tizenhét Könyvek sorozatban jelent meg Veszprémben. Ez Szombathy Bálint első olyan kötete, amelyet Magyarországon adtak ki. 2000-ben ő maga is áttelepszik, azóta Budapesten él, a Magyar Műhely szerkesztője s a 2005-ben nyílt Magyar Műhely Galéria vezetője.

A *Pic's*szel még nem zárult le a délszláv háborúra utaló vizuális alkotások sora. A 2002-ből való *Vice versa* c. diptichonon cirill és latin betűkkel írva két egymás melletti táblán (egyiken fentről lefelé, másikon fordítva) olvasható a többször ismétlődő szöveg, egyre fogyó betűkkel (jugoslovenski standard, jugoslov, jugosl). Miután a szöveg ellentétes mozgású, mind a magyar, mind a szerb változat szétesettséget mutat. Egy másik kép (*Használaton kívül*, 2005) ugyancsak a jugoszláv standardra utal, immár egészen „lefogyasztva” (jugoslo, jugos), rajta kézírással: „van upotrebe”. Tehát a jugoszlávság lassan tovatűnik az Időben, „elfogy”, már alig-alig emlékszünk rá.

Ugyanezek az élmények fejeződnek ki Szombathy Bálint ez idő tájt készült installációi, fotó- és videóperformanszai sorozatában. Az író nem szavaival, hanem műveivel „politizál”, arra int: ha a „háborúskodásnak” nem lesz vége s a

különböző nemzet(iség)ek továbbra is egymás ellen harcolnak – Közép-Európa felfalja önmagát. Az egyetemes pusztulás víziója sejlik fel műveiben.

Séta a magma körül (Québec, 1993) című installációja egy vulkánkitörés (vagy talán atomkatasztrófa?) utáni világuári kietlenséget, szanaszét heverő földkupacok, kőtörmelékek halmazát, itt-ott egy-egy elhullott rózsát mutat. Az egyik kupacon földgömb. Körötte-rajta néhány katonai egyenruhás figura – már nincs *kit* elpusztítaniuk. A színes fotó – mint látvány – gyönyörű, de ha belegondolunk mögöttes tartalmába, elszorul a szívünk: nincs tovább? Miért és hogyan alakult mindez így? A kopár és természetlen táj peremén apró, repülőgépszerű bogáralakzatok: győzött a természet-társadalom, a férgék felfalják az önmagát megsemmisítő Élet maradványait.

Vagy mégis lesz, lehet folytatás?

A *Messzelátó* (Belgrád, 1995) egy üres szobában hatalmas bakancsban álló létrát ábrázol: a fal tetején egy pici ajtócskához (szellőzőnyíláshoz?) támasztva egyfajta menekülési lehetőséget kínál az üvegkalitkában fuldoklók számára. Felfoghatjuk „Jakobs Leiter”-ként is: a Mélységből a Magasság felé nyit utat. A *Jugoszláv történet* (Novi Sad, 1996) több képelemből tevődik össze: a szét-hullott ország hajdani egységét őrző térkép, gyertyák, töltények, Tito marsall arcképe s az ország fölött örökös őrangyal, egymással szembe fordítva; egy leláncolt titán, fölötte lángnyelvek, majd az égig ágaskodó óriás puskák, patronnal teli háztízszákok, az egyikből vaskos könyv lóg ki: *Jugoszlávia története*. Ennyi volt. Eddig tartott.

1993-ban a dessauai *Bauhaus* – félszázados elhallgattatás utáni – „újraindítása” alkalmából kelet-európai videószelemlét szervezett, amelyen – ekkor még – a délszláv háborúval kapcsolatos dokumentarista művek voltak túlsúlyban. Az 1995-ös szemlén viszont már a modernebb műfajok jutottak többségre; Szombathy Bálint itt mutatta be *Balkáni párbeszéd* c. videóinstallációját. A képeken az egykori pártvezérek fotói, a tévében megjelenő politikusarcok, ünnepi asztalok, értekezletek nagyképű szónokokkal, terepasztalon ólomkatonák – de a nép sehol! Nagyon egyoldalú dialógus volt ez hajdanában: a felülről jövő erőszakos utasítások kora, miközben „demokráciáról” szónokoltak, virágzott a „kézi vezérlésű” pártállami diktatúra. Amely végül is saját összeomlását készítette elő.

