

Perenyei Monika:

## A jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz

*"Unatkozom. Kérem a köpenyem.*

*Mielőtt bármit elkövetnek,*

*gondoljanak a rózsakertre,*

*vagy még inkább egyetlen rózsatőre,*

*egyetlen egy rózsára, uraim."*

*Pilinszky János: Sztavrogin elköszön*

„Miután „személy” vagyok– írja BÁLINT Endre egy a nyitva tartási idő elhanyagolásával a látogatók elszántságát próbára tevő JAKOVITS-kiállítás kapcsán– *legyen szabad személyeskednem: régebben, de ugyanott, három párizsi fotómontázsom vetemedett meg a nedves falaktól, mindez pedig arra készítet, hogy a jövőben messze elkerüljem ennek a kiállító helyiségnek tájékát, akármilyen csábos ajánlatot is kínálnának. Remélem, nem fognak...*”<sup>1</sup>Az inszinuált helyszín a Hatvany Lajos Múzeum, ahol a bosszantó körülmények ellenére MAURER Dóra és BEKE László figyelemreméltó kiállítást rendezett 1976-ban.<sup>2</sup> Az Expozíció c. kiállítás kurátorai a médiumérzékenység szempontjai szerint hívták meg az alkotókat, köztük Bálintot, fölülelemelkedve a *művészet-e a fényképezés* Bertolt BRECHT, Walter BENJAMIN és MOHOLY-NAGY László szerint is zsákutcába torkolló, ERDÉLY Miklós által pedig már kíméletlen kajánsággal kezelt kérdésén.<sup>3</sup> Ekkor már túl vagyunk az Erdély

<sup>1</sup> Bálint Endre: Életrajzi törmelékek, szerkesztette Román József, Magvető, Budapest, 1984. 151-152. A fotómontázs műfajában szintén jeleskedő Jakovits József képzőművész Bálintnak barátja, sógora (Vajda Júlia férje) és hajdani társbérője, az idővel kultikussá váló avantgárd sziget, a Rottenbiller utca 1. alatti „tyúkketrec” (Bálint kifejezésével) lakója volt. A Rottenbiller 1. alatti műhely-lakásról, mint szigetről, vagyis az avantgárd alkotók és életművük öröksége és a neoavantgárd nemzedék közötti folytonosság egy létező teréről György Péter írt. In: Az elsüllyedt sziget, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.

<sup>2</sup> Expozíció. Fotó / látás. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október 24 – 1977 január 31.

<http://www.c3.hu/collection/koncept/images/expozicioszovmain.html>

<sup>3</sup> Erdély Miklós: Egy mesterség és mestere. *Bálint Endre fotómontázs-kiállítása*, 1967 in: Peternák Miklós (szerk): Erdély Miklós. Művészeti írások, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. pp.86-92.. A felsorolt szerzők írásaiban markánsan körvonalazódik az álláspont: nem az a kérdés, hogy művészet-e a fotográfia, hanem a fotográfia meghatározta látásmódban, a technikai kép és a sokszorosítás uralta vizuális környezetben mi lehet a képzőművész feladata, mitől válhat művészetté, vagyis aktív társadalomkritikai tényezővé a mindenki által művelt fényképezés, illetve fotografikus kép?

szervezte Montázs kiállításon,<sup>4</sup> ahol Bálint is szerepelt munkáival, ám az Expozíció azzal tűnik ki, hogy rendezői a hazai avantgárd harmadik hullámának<sup>5</sup> műveit és a hatvanas-hetvenes évek avantgárd gesztusait fűzték össze. Az Expozíción a gondolkodás vizuális formáin keresztül vált láthatóvá a progresszív művészeti hagyomány folytonossága. A kronologikus áttekintésben revelációként ható képeket<sup>6</sup> és a kiállítás katalógusában publikált Körner-tanulmányt<sup>7</sup> összeolvasva határozott alakot ölt egy benyomás: az avantgárd és neoavantgárd nemzedékek közötti párbeszéd kulcsszava a montázs. A KÖRNER Éva kutatásaiban kirajzolódó felismerés, a rövid és lényegre törő tanulmány konklúziója, miszerint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja az eizensteini és a kulesovi filmnyelvet közvetítő fotómontázs (par excellence művelői Kassák és a Munka-kör szociálisan elkötelezett fiataljai, akik esztétikai eszközeiket is e szerint válogatták) olyan, mint egy színházi végszó, amelyre a beavatott szereplők válaszolnak és folytatódik az előadás. Erdély Miklós 1977-ben, éppen Bálint képeit méltatva jut arra a következtetésre, hogy a fotómontázs műfajának reprezentatív albuma a magyar alkotók munkáiból összeállítható.<sup>8</sup> Lenne. Az 1976-os Expozíció ezt a montázs-elvre felfűzött dramaturgiát, a fotómontázs művelésének kimunkált, variábilis és termékeny játékát teszi láthatóvá.

A hatvanas évek végétől a montázs nemcsak a szürrealizmustól érintett művészek és a kipróbált dadaisták, például Bálint Endre nosztalgiája, hanem már az újhullámos filmrendezőknél is *kedvenc gondja* volt.<sup>9</sup> A hetvenes években kibontakozó szubkultúra hangadói és a marginális helyzetből induló alkotók elődjeikre ismertek a dadaistákban, akik a mainstream kultúra bírálatához és rebellis kívülállásuk nyomatékosításához előszeretettel és

<sup>4</sup> „Montázs kiállítás”, Fiala Művészek Klubja, 1975. résztvevők: Bálint Endre, Erdély Miklós, Halász András, Károlyi Zsigmond, Méhes László, Najmányi László, Türk Péter, Vető János. Említést érdemel a Ganz-Mávg Művelődési Ház előadás-sorozata is (1975-76), ahol Erdély Miklós, Bálint Endre, Dobai Péter, Gyarmathy Tihamér, Beke László, Rozgonyi Iván és Jeney Zoltán tartott előadást.

