

Perenyei Monika

A titkos nyelv

*Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatának
mélylélektani aspektusaihoz*

Expozíció

*Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.*¹ E címen volt látható 2017 elején a Vintage Galériában az a kiállítás, amely Barkóczy Flóra rendezésében az 1976-os *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás rekonstrukciós kísérletével, valamint a kísérő katalógusban ez irányú kutatásainak közlésével élénkítette fel a színtérnek a fotografikus művészet szüntelen változásaira érzékeny részvevőit. A hatvani Hatvany Lajos Múzeumban negyven éve megrendezett és Hajas Tibor pre-performanszával megnyíló tárlat, miként a hetvenes évek közepén, ma is jelentős eseménynek számít, az eltelt időben pedig a hazai művészeti diskurzus öröndetes jelenségévé vált: nemcsak a részvevők adatközlése és visszaemlékezése okán, de recepciótörténetileg is velünk él. A friss elemző kutatások és kontextualizáló megfigyelések olvashatósága és láthatósága újabb értelmezői szempontok felvetését inspirálja; fenntartjuk emlékeztetőt és tovább szöhetjük az analitikus/kreatív fotóhasználatot övező diskurzust. Az időbeli távolsággal a kontextusok egyre nagyobb sugarú köreinek a közepén látjuk az 1976-os *Expozíció* című kiállítást, és ezek a nagyobb rádiuszú értelmezői körök a szomszédos humán diszciplínák kutatásainak (társadalomtörténet, pszichológia, film-, fotó- és irodalomelmélet) ugyancsak gyarapodó interpretációs köreivel is fedésbe kerülnek.

Nem kevésbé élénkítő hatása a hajdanán az *Expozíció* kiállító és azóta is aktív alkotók szüntelen problémakeresése: életművük szerves alakulása az interpretáció fogalomkészletének (retrospektíven is ható) átgondolását motiválja. Példa erre Hámos Gusztávnak

a filmrendezésben a fotografikus állóképet helyzetbe hozó, a dokumentarista fotografikus felvételek zeneileg ritmizált szerkesztésével a fényképet az időformák és a narrativitás újabb lehetőségeibe merítő munkája. Katja Pratschkével készített fotófilmjei közül különösen érdekesek számunkra azok, amelyek még Hámos 1979-es disszidálása előtt, Budapesten készített fényképeiből építkeznek.

Hámosnak az 1976-os, hatvani *Expozíción* kiállított két munkája *A szociófotó kritikája* összefoglaló cím alatt volt látható. Az egyik tablót az a szekvenciát foglalja keretbe, amelynek felvételeit Hámos 1974–1975-ben gyermekkorra meghatározó helyszínén, a VII. kerületi Szinva utcában készítette. A „csikágói” bérház függőfolyosós belső udvarának közepéről nyíló látványokat Hámos húsz képkockába szerkesztve rögzítette. Lábával szilárdan a talaj egy bizonyos pontján állva felsőtestével fordult mindkét irányba, és e „kör” öt ívszakaszából egy képzelt vertikális tengelyen felülről lefelé haladva négy-négy felvételt készített. Tekintetével végigsimította a hajdanán belakott teret, és a kamera optikájának segítségével beväste látványát a homlokzat sziluettjével hasított fénylő égtől a kamerát kezelő fotós pozíciójának tanúsítványáig, a talajburkolaton látható saját lábáig. A szekvencia szegmensei között mind horizontális, mind vertikális irányban átfedések vannak, az egyes képek *enjambement*-szerűen egymásba hajlanak: felismerjük ugyanazt az épületrészt, magas fát és udvari tárgyakat, ám a látószög változásával ezek környezetük viszonylataival gyarapodnak, perspektívikusan finoman eltolódva más és más nézetet mutatnak. Az 1976-ban tablóba szerkesztve bemutatott széria képanyaga e

¹ *Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.* Budapest, Vintage Galéria, 2017. január 17. – február 24.

dokumentumképeket zenei szekvenciával montírozó, a fotografikus kép konkrétságát a fikció regiszterébe emelő fotófilm, a *Traboulesh* (2014) matériájának része is. A fotófilmben (és a fotófilmekhez kapcsolódó *Sample Cities* című fotókönyvben) azonban az 1974-ben, egy budapesti bérház udvarában készült képszekvenciák a jelentéseltolás eszközeivel egy fiktív város leírásában jelennek meg. A „csikágói” Szinva utcai bérhárról készült képsorok több budapesti bérház ez időben és ugyancsak topografikusan hű, programszerű módszerrel készült fényképszekvenciái a függőfolyosós város, *Traboulesh/Tubalest* bemutatásaként jelennek meg. A visszatekintésben összeszerkesztett és fikcionalizált képsorok az emlékezés *sűrítő* folyamatának allegóriái. Az élménytöredékeket is felidéző fotografikus képek mint *motívumok* egymást erősítik: a gangok rejtélyes labirintusainak városa (is) kirajzolódhat a hetvenes évek közepi fotóprogram képeiből. „A kegyelem városa Traboulesh. A lassan hömpölygő, barnásan sűrű, zavaros vizű folyó két szemben levő partján fekszik, ott, ahol a síkság a hegyekkel találkozik. Ha az utas hajnalban tekintetét az égre emeli, azt látja, hogy a házak tetejét övező esőcsatornák csaknem teljesen elfedik szeme elől az égboltot. A tetőzet széles párkánya betakarja az épületek falán függő, konzolok tartotta nyílt folyosókat, amiket itt »gang«-nak, illetve »traboule«-nak hívnak. Traboulesh házai azt a benyomást keltik, mintha magánszférájukat a nyilvánosság felé kifordították volna, hogy az esetleges rendbontók, bajkeverők a gangok labirintusában el ne szökjenek. Ha viszont az utas fejét lehajtja, öklét zsebe mélyére süllyeszti, földre szegett tekintete nyirkos, hideg, csiszolatlan, penészfoltos betonlapokat lát. Az ütött-kopott padlóburkolaton eldobált szemét; koszos kis csatornácskák vezetnek a bűzös víznyelőkhez. A téli latyak mocskos nyomot vésett a padlócsempébe. Az utas, ha tekintetét újra fölemeli, látja, hogy kigyuladnak a fények az ablakokban, egyik a másik után. Hallani véli a lakók ébredését, mint akik sietve, sebtében magukra kapják munkaruhájukat, hogy szolgálatkészen sorakozzanak, rögtön az udvar fagyott kövezetén. Fönről lefelé nézve a város lepusztultan romosnak látszik. A házfalakról málló vakolat mögött repedések

és lyukak bukkannak elő, egy háború vagy katasztrófa nyomai. Traboulesh a kegyelem városa. Lakói jelen időbe zárt életet élnek: jelen pillanatban sorban állnak; túl kevés alvástól gyűrött arccal szállnak túlszűfolt buszokra, melyek sötétszürke utcákon vonszolják őket rendeltési helyükre. A buszsofőr hátat fordít rakományának, neki mindegy, hogy kit vagy mit hagy maga mögött. Az emberek kerülik a másik tekintetét, nehogy tanúi legyenek egymásnak. Senki sem látogatja ezt a várost önszántából, ide nem jár egy ép lélek, hacsak egy utas valami véletlen folytán oda nem téved.”²

A másik, 1976-ban kiállított munka a fotómontázsok jelenségvilágát gazdagítja: Hámos hetvenes évekből praxisából talán a legismertebb, mintegy az alkotó védjegyévé váló, *Felezés* elnevezéssel ismert fényképei közül való. A *Felezés* képei montázsokként hatnak, ám ez nem utólagos vágás eredménye: a látványrészletek mint kontrasztos képi elemek már a kamera keresőjében egymás mellé kerülnek, és a síkra projektálva mint különböző érzetminőségű (közeli–távoli, sűrű–ritka, nyugodt–dinamikus, dermedt–illanó, horizontális–vertikális, éles–tompá, banális–fenséges) montázsszegmensek összeadódásával (1+1=3) működnek. Ezek a képileg belső, mert egy plánon belüli fotómontáznak tekinthető, ám a leképezés technikája felől nézve a külső világban fellelhető „természetes montázsok” a hazai fotómontázs történeti alakulásának láttatásában, a kontinuitás–diszkontinuitás kérdéskörén keresztül a klasszikus avantgárd fotómontázs-hagyomány továbbgondolásában is érdekesek.³ Mert a fotómontázs nemcsak hogy minden miliőben más, de történetileg is változik. Változatossága szinkrón és diakrón metszetben is kitűnik. Hámos munkái a Vintage Galériában 2017-ben bemutatott rekonstrukciós tárlaton (amely nem is kívánt teljességre törekedni) nem voltak láthatók. Ám Hámos számára az 1976-os *Expozíció* kiállítás ígéretes felütés volt: alig egy évvel később három fotószekvenciával szerepelt azon az eindhoveni kiállításon,⁴ amely 1977-ben a kelet-európai konceptuális fotográfia problémaköreiről adott számot, és ezzel jelentős mozzanatnak mutatkozik abban a kurátori-művészettörténeti ambícióban, amely a Fal/Vasfüggöny két oldalán formálódó „fotó-

2 HÁMOS Gusztáv–Katja PRATSCHKE: *Sample Cities*. Berlin, Revolver Publishing, 2014. 85–95.

3 A *Felezés* képei az Ella nevű város „bemutatásában” jelennek meg, mind fotófilmen, mind a *Sample Cities* lapjain: 6–17. A fantázianevekkel megjelölt „fotóvárosok” összeszerkesztésének inspirálója a *Láthatatlan városok* Italo Calvino megkonstruálta mátrixa. Calvino elbeszélésében a mese hallgatójában (Kubla kán és az elbeszélés olvasója) a Velencéről közölt leírások különféle városokként képződnek meg.