A *Bőrönd* (1997) iratokkal teli, útra kész koffer: az otthonukból elűzötteknek sietve távozniuk kell a háború kézi rekvizítumaival. Az *Útkereszteződések* (1998) ugyancsak összepakolt táskák, szétszórt ruhakupacok halmaza egy kiürült, szétlőtt falú teremben, az egyik befalazott ablakban egymásra zsúfolt ládák sora. Másutt egy férfi messzelátóval kémleli a múltat/jövőt (*Messzelátó*, 1998). A *Találkozóhely* (1998) egy hatalmas teremben különböző katonai felszerelések darabjait; szerszámok, batyuk, zsákok halmazát mutatja, levetett ruhák színpompás összevisszaságban, a falakon gyönyörű tájképek társaságában vörös csillag – lám, így fest az egymással össze nem illő dolgok „találkozóhelye”! Ilyen egyveleg volt a múlt – amelynek végre vége van. A figyelmeztető órainstalláció (*It's Always Six O'Clock*, 2003) jelzi az Időt: a különböző faliórák egyszerre mutatják azt a bizonyos „6 órát”. Elegáns polgári szoba, apró klasszikus szobrocskák, ingaórák egybecsengő ütése: valami örökre lezárult; új Élet kezdődik a romokon. Mérték, arány, rend és tisztaság a képen: visszatérés a

kassáki kompozíciós elvekhez; csak most nem a képarchitektúrák absztrakciós szintjén, hanem a valódi tárgyak, dolgok világában.

Az installációsorozat tehát a felbomlott jugoszláv „szocializmus” rekvizitumait vonultatja fel, egyértelmű diadallal: mindez már a múlté.

A kilencvenes évek videóperformanszai Szombathy Bálintot a magyar konceptuális művészetet jellemeztes, immár megkerülhetetlen, nemzetközi jelentőségű képviselőjévé emelik.

Zászlók (1993–95) c. képsorozata a szerb–horvát–macedón–bosnyák–szlovén–magyar–montenegrói jugoszláv föderáció etnikai széthullásáról s az addig „felülről” (parancsuralommal) összetartott kultúra gyors felbomlásáról ad hírt, szavak nélkül. Az 1971–72-es sorozat zászlói még a szerb dominancia ellen „lázadtak”. Az újabb zászlók vérfoltosak, a performer neoista forró vasalóval kiegészíti belőlük a vörös csillagot, s a Tito egykori nagyszabású születésnapi ünnepélyein bemutatott tornakoreográfiát idéző mozdulatokkal lengeti őket. Itt is megjelenik a neoista vérfiola s a szétdúlt ország térképére loccsantott vér, a földön szétszórta könyvek, véryomokkal. Majd a szokásos neoista jelenet: Szombathy „asszisztensei” körülállják a vívóruhában hordágyon fekvő, vívósakkal lefedett arcú performert, akitől egy nővér vért vesz. Itt is vörös csillagos jugoszláv zászlók, vérfoltos könyvek (köztük a Jugoszláv Szocialista Köztársaság 1974-es alkotmánya). A „beteg” maga az ország, amelyet egy kommandós öltözékű, nehéz kalapácsos figura mintha szét akarna verni: pörölyvel üti a Titót ábrázoló fém domborművet. Mindeközben versek hangzanak el, valamint a *Tito elvtárs, megfogadjuk neked* c. mozgalmi dal. A neoista vér-motívum dominanciája mintha rejtetten arra utalna, hogy a vér megtisztít, lemossa a múlt hazugságait, torzulásait. Šuvaković fentebb idézett (a *Szombathy art* c. kötethez írt) utószavában hangsúlyozza: a szerző „a 'nagy' Jugoszlávia széthullása által előidézett szörnyűségekkel látványos módon saját, provokatív és közvetlenül bemutatott tapasztalatai révén szembesít, (...) saját testéből újraalkotva a háború rémségeit”, amelyekkel végső soron bármikor, bárhol, bármelyikünk találkozhat. A valamikori államalakulat idejétmúlt jelképei mindmáig jelen vannak életünkben, de a múlt már szertefoszlott romjain kell felépíteni a szabadabb jövőt.

