

A művészet expanziója

Szombathy Bálint vizuális költészete

Szombathy Bálint vizuális költészeti munkásságának legjava két önálló könyvben látott napvilágot (*Poetry*, 1981; *Pic's*, 1999). Mielőtt ezek ismertetését nyújtanánk, érdemes utalnunk a művész ez irányú tevékenységének kezdeteiből azokra az alkotásokra, melyek a kötetekben nem kaptak helyet.

1969-ben a *Képes Ifjúságban* jelent meg Szombathy Bálint egyik legkorábbi műve, egy írógéppel készített rajz. A kulcs és a kulcslyukak metaforikájára épülő kép különlegessége, hogy szinte meghaladja a médium által adott lehetőségeket, a grafika irányába tolja ki az írógép teljesítő-képességét. A „rajzon” nem pusztán betűcsoportok (X-halmazok) azonosíthatók, de ezek olyan formákká állnak össze, melyek mediális eredete szinte kétségessé válik – az írás eszköze képi információkat generál.

Az *Új Symposion* 86. számának lapbetétjeként megjelenő, 1971-72-es keltezésű *Kép és jel* a különféle médiumok feszültségét aknázza ki. A konceptualista párkép első darabján egy – korabeli egészségügyi könyvből átemelt – kiütésekkel teli női arc látható, melynek ép szeme alatt egy apró ötágú csillag lenyomata ül. A másik fotón egy felhajtott fül mögött helyezkedik el ugyanennek a jelnek a negatívja. (Valakinek tehát nem „vaj”, hanem egy szimbólum „van a füle mögött”...) A fekete-fehér póluscserre és a két kép közötti kapcsolatok alapján a műnek számos ideológiai olvasata lehetséges (pl. a jel mint politikai ok és okozat, a test hatalmi manipulációja, a „csillag” kórként való definiálása stb.).

Szombathy Bálint a '70-es években – miközben '77-től folyamatosan készülnek kollázsai – olyan „műfajok” felé is kiterjesztette tevékenységét,

mint a művészkönyv vagy könyvtárgy. Négy alkotása tartozik ide. A *Projekt-A-Type* (1973) egy olyan kisméretű, néhány lapból álló, mechanikusan sokszorosíthatatlan füzet, melynek páratlan oldalain betűk, betűcsoportok és grafikai jelek láthatók. A vizuális elosztás következtében tehát a könyvecske fele eleve „fehér” oldalt tartalmaz, de a játékba hozott felületek többsége is majdnem „üres”. Az egyedi kiadvány ily módon nem használati jellegét (tulajdonképpen elolvashatatlan) és nem albumszerűségét, hanem önprezenciáját hangsúlyozza.

Az 1974-es *Droopy Look* annyiban tér el ettől, hogy szöveges alakított-ságának következtében nagyobb az oldalak telítettsége; ám a kézírás, a fordított páratlan oldalak és a vizuális komponálás szintén szétzilálják az olvasás linearitását. A „címlapon” kezdődő és a „hátlapon” bezárt zárójel – amely a füzet megfordítása esetén ugyanúgy működik – pedig mintegy kimetszi a „könyv” tartalmát a szöveg univerzumból, míg e gesztus magát a tárgyat is jelölheti. A kiadvány tehát nem más, mint egy önmagába forduló zárójel beltere, ugyanakkor kiegészítése (esetleg magyarázata) mindannak, ami rajta kívül helyezkedik el.

Ugyancsak 1974-es a *WOW* című projekt, melynek társszerzője Slavko Matković. A két művész heterogén kiadványának minden oldala önálló vizuális költeményként funkcionál. A különféle eljárások és materiák keveredése (pl. pecsétnyom, ragasztott fotó¹, feliratozott kép, betűzött – áttetsző, papírrészletet helyettesítő – filmkocka stb.) azonban olyan objektet eredményez, mely összességében kollázs-könyvként (vagyis nem kollázsok sokszorosított másolatait tartalmazó kiadványként!) értelmezhető. A *WOW* radikálisan szembesít a művészi produktumok anyagságának, megismételhetetlenségének és ontológiai elhelyezkedésének dilemmájával.

Szombathy Bálint 1978-ban készíti el *Book-Book* című alkotását, mely ugyancsak szakít a hagyományos könyvformával. A fémkarikákkal egybe-tartott „lapok” kemény fedelek, melyeken nyomdai ólomsorok (pl. Szombathy Art) és cinkklisék helyezkednek el. A szerző arcképét és adatait tartalmazó oldal, továbbá az ötágú csillagmintázatok alapján a konstrukció azt az illúziót kelti, mintha egy sajátos igazolvánnyal, személyes aktával (vagy e kiadványtípusok paródiájával) lenne dolgunk. A mű mellett azokra a könyvtárgyakra emlékeztet, melyek alapanyaguk extrém kiválasztásával érik el meghökkentő hatásukat.

E bevezetőképpen felidézett – a sokszínű műfaji-mediális látásmódot felvonultató – alkotások után rátérhetünk Szombathy Bálint *Poetry* című

¹ Ezek egyike a *Criminale attentate*, melynek másolata *Olaszországi souvenir* címen a *Poetry*-ben is helyet kap.

könyvére, mely 1981-ben látott napvilágot Újvidéken. Az albumszerű kiadványt elismeréssel fogadta a kritika, sőt – máig ható érvénnyel – a vizuális költészet egyik legmértékesebb teljesítményeként tartják számon szakmai körökben.

A három nyelven (magyar, szerbhorvát, angol) közzétett előszó és jegyzetapparátus, maga ez a gesztus eleve számol azzal, hogy az alkotások nemzetközi kontextusba illeszkednek. Ennek megfelelően a szerző mindvégig utal munkáinak határokon átívelő, elsősorban jugoszláv, német és olasz párhuzamaira. Sőt az életművön belüli „képi fordulatot” interkulturális kihívásként értelmezi: „A Bosch + Bosch csoport néhány tagjával egyetemben 1970-ben teljesen szakítottam a hagyományos, metafizikai, mimetikus-szemiotikus alkotásmóddal, és a művészet nemzetközi távlatokból is legújabb, legfrissebb vívmányainak vonzásában a nyelvi, szintaktikai-szemantikai kutatások felé fordultam. Ez az eszmei irányváltás mind szövegleképezéseimen, mind fényképsorozataimon egyaránt tapasztalható volt.”²

Az „eszmei irányváltás” előtti időszakból a *Szélmalomharc a Nappal* címet viselő, három darabból álló képsorozatra, a jegyzet szerint képversre hívja fel a figyelmet az előszó. „1969-ben – írja a szerző – egy karton betűmintával elkészítettem első konkrét vizuális költeményeimet, illetve kép-költeményeimet. A kartonsablon arra szolgált, hogy apám ráfesthesse a liszteszsákokra nevének kezdőbetűit, az Sz. B.-t. Innen adódott, hogy a szemlélyemmel is összeköthető betűelemek mértani, pontosabban körelemekkel kiegészítve a *Szélmalomharc a Nappal* nevet kapták. A három darabból álló képsor hovatartozásával, műfaji meghatározásával akkor még nem voltam tisztában. Először és utoljára a Bosch + Bosch csoport első tárlatán állítottam ki őket 1969-ben; később feledésbe merültek és elvesztek.”³

A *Szélmalomharc a Nappal* című sorozat két rekonstruált darabjában („Rajz az eredeti alapján”) a „B.” betűk alineáris rendszere a címben szereplő két figura vizuális terébe ágyazódik. De oly módon, hogy korántsem állítható teljes bizonyossággal, pusztán betűket látunk. Hiszen a vonalak és félkörívek fel is bontják a „B.”-k alakjait. Ez akkor a legfeltűnőbb, amikor a betűk elforognak vagy mintázattá állnak össze. Emellett igen nagy a valószínűsége annak, hogy a mű asszociációs terét nem más, mint maga a cím nyitja meg. A néző ugyanis minden bizonnyal a szélmalom lapátkerekei és a nap sugarai alapján társít a két geometriai formához képi kontextusokat.

