

G. Komoróczy Emőke

E(x)KSZPANZIÓ

Az avantgárd új virágkora az ezredfordulón
(A kassági összművészeti törekvések újraélése – fejezet egy tanulmányból)

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* 2011. júl. 30–31-i rendezvényén Visegrádon a *Jel* problematikája került a találkozó homlokterébe (a művészeti bemutatók a Mátyás Király Múzeum reneszánsz kertjében valósultak meg, az elméleti beszélgetésekre a város Mátyás királyról elnevezett könyvtárában 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; míg nem a szimbolizmustól a XX. századi izmusokig a művészet visszatért a lét mélyebb, absztrakt régióinak „kutatásához”, megjelenítéséhez. Kassák és a konstruktivisták már a húszas évek elején hangoztatták, hogy az absztrakt művészet *jel*-szerű megnyilatkozás („Formanyelvük a geometria és a matematika rendszerén alapul”). A képarchitektúrát Kassák a *Mindenség szimbólumának* tekinti, amely szemlélőjét a belső és a külső Rend megteremtésére ösztönzi, akinek erre éppoly szüksége van, „mint a fényre, mélységre és magasságra”. Kassák tehát a képarchitektúrának – 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 „isteni” és „ördögi” 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 bevallottan a dolgok mélyén rejlő spirituális erőt kívánja felszínre hozni: mágikus tárgyai már a tízes években önmagukon túlmutató, transzcendens lelkeséget 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 mérített 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 világ-

ba való behatolás kísérlete. (...) A nagy művészek koruk valódi súlypontjának mélységeit puhatoľják, amihez nélkülözhetetlen az absztrakció.” P. Klee pedig 1915-ben egyértelműen megfogalmazza az absztrakt művészet ars poeticáját: „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 alapzataig 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” tartalma-ként mutatta fel) minden jelenségnek, dolognak, tudati folyamatnak előképe: általános, az emberi életterületekre, viselkedési formákra vonatkozó *minta*. Az Életfa, a Ház, a Város, s a középpontjából kisugárzó utak, terek, a Torony, a szent Hegy, a Barlang, a Születés helye, az égitegek, 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 pitagoreus iskola a számok és az alapformák (pont, kör, háromszög, négy-, öt- és hatszög, kúp, gúla, háló- és rácsszerkezetek, csillagformák, napkerék, lótusz- és rózsaalakzatok, spirál stb.) szimbolikájával érzékeltette a létről való tudást s közvetítette az „isten” sugallatokat. Minden számnak megvan a maga transzcendens értelme, s a betűknek is számértéke van. A barlangfestmények időszaka óta élnek ezek a szimbólumok; a modern művészet pedig e mágikus jelek segítségével kísérli meg a Kozmoszal/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 „isten-séggel” 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 makrokozmoszt) modellezik. 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 ősi rítusú, valamint ortodox templomban 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 alaptendenciájukat, 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 széttöréséből (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 többirányú sugarak – szerteágaznak s szüntelen áradással terjeszkednek (a Világegyetem végtelen és örökkévaló). A *Nap*, a *Napkerék* ennek az egyetemes szertesugárzásnak 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 körforgás – 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 széttéekintve 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 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 „közepont” – Isten – az emberek tudatából, értelmét vesztette az összetartozás, felmorzsolódtak a közösségek, s a szolidaritás, az etikai elvek elvesztették szerepüket az emberek együttélésében). 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 állatábrázolások, 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, szimbólumkészletet (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. – *A tudattalan megközelítése* c. fejezet).

