

Vojislav Despotov (1950–2000) posztkonceptualizmusa

2000. január 18-án a következő elektromos levelet kaptam Vojislav Despotovtól: „čujemo da si bolestan. brinemo se. ozdravi što pre pa onda više nećeš biti bolestan! uostalom, doći ću 4. februara u peštu da proverim jesi li ozdravio. pozdrav od voje...”¹ A hír okozta hirtelen öröm még át sem járta rendesen a tudatomat, amikor már másnap egy újabb levél érkezett Újvidékről: „Balint, Nemanja piše. Tužna i iznenadna vest je da je Voja umro danas oko 16:30 od posledica izliva krvi u mozak.”²

Amikor az ember a legközelebbi férfiúi barátját veszíti el, úgy érzi, árvaság és magány vár rá, hiszen az érett férfi tudja, ötvenévesen már nem számíthat olyan mély és meghatározó baráti és intellektuális kapcsolatra, amelynek kialakulására – szerencsés esetben – úgy negyvenéves korig még van reális esély, mert az életnek még van kifutása, megfelelő távlata, amely időbeli feltétele egy kellően megalapozott és igaz kapcsolatnak. Hiszen még a komoly szellemi kapcsolatokat is körülágyazzák az élet mindennapiságának olyan kis rituális mozzanatai, mint a családi barátkozás, az utazás, a kávéházi élet, a különféle kölcsönös napi apró jószolgálatok, továbbá az olyan témakörök, mint a sport, a zene vagy a konyhaművészet, melyeket csak megfelelő fizikai bíróképesség birtokában lehet kiteljesíteni, amikor a férfi még minden szempontból férfinak tekinthető, és még érzelmi világa sem apadt ki.

¹ „azt halljuk, beteg vagy. aggódunk. minél előbb gyógyulj meg, és akkor nem leszel már beteg! különben február 4-én eljövök pestre, hogy meggyőződjek róla, valóban meggyógyultál-e? üdvözet vojótól.”

² „Bálint, Nemanja ír. Szomorú és váratlan hírt kell közölnöm: a mai napon úgy 16.30 óra tájban Vojo agyvérzés következtében meghalt.”

Amikor 1994-ben elhunyt legkedvesebb barátom és alkotótársam, Slavko Matković szabadkai képzőművész és író, akinek a szoros, testvéri barátsága az ifjonti életkorból, a hatvanas évek végéről datálódik, még nem sejtettem, hogy egy újabb meghatározó barátságunk nézek elébe Vojislav Despotov személye révén. Matkovićyal együtt indultunk a „pályán”, együtt verekedtünk és küzdöttünk a korabeli művészet bizonyos eszméiért, így hát együtt is formálódtunk érett alkotókká: kéz a kézben, váll váll mellett, mint igazi harcostársak a harcmezőn, a feltételezett végső győzelem reményében, amely – persze, hogy tudtuk – sohasem következhet be, mert a művészet nem ismer végső helyzeteket. Ezt a barátságot tehát évtizedek kovácsolták össze, formálták és tették örök érvényűvé, számtalan megpróbáltatásnak vetve alá, melyek az esztétika tartományát és a rajta kívüli szférát egyaránt érintették. A próbán egyszer sem buktunk el, helyette Matkovićot gáncsolta el szemtelen koraisággal a halál.