A kötet 11. oldalán látható az *air-air* című konkrét költemény is, melynek lineárisan rendezett szavai szabályosan kettéválasztott fekete-fehér

² SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, in: SZB: *Poetry*, Forum, Újvidék, 1981, 5.

³ Uo., 5.

háttérből tűnnek elő. A minimálisra redukált nyelvi információ és a tagadás-igenlés kerete mint vizuális kompozíció talán nem túlzottan összetett. Ám érdemes megfontolni, hogy a *szöveg* mégiscsak képes esztétikai hatás kiváltására, hiszen egészen másfajta élményt sugallna, ha mondjuk az „air” szavak helyén pontok vagy pacák lennének. A „fekete-levegő-fehér-levegő párharca”⁴ például könnyedén átfordítható a levegő meglétének és megvonásának kettősségébe, vagy a két mező közti ingázás megfeleltethető a légzés ütemének. Innen nézve a mű jelentékeny plusztartalmak generálására is alkalmas lehet.

A kötet előszava az „eszmei irányváltást” követő tájékozódás kapcsán hangsúlyozza, hogy a betűkkel és a tipográfiával kapcsolatos tudnivalók elmélyítése a Bosch + Bosch csoport esetében tudatos elméleti orientációt vont maga után. Majd a szerző így folytatja: „1972-ben készült el *Nontextualité* című sorozatom, amely a szövegnélküliség elvét igyekezett bizonyos találmányokra kiragadott könyvoldalak szövegmezejének vizuális megmunkálása, átminősítése által megvalósítani. A *Nontextualité*-ben ennek az alkotói gondolatnak a realizálásához az o betű szabályosan zárt vonala és üres beltere felelt meg legjobban. Az o betűk kiemelése, kitöltése, valamint függőleges, vízszintes stb. irányban történő összekötése révén a szövegben immanens, de vizuálisan nem észlelhető vonalrácsot, végelethetetlen vonalszerkezetet tettem láthatóvá.”⁵ A *Nontextualité* két darabja a kötet 12. oldalán található, a Csernik Attila által készített Bosch + Bosch munkafotó alatt. A 12 képből álló sorozat fontos szerepet tölt be Szombathy Bálint életművében, mivel a nyomtatott szövegek felhasználásával készült alkotás a szerző első önálló tárlatán került bemutatásra, az újvidéki Ifjúsági Tribün galériájában, 1972-ben. Emellett a sorozat egy-egy darabja bekerült a Miroljub Todorović által szerkesztett gyűjteménybe, *A szignalista költészet antológiája* című kiadványba.⁶ A *Poetry*-ben helyet kapó két „részlet” műfaját rendkívül nehéz körülhatárolni. A vonalrács alatti szöveg olvashatatlanná válik, pusztán háttérfelületként van jelen, melynek „o” betűi képezik a hálózat „sarkpontjait”. Az esetlegesség elvét működtető szerkezet néhol – elnézést a hasonlatért – egy meghülyült szeizmográf által papírra rajzolt jelhalmazra emlékeztet. Távolabbi példával élve, a *Nontextualité* olyan, mint egy kaotikus ábra, amely végtelen sok lépcsőben ismétlődhet.

Az előszó a tájékozódási területek felvillantása után rátér a kötet tulajdonképpeni tárgyára, egy-egy gondolatot szentel a kötetet alkotó ciklusok-

⁴ PAPP Tibor: *Versekké látható nyelven. Szombathy Bálint könyvéről*, Magyar Műhely, 68/2., 1983. december 1., 21., 26.

⁵ SZOMBATHY Bálint: i. m. 5.

⁶ Az Új Symposium 78. számának melléklete, Újvidék, 1971

nak (*Talált vizuális költészet, Magatartásköltészet, Konceptuális költészet, Vizuális költészet, Hangköltészet*), melyek címei az experimentális irodalom öt kategóriáját jelölik. Majd ezután következik az előszó azon része, amely a művészi önértelmezés szempontjából rendkívüli jelentőségű.

„Bármely kifejezőeszközzől, médiumról van szó, alkotásaimnak van egy közös nevezőjük, tudniillik, hogy a vonalírást feltörő és a betűcivilizáció felrobbantását kezdeményező verbo-voko-vizuális kísérletek ma már kicsit naivnak tűnő stratégiáján túlmenően verbális, pontosabban írott elemeket már csak elszórtan, alig-alig tartalmaznak. Ezzel szemben alkotásaimat mindinkább azok az elméleti-gyakorlati reflexiók határozzák meg, amelyek végkövetkeztetésül azt a felismerést adják, hogy költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el. Ebből következik, hogy konkrét vizuális költeményeim létehetősége valójában a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakad, vagyis a *poézis* meghatározása helyett a *poetikai* kifejezés illik rá.”⁷

Szombathy Bálint sokat citált művészetdefiníciója kétségtelenül felkínálja azt az előfeltevést, amely alapján megközelíthető a *Poetry* anyaga, egyáltalán a vizuális költészeti törekvések korpusza. E nagy hatású gondolat („művészet az, amit annak tekintünk”) végigkíséri a szerző pályafutását. „Úgy tűnik – általánosít Ješa Denegri –, Szombathy egész munkásságának alapkérdése éppen a művészi természetének vizsgálata: ki hozhat létre művészt, miként nyilvánítsunk valamit művészinak, és miért fogadunk el valamit művésziként. Ahelyett tehát, hogy a művészet valamely állandó és abszolút meghatározásában hinne, a művészetet az alkotó egyéniség, illetve a befogadó (vagy elutasító) közösség tulajdonságai és a művészet szoros kölcsönhatásában látja.”⁸

Mielőtt a kötet első ciklusára térnénk rá, tegyünk egy rövid kitérőt a kiadvány borítója és ex librise ürügyén. Bodri Ferenc szerint „Az album borítóján látható színes kollázs angol nyelvű felirata (*»Poetry – no more«*) magyarra többféleképpen fordítható. *»Soha többé költészetet«* – fordítja egy recenzense, *»költészet – nem több«* – fordíthatnánk a szótár alapképlete szerint. A lényeg inkább ez utóbbi fordításhoz közelít feltehetően: az itt látható »képek« lírai és információs értékeinek »felmutatója« aligha tagadja magát a költészetet, inkább tágítani kívánja a lírai és képi jelentéstartal- mak, a művészi és hírértékek elsőképp nyelvi korlátait.”⁹

⁷ Uo., 6.

