

G. Komoróczy Emőke

**Az avantgárd ezredvégi kivirágzása:
expanzió**



A szerző portréja

TARTALOM

EKSZPANZIÓ –

Az avantgárd új virágkora az ezredfordulón:

I.

Kassák művészeti forradalma mint: avantgárd hagyomány

II.

Az Ex/ksz/panzió két évtizedes útja

III.

Hagyomány és avantgárd – az Ekszpanzió vetületében

IV.

A művészet mint jel – avantgárd – felfogásban

Németh Péter Mikola

Visszasejtesít c. kötetéről

Egy par excellence közép-európai művész:

Szombathy Bálint

EKSZPANZIÓ – Az avantgárd új virágkora az ezredfordulón:

(A kassáki összművészeti törekvések újraéledése)

I.

Kassák művészeti forradalma mint: avantgárd hagyomány

Az egész XX. századon átívelő, hol intenzívebb, hol némileg visszafogottabb hatósugarú magyar avantgárd „gyökér”-személyisége, az új s újabb nekilendülések kiapadhatatlan forrása: Kassák Lajos. 1915 áprilisában, az I. világháború idején harsant fel *Eposz Wagner maszkjában* c. – provokatívan antimilitarista – monumentális műve, amelyben a Wagner-i *összművészet* (Gesamtkunstwerk) szinte teljes eszköztárát mozgásba hozta. „Szükségem van rá, hogy olvasóimat figyelmeztessem a Wagner-i orchesterre, kürtök szóljanak, vízesések csobogjanak és lódobogás vágasson előttem” – írja az indulásáról később, önéletrajzi regényében. A maszkkal, amelyet arca elé emelt, tiszteletet akart ébreszteni a halott előd iránt, akinek tendenciózus, a mítoszi múltban gyökerező zenéje ekkorra már egész Európát meghódította; ugyanakkor fel akarta hívni a figyelmet a maga „forradalmian új” hangjára, remélve, hogy olvasói így könnyebben ráéreznek költészete expresszív erejére (in: *Egy ember élete*, 1983-as kiadás, 248. p.). Művével egyszerre kívánt hatni a befogadók minden érzékszervére, mozgásba hozni képzeletüket és indulati szférájukat, felébreszteni bennük a cselekvés-vágyat, az aktív ellenállást a háborúval szemben. Az intenzívebb hatás érdekében *szintetizálja* a különböző hagyományos műfajokat (görögös lírai formák, kardalok, elégiák stb.) a kortárs európai avantgárd dinamikus, futurista-expresszionista forma-technikájával, a hangutánzó-hangfestő elemek felhasználásával (így az eposz egyes részei kifejezetten a hangköltészet körébe tartoznak – amikor ez még ritkaságnak számított a modern világgöltészetben is!).

Kassák indulásakor prófétikus szereptudattal készült a valóság átalakítására. A köréhez tartozók úgy is nevezték: „a próféta” – amit a Bortnyik Sándor-készítette portré fejezett ki a leghitelesebben. Hamvas Béla a közép-európai modern művészeti forradalomról szólván fejti ki, hogy a művész prófétai szereptudata a bomlással fenyegető közösségekben jelenik meg, amikor már a hagyomány elhalványul, s „az igazság magától értetődősége, a képek valósága bizonyításra szorul”: „a tudást őrző szellemi rend, hivatása iránt eltompulva, a szellem üzenetét többé nem képes közvetíteni”. A próféta-művész – hangoztatja – „magát egy széles közösséggel azonosítva, egyénileg töri át a határokat”. Tehát individuálisnak tűnő utat keres, s mint megszállott, kiszakítja magát a „józanok” köréből, és csak a szívében felébredt hangot követi (ezért nevezi őt a közönséges ember „bolond”-nak). Hamvas e szempontból Csontváry *Marokkói tanítóját* és híres *Cédrusát* elemzi (in: *Forradalom a művészetben*, Pannónia Könyvek, 1947; 54-56. p.). Voltaképpen a Kassák-jelenségre is érvényes a kép: a kortársi átlagpolgári környezet mindvégig „bolond”-ként kezelte nemcsak őt, hanem a köréhez tartozókat is. Ugyanis Kassák számára is az *egyetemes* emberi értékek (igazságosság, őszinteség, testvériség, szellemi kiteljesedés stb.) voltak a legfontosabbak; ezért nem volt hajlandó azonosulni sem a Hatalom embereivel, sem a harcokban már megfáradtakkal és „megokosodottakkal”, akik az egyéni érvényesülés útját választották a szolidaritás, a másokért vívott társadalmi-emberi küzdelmek helyett.

Hitt benne, hiszen saját életében tapasztalta, hogy a művészet – a személyiség benső centrumára hatva – képes úgy átformálni az embert, hogy gondolat- és érzésvilágát átrendezve, a

„teljesség” élményét magában hordva, engedelmes „gépalkatrészből” önálló, lélekben *szabad*, önérzetes emberré váljon, aki érzi és tudja „szoros mindenhez tartozását a világban”. E „nevelési célt” szemmel tartva már 1915 novemberében folyóiratot indít (*A TETT*), amelynek betiltása (1916. okt.) után rögtön a MÁ-t (1916. nov.). Az új lap 2. – decemberi – számában elméletileg is kifejti művészi programját (*Szintetikus irodalom*): mind világerzésben, mind poétikai eszköztárában sűrítetten felhasználni mindazokat az eredményeket, amelyeket a régebbi korok és a kortárs művészet felhalmozott, s mint „a vajúdo század irányt jelző póznái”, felmutatni a válságból kivezető utat a tömeg előtt. A művész „egy új, szabad emberi közösség reprezentánsa” – hangsúlyozza; „*kollektív* individuum”, akiben a közösség lényegi erői testesülnek meg. Az összművészeti koncepció jegyében már 1917-től kezdve folyamatosan szervez modern képzőművészeti tárlatokat (a MA *Visegrádi* utcai, később a *Ferenciek terén* bérelt bemutató-termében); *új zenei* matinékat a Zeneakadémián (a MÁ-ban Bartók-kottákat is közöl); modern *dráma*-színpadot működtet (Mácza János irányításával); színész-képző szabadiskolát és /össz/művészet-elméleti szemináriumokat indít; Simon Jolán pedig rendszeresen tart modern költészeti esteket, amelyeken Kassák verseit ő, a MA-körhöz tartozó fiatalok pedig saját alkotásaikat mutatják be.

Kassák már egészen korán, legelső verspróbálkozásaiban a krisztusi mércét és feladat-tudatot tartja magára nézve kötelezőnek. Édesanyja, Istenes Erzsébet, katolikus neveltetésű, biblia-ismerő asszony volt (bár írni-olvasni csak öregkorában tanult meg!); így érthető, hogy fia a társadalmi „megváltás”-gondolatot a Jézus-i keresztre-feszüléssel és a feltámadás-hittel kapcsolta egybe. Úgy állt „sorsos testvérei” elé, „mint a Krisztus-ember állott egykoron / olajfák hegyén, hol szentbeszédét mondta” (*Reggeli úton*). Ifjúkora óta elvált a „széles úton” haladóktól, tudván, hogy az „a kárhozatba vezet”; s kereste a „keskeny ösvényt”, „amely az Életre visz” (Mt. 7: 13-14.). „Az egyszerű ács fiához” hasonlóan inkább választotta az evangéliumi szegénységet, a Hatalmasokkal való mindenkori szembeszegülésért járó mellőzöttséget, semhogy alávesse magát a szellemi rabságnak s elfogadja az Igazság elárulásáért járó „júdáspénzt”. Voltaképpen ezt az abszolút szellemi és magatartásbeli szuverenitást tartotta az avantgárd művész legfőbb jellemzőjének; ebből fakadt a támadó, a már kész struktúrákat megbontó attitűd (mind a formában, mind a konvenciók elutasításában). A század eleji futurista-expresszionista mozgalmakkal egybehangzóan fogalmazza meg ars poétikáját: „Romboljatok, hogy építhessetek; építsetek, hogy győzhessetek!” S egyre inkább a művészet tudatformáló szerepére teszi a hangsúlyt...

Az intenzív esztétikai hatás érdekében sokirányú, sok-műfajú, összehangolt művészi „akció”-val bombázza és serkenti aktivitásra a befogadói tudatot (ezért nevezi ekkori programját „aktivistának”). Költészetében a természeti alapformákhoz, élmény-világhoz, primér vitális szimbólumokhoz nyúl vissza; élet-szeretetet, életerőt s világot átformáló akaratot sugároznak versei. Képzletében kezdettől fogva egységet alkotnak az „urbánus” (modern, civilizációs) és „falusias” (ősi, természeti) elemek. Mindazt, amit a gyermekkor, a szelíd nyitrai táj élmény-világából, tapasztalati anyagából magával hozott, „felszívja” poézisébe; alkotó fantáziája ezt szintetizálja a kortárs európai líra új forma-megoldásaival. Szemléletében tehát – e tekintetben is – egységbe olvad a „hagyomány”-ban gyökerező természetes élet és az „újítás” szelleme; hisz abban, hogy az ember érzékelési módja, egész lénye a költészet által kifinomultabbá, gazdagabbá válik; önös ÉN-je kinyílik, s így közelebb kerül/het/nek egymáshoz az emberek. Közösségben, s nem magányos individuumban gondolkodik; már ekkor tisztában van vele: a művészet *hidat* épít ember és ember között.

Az 1918/19-es forradalmak, a vörös és a fehér terror tanulságaival szembenézve tudatosodik benne: a „világmegváltás” jelszava a valódi – a Jézus-i értelemben vett – megváltás-hit meggyalázásához vezetett; a legfontosabb parancsolatok („Szeresd felebarátodat úgy, mint ten-

magadat!” – „Ne öl!” – „Ne lop!” stb.) áthágásával minden humanista értéket sárba tiport. 1920-ban, bécsi emigrációjában újrarendíti a MÁ-t s kiteljesíti „Gesamtkunstwerk”-programját. Ez év novemberétől kezdve rendszeresen MA-matinékat tartanak a bécsi Konzertshausban, ahol felesége, Simon Jolán fantasztikus „üveghangján” Kassák és a kortárs európai líra legfrissebb alkotásait szavalja (többek között Kurt Schwitters *Ursonate*-jét, e hangköltészeti remekművet). 1921-ben itt mutatja be *A ló meghal, a madarak kirepülnek* c. poémát, ezt a magyar költészettörténetben fordulópontot jelentő zseniális alkotást, amelyben Kassák immár leveti Wagner „maszkját”, és fedetlen arccal áll közönsége elé. Önazonossága felmutatásával demonstrálja: a világtörténelmi változások ellenére is az maradt, aki volt („én Kassák Lajos vagyok / s fejük fölött elröpül a nikkell számovár”). Ugyancsak 1921-ben jelenik meg *képarchitektúra*-albuma Bécsben; a MA pedig rendszeresen hozza az ő, Moholy Nagy, Péri László, Uitz Béla, Forbát Alfréd, Molnár Farkas, Bortnyik Sándor, az orosz konstruktivisták s az európai modernnek (Picasso, Braque, Léger, Klee, Gleizes, Archipenko stb.) absztrakt kompozícióit. Szoros kapcsolatot tart az európai avantgárd minden jelentős folyóiratával (a bécsi *Sezession*tól kezdve az orosz *Vescs*, a holland *De Stijl*, a berlini *Der Sturm*on át a francia *L’Esprit Nouveau*-ig) s a W. Gropius által szervezett weimari, majd dessau *Bauhaus* magyar származású alkotóival, akik kezdettől fogva a MA munkatársai (Moholy-Nagy, Brauer Marcell, Péri László stb.).

Ekkorra már tisztában van vele, hogy az „ideális társadalom” megteremtése – *utópia*. A „megváltás” személyes, lelki élmény; „össztársadalmi síkon”, eme földi világban, soha nem fog megvalósulni. Aki a Jézus-i parancs szellemében él, az elesettek iránti szolidaritás törvénye szerint, s nem örökös lázadásban – lázongásban, gyűlölködésben – az megtalálja benső harmóniáját („Egyensúly, élettisztaság – ezek a belőlem kiinduló s hozzám visszatérő magamtörvényei”). Tehát a kassáki értelemben vett „megváltás”: „Csak az él, aki megtalálta önmaga életét”. A külvilág kényszerei, parancsai most már egyáltalán nem kötik; szembeszegülve a hamis és torz valósággal, a saját maga által helyesnek tartott úton elindulva, nem a harc, a rombolás, hanem „az építés törvényét” hirdeti (a *Tisztaság könyve* prózaversei, 1923). Tudatosul benne a Kozmosszal, a teremtett dolgokkal, az egész világgal, másokkal való szerves egy-lényegűségünk: „Szívünk körül kövek, állatok és növények virrasztanak”. „Testvére” minden élőlény, az egész teremtett világ. Ebből a felismerésből fakad a lélek benső harmóniája, békéje – ezt vetíti ki képarchitektúráiban, szigorú, s mégis derűs kompozícióiban (*konstruktivista szintézis*), amelyek forma-fegyelméből a kiküzdött egyensúly nyugalma, az arche-formákból építkező szellem egyértelmű tisztasága sugárzik. A *rend* vágya és igénye munkál ekkortájt születő képverseiben is, amelyek egyfajta szintézist teremtenek az ősi és a modern formák között.

Kassák szemléletében a *képzőművészet* és a *költészet* egyaránt *elemi* emberi / szellemi energiák kinyilatkoztatása; nem csupán forma-, hanem élet-építés: testi / fizikai és spirituális adottságaink mozgósítása a Teremtés szolgálatában. Ekkor már egyre tudatosabban hangoztatja a kontinuitást természeti ős-valónk és a korunk igényeihez igazodó („korszerű”) gondolkodásmód között. A bennünk rejtő „ős-sejt” hordozza voltaképpen az eredeti „isteni” információkat – a testvéri egymáshoz tartozás, a másokkal való azonosság gondolatát (ahogy – Kassák nyomán – majd József Attila megfogalmazza: „az össejtig vagyok minden ős”). Ezért írhatja a Mester: „Merítsetek a kutakból, melyeket szívetek rejtekén őriztek”; „hallom az órák szívverését s a dalt amit a csillagok ragyognak”; ezért biztathatja Tanítványait (az ifjúmunkásokat): „Keljünk fel a hajnalban testvérem / keljünk fel / és lásd a dolgok arcát s a történések kezdetét ahogyan én látom” (55. – 83. – 86. számozott vers). Jézust ekkor már az egyetemes ember *archetípusának* tartja, aki magában hordozta a Test és a Szellem egy-

lényegűségének, egységének tudatát, s képes volt élete minden mozzanatát – ösztöneit is! – mentálisan irányítani. Kassák tudta: a beteg emberiség csakis spirituálisan, eredeti „tisztaságához”, egységéhez, *lényegi* ős-valójához (a homogén egyértelműséghez, az *Egyhez*) visszatálva gyógyulhat/na/ meg, kiszabadulván a tudati hasadtság állapotából (ami a benső Törvény és a külső parancs-uralom ellentmondásaiból fakad – a „gyenge” ember az utóbbihoz alkalmazkodik, s nem a „szíve törvényét” követi). A számozott versek későbbi ciklusai (*25 új vers*, 1926; *33 vers*, 1930) már az agapé-jellegű (az isteni szeretethez hasonló) gyógyító erőt sugározzák: „Merítsetek a kutakból, melyeket szívetek rejtekén őriztek”; „hallom az órák szívverését s a dalt amit a csillagok ragyognak / olajat öntök a tűzre / meleg van körülöttem s nyugodtan ülök a világosságban” (55. – 83. vers). Testvéreiben, a „megszomorítottak és megalázottak”-ban kezdettől fogva Isten képmását tisztelte; a köréhez tartozó fiatalokat az önmagukért és a jövőért felelős, egymást segítő életre próbálta felkészíteni. „Ismeritek-e a testvéri kézzszorítást s a szeretet becéző szavait / a fényt amely hajnalonként leszáll az égből, rávilágít a dolgozók kezeire / s megnyitja a gondolkodók koponyáit /.../ Ó ezüstfejú csillagok ragyogjatok fel az én testvéreim álmában / s ó te világossággal teli hajnal ébreszd fel őket szörnyű álmaikból” (93. vers).

Kassák *képarchitektúráiból* is – a mind szilárdabb forma-fegyelem háttérében – a kiküzdött benső egyensúly nyugalma, az arche-formákból építkező szellem derűje, egyértelműsége árad; éppúgy, mint az 1923-ban megjelenő *Tisztaság könyve* c. prózavers-ciklusából. A rendtevés vágya munkál a forma-, szín-, vonal-kompozíciókban s az ekkortájt születő tipográfiai képversekben is. Kassák szemléletében a képzőművészet és a költészet egyaránt *elemi* emberi / szellemi energiák kinyilatkoztatása; műveiből „a közösségi élethit” harmóniája sugárzik, a végtelenség távlatát nyitva meg a befogadó előtt (voltaképpen ezt nevezi *konstruktivista* művészetnek: nem csupán forma-, hanem *élet-építés* is). A konstruktivisták – hangsúlyozza – „egy új világrend megszervezését akarják”; ezért „a földön mozdíthatatlanul megállni akaró, dísztelen és szigorúan összeszerkesztett alakzatokat” kedvelik. A konstrukciókat kiegészítik a MÁ-ban megjelenő zenei képek, kották, Viking Eggeling, Hans Richter diagonál-szimfóniái, horizontál-vertikál orchesterei, hangjegy-költeményei. Kassák maga nem „zenélt”, de egész életében a zene rajongója, komoly és értő műélvezője volt. 1923/24-től egyre inkább az építészeti problémák kerülnek látómezejébe; tovább erősödik kapcsolata a Bauhaus-szal, Le Corbusier írásait, tér-konstrukcióit közli a MÁ-ban stb.

Hamvas Béla – Kemény Katalinnal közösen írt, fentebb említett tanulmánykötetében (17-18. p.) – elismerően szól Kassák 20-as évekbeli tevékenységéről: „Egyetlen európai, korszerű és forradalmi tudatosságban valamennyi művészetet egyesíteni akarta, és a művészi létezés formáját végre valahára itt is, de most már egyszer s mindenkorra törvényesíteni kívánta”. Olyan művészeket (írókat, festőket, szobrászokat, kritikusokat stb.) gyűjtött maga köré, „akik a mindenkori politikai irányzatoknak nem voltak hajlandók magukat áruba bocsátani”. Abban a korban (s később is) „mindenki tudta, hogy a modern imaginatív művészetek (kubizmus, futurizmus, expresszionizmus) társadalmi forradalmat is hirdetnek”. Vagy inkább: az új ember-ideál (a kollektív individuum) szellemi nevelésével egy széles körű társadalmi átalakulást készítenek elő.

Természetesen, ma már tudjuk, hogy mindez illúzió volt – mint ahogy végeredményben a művészet társadalmi hatása mindig is illúzió volt s maradt – az avantgárd művészek munkája mégsem volt hiábavaló: átformálták az utánuk jövők látásmódját, s módosították a művészet funkciójával kapcsolatos hagyományos felfogást. Ma már *másként* látunk (nemcsak a művészetben, hanem az életben is), mint egy évszázaddal ezelőtt...

A MA 1924/5-6. német nyelvű különszámában Kassák számot vet eddigi törekvéseivel s az általa képviselt művészet-felfogással (*Rechenschaft*). A művész, az aktív, teremtő személyiség minden korban konfliktusba kerül a megszokottal, a már ismerttel – hangsúlyozza; hiszen alkotásai, amelyekben *saját*, szubjektív tapasztalatai fejeződnek ki, a korábbiakhoz, mások alkotásaihoz mérve természetesen újszerűek; ezért idegennek tűnnek. Ennek ellenére a mű – mint „teremtett realitás” – visszahat a valóságra s idővel átformálja azt. Minden művész a *saját* kora problematikájából merít; életereje, hatóereje sajátos szellemének és formáinak egységéből fakad. Korunkban, a XX. században már csak az alkothat jelentőset – hangoztatja – aki az Egészet, a Teljességet képes megragadni, s műve az egyén belső „megtisztulási” folyamatának ösztönzőjévé tud válni, etikus életre és a valósággal való szembenézésre nevelve közönségét.

Hamvas a kelet-európai absztrakt művészetet eleve *spirituális* indíttatásúnak tartja, amely egy új (kollektivista) életrend követelésével párosul. „Kollektív-univerzalisztikus korokban – vélekedik – az ember nem racionálisan tájékozódik a világban: az „azonosulás” ös-szenvedélyében égve imaginatív (absztrakt, szürreális, geometrikus) művészetet csinál – azaz a dolgok rejtett értelméig (lényegéig) hatol. A modern festészet a XX. században a *látásmód* univerzalizmusával a régi nagy közelkeleti (Egyiptom, Afrika, sumér – néger – arab, sőt a maya, mexikói, perui stb.) civilizációk művészetéből merítve absztrakt, geometrikus formákban *szellemi* tartalmakat fejezett ki. A művész közösségi hivatása *Hamvas* szerint a struktúra-adás; formái összhangban állnak a kollektív-univerzalisztikus életrenddel. Művei dialógikus, megszólító jellegűek, az igazságkeresés eszközei (i.m. 94-96. p.). *Kassák* a képarchitektúrával kapcsolatban hasonlót fogalmaz meg: „A mai művész nem a világ képét, hanem ‘a világ lényegét’, az architektúrát mutatja fel. /.../ A képarchitektúra aktív társ az életünkben, a mindenség szimbóluma; az egyszerűség, biztonság és igazság hármassága – abszolút kép, önmagát demonstráló erő” (MA 1922/4. sz.). Életünk megváltoztatására, rendezésére készlet („a művészet átformál bennünket, és mi képessé válunk környezetünk átformálására”). Majd *Éljünk a mi időnkben!* c. tanulmányában (*Korunk*, 1926. júl.) hangsúlyozza: „Hogy mi a konstrukció törvényét felismertük, ezzel az élet és a világ alaptörvényét ismertük fel. Tehát a magunk létezés-törvényét is”. A művészetre szükségünk van, „mint a fényre, mélységre és magasságra; /.../ hisszük, hogy amit alkotunk, egy új, jobb világ záloga”.

1926 nyarán Kassák még Párizsban kiállítást rendez képarchitektúráiból s költői estet tart Illyés Gyula szervezésében (aki a bécsi MA munkatársa volt éveken át). Majd ez év őszén lezárja emigrációját s hazatér. 1926/27-ben még egy széles spektrumú avantgárd folyóiratot indít Budapesten (*Dokumentum*), amelynek – többek között – Déry, Illyés, Nádass József, Németh Andor a munkatársai. Nem pusztán „művészeti folyóiratnak” szánja ezt sem, hanem a szellemi nevelés általános orgánumának. Azonban érdeklődés híján s a mind erősebb támadások közepette a lap az 5. szám után „elhal”. De Kassák már 1928 szeptemberében készen áll új „*összművészeti*” programja kialakításával s egy új folyóirat megszervezésével (MUNKA, 1928-1939). A MUNKA Kultúrstúdiójának sokirányú esztétikai, intellektuális, morális nevelési koncepciója elsősorban a munkás- és parasztfiatalok szellemi „felemelésére”, a kultúra által öntudatra ébresztésére irányul: ön- és valóság-ismeretet kíván adni nekik, hogy tájékozódni tudjanak saját életük alap-kérdéseiben, s ne essenek áldozatul semmilyen társadalmi-politikai manipulációnak. Már 1928-ban megalakul Simon Jolán irányításával a *Szavalókórus*, amely az ő kóruskönyvének intenciói alapján csakhamar országos mozgalmat indukál. Bizonyos értelemben a jelenkori vers-koncertek, koncert-színházak előképének tekinthetjük rendszeres fellépéseiket a Zeneakadémián. Jemnitz Sándor *modern zene-*, Justus

György pedig a bartóki szellemben *népdal-kórust* szervez; sok későbbi híres zeneszerző (Balassa Sándor, Kurtág György stb.) nőtt fel e kórusokban. Nagy Etel (Simon Jolán lánya) modern *mozgás-kórust* vezet (a mozdulat-művészet század eleji hagyományainak újraélesztésével és saját néptánc-koreográfiái alapján). A nevelő színház jegyében pedig megalakul a Kultúrstúdió *mozgás-színpada* (a MA egykori Mácza-színpadának törekvéseihez visszanyúlva). Gró Lajos irányításával *szociofotó* csoport szerveződik, amelynek 1932-ben megjelenő fotó-könyve (*A mi életünk*) mindmáig a fotóművészet egyik legismertebb, értékes dokumentuma. André Kertész, Brassai, Munkácsi Martin, Robert Capa stb. fotó-művészete is e körben érlelődik, s indul el a világhírnév felé. Kassákat mindvégig Mesterüknek vallják, akitől látásmódot (és nem technikát) tanultak.

A *modern festők* csoportja (amelyhez szorosabban Anna Margit, Ámos Imre, Hegedűs Béla, Kepes György, Korniss Dezső, Schubert Ernő, Trauner Sándor és Vajda Lajos tartozott) vonzaskörébe vonta a hivatalos és támogatott „Római Iskolával” szembenálló fiatalabbakat is (Lossonczy Tamás, Ország Lili, Sugár Andor, Szántó Piroska, sőt az egészen fiatal Bálint Endre rendszeresen tartotta a kapcsolatot a Kassák-körrel a Kultúrstúdió betiltása után is). 1930-ban alakult meg a MUNKA-barátok Köre és a MUNKA Szabadiskolája, amelyek hatósugara kiterjedt a szlovenszkói Sarlósok és az Erdélyi Fiatalok egy szélesebb csoportjára: közös művészeti és szociográfiai szemináriumokat, táborozásokat tartottak, és a MUNKÁ-ban rendszeresen megjelentek írásaik. 1933 végétől – Hitler hatalomba lépte következtében – Kassák sajtóperekkel, betiltásokkal (olykor börtönbüntetéssel) küzdve folytatta kulturális nevelői tevékenységét; mígnem 1939-ben magát a MUNKÁ-t is felszámolták, s ő hosszú éveken át fórum nélkül maradt. Azért a régi barátok, MUNKA-körösök a Central Kávéházban, törzshelyén, vagy a Mentor Könyvesboltban szervezett tárlatokon mindig megtalálhatták, ha tanácsaira, segítségére szükségük volt... Majd 1945 után – rövid két esztendőre – újra szerephez jutván, Kassák az *Alkotás* c. folyóiratban ismét fórumot biztosított a modern festő-csoportnak, amely *Szentendrei Iskola* néven a magyar absztrakt művészet élvonalát alkotta, alkotja mindmáig – s amelynek legkiválóbb képviselőit mutatta be Hamvas Béla fent említett könyvében.

A 30-as évek derekán / végén Kassák lírája mindinkább kinyílik a szakrális értékek irányában; az Élet legmélyebb spirituális minőségei tárulnak fel benne. Mind gyakoribb „vendég” nála a Názáreti, akivel társtalan bolyongásai közben megosztja gondolatait: „Te is itt ballagsz velem az éjszakában / éppen olyan szegény és elhagyatott vagy, mint én / vérzik a szíved, kezeid és lábaid is véresek” (*Felhőtlen éjszaka*). 1937-ben megjelent fiktív leveleskönyvében (*Anyám címére*) „Isten választottjának” nevezi magát, akinek az Atya segítségével sikerült kiszabadulnia „a szegénység lélekcsapdáiból” (tunyaság, irigység, tehetetlenség), „keresztre feszült” ő is az értékek megvalósításáért vívott küzdelemben – és nem adta meg magát a csábító „luciferi” csapda-helyzeteknek. Bach zenéjét – melyből „az üdvözülésbe vetett hit árad” – azért hallgatja oly szívesen, mert „Jézusnak, a Szenvedés és Igazság emberi szimbólumának örök dicsőségét hirdeti”, s alkotásaiban „Isten nyilvánítja önmagát”. Isten országa a Földön csak akkor valósul/hat/na meg – véli – ha az ember/iség/ (újból) felismerné saját teremtő képességét, s hinni tudna (ismét) elhivatottságában (mint hajdan az „aranykor”-i ember/iség/, amely még harmóniában élt a Szellemmel – és önmagával).

Bár költészete a 30-as évek folyamán némileg „klasszicizálódott”, életérzésében, magatartásában, sőt építkezési formáiban Kassák *élete végéig avantgárd* szellemiségű művész maradt. A „konstruktivitás” nála a szó szoros értelmében „építő” hozzáállást jelentett a dolgok világhoz: mind eszmeiségében, mind formáiban, amelyeket *belső* indítékokból alakított, s nem igazodott a már „kész” sablonokhoz (metrum, műfaji szabályok stb.). A 20-as évekbeli szá-

mozott „tömbverseiben” kialakított lépcsőzetes, „lépegető” technikája hierarchikusan (és nem lineárisan) kapcsolja egybe az egymásra toluló motívumokat, képi elemeket, tárgyi képzeteket. Metonimikusan helyezi egymás mellé az alkotó elemeket, az architektúra szabályai szerint szimmetriára törekedve (mint képein). Az elemek (színek – hangulatok – tárgyas motívumok) egymást kibékítő egyensúlya egyfajta szilárd vázat teremt (épület-szerkezet), amelyben azonban a szavak – sorok – strófák felcserélhetősége, variálhatósága bizonyosfajta mobilitást eredményez: az olvasó, az elemeket más és más konstellációkba állítva, újraalkothatja a művet. Ez voltaképpen már a „nyitott mű” (Umberto Eco kifejezése) felé tett kezdeménynek tekinthető: az ilyen alkotás a befogadó értelmezői aktivitását is intenzívebbé teszi.

A XX. század második felében a művészeti életet manipuláló kultúrpolitika „szoc.reál” diktatúrája ellen lázadó művészek szinte kivétel nélkül Kassák nyomdokain indultak. 1945/47-ben, a koalíciós esztendőkből az általa szerkesztett *Alkotás* c. folyóirat köré ismét felsorakoztak a MÁ-hoz és a MUNKÁ-hoz több-kevesebb szállal kötődő alkotók. A volt Kassák-körös Kállai Ernő és Pán Imre teoretikus támogatásával (utóbbival közösen ekkor írta *Az izmusok történetét*, ami aztán csak 1972-ben jelenhetett meg) lehetővé tette a *Szentendrei Iskola* modern festőinek „zászlóbontását”; s rövid időre úgy tűnt: egy új avantgárd virágzás kezdetén állunk. Mígnem az un. „fordulat éve” kettészelte ezt a virágkört, az alkotókat (magát Kassákot is) kegyetlen erőszakkal elnémította, perifériára szorította. (E korszakról rajzol Hamvas nagyszabású, hiteles tablóképet fentebb idézett kismonográfiájában).

1947/48 fordulóján Kassákot és az egész modern művészetet (nemcsak az avantgárdot, hanem a Nyugat-hagyományt s az Újhold körét is) kiszorítják a szellemi életből, az alkotókat elnémítják, megfosztják a publikálási lehetőségtől. Majdnem-aszkéta lévén, Kassák (most is) beéri annyival, amennyi jut (Kárpáti Klára, második felesége tartja el matematika-tanári fizetéséből); nem aggódik jövőjéért, hiszen tudja, hogy az Úr nem hagyja cserben és táplálja „égi madarait” (Mt. 6: 25-34). Asztalfiókjába rejti verseit, amelyekben az 50-es évek gyilkos atmoszféráját örökíti meg (*Diófám árnyékában, Felakasztották, Egy öreg fa panasza, Erdei csönd, Ha én rigómadár lennék, Bizodalom a szabadságban* stb.). A benne élő, földi ellenfeleinek magát soha meg nem adó – mert az Atyához hű – Názáreti példája ad erőt neki helyzete elviseléséhez. Ellenségei – „mint annak idején Isten vad kutyái / a jó keresztény vérére szomjasan” – őt is felelősségre vonják „a rend”-del való szembeszegülése miatt („most egy más farka kopói szagatják / húsunkat s így martak össze engem is / hogy emlékezzem szörnyű napjainkra”). A modern inkvizíció markában, „fenevad karmaik közt vergődve”, 68 évesen élte át a megaláztatás és kiközösítettség szégyenét (*Törvényt ültek fölöttem*). Érzy: ha Jézus lenne, és itt lenne – segítene: „oly mélyre sülyedtünk már a véres iszapban / hogy egy gyenge jel egy múltó ígélet is könnyen / lánggra gyújthatná szabadulásunk reményét” (*Karácsonyi meditáció*). Hiszen ő, aki legyőzte a világot, megígérte övéinek, hogy a benne bízók kéréseit az Atya elé viszi – aki teljesíti is (Jn. 16: 13-33). De hiába minden remény: „Eső és villám tépi szét a tájat / s a nyáj félelmét bégeti a dombon / hol Jézus bádogtestét marja a rozsdá” (*Kései szelek*).

A remény, várakozás mégsem volt hiábavaló... 1956 felemelő pillanatát úgy értékeli Kassák: kérésünk, vágyaink meghallgattatásra találtak... „Jön majd a gyermek, ki csupasz kis öklével / kiveri a támadó vadkan agyaráját. / Ez nem a gonoszságok vége, de / mégis elindulnak a szelek, s a tűz fellobog” (*Intelem jövőveléssel*). A Sötétség erői azonban csakhamar diadalmaskodnak. A város fölött megjelenik „a könyörtelen pusztulás véres szájú angyala”, az éjszaka „ragadozó állatokkal telítődik”. Megelevenednek az Apokalipszis képei, mintha „a pecsétek feltörése” máris valósággá vált volna (Mt. 24: 3-14; Jn. 6-1-17; Lk. 21: 7-19): „Korunk megfélemlített szelei a mocskos földön hemperegnek / és megmarják a fekete eget. /.../

Ezeknek a szeleknek szarvaik vannak / és fogaik és megvasalt patáik és felborzolt tüskéik” (*Félrevert harangok*, 1957; *Január*, 1958). Ez után „hosszú, kemény harc” következik, „árnyékkal és fantomokkal”, „akváriumba zárt”, fulladozó fél-élet, „tengerfenéken”, örvények szennyes forgatagában sodródó tetszhalál (*Mélység, Megpróbáltatások évadja, A tenger étvágya* stb.). Kassák a legelsőik között tiszteleg „a mártírok temetőjében” mindazok előtt, akik „kötéllal, törrel és puskával” megölettek, s most „ázott deszkapalánk mögött / mélyen a föld alatt fekszenek”. Tudja: mint „a vértanúk serege a Bárány előtt”, fehér ingbe öltözötték ők is megdicsőülnek majd (Jn. Jel. 7,8). Elhatározza hát: „ha fényjelekkel a sötétből” társai szólítani fogják, ő sem fut meg a ráért sors elől (*A halhatatlanok, Szerény hitvallás*).

Aztán lassan elindul maga is a Legfőbb Bíró elé, akinek egyedül van joga ítélni fölötté – mindnyájunk fölött. Tudja: nincs szégyellni valója. „Arcunkon nem mocskoltuk be Teremtőnk képét / legnehezebb óráinkban is / váll váll mellett meneteltünk a Jövő felé”. Nincs benne harag, se gyűlölet: a Világosság partján meglelte békéjét. Megbocsát mindazoknak, akik támadták elveiért, költészetéért; hisz tudja: mindaz, amit önmagából másoknak adott – őt tette gazdagabbá. „Szétosztottam magam és megbontatlan maradtam”. Bizik benne: egyszer majd mégis eljön az idő, amikor a világ „a szép, erős embereké” lesz, „akik áttörnek a Sötétség burkát / akik félelem nélkül fekszenek le este / félelem nélkül kelnek fel hajnalban”, s „nem szorítják ökölnélbe a kezüket, ha egymásra pillantanak”. Az „erős ember” mintája az ő szemében továbbra is a Názáreti, aki „feltámadt, itt él közöttünk”, „ügyes-bajos dolgainkért harcol / s kibontott zászlója leng a fényben” (*Kívívott békeség, Őszi sugallatok, Főnix énem, Jókívánóságom, Gazdag vagyok, Évfordulóra* stb.).

Kassák költészetében világosan kimutatható tehát egyfajta *szakrális vonulat*. Mondhatnánk: ő is abba a sorba tartozik (a legjelentősebb avantgárd alkotókkal együtt), akiket Hamvas Béla a „poéta sacer” elnevezéssel illet. Hamvas az utolsó két évszázad modern művészeit (a Hölderlinnel kezdődő, Poe-tól, Baudelaire-től Mallarmén át Stefán Georgéig, Valeryig ívelő lírai megújulás nagy kezdeményezőit) nevezi így (in: *A láthatatlan történet*, 1943). Ez a görögség óta ismert fogalom voltaképpen arra utal, hogy a költő „határlény”, aki az emberek között az „istenit”, az istenek között az „emberit” képviseli. Ellenséges közegben őrzi „a szent tüzet”, s a „szent helyen”, a középpontban állva vigyáz a kettő egyensúlyára. A szakrális értéktudatát vesztett tömeg „bűnbakként” kiveti őt magából, hiszen nem képes követni a vele szemben /is/ magasabb szellemi igényeket támaztó művészt („érthetetlen”-nek bélyegzi költészetét, s saját köznapiság alapján ítélni életmódja fölött). Holott a modern művészet valami mélyebbet, igazabbat, tisztábbat fejez ki az Élet lényegéről – épp a szakrális dimenzió vonatkozásában – mint a köznapok emberének látszat-erkölcse. A „sacer” költő szembenáll a létrontó hatalmakkal, a totalitárius, bürokratikus „apparátus”-sal, amely az élet minden szféráját (gazdasági, társadalmi, politikai) ellenőrzése alatt akarja tartani – írja Hamvas. Az igazi művészt nem saját köznapiság „érdekei” vezérlik, hanem a szellemi Rend képviselőjére vállalkozva az ember természeti – isteni valójának Teljességét őrzi magában. „A Tisztaság kristálytenyerén fekszünk s érezzük hogy minden a mi belső vérbeli rokonunk” – írja Kassák. „A művész egység és a konstrukciók középpontja”; ezért van szellemi hatalma a „rész-emberké” világa fölött: „Íme a nagy gyűjtőlencse is én vagyok / én vagyok az elveszett fűzfásip és a nagy állatszédítő is én vagyok / csak akarnom kellene és árnyékkal letakarhatnám a világot” (*Tisztaság Könyve, számozott versek*, 1923). Megérintve a világ szívet, egyetemes tudást közvetít az Élet legfontosabb aspektusáról: az összetartozásról és a Szeretetről. Nem hajlandó a korrupt civilizációs struktúrákat „kiszolgáltatni”; inkább örök „outsider”-ként, legtöbbször kortársi elismerés nélkül, végigküzdi az életét.

A vérbeli avantgárd költő lerombolja a hamis struktúrákat, „szétszedi” az örökölt kultúrát, hogy annak elemeiből valamiféle ősz-eredeti Újat, lényeg szerinti Igazat teremtsen. Léte

centrumában az érdek-világgal, a hazug, a torz, a manipulatív, konformitásra ösztönző struktúrákkal való szembeszegülés áll. Ha bírja a harcot: győz; ha nem: elesik (elzúllik, vagy öngyilkos lesz). A poéta sacer egy új érték-világot teremt. Ahogy Kassák mondta: „A költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek / Vagy – vagy”. Kassák épített. És Hamvas is.

*

Kassák egyénisége, művészete – minden tiltás és akadályoztatás ellenére – alapvetően befolyásolta a XX. század alkotói folyamatait, s a hazai experimentalizmus inspirálója, mértékadója, kimeríthetetlen forrása lett. Az ő életműve tudatosította az utána jövőkben, hogy a sokak által és sokszor „elátkozott”, „érthetetlen”-nek minősített avantgárd – a dadaista-szürrealista formáktól egészen a „konkrét” művekig – ugyanúgy az alapformákból, elemi struktúrákból építkeznek, mint a hagyományos művészet. A *merzista* kollázsoktól a *konkrét* verseken át a *nonfiguratív* mobilokig (vagy akár a számítógépes alkotásokig) az egymással ellentétes elemek ugyanazon szisztéma (*ritmus-elv*) szerint szerveződnek, mint a legősibb művekben: a művészet tehát egységes kontinuitást képez ősidőktől napjainkig... Bármennyire is viták keresztüztüében álltak „újításai”, bármily sokan támadták is őt társadalomformáló akarata és újító szellemisége okán, nonkonform magatartásával, az avantgárd formákhoz következetesen ragaszkodó konokságával példát adott az új és újabb alkotó nemzedékek egész sorának. Az avantgárd immár egy évszázada él és virágzik – bár sokan próbálták, próbálják ma is eltemetni...

*

A méltatlan elhallgatás megalázó esztendei múltán, 1957 tavaszán a Fényes Adolf teremben – hosszas politikai huzavona után – végre mégiscsak engedélyezett Kassák-kiállítás mind a '45 után szerveződött *Szentendrei Iskolához* tartozókat, mind az ifjabb kísérletező nemzedéket felszabadította bénultságából. Természetesen most sem voltak nyitott kapuk az experimentális művészet előtt, de az – ha underground pozícióba szorítva is – a továbbiakban bűvópatak-szerűen újra és újra felszínre bukkant, s hol nyíltabban, hol alig észrevehetően, a háttérben mégis meghatározta a XX. század második felének művészi arculatát. Még a Mester életében, részint személyes varázsa és egykori nimbusza bűvöletében, a 60-as évek derekán már készen állt egy ifjabb nemzedék a „kassáki örökség” továbbvitelére (többen közülük személyesen is ismerték, látogatták s tanultak tőle, irodalmárok és képzőművészek vegyesen). Erdély Miklós „kulcs-személyiség” volt közöttük; a nála jóval fiatalabb Tandori Dezső, Balaskó Jenő, Tubák Csaba a költészetben; Csáji Attila, Fajó János, Galántai György, Gáyor Tibor, Hajas Tibor, Jankovics Miklós, Jovanovics György, Konok Tamás, Lakner László, Maurer Dóra, Szentjóbó Tamás stb. a festészetben folytatta az utat a „kísérletezés” szellemében. Sajnos a kőkemény politikai tiltás lehetetlenné tette az egységes fellépést; de a 60/70-es évek fordulóján már olyan újszerű bőséget találunk náluk az alkotásmód és a formák tekintetében, amely ismét egy új virágkort ígért. Erdély Miklós *Montázs-éhség* c. tanulmánya (*Valóság*, 1966. ápr.) az *aktivista hagyományok* újraélesztésének fontosságát hangsúlyozza (a művészet és az élet közötti határok eliminálása, a „megdöbentés” – olykor sokkoló – gesztusai, a kollázs és a montázs elévülhetetlen szerepe az új formanyelv kialakításában stb.); ugyanakkor azt is jelzi, hogy a kassáki program – *Éljünk a mi időnkben!* – új és újabb művészi eljárások keresésére-meghonosítására kötelezi őket. Az ő elméleti alapvetésére épülnek az első tudatosan megtervezett hazai *happeningek* (*Az ebéd*, 1966 – Altorjay Gábor, Jankovics Miklós, Szentjóbó Tamás „tett-montázs”; majd Altorjay Gábor *Aranyvasárnap* c. akciója Erdély Miklós pincéjében, 1967; valamint Erdély – Szentjóbó *UFO*-akciója a szentendrei Duna-parton 1968 nyarán). Erdély nyomán terjed el az „akcionizmus” elnevezés a 70-es évek avantgárdjára

vonatkozóan (ami lényege szerint nem más, mint a kassáki aktivizmus szellemének újra-éledése). A 70-es évek elején Budapesten megnyíló *Kassák Klub*, majd Halász Péter *Kassák Stúdió*-színháza, valamint Galántai György balatonboglári *kápolna-műterme* (1970-73) számtalan akciónak, happeningnek biztosított teret; utóbbi – egészen betiltásáig – szinte az összes alternatív művészeti elképzelést magába fogadta. Ekkor váltak ismertté mint *performerek* Balaskó Jenő, a fiatalon meghalt *Hajas Tibor*, *Szkárosi Endre*, *Tóth Gábor*, az újvidéki *Szombathy Bálint* és sokan mások. A belügyi szervek koncentrált támadása természetesen (most is) ellehetetlenítette a nagyobb szabású avantgárd kibontakozást; a 70-es évek derekán többen a fenti művészek közül el is hagyták az országot (minderről bővebben lásd: Klaniczay Júlia – Sasvári Edit: *Törvénytelen avantgárd* c. monográfiája, 2003).

Az 1962-ben Párizsban induló *Magyar Műhely*, s vele párhuzamosan az újvidéki *Symposion* (mint az *Iffúság* c. lap irodalmi melléklete), majd 1965-től az *Új Symposion* is elsődlegesen Kassákot tekintette Mesterének. A *Magyar Műhely* 1965-ben megjelent Kassák-száma elméleti alapvetést kínált az életmű értelmezéséhez, újraértékeléséhez (Weöres-, Szentkuthy-, Füst Milán-különszámuk is hozzájárult a teljes irodalmi modernség újragondolásához). 1972-ben létesített Kassák-díjuk orientációs bázist teremtett a hazai újabb alkotó nemzedékek számára: „vigyázó szemüket” Párizsra vetve, iránytűt és megerősítést kaptak saját törekvéseikhez. Mind több itthoni név bukkant fel a *Magyar Műhely* és az *Új Symposion* holdudvarában, s a 70-es évek derekára világossá vált: a magyar experimentális törekvések „gyűjtő-medencéje” határainkon kívül van. A szovjet blokkba beszorult országok alkotói e folyóiratokban találtak fórumra, és itt kaptak bátorítást további munkájukhoz.