Ekkoriban, a kilencvenes évek elején került hozzám közelebb Vojislav Despotov személye, akit alkotóként természetesen már régebről ismertem. Nemzedéktársam volt, és megközelítőleg ő is abban a világban mozgott, mint én, ars poeticáját hasonló eszmék befolyásolták és alakították, mint az enyémet. Nevezük ezt egyszerűen kései modernizmusnak, amely azokban a művészetszemléleti felismerésekben gyökerezik, amiket annak idején a múlt század elejének korai avantgárdja öntött szavakba és tett követendővé. Amint immár végérvényesen bebizonyosodott, nemzedékünk az elavult értékrend destruálását célzó nézetek iránti különös fogékonysága révén írta be magát a történelembe, amely a konceptuális művészet anyagtagadó nyelvi stratégiájában vált leginkább kitapinthatóvá. Az alapvetően költőként és íróként megnyilvánuló Despotov korabeli munkáiban határozottan megmutatkozott az az aszemantikus nyelv szemlélet, amely például a szlovéniai OHO csoport reista költészetének elméleti programját, vagy akár a konkrét-vizuális költészet általános hiszekegyét tükrözte. Despotov a poetica litentia újonnan felfedezése révén hamarosan kinyilvánította vele született nyelvi tehetségét, amely nem annyira a korszerű kombinatorika némileg merev fordulatait, hanem a játékosság kiszámíthatatlanságát változtatta erénnyé. Láthatóvá vált alkímiai tehetsége, amelynek révén kiforgatta, újragyúrta a szavakat, a hangzás és a jelentés – vagy inkább a jelentésnélküliség – új, szokatlan auráját vonva köréjük. Egyszóval: már indulásakor a metafizika magaslatait ostromolta. Költészeti leleményeit prózai műveibe is átültette, melyeknek szövegkörnyezetében ezek az individuális nyelvi entitások még erőteljesebb plasztikai hatást fejtettek ki. Összességében a költészet képviségének a szemléletét az absztrakció felé mozdította el.

Másrészt, a hatvanas–hetvenes évek aktivizmusának szószólójaként Despotov szervezőként is érdemeket szerzett, részt vett több olyan művészeti kiadvány szerkesztésében és terjesztésében, amelyek kizárólag a progresszív művészet belső köreiből forogtak kézen (*Pamflet, Pesmos*). Fiatal éveinek kiadói eszméi haláláig töretlenül éltek benne, hiszen még a kilencvenes években is foglalkozott magán könyv- és folyóirat-kiadással (*Četvrti talas, Hey Joe*). A beatirodalom legeltökéltebb jugoszláviai igehirdetőjévé természetesen úgy válhatott, hogy saját költészetét és alkotói világát is mélyen áthatotta az amerikai költészet eme különleges vonulatának lírai érzékenysége, amelyből jelentős mértékben kiszüremlett a pop és a rockzene, valamint a dzsessz érzelmi-ideológiai attitűdje. Emberi-alkotói érzékenysége képessé tette rá, hogy magáévá tegye a popkultúrából kicsírázott és költészettani-erkölcsi tabukat felrúgó poézis ideáljait. Ő maga is egy bohém pop- és rockjelenség volt, aki – bizonyos szerencsés körülményeknek köszönhetően – megengedhette magának, hogy adott mértékig kívülről figyelje a kánonokkal megtűzdelt hivatalos irodalom belső mozgásait, hiszen emberi egzisztenciája nem függött a művészeti rendszer munkamegosztásától és káderpolitikájától. Annak a ténye, hogy bár nem érdekelte a számról való kapaszkodás, de mégis vajdasági írószövetségi elnökké lépett elő, mindezen cseppet sem változtat, hiszen ebben a hivatáskörben is hű maradt eredendő művészeti eszményeihez, melyek a művészet nyelvének és ideológiájának pluralista felfogását tükrözték. Amikor a nacionalista puccs konjunktúralovagjai kiszorították őt és a hozzá hasonlóan gondolkodókat a Vajdasági Írószövetségből, elővette, és szűrőre hegyezte publicisztikai ceruzáját, a kor első vonalbeli műfaji teljesítményét alkotva meg általa, könyörtelenül ostromozva az önmagával megelégedő, befelé forduló társadalom ügyvivőit (főként a *Nezavisni* és a *Niša borba* című lapokban). Mindig és mindenütt ugyanúgy gondolkodott, ugyanazokat az elveket vallotta, tekintet nélkül arra, hogy milyen műfajban és a nyelv mely szintjén szólalt meg.

