

BALÁZS IMRE JÓZSEF

# A SZÜRREALISTA FÖLDRAJZ IMPLIKÁCIÓI

Transznacionális szempontok a *Surrealism Beyond Borders* című kiállításon



**Ha a *Surrealism Beyond Borders* (Határátlépő szürrealizmus) kurátorainak választaniuk kellett a szürrealizmus kanonikus remekműveinek bemutatása vagy a szürrealizmus jelentésének és skálájának kiszélesítése között, akkor egyértelműen az utóbbi lehetőség mellett döntöttek...**

■ „Átrajzolt és úrafogalmazott világtérkép” – mondja sommásan Xavier Canonne a brüsszeli *Variétés* 1929. júniusi, *Le surréalisme en 1929* című tematikus lapszámában megjelent híres térképről 2019-ben.<sup>1</sup> A térkép a *Le monde au temps des surréalistes* képaláírással jelenik meg, vagyis nem feltétlenül azt állítják létrehozói, hogy ezt a térbeli elrendezést a szürrealisták hozták létre (miközben természetesen tudjuk, hogy erről van szó), hanem arról a felbolydult korról is állítanak közben valamit, amikor a térkép megjelenik. Európa lényegesen apróbb a térképen az akkoriban és azóta forgalomban levő ábrázolásokhoz képest, Észak-Amerikából és Franciaországból mintegy kimetsz egy-egy részt a térkép, miközben Alaszka önmagában megközelíti Oroszország méreteit. A déli féltéke ábrázolása ugyan arányaiban kisebbnek mutatja Afrikát, Dél-Amerikát és Ausztráliát, mint amilyenek valójában, viszont részletesen ábrázolja és feliratozza az óceániai szigetvilágot, többek között a Húsvét-szigetek kiemelésével. Perifériákat hangsúlyoz kétségtelenül, még ha nem is az összes perifériát.

2021 végén a térkép egy nagyszabású új kiállítás kiindulópontjává vált.<sup>2</sup> A kurátorok, Stephanie d’Alessandro és Matthew Gale kiemelték az ábrázolás politikai álláspontját is,

A tanulmány a nagyszabású Lucian Blaga Egyetem TRANSHIROL ERC-2020-COG című projektjének keretében készült. *This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101001710)*

amennyiben éppen a nyugati kolonizáló hatalmak „maradnak le” a térképről (Nagy-Britannia, Olaszország, Spanyolország, Portugália) az erőteljes hatalmi aspirációjú Japán és Egyesült Államok mellett. Szovjet-Oroszország kiemelése jelezheti ugyanakkor a szürrealisták ekkori politikai opcióit.<sup>3</sup> Franciaország sincs feliratozva a térképen, csupán Párizs jelenik meg egy német dominanciájú térben. Azáltal, hogy a térkép politikai súlypontot kap, megnyílik annak lehetősége is, hogy a szürrealista mozgalom mára közel száz évének politikai opcióit végigkövessük – akár kritika alá is vonva, vagy a történelmi relativizmus pillanatnyiségébe írva vissza az 1929-es változatot. A szürrealizmus harmincas-negyvenes-ötvenes évekbeli fejleményei alighanem maguk is újrarajzolták volna a térképet.

## A tér megtapasztalása

■ A *Variétés*-beli térkép egy gondolat kísérlet, egy képzeletbeli beavatkozás volt a térképészet kódoló gesztusaiba. Ehhez képest a *Surrealism Beyond Borders* című kiállítás mintegy lehetővé tette a szürrealista földrajzok és egymás mellé helyezések tényleges megtapasztalását – és a Tate Modern termeiben valóban váratlan térbeliségek és szomszédságok jöttek létre.

Minden kiállításnak korlátozott tere van arra, hogy valami fontosat mutasson, és hogy állást foglaljon. Ha a *Surrealism Beyond Borders* (Határátlépő szürrealizmus) kurátorainak választaniuk kellett a szürrealizmus kanonikus remekműveinek bemutatása vagy a szürrealizmus jelentésének és skálájának kiszélesítése között, akkor egyértelműen az utóbbi lehetőség mellett döntöttek, természetesen anélkül, hogy kihagyták volna az André Breton által elindított mozgalom legfontosabb szempontjait és témáit.