A 70/80-as évek fordulójára – periférikus helyzete ellenére – Erdély Miklós köre lett az /ismét/ újjá-szerveződő *alternatív művészet* egyik kisugárzó centruma. Az első Kassák-díjasok között volt (1974). Vizuális munkái, költészete, installációi, indigó-papíron sokszorosított szeriális művei, akció-programjai, fotó-montázsai, filmjei, elméleti és művészet-szervező tevékenysége, az *Iparterv* Stúdióban és az *Indigó*-csoportban végzett – az Apollinaire-i meghatározás értelmében vett – „kutatói” tevékenysége, a Csáji Attilával közösen szervezett *Szürenon*-csoport fényművészeti kísérletei egy Kassákhoz méltó univerzális alkotói személyiség kibontakozását ígérték, de sajnos, viszonylag korai halála (1928-1986) és marginális léthelyzete miatt életműve részint torzóban maradt. A művészetet *szakrális* élménynek tartotta – mind az alkotó, mind a befogadó vonatkozásában. Sokat foglalkozott a zen-buddhizmus eszmerendszerével (a meditáció funkciója, a megvilágosodás útjai stb.). *Akcióköltészeti* munkái a korai Kassák „küldetéses” (prófétikus) szellemiségét viszik tovább; de később ő maga nyit a „jel”-típusú avantgárd felé a műalkotás „dinamikus modell”-ként való értelmezésével (a mű önmagában komplex *üres jel*, amelynek annyiféle olvasata lehetséges, mint ahány értelmezője van – *Marly-i tézisek*, 1980). *Idő-möbiusz* c. írásában (amely már halála után, 1991-ben jelent meg a *Magyar Műhely* gondozásában) a személyiség „benső mozgásáról”, szellemi egzisztenciánk fejlődéséről, azaz spirituális énkünk mind teljesebb kibontakozásáról az Időben – mint a lét alap-törvényéről beszél. A *lényeglátó*, a *lényeket* kereső és értő művész gondolkodásmódja mitologikus (és nem ideologikus) – hangoztatja; azaz önmagát mint transzcendens, metafizikai síkon élő szemléli. A személyiség szellemi fejlődése előtt *végtelen perspektívák* nyílnak; a benső kibontakozás közege és feltétele a *szabadság*: az érdekek, a közvetlen társadalmi elvárások, a kor ideológiai-politikai „parancsaitól” való teljes *függetlenség*. Ezért viseli emelt fővel marginális helyzetét: az avantgárd az ő felfogásában /is/ *magatartásforma*, a szemben- és kívülállás művészete. A *gúlában* c. írásában rendkívül plasztikusan, ironikusan jeleníti meg az „alkatrész”-emberek lelki torzulását: megfigyelik, besűg-ják, ellenőrzik, büntetik, jutalmazták egymást, míg végül a *kölcsönös függőség* rendszerében

már teljesen alkalmatlanokká válnak az önálló, független, szabad életre. Az önnön autonóm értékrendjéhez ragaszkodó személyiségnek nincs, nem lehet helye a gúlában: a „kéz-kezet-mos” interakciókból kimaradva törvényszerűen „outsiderré” válik. Ezért marad *minden korban* az avantgárd művész perem-helyzetben: inkább vállalja a „kivetettséget”, semhogy csonkult „alattvaló”-tudattal éljen.

A közép-európai régió kultúrpolitikusai az elmúlt félszázadban leginkább az avantgárd szellemiség térhódításától tartottak; még jobban, mint a tömeg-elégedetlenségtől. Ugyanis ha lelepleződik az ál-valóság, amelyet a szovjet megszállás tartott fenn (ha ekkor már nem is tankokkal, de a jól kiépített KGB-hálózat segítségével), feltárulnak a hatalmi manipulációs mechanizmusok, s a pártállami elit lába alól kicsúszik a talaj; az Eszme hamis, élet-ellenes volta nyilvánvalóvá válik, s a hozzá való (*látszólag* hithű!) ragaszkodás gúnykacajba fullad. Ami meg is történt a 70/80-as évek fordulója /új/avantgárdjában, az abszurd és a groteszk hazai felvirágzásában. A kultúrpolitika rafinált megszorító intézkedésekkel próbált gátat vetni az alternatív törekvéseknek; ami természetesen nem sikerült, hiszen „a föld alá” kényszerítve is megjelentek és érvényt szereztek maguknak az új irodalmi műfajok (a *konkrét költészet* különböző változatai, a vizuális és akusztikai költészet, a sokrétű, konceptuális *happening*, *performansz*, *mail art*, *post card* stb. „kanonizálásával”). A párizsi *Magyar Műhely* és az *Új Symposion* vonzáskörében a fiatalok mind szélesebb körű kapcsolatokat építettek ki a nemzetközi experimentális művészeti fórumokkal is; így bizonyos idő múltán munkásságuk a *világművészet* integráns része lett. *Ladik* Katalin, majd nem sokkal utána *Szkárosi* Endre a hangköltészetben, *Szombathy* Bálint, *Tóth* Gábor elsősorban a konkrét, konceptuális és vizuális irodalomban, valamint a hangköltészetben alkottak jelentőset, s tettek szert hírnévre külföldön is. Mind a négyen Kassák-díjasok; a *MA-hagyomány* nyomán indulva fokozatosan teljesedett ki életművük, amely a 70/80-as évek experimentális költészetének *csúcs-teljesítményei* közé tartozik.

Ugyancsak a 70/80-as évek fordulóján futott fel egy nagyon intenzíven „tabu-döntőgető” performer-nemzedék: Bernáth/y/ Sándor, El Kazovszkij, ef Zámbo István, fe Lugossy László, Kelényi Béla, Sály László, Szabados György, Szirtes János, Vető János, Wahorn András stb. Többségük az irodalmi / képzőművészeti / zenei performansz határainak feloldásával lépéseket tett az „összművészet” irányában. A sorra alakuló jazz-, punk-zenekarok lázadó szellemiségükkel az ifjúság széles rétegeit mozgatták meg (*Beatrice*, *Bizottság*, majd a 80-as évek derekán-végén *Art Deco*, *Budapest Service*, *Vágtázó Halottképek* /a csillagász-költő Grandpierre Attila szervezésében/, *Matuska Silver Sound*, *Új Zenei Stúdió*, *Új hajnal* stb.). Totális költészeti színpadi koncertjeikkel, szöveg / zene-akcióikkal mintegy előkészítették a 90-es évek művészeti *expanzióját*.

A 80-as években fellépő még ifjabb nemzedék – tanulván elődei sorsából – megkísérelt a „tűrt” és „tiltott” határán egyfajta „modus vivendi” kialakítani. Ironikusan felülemelkedve az „elfogadhatatlan realitáson”, a „jelben létezés” méltóságával (Petőcz András kifejezése) ők is a kívülállást választják, de igyekeznek elkerülni az éles konfrontációt a politikai hatalommal. 1980. jan. 4.-én mutatkozik be Budapesten, a Fiala Művészek Klubjában – hazai porondon első ízben, *Petőcz* szervezésében – a *Magyar Műhely-triász* (*Bujdosó* Alpár – *Nagy* Pál – *Papp* Tibor). Új szerkesztői koncepciót jelentenek be: *nyitás a vizuális költészet felé!* Ezzel a *kontinuitás* jegyében új fejezet kezdődik a magyar avantgárd történetében, melynek hagyományai ugyancsak a 20-as évek Kassákjához (azaz már nem az aktivistához, hanem a konstruktivistához!) nyúlnak vissza (képversek, a MA tipográfiai újításai, konkrét költészeti kezdemények, dadaista gesztusok stb.).

A fiatalok megpróbálnak önszerveződéssel legális fórumot teremteni maguknak. Petőcz András kezdő egyetemistaként az ELTE Bölcsészkarán újjáéleszti a *Jelenlét* c. egykori (1972-76) alkotóköri folyóiratot, s már az 1. számban (1981. szept.) közlésezi Kassáknak A TETT 1916/10. számában megjelent, az „új művészet” jellegére vonatkozó 12 pontos programját. Az 1982. dec.-i (11-12. összevont) számban pedig *Az idő papagájosan* c. Kassák-parafraízisát közli, amelyet akár az /új/avantgárd zászlóbontásának is tekinthetünk: „Tarisznyánk vállunkra feszül /.../ az Idő fölöttünk repül. / Mi vagyunk az idő. /.../ Fejünk fölött ezerféle dolog repül. / Mi meg csak ijedten kussolunk”. Tovább tehát már nem akarnak „kussolni”: kilépnek a valódi tér / időbe. Mesterükként tisztelik Kassák után és mellett Tamkó Sirtó Károlyt is, akinek 30-as évekbeli, kiadatlan *Dimenzionista Albumát* Tóth Gábor közvetítésével ismerik meg; Erdély Miklóst s a 60/70-es évek ekkorra már „befutott” alkotóit, és természetesen a *Magyar Műhely* szerkesztőit, akik a kortárs világművészet felé kitérték – előttük is – a kaput. Hisznek a Művészet / Élet egylényegűségében, az avantgárd mint magatartásforma időszerűségében, élet-alakító hatásában. Megkísérik kifejezetten művészetben *belüli* eszközökkel („jel”-típusú művekkel) tágítani a kereteket, amelyeket a késő-Kádár-kor irodalompolitikája (és az ügynök-hálózat besúgó tevékenysége) kijelölt számukra. A *konkrét, konceptuális, vizuális* és *akusztikus* költészet szinte „anyanyelvüknek” tekinthető; eszmei értelemben semmi nem köti már őket az un. „létező szocializmushoz” (amit az előző nemzedékek lázadásukkal bizonyos értelemben még „jobbítani”, „ember-szabásúvá” tenni kívántak). Aki tehetett, „turistaként” elzarándokolt a *Magyar Műhely*-találkozókra Marly-de-Roi-ba, Hadersdorfba, s a szabadság levegőjéből szippantva, hazatérve igyekezett az ott látottakat-hallottakat „hasznosítani”.

A Műhely-triász 1984-ben egyszerre megjelenő – Budapesten is kapható – vizuális kötetei (Bujdosó Alpár: *Irreverzibilia Zeneon*; Nagy Pál: *Journal in-time I.*; Papp Tibor: *Vendég-szövegek 2,3*), amelyek a korai Kassák-kötetekhez hasonlóan igényesen megmunkált, sajátos profilú *művész-könyveknek* tekinthetők, valamint a világirodalmi példák (Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Lemaitre, Cummings stb.) s a hazai képvers-hagyomány újraélesztése (*Képversek*, válogatta és szerkesztette Aczél Géza, 1984) nyomán a magyar irodalomban elkezdődik egy olyan intenzív vizuális költészeti virágkor, amelyhez fogható csak a barokk egyházi művészetben láthattunk (v.ö.: Kilián István kutatásai – *A régi magyar képvers*, 1998). Természetesen, a 80-as évek ifjú avantgardistái továbblépnek a világművészetben kialakuló új s újabb műfajok irányában, felhasználva az új médiumok (elektronikus eszközök) kínálati lehetőségeket. Különösen ösztönzően hat rájuk Papp Tibor számítógépes költészete az évtized derekán-végén, amely a komputer-grafika széleskörű elterjedését indukálja. A műfaj-határok mind intenzívebb feloldása voltaképpen már az „interdiszciplináris”, vagyis az összművészet felé tett lépésnek tekinthető. Szkárosi kifejezetten hangsúlyozza: „Nincs többé ‘vegytiszta’ festészet és zene”; a ‘tisztá’ nyelvek, a steril művészeti szférák helyét a ‘kevert’ nyelvek, eklektikus képződmények foglalják el. Mindennek strukturális, szerkezeti, látásmódbeli konzekvenciáival” (*Magyar Műhely*, 1988/73. sz.). A mind változatosabb technikai eszközök térhódításával a 90-es évek során e nemzedék „jel”-típusú (elsősorban vizuális) költészete is kivívja a maga rangos helyét a magyar irodalomban (*Médium art*; szerk. Fráter Zoltán – Petőcz András, 1990; *VizUállás-jelentés* – szerk. L. Simon László, 1995).

A 80-as évek végén az avantgárd látványos előretörésének, majd az 1989-es politikai változásnak, a pártállami cenzúra hirtelen-váratlan összeomlásának köszönhetően a *Magyar Műhely* „hazaköltözik”. A 75. (1990. márc.-i) szám már Bécs – Budapest – Párizs hármas fókuszában jelenik meg; felelős szerkesztői (az „ős-szerkesztők” mellett) Petőcz András és Székely Ákos. Petőcz aztán 1991 végén kiválik a szerkesztőségből: a posztmodern vonzókörébe kerülve irányt vált (de szimpátiája az avantgárd iránt továbbra is megmarad – amint azt későbbi pályájának változásai mutatják). A 90-es években felnövő újabb nemzedék az Alapító

Atyákkal közösen viszi tovább a zászlót; mígnem a 100. szám után (1996. szept.) átveszi az Atyáktól a staféta-botot. A 101. sz. már új formátummal, *csak budapesti szerkesztőségi* címmel jelenik meg 1996 decemberében; felelős szerkesztők: Kovács Zsolt, L. Simon László, Somogyi Gyula, Sörös Zsolt. Azóta természetesen a szerkesztők is, a lap jellege is sokat változott – de mindmáig a *Magyar Műhely* tekinthető a magyar avantgárd vezető fórumának. Az ezredfordulón megnyílt *Magyar Műhely Galéria* mindmáig otthont ad az új s újabb alternatív művészi kísérleteknek.

*

II. Az Ex/ksz/panzió két évtizedes útja

A 80/90-es évek fordulóján egy új avantgárd centrum is kialakult; de nem „keresztvezve”, hanem inkább bővítve és kiegészítve a *Magyar Műhely* irányvonalát. *Németh Péter Mikola* költő körül, aki ekkor Vácott a Madách Imre Művelődési Központ munkatársa volt, egy olyan agilis, szereplésre vágyó fiatal alkotó gárda toborzódott, amelynek meghatározó egyéniségei a *kassáki összművészet* programjával léptek fel. Az 1989 óta évente megrendezett *Expanzió nemzetközi kortárs modern művészeti fesztivál* biztosított (biztosít mindmáig) megnyilatkozási teret számukra.

Az *Expanzió* elnevezés (kiáramlás, hódítás, kiterjedés) önmagában is arra utal, hogy a fesztiválnak eredendően *közösségi* küldetése volt. Célja a morális és közösségi értékek feltámasztása, az egyedi- és a társadalmi élet különböző színtereire való visszavezetése. Mint egykor a klasszikus avantgárd – az *Expanzió* is megkísérelte feloldani a művészet / élet közti határvonalakat. De immár nem elsősorban a *korai* Kassák aktivista lendülete, lázadó gesztusai lebegtek példaként az alkotók szeme előtt, hanem a *konstruktivista*, a természeti erőforrásokból merítő s magát megújító, az absztrakt szellemi Rendbe fogózó Mester élet-építő, morális újjászületést hirdető programja. S mivel Kassák „összművészeti” eszköztára mint eleven hagyomány már rendelkezésükre állt, sőt a közvetlenül előttük járó nemzedékek az újraélesztett tradíciót további új műfajokkal és kifejezési eszközökkel gazdagították, így az expanzisták gazdag „örökségből” válogathattak. Egyre inkább feléledt „műfaj-teremtő” kísérletező kedvük, s újabb ötletekkel, költői megoldásokkal gyarapították a rendelkezésükre álló avantgárd hagyományt. Idővel a kassáki költészet szakrális vonulatára is felfigyeltek, majd ezt tovább tágítva – elsősorban Németh Péter Mikola intenciói alapján – összekapcsolták a Hamvas Béla által feltárt őshagyomány szellemiségével. Így az eltelt bő húsz esztendő folyamán az avantgárd ez újabb, virulens ágát sikerült „visszacsatolni” az egyetemes kultúra ősidőktől tartó szerves vonulatába; tudatosítva, hogy a poétikai újítások s az újabb művészeti jelenségek nem „eltörlik”, netán „érvénytelenítik” a tradíciót, hanem épp ellenkezőleg: élőbbé, korszerűbbé teszik azt. Az avantgárd hatósugara „kitágul”, térben és időben újabb területeket hódít meg, beemelve a művészet dimenziójába a mindennapok emberét is.

A kísérletező szellemiségű alkotók „mindennapi létünk élő, organikus részévé kívánják tenni a művészetet” – írta Németh Péter Mikola, a fesztivál eszmei elindítója, szervezője a találkozót előkészítő „hívogató”-jában. Fő műfajuk kezdettől fogva a *konceptuális performansz*, amelyben a képzőművészet – irodalom – zene elemei szintetizálódnak (vizuális és akusztikai költészet), tehát a hatás több irányú, felfokozottabb; a spontán akciónak is fontos szerep jut benne. Az alkotó személyiség fantáziájának tág tere van a tekintetben, hogy milyen elemeket épít be produkciójába. Kezdetől fogva széleskörű együttműködést alakítottak ki a rendszer-váltás következtében némileg szabadabbá vált „határokon túli” alternatív körökkel – így az érsekújvári *Stúdió ERTÉ*vel (Juhász R. József – Németh Ilona – Mészáros Ottó), a *Jugó Tudósokkal* (fe Lugossy, Bada Dada, dr. Máriáss Béla), a szabadkai *Aphasia Théátrummal*

(Triceps, Lantos Erzsébet), a vilniusi *Green Leaf* (Dzugas Katinas, Linas Liandzbergis), a szófiai *OM Csoport* (Nikolaj Ivanov, Elsa Artamontceva), a kanadai *Québec Inter / Lelieu-Mona Desgagné* akció-csoportjával, valamint az egész Kárpát-medencében sorra szerveződő avantgárd csoportokkal. Az itt élő különböző ajkú népek (nemzetiségek) közötti kulturális együttműködést, a nyitottabb politikai szituáció által kínált értékcsere-lehetőségek kiaknázását szorgalmazták; így lassanként megteremtődtek a feltételek a kulturális kölcsönhatás, a közös programok megszervezésére. Ebben is „közösségi küldetést” próbáltak, próbálnak teljesíteni.

1988-ban a már régóta nem szakrális helyként működő váci *Görög Templom* „agyon-profanizált” kiállító hajójában Galántai György ócska- és hulladék-vasakból készített mobil hangszobrain ő és a tárlat-látogatók a Bárdosi József művészettörténész által rendezett kiállítás megnyitójaként rögtönzött koncertet adtak. Ennek folytatásaként egy nagyszabású avantgárd színpadi játék bemutatójára került sor a Németh Péter Mikola által alapított *Fiesta Színház* előadásában. A darab forgatókönyvét Hont Iván írta (*Ne hagyjátok cserben a Tortás Embert – fantasztikus vízió egy apokaliptikus birodalomból* címmel, Tor age Bringsvaerd azonos című novella-gyűjteménye alapján. A mű újra-dramatizálását Orwell 1984 c. regénye szellemében Németh Péter Mikola végezte el, s ő is állította színpadra a mozgásszínházi elemekre épülő egyfelvonásost, melynek zöreizenéjét több hónapos improvizációs próbáikon a szereplők maguk kreálták Galántai „hangszobrain”. Az emlékezetes váci, a Zebegényi Nyár ‘88 szabadtéri, majd a budapesti Egyetemi Színpadon megvalósított bemutatókat követően Németh Péter Mikola és Bárdosi József művészettörténész elhatározzák, hogy intézményi háttérrel, a Madách Imre Művelődési Központ, valamint a Vak Bottyán Múzeum összefogásával megteremtik egy modern, alternatív művészeti fesztivál alapjait.

Az elképzelés viszonylag rövid időn belül realizálódott. 1989 júliusának első hétvégéjén szervezik meg a rendezők első ízben – ugyancsak a *Görög Templomban*, amely a továbbiakban hosszú időn át bázis-helyük lett – három napos fesztiváljukat, együttesen alakítva ki a koncepciót *Hétfégi Expanzió* elnevezéssel, meghívva rá az akkori idők jelentős képzőművész-, költő-, zenész-performereit. A rendezvény--sorozat felütéssel kezdődik: fe Lugossy László – Szirtes János *Koholt napsütés* c. kiállítás-performanszával. A program kialakításában kezdetől fogva részt vesznek a jugoszláviai Új Symposion progresszív szellemiségű avantgárd alkotói. Az Aphasia Teátrum Tolnai Ottó: *Most majd én simogatlak téged* c. opusát dolgozza fel; a produkciót Lantos Erzsébet body-artos akcióként mutatja be, Lantos László (Triceps) forgatókönyve és rendezése alapján: egy amorf óriás, erotikusan „megdolgozott” bőrbabát vonszol a *Görög templom* rideg-hideg márványkövezetén (a minden értelemben vett erőszak szimbolikus megjelenítéseként). A templom karzatán mindeközben jelen van Kovács István képzőművész-performer *Bapako* c. minimál-artos élő szobrával. Ő a későbbiekben az *Expanzió* egyik meghatározó személyiségévé válik. Ezzel párhuzamosan Fazekas László tanítványaival, a Váci Útő Együttessel a fiatalon elhunyt Kígyós Sándor *Harangszobrain* Patachich Iván *Éneklő szobor* c. kompozícióját szólaltatta meg. Ugyanakkor a Matuska Silver Sound és a Szkárosi Konnektor Rt. koncertezett. Az *Asia* mozgásszínházi rítus-tanulmányát Deák Varga Rita mutatta be Csetneki Gábor rendezésében. Zárásképp pedig elhangzott Németh Péter Mikola és Németh Zoltán Pál *Mysterium Carnale* c. vetítettképes „profán miséje”, amelynek hallgatása közben a közönség maga is szinte észrevétlenül az *Expanzió* szereplőjévé vált.: a *Fiesta Színház* verses meditációjával sikerült bevonni a jelenlevőket a közös szakrális játékba, színpadi térbe, az azt követő elmélkedésbe. A fesztiválon többek között részt vettek a *Katedrális*, az *Új Hölgyfutár* és a *Kráter Műhely* szerkesztői, szerzői, valamint jelen volt az európai művészeti élet több ismert szereplője is.

Az *Expanzió* – térben és időben kitágítva hatósugarát – szelíd terület-foglalással az idők folyamán az egyik legrangosabb hazai és nemzetközi kortárs alternatív művészeti seregszemplévé vált. Az immár huszonharmadik évébe érkezett, évente ciklikusan megrendezett akció-sorozat elsődleges célja – hangsúlyozza „hívogató”-jában a szervező Németh Péter Mikola – „hogy a különböző területeket képviselő alkotók egy *előre meghatározott téma* hívószavára, annak szellemében eredeti, új műveket hozzanak létre. /.../ A művek születésénél nagy szerepe van a fantáziának, az egyéni leleménynek, az elvonatkoztatás képességének. Jóllehet a programok menetrendje pontosan megtervezett, de a pillanat-szülte élménynek, az improvizációs játékoknak mindig nagy jelentősége van”. A találkozók a művészet alap-irányzatai (*ősi – modern, szakrális – profán*) egyaránt szerephez jutnak. A résztvevők nem kívánnak döntőbírák lenni a „hagyomány és lelemény” immár évszázada tartó vad vitájában, „a Kaland és a Rend pörpatvarában” (ahogy azt Apollinaire *Egy szép vörösesszőkéhez* c. ars poétikájában megfogalmazta); ellenkezőleg: felfedezik és tudatosítják közönségükben, hogy a kettő szintézisbe hozható egymással. Sőt! – éppen ez a szintézis az ősi és a modern között a záloga a művészet soha el nem évülő örökkévalóságának. Hiszen az „örök témák” mindig visszatérnek, minden korban más-más formát öltenek. Az *Expanzió*nak épp ez a felismerés biztosított (biztosít ma is) különleges helyet az /új/avantgárd tendenciákon belül.

1991-ben a váci Madách-kör kiadásában Németh Péter Mikola alapító-főszerkesztőként – Bárdosi József főszerkesztő-helyettesként jegyzi azt az irodalmi, művészeti, bölcséleti folyóiratot, amelyet a Soros Alapítvány támogatásával *Katedrális* címen indítanak. Sajnos, a lap, mielőtt széleskörűen olvasottá válhatott volna, rendszeres támogatás híján megszűnt. Utolsó, 1994-es magyar-angol nyelvű, dupla különszámában a szerkesztők elméleti alapvetést kínáltak művészet-felfogásukhoz (Bárdosi: *Performanszográfia*, Németh: *Poetográfia*). Művekkel, fotó-dokumentációval s bibliográfiával gazdagon kísérve mutatják be a performansz sokirányú lehetőségeit, szintetikus kifejezésformáit, feldolgozva az 1989-1993 közötti *Expanziók* teljes anyagát. Több külföldi szereplője is van a fesztiváloknak; konceptuális performanszaik többsége az összművészet jegyében születik (*Green Leaf /Vilnius/: Dzugas Katinas, Linas Lansbergis; Talajlárma, Tulsó P'Art, Posztumusz* és a *Xerox* csoport, *MaMű-Hangok, Magnetic Band; Inter/Lelieu/Québec /: Mona Desgagné, Richard Martel, Alian-Martin Richard Jean Cloude St-Hilaie; Hejettes Szomlyazók* stb.). Ugyanakkor kezdettől fogva nyitottak az ősi rituális cselekvések, spirituális mozzanatok irányában (Kovács István, Ladik Katalin, Deák Varga Rita); s az alkotó személyiség egyedi megoldásai mindenkor tág teret kapnak (*fe Lugossy-Szirtes, Szántó Éva, Szkárosi Endre, Szombathy Bálint, Tóth Gábor* stb.).

A performansz az ezredvég egyik legkedveltebb műfajává vált, hiszen a mozgás – alakformálás – gondolati anyag szintetizálásával bizonyos értelemben az ősi közösségi kifejezésformákhoz áll közel (Kassák voltaképpen már előrevetítette ezt a formát *Szintetikus irodalom* c. írásában 1917-ben!). Grotowsky *Színház és rituálé* c. könyvére utalva Németh Péter Mikola hangsúlyozza, hogy a performer „az elfelejtettnek vélt, mélyen ősi tudást” hozza felszínre; „a játék, a ‘míves fohász’, a rítus, a meditáció, az imádság, az üdvözülés ‘isteni’ – művészi – eszközeivel az élő műteremtés rítusát valósítja meg”. A performer tehát „kivételes adottságú, angyali lény; olyan kerub, aki /.../ képes metafizikai kapcsolatot teremteni a testi impulzusok és az ének között”, s transzcendens hidat épít „a közönség és ama isteni Valami, ama valóságos Semmi között”. „*Híd-építő, híd-teremtő* lélek” (azaz: Ponti-fex), akiből – mint a Napból – végtelen kisugárzással árad az energia. Az *Expanziók* ennek a szabad energia-áramlásnak kívánnak teret és lehetőséget biztosítani; ebben áll *reszakralizáló* küldetésük. Németh Péter Mikola tudatosan vállalja is a Pontifex szerepet: fehér papi ornátusban vezeti a prog-

ramokat, s valóságos „főpap”-ként celebrálja a „lélek-miséjét”. Ugyanakkor fontosnak tartja a fesztiválok bölcséleti megalapozását is. Hamvas Béla a modern művészet kapcsán beszélt arról (in: *Láthatatlan történet*), hogy az antik és a modern költő küldetése egyaránt az ember és a transzcendens világ közötti kapcsolat fenntartása. Csakhogy míg az antik költő olyan népben élt, amely maga is benne állt a szent hagyományban, így harmonikus lehetett a közte és népe közötti viszony, addig a modern költőnek magára hagyatva (esetleg megbélyegezve, kigúnyolva) kell a szakrális hagyományt folyamatosan fenntartania, az isteni lét / emberi sors között a szövetséget megújítania. A szent Logosz mágikus teremtő erejével hozza helyre azt, amit profán és avatatlan kezek elrontottak: megnyitja a Létet, az emberfölötti dimenziókat az ember számára (ezért „szent” és „átkozott” egyszerre: poéta sacer).

Az avantgárd egyik fontos megújulási lehetősége a szakralitással való kapcsolat „feltámasztása”, amit az Expanzió célul tűzött. Így teremt hidat művész és közönsége, múlt és jelen s a jelenkori művészeti élet számtalan irányzata, egymásnak ellentmondó ars poétikája között. A 90-es évek „expanziós művészetét” – Németh Péter Mikola véleménye szerint – az különbözteti meg a korábbi évek (évtizedek) radikális „ellen-művészetétől”, hogy komoly *morális* eszmények vezérlik, s *etikai* felelősségtudat, „az *egzisztenciális* és *szociális* gondokra és gondolatokra hangolt művészi szenzibilitás hatja át”. A transzcendens értékekhez való viszony azonban a fesztiválok résztvevői szándéka szerint nagyon is *konkrét* és *evilági* természetű: mindenkor a *valóságos* emberi életre, emberi kapcsolatokra vonatkoznak. Aki a vallási (akár iszlám, akár keresztény) tanítások szerint él, egyéni életében a metafizikai értékek megvalósítására törekedve (s nem a privát érdekek, anyagi szempontok, az előmenetel és a díjak hajszolása áll gondolkodása középpontjában), aki a Szeretet jegyében alakítja életét az általános irigység – mohóság – élvezet-hajszá, a hatalomért folyó versengés közepette / ellenére is: az megnyeri az Életet – a szív és a lélek boldogságát. Az képes a Sötétség labirintusában tájékozódni, s nem lesz a „luciferi” világ rabja. A „Szellem és a Szerelem” (József Attila-i) világitó erejével mások számára is bevilágítja az utat.

Az *Expanzió* vissza-visszatérő résztvevői azok, akik felismerték: a XX. század gyilkos – szerencsére a maguk végső kifejtéig el sem jutó – rögeszméi (fasizmus, kommunizmus) iszonyatos rombolást végeztek az ember/iség/ etikai szemléletében, egy hamis „közösségi” (valójában parancs-uralmi) struktúrát építve ki a személyiség megtörésére (szabadságától, autonómiájától való teljes megfosztására). Ilyen alapról „közösségi elkötelezettség”-ről, sőt „közösségi társadalom”-ról beszélni: blaszfémia volt. Az „expanziósok” közösség-felfogásában érdekes és eredeti módon szintetizálódik Kassák evilági emberformáló attitűdje Martin Buber filozófus eszmerendszerével, aki már a XX. század elején felhívta a figyelmet arra, hogy *valódi* közösség csakis a TE és az ÉN komplementer tegező viszonyára épülve, az emberi kapcsolódás és együttműködés alapsejtjeiből, az *Istennel való folyamatos párbeszédben* alakulhat ki. Emberré az által váltunk (s válunk ma is, egyenként, az egyed-fejlődésben, neveltetésünk során), hogy kapcsolatba tudunk, tudunk egymással – és Istennel – lépni (*ÉN és TE*, 1923). Voltaképpen Kassák is – jöllehet nem a transzcendenciára alapozva – egy ilyen alapú közösségi társadalomról álmodott; s a környezetébe kerülőket (a MA-kör, MUNKA-kör tagjait) erre „nevelte” – ezért volt annyi vitája a mindenkori politikai hatalommal! Ő is vallotta, amit M. Buber így fogalmaz meg: „A Sorssal csak az találkozik, aki megvalósítja a Szabadságot”. A Szabadság azonban csakis az Atyához (illetve Jézushoz) való viszonyunk helyreállításából fakadhat (nem a „világnak”, hanem saját lelkiismeretünknek – azaz a bennünk rejlő Istennek – engedelmességek). Az emberi szellem a „luciferi” szférától, a „sorstalan” embertömegtől való elkülönülésben érlelődik (bizonyos értelemben tehát a magányban); de az ilyen elkülönülésnek az Istennel – az abszolút TE-vel – való végtelen, soha meg nem szűnő párbeszéd az alapja. Ahogy Kassák írta még ifjúkorában: „Én elváltam

mindenkitől, hogy hazataláljak / ahol nagyszámú testvéreim élnek asztalom kemény morzsáin” (32. számozott vers). Ha az ember felismeri, hogy Istennel egy-lényegű s élete Isten színe előtt zajlik, akkor *testvéreinek* érez mindenkit, hiszen alap-struktúráinkban mindnyájan azonosak vagyunk, s Isten mindnyájunk szíve mélyén jelen van (ha ez nem is tudatosul mindenkiben). „Az emberanya magzatai” tehát mindnyájan összetartoznak – ez Kassák hitvallása (49. számozott vers). Aki ezt felismeri, az természetes módon *nyitott* a közösség irányában; nem saját individuális „érvényesülése”, családja jólétének megvalósítása a legfőbb gondja, hanem a közösség egészséges életműködése. M. Buber filozófiailag fogalmazza meg – Kassák „csillagszívével” világítja be az utat az utána jövők előtt, „hogyan el ne tévedjenek”.

Ezt a közösségi-művészi viszonyt felismerve-tudatosítva önmagukban és egymásban, alakították-alakítják mindmáig az *Expanzió* alkotói az évente megrendezett találkozók tematikáját, elmélkedésre – beszélgetésre – vitára is lehetőséget teremtve. S ezt az alapállást „szentesíti” Németh Péter Mikola *Visszasejtesít* c. nagyszabású későbbi opusában, amely ars poétikaként is értékelhető.

Bohár András, az élők sorából tragikus hirtelenséggel fiatalon távozó filozófus – esztéta – grafvizuális költő – elektrográfus (1961-2005) a 90-es évektől az *Expanziók* egyik legaktívabb résztvevője volt. Martin Buberre hivatkozva nyomatékosítja: a dialógus az ÉN – TE, ÉN – AZ / Ő között teszi az életet értelemmel teljessé; a jelenlét: a valós kapcsolatteremtés, a kölcsönösség ad eleven tartalmat az ember „itt-létének” (*A természetes élet felé – Antropológiai és etikai vázlatok; Napút, 2006. júl.*). Giordano Bruno filozófiai felfogását vizsgálva, akire elsődlegesen Epikurosz és Plótinosz tanai hatottak, megállapítja: G. Bruno nem tett különbséget Isten és a teremtett világ között, mert azt vallotta: Jézusnak a világba való belépésével, kereszthalálával és feltámadásával Isten újra áthatotta a világmindenséget életörömmel, szeretettel. Bohár fontosnak tartja az újabb kori filozófiatörténet alapkérdéseinek viszonyát az Isten-eszme immanens jelenlétéhez / hiányához. A felvilágosodás racionális világképére épülő nagy bölcséleti szintézisek (Kant, Hegel) bizonyos értelemben megkérdőjelezték a Szeretet-eszme mindenhatóságát. Spinoza természet-elvű gondolkodásában az ember a Természet szerves része, de nem középpontja, ő azt vallotta: ha megértjük és követjük a természeti törvényeket, eggyé válunk Istennel (aki azonos a Természettel). Az ő felfogása – lényege szerint – a panteizmussal rokon. Schopenhauer viszont a keleti filozófiák felé nyitott (meditáció, a vágyak megfékezése, a létszomj kioltása – a „szenvedő-körből” való kilépés feltétele az erkölcsös élet). A boldogság szerinte maga az erény: ez benső szabadságunk forrása! Aki a Szeretet rendjében él, az etikus életet él – boldog; küldetése beteljesül: megtalálja Istent. Bohár konklúziója: csakis a hit és a szeretet által lehetséges a teljes egzisztenciánkra kiható találkozás a személyes Istennel.

A továbbiakban Bohár az alternatív művészetnek sok tekintetben a keleti filozófiákra visszavezethető érvrendszerét veszi szemügyre, amely bizonyos értelemben egészen új irányba terelte a művészeti gondolkodást. A dinamikus természetre, a természetes életre figyelő, meditatív mozzanatok is tartalmazó orientációk – hangsúlyozza – paradoxonjaikkal megtermékenyíthetik racionalitásunkat, pragmatizmusunkat; több irányban tágítják benső szemléletünket, új összefüggésekre nyitják rá tekintetünket. Ezért az experimentális művészetet ő a hagyományossal egyenértékűnek tartja; mindkettőnek megvan a maga funkciója és a saját befogadói közege – egymás mellett élve, egymást kiegészítve bontakoztatják ki egy adott korszak teljes művészeti színpontját. Így tehát bármelyikük létjogosultsága megkérdőjelezhetetlen.

A *Hétféligi Expanzió* (1989) – *Ex-panzió* (1990) – *Expanzió* (1991-2001) – *Ekszpanzió* (2002-2011) kronologikus rendjéről, tematikájáról, résztvevőiről, magukról az akciókról – happeningekről – performanszokról, a rendezvényekről készült videó-felvételekről részletes leírást adnak a Németh Péter Mikola által vendégszerkesztett *Napút* c. folyóirat tematikus számai (2003. július, 2005. júl.-aug., 2006. június /in memoriam Bohár András/, 2008 augusztus, valamint 2011. július). A célt az alkotó-rendező egyértelműen így jelöli meg: „Az alkotók és a közönség az egyszerre szűkülő és táguló lélektani és társadalmi közegben félévszázad toxikációja hatására együttesen teszünk kísérletet arra, miként válhatunk ‘a kortárs művészetek nomádjaiként’ valóságosan is – ha kell, az egzisztenciánk, a létünk kockáztatásával – a mindennapok destruktív és építő, deformáló és formáló, meghatározó tényezőjévé”.

S valóban, az immár 23. esztendeje rendszeresen, nyaranta szervezett fesztiválok a kortárs művészeti mezőnyben számon tartott, elismert és nagy hatósugarú, élő közösséget teremtő eseménnyé váltak. Nagy Pál *Az irodalom új műfajai* c. nagyszabású, a modern művészet műfajait rendszerező monográfiájában az *Expanzió* első hét évét – mint *új műnemet* – a kortársi performansz-fesztiválok egyik legjellegzetesebb, legérdekesebb megnyilatkozásának tartja. „A performansz – ez a nehezen definiálható, bizonytalan értelmű, sok heterogén és improvizációs elemet tartalmazó művészet – a hivatalos művészet részéről mutatkozó gyanakvás, lenézés ellenére (vagy éppen emiatt?) a XX. század végi alternatív művészet és irodalom legelterjedtebb, legtöbb művészt mozgósító új műfaja lett. Talán azért, mert /.../ a bizonyosság ideje lejárt, ma már nem a jobb világ felépítésének gondolata foglalkoztat bennünket – a szilárd, tartós /mű/tárgy eltűnik, átadva helyét a konkrét akciónak -/.../ ami természetesen mindig nagy felelősséggel jár”. Ez a felelősségtudat jellemző az Expanziókra – ezért „a 90-es évek performansza paradigmatisztikus értékű” (Bp. 1995; 278. p.). Erről a tényről a párizsi Magyar Műhely alapító-szerkesztői, Nagy Pál és Papp Tibor 1996-ban *Platón: A lakoma* hívószavára tett váci látogatásuk alkalmával is tapasztalatot szerezhettek. Ekkor mutatkozott be az *Alíre* c. számítógépes folyóirat is, amelyet Philippe Botz és Papp Tibor alapított és szerkesztett Párizsban. Újdonságként néhány PC és a Macintosh segítségével mutatták be a poézis akkori, számítógépes lehetőségeit, útjait. Nagy Pál pedig *Autodafé*, valamint *Vidd innen az arcodat* c. video-performanszát vetítette a fesztiválon.

Az 1989-es *Hétféligi Expanzió* kezdeti, ígéretesnek vélt fogadtatását követően a váci *Görög Templom* kiállítóterme mintegy 10 éven át adott otthont a két-háromnapos fesztiváloknak; mígnem 1998-tól – „kiüzetvén” az alma materből – földrajzilag is kiterjesztette határait. 1999-ben Németh Péter Mikola az *Ipoly Eurorégió*, a magyar-szlovák határon átnyúló együttműködés magyarországi titkára, valamint Kulturális és Oktatási Munkacsoportjának koordinátora lett. Így könnyebben nyílt lehetősége arra, hogy a találkozók helyszíneit váltogatva az Ipoly-mente, a Palócföld, a Cserhát-, a Börzsöny-, a Naszály-, a Pilis-hegységek, a Duna-kanyar különböző területein, Magyarország és Szlovákia nagy múltú városaiban – Balassagyarmattól Szécsényen, Aszódon át Nagymarosig, Visegrádig, valamint Ipolyságtól Kékkőig – tartsák meg többnapos rendezvényeiket. A résztvevők a többé-kevésbé rendszeresen visszatérő ismert, már „befutott”, s kevésbé ismert, fiatal alkotókból verbuválódnak: irodalmárok – művészettörténészek – esztéták – filozófusok – teológusok – költők – képzőművészek – zenészek – zeneszerzők – fotó- és elektrográfusok – színházi- és filmrendezők, színészek – muzeológusok és népművelők stb. egyaránt megfordulnak itt. Mindenki szereplő és néző is egyúttal; a legjelentősebb alkotók sem vonakodnak a „közönség” soraiba beülni. A rendszeresen visszajáró zenekarok, együttesek, alternatív színházak országszerte ismertek; többségük a népi kultúrát és az experimentális törekvéseket ötvözi.

A II. (1990-es) *Expanzió* fontos virtuális akciója volt a váci Szovjet Hősi Emlékmű spontán, közös eltávolítása; a hozzá kapcsolódó tematika: „az Ooszoövetseeg Proofeeciái” – amelyek immáron beteljesültek. A performanszok „Európa nemeceki emberének felszabadult aktivitását” és örömét fejezték ki; már-már a „mindent szabad” mámorával. A III. és IV. (1991, 1992-es) találkozó témája a művészet autonómiájának kérdésköre, a politikától való „megszabadulás” reményében. A happeningek a labirintusba zártság létélményéből való kitörést, az „átváltozás” misztériumát örökítették meg. Az V. (1993), majd a VII. (1995) fesztivál a *zene* hívó-szavára realizálódott; Németh Péter Mikola Gerhard *Rühm* 1972-es *Európa* c. versére – akkor még Németország határos volt Németországgal! – írt *Expediált Európa* c. válaszkölteményét Arnold Drayblett elidegenítő zöreizenéjére komponálva adja elő, Magyarországnak Magyarországtól való elhatároltsága, illetve a fenyegető „amerikanizálódás” riasztó jövő-képe ellen tiltakozva. Ugyanerre az életérzésre hangolódva koncertezett a Borlai – Dóra – Kopasz – Mezei kvartett is. A közép-európai művész-sors szimbólumaként mutatta be híres Tsúszó Sándor-performanszát (*Tisztelet az utolsó költőnek*) Szombathy Bálint Slavko Matkoviccsal, Németh Péter Mikola közreműködésével. A két zenei fesztivál Szabados György és Binder Károly zongora-koncertjeivel, Marcus Eichenberger és Philippe Micol, Erhard Hirt, Lois Viktor zenei performanszaival, Ladik Katalin, Szkárosi Endre hang-költészeti bemutatóival, az Opál Színház, az Aiova Koncertszínház előadásaival, Gaál József kiállításával vált emlékezetessé. Az 1995-ös rendezvényen Németh Péter Mikola *SÖR-szonett* c. zongora-kísérettel előadott body artos akciójával az időközben tragikus hirtelenséggel elhunyt Slavko Matkovic szabadkai szerb költő, akció- és grafikus-művész alakjának állít emléket, aki sohasem harcolt fegyverrel, mégis a jugoszláviai háború áldozata lett, szenzibilis emberként örökké az élet és a művészet hadszínterein küzdve.

A VI. fesztiválon (1994) jelent meg első ízben az elvontabb, filozofikus tematika: ősi rituálék /újra/értelmezése, mélyebb gyökerű, ontológiai problémák felvezetése állt a középpontban, s elhalványult a protest-jelleg. A Szárnyak Színháza előadása, az OM Duó, a Tin Tin Q, a Mesék STB., a Tundra Voice, a MAMÚ Hangok koncertjei, a Posztumusz Csoport, a Titanic Elméleti, Művészetelőre és Filozófussági Iskola fellépése, a Németh Testvérek „Gerinc” c. kiállítás-performansza, Olescher Tamás: „Óda a fehérhez” c. kiállítása, a Poetica Licencia címmel felolvasó költők (Balogh, Barna T., Erős V., Jász, Háy, Kurdi, Fehér, L. Simon, Nyírfalvi, Párniczky, Térey stb.) írásai elmélyült gondolatokkal mind e kérdésekről vallanak.

Ennek az új koncepciónak a kiteljesedése a VIII. *Expanzió* (1996), amelynek fő témája Platón: *A lakoma* színpadi megjelenítése (a szereplők saját elképzeléseik szerint, de egymásra is reagálva improvizálnak). Arisztophanesz alakját Szombathy Bálint idézi meg kihangosított csuklásával; Diotíma figurája – a román Mihail Olos személyében – lemezvágó ollóval vágja ketté az Egészt szimbolizáló kockát; Szirtes János Szókratész szerepében távkapcsolóval a kezében „irányítgatja” a virtuális valóságot két televízió képernyője között. Bohár András a mű görög nyelvű szövegeképeinek elektrografikáit állítja ki; a bolgár Nicolaj Ivanov pedig Elsa Artamontcevával együtt az indiai és az európai érosz eleven installációjaként mutatkozik be; az önfeledt játékhoz Filep Sándor Quartettje szolgáltatja a hangulatos háttér-zenét. Másnap a téma folytatásaképp Németh Péter Mikola *Utolsó reggeli a szabadban* címmel a váci Hét Kápolna tó melletti platánosban (párhuzamot keresve és találva Leonardo *Utolsó vacsora* és Monet *Reggeli a szabadban* c. művei között) a Família Gladiatória társulatával, *A lakoma* beszédes játékának ellenpontjaként rendezi meg improvizációs némajátékát, performanszát: az apostolok „emberhalászat” utáni „lakomájának” jelenetét.

1997-ben a IX. *Expanzió* a *Neoizmus* tematikájával Vácott és a várossal szemközti Pokolszigeten zajlik; maga Kántor István – a kanadai „neoista Próféta”, Monty Cantsin – a történelem főszereplője. Jelmondata: „Végezz a neoizmussal, mielőtt az végezne veled!” Az eddig

némiképp lokális eseményként kezelt fesztivál hatósugara ekkor tágul ki végérvényesen (országos sajtótájékoztatók, TV-, újság-, rádió-nyilatkozatok, tüntetés-ellentüntetés, lakás-hálózat-performanszok, improvizatív techno-zajkoncertek stb.). Vác hangos többsége azonban megelégedi a kisváros csendjét időről időre felbolygató szokatlan eseményeket; így a következő évben az *Expanzió* „expediál”: a városból kivonulni kényszerülve, új helyszíneket keres és talál. Megkezdődik a „kultur-turizmus”, a nomád életforma: vándorlás a Felföldön, határok nélkül az északi Génusz territóriumán, időnként kilépve az „urbánus” keretek közül. A tradicionális kultúra lokális meghatározottságaival való érintkezés (bizonyos értelemben: elvegyülés) egyfajta iránymódosulást jelent az /új/avantgárd történetében: „elkülönülő” pozícióját („elit-kultúra”) feladva keresi a (vallásos) *népi* kultúrával, az ősi metafizikai értékekkel a szintézis-teremtés lehetőségeit. Köpöczi Rózsa művészettörténész, a találkozók egyik inspirátora, a kiállítások rendezője azt tekinti új-típusú összejöveteleik egyik legfontosabb nívumának, hogy az abban részt vevők, „a szereplők és a nézők közötti határvonal elmosódik”. Nem a hagyományos értelemben vett rendezvények, műsorok zajlanak itt, hanem „közös cselekvések: rítusok. /.../ A két-három-napos fesztiválokna jól követhető dramaturgiája, rituális íve van. /.../ Az együtt töltött idő katarzis-élményéhez hozzátartozik az utazás különféle járműveken: vicinálison, parasztszekéren, számárháton, buszon, biciklin és gyalog, ami együtt jár új tájak, létformák, emberek megismerésével. A fesztiválok folyamata egyfajta *zarándokútnak* tekinthető, annak minden nehézségével, emelkedettségével együtt. Aki a program végéig tartó *stációkat* kitartóan végigjárja, annak megadatik a *szakrális* időbe és térbe történő átlépés katartikus élménye” (*Expanzió – exodus – expedíció*; Napút, 2003. júl.).