<sup>5</sup> Kassák Lajos 1926-os hazatérése után a Dokumentum c. lap kiadása, majd a Munka-kör és az Új Progresszív Művészek csoportjának fellépése.

<sup>6</sup> Bálint Endrén kívül többek között Kassák Lajos, Vajda Lajos, Korniss Dezső (1927), Vajda Júlia és Jakovits József fotómontázsai, Hámos Gusztáv montázstanulmánya (1974), Bak Imre képeslapok szétvágásával és elforgatásával a látványt tükröztető montázsos eljárása (1974), Kondor Béla duplaexpozió, „belső-montázsos” eljárással készült Katasztrófa-sorozata (1972), Birkás Ákos múzeumi tautológiái és Haris László idő-szekvenciái szerepeltek a kiállításon.

<sup>7</sup> Körner Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja

<sup>8</sup> Erdély Miklós: Jó és rossz pásztorok, Művészet, 1977 / 6. 26-27. újraközölve: Peternák Miklós (szerk): Erdély Miklós. Művészeti írások, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 93-98.

<sup>9</sup> Jean-Luc Godard Kedvenc gondom a montázs c. írását Erdély Miklós említi Montázs-éhség c. szövegében. in: Peternák Miklós (szerk): F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 151.

hatékonyan használták éppen a fotómontázst, a médiaképek eltérítésének és átértelmezésének ezt a fantázia-felszabadító, radikális eszközét. „*New York valóban egy másik világ, de hát tudod, hogy idejött a Dada, ami viszont nem egy másik világ neked, sőt magad is régi kipróbált dadaista vagy, ha nem köhögsz. A punkok nem ijesztőbbek, mint a német expresszionizmus, akiket azért ismeresz és becsülsz, és Warhol sem hidegebb, mint egy kocka fekete alapon, nem beszélve némely Picassoról, akiről senki sem hiszi, remélem, hogy érzelmei voltak.*” – írja Bálint István New York-i emigrációból apjának.<sup>10</sup>

Az ollót és némi kulimászt igénylő fotómontázs és a *cut out* mint képpalkotó eljárás a mentális képek lélektanát is megtermékenyíti: gondolati modellként szolgál a tudatos kontroll nélküli és laza kontrollal folyó képzetáramlások, az álom, az éber álom és az elengedett fantázia tanulmányozásához.<sup>11</sup> Mérei Ferenc pszichológus a montázs-elvvel érzékelteti a valóság e lelki tartományainak történéseit, Erdély Miklós pedig - a kölcsönösség jegyében - nem az események, hanem a pszichikum természetét keresi a jó fotómontázsban, és ezt ismeri fel Bálint munkáiban, amelyet a könnyedség, az elaszticitás és a rémület gyorsasága jellemez. Az egy-nézőpontú technikai képek feltördelésével és átrendezésével kultivált képmontírozás dadaista aktusa felismerhető az álmokat az ébrenlétbe beengedő, a hipokrizist megvető szürrealisták kép- és tárgyalkotásában, a műfaji határok áthágásában. A fotómontázs a *kaptafa-kifejezésekkel*<sup>12</sup> élő költészet ökonómiájának vizuális pendant-ja és vizuális megfelelője a kulturális referenciák utalásos összefűzésével játszó intertextuális kifejezésmódnak. S ha elhagyjuk a kétdimenziós képi felületek és a szövegek világát, s kilépünk az életvilágba, a hetvenes évek deviáns lázadóinak, az elátkozott fiataloknak *bricoleur-stílusában*, kihívó imázs-teremtésében és fellépéseikben a montázs-elv és a kollázs merész kiterjesztésére ismerhetünk.<sup>13</sup> David Bowie, Patti Smith, El Kazovszkij, Molnár

<sup>10</sup> Bálint Endre: Életrajzi Törmelékek, 130-131. A kezdetekkor Kassák Ház Stúdió, majd a betiltás éveiben, 1972-től kivándorlásukig Dohány utca, szobaszínház néven ismert együttes legszűkebb köre 1976 elején két menetben hagyta el az országot. Halász Péter, Koós Anna, lányuk Halász Judit Ráhel (Galus), Breznyik Péter, Bálint István, felesége Kollár Marianne, lányuk Bálint Eszter, és Buchmüller Éva lányaival, Major Borbálával és Major Rebekával. Közös színházi életük New Yorkban folytatódott, Squat Theatre néven (1977-85). Lásd Koós Anna: Színházi történetek szobában, kirakatban, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.

<sup>11</sup> Mérei Ferenc hozzászólása a montázs-vitához. in: Horányi Özséb (szerk): Montázs, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977. 82-83.

<sup>12</sup> Louis Aragon kifejezése in: Louis Aragon: A kollázs, fordította: Bajomi Lázár Endre, Corvina, Budapest, 1969. 29.