⁸ Ješa DENEGRÍ: *Szombathy Bálint*, fordította SÁNDOROV Péter, Híd, 1983/1., 112.

⁹ BODRI Ferenc: *Szombathy Bálint albuma*, Jelenkor, 1982/11., 1054.

Fontos mindemellett, hogy a borítóra kerülő alkotás beilleszthető a kötet kollázsciklusába (*Vizuális költészet*); a „no more” kivágás például felbukkan a sorozat hatodik darabjában is, egyáltalán a huszonöt alkotás számos strukturális hasonlóságot mutat a címlapképpel (vagy fordítva). Ebből következően a borító inkább a szerialitást hangsúlyozza, mintsem önön identitását. Másrészt a belső címlap megismétli a borító „POE TRY” betűhalmazát, azonos elrendezésben, de háttér nélkül. Innen nézve a cím eleve *képrészletként* azonosítható, s ez maximálisan támogatja, mintegy előrevetíti a kötetkonceptiót. Ráadásul a bekötött szemű női arc a látásra tereli a figyelmet, méghozzá annak megvonásán keresztül, tehát a mű úgy is értelmezhető – amennyiben a centrumban elhelyezkedő képi elemet feltétlenül össze akarjuk olvasni a szövegekkel –, hogy a vizuálisan nem működő, monomediális költészet ideje fölött járt el az idő, s ez megint csak előreutal a könyvben megvalósuló művészetfelfogásra.

Az ex librisszel kapcsolatban annyit érdemes megjegyeznünk, hogy mivel az „In memoriam avant garde” felirat tulajdonképpen egy név helyett áll, a konstrukció olyasmit is kifejezhet, hogy a könyv mint tárgy bár az avantgárd emlékezetére létrehozott könyvtár tartozéka, mégsem pusztán emlékmű. Az ex libris ugyanis itt nem kívülről kerül az első oldalra, nem beragasztott vagy pecsételt címke, hanem magának a korpusznak a része, vagyis önálló sodó alkotás. Emellett szól az is, hogy „egyszeri” darab, hiszen csak ebben az egyetlen könyvben található meg (pontosabban ennek mind a 700 példányában), tehát saját megkomponáltságára, kópia-létére hívja fel a figyelmet. S valóban, a hagyományos ex librisektől és azok funkciójától eltérően itt a név szétszerelése, a betűk széttartása, a felület szokatlan, decentralizált kihasználtsága lesz feltűnő.

Rátérve most már ténylegesen a *Poetry* ciklusaira: a *Talált vizuális költészet* blokk a *Halte Ordnung!* című fotósorozattal veszi kezdetét. A három darabhoz¹⁰ a következő kommentárt fűzi Szombathy Bálint: „Találtam 1973 tavaszán Újvidéken, egy Duna utcai udvarban. [...] Fényképezte Lazukics Anna.”¹¹ Már itt fölvethető a kötetnek főként a megismételhetetlen emberi és tárgyszituációkat rögzítő oldalaira érvényes dilemma, mely szerint a talált vizuális költemények fotói minden esetben szembesítenek a perspektivikusság és a pillanatnyiság, a módosított látvány, de az esztétikai semlegesség kérdéseivel is. Szombathy Bálint nem véletlenül hangsúlyozza előszavában: „A fényképtechnikával rögzített talált költészeti alkotásokban a fénykép csupán dokumentációs eszközként jut szóhoz. Ezeknek a munkáknak java részét már elmosta az idő, végzett velük az enyészet.”¹²

¹⁰ A sorozat valójában kétszer ennyi fotóból áll. A hat darabból azok kerültek a kötetbe, melyek jól érzékeltetik a később kifejtendő perspektivikus folyamatot.

¹¹ SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, in: SZB: *Poetry*, 94. (A jegyzetben – a többi műhöz hasonlóan – megtalálhatók a képek tárlatokon való bemutatásának és más kötetbe li közléseinek adatai. Ezekre itt nem térünk ki részletesen.)

¹² SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, 5.



A mediális sajátosságok kiaknázása terén a *Halte Ordnung!* máris hozza a konstruktív keretezésből származó többletet: a romos, entrópikus épületrészletet három fázisban, egyre közelebről látjuk, mígnem világossá válik, hogy a talált vizuális költeményt a lebontott épület maradványa és az annak falán olvasható háromnyelvű felirat („§. 1. Tarcs rendet!”)¹³ közötti feszültség komponálja. (Ebből kiindulva kultúrtörténeti-politikai vonatkozások is felfejthetők: a sorozat emlékeztethet a többnyelvű közeg valamikori állapotára – magyar, szerb és német nemzetiség egyenlő aránya a Vajdaságban –, illetve arra az egyensúly-eltolódásra, amely a multietnikai jelleg fokozatos erodálódását eredményezte.)

Hasonló játéklehetőséget rejt az elmozdítható, roncsolt, dekontextualizált tárgyakat ábrázoló *Pala* és *Számtábla* című fotókat¹⁴ követő *Talált vizuális költemények I.* című, 1976-ban keletkezett sorozat¹⁵ is. Az egymásra helyezett ládák különböző beállításai versszerű képződményeket hoznak létre. A ládák vízszintes oldalai verssorokra emlékeztető szabályosságot

¹³ A rontott nyelv mintegy leképezi kontextusát, a romot.

¹⁴ *Pala*: „Találtam 1979 tavaszán a Sremska Kamenica–Glavica földúton, a Fruška Gorában. Fényképezte Dormán László.” *Számtábla*: „Találtam a budapesti Keleti pályaudvaron 1979. május 2-án. Fényképezte Dormán László.” SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94. (A *Pala* kötetbeli realizációja rendkívüli módon hasonlít a történelemkönyvek tipográfiai megoldására, különösen a régészeti dokumentumok körülvágottnak megjelenítésére.)

¹⁵ „Színes diá sorozat a Santa Cruz-i (Tenerife) régi kikötőben talált halasládákról. Társ-szerző: Ladik Katalin. [...] Partitúráként többek között szerepelt Ladik Katalin performance-ain 1978-ban Zágrábban és Würzburgban, valamint 1979-ben Budapesten.” Uo., 94.

mutatnak, míg az azokon fellelhető betűk is hozzájárulnak a megkomponáltság illúziójához. Ha a képeket lírai szövegek partitúrájaként fogjuk fel, még azok műfaja is könnyedén azonosítható: a halasládák konkrét költeményekbe rendeződnek.

A ciklus befejező sorozata, a szintén 1976-os *Talált vizuális költemények II.*¹⁶ kövekből kirakott betűk lettrista kompozícióit örökíti meg. A táj vagy a földfelület anonim átváltoztatása az önkéntelenül megvalósított művészeti alkotás példája lehet. A fotók által kimetszett darabok azért is sajátos költeményekként értelmezhetők, mert funkciójuk nem merül ki valamilyenfajta eseti intencióban. Az írásjel és a hordozófelület anyagságára irányított fókusz itt azt is nyílt kérdésként engedi érvényesülni, hogy vajon miért, és főleg honnan nézve tekinthetjük betűknek az egymás mellé illesztett különböző méretű és alakú kövek halmazát¹⁷, egyáltalán mitől lehet művészeti tárgy az, amit a „szerző” is csak egyszer látott.