„A váci Görög Templom kiállító-hajójával” tehát „nyílt vizekre evezve” – amint azt a következő találkozókra hívogató program-füzetkében olvashatjuk – a művészcsapat a továbbiakban „a Naszály-hegyen, a Pilisen és a Börzsönyön, illetve a Palócföldön át az Ipoly magyar-szlovák oldalán a Vepor-hegység, vagyis a forrásvidék irányába” tart, jelképesen és valóságosan is, a Cantata Profana bartóki gondolatát („Csak tiszta forrásból”) követve. „Időről időre azonban visszaköszönnek a Kárpát-haza talán ‘legpoétikusabb szegletére’, a Dunakanyarra”. Természetesen a tematika ennek megfelelően bővül: a táj-kínálta, a genius loci-sugallta lehetőségekkel élve egyfajta szerves építkezés kezdődik. Mintegy koncentrikus körökben egyre magasabb spirituális szinten kapunk rálátást a múlt / jelen, a szakrális értékek / modernség viszonyára, jelent s jövőt formáló szerepére kultúránk remény szerint megújulásában. A III. évezredbe átlépő ember/iség/ előtt két út áll: vagy visszatál a szakrális értékekhez, elfogadva az örök erkölcsi Törvényt; vagy elpusztul: az amorális viszonyok, az egymás iránti gyűlölködés, a pénz- és hatalom-éhség felmorzsolja erejét, lelki védekező-képességét.

A *X. Expanzió* (1998) már az új koncepció jegyében fogant. A *Remete*-fesztivál tematikája jelzi: az „expanzisták” a lélek benső tájai felé fordították tekintetüket. A „nomád művész” státusát a „remeteség” életérzésével rokonítva, egyre mélyebben szállnak alá a személyiség rejtettebb régióiba. A találkozó a Görög templomban Baksai József, Bogdándy Zoltán Szultán „*A remete*” tematikájú kiállítása megnyitójával, Szőke Szabolcs remete-koncertjével kezdődik, majd egy ünnepi gesztussal folytatódik: Jelenits István piarista szerzetes, irodalomtörténész visszaadja Váci Boldog Remete Kossuth téren álló szobrának ismeretlenek által elloptott, Tamás Pál iparművész által újrifaragott és aranyozott pásztorbotját. Ezzel a gesztussal emelve ki a magányos remetét a felejtés homályából. Ezt követi Kelényi Béla – Bell Egravy / *Ékagra = Egyhegyűség* c. akciója, melyet a barokk kálvária remete-lakjánál Weixelbaum János valósított meg; majd remete-koncertek (Major-Szabó: Percus-mance, Filep Quartett, Sound Desing stb.) következtek. A délutáni remete-performanszok után az esti *Remete-lakomán* Joan van Rooijen és Horváth Ödön *napeledeles*, az állati fehérjéket-zsírokat

kerülő, csupa természetes, növényi eredetű, vegytiszta alapanyagokat felhasználó konyhaművészetét élvezhették a jelenlévők. A későbbi zárándoklatok során aztán a találkozó fontos részévé vált a hely szelleme szerinti ételek megismerése, az ünnepi együtt-étkezés.

Másnap az *Expanzió* résztvevői Márianosztrára, a magyar alapítású Pálos Szerzetesrend *Jézus öt szent sebe* búcsúnapjára zárándokoltak, ahol a performerek meditációra készítő akciókkal, előadásokkal tisztelték meg a búcsúra érkezőket. A templomban a bolgár Nikolai Ivanov tamburával kísért ószláv *remete-éneke* időtlenséget sugárzó mélységeit élhették át az imádkozók. A Nagyboldogasszony temploma előtti Pálosok tere egyúttal a kolostor és a börtön udvara is, így a szabadság és a bezártság komplementaritásának különös színtere. E helyen mutatta be az Opál Színház a *Pancsen láma elrablása* c. szakrális performanszt, amelyet a *Paleo Acid*, Gasner János ütőhangszeres formációja kísért. Gubis Mihály *Mosom lábaimat...* c., valamint Mehr-Licht Ferenc *Stációk* c. profán akciójában akarva-akaratlanul találkoztak a látszólag össze nem illő profán és szakrális mozdulatok, gesztusok. A *Kálvária* csillagos égbolt alatti szentélye a nyári szénaitatárban otthont adott Mihail Olos és Németh Péter Mikola Gottfried Benn *Soha többet egyedül* c. remete parafrázisa előadásának. A kálvária kápolnában, a *Piéta* alatt pedig a svájci Marcus Eichenberger tücsökciripeléssel kísért hajnali klarinét-koncertje volt hallható. Vasárnap a résztvevők folytatták zárándokútjukat, újabbnál újabb csatlakozókkal, akik Zebegényben a Kós Károly által tervezett római katolikus templomban Szabados György: *Az idő múlása* c. zenei elmélkedését, remete-zongorakoncertjét hallhatták. A találkozó a Kálvária hegyi Trianon emlékműnél Olescher Multi Média Színházának *Csak a fák lássák...* c. darabja bemutatásával folytatódott. A légvonalban egészen közeli dömösi remete barlangokban a francia Roger Marcell egyszemélyes játéka a *Sivatagi vándorról* Csetneki Gábor rendezésében nagy sikert aratott. Majd Kemenczky Judit olvasta fel *Remete poézisét*, s Monty Cantsin váratlan megjelenésével a Duna-parti teleholdas éjszakában a remete-életéztől áthatva (Mykoola Remete szerint: „A remeték nem érzik a magányt, mert az ő magányuk: választott magány”), önfeledt Vigília-meditációval ért véget a 10. évébe érkezett fesztivál.

A XI. *Expanzió* (az *UNIÓ – A HÍD* témakörben, 1999) a szlovákokkal közös helyszíneken zajlik, az alakulóban lévő Ipoly Eurórégióban, az Ipoly-mente kultúrkör magyar-szlovák oldalának valóságos és szimbolikus „újraegyesítése” szándékával (Vác – Szob – Ipolydamásd – Chl’aba / Helemba – Leléd – Ipolytölgyes – Nagybörzsöny útvonalon). A cél: annak bizonyítása, hogy a „kulturális expanzió” nem ismer határokat, még akkor sem, ha a politikai érdekek igyekeznek akadályokat gördíteni elé. A két „testvéri” kultúra (magyar-szlovák) találkozása mindkét nép identitás-tudatát erősíti, s a kettejük közötti megértést, az egymás felé való nyitódást szolgálja. Az *Alapkövetétel* az arra az évre jósolt – és be is következett – teljes napfogyatkozással egyidejűleg a Duna-Ipoly szögben Kovács István performanszával veszi kezdetét. A Titanic Filozófussági Művészetelőre Iskola tagjai – Szathmári Botond, Szécsi András – maguk építette szoborszerű organikus és hatalmi jelképeket (Jin-jang & Jang-jin, horogkereszt, ötágú csillag, holdsarló stb.) cipelnek és cipeltetnek mint súlyos történelmi örökséget az Ipoly – Duna szobi árterében, álomittasan, hogy a Kolowrat nevű úszószínpadra rakodják. A trianoni békeszerződésben hajózhatóvá nyilvánított határfolyón az árral szemközt haladó színpad fedélzetén kikiáltják az Ipoly-Vízi Köztársaságot; s miután a határok leomlottak, a Paleo Placid ütőhangszeres zenéjére Németh Péter Mikola diadalmasan beolvassa a hangosbeszélőbe *Expediál(t) Európa* c. versfolyamát (melynek végső konklúziója: „Magyarország nem határos Szlovákiával / Szlovákia nem határos Magyarországgal”). Az expedíció résztvevői eközben ünnepélyesen a vízre eresztik és elsüllyeszti a hatalmi jelképeket.

Az Ipolydamásd – Chl'aba / Helemba közötti volt NDK-katonai hídon a Szárnyak Színháza *Tangó* c. előadása Csetneki Gábor rendezésében ugyanezt a gondolatot erősíti. A határvonalat a híd közepén kifeszített szlovák trikolor jelzi. A határőrök a híd szlovákiai oldalán állnak. Helemba és a magyarországi egykorvolt Ipolydamásd lakossága, gyerekek és felnőttek több százan nézik a hídfőkről a kétnegyedes ütemű zenére széles gesztusokkal, groteszk táncmozdulatokkal alapozó, katartikus pillanatokot kiváltó mozgásszínházi előadást; miközben, szinte észrevétlenül, megtörténik a csoda: Helemba és Ipolydamásd magyar és szlovák ajkú népe – a tiltást, a határt, a demarkációs vonalat feledve – önfeledten együtt tangózik a határőrök társaságában a légiesített határon, a katonai híd kellős közepén. Ideális körülmények között így képzelhető el a határok lebontása a fejekben és a lelkekben; s ugyanígy az egységes Európa megteremtése. Hídvégi Aszter Madách-Stúdiós dokumentumfilmje örökíti meg, mi történt a továbbiakban Ipolytólgyesen, ahol az ebéd a „hely szelleme” által megkívánt palóclevés és juhtúrós sztrapacska volt dudaszóra. Nagybörzsönyben a XIII. századi Szent István templomban s annak várfallal kerített udvarán az Olescher Multimédia Színház néptáncos bemutatóját láthatták az érdeklődők; majd a Szárnyak Színháza folytatta a műsort Dombi Kata *Nyoszóleány-táncával*, Deák Varga Rita *Metamorfózis-játékával*; ez volt a Szárnyak Színháza utolsó előadása. A kétnapos találkozót Pécsi Sándor *Sámánlírjára* készült Tűzperformansz zárta.

A XII. *Expanzió* (2000) az Ipoly – Ipel' – Ipol – Eipel menti kultúrkör újraegyesítésének koncepcióját viszi tovább az összművészet nyelvén, a magyar-szlovák határon átnyúló természetes emberi kapcsolatok újraélesztése szándékával, Vác – Drégelypalánk – Balassagyarmat – Ipolyság / Sahy helyszíneken az „*Abdéra*” hívószavára. Az Európai Unióhoz való csatlakozás „előjátékának” időszakát éljük; „több mint félévszázad toxinjával idegrendszerünkben, individuális bajainkkal felfakadtunk, mint egy gennycsomó, az öntisztulás, a teljes gyógyulás reményében” – amint azt Németh Péter Mikola írja. A tematikát az az analóg élethelyzet is sugallja, amit Komjáthy Jenő *Búcsú Abdérától* c. egykori versében megfogalmazott: ahogy az ókori trákiai görög város, Abdéra lakói kiszorították maguk közül a szellem embereit, s mutatis mutandis a balassagyarmatiak Kojáthyt, úgy kell most az expanzistáknak is távozniuk Vácról. A *Görög Templom* és a város „előjárói” nem tartották méltónak őket arra, hogy rendhagyó művészetükkel szolgálják a Múzsát s öregbítsék a város hírnevét. Bár Do Sih és Mycoola az expanzistákkal együtt felemelt fejjel vonul „száműzetés”-be; mégis, búcsúzóul, egyikük rekedtes hangon felolvassa a *Vác Abdéra* c. kiáltványt: „Isten veled, te furcsa fészek / Rabok és feketerigók városa! / Adieu! / A gerince-tört Naszályunkra búcsúzóul / Ím még egyszer visszanézek / De vissza nem térek soha. / „E szív szabad, ám nem feled... / Vác-Abdéra, hát Isten veled!” Az *Expanzió-expressz* (a kis piros buldózer, mely Vác – Balassagyarmat között közlekedik) e búcsú-indulóra gördül ki a pályaudvarról, menetrend szerint. Az első állomás Drégelypalánk, hol „Felhőbe hanyatlott a drégeli rom”; itt a szerelvény tolatása idején leszállnak a szereplők, s táncrea perdülnek az utazóközönséggel; eközben csatlakozik hozzájuk Konczek József, a hűséges „*Damó*” (ez regényének címe). Utazás közben, a vonaton Fekete Balázs, Szécsi András *Abdéra*-bemutatója zajlik; Balassa-Abdéra állomáson pedig Csikász István, *Bálint Úr* várja *Balassi*-verssel, harsonaszóval a piros vicinálison érkezőket. A kompánia az állomásról egyenesen a Madách-hídcsonkhoz (az egykor elterelt Ipoly városszéli beton-mementójához) siet, ahonnan Gaál József szájharmonikára hangszerelt koncertjének ütemére a magyar-szlovák határhoz vonul (ami persze akkoriban még „polgári engedetlenség”-nek számított!). Itt akcióznak (Opel Színház: *Bábel / Pannónia*; Szárnyak Színháza: *A nő*); majd éjszakai koncert következik: Sörös Zsolt – Kovács Zsolt: S.K.Y. – Bálványos Társulat a Palóc-liget szabadtéri színpadán. Másnap a „határsértők” hivatalos útlevéllel Parassa-pusztánál átlépik a határt. A szlovákiai Ipolyságon a Premontreiek Monostoránál az Olescher Multimédia Színház egy Sinka-versre adaptált néptáncos produkciót (*Király egy*

ősmesében) mutat be; majd a római katolikus templomban az érdeklődő közönség Bujtás József *Hangközjáték két hegedűre* c. opusát, valamint Binder Károly pianó-játékát hallgatja meg. Az Abdéra-búcsúztató palackpostáit – a folytatás reménységével – ki-ki a maga papírhajójára bízva az Ipel folyón, vagyis az Ipolyon a nyáresti szürkületben egy kis méceses kíséretében úsztatta tova a főútóér, a Duna felé.

Az egyre bővülő, változatos helyszínek nemcsak a témák, hanem a szellemiség gazdagodását is maguk után vonták. A XIII. találkozó (2001) a *Táltos – Sámán* hívó-szó köré épült; mottója egy Rózsa Endre-idézet: „Vagyok trimilliomod emberiség-történet / aki akár egy sejtben újraszéjtel”. Az Ipolytarnócon (a „palóc Pompei”-ben) és Kalondán talált ősmemlékek, megkövesedett őslény-maradványok a „minden Egész” hajdani romlatlan és romolhatatlan élményét kínálták: a 23 millió évnél is idősebb ősmemlékek („madárnyelvek”: cápa fogak, kovásodott óriásfenyő, pálmafa lenyomata riolit tufában, Homokkő-Baba stb.) az ősmemlékezet mélyrétegeiből hívták elő az egykori sámán-hit extatikus, gyógyító erejét. A performansok, happeningek, fluxus- és body art-akciók hitelesen közvetítették az Ős-Egy energiáját; mintegy sugallva: a művész a táltosok-sámánok rokona, egész lényét, személyiségét „médiüm”-nak tekinti – az alkotás folyamatában a lét mély-árama sodrásába kerül, révüléssel szertartásainak misztikus sugárzása van. A sámán – segítő szellemeivel – szimbolikus utazást tesz a természetfölötti valóságban. Ez a művészet *ősi* funkciója; s Németh Péter Mikola ilyen „lélekutazásra” invitálja az *Expanzió* résztvevőit: „Térj magadhoz! Tarts velünk, járjuk végig ősmemlékű időnkben a *visszasejtés* mennyei ígéretével Budapest flaszter-tenyészetétől az ipolytarnóci ősmemlékekig és még azon is túl ezt a megismételhetetlennek ígérkező expanziós záradokot”.

Az *Expanzió Expressz* ezúttal a Keleti Pályaudvarról indul. Már a vonaton megkezdődnek az akciók Kanalas Éva és Sólyomfi Nagy Zoltán énekével, Juvan Sesztalov és Németh Péter Mikola *Torum / Istenség / Kozmosz* c. – Veresegyházán magnóra rögzített – performanszával, Bohár András időtlen elmélkedésével, amely Ipolytarnócon, a végállomáson – mintegy az elmélet és gyakorlat kontrasztjaként – favágás közben Heidegger *Bevezetés a metafizikába* c. értekezése német nyelvű felolvasásával folytatódik. Ezek után közös jurta-építés következik („ősmemlékek”), majd Kovács István és felesége *jin.jang* – performansza az erdőben, s a Titanic Sámán-relictumainak kiállítását a matuzsálem-korú fák ágain, Gaál József és Bárdosi József Sámán-koncertjével kísérvé. Végül a jurtában Mocsári Mária nemezeinek és Haász Ágnes elektrografikáinak ősi jelekre épített kiállítás-performanszával tekintheti meg a közönség; Bohár András megnyitójában a hely szellemét idézi meg. Zárásképp Kanalas Éva táborúzzal melletti sámán-éneke teszi katartikusá az egynapos „palóc pompeii”-i záradokot, hogy hajnalban az égig érő fának támasztott sámánlétra tetejéről Mykwla a Holddal feleselve világgá kiálthassa: „Torum jisz teli / a Torum kora eljő / Korsz jisz teli / a Kozmosz kora eljő / reménykedjünk”. Ezzel a Juvan Sesztalov-i üzenettel, lélekben megerősödve tér haza a csapat zaklatott urbánus környezetébe.

2002-től az *Expanzió* elnevezést – egyszerű betűmódosítással – felváltja az *Ekszpanzió*; ami mégis bizonyos tekintetben határvonalat húz a korábbi és a következő találkozók közé. Bárdosi József megváltja a társulástól; így az írásmód megváltoztatása azt is jelzi: a továbbiakban az alkotó-rendező Németh Péter Mikola a hely szelleméhez /*Genius loci*/ mélyebben igazodóvá szeretné alakítani a fesztiválok jellegét. Az új bázis-hely a Nógrád megyei Terényben, az ARTTÉKA Művészet Határok Nélkül Egyesület Istálló Galériájában lesz. A közös akciókat egyre inkább az „együtt-gondolkodás”, az alapvető lét-problémákra adható közös válaszkeresés jellemzi...

A XIV. találkozó programja *A Vár* tematika köré koncentrálódik. Buda Várát Váccal – Vácot Visegráddal – Visegrádot Esztergommal – Esztergomot Salgó Várával – Salgó Várát Drégely Várával – Drégely Várát Nógráddal – Nógrád Várát Szanda és Buják Várával kapcsolja össze a Németh Péter Mikola által kialakított útiterv. Csorba Simon gyalogló-művész – ezúttal biciklivel járva be a helyszíneket – *Veron*-ikonokat (Mykwla átrajzolt arcásai) helyez el stációról stációra térben és időben, várról várra a romoknál, miközben fax-tekercsen rögzíti grafikusán az élményeit, rajzokat készít a látottakról, az emberekkel való találkozásairól, a várak összefüggő rendszeréről. Ezzel párhuzamosan a Budapest – Magyaránador – Terény útvonalon vonaton vagy éppen lovaskocsival, gyalogszerrel érkező expanzisták hasonlóképpen rögzítik, lerajzolják úti élményeiket. A két tekercset Terényben, az ARTTÉKA Istálló Galériájában párhuzamosan, egymással szemközt állítják ki. A kérdés és feladat: miként lehet összekapcsolni a romok között a múltnak kútjait – a várakat és várromokat – a jelenel, irodalmi, képzőművészeti alkotások, koncertek, etűdök, installációk, tájművészeti elemek stb. segítségével. A terényi homokbányában Kovács István *Várostrom* c. performansza, a Titanic által koordinált vár-akció, a szandai vár megmászása a „kalitkába zárt vár” súlyos vas-installációjával, majd annak mint győzelmi jelnek kifüggesztése a várfokon – bizonyára emlékezetes maradt a falubeliek számára is. Szandán a középkori „Káponkában” (kápolna) ugyancsak rendkívüli élményben volt része az expanziós csapatnak: Déska Jánosné, Böske néni – egyszerű parasztasszony – egy „ösi-modern” performanszal lepi meg őket. A hagyomány szerint a jeles egyházi ünnepeket (vízkereszt – húsvét – pünkösöd – falu-búcsú – Boldogasszony napja – karácsony stb.) a „Máriácska-öltöztetés” szertartásával ünneplik. Eközben a hagyományörző asszonykórus (PÁVA-kör) gyönyörű népviseletben Mária-dalokat énekel. A jelenet végére a Szűzanyácska (egy finoman kifaragott fabábú) teljesen megújul, más ruhában, mosolyogva fogadja hívei „hódolatát”, mintegy ígéretet téve nekik, hogy értük, üdvösségükért közbenjár majd Szent Fiánál. A modern performerek ámulva csodálták a rítust: igazi művészi és szakrális élményben volt részük. Ezen a „zarándokúton” tehát – a történelmi és a szakrális múlttal szembenézve – tudatosult a résztvevőkben: a kollektív múltból, a hagyományból valóban Életet meríthetünk; a visszatalálás ös-valónkhoz továbblépésünk záloga (nélküle gyökértelenné válva, könnyen elsodornának bennünket az éppen aktuális, gyorsan váltakozó különféle divat-szelek).

A XV. *Ekszpanzió* (2003) a *Kilátó* hívó-szóhoz kapcsolódva „magaslati szempont”-ból érzékelteti a földi világban lehetőségként benne rejlő (de csak bizonyos távlatból felismerhető) humánomot, békét és harmóniát. A „kilátás” szimbolikusan is értelmezendő: hol tart most az emberiség saját jövőjét illetően; meg tudja-e becsülni múltját, értékeit, s mit várhat a jövőtől? Fel van-e vértézve kellőképpen transzcendens tudással, él-e benne a hit, hogy útja – ha ragaszkodik szakrális értékeihez – jó irányba vezet? Avagy vakon és tudatlanul rohan a pusztulásba? A Weöres Sándor-i költői – filozófiai logika szerint a világ – a művészet belső köreiből nézve – összességében szépnek mutatkozik. De lehet olyan rút és feszültségekkel terhes, szerep-játékokkal teli, mint amilyenek a magyaránadori születésű Konczek József *Damója* látja – amely műről Bohár András beszélt Magyaránadorban. „*A Kilátó*” tematikában az egyik bázishely továbbra is a terényi Istálló Galéria maradt; a másik, ugyanott, az ARTTÉKA Akol, a faluban lebontott juhakol mintájára felépült koncert- és színház-terem. *A Kilátó* c. kiállítás-performansz után innen rajzik ki a társaság a szabadtéri színpadra, meghallgatni az OPÁL Színház és Ladik Katalin *Pannóniai holt költők dalai* c. verskoncertjét; másnap pedig a Sasbérci Kilátóhoz vonulnak

Ez a környezetéből magasan kiemelkedő múlt század eleji objektum, amelyet civil kezdeményezésre a műemlékvédők Európa Uniós támogatással állítottak helyre, tág szemléleti és asszociációs teret kínált az alkotóknak, akik képzeletükkel szinte „belakták” a Kilátó magasá-

ból látható Mátra – Bükk – Naszály – Alacsony Tátra hegyvonulatait, bérceit; s egyfajta metafizikai „kozmosz-élményben” részesülve, átélték a fenséges Természet gyógyító hatalmát. Nem véletlenül hívtak meg a találkozóra egy orvosi gondnokság alá helyezett sérült csoportot, azt remélve, hogy a Művészet és a Természet együttes áldó hatására – legalább lélekben – megújulnak s valódi életörömben lesz részük. A jelenlevő alkotók Csorba Simon vezetésével a Valentin Ház anonim gondozottjaival a „lánc-lánc-eszterlánc” rituális dallamára körbejárták a Sasbérci Kilátót, s az egészségesek a betegekkel együtt élőképet alkottak, mintegy rekonstruálva a közeli Bujákhöz kötődő Glatz Oszkár: *Rőzsehordók* c. festményét. Így közösen élték át a játék és az ének „egyesítő” erejét, szinte észrevétlenül tűnt el az individuális válaszfal az egészségesek és a betegek között. Kovács István és a Titanic Művészetelőre és Filozofikusági Iskola – Szécsi András, Szathmári Botond – mélyre ásva, jelképesen és valóságosan is, természetelvű performanszaikkal arról folytattak diskurzust, milyen „kilátásai” vannak az embernek – mint a természet részének – korunk civilizációjában.

Köpöczi Rózsa – fentebb idézett elemzésében – azt tartja e közös megmozdulások legfontosabb élmény-tanulságának, hogy az ősi rituálék és a kortárs művészeti produkciók harmonikusan illeszkednek egymáshoz. A koncertekkel, installációkkal, színházi előadásokkal Déska Jánosné ös-performansa éppúgy összhangban volt Szandán, miként korábban Márianosztrán a pálosok akkori rendházfőnöke, P. Borsos József Atya közbenjárására a búcsújárók közé befogadott Nikolaj Ivanov remete-éneke, vagy a Tricepsz-rendezte Opál Színház tibeti játéka (*A pancsen láma elrablása*). De így születhetett meg – Csetneki Gábor rendezésében – a nagybörzsönyi Árpád-kori Szent István templom apszisában gyertyafény világnál Varga Rita *Metamorfózisa* is. És így jutott el a dömösi Remete-barlangokba a Szárnyak Színháza sivatagi vándora, Roger Marcell. Így táncoltathatták át, szintén Csetneki Gábor rendezésében, a halálra ítélt – azóta már az ezredfordulós tavaszi árhullám által el is sodort – Ipoly-hídon a közönséget és a határőröket a magyar-szlovák országhatáron: Helembáról Ipolydamásdra és Damásdról Helembára a Szárnyak Színháza színészei a társulat utolsó tangójával. Így vándorolhatott a *Mysterium Carnale*, Németh Péter Mikola és Németh Zoltán Pál misztériumjátéka, évről évre formálódva, egyik helyről a másikra annak reményében, hogy egyszer valóban megtalálja ideális helyét és formáját. Így nyithatta meg éjfél tájban Bohár András Haász Ágnes és Mocsári Mária kiállítását az ipolytarnóci „palóc Pompeiben”, az ősi maradványokon felállított jurtában. Így hangozhatott fel Bálványos Judit szaxofon-szólója a Terényi Istálló Galériában, Binder Károly koncertje az ipolysági katolikus templom öreg pianínóján.

S miután ennyire eredményesen sikerült megvalósítani „hagyomány és újítás” szintézisét, természetes, hogy a későbbi *Ekszpanziók* ezen az irányvonalon haladtak tovább; mindinkább „kivonulva” a társadalmi hazugságok, az egyre embertelenebb viszonyok „liberális” világából; végleg szakítva az álságos „társadalom-jobbító” ígéretek teljesülésének reményével (felismervén, hogy a politika éppen az ellenkező irányba tart, mint amit szlogenjeiben ígér). Az egyetlen megtartó erő – ilyen viszonyok közepette – csakis az évezredek kultúra és a hit lehet... Ami az „egyszerű” emberek világából még ma sem kopott ki, bő félévszázados tiltás, sőt „üldözés” ellenére sem.

Néhány „visszavonultabb”, a csendes elmélkedésnek szentelt találkozó filozofikus, olykor teológiai irányban mélyítette tovább a művészetről való gondolkodást. A *XVI. Ekszpanzió* (2004) *Szent Ferenc* hívó-szavára épült. Ismét a Keleti pályaudvarról indult az *Expanzió Expressz*, a két mágus: Mycoola és Simon *Post mortem* játékával. Magyaránádon Konczek József bevonja a játékba a helyi általános iskolásokat, akik az állomáson óriás-bábokkal, Szent Ferenc madaraival és madárijesztőivel fogadják az érkezőket. A zarándoklat ezúttal

Cserháthalápon át Terénybe vezet. Az Istálló Galériában az alkotók „Isteni vízzel és tűzzel...” c. kiállítást rögtönöznek (Baksai József, Csillag Nagy Balázs, Csorba Simon, Haász Ágnes, Mocsári Mária, Mihályfi Mária, Németh Zoltán Pál, Olescher Tamás és Vámos Mykwa műveiből); amit verskoncert követ Mikola *Impromptu – Ferenc és Klára* c. forgatókönyve alapján. Fellépnek: Szabados György (zongora), Szabó Sándor (akusztikus gitár); verset mond: Németh Zsófia Nóra és a Szerző. A koncert záróakkordjaként a hallgatóság felfokozott hangulatban üzeneteket röptet fel postagalambok szárnyán szeretteiknek, barátaiknak (köztük Menczel Erzsébeté: „*Expanzió Magyarorszáért!*”). Másnap az expanziósok Szandán átutazóban újra részesülhetnek a Máriácska-öltöztetés rituális élményében, s a falu népével közös szent Ferenc „liturgiában” erősítik meg együvé-tartozásukat. Folytatásképpen Szécsényben a Ferences templom előtt a déli harangszóra Fazekas László szólaltatja meg Kígyós Sándornak már az első találkozókról jól ismert *Éneklő szobrait*, mintegy hangsúlyozva a misztikus kapcsolatot a ‘89-ben kezdődő Ex/ksz/panzió és az ugyanazon évben Szécsénybe visszatérő Ferencesrend földi „zarándokútja” között. A Kolostorban a művészek és közönségük *Szent Ferenc költőiként* a novíciusokkal együtt meditálnak-töprengenek az aszkézisről, Szent Ferenc reguláiról, a szegénység és a lemondás benső értékteremtő erejéről, meghallgatva Barsi Balázs OFM *Miatyánk 2004-ben* c., az Ekszpanzióra írásban megküldött elmélkedését. Kovács István a Kolostor alatti tavak és források zöld „oázisában” mutatja be a *Legkisebb testvér szomorújátéka* c. performanszát a stigmatizálódott Ferencről, aki életével, a szegénység vállalásával, betegségei türelmes elviselésével példakép lehetne a jelenkori fogyasztói társadalom eltorzult embere számára. A találkozó kivételes pillanata, amint a Bhagavadgitát valló narancsruhás szerzetesnő és a barnacsuhás koldulórendi ferences barát találkozik Isten ege alatt, az Ekszpanzió alkalmával Szécsényben (fotó- és film-dokumentumok őrzik beszélgetésüket). Innen visszatérve Terénybe, a közös estebéd után – zöldségleves, krumplisganca és tócsni a menü – az Akolban a Szabó – Major Duó meditatív akusztikus gitárzenéjével, valamint Binder Károly zongora-koncertjével zárul az est és a *Szent Ferenc*-tematika.

A XVII. találkozót (2005) szintén Terényben, a biztos bázishelyen, valamint a szlovákiai Kékkőn (Modry Kamen), a Balassák ősi családi fészkeben rendezik, *Az iszlám* tematikának szentelve, a globalizálódó Európa vallási konfliktusainak, a keresztény és az iszlám kultúra eltérő hagyományainak a kortárs művészet által történő feltárása és megbékéltetése szellemében. Németh Péter Mikola ez évben lett a Visegrádi Országok Eurorégiói Konzultatív Tanácsa Kulturális Bizottságának elnöke; ez azt is jelentette, hogy európai diplomáciai útjainak köszönhetően a lehetőségek keretei kitágultak; az Ekszpanzió nemzetközi visszhangja lett. *Az iszlám* tematika forgatókönyve eredetileg Eric Brogniet költő, a namuri Költészetek Háza igazgatója felkérésére készült, aki végül is elállt a belgiumi meghívástól, mint ahogy a Kékkő Múzeum illetékesei is – valószínűsíthetően az iszlám terrorizmustól való félelmükben (akkortájt zajlottak a londoni metró-robbantások). Ennek ellenére az expanzisták megvalósítják a tervezett programot. Bálint Zsombor, Haász Ágnes, Herendi Péter, Mocsári Mária közös kiállítását Bohár András nyitja meg. Érdekes performanszok születnek (Ladik Katalin: *Angyal*, Kovács István: *Önmagamba zárva*, Dénes Imre: *Szindbád*); s meditációs verskoncertek hangzanak el. Omar Khajjam, Ibn Hazm, al Frábi és Avicenna stb. költeményeire – Nikolaj Ivanov (ének, tambura), Major Balázs (ütőhangszerek) kíséretével, Mikwa (vers) előadásában. A résztvevő előadók Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*, illetve *Vallási hiedelmek és eszmék története* c. műveire, valamint Hamvas Béla *Scientia Sacra* c. monumentális, a *Tabula Smaragdina* titkaiig visszanyúló, a „szent hagyomány” isteni gyökereit feltáró könyvére alapozzák együttgondolkodásukat; s kiegészítésképp mindehhez Baudrillardnak az iszlám, zsidó-keresztény, görög kultúrára vonatkozó felismeréseit is felhasználják. Az iszlámról való elmélkedést főként azért tartja az alkotó-rendező Németh Péter

Mikola fontosnak, mert az nem pusztán vallás, hanem sajátos életszemlélet, világmagyarázat: „annak tudása, hogy az élet nem önálló és nem egyetlen, a lét többi körétől független állapot. /.../ A világgal egészként számol; elemei és szférái egységes rendbe illeszkednek”. Az alkotói folyamatnak az *arche-típusok* megismétlése a célja – hangsúlyozza; így „minden rituális teremtő akarattal, performansznak, happeningnek, akciónak a szakrális térben, in illo tempore kell megtörténnie ahhoz, hogy hiteles legyen” (*In illo tempore* – a Teremtő Képzelt 12 stációja; *Napút*, 2008. aug.). A teoretikus beszélgetés, vita a személyiség legmélyebb ontológiai problémái körül forgott, kiemelve, hogy csakis az *erkölcs* útján járva válhatunk *személyiséggé*, s Istenhez való viszonyunk is csak ez által teljesebb *személyessé*. A diskurzus alapját rendkívül érdekes előadások képezték: Bohár András: *Az iszlám és a kereszténység*; Szécsi András: *Az iszlám világról*, Németh Péter Mikola: *A megvilágosodás bölcsessége* – Suhrawardi kozmológiája, angyaltana; Szathmáry Botond: *Tabula Smaragdina* – a Teremtés titkos könyve alapján. A találkozó a tibeti OM-energiával és a kereszténység kulcsszavaival dúsitva a *számá*-val – vagyis a megtérés kérdésével, illetve annak lehetőségével zárult (v.ö.: Forgács Miklós: *Én-rombolás, angyal-mivolt*; *Napút* 2008. aug.).

A 2006-os (XVIII.) *Ekszpanzió az Álom* tematikára épült. Németh Péter Mikola forgatókönyve arra a Hérakleitosz-i tanításra alapozott, miszerint *az éberek világa közös, de az álomban mindenki a saját világában él*. Joan von Rooijen napeledeles művészete (Puck körözött, Hermína sajtkrém, Titánia pástétom, Hyppolyta álomgolyók stb. szentiván-napi reggeli), de még inkább Déska Jánosné „ős-performer” és Heller Ágnes filozófus „üdv történetbe” illő terényi találkozása, beszélgetése az álomlátásról a legszebb bizonyosságát adták a klasszikus görög filozófia harmadik évezredre is érvényes tételének. Az *Álom* hívószó a Terényben ma is élő hagyományhoz, a János-napi Tűzgrás rituáléjához, szerelem-játékához kapcsolódik, amit a helyi hagyományörzők (Környei Aliz énekmondó és a Kalácska Énekkör) évről évre megrendeznek. Ilyenkor a pogány (természeti) rítusok kerülnek előtérbe (tűzgyújtás, gyógynövény-gyújtás, körtánc, mesélés, éneklés, vadvirágkoszorú-fonás stb.). Kovács István *Átkelés* c. performanszában Oberon szerepében „az élehetetlen életet és a megnyugtató halált” faggatja, miközben átkel egy halált hozó énekesmadár tetemét maga után hagyva a kristálytisza vizű patakon, a Styx folyót jelképező demarkációs vonalon. Cserhátszentivánban a falubeliek a temetőben Szentiván-éjen a bolgár Nikolai Ivanov „post-mortem” énekére halottaikért imádkoznak, koszorúznak és gyertyákat gyújtanak az elhagyott sírhantokon. Erre a hagyományra építve a tematika homlokterébe kerül az *átkelés* az evilágiból a túlvilágiba gondolköre. Bohár Andrásra emlékezve lánya, Imola gyermeki képzelete szerint vallja meg nemrég elhunyt édesapja „hollétét”, reménye szerinti örökkévalóságát – Németh Péter Mikola *Vissza-Sejtesít* c. kompozíciója felidézésével, amelyet a költő a 70 éves Papp Tibor köszöntésére írt – épp Bohár váratlan halálával egyidejűleg. Ez a véletlennek semmiképp sem nevezhető egybeesés – a születés és halál örök körforgásának törvénye – a feltámadás reménységét sugallja Németh Zsófia Nóra előadásában (*Álmat hámoz az emberiség* c. rész). Ladik Katalin *szakrális térben*, a falu templomában *A távozásról* c. performanszában idézi fel *Plótinosz álmát* (Bohár kötetének címe) s utolsó beszélgetésük emlékét. Tözsér Árpád Shakespeare *Szentivánéji álom* c. művéből emel ki vendégszövegeket: *Oberon és Titánia*, *Pryamus, Thisbe és a fal*, *Oberon és Puck* címmel, hogy aztán saját versével folytassa (*Zuboly epilógusa*). A tematikát a Szárnyak Színházának *A királynő üzenete* c. álomjátéka (Csetneki Gábor rendezésében), valamint a Szabó – Major – Heidrich – Ivanov formációnak a mindenséget misztikusan átlényegítő, a lemenő nap fényénél a templomban előadott álomkoncertje teljesíti ki. Mindaz, ami történik, a kozmikus asztrológia ünnepét erősíti, hiszen a néphagyományban a nyári napforduló a Világosság győzelmét hirdeti a Sötétség erői fölött (feltámadás, újjászületés). A gyertyagyújtás a belső megvilágosodás jelképe – Jézus „a világ világossága”: az

új, kegyelmi élet kezdete (az Írások értelme: Jézus kiszabadít bennünket a Sötétség börtönéből – vagyis az elszemélytelenedett külvilág „ördögi” hatalmából).

A téma továbbgondolásaképp a *XIX. Ekszpanzió* (2007) a *Pünkösdi* ünnepkörre összpontosít. László Ruth pszichológus, az egyik résztvevő, ezt a pünkösdi hétvégét úgy értékeli, mint transzcendens „szigetet” a hétköznapi folyamatában. Ekkor vált egyértelműen világossá, hogy az /új/avantgárdnak ez az ága nyitott a spirituális megújulás irányában. Az aszódi Petőfi Múzeumban a Németh-Testvérek *Mysterium carnale / testté vált hittitok* c. kiállítás-performansza a közönséget is együtt-cselekvésre szólítja: az akció folyamatában épített föld-korpuszra szórt magvakkal, pünkösdirózsa-szirmokkal, gyertyagyújtással az egész ünnep szellemi ívét rajzolják ki. A még élő pünkösdi néphagyományt – a pünkösdléstől a *pünkösdi király*-választás profán játéka át a lélek-lehívás (epiklézis) vallásos gesztusáig – összekapcsolják a szélrózsa minden irányából érkező kortárs művészek alkotói szándékával. A Magyarnándor – Szanda – Terény községekben, illetve végig a Galga-Ipoly-mentén „Örömhír – 2007 – Árnyakkal” címen kiállított művek (Baksai József, Fedinecz Atanáz, Kresz Albert, Ladócsy László, Lőrincz Ferenc, Olescher Tamás, Mihályfi Mária, Tamás Amaryllis stb. alkotásai) és a bemutatott művészi produkciók (Nicolai Ivanov tambura-játéka, éneke, Barna T. Attila, Horváth Ödön, Konczek József, Nyírfalvi Károly, Pécsi Sándor, Tari István, Zelei Miklós, Végh Attila és az Immun csoport vers-felolvasásai; Virágh László orgona-koncertje, Dénes Imre, Kovács István és a Titanic performanszai; a Kalahári Együttes és a Pent Ladi Grant emlékenekar koncertje, a Szabó – Major – Heidrich formáció szertartás-zenéje) egyaránt azt sugallták: az emberiség jelenkori szellemi-lelki válságából egyetlen kiút van: Pünkösdi titkának megértése: a Szent Szellem mindenséget átlényegítő, a különálló, egymással ellenségeskedő egyedeket egyesítő szavának elfogadása s a megbékélés. Így a beszélgetések, elmélkedések (Dúl Antal, László Ruth, Miklóssy Endre) középpontjában a „*Konszokráció: Az ember mikro teosz?*” kérdésköre állt a spirituális megújulás igénye, a keresztény gyökereihez visszataláló Európa vágyképe, a hittitkokkal való szembesülés elodázhatatlansága jegyében. *A mélypont ünnepélyét* megélni végre (a gondolatot, amelyet Pilinszky oly megrendítően fogalmazott verssé) a Szentlélek 7 ajándéka (Bölcsesség – Értelmelem – Tanács – Tudomány – Lelkierő – Jámorság – Istenfélelem) segítségével. Így *talán* még „feltápaszkodhatunk” elesettségyünkéből, szembeszállhatunk a Káosz elidegenítő hatalmával. E kérdésben a legkisebb testvérek, a Ferences-rendiek elmélkedése (*Magasság és Mélység*) kínált tájékozódási pontot, azzal a konklúzióval, hogy a művészet számára /is/ csak a lelki-szellemi elmélyülés hozhat „megváltást”. A *rombolás* esztétikájától elfordulva, immár egyértelműen az *építés* (lélek-építés) Törvényét kell/ene/ ars poétikaként vállalnia, „a destrukciótól a konstrukcióig” eljutva – amint azt Kassák már 1923-ban megfogalmazta a *Tisztaság* könyvében.

Az *Ekszpanzió* bölcséleti hátterét – Németh Péter Mikola elképzelése szerint – az a Teljesség igényével építkező világkép biztosíthatja, amelynek kultúrtörténeti, teológiai és filozófiai összefüggéseit Hamvas Béla a *Világ-Egész* metafizikai diagnózisaként tárta fel. Ezt az esszenciát a Tao, a Veda, a buddhizmus bölcséleti hagyománya, a héber Ótestamentum, a Korán, az iráni Zarathusztra és az egyiptomi Hermész Triszmegisztosz öröksége, a maya, az azték, inka, görög, az alexandriai kultúra és az ókeresztény szövegek alapozták meg. Hamvas felfogása szerint csakis a „visszaválósulás” irányában kereshető kiút az immár több évezrede tartó szellemi válságból. Vagyis a „szent Hagomány” (*Scientia Sacra*) alapos tanulmányozása, megismerése és megszívlelése lehet csupán a kiindulási pont egy új szellemi-morális építkezéshez. Az *Ekszpanzió* ezt az örökséget vállalva keresi a Jövő útját. Ebben az összefüggésben kiemelkedően fontos Szabados György – az expanziós törekvések egyik legelkötelezettebb támogatója – *Időszerűség és lábadozás (a hamvasi szellem aktualitása)* c. értekezése

(*Napút*, 2008. aug.). Az „egyszerű, szent intimitás”, „a valóság egyszerű, láttató igazságai”, az „Isten-érdekű gondolkodásmód”, „az értelem benső szabadsága” az, amit /újra/ fel kell ismernünk, ami egyedüli fundamentuma lehet életünknek. „A *hűséges* ember nem hajlandó feladni önmagában a veleszületett, Istennel rokon alkotó-teremtő alaptermészetet” – hangsúlyozza Hamvas alapján az élők sorából nemrég távozott Kossuth-díjas alkotóművész. „Valójában *beavatottként*, erkölcsi alapállással születünk” – ennek kiégése az élet folyamán a technika és a pénz fetiszizálása korának nagy bűne. „Az ember a dolgok nyitját, a *jelenségek mögöttes rendjét* akarja megérteni, az *erkölcsi építményt*: Istent. Beavatott akar maradni. A csatangoló, kutakodó szellem bármerre jár, hű marad eredendő lelkületéhez”. A művészetek – a személyes nyelvezetek – voltak mindig és lehetnek ma is az ember „felébredésének” és talpra állásának leghitelesebb, legeredményesebb eszközei: a művészen megnyilatkozó *isteni* szikra másokat is ez *isteni* átélésére – belső átalakulásra – ösztönöz.

Hamvas szerint az erkölcs: hűség az isteni értelemhez. A szó: tett, amit tett követ – ez az élő teremtés folyamata; erő-átvitel, a lélek karbantartása. Mi más ez, ha nem a kassáki program – metafizikai síkra emelve? Bár Kassák korántsem volt a bölcséletben jártas, s mindenkor két lábbal állt a valóság talaján, de mint „isteni tehetséggel” áldott művész, ösztönösen érezte a benne munkáló teremtő erő szakrális jellegét („a Fény az én rokonom”), s biztos volt benne, hogy a szívébe írt erkölcsi törvényhez soha, semmilyen körülmények között nem lesz hűtlen. A „hagyomány” az ő szemében természeti Teljességünk kibontakoztatása és Jézus morális parancsainak követése. Bár nem tanulmányozta soha a „szent iratokat”, tisztában volt vele, hogy csakis egyfajta felülről ható szellemi sugárzás teremthet/ne/ békét és világosságot az emberi életben. Ebben Hamvas „rokona” – ezért lehet mindkettejük életműve (bármennyire is különböző sítokokon hatott) tápláló erőforrás a jövőbeni megújulás útjait kereső experimentális művészek számára. A mindenkori társadalmi kényszerrel, politikai erőszakkal szembe-szegülő magatartásuk, meg-nem-alkuvásuk erős belső, szellemi integritásukból fakadt; ezért nem váltak a „sátáni erők” foglyává (nem véletlen, hogy a magát „demokratikus”-nak hazudó un. „szocialista” társadalom mindkettejüket a perifériára szorította). A *valódi* értékrendre épülő *közösség* álma (amely mindkettejükénél kulcs-fogalom) a megújulás hitét, Pünkösöd „üzenetét” közvetíti az „ego-tudata kalitkájában vergődő ember” számára. Ahogy Németh Péter Mikola írja: „a valóság dualizmusába vetett ábrándos hitünk, örökös szabadságvágyunk és sóvárgásunk úgy elerőtlenít bennünket, hogy senki emberfia nem képes már egy bizonyos idő után azt állítani: ‘Nincs két valóság! Ti és Én egyek vagyunk!’ Miként ama Názáreti mondta a tanítványainak: ‘Aki engem lát, az az Atyát látja’. Az Egység-tudat megélése volna ma a legfontosabb pünkösdi ajándék” (*Új Pünkösöd vigíliája*, *Napút*, 2008 aug.). Hamvas Béla és Kassák életműve: ilyen pünkösdi ajándék (lehetne, ha az emberek szélesebb körben ismernék őket). Hamvas az intellektuális horizontot tágítja; a hétköznapi ember számára kevésbé érthető; Kassák viszont a „munka embereinek” kínál szellemi táplálékot; azoknak, akiknek erkölcsi tudatán /is/ múlik a társadalom életműködése.