<sup>13</sup> A „stílusbarkácsolás”-ról, a dadaista gesztusok felelevenítéséről lásd Dick Hebdidge: A stílus mint célzatos kommunikáció. In: Replika, 17-18. szám. A szubkultúraként létező neoavantgárd formaalkotásainak leírásában a montázs kulcsfogalomként működik Havasréti József könyvének egy fejezetében (Montázs. A Fölőpéldány-

Gergely (Spions) karizmatikus public personaja eleven montázsként ér el hatást: történeti időszakokra és eseményekre, eszmékre, vagy felforgató (h)őseikre utaló részleteket ragadnak ki a kultúra és a múlt gazdag tárházából, s tévedhetetlen formaérzéssel „barkácsolják” össze, majd viszik színpadra az idézetek újrendezésével a konvenciókat kisiklató, ám a felkavaró utalások mentén közösséget is teremtő produkciót.<sup>14</sup>

1989-ben, Bálint Endre halála után három évvel, a tragikus sorsú Gyetvai Ágnes monumentális vállalkozásának keretében ismét egy a fotóhasználatokban rejlő kreatív lehetőségeket bemutató kiállításon, 123 kiállító (fotóművésztől a textil- és festőművészen át a díszlettervezőig) seregszemlájén tűnnek fel Bálint fotómontázsai.<sup>15</sup> Bár a Más-Kép alcíme az elmúlt két évtized szemlélését ígéri, Bálintnak nem a hetvenes években készült fotómontázsai kerültek a válogatásba. Öt párizsi fotómontázsa (1958) és a *hat éves párizsi exodus*<sup>16</sup> után már itthon készült Portrécollázs Kassák Lajosról című lapja (1963) mellett Jakovits Józsefnek is a korábbi, a New-York-i kivándorlása előtt készült kékalapú fotómontázsai (1963) szerepelnek a műtárgylistán.<sup>17</sup> Tanulságos lenne rekonstruálni az akkor kiállított fotómunkák elrendezését: a csoportosításokkal, a méretezéssel és az installációs elemekkel is létrehozott vizuális relációkat, a nemzedéki- és szemléletmódbeli elágazások, vagy éppen összetalálkozások egy '89-ben megörökített konstellációját. Katalógus és kritikai visszacsatolás hiányában azonban, a kiállítás nem fejtett ki olyan hatást, mint amilyenre az intézményi struktúrán felülemelkedő kurátori szemlélettel és a fotódokumentáció alapján sejthető impozáns rendezéssel kalibrálva volt. Történetünk szempontjából azonban figyelemreméltó, hogy Bálint Endre és Jakovits József említett munkái a friss atmoszférájú „kísérletezés” terében együtt jelentek meg a náluk jóval fiatalabb alkotók konceptuális és

---

csoport (1979-82) In: Havasréti József: Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban, Typotex, Budapest, 2006.

<sup>14</sup>A 2013-ban megrendezett *David Bowie is* c. kiállítás (Victoria and Albert Museum, London) nyitóképének installálásában a collage volt a hívószó és egyben a rendezési elv. Bowie imázsváltásainak bemutatásához a rendezés végig a sztár által beemelt és összekomponált különféle elemek, a képzőművészeti, design-, szub- és popkulturális források bemutatását követte.

<sup>15</sup>Más-Kép. Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon, Ernst Múzeum, 1989.

<sup>16</sup>Mészöly Miklós kifejezése Bálint egy fotómontázs kiállításához írt megnyitóbeszédéből. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár C – 1 – 170 / VI. 230-233.

<sup>17</sup>Ezúton is köszönöm Peternák Miklósnak, hogy a Más-Kép kiállítás műtárgylistáját rendelkezésemre bocsátotta.

performatív fotómunkáival, performance dokumentációival, montázsba szerkesztett, vagy dokumentarista fotónaplóival.<sup>18</sup>

Ismeretes, hogy Bálint a hetvenes évek közepétől kénytelen lemondani a festészet eszközeiről, mert – ahogy ő fogalmaz – asztmája jobban elviselte az enyv, mint a terpentín szagát, s felhagyott a festéssel. Ebből adódóan Bálint életművének utolsó évtizede jobbra a szomorú *lemondás* címszó alatt kap elnéző figyelmet.<sup>19</sup> Pedig a lemondásnak ebben az időszakában Bálint alkotóenergiáját és kivételes érzelmi mozgékonyágát kiállításokon rendszeresen bemutatott fotómontázsok és objektumok százainak elkészítésébe, s nem utolsósorban mint *Szent André des Arts*, baráti köre, a Törzs privát rendezvényeinek „arculattervezésébe”, gúnyos és ironikus Rendezvényrajzok, valamint efemer lakásinstallációk kivitelezésébe kanalizálta.<sup>20</sup> A tréfás feladatú Törzs alkalmi és zártkörű, rendszerint felolvasásokkal kezdődő műsorainak a hozzátartozók baráti körében is terjedt a híre: a lakásszínház-csinálók is a rutinos oppozíció, a *szellemi szeszcsempészek* vonzaskörébe kerültek.<sup>21</sup> Spontaneitás, nézői aktivitást provokáló nyitott forma, kisajátítás, utalásosan működő fragmentumok (hipertext), a drasztikus vágás erőszakossága, szarkazmus – olyan, már a dadaista fotómontázsban is meglévő jegyek és minőségek, amelyek a politikailag fojtott levegőjű hazai atmoszférában a szubkultúraként létező neoavangárd formateremtéséről és az art-punkról is elmondhatók. E kontextus ismeretében hajlok arra, hogy Bálint Endre hetvenes évek közepétől születő fotómontázsait nem a lemondás, hanem a megoldás összefüggéseiben lássam. „*Fiam, de már az unokám is, hogy úgy mondjam, az avantgarde-ba „utazik”*” – írja Bálint, vagyis ő még mindig, a fiatalok pedig már ezen az úton

<sup>18</sup> A teljesség igénye nélkül: például Kondor Béla, Pernecky Géza, Rajk László, Türk Péter, Haris László, Tót Endre, Schmal Károly, Várnagy Tibor, El Kazovszkij, Hajas Tibor – Vető János, Najmányi László (a.k.a. David O’Clock, ekkor már New Yorkból) munkái voltak láthatóak ezen Más-kép című tárlaton.