A kiállítás erőssége a szürrealizmus ismert és kevésbé ismert műalkotásainak kontextusba helyezése – a kontextualizáláshoz pedig a térbeliség erejét használja ki egy átfogó körkép kialakítása érdekében. Tárgyak, filmek, festmények, grafikák, nyomatok, dokumentumok, performanszok ötvöződnek annak érdekében, hogy bemutassák az irányzat planetáris hatását. Ted Joans 1976 és 2005 között készült *Long Distance* című alkotása meglepő példája a performativitás és a térbeliség ötvözésének, hiszen a mű térbeli mozgását is tételezhetjük – a világ különböző szürrealista alkotói más-más helyeken folytatják az egyazon tárgyra, egy hosszú papírlapra készülő alkotást. Ez a technika egyszerre idézi meg az eredeti szürrealista alkotásmódok kollektív, csoportos jellegét, ugyanakkor mozdítja ki a *cadavre exquis* technikát térben. Ezzel a szemponttal lép párbeszédbe a kiállítás egy másik fontos döntése: ragaszkodni a szürrealista tapasztalat kollektív jellegéhez, felerősítve azt, kezdve a *Bureau de Recherches Surréalistes* korai szakaszától a kiállított *cadavres exquis* vagy más csoportos tevékenységek példáihoz.

A kiállítás szürrealizmus-térképe Észak-Amerika őshonos kultúráiba, Afrikába, Ázsiába is elvezet (ebben az 1929-es térkép vonatkozási rendszerét lényegesen tágítja), ugyanakkor tisztában van az olyan jelenségekkel, mint a kulturális kisajátítás vagy a férfitekintet. A kurátorok jelzik a szürrealista gyakorlat ilyen elemeit, ugyanakkor kiemelik egyes szürrealista kísérletek viszonylagos újszerűségét is ezen a területen.

A transznacionális, de egyben transzhistorikus perspektívával rendelkező kiállítás képes rávilágítani a szürrealista eszmék jelenlétére olyan alkotói körökben-műhelyekben, amelyek csak lazán kapcsolódtak a szürrealizmus nemzetközi csoportjaihoz, és ugyanakkor időben, néhány történelmileg elismert kardiná-

lis ponton túl is kitágítja a fogalmak hatókörét. A kortárs kutatások, kiadványok rámutatnak arra, hogy a szürrealizmus jelenléte továbbra is érezhető a világ különböző részein, a szürrealista együttműködések, bár néha csak bűvópatakszerűen, de a párizsi csoport 1969-es feloszlása óta is folyamatosak a mai napig.

A kiállításon belül a művek, mint már utaltam rá, egyrészt tematikus kapcsolódási pontok szerint, de gyakran térbeli konvergenciapontok szerint kerülnek egymás mellé. A Szürrealista Kutatások Irodájának klasszikus párizsi tere mellett a nemzetközi szürrealista hálózat számos más csomópontja is külön térként idéződik meg: például Kairó, Haiti, Oszaka és Nagoja, Mexikóváros vagy Chicago. A kiállítás logikája a szürrealisták közös erőfeszítéseire összpontosít, és ezek leggyakrabban a személyes és politikai szabadság kérdéseivel kapcsolatosak. Az automatizmus, a vágy, az álmok, a forradalom megkerülhetetlen kérdései olyan újabb témák mellett jelennek meg, amelyek a szürrealizmuskutatások elmúlt évtizedeiben kerültek felszínre. A társadalmi igazságosság kérdései, a szürrealisták politikai elkötelezettségei a két világháború között főként a baloldali politika összefüggésében értelmeződtek, de a további évtizedekben a mozgalom hatókörének kiszélesedése volt tapasztalható. A kiállítás rámutat arra, hogy a mozgalmat a maga dinamikájában kell látni, a váratlanul, több irányban mozgó eszmék adaptációira figyelve, a posztkoloniális világ számára is releváns opciókkal.