A történelmi fordulat talán esélyt teremt a közép-európai népek számára – vélekedik Szombathy –, hogy rendezzék végre „közös dolgaikat”, s keressék a megbékélés útját-módját.

1977-ben Párkányban, az akkor még csonka párkányi-esztergomi hídon *PreMOSTenie – áthidalás – BRIDGING* címen közép-európai képzőművészeti szimpóziumot szervezett a pozsonyi Magyar Kulturális Intézet. A híd újjáépítése érdekében tartott művészeti demonstráció keretén belül mutatta be Szombathy *Áthidalás / Crossing Bridge* c. performanszát, amellyel arra figyelmeztetett, hogy az itt élő népek nem ellenségei, hanem testvéri szövetségesei egymásnak – nemcsak a hidat, hanem a jószomszédi kapcsolatokat is helyre kell(ene) állítani. A hídcsonkot motorcsonakon közelítette meg, majd mozgó kötélhágcsón felmászott rá; a hídszerkezet négy sarkán egy magyar, egy roma, egy angol és egy szlovák nyelvű Biblia volt előkészítve számára. Minden stációnál az adott nyelven olvasta fel Mózes II. Könyvének 13. és 14. részét (az Úr nappal felhő-

ként, éjszaka tűzoszlopként népe előtt járva vezeti őt át a Vörös-tengeren). A felolvasás után a vízbe dobta mindegyik könyvet (talán hogy a folyó árja vigye s adja tovább a „jó hírt” a többi népnek is), majd meggyújtva a híd ívére installált pirotechnikai szalagot, egy tűzcsóvát emelt a magasba, hogy mutassa a járható utat.

Szombathy kísérőszövege a szimpóziumhoz: „Csak a fény, illetve a felvilágosult eszme hidalhatja át az emberek közötti távolságokat és teremthet olyan légkört, amelyben a hidak valóban összekötnek. És ez a bizonyos híd lehet egy igazi vasszerkezet, de lehet egy jó szándék, egy közelítő emberi gesztus is, amelyben nem egymás gyűlölete, hanem egymás szeretete nyilvánul meg. Az átHIDalás résztvevői ez utóbbi mellett tettek hitet” (vö.: a Magyar Műhely *Virtuális híd* c. száma, 2002/5.).

Ahogy mindinkább távolodunk tőle, Szombathy egyre ironikusabban kezeli a „nagy fordulatot” megelőző történelmi időszakot, amelyhez sokan még mindig illúziókat fűznek. *Kémények* c. színes performansz-fotóján (Lyon, 2002) Jugoszlávia térképére helyezett kéménylyukak sora látható, közöttük különféle cigarettásdobozok hevernek. A performer egy „light” cigit szív, miközben a kéménylyukak füstölnek – az egész jelenet azt sugallja: lám, „elfüstöltük” a múltat, el a szocializmus eszméjét is, a „nemzetek fölötti föderáció” jugoszláv álmával együtt. S mi maradt belőle? – egymásnak feszülő nacionalizmusok ádáz küzdelme. Amin – a szerző szerint – mindenképpen úrrá kell lenniük nemcsak a volt Jugoszláviában élő népeknek, hanem Európá minden nemzetének, ha valódi megújódást akarunk.