<sup>19</sup> A nyolcadik templom. Bálint Endre (1914 - 1986) művészete. Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, 2014. február 1 – május 11. kurátor: Kolozsváry Marianna

<sup>20</sup> A Törzshöz lásd: Román József: Bálint Endre és az „opozíció”, CEU Press, 2004. A Törzs, az oppó(zíció) gyökerei, tagjai mozgalmi kötődésén keresztül Kassák Munka-köréig, illetve a Munka-körből kitalizált frakcióig nyúlnak vissza. A szintén Törzs-tag Lux Lászlót, legjobb barátját Bálint, mint *okosan szellemes dada dumájú-t* emlegeti az Életrajzi törmelékekben. 116. Mérei Ferenc Bálint Endre születésnapjára írt köszöntőjében, melyet születésének „65 éves 1 hónapos és 6 napos évfordulóján” tartottak, Bálintot mint „*Balassa Bálint Endre Béla Levente (magyarul: Szent André des Arts, azaz a nevezetes Szent Valentianus püspök)*” szólítja meg. Hetvenkedünk – hetvenkedünk című, 1979. dec. 1-én keltezett írás. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Addattár C- 1- 170 / VI – 874-877, A Törzshöz továbbá lásd: K. Horváth Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: Borgos Anna – Erős Ferenc (szerk) Mérei Élet-mű. Tanulmányok, Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2005.

<sup>21</sup> Erről megemlékezik Román József és Koós Anna is már idézett írásaikban. (Román József, 2004 és Koós Anna, 2009)

járnak.<sup>22</sup> A sors nem véletlen játéka, hogy Bálint egyre hevesebb légszomja és a festészet elhagyása egybeesik fia és fiának családi- és baráti köre, a Dohány utcai lakásszínház tagjainak kényszerű emigrációjával. Ha valami, hát szerettei közelségének elvesztése hozzájárulhatott rezignációjához, a színvilága saját maga által is tudatosított lecsendesedéséhez. A fiatalok kivándorlása a múlt töredékeit egyébként is szüntelenül napirenden tartó Bálintban saját fiatalkori emlékeit, az üldöztetés félelmét, a kitaszítottság és a befogadás kiszámíthatatlanságát és az emigráns lét gyötrő dilemmáit eleveníthette fel. Azonban a montázs egy sajátos esztétikáját nem csupán fotómontázsain, hanem festészetén keresztül is folyamatosan finomító, az álmok sűrítését és az utalások kétértelműségét a képkalkotásba beépítő Bálint számára a szó szoros értelmében kéznél volt a fotómontázs, mint érzelm- és gondolatvilágának adekvát kifejezőeszköze. A fotómontázsban szemléletessé váló alkotómódszer, a montázs-elv pedig a fiatal nemzedék neoavantgárd és art-punk alkotóit is inspirálta.<sup>23</sup>

*A Squat New Yorkba* című, 1981-re datált fotómontázon Bálint egy a társulatról (és egyben a családról) a párizsi Place des Abesses-en, még 1976 február végén készült fényképet vág szét, s ezzel rendezi át a kivándorló fiatalok társaságát. Sírkőformára vágott, héberfeliratos és redős, kőzetet idéző felületeken, közepén egy óriásira növelt villa motívumával kettéosztott archaizáló környezetben szóródnak szét a családtagok. A málló anyagokat idéző, de az éles szerszám motívumát, és a fiatalok képét is befoglaló felület fölött a Golgota keresztje mered és egy kicsi sárga égitest lebeg. Bálint e kompozíciója a Squat társulat még aktív, de már lassan a végéhez közeledő időszakának egy évében született.<sup>24</sup> A kései montázs-periódus nem a bálinti lemondás allegóriája. A fotómontázs mint a képzelőerőt serkentő, egyszerű technika alkalmas az aktivitás fenntartására, az érzelmi benyomások gyors formába rendezésére, a gondolkozás vizuális formájaként pedig a különféle ötleteket, emlékeket és érzeteket keltő képi elemek szubverzív, a megszokott

<sup>22</sup> Bálint Endre: Életrajzi törmelékek. 133.

<sup>23</sup> A hetvenes évek közepén készült el Hajas Tibor Öndivatbemutatója, Szentjóby Tamás Kentaurja, El Kazovszkij pedig a hetvenes évek második felében készíti montázsait, az ún. „Vajda-lapok”-at. El Kazovszkij e munkái, a saját motívumaival ábrázolt és tablóba rendezett Vajda Lajos kép-parafrízisok (feltehetően egy Vajda Lajos kiállítás sok példányos meghívója az alap) elemzése a Fölös példány csoport kontextusában külön tanulmányt érdemel. El Kazovszkij, „Vajda-lapjai”-ról lásd Cserjés Katalin: „...csak a végtelenben elérhető...” El Kazovszkij „Vajda-lapjai”-ról, in: Cserjés Katalin: Kép-olvasás, JATEPress, Szeged, 2012

<sup>24</sup> A fényképet Koós Anna közli és adatozza könyvében. Ezúton is köszönöm Major Borbála segítségét a Bálint fotómontázsán megjelenő fotórészletek pontos beazonosításában.