Vajon a nemzeti dimenziók mennyiben meghatározóak a kiállított művek esetében? A kiállítás feltűnteti ugyan az egyes művészek nemzeti hovatartozását, de ezeken továbblép a térbeliség kreatív használatával. A nemzetközi szürrealista kiállítások 1930-as évektől kezdődő hagyománya eleve hajlamos arra, hogy a nemzeti affiliációkat alternatív, tematikus, de egyben térbeli struktúrákká szervezze át. A szürrealista terek eltérnek a mindennapi térbeliségtől, a szürrealista közösségi érzés pedig a csoportszerveződés legmateriálisabb példáit is nyújtani képes az utólagos kutatások számára, hiszen az anketók, kérdőívek példái valami individuálison túlmutatót, korabeli társadalmi igényekből és kontextusokból építkező vonatkozást is képesek megmutatni. A kollektív formák előnyben részesítése a szürrealizmuson belül jelentéssel, további kutatási kérdések felé vezető opció lehet.

A *Surrealism Beyond Borders* ismételten felhívja a figyelmet arra, hogy a kép/szöveg átjárásokra szükséges árnyaltan reflektálni. A szürrealizmus kezdetben, mint tudjuk, némileg irodalomcentrikus volt. Az irodalmi művek pedig a nyelvhez kapcsolódnak – és ebből következően, még ha antagonisztikus módon is, de a nemzeti kultúrák és témák bizonyos aspektusaihoz. A szürrealizmus mint vizuális irányzat természetesen könnyebben lép át ezeken a határoltásokon. Analógiák ilyen szempontból nyilván egyszerű metonimikus egymásmellettségek révén is teremthetőek egyes műalkotások között – ezzel a kiállítás lehetőségeihez mérten élt is természetesen.

A kiállítás tézise végső soron az volt, hogy mára megkerülhetlenné vált a keretek bővítése a szürrealizmus megértéséhez – a térbeli megközelítés, a szürrealizmus úgynevezett perifériái új irányt adhatnak a jövőbeli kutatásoknak.

## Egy határátlépő példa

■ A *Surrealism Beyond Borders* látogatója rögtön a kiállítás első termében Marcel Jean *Armoire surréaliste* (Szürrealista szekrény) című művével szembe-sül. Érdeemes ennek a különös tárgynak a történetét felidézni egy magyar nyelvű folyóiratszámában, hiszen egy Budapesten készült objektumról van szó.

A tárgy remek választás a kurátorok részéről, nemcsak azért, mert hajlamos „a szabadság bejáratává válni, egy szekrény zárt ajtajára vetített látomásként”, ahogy a kuratori bemutatósöveg mondja,<sup>4</sup> hanem a tárgy története miatt is, hiszen Marcel Jean és Mezei Árpád közös 1959-es, a szürrealista festészet történetét feldolgozó, mérőkönyvnek számító kötetének<sup>5</sup> borítóján is szerepel. A szekrény anyagán keresztül egy másik, alternatív valóság is átsejlik a befogadó számára.

A kiállítás kurátorai azt sugallják, hogy Marcel Jean számára a körülmények jelentőségteljesnek bizonyultak a tárgy megalkotása során: „Budapesten Marcel Jean a trompe l’oeil festészet váratlan eszközeivel küzdött meg a háborús nyomással, egy szekrény zárt ajtaján, azt sugallva, hogy a szürrealizmus menekülést nyújthat.”<sup>6</sup> A háború Jean számára a bezártságot, a szürrealizmus viszont a belső szabadságot, a más emberekkel való kapcsolatot jelentette.

Jean, André Breton szürrealista csoportjának tagja, 1938 és 1945 között Budapesten élt. Textiltervezőként dolgozott, és egy budapesti céghez szerződött, úgy tervezve, hogy csak átmenetileg, egy-két évig marad ott. A háború kitörésekor viszont lehetetlenné vált számára, hogy visszatérjen Franciaországba, ezért a magyar fővárosban igyekezett folytatni a szürrealista tevékenységet – saját illusztrációival szürrealista szövegeket tartalmazó kötetet adott ki,<sup>7</sup> új festményeket és tárgyakat készített, és termékeny együttműködést kezdeményezett Mezei Árpáddal, az avantgárd művészet teoretikusával, aki Jean három későbbi kötetének is társszerzője lett.