A *Sample Cities*-ben a láthatóságokat rögzítő fényképek egy-egy narratíva mozaikjai, az emlékképeket rendszerező narratív gondolkodás szerkezeti modelljei.

4 *Oosteurope Conceptuele Fotografie*. Eindhoven, Technische Hogeschool, 1977. A kiállítás csehszlovák, jugoszláv, lengyel és román szekciója mellett a magyar válogatásba Hámos Gusztáv munkáin kívül Attalai Gábor, Jovánovics György, Kismányoky Károly, Maurer Dóra, Pinczehelyi Sándor és Tóth Gábor munkái kerültek be.

látás” tendenciáinak az összefűzésére irányult. Gondolatmenetem így értelemszerűen nem a rekonstrukciós tárlat részleteiből bontakozik ki, sokkal inkább a kísérő katalógus kutatásösszegző tanulmányát és a visszaemlékezések közléseit (Maurer Dóra, Beke László, Hámos Gusztáv) veszem alapul, hogy újabb szempontok felvetésére tegyek javaslatot, amelyek – mint például a fotografikus kép esztétikájába involválódó pszichológiai és mélylélektani ismeretek – talán a hazai fotografikus képalkotás autonómiájának alakulását és vele együtt a fotómontázs-hagyományunk értését is gazdagíthatja.

A fotográfia tudománya

Barkóczy kutatásösszegző tanulmányából és a hatvani *Expozíció* kurátor-rendezőivel, Maurer Dóra képzőművésszel és Beke László művészettörténésszel készített interjújából egy bizonyos szempont szerint válogatok. A *fotografikus kép esztétikájának emancipálódása* Nyugat-Európában és a tengerentúlon egyaránt eleven kérdés volt a hetvenes évek laboratóriumi időszakában. Ez a problémakör az, amely szempontrendszerem motiválja, egyszersmind azt az átfogó panorámát kínáló látópontot is kijelöli, ahonnan közelíteni kívánok a hazai konszenzuális, egyben uralkodó narratívához. Ez a narratíva pedig nem más, mint a hazai analitikus/mediális/experimentális/kreatív fotóhasználatnak a konceptuális művészet alá rendelése.⁵ A fotografikus leképezést használó konceptuális művészet hazai tendenciáinak felmutatása, körülrajzolása kétségtelenül üdvös vállalkozás, és olyan kutatói eredmény, amely a nemzetközi diskurzusba ágyazhatja a hetvenes évek magyar – a továbbiakban, az egyszerűsítés jegyében és Hajas Tibor szóhasználatát követve – „kreatív” vagy „új” fotóhasználatait. Meglátásomban azonban, a fotókonceptualizmus „csak” egy fejezete (előzménye és/vagy szimultán része) a fotografikus leképezés hetvenes évektől egyre látványosabban megnyilvánuló esztétikai emancipációjának. A fotografikus leképezés performatív lehetőségeinek jegyében a fényképezés „tárgyát” is aktívan a fényképezés folyamatába involváló fotográfusi gyakorlatok, vagy a fényképek mint nyomrögzítő tech-

nikai képnek, továbbá a fotó alapú reprezentációk kliiséinek szemiotikai elemzése a fotókonceptualizmusnál tágabb kérdés. E nézőpontból a fotografikus leképezés nem egyszerűen egy bizonyos funkció szerint használt eszköz, hanem új formák, új kvalitások létrehozásában segítő (mondhatni tevékeny) médium. E hosszú, a fotografikus képalkotás szuverenitását hozó, és lokálisan különböző színezetű folyamatok visszafejtésében kiolvashatók úgy esztétikai kérdések (Bernd és Hilla Becher 1958-tól művelt intermediális, az optikai-technikai képet az ipusztériális tárgyakkal tektonikailag összefűző dokumentarizmusa) és a percepció változásával alakuló reprezentációs problémakörök (*képanalitika és reprezentációelmélet*), mind emlékezetpolitikai vállalások (Bernd és Hilla Becher) és művészetpolitikai állásfoglalások (*amerikai posztmodern elmélet*). A fotografikus kép önálló esztétikájának története felől nézve a magyar kreatív fotóhasználatok jelenségkörei is kibújni látszanak a fotókonceptualizmus uralkodó, az interpretációk lehetőségeket némileg szűkítő narratívája alól.

Európa (és a hajdani NSZK) művészeti központjaiban (az észak-rajna-vesztfáliai régióban Düsseldorf, Köln és az észak-hesseni kasseli Documenta) a fotografikus eljárás esztétikájának szuverenitása „tudomány és művészet” problémakörének felelevenítésében és a dokumentum/autenticitás és fikció szempontrendszer bevezetésében fogalmazódott meg. Ez szembevetően Bernd és Hilla Becher 1958-ban kezdődő, vállaltan a területenkívüliség pozíciójából kidolgozott, 1972-ben a minimalista alkotóktól is felfedezett közös alkotómunkájában követhető nyomon. „Hogy ez művészet, vagy sem – idézi Carl Andre Hilla Bechert –, nem igazán érdekel minket. Minden bizonnyal a létező kategóriák között helyezkedik el. Mindenesetre a művészet iránt érdeklődő közönség az, amelyik a legnyitottabb szellemű, és hajlandó gondolkodni róla.”⁶ Klaus Honnelf magyaráz is olvasható, a fotótörténetet médiumelmélettel és Arnold Hauser szociológiai kutatásaival összefűző, a kasseli Documenta fotószekciójához írt tanulmányában pedig expressis verbis meg is jelenik.⁷ Honnelf a fotográfia melletti védőbeszédében a fotografikus képet – összhangban a 19. századi felfedező és pozitivisták tudósok fotográfusi munkájától Eugène Atget párizsi fényképein és a Neue Sachlichkeit fotográfusi életmű-

5 BARKÓCZI Flóra: A fotó mint képzőművészet. Az *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás értékelése. In: *Expozíció – Fotó/Művészet 1976/2017*. Katalógus, Budapest, Vintage Galéria, 2017. 38, 48.

6 CARL ANDRE: A Note on Bernd and Hilla Becher. *Artforum*, December 1972. 59.

7 KLAUS HONNELL: A fényképezés a hitelesség és a fikció között. Ford. SCHULCZ Katalin. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András–BEKE László, Budapest, Enciklopédia, 1999. 161–202. A Documenta-élmények (és Honnelf munkája) hivatkozási pont Beke, Maurer visszaemlékezésében, és meghatározó élmény volt Körner Éva számára is.

vein át alakuló, majd a Becher-archívumban folytatódó, egyszersmind tudományos (egzakt) alapokra helyezett dokumentarista hagyománnyal – egy, a valóságtól eloldódó dologi létezőként írja le. A fénykép nem a valóság másolata, még csak nem is a tükörképe, mondja, hanem a valóság rendkívül megbízható és következetes képi átformálása természetszerűen saját törvények alapján.⁸ A *fotográfus tudománya* a kameraműködés ismeretét, a fénykép valósága és a szenzuálisan és a kognitív folyamatokkal szimultán zajló látás valóságának megkülönböztetését, nem utolsósorban a fotográfus empirikus tárgyismeretét, a pszichofiziológiai érzékelés és a képalkotás közötti fordító tevékenységének kimunkálását foglalja magában. A fényképezés művelési lánc a nyelvek közt fordító munkájához fogható: fordít a láthatóságok és azok képi megjelenése között. A fotográfus minden fényképpel jelenvalóvá teszi a lefényképezett jelenséget, és ebben a dokumentarista (materialista) szemléletű fotográfusi eljárásban a dolgok mint olyanok lényegessé válnak. „A fotó mechanikus keletkezési folyamatának közvetlen következménye egy nem sejtett, előzőleg nem tapasztalt felértékelés: a dologi világ felértékelése.”⁹ A fénykép ezeket a dolgokat azonban nemcsak láthatóvá teszi, hanem meg is világítja: pontosabban rögzíti, mint amennyire azokat az emberi tekintet felfogni, illetve az emlékezet bevéssé képes. A fotográfián keresztül felértékelődő, mert dologi létezéssel tüntető jelenségvilág, illetve azok fényképe azonban vissza is hat percepciókra: a fotografikus kép mintegy beleeszi magát a tudatunkba.

A düsseldorfi *deadpan* esztétika megalapozásában is nagyhatásúnak bizonyuló Becher-iskola¹⁰ kezdeteivel párhuzamosan (Bernd Becher 1976-ban indított osztályt a düsseldorfi akadémián), a fotografikus kép esztétikájának szuverenitása a tengerentúl is akut kérdés volt. Sőt, művészetpolitikailag kimondottan forró, hiszen heves intézménykritikai indulat táplálta a fotografikus leképezésre irányuló figyelmet, amely a vizuális művé-

szetek posztmodern elméletének kidolgozásában futotta ki energiáját. Ami számunkra érdekes az *October* folyóirat hasábjain publikáló műkritikusok szemléletmódjából, hogy intézménykritikájukban a fotografikus kép mibenlétének körülírása viszi a főszólamot; ugyanis az individuális alkotó kompozíciós elgondolásaihoz, a szubjektív alkotói kézjegyhez köthető festészetből, és a festészeti formaképzés közvetítésére íródó művésztörténeti szakzsargonból kerestek kiutat. Példa erre Rosalind Krauss index-teóriája,¹¹ Douglas Crimpnek a reprezentációt a tudatműködés funkciójaként felfogó vizsgálódásai, Christopher Phillipsnek a MoMA fotópolitikáját dekonstruáló kutatásai,¹² Abigail Solomon-Godeau műtárgypiaci megközelítése, továbbá Thierry de Duve-nek¹³ a fotóértésbe a freudi gyász és trauma fogalmát bevezető kísérlete. Figyelmüket a fotografikus képre és eljárásra fókuszálták, és igyekeztek azt elkülöníteni a szubjektív szerzői kézjegyet implikáló, hermetikus festészeti hagyománytól. Mindehhez, vagyis egy új kritikai nyelv kidolgozásához a strukturalista szemiotika tagolási szisztémájára (grammatikai elemek leírása, illetve jelelméleti klasszifikációk) és a pszichoanalízis topológiai modelljére (a tudatalatti és tudatos közti feszültség belátására) támaszkodtak. Módszertanuk és elméleti preferenciájuk logikus folyománya, hogy Jacques Lacan, a pszichoanalízisre a szemiotika tanulságaival tekintő pszichoanalitikus fogalomkészletét is (*imaginárius, identifikáció, tükör-stádium*) mozgósították. A kritikai kutatás paradigmáját, többek közt a fotografikus kép tudományos megközelítésének módszertanát is a pszichoanalízis, az interpretáció mélylélektani tudománya szállította.¹⁴