összefüggéseket felülíró összekomponálásra. Bálint az emlékek fájdalmát felvállaló, ugyanakkor a játék és humor hozta megkönnyebbülésnek is teret engedő képkivágásaival alkotómódszere forrásaihoz tér vissza. Hiszen a radikális szürrealizmusból átmenekített *hibriditás* a paradoxonokban bővelkedő montázsos képi világának tápláló szelleme, a kettős perspektívát kínáló diaszpóra lét, a kívülállás és az odatartozás tapasztalata pedig legbensőbb élménye. A hibrid minőségek elfogadása és a perspektíva-váltás képessége áldásos adomány a fotómontázs, illetve a montázsos alkotómódszer műveléséhez. „*Párizsi éveim alatt megőriztem magyarságomat, és most meg kell őriznem azt, amit Európa bízott rám: az igazság és szabadság áramainak érintésétől keletkező új Formát.*”<sup>25</sup>

Az új Forma őrzése azonban, a támogató barátok és kollégák hálózata, valamint a fiatal nemzedék visszaigazolása mellett sem volt könnyű vállalás. A kulturális élet ismert atomizáltságának, a hivatalos kultúrpolitikai doktrínák frusztráló és a megfigyelések fenyegető hatásának taglalása helyett inkább arról szólnék, ami a formai újítóknak és a friss kulturális formációk kezdeményezőinek az említettekén kívül szintén nehezen legyűrhető akadályt jelent: az elkényelmesedő, a külső hatásoktól és az új impulzusoktól elzárkózó ízlésvilág tömeges megtestesülése tompítja, de ki is olthatja a szórványosan fellobbanó kritikai energiák feszültségét. Bálint már a negyvenes évek második felében, a fordulat éve előtt általános tömegtünetként konstatálja a baloldali, szocialista ifjúság jobboldali ízlését, amely a közérthetőség és a hagyománytalan konzervativizmus iránti vonzódásban, valamint a haladó művészet előtti teljes tanácstalanságban mutatkozik meg.<sup>26</sup> Erdély Miklós a magyarországi művészet főáramának képviselőin élcelődik, nem jó kedvében, akik az avantgárd európai reneszánszának idején szégyenérzet nélkül, sőt, büszkén állítják, hogy az avantgárdnak nincs hazai hagyománya.<sup>27</sup> Az 1966-ban publikált *Montázs-éhség* című írásában egy televíziós sorozat ötletét osztja meg az olvasókkal: egy-egy félórás adás keretében ideje lenne elkezdeni a montázs nyelvezetének kimunkálását, hiszen még az

<sup>25</sup> Bálint ars poeticáját Mészöly Miklós idézi megnyitóbeszédében (Múcsarnok, 1972?) és felsorolja a bálinti képi világ keltette, paradoxonokkal leírható asszociációit: *tiszteletlenség az aszkézisben, áhítat a frivolságban, fintor a megrendülésben, szemrehányás az alázatban, számonkérés a belenyugvásban, játékoság a tragikumban, kihívás a szeretetben, tiltakozás a megértésben, kielégítetlenség a megérkezésben, éjszaka a nappalban*. MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár, C – 1 – 170 /VI. 218-222 A hibriditásról, mint szürrealista világképről Mezei Árpád ír. Mezei Árpád: A szürrealizmus in: Mezei Árpád: Elméletek és művészek, Gondolat, Budapest, 1984.

<sup>26</sup> Bálint Endre: F fiataloknak művészetről in: Hazugságok naplójából, Magvető Kiadó, Budapest, 1972. 192.

<sup>27</sup> Erdély Miklós: Jó és rossz pásztorok, 1977.

irodalmi illusztrációvá sekélyesedő játékfilmek rendezői sem élnek az Európa-szerte kedvelt komponáló eszközzel. És valóban! Egy a hazai közegben árván maradt elgondolás az angol televízióban például komoly népszerűséget ért el. A Monthy Python-sorozattal berobbant, majd később filmes időutazásaival kultikussá váló Terry Gilliam a BBC-TV hetvenes évek közepén sugárzott gyerek-műsorában papírkivágásokból rögtönzött kollázsokkal szemlélteti fotómontázsai és animációs filmjei trükkjét, a *cut out* eljárás csodáját! Az alapanyagában korlátozott, lévén technikai kép, ám az elérhetőség és a készen kapott figurális ábrák miatt felszabadító hatású montázs-eljárás a kreativitás szolgálatában áll: gyors és merészségre, például a kronologikus idő és a léptékek felforgatására inspirál, egyszerűen szexi.<sup>28</sup>

Ugyanekkor Bálint egy fotómontázs-kiállítása alkalmával kérést intéz a véletlenül betévedő, a falakat borító ábrákat tanácstalanul nézegető látogatókhoz, hogy montázsai szokatlansága ne riassa el őket! Szabadkozik az ecset elhagyása miatt (a festészeti konvenciók dominanciája ellen Louis Aragon és Kassák Lajos már a húszas évek végén kikelt!) és betekintést enged a külső és a belső világ egymásra vetülését hordozó lélek és montázsai összefüggésébe.<sup>29</sup> Bálint még mindig formában van: egy kis irónia nélkül a megértésért sóvárgás és diszkrét alázat mit sem ér...