László Ruth a 2007-es expedíciós élményét megörökítve feleleveníti Pünkösöd csodájának eredeti értelmét: „az apostolok ‘nyelveken szólását’ akkor és ott mindenki *értette a szívével*”. Ezen az Ekszpanzió is megtörtént a csoda, „a lelkek találkozása”: „itt is különböző nyelveken beszélünk – a kép, a vers, az írás, a dal, a zene, a performansz és az ének nyelvén. Elhangzottak személyes vallomások a fájdalomról, amelybe bele lehet halni, elmélkedések és létfilozófiai gondolatok. Tág tér nyílt a beszélgetésre, az igazi dialógusra, amelyben fel lehet tölteni lelkierővel”, s amely arra a felismerésre vezet: „egyek vagyunk önmagunkkal és másokkal”. A „testté vált hittitok” nem más, mint annak tudatosodása mindannyiunkban, hogy „az ember fény-lény. Pünkösöd az üdvösség misztériuma, maga a fénné válás belső hangunk és egymás megértésében” (*Ekszpanzió*, 2007, *Napút*, 2008. aug.).

Az *Ekszpanzió jubileumi találkozója* (XX. – 2008) már nem is az út kereséséről, hanem a megtalálásáról szól. Az ünnepi tematika hívószava: *VisszaSejtesít* (Németh Péter Mikola válogatott és új versei, költészeti montázsai, irodalmi és fotóművészeti performanszai ugyanezen című kötetben jelentek meg az Ünnepi Könyvhétre abban az évben). A költő a rendezvény „hívogatójában” értelmezi is a szót: a hajdani kódex-irodalom mesterei, az illuminátorok a Biblia mélyebb, transzcendens „üzenetére” világítottak rá, „visszakalauzolván” a világot az Ős-Egyhez; miközben ihletetten megfestették színes iniciáléikat. Hamvas Béla a „redukcionizmus” fogalmával már a racionalista-relativista gondolkodásmód egyfajta „visszamegrögzítésének” szükségességére utalt. Eljött tehát az ideje – hangsúlyozza az alkotó-rendező – hogy „jelenkorunk szerteágazó sok/k/FéleSégét” a művészet a maga eszközeivel „visszavezesse (vagyis: visszasejtesítse) az EGY-féleség/re/hez”. „In illo tempore”. A Jövő útja tehát: „Ébredés. Újjászületés. Feltámadás. Reinkarnáció”.

Szörényi Lászlóval való beszélgetésében (Pannon Tükör 2010/3. sz.) *VisszaSejtesít* c. kötete kapcsán Németh Péter Mikola kifejti, hogy „a Teremtőtől és a Megváltótól elszakadt tudomány” téves úton jár, mikor azt hirdeti, hogy „tudományos módszerekkel előbb vagy utóbb minden földi, emberi problémánkra képesek leszünk megoldást találni”, vagy azok észérvekkel megmagyarázhatók lesznek. Hamvas Bélára hivatkozik, aki szerint „az Aranykor utáni korban a lélek megtörtségében időző ember valójában olyan mély ellentmondások, egzisztenciális válságok örvényében él”, amelyet csupán elrejtene, elhallgatnak önmaguk és egymás elől az emberek, mert megoldásuk társadalmi síkon lehetetlen. Csakis az Isten és az ember közötti személyes viszony helyreállításával történhet meg. Ahogy Pilinszky mondta: „Ebben a földi létben egyek vagyunk menthetetlenül”. Németh Péter Mikola úgy látja: „A velünk született eredeti, ‘isteni’ egy egész élet árán visszakívánczik az Egészségbe, a Teljességbe, az Egybe. Ez a *visszatérést* megcélzó visszasejtesedési folyamat maga a költészet – mise, úrfelmutatás, önfelmutatás, áldozás és áldozat is egyben. /.../ Érzékeljük, hogy egyre nehezebb utakon járunk – tehát minél előbb meg kellene állnunk, körül kellene néznünk, és vissza kellene jutni abba az őszállapotba, ahol szépség – jóság – igazság együttesen vannak jelen. /.../ Aki az Élet tisztaságára vágyik, annak vissza kell tudni menteni eredendő szakrális önmagát kora profán társadalmából az égibe. Ez a *Visszasejtesít* parancsolatának a harmadik évezredre szóló üzenete”. Ehhez pedig az út: *jézusivá* kell válnunk, úgy, amint Kassák írta *Reggeli úton* c. korai versében. Az avantgárd költő arra törekszik – hangsúlyozza Németh Péter Mikola – hogy gondolkodtató műveivel, performanszaival felmutassa az Ős-Egyhez visszavezető utat.

Az ünnepi program ebben az évben természetesen a szokásosnál jóval több helyszínen, s időben is elnyújtva valósult meg. A tavaszi – nyári – őszi rendezvényeken a visszaemlékezés óhajával szinte mindenki részt vett, akinek az *Ekszpanzió*-hoz valaha is köze volt.

Június 18-án Budapesten a *Magyar Műhely Galériában* retrospektív jellegű kiállítás nyílt a rendezvények 20 éves történéseiből. A szervezők eredeti, régi és új művekkel, fotó-dokumentumokkal, kinagyított szöveg-részletekkel, filmvetítéssel „illumináció” és „redukcionizmus” címen idézték fel az elmúlt két évtizedet. Az 1989-es *Hétvégi Expanzió* többszöri metamorfózis és több éves útkeresés után (2002-ben *Ekszpanzió*vá válva) végül elérkezett a fővárosba, az *Akácfa utca 6-ba*. S ezzel mintegy szimbolikusan és valóságosan is összeért a jelenkori /új/avantgárd két ága. Németh Péter Mikola – Bohár András Heidegger: *Bevezetés a metafizikába* c. ipolytarnóci performanszát megidézve – kezébe vett egy fejszét és favágással adta meg az „ünnepi nyitány” alaphangját; majd később átadta a baltát Szabados Györgynek, aki gesztus-értékűen folytatta a fahasogatást, miközben az *Ekszpanzió*hoz való csatlakozása személyes indíttatásáról, emberi és művészi kötődésének összefüggéseiről elmélkedett –

evangéliumi értelemben, Hamvas elhíresült mondására („Csak arról érdemes beszélni, amiről nem szabad”) építve ünnepi beszédét. Wehner Tibor megnyitó beszédében („megnyithatatlannak” nyilvánítva a kiállítást) elsősorban az *összművészeti* jelleget emelte ki. „A váratlanul, tűzijáték-szerűen fellobbanó és robbanó műkavalkád”-ban – hangsúlyozta – mélyen áthatják egymást a különböző műnemek és műfajok (képzőművészet – grafika – festészet – szobrászat – akció – performansz – film – videó – színház – zene – irodalom), „megteremtve és megteremteni igyekeztve a művek /.../ egyedi szellemvilágát”. Majd arról is szólt, hogy „az Ekszpanzió 20 éves története immár különös és rejtett magyar művészettörténet, amelynek rekvizitumai összegyűjtésre, rekonstrukcióra, feldolgozásra, dokumentálásra várnak” (Wehner Tibor: *Ekszpanzió XX. EX*; in: *Napút*, 2008/2; Köpöczi Rózsa ismerteti a kiállítás történetét: *Expanzió az Akácfa utcában*, in: *Napút*, 2008. aug.).

A jubileumi rendezvény-sorozat aug. 29-31-én a Dunakanyarban folytatódik. A váci Görög templomba, az „axisz mundi”-ba visszajutni ugyan nem sikerült; de a Dunakanyarra hosszabb időre visszaköszönni igen. Kismaroson a Teleházban „*illumináció*” (1) címmel az Escargos Music Group kísérő koncertjével Novotny Tihamér nyitja meg Csorba Simon, Bereczki Kosach Katalin, Bohár András, Haász Ágnes, Németh Balázs Kristóf, Németh Zoltán Pál és mások évfordulós kiállítását. Ugyanitt mutatják be „*redukcionizmus*” (1) címmel a *Napút Ekszpanzió* (4.) ünnepi számát a jelenlevő szerzők: Forgács Miklós, Konczek József, Nyírfalvi Károly, Végh Attila, valamint a szerkesztő Németh Péter Mikola felolvasásával. Verőcén a „költészet a mi utcánkban” c. akcióval mutatkozik be az első *Élő Dunakanyar* antológia Ketykó István, a helyben élő költő háza előtt. A Művelődési Házban *Illumináció* (3) címmel kiállítás-performansz nyílik az *E(x)kszpanzió*kon készült fotó-dokumentációk kinagyított, válogatott fénymásolataiból, installációiból. Majd *redukcionizmus* (3) címen Ladik Katalin *Tesla* c. audiovizuális oratóriumára és Bujtás József: *Újabb gondolatok vonósnégyesre* c. opusa ösbemutatójára kerül sor; ez után Németh Péter Mikola *VisszaSejtesít* c. verskoncertje hangzik el Binder Károly zongorajátékával, Németh Zsófia Nóra versmondásával, Pantali Lőrinc szaxofon- és Németh Balázs Kristóf ütőhangszeres játékával.

Visegrádon a Mátyás Király Palota Múzeumának udvarán, belső tereiben, a hely szelleme szerint is kiemelt szakrális helyszíneken zárul az *Ekszpanzió XX.* nyári időszaka. A délelőtt elmélkedéssel kezdődik „*Visszasejtesít / Recellularisation*” címmel az *E(x)kszpanzió – Progresszió – Tradíció* összefüggésében, Miklóssy Endre felvezetésével. Délután a reneszánsz konyha árkádjai alatt az „*illumináció*” (4) – *Reneszánsz* c. retrospektív kiállítást Papp Tibor nyitja meg *Pátkai, Pilinszky és a pincér* c. hangvers-librettója egy részletével. A kiállítók és a részt vevők a megadott témára jelentős művekkel (versekkel, performanszokkal, akciókkal) lépnek fel; ez után a Titanic: Szathmári Botond és Szécsi András *Sakkjátzsma*, majd Kovács István *Recellularisation* c. performanszával s a MÉG Színház *álm-halál* játékával folytatódik; végül Borbély Mihály szaxofon-szólójával a reneszánsz kút kerengőjében zárul az esemény-sorozat.

De még ezzel sem ért véget a jubileumi *Ekszpanzió*. Október 4-5-én az Ekszpanzió-expressz újra kigördül a Keleti pályaudvarról s útja a Palócföldre vezet. Magyarnándorban Konczek József mutatja be Ahmatova-fordításait. Terényben a Római Katolikus templom alatti Pálos Kútnál P. Borsos József pálos rendi szerzetessel a Feltámadás misztériumáról folyik az elmélkedés, amit szentmise követ az „expansziós” halottak (Bohár András, Gubis Mihály, Kis Sándor, Matuk Károly, Menczel Erzsébet, Párniczky Mihály) lelki-üdvéért. Az Istálló Galériában Bohár András *Bo concept* c. emlék-kiállítását Szombathy Bálint nyitja meg. Este a homokbányában a Titanic-kettős (Szathmári – Szécsi) mutatja be *Átkelés* c. performanszát, amit az Akolban Németh Péter Mikola verseire Nikolaj Ivanov (zongora) – Németh Zsófia Nóra (versmondás) és Németh Balázs Kristóf (ütőhangszerek) meditációs verskoncertje követ.

Befejezésül az ekszpanziós filmek éjszakába nyúló vetítése szórakoztatja a még éberem figyelő társaságot. Vasárnap (5-én) *Ébredés* a Plébánián (Joan von Rooijen és Horváth Ödön *Napeledel-reggeli*). Gubis Mihály emlékére *A szék* hívószavára a faluban délelőtti szék- és sámligyűjtés kezdődik, majd az akció a falubeliekkel az égig érő Gubis Emlékszék egész napos közös építésének élményével, örömeivel folytatódik az ARTTÉKA udvarán. A rögtönzött emlék-kiállítást Novotny Tihamér művészeti író nyitja meg, s egyben le is zárja egy tablóképpel a jubileumi évadot.

Mindezzel párhuzamosan Németh Péter Mikola az általa igazgatott *Ipoly Eurorégió Szabadegyetem* kurzusain és a különféle határokon átívelő kulturális rendezvényeken is igyekszik – pedagógiai szándékkal – „hasznosítani” az ekszpanziós tematikát. Így 2008. szept. 20-21-én Nagybörzsönyben a Kulturális Örökség Napjai alkalmából szervezett *VI. Templomos Nap* keretében a téma: *Ébredés – Újjászületés – Feltámadás*. Az alkotó-rendező a rendezvény-sorozatot *A reneszánsz ember* c. előadásával nyitja meg. A *II. Élő Dunakanyar Antológia* a XIV. századi Bányász templomban verskoncertekkel, a nagybörzsönyi hagyomány-örző PÁVA Kör a XIII. századi Szent István templomban való felléptével teszik emlékezetessé a konferenciát. Ez a közös szereplés-sorozat is bizonyítja: az európai szellemiség a középkori műemlékekkel együtt Magyarországon – dacára minden „híresztelésnek” – az „Isten háta mögötti” településeinken is jelen van. Ezt a felismerést erősíti a szept. 26-27-én ugyancsak az Ipoly Eurorégió Szabadegyetemen szervezett *Madách Tanulmányi Napok*, amelyen magyar és szlovák középiskolások, főiskolások és egyetemisták vesznek részt, az ország- és a műfaj-határok légiesítését gyakorolva. A Magyar Dráma Napja alkalmából Csesztvén – Balassagyarmaton – Alsó-Sztregován /Dolna Strehova/ Hubay Miklós: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”, Miklóssy Endre: *Madách dráma-elmélete* címmel tart előadást. Németh Péter Mikola pedig Hamvas „*Az öt génusz*” c. tanulmánya összefüggésében elemzi a Tragédiát színről színre, sajátos szempontokat tűzve maga elé. Felfogása szerint az évszázadok óta tartó létromlást megállítani, abból kibontakozni csakis a hamvasi életmű logikáját követve lehet/ne („ébredés” – „éberség” – a „genius loci” feltámasztása – erkölcsi felelősségvállalás – a spirituális értékek újraélesztése stb.). Fontosnak tartja továbbá a magyar-szlovák határon átívelő együttműködést az Ipel’-Ipoly Eurorégióban, s a helyi közösségek, intézmények, köztük a történelmi egyházak közös munkálkodását a határ mindkét oldalán (pl. az oktatás, a művelődés, a műemlék-védelem területén). A partikuláris érdek-ellentétek, a nemzeti/ségi/ torzsalakodások felszámolása csakis a hagyományok ismerete útján valósulhat meg; úgy, ahogyan azt Hamvas Béla ajánlja: „A föld minden népe között láthatatlan egyöntetűség van, és ez – minél ősbibb időkbe ereszkedik vissza az ember – annál nagyobb”.

A *XX. évfordulót* tehát az újjászületés, a „feltámadás” reményében, a Fény (a Szellem Fénye) jegyében ünnepelték az expanzisták; az *összművészet* teljes eszköztárát mozgásba hozva, a „sötétség” világ-uralmi tendenciájával szemben a megújulás hitét sugallva. Így sikerült összekapcsolniuk egymással a művészet technikai és metafizikai ágát; a kassáki „újító” szellemiséget a hamvasi spirituális megújulás követelményével. Mindkét alkotó szemléletének alap-pillére: az egyén kiteljesedése a közösségben, a közösség által – s a közösség gazdagodása a morálisan elkötelezett, szellemileg magasan fejlett személyiség által (a „kollektív individuum”, illetve a hamvasi „öt génusz” – köztük a közép-európai *északi* génusz minden irányú nyitottsága, középponttalansága, teremtő ereje révén). Mindkettejük gondolkodásában fontos szerepet töltött be Jézus (Kassáknál inkább mint a „tökéletes ember”, Hamvasnál mint a kozmikus Szellem megtestesülése), aki a kereszthalál tartó engedelmességével helyreállította Isten és ember kapcsolatát – így a megváltás reményét kínálta mindenkinek, aki elfogadja, aki élni tud, élni akar vele; annak, aki *hisz* öbenne...

A XXI. *Ekszpanzió* (2009) hívó gondolata a ReAnGeLiZáciÓ, amelyhez a HrAbaLiÁnÁk kapcsolódik („a SÖR visszaAngyalít” üzenetével): Bohumil Hrabal „angyali realizmusát” a reangelizáció összefüggésrendjébe állítva. A *Hrabal-galaxis pillanatképei* c. kiállítás-performanszot aug. 14-én Verőcén a Művelődési Ház pincéjében az aszói Fekete Ökör Baráti Kör (Asztalos Tamás, Bakos István, Fülöp Ágnes, Hagymásy András, Ladócsi László, Fedinecz Atanáz Odler Zsolt) mutatja be a PeNt LeDiTGraNt EmlékZeneKar akciója s a Tékozló Fiúk Underground HiP-HoP éneke kíséretében. A Forrás Irodalmi Kávézóban *Szárnyas ajtók és szárnyas ablakok* címen költők – írók – előadók egymás között (Barna T. Attila, Fabók Endre, Forgács Miklós, Galántai Csaba, Kövesdi László, Lantos László, Nyírfalvi Károly, Varga Klára, Végh Attila) Hrabal-verseket és saját-szövegeket olvasnak fel, miközben Hagymásy András bemutatja *Prágai Kocsmakalauzát*. Igazi nyári Duna-parti hangulatban hangzik el Németh Péter Mikola 1995-ös *SÖR-szonettje*. A 14 évvel korábbi videó-felvétellel párhuzamosan, Triceps szöveges vezényletével a body-artos akciót – a $2 \times 4 + 2 \times 3 = 14$ pohár sör felhajtását Slavko Matkovic és Bohumil Hrabal, „a széttört álmok és vágyak múzsái” emlékére – ezúttal két egyetemista lány: Németh Zsófia Nóra Zsófia és Bicskei Brigitta Németh András Áron szakács-tanuló segédletével hajtja végre, az úrfelmutatás gesztusával, lobogó gyertyák fényénél, zenei kísérettel. Hiszen Hrabal életművét az „örök értékek” tisztelete formálta; s a krisztusi megbocsátás itatja át modern korunk emberi gyarlóságaira elnéző szeretettel tekintő szelíd iróniáját.

Aug. 15-én a túlparton, Visegrád fellegráda felett Angyalok jelennek meg, s az Áprily Lajos téren landolnak, ahol a *III. Élő Dunakanyar Antológia* költőinek (Dobos Tas László, Domokos Géza, Fabó Kinga, Fabók Endre, Németh Péter Mikola, Pálfi Ágnes, Pécsi Sándor, Tari István, Varga Klára, Végh Attila és mások) délelőtti felolvasása folyik. Délután a Mátyás Király Múzeum reneszánsz konyhájában *Reangelizáció – Visszaangyalít* címmel nyílik kiállítás (Baksai József, Bálint Zsombor, Bálint Ármin, Dénes Imre, Kovács István, Olescher Tamás, Németh Balázs, Németh Zoltán Pál, Németh Zsófia, Szathmári Botond, Szécsi András, Tóth Kitti Katalin, Wámos Mykwla stb. műveiből) Köpöczy Rózsa rendezésében, amelyet Novotny Tihamér nyit meg, párhuzamot sejtetve a kiállított művek és Aknay János szomorú angyali festményei között. A *Szárnyaszegetlen – Angyalmivolt* témájára Ladócsi László angyalszárnyakból installációt épít a Palota udvarán, Dénes Imre, Kovács István performanszot, Fülöp Ágnes, Szentpály-Juhász Salome és Ungi Krisztián tánc-improvizációt mutat be ugyanott. Kauler Jenő: *Jelenés* c. elektroakusztikus kompozícióját, Németh Péter Mikola *Fragmentumok* c. versetűdjét „naprakész angyalfelfogásban” Németh Zsófia Nóra Borbély Mihály Szaxofon Triója közreműködésével adja elő a reneszánsz kút kiváló akusztikájú kerengőjében. A nap eseménysorát a Palota felső szintjén, a lemenő nap „infra vörösében” *Kettős Tamás és a Vadszamarak* örömmelzélése zárja.

Vasárnap a reggeli misét követően a Római Katolikus templomban Bujtás József orgonaművei csendülnek fel (*Elmélkedések Krisztusról, Új invenciók* stb.) Kuzsner Péter előadásában; majd a szerző *Három transzcendentális tétel négy klarinétra* c. opusát Klenyán Csaba és tanítványai mutatják be (ösbemutató) a Városháza dísztermében. Ezt beszélgetés követi Miklóssy Endre és Pálfi Ágnes felvezető gondolatai nyomán (László Ruth, Horváth Ödön, Szécsi András, Szathmári Botond, Németh Péter Mikola részvételével) *Tíz angyali értelem – Angeli Intellectuales* címen. Az együttgondolkodás során körvonalazódik-igazolódik az alkotó-rendező tematikus elképzelése arról, hogy az angyalok „beavatkozása” az emberi életbe (a haragvó, bosszúálló, rosszra csábító angyaloktól a segítő, vigyázó őrangyalokig) – nem „mese”, hanem valóság! Többségük *médium*-szerepet tölt be a Mindenség Ura és az emberi világ kapcsolatának helyreállításában (a reangelizációban). Németh Péter Mikola

felfogásában a művészeknek is olyan szerepük van (kellene, hogy legyen), mint az „égi lelkeknek” (*Angeli Caelestes*): segíteniük kell/ene/ az embereket abban, hogy felfedezzék önmagukban a legfontosabbat: „mi bennük mennyei”.

A beszélgetés során az a kérdés is felvetődik, miért a „sátáni” viszonyok uralták el a Földet – holott az Angyali Értelem örökös föltünk (valójában bennünk rejtezik: ő a Magasabb Énünk). Csakhogy az ember lázadó szelleme szembeeségül az „isteni törvénnyel”, elutasítja a „kegyelmet”: önerőből akar „üdvözülni”. Vissza kell/ene/ találnunk az Angyallal való személyes kapcsolat-tartás megtisztító élményéhez – a művészetben a katarzishoz; elismerve és elfogadva, hogy mindannyian az „isteni Teremtés” részei, részesei vagyunk, tehát minden ember („angyali” ÉN-jénél fogva): *testvérünk*. Mindannyiúnkra vonatkozik az isteni parancs: „Legyetek tökéletesek, mint mennyei Atyátok!” Ha felismerjük, hogy „az aranykor” bennünk magunkban szunnyad (Bartók – Hamvas), s ennek megfelelően a Szeretet-törvény szerint élünk – a világ is megváltozik körülünk. Ebben segít/hetne/ bennünket a katartikus művészet – mint a régi korok emberét; s akkor nem lenne annyira sötét és reménytelen körülünk a mindennapi valóság.

A három angyali hierarchia (amely a kereszténységben éppúgy megvan, mint az iszlámban) voltaképpen a perzsa zoroastrinus vallásban gyökerezik, s mindhárom 3-3 angyali rendből áll (a 9 szakrális szám: a Teljesség szimbóluma). Az Istenhez legközelebb álló lények (1.): Szeráfok – Kerubok – Trónusok; alattuk állnak az Uralmak, Erők, Hatalmasságok angyalai (2.), akik a 3. rend (Fejedelemségek, Arkangyalok, Angyalok) felé közvetítik az isteni akaratot. Ők azok, akik – közel állva az emberi világhoz – figyelnek az uralkodók – törzsek – népek békéjére; az arkangyalok a hittitkokat, a próféciák értelmét tárják fel előttünk; az angyalok pedig a mindennapi életben egyengetik utunkat. Béke és boldogság csak ott és akkor lehet, ahol és amikor az ember összhangban él önnön „angyali” Énjével – azaz a szakrális értékek határozzák meg életvezetését. Csakhogy a 7 arch – azaz fő-angyal – között volt hajdan Lucifer is (mint fény-hozó!); aki isteni hatalmat akart magának, ezért Michael arkangyal letaszította őt a földre; azóta itt garázdálkodik, lázadásra-rombolásra, egymás elleni gyűlölködésre, örökös érdekharcra bujtogat. Ő teremti a „sátáni” viszonyokat, ejti „ördögi” csapdába az embert, s teszi lehetetlenné a tiszta Harmónia, a Szeretet életrendjének megvalósulását. Kurdy Fehér János és Botond: *A nagy Medve fia* c. vetített képes költői adaptációjából egyértelműen kiviláglott az életnek ez a hihetetlennek tűnő ellentmondásossága. A nap záróakkordjaként Ladik Katalin megrendítő performanszban (*Kerub*), saját angyali ÉN-képével gyürkőzve, fehér túllal szárnyalva-lebegve, kezében egy nagyméretű szobor-fővel manipulál; majd átváltozva, az Angyalvár-fokán fekete jelmezben a szférák zenéjére táncot lejt, bukdácsol, időnként napernyőt tart saját feje fölé (mintegy védekezve a Nap-isten hatalma ellen). Végül egy hirtelen, gyilkos mozdulattal ollót szúr a „bukott angyal”-fejbe, s megvetően elhajtja azt. Lucifer sorstörténetét örökíti meg akusztikus gitár-kísérettel; érzékeltetve, hogy a lázadó Angyal legyőzött. Immár végérvényes a „mennyei” való kizáratása.

Voltaképpen mindannyian elkövetjük a luciferi vétet, azaz fellázadunk Isten ellen – helyesebben az isteni parancsok ellen (ki hevesebben, ki szelídebben); de egy idő után (nagyjából a „krisztusi korban”) rádöbbenünk: meg kell térnünk „égi énünk”-hez. Erre a felismerésre alapozta Németh Péter Mikola a „visszasejtesítés” ars poétikáját: az Isteni Lény Első Emanációja, az Első Értelem (első Noúsz) abszolút tiszta állapota, az önmagát elgondoló isteni Gondolat mindnyájunkban rejtetten munkál; ezt kell felismernünk s visszatálnunk hozzá. A labirintus sötétségéből csakis a Tiszta Értelem – szövetségben a Szívvel – vezethet ki bennünket. Szívünk (a Szeretet által) segít felismerni – megérteni – követni az „angyali” Értelem igazságait. A „reangelizáció” az egyetlen esélyünk tehát, hogy már itt e földön megtaláljuk a belső harmóniát, s a „rombolás” helyett az „építés” törvényét kövessük. Németh Péter Mikola

restelkedés nélkül megvallja: maga is volt „bukott angyal”; annál inkább érzi tehát, hogy a lélek-építés, az alkotói közösség formálása, a „híd-teremtés” ember és ember, nemzet/iség/ és nemzet/iség/ között csakis a Szeretet ösvényén haladva valósulhat meg, lépésről lépésre. Isten és ember között a *híd*: Jézus; nélküle elvesz az ember/iség/, alámerül a létforgatag szennyese, remény nélküli örvényébe, amely a bukott angyal uralma alatt áll – tehát nincs belőle szabadulás. Csakis Jézussal, Jézus által.

„A művész: sebzett gyógyító” – írta Kerényi Károly. Ilyen gyógyító erejűnek tartja Németh Péter Mikola *Mysterium Carnale* c. művét Csorba Simon László, aki „a testté vált hittitkot” ünnepli benne. Leonardo és Pilinszky alkotásmódjával veti össze palimpszeszt-technikáját, amelynek révén az egymásra rétegzett titkok sorra feltáruulnak előttünk. „Nekem, aki keresztény művész vagyok – írja Csorba Simon – Jézus szíve biztosítja a festészet, a zene, az irodalom, tehát a művészet titkos nyelvének értését. /.../ Hátalatt lélekkel gondolkodom most Jézusra, aki a sebeiből kiáradó vérral írja elmém tekervényeire, hogy a titok Ő maga. Hogy aki *Isten fiaként* hozott áldozatával, a *Torinói lepelbe* rejtett üzenetével, a *Veronika kendőjével* letörölt fájalmával *szereti* az emberi lényt, azt a valakit, akit Pilinszky és Mikola együtt énekelnek meg ma és mindörökké. Akit Ady és Leonardo is Jézus szívébe rejtve mutatott fel nekünk, saját vérüktől áztatott lapokon, szeretettel és el nem múló fájdalommal” (*Hommage à Pilinszky – Napút*, 2008. aug.).

Az „angyali” művészet tehát visszavezet bennünket Istenhez. A „visszasejtesítés” csakis általa történhet meg: az igazán nagy művészet feltárja előttünk a lét-titkokat, megérteti velünk létünk értelmét, és ezáltal segít bennünket visszatalálni az ős-Egyhez.

A 2010-es (XXII.) *Ekszpanzió* a korábbi nyomon továbbhaladva a *szakrális* és a *profán* lét-dimenzió egymáshoz való viszonyát, egymásnak feszülését tette vizsgálódása tárgyává („*Maszk & Arc / Arc & Maszk*). Kassák: *Eposz Wagner maszkjában* és Hamvas Béla: *Karneválja az elmélkedések és az akció-programok alapja* (Nagymaroson és Visegrádon). A művészi megnyilatkozások: akciók, koncertek, performanszok és kiállítások Németh Péter Mikola *Éposz Kassák maszkjában* címen megfogalmazott rendezői elgondolásaira épültek. A találkozó hívószava egyértelműen arra utal, hogy az ember valamiképp mindig megpróbálta valódi énjét elrejtteni-elfedni a külvilág előtt. Az indiai mitológiában, a görög mítoszokban, a népmesékben, mondákban, legendákban gyakori az „áruha”-, az „álarc”-motívum. Az istenek és istennők, boszorkányok, vámpírok, elvarázsolt királyfiak és királykisasszonyok s egyéb mitikus lények soha nem tárják fel kilétüket, míg célhoz nem érnek (vagy védekezésül, vagy mert „elátkozták” őket – más alakban mutatkoznak, mint akik). A görög színészek maszkot viseltek: ezzel jelezték, hogy az eljátszott szerep nem azonos valódi énjükkel. Voltaképpen az egész modern irodalom is a „maszk” és a „valódi ÉN” viszonyáról szól. Cervantes volt az első, aki a „kettős én”-t (*Don Quijote* és *Sancho Pansa*), az ember mély-tudatában rejlő dualizmust felfedte előttünk. V. Hugo *Notre Dame-i toronyóra*, Joyce *Ulyssese*, Fr. Kafka *Gregor Samsája (Átváltozás)* – de többi hőse is, Th. Mann *Mariója*, valamint *Aschenbachja (Halál Velencében)*, L. Carroll *Tükörországban* bolyongó *Alice*-a stb. mind-mind több-arcú hősök. A XX. század legnagyobb „művész”-regényei és drámái (H. Hesse: *Üveggyöngyjátéka, Narziss és Goldmundja*, Bulgakov *Mester és Margaritája* s több más műve, Hamvas Béla *Karneválja*, Hubay Miklós *Római Karneválja*) a „maszk” szakrális és profán jellegét egyaránt feltárják. De mindennapi életünkben is ott vannak a „szerepek” (feladataink, társadalmi helyzetünk, nemünk szerint), amelyekkel csak bizonyos mértékben azonosulunk; személyiségünk mélyrégióiban olykor egészen mások vagyunk, máskor csupán „alkalmazkodunk” az elvárásokhoz. Ez nem feltétlenül „alakoskodás” – inkább szükségszerű, elkerülhetetlen „modus vivendi”; ezért van olykor konfliktus „szerep-én”-jeink és mély-énünk között.

A szerep, az álarc természetesen profanizál, olykor bohóc-figurává degradál; ugyanakkor véd is a külső támadásokkal, elutasítással stb. szemben (az ember ősi ösztöne a „jogos önvédelem”). Ennek eltorzult formája a civilizáció hanyatlása, végkifejlete idején (Spengler: *A Nyugat Alkonya* már 1919-ben megszületett!) az a fokozat, amikor az álarc(ok) alatt végül eltűnik a személyiség: nemhogy nem meri / akarja önazonosságát vállalni, hanem már nincs is belső én-tudata; feloldódik szerepeiben és mindenki felé más arcot mutat. A civilizációs, pszichés betegségek zöme az én-azonosság elhalványulásából fakad; a mindennapok embere legintimebb kapcsolataiban is „szerepet játszik”, mintha az Élet egy nagy „álarcosbál” lenne. Ennek a folyamatnak legzseniálisabb anamnézise Hamvas *Karneválja*. Ha a belső személyiség „összezsugorodik”, az ember csupán a rá osztott szerepe/ke/t játssza el az Élet-színpadon, aztán kiüresedve aláhull a Semmibe (pontosan úgy, ahogy azt Madách a *Tragédia Londoni Színében*, illetve Arany János a *Hídavatásban* megjelenítette).

A *maszk* azonban – eredeti értelmében – nem egészen azonos az *álarccal*: helyettesítő, szakralizáló szerepe /is/ van. A személyiség leglényegét örökíti meg az Időben, s így emeli át az Időtlenségbe. A halotti maszk az idealizált, átszellemiesült ÉN-t őrzi: a költők, művészek, nagy személyiségek empirikus *énjén* túli-fölötti „angyali ÉN-jüket” mutatja fel. Más vonatkozásban viszont egy másik személlyel való mélyebb azonosulást is jelképezhet. Amikor Kassák 1915-ben „Wagner maszkjában” lép fel összművészeti programjával, mintegy hangsúlyozni kívánja: a Wagner-i örökséget mind forma-megoldásaiban, mind szellemiségében vállalja. Wagner zenéje a mítoszi múltban gyökerezik, s „maszkja” sámánisztikus erővel idézi fel mindazt, amit ez a zene magában hordoz. Ezzel jelzi tehát Kassák, hogy a tradíció *mélyebb* rétegeire építi költői kifejezésmódját, szakítva közvetlen elődeivel (a „népnemzeti iskola” formarendjével, de a Nyugattal is!). ÉN-azonosságát csak úgy tudja megőrizni, ha a *lázádat* választja a közelmúlttal és a jelennel szemben, amelyben élnie adatott („lettem a dac, ki az égre dörömböl: / megdúlt ige mécsese, tüzteli kín”). „Wagner maszkja” azért is fontos a számára, mert bizonyos értelemben felfokozza eksztatikus erejét, amellyel – ekkor még úgy hiszi! – sarkaiból fogja kiforgatni a világot. S mikor felismeri: ez lehetetlen, hiszen a valóságviszonyok nem az ő szubjektív akaratán, küzdő-képességén múlnak, le is teszi a maszkot, s vele együtt a táltosi-prófétai szereptudatot (*A ló meghal, a madarak kirepülnek*, 1921). Nem bomlik meg önazonossága, mint a legtöbb embernek (vagy akár a *Karnevál* hőseinek): egyértelműen a szívós, mindennapi kemény alkotómunkát választja, s hogy ne kelljen szerepelvárásokhoz igazodnia, élete végéig periférikus helyzetben marad. Lemond a hazai elfogadottságról, az elismerésekről, az anyagi javakról; a Szellem Rendjében él. Ezért állhat idős korában, 80 évesen is fedetlen arccal, immár csak önmagát képviselve, „táltosi póz” nélkül a világ elé: „Kassák Lajos vagyok, / csak így / borzalmas egyszerűséggel / Kassák Lajos a hegyvidékről / fehér ló és vörös talár nélkül” (*Vallomás-pár*). Belső büszkeséggel, egyértelműen vállalja mindenkor ARCát, azt, AKI Ő – ezért életműve bizonyos értelemben *szakrális* (bár nem vallásos a szó hagyományos jelentése szerint).

Hamvas Béla, aki ugyancsak homogén, belülről rendezett, egyértelmű személyiség volt, szintén kívül maradt mindenkor a „karneváli forgatagon”, ironikus távolságtartással szemlélte a világ nagy álarcosbálját. Ezért tudta olyan mélységben feltárni a köznapi valóság nagy „panoptikumát”, mint senki más a magyar irodalomban. Azt, hogy az átlagember elvesztette a Szellemmel való kapcsolatát, így méltóságát is, tragikomédiaként élte meg. A *Karnevál* főhőse, Bormester Mihály, aki hétköznapi szerepeiben maga is többarcú (hol Mike, hol Michail névre hallgat), reggelente a Napba nézve arra törekszik, hogy helyreállítsa önmagában „az eredeti egységet” (Istennel, mert ő még tudja: a személyiség szilárd belső önazonossága csakis ebből az egységből fakadhat). Természetesen ez nem sikerülhet neki, hiszen „az ember és világ” mind zavarosabb köznapi kapcsolatai éppen a személyiség integritását zúzzák szét.

A regény minden szereplőjének több neve, több arca, több élete van – olykor maszkot cserélnek; a mindennapjaikat átszövő hazugság, alakoskodás, az érdekek szerinti viselkedés torzító volta miatt benső meghasonlottságban élnek. Egyikük-másikuk az Akarat monomániás rabja, de őket sem az „éter” tűz, csupán rögeszméik űzik-hajtják; önmaguk előtt is – mint tükörben – komédiázva; csak lárvájuk, s nem ÉNjük van. Olykor felteszik a mágikus kérdést önmaguknak: „Ki vagyok én?” – de a válasz erre („Tat wam asi” – „ez vagy te”) az imagináció válasza: mindenki tükör, melyben a másik – mások, a többiek – látszanak. Ez csupán a *démoni* szint – hangsúlyozza Hamvas, aki szerint a Szent Szellem – az Idő legfőbb hatalma – nem azt akarja, hogy az ember a lárvában megdermedjen (s tragikomikusan haljon meg), hanem hogy üdvözüljön. Mindenki életében legalább egyszer megjelenik az Angyal: ez (lehetne) a *megvilágosodás* pillanata, amellyel vagy tud élni, vagy sem. Ha nem: eltávolodik /újra/ Istentől; a valóságot elfedi előtte a látszat, az esetlegességek sora. Csakhogy Chronos felfalja gyermekeit, az események, tények elmúlnak, a „realitás” folyton változik; csupán a valóság egy-egy picurka magja, a *valódiság* marad, amelyre a *következő* Pillanat *valódisága* épül. A nem-valódi részek megsemmisülnek, az elmúlhatatlanok egymást erősítik – ez az *üdv történet* logikája Hamvas szerint. Akinek minden életmozzanata hamis, aki kettős tudattal él – az aláhull az Időben, s nyom nélkül elvész...

Az Időben tehát a történelem démonikus szintje háttérében szüntelenül megnyilatkozik az Idő fölötti Szent Szellem. A Pneuma. Valójában ő alakítja a történéseket, s érvényesíti hatalmát, ha ez a felszíni szemlélő számára nem is nyilvánvaló („láthatatlan történet”). Ez a lineáris *Idő* múlásának értelme. A valóságnak éppily jelentésteli területe a *Tér* – a *világos* látás azon múlik, hogy a *közepet* (*Terminus Medius*) látom-e? „Ha látom: nyertem; kezemben van az Élő Tűz logikája” – hangsúlyozza Hamvas. A *Tér* / *Idő* titka: a spirituális egyensúly megtalálása. „Csak az van rád bízva, amit magadra szabtal – imaginációddal; de azt az utolsó porszemig vállalnod kell, végig kell csinálnod. /.../ Ha maszkot /lárvát/ veszel fel, az Időben megdermedsz, megrekedsz; önmagadat a sorstragédia csapdájába szorítod. Akkor az Idő felfal. Megállni nem lehet, csak a piramis csúcsán. Ha előbb megállsz: lárva leszel”. A lárva tehát a sorstragédia szimbóluma. Jól tudták ezt a görögök, ezért játszották maszkban a színészek a tragédiát. Egyúttal jelezvén: hogy valódi *én*jük nem kíván a megjelenített szereplők sorsában osztozni.

Kassák és Hamvas – bár más-más műveltségi alapról és egymástól eltérő kulturális indítékokból – egyaránt felismerte: az újkori ember igazi tragédiája az, hogy fokozatosan elvesztette kapcsolatát az isteni érték- és világrénddel. A XIX./XX. században – a látszólagos technikai prosperitás ellenére (vagy éppen azért?) – az ember feladta spirituális, benső énjét; kénytelen volt mimikrizálni, a hazug, embertelen viszonyokhoz alkalmazkodni, ha „érvényesülni” akart. Ezt már Balzac is felismerte és megjelenítette (*Emberi Színjáték*); a filozófiában pedig Nietzsche jelezte először: az ember megölte (önmagában) Istent – tehát a világ „Isten nélküli” állapotban él (ezt jelenti híres mondata: „Isten meghalt”).

E gondolatok jegyében veszi kezdetét a **XXII. Ekszpanzió** júl. 30-án délután Nagymaroson – az *Eposz Wagner maszkjában* hívó-gondolatára építve. A kiállítás-performanszokat a NAKE Galériában Feledy Balázs nyitja meg. Bujdosó Alpár *Álarcok és agyagtáblák* c. kiállításához kapcsolódik Kassák Lajos az íródeák ARCA – ÁLARCA – MASZKJA (korabeli plakátok, írások, dokumentumok Szathmári Botond gyűjteményéből). Németh Zoltán Pál „robbanó” Mária- és Krisztus-feje, illetve MIKWLA ARC – MASZK-fotói, továbbá Kelényi Béla ARC-MÁS I-XII. fotósorozata, Baksai József, Bészabó András festményei, a TITANIK (Szathmári Botond, Szécsi András) *Álarcok* c. tárlata és a hozzájuk csatlakozók (Mezey Péter, Gaál József) ízelítőt adnak az ősi kultúrák máig élő, eleven hagyományrendjéből. Németh Péter

Mikola *Magánvaló* c. performanszában kapcsolja össze Kassák Lajos és Bujdosó Alpár immár örök érvényű szellemiségét, művészetét.

Bálint Zsombor kerámiából készült Kassák-emléktáblájának avatása Kassákék egykori Duna-parti nyaralójánál (Magyar u. 2.) a Kossuth-nóta dallamára írt /új/avantgárd „indulóval” (Németh Péter Mikola *Kassák-induló*jával) kezdődik: „Kassák Lajos íródeák / Nem kell néki gyertyavilág / Megírja ő azt a verset / a ragyogó csillag mellett. / Éljen a magyar avantgárd / Éljen a haza!” – és így tovább. Majd Kassák: *Éposz Wagner maszkjában* c. opusa hangzik el a szavalókórussá alakult PÁVA Kör, Németh Zsófia Nóra és az alkotó-rendező rendkívül expresszív előadásában. A polgármester köszöntőjét követően Bujdosó Alpár és Németh Péter Mikola leplezi le Bálint Zsombor *Kassák* kalapos domborművét, amelyet az *Ekszpanzió XXII.* művészei és a város közönsége állított, megidézve a Mester élő szellemét, aki egykoron – nem sokkal halála előtt – egy avantgárd alkotói műhely létrehozásának tervét álmodta meg Nagymarosra. Az estében a NAKE udvarán az „ekszpanziós költők” (VéRe-KöltŐ-BoDoBÁCSOK: Bujdosó Alpár, Falcsik Mari, Lantos László, Marczinka Csaba, Nyírfalvi Károly és mások) mutatták be Kassák-ihlette verseiket, majd az Opál Színház Triceps rendezésében Konczek József *Magyar Amerika* c. főnikus performanszát adta elő. Major Balázs és Megyeri László ritmus-visuals projekciója zárta az estét. Ezt követően, a közösen rakott Duna-parti tűz körül, szemközt a visegrádi fellegráddal, az éjszakába nyúlóan meditálva Kanalas Éva *Táltosének maszkban* c. performanszával befejeződött az aznapi rendezvény-sorozat.

Másnap, júl. 31-én délelőtt a nagymarosi könyvtárban tartott *Kassák – Hamvas* szimpózium *Avantgárd és Hagyomány* bonyolult kapcsolatát, az ARC / MASZK-problematika aktualitását (a hanyatló európai civilizációnak a Római Birodalom széthullására emlékeztető fázisában) s a személyiség integritása megőrzésének fontosságát, lehetőségeit járta körül a művészet- és a filozófiatörténet aspektusából. A nemrégiben elhunyt Molnár Tamás filozófus szerint Symachus korát éljük az ezredfordulón; s több más gondolkodó, sőt a politikusok közül is egyre többen vélik úgy, hogy az európai civilizáció végóráihoz érkezett. Németh Péter Mikola vitaindítóját (*A kettősségben-lét szindrómája*) követően Bujdosó Alpár a párizsi Magyar Műhely története szempontjából vizsgálta a *hagyományos irodalom és az avantgárd* egymáshoz való viszonyát; G. Komoróczy Emőke *Kassák szellemiségének jelenvalóságáról, kiteljesedéséről az Ekszpanzióban*, Szathmári Botond pedig *Hamvas hagyomány-értelmezéséről* tartott előadást; amit a hallgatóság és az előadók közötti élénk vita, beszélgetés követett.

Délután Visegrádon a Könyvtár Galériában grafikák és fotó-dokumentumok kiállítása nyílt Köpöczi Rózsa rendezésében. A galériát övező kertben Dénes Imre mutatta be *Maszk* c. performanszát. A VéRe-KöLtŐ-BoDoBáCsoK ugyanitt folytatták pénteken megkezdett felolvasásukat. Délután a Mátyás Király Múzeum reneszánsz konyhájában Szombathy Bálint a performer gesztusával nyitotta meg a nagyszabású ARC / MASZK kiállítást (Baksai József, Bálint Zsombor, Bészabó András, Fejér Ferenc, Gaál József, Németh Zoltán Pál, Szécsi András, Szathmári Botond, Wamos Mykwla és mások műveivel). Ezt a TITANIC: Szathmári – Szécsi kettőse, majd Kovács István performansza követte. Az akció-sor a Kalahári Együttes délutáni koncertjével teljesedett ki a mediterrán hangulatú palotakertben. A közös program Nagymaroson folytatódott a Bufi nevezetű sarki kocsmá hangulatos udvarán, gyertyafénynél az IMMUN csoport tagjai (Végh Attila, Ughy Szabina) felolvasásával; majd a Ricsárdgír zenekar fellépésével, valamint Kettős Tamás és a VADSZAMARAK, illetve a TÉKOZLÓ FIÚK UndergRound HIP-HOP önfeledt rapp-koncertjével zárult.