Foucault-i indíttatású intézménykritikájában Douglas Crimp kutatói elszántságát a művészet modernista intézményrendszerében a fotográfia elfojtott és elhallgatott szerepének explicitté tétele hevítette. Akárcsak Klaus Honnef esetében, személyében is társult a teoretikus és a kurátori szerepkör: az 1977-ben megrendezett *Pictures* című kiállításhoz írt tanulmányában¹⁵ a fiatalok

8 Uo. 168.

9 Uo. 180–181.

10 Becher Klasse, vagy Düsseldorfi Iskola. Tanítványaik első generációjába (az első csoportba) tartozó Thomas Struth megfogalmazásában Becherék a gondolkodás laboratóriumát kínálták tanítványaiknak.

11 Rosalind KRAUSS: Notes on the Index. *October*, 3. Spring, 1977. 68–81. A nyomhagyás minden műtípusra kiterjesztett paradigmájának meghirdetésében – pszichoanalitikai referenciáiban bármennyire is előremutató – Krauss, miközben funkcionális modellnek teszi meg, instrumentalizálja is az általa esszenciálisan fotogramként láttatott fényképet. Gondolatköre a fotografikus leképezés

nyelvezetének perspektívájából rövidre zárt.

12 Christopher PHILLIPS: The Judgement Seat of Photography. *October*, 22. Autumn, 1982. 27–63.

13 Thierry de Duve: Time Exposure and Snapshot: the Photography as Paradox. *October*, 5. Summer, 1978. 113–125.

14 „If psychoanalysis is the prevailing paradigm for critical inquiry today, it is precisely because The Interpretation of Dreams in this way develops itself as the dream, and therefore the desire, of interpretation itself.” Joel FINEMAN: The Structure of Allegorical Desire. *October*, 12. 1980. Spring, 46–66: 48.

15 Douglas CRIMP: *Pictures*. Exh. cat. Artists Space in New York, 1977. Újraközzölve: *X-tra*, 8. 2005. Fall, 17–30.

mediálisan és vizuális forrásai (televízió, film, magazin-kultúra) alapján is heterogén munkáit a performativitás, a színrevitel, a reprezentáció láttatásának, a kép körülhatárolható dologként történő megjelenítésének vágyával jellemzi. Ez a vágy a képi formákat összemosó vizuális kultúra uralmából sarjad: a fotó alapú média- és filmpar képei már nem a valóságra referálnak, hanem annak helyébe léptek. A képektől elrabolt valóságot azonban visszaszerezni már nem lehet: nincs más kiút, mint a reprezentációs kliséknek idézetükkel és *re-enactment*-jükkel, a színrevitelükkel történő láttatása.

A New York-i fiatal művészek nem kívánnak a modernizmus mediálisan önreflexív ösvényén haladni: a néző imaginációjához keresnek utat, a képek színrevitelének, idézésének láttatásával az emlékezet és a fantázia pszichikus tartományát irritálják, a narratív hatású képek elemzése freudi fogalomkészletet kíván. Az önreferenciális festészeti tradíció uralta modernizmusnál jóval tágabban értett modernizmus gyermekei a fiatal generáció tagjai: a két háború közötti szürrealista hagyománynál, a szürreáliák lelki tartományába (álom, vágy, szorongás) bejáratos alkotói életmódnál veszik fel a szálát. Crimp elgondolásainak emblematisztikus megjelenítője a következő évben színre lépő Cindy Sherman lesz.¹⁶ Sherman 1978-ban bemutatott *Untitled Film Stills* című munkája pszichológiailag sokkoló: narratív hatású, de történetet nem olvashatunk ki belőle, viszont filmes klisék és szerepek színrevitelével izgat. A kamera látószögében előadott és váltogatott szerepek megsokszorozódásában az alkotói szubjektum is széttöredezik. A kamera átváltozást/átváltoztatást gerjesztő, egyszersmind dokumentáló lehetőségeivel a szilárd, szerzői szubjektumból eredeztetett alkotói szerep mítosza is roncsolódik, és e szerepszóródásban

ahogy Crimp érti és üdvözli az individuális, stúdiójában érintetlenül alkotó művészre alapozott múzeumi intézményrendszer erőziója is zajlik.¹⁷ Crimp részben Walter Benjamin írásainak szellemében fogant, a vizuális művészetek posztmodern elméletét is művelő teoretikus, valamint kurátori munkájában a fotográfus eljárás vízvázlatát szerepbe kerül: a művészeti intézményrendszer kizáró-befogadó működésének megértésében a fotográfia művészetalkító szerepének belátása, kulturális funkcióinak a tudatosítása a kulcs. Crimpet a fotográfián keresztülli intézménykritikájában közvetlenül a muzeológiai vintage-kultusz motiválta (a fotó műkereskedelmi felhajtása), valamint a fotográfus képekre mint szerzői kompozíciókra irányuló művészettörténeti figyelem. Crimp a fotográfia demokratikus hozzáférhetőségét féltette a fotót unikális tárggyá avató, a festészen kiművelt művészettörténeti szakzsargontól.

Akárcsak Crimp gondolatrendszerében, Hajas Tibor meglátásában is a fotográfus eljárás vízvázlatát. Illetve Hajas az éleslátás képességével felvértezve egyszersmind magát lemeztelenítve (*self-exposed*) harcoként lép fel Vető János *erjesztő* kamerahasználatának apropóján: a fotó a front.¹⁸ A fotográfus eljárás demokratikus és internacionális hozzáférhetősége okán a fotó nem a művészetnek egy része (mint fotóművészet), hanem maga „A” művészet, írja 1977-ben. Vagyis a művészet elkerülhetetlenül fotográfus kell hogy legyen. Ez a meglátás Walter Benjamin 1931-ben közzétett, majd 1936-ban megismételt, Crimpet is inspiráló tézisére rímel.¹⁹ Crimp New York-i közegétől eltérően azonban a vasfüggöny mögötti, a fotó-alapú médiaipar bőségétől megkímélt szociokulturális közegben, ugyanakkor a

16 Douglas CRIMP: *Pictures*. October, 8. 1979. Spring, 75–88. Az 1977-es *Pictures* című kiállítás után két évvel ugyancsak *Pictures* címen közölt tanulmány megírásához, a korábbi katalógusszövegben foglaltak megerősítéséhez és kibővítéséhez Sherman munkáinak megjelenése határozottan hozzájárult. Crimp tanulmányának keretein kívül, ugyanakkor az általa említett, de nem részletezett szürrealista gyökerekre referálva érdemes megjegyezni a filmes és egyben női szerepkliisékkel játszó és azokkal szembeálló Sherman „elfutárát” Claude Cahunt (Lucy Renée Mathilde Schwob, 1894–1954). Cahun a két világháború között készült performatív fényképsorozatain, illetve azok által szerepek sokaságát játssza el. Határozott politikai állásfoglalása (barátnőjével a náci katonák összejövetelein véghez vitt provokációkig) alkotói víziójában és életvitelében a nemi szerepek határainak oldásával, a társadalmi nemhez rendelhető külsődleges jegyek összezavarásával, egy nemek feletti létezési mód (egy újabb gender) megkonstruálásával társult. Claude Cahun az identitászóródás szemléletes (fény)képeinek korai, a szürrealisták körével is érintkező megalkotója. Claude Cahun életművéhez: *Surrealism*. De-

sire Unbound. Ed. by Jennifer MUNDY. New York, Princeton University Press, MoMA 2002. 186–196. Sarah PUCILL: Magic Mirror. In: *Fotófilm: Állóképek mozgásban / Photofilm: Sampling the Archives*. Fotófilmszekció a Verzió Nemzetközi Emberjogi Filmfesztiválon. Kurátorok: Gusztáv HÁMOS–Katja PRATSCHKE–Thomas TODE.

17 Crimp teoretikusan radikálisan átrendezi a művészeti intézményrendszer struktúráját: az alkotói szubjektum–művészettörténet–múzeum triadikus szerkezetével leírható hagyományos intézményi modell helyett a fotográfia–művészettörténet–múzeum modellt javasolja átgondolásra.

18 „A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet. A fotó a front. Itt folyik, már egy ideje, a szemléletváltás döntő ütközete; mert a technika demokratikus és internacionális.” Idézi: BARKÓCZI 2017 (ld. 5. j.) 44. HAJAS Tibor: Töredékek az „új fotó”-ról. Vető János munkáinak ürügyén. *Mozgó Világ*, 1977. 1. sz. 68–70.

19 Walter BENJAMIN: A fényképezés rövid története. In: Uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 689–709.

hivatalos kultúra konzerv termékein sínylődvé a fotográfus eljárás kreatív használata nagyon is a valóság visszaszerzésének médiuma lehet. Pontosabban egy másik „valóság”, a második nyilvánosság alternatív realitásainak felmutatásában, performatív elővezetésében vethető be. Mert a fotográfus képbe ártított jelenségvilág egyszersmind azok jelenvalóságával is tüntet – miként erről Honnét is elmélkedett ekkortájt.