Kiállításokon ma is találkozhatunk Bálint évtizedeken keresztül folyamatosan gyarapított fotómontázs-termésének újdonságként ható darabjaival. Legutóbb a Vintage Galériában, de a Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria centenáriumi kiállítása is szolgált meglepetésekkel. A Magyar Fotográfiai Múzeum Bálint-képei sem voltak eddig ismertek a nagyközönség előtt. Bálint Endre fotómontázsait és objet-it azonban nehéz egyben látni egy olyan oeuvre-katalógus hiányában, amely a fotómontázs-sorozatokat (többek között Kéz-helyzet, Ősi erény, In memoriam Ország Lili, Változatok egy témára) és a kivágással, ragasztással és barkácsolással készült képeket és tárgyakat, a megfabrikált könyveket, valamint a montázs lehetőségeivel élő filmplakátokat és hirdetéseket is

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=IrsKPKjGF\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=IrsKPKjGF_Y) Ez a technika a Pannónia Filmstúdióban dolgozó Korniss Dezső és Kovásznai György közösen készített animációs filmjeiben fordul elő (hatvanas évek második fele), és feltűnik például az Oroszlán ugrani készül c. film főcímében, így aztán a sokat ígérő főcím sokkal érdekesebb, mint maga a naiv kémfilm paródia.

<sup>29</sup> Fotómontázsok, Jókai Mór Művelődési Ház kiállítóterme, 1977. megnyitotta: Erdély Miklós. Bálint Endre: Kérés a látogatókhoz, MTA BTK Művészettörténeti Intézet C – 1 – 170 /VI. 114. Louis Aragon: Kihívás a festészethez, 1930. in: Louis Aragon: A kollázs, Corvina Kiadó, Budapest, 1965.



dokumentálja.<sup>30</sup> A festészetet preferáló értékítélet felől a fotómontázsok, talán a nemesnek nem nevezhető alapanyag miatt, mostoha elbánásban részesülnek. Ez alól a párizsi fotómontázsok (1958-62) képeznek kivételt, amelyek színviláguk elevenségével, a fehér alapra „behulló” filigrán kivágásokkal, a képelemek kirobbanóan ötletes, pikáns és költői hatást teremtő illesztésével és a fotórészletekből kialakított formák hajlékonyan tekergető sziluettjével festői hatást érnek el. Ezek a minőségek és a képekkel szervesülő szójáték-címek a párizsi fotómontázsokat egy kétségtelenül egyéni, a hazai művészettörténet unikális darabjaivá avatja. A festészetől mediálisan markánsan különböző fotómontázs azonban olyan sajátosságokkal bír – még ha Bálint a visszajáró motívumokkal a festményeit és a fotómontázsait össze is fűzi – amelyek az alkotói látásmódot formáló morálhoz, Bálint művészetfelfogásának politikumához vezetnek. A mennyiségében is manipulatív, a fotográfia mítoszának bővületében működő fotózsurnalizmus és reklámpar, vagy az átideologizált folyóirat- és könyvkiadás képtermésének reciklált, a kivágással, csonkolással és meghökkentő illesztéssel új összefüggéseket teremtő felhasználása kritikai potenciállal bír. Közismerten a Dada-montázs óta, de Bertolt Brecht *Kriegsfibel* (War Primer) című, az emigrációs éveit alatt gyűjtött és szerkesztett, majd 1955-ös letelepedése után az NDK-ban kiadott fotókönyve is egy olyan baloldali társadalomkritikának a példája, amely a vizuális rezsimelemzéséhez, a tömegkultúra mögötti ideológia tudatosításához magába a tömegkultúra vizuális apparátusába avatkozik be. Brecht a sokszorosítható technikai képen alapuló, nagy példányszámú kiadványok (folyóiratok, katalógusok) képanyagának szétvágásával és szelektálásával hoz létre új produkciót.<sup>31</sup> A *Kriegsfibel* NDK-beli kiadása az „oppó”-hoz tartozó Bálint Endre kapcsán azért is érdekes, mert ez a fotókönyv, a négysoros epigrammákkal kísért újság- és katalógus kivágások gyűjteménye, nemcsak a kapitalista társadalmi berendezkedés és kultúraipar kritikáját adja, hanem paratextusai mai olvasatával

---

<sup>30</sup> Bálint fotómontázs-sorozataihoz: Perenyi Monika: *Montázs a modern magyar művészetben*, valamint *A montázs-elv és –eljárás történeti áttekintése a modern magyar művészetben*. in: Kopócsy Anna (szerk): *Magyar Kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004.*, Magyar Festők Társasága, Győr, 2004. 31-43 és 88-137.

<sup>31</sup> A médiaképek, illetve a média-konvergencia következtében megismerhető film- és fényképek reciklált válogatását, a részleteik montírozásának aktualitását mi sem bizonyítja jobban, mint Adam Broomberg és Oliver Chanarin *War Primer 2* című munkája (100 példányos könyvtárgy). Az alkotópáros Bertolt Brecht könyvének egyes lapjait (egy-egy újságkivágás négysoros epigrammával) jelenünk médiaképeinek beragasztásával alakította fotómontázzsá, felerősítve, mert aktualizálva és a jelenünkre is kiterjesztve a Brecht által kigyűjtött újságképek és a képekhez írt epigrammákból álló montázsok hatását. Az alkotópáros e munkájával 2013-ban a Deutsche Börse Photography Prize nyertese lett.

(például a szerző hangsúlyozásával) kiadása körülményeinek, az uniformizáló államszocializmusnak is bírálója. A képterjesztés és képfigyaszítás hatalmi manipulációjának, a hidegháborús feszültséget is fenntartó propaganda-gépezetek vizuális eszköztárának kritikai elemzésébe vezet be. S ahogy Brecht, úgy Bálint is belepiszkál a technikai képsokszorosításának átideologizált apparátusába, s ha életében csak szűk körben hatóan is, de megficskázta a cenzúrázott könyv- és folyóirat kiadás gyakorlatát, s ezen keresztül a kultúrpolitikát.