Aug. 1-én, az *Ekszpanzió* harmadik napján Nagymaroson a Római Katolikus templomban a délelőtti misét Bujtás József zeneműveinek újabb ősbemutatója követte Klenyán Csaba és tanítványai előadásában, majd (*Zenébe rejtezten*) Virágh László reneszánsz orgona-muzsi-

káját hallgathatták a jelenlévők. A Szent Imre téren, Végh Attila Maroson élő költő háza előtt az *Élő Dunakanyar Antológia 2010* költői (Györffy Ákos, Konczek József, Marczinka Csaba, Varga Klára, Végh Attila, Unghy Szabina mutatkoztak be. Délután a Bethlen Sörözőben, Balaskó Jenő egykori törzshelyén „*Angyalpista balladája*” *maszkban elbeszélve* címmel a nemrég elhunyt költőtársra emlékeztek a jelenlévők. Majd a Plébánia Szabadtéri Színpadán Bucz Hunor rendezésében a Térszínház KéPMuTOGaTó/K/ c. báb- és színpadi játéka mutatkozott be. Az este, úgyszintén a Római Katolikus templomban, Kassák Lajos és felesége, Kárpáti Klára lelki üdvéért celebrált misével folytatódott; végezetül a Grencsó Bio Kollektíva (Hans van Vliet – trombita, Benkő Róbert – bőgő, Miklós Szilveszter – dobok, Grencsó István – szaxofon) *A másik ARC* c. katartikus hatású záró koncertjével fejeződött be.

A *XXII. Ekszpanzió* azonban a nyári találkozóval még nem zárult le: szept. 27-30-án Eger városában folytatódott a „szelíd terület-foglalás”. A résztvevők mindenekelőtt a szellemi elődjüknek tekintett egri illetőségű Kálnoky László (*Homálynokai Szaniszló*) emléktáblájánál tisztelegtek, ahol Kődöböcz Gábor irodalomtörténész méltatta az évtizedeken át háttérbe szorított kiváló költő munkásságát. A Bródy Sándor Városi és Megyei Könyvtárban Németh Péter Mikola *VisszaSejtesít* c. kötetének költészeti montázsaiából és vizuális költeményeiből, Csorba Simon László grafikáiból és Németh Zoltán Pál fotográfiáiból rendezett kiállítás várta a találkozó résztvevőit, amelyet Szakolczay Lajos műkritikus nyitott meg *Avantgár' gesztus, apostoli póz* címen. Másnap – ugyancsak a Könyvtárban – folytatódott a nyári találkozón megkezdett szimpózium *Hamvas – Kassák: Hagyomány és avantgárd* témakörben (G. Komoróczy Emőke, Miklóssy Endre, Thiel Katalin, Szathmári Botond, Szécsi András előadása). Késő délután az artAlom élő művészeti fesztivál vendégeiként az egri Kis Zsinagóga Kiállítótermében Ladik Katalin *AngyalMaszkban* címmel mutatta be performanszát; az *ArcMaszk* tematikájú időszak kiállítás (Baksai József, Bálint Zsombor, Bereczki Kosach Kata, Dénes Imre, Gaál József, Herendi Péter, Hoffmann Tamás Boldi, Kovács István, Németh Zoltán Pál, Németh Zsófia Nóra, Szathmári Botond, Szécsi András, Wámos Mwkola műveiből) négy napon át volt ugyanitt látható. Közben *Fragmentum/ok/* címmel Binder – Borbély – Németh verskoncertjét, majd a Kalahári Nomád Jazz Band koncertjével párhuzamosan Bíró Dániel *Az álarc George Bataille* nyomán c. előadását, záróakkordként pedig a Ricsárdgír zenekar koncertjét hallhatták a jelenlévők. Egerben újra felhangzott Németh Péter Mikola *Mysterium Carnale*jának rövidített változata az Esterházy Károly Főiskolán, a főegyházmegyei barokk könyvtárban a költő és lánya, Németh Zsófia Nóra előadásában – mint a Gesamtkunstwerk egyik legérdekesebb, a szakrális térben és időben kivételesnek mondható jelenkori megvalósulása. Az előadásról Bertha Zoltán irodalomtörténész mondta el elemző-értelmező gondolatait. Ez a mű – vélekedett – az egyik legizgalmasabb kortársi bizonyítéka annak, hogy az avantgárd korai (futurista – expresszionista), majd konstruktivista /konceptualista/ szakaszának hagyományai mindmáig élnek és hatnak, megtermékenyítve a művészi képzeletet; és arra nézve is, hogy az *összművészet* igénye – a műfajhatárok feloldásával – ma is eleven, fontos forma-teremtő erő.

Az *Eposz Wagner maszkjában* és a *Mysterium Carnale* (a költemény és a kötet) keletkezése között eltelt majd' évszázadnyi idő jól érzékelhetően az avantgárd kontinuitás jegyében telt; a számtalan új műfaj, forma-konstrukció, a technikai eszközöknek a művészet szolgálatába állítása mind-mind az experimentális művészet életképességének, folyamatos megújulásának a jele. Az idő teltével-múltával az avantgárdrnak sikerült integrálnia a tradíció legősibb rétegeit is; ezzel nyilvánvalóvá vált: korántsem „gyökértelen”, amint azt a XX. század „hagyomány-tisztelő” művészet-teoretikusai, kánon-képző, avantgárd-ellenes irodalomtörténészei és az elmúlt fél évszázad irodalompolitikussai hangoztatták. Lassan talán eljön az idő, amikor a „hét-köznap” emberek is befogadják s megtanulják értelmezni az új formákat, és ismét „közössé-

givé” válik a művészet, mint ahogy azt hajdan Kassák remélte. S akkor eltűnik a szakadék alkotók és befogadók között; a művészet /újra/ a mindennapi élet része lesz.

Mindennek reményt keltő bizonyítéka például az is, hogy a *XXII. Ekspanzió* tematikája 2011. márc. 5-7-én az *ArcMaszk* hívószóra az Ipoly-menti *alakoskodókkal-maskurázókkal* közösen folytatódott a farsangi ünnepkörben. A múlt század 90-es éveitől újra felelevenített farsangolási szokások megerősítették az itt élő magyarok – szlovákok testvéri kapcsolatát. A magyarországi „tót atyafiak”-lakta Ipolydamásd és a szlovákiai „jó palócok”-lakta Helemba / Chl’aba – ez a két szemközti falu az Ipoly határfolyó mentén – évek óta együtt üli meg a XIX. századig visszavezethető tavaszváró ünnepet, télbúcsúztatót, amelynek hagyományos rítusába immár a kortárs művészek is bekapcsolódtak akcióikkal, happeningjeikkel. Az ősidők óta termékeny népi kultúra és a modernség találkozása a szakralitás jegyében – szintézist ígér a régi-új művészet között.

Az így született alkotások bemutatására ápr. 6 – 29. között került sor Budapesten, a Magyar Műhely Galériában, Köpöczi Rózsa művészettörténész rendezésében – és ezzel kezdetét vette a *XXIII. Ekspanzió*. Ápr. 6-án, a kiállítás megnyitóján *Éposz Kassák maszkjában* címen érdekes műsorral várták az ekspanzisták közönségüket a *Ricsár-Picnic Zenekar*, a nagybörzsönyi *PÁVA Kör*, valamint a *Kalahári Nomád Jazz Band* közreműködésével. Dóra Attila, Kauler Jenő, Mezey Péter, Ruff Judy zenei szóló-művekkel lépett fel; Németh Péter Mikola és Németh Zsófia Nóra szavalókórus-szerűen adták elő az alkotó-rendező *Eposz Kassák maszkjában* c. kórusművét, amelyet a *PÁVA Kör* a Kossuth-nóta dallamára írt Kassák-nótával „fűszerezett”; Dénes Imre, Kovács István pedig irodalmi performanszt mutatott be. A rendezvényt Golovics Lajos művészettörténész és Prágai Tamás költő, irodalomtörténész közösen nyitotta meg. A kiállító művészek: Baksai József, Bujdosó Alpár, Bészabó András, Csorba Simon, Filep Sándor, Gaál József, Györffy Sándor, Herendi Péter, Haász Ágnes, Hoffman Tamás Boldi, Kelényi Béla, Kettős Tamás, Kiss Adél, Kovács István, Ladik Katalin, Nikolaj Ivanov, Németh Zoltán Pál, Németh Balázs Kristóf, Pécsi Sándor, Szécsi András, Szathmári Botond, Wámos Mykwla. Az est egyik fénypontja volt Kanalas Éva gyönyörű zenei performansa: a sumer Innin Szerelmes Énekét és különféle sámán-dalokat adott elő. Itt valószínűleg találkozott egymással az ősi hagyomány és a modern művészet: a kettő együttese kivételes élményt nyújtott a nagyszámú érdeklődő közönségnek.

Mindezzel összefüggésben ápr. 20-án a Magyar Írószövetség *Avantgárd Szakosztálya Bohár András Köre* megrendezte a *Hamvas – Kassák* szimpózium III. „felvonását”. A „házigazda” Szombathy Bálint volt. A kérdéskörrel már régóta foglalkozó írók – költők – képzőművészek – filozófusok – irodalom- és művészettörténészek (András Sándor, Bíró Dániel, Csáji László Koppány, Kilián István, G. Komoróczy Emőke, László Ruth, Miklóssy Endre, Petőcz András, Szathmári Botond, Szécsi András, Thiel Katalin) Németh Péter Mikola levezető elnökletével *Hagyomány és avantgárd – Avantgárd és hagyomány* címen előadást tartottak, kettős gyökérzetű jelenkori művészetünk szintetizáló törekvéseiről beszélgettek-vitatkoztak. Egyesek szerint a metafizikai hagyomány nem egyeztethető össze a technikai szemléletű újítások, új és újabb művészi megoldások kultuszával; mások szerint ez csupán *látzat*. Hiszen a művészetnek nemcsak „világképe”, hanem folyton változó forma-konstrukciója is van; s a szellemi rend hierarchikus viszonyrendszere a legmodernebb formákban /is/ kifejezésre juthat. Hamvas Béla ugyan azt vallotta: „A technika a létrontás apparátusának eszköze” – de vajon igaz-e ez a művészet vonatkozásában is? Ha igaz lenne, maga a Gutenberg-Galaxis sem alakulhatott volna ki egykoron; s nem születhetett volna meg a múlt század végén a Neumann-Galaxis csodája: a számítógépes művészet! Semmiképp sem a műfaji újítások vagy az új technikai eszközök bevezetése, netán elutasítása határozza meg egy adott mű „szakralis” jellegét,

hanem az alkotó életszemlélete, amely szokatlan formái ellenére is gyökerezhet a „szent” hagyományban; miközben a legradicionálisabb formában írt mű is lehet „sátáni”.

A *XXIII. Ekszpanzió* további rendezvényeinek 2011-ben is Visegrád adott helyet. A Mátyás Király Múzeumban és Művelődési Házban júl. 30-31-én a JEL hívó-szóra épülő tematikával folytatódott a hagyomány és újítás szintézise lehetőségeinek körüljárása. Hiszen a barlangrajzok ősi jeleitől a népművészeti ábrázolásokon / hímezéseken át a konceptuális művészet különböző műfaj-variánsaiig minden jelentős alkotás azt sugallja, hogy az emberi lény túl akar nőni önmagán: „isten” teremtő adottságait kifejtve, a szakrális dimenzióban /is/ próbálja „kamatoztatni” a kapott „talentumokat”, mágikus jeleket hagyva maga után. Ez a törekvés bármely / minden kor művészeire jellemző: a folyamatos újító „kísérletezés”, az alkotói világkép és a forma-rendszer imaginatív gazdagítása, a korábbi formákkal való szervesülése minden jelentős művészettörténeti korszak alap-sajátsága. Miért ne lenne ez éppen a mi – rendkívül gyorsan változó – korunkra jellemző? Minden alkotó részint saját korának látásmódjából, részint az „örök értékek”-ből merítve-táplálkozva alakítja a maga művészetét; jelentős oeuvre csak a kettő szintéziséből születik. „Éljünk a mi időnkben!” – mondta volt Kassák. Kinek-kinek tehát saját kora szemléletmódját kell hitelesen kifejeznie; de erre csak akkor képes, ha az Egész (a múlt, a tradíció) távlatából szemléli a jelent, amelyben élnie adatott. „Túlélésre” (halhatatlanságra) csak az a művész számíthat, akinek műve a tradíció folyamatában is megállja helyét, évtizedek, évszázadok távlatából. Az „öreg Tölgy” (az idős Arany és Kassák önszimbóluma) a múltat – jelent, sőt a jövőt is magában hordozza: erős és kidönthetetlen.

Az *Ekszpanzió* már több mint húsz esztendeje bizonyítja: alternatív forma-kísérletei a szakralitással éppúgy összhangba hozhatók, mint a tradicionális népművészettel. „Experimentális” jellege a költészet nyelvi kifejezés-kincse gyarapításával egész kultúránkat élőbbé, gazdagabbá tette. A *Magyar Műhely* köre (amelynek szerves „tagja” immár az *Ekszpanzió* is) kivívta méltó helyét a hazai szellemi életben; az általa megteremtett-meghonosított műfajok ma már művészeti anyanyelvünk integráns részei. A jövő korok majd erről az alapról lépnek tovább az új s újabb újítások felé, amelyek egy ideig nyilván „idegenek” fognak ismét tűnni; később azonban természetes módon szervesülnek a már elfogadott és „meghonosított” formakészlettel.

III. *Hagyomány és avantgárd – az Ekszpanzió vetületében*

(Hamvas Béla és Kassák hagyomány-értelmezése)

Annak ellenére, hogy e két – monumentális életművet hátrahagyó – alkotó merőben eltérő szellemalkatú volt, hagyomány-értelmezésük mégis néhány ponton rokonítható egymással. Sőt, a modern művészet alapkérdéseit illetően is vannak közös felismeréseik. Természetesen, ezek a párhuzamosságok nem elsősorban a poétikai tradíció felől közelíthetők meg, hanem a művészet szellemi háttere, világképi alapja vonatkozásában, amely alkotói magatartásukat (a mindenkori „status quo”-val való szembenállásukat) is meghatározta. Mindketten a lázadó és kiútkereső XX. század gyermekei voltak, Észak Géniuszának szülöttei (Kassák Érsekújvár fia /1887-1967/; Hamvas Eperjesé /1897-1968/); s bár más-más módon válaszoltak az emberi lét alapkérdéseire, szellemi tapasztalataik bizonyos vonatkozásokban mégis korrelálnak. Az ezredfordulón hihetetlenül megnőtt népszerűségük (amiből életük során igen kevés jutott osztályrészükül): az újabb generációk ma már mindkettejük életművét a hagyomány szerves részének tekintik.

Hamvas Béla gazdag bölcséleti életművében a szakrális hagyomány különböző rétegei, ősi mélységei tárulnak fel. Számára az eredeti szellemi tradíció: iránytű, amely megkönnyíthetné a jelenkor problémáiban („világválság”) való tájékozódást, sőt, segítséget nyújt/hat/na civilizációs gondjaink megoldásában is.

Guénon alapján már a 30-as évek esszéiben felvázolja a mintegy 24 000 esztendő magába foglaló legutóbbi „világév” ciklusait, amelyeken belül az utóbbi 6000 évről (a Bika – Kos – Halak jegyében eltelt „világhónapok” időszakáról) már írásos dokumentumokat is őriz a történelmi emlékezet. Az un. „szent iratok” (a *Védák*, a *Tao-Te-King*, az egyiptomi papiruszok, *Hermesz Triszmegisztosz Tabula Smaragdinája*, a *Tibeti Halottaskönyv*, az *Upanishádok*, *Henoch apokalypsise* stb.), amelyeket a későbbiekben le is fordít és ellát jegyzetekkel, valamint az ősi hindu, iráni, perui, mexikói és a Yukatan félszigeti maya civilizáció szellemi hagyatéka és az ókeresztény szövegek egybehangzóan a világ „szakrális” eredetéről tanúskodnak. Az i.e. VI. századig virágzó un. *Aranykorban* a legkülönbözőbb vallásokban élő népek ugyanazon szellemi hagyomány hierarchikus („isteni”) eredetét vallották, s a közösség életrendje e szerint épült fel. Az azóta tartó időszak a személyiség (*individuáció*) jegyében zajlik – már a késő-görög kultúrában „minden dolgok mértéke az ember”! A közösség egésze többé nem szellem-hordozó; így léte egyre inkább amorálissá válik; s ha az ember/iség/végérvényesen megtagadja a hagyomány metafizikai alapjait, menthetetlenül elpusztul.

A Hagyomány Hamvas felfogásában: őstanítás a létről, a társadalomról, a vallásról. Amíg egy nép elfogadja „az egész Földre kiterjedő és minden emberben azonos alapállást” (*Isten – ember – Föld* egységét), addig virágzik; ha megtagadja: válságba kerül. „A modern tévtanok, mint amilyen a fejlődés-eszme, az emberiség elképzelhetetlen romlását idézték elő” – hangsúlyozza Hamvas; s e téveszmét tartja az újkori Európa, az egész nyugati civilizáció végzetes állapota előidézőjének, a menthetetlen felbomlás forrásának (E kérdésekre vonatkozó alapművei: *A világválság*, 1937; *Láthatatlan történet*, 1943 – esszégyűjtemény; *Scientia sacra* I. – 1943/44; II. – 1961; *Anthologia humana* – 5000 év bölcsessége, 1946/47, szerkeszti – bevezeti s részben ő is fordítja; *Az öt Géniusz* – Magyarország szellemi földrajza, 1960; *Patmosz* I-III. 1959-1966).

A szakrális hagyomány őrzi az *alapállásról* való eredeti tudást, amely minden nép közös kincse. Isten és az Uralkodó szimbóluma (a legtöbb ősi népnél) a Nap; ragyogása, fénye az *arany* meleg csillogására emlékeztet; tehát: *Isten – az Uralkodó – a Nap* és az *Arany* lényegük szerint azonosak. Az ő tulajdonuk a Világmindenség, benne a földi dolgok, az eszközök, élőlények, a javak és az emberek; ugyanakkor minden aranyból van, s mint használati tárgy, a közösség egészét megilleti. De az arany ekkor még nem luxus-tárgy, csere-eszköz, nem lehet vásárolni, fizetni vele! Mint maga az Idő: kozmikus és örökkévaló. Ezért *Arany*-kor. A hatalom a papi kaszt (*brahman*) kezében van: ő tartja fenn a hierarchiát, amelynek az Uralkodó is „csak” szimbóluma (valójában tehát még ő se, és senki más sem birtokolhatja se az Aranyat, se a Hatalmat, mint ahogy a Napot se és az Istent se!). A Szellem mindenek fölött áll, így ha a Hagyomány ép, a nemzet-test részei (tagjai) összhangban vannak egymással: a felülről lesugárzó szellemi egység a béke záloga. Ha valaki az Aranyat mégis a saját tulajdonának merészelné tekinteni, az megzavarja a kozmikus Rend harmóniáját, s romlást hoz az egész népre (ezért életével fizet!). Később, mikor már az Arany elveszíti transzcendens erejét és fizető-eszközzé válik, démonikus hatalomra tesz szert, és pusztulást hoz az egész népre.

Hamvas tehát az ősi civilizációk hanyatlását a szakrális tradíció felbomlásából, a pénz démonikus, morálisan romboló hatásából vezeti le. Európában mindez nagyjából az i.e. VI.

században, a késő-görögségben, majd az alexandriai kultúra és a római civilizáció térhódításával ment végbe. Amikor már ádáz küzdelem folyik az Arany és a Hatalom birtoklásáért, a *brahman* kaszt fokozatosan tekintélyét / pozícióját veszti, s végül átadni kényszerül helyét a *lovagi* (katonai, nemesi) kasztnak (a *ksatrijanak*). A cél most már a hódítás, a hadi zsákmányszerzés – ez a népvándorlások, a Római Birodalom felbomlásának kora. Majd a lovagi középkor, a keresztes-hadjáratok időszakában ez a kaszt is „süllyedni” kezd: mivel az aranyért ekkor már bármi (dicsőség, rang, elismerés) megvehető, fokozatosan megerősödik a *kereskedői réteg* (*vaisija*), amely csakhamar átveszi a hatalmat. Elkezdődik az újkor, a gazdasági prosperitás és a mind fényűzőbb életformák korszaka (a nagy bankár-házak, vagyonos kereskedő-dinasztiák határozzák meg a politikát is!). A reneszánsztól a francia forradalomig ívelő korban már megkezdődik a *népélet felbomlása* (parasztláadások, vallási engedetlenség, új vallások alapítása stb.). Az egyre inkább *iránytű nélkül maradó tömeg* (*sudra*) kezdi elveszíteni szellemi származásának tudatát és mindinkább az anyagi javak rabságába kerül; végül a francia forradalomban fellázad Isten és az Uralkodó ellen, fékevesztetten rombol és gyilkol; magát a „népfölség” rangjára emeli.

Ezzel megkezdődik *Európa* teljes *morális széthullása*, a metafizikai hagyomány érvényességének megkérdőjelezése, ami a XX. századi forradalmakban, a szekularizáció és az ateizmus térnyerésében teljesebbé válik. A *brahman szellemiség* (amely a szociális felelősségtudattal élő értelmiség egy vékony rétegében és az Egyházban még fennmaradt) össztársadalmi síkon elvesztette szerepét és lehetőségeit a szociális organizáció alapelveinek fenntartását illetően. A vallástalan tömeg (*sudra*) demoralizálja a társadalmat, hiszen neki a káosz felel meg, az inferioritásban érzi jól magát. A tudást csupán a saját céljai eléréséhez szükséges eszköznek tartja (s ehhez nincs szüksége az *egyetemes* látásmódra, csupán *szakismeretekre!*). Mivel a szakrális hivatásokat nem tiszteli, nem hallgat a szellem szavára; csakis az anyagi szférában akar „boldogulni”, így fokozatosan elveszti a szent Logosszal való kapcsolatát – ami végső soron a társadalom teljes atomizálódásához, széthullásához vezet.

Hamvas mindezt tehát már a XX. század derekán felismerte és tudatosította esszéiben – elborzadva szemlélvén, hogy amire figyelmeztetni próbált, szeme láttára bekövetkezett. S mivel műveit nem adták ki, így természetesen szélesebb körben *hatni* sem tudott. Szemtanúja s szenvedő alanya volt, amint a politikai-katonai erőszak (*ksatrija*) felmorzsolta a társadalom életerejét; majd a gazdasági – hatalmi vetélkedés (a *vaisija* pozíció-harca) szétroncsolta az alsó rétegek (*sudra*) erkölcsi tudatát, életlehetőségeit; s a szembeszegülő erőket megfosztva még az életlehetőségtől is (‘56 leverésével) felőrölte a társadalom szerves működését, szellemi ellenálló erejét. A 60-as évek végén még remény se látszott arra vonatkozóan, hogy ez valaha megváltozik: virágzott a kontraszelekció minden téren. S most, a III. évezred hajnalán? Más okokból ugyan, de még kevésbé van remény... Úgy tűnik: a Kali Yuga, a *sötét kor*, az egész európai civilizációt elnyeli. Az apokalypszis – Hamvas értelmezésében – a jó és a rossz, a termékeny és a terméketlen szellem egymástól való elkülönülésének, a szellemi hierarchia széttöredezésének következménye. Voltaképpen már a Halak jegyében eltelt 2000 – 2500 év e folyamatról szólt: egy világkorszak zárul le napjainkban. A felvilágosodás nagy illúziója, a fejlődés-eszme végérvényesen kudarcot vallott: nem az Abszolút Szellem felé halad a történelem, hanem a Szellem teljes meggyalázása, hatóerejének visszaszorítása felé. Az ítélet – amely Hamvas szerint már zajlik – nagyon kemény és személyre szóló: aki visszatalál a szakrális értékekhez, és felmérve a *maga helyét*, elhelyezkedik a szellemi hierarchiában: az megmenekül („üdvözülni”). Aki nem: az a Sötét Kor martalékként aláhull a semmibe. Az utolsó 200 év (a francia forradalom óta tartó időszak), az erkölcsi krízis kora, mindnyájunkat *vagy – vagy* elé állított, állít (amint azt Kirkegaard már a XIX. század derekán

jelezte: „*Entweder – oder*”): vagy visszatérünk a Fénybe, a tiszta Egybe, vagy megsemmisülünk (mind egyéni, mind emberiség-szinten).

A visszatérés (megtérés) csakis a szakrális Hagyomány újraélesztésével /lenne/ lehetséges. Hamvast épp ezért intenzíven foglalkoztatja mind a „világválság”, az egyetemes emberiség válsága (amely korántsem gazdasági természetű elsősorban! – az csupán a szellemi válság következménye), mind pedig a magyarság sajátos helyzete, történelmi adottságai. Van-e bennünk egyáltalán erő a belső fordulatra?

Az *Aranykor* utáni történet – vélekedik Hamvas – szakadatlan küzdelem azért, hogy a nép ismét *szakrális közösség* legyen. Az Aranykorban ugyanis a Szellem, az elpusztíthatatlan Teremtő Erő még az egész népet áthatotta (azaz a sudra is természetes örömmel, a maga helyén a kellő önértékeléssel végezte feladatait, hiszen tudta: az ő tevékenysége a társadalom virágzásának feltétele – s ezért őt nem nézték le a magasabb kaszt-beliek!). Még később is, amíg a vallás és a szakrális uralkodó határozta meg a nép életrendjét (középkor), kiegyensúlyozott volt a „lent” világa (azt csak a marxista történetírás találta ki, hogy a nép folyamatosan lázadt sorsa ellen!). Az *újkori válság* kezdete óta azonban már csak a Génuszokban munkál a szellemi teremtő erő, meghatározva egy-egy táj (a hely) arculatát, az ott élő emberek életrendjét, szokásait – a mindezt átörökítő „hagyományt” (*Genius loci*). A lokális színezetű tradíció (amely a népművészetben, népköltészetben, helyi vendégváró szokásokban, az étkezési kultúrában, az ünnepek jellegzetességeiben, a „hagyományörző” megmozdulásokban stb. fejeződik ki) alapvetően meghatározza a táj szülőtteinek életszemléletét, életmódját – még azokét is, akik később, elköltözvén az adott helyről, egy másik Génusz hatósugarába kerültek.

A lokális Génuszok voltaképpen *arche-típusok* – hangsúlyozza Hamvas; az objektív psziché részei (Jung ezt nevezi „*kollektív tudattalannak*”). Európa nyolc Génusza közül öt (az *Északi*, a *Déli*, a *Nyugati*, a *Keleti* / Alföldi és az *Erdélyi* / Bizánci) van meghatározóan jelen a Kárpát-medencében; a másik három (az *Afrikai*, az *Atlanti*, a *Sarkvidéki*) hatása nem érint bennünket, magyarokat. Viszont az öt különböző Génusz szellemsugárzása korántsem egységes: a tájegységek már-már egymástól független életet élnek, sőt bizonyos értelemben kizárják egymást, ami az országrészek közötti permanens viszályban, gazdasági fejlettségi fokuk különbözőségében /is/ kifejeződik. A *Keleti* Génusz merőben ellentétes (sőt: ellenséges!) a *Nyugati*-val, történelmünk során mindvégig vetélkedtek egymással; viszont a magyarság *őstípusa* – Hamvas szerint is – a *Keleti* Génusz. Az *Északi* és a *Déli* lágyabb, engedékenyebb a *Nyugati*-val szemben; így nem véletlen, hogy ezek az országrészek nyitottabbak Európa felé, s civilizációs szintjük is magasabb fokú. De ez nem feltétlenül jelent érték-kritériumot! Az öt Génusz egymást átható szövevényessége, olykor egymást keresztező sajátosságai következtében csak egy erős brahman réteg tudna itt egyensúlyt teremteni; csakhogy a magyar történelemben – különösen az Árpád-ház kihalása óta – épp ez a szellemi kaszt hiányzott, hiányzik. Így egységes szakrális *hagyomány-rend* sem alakulhatott ki. A nyugat-római kereszténység nem hatotta át szervesen az egész társadalmat; s ez mindmáig rányomja bélyegét történelmünkre. Magas szintű szociális organizáció csakis az *alapállás* helyreállításával képzelhető el. Ami viszont csak az Evangélium elfogadása által valósulhat/na/ meg: kiengesztelődés az egymással ellentétes szellemhatások között csakis így jöhet/ne/ létre. Ez Hamvas „üzenete” jelenkorunk számára.

Az arche-típusok örök életűek – hangsúlyozza; hiszen a genetikai kódban nemzedékről nemzedékre átöröklődnek, s a lokális hagyomány-rendben is kifejeződnek. A hely-kínálta lehetőségek (a föld-, víz-, hegy-rajzi viszonyok, a klíma stb.), az emberi kapcsolódási formák, szokások rendje s az egyének egyedi képességei *együttesében* dől el, ki hogyan tudja saját *invariánsait* kibontakoztatni. A megvalósítás mindig imaginációval kezdődik, tehát ebben is a

szellemnek van elsőbbsége az anyag felett! A lélek élete akkor normális, ha a benne magában munkáló ős-alakzatok szövevénye egyensúlyban van; s ez hihetetlen energiát ad a személyiségnek. Ha a táj – az ember – az életrend egységben van: a Géniusz jóindulatúan segíti, vezeti az embert életútján. Ha viszont a psziché egyensúlya megbomlik, eluralkodik az archetípus sötét, démonikus oldala: „a Géniusz egyetlen pillanat alatt démonná változik, őrzöngve dülja fel mindazt, amit elért; bősziült mániával rombol”, harag, gyűlölet, irigység, árulás, bosszúvágy lesz úrrá rajta. „Ez a legvégzetesebb örület, amely az emberi kapcsolatok felbomlásához, a szeretet-nélküliség állapotához, végső soron a szocietas, a társadalom széthullásához vezet”. Az ember maga dönt – figyelmeztet Hamvas – hogy a sötétség vagy a világosság erői mellé áll-e? – de egyénileg a viszonyokon, a társadalmi állapotokon változtatni nem képes. Ahogy azt már Füst Milán 1913-ban felismerte: „Változtatnod nem lehet!” Vagyis: hiába lázad: csak felörlődik. Ha viszont felismeri és tudatosítja önmagában a benne élő – és „vetélkedő”! – arche-típusokat, s a szellemi Rend ismeretében megteremti köztük az egységet (azaz: felébred; az éberség – a vidya – valójában tisztánlátást jelent!), akkor teremtő, termékeny életet él/het/.

Hamvas úgy véli: Magyarországon szinte mind az öt ős-alakzat negatív helyzetbe került, s ez akadályozza a nemzetet abban, hogy elérje történelmi céljait. Ha a Géniuszok „világos” oldala képes lenne érvényesíteni önmagát, akkor az adott helyen élő embereket a Fényösvényen vezetné, „az objektív psziché mérhetetlen erejét” sugározva rájuk. De itt épp az ellenkezőjét tapasztaljuk már évszázadok óta. „Ami itt történik, az az emberi szolidaritás megsértése, vagyis szeretetlenség: a legvégzetesebb örület, mert ebbe nemcsak az pusztul bele, aki ellen irányul, hanem az is, aki táplálja” – írta ezt 1960-ban! S mit írna, ha jelenkori politikai arénánkat látná, s az egymásra acsarkodó erők adáz, gyilkos harcát élné meg nap mint nap! A *brahman* kaszt *hiánya* vezetett ide – hangoztatja; de annak „helyreállítása” lehetetlen: „a művész és a tudós szellemisége a XX. században elvesztette régebbi stabilitását, s vagy a virtuózok kontárságával, vagy a szakemberek dilettantizmusával közelít a lényegi dolgokhoz” (képtelen lévén a *brahman* Egészben-látására, éberségére). Ezért vesztette el a tudomány, a művészet is szakralitását. „A *brahmani* fokozat azért érhető el olyan nehezen, mert ahhoz az embernek a minimális aktivitás magatartását” kell/ene/ felvennie, azaz ki kell/ene/ maradnia a hatalmi-politikai érdekek harcából, s örködni kell/ene/ az ellentétes erők egyensúlya fölött.

Hamvas szerint a modern kor válsága csak akkor szűnhet meg, ha az egyetemes Rendet, az *alapállást* képviselő *univerzális brahman kaszt* átveszi a szcientifikus arisztokrácia helyét. Hiszen a Hagyomány: univerzális életrend, amelynek különféle „leágazásai” testesülnek meg a különböző táj-egységek szellemiségében, a *Génius lociban*. Ezek nem rombolhatják egymást: a létrontással kiengesztelődni tilos. „Bármilyen történet is: az emberszeretet kötelező!”

Az éberség fenntartásának folyamatában Hamvas fontos szerepet tulajdonít a művészeknek. A *poéta sacer* (már a görögség óta ismert) fogalmát megelevenítve tekinti át az utolsó két évszázad művészeti jelenségeit. Elsősorban a Höderlinnel kezdődő s *Poen*, *Baudelairen*, *Mallarmén* át *St. Georgeig*, *Valeryig* ívelő lírai megújulást vizsgálja; hiszen ők voltak azok, akik a modern korról szembeszegülve az életértékeket, az emberi benső, a lélek és a szellem szabadságát védték az eldologiasult, létrontó Hatalmakkal szemben. A modern költő „sacer”, mert a „középpontban” („*szent kör*”) áll; határlény, aki az emberek közt az „istenit”, az istenek közt az „emberit” képviseli. Ellenséges, dehumanizálódott közegben őrzik a „szent tüzet”, a „népfőlség” által kivetetten, megbélyegezve. Egyszerre „szent” és „átkozott”: a néppel már nem élhet harmóniában, hiszen az elvesztette szakralitását, érdekek-vezérelte „tömeg”-gé változott, s elutasítja mindazokat, akik magasabb igényeket támasztanak vele szemben. „Bűnbak”-nak tekinti a költőt társadalmon kívüli életmódja miatt, s saját magát – hétköznapiságával, tévedéseivel és vétkeivel együtt – „különb”-nek tartja nála. A „kivetett” költő erkölcsse az

igazságkeresés s a magasabb rendű érték-vállalás, ami a kiürült formák és szokásrend széttörésével jár, ezért – mint Krisztus – magára veszi a nép bűneit, hajlíthatatlanul őrzi integritását s nem alkuszik. A valódi, érték-teremtő művész szembenáll az általános létrontással, a hamis értékrenddel, a gazdasági – társadalmi – politikai totalitarizmus élet-romboló valóságával. Őrzi magában az Egész egybe-látásának képességét, s az ember természeti és isteni valójának egységét. Megérintve „a világ szívét”, egyetemes tudást közvetít a Lényegről – a Teremtésről és a teremtő erők munkálkodásáról.

Éppen ezért lázadó a civilizáció kiürült, látszat-értékeket védelmező, metafizikai középpontját vesztett világával szemben. Az „*Übermensch-csandala*” (Hamvas kifejezése a Szent Hagyománnyal való kapcsolatát tudatosan felszámoló modern emberre vonatkozóan) korrump módon szervezett világa ellen szükségképpen lázadnia kell, hiszen a benne munkáló arche-típus belülről feszíti: megvalósulásra tör. Tehát tudomásul veszi: csakis *outsider*ként teljesítheti ki önmagát és művészetét. Végigküzdi az életét. Ezt tette, teszi minden jelentős avantgárd művész. A hamis struktúrákat lerombolja, az örökölt kultúrát „szétszedi”, hogy elemeiből őseredeti újat teremtsen (mind a tartalmi, mind a poétikai formák tekintetében). Felismeri, hogy nincs más útja, mint hajlíthatatlannak maradni, ha a számára leglényegesebb dolgokat nem akarja / tudja feladni. Ezért a „poéta sacer” körébe tartozik az avantgárd művész is. Ha nem képes a közemberi világ hatalmas ellenállásával megküzdeni, nem sikerül azzal szemben önmagát kiteljesíteni: öngyilkos lesz, megalkuszik vagy elzúllik: Ezt fejezi ki Kassák már 1921-ben: „A költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek / Vagy – vagy” (*A ló meghal a madarak kirepülnek*).

Mіндеzt figyelembe véve, Hamvas a legjelentősebb avantgárd alkotókat a XX. század „fáklyavivőinek” tartotta. Kemény Katalinnal közösen írt – fentebb már idézett – munkájában (*Forradalom a művészetben*) kiemeli Kassák erjesztő szerepét a művészet XX. századi arculatának formálásában: A MA-kör művészeit „igazságkeresők”-nek nevezi; s hangsúlyozza, hogy forma-teremtésük nem „gyökértelen”: az absztrakt művészet az egyiptomi geometrikus művészet leszármazottja – tehát „ősiségét” senki nem vonhatja kétségbe. „Kivettségüket” látván, keserű bölcsességgel vonja le a konklúziót: „A csöcselék halálra keresi azt, aki őt a mocsárban való elmerülésében háborgatja”; a totalitárius apparátus pedig egyszerűen „nem ad kenyeret annak, aki a létrontáson kívül áll”.

Hamvas és Kassák társadalmi magatartására bizonyos értelemben egyaránt az „outsider”-mivolt jellemző, ugyanakkor szellemi arculatuk természetesen élesen eltér egymástól. Bár mindketten a Felvidékről származtak, később más-más Géniusz szellemhatása alá kerültek; így életútjuk, művészet-szemléletük is csak egy-egy kivételes pillanatban találkozott (ilyen pillanat 1946/47, amikor Kassák – az *Alkotás* c. művészeti folyóirat szerkesztőjeként – a Hamvas által is figyelemmel kísért *Szentendrei Iskola* alkotóinak fórumot biztosít). Alapmagatartásukat mégis meghatározta a Felvidék lokális Géniusza, amely a XX. sz. elején bizonyos értelemben még *precivilizációs* viszonyok között őrizte eredeti szellemét. Az emberek egymás iránti nyitottsága, segítőkész összetartása, az Északi Géniuszra jellemző bensőséges szolidaritás ekkor még eleven hatóerőként működött; a *sensus communis* az itt élő nép társadalmi felelősségtudatát erősítette. A kuruckor életérzése, a szegénylegény-mentalitás örökre szólóan meghatározta, meghatározza e táj szülőtteinek arculatát, alapmagatartását.

Hamvas bölcselői látásmódjára, kultúra-felfogására azonban mégis Dél Géniusza hatott intenzívebben. Nem volt véletlen a pécsi szellemi körrel való szoros kapcsolata, együttműködése Várkonyi Nándorral, Fülep Lajossal s Kerényi Károllyal, akivel 1935/36-ban megalakítja a Sziget Köröt – alámerülnek az ősi kultúrák, a szakrális szellemi hagyomány

tanulmányozásába. Dél mediterrán szellemisége és a Philia barátságos érzülete jótékonyan „gyógyítja” a civilizáció-ejtette sebeket; s a táj „familiáris” életmódja, oldottabb, virágzó kultúrája, a görögös derű mindent beragyogó fénye, a mindennapi életet is átható kozmikus harmónia szinte az „aranykori” életérzést idézi. Itt egyéniség és közösség meghitt szimbiózisban él egymással, az életrend szinte „zenei”, szellemmel átítatott; a Természet – már-már panteista módon – az „istenség” leheletét sugározza. Nem véletlen, hogy Hamvas a későbbiekben – 1948-as „száműzetése” (Pestről való kitiltása) idején – a Dél szellemiségével átítatott Szentendrét tartja valódi otthonának, s sógora kertjében munkálkodva lelke békével és harmóniával telítődik. Amíg innen is ki nem tiltják. De inotai, majd tiszapalkonyai „raktároskodása” – rabsága – éveiben sem veszti el alkotókedvét: az utókorra hagyja az Aranykor álmát.

*

Kassáknak természetesen nincs a Hamvaséhoz fogható bölceleti rendszere, sem az ősi világkultúrában való mélyebb jártassága. Ő elsősorban a *kortárs* művészetben tájékozódott; de rendkívüli érzékenysége, gondolkodásának eredetisége (mondhatnánk: primér ösztönössége) felér a „vidya” képességével. Első (aktivista) korszakában (1915-19) még a rombolást helyezte előtérbe, mert idegennek érezte magától a látszat-kapcsolatokat, a hamis, torz társadalmi struktúrákat, a „maszkok” őszintétlen karneválját – le akarta rombolni mindezt. Lázadt a háború, a pénz-uralt valóság, az embert megalázó viszonyok ellen. De már 1919-ben felismerte – épp a művészet autonómiájának kérdésében Kun Bélával folytatott vitája során – hogy a diktatúra nemhogy nem vezet egy igazságos/abb/ társadalmi berendezkedéshez, hanem a még további vérengzés, számtalan igazságtalanság forrása. A fő kérdés mindig: ki kit győz le, ki kit pusztít el, ki marad felül? A bécsi emigrációban (1920-26) – amint erről már az I. részben szó volt – Kassák az *építés*, a *rend* fogalmát állítja előtérbe („Mondd ki a Rendet, ami benned van!”). Itt természetesen egyfajta szellemi rendről (és nem gazdasági-politikai „rendtevésről”) van szó: a szellemi hierarchia helyreállításáról: „Ássátok fel magatokban a szellem halhatatlanságát!” A fennmaradáshoz, a továbbküzdéshez erőt elsősorban a lélek mélyrétegeiben talál. A családi összetartozás (édesanyja, a „Mutterka”, három lánytestvére és élettársa, Simon Jolán) segítette eddigi pályáján, a folyóirat-szervezésben (önéletrajzi regénye, az *Egy ember élete* tanúsága szerint). Bécsben pedig testvéreivel, sógoraival s Jolánnal együtt szinte emberfölötti erőfeszítéssel, minden anyagi forrás nélkül újraindítja a MÁ-t, felveszi a kapcsolatot a korszak legjelentősebb avantgárd művészeivel (az orosz és holland konstruktivistákkal, a német és francia dadaistákkal, szürrealistákkal, az absztrakt festészet legnagyobbjaival), akik folyamatosan anyagot adnak a MÁ-nak, s fórumot biztosítanak a Kassák-kör kiemelkedő tagjainak az európai avantgárd folyóiratokban.

„Merítetek a kutakból melyeket szívetek rejtekén őriztek /.../ tőlem hozzátok és töletek hozzám röpkülnek el a fénysugarak” – biztatja társait-barátaikat Észak Génuszának fia; mert mindennél fontosabb erőforrásnak a *szereetet*, az egymást segítő szolidaritást tartja („Az ember szíve alatt hőforrások vannak elrejtve”). A *hagyomány* az ő szemében a természetes, természeti étellel, a közösségi háttérrel való egylényegűség (alapszövetében, természeti valójában minden ember azonos gyökérezetű! – azaz: „Isten előtt mindannyian egyenlők vagyunk”). Mint Anteusz, megérinti a Földet, amelyből vétetett, s a Természetből merített életenergia segíti a kudarcok elviselésében, feldolgozásában, a szellemi-lelki megújulásban. „Muzsikák és fényességek” veszik körül, „források énekét” hallgatja, a fény, a „napdarazsak”, „üvegtorkú madarak”, fák és virágok szavára figyel, s máris egy másik létdimenzióba emelkedik: „Üvegből vagyunk s lassan színültig telünk fénnel”. Újjászervezett MA-körével nemcsak a bécsi Konzertshaus-ban tart költői esteket, hanem rendszeresen átjár szülőföldjére,

Galánta – Pozsony – Érsekújvár körzetébe (Magyarországról ki van tiltva!), ahol Simon Jolán varázslatos „üveghangján” szavalja a bizarr-furcsa, mégis „érthető”, mert a természeti-emberi megújulásról („feltámadás”-ról) szóló költeményeket. „Hitek és emelkedések áradnak belőlem / halleluja halleluja”. A primér, naturális életben megmerítkezve – megfrissülve, Kassák mint erős tölgy, ágait növeszti, s levelei újra kihajtanak: „madarak lenyelték a hangot a fák azonban tovább énekelnek” (számozott versek, prózaversek, 1920-23).

Amit egy filozófus elméleti munkák sorában mond el, azt a költő mintegy ösztönösen kifejezi, sugallja-sugározza műveiben. Bár nem mitológiai összefüggésrendszerben gondolkodik. Kassák intuitíve mégis megsejti – felismeri az univerzális szellemi hagyomány élet-rendező, élet-építő szerepét. Mivel ő még a szakrális tradíciót ismerő-őrző vidéki közegben nőtt fel, ha lázadt is ellene, alap-értékeit magába szívta. Nem véletlen tehát, hogy a „krisztusi kor” múltán, új életre „feltámadva”, egyre inkább a „szellemi rend” poétikai felmutatásának lehetőségei foglalkoztatják. Kollátsai, képarchitektúrai a 20-as években ezt a rend/ezettség/et sugározzák. Geometrikus alapformákból konstruált „építményei” (körök, három- és négyszögek, trapéz-alakzatok, pontok és egyenesek viszony-hálózata) a statikus nehézkes és a dinamizmus erő-egyensúlyát, a káoszról épített Rend képzetét keltik. A szigorúan behatárolt forma-keretek között az egymásba épülő elemek játéka azt sugallja: az alkotó számára az egyetlen lehetőség a nehézkes erő legyőzése, a fölfelé növekedés. A MA 1921. márc.-i számának címlapján látható kompozíció egy ház-szerű alakzat (a menedék, védelem ősi alapszimbóluma!), amely fölé a Nap – a kozmikus Teljességet jelző kör – mint fényforrás emelkedik.

Képarchitektúra-albuma (1921) s benne elméleti fejtegetése a képarchitektúra szellemi rendjéről azt bizonyítja, hogy Kassák – európai művész-társaival szinkronban – tudatosan fordult az egyiptomi művészet *absztrakt* formái felé, mert bennük a világ lényegi szerkezetét ismerte fel. „A művészet: világszemlélet – hangsúlyozza. – Egyedül a teremtés az élet, az élet pedig a világszemlélet materializálódása”. A képarchitektúra „szigorú belső törvények szerint élő alkotás” – az új Rend szintézise; „abszolút kép: akárhol bele lehet lépni, és minden pontján az egészet fölérezhetjük”. A geometrikus idomok, a spektrum tiszta színei azok az alapformák, amelyekben a fizikai és a szellemi világ végső igazságai leszűrődnek. Körner Éva így értékeli Kassák konstruktivista alkotásait: „Az ősi kincshez nyúl vissza Kassák, a valóság metafizikai dimenzióit leképező arche-formákhoz; a tökéletes szellemi Tisztaság alapjáról próbálja rendezni a káoszt. A képarchitektúrát ‘szellemi társ’-nak tartja: ‘maga a kezdet és a vég’, ‘egy teljesebb élet’ szimbóluma, amely ‘végsőkéig egyszerűsített formarendszere’ által segít bennünket abban, hogy kristálytiszta világossággal tekinthessük át az élet dolgait, s az empirikus valóság ‘tisztátalanságával’ szembeszegezzük a lényegi Rendet – a metafizikai síkon átélt harmóniát” (in: Bori – Körner: *Kassák irodalma és festészete*, 1967; 182-185. p.).