A kötet következő ciklusa a *Magatartásköltészet* című összeállítás. Szombathy Bálint az előszóban megjegyzi, hogy „A magatartásköltészeti alkotások [...] egyszeriek, tehát megismételhetetlenek. A gumipeccséttel kombinált változatok bizonyos értelemben a költészet, vagyis a művészet természetét és fogalmát vizsgálják: önreflexívek.”¹⁸ A ciklus a *Test-megjelölés* című párképpel indul¹⁹, majd ezt követi a *Gumi és hús* blokk három fotója²⁰, az *Olaszországi souvenir*²¹ és végezetül a *Ver(s)ziók* antológiába²² és a *Kassák Lajos emlékkönyvbe*²³ is bekerülő *Triptichon*. Az összeállításban az utolsó két oldal kivételével a pecsét(elés) játssza a főszerepet.

A cikluson belül a *Test-megjelölés* és a *Gumi és hús* harmadik darabja a body art felé terjeszti ki a pecsételés effektusát: az első két fotón bélyeg-

¹⁶ „Színes diasorozat a tenerife-i vulkanikus talajban talált anonim költészeti objektumokról. Társszerző: Ladik Katalin.” SZOMBATHY Bálint: i. m. 94.

¹⁷ Vö.: A 25. oldalon szereplő képen, a domb oldalán vagy fenti részén elhelyezkedő kupacok – az adott nézőpontból – olvashatatlanok... (Érdeemes jeleznünk, hogy a kötet ezen blokkja az eredetileg színes fotósorozat töredékét, negyedét tartalmazza csak. A szelekció itt tehát fokozottan érvényesül, ám a kimaradt képek bármelyike a ciklus egyenrangú darabjának tekinthető.)

¹⁸ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, 5–6.

¹⁹ „Belgrád, 1974. Gumipeccsét alkalmazásával készült magatartásköltemény. Megvalósítottam Belgrád utcáin a 7. BITEF alkalmával. Szerepelt Konkrét vizuális költemények című önálló tárlaton, Fiala Művészek Klubja, Budapest, 1979. [...] Fényképezte Slavko Matković.” SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94.

²⁰ „Budapest, 1979. Pecsétakció. [...] Fényképezte Bakos Zoltán.” Uo., 94.

²¹ „Firenze, 1974. Fekete-fehér fotó.” Uo., 94.

²² *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*, szerkesztette és válogatta KULCSÁR SZABÓ Ernő és ZALÁN Tibor, JAK füzetek 2, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1982

²³ *Kassák Lajos emlékkönyv*, szerkesztette FRÁTER Zoltán és PETŐCZ András, Eötvös könyvek, ELTE, Budapest, 1988

zett férfi testrész szerepel (kétféle ráközelítésben, geometrikus pecsét-nyommal), a 36. oldalon pedig egy női derékra kerül a művész logója, a „szombathy ART”, két másik, elmosódottabb forma mellé. Feltehetően ez utóbbiak a „POETRY (?)”, illetve a „language” feliratok lehetnek, melyek a „szombathy ART”-tal egyetemben a sorozat másik két képén papírfelületeken, éppen akció közben, az írás médiumát felváltva, sokszorozódásuk perceiben láthatók. Az *Olaszországi souvenir* érdekessége ezekkel szemben viszont az, hogy a tépelt plakátfelület szövege és a mellette álló férfi – a szerző – magatartása, mosolya nehezen egyeztethető össze. Erre az apróságra figyelt fel Slavko Matković, aki a képet – átdolgozva – beillesztette *Fotobiografija* című kötetébe (az *Arcképek a hetvenes évekből* széria nyitóműveként).

A ciklus utolsó darabja a *Triptychon*: a törlésjel alá került „mimesis” és „genesis” alatt a „synthesis” szó olvasható.²⁴ A szintézisre való törekvés nyilvánítása itt egy olyan háromtagolású írás-képben jut szóhoz, mely az „utánzás” („ábrázolás”) és a „keletkezés” („teremtés”) megfelelőinek áthúzásával, megkérdőjelezésével állítja elő a művészi elv kassáki emblémáját („szintetikus irodalom”, „új rend szintézise”). A „tézis-antitézis-szintézis” hegeli formulájának újraírása emellett felkeltheti a műalkotás rétegzettségének illúzióját is, hiszen a szavak mögött/helyén nemcsak újabbak állnak, hanem a grafikai mozzanat által felnagyított vizuális gesztus meg is töri a verbális elemek egyeduralmát.

A *Magatartásköltészet* című könyvrészlet kapcsán megjegyzendő még, hogy a ciklus költészeté nyilvánított (érvényesített) felületein a pecsét-nyom a szignálás, az auktorizáció – akár egyéni túli intézménytől származó²⁵ – jeleként is felfogható, mellyel összhangban a test egyfajta médiumként válik érzékelhetővé.

A kötet a *Konceptuális költészet* című „fejezettel” folytatódik, mely szintén több sorozatot foglal magában. A *Fluxus* című, hat szegmentumból álló képlánc darabjain a „Fluxus” szó egy-egy betűje látható, hegyvidéki sziklára festve.²⁶ A „költemény” talán tisztelgés az azonos nevű művészeti csoport paradigmatis érvényű tevékenysége előtt, de rímel a *Talált vizuális költészet* némely alkotására is. A sorozat érdekessége, hogy az „U” betűt megörökítő második kép az első fénymásolata, illetve, hogy ezeken

²⁴ „A »mimesis«, »genesis« és »synthesis« szavak közül az első kettő áthúzása tulajdonképpen egy *akcióköltemény* eleven gesztusa, még ha a papíron csak a végeredményt látjuk is.” BEKE László: *One More Poetry No More (Még egyszer Szombathy Bálint kötetéről)*, Híd, 1983/1., 119.

²⁵ Például a szerző testén a belgrádi Egyetemista Kultúrközpont hivatalos pecsétjének lenyomata látható.

²⁶ „Bohinj, 1973. F. Zagorčnik szlovén költő segédletével végbevitt költészeti akció a Száva forrásvidékén.” SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94.

és az „S” betűs fotón a kompozíció tartozékaként tűnik fel az akció egyik kivitelezője.²⁷ A *Fluxust a Tájéköltemény* kettőse követi, amely a barázdált föld kivágott fragmentumain keresztül érzékelteti a nyomhagyás esetleges, ám mégis valamilyen mintázatot követő „poétikai” műveletét.²⁸ Az *Életkép* és az *Urbánus költemény* darabjai (1974-ből) firenzei utcarészleteket ábrázolnak, melyek átrendeződnek a járókelők, a galambok stb. alakzataitól, vagy – az utolsó fotón – a burkolat, a gépkocsik és a házsor adta párhuzam hordozófelületévé minősülnek át.