Amikor a Budapesten készített szürrealista tárgyak létrejöttéről ír, Jean az emlékirataiban a következőképpen jellemzi a kontextust: „Albumot album után töltöttem meg rajzokkal, készítettem néhány festményt, bútorokat terveztem a Budán bérelt lakásunkba: egy fiókos fát, egy polcot és egy szekrényt is, és egy nagy szekrényt, amelynek ajtajára további ajtókat festettem félig nyitott állapotban, egy sikerült trompe l’oeil hatást követve.”<sup>8</sup>

Az *Histoire de la peinture surréaliste* (1959), amelynek címlapját illusztrálta az említett szekrény képe, segítette megalapozni Jean műveinek hírnevét. Az értelmezők utóbb a René Magritte által készített trompe l’oeil festmények sajátos változatának tekintették az alkotást.<sup>9</sup> Jean beszámolója szerint a könyvborító a felesége kreatív elképzelésére épült: „A borító a feleségem, Lily ötlete alapján készült, aki tapasztalt varrónő, aki férfiakat, nőket és saját magát is fel tudta öltöztetni – és miért ne tudta volna a tárgyakat is? –, ő javasolta, hogy a könyvet egy olyan borítóval öltöztessük fel, amely sokszorosítva reprodukálja szürrealista gardróbunk trompe l’oeil ajtóit. Faucheux ezután azt javasolta, hogy a hamis ajtókat kombináljuk valódi mozgatható borítóelemekkel, amelyeken *decalcomaniák* háttérben a könyv címe, valamint a szerző és a kiadó neve olvasható.”<sup>10</sup>

Jean szürrealista tárgyait a következő évtizedekben több alkalommal is kiállították. Az egyik ilyen kiállításról beszélve Jean megemlíti azt is, hogy a szekrényt sokáig normál – bár kinézetét tekintve rendkívüli – háztartási tárgyként használták otthonukban. Ez a szempont valójában még szürreálisabbá teszi a szürrealista ruhásszekrényt: „1962-ben a párizsi Dekoratív Művészetek Múzeuma a tárgyaknak szentelt sorozatában kiállítja a szürrealista ruhásszekrényt és a fiókos fát. A múzeum restaurátoraként dolgozó François Mathey kurátor a szekrény megvásárlásáról beszél, de hogyan is válhatnánk meg Lilyvel egy nélkülözhetetlen (és kivételes) bútorarabtól? A kiállítás ideje alatt a tartalmát, ruhákat és ágyneműt egy múzeum padlásáról előkerült, leromlott állapotú, Boulle-stílusú szekrénybe kellett beszáfolnunk. Mathey nem titkolja előlem, hogy re-

méli, a bútordarab legalább hagyatéki adományként a múzeumba kerülhet majd, ha addig nem adjuk el nekik, ha valaha szorult helyzetbe kerülünk...”<sup>11</sup>

Látványrészletek egy megálmodott tájból – de nem a teljes kép: ezt sugallja Jean mágiikus, határátlépésekre buzdító szekrénye. Egyértelmű: az új szürrealista kiállítás „tökéletes portálján” keresztül egy izgalmas utazás veszi kezdetét.

A Jean által megálmodott tárgy ugyanakkor a Kelet–Nyugat kulturális földrajz izgalmas példája is: a szekrény, ahogy a leírása is sugallja, valószínűleg nem jött volna létre a korabeli Kelet-Közép-Európában megtapasztaltak nélkül. Ugyanakkor nem egzotizálásról van szó ebben az esetben, inkább egy hiteles, egzisztenciális érintettségű találkozásról. Ideális esetben épp ezek által válhat relevánssá a határátlépéseket kereső kurátori koncepció.