Hajas egyértelmű kinyilatkoztatása, miszerint a kreatív fotó „A” művészet, a fotográfus képalkotás szuverenitásának deklarálása, egyben a fotográfus médium helyzetbe hozásával a konvencionális művészetképtől való radikális elhatárolódása. „A fényképezőgép az aktuális technológia szintjén korszerű, ugyanakkor progresszívebb a nála is modernebb filmnél, vagy televízió-nál, mert azok használata a köztudomásúlag lomha felépítménytől függ. A film a filmet mozgó apparátus számára felfoghatatlan. A pápua remekül játszik a repülőgéppel, a film ideje még nem jött el.”²⁰ A német és az amerikai modell felvázolásával azonban nem kívánom a hazai kreatív fotóhasználatokat bármelyiknek is a keretébe helyezni, vagy ahhoz hasonlítani. Sőt, a fotográfus képalkotás autonómiájának („tudományának”) határokon átvelő alakulásában egy sajátos modellnek látom, amelyben a kreatív fotósok számára a fotográfus eljárás technológiai korszerűsége mellett a filmes apparátussal szembeni „amatőr” függetlensége, továbbá a fotográfiának mint egy, a diszciplínák és más alkotói médiumok közötti átjárást gerjesztő médiumnak a lehetőségei, valamint a fénykép performatív (a jelenben kibomló folyamatokat követő, a fényképben megvalósító) ereje is vonzó volt. A hazai „új fotó”, vagyis a fotográfus képalkotás emancipálódásának folyamatát egymással érintkező kérdéskörökben követem. Az egyiket *képanalitikáinak*

nevezném: a művek alkateleme volt a fotó, mondja Maurer.²¹ A technológiailag korszerű fényképezés nem „egyszerűen” a dokumentálást segítette (például processzus művek megörökítése esetében), hanem a kép és a valóság viszonyának elemzése, a fotográfus képalkotás „nyelvezete” is immanens kérdés volt az „új fotó” művelésében; az érzékelés és a fotográfus kép esztétikájának szemiotikája, a *deskriptív realizmuson* túl a *performatív realizmus*²² feltalálása. A másik a *montázs*, amely nem „egyszerűen” egy történetileg is figyelemre méltó képkritikai eszköznek (a hetvenes évek kreatív fotóhasználatára felől nézve a progresszív elődök, az ősök műfajának), hanem pszichológiai, illetve mélylélektani ismeretektől is színezett alkotó eljárásnak tűnik. A harmadik pedig az *intermedialitás*²³ és *interdiszciplinaritás*, amelyet nem egy konceptualizált kreatív programként értek, hanem ezt megelőzően a szociokulturális közegből (illetve az eleven művészeti közeg hiányából) adódó szükségszerűségként, a cenzúra szorításából sarjadó lehetőségként: a szükségszerűen „bricoleur” életmód eszményi, mert szabadságfokkal bíró szereppé formálása, a határjárás izgalmának felvállalása.

Nem akarok „művész” lenni

„Mindig vigyáztam arra, mondja Vető János, hogy amatőr maradjak. Profi szinten. A modelljeim, mondja Vető János, amíg modellekkel dolgoztam, szintén profi amatőrök voltak. Amatőrök, mert a barátaim. Profik, mert tudták, hogyan kell szembenézniük az én gépemmel.”²⁴ E profi amatőr barátok köréhez tartozott Hámos, aki Vető *Kivetkőztetés* című szekvenciájának (1974) egyik modellje.²⁵ „A kép kedvéért, mondja Vető János, bele kell

20 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

21 BARKÓCZI Flóra: Interjú Beke Lászlóval és Maurer Dórával 2016. november 9. In: *Expozíció 1976/2017*. Katalógus. Budapest, Vintage Galéria, 2017. 8.

22 Margaret IVERSEN: *Following Pieces. On Performative Photography*. In: *Photography Theory*. Ed. by James ELKINS. New York, Oxon, Routledge, 2007. 91–108. A *deskriptív, leíró realizmus* és a *performatív realizmus* megkülönböztetését Iversen André Breton *Nadja* című regényén szemlélteti, és a hatvanas és hetvenes évek fotóértéséhez, a fotográfus képalkotást a szépművészeti fotó gettójából kiszabadító fotográfusi gyakorlatok értelmezői fogalomkészletének gyarapításához vezet be. A szürrealista regény automatikus írásával analóg fényképezési módban a kamera nem a már adottat rögzíti, hanem követi a jelenben kibomló folyamatot, amelynek konklúziója előre nem tudható. A performatív fotográfusi gyakorlatokban a kamera a felfedezés eszköze, mint egy teleszkóp. Iversen nem egyszerűen a performance-szal hozza összefüggésbe a performatív fényképezői

gyakorlatokat, hanem meg is különbözteti attól a repetíció és a késleltetés (*repetition, delay*) fotográfusi technikáinak hangsúlyozásával. A másik bevonásával, a másik cselekvéseinek ismétlésével, újrajátzásával, egy másik ember követésével (Vito Acconci: *Following Piece*, 1969) és ezáltal továbbgondolásával a szubjektív expresszivitás apad, és a környezetébe vettett szubjektum hatásokban formálódó sokkalakúsága formálódik, illetve válik szemléletessé.

23 A becheri modell intermedialitása leginkább Csiky Tibor „szobor-fényképeivel” analóg. Csiky fotográfus képbe fordítja a plasztikus formákat, legyen az mérföldkő, vagy hús-vér testrészt. A síkra projektált domborulat képtektonikai tagolásban jelenik meg a frontális leképezésből adódóan. A fénykép és a tárgy összesimulásából előálló köztes és új entitás a fénykép.

24 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

25 Publikálva: SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Budapest, Új Mandátum, 2007. 128.



1. **Hámos Gusztáv:** *Átváltozás*, 1977
 24×36 mm-es negatív, 20db 10,5×14,5 cm-es vintage nagyítás a képsorból paszpartuban
 H. G. tulajdona

nyúlnom a valóságba. Utálok az ellesett pillanatokat. A kamera nem leskelődik. A kamerának foglalkoztatnia kell a tárgyat.”²⁶ Vető erjesztő, mert a „tárgya” foglalkoztatásával a fényképezés játékát dúsító kamerahasználatában a modellek kilépnek a konvencionálisan passzívnak képzelt szerepkörből: a keletkező fotografikus kép aktív alakítói lesznek. A *Kivetkőztetés* hat képkockáján követhető, ahogy egy zsákból, mintegy az intimitás sötétségéből a nyilvánosság világosságába bújik elő egy meztelen fiú és egy meztelen lány. Fokozatosan kontúrozódó figurájuk az összezártságból szabadulással szimultán egyre elevebbé, bemozdulásukban végül elmosódottá válik. A *Kivetkőztetés* képsora több évtized távlatából a fényképek keletkezésének feltárásaként is olvasható: folyamatában (legalábbis stációiban) élénk tárják a mű létrejöttét, vagyis „A” művészet nem más, mint önnön keletkezésének póré, eleven színrevitele és e művelet szimultán megörökítése. A Művészet a saját keletkezése folyamatának láttatása, közzététele a szubjektív műhelyitkok hermetikus őrzése helyett; ez pedig másban nem, csak a fotográfia médiumában, azon belül is a fényképezés performatív módjában, a jelenben kibontakozó történeteket gerjesztő, és azokat felfedező kíváncsisággal követő kamerahasználattal lehetséges.

Hámos Vető sorozatával időben és performativitásában is érintkező képein, amelyek *AKTUÁLIS MŰVÉSZI POZÍCIÓ KERESÉSE* (1974) címen ismertek,²⁷ a fényképezés műveletében hagyományosan kiosztott szerepek tovább variálódhatnak. A műveletből inkább többszereplős, dialogikus játék lesz, amelyben a konvencionális szerepek, az aktív fotós és a passzív modell lehetőségei elmozdulnak és összeecsúsznak. A fotográfus egyben modell is: az aktképek „tárgyává” teszi magát, az aktkép modellje mint partnere oldalán elhelyezkedik a képben ő is. Mondhatjuk, hogy két modell van: az egyik a kamerát kezeli, a másik a kamera kezelését (is) figyeli. Együtt a megfelelő (aktualitásukban adekvát) pozíciók kitalálói és megvalósítói a tükörrel (tükörképpel) dúsított helyszínen és főleg a kamera aktuális, mert jelenidejűségében a formálódó szituációra irányuló (azt gerjesztve új formát teremtő), és nem a múltat konzerváló működésében.²⁸

A tükröződéstől dúsított képi térben a kamera a látható és látó testek közé kerül, involválódni látszik a láthatóságok jelenségvilágába, a technikai képet előállító gép a meztelen testekkel vegyül. A nézőség és a nézettség szétválaszthatatlanul egymásba fonódik, és az aktkép toposzának felfrissítésében a szerző is lemeztelenedik. A fesztelen megmutatkozás mint az eleven, éltes művészet utáni vágy képbe fordítását és a libidinális nézés teremtő potenciálját érzük tetten; magunkon mint a képek szemlélőin is.