Abban mindegyik irodalomtörténész egyetért, hogy Despotov költészetének hitvallását és művészi attitűdjének egészét döntő hatással a kései avantgárd magatartásmintái befolyásolták. Azt azonban kevesen veszik észre és értékelik kellően, hogy ezek a hatások nem kizárólag az irodalom, illetve az immár radikálisan átértékelt költészet eszmeisége felől érkeztek, hanem legalább akkora mértékben az úgyszintén paradigmaváltáson átesett képzőművészet, tudniillik a kép tartománya felől, így hát Despotov központi művei a művészet lecsupaszított ideájának a korszakos átalakulására sem lehettek érzéketlenek. Despotov műhelyében az irodalom képi eszköztárának felfokozott állapotai nem is annyira a hetvenes években létrehozott grafovizuális költészetét hatották át túlnyomó mértékben, hanem

- paradox módon - a kilencvenes években megírt regénytrilógiájának (*Jesen svakog drveta; Evropa broj dva; Drvodolja iz Nabisala*) a látásmódját határozták meg döntően, sajátos módon összegezve a konceptuális művészetfelfogás kvintesszenciáját és az avantgárd sorskérdéseinek problematikáját. Törzsökös modernista szemlélete lényegében két síkon mutatkozott meg e helyütt: a művészet egzisztenciájának és a művészet technológiájának a szintjén. Az emberi sorsot az avantgárd magatartásmintáival kívánta megfeleltetni, a művészet sorsát pedig az emberi élet beteljesülésével állította párhuzamba.

A hatvanas-hetvenes évek ideaközpontú, a művészet helyét és anyagait radikálisan átértelmező szellemiségének jegyében alkotta meg például Despotov az *Evropa broj dva* „színpadképét”. Európa mását egy konceptuális megalapozású hatalmas tájművészeti (land art) alkotásként, grandiózus environmentként ábrázolta, amelynek fő szerzője a cár, és annak „utóda”, Sztálin volt. A korszerű nyugati technológiát alkalmazó művészet pillanatnyi lehetőségeit képzeletileg kísérelte meg felülmúlni azáltal, hogy egy olyan grandiózus tájművészeti konceptust vetett papírra, amelyhez képest Richard Long, Michael Heizer vagy Robert Smithson amúgy nem éppen szerény land art alkotásai jelentéktelenné zsugorodtak. A tájművészet grandiózus lehetőségeit felvető elképzelés által, miszerint százötven esztendő leforgása alatt a kényszermunkára ítélt rabok a szibériai kietlenség ötmillió négyzetkilométerén alapjában megváltoztatták a táj jellegét, hogy létrehozzanak egy csak a beavatottak számára ismert új barakk-kontinenset, Európa mását, Despotov tulajdonképpen a művészet fogalmának a viszonylagosságát teszi meg vizsgálódásának tárgyává. Finom utalást tesz arra, hogy a totalitarista rendszerek alkalmanként szándékukon kívül is létrehozhatnak olyan projekteket, amelyek a művészet mai értelmezése szerint teljes érvényű alkotásokként foghatók fel, még akkor is, ha nem művészeti motivációval hozták őket létre, és kifogyhatatlan technológiai eszközüik jobb híján a kiszolgáltatott ember. Európa N° 2, vagyis az Ókontinens szimulákruma is egy ilyen produktumnak tekinthető, amely létezésével nemcsak a művészet fogalmának viszonylagosságát teszi a spekuláció tárgyává, hanem a később „beleköltözött” tartalom révén is művészeti jelleget vesz fel. Tudniillik akkor, amikor néhány posztavantgárd művész megpróbálja benépesíteni, felismerve annak a lehetőségét, hogy a néhai gyűjtőtáborok romjain elültethető a művészet kontinensének a csírája, a maga szabadságeszményével és művészetértelme-