Bálint társadalomkritikája összhangban van a festészetét is tápláló szellemével és kulturális miliójével, ám fotómontážsaiban a hangvétele, a fotórészletek konkrétsága és a vágások és illesztések drasztikussága miatt, sokkal élesebb. Mivel a párizsi éveiben (1957-62) talált és felhasznált magazinok, a Paris Match és a Life minőségéhez képest a vizuálisan diétás hazai kiadványok képkínálata kevesebb játékteret engedett, Bálint a szükséges alapanyagot a képes albumok, folyóiratok és könyvek részleteinek kivágásán, vagy kifényképezésén túl a saját festményeiről, korábbi fotómontážsairól és kedvenc tárgyairól készített fénykép-sorozatokkal, egy folytonos újrafényképezési módszerrel gyarapította. Így a fotómontážsokon, akár a festményeken, a jellegzetes Bálint-motívumok áramlását, újabb és újabb kontextusba helyezését követhetjük nyomon: hol a festéshez is használt sablonok formáit tölti ki friss fotókivágással, hol a már többször is megmutatott fényképeket más formára vágva, vagy eltérő léptékben és új képi környezetben használja fel. Szemléletessé válik a fantázia és az emlékezés képeit a nappalokba beengedő Bálint mitikus belső világának és a kérlelhetetlen korlátokat és tabukat állító külvilág képeinek az összefűzése. Érezhetővé válik a démonival is számoló, mert azt átélő, és a képmutatást megvető szürrealista és az elhallgatásokra épülő Kádár-rendszer békés felszínének feszült viszonya.

Bálint visszajáró motívumai szüntelen felmutatásával, újabb és újabb kontextusba helyezésével egy olyan képalkotó eljárást munkált ki, amely nem egyszerűen emlékei és álmai szubjektív elbeszélését, illetve azoknak a nagypéldányszámú kiadványok képtöredékei közé illesztését, vagyis pszichikuma és a külvilág összefűzését jelenti. Mérei Ferenc, a gyermek-lélektan avatott ismerője Bálint festményeinek visszajáró motívumait élménytöredékként értelmezi. Ezek nem jelképek és nem hasonlóságok, hanem konkrét élmények konkrét maradványai. Az élmények érzelmi hangulatát felidéző élménytöredékek

minden egyes visszatérésükkel egyre gazdagabbak lesznek, mert minden visszatérésük teljes élményhátterét is hordozzák magukban. Minden újabb előfordulásukban az előző előfordulás feszültsége és nosztalgiája is jelen van. Jel és jelzett kapcsolata nem közvetlenül leolvasható, nem rögzített: megértésük alapja az élményegység, a festő és a néző közös élményvilága. Ezek a motívumok olyan közös élményekre utalnak, amelyek drámaiak és megrázóak azoknak, akik ugyanezt átélték. Ez az utalásos nyelv érvényesül a szimbolikát nélkülöző gyermeki szemléletben is, magyarázza el Mérei. A közös élményt felidéző utalásokból szövődő motívum-játék nem Bálint monopóliuma, minden olyan művész, aki el akar szakadni a naturalista ábrázolástól, de mégis élményközelségben kíván maradni, kerüli a szimbolika teátralitását és áttételekkel, vagyis szükségszerűen utalásokkal ábrázol.<sup>32</sup> Bálint utolsó évtizedének montázs-periódusában ezt a festményein kimunkált utalásos ábrázolást a fotómontázsában még tovább fokozza. Saját festmény-részleteinek és a korábbi fotómontázsok töredékeinek ismétlésével nemcsak saját életművének flash-back szerű visszaidézését, egyfajta tűnődő emlékezés hangulatát éri el, hanem a munkáit tápláló világnézetben és művészeti látásmódban, valamint az elmúlt évtizedek művészeti történéseiben osztozók közösségét is elevenen tartja.

Ez az utalásokkal közösséget teremtő élő művészet a Kádár-rendszer békés felszíne alá szorított, ám nagyon is húsbavágó emlékek felelevenítését hozta el. Bálint képi világában már párizsi éveitől, Adolf Eichmann elfogása után annak nyomtatásban (*Life* magazin) megjelenő arcképe és a gonosz ellenpontjaként az életmentő svábasszonyok viseletéről készült fotók töredékei olyan visszatérő motívumok, amelyek Bálint személyes sorsán keresztül a Soá emlékezetének őrzői. Az 1970-es évek második felétől készülő montázs-sorozataiban azonban, miközben továbbra is készíti könnyed humorú és erotikus lapjait is, a ledöntött angyalszobrok, zsidó sírkövek, a zsidó rítusok tárgyai, égbemeredő kémények, koncentrációs táborok kapui és kerítései, koporsók, koponyák és tetemek részletei, tekintet nélküli üres, vagy felemás fejek, csipke-főkötős rémarcok, kutyák és farkasok töredékeiből áll össze egy élményvilágában lesújtó, kompozíciójában tömörszerű, tragikus képi világ. Gyakorivá válnak a képtöredékek közötti markáns léptékváltások, a close-up és a panoráma felvételek, a hangsúlyossá növelt részletek és a végtelenbe vesző tájképtöredékek

<sup>32</sup>Mérei Ferenc egy 1965. szeptember 21-i keltezésű leveléből. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Addatár, C – 1 – 170 / VI – 215-217. Erdély Miklós is a szimbólumok nehézkességének elkerülését preferálja és értékeli Bálint fotómontázsában.