## Kelet-Közép-Európa jelenlétei

■ Az 1929-es szürrealista térkép nem bonyolítja túl a kelet-közép-európai jelenléteket a világtérképen: Európa voltaképpen Németországból és az Osztrák–Magyar Monarchiából áll – ismét egy időbeli ráíródásról van tehát szó, nem csupán térbeliről, hiszen Ausztria–Magyarország ekkor már nem létezik. Fiktív, mentális földrajzot tételez tehát ebben is a térkép. De mi a helyzet a 2021/2022-es kiállítás térségét érintő vonatkozásaival?

Az automatizmus képi nyelvét megjelenítő teremben egymás mellett látható két magyar és egy román alkotó egy-egy alkotása. Reigl Judit címtelen automatikus rajza, Vajda Lajos *Utak* című képe és Paul Păun *A felhő* című alkotása egyaránt fekete-fehér vonalrajzok. Ezek a szürrealizmus második, negyvenes-ötvenes évekbeli hullámához tartoznak. A bukaresti szürrealista csoport tagjaként Paul Păun különféle vizuális technikákkal kísérletezik, sőt afféle tréfás védjegylefogalást is bejelent a „lovász” technikájára. Ez voltaképpen egyfajta kollázs-technika ötvözése grafikai elemekkel: egy lapra három „talált” képet, esetenként fotót helyez el a szerző, és ezeket az elemeket asszociatív grafikai technikával összekapcsolja.<sup>12</sup> Az összhatás azonban általában a nonfiguratív irányba viszi a képi nyelvet – és éppen ez jellemző a korszak szürrealista tendenciáira. A kiállítás a következő leírást tartalmazza Păun munkájával kapcsolatban:

„A nacionalista Romániában munkálkodva a második világháború idején, Păun és bukaresti szürrealista társai, Gherasim Luca és Dolfi Trost a prekariátus életét élték. Elvágva a nemzetközi kollegiális hálózatoktól és a föld alá kényszerülve, az *Infra-Noir* (Infra-Fekete) nevet adták csoportjuknak, mintegy annak kifejezéséeként, hogy tevékenységük a köznapiság felszíne alatt zajlik. Păun munkái ebből az időszakból a szinte kizárólag fekete tintával készült automatikus rajzok; a finom, hálószerű struktúrák valami olyasmit sugallnak, ami ismerősnek tűnik ugyan, de absztrakt marad.”<sup>13</sup>

Luca, Păun és Trost ebben az időszokban amellet, hogy a vizualitás terepén is kísérleteznek, kifejezetten transznacionális stratégiát követnek az irodalmi jelenlétüket tekintve is. Az említett *Infra-Noir* sorozat például, amelyikben verseiket és prózáikat közlik, ekkoriban francia nyelven jelenik meg Bukarestben. Később mindhárom szerző külföldre emigrál: Trost és Luca az ötvenes években Párizsba kerül, Păun a hatvanas évektől kezdve él Izraelben. Mindhárman nyelváltó szerzőkként francia nyelven folytatják életművüket, amelynek első, 1945-ig írt darabjai alapvetően román nyelven szólaltak meg. Noha a kiállítás ezt a vonatkozást nem állítja előtérbe, az opció révén, hogy melyik művésztlől

választ művet, implicite beilleszti Păunt is határokat lebontó logikájába. Luca egy munkája is megjelenik a kiállításon: tőle a *Le vampire passif* című 1945-ös kötetéből<sup>14</sup> reprodukál a kiállítás egy objektet, a „the uncanny in the everyday” (nyugtalanító jelenlét a hétköznapiakban) tematikus szekcióban. Luca könyve a harmincas évek végén körvonalazott szürrealista tárgykonceptiót gondolja tovább saját talált vagy asszemblázsként összeállított objektjeiben, amelyeket különböző módokon dinamizál könyvében, személyközi viszonyokba illesztve őket, vagy egyszerűen történeteket mesélve róluk. A kiállításra beválasztott munka maga a kötetcímadó, több talált tárgyat újrendező és találkoztató „passzív vámpír”-objekt.