„A fotón nem dokumentáljuk, hanem megvalósítjuk a külsőnket. A fotó ösztönöz, hogy a férfiból nő lehessen, a fiatalból öreg [...] A személyiség határainak átélése korlátainak átlépésére uszít.”²⁹

A határok kikezdésére „uszítás”, az átváltozás gyönyörűsége például a maskulin minőségek levetkőzésében és a feminin minőségek érvényre juttatásában Hámos *Átváltozás* című munkájában őrződik. Donald Cammel és Nicolas Roeg *Performance* című filmjében (1970) a szubtilis gender-bender játékok, a maskulin „elvárgólagosság” lágyulása és a feminin „olvatagság” kiélesedése két férfi és két nő kapcsolati dinamikájában történik meg onirikus atmoszférában (részben orientális utalásoktól fűlledt szuterénben), pszichedelikus révülettől katalizálva. Hámos *Átváltozás* című, húsz felvételtől álló képszekvenciája egy, a privát életterében megrendezett performansz képi produktuma. (1. kép) Hámos részben egy tükör előtt vitte színre átváltozását az arcszörzet leborotválásától a férfiruhákból való kivetkőzésen és hímtagja meztelen combjai közé rejtésén keresztül a női ékességek, a ruhák, a smink és a mimika felvételéig. A kellékes asztalra helyezett tükör mögött állította fel a kamerát, a tükrön pedig a kamera objektívjének helyet adó rést vágott. A kamerát a jelenlévők kezelték, tetszőleges időben exponáltak, leginkább akkor, amikor az átváltozás/átváltoztatás műveletei a tükörhöz kényszerítették a performert.³⁰ Figyelemre méltó, hogy a jelképes önkasztráció a képsoron nem jelenik meg. A jelenlévők közreműködésében zajló és általuk fényképezett átváltozás nemcsak sérülésmentesnek és reflektáltnak mutatkozik, hanem a fallosz a szó szoros

26 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

27 Publikálva: SZILÁGYI 2007 (ld. 25. j.). 322–326.

28 A kétezres évek fotóelméletének figyelemre méltó hozadéka, hogy a fotografikus indexet nemcsak a múlt nyomaként határozhatjuk meg. Ha a kamera látószögében kibontakozó szituációra irányítjuk a figyelmünk, akkor a keletkező kép temporalitása is megváltozik. A kamera rámutatásától (index) motivált, csak a kamera jelenlétében megtörténő szituáció fényképe nem az „ez volt” múlt idejével írható le, sokkal inkább egy a jövő felé nyitott folyamatban levés as-

pektusának érzetét kelti. A fotografikus pillanat nem a múlt része (onnan kiemelve), hanem kimondottan egy, a kamera katalizálta, performálta „pillanat”. Vö. David GREEN–Joanna LOWRY: From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality. In: *Where is the Photograph?* Ed. by David GREEN. Brighton, Photoforum/Photoworks, 2003. 47–60.

29 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

30 A performansz leírása Hámos Gusztáv szóbeli közlése alapján.

értelmében kikerül a képből, még inkább meg sem jelenik benne. A metamorfózis konvencionális határvonala nem jelenik meg vizuálisan és ezzel a nemek közti átjárás valóban egy gender-bender jelenésként őrződött meg: a külsődleges jegyek, legyenek azok testi adottságok vagy kiegészítők (hosszú haj, nyakpánt), áthajlanak egyik képről a másikra, a férfi imázsról a nőire. A képi produkció alapján a feminin princípium nem a falosz hiányában (és vágyában) értelmeződik. Sőt, a feminin princípium pozitívba fordításával teljesedik ki a sorozat, hiszen afelé haladva zajlik a folyamat, és készül el a „mű”. Ugyanakkor egyes feminin jegyek és kiegészítők már a maskulin figurán is jelen voltak. Sejthető, hogy az átváltozás játéka karikírozásában sem kontúrozza, mint inkább összezavarja a nemi tulajdonságok leosztásának rendszerét.

E performatív, mert a tárgyat foglalkoztató kamerahasználatban és a környezetének magát kitevő fotográfusi eljárásban keletkező munkák részleges elősorolását Hámos interdiszciplináris határjárásának, a szakirodalomban kevésbé ismert szociológiai sorozatának bemutatásához vezettem fel. A performatív kamerahasználatban keletkező képek a *teatralitás* régre nyúló, a szemlélőjét megszólító, aktivizálva a műbe vonó esztétikai keretrendszerébe is illeszthetők, illetve a teatralitás szempontrendszerébe is értelmezhetők. A hagyományos teatrális előadásmódnak a hetvenes évekbeli felújítása, vagyis a kamerahasználattal történő továbbgondolása és a fotográfusnak a környezetébe hatolása (és annak hatása alá kerülése) a mediális átjárások felé is kinyitotta a teret: a mediális és interdiszciplináris érintkezések zónájában új formák keletkezhetnek.

Haraszti Miklós 1973-as perének nyilvános tárgyalásán Hámos már jelenlétével is exponálta magát az állambiztonsági szervek figyelő tekintetében. Ezt követően a hatósági felügyelet a munkalehetőségek szűkítésében is megnyilvánult, amely hozzájárult Hámos határjárásának radikalizálódásához, 1979-es disszidálásához. A szociológiai kutatásokban (Csákó Mihály ipari tanulók közti szociometriai kutatása és Csalog Zsolt falukutatása) kérdezőbiztosként és fotográfusként vállalt munkája (1974–1975) azonban nemcsak kereseti lehetőségként és a munkakerülés ódiomát elkerülendő volt jó megoldás, hanem alkotói pályáján is gyümölcsözőnek bizonyult. Hámos a szociológusok

kutatásait segítő munkába tulajdonképpen már egy kész, konceptuálisan feszes képanalitikai elgondolással lépett be. Következésképp, mintegy egymásnak feszült – a szó pozitív értelmében, mert jó energiák kisülését indukálta – a fotográfus racionális „tudománya” és a szociológiai adatgyűjtések módszertana. A szociológusok körében végzett fotográfusi munka eredménye is, hogy az 1976-os *Expozíció* kiállításon Hámos *A szociofotó kritikája* átfogó cím alatt állította ki képeit, amelyek a szociofotó kiterjesztése és továbbgondolása értelmében kritikák, nem pedig valamiféle ellenvetés jegyében. 1976-ban, még az *Expozíció* kiállítás előtt a *Mozgó Világ* hasábjain Csalog Zsolt közölt interjút Hámossal, amelyben a „művész”-szerep is kibeszélésre került. Nem akarok „művész” lenni, így Hámos, Csalog pedig az „ön-elhatárolás” gesztusát értelmezi is: „nem gondoltam volna, még nem tűnt fel, hogy ilyen negatív jelentése is van már annak az életforma és külalaki stílus meghatározta figurának, akit közönségesen »művésznek« nevezünk. Mert persze csak így érthetem, amit mondasz: ez a mindennapi szinten megjelenő modell téged taszít. Ez nem érdektelen jelenség, bár kevésbé érinti azt a lényegesebb kérdést, [...] hogy te mit akarsz a képeiddel.” „Objektívebben és dimenzionáltabban látni és láttatni, mint ahogy »művész« szinten szokás.”³¹ Hámos kifejti, hogy szociológiailag hiteles képhez legalább három dimenzióban kellene az alanyt kockánként kísérni, a mezőket spektrumukban feltárni, hogy a koordináták metszetében értelme legyen a látott egyszeri képnek. „Valóban üdít ez a némileg szokatlan jelenés: egy koncepció – mondja Csalog. – Ami viszont nekem, mint fogyasztónak a képeiden végül is tetszik, az mégsem a gondolati keret, talán soha nem az. Hanem a munkádnak egy különös »mellékterméke«: a szépség. Hogy van ez? Gyönyörködöm a képeid szépségében, miközben te, a makacs racionalista, tudós ambíciójú valóságkutató, talán még rühelled is a szépségüket.” „Talán azért éppenséggel nem rühellem, de képtelenségnek tartom, hogy direkt módon a szépségre utazzak.” Az ipari tanulók között végzett szociometriai felmérés fotográfusi feladatkörében azonban a fotográfus nem kockánként kíséri az „alanyokat”. Hámos az erjesztő performatív kamerahasználatból lépett a tanulók közé: mindegyikük saját maga választotta meg (az iskola falain és a tárgyi készlet határain belül) a helyszínt, a háttérrel, a kellékeket.³² A kamera előtti megjelenésükhöz át kellett hogy

31 CSALOG ZSOLT: Bemutatás. *Mozgó Világ*, 1976. 5. sz. 91.

32 Csákó Mihály visszaemlékezése alapján az ipari tanulók között végzett szociometria kutatás adatfelvétele 1972–1974 között zajlott. Há-

mos fotográfusként 1974-ben kapcsolódott be az adatgyűjtésbe és készítette a Lehlänge munkacímén archivált fényképeket.



2. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vasipari tanulófiú fémlemez előtt), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



3. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Géplakatos ipari tanulófiú satuba fogott munkadarabbal), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



4. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Asztalosipari tanulófiú sapkában, szerszámos szekrényben ül), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



5. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanuló fiú mesternőjével), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



6. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Cukrászipari tanuló lány), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



7. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szakács tanulófiú csirkével), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



8. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanulófiú öltözőben), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona



9. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szövőipari tanulófiú szövőgéppel), 1974
6×6-os negatív, hasselblad scan
H. G. tulajdona

gondolják és pozícionálják magukat. A képeket nézve nem kimódolt portrékat látunk: a bűjóska és a megmutakozás nem is könnyű játéknak, az elkülönülés és a hasonulás csúszkálásának „mozgalmas” regisztere is megragadja a figyelmünket. Az adatgyűjtő részvétele nem titkolt, és ezzel a tudományos módszertanok változása, az adatgyűjtő jelenlétének hatása, az adatközlés folyamatának kétirányúsága is problematizálódik. Mindazonáltal olyan adatokban gazdag képek készültek, amelyek többszintű vizuális forrásai a hetvenes évek közepén ipari iskolába járók viselkedési mintáinak: önmegvalósító és kívánni vágyó pillanatok, szolidaritási és hasonulási helyzetek keletkeztek, klisék és elhaljózó részletek fényképes tárháza jött létre a fotográfus közreműködésével és a rögzítő kamera erjesztő/gerjesztő jelenlétében. (2-9. kép)

Hámos fiatalkori praxisában az „új fotó” egyszersmind a fotográfus képalkotás „tudományos”, vagyis módszerében meghatározott, egzakt programmal folytatott művelését is jelentette. Ehhez a humán- és társadalomtudományokkal (pszichológia és szociológia) szövődő közös feladatok is a megvalósítás terepét kínálták, illetve a diszciplinált módszertanok analógia-ként szolgáltak az „új fotó” tudományos presztízsének emeléséhez. Ennek az ambíciónak mintegy melegágya volt, hogy az egyéni életutak kiteljesedésében a professzionalizálódás gátjaként működő állami kontroll (politikai és gazdasági értelemben is) egyben a diszciplináris átjárásokban edzett alkotói látásmódok gerjesztőjévé is vált, akaratlanul. Az amatőr profi, a járatlan utakon magát feltaláló határátlépő alternatívája felmagasztosult a konvencionális, intézményes művész-képpel szemben. A bricoleur – ahogy a pszichológia több irányzatából építkező, a mélylélektan mellett a művészeti alkotásokra különösen fogékony, azok pszichológiai regiszterét kibontó gyermekpszicholó-

gus Mérei Ferenc is nevezete magát³³ – a szabadág kis köreinek feltalálója.