Ezután következik a ciklus *Poetry-Language I.* című sorozata²⁹, melynek nyitóképe szintén szerepelt a *Ver(s)ziókban*. A *Gumi és húsból* ismerős pecsétnyomok itt kétféle struktúrát rajzolnak ki. Egyrészt a keretes „POETRY (?)” feliratok az oldal tetején úgy kerülnek egymás mellé/alá, hogy „egyhangúságukat” a „végső” pozícióba kerülő „language” töri meg, amely mintegy felnyitja a nyelvi és vizuális szövet zártóságát; az oldal alján pedig – másrészt – összekeveredik, elegyedik a két alapanyag. A sorozat többi darabján divatfotókat láthatunk, melyeken – különböző pozícióban – feltűnik a „POETRY (?)”, de mindig az alak melletti térségben marad. A záró fotón ezzel szemben a „language” olvasható, a női figura pedig kitörlődik a képből. A ciklust a *Poetry-Language II.* rekeszti be³⁰, melyben a kétféle pecsétfelirat már elszigetelődik egymástól, funkcióváltáson esik át. Az aerofólia mintha végérvényesen megakadályozná, hogy a keveredés ismét beinduljon. A reflexív eljárás tehát mintegy tudatosítja a koncept kezdeti feltételeinek visszaállíthatatlanságát.

A *Poetry* következő, *Vizuális költészet* című, 1977 és 1979 között készült, huszonöt darabból álló kollázsciklusát megkülönböztetett figyelemben részesítette a kritika. A ciklussal szembeni elvárásokat nagymértékben befolyásolja az előszó azon részlete, amely párhuzamot von a szerző művészi tevékenysége és etikai érdekeltsége között: „A kollázssorozat a vizuális költészet Olaszországban kialakult sajátosságos nyelvezetére épül, melyet az írott beszéd és a kép szimbiózisának vagy szintézisének nevezhetünk. A konkrét vizuális költészet nemzetközileg leginkább affirmálódott ideológia nélküli, nyelvi tájékozódású koncepciójával ellentétben a kollázsok etikai állásfoglalásomat is tükrözik, bár köztük is akad néhány kifejezetten nyelvi és fogalmi vizsgálódás.”³¹

²⁷ Az eredeti fotódokumentációkon ezek a viszonyok máshogy alakulnak: az „U” identikus megkettőzése értelemszerűen kiesik, a betű visszatérések a szikla mellett nem látható a mozgó alak. Az „X”-et tartalmazó képen viszont feltűnik két figura, melyek nem szerepelnek a kötetbeli verzióban.

²⁸ „Nosza (Szabadka mellett), 1968.” Uo., 94.

²⁹ „(1977). Gumipecséttel kombinált fekete-fehér képsor.” SZOMBATHY Bálint: i. m. 94.

³⁰ „(1977). Zöld és kék pecsétnyomatok.” SZOMBATHY Bálint: i. m. 94. (A kötetben ezek fekete-fehér fotói láthatók.)

³¹ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, 6.



Az olasz plakátköltészettől eltérően azonban Szombathy Bálint sorozatában jelentős mértékben csökken az anyagfelhasználás. A strukturális bonyolultság korlátozása azt eredményezi, hogy az olvasni és nézni való részek minimuma nyomatékosabban teszi láthatóvá az összekapcsolás, a szomszédosság apróját.

Emellett érdemes tudatosítanunk, hogy a kötet a kollázsok esetében nem tüntet föl címeket. E művek kompatibilitásának ilyenén erősítése azért is feltűnő, mert a ciklusból később kikülönülő alkotások újabb megjelenésükkor címeket viselnek. (Például a *Ver[s]ziók*ba kerülő két darab a *Blut* és az *Exclusif* címeket kapja.) Látható azonban, hogy a „névadás” a kollázsok szövegeleméből indul ki, vagyis az „előtér” egy olvasható kompenzációs teret tereli a figyelmet. Ez azért lehet fontos, mert a sorozat majd minden darabja felfogható úgy is, hogy – akár csak a borítókép – tartalmazza önmaga címét. Másrészt a többszöri közlés azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kötetben az alkotások – 1:1 arányú – fotóit, másolatait látjuk (pl. az *Exclusif* a *Poetry*ben színes, a *Ver[s]ziók*ban azonban fekete-fehér), miközben a könyvbeli sík felületek – mint egy médium tulajdonságai – eltüntetik a kollázsok mélységét (pl. a tépés, ragasztás stb. következtében megmutatózó térbeli dimenziót). Éppen ezért e sorozat tárlaton való megtekintése minden bizonnyal másfajta élményben is részesíti a befogadót.

A ciklus talán legalapvetőbb tematikája az érzékelés jelölhetőségének dilemmájára, illetve látás, hallás és beszéd médiumváltó dinamikájára utal. Rendkívül feltűnő ugyanis, hogy a kollázsok alkotóelemei között a

száj, a szem, a kéz, illetve ezek funkcionálása főszerepet játszik. Még hozzá oly módon, hogy ezek a képtörédek kiegészülnek bizonyos kontextusokkal, melyek mintegy szóhoz juttatják az önmagában néma médiumot. Ennek egyik legekleatásabb példája a képregényszerű megoldás, vagyis az, amikor a hangot vizuális mozzanat vagy körberajzolt szöveg helyettesíti, kommentálja. Függetlenül tehát attól, hogy a kollázs honnan ragad ki idézeteket (pl. divatfotóból, képeslapból, reklámgrafikából, filmillusztrációból, a „történelemből” stb.), reflektál önmaga intermedialis összetettségére. Nagy valószínűséggel ez a játék kielőz mindenfajta etikai kérdésirányt, politikai narratívát, egyszóval ideológiai olvasatot. Még a Hitler-portré és a címlapról ismerős „NO MORE” felirat palimpszesztelvé találkozását is meghatározza a manuális diskurzus (tépés), az írott szöveg és a képtörédek ilyen értelemben vett dialógusa.

A kötet következő, *Hangköltészet* című, kollázs-, illetve montázstechnikával készült öttagú ciklusa 1978-ban keletkezett. Az első képen egy olasz kotta szisztematikus feldarabolásának lehetünk tanúi. A zene írott médiumának megnyirbálása a csend retorikájának jelöléseként értelmezhető, de egy olyan folyamatban, melyben a zenei instrukciónak az olló tevékenysége tesz eleget. Hasonló játék működteti a második képet is, melyen a zenei hangokat és a violinkulcsot aprósütemények helyettesítik. A lejegyzett daltamot, a zene „anyagát” tehát étek formájában látjuk viszont. Kérdéses, hogy nem pusztán az teremti-e meg a zenei utalás illúzióját, hogy a sütik alatt öt vonal húzódik. Bár egyikükön a csokiöntet a kottairás egyetemesen elfogadott jelét ábrázolja, ez magában talán nem volna elégséges a hangzás felidézéséhez. Így viszont a gyomornak szánt dolgok képei hátrahagyják eredeti funkciójukat, és egy másik médium materialitásába csúsznak át. A harmadik alkotás a *Le monde du silence*³², melynek legfőbb jellemzőjét a kottajelek viselkedése határozza meg. Pontosabban az, hogy a hangjegyek kiszöknek a zeneiség diskurzusából, nem állnak össze partitúrává. Az utasítás („sonore”) véletlenszerű elhelyezkedése is erősíti azt a képzetet, hogy a vizuális kompozíció a dallam felől megragadhatatlan (azaz „csend”), bár semmi másból nem áll, mint hangok reprezentációiból. A médiumok interferenciája a negyedik képen is folytatódik: a muzsikus alakja „kezd” elmosódni, beleveszni az alulról terjedő sötét árnyalatba. A látványként történő feloldódás mozzanatát emeli ki a felirat, amennyiben szó szerint a zenei aláfestésre („Un »peintre musical«”) tereli a figyelmet. Fontos komponens továbbá, hogy a vizualitás áttörésének apropóját egy jelentéktelennek tűnő médium, az idézőjel teszi nyilvánvalóvá. A sorozat befejező darabjában a hang jele (♩) tiszta látványelemként montírozódik

a fotófelületre, s a már az előző ciklusban is feltűnő „nature morte” címke kétértelműségének („csendélet”, „halott természet”) megfelelően tölti be funkcióját a montázs terében (tárgyként vagy „utolsó hangként”).