Vajda és Reigl ugyancsak mobilis, határátlépő szerzők voltak életük bizonyos szakaszaiban. A kiállítás leíró szövege így hangzik fekete-fehér rajzaikkal kapcsolatosan: „Ezek a munkák számos lehetőséget tárnak fel, amelyeket a szürrealista automatizmus nyit meg. Vajda Párizsban töltött négy éve alatt ismerkedett meg a szürrealizmussal, és az olyan műveket, mint például az *Utak*, kreatív kiútnak látta szűkös életkörülményei közül a háborús Magyarországon. Reigl, aki elmenekült a kommunista Magyarországról, és többnyire gyalog jutott el Párizsba, a szürrealista felszabadulást a tintanyomok ritmusában és akciójában élte meg.”<sup>15</sup>

Időbeli egybeesés és egyben realitás, hogy a Közép-Kelet-Európa-képzetek közül mind a román, mind a magyar alkotók esetében a háborús helyzet, illetve a nyomor, a periférikus létezés tűnik meghatározónak. Egyik lehetőség, hogy a magyar, illetve román szürrealizmust egyaránt afféle „háborús”, válságszürrealizmusként értelmezzük, amilyenek a franciaországi ellenállás körében formálódó, komor színekkel dolgozó szürrealizmusok is.

## Konklúziók

■ A szürrealizmus első éveitől kezdve a váratlan találkozásokra épített. A *Surrealism Beyond Borders* ezeknek a találkozásoknak kifejezetten geográfiai-kartográfiai keretet ad. A szürrealizmuskutatás legutóbbi évtizedeinek az eredményei épp arról szólnak, hogy az ismeretlen meghódítani kívánó irányzatnak nyilvánvalóan maradtak vakfoltjai – illetve azok a teljesítmények, amelyek ezeket a vakfoltokat is a szürrealizmus szellemében tüntették volna el, a maguk korában nem feltétlenül váltak ismertekké. A földrajzi perifériák, női látásmódok, árnyaltabb politikai megközelítések azonban láthatóvá tesznek egy egyre inkább valóban transznacionálissá váló szürrealizmustörténetet – ennek egy jól beazonosítható állomása a New Yorkban és Londonban bemutatott, szürrealizmusképet tágitani igyekvő kiállítás.

### ■ JEGYZETEK

1. Xavier Canonne: *Variétés. A szürrealizmus 1929-ben*. In: Didier Ottinger–Marie Sarré (szerk.): *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig. Válság és újjászületés 1929-ben*. Magyar Nemzeti Galéria – Centre Pompidou, Bp.–Párizs, 2019. 88.
2. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. október 4. – 2022. január 30.; Tate Modern, London, 2022. február 24. – augusztus 29.
3. Stephanie d’Alessandro – Matthew Gale: *The World in the Time of the Surrealists*. In: Idem (eds.): *Surrealism Beyond Borders*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. 9.
4. *Surrealism Beyond Borders*. MET, New York, [2021.] 6.<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>
5. Marcel Jean avec la collaboration de Mezei Arpad: *Histoire de la peinture surréaliste*. Seuil, Paris, 1959.
6. Stephanie d’Alessandro – Matthew Gale (eds.): *Surrealism Beyond Borders*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. 187.



7. Marcel Jean: *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*. Hungária, Bp., 1942.
8. Marcel Jean: *Au galop dans le vent*. Jean-Pierre de Monza, Paris, 1991. 82. (A továbbiakban: Jean 1991)
9. Howard Halle: *Met's Ambitious "Surrealism Beyond Borders" Lacks Organization*. Art & Object 2021. november 29. <https://www.artandobject.com/news/mets-ambitious-surrealism-beyond-borders-lacks-organization>
10. Jean 1991. 196.
11. Jean 1991. 198.
12. Monique Yaari (ed.): *Infra-Noir, un et multiple: Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*. Peter Lang, Bern, 2014. 285–286.
13. *Surrealism Beyond Borders*, 179. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>
14. Gherasim Luca: *Le vampire passif*. Éditions de l'Oubli, Buc., 1945.
15. *Surrealism Beyond Borders*, 171. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>