Montázs a világ³⁴

Az 1976-ban megrendezett *Expozíció* kiállítás mind a kurátori koncepció által, mind az akkori művészeti események egymást követő fejleményében összefonódott egy, az alternatív alkotókörök problémakeresését tematizáló kérdéssel, a montázs-eljárás hazai hagyományának jelenségvilágával.³⁵ A kiállítás és a kapcsolódó katalógus statementje értelmében a fotográfus képalkotás új, kreatív művelői a két háború közötti avantgárd harmadik hullámának montőrjeiben lelhetik meg felmenőiket.³⁶ Így az avantgárd fogalmi keretébe illesztve folytonosság mutatható ki a progresszív szemléletű alkotók között, láthatóvá téve ezáltal a jelenben is létező (neo) avantgárd alkotói gyakorlatokat, mely folytonosság ráadásul a konkrét életutakon keresztül empirikus valóságként létezik. „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 köhögysz” – írja Bálint István már New York-i emigrációból apjának.³⁷ Ismeretes, hogy a Vajda Lajos hagyatékát őrző „Rottenbiller utca” (Bálint Endre, Vajda Júlia és Jakovits József köre), a pszichológus Mérei Ferenc köré csoportosuló Törzs³⁸ („szellemi szeszcsempészek” oppozíciója, köztük Bálint Endre), Mérei tanítványainak köre (köztük Forgács Péter), a Dohány utcai lakásszínház 1976-ig (Halász Péter, Bálint István, Koós Anna, Buchmüller Éva) és az 1975-től induló, a kreativitás és az interdiszciplinaritás jelenségeit konceptualizáló és a gyakorlatba átültető – Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette – Kreativitási gyakor-

33 *Mérei Élet-Mű*, Szerk. Borgos Anna–Erős Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum, 2006.

34 „Montázs a világ, kollázs a halál! Igyunk rája! Valóban, montázs ma minden. Földrajzi, néprajzi folyóiratok, divatlapok, tudományokat népszerűsítő képes zsurnálok, rádiók és egész háztömböket természetként szétválasztó televíziók: összevissza halmoznak bikini-t, diplomákat, nász tánccs vagy vitustáncos (egyremegy) halakat, fénytant, Einstein-hulladékot, afrikai, ázsiai selejt-isteneket, sextet, horroret, a lélektan mumusait vagy amit nem akartok. Persze kétélű vesszőparipa ez (Dada! Dada!...): egyik éle – rongyszedés és zsidóvá-sár, másik éle – a világ millió grimaszú kameleon-arcának legértékesebb, legtermékenyítőbb, tudományos és művészeti felismerése és okosan mámorító nyilvántartása.” – SZENTKUTHY Miklós: Levél Vajda Lajosnak Orpheus diáriumából. *Művészet*, 1980. 1. sz. 5.

35 Az Erdély Miklós rendezte 1975-ös *Montázs* kiállítás (FMK, Budapest)

az *Expozíció* kiállítás előzményének tekinthető.

36 Kassák hazatérése után, 1926-tól alakuló progresszív művészeti fejlemények: a *Dokumentum* folyóirat megjelentetése, majd a Munka-kör megszervezése, amelyhez Csók István és Vaszarj János tanítványok is csatlakoztak, köztük Vajda Lajossal.

37 BÁLINT Endre: *Életrajzi törmelékek*. Szerk. ROMÁN József. Budapest, Magvető, 1984. 130–131. A kezdetekkor Kassák Ház Stúdió, majd a betiltás éveiben, 1972-től kivándorlásukig Dohány utcai szobaszínház néven ismert együttes legszűkebb köre 1976 elején két menetben hagyta el az országot. Halász Péter, Koós Anna, lányuk, Halász Judit Ráhel (Galus), Breznay Péter, Bálint István, felesége, Kollár Marianne, lányuk, Bálint Eszter, és Buchmüller Éva lányával, Major Borbálával és Major Rebekával. Közös színházi életük New Yorkban folytatódott, Squat Theatre néven (1977–1985).

38 ROMÁN József: Bálint Endre és az „opozíció”. Budapest, Ceu Press, 2004.

latok energiaközpontokként összefűződő kapcsolati hálójában áramoltak az ismeretek. E művészet-, illetve tudásszociológiai háttér az, amelynek ismeretében a montázs-eljárás hagyományának átgondolásában talán új szempontok, illetve fogalmi keretek vezethetők be.

Körner Éva elbeszélése³⁹ szerint a magyar avantgárd harmadik hullámának fotómontázstermésében egy korszak ölt alakot. Magyarországon a két világháború közti évek kultúrpolitikai meghatározottságában a szovjet forradalmi művészek praxisában kidolgozott forradalmi film értelemszerűen nem készülhetett, ám az avantgárd képzőművészek fotómontázsokkal éppen e kulesovi–eisensteini filmnyelvet közvetítik, és ezzel új közönséget toboroznak és szólítanak meg. Mindenekelőtt a legszembetűnőbb, hogy a fénykép(töredék) montázsalkatrésszé válik. Az ekkor készült fotómontázsok formaszisztémája – ismételt motívumok különféle képi relációkban, kontrasztos elemek ritmusa, perceptuálisan sokkoló vágás – a szovjet film példájához igazodik, és a szovjet minta a fotómontázsok szegmenseinek tematikájában, sőt, a „rajzmontázsok” áttűnési motívumvilágában, összességében a montázs-eljárással, de különféle technikával készült képek szimbólumkészletében is megmutatkozik (például a tömegkép, a tányér és a kéz mint ismételt szimbólumok). Ugyanakkor a magyar avantgárd alkotók gondolatvilágán átszűrődve a forradalmi filmnyelvet közvetítő montázs-eljárásban megjelenik egy *lírai hang*, mondja Körner, amit annak tulajdonít, hogy a montázsos szerkesztési elvet nemcsak fotómontázsok létrehozásában, hanem rajz-, illetve akvarelltechnikával készült képeknél is alkalmazzák, például Vajda Lajos és Trauner Sándor. Összességében a magyar avantgárd montőrök egy, a hivatalos kultúrpolitika tekintetében tűrhetetlen, forradalmi filmnyelv elsajátításával identifikálják magukat és lázadva tüntetnek a montázsszerkezetű képeikkel.

De hol itt a folytonosság? A két háború közötti és a hetvenes években dolgozó, progresszív alkotók között a montázs-eljárás alkalmazása folytonosságot teremt, de az összekötő szál természetesen nem a szimbólumok átvételében keresendő, és nem is a forradalmi filmnyelv formaszisztémájának követésében. Nem mintha Eisenstein forradalmi filmművészetének lejárhatna a szava-

tossága, de a hetvenes években formálódó montázsszeljárás szubverzív potenciálja mintha más irányba hatna; más élményekből, illetve más regiszterben fogant felismerésekből táplálkozna. A montázsszeljárás eisensteini módszertanából nem az aktuális forradalmi tartalom, sokkal inkább a nézői befogadás élményét dinamizáló képszerkesztés, az affektusok előállításának rendezői praxisa érdekes. Eisensteinnek a montázsszerkesztés módszertanát részletező teoretikusi munkássága érdemel figyelmet, azon belül is a pszichológiai értelemben vett, vagyis az *érzelmi dinamizmus* kiváltásának alkotói ambíciója (vágya), és ehhez a képszerkesztés tagolásával és a tagolt elemek összefüggéseinek elemzésével kidolgozott, egzakt módon leírt eszköztára. A montázs-eljárást kimunkáló rendezői praxisába és teoretikusi munkásságába Eisenstein pszichoanalitikai ismereteit is kanalizálta. Ez pedig, a magyar montázshagyomány történetének újabb szempontokkal történő gazdagításában különösen érdekes lehet.⁴⁰ „A művészi ízlés fenntartásának egyetlen módja az, ha mind a művészekben, mind a közönségben elültetjük a szabálytalanság fontosságának gondolatát. A szabálytalanság minden művészet alapja.”⁴¹

Hámos Gusztáv *Felezés* címmel ismert képeit nézem. (10. kép) Ezeket az urbánus kószálások közben, az álom-űzésre és a mindennapi csodákra fogékony szürrealisták számára oly ígéretes, Walter Benjamin által is üzött *flânerie*-k során rögzített „természetes montázsokat”. Hámos elbeszéléseiben e fényképek elkészítését egy empirikus, mindennapi élményben fogant felismerés motiválta, amely felismerés ugyanakkor a konkrét jelenségvilág dokumentarista képbefordításával művelt fényképezés jelentős, mert jelentésszerű képalkotó lehetőségein gondolkodó folyamatba ágyazódik. A várost behálózó villamosjáratokon, a szerelvények ablak melletti ülésén utazva Hámost a kint és a bent élményének szimultaneitása ragadta el, amely összekapcsolódott azon töprengésével, hogy jelentés csak két elem egymásmellettségéből, két tagolt elem kapcsolatából keletkezhet.⁴² Egy empirikus élményből keletkező tudatállapot emléke és egy, a jelelmélet tárgykörébe tartozó gondolat összefűződésének képi eredménye, fotográfikus kidolgozása a *Felezés* sorozat. Hámos egzakt prog-

39 KÖRNER ÉVA: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. In: *Expozíció. Fotó / látás*. Kat. Hatvány Lajos Múzeum, Hatvan. 1976. október 24. – 1977. január 31.