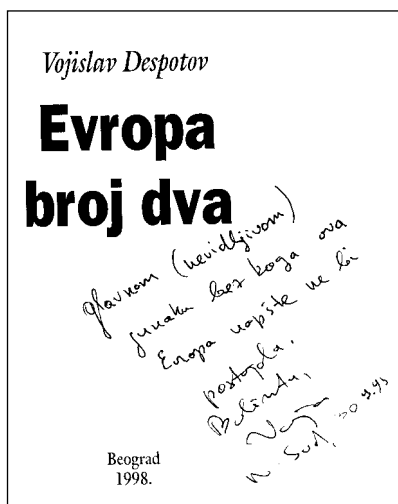
zésével, amely azonos a hatvanas–hetvenes évek nemzedékének szabadságfelfogásával és esztétikaellenes célkitűzéseivel, s amelyben végre megvalósulhat az a fennkölt konceptualista-romanticista eszme, hogy művészet az, amit annak tekintünk.

Jellemző, hogy a regény főhőse, Viktim, installációs művész és performer, tehát olyan posztavantgárd műfajok elkötelezettje, amelyek túléltek a hetvenes évek második felében bekövetkezett paradigmaváltást, és a posztmodern reminiscens, eklektikus, nemzeties légkörében is fenn tudtak maradni. Azáltal, hogy Despotov – egy rezervátumhoz vagy utópista államhoz hasonlóan – megteremti Művészet-Európát, tulajdonképpen túlélési lehetőséget teremt a poszt nacionalista érzelmektől túlfűtött, háborús világból elmenekült főhős és a többi művész – például a költészet gyilkosai – számára, akik egyszersmind nomád művészekként határozhatók meg: mind magatartásukban, mind alkotói hitvallásukban. Hinni lehet, hogy ebben az eszményien művészies légkörben a halál immár nem kívülről, a társadalom felől fenyegeti az egyedet, hanem kizárólag a művészet nihilista koncepciójának a beteljesítése révén, amely együtt jár a művészet halálának bekövetkeztével, illetve annak természetes következményeként fogható fel. Amikor az örök avantgárd doktrína szellemében elkövetkezik a művészet végórája, és az megszűnik létezni, nyilvánvaló, hogy művészre sincs többé szükség, az alkotónak el kell hallgatni: ha nincs tárgy, alany sincsen. Itt tehát mindenki a művészet halálát várja, de a halál iszonyata mégis az emberi öngyilkosság által mutatkozik meg, rádöbbenve a művi kontinens lakóit, hogy mégis van „előbbreváló” halál a művészinél, mégpedig az emberi. A művészet ígéret földje ideig-óráig ugyan menedéket nyújthat, de mégsem függetlenítheti magát attól a világtól, amelytől létrehozói el akarnak szakadni. Despotov egy vissza-visszatérő művészetfilozófiai kérdés hipotetikus képletében oldja fel azokat az örökös és ezúttal konkrét emberi félelmeket, amelyeket a társadalom konvencionális keretei között érzéketlenség és közöny vesz körül. Nyilvánvaló, hogy az író e helyütt a korabeli – és sajnos még ma is érvényes – szerb társadalmi valóság torz képére mutat rá.

Despotov a kései avantgárd sorskérdéseit nem az *Evropa broj dvá*ban veti fel először, de kétségtelenül benne élezi ki legtételesebben azokat az ide kapcsolódó gondolatait, melyeket már előző regényében, a *Jesen svakog drvetá*ban előrevetít. Első kilencvenes évekbeli regénye még reális történelmi keretek közé projektálódik, és a művészet egzisztenciális manővereit a kelet-európai társadalmi-politikai rendszerváltás, a kommunista önkényuralom elbukásának történéseibe ágyazza. Az alapélmény az írói jelenkor szubjektív élménye egyben, egy várva várt történelmi fordulópont bekövetkeztének és dilemmáinak hiteles tanúsítása, különleges nemzedéki vallomás, amelyben az író-performer oldalán és egy kongresszus –