A közép-európai áldatlan hatalmi küzdelmek, az egymás nemzeti sajátosságait tolerálni képtelen gyűlölködés nemcsak az itt élő népek viszonyára nézve veszélyes, hanem az *egyedek* sorsára nézve is. A legérzékenyebb lelkületű, a problémák megoldhatatlanságától leginkább szenvedő művészek ebbe pusztultak/pusztulnak bele. Szombathy híres „haláltánc” („Dans Macabre”) performansza, amelyet az 1994-ben a szó konkrét és átvitt értelmében fulladásos halállal elhunyt Slavko Matković emlékének szentelt, barátja életét-halálát megrendítően idézi fel (*Homage to Matković*, Bp., 1996). Eltorzított, szinte hullafoltos arccal, egyik kezében gyertyát tartva, a másikban egy üveg vinjakot (Matković kedvenc itala), mintegy halotti búcsúzóul felhajtja az egészszet, majd keserű mozdulattal földhöz vágja az üres üveget. A földön szerteszét szórt papírlapok, vérfoltok, zsinegek, az elhunyt művei, fényképei. Ennyi volt csupán az élet. S mi maradt belőle? Modern „szenedéstörténet”, a „költő-Krisztusok” Golgotája.

Másik híres búcsúztatója a *Waver – Homage to the Last Video Artwork* (*Tisztelet az utolsó videóalkotásnak*, Dessau, 1997), amelyet Milan Mumin kísérőzenéjével és dalbetétjével közösen mutattak be. A neoista X mint emberkép-szimbólum itt is jelen van: az asztalon vodkás üvegek, a performer elmosódó arca-alakja egyfajta mámorra utal. Az Albert van Westing arcképe alatt üldögélő beszélgetőtársak ugyancsak gyászolnak. Ez a performansz nagy „karriert” futott be: az *OSTranenie* 97-es szemle után, amelyen Kántor István és Kerekes László művei is szerepeltek, Újvidéken, Érsekújváron, Stockholmban, Tokióban, Kyotóban, Torontóban, Budapesten, Belfastban, Párizsban is bemutatták (1997–2002).

Nem kevésbé megrázó az *Abortus* c. több képből álló videóperformansza (Érsekújvár, 2002), amelyen Szombathy 8 kampóra függesztett sárgadinnyébe injekciós tűvel piros festéket fecskendez, alattuk lavór, kés, kanál. Miközben Armstrong *Mily csodálatos ez a világ* dalbetétje hallatszik, a performer a késsel kettészelt dinnyéket kanállal kivájja, tartalmukat a lavórba üríti; levük mint vér csurog alá, a falra is ráfröccsenve. A lavórba került sűrű masszával egy embrió-szerű alakot ken kézzel a falra, s épp ekkor a dalban – éles kontrasztként! – felsír egy újszülött. A háttérben egy illusztratív funkciójú, stilizált festménysor: egy eltorzult női alak áttetsző hasában mintha valóban egy embrió lenne; a falon kanalak, fogók, sarló formájú fémszerszámok. A második képen egy kis vörös testű gyerekforma a felnyíló hasban, a harmadikon embrió, alatta lavór, a negyedikén az elmosódó-szürke alapon feloldódnak a nő körvonalai, kezében, mellette vérrög. A zárókép akár freskó is lehetne egy modern templom falán, mint a Szent Család ünnepe: felül a kampóra akasztott vörös, kikanalizott fél-dinnyék, alattuk egy nő, ölében gyermekkel; előttük egy férfi térdel, körülük szürke, elmosódó emberalakok. Mintha az egész sorozat egy fantasztikus, színes absztrakt festmény lenne – a sötét színek felől halad az oldottabbak, tarkábbak felé – az Élet győzött itt a halál felett.

Megrendítő, hogy a költő-performer – akinél alig-alig találunk érzelmes témákat – milyen drámai erővel emel szót a pusztulás, a halál ellen. Szinte vádbeszédet tart mindazok felé, akik, ha csak a magánélet síkján is, vétének az Élet mint Szentség megőrzésének, továbbadásának törvénye ellen. Ők is gyilkosok.

A továbbiakban Szombathy Bálint korábbi emberi-művészi tapasztalatai szintetizálására törekszik, s immár összegző jellegű, a részeredményeket monumentális egységbe fogó építkezésbe kezd.