A *Poetry* záró blokkja, *A kísérleti költészet képes története* a maga nemében egyedülálló vállalkozás. Az opust egy közbevetett előszó vezet be, amely elénk tárja a művészi koncepciót: „Huzamosabb ideje foglalkoztatott egy feladat: hogyan illusztrálható áttételesen, illetve jelképesen az egyetemes költészet kísérleti ágának a barokk korba visszanyúló hosszú története úgy, hogy a képanyag ne a kérdéses költészeti modellek kontextusából, hanem az általánosságából, civilizációnk képhalmazának egészéből kerüljön ki, s ily módon – jellegénél fogva – a poétikák mélyebb tartalmi összefüggéseire, tárgyi és fogalmi kapcsolódásaira is felhívja a figyelmet.”³³ Az alapötlet kommentálását és a telefotó előnyeinak boncolgatását követően Szombathy Bálint arra utal, hogy a sorozat megértése annak függvénye, a befogadó mennyire jártas a kísérleti költészet formahagyományában, illetve mennyire képes tájékozódni korunk eseményeinek útvesztőjében.

A ciklusban szereplő telefotók másolatait képaláírások kísérik, ily módon a képválogató (a szerző) maximálisan hozzájárul az olvasó/néző orientálásához. Ezek a háromnyelvű címkék ugyanis nemcsak megnevezik a kísérleti költészet periódusait, hanem a telefotókon látható eseményekről is tudósítanak. Elősegítve ezáltal, hogy a kísérlet megtekintője maradéktalanul élvezni tudja az allegóriák szokatlan – művészet és hétköznapióság horizontját összekötő, de időbeli távolságát mégis fenntartó – játékát.³⁴

Mielőtt továbblépnénk a *Pic's* című kötet felé, exkurzusként Szombathy Bálint azon alkotásairól szólnánk néhány szót, melyek a *Poetry* megjelenése után keletkeztek, viszont nem képezik a *Pic's* anyagát.

Az 1984-es, Aczél Géza-féle *Képversek* című kiadványban szereplő *Vizuális költemények 1-2.* – az eddig tárgyalt művektől eltérően – a dadaista nyelv felidézésével és minimális képi jelölők beillesztésével hoz létre

³³ SZOMBATHY Bálint: *A kísérleti költészet képes története*, in: SZB: *Poetry*, 98. (Az idézett bevezető az előszóhoz, a jegyzetekhez, a tartalomjegyzékhez stb. hasonlóan három nyelven szerepel a kötetben.)

³⁴ Petőcz András például „fejedelmi gesztusnak” tartja a ciklus kivitelezését. PETŐCZ András: *A redukált üzenet* – Szombathy Bálint *vizuális költészetéről* –, in: PA: *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum Kiadó, Budapest, 1990, 46. Denis Poniž szintén a kezdeményezés produktivitása mellett érvel; megerősíti, hogy „Szombathy poétikát kölcsönöz a világ banalitásának”. DENIS PONIŽ: *Jegyzetek Szombathy Bálint könyve kapcsán*, fordította FENYVESI Ottó, Híd, 1983/1., 116. Beke László ide vonatkozó észrevételei pedig azért mennek túl az előbbi kettőn, mert kijelöli a ciklus értelmezésének lehetséges kontextusát is (pl. Szentjóby Tamás *Fluxusdiagramjára* és Szombathy Bálint *En is éltém* című kötetének eljárásaira hivatkozik). BEKE László: i. m. 120.

grafovizuális egységeket. A két könyv kiadása közti időszakra azonban a szerzőnek három olyan műve datálódik, mely beilleszthető a *Poetry* által nyitott horizontba. A *Party* (1988) című montázs a kollázsok többértelműsítő-ironizáló eljárását eleveníti fel: a két, falhoz állított meztelen testet ábrázoló képkivágás fölött a *Party!* – szintén eltulajdonított – felirat olvasható. Ugyancsak a *Poetry Vizualis költészet* című blokkjának megoldásaira emlékeztet a szerzőnek egy 1996-ból származó alkotása (*Szöveg nélkül*), mely képek átfedéseire épül. Az újrahasznosításból származó többletet a három felület megfeleltetése, illetve az előtér-háttér vibrálása adja (a munkásszobor fejének színes kutyaportréval történő letakarása okozati kapcsolatba, de feszültségbe is kerülhet az alsó párkép szintelen falusi idilljével). A szintén '96-os keltezésű *Partito glorioso* pedig a *Poetry* kottakollázsainak anyagkezelését, a hangköltészeti tematika burjánzását idézheti fel, azzal a különbséggel, hogy itt fokozottabban érvényesül a nyelvjáték ideológiakritikai attitűdje (*Partito – Tito*).

A *Poetry* és a *Pic's* megjelenése közt „félúton”, 1990-ben látott napvilágot a verbo-voko-vizuális műfaji törekvések elterjedését dokumentáló *Médiium-Art* című antológia.³⁵ A kiadvány Szombathy Bálint két sorozatát, egy háromtagú és egy kéttagú műegyüttesét hozza. A *Ganz schön crazy 1-3* mozgalmassabb felületeket kínál, mint a *Poetry Vizualis költészet* ciklusának legtöbb darabja, mégsem kelti a túlzásfoltosság érzetét. A három képen festmény- és fotórészletek, szövegvivágások kerülnek átfedésbe különböző opozíciók mentén (fikció és realitás, természeti és mesterséges, életszerűség és örület). A *Médiium-Art*ban helyet kapó másik műegyüttes a Bakos Zoltán fotóinak felhasználásával készült *Magyar képköltemény 1-2*. A kompozíció első tagján egy kinagyított írásaktus látható, melynek érdekessége, hogy a ceruza alá kerülő papír egy másik felülettel helyettesítődik. (Ennek következtében alakul ki az az illúzió, hogy a hullámvonal-min-tázatot a ceruza rajzolja.) A kép párjának centrumában a pisai ferde torony makettjének fotója helyezkedik el, melyre – ironikus effektusként – a „NO DISCO!” felirat montírozódik. A két fotómontázs között egy látványelem segítségével létesül kapcsolat: a ceruza felveszi a torony dőlésszögét.

E rövid exkurzus után rátérhetünk Szombathy Bálint *Pic's* című munkájára, mely a Vár Ucca Tizenhét Könyvek sorozatban látott napvilágot 1999-ben, a szerzőnek Magyarországon először kiadott önálló műveként.³⁶

³⁵ *Médiium-Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből*, JAK füzetek 51, szerkesztette FRÁTER Zoltán és PETŐCZ András, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990.