40 Eisenstein alkotó életének nagy részében a pszichoanalízis követője és kritikusa volt, rendezéseiben felhasználta a pszichoanalitikai ismereteit, írja Etkind. ALEKSZANDR ETKIND: *A lehetetlen Érosa. A psi-*

choanalízis története Oroszországban. Budapest, Európa, 1999. 573.

41 Szergej Mihajlovics EISENSTEIN: A filmforma dialektikus megközelítése. In: *Eisenstein. Válogatott tanulmányok*. Szerk. BÁRDOS JUDIT. Budapest, Áron, 1998. 121.

42 Hámos jövőre irányuló elképzeléseiben ekkor, 1974-ben, a filozófia és a matematika szak is megjelent.



10. **Hámoss Gusztáv:** *A város egyik fele*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona



11. **Hámoss Gusztáv:** *A másik fele viszont*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, Pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona

ramot dolgozott ki az egyes fényképek elkészítéséhez. „Egy egyenes vonal fut át a fekete-fehér fotók kellős közepén, mely a képeket pontosan elfelezi. A vonal lehet egy lépcsőkorlát, egy járdaszegély, egy vágány, etc. A vonal, amely a képet kettévágja, egymástól eltérő vizuális minőséget választ el, illetve köt össze. A fotókon két különböző tulajdonság kerül egymással szembe. A képek e kvalitások találkozását dokumentálják. A találkozás egy *montázs szimuláció*” – foglalja össze hajdani fényképezői programját Hámoss.⁴³ (11. kép)

Az elkészült képek befogadásában a fényképeket pontosan felező vonal grafikussága egy irritáló effektust eredményez: lüktető, a diszsonancia és a harmónia között ingázó érzet keletkezik a szemlélőben. A nyíló perspektivikus hatást, a képi tér illuzionizmusát a vonal újra és újra kioltja, a szemlélő tekintetét visszarántja a fénykép artefactum értelemben vett művi regiszterébe. Ezáltal maga a *konikus projekción* alapuló fotografikus leképezés *geometriája*, a látványelemek arányait megőrizve, azokat a síkon egymás mellé sorolva megjelenítő fotografikus leképezés „*nyelvezete*” válik szembetűnővé. E fényképek ugyan dokumentarista hűséggel őrzik az 1976-os budapesti utcaképek etnográfiai adatait, de közben a fotografikus képek transzparenciája szertefoszlik, a fotografikus leképezés működése, a *homologikus megfelelés* trükkje, az elemek arányait megőrző, azokat síkba fordításukkal egymás mellé soroló leképezés válik szemléletessé. (12. kép) E fényképek a jelenségvilágot

konkrétságában őrző dokumentumok, egyszersmind a fotografikus kép médiumának láttatói. Ezenfelül azonban, ha fókuszunk ide-oda mozgatva a fényképet tagoló, grafikus elemként működő vonal melletti térfelekre figyelünk, és azokat két egymás melletti felvétellként nézzük, akkor az egymás közti játéukban a mozdulat többlete keletkezik. A közeli és a távoli felvételek kontrasztos minőségének egymás mellettségében és szimultán érzékelésében a közeledés és a távolodás mozgásos érzeménnyé áll elő. Az egyenes és az ívelt formák, a vertikális és a horizontális vonalak, a diagonálisok egymás felé irányulása vagy épp elhajlása, a statikus tárgyak élessége és a bemozduló alakok, járművek kontúrjainak oldottsága, összességében e kontrasztos minőségek megjelenítése ritmizálja a fotografikus látványt, és ezzel a mozgás élményét éljük át. „Az én véleményem szerint a montázs az önálló felvételek konfliktusából jön létre – akár egymással ellentétes felvételek is alkothatják: ez a „drámai” elv.”⁴⁴

Ezt a drámai elvet azonban Hámoss nem két kép egymást követő sorolásában, hanem egy statikus felvételen belül alkalmazza. A kamera pozicionálásával a létrejött felvételeken egy kockában, szimultán, és nem egymást követve feszülnek egymásnak az ellentétes képek. A montázst egy felvételen belül „szimulálja”, a kontrasztos minőségek ütköztetésének feszültségét dokumentálja. A drasztikusan különböző minőségek együttes hatása irritáló, mert valójában a tudat számá-

43 Hámoss Gusztávval készült, publikálatlan interjúból.

44 EISENSTEIN 1998 (ld. 40. j.) 115–131.



12. **Hámos Gusztáv:** *Találkoznak*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negativ (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona



13. **Hámos Gusztáv:** *Kies és kietlen*, 1976
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negativ (2010, pigmentnyomat,
satin papír, 1/3, 46×64 cm)
H. G. tulajdona

ra szimultán nem befogadhatók (ellenben a tudatalat-tiban tagolatlanságukban fejtik ki feszültség generáló hatásukat): feszültség keletkezik. Hallucinatív hatású képi terek, amelyben hol egymást kioltva nyugvópont-ra jutnak a végletek, hol zaklatóak. A *Felezés* mérnöki pontosságú fényképein az érzemények káprázata, az egy képbe szerkesztett kontrasztos minőségű jelenségvilág fotografikus rögzítésében a tudatműködés dinamikája működik, és ezzel a gondolat elvont terét nyitja ki a befogadó irányába. A *Felezés* képei az emlékezés allegorikus folyamatát is láttató fotófilmek között *Ella* városának képeiként tűnnek fel. „Az Ella nevű város két részből tevődik össze. [...] A város egyik fele állandó, szolid és megbízható, a másik fele viszont folyton változó és provizórikus. Az univerzumról Ella lakói azt tartják, hogy egy vonal mentén keletkezett, és nem egy ponton ős-robbanás következtében. Ez a vonal a város területét pontosan elfelezi. Egyesek ezt a vonalat határvonalnak látják, ami a város két felét egymástól elválasztja, míg mások egy összekötő vonalat vélnek felismerni benne. Elég az hozzá, hogy Ellát egy vonal határozza meg, ami a városon keresztül húzódik. [...] Ha Ella város lakói a párhuzamosan futó vonalakat meghosszabbítanák, talán valahol a horizonton túl találkozhatnának egymással, anélkül hogy vezetőik ellenőrizhetnék őket. Ha ezek a vonalak viszont a végtelenben találkoznak, akkor mindenképp meg kellene tudniuk, hogy az a bi-

zonyos végtelen még a városukon belül van, vagy már a városhatáron kívül esik-e.”⁴⁵ (13. kép)

Hámos 1976-ban készített *montázs szimulációi* szinkronban vannak az ez időben a kommunikációkutató-sokat is foglalkoztató montázskérdés aktualitásával. Az 1974-től zajló montázsvita, amely a montázs fogal-mának szociográfiáját kívánta körüljárni, 1977-ben je-lent meg kötetbe szerkesztve.⁴⁶ A multidiszciplináris kutatásban sokak közt Bálint Endre, Erdély Miklós és Mérei Ferenc is megszólalt. Mérei egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelen-ségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funk-ciójaként, másfelől a művészek tudatosan használt reprezentáló eszközöként beszél róla. „Létezik a va-lóságnak egy olyan tartománya – a tudatos kontroll nélkül, legfeljebb laza kontrollal folyó képzetáramlás –, amelyben a történetek a montázs elvét követik. Ilyen az álmoknak, az elengedett fantáziának, az éber álmoknak a képalkotása. Mindezekben a képszövege-tésekben a retinán mint fényképező-felületen fölvelt képekkel végzünk műveleteket. A felbukkanó képeket vágjuk, az így kapott elemek közül egyet-egyet át-tolunk egy másik képre, a különféle képekből vágott egységeket egybedolgozzuk, egymásra ragasztjuk, sűrítjük. [...] Minden művészet sűrít. De a montázs a sűrítésnek azt a sajátos változatát képviseli, amely-ben kész egységekből kiemelt valós elemeket sűrítünk

45 HÁMOS–PRATSCHKE 2014 (ld. 2. j.) 6–17.

46 *Montázs*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977.