egy tulajdonképpeni művészeti fesztivál – részvevőiként név szerint is megjelennek a progresszív művészet ismert délszláv szószólói, úgymint Slavko Matković, Miroslav Mandić, Boro Radaković, Matjaž Hanžek stb., a mindenkori nagy ellenállók, akik a nyelvi fegyverforgatás eszközeivel kísérlik meg aláásni az elavult, elkoptatott, és sok esetben hazug értékek megcsontosodott rendszerét. A trilógia második részében már javarészt kerül a kortársakra történő konkrét utalásokat, azt azonban tudni kell, hogy az idézett performance-leírások valós művekből vett idézetek, tudniillik saját alkotásaimnak az aposztrofálásai, melyeknek leírását kérésére adtam neki oda. Ezzel magyarázható, hogy kötetének példányába a következő ajánlást írta be: „Glavnom (nevidljivom) junaku bez koga ova Evropa uopšte ne bi postojala.”³ Ezzel magyarázható, hogy az *Evropa broj dva* magyarországi kiadásába Bognár Antal szerkesztő a következő sorokat iktatta be: „A kiadó köszönetet mond Art Lovernek, aki nélkül a regény magyar nyelvű változata éppúgy nem öltötte volna a jelen alakot, mint ahogy az eredeti is szegényebb lett volna a nemzetközi hírű kortárs vajdasági performanszművésztől, Szombathy Bálinttól származó művészettörténeti utalásokkal.”

A varsói kongresszus fedőneve mögé bújtatott művészeti fesztivál ideológiai koncepcióját viszi tovább Despotov az *Evropa broj dva* című regényében, kiemelt szerepet biztosítva a performatív társadalom utópiájának, amelyben – bizonyos értelemben Joseph Beuys posztavantgárd tanításának leegyszerűsítése nyomán – a társadalmi szerveződés önmagában is művészetként teteleződik: mindenki művész lehet, minden művészetnek tekinthető. Művészek a halászok, művész a kamionsofőr, művészek a művészet gyilkosai, művészek a barakklakók. Amikor a művészeti társadalom utópiájának szertefoszlását követően Viktim, a balkáni hős visszatér szülőföldjére, olyan látomásnak lesz részese, amelyről nem lehet eldönteni, hogy valóság-e, vagy egy rögzített formába öntött műalkotás. A harci repülőek ugyanis egyszeriben megállnak az égbolt egy adott pontján, azt a hatást keltve, mintha meghatározó kompozíciós elemei lennének egy monumentális festménynek vagy installációnak. Lemerevednek a vélt örökkévalóság kife-



Az ajánlás mint művészettörténeti utalás

³ „A (láthatatlan) főhősnek, aki nélkül ez az Európa egyáltalán nem létezne.”

szített csendjében, ami valójában nem más, mint a cage-i csend, egy meseterséges szünet, a várakozás állapota, amelynek bevégeztével a pokol kapui könnyörtelenül kitérnének, és a sors többszörre bevégeztetik.

Despotov regénytrilógiája többszörösen alátámasztja, mily nagy mértékben együtt lélegzett az avantgárd szellemiségével, s mily éles szemekkel tudott belelátni annak ideológiai szerkezetébe. Posztavantgárd szenzibilitása ilyképp a posztmodern doktrína lelkébe vájt ékként, egyéni kritikaként fogható fel. Íróként, művészként nem is tehetett többet, ennél fogva mindent megtett, hogy megfogalmazza ítéletét annak a kornak a filozófiai vezérelvéréről, amely vidékünkön egészében véve retrográdként és hanyatlóként határozható meg.