³⁶ A kiadvány Vojislav DESPOTOV utószavával jelent meg, fordította Angelina ČANKOVIĆ POPOVIĆ in: SZOMBATHY Bálint: *Pic's*, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 28., Művészetek Háza, Veszprém, 1999, 37.

A kötet az 1988-ra datált *Kassák-értelmezések* négy darabjával veszi kezdetét. E művek már első ránézésre is szoros kapcsolatot létesítenek az avantgárd klasszikusának úgynevezett képkölteményeivel, képarchitektúráival, tehát konstruktivista alkotásaival. Ha a *Kassák-értelmezéseket* és a megfelelő Kassák-képeket egymás mellé helyezzük, azonnal feltűnik, hogy a négy darabból három alig módosít az eredeti mű szerkezetén. Az első kompozíció a körbe helyezett eltalált repülőgép grafikájával, a csúcsára állított háromszög fölé montírozott felhőszerű töredékekkel és a kép aljára kerülő – az aláírást elfedő –, német nyelvű, hatalmi játszmákat konnotáló részlettel bővíti a képarchitektúrát.³⁷ Az eredetihez viszonyított elmozdulás a világszerűség kidomborításával jár együtt, s ez a Kassák-alkotást a fenyegedtség allegóriájává avatja.

A második mű vizualizálódó „gáz-sziv” kivágása abból a képarchitektúrából származik, melyben a „dada” szó piros „d” és fekete „a” betűi keverednek egymás mellé (a kis- és nagybetűk alapján), aláhúzva a pirossal szedett „T TZARA” névvel.³⁸ A szó-, illetőleg betűmontázst Szombathy Bálint elhagyja, a bemozdított feliratot az „ÉPITEM” elemmel, a gyárképmény fragmentumával, egy sematikus emberi alakkal toldja meg, és mindezt keresztbe rendezett vonalhálózattal strukturálja. Ez a művelet eltünteteti ugyan a „dada” vagy „dDaA” lettrista előteret, a végeredmény azonban nagyon is emlékeztet az egyik avantgárd ideológiára, az urbánus „tett” kinyilvánítására. Emellett a „gáz-sziv” származék kémény fölé illesztése megteremti e szöveg képi-fogalmi asszociációját, de a civilizatórikus „üzenet” negativitását is (pl. környezetszennyezés), míg az „ÉPITEM” szó mintegy jelzi a továbbkomponálás manőverét.

A harmadik kép Kassák 1920-as, felirattöredékekből, újságkivágásokból összeszőtt, decentralt kollázsát³⁹ használja médiumként. A rétegzett sík alja és kör melletti sarka geometriai formákkal egészül ki, a középrészt felváltja Szombathy Bálint Kassák-portréja – a szemek helyén a „K L” monogrammal –; az eredeti Kassák-szignóval átellenben pedig feltűnik az „art lover ’89” láttamozás. A kézjegy tehát itt nem eltörli vagy felülírja a másikat, hanem a társszerzőséget teszi nyilvánvalóvá.

A negyedik mű szintén egy az egyben meghagyja a Kassák-architektúra sémáját⁴⁰, a formációt azonban képi motívumokkal (kalapács, löfögyvert tartó kéz) és szöveges információkkal („Revolution”, „AKTION”) elegyíti.

³⁷ Ez utóbbi – többek között – a *Számozott költemények* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.) 109. oldalán lelhető fel.

³⁸ A kompozíció a *Számozott költemények* 29. oldalán látható.

³⁹ A híres *Hangok* című alkotás a *Számozott költemények* 49. oldalán foglal helyet.

⁴⁰ Az alapkép nem szerepel a *Számozott költemények* oldalain, megtalálható viszont az Új Symposium 1987/7-8-as számában, Hegyi Lóránd *Adalékok Kassák Képarchitektúrájának értelmezéséhez* című tanulmányának háttereként (3. oldal).

Az emblemikus jelek addíciója mellett feltűnik egy nem kevésbé elhanyagolható megoldás is: a nagyobb fekete négyzetbe egy kisebb sűrű ke-
rül. Ez akár konkrét utalásként is felfogható, mely a szuprematizmus felé
lendíti a kiáltványjellegű erősítő kép alapszerkezetét.

A *Pic's* második ciklusa az 1994-96-ra datált *Töredékek az ábécés-
könyvből*. A hét darabból álló kompakt sorozatot⁴¹ Bohár András imígyen
jellemzi: „a *Gutenberg-galaxis* térközeiben lebegő, egymásba érő, egymás-
ra rakódó betűkészlet már nem a szép szemlélődésre alkalmas mindensé-
get reprezentálja. A betűhalmazokat egymást tépő pitbullok, lőfegyverek,
vadászbombázók, bombák veszélyeztetik, megidézve a mindenkori halál-
táborok jelenvalóságát. Miként a villával egymásra hajigált betűk, a búza-
kalász termékenységet jelző szimbóluma és a halál csontvázának kont-
raszta jelzik földünk tájainak egyetemleges történéseit.”⁴² Valóban, a lett-
rista jellegű, háttérként funkcionáló, olvashatatlan komponált betűmin-
tázatok és a hozzájuk társított vizuális jelölők, szöveges önkomentárok
olyan diszkrpanciát teremtenek, mely radikális értelmezésekre is alkal-
mat adhat. Mintha a sorozat minden egyes oldala azt szuggerálná, hogy a
történelmi tudás hozzáférhetőségét szavatoló ábécés-könyv betűiből ki-
bomló univerzum nem lehet más, mint háborúk, veszőhelyek stb., tehát
az agresszivitás képeiben megnyilvánuló tapasztalat.⁴³ (Zárójelben ide kí-
vánkozik, hogy mivel a *Pic's* anyagának legjava a '90-es évek jugoszláviai
tragédiájának közepette készült, az alakzatok legtöbbje a helyi kontextus-
ra vetíthető. Ebből kiindulva még az ideológiamentes kassáki formák is a
totalitarista kulisszák tartóoszlopaivá lesznek. Nem véletlen tehát az sem,
hogy ez a kötet Magyarországon jelent meg, holott a művész még nem élt
ott...) A *Töredékek az ábécés-könyvből* eszerint arra is rátereli a figyelmet,
hogy az ábécé nem pusztán semleges matéria, hanem immáron könnyedén
felszínre törő ideológiák és történések pár jelből álló, behatárolt, ám még-
is végtelen emlékezete.

A kötet középső blokkját a három képet felvonultató, „art loverként”
auktorizált, *Vajdasági elégiák* című 1989-es ciklus alkotja. A képekkel
szembeni elvárásokat meghatározhatja az, hogy a sorozat címe egy irodal-
mi műfajra utal. Annak ellenére, hogy a képek önmagukban nem adják elő
az elégikusság értékszemelésén alapuló támpontjait, a vonalvezetés -

⁴¹ A kiadvány hátlapképe - nyolcadikként, negatívként - beilleszthető a sorozatba.

⁴² BOHÁR András: *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések*, Ráció Kiadó, Budapest, 2002, 237.