Milleniumi képek c. ciklusa a *Képirás Füzetek* sorozatban látott napvilágot (Kaposvár, 2002); 2002. február 15-én a Magyar Műhely Galériában, majd március 16-án a pécsi Új Galériában *A visszatérő emlékezet és Hősök voltunk* címen nyílt tárlata. A sorozatot bemutató L. Simon László a megnyitón azt hangsúlyozta, hogy a szerző „tükröt tart történelmi, politikai lelkiismeretünknek, méghozzá görbe tükröt, amely túloz, karikíroz, de éppen túlzásai, elnagyolásai révén segít bennünket ahhoz, hogy könnyűnek és kényelmesnek tetsző kollektív amnéziánkból visszatérjünk, s torzításra hajlamos emlékezetünkéből kibontsuk az igazi képeket. (...) Nem végzi el ezt a munkát helyettünk, csak a lényeges pontokra hívja fel a figyelmet (...) szimbólumai, mnemonikus képei segítségével”, amelyek – miként a piktogramok az informatikában, a programnyelvekben – „a valóság konkrét tényeire döbbszentenek rá”.

Különösen tanulságos s az újabb nemzedékek számára nyilván meghökkentő a *Hősök voltunk* jugoszláv és magyar párttagsági, szakszervezeti stb. igazolványok bélyegsorozata, 1948-tól egészen 1990-ig. A KISZ, a SZOT, az MDP, MSZMP, a Magyar Vas- és Fémmunkások Központi Szövetsége stb. szervezetek emblémájával, ötágú csillaggal és csillagos zászlócskákkal ellátva, rózsaszín-lila-zöld színben tarkán, rendezett sorokban, vastag fekete keresztel áthúzva, pecséttel érvénytelenítve idézi fel egy letűnt korszak uniformizált életformájának, életheletőségeinek emlékét. Az igazolványok jobb alsó sar-

kában vörös alapon sarló és kalapács, „Szombathy ART” emblémával ellátva. A hajdani „alattvalói hűség” ironikus dokumentációja – minimalista eszközökkel. Akinek nem volt ilyen igazolványa, annak bizony megpecsételődött a sorsa: kívül rekedt a társadalmi konszenzus világán, s viselte annak negatív következményeit.

Nagy-Szerbia (Srbija do Srbije) monumentális ikonosztázán a hősi régmúlt képei, ősi ikonok, angyali s ördögi figurák, a papi ortodoxia mellett maga Krisztus is megjelenik; mindezek háttérben az egykori hódító harcok tömegjelenetei. A hajdan és a jelenkor sötét és gyilkos erőit (fekete sátáni alakzatok, transzparensok, fegyverek, üreges koponyák, levált végtagok kavalkádja) egy alátaszított angyal fájdalmas tekintettel, tehetetlenül szemléli. Az égi és pokoli szférák mitikus párharca sejlik fel a szuggesztív, színes kompozíción. A szerző döbbenetes erővel érzékelteti: az egykori Nagy-Szerbia álma öltött testet – kommunista mázzal leöntve – a nagy-jugoszláviai föderáció illuzórikus egységében. Parodisztikusan mutatja fel a kollázs eszközeivel a régi-új álom hamis, torz, pusztító mivoltát, s azt is, hogy ezek az illúziók mennyire ellehetetlenítik az egymás mellett élő népek egyébként békés kapcsolatát. A konklúzió: fogadjuk el a népek egyenrangúságát, ne háborúzzunk vélt jogok és sérelmek miatt – az Igazság soha nem egyik vagy másik téréfelen van.

Az Are words things? c. kompozíció ugyancsak ironikus nosztalgiával hívja elő a békés(nek hazudott) múlt látszatidilli képeit, a *heimat* tájköltészetét egy letúnt harmóniaeszmény jegyében. *Ez* a haza csupán képzeletünkben él, hiszen ugyanazon táj több népnek is hazája (volt és maradt). Maga a „haza” fogalma is csupán eszmei konstrukció. Pontosabb ennél a „szülőföld”, amelyhez valóban érzelmileg kötődik minden ember, bármilyen nációhoz tartozzon is. Minden nemzet ragaszkodik a „sajátjához”, de ha ugyanazon a vidéken emberemlékezet óta több nemzet(iség) él, mégiscsak úgy kell elfogadniuk egymást, mint akik egyaránt „otthon vannak” azon a tájon.