Az absztrakt formák képezik az *ornamentális művészet* alapját is (az egyiptomitól a középkori egyházművészetten át Vasarely térhatású ornamentikájáig 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 Máriaácska-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 – amelyet vastag fekete vonallal jelez – felfelé nyújtózó háromszög (az Élet-szintézis jelképe, melynek csúcsa az Ég felé mutat) uralja a kompozíció jobb terefelét (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 poeticáját: „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 csúcán 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 téridőben 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, megértéséhez-megvalósításához a MÉRTAN (azaz a geometria) vezet, amely az égi és 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 betűkompozíciója a MA 1921/3. számában különböző nagyságú, színű, erősségű betűtípusokat vegyít – az egész együttesen vidám-dinamikus térhatást kelt. A MA 1921. dec.-i matinéjára invitáló, különböző színes, olykor deformált betűalakzatokkal készült montázsában a betűk számértéke – a számszimbolika nyelvén – egy sajátos önarcképet rajzol ki. Domináns számai az 1–3–7: az ‘isten’ erő – az életszintézis és továbblépés, valamint a hadészi titkok (élet-halál titkainak) számai. Ha a képet keretbe foglaljuk, ovális mandala-formát kapunk. A 2 × 2 c. rövid életű folyóirata 1922-ből ugyancsak erőteljes tipografizáltsággal tűnik fel; benne *A ló meghal...* c. önéletrajzi poémája dinamikusan vizualizált formáival szinte térhatást kelt. Későbbi kötetekben ez az alkotása már jóval leegyszerűsítettebb nyomtatásképpel jelenik meg. Egyik 1923-ból való fekete-fehér önportré-kollázsra pedig a számszimbolika nyelvén utal belső egyensúlyának megtalálására. A kompozíciót egy ősi maszkaralja, alatta az írógépe mellett ülő művész – körötte szanaszét szórt betűhalmaz; 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.), amelyek láncszerűen egymásba fonódó motívum-rendszere a spirális előrehaladás képzetét kelti. A képek rétegzettsége, bonyolultsága az egyszerű paralelizmusoktól az elvont. Teljeséget sugalló absztrakció felé halad, ami az „Egyensúly/Élettisztaság” kassáki programjában csúcsonyul ki. Ez az ő önmagára szabott, benső fegyelmezettséggel önmagára mért „magam-törvénye”, amelyhez élete végéig hú marad.

A korabeli külföldi avantgárd lapok is hasonló betű- és szám-kompozíciókkal, geometrikus alakzatokkal vannak tele; Kassák a bécsi MA folyóiratban 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 zsákhordók” – 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 húszas években költészetében is az „absztraktizmus” felé tesz lépéseket. Nemcsak a vonalból, de a síkból is kilép: térhatásra törekszik, geometrikus jeleket használ, a szín- és számszimbolikával 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 Sirató Károlyt csak áttételesen tekinthetjük Kassák-tanítványnak: fiatal diákként rendszeresen forgatta a MÁ-t, s bizonyos vonatkozásban mércének és példának tekintette Kassák művészetét. Már a húszas 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 Siratóról készített kismonográfiájában (*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 szétrobbantásával, disszimilációjával.” Ő eredendően a síkban képzei 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.).

A látásmódját eleve meghatározó vizuális tapasztalatok BUDAPEST c. kineztikus villanyverse síkba vetített „partitúrájában” összegződnek (1927). A nagyváros nyüzsgő-mozgó eleven utcáit, a közlekedési lámpákat, az Oktogonon fel-felvillanó villanyplakátokat, a mozivásznnon megjelenő „mozgó térképeket” mint „a fény- és hangváros csodáját” éli meg. Síkversében „egy kapitalista világváros 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 (hatvanas 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.).

Tamkó Sirató első kötetének (*Papírember*, 1928) *Függelékében* közzéteszi a síkvers/villanyvers elméleti megalapozását szolgáló *Glogoista Manifestumot* – felismerve, hogy költeményeivel egy új „izmust” alkotott. „A *glogoizmus* elveti a ‘könyvlátást’ és a ‘képlátást’ helyezi a helyére. Nem alakatlan sorok nyo-

masztóan egyirányú szövedékének tekinti a papiroost, 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 szülötte a villanyvers, villanyplakát „mint kész transzparens művészet”, mely által „a vonallá épített sorok mint tér-elemek megkonstruálódnak az Időben”. A szavak vizuális és térbeli szintaxist alkotnak; „a vers a betűkben él”.