Kassákban *Észak* és *Nyugat* Géniusza kerül szintézisbe egymással. Alkotásai (különösen lírája) a Felvidék lelkiségét éppúgy sugározzák, mint ahogy kép-konstrukcióinak forma-fegyelme a szellemi tradíció Rendjét; művészet-szervező tevékenysége pedig a Nyugat kultúra-teremtő szemléletét, s bizonyosfajta „prosperitás”-igényét. A szellemi tartalmakat szinte anyagszerűvé akarja tenni: megfogható, látható (vizuálisan is tapasztalható) formát ad nekik, így áttételesen a XX. század második felében teret hódító *konceptualizmus* előfutárának is tekinthető. A hagyomány és újítás nála egységben van (nemcsak formai értelemben, hanem szellemiségében is). A tradíció több-évezredes áramkörébe bekapcsolva ma már egyáltalán nem érezzük „idegen test”-nek művészeti életünkben az ő alkotásait (amint azt sokan s sokáig állították róla).

Költői képeit a természetből meríti – ugyanakkor elvont képzetekkel, modern civilizációs elemekkel ötvözi őket. A szent Logosz erejével tölti fel az ismert fogalmakat, ad nekik új jelentést; s a „tisztá forrás”-ból, a civilizáció alatti *népi* kultúrából kiemelt, emlék-rögökké szublimált motívumokkal vegyítve jellegzetes, egyedi, absztrakt költemény-épületekké formálja őket (sokáig, sokan érthetetleneknek, sőt „értelmetleneknek” tartották számozott verseit). Így a kettős életszemlélet / értékrend (ősi és modern) természetes, mindennapi életminőséggé forr össze bennük. Kassák pontosan érzékeli a benne munkáló kettős arche-típus erejét és ösztönző hatását; tudja, mit akar, s bármennyire is támadják, ő „hajlíthatatlanul” járja a maga útját. Ezért legyőzhetetlen („a magam törvénye szerint” életelvét soha, senki és semmi kedvéért nem adja fel). Ösztönösen érzi, hogy „a bölcs öregek” az aranykori tudást és tapasztalatot őrzik s adják tovább: erről az útról nem szabad letérni, mert akkor „árokba” hullunk. „A dolgok belénk fogódznak gyökereikkel amit az öregek kimondanak az kővé válik a gyerekek emlékezetében. /.../ A törvények így kerülnek vissza a napfény alá / a tisztaság medrében terek nevetést hullámszanak”. A költő, aki a „mélységeket” megjárta, megismerte „az alvilág” titkait, már-már orpheuszi hatalommal rendelkezik: „én vagyok a fűzfasíp és a mezítelen állatszolidit is én vagyok / csak akarnom kellene és árnyékkal letakarhatnám a világot”. Ő az tehát, aki szellemi tisztánlátásával irányt tud mutatni a labirintusban tévelygő embereknek.

Kulcsfogalma, a *kollektív individuum*, épp abból a szellemi tapasztalásból alakult ki, hogy a személyiség kiteljesítése, az individuális építkezés csakis a közösségi háttérrel való szerves azonosulás, együttműködés alapján lehetséges. A *művész* a kollektív psziché kifejezője, aki *szellemi hidat épít* ember és ember között. Egész létével „szolgálja”, emeli és értékesebbé teszi nemcsak közvetlen környezetét, hanem a tágabb közösséget (nép, nemzet, emberiség), amelyhez éppúgy tartozik, mint közeli övéihez. A művészetre kezdettől foga úgy tekint, mint olyan teremtő erőre, amely egy magasabb szintű létezés távlatait nyitja meg alkotója és befogadója előtt, hiszen benne a *közös* emberi, egy nép lelkesége fejeződik ki. Mint Bartók zenéjében. Nem véletlen, hogy Kassák már a MA 1917/18-as számaiban közölt Bartók-kottákat, s akkor is, később is, több verset írt róla, hozzá (*Karmester esti világításban, Napraköszöntés, A mérleg serpenyője, Bartók Béla* stb.) A MA budapesti, majd bécsi matinéin rendszeresen szerepeltek Bartók-darabok (*Allegro barbaro, Medvetánc, Este a székelyeknél, Vázlatok* stb.). Szellemi rokonának tartotta Bartókot, aki maga is sokra becsülte Kassák művészi törekvéseit (lásd: Csaplár Ferenc: *Kassák Lajos Bartók-verse*, 1981).

Kassák számára tehát a *hagyomány* egyfajta „öröklött”, a génjeiben magával hozott, már-már *ösztönös szellemi tudás*, nem pedig átveendő formakészlet (és természetesen nem is filozófiailag megalapozott gondolatrendszer).. A „hely szelleme”, a szülőföld élet- és szokásrendje, a népben megtestesülő *sensus communis* formálja ifjúkorában életszemléletét. 1909-es európai „vándorútja” pedig gondolkodásmódját, intellektuális és művészi arculatát alakítja; Nyugat Génuszának szellemével tölti fel. E kétféle hatást magába szívva, személyisége eleve közösségi tudattartalmakkal telítődik; s érzékelve szűkebb hazája, a Felvidék, sőt bizonyos értelemben még Pest fojtogató „elmaradottságát” is az urbánus Nyugathoz képest, érthető, hogy Nyugat-Európa szociális, kulturális fejlettségét szerette volna Magyarországra is „hazahozni” (ebben tekintette Adyt „előfutárának”). A város (Pest, Bécs, majd 1926-tól ismét Pest) „kultiváltsága”, közösségi, ugyanakkor mégis individuális életrendje lehetővé tette számára, hogy „kollektív” célokért küzdve, kibontakoztathassa személyes képességeit. Hamvas szerint „csak a Nyugati Génusz” áraszt olyan szellemiséget, amely „a kulturált, jól szervezett, demokratikus közösségi társadalomnak kedvez”. Az egyre bővülő, mélyülő műveltségéből fakad a prosperitás gondolata; s miután Nyugaton a gazdaság egyre intenzívebben fejlődik, az individuum egyre inkább kiteljesedhet. Így ott megközelítőleg hasonló anyagi színvonalon

élhetnek az emberek, műveltségi szintjüktől, pozíciójuktól, a társadalmi struktúrában elfoglalt helyüktől szinte függetlenül. Kassáknak – főként fiatalabb korában – ez mérhetetlenül imponált; jórészt erre az ideálképre alapozta a demokratikus társadalomról kialakított eszményeit. Később azonban felismerte, hogy ez a közép-európai viszonyok között irreális ábrándkép. Ugyanakkor nem volt „Nyugat-imádó” Hamvas Bélához hasonlóan ő is megértette: mivel a racionális Nyugat számára elsődleges a civilizációs fejlettség, az életet ott egyre inkább eluralja a „kultiváltság”; ami viszont fokozatosan elapasztja a teremtő szellemiséget. Nem vágyott Nyugaton élni, csak ifjúkori barátait, az avantgárd „nagy öregjeit” szeretne volna viszontlátni még egyszer; de a pártállami kultúrpolitika még azt is megakadályozta, hogy 1961-ben az ő tiszteletére Párizsban rendezett konstruktivista kiállításon részt vehessen.

Hamvas a Nyugati Génusz életrendjét a Wilhelm Meister-i modellben (Goethe) látja kiteljesedni, amely a „közösség-szövevényt” a társulás ösztönére alapozza („csak a közösségi életrendben van arra lehetőség, hogy az élet színvonalát felemeljék”). Ennek az eszménynek legmagasabb szintű megtestesítőjét Széchenyiben látja, aki szellemi erejét, vagyonát és egész életét a közösség szolgálatába állította, „hogy a nyugati polgárosultságba az egész magyarságot beolvassza. „A békés Wilhelm Meister-eszmény, aki a közösségnek magát tudatosan alárendeli”. Csakhogy a magyarság másik négy lokális Génusza – hangsúlyozza Hamvas – nem akarta / tudta magáévá tenni ezt az eszményt. „Mindennek csak Nyugaton van értelme!”. Talán ezt ismerte fel Kassák is – aki ifjúkorában kétségtelenül a Wilhelm Meister-i utat járta be – ezért települt haza 1926-ban bécsi „száműzetéséből”. Miközben a MA-kör prominens tagjai – politikai beállítódásuktól vagy civilizációs vonzalmuktól függően – Moszkvába, Párizsba, Berlinbe, esetleg Amerikába emigráltak, ő itthon – a MUNKA-körben – a „kollektív individuum” szellemi nevelésén fáradozott.

Érdekes paradoxon, hogy éppen a magát „közösségi társadalomnak” nevező pártállami diktatúra 1946/47 után mindazokat kivetette magából, a társadalom peremére szorítván őket, akik a közösség javára akartak / próbáltak tevékenykedni, s nem voltak hajlandók kiszolgálni az idegen érdekű hatalmat. Miközben az un. népi „káderek” és az önérdelkeikben gondolkodó „liberális individuumok” felélték a közösség jussát. Hamvas ezt is mint törvényszerűt élte meg, mert tisztában volt vele: az egyre erőteljesebben terjedő szekularizáció következtében egész Európa (és nemcsak a bolsevik diktatúra alatt nyögő országok, hanem a liberális Nyugat is!) mindinkább elveszti az Univerzális Hagyománnyal való kapcsolatát – s ez csakis a civilizáció felbomlásához vezethet.

Az ezredfordulón kulmináló világválság nem utolsósorban a korlátai közül kiszabadult, önmérsékletet nem ismerő individuális – politikai és gazdasági – érdekérvényesítés következménye, amely már a legcsekélyebb módon sincs tekintettel a kollektívum (a nép, a nemzet) egészének érdekeire. Szerencsére, ezt már se Kassák, se Hamvas nem érte meg...

Az immár 23. évébe lépett *E/x/kszpanzió* – maga is az Északi Génusz szülötte – e kettős hagyományt próbálja szintézisbe hozni egymással. Szervezője, Németh Péter Mikola megkísérelte a (sokak szerint) lehetetlent: a szakrális hagyomány és az avantgárd örökség ötvözését. A Genius loci szellemiségét felvállalva, az ősi és a helyi tradícióból merítve, azt megújítva, ugyanakkor az avantgárd magatartást és már „kanonizálódott” műfajait továbbvívve, teret adva a „kísérletezésnek” is, rendkívül érdekes *összművészeti* produkciót hozott létre. A népművészet elemeit beemelve az újabb műfaji struktúrákba, az immár bő két évtizede együtt dolgozó alkotói gárda a zenei – előadói – versteremtő stb. képességeit kamatoztatva, a happening és konceptuális performansz legkülönbözőbb változatait teremtve meg, egy-egy adott tematikán belül a kassáki értelemben vett „szintetikus művészetet” képviselik (Kassák a

MA-kör alkotásmódját nevezte így *Szintetikus irodalom* c. előadásában, amin voltaképpen az „összművészet” eszközeivel kifejezett életsintézist értette). A Genius loci szellemiségét sugárzó alkotások az univerzális értékrenddel feltöltődve az Ég – Föld egységére, a természetes szellemi hierarchia életrendező erejére hívják fel közönségük – a szakrális közösség – figyelmét; s az elméleti előadások, viták a felvetődött esztétikai-filozófiai problémákat járják körül. Így ezek az évente megtartott rendezvények nemcsak művészeti találkozók, hanem az Ipoly Eurorégió szellemi összetartozását tudatosító alkalmak is. Művészet- és eszme-történeti jelentőségük éppannyira fontos, mint maga a lelki élmény, amit az összejövetelek jelentenek a résztvevőknek.

*

Ma már nyugodtan kimondhatjuk: a XX. század egyik legfontosabb művészeti iránya az avantgárd volt; mind Nyugat- mind Közép-Európában. Úgy is mondhatnánk: a XX. század az avantgárd százada, s talán még az ezredforduló is az. Mellette természetesen továbbéltek – élnek ma is – a korábbi, más jellegű irányzatok.

Mint egységes és folyton meg-megújuló folyamat, az avantgárd többszöri alakváltáson esett át: a század első harmadában gyors iramban egymást váltó „izmusok” után egy csendesebb, kísérletező korszak következett. Mind Közép-Európában, mind a bolsevista Szovjetunióban, valamint a náci Németországban a *mesterséges*, többnyire *politikai okokból bekövetkezett elfojtás* évtizedeiben (a 30-as évek derekától mintegy a 70-es évek derekáig-végéig) a korai – lázadó – avantgárd fokozatosan egyfajta „experimentális” attitűdöt öltött, s eredményei átminősültek a „jel”-típusú (társadalmi értelemben kevésbé „veszélyes”-nek tartott) avantgárd különféle változataiba. Ugyanakkor a pártállami diktatúra különböző országaiban különböző mértékben, mégis egyre szélesebb körökben hódított az avantgárd *magatartás* (nonkonformizmus), ezért – többnyire underground helyzetbe szorítva – megjelentek az áttételesebb kifejezés módok, s egyre nagyobb szerephez jutott a nonverbalitás. Ennek különböző változatai / műfajai (konkrét-, hang- és vizuális költészet, küldemény-művészet, a happening és performansz számtalan variációja, neoista akciók stb.) Nyugaton – Amerikában s Európában egyaránt – a század utolsó harmadában domináns helyzetbe kerültek, bár a posztmodernnel meg kellett osztaniuk pozíciójukat; Közép-Európa országaiban viszont csak az un. „rendszerváltás” után nyertek polgárjogot (akkor is ezerfelől rájuk irányított „össztűz” közepette). Azóta az avantgárd – új s újabb hullámokban – ismét teret hódít, mintegy a posztmodern eklektikát ellenpontosva (természetesen, a „hivatalos” irodalmi kánonban nálunk a posztmodernnek van elsőbbsége; de az avantgárd is él és virul, s egyre inkább kötődik saját – immár egy évszázados – hagyományához).

Társadalmi elkötelezettségéről az avantgárd sohasem mondott le, semmilyen alakváltoztatásban; de ez hol nyíltabban, hol áttételesebben fejeződött ki. Kezdeti éles konfrontációja a közvetlenül előtte járó nemzedékek izlésvilágával elsősorban a XX. század eleji általános társadalmi lázadással (forradalmakkal) volt összefüggésben; egyes csoportjai (különösképpen a futuristák) a művészetben is mindent el akartak törölni, ami régi, idejétmúlt, a „haladást” akadályozó. Később azonban a legjelentősebb művészek felismerték ifjonti lázadásuk paradox mivoltát; s ekkor már elsősorban a forma és a műfajok területén újítottak. Ennek köszönhetően a XX. század második felében számtalan új s régi-új, mindmáig életképes műfaj- sőt műnem-variáns született. Mindez az avantgárd művészet lényegén mit sem változtatott: a káoszról Kosmoszt próbál teremteni, egy virtuális értékvilágot felépíteni, ellenállva a mindenkori társadalmi hazugságok manipulációs törekvéseinek. Legújabb változata, az *Ekszpanzió* pedig az új műfajokat a szakrális Hagyománnyal kapcsolja össze, tudatosítva az ősiség – modernség szintézisének megteremthetőségét.

Ma már természetesen világosan látjuk: a művészetben nincs „haladás” (sőt még a társadalomban sem!); van viszont változás! A szellemi hagyomány örökkévaló (mint maga Isten); a formakészlet pedig folyamatosan átalakul, variálódik, bővül, gyarapodik. Elsősorban a technikai eszközök, a kifejezőmód, stílus (esetleg korstílus) tekintetében. De ez nem azt jelenti, hogy a régi, korábbi forma-struktúrák elévülnének – sőt! az újakkal együtt továbbélnék, s az archaikus, majd a későbbi s a jelenkori kiemelkedő életművek *egyaránt* értékesek. Jóllehet más-más korszak lelkiségét fejezik ki, mindegyikük bennünket, embereket szólít meg (megérintve a bennünk rejlő *közös emberi* tartalmakat). Így alakul ki az egymásra épülő művek sorából a művészet *életfolyamata*, az ember/iség/ nélkülözhetetlen szellemi-lelki táplálója.

Az avantgárd forma-bontó / forma-építő jellege éppúgy megnyilatkozhat játékos, kreatív műfajaiban, struktúráiban, mint mélyebb, morális, netán szakrális „üzenetei”-ben. Mert lényege szerint az alkotónak a világhoz való viszonyát fejezi ki: rombol, hogy építhessen. A hazug és immorális intézmények, gondolkodási sablonok, a személyiség integritását szétromboló külső kényszerek elleni lázadás (a „rombolás”) az első szükségszerű lépés ahhoz, hogy tisztább, igazabb, az ember benső, lelki igényeinek megfelelőbb, a teremtő kreativitást és a szellem szabadságát tisztelő társadalmi struktúrákat hozhassunk létre. A létrontó hatalmak érdekében áll, hogy az Aranykor álmát elfelejtse-eltemesse az ember/iség/; az avantgárd azonban nem fogadja el a létrontó hatalmak uralmát. Ebben van szakrális ereje – amit az *E/x/kszpanzió* alkotó-gárdája felismert, és másokban is tudatosítani próbál. Avantgárd eszközökkel, avantgárd szemlélettel, hagyomány és újítás egységét hangoztatva – mintegy új virágkört nyitva az örök-ifjú avantgárd művészet előtt...

*

IV. A művészet mint jel – avantgárd – felfogásban

A művészet *jel*-szerűsége, jel-mivolta is voltaképpen a *hagyomány* kérdéskörébe tartozik, hiszen az archaikus kortól a modernitásig megőrizte ősi funkcióját. Így hát az *Ekszpanzió* 1911. júl. 29-31.-i rendezvényén Visegrádon a *Jel* problematikája került a tanácskozás homlokterébe (a művészeti bemutatók a Mátyás Király Múzeumban zajlottak, az elméleti beszélgetésre a Könyvtárban került sor). Az előadásokból nyilvánvalóvá vált, hogy az avantgárd művészet éppúgy az alapvető szemiotikai struktúrákhoz (index – ikon – szimbólum) nyúl vissza, mint ahogy az archaikus művészetek is azokból építkeztek. A reneszánsztól kezdve az impresszionizmussal bezáróan (tehát egészen az „izmusokig”) a *látvány* (látszat, empirikus életanyag) állt az ábrázolás előterében; mígnem a szimbolizmustól a XX. századi izmusokig a művészet visszatért a lét mélyebb, absztrakt régióinak „kutatásához”, megjelenítéséhez. Kassák és a konstruktivisták már a 20-as évek elején hangoztatták, hogy az absztrakt művészet *jel*-szerű megnyilatkozás („Formanyelvük a geometria és a matematika rendszerén alapul” – vö.: Kassák fentebb idézett tanulmányai). A képarművészetet Kassák a *Mindenség szimbólumának* tekinti, amely szemléljét a belső és a külső Rend megteremtésére ösztönzi, akinek erre éppoly szüksége van, „mint a fényre, mélységre és magasságra”. Kassák tehát a képarművészetének – kimondatlanul is – *mantra*-szerepet szán, a kortárs európai nagy újítókhöz hasonlóan. Tudta: a gyilkos ösztönök pusztító erejét csakis szellemi alapról lehet megfékezni, az „építés” irányába terelve őket.

Az *absztrakt művészek* már az 1910-es években megkísérelték felmutatni a „meghasadt” valóság (a ráció és az ösztönök világa, az „isten” és „ördög” szféra elkülönültsége)

háttérben rejlő imaginatív *Egységet*. *Picasso*, *Braque* kollázsai már 1912-ben eme szintézis virtuális megteremthetőségére utalnak; *Malevics* híres fekete négyzete fehér alapon e kontraszt felmutatására-feloldására tett kísérlet. *Kandinszkij* absztrakt formáival bevallotta a dolgok mélyén rejlő spirituális erőt kívánja felszínre hozni: mágikus tárgyai már a 10-es években önmagukon túlmutató, transzcendens lelkiséget sugároznak, s a színek-formák tökéletes harmóniája kozmikus összefüggéseket sejtet. *Chagall* a művészetet kifejezetten az „isteni szféra” integráns részének tartja: „A mi megromlott világunkban minden megváltozhat, csak a szív, az emberi szeretet nem, amely az ‘isteni’ megismerésére törekszik” – vallja. „A tudattalan tiszta természet, s mint ilyen bőséggel osztja ajándékait; de a tudatosból merített emberi válasz nélkül elpusztítja saját ajándékait is”. *F. Marc*, akire Kassák már indulásakor „rokon”-ként tekint, 1914-ben arról beszél, hogy „a művészi ábrázolás fordulóponthoz érkezett: /.../ a világ szemlélését felváltotta a világba való behatolás kísérlete. /.../ A nagy művészek koruk valódi súlypontjának mélységeit puhatolják, amihez nélkülözhetetlen az absztrakció”. *P. Klee* pedig már 1915-ben egyértelműen megfogalmazza az absztrakt művészet ars poétikáját: „Minél rettenetesebbé válik a világ, annál elvontabb lesz a művészet. /.../ A művész azért nem kötődik szorosan a realitáshoz, mert a teremtő folyamat *lényegét* akarja megragadni. Küldetése, hogy a titkok legmélyebb alapzatáig hatoljon, ahol törvény táplálja a növekedést”.

A tudattalanban – amelynek vulkanikus ereje *Freud* nyomán vált ismertté – legősibb természeti valónk összetevői raktározódtak el, s ezek – elvesztvén individuális egyediségüket – az ősidők mélyén „univerzalizálódtak”. Ezért a művészet minden lényel való *azonosságunkat* fejezi ki így véd a széthullás (a tudathasadás) ellen. Az absztrakt és konstruktivista, később a konceptuális művészet a tudattalanban rejlő *arche*-formákat hozta felszínre, amelyek mindannyiunk számára „ismerősek”. Ezért nevetséges mindazok érvelése, akik szerint e formák „érthetetlenek”, netán „semmitmondók”, – hiszen legmélyebb léttartalmaink realizálódnak bennük, így általuk bepillantást nyerünk a „léttitkok”-ba.

Az *arche*-kép, az idea (vagyis a „velünk született eszmék” – amint azt már Platónnál láttuk, s ahogy Jung a XX. században a „kollektív tudattalan” tartalmaként mutatta fel) minden jelenségnek, dolognak, tudati folyamatnak előképe: általános, az emberi életterületekre, viselkedési formákra vonatkozó *mintá*. Az Életfa, a Ház, a Város s a középpontjából kisugárzó utak, terek, a Torony, a szent Hegy, a Barlang, a Születés helye, az égitestek, csillagképek, a forrás, a folyó, a Tenger stb. s a vallási szimbólumok zöme – mind-mind ősképek, amelyek a lélek mélyén élnek, így eredeti tudásunk van róluk. Ahol állunk – az mindig „a világ közepe”: ott érintkezik a mikro- és a makrokozmosz egymással. Az absztrakt művészetben – az ősi geometrikus művészethez hasonlóan – ezek az ősképek szimbolikus formában jelennek meg, az Életből kivont Lét-esszenciát, az ezerarcú valóság lényegi Egységét mutatva fel. Az egyiptomi művészet és a görög pythagoreus iskola a számok és az alap-formák (pont, kör, háromszög, négy-, öt- és hatszög, kúp, gúla, háló- és rács-szerkezetek, csillag-formák, napkerék, lótuusz- és rózsá-alakzatok, spirál stb.) szimbolikájával érzékeltették a létről való tudást s közvetítették az „isteni” sugallatokat. Minden számnak megvan a maga transzcendens értelme s a betűknek is szám-értéke van. A barlangfestmények időszaka óta élnek ezek a szimbólumok; a modern művészet pedig e mágikus jelek segítségével kísérli meg a Kozmoszsal / Istennel / s az emberrel (a közösséggel) megromlott, sőt megszakadt kapcsolatát helyreállítani. A minden ősi művészetben megtalálható geometrikus alakzatok voltaképpen *meditációs objektumok*. Ezek különböző variánsaiból alakultak ki a lét rejtett régióiba bepillantást kínáló *yantrák* (nemcsak a pogány kultúrákban, hanem a kereszténységben is ismert kétdimenziós képek), sőt a *mantrák* is (az „istenséggel” azonos értékű *teljes* jelek, amelyek segítségével az ember a köznapi szintről elemelkedve a Kozmosz közegébe kerülhet),

valamint a *mandalák*, amelyek a Világmindenséget (a mikro- és a makro-kozmoszt modellezzik). A legismertebb arche-szimbólum a *labirintus*, a földi élet tévelygéseinek színtere (az ösztönök, a kiismerhetetlen tévutak, az Alvilág, a Földanya méhe, a születés és a halál titokzatos útjai stb.) A középkori katedrálisok is az ősi geometrikus művészet szimbolikus alapformái szerint épültek, s márványpadlózatukat különféle bonyolult labirintus-alakzatok díszítették, amelyeket a zarándokoknak térden kellett végigjárniuk (számos régi rítusú és az ortodox templomokban még ma is ismert ez a vezeklési forma!). A középpont itt: a mennyei Jeruzsálem (az üdvözülés) szimbóluma.

Az *arche-típusok* – Jung meghatározása szerint – olyan ősi minták / ikonok / szimbólumok, amelyek sokféleképp nyilatkozhatnak meg, különféle formát ölthetnek, anélkül, hogy alap-tendenciájukat, jelentésségüket elveszítenék (pl. egy mese legkülönbözőbb variánsaiban ugyanazok az *alaptípusok* jelennek meg). A modern művészet jelei, szimbólumai a közös *mélytudati* valóság gyökereiből szívják pszichés energiájukat. Ezek az egyezményes, minden kultúrában megtalálható jelek teszik lehetővé a kommunikációt a különböző korok, népek, az ősidők és a jelen között. Nem véletlen tehát, hogy a művészetet „az emberiség anyanyelvének” szokás tekinteni. A geometriai jelek minden nép és minden kor számára univerzális összefüggéseket fejeznek ki.

A *pont* a Kezdet: Isten szimbóluma; az Első és az Egyetlen, önmagával mindig azonos Valóság, amelynek szétrobbantásából (ha tetszik: az ősröbbanásból) fakad minden más forma. A szanaszét guruló pontok lineáris rendbe szerveződve *vonalat* alkotnak, amely a Végtelenbe tart; illetve mint párhuzamosok vagy több irányú sugarak – szerteágaznak s szüntelen áradással terjeszkednek (a Világegyetem végtelen és örökkévaló). A *Nap*, a *Napkerék* ennek az egyetemes szerte-sugárzásnak a szimbóluma (nem véletlen, hogy sok kultúrában – így az egyiptomiban is – a Nap maga az istenség). Az önmagába visszatérő vonal (mint saját farkába harapó kígyó) az örök *kör*forgás – így a ciklikus Idő s az Örökkévalóság jelképe. A kör minden irányú, azaz térbeli kiterjedése a *gömb* – a Világmindenség szimbóluma. Brahma a lótusz belső köréből négy irányban széttekintve négy égtájat látott – így a földi világot a *négyzet* jelképezi; a négy nap- és évszak pedig az Idő körforgását. A *kör négyszögesítése* az égi-földi szféra találkozását szimbolizálja: az örökkévalóságba bezárt földi világ, amelynek egymást derékszögben metsző átlóiból kirajzolódó *kereszt* (+): a földi /zarándok/utat követő megváltást jelképezi. A keresztben függő Jézus kapcsolja össze az Eget és a Földet egymással. A négyzet térbeli kivetítése a *kocka*: a rendezett földi világ jele. Ósválónkat éppúgy mint a Világegyetemet a *gömb* szimbolizálja: a psziché legbenső magva (a mikrokozmosz) a Makrokozmosz kicsinyített mása. A bolygók, köztük a Föld is, kozmikus gömbök: forgásuk a fent / lent viszonylagosságát fejezi ki; ugyanakkor egymáshoz való viszonyuk is relatív. Tehát: míg a Teremtő Egy és oszthatatlan (a pont), addig a Teremtésben (a Világegyetemben) a sokféleség, a viszonylagosság uralkodik.

Jung a művészettel kapcsolatos írásaiban (*Az ember és szimbólumai*; Göncöl K. 1993) hangsúlyozza, hogy a felvilágosult racionalizmus, majd a belőle eredő ateista individualizmus a XX. századra teljesen felmorzsolta a társadalom morális erejét (miután eltűnt a „középpont” – Isten – az emberek tudatából, értelmét veszítette az összetartozás, felmorzsolódtak a közösségek, s a szolidaritás, az etikai elvek elvesztették szerepüket az ember együttélésben. A művészetnek tehát *szükségszerűen* vissza kellett térnie a közös szellemi alaphoz, a *kollektív tudattalanban* évezredek során felhalmozott, elraktározott morális „készlet”-hez. Miután a civilizáció egyre távolabb sodorta a mindennapok emberét és a közösséget ősi gyökereitől, a művészek mintegy ösztönösen ráéreztek arra, hogy a művészetnek kell áthidalnia az ember tudatos (racionális, „világos”) és tudattalan (imaginatív, „sötét”) Énje közötti szakadékot.

Ezért fordult vissza a művészet a XIX./XX. század fordulóján az archaikus alapformákhoz (a kubizmustól az expresszionizmuson – konstruktivizmuson – szürrealizmuson át a konceptuális művészetig), s azok absztrakt – mágikus – imaginista eszközeivel kísérelte meg felszínre hozni a mély-énben tárolt ősképeket. Az állat-ábrázolások, a maszkok, a Zodiákus jelei, a numerológia (számmisztika), a geometria és az asztrológia összefüggései az anyag, a test és a lélek szférája közötti kapcsolatot tudatosítják – így nélkülözhetetlenek a pszichés törvényszerűségek megismerése szempontjából s elősegítik a végtelenbe táguló Univerzum képzetének megértését. Jung azért tartja a korokon átívelő jelrendszert, szimbólum-készletet (magát a nyelvet, a számszimbolikát, az ősi geometriai alakzatokat, vallási hiedelmeket, mítoszokat, sőt az előítéleteket is) az emberiség *egység-tudata* forrásának, mert az őrizi és minden nemzedékben újra és újra előhívja a valóságnak azon rétegeit, amelyek az emberek / népek / az emberiség téren és időn átívelő kapcsolatait erősítik. Az egyed számára csakis a szimbolikus univerzum teszi evidenssé a teljes kulturális örökséghez való tartozást (Jung: i.m. 17-104. p. – *A tudattalan megközelítése* c. fejezet).

Az absztrakt formák képezik az *ornamentális művészet* alapját is (az egyiptomitól a középkori egyházművészetten át Vasarely térhatású ornamentikáig éppúgy mint a népi hímzésekét): az egyezményes vizuális jelrendszer ösztönösen felidézi bennünk az arche-élményeket. Minden művész, legyen bár népművész avagy magas képzettségű individuális alkotó, voltaképpen a világ teremtését ismétli meg alkotásában „az isteni minta” szerint. Így kapcsolódhatnak tehát össze az *Ekszpanzió* rendezvényein a konceptuális happeningek a Máriácska-öltöztetés rítusával és az ősi maszkok kiállításával.

Kassák mindezt ösztönösen felismerve állítja 1922-ben készült 17. (számozott) képverse középpontjába a „bűvös” szót: TEREMTÉS. A szilárd talajról – amit vastag fekete vonallal jelez – felfelé nyújtózó háromszög (az Élet-szintézis jelképe, melynek csúcsa az Ég felé mutat) uralja a kompozíció jobb tőrfelét (ami a Jövőt jelképezi). Az alsó sarokban egy fehér (üres) kör szimbolizálja az „isteni” szféra tökéletességét, amelyet azonban egy alulról felfelé irányuló fekete vonal szúr át, mintegy megbontva a tökéletességet, a mozdulatlanságot (ez lehet az ürességet „megtermékenyítő” kígyó jelképe is!). A kompozíciót félkörben a VIRÁG szó övezi (a megtermékenyülésből fakadó Szépség). Az együttes a látvány dinamizmusával erősíti meg Kassák szavakban is megfogalmazott ars poétikáját: „A MŰVÉSZET: TEREMTÉS; A TEREMTÉS: MINDEN”

Új korszakának egyik fontos dokumentuma MÉRTAN c. kompozíciója (1921), amelynek két égbe törő, villámhárító-szerű párhuzamos egyenese a felső jobb sarokban az Eiffel-torony absztrakt modelljének tekinthető (a konstruktivisták közismert szimbóluma!). A konstrukció csúcsán látható 920-as évszám áttételes sugallatokat /is/ hordoz: a 9 a „meghalt” és „magára ébredt” emberre utal (feltámadás-szimbólum, geometriai megfelelője a spirál). Mellette a 20-as az éberségre, az új, magasabb rendű tevékenységre utal – így a 9-es jelentését erősíti, továbbviszi Együttesen tehát az újrakezdés, valami új elkezdésének az éve 1920 („kristályok ébredést harangoznak”; „utak mozognak ébredést”; „naphorgonyok emelik a tavaszi földet” stb. – írja a költő ekkortájt keletkezett számozott verseiben is). A dinamikus kompozíció egésze – a fekete alapról felfelé ívelő, karcsú formáival – könnyed mobil-szerkezetként hat, amely egy világosan körvonalazott kristályosodási pont felé irányul. A lépcsőzetesen egymásra épülő trapéz- és háromszög-alakzatok, körök, négyszögek, ferde és felfele irányuló vonalak egyértelműen sugallják: a körülmények által szigorúan behatárolt tér/időben az egyetlen lehetőség: a fölfelé növekedés. Az *építés*. A fekete talpazaton hatalmas fehér kör; benne a MÉR és TAN szavak (külön-külön és együttesen sajátos üzenetet hordoznak: mér – mérlegel, tanít); a TAN pedig maga az isteni Törvény, amelynek geometrikus szimbóluma a

kör. Mindez a földi Teljességgel (négyzet-alak) szintézisben. Az Élet kulcsa tehát: az absztrakt Tökéletesség; amelynek megértéséhez – megvalósításához a MÉRTAN (azaz a geometria) vezet, amely az égi földi szféra találkozásában (a kör négyszögesítése) valósul meg.

Kassák ekkortájt készült sík- és tér-konstrukcióiban gyakorta él a tipográfia-kínálta eszközökkel éppúgy, mint a geometriai alapformákkal. *Tipográfia* c. színes betű-kompozíciója a MA 1921/3. Számában különböző nagyságú, színű, erősségű betű-típusokat vegyít – az egész együttese vidám-dinamikus térhatást kelt. A MA 1921. dec.-i matinéjára invitáló, különböző színes, olykor deformált betű-alakzatokkal készült montázsában a betűk szám-értéke – a számszimbolika nyelvén – egy sajátos önarcképet rajzol ki (domináns számai az 1 – 3 – 7: az ‘isteni’ erő – az életszintézis és továbblépés, valamint a hádeszi titkok (élet-halál titkainak) számai. Ha a képet keretbe foglaljuk, ovális mandala-formát kapunk. A 2 x 2 c. rövid életű folyóirata 1922-ből ugyancsak erőteljes tipografizáltságával tűnik fel; benne *A ló meghal...* c. önéletrajzi poémája dinamikusan vizualizált formáival szinte térhatást kelt. A későbbi kötetekben ez az alkotása már jóval leegyszerűsítettebb nyomtatás-képpel jelenik meg. Egyik 1923-ból való fekete-fehér önportré-kollázsra pedig a számszimbolika nyelvén utal belső egyensúlyának megtalálására. A kompozíciót egy ősi maszk uralja, alatta az írógépe mellett ülő művész – körötte szanaszét szórt betű-halmaz; számértékük itt is zömmel az 1 –3 –7 körébe tartozik. Voltaképpen ugyanerről a benső folyamatról (a szintézis megteremtése korábbi s új Énje között; a harmónia megtalálása) ad számot verbálisan *A tisztaság könyvéből* címen összefogott – korábban már említett – hat prózaverse is (MA, 1923. nov. 15.), amelynek láncszerűen egymásba fonódó motívum-rendszere a spirális előrehaladás képzetét kelti. A képek rétegzettsége, bonyolultsága, az egyszerű paralelizmusoktól az elvont Teljességet sugalló absztrakció felé halad, amely az „Egyensúly / Élettisztaság” kassáki programjában csúcson sodor ki. Ez az ő önmagára szabott, benső fegyelmezettséggel önmagára mért „magamtörvénye”, amelyhez élete végéig hű marad.

A korabeli külföldi avantgárd lapok is hasonló betű- és szám-kompozíciókkal, geometrikus alakzatokkal vannak tele; Kassák a bécsi Mában rendszeresen közöl európai kortársaitól hasonlókat (többek között Kurt Schwitters számverseit). Természetesen, megfejtésük a befogadótól mélyebb kulturális ismereteket és beleélő képességet kíván, mint a hagyományos költemények. De „a szavak nem azért vannak hogy tartalmakat hurcoljanak mint a zsák-hordók” – ahogy Kassák írta 12. számozott versében; hanem azért, hogy jelzést adjanak az alkotó létélményeiről. S aki már átélt hasonló élményeket, az képes „dekódolni” az „üzenetet”.

Kassák tehát a 20-as években költészetében is az „absztraktizmus” felé tesz lépéseket. Nemcsak a vonalból, de a síkból is kilép: térhatásra törekszik, geometrikus jeleket használ, a szín- és szám-szimbolikával él. Az ő nyomdokain haladt s virágzott ki a XX. század magyar experimentális költészete – a *jel*-típusú avantgárd.

De volt még egy fontos közvetítő láncszem Kassák és a század második felének szemiotikai művészete között. Az újvidéki Tamkó Sirtó Károlyt csak áttételesen tekinthetjük Kassák-tanítványnak: fiatal diákként rendszeresen forgatta a MÁ-t, s bizonyos vonatkozásban *mércének* és példának tekintette Kassák művészetét. Már a 20-as évek elején *látható nyelvi* költeményeket szerkeszt, azonban csakhamar túllép a tipografikus kísérleteken, s a vers-egészt a síkban helyezi el, különféle ábrák, vonalak kíséretében (*síkvers*). Tehát kétdimenzióssá tágítja, ezáltal többféle olvasatot kínálva. Petőcz András – Tamkó Sirtóról készített kis-monográfiájában (*Dimenzionista művészet*, 2010) – már első kísérleteit is (*Kút a pusztán*, *A kút mitológiája*, 1924, *Vízhegedű 7 üléssel*, *Ballada* c. villanyverse, 1925) „szimultán”, a

befogadói aktivitásra építő *nyitott* műveknek tartja. „Tamkó a mozgás érzetét nem a betűk vagy a szavak kiemelésével éri el, hanem a szerkezettel, a kommunikációs láncsal, a szöveg széttöbbantásával, disszimilációjával”. Ő eredendően a síkban képzelel el a látványt; számára a magyar puszták, a síkság eredendően eszméltető élmény volt (apja Békésben mint falusi körorvos betegeit látogatva sokszor magával vitte a fiát). A tanyavilágban „a beláthatatlan síkot útvonalak hasogatták keresztül-kasul – emlékezik Tamkó – akác- és jegenye-sorok meneteltek az utak mentén, a kis tanyák mint csomópontok, súlypontok, sűrűsödések uralkodtak a négyszögek közepén; a tanyák udvarán pedig magasba meredő gémeskutak ostorfái jártak fel-le, szinte harangoztak. Ilyen gémeskutak csak a magyar Alföldön vagy attól keletre találhatók. Mindez egy életre szóló élményként vésődött emlékezetembe” (idézi Petőcz; i.m. 29. p.).

A látásmódját eleve meghatározó vizuális tapasztalatok BUDAPEST c. kinetikus villanyverse síkba vetített „partitúrájában” összegződnek (1927). A nagyváros nyüzsgő-mozgó eleven utcáit, a közlekedési lámpákat, az Oktogonon fel-felvillanó villanyplakátokat, a mozivásznon megjelenő „mozgó térképeket” mint „a fény- és hangváros csodáját” éli meg. Síkversében „egy kapitalista világáros társadalmi szerkezetét” kísérli meg felmutatni – vezérlő szavak, szókapcsolatok, ábrák, jelek, irányjelző nyilak segítségével. A papírt a térbeli kiteljesedés területének tartva építi fel eleve síkba tervezett versét. Később, már Párizsban francia nyelvre lefordítva PARIS címen teszi közzé ugyane művét, amelyet voltaképpen már a *konkrét* vers egyik korai kezdeményének tekinthetünk – jóval megelőzve a francia lettristák (1950), spacialisták (60-as évek) újításait. Sirató Károly „az első olyan avantgárd költő Magyarországon, aki megkísérli a nyelvet önmagában szemlélni, s azt a költészet élő, organikus anyagaként kezelni” – miként az orosz szuprematisták a festészet anyagát és formáit” (bővebben lásd: Petőcz, i.m.: 41-47. p.).

Tamkó Sirató első kötetének (*Papírember*, 1928) Függelékében közzéteszi a síkvers / villanyvers elméleti megalapozását szolgáló *Glogoista Manifesztumot* – felismerve, hogy költeményeivel egy új „izmust” alkotott. „A *glogoizmus* elveti a ‘könyvlátást’ és a ‘képlátást’ helyezi a helyére. Nem alakatlan sorok nyomasztóan egyirányú szövedékének tekinti a papirozt, hanem területnek, ahol a mondatok és a szavak elhelyezése *építő* jelentőséget nyer”. Kassák elsőként bontotta meg a sorokat a magyar költészetben – hangsúlyozza Tamkó; „de a glogoizmus ennél tovább lép: az irodalom absztrakt idő-művészetét reális síkművészetben szervezi meg”; „a versépítést geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre”. A glogoizmus szülte a villanyvers, villanyplakát, „mint kész transzparens művészet”, mely által „a vonallá épített sorok mint tér-elemek megkonstruálódnak az Időben”. A szavak vizuális és térbeli szintakszist alkotnak; „a vers a betűkben él”.

Természetesen, Tamkó Sirató kísérletei sem találtak visszhangra a 20-as évek végén Magyarországon. 1929-ben tett még néhány kísérletet a „nyitott mű” megvalósítására *Korszerű remekművek*: 4 üres fehér lapot összefűz, s az olvasó fantáziájára bízta, mivel tölti meg; *Egy éjszaka története* – koncentrikus körökből álló síknovella; *Bernát élete a regénytéglában* – „négydimenziós regényzet”). Mindezzel lehetőséget kínál a befogadónak a teremtő-interaktív, kreatív ‘olvasásra’. Utolsó jelentős síkverse az 1930-ban készült *Őnarckép*, amelyet négyzetekbe és téglalapokba írt nevek-ből-szavakból állít össze. A centrumban saját neve áll (*Sirató*), keresztben mellette *Európa*. A bal térfélen három név (*Buddha*, *Jézus*, *Marx*), mint akik hatással voltak szellemiségére. Az alapzatot alkotó téglatestekben örmény, szláv, mongol szavak jelölik szellemi „eredet-mítoszát”. A múltból (bal térfél) a centrumon át a jövő (jobb térfél) felé kilépő vonalak táguló perspektívával „az ember technikai megdicsőülését” s „kozmosz-uralmát” hirdetik. Az új évezred – Tamkó képzeletében – „mértan-falvakat és kristály-városokat” ígér. „Előre!” – biztatja a költő az aktivisták-futuristák jövő-várásához

hasonlóan embertársait. De csakhamar kénytelen felismerni: számára – és az elképzelt álomjövő számára – nincs tér itthon; így 1930 őszén Párizsba megy (akkor még úgy hiszi: végérvényesen). A francia művészvilágban, a Montparnasse-on csakhamar otthonra talál: az ott nyüzsgő – kísérletező – újító szellemű alkotók egyenrangúként fogadják őt is maguk közé (minderről bővebben lásd: Petőcz: *Tamkó Sirató pályája* c. fejezet; i.m. 29-64. p.)

C. Domela festményei döbrentik rá, hogy bármely művészeti ág kiléphet saját dimenziójából: ahogy ő a síkba helyezte költeményeit, úgy Domela a térbe a festményeit, +1 dimenzióval tágítva a festészet korábbi lehetőségeit. Ahogy a *festészet* átlépett a térbe, úgy léphet át a *szobrászat* a mozgás, az *Idő* dimenziójába: a 4. dimenzióba. Kotchar, Delaunay és felesége, Sonia Terk festményei, Calder, H. Arp, Naum Gabo *kinetikus*, Brancusi, Giacometti „üreges” szobrai mozgó tárgyakkal telítve igazolni látszottak elméletét. Ezek a művészek már a bécsi Mában is rendszeresen szerepeltek alkotásaikkal, az azóta eltelt majd’ tíz év alatt beértek kezdeményeik. A művészet az Einstein-i (nem-euklideszi) világnép alapján egészen átforgalmódott: minden műnem, áttörve saját határait, +1 dimenzióval gyarapodott.

Tamkó Sirató – elméletileg összegezve és értékelve felismeréseit – 1935-ben barátaival (*Bryent* és *Moreau*) megszövegezi a *Dimenzionista manifesztumot*, amelyet a kor legjelentősebb avantgárd művészei (összesen 26-an!) írnak alá, köztük *Arp*, *Calden*, *Kotchar*, *Kobro*, *Miro*, *Moholy-Nagy*, *Prampolini*, *Picabia*, *S. Terk* és *Delaunay* stb. *Kandinszkij*, a korszak konstruktivista festő-fejedelme is nevét adja, egy rövid, hatsoros kiegészítést fűzve hozzá. *Tamkó Sirató* (ekkor már mint *Charles Sirato*) hatoldalas „*planista* prospektusát” is mellékeli (a glogoizmust keresztelve át *planizmus*sá), amelyhez két tanulmányt is készít: *A síknyelvtan*, *A planizmus szerepe a világirodalomban*. A művészek körében aratott siker és nagy támogatottság ellenére a *Manifesztum* csak 1936-ban jelenik meg. De ekkor már Sirató – súlyos betegsége miatt – hazakényszerül Budapestre. S többé nem is tud Párizsba visszatérni. *Manifesztumával* azonban örökre beírta nevét a művészet-történetbe (v.ö.: Petőcz: i.m. 65-90. p.).