A posztkonceptualizmus aktivista mozgatórugóját folyamatosan felhívva tartotta tehát, minő mozgásban tartásával a legnagyobb eredeti alkotói ötletek sorát vetette fel. Most két olyat említek meg, melyek barátkozásunk során pattantak ki és érlelődtek meg, ám megvalósításukra avagy nyilvánosságra hozatalukra már nem tellett tragikusan megszakadt életéből. Mindkettő azoknak a költői agyalásoknak az eredménye, melyeknek helyszíne az újvidéki Halpiacon levő Bibinjo kávézó, ahol a kilencvenes években napi rendszerességgel megfordultunk, és amelyről a *Jesen svakog drvetában* is említést tesz. Ott, a halpiaci eszmecserek közepette született meg *Betoniranje Banata* (Bánát kibetonozása) című ötlete, amely szervesen kötődik az *Evropa broj dvában* demonstrált földművészeti (land art) érzékenységéhez, és melyet a becskerekai szülői ház kertjében fejlesztünk műalkotással felérő elképzeléssé 1998 nyarán, amikor azt a feladatot kaptam tőle, hogy az udvarban levő földkupacot hordjam át a kertbe, hogy feltöltsünk egy partoldalt. Ha már Bánátban vagyunk – és Bánát annyira sík és egyhangúan lapos – akkor az a kis földkupac már nehogy megbontsa ezt az egyöntetű tájegységet, legyen minden lapos, sőt annyira lapos, mint egy kibetonozott plató, egy beton-ország. Amikor úgy adódott, hogy a ház körül ténylegesen betonoznia kellett, akkor hangsúlyt tett rá, hogy mindez Bánát kibetonozásának a része, íme, kezdetét vette a grandiózus művészeti akció, immár a valóságban is. Szerette szűkebb szülőföldjét, de ettől a szeretettől sem volt hajlandó megvonni azt a sajátosan despotovi iróniát és humort, amely gondolkodását egészében véve jellemezte, nyomot hagyva valamennyi művében, egész emberi-alkotói magatartásában. Ez a jellemi vonása domborodik ki egy másik ötlet-lehetőségben is, amely úgyszintén egy konkrét élethelyzetből következik, tudniillik abból, hogy egyszer megkértem, glettelje le az egyik szobafalon keletkezett repedéseket, melyek a kéményben történt kisebb robbanás következtében keletkeztek. A munkát nagy szakértelemmel és élvezettel látta el – a glettelés az iránta való tiszteletből azóta sincs átmeszelve –, s azt kezdtük fej-

tegetni, mily egyszerű lenne, ha neves műalkotásokat glettelnénk le egy performance keretében, közönség előtt, létrehozva az úgynevezett *Glett Art* mozgalmát. Ebben a gondolatban ismételten kifejezést nyert mítoszromboló hajlama, amelynek oly nagy ívben biztosított teret költői műveiben. A művészi intervencionizmussal szemben megnyilvánuló rokonszenve számos hasonló gondolatban és remek nyelvi leleményben mutatkozott meg, ezeket azonban nem sikerült maradéktalanul beépítenie műveinek ideológiai-nyelvi szövetébe. Ettől eltekintve úgy vélem, hogy Despotov maximálisan kamatoztatni tudta posztkonceptualista tehetségét, legalábbis azon keretek között, amelyekkel az úgynevezett elbeszélői, narratív irodalmi műfajok rendelkeznek.

Regénye budapesti kiadásának címdalára egy művészettörténeti idézetet helyeztem, nevezetesen Yves Klein 1960-as *Ugrás a semmibe* című testművészeti munkájának fő motívumát, amely a mélybe ugró művészt ábrázolja. A semmibe, vagyis a halálba ugró művész alázata nyilvánul itt meg, tudniillik az a fajta magatartásforma válik láthatóvá, amely a számítások nélküli, teljes odaadást feltételező, minden kockázattal számoló művészet záloga. Despotov emberi-alkotói attitűdje egy az egyben ezt a habitust példázza, a szubjektív sors révén húzva alá a tételt, hogy ha az élet egyenlő a művészettel, akkor az önelhatározással kierőszakolt halál sem lehet más, mint művészi kinyilatkoztatás. Minden ilyen művészt Viktimnek hívnak.