Természetesen, Tamkó Sirató kísérletei sem találtak visszhangra a húszas 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 sikkverse az 1930-ban készült *Önarckép*, amelyet négyzetekbe és téglalapokba írt nevekből-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 alapot 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. „Előrel!” – biztatja a költő az aktivisták-futuristák jövővárásához hasonlóan embertársait. De csakhamar kénytelen felismerni: számára – és az elképzelt álom-jövő 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.)

C. Domela festményei döbbsentik rá, hogy bármely művészeti ág kiléphet saját dimenziójából: ahogy ő a síkba helyezte költeményeit, úgy Domela a térbe a festményeit, egy 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 MÁ-ban is rendszeresen szerepeltek alkotásaikkal, az azóta eltelt majd’ tíz év alatt beértek kezdményeik. A művészet az einsteini (nem-euklideszi) világkép alapján egészen átformalódott: minden műnem, áttörve saját határait, egy 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 festőfejedelme is nevét adja, egy rövid, hatsoros kiegészítést fűzve hozzá. Tamkó Sirató (ek-

kor már mint Charles Sirato) hatoldalas „planista prospektusát” is mellékeli (a glogoizmust keresztelve át planizmussá), amelyhez két tanulmányt is készít: *A síknyelutan, 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 művészettörténetbe (vö.: Petőcz, i. m. 65–90.).

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, többanyagú kompozíciókat teremtett. A *szobrászat* a négydimenziós Minkowski-féle teret hódította meg (üreges, nyitott, mobil és kinetikus szobrok). S majd még ezután 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 öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmosz térben. Így a művet szemlélő/érezkelő/átélő befogadó maga is a tér centrumába kerül, s mint aki a kozmosz középpontjában áll, 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 bűnnek számított a művészi kísérletezés, s az ún. „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 kárhoytatott 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 ágzatának 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, Szentjóby Tamás stb.) már a hatvanas években az ő nyomdokain indultak el. Félig-meddig underground helyzetben, mégis konok kitartással haladtak a maguk útján, s a hatvanas évek derekára-végére megszerveződött az új avantgárd nemzedék. Bátorítást és fórumot az

1962-ben induló párizsi Magyar Műhely, illetve a vajdasági Symposion (1961), majd Új Symposion (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 Kassákné 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 Hadersdorfbán, 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 hetvenes-nyolcvanas 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 nyolcvanas 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 poeticává, 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. Ezt csak felerősített a Nyugatról már a hetvenes években „beszivárgott” szemiotikai strukturalizmus (a marxista művészetelmélet ellenlábasa!), amelyet a Magyar Műhely alkotói is képviseltek.

Bujdosó Alpár és Megyik János közös tanulmánya (*A Semmi konstrukciója*, Ma Mű, 1974. ápr.) voltaképpen Umberto Eco „nyitott mű”-elméletével egybehangzóan azt hangsúlyozta, hogy a művészetben az *anyag*nak 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 strukturáját 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 tar-

talmak 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 önnönmagában: ez a „semmi”; „van”-ná, megjelenő formává a képzeletünk 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 struktúrában belül, amelyet a befogadó a saját lelki-gondolati diszpozíciói alapján értelmez(het). „A *Semmi konstrukciója* tehát a művész tudatában/képzeletében lezajló folyamatok *konceptuális* megjelenítésének módszere.”