A *Dimenzionista Manifesztum* alaptétele, hogy „az általános művészeti erjedés” következtében minden művészeti ág „egy új dimenziót szívott fel magába” – így új műfaji struktúrák alakultak ki. Az *irodalom* – átlépve a síkba – a kalligrammák, tipogrammák, preplanizmus, planizmus és a villanyversek különböző változatait hozta létre; a *festészet* – a térbe hatolva – konstruktivista és szürrealista tárgyakat, térkonstrukciókat, több-anyagú kompozíciókat teremtett. A *szobrászat* meghódította a négydimenziós Minkowski-féle teret hódította meg (üreges, nyitott, mobil és kinetikus szobrok). S majd még ez után fog megszületni a merőben új, szintén négydimenziós, de az anyag gáznemű állapotára épülő *kozmosz* művészet: az abszolút üres teret meghódító *szobrászat* (a *szobrászat* vaporizálása).

Úgy tűnik, Tamkó Sirató sejtése a nyitott műről és a kozmosz művészetről – ha nem is egészen úgy, ahogy ő megálmodta – máris valóra vált. A hologram is ide sorolható talán; s a számítógépes vizuális kreációk végtelen variabilitása is mintha ebbe az irányba mutatna. Tamkó *Manifesztumában* mintegy megjósolja: „az ember maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, amely az emberre mint őt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmosz térben. Így a művet szemlélő / érzékelő / átélő befogadó maga is a tér centrumába kerül, s mint aki a kozmosz középpontjában ál, a Végtelenség élményében részesül”.

Azonban a XX. század második felében szó sem lehetett arról, hogy Tamkó Sirató művészeti elképzelései itthon polgárjogot nyerjenek. A „fordulat éve” (1948) után bünténynek számított a művészi kísérletezés, s az un. „dekadens”, nyugati hatások beszűrődését mesterségesen ellehetetlenítették. Ezzel hosszú évtizedekre megbénították a szellemi élet normális működését.

Így már soha nem tudhatjuk meg, milyen lett volna, milyen lenne ma művészeti életünk, ha szabadon kibontakozhatott volna minden irányzat, az európai színpalettával összhangban. Az 1956-os „robbanás” nyitott ugyan egy keskeny rést a börtönfalán, egy pillanatra felszínre bukkantak a mélyen leszorított, hallgatásra kárhozott erők; de az avantgárd csakhamar ismét a „tiltott” kategóriába került.

*

1957 tavaszán – hosszas huzavona után – végre engedélyezték Kassák retrospektív kiállítását a Fényes Adolf teremben, ahol mintegy demonstratív felvonultak az addig háttérbe szorított modern művészet minden ágazatának képviselői (a *Szentendrei Iskola* tagjai, az *Újhold* köre, s a fiatal, addig szóhoz sem jutott „experimentalisták”). Az ifjú tanítványok s távolabbi tisztelői (Erdély Miklós, Fajó János, Galántai György, Gayor Tibor, Hajas Tibor, Jovanovics György, Konok Tamás, Maurer Dóra, Szentjóbgy Tamás stb.) már a 60-as években az ő nyomdokain indultak el. Félig-meddig underground helyzetben, mégis konok kitartással haladtak a maguk útján, s a 60-as évek derekára-végére megszerveződött az új avantgárd nemzedék. Bátorítást és fórumot az 1962-ben induló párizsi Magyar Műhely, illetve a vajdasági Symposium (1961), majd Új Symposium (1965) kínált nekik. A Magyar Műhely Kassák-különszáma (1964) elméleti alapvetést kínált a teljes életmű újraértelmezéséhez; majd az újvidéki egyetem (akkor még) fiatal tanára, Bori Imre „perújrafelvételt” kezdeményez az avantgárd kérdéskörét illetően (*Az avantgárd apostolai*: Kassák, Füst Milán; 1972). A Magyar Műhely 1972-ben Kassák Kárpáti Klára és Schöffner Miklós védnökségével létrehozott Kassák Alapítványa *Kassák-díjat* létesít, amely orientációs bázist teremt a hazai fiatal alkotók számára (a fentebb említett művészek kivétel nélkül Kassák-díjasok lettek előbb-utóbb; minden évben egy képzőművész és egy költő nyerte el a díjat – ami bizonyos értelemben a „kiválasztottság” nimbuszát vonta köréjük). 1972 után a Ma Mű szerkesztői (Bujdosó Alpár – Nagy Pál – Papp Tibor) két évente elméleti vitanapot és költészeti bemutatót szerveztek a Párizs melletti Marly-de-Roiban, illetve a Bécs melletti Hadersdorfban, amelyeken egyre több magyarországi, erdélyi – szlovákiai sőt kárpátaljai alkotó vett részt – bármily nehezen sikerült is kiutazási engedélyhez jutniuk. Így a magyar avantgárd központja mintegy két évtizedre Párizs lett. A szovjet blokkba beszorult országok alkotói „vigyázó szemüket” ismét Párizsra vetették. Többen természetesen kint is maradtak, főleg a képzőművészek, akiket a nyelv mégsem olyan erősen kötött...

A 70/80-as évek fordulóján már Tamkó Sirató nézetei (aki ekkortájt a buddhizmussal foglalkozott) is „beszivárogtak” a művészeti köztudatba – elsősorban Erdély Miklós, Tóth Gábor, majd Kelényi Béla közvetítésével. Így a 80-as években induló fiatalokra már ő is erősen hatott; nem utolsósorban a „jel”-szerűség kérdésében. Az ELTE bölcsészkarán a Petőcz András szervezésében induló *Jelenlét* köre már „a jelben létezés”-t emelte ars poétikává, s a MA Mű nyomán a vizuális költészet új dimenzióit ostromolta. A hivatalos irodalom természetesen Tamkó Sirató hajdani újításairól sem akart tudni, de a „kettős hatás” (Kassák – Tamkó) ekkor már intenzíven formálta a művészeti életet. Amit csak felerősített a Nyugatról már a 70-es években „beszivárgott” szemiotikai strukturalizmus (a marxista művészet-elmélet ellenlábasa!), amelyet a Magyar Műhely alkotói /is/ képviseltek.

Bujdosó Alpár és Megyik János közös tanulmánya (*A Semmi konstrukciója*, Ma Mű 1974. ápr.-i sz.) voltaképpen *Umberto Eco* „nyitott mű”-elméletével egybehangzóan azt hangsúlyozta, hogy a művészetben az *anyagnak* csak *másodlagos* szerepe van. A mű valójában az alkotó / befogadó teremtő *képzeletében* gyökerezik, s nem az anyagi szférában: olyan *komplex jel*, amelynek anyagát *fogalmak* képezik (*konceptuális* művészet). Így a műalkotás „üzenete” nem egy pontosan körülírható, meghatározott „közlemény”, hanem azon szemantikai

tartalmak együttese, amelyek a *jel értelmező interpretációja* során kibonthatók belőle. A megformálás („konstruálás”), illetve a lebontás („dekonstruálás”) *mikéntjére* kell az értelmező munkának irányulnia, nem pedig a tartalmi elemek kibontására (netán bizonyos eszmék, ideológiai szlogenek belemagyarázására). A komplex jel struktúráját az alkotói koncepció határozza meg – hangoztatják a szerzők; az viszont lényege szerint „megfoghatatlan”, pontosabban: nem megragadható (hiszen gondolat!). Az elkészült mű: *tény*; azaz a valóság megsemmisíthetetlen része (ami természetesen nem jelenti azt, hogy „igaz”, de azt se, hogy „hamis”) Az értelmezés során válik nyilvánvalóvá a belőle kibontható tartalmak minősége, milyensége. A műalkotás virtuálisan sokféle jelentést hordoz, amelyek közül a befogadói interakció következtében hol ez, hol az a jelentésréteg válik fontossá (a befogadó felkészültsége, beleélő képessége, kreatív „újraalkotási” tehetsége függvényében). Az *ikonikus* és *indexszerű* jelek értelmezése személyektől / koroktól / kontextustól függően változik, a szövegek – mint speciális szemiotikai felépítéssel rendelkező jel-komplexumok – mindenki számára más-más „üzenetet” hordoznak. A befogadás tehát semmiképp sem lehet egységes és irányított (vagyis ugyanaz a szöveg nem mindenki számára ugyanazt jelenti). A közvetítő eszközök (hang – szín – forma stb.), mindaz, amit érzékszerveinkkel tapasztalunk viszont anyagi természetűek. Mindaz, amit a mű „kifejez” – az „ábrázolhatatlan” tehát önmagában „Semmi”; „van”-ná csupán megjelenési formája teszi. Ha csak az „igaz” – „nem igaz”, „élethű” – „nem élethű” stb. kategóriákban (vagyis egymást kizáró ellentétekben) gondolkodunk róla, akkor *zárt térbe* jutunk, csakis a „vagy-vagy” mellett dönthetünk. Ha viszont nem ilyen sarkítottan gondolkodunk a műről, hanem többféle jelentést rendelünk hozzá, *nyitott teret* kapunk; az értelmezés szűkülhet-tágulhat, újabb árnyalatokkal egészülhet ki, hiszen az igazságok és a megoldások *egymásmellettségét* kínálja fel (is – is). A polivalens gondolkodásmód szerint a részletek egyidejűleg, egyenrangúan, nem pedig hierarchikusan illeszkednek egymáshoz. A mű egyedisége, különlegessége a komplex jel struktúrájában mutatkozik meg. Az alkotó tudatvilágában megjelenő, nem anyagi természetű képzetek – gondolatok – imaginációk a *dinamikus komplex jelben* realizálódnak; a befogadó pedig e jeleket kibontva-értelmezve kap képet a „megfoghatatlan”-ról (ami lehet idea, transzcendens természetű szellemi valóság stb.)

A *koncept art* – vélekednek a szerzők – azért képes a lényegi összefüggésekre irányítani a figyelmet (sokkal inkább, mint a tradicionális művek), mert benne a megformálás anyagisága minimális. A szemiotikai művek virtuálisan többféle jelentésréteget tartalmaznak; a befogadói interakció során mindig más és más réteg kerül előtérbe. Az esztétikai filozófia – hangoztatják a szerzők – évszázadok óta (*Burke* XVIII. századi gondolkodótól *Kanton* át a XX. századi neves filozófusokig – Wittgenstein – Lyotard – Derrida – Habermas stb.) az „ábrázolhatatlan”-t tekinti a művészet központi kategóriájának. Amit megközelíteni leginkább a *jelek* (az érintkezésen alapuló *index*, a hasonlóságon alapuló *ikon*, vagy a gondolati megfelelésen alapuló *szimbólum*) segítségével lehet. A jelek meghatározott halmazának valamilyen szabály szerinti rendezettségére épülnek a *komplex jelek*; bennük a legkülönbözőbb nézőpontok dinamikus összhangja érvényesül. A különböző elemek természetesen mind élnek, hatnak; a különböző nézőpontok egyenrangúan, egymással és egymás ellenében érvényesítik önmagukat a dinamikus, nyitott struktúrán belül, amelyet a befogadó a saját lelki-gondolati diszpozíciói alapján értelmez/het/. „A *Semmi konstrukciója* tehát a művész tudatában / képzeletében lezajló folyamatok *konceptuális* megjelenítésének metódusa”.

Épp ezért – tehetjük hozzá – nem lehet „egységes” és „örökérvényű” irodalomtörténetet írni; a műveket – a különböző korszakokban – több nézőpontból újra és újra kell értelmezni. Mert ugyanazok a művek minden nemzedéknek – és minden értelmezőnek! – más-más arcukat mutatják. Ezért fölöslegese az ádáz, vérre menő viták a különböző „szekértáborok” között...

A hazai experimentális költészet egyik legjelentősebb képviselője az 1928-as születésű *Erdély Miklós*, aki már '56-ban „elhíresült” a forradalom javára történő pénzgyűjtő akciójáról. A 60-as évek derekán rendszeresen szervezett happeningekkel az alternatív művészeti törekvések „gyűjtő” és „továbsugárzó” centrális személyisége lett, akinek első kötetét (*Kollapszus orv.*) 1974-ben a párizsi Magyar Műhely adta ki (az év Kassák-díját is ő nyerte el). Hazai marginalizálódása ellenére az ifjabb nemzedékek Mesterükként tekintettek rá. A költészet az ő felfogásában kegyetlen önszembenezés; mint „bányába”, úgy száll alá a psziché legmélyebb régióiba, hogy felszínre hozza a tudatalattiban lappangó, elfojtott érzet- és tudattartalmakat. „A művész kutató – vallja. – Rejtélyesen kénytelen építkezni, a rombolás mozdulataival.” Szembe kell szállnia a „bányamély” őrmesterével, „hogy feltárhassa a rejtkehelyeket”, szétfejtse „az egymásba csúszott rétegeket”. A mélytudatban „megbúvó aranyrögök” – „a legbenső benső végvárai” – adhatnak csupán hiteles képet az arche-rétegek „közös emberi” valóságáról (*Váratlan kantáta, Víz és kő, Belső* stb.). Tipográfiaileg rendezett, versbenyomást keltő szövegeiben a *jelek* (amorf geometriai alakzatok, szám-feladványok és vizuális piktogrammok) mögé rejtőzve a valódi *személyesség* olykor megrendítő, máskor meghökkenítően ironikus képeit tárja elének (*Perforált vers, Vetítés, Antiszempont, Furcsa zokogás, Molluszkulumok* stb.). Szövegépítési módja a szavak tág asszociációs holdudvarára épül – az egyes elemek egymásba szövődve különböző „átfedéseket” hoznak létre, poliszémikus struktúrákká rendeződnek. Komplex jelei többértelművé teszik a textust.

A 70-es évek folyamán a Fiala Művészek Klubjában rendszeresen tartott akció-programjával, konceptuális performanszaival, amelyek a zen-buddhizmus transzcendentális meditációs gyakorlatára épültek, Erdély Miklós sok ifjú experimentális művészt vont maga köré. A művészt – aki *egoját* mintegy átengedi a természetfölötti erőknek ő egyértelműen *médiumnak* tartja: olyan szellemi erőforrásokból táplálkozik, amelyek a hétköznapi megköztöztségek világából átemelik őt egy magasabb metafizikai valóságba, megtisztítva *énjét* a mindennapi érdekek, a földi érték- és mértékrendszerek „salakjától”. Ismerte és hatott rá Tamkó Sirató eszmerendszere, aki ekkor már elmélyülten foglalkozott a buddhizmussal, s a jóga segítségével emelkedett felül saját „kudarcos” életén. Erdély tehát – függetlenül a kor ideológiai / politikai elvárásaitól – egy szilárd értékrendre épülő spirituális önkibontakoztatás igényével szervezte meg az *Iparterv* kultúrkörét s az *Indigó* csoportot, távolságot tartva az empirikus valóság relatív és meglehetősen álságos, hazug érték-struktúrájával szemben (amit hol szelíd, hol gyilkos iróniával szemlélt). Vizuális költészete, a képzőművészettel határos installációi és fényművészeti törekvései (a nála mintegy tíz évvel fiatalabb Csáji Attilával közösen szervezett *Szürenon* csoport fény-kísérletei) egészen kiemelkedő helyet biztosítottak számára a hazai alternatív művészi körökben. A 80-as években sorra nyíltak meg kiállításai (*Budapest Galéria, Óbudai Galéria, Ernst Múzeum, Iparterv* kultúrterme, *Múcsarnok, Pécs, Székesfehérvár* stb. – sőt, halála évében a Nemzeti *Galériában* is). Valójában egy kassáki léptékű univerzális alkotó személyiség rejlett benne, akinek életműve – marginális léthelyzete miatt – végül mégis torzóban maradt. 1985-ben halt meg; posztumusz kötetét (*Idő-möbiusz*) ugyancsak a Magyar Műhely jelentette meg 1991-ben. Poétikatörténeti jelentősége azonban csak mostanában kezd nyilvánvalóvá válni: az avantgárd „megújulása” – újabb metamorfózisa – előtt (az akció-költészettől az elvontabb konceptuális konkrét költészetig) a hazai mezőnyben ő nyitott utat. A 80/90-es évek és az ezredforduló *jel*-típusú *új*-avantgárdja (Petőcz András Médium Art-körétől az *Ekszpanzióig*) egyik elődjének – Mesterének tekinti őt.

A *szemiotikai művészettel* kapcsolatos felismeréseit a *Marly-i tézisekben* foglalta össze (1980). Ő is U. Eco „nyitott mű”-konceptiójából indul ki, s továbbgondolva Bujdosó Alpár – Megyik János: *A semmi konstrukcióját*, bizonyos vonatkozásokban összekapcsolja azt Tamkó Sirató-

nak a kozmikus művészettel kapcsolatos elgondolásával. A műalkotást ő is *komplex jelnek* tekinti, amelyben a sokféle, olykor egymással ellentétes jelentés-rétegek kioltják egymást; a jel tehát *üres*. Tartalmakkal a befogadó tölti fel (ahány befogadó – a műnek annyi arca, olvasata van). Az *index-szerű* jelek sajátos *atematikus* (téma nélküli) rendszert képeznek (a rész utal bennük az Egészre); viszont az *ikonikus* jelek és a *szimbólumok* bizonyos általános, elvont utalásokat tartalmaznak a jelentésség vonatkozásában, amelyeket a befogadó sajátosan a maga nézőpontjából értelmez. A jel tehát nem „ábrázol”, nem „kifejez”, hanem csupán „sugalmaz”. A költő a nyelvet *anyagként* veszi birtokába (mint a festő a színeket, alapformákat, a szobrász a követ, a fát, a márványt stb.). A vizuális költő pedig a nyelvi redukció eszközeivel *konkrét* szemiotikai struktúrákat hoz létre, amelyek többféle nézőpontból, több irányból is megközelíthetők. A szövegelemek közti *viszonyhelyzet* többértelmű, metaforikus konstellációkat teremt, amelyeket ki-ki a maga diszpozíciói szerint értelmezhet.

Erdély Miklós úgy véli : épp a fentebbiek miatt az értékrend is mindenkor személyes döntés kérdése. A befogadó ízlésétől – világképétől – intellektuális érdeklődésétől stb. függ, hogy mely műveket s mely alkotókat preferálja. Ezért az irodalmi „kánonok” többnyire szubjektívek, és soha nem végérvényesek; olykor például harmadrangú alkotók – politikai–ideológiai vagy éppen a „közérthetőség” alapján – sorolódnak be az „élvonal”-ba. Az Idő természetesen „rendet tesz” az ilyen „tévedések” körül – s 50/60 év távlatából már világosan látszik, kinek az életműve maradandó! Erdély a maga részéről azokat az alkotókat tartja rokonszenvesnek és igazán jelentősnek, akik „hozzájárultak ahhoz, hogy a különböző művészek nevezett tevékenységekben ne legyen semmi közös” – azaz ne a „kánonok” alapján sorolják be az alkotókat, hanem a művészi szabadság és szuverenitás értékrendje legyen a mérce. Hangsúlyozza, hogy a műveket nem lehet „tartalmuk” szerint nagyra értékelni vagy elutasítani (netán „betiltani”), hiszen a műalkotás „korok vagy környezet szerint jelenthet hol ezt, hol azt, sőt ezt is, azt is”. A mű önmagában véve „szuper jel”: „többértelműsége miatt telítve van érvénytelenített vagy egymást kioltó jelentésekkel” – tehát egyetlen jelentést kiemelni belőle (s azt „minősíteni” külső – a műtől idegen – szempontok alapján!) lehetetlen. A műértelmezésnek egyfajta megértő – elfogadó szemléleten, benső rezonancián kell alapulnia.

Petőfi S. János *Erdély Miklós tézisei* kapcsán összefoglalja és kiemeli azokat a mozzanatokat, amelyek a nyelvészek körében a „nyitott mű” körüli viták során elfogadottá váltak. A mű „jelentéssége” négy különböző síkon értékelhető – hangsúlyozza: *tematikai* (mit?), *technikai* (hogyan?), *művészettörténeti* és *társadalmi-történelmi* (vagyis a szociális és kulturális környezet viszonylatában). Egy-egy síkon belül az egymást kioltó jelentés-viszonyokat – többek között – a montázs-effektus hozza létre. A befogadóban a komplex jel a *szabadság* érzetét kelti, s a jelentés „hozzárendelése” a műhöz a felfedezés, a kitalálás örömeivel tölti el: ő is alkotónak (legalábbis társalkotónak) érezheti magát. A *jel*-típusú művészet felszabadít, s közelebb hozza egymáshoz az életet és a művészetet. A műalkotás természetesen – áttételesen – a világ dolgairól szól, de nem igényli és nem is teszi lehetővé a róla való közvetlen, konkrét beszédet – netán „belemagyarázást”. És erre nincs is szükség! (in: *A jelentés értelmezéséről*; Ma Mű K. 1994, 61-72. p.).

A szemiotikai művészet tehát (amelyhez a konceptuális műfajok is tartoznak) bizonyos vonatkozásokban „személyesebbek”, mint a hagyományos művek: ki-ki önmagára vonatkoztathatja őket. Jung szerint a komplex jelben az általános tudattartalmak koncentrálnak; ezért érezheti bárki önmagához közelállónak. „Ha a befogadó nem képes saját tudattartalmaival ‘feltölteni’, a jel üres marad a számára” (ezért nem érti). „A nonfiguratív művészet biztosítja az egyetlen lehetőséget arra – hangsúlyozza Jung – hogy az ember (mint alkotó és befogadó) önmaga belső valóságát megközelítse és saját létezésének tudatos voltát meg-

ragadja”. A művészekben mindmáig él az a törekvés, hogy „új egységet hozzanak létre test / lélek, anyag / szellem között”. „Az emberiség gyógyulásának útja csakis ez lehet” (Jung: i.m. *A lelki hasadás gyógyítása* c. fejezet; 101-104. p.).

Voltaképpen ebben rejlik a művészet szakrális hivatása; s ez a felismerés fejeződik ki az *Ekszpanzió* hagyomány és modernség szintézisének megteremtésére irányuló törekvéseiben is. Korunkban, amelyben a Ráció és a praktikus köznapiság uralkodik, s az „emberisten” hatalmi törekvései (és nem az „istenember” könyörületes szeretete) határozzák meg az élet paramétereit, az intuitív érzékenységű művésznek „nincs helye” a jól-strukturált társadalmi hierarchiában. Ezért marginalizálódik; s mintegy önvédelemből ironikusan tekint arra a valóságra, amely őt kivetette magából. Szakrális korokban ez nem így volt: a művész azonosulhatott a korszellemmel (pl. a reneszánsz, a barokk, vagy akár a „nemzeti újjászületés” időszakában – pl. a reformkorban). Az archetípusok aktivizálása jelenkorunk művésze számára (de a befogadó számára is!) az egyetlen lehetőség arra, hogy az elfojtott és a tudattalanba alászorított ösztönerők ne ronsolják szét a személyiségét. Az absztrakt vizuális jelrendszer alkotóban és befogadóban egyaránt tudatosítja: „közös világban” (*unus mundus*) élünk, s ez megsokszorozza mindkettejük teremtő erejét, kiemelve őket köznapi meghatározottságaik közül.

Az egyik legősibb arche-szimbólum, a kereszt éppen ezt szimbolizálja: véges vagyok, földi síkon élek (erre utal a vízszintes ág); ugyanakkor a *Végtelenre* vágyom (lelkem *függőleges* irányban, fölfelé, a lét magasabb síkja felé tör). A kettő metszéspontján (a földi Tér és az örökkévaló Idő *keresztjén*), az élet és a Lét kettős szorításában él minden ember – ha bármelyiket megtagadja: elvész. Az új évezredben (a Vízöntő-korban) az arche-gyökereitől messzire távolodott európai embernek ezt kell/ene/ felismernie, tudatosítania önmagában – s akkor talán megmenekülhet (ez lenne a Vízöntő-kori „újjászületés” – Hamvas eszmerendszere szerint). Ha nem: elsodorja a technokrata civilizáció, amely napjainkban már felőrölni látszik önmagát. Ezt fogalmazta meg László Ruth oly gyönyörűen a 2010-es találkozót követő beszélgetés során: „A lét és élet kettészakítotttsága veszélyes út, mert abban a pillanatban, amikor az egyikért a másikat eldobná az ember, mindkettőt elveszíti. A KERESZT az a metszéspont, amely a vízszintest a meddő terebélyből a függőleges végtelenbe irányítja. Ez a feltámadás, az evangéliumi örömhír, amely az Élet örök voltáról, elpusztíthatatlanságáról szól.” (*Hagyomány és tanúbizonyosság*; in: *Napút*-füzetek 55. 2011. ápr.).

Mindennek felismerése – tudatosítása – szétsugárzása az *E/x/kszpanzió* célja; e gondolatokat szeretnék közel hozni az experimentális alkotók közönségükhöz; műveikben megteremtve a szakrális hagyomány és a modernség szintézisét. A szellemi ellenállásból született avantgárd *magatartás* a záloga annak, hogy a különféle társadalmi – politikai – ízlésbeli stb. diktátumok nem téríthetik le az „ekszpanzistákat” sem arról az útról, amelyen elődeik jártak; s ők is következetesen végighaladnak azon a „keskeny” ösvényen, amely a keresztthordozás után a *feltámadáshoz* vezet.

Németh Péter Mikola *Visszasejtesít c. kötetéről*

A szerző korábbi és újabb munkáiból, vizuális költeményeiből, performanszaiból összeállított válogatott kötet jelenkori „háborús” irodalmi életünkben szokatlan módon szintézist teremt a tradicionális és az experimentális költészet között. Mellőzve a kronológiai sorrendiséget, a költő tematikusan állítja össze ciklusait, méghozzá úgy, hogy abból egyfajta belső önportré bontakozzon ki (amit a kötet élére állított, Krisztus-fő asszociációkat keltő arcképe is sugall). A ciklusokat egymástól elválasztó – hártypapírra nyomott – arcképein is át-áttűnik a töviskoronás fő, mint aki mindennapjaink valóságának kiszolgáltatva újra és újra elszenvedti a Kálvária gyötrelmeit. A költő hol „alanyi” szerepben lép fel, hol „médiumpként” a transzcendens szférákból hoz „üzenetet”: hidat képez a földi / égi valóságsszintek között. A könyv mint komplex mű-egész is kivételesnek mondható: a szövegek – fotók – installációk szervesen kiegészítik-áthatják egymást. A költemények korántsem szabályos ritmus-tervre épülnek; többségük szabadvers – mégis árad belőlük a poézis lenyűgöző varázslata. A kiegészítő fotókat készítő *Csorba Simon László* és *Németh Zoltán Pál* (a költő öccse) már-már társalkotóként működnek közre, annyira szuggesztíven és a szerzői elképzelésekhez illeszkedően készítik művészi felvételeiket, hogy ezzel mintegy hozzájárulnak a művek mélyebb és hitelesebb értelmezéséhez.

Az avantgárd művész voltaképpen a XX. század kezdete óta kettős szerepkörben mozog: vagy a közösség „szószólója” („kiáltás” típusú avantgárd), vagy a „jelben létezés” áttételesebb pozíciójából nyilatkozik meg („jel” típusú avantgárd). Németh Péter Mikola némi iróniával túllépve eme kettősségen, egy harmadik lehetőség felé nyit: „megálmodnám / mindenki javára / a világot, ha engedné, úgy, / ahogy a Három Királyok, / midőn Jézust köszöntötték” (*Passió*). A metafizikai értékvilágot próbálja közvetíteni avantgárd formanyelven: „Ma, a III. évezred előterében mindenkinek a feketevasárnap/ok/ misztériumával, a virágvasárnap/ok/ reményével, s a fehérvasárnap/ok/ hitével, stációról stációra a Passiót járva kell visszatárlnia a realitások elíziumi mezején át a valóság Egy és oszthatatlan szívébe” (*Szinopszis*). Verbális és vizuális nyelve egyaránt szuggesztív, plasztikus; a tipográfiai lehetőségeket gazdagon és változatosan használja fel. Több irányból is „támadást” intéz köznapi énünk ellen, így szeretné visszavezetni, „visszasejtesíteni” a világot az „Ös-Egyhez”, a Kezdethez, a megtisztulást hozó aranykori teljességhez (ami – versei tanúsága szerint – csakis a Szeretet által lehetséges).

„Szeretni indultam, azóta úton vagyok” – indítja „elvált édes szüleinek” ajánlott *XX. századi álm-maradék* c. ciklusát az ugyanezen című költeménnyel (amit ugyane sorral zár). „Pecsétes verssel számon / Legendák nyomában járok / Hetedhét országon innen / távol / vágóhídjaink vérvörös zajától”. Mint pap az ostyát Úrfelmutatáskor, úgy kínálja ő is magasba emelt tenyerén a lelket tápláló „kenyeret”: „Pogány hitemből testálok rátok / fekete szárnyakon fehér gondolatot. / Szeretni indultam, azóta úton vagyok”.

Az *Ikarosz-rekviem* zaklatott sorai, leleményes tipográfiai megoldásai (hol nagybetűk, hol kurzív, hol normál szedés, lépcsőzetes építkezés, amely a felszárnyalás, a magas-röpülés, majd az aláhullás ívét rajzolja ki) érzékeltetik azt a lendületet, amellyel a metafizikai-égi magaslatok felé tör: „Kiszakadtam a ködből / a vonzaskörből / ki a térből / téridőből / el a földtől / távol / messze / ODA / ott, hol láthattam / TERNÉLKÜLI TESTEM – TESTLELKEM /.../ Láttam képzetem világát / a képzelt valóságot /.../ TEST nélküli LELKEM //...//

Úgy hullott / omolt / az én TEST-LELKEM / TÉRNÉLKÜLI TESTEM / a FÖLDRE vissza, / mint GÖMBRŐL a KERESZT / robajjal rám”.

A téridő rácsait feszegető kísérletező kedvét jelzi a *Poézis*' 74, valamint a *Négysoros* II. (fehér betűkkel fekete alapon – mint pozitív és negatív formák – négyzetrácsba zárva), illetve az *Előjátékok* (amelyben 2-3 szóból álló kurta sorokra hull szét a verstest, s szójáték-szerűen feszül ki a szavak között a kereszt): „megfeszített karok ölelése” – „Te meg Ő – Temető”. A szimbolikus kereszt-alakzat mélyebb jelentésköre: a két egymáshoz tartozó lény az egymásra-utaltság és a Szeretet keresztjére feszítve kapcsolódik össze. Ugyanezt az életérzést sugallja egy kettős változatú játékos vers: „Csók, / szív-szívébe lopott szavak. / Már akkor tudtam, amikor először megláttalak, / hogy általad fogom magam agyonszeretni”; majd vice versa: „hogy általam fogod magad agyonszeretni” (*Szerelmes vers* – Köpöczi Rózsának, feleségének ajánlva). Egy könnyed József Attila – parafrázis pedig a természetes, magától értetődő és felbonthatatlan összetartozásra utal: „Zuhog az eső, / Engem áztat – / Kedvesem, / ma / Te / vess / nekem / ágyat” (*Engem, téged*). Szeretteinek egy-egy verset ajánlva kapcsolja őket össze egymással s köti magához láthatatlan szálakkal (*Találkozás* – Köpöczi Rózsának, *Folyamat ábra* – Balázs Kristóf fiacskámnak; „*Minden Egész...*” – Enikő húgomnak és Zoltán öcsémnek, stb.). Szellemtársainak – mindazoknak, akik 1985. ápr. 16-án Vácott a Madách-kör Tiszatáj estjén jelen voltak” (többek között *Annus József, Baka István, Csoóri Sándor, Olasz Sándor, Rózsa Endre* stb.) fájdalmas együttérzéssel „üzen”: „E lassú körénk-feketedésben / csörömpölve hull alá / minden kimondott szó, / minden volt- és most-ige, / ami nem történt meg; / ami mégis mindig megtörténik: / csönddé sarkítottan / a valóság történelmietlen” (*Új ballada*).

Az *INTERmezzo* című vizuális kompozíció (1981-2000), amely a *Syrius* együttes 1971-es *Az ördög álarcosbálja* koncertjének ihletésére készült, a hitfogyatkozás megdöbbentő rajza, *Bari Károly, Döbrentei Kornél, Zalán Tibor* vendégszövegeivel. Ezt a létállapotot a költő csakis az elidegenítés eszközeivel mutathatja be. A *Homo ludens* akarva-akaratlan az Isten-nélküli világ vesztese: „Itt / ma már nincs hová visszakozz? / De még csak egy-Istenünk sincsen? / – Eljátszottuk titkon életrületten?”

A *Főbe/n/járó üzenet* című ciklus jóval ironikusabb. A *Lautreamont Maldoror énekeire* utaló, *Tamkó Sirató Károly* emlékére készült kegyetlen fekete humorú próza-szöveg (*A hetedik nap vége*) a Teremtés visszavonásának szörny-képét festi fel: az elfajzott, eredeti rendeltetésétől elrugaskodott emberiség sorsa az elkerülhetetlen pusztulás („Borból lettél, borra leszel”). Az apokaliptikus vízió véres képekkel idézi meg a végidőt: „És akkor bíborköd emelkedett a zöldek fölé. /.../ Mintha minden más lett volna, mint volt: a fák, a füvek, a virágok, a tavak, a folyók, a tenger; a Nap, a Hold és az összes bolygó, a bogarak, a halak, az állatok mind. Minden megváltozott”. Megváltoztak az emberek is. „A fényt emésztő sötétségben” egy iszonyatos bűzös lény jelenik meg, „négykézláb áll, hosszú, csapzott haja tapadósan a szemébe omlik”. A Teremtő maga sem ismeri fel benne „a hatodnapon önmaga képére és hasonlóságára teremtett kozmikus lényt”. Ő lenne a Mindenség Ura? De aztán megszánja teremtményét: „Megadón bár, mégis határozott léptekkel indul el a földön fekvő felé, hogy felsegítse őt, s hogy egy korty innivalót kérjen tőle”. Mert Isten szánakozása és megbocsátása végtelen. Talán még a megromlott és dehumanizálódott emberi világnak is megkegyelmez, hiszen egykoron „megáldá a hetedik napot és megszentel é, mivelhogy azon a napon szűnt vala meg minden munkájától, melyet teremtve szerzett vala” – amint az a Teremtés Könyvében (2-3.) írva vagyon...

Németh Péter Mikola eleven és átjárható kapcsolatban van élet / halál dolgaival. *Veronikonja* (szürkés-fekete alapon elmosódó Krisztus-főre emlékeztető arcképe egy óriási termésköbe ágyazva) mintha saját sírköve lenne. *Az Úr imája 2000-ben* a *Miatyánk* prozódijára készült; apokrif imának mondható, de már annak a XIX.-XX. századi szellemi tapasztalatnak a birtokában, hogy Isten magára hagyta a bűnös világot. Vagy inkább: a bűnös világ kivetette őt magából; a racionális gondolkodás megölte a hitet. A három mottó (*Nietzsche-*, *Babits-Pilinszky*-idézet) Isten hiányára utal; a szerző viszont könyörög Istenhez, hogy fordítsa újra ránk tekintetét, ne „ellenünk”, hanem „velünk” legyen újra: „ne vezess minket a semmibe, / de szabadíts át a Mindenségbe, / mert te vagy az erős és igazságos, / aki most és mindörökké megteheted. Ámen”. Maga a *Főbe/n/járó üzenet* című kompozíció őt képén a corpus egy-egy részlete rajzolódik ki – a szavak lépcsőzetesen kerülnek egymás alá, mintha mindegyikük külön-külön nehéz súly terhe alatt roskadozna: az árulás /júdási/ terhe alatt, amelyben többé-kevésbé mindannyian vétkesek vagyunk. Bár meggyaláztuk – összetörtük – szétdaraboltuk (ha nem is mi, személyesen, de maga az emberiség a történelme során), a meggyilkolt Krisztus mégis mindnyájunk bűnét elhordozta; belőle, az ő csendjéből élünk / táplálkozunk mindörökké. Teste az *átváltásban* valóságosan „kenyerünké” – lelki táplálékunkká – válik (*Metamorfózis*). A művész-sors is voltaképpen ilyen „átlényegülés”: „Csonkolt cédrusom! / Egyetlenem! Árvám! / Meglásd, erdő lesz belőled!” (*Csontváry*).

Megrendítő képversben állít emléket a költő tragikus XX. századi vereségeinknek: két fejfa – egymás tükörképei – mint egy kettévágott halálfő, amelyen csak az üreges óriás-szemek látszanak: a felső térfélen fehér betűkkel fekete mezőben az írás „voltodiglan / holtomiglan”; az alsó térfélen pedig feketével fehér mezőben: „csontodiglan – csontomiglan”. A fejfák boltívén: „virágvasárnap” – „feketevasárnap”; s római számmal: MCMLVL (1956), illetve MMVI (2006). Lesz-e vajon feltámadásunk a sötét évek után?

A *Mysterium Carnale* című ciklust Pilinszky emlékének ajánlja a költő (*Hommage à Pilinszky*). Néhány versben – többnyire vizuálisan megformálva – síremléket állít szellemi elődeinek-rokonainak. A *helyzetjelentés* c. szöveg a kereszt vízszintes és függőleges szárának metszéspontján *Németh /László/ és Pilinszky* nevét kapcsolja egybe: a farkasréti temetőben – „az útnak két oldalán” – „egymással szemben / egymásra szegzetten” immáron örökre együtt vannak.

Németh Péter Mikola mindennél fontosabbnak tartja Isten és ember kapcsolatának helyreállítását, hiszen akinek megromlott Teremtőjéhez való viszonya, az gyűlöli embertársait is. A „mindenki mindenki ellen” a teljes elmagányosodás, elárulás forrása. Isten közvetítő szeretetére van szükségünk ahhoz, hogy kiléphessünk egyedülvalóságunkból. „Az Istennel folytatott dialógus az egyetlen reményteljes intim kapcsolat” – vallja; csak erről az alapról gyűrhető le az emberekhez (szülőhöz – gyermekhez – házastárshoz – felebaráthoz stb.) való viszonyunkban a drámai elkülönülésből adódó „elidegenedés”, sok-sok ellentmondás, konfliktus (*Dialóg*).

A *Parancsolat* c. kompozíció is a *Miatyánk* egy sajátos variációja. „Legyen meg a Te akaratod / a kilakoltatott lélekben”, sőt „a fejekben” is, „hogy visszasejtesedjen, hogy visszasejtesíthess mi benned mennyei”. De lehet-e a hús túlburjánzó uralmát visszazorítani „égi énünk” javára? Maga a *Mysterium Carnale* című kompozíció azt sugallja: akár lehet, akár nem – *kell*. Ez az Élet törvénye. Az ideaplikált kotta-részletek („alleluja, alleluja”) és vendégszövegek (*Tűz Tamástól*), Pilinszky-utalások sokszorosán felerősítik a metafizikai konnotációkat, amelyek arra utalnak: a harsogó élet, a virágba borult természet és a hús rövid életű diadala menthetetlenül a pusztulás csíráit hordják magukban. „Apokrif dallamokat visszhangzó testtemplo-

mok, / CsontVár-koponyák, TüdőKatedrálisok /.../ Introitus a testmelegbe, / Glória a forró rostokon, / Könyörgés csillapodásért / Áldozat a jéghideg oltárokon //...// Alleluja, alleluja, / ez már a szemhéj nélküli hajnal / a horizonton / kibékíthetetlenül / a derengés”. Az érzékek /érzékiesség/ misztériumát a már ismert félkoponya-alakzat követi, „virágvasárnap – feketevasárnap – fehérvasárnap” sorrendben. Itt mintha személyesebb vonatkozása lenne az „üzenetnek”: a hústest elporladását feltámadás követi. Itt is kereszt-alakban a felirat: „holtodiglan – holtomiglan”, „csontodiglan – csontomiglan”. Azaz: halálig. Értelmezhető talán így is: két ember széttéphetetlen kapcsolata, az ebből származó utódok – az „öröklét” záloga és a feltámadás kulcsa: a romló húson túlmutató ébredés. Maga az örökkévalóság. Kislányának, Zs.-nak keresztelőjére az Örökkévalóság titkát adja át „egy lev.lap-félén”: „Ez itt a végtelen. Látod? / Most már a tiéd. / Érted tartogattam. / Harmincnégy éve fáj / – Lloret de Mar – / Albatrosz szívemben az élet, / sebzett álmaimban a halál. / S a keresztségben ezt ma mind Neked adom: / – sós ízével a földnek – / a tenger könnycseppjeit / mindörökbe...” (*aeternitas* – 1986)..

A *Triptichon* burjánzó-bozontos összejt-alakzata voltaképpen a szakrális hármasságot képezi le: az *angyali üdvözlés* (az üdvözülés, üdvösség forrása) ebből az összejt-formából hívja elő a Jövendőt. A *Requiem aeternam* pedig a keresztre-feszítettséget mint örökvényű emberi alaphelyzetet mutatja fel, amely elől senki nem térhet ki: „Pontról pont a pontban / Töviszúrás homlokodon titokban /.../ már a második szög helyén / megfejelve ím a láb is / mint földi emlék / golyó képében / szívednek röpül egy madár is”. A „béke galambjai” felröppennek – a lélek tovaszáll...

A kereszt több versnek, képbokornak is alap-motívuma. Tamás, a kétkedő, azon gyötrődik: „Te / a kereszthez háttal simuló alak / az ötödik stigmát szíved alatt / hitetlenségemmel én ejtém?” (*Tamás*). Már tulajdonképpen a karácsonyfa is a keresztet előlegzi, amennyiben előreutal a húsvéti „kálváriára” – de a feltámadásra is! Csakhogy napjainkban ez is talmivá, hamissá silányult: „Karácsonyok fái” – hoznak-e majd tavaszt (feltámadást)? „Fantomsírok távolodóban / vagyok-e? /.../ A Földre föld került. / A kereszten plasztikrózsa. / Karambolaink napéjegylenősége ez” (*Csend-élet*).

A kötet egyik legmélyebb szövege *A diófa hajlékában* c. verspróza (Zoltán Pálnak ajánlva). A lírai én mint csecsemő-kori emléket őrzi szívében a diófát, amelynek néma beszédére „egész létezésével” figyelt, hiszen az „az élet gyönyörűségét” közvetítette számára. Később a fa *szellemivé* formálódott benne, s alak-sejtelve ma is ott lebeg alkotásaiban. „Ám a fák szavait idővel elfelejtjük. De nem egészen. A felnőttkor nyelve olykor el-elnémul bennünk, hogy – ha csak pillanatokra is – visszatérjünk az első és paradicsomi eszmélésünk némaságához”, hogy úgy láthassuk a világot, ahogy a Teremtő tenyerén fekszik. Ilyenkor szembesülünk önmagunk legbenső lényegével (a „Vagyok, aki vagyok” keresztjét hordozzuk mindannyian). A diófát később kivágták, a költő számára mégis az maradt a mérce: „legyen kihez méltón élnünk, szeretnünk, és meghalni is, azt hiszem”. A diófa keménysége, szilárdsága, terebélyessége biztonságot, védelmet nyújt az alatta üldögélőknek – „árnyékban hűsölni nagyon jó”. Így hát költőnk szemében a diófa a szellemi összetartozás, a spirituális harmónia, az otthonosság szimbóluma lett: „hajlékában” megbújva újraélhetjük a paradicsomi állapotot.

Németh Péter Mikola nem akar mást és többet, mint „fát ültetni az elmúlás ellen”, mert bízik abban, hogy a halál legyőzhető: „Vihar után megtért nyarak csöndje / – gyermekkori emlék – / a játszótéreké tipratott temetőben”. Nyilván, ez már nem a *mi* nyarunk lesz – de nyomunkban új élet fakad: „Barátaim! / Ma itt a *lesz* is emlékké élesül? / Szavak pengéi vérzik fel nyelvem. / Ajkamon a múlhatatlanság mosolya tűr. / Eltűri hallgatástokat, a rákérdező csendet: / – Eső és földszag vigyáz”. A Természet túlél minden pusztítást és pusztulást... (*Azon a nyári reggelen*).

A *VisszaSejtesít* c. ciklusban a költő arcképének több elrajzolt változatát is láthatjuk. A keret: a Krisztus-forma fő felhőhabokban, építetek közelében, illetve urbánus közegben, kockakövek között. Egyik belső kép az Úrfelmutatás gesztusával alakított performansz (*Önfelmutatás* a címe); a másik egy hang- és képköltészeti adaptáció (*Expanzió* III.); a harmadik pedig a szeletekre vágott arckép-részletekből összeállított montázs a 70 éves *Bujdosó* Alpárt köszöntő expresszív szöveggel (*Magánvaló*). Utalásaiban ezekhez köthető fontos performansz a Pilinszky emlékére írt – az ő egyik legfontosabb versét idéző – *Ravensbrücki passió*, amely éles metafizikai érzékenységről tanúskodik: a végsőig lemeztelenített ember kiszolgáltatottságát kapcsolja össze Patachich Iván filmzenéjének dramatikus felhasználásával az ember végtelen magányosságának (akár páros magányának) képi megjelenítésével.

Maga a *VisszaSejtesít* c. monumentális vizuális kompozíció Papp Tibor 70. születésnapja alkalmából – *Bohár* András költő-filozófus váratlan halála után – 2006-ban készült, a „sose mégegyszer” gyászában; a *Papp* Tibor – *Bujdosó* Alpár – *Ladik* Katalin és *Bohár* András alkotásaiból átemelt vendég-szövegek felhasználásával. „Bohárphil *Plótinosz-álma* (utalás e című konkrét vers-kötetére) már visszatért az Ős-Egybe; ő maga „visszasejtesedett” az Örökkévalóságba – hangsúlyozza a túlélő jóbarát. El- s megakadt az a láncszem, amely a földi világhoz kapcsolta őt. „Álmat hámoz az emberiség” – „Csontjaink sziklái között az emlékezés serpentinje kanyarog”. A tévúton járó, megbolydult, magasabb értékeit vesztett költészet-ellenes világban (ahol „a halál morzsái mintha hamu a havon” – „arcomba vág a köd és minden ököl”) még mindig *Kassák* /lehetne/ az alkotói mérce és iránytű, az ő egyenes úton járó hajlíthatatlan konoksága; de sajnos, ő már nincs jelen a szélesebb köztudatban. Így hát az avantgárdhoz vonzódók szemében mára Papp Tibor lett a legfontosabb orientáló személyiség. „Sántavasárnap generálta litániák Disztichon Alfában” (utalás Papp Tibor munkáira): a költészet megújításának egyik lehetséges útja-módja. „Az újszülött INTERtextus / a hangosbmondóból / lassítva befut a peron elé / *Betlehemi vasutasok* állják körül / a személyvonatot – izzadtan tolató jajok! /.../ A költészet malmai hihetetlen sokat darálnak-zabálnak”; eltűnt az ihlet, „ágyszagú a poézis” – „ó, uram-isten! Hol van?” Fájdalmainkat „parázna söprüvel” terelgetjük a szemébe; „angyal-ruhában hálóz be a szomorúság”; „öncenzorok és rendőrkordonok – kibelezett költemény-halak”. Ez hát a valóság! S mi a költészet? „puha tűz / puha láng / csupa vér / a parázs / szólnak a nyírhegedük...” A záróképp Papp Tibor *Pogány ritmusok* c. opusára épül, amelyben Weöres-sorok „vendégszövegeskednek”: „Tiszta az ünnepi tisztás // tűzből futnak az árnyak / tűz közepéből a füst //...// dob zene zene dob / dob duda dob / dob dob duda duda – üsd”. E zenei fogantatású költészet talán fel tudja mutatni a művészettől elidegenedett közönségnek, melyik út vezet vissza az Ős-Egybe – vélekedik Németh Péter Mikola. S aki rátalál erre az útra – az „üdvözül”. A költészet által talán még lesz / lehet esélye az ember/iség/nek az újjászületésre.