Az Millenniumi képek c. kollázssorozat többek között a Feszty-körkép honfoglalás kori keretébe montírozza Európa térképét; az ázsiai ősmagyar hazából Európába tartó őseink útját (is) a vasúthálózat részeként láttatva. A jól kiépített közlekedési háló egyfajta lelki-szellemi-gazdasági „csereforgalomnak” a biztosítója, amelynek mi is „élvezői” vagyunk; neveléses „ősi dicsőségünkkel” kérkedve kompenzáljuk jelenkori – esetleges – sérelmeinket. A hajdani „nagyság” odavan – így kell megállnunk a helyünket az európai közösségben. *Az Amerika vasútvonalai* viszont egy hatalmas ország – felszínesen nézve jogosnak tűnő – gögjét parodizálja: a jól szervezett közlekedési hálózat fölött egy óriás-Pegazus könnyed léptekkel íveli át a mérhetetlen távolságokat, elentéteként viszont egy láncrea vert tenyeres-talpas medve nehézkes alakja: még itt is bizonyos értelemben az „őserdő” törvényei uralkodnak. A képbe középtájt beékelődik egy cellaszerű szobabelső, mellette lépcsősor: az urbanus viszonyok jelzéseként. Az alsó téréfelen Dél-Amerika „egyszerű”, köznapi emberei ácsorognak, tereferélnek – a táj részei ők, életformájuk mindmáig a múltban gyökerezik. Itt a civilizáció még nem emésztette fel a természeti erőt. Tehát legalább két-három kultúra, életforma él egymás mellett – ez Amerika, amelynek *látszat*demokratizmusa Európa szemében mindmáig megingathatatlan erőnek tűnik.

Szombathy millenniumi sorozata tehát éppúgy a konceptualitás jegyében fogant, mint korai művei. Műfaji sokfélesége ellenére egy bensőleg rendkívül koherens művészi pálya rajzolódik ki alkotásai alapján előttünk. Megérdemelten nyerte el a Munkácsy-díjat 2008-ban; a paradoxon ebben csupán az, hogy festőként és nem multimediális művészként ismerték el munkásságát. Holott Šuvakovičnak van igaza, aki az életmű egészét átfogó, már idézett reprezentatív albumához írt utószavában a szerzót „igazi és egyedülálló *festészet utáni* művésznek” nevezi, aki sohasem festett, hanem „konceptuális igényei szerint” többféle médiummal él, a vizualitás, a jelenségvilág, a tárgyiasság, a különféle konkrét költészeti eszközök kreatív felhasználásával. Azaz: szintetikus művészetet teremt, a szó duchampi, illetve kassáki értelmében. Politikus művész, anélkül hogy politizálna, példaképéhez, Kassákhhoz hasonlóan. Mindenkor a valósággal és az igazsággal próbál bennünket szembesíteni.

A „magatartás-művészet” – Szombathy értelmezésében – egyfajta szembenállás a mindenkori „status quo”-val, amely meghamisítani akarja az Igazságot, manipulálni próbálja az emberi gondolkodásmódot – saját érdekei szerint. A szembenállás, az intézményhálón való kívül maradás tisztánlátást eredményez, mert nem „napi érdekekhez” kötött. „Hagyományos eszközökkel is lehet jó, érdekes, korszerű” művészetet alkotni – ismeri el, de ő a konceptuális művészetet érzi korszerűbbnek, korunk problémáihoz közelebb állónak. A *konkrét* költészet az ő számára a művészeti gondolkodás *módszere*, tehát nem műfaji kategória. A fogalmiságot és nem a „történetmondást” részesíti előnyben, műveiből mégis kibontható egyfajta „történetiség”. Szilárd eszmerendszere szervezi egységbe különböző tematikájú alkotásait; a világról, a világ működéséről vallott nézetei szervesen épülnek be alkotásaiba, anélkül hogy szavakkal kifejeznék őket. Konceptuális performanszai, összetett eszmeiségű kollázsai kivételes helyet biztosítanak neki jelenkorunk művészeti életében.