⁴³ Megerősítik ezt a tapasztalatot az ábécés-könyv azon lapjai is, melyek a kötetből ki-
maradtak (a ciklus valójában 13 darabból áll). Ezek között olyan is akad, amelynek
előtere a horogkereszt széttördelésével szuggerálja az agresszió elutasítását. Hason-
ló hatást ér el az az oldal is, mely a német nyelvű szöveg és a lefejezett Szabadság-
szobor ütköztetésére épül.

természetesen a befogadótól függően – hangulatokat, expresszív tartalmaikat stb. nagyon is hordozhat. Ha azonban a képeket nem szigeteljük el egymástól, a sorozat akként is értelmezhető, hogy a rajzolt felületből különféle eljárásokkal (pl. elforgatás, kivágás, szétnyitás)⁴⁴ egy sematikus templomforma nyerhető. Az ábécé kezdőbetűinek („A B”) és végének („U V W X Y Z”) fordított feltüntetése pedig részben visszautalhat az irodalomra: mintha a képsor eleve intertextuális mezőben állna, ezért bármifajta jelentését olyan változó konstellációk adják, melyeket a néző e mező segítségével hívhat elő.

A *Pic*'s negyedik, *Parcellák* című, 1995-ös ciklusának három oldalán elhelyezkedő betűhalmazok felidézhetik a *Töredékek az ábécéskönyvből* mintázatait. Kétféle értelemben is: az alapszöveget jelen esetben is kiolvashatatlan mezőket létesít, melyek viszont azoknál szabályosabb formákat, téglalapokat adnak ki (oldalanként kettőt). Másrészt a „parcellák” mentén elszórt betűcsoportok tűnnek fel, melyek az ábécé kiragadott részletei. Ez utóbbiak azonban az iménti ciklus, a *Vajdasági elégiák* betűtípusában „íródnak” tovább, de magukat a jeleket nem ismétlik meg („Q R S T”, „M N O P”, „F G”). A *Parcellák* sorozata tehát azt is tudatosítja, hogy – képszerkezetek és írásjelek tekintetében egyaránt – e kompozíciók előtt, mögött stb. kontextusok nyílnak, melyek befolyásolhatják a képződő jelentéseket.

Érdeemes továbbá arra is utalnunk, hogy a mintázatok itt már annyira tömörítettek, sokrétegűek, átláthatatlanok, hogy szériaszerű megkomponáltságuknak tulajdonképpen a rajtuk kívül lévő anyag szerez identitást. A befogadói tekintet a szó szoros értelmében az áthatolhatatlan rostokon kívül reked, mindössze a közvetlen és a távolabbi kontextusok „olvasására”, felidézésére van módja. Ebből a szempontból a ciklus képei és a *temető* közötti párhuzam érzékelése korántsem tekinthető túlzottnak (ezt a cím is alátámasztja). Ahogyan a sírokat leginkább a fejfák teszik azonosíthatóvá, akként viselkednek e darabok is a belső mintázat és a külső ikonok kettős-ségében.

A kötet záró ciklusa, a *Lapok az öröknaptárból* 1997-98-ra datálódik. Már a cím is jelzi, hogy a naptár jelen esetben hasonló térként funkcionál, mint az előbbieken például az ábécé, azaz egy adott szisztémán belüli szabad kombinációt lehetővé tevő médium. A naptártöredékekbe illesztett képek, feliratok, megjegyzések, tudósítások, idézetek stb. olyan montázs- és kollázsszerű síkokat hoznak létre, melyek szimultán jellegét a tér- és időintervallumok kölcsönös áthatása alakítja. A valamikori jelenben gyökerező perspektívák az öröknaptár struktúrája felől nézve kitágulnak, elvesztik aktualitásukat; ám – ezzel összhangban – a naptár médiuma is el-

⁴⁴ A kivágást jelző kisolló tehát a képet hordozó papírra, ennek használati jellegére, csonkíthatóságára is utalhat.

emelkedik az elvont idő horizontjától s mintegy feltöltődik a történelmi utalások alakzataival, melyek szinonimasorokat hoznak létre. Ilyen alkalmi láncolatként fogható fel például a gránát, a pisztoly, a tank képsora, vagy a kulturális jelképek (csillag, horogkereszt, koponya stb.) utalásrendje; de ilyenként könyvelhető el a betűtípusok által teremtett vizuális koherencia is. Ez a ritmus alkalmasnak tűnik arra, hogy átírja, képfelületként alkalmazza az öröknaptár sémáját, mint ahogyan a játéktér is szabályozza a kontextusok áramlását, az időtengely mentén (ismétlődő napok, hetek) eltörli a jelek totalitását.⁴⁵

Záradékképpen szólnunk kell még a művész 2002-ben keletkezett vizuális költeményeiről, melyekben „visszatér” egyfajta szövegcentrikusság. A *Vice versa* című diptichon a cirill és a latin írásmód párhuzamos megjelenítésére épül. A „Jugoslovenski standard” felirat térszerű, a betűk közeledésének illúzióját keltő elrendezése a cirill tartományban megismétlődik, de 180 fokkal elfordul. Ez a játék természetesen fordítva is igaz, tehát a két kép – a címnek megfelelően – vice versa forgatható. Ha az írás helyhez kötöttségéből és abból indulunk ki, hogy a kifejezés mindkét felületen a közelítés miatt folyamatosan csonkul, akkor a műnek olyan értelmezése sem hagyható figyelmen kívül, amely a kontextust a délszláv eseményekkel azonosítja. Innen nézve válik beszédessé a kölcsönösséget és a szembenállást egyaránt megjelenítő kompozíció társadalmi-ideológiai többlettartalma.

Hasonló módon szerveződik – és a diptichonhoz már első pillantásra is kapcsolódik – a szerző *Használaton kívül* című alkotása, mely szintén a latin és a cirill betűk játékát aknázza ki. Ha azonban a mű címét mindkét komponensre vonatkoztatjuk, akkor a nyelvek feszültsége és a szövegek szemantikai ellentmondásossága másodlagossá válik. A „használaton kívüliség” tehát magának a „jugoszlávság” fogalmának („Jugoslovenski standard”) a fokozatos elvesztését jelölheti. E 2002-es művek arra is feltétlenül utalnak, hogy szerzőjük teljesítménye, avantgárd radikalizmusa ugyanúgy aktuális ma, ahogyan aktuális volt a *Poetry* és a *Pic's* által nyitott horizontokban. Ez – az életmű eddigi fényében – azt a kérdést vonja maga után, hogy vajon pontot tehetünk-e egyáltalán Szombathy Bálint vizuális költészetének értelmezése végére...

⁴⁵ (Csak zárójeles megjegyzésként: a kiadvány impresszumában olvasható, hogy „A borító a *Lapok az öröknaptárból* című ciklus darabjainak felhasználásával készült”, ez azonban nehezen igazolható. A címlapon a vastagon szedett **SZOMBATHY** név alatt ugyanis egy – amúgy igen izgalmas, ironikus – fotómontázs látható, mely nem épül be a sorozatba. Ezen nyoma sincs a naptárszerűségnek, viszont az „Enjoy the classics” felirat háttérül szolgáló „csendélet” és a szöveg közötti rezonancia emlékeztet nyitásként értékelhető. Az elmetszett képen egy pohár és egy italosüveg között két könyv foglal helyet: a *Háború és béke*, illetve az *Odüsszeia* angol fordításai. Tolsztoj és Homérosz bőrkötésben; de vajon rájuk vonatkozik-e pusztán a „klasszikus” jelző?)