Épp ezért – tehetjük hozzá – nem lehet „egységes” és „örök érvényű” 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 fölöslegesek 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 hatvanas 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, „hogyan feltárhassa a rejtékhelyeket”, 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.*). Tipográfiailag rendezett, versbenyomást keltő szövegeiben a jelek (amorf geometriai alakzatok, számfeladványok és vizuális piktogramok) mögé rejtőzve a valódi személyesség olykor megrendítő, máskor meghökkentően ironikus képeit tárja elénk (*Perforált vers, Vetítés, Antiszempont, Furcsa zokogás, Molluskulumok 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 hetvenes évek folyamán a F fiatal Művészek Klubjában rendszeresen tartott akció-programjaival, konceptuális performanszaival, amelyek a zen buddhizmus transzcendentális meditációs gyakorlatára épültek, Erdély Miklós sok ifjú experimentális művészt vont maga köré. A művészt – aki egóját mintegy átengedi a természetfölötti erőknek – ő egyértelműen médiumnak tartja: olyan szellemi erőforrásokból táplálkozik, amelyek a hétköznapi megkötöttségek 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 értékstruktúrájától (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 nyolcvanas években sorra nyíltak meg kiállításai (Budapest Galéria, Óbudai Galéria, Ernst Múzeum, Iparterv kultúrterme, Műcsarnok, Pécs, Székesfehérvár stb. – sőt, halála évében a Nemzeti Galériában is). Valójában egy kassági léptékű univerzális alkotó személyiség rejtett benne, akinek életműve – marginális léthelyzete miatt – végül mégis torzóban maradt. 1985-ben halt meg; posztumusz kötetét (*Idő-móbiusz*) 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 nyolcvanas-kilencvenes évek és az ezredforduló *jel*-típusú új-avantgárdja (Petőcz András Médium Art-körétől az *Ekszpanzió*ig) egyik elődjének-mesterének tekinti őt.

A *szemiotikai művészettel* kapcsolatos felismeréseit a *Marly-i tézisek*-ben foglalta össze (1980). Ő is U. Eco „nyitott mű”-koncepciójából indul ki, s továbbgondolva Bujdosó Alpár – Megyik János: *A semmi konstrukcióját*, bizonyos vonatkozásokban összekapcsolja azt Tamkó Siratónak a kozmikus művészettel kapcsolatos elgondolásával. A műalkotást ő is *komplex jel*nek tekintti, amelyben a sokféle, olykor egymással ellentétes jelentésrétegek kioltják egymást; a jel tehát *üres*. Tartalmakkal a befogadó tölti fel (ahány befogadó – a műnek annyi arca, olvasata van). Az *indexszerű* 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 – sorolódhatnak be az „élvonal”-ba. Az Idő természetesen „rendet tesz” az ilyen „tévedések” körül – s ötven-hatvan 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?), *művészet-*

történeti és társadalmi-történelmi (vagyis a szociális és kulturális környezet viszonylatában). Egy-egy síkon belül az egymást kioltó jelentésviszonyokat – 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.)

A szemiotikai művészet tehát (amelyhez a konceptuális műfajok is tartoznak) bizonyos vonatkozásokban „személyesebb”, mint a hagyományos művek: ki-ki önmagára vonatkoztathatja. Jung szerint a komplex jelben az általános tudattartalmak koncentrálnak, ezért érezheti bárki önmagához közel állónak. „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 megragadja.” 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.).

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 köznapióság uralkodik, s az „emberisten” hatalmi törekvései (és nem az „istenember” könyörületes szeretete) határozzák meg az élet paramétereit, az intuitív érzékenységű művészeknek „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 arche-típusok aktivizálása jelenkorunk művésze számára (de a befogadó számára is!) az egyetlen lehetőség arra, hogy az elfojtott és a tudattalanba alászorított ösztönerek ne roncsolják szét a személyiségét. Az absztrakt vizuális jelrendszer alkotóban és befogadóban egyaránt tudatosítja: „közös világban” (*unus mundus*) élünk, s ez megsokszorozza mindkettejük teremtőerejét, 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 kettészakítottága 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 kereszthordozás után a *feltámadáshoz* vezet.





Xerox(ok) – In memoriam Bohár András c. emlékkiállítás megnyitóján Németh Péter Mikola „Elgondolni a semmit” c. válaszcímű performansza B. A. ipolytárnói akciójára