Folyóirat-szerkesztőként arra törekszik, hogy a Magyar Műhely köré szerveződő experimentális művészet bekapcsolódhasson a nemzetközi alternatív művészeti hálózatokba, s hogy a hazai köztudatban sikerüljön felszámolni a modern művészettel szembeni idegenkedést (amely részben a sok évtizedes „tiltás” következménye: az avantgárd műveket mindmáig csupán egy viszonylag szűk befogadói réteg ismeri-érti). Az alapító szerkesztőkkel (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) összhangban ő is vallja: „A Magyar Műhelynek soha nem kellett bizonygatnia sem magyarságát, sem európaiságát, számára Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, Érsekújvár, New York, Torontó, Nagykovácsi azonos szellemi tartományok, amennyiben az országhatárokat, műfajhatárokat átlépő elektronikus, intermediális korszak alapvetően új művészetével szinkronban vannak” (vö.: id. interjú, Napút). Hiszen a legmerészebb újítások is beépülnek idővel a hagyomány rendszerébe, s ha egy mű magas szinten fejezi ki kora emberi problémáit, bármilyen „új”, szokatlan legyen is eszközzel, az adott kor értékálló művei közé tartozik s fennmarad. Az experimentális alkotások bizonyos értelemben a wagneri „összművészet” (Gesamtkunstwerk) ideáját képviselik, több nézőpontú rálátást kínálva a valóságra – véli. Így megkönnyítik a tájékozódást a kor bonyolult ellentmondásainak „útvesztőjében”. S ha nem is érti őket mindenki, mégis nélkülözhetetlenek. Az adott korszak művészeti életének elevenen ható részei.



G. Komoróczy Emőke (sz. 1939) irodalomtörténész a hetvenes évek kezdetétől foglalkozik az avantgárd jelenségekkel. Mint fiatal tanár, Győrben 1974–75-ben az Ifjúsági Házban Kassák Kollégiumot vezetett; 1974-ben doktorált az ELTE-n újabb magyar irodalomból, s disszertációja egyik fejezete Kassákról és a század eleji magyar avantgárd mozgalmáról szólt. 1979–2001-ben az ELTE Tanárképző Karán XX. századi világ- és magyar irodalmat tanított; kandidátusi értekezésében (*Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, 1989) már az újabb avantgárd jelenségekkel is foglalkozott. Tagja az MTA Köztestületének, az Irodalomtörténeti, a Hungarológiai Társaságnak, valamint a Magyar Írószövetség Avantgárd Szakosztályának.

Szombathy Bálint (sz. 1950) az új-avantgárd egyik legjelentősebb képviselője. A Magyar Műhely körének törekvéseivel rokon újvidéki Új Symposion munkatársa volt már a hatvanas-hetvenes évek fordulóján; majd végighaladva az experimentális költészet szinte minden „fázisán”, a konkrét költészet teoretikusa, később világszerte számon tartott, híres performere lett. Konceptuális happeningjei, neoista performanszai, vizuális munkái, művészetszervező tevékenysége kiemelkedő szerepet biztosítottak neki az új-avantgárd felvirágzásában az ezredfordulón. A Magyar Műhely alapította Kassák-díj (1988) mellett elnyerte a kiváló festőknek járó Munkácsy-díjat is (2008), hiszen utóbbi művei (a *Millenniumi képek* ciklus, valamint a *Nagyszerbia* c. monumentális ikonosztáz) a vizuális költészet/képzőművészet határán vibrálnak. Mint a budapesti Magyar Műhely Galéria vezetője, valamint a Magyar Írószövetség Avantgárd Szakosztályának elnöke támogatja (sőt „menedzseli”) az újabb experimentális törekvéseket is.

Napkút Kiadó Kft.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.
Telefon/fax: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó: Szondi György
Szöveggondozó: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence
ISSN 1787-6877
ISBN 978 963 263 242 1