A 70 éves *Nagy* Pálnak ajánlott vers megrendítő sorai örök-vérző történelmünkre /is/ utalnak: „Itt, e hazányi szobában, / ahogy megérkezel, / a virágminták vérezni kezdenek; / árnyékok oldalazva szétfolylak a falon, / a pórusok, a belövések helyét elönti a fény. / De a szemközti mészárszék ajtaja még zárva. / Pedig szellőztetni lenne most ildomos” (*Nyílt színen*). A tragikum és az irónia határmezsgyéjén egyensúlyozó költemény a cikluszáró *Sörszonett*-tel együtt (amely Gerhard Rühm-*Parafraza*s Slavko Matkovic szerb grafikus és akcióművész emlékére készült) egy emberi figura különböző pozitúrákban megjelenő fénykép-sorozata, amint a középeurópaiak fraternalizáló italával, a sörrel áldoz a baráti kapcsolatok oltárán. A szöveg az „első – második – harmadik – negyedik sör” variálására épül a szonett-forma keretében; voltaképpen csak az akció-sorozattal együtt-nézve nyeri el értelmét.

Az *Expediál/t/ Európa* c. záróciklusba került költemények az egységes, interaktívan együttműködő Európa vágyképét festik fel.

A *Mystrium Carnale* kiállítás-performansz képsora egy éteri-égi varázsgömbben a Szent Szellemmel töltekezés és átlényegülés misztériumát örökíti meg némi iróniával, hiszen a valóságból éppen az átlényegülés magasztossága hiányzik (*Pünkösöd*). A *Mikola Remete* többvariációs képsora Mózes alakját idézi; másutt – fején töviskoronával – ugyancsak Mikola képét látjuk; majd sírdomb halotti gyertyákkal övezve, aztán a Kálvária képei (amint Mikola – papi köntösben – járja a maga útját). A *két mágus* c. figurális képköltemény Simon mágusnak Mycolával (azaz a szerzővel) való ihletett találkozását mutatja be 1994 nyarán az Örök Városban, a Római Magyar Akadémián. Kettejük holtteste egymással párhuzamosan, egymás fölötti két sávban kiterítve – mintha a „post mortem”-szituációban valamelyik hajléktalan fekküdne a Keleti pályaudvar egy zugában; a részvét és együttérzés szimbólumaként (*Expanzió*-sorozat). Ugyancsak Mycolának szól a *Kurtyucz-kigyó* (érsekújvári ajándék, 1992), s az apokrif dallamokat felszabadító test-templom is. Az *Analógiák* I.-III. képei pedig mintha egy lélekvandorlás stációit jelölnék: a Szinnyei-Merse, Rippl-Rónai képeiről ránk tekintő arcok – Mikola portréjával kiegészítve – kísérteties hasonlóságról árulkodnak.

Maga a kötetzáró szöveg (*Expediál/t/ Európa*) – „örökmozgó textus”, ahogy szerzője nevezi; konkrét, *repetitív* költemény. A költő minden európai országot felsorol, versformába szedve – melyik melyikkel határos, mely államok közé van beágyazódva, hol, milyen ponton érintkezik a többiekkel stb. Így azt sugallja: Európát nem lehet széttagolni, hiszen erős kötelékű szellemi / történelmi egységre épül, amelynek Közép- sőt Keletközép-Európa is szerves része: „magyarország határos szlovéniával, horvátországgal, szerbiával, ausztriával, szlovákiával, ukránnal és románával”, s ezek mind számos más országgal, egészen a legnyugatibb államokig – a láncolat megszakíthatatlan. A történelem nagy ünnepe lesz, ha a határok végre eliminálódnak az újra-egységesülő Európában. A szöveg 1993-ban keletkezett, a szerző a keszthelyi Magyar Műhely-találkozón mutatta be; de aztán továbbírta Koszovó függetlenségének kikiáltása napján – 2007. febr. 17-én. Így ajánlja munkáját költő-társainak, mondanóját továbbgondoló olvasóinak: „Ebben az esetben olyan *konkrét* lírai művel van dolgunk, amely az újraegyesülő Európában, a határok változásával, illetve megszűnésével természeténél fogva, írójától függetlenül is folyamatosan mobilizálja, továbbírja magát a történelemben, avagy a történelmietlen valóságban”. Így hát kéri mindazokat, akik szeretnének alkotó módon közreműködni a mű további alakításában, fordítsák le azt apa- s anyanyelvükre, s továbbítsák észrevételeiket e-mailen Mycolának. Így a kompozíció – véli – nagyszabású *gestus*-költeménnyé bővülve, esetleg szemléletformáló hatású lehet, s hozzájárulhat az „egységes európai álm” megvalósulásához a harmadik évezredben.

Mint látjuk tehát, az avantgárd költő ma sem mond le arról, hogy alakítóan nyúljon hozzá a valósághoz – s bármennyire is otthonosan mozog a metafizikai szférákban, azért a konkrét – bár áttételes – cselekvést is fontosnak tartja. Németh Péter Mikola az avantgárd szinte minden ismertebb műfajában kipróbálta alkotói erejét, anélkül, hogy a hagyományos költészet alapjaival szakított volna. A „közlés” funkcióját éppoly fontosnak tartja, mint a „kifejezést”, s vizuális szuggesztivitása révén még intenzívebbé teszi mondanóját. Bár világ-értelmezésében a transzcendenciának kitüntetett szerepe van, arra törekszik, hogy *akció*- és *konkrét* költészetével a valóság-problémákra is felhívja olvasói / nézői figyelmét, a költészetet /újra/ az élethez közelítse. Kötete így egyszerre hat ránk érzéki és spirituális síkon; sajátosan egyedi-egyéni színfoltot képviselve jelenkori irodalmi életünk bőséges szín-palettáján. A kötetet a *Napkút* és a *Magyar Műhely* Kiadó a *Cédrus* Művészeti Alapítvánnyal közösen adta

ki irigylésre méltóan szép kiállításban a 2008-as Ünnepi Könyvhét alkalmából, olyan értékes és szépen kidolgozott képanyaggal, amely egy képzőművészeti albumnak is díszére válna. E könyvészeti remekmű azt bizonyítja, hogy az avantgárd újabb műfajai (akció- és konkrét költészet, performansz, vizuális és akusztikus szuggesztiók stb.) is „beilleszthetők” a hagyományos könyv-keretbe; így hát semmi okuk nincs a konzervatív ízlés híveinek arra, hogy kirekesszék őket a Gutenberg-galaxisból. Talán itt lenne az ideje, hogy az avantgárdot – mint a XX. századon végigvonuló egyik legvirulensebb irányzatot – kodifikáljuk és beiktassuk művészeti összképünkbe – a posztmodern múltó divatját /is/ túlélő valóság-szemléletével egyetemben.

Egy par excellence középeurópai művész:
Szombathy Bálint

„A festészet néma költészet;
a költészet beszélő festészet”

Szimonidesz

A jugoszláviai *Pacséron* született, 1950-ben; de iskoláit már tíz éves korától Szabadkán végezte. Így eszmélkedését 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) történet 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 Micic) 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) értékeli tevékenységüket.

Az avantgárd szellemiség iránti érdeklődés a ‘20-as évek végén „lecsengeni” 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) bűvópatak-szerűen 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 Zágrábban, 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 *Symposion*, amely 1975-től önálló folyóirattá alakulva *Új Symposion* néven nagyhírű, a közép-európai avantgárd leghosszabb 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 apostolai* (Újvidék, 1972) „átértékelték” az egész XX. századon átvonuló művészeti modernség problematikáját, s új

megvilágításba helyezték a Kassák-kérdést. Az avantgárddal szembeni megrögzött – elsősorban politikai alapú – előítéletek felszámolásában fontos szerepet játszó publikációi tették lehetővé, hogy a ‘60–’70-es évek fordulóján a vajdasági magyar irodalmon belül is felerősödhesse – 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 Kultúrkör*-rel és az *Új Symposion*-nal 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. p.).

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 „kivülállás” 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 ‘70-es 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 vonzáskörében élt (vö.: *Kelemen Erzsébet* interjúja Szombathy Bálinttal: *Élet és művészet egysége*; *Napút*, 2010/3. sz.).

Szombathy Bálint tehát szinte természetes 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 ljubljani *OHO* csoport tevékenysége; a belgrádi nemzetközi vizuális kiállításon 1969-ben már ő is velük együtt szerepelt *A táj poézise* c. konceptuális fotó-sorozatával. A zágrábi *BIT International* csoport kiadványa (1969), amely az avantgárdot történetiségében mutatta be (Kassák ‘20-as évekbeli munkái is helyet kaptak benne) szintén ösztönzően hatott rá; valamint alaposan áttanulmányozta a MA ez idő tájt megjelent faksimile kiadását, s annak szellemiségét a maga törekvéseivel rokonnak érezte. Ekkor már rendszeresen forgatta az *Új Symposion* számaint, sőt mint diák, verseket, képzőművészeti írásokat is küldött a lapnak. Itt jelent meg első képvers-triptychonja 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 vezérelt.” (in: *Kassák Emlékkönyv*, 91-95. p.). 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 további művészeti kapcsolataim Belgrád és a többi jugoszláv kulturális központ felé. A ‘70-es évek elején rendszeres olvasója voltam a *Problemi* c. szlovén, a *Pitanja* és a *Telegram* c. vezető horvát irodalmi és művészeti lapoknak, a belgrádi *Treci* programnak és a *Delónak*, a milánói *Flash Art*nak, a varsói *Projekt*nek, a bécsi *Mérleg*nek”. 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 ‘60-as 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, Schwarzkogler stb.) szinte mindmáig meghatározza az új s újabb experimentális nemzedékek arculatát. Gazdag műfaji skálájuk (happening, performansz, hangköltészet, testművészet, a különböző fesztivál-formák stb.) egy újfajta *közösségi művészeti* hullámot indított el szerte a világon. „Az akcionista szellemiség előretörése Jugoszláviában a ‘60-as 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 Simic nyugdíjas* (1969), az újvidéki *KÓD* (1970), a belgrádi *A-3* (1970). Majd a ‘70-es évek elején Marina *Abramovic* és Rasa *Todosijevic* 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. p.).

A konceptuális művészet – Szombathy Bálint meghatározása szerint – állandóan megújuló kifejezési eszköz, „a művészeti gondolkodás módszere”. Kezdetől fogva vallotta: „Nem költőkké és művészekké kell válnunk, hanem olyanokká, akik a művészetet az élet totalitásának átélésében tudják feltételezni. /.../ Az avantgárd nem egyszerűen művészet, hanem élet-szemlélet 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 lételemekedetekbe, 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 némiképp ókonzeratív Szabadkán frissítően hatottak a ‘60-as 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 '60-as évek derekán a közeli Csurgón jött létre Jugoszlávia első ifjúsági művésztelpe az *Ifjúsági Tribün* tagozataként, amely gyakorta rendezett kiállításokat a legifjabb nemzedék alkotásaiból. Bár e művek jórészt hagyomány-követők voltak, szemléletükre mégis jellemző volt egy bizonyos fajta kozmopolitizmus. E művésztelep munkájában vett részt a szerb és a magyar kultúrában egyaránt jártas Slavko Matkovic is, a lelkületében mélyen szülővárosához kötött, ugyanakkor lázadó szellemű, internacionális beállítódású, írói hajlamokkal beoltott ifjú festő – romantikus és idealista bohém, aki 1968 tavaszán egy képzőművészeti rendezvényen ismerte meg az akkor még zömmel középiskolás művész-palántákat. Akikkel aztán rendszeresen találkozá-vitatkozva, 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 Tomanovic. Összejövedeleikre 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, D. Poznanovic) révén már 1970-ben csatlakoztak a jugoszláviai művészeti élet „kollektivista szellemiségű” avantgárd vonulatához.

1971-ben Matkovic rövid életű kommunát alapít a csoport tagjaival a Szabadka melletti Ludasi-tó partján; részint a csurgói művésztelpei szellemiséget továbbgondolva, részint a korabeli nyugati hippy-közösségek mintájára. A csoport tagjait úgy kezeli, mint „családtagokat”; ennek ellenére többen kiválnak belőle, viszont a „mag”-hoz csakhamar újak 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 E – illetve E Kód körrel, s a zágrábi, belgrádi hasonló ívű közösségekkel). Rendszeresen szerepelnek nemcsak a honi tárlatokon (Szabadka, Újvidék, Zágráb, Belgrád, Ljubljana stb.), hanem Bécsben, Bukarestben, Krakóban, Varsóban, majd Moszkvában; sőt, egy idő után Nyugaton is (Würzburg, Dortmund, Párizs, Róma, Montreal, New York stb.), megnyitva a jugoszláv modernista művészet új fejezetét. Matkovic 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 Szentjóbyval, Pauerral, Tóth Gáborral, akivel aztán még hosszú éveken át együtt dolgozik. Meghívásukra a Csáji-Haraszty-Paizs trió Újvidéken is kiállít. 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 Csernik Attila, Kerekes László, Ladik Katalin, 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 Iffjúság* c. hetilapban egy írógép-textúrával készített, a kulcs-kulcslyukak s az emberi alakok metaforikájára épülő *cím nélküli* kollázst tesz közzé, amely a vizualitás irányában tett kísérletként is értékelhető. Ugyanez évben az *Új Symposion*ban megjelenő képvers-triptionja, amelyet a Bosch+Bosch első tárlatán állít ki (*Szélmalomharc 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) hiábavalóan támadja a hatalmat és erőt jelképező rezzentlen 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. kollázs-sorozat (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 válság-tudat 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 szöveg-együttes, amelyben a vonal-írást megtörő optikai alakzatok, kitörölt szövegrészek jelzik: itt is a vizuális szuggesztivitásra épít a hagyományos szöveg-formálással szemben.

Egyik figyelemre méltó ötlete, amint a szabadkai főutcán egy építkezés előtt húzódó biztonsági folyosó bejáratánál papír-íveket 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 ‘70-es évek elején a hétköznapiok eseményeiben és az emberi léttérben kerestem és leltem meg számos olyan poétikai fogódzót, amely nem elsősorban a látványszerűségeken 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 B+B 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 fogalmkörében burkoltan 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 *koncepció* 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. Voco-vizuális munkái készítéséhez sok ötletet merített Kassák *Munka*-köre szociofotó-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, hamis látszatokra, beidegzettségekre épülő konvenciók „átvilágítását”, széttörését kell a művésznak 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 rejtő 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 költésztől a fluxus és a land-art, a performansz széles skáláján át a nonverbalitás módszerével megteremtett irodalmi mű lehetséges kifejezési formáit. Megkísérli totalitásában átélni a kort, amelyben él, s az idő előrehaladtával egyre kevésbé „költőnek”, mint inkább „művészetkedvelőnek” (*Art Lover*) tekinti önmagát. (Minderről bővebben szól ars poétikajellegű írásaiban: *Ars poetica et historica*; Magyar Műhely, 1991. jún.-i sz.; valamint: *Marék homokot szorongatva* – Vallomás ars poétikám párologtatásáról; *Hid*, Újvidék, 1997).

A '70-es évek elejének akció- és gesztusköltészeti munkái zömmel protestfelhanggal 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 (*Hid*, 1968) kínálta. 1971–72-ben pedig az *Új Symposion* 86. számának lapbetétjeként 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. Párképen a nő félre hajlított füle mögött ugyanez a jel látható. A nő arcának gyógyíthatatlan torzultsága s a szemében ülő szomorúság a rablét, a kiszolgáltatottság keserű fájalmát sugallja. Ezt az arcot akár a megsebzett, a vörös csillag-stemplivel megbélyegzett-elnémított költészet szimbólumának is tekinthetjük.

1971–72-ben készült *Zászlók* c. színes fotósorozata a Ludasi-tó partján, illetve a Fruska Gorán 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 keresztben 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 természetet megpecsételte-megbénította volna a

jugoszláv (szerb) 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; 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 „egybejátsztatására” épül; ugyanakkor így, utólag nézvést, túlmutat önmagán: mindez már a múlté. A „halak” valóban elúsztak!

1972-ből való 14 részes fotóperformansz-sorozata (*Lenin in Budapest*) a lázadás szellemét örökíti meg. Az utcán sétálgató tömeggel szemben magasra tartott Lenin-képpel vonul a performer; 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., 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/legvégzetesebb egyenlőtlenség forrása lett!). Végül a performer egy rácsos kerítés előtt leül a járdára, s a transzparenst mint tilalomfát a földbe 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: fel-támadásra 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 „csendélet” kályhával, szobabelsővel, a széken néhány ruhadarabbal). A költő „otthona”. A kietlen környezetben a performer elhagyatottan, mégis önérzetesen üldögél: saját akkori lakótérét nevezte el „Bauhausnak”, „a művészet szociológiai immanenciáját célozva meg általa”. Az egészet konkrétan és szimbolikusan is értelmezhetjük: az emberi lélettér beszűküléseként, illetve a ‘20–’30-as évekbeli Bauhaus-elképzelések szocialista megvalósulásának paródiájaként. A *Halte Ordnung!* c. fotósorozat (Újvidék, 1973) korhadó-penészes utca falán a három nyelvű (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 lélettér 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 szégyenbélyeg 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 magatartás-művészet egyik megrendítő darabja, amely mindnyájunkra érvényes lehet!

Misko Suvakovic – Szombathy Bálint „művészi stratégiáiról”, szemiológiai munkáiról szólva – hangsúlyozza, hogy alkotásainak legsajátabb jellemzője a kelet-európai művész politikai identitásának tematizálása, valamint a hegemon későmodern és a kelet-európai underground kultúra metszéspontján alkotó művész és művei szerves kapcsolatának felmutatása. Az underground művészet Keleten olyan művészi eljárás- és viselkedés-módokat 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”. Suvakovic abban látja Szombathy elkötelezett akcionista irányultságú művészetének jelentőségét, hogy a ‘60-as 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 tárgyiaság, 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 „különféle szemiológiai stratégiákhoz folyamodott a vizuális költésztől a fluxuson és a land-arton, valamint a performanszon át a konceptuális művészig” (vö.: Suvakovic utószava a *Szombathy art c.* kötethez: *A politikum megjelenítése a művészetben; Szombathy Bálint és a politikai decentralizáció taktikái*; ford.: Bakos Petra; Novi Sad, 2005).

Szombathy Bálint grafovizuális munkái a nonverbalításra épülő szemiológiai kutatások körébe tartoznak. 1972-ben készült 12 részből álló *Nontextualité* 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 Galériában* állította ki. A táblák írógéppel készült apróbetűs szövegén föl-le, átlósan, keresztbe-kasul, sugáralakban, diagram-szerűen húzódó vonalak (amelyek az *o* betűk kitöltése, vízszintes-függőleges irányban történő összekötése révén a szövegben immanensen rejlő vonal-szerkezetet 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 tojásalakzatok) 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 *Fixatives* (1973) a temető, a névtelen fakeresztek, kövek-virágok nyugalmanak költészetét sugallják. Az ugyancsak 1973-ban készült *Lift Up* (*Lanovka*, Bohinj) mint parányi házikó emelkedik a légből, úszik drótkötélen a gyönyörű táj fölött – természet és technika szép egységében. A magasból fényképezett 6 kép a felülről aláereszkedő liftet mintha mozgásában örökítené meg; az alsó képen a lanovka szurreális lebegéssel eltűnik a sűrű lombok között. A szintén 6 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 közös, 6 képből álló fotóperformansz (*Ressurrection*, Bohinj, 1973), amely az

élet/halál, művészlét/halhatatlanság titkát faggatja. A két szélső képen a két performer áll mint egymás tükörképei, lehunytt szemmel, átszellemülten, a közvetlen élettől messzire távolodva. A közbülső két-két képen, külön-külön, halotti pózban fekszenek, fejüknél sírkereszt. A köröttük 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 „rárímel” 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 szerelemről, / a szerelem állhatatosságáról, / az együttes halálról. / A téma is, / meg a szüzsé is örök. / Gyakran találkoztunk már vele az irodalomban”. 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 9 tagú 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 nemlétebe.

1974-ben Ida Biarddal 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 performanszfotói 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 Matkovic-tyal és Szalma Lászlóval közösen *WOW* címen kollázs-folyóíratot szerkeszt, amelynek minden oldala önálló vizuális költeménynek tekinthető (mindössze 6 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 *Physical and Semiotical Informationen* c. albumot, majd 1976-ban a *Poetical Objects of the Urbanical Environment* c. kötetben fogja össze Ladik Katalin – Fr. Zagoricnik – 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-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 „lapon” nyomdai ólomsorok (*Szombathy Art*) és cink-klisék helyezkednek el. Az ötágú csillagalakzatok, a szerző fényképe, adatai (mintha útlevél 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* ‘70–’80-as évekbeli felvirágzása, amit a *postcard* 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 Belgrádban már nyilvános *mail-art* kiállítást rendeztek (*Feed back Letter-Boks* címen), amelyen Sl. Matkovic, Fr. Zagoricnik, Szombathy B. munkái is szerepeltek. A későbbiekben egész szamizdat-irodalom alakult ki a küldemény-művészetből; *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 Net Work-hálózathoz (f. Tóth Árpád, Tóth Gábor stb.); így a nemzetközi mezőnyben már a ‘70-es években számon tartották őket. Szombathy Mc.Luhan kifejezésével élve hangsúlyozza: a ‘globális világfalu’ informatikai rendszerében „egyszerre ragadható meg a Milói Vénusz, Warhol Marilyn Monroe-portréja és valamely kevésbé ismert szerző alkotása: ezek a rétegek átfedik egymást, konvergálnak egymással, porózussá, fogyaszthatóvá téve a kultúrát” (vö.: *Marék homokot... Hid* 1997).

Természetesen ez a széleskörű *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, Hid*, 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. sz. 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 *Képirás Művészeti Alapítvány*, Kaposvár, 2005). Magyar nyelvterületen mindmáig ez az egyetlen átfogó és minden részletre kiterjedő tanulmány e tárgykörben, jóllehet 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 D. Pignarati megalkotta *Új költészet – konkrét költészet* c. programját; de a fogalom maga Max Billtől ered, aki a Bauhaus tanáraként már a '30-as 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/érzékletes leképezésével, s saját eszközeire (vonal, kör, mértani alapformák, színek stb.) építve *konkrét tárgyiasságot* teremt, a valóság *eszmei (konceptuális)* szintjén. Ugyanez érvényes – mutatis mutandis – a konkrét költészetre: a nyelvi elemek önállósításával, a szó, hang és látvány közös szuggesztiójával (verbi, voco, vizuális költészet) olyan intenzív nyelvi mező jön létre, amely a közlés hatásformáit egyesítve felerősíti a mű expresszivitását. A nyelvi redukció a '60-as évek radikális újításaiban (pop-art, konceptuális művészet, Fluxus, minimal-art, akcióművészet stb.) eljut a konceptuális purizmusig, s a XX. század utolsó harmadában olyan új avantgárd virágkört hoz létre, amely csak a klasszikus avantgárdnak a század eleji (mintegy a '30-as évekig tartó) első virágkorához mérhető.

Szombathy Bálint lépésről lépésre számba veszi a II. világháború után új s újabb hullámokban jelentkező konkrét költészeti jelenségeket, amelyek a „nyelvi lázadás” kifejeződésének tekinthetők. *Joyce* már a '20-as években hangoztatta: „fel kell törni a szavakat, hogy kiszívjuk velejüket, hogy egymásba oltsuk, 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 G. *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 struktúra 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. *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 szövegköltészethez kapcsolódnak, többségük viszont a nonverbális konkrét költészet körébe tartozik.

1976-os *Szerelmesek és más idegenek* c. verseskönyvében van valami rejtvénytudás: a 77 rövid számozott költemény az egyes darabok belső utalásrendszerének felfejtésével, átstrukturálásával különböző alakzatokba rendezhetők. H. Nagy Péter *A betűcivilizáció szétrobbantása* c. kismonográfiájában (2008) a „szótárregények”, „dobozregények” eljárásaira emlékeztetőnek tartja a mű felépítését: „a befogadó a sorszámolás felbontásával többféle-képpen 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-mozaikek, 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 '20-as évek eleji számozott verseinek, esetleg Tolnai Ottó *Verseik* c. köteté (1975) egyes darabjainak depoetizált kompozíciójára emlékeztetnek ezek a tömör, esszenciális sűrített-gű 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: az 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 síkja 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 „közreadóé” szerepel a címlapon, mint aki csupán „közvetíti” a talált műveket. Akárcsak Tandori az *Egy talált tárgy megtisztítása* c. kötetében (1974). Ugyanakkor a címlapfotó (egy nagyapa 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, szenvtelenül.

Az I. rész (*Huszonegy eset*) a lezárulóban lévő, vagy már lezárult 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 közlétező 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-voco-vizuális költészet irányába tett fontos lépésként értékelhető.

Harmadik kötetében (*Poetry*, Újvidék, 1981) a ‘70-es években keletkezett – korábban már vizsgált – konkrét vizuális költeményeit, fotoperformanszait teszi közzé. Az album a ‘80-as 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 kettőtört cím (POE / TRY) alatt egy bekötött szemű női alak (a Múza? – aki nem sejti-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. 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 eddigétől 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 ‘80-as éveket már „tisztá lappal” akarja kezdeni.

Könyve (magyar – szerbhorvát – 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 költészetről írt tanulmánya kategóriarendszerének 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 Non-textualité* 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. p.).

Az előszóban Szombathy körvonalazza ars poétikáját is (amely alapjaiban mindmáig nem változott). Eddigi alkotó munkája 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-voco-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 zsurnalisztikai 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 ‘70-es 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 protestgesztusok megcsitulnak. A továbbiakban nem a társadalmi viszonyok elleni közösségi, „küldetési” lázadás, hanem a tárgyak, dolgok, emberek konkrét élethelyzetének megértése, elfogadása, feldolgozása válik költészete tárgyává (anyagává), s mindinkább a nyelv, a kifejezőmód, a valóság-művészet jelszerű, áttételes kapcsolatai izgatják. Jesa *Denegri* szerint a későbbiekben „Szombathy egész munkásságának alapkérdése a művészet természetének vizsgálata”. Miután „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. p.). Voltaképpen már a *Poetry* zárófejezete jelzi: milyen irányban kíván szerzője továbblépni. Búcsút véve az akcióművészettől, egyre inkább a szemléleti elemek kerülnek nála előtérbe (installációk, performanszok, festészeti törekvések, testbeszéd stb.), természetesen a konceptualitás kifejező eszközeiként.

A '80-as 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 '30-as 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 háttérü „küldetéses avantgárdot” oly mértékben ellehetetlenítették, hogy a kimondás bátorságára immár gondolni sem lehetett (ha nem akart valaki a legméltatlanabb peremhelyzetbe kerülni, vagy nem akarta 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 stiláris eklekticizmus 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 '80-as 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 Fiatal Művészek Klubjában. A hazai mezőnyben épp a '80-as évek elején kezdtek teret nyerni a konkrét vizuális poétikák, elsősorban a párizsi Magyar Műhely szerkesztőtársasának (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) új programja („Nyitás a vizuális költészet felé!”) hatására. Ők 1980. jan. 4-én rendezik első hazai estjüket a 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 '70-es 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. hangjegyköltemény. A tömör *Triptichon* akár konkrét ars poétikaként is értelmezhető: a *mimesis* és a *genesis* szavakat áthúzva, a költő a *synthesis* mellett teszi le a voksát. Az Aczél Géza szerkesztette *Képversek* c. gyűjteménybe (1984) bekerülő *Vizuális költemények* I–II. idegen nyelvi elemekből építkezik. A vonalból kitörő I. verbális kompozíciót két kép „illusztrálja”: az alsó térfélen fegyverek (mintha a szerző előrevetítené a jugoszláv háborút); a felső részen viszont mintha angyalka suhanna át, békét hozva a földre. 1988-as *Party!* c. plakátkollázsa 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.

1989-ben jelent meg Szombathy Bálint *Kassák-értelmezések* c. 4 tagú kollázskonstrukciója (*Art Lover* '89-ként jegyezve), amelyben a Mester dadaista költeményeinek néhány alapmotívumát idézi fel, beépítve a képarchitektúrák szilárd geometrikus szerkezeti kontúrájába Kassák portréját 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 („mond 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 az emberiség tudatában a civilizáció évezredei során; s a jelenkorban mindez megfér egymás mellett! „Eppur fu Europa” – s merre tovább? A *Magyar k(n)épköltemény* I–II. (uo.) I. részén egy ceruzát tartó kéz hurkokból álló sorokat ró egy lapra – a hurkok mintázata a népi szöttekre emlékeztet. A II. részben a monumentális, hasonló „hurkokból” – építészeti elemekből – álló Pisai Ferdetorony fölött felirat: „no disco!” A ceruza és a torony dőlésszöge azonos; a szöttes, 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 '80-as 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: *Irreverzibilis Zeneon*, Nagy Pál: *Journal in-time*, Papp Tibor: *Vendégszövegek* 2,3) *mérföldkönek* tartja a magyar vizuális költészet térhódítása szempontjából. „Több évtized tudását és törekvését ötvöző könyveik /.../ 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 iktatja be a XX. század 2. felének különféle rokon jellegű poétikáit – mint a tipográfiai költészet, a grafizmus, a lettrizmus, konkretizmus, fónizmus – azaz a szintetikus verbi-voco-vizuális költészetet valósítja meg” (Sz. B.: *A konkrét vizuális poétikák térnyerése Magyarországon a '80-as években*; in: *A konkrét költészet útjai*, 2005; 38–45. p.)

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 '80-as évek derekán újra felvirágzó mail-art – a szubkulturális Háló (Net Work) – 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” (ami sok esetben egy-személyes kiadást jelölt) s a postcard, amely „a személyes kapcsolatok kiépítésének forrása lett” – emlékezik Szombathy (*Él-e még a mail-art? – Új művészet*, 1995/4. sz.). 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 egyfajta közös érzület kifejezőivé váltak.

Szombathy alkotói útja – nem utolsósorban a küldeményművészet áramlatába bekapcsolódva – a '80-as évek során épp a nemzetközi kapcsolatok kiszélesítése felé vezet. Részt vesz

különböző művészeti fesztiválok (Európa-szerte, sőt Amerikában is), s egyre inkább tudatosodik benne: a „küldetési” avantgárd (amely a ‘60–’70-es évek akcionizmusát élte) átmenetileg elvesztette aktualitását. A ‘80-as évek közép-európai konceptuális alkotói egyre inkább felismerik, hogy a magukat „szocialistának” nevező társadalmi formációk (akár „nemzeti”, akár „internacionalista” alakjukban) a demagóg „tömegelvűség” nevében kersztre feszítették az individuumot, megvonva 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 individuum szabadságának ideáját szegezte 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 értéknek.

Ezen elv jegyében alakult meg a vajdasági Rumán a ‘80-as 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 rádöbenteni 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. p.).

Az *Autopsia* programjával némileg rokon, bizonyos vonatkozásokban viszont azzal ellentétes elvekre épül a Kanadában fogant *neoizmus* (mint *ellenművészeti* stratégia), amellyel Szombathy ugyancsak a ‘80-as 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 ‘70-es évek végén Kanadába emigrált budapesti zenész, aki Portlandban megismerkedik a kanadai szubkultúra egyik kulcsfigurájával, David Zack-kal, 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, ami ehhez a „kollektív” névhez társul. Kántor küldeményművészeti akciók révén toborozza híveit, akik mindnyájan felveszik ezt a nevet. A ‘80-as évek végére a mozgalom széleskörű nemzetközi *magatartás*-művészetté duzzad (lakásfesztiválok, urbánus rítusok Montrealban, Baltimoreban, New Yorkban, Nyugat-Európában, sőt underground jelleggel Közép-Európában is); e fesztiválok Szombathy is rendszeresen részt vesz. A határok nélküli művészet jegyében Kántor „Hontalan” pecséttel ellátott útleveleket osztogat; személyazonossági igazolványokat küld szét a nagyvilágba, amelyekkel birtokosaik belép-

hetnek Academgorodba (valóban létező város Szibériában), a neoista „Ígélet Földjére” (természetesen ironikus értelemben véve). Világszerte Neoista Konzulátusokat nyit, többnyire magánlakásokon (vö.: Sz. B.: *Vér, arany, neoizmus; Emígyen szóla Monty Cantsin; Az útlevel mint művészeti eszköz*; in: *Marék homokot szorongatva*; 87–105. p.).

A neoista mozgalom gondolati magva – fejtegeti Szombathy – a vérmotívum köre épül: a vér elmosza és megújítja a világot! Elindítói Ady *Vér és arany* c. versét tartják ars poétikájuknak. „Kántor a vért nem szűkíti le annak metaforikus kivetüléseire, illetve nem veti el annak hagyományos szimbolizmusát”, hanem nagyon is konkrétan a köré építi performanszai cselekvésmechanizmusát, tiltakozásul a XX. század vérontásai s a vérrel szerzett hatalom gyilkos erőszakszervezetei ellen. Egy egészségügyi nővér néhány kémcsőnyi vért vesz le a karjából, s ő azzal – mint festékanyaggal – hozza létre „vérfestményeit” (amelyeket aztán „műtárgynak” tekint). E képek ikonográfiai szerkezetében egy vérrel felvitt *X* dominál (mint a halál véres satujába befogott ember jelképe). Kántor a *Vérgyár* kísérteties épületudvaráról énekel, ahol vérrel 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 önmésző művész tárgyi metaforája /.../ a teljes önmegvalósítás posztulátuma”. A Monty Cantsinok „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 fellépéseit, egy magánlakásban bonyolítja le azokat. Szombathy Bálint végig kíséri az útján; több közös performanszban is szerepelnek – Újvidéken, Surányban s másutt. Ezek dokumentációját Szombathy az *Új Symposion*ban s a *Híd*ban 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 Sz. B. Art Lover álneven *a.k.a – Álneves művészek – művészi álnevek* c. kötetében újraközli; Bp. 2006). Budapesten Tóth Gáborral hármásban mint „neoista ügynökök” akcióznak; fellépéseiket természetesen mindenütt botrányok kísérik. Slavko Matkovic 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 ‘80-as évek végére kikristályosodik az a neoista performanszstílus, 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 4x6 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 katarziszt 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 ‘80-as 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. p.). Szombathy idevágó rajzai a művészsors tragikumára utalnak. Az elsőt egy töviskoronás Krisztus-főre emlékeztető alak, keresztel a nyakában; fölötté lélekmadár, az alsó bal sarokban hatot mutató óra (*Atyám, kezembe 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 katonalakot ábrázol, kezében zászló; lábánál egy parányi repülőgép, mint aki győzelmet aratott a háború fölött. A negyedik rajz (*Balkáni Ikarusz*, 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 Ikarusznak 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 malomkerék-szerű 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 ‘80-as 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 alkotói 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 világ-hírnévre tett szert (a „poésia chiusa” megteremtőjét tisztelték benne). Ő azonban ekkor már Stockholmban élt ismeretlenül, családnevét Csúszóra változtatva, s egyetlen vágya volt, hogy Érsekújvárra, Kassák szülővároskájába hozza haza hamvait. Ami meg is történt. Szombathy aztán 1990. júl. 1-jén gyászbeszédet is mond (képzeletbeli) sírjánál, hangsúlyozva: „Élete és munkássága az avantgárd kollektív tudatának a metaforája”; egész lényé arra tanít, hogy „az avantgárd magatartásforma, maga az élet”. Emlékét idézi meg temetői fotókollázsa (*Homage to the last poet*, Érsekújvár, 1991), amelyen Matkovic-tyal 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. p.).

A '90-es 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, egyszersemind 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 meglelése 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 elviselhetlenebb dolog a szellemi munkátlanságnál” (*Marék homokot szorongatva – Vallomás ars poétikám párologtatásáról; Hid, 1997*).

Az 1988-as szombathelyi Magyar Műhely találkozón megismerkedik személyesen a lap szerkesztőivel, akik – eddigi munkásságát már régóta figyelemmel kísérve – ez alkalomból Kassák-díjjal jutalmazzák. 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 performansz művészet élvonalában jegyzik 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 '90-es 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 csöndes 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 „fölföldobott 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 '90-es években ismét a vizuális alkotások dominálnak munkásságában, de már intenzívebben él az új technikai eszközök kínálta lehetőségekkel. A többnyire montázselemekből 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 tradíción belül szinte pontosabban kifejezik a költő „eszméjét”, „üzenetét”, mintha 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-lángnyelvvel s egy koponyán tündöklő keresztalakzattal, a kép jobb alsó sarkában egy hajdani tömegtüntetés fotójával (a szónok mintha Lenin lenne!) a kezdetre utal. A vérrel, tüsszel, vassal megpecsételt

forradalom „keresztútján” elindult nép most a végponthoz érkezett: lám, hamis alapokra épített, s végül minden összeomlott körötte. A második képen egy keresztre szegzett (Krisztus)fő, szakállában pillangó (a „feltámadás”, újjászületés jelképe); körötte tárgyi szimbólumok: vöröscsillag, repülőgép, vöröskereszt – s a felső jobb sarokban a neoista *óra* (itt az Idő!). A harmadik képen egy intarziás, többszínű négyzetalakzat, közepén, alatta és fölötté kereszt, bal s jobb oldalán vöröscsillag. A negyedik képen pedig hanglemezek középebe préselt óraszimbólumok (mindegyik 6-ot mutat, a felső mutató fölött pici kereszt); középen kép a képben: egy szarvaskoonya agancsbal, fölötté 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 háttérében bombázó gépek, lőfegyverek, gránátok rajzolódnak ki; szétlőtt koponyák utalnak a vérengző háborúra, amely a „betűcivilizáció”, a kultúra bástyait 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 nem csak 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 végzetszerűségét hozzák közelbe” (in: *Aktuális avantgárd – M.M. Hermeneutikai elemzések*, 2002, 237. p.). 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 öröknaptárból* (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 dolgozzunk, 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 a délszláv háború-teremtette elviselhetetlen

s reménytelen helyzet miatt. Azóta Budapesten él, a *Magyar Műhely* szerkesztője s a 2005-ben nyílt *Magyar Műhely Galéria* vezetője.

A *Pic*'sszel 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 szétesettségét mutat. Egy másik kép (*Használaton kívül*, 2005) ugyancsak a jugoszláviai standardra utal, immár egészen „lefogyasztva” (jugoslo, jugos), rajta kézírással: „van upotrebe”. Tehát a jugoszlávság lassan továtúnik 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 „háborúsdinak” 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) egy vulkánkitörés (vagy talán atomkatasztrófa?) utáni világúri 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 terméketlen táj peremén apró, repülőgép-szerű bogáralakzatok: győzött a természet-társadalom, a férgek felfalják az önmagát megsemmisítő Élet maradványait.

Vagy mégis lesz, lehet folytatás?

Az *Üvegmező* (Belgrád, Novi Sad, 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 széthullott 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 hátizsákok, az egyikből vaskos könyv lóg ki: *Jugoszlávia története*. Ennyi volt. Eddig tartott. Szerencsére.

1993-ban a dessaui *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. videó-installációját. A képeken az egykori pártvezérek fotói, a TV-ben megjelenő politikus-arcok, ünnepi asztalok, értekezletek nagyképű szónokokkal, terepasztalon ólomkatonák – de a nép seholt! Nagyon egyoldalú dialógus volt ez hajdanában: a felülről jövő erőszakos utasítások kora; miközben „demokráciáról” szónokoltak, virágozott a „kézi vezérlésű” pártállami diktatúra. Amely végül is saját összeomlását készítette elő.

A *Bőrönd* (1997) iratokkal teli, útrakész koffer: az „elvtársaknak” sietve távozniuk kell. Az *Útkeresztelkedések* (1998) ugyancsak összepakolt táskák, szétszórt ruhakupacok halmaza egy kiürült teremben, az egyik befalazott ablakban egymásra zsúfolt ládák sora. Másutt egy férfi messzelátóval kémleli a múltat/jövőt (*Messzelátó*, 1998). A *Meeting Point* (1998) egy

hatalmas teremben különböző szerszámok, batyuk, zsákok halmazát mutatja, levetett ruhák színpompás összevisszaságban, köztük katonai öltönyök; a falakon gyönyörű tájképek társaságában vöröscsillag – lám, így fest az egymással össze nem illő dolgok „találkozóhelye”! Ilyen egyveleg volt a múlt – aminek végre vége van. A figyelmeztető órainstalláció (*It's Always Six O'Clock*, Bp., 2003) jelzi az Időt: a különböző falórak 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 '90-es évek videóperformanszai Szombathy Bálintot a magyar konceptuális művészet jellegzetes, 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 „láztak”; az újabb zászlók vérfoltosak; a performer neoista forró vasalóval kiegészíti belőlük a vöröscsillagot, s a Tito egykori nagyszabású születésnap ünnepélyein bemutatott tornakoreográfiát idéző mozdulatokkal lengeti őket. Itt is megjelenik a neoista vérfiola s a szétdúlt ország térképére loccsantott vér; a földön szétszórt könyvek, vérnyomokkal. Majd a szokásos neoista jelenet: Szombathy „asszisztensei” körülállják a vívóruhában hordágyon fekvő, vívósakkal lefedett arcú performert, akitől egy nővér vért vesz. Itt is vöröscsillagos jugoszláv zászlók, vérfoltos könyvek (köztük a Jugoszláv Szovjet Szocialista Köztársaság 1974-es alkotmánya). A „beteg” maga az ország, amelyet egy kommandós öltözékű, nehézkalapácsos figura mintha szét akarna verni: pörölyvel üti a Titót ábrázoló fémdomborművet. 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. M. Suvakovic 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 motorcsónakon 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 felhőként, 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 „jóhírt” a többi népnek is?); majd meggyújtva a híd ívére installált pirotechnikai szalagot, egy tűzcsóvát emelt a magasba, hogy mutassa a járható utat.

Szombathy kísérő szövege 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 performanszfotóján (Lyon, 2002) Nagy-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 Európa 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”) performansa, amelyet az 1994-ben a szó konkrét és átvitt értelmében fulladásos halállal elhunyt Slavko Matkovic emlékének szentelt, barátja életét-halálát megrendítően idézi fel (*Homage to Matkovic*, Bp. 1996). Eltorzított, szinte hullafoltos arccal, egyik kezében gyertyát tartva, a másikban egy üveg vinjakot (Matkovic kedvenc itala) mintegy halotti búcsúzóul felhajtja az egészet, 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 M. 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 videó-mű nagy „karriert” futott be: az *OSTranenie* ‘97-es szemle után, amelyen Kántor István és Kerekes László művei is szerepeltek: Érsekújváron, Stockholmban, Újvidéken, Tokyoban is bemutatták (1997–2002).

Nem kevésbé megrázó az *Abortus* c. több képből álló videóperformansa (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, sarlóformájú fémszerszámok. A második képen egy kis vörös testű gyerekforma a felnyíló hasban,

a harmadikon embrió, alatta lavór; a negyediken 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, kikanalazott féldinnyék, 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. A ezredfordulón készült konceptuális munkáival eddigi életműve csúcsára ért.

Milleniumi képek c. ciklusa a *Képirás Füzetek* sorozatban látott napvilágot (Kaposvár, 2002); 2002. febr. 15-én a Magyar Műhely Galériában, majd márc. 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, még hozzá 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 kereszttel áthúzva, pecséttel érvénytelenítve idézi fel egy letűnt korszak uniformizált életformájának, életlehetőségeinek emlékét. Az igazolványok jobb alsó sarkában 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.

Nagyszerbia (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, transzparenszek, 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 Nagyszerbia álma öltött testet – kommunista mázzal leöntve – a nagyjugoszláviai 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 térfélen van.

Az *Are words things?* c. kompozíció ugyancsak ironikus nosztalgiával hívja elő a békés(nek hazudott) múlt látszatidilli képeit, a *heimat* tájköltészetét egy letűnt 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 *Európa vasúthálózata* c. kollázs 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 biztosítéka, amelynek mi is „élvezői” vagyunk; nevetséges „ősi dicsőségünkkel” kérkedve kompenzálunk jelenkori – esetleges – sérelmeinket. A hajdani „nagyság” odavan – így kell megállnunk a helyünket az európai közösségben. *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; ellentétéként viszont egy láncra 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 urbánus viszonyok jelzésként. Az alsó térfélen 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 *látszatdemokratizmusa* Európa szemében mindmáig megingathatatlan erőnek tűnik.

Szombathy milleniumi 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 költőként ismerték el munkásságát. Holott ezek a képek – szövegnélküliségük ellenére is – irodalmi sugallatokat közvetítenek. M. Suvakovicnak van igaza, aki az életmű egészét átfogó, már idézett reprezentatív albumához írt utószavában a szerzőt „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 Duchamp-i, illetve kassáki értelmében. Politikus művész, anélkül, hogy politizálna, példaképéhez, Kassákhhoz hasonlóan. Mindenkori 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 kívülmaradás 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.

Folyóiratszerkesztőként 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 (ami részben a sokévtizedes „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 eszközszerkezete, 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 mindenki nem is érti őket, mégis nélkülözhetetlenek. Az adott korszak művészeti életének elevenen ható részei.