ütköztetései, valamint írás és kép összefűzése, a szöveg képi felületként alkalmazása. Ugyan nincs közvetlen kapcsolat, de figyelemre méltó analógiát kínálnak R. B. KITAJ és barátja David HOCKNEY ugyancsak a hetvenes és nyolcvanas években készített fotómontázsai és montázs-képei. A képtöredékekből és szövegelemekből komponált festmények, a vágások nyomait őrző fotómontázsok mögötti látásmód hasonlósága említést érdemel. Hockney homoerotikus vonzalmát, Kitaj pedig zsidó származását élte meg a felszínen toleránsnak mutakozó brit társadalomban egy olyan egzotikumként, amely a befogadás és a kiközösítés helyzete közötti egyensúlyozás szerepére predesztinál.<sup>33</sup>

1978-as fotómontázs kiállítása óta a kritika érzékelte Bálintnak a tragikus forma felé fordulását,<sup>34</sup> amelyről maga Bálint is számot ad visszaemlékezéseiben. *„Talán bátrabban fogalmazottabbak, kategorikusabban komponáltak. Mintha a humorukat is elveszítették volna, groteszk mivoltukat. — írja Bálint az 1980-ban készült fotómontázsairól — A halálközelség érzését a motívumok beidézése szinte egyértelműen jelzi, és érzelmeim is mintha a csend burája alatt lüktetnének. De ez a csend nem a halotti némaság és bénaság akusztikátlanságának és mozdulatlanságának világában merevedik azzá, ami, hanem a teret teremtő és ugyanezen a téren átkóválygó csend, akár a szinte mozdulatlanul mozgó nagy szárnyú madarak teret létrehozó csendje.”*<sup>35</sup> S akár Pilinszky, az Auschwitz utáni költészet lehetőségein gyötrődő, a holokauszt utáni megszólalás lehetséges formáit kereső költő verseinek csendje. Amelyben a leírt szavak és a néma kihagyások (Bálint lapjainak üresen hagyott részei!) súlyos ritmusa teremti meg azt a kultúrtörténeti utalások közé kifeszített hatalmas teret, amelyben sokan elhelyezhetjük és felidézhetjük élményeinket és ismereteinket. Bálint népirtásokat és tömeghalált, a Soát megidéző kései montážsaiban már nem a korábbiakra jellemző könnyed, fürge virtuozitás dominál, sokkal inkább mintha a régi és rég elvesztett barát, Vajda Lajos drámai montážsaiban megnyilatkozó alkotói hitvallás emléke uralná hangulatát és komponálásmódját: a spirituális aszkézisben a démonival való szembenállás, amit Bálint barátjában olyannyira csodált. *„Sietnem kell— írja Bálint egy Tandori ihletésű szöveg-töredékben — mert 1987-re találkoztam beszéltem meg egy festővel,*

<sup>33</sup> Kitaj végül felesége halála után, amely egy londoni kiállítása kapcsán kriobbant kritikai támadások és viták idején következett be, választott hazája, Anglia elhagyása mellett döntött és visszatért Kaliforniába.

<sup>34</sup> Surányi László: Bálint Endre 1978-as fotómontázs-sorozatáról, Polisz, 1978. utolsó letöltés: [http://home.fazekas.hu/~lsuranyi/BE\\_fotomontazsokrol.pdf](http://home.fazekas.hu/~lsuranyi/BE_fotomontazsokrol.pdf)

<sup>35</sup> Bálint Endre: Életrajzi törmelékek 175.

*aki már rég nem él...*"<sup>36</sup> Egy 1986. január 1-én készített fotómontázsán a teli kelyhek sora fölé Bálint felragasztott egy évszámot, a képen 1988 látható. Ahogy egy hű avantgárd alkotóhoz illik, aki szerint a jelen a vágyott jövőből keletkezik, s nem a múlt maradványa,<sup>37</sup> s talán mert el odázná kissé a találkozást, Bálint hangsúlyosan átragasztotta 8-asra 198...utolsó számjegyét. Mintha mágiához folyamodna, mint egy igazi szürrealista, aki a Brechtől is sokat tanuló Walter Benjamin szerint Dosztojevszkij eszmehőse, az avant la lettre szürrealista Sztavrogin személyében lépett először a történelem színpadára, s akinek búcsúlevelét Breznnyik Péter is szavalta.<sup>38</sup> A nagy Kerítő azonban nem várt. Bálint Endrét 1986 májusában érte a halál.

Kóda

*Pilinszky János: Hommage à B. Brecht*

*Még nem is volt hétéves,*

*amikor fényképet készítettek belőle.*

*(1974; Ms 5937/17.)*

---

<sup>36</sup> Bálint Endre: Életrajzi törmelékek 137.

<sup>37</sup> Mezei Árpád elemzi André Breton jövőorientált időképét, a jelent a jövő, nem pedig a múlt eredményeként értelmező szemléletét, amelyben inkább az elképzelt és vágyott jövő formálja a jelent és nem pedig a múlt emlékei. Mezei Árpád: A szürrealizmus in: Mezei Árpád: Elméletek és művészek, Gondolat, Budapest, 1984. pp39-40. A szöveg első megjelenése: Mérnöki továbbképző Intézet Kiadványa, Bp, 1962.

<sup>38</sup> Benjamin, Walter: Surrealism: The Last Snapshot of European Intelligentsia, 1940, New Left Review, 51, May-June, 2008, magyarul Walter Benjamin: A szürrealizmus. 1995. in: Bacsó Béla (szerk.): Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza? Ikon Kiadó, Budapest, 303-318.