(mint az álomban és a fantáziában az emlékkép-roncsokat). Így a montázs a fantázia és az álomtörténetek ábrázolásának kitüntetett technikája. [...] az intrapszichikus építkezés modelljét tekintem a montázs elhatároló specifikumának a művészi reprezentálás fogalomkörében. [...] Lacan fonálán haladnék, s feltételezném, hogy a jelentett valamilyen feszültség – vágy, nosztalgia, életérzés, de mindenképpen megragadható belső feszültség.⁴⁷ Mérei kutatásaiban külön említést érdemel, hogy míg a hetvenes években a pszichoanalitikai tárgyú írások megjelenését erősen korlátozták (szovjet mintára), addig ő a Freud tanait a szemiotikán keresztül olvasó Jacques Lacan felismeréseit közvetítve mélylélektani, pszichoanalitikai vizsgálódásokat folytat, és ezen eredményeit, a szemiotika (ugyancsak szovjet mintára) támogatott hullámán haladva közzé is teszi.⁴⁸

Mérei mélylélektani kutatásai azonban nemcsak a montázs eljárás, hanem a képanalitikai indíttatású kreatív fényképezéshez is támpontul szolgálhatnak. Mérei Ferenc manifestált álomtartalom vizsgálata, a börtönévei alatt az empirikus önfigyelés módszerével végzett álomnyelvi kutatásai, vagyis az álomnyelv tagolását megalkotó munkája, a prizonizáció hatásait ellensúlyozandó, egy önmagának adott feladat megoldásának az eredménye.⁴⁹ E munkája szabadulása után is csak legszűkebb, például tanítványai körében volt ismert. Ugyanakkor érdemes a további kutatások mintegy háttérként figyelembe venni, hogy a fotográfus képalkotás „nyelvének” tagolási igénye áthatóan jelen van a kreatív fotóhasználatok művelőinél. Mindenekelőtt figyelemre méltó, hogy mind

Mérei álomnyelvkutatásában, mind a kreatív fotósok praxisában határozott elmozdulás történik a tartalom utáni „bányászástól”, vagy a szimbólumokban való gondolkodástól a kép, Méreinel az „álom köntösének” analízisé felé. A fotográfus kép transzparenciájának felszámolásával szimultán nem egyszerűen a médium problematizálása, hanem a fotográfus képbe fordítás mint nyelvezet tudatosítása és e nyelv elemeinek variabilis művelésében a jelentésalkotás folyamata kerül az érdeklődés fókuszába. Mérei filmszemiotikai írásában Lacan felismeréseit közvetíti. Két lacani felismerést hangsúlyoz és ültet át a filmek ún. szemiotikai elemzésébe, vagyis a filmek lacani fogalomkészlettel művelt mélylélektani értelmezésének módszertanába. Az egyik, hogy az imaginárius is tagolt, tagolható, akárcsak a nyelv. A másik, hogy a jelentő (a kép) és a jelentett viszonya nem állandó, hanem egy, az élménymaradványok színezetében változó lebegő viszony. Az álomnyelvben elkülöníthetők olyan *figurák*, vagyis *retorikai áttételek (alakzatok)*, amelyeket a képalkotás folyamatában a művészek, írja Mérei, tudatosan használnak: ilyen az *elliptikus kihagyás*, például az álomtér élményét megidéző néptelen terek képe, a *sűrités*, vagyis a különböző képek egymást fedő alkalmazása, és a díszítő funkciójú *dúsítás*, amikor idegen elem kerül az asszociációs láncba.⁵⁰ A pszichológus és a kreatív fotós figyelmét is, jelen gondolatmenetben konkrétan Hámosét, nem a képek mélyén lévő ún. tartalom, hanem a (fotográfus) közvetítés ugyancsak determinált nyelve és annak tagolása, a közösségi és társkapcsolati vonatkozásokban is szignifikáns „köntös” és azok alakzatai kötötték le.

47 Mérei Ferenc hozzászólásából a montázkérdéshez. In: *Montázs 1977* (ld. 45. j.). 82–84.

48 Megjegyzésre érdemes, hogy a kelet-európai blokk szemiotikai kutatásai, éppen e tudományterület támogatottságából adódóan, módszertanában és eredményeiben, például a dinamikus paradigmátikus elv kidolgozásában (Zsilka János kutatásai, amelyekből Bódy Gábor filmnyelvi újításai is táplálkoztak) egyértelműen progresszívnek bizonyul. A támogatott szemiotikai kutatások és a túrt, a publikációs felület tekintetében tiltott, mert ideológiailag veszélyesnek bélyegzett pszichoanalitikai kutatások vegyítésére példa továbbá Mérei Ferenc filmszemiotikai elemzése is (1971), amelyben Lacan felismeréseinek közvetítésével pszichoanalitikai ismeretekkel gazdagítja a filmelemzés módszertanát. Mérei Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: Mérei Ferenc: „...vett füvektől és illatot.” *Művészetszociológia*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1995.

49 A *Lélektani napló* vonatkozó fejezeteiben Mérei álmai manifestált anyagának leírásában, tagolásuk kialakításában egymást követő, vagy egyidejű *expoziókról* ír, illetve az álmok regisztrálása, az önálló álomnyelv öt elkülöníthető kvalitásmozzanatának (*szemléletes* rész,

tartam nélküli, villámszerű *implikált tudás*, tartammal bíró *gondolat, kísérő affektus, tudatélmény*) regisztrálása akkor sikeres, írja, ha azok leírásuk alapján *filmezhetők* lennének. Fontos, hogy az álmokat nem izolálva, hanem álmocsoportokként, az álomleírások folyamatában vizsgálja a pszichológus, folyamatban vizsgálva ugyanis összehasonlíthatók és jobban artikulálhatók az álomnyelv tagolható elemei. Mérei börtönévei alatt készített álomstatistikájával bizonyította, hogy az álomban a manifestált anyag, az álom nyelve, a jelentés „köntöse” is determinált, sokat elmond az álmódó társas helyzetének (társkapcsolatainak, interperszonális viszonylatainak) aktuális egyensúlyáról. Mérei aktuális helyzetében a prizonizáció hatásáról, illetve az elmagányosodás átmeneti időszakairól. In: Mérei Ferenc: *Lélektani napló*. Budapest, Osiris, 1998. 192, 200, 202, 222. A *Lélektani napló* élményháttere az a négy és fél év, amelyet „szerzője 1958 októberétől 1963. március végéig, az '56-os forradalom utóvérdharcaiban, a szellemi ellenállásban betöltött szerepe miatt börtönben töltött”. In: LITVÁN György: Mérei Ferenc a börtönvilágban. In: *Mérei Élet-Mű* 2006 (ld. 32. j.). 181.

50 Mérei Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: Mérei 1995 (ld. 47. j.). 167–174.

Áthangolt DADA-lázadás

Ahogy Mérei Ferenc a montázsrelvvel érzékelteti a valóság lelki tartományainak (a laza kontrollal folyó képzetáramlásoknak, az álomnak, az éber álomnak és az elengedett fantáziának) a történetét, úgy Erdély Miklós – mintegy a kölcsönösség jegyében – nem az események, hanem a pszichikum természetét keresi a jó fotómontázsban, az eszközeit tekintve e szerény, csupán *ollót és némi kulimászt* igénylő képkalkító technikában. Erdély ezt Bálint Endre fotómontázsai kapcsán fogalmazza meg, amelyeket, mint írja, a könnyedség, az elaszticitás és a rémület gyorsasága jellemez.⁵¹ Hogy Erdély és Bálint fotómontázs-értelmezésben és -művelésében a mélylélektani aspektus, a hetvenes években az ideológiailag még mindig veszélyes irányzat bélyegét viselő pszichoanalízis mennyire meghatározó, azt nemcsak Mérei és Erdély, valamint Mérei és Bálint gondolatainak kölcsönhatása, a képkalkítás/képanalitika és a pszichológiai kutatások reverzibilitása, hanem Erdély egy *utalása* is felfedi. Erdély az európai viszonylatban egyedül álló hazai fotómontázs-hagyomány közvetlen előképének egyedül Max Ernst acélmetszet montázsait tekinti (1977). A montázs eljárás hazai művelésének szempontjából érdektelenek számára például Robert Rauschenberg filmhíradónak ható vásznai,⁵² ellenben Max Ernst formaszisztémájukban, a kollázsok létrehozásának processzusában a magyar fotómontázsokhoz nem hasonlítható kollázsai mégis az egyedüli előképnek számítanak kinyilatkoztatása szerint.⁵³ Mi-re utalhat Erdély?

Max Ernst⁵⁴ távolságtartással figyelte a berlini montőröket, aminek oka leginkább a berlini fotómontázs művelőinek a didaxisba hajló politikai célkitűzéseiben keresendő: annyira német, mondja róluk Ernst, se pisilni, se kakálni nem tudnak ideológia nélkül.⁵⁵ Ernst

mint a háború előtt a bonni egyetemen pszichiátriát is hallgató, a freudi pszichoanalízis mellett a pszichiátriai kezeltek „kreatív” munkáival is megismerkedő alkotó az első világháború traumatikus élménye után újra a pszichoanalízishez fordult. Kollázsai esztétikájának modellje a pszichoanalízis freudi topológiája, a feszültségben megragadható és a nyelv kerülőútján megközelíthető tudatalatti működése. Ernst kollázképeiben alakot öltő dada lázadásában modellként funkcionált Freudnak az ödipális komplexust megfogalmazó koncepciója.⁵⁶ A lövészárk-háború nyomában a gránátsokktól szenvedő katonák számának megnövekedésével a pszichiátriai hisztériakutatások újabb fázisba érkeztek. A férfi hisztéria nozológiai meghatározása, kezelése, illetve létezésének egyáltalán lehetséges volta, és ezzel kétségbevonása is tematizálta a neurológiai-pszichiátriai kutatásokat. A betegség kétségbevonása, a tünetektől szenvedők szimulánsnak bélyegzése egyben a frontvonalban való helytállás kikényszerítésének eszközeként is működött. Ernst nemcsak az ödipális komplexustól motiváltak, hanem a hisztériás tüneteket produkáló férfiak (és nők) a perspektíváját is adaptálta alkotófolyamatába. Nem viktimalizálja magát (és nyomában az André Breton köré csoportosuló szürrealisták sem teszik ezt), hanem a betegség szimulációs „technikáinak” adaptálásával alkotói stratégiát alakít ki. A személyiség alakváltozatainak kaleidoszkópszerű variabilitása, az identitás szóródása a mindenkori autoritástól eredő kategóriarendszerek összezavarásának a stratégiája; a betegség–egészség, a realitás–fikció hatalomtól eredő elvágólagos határainak bomlasztása. Ez a személyiség szóródás, az identitás oldott sokféleségének megmutatása és megélése még látványosabb a szürrealista manifesztumot szintén aláíró Claude Cahun teátrális és montázs eljárással készült fotóportréin. Ami a hazai fotómontázs művelése és kutatása szempontrendszerei-

51 Erdély Miklós nyitotta meg Bálint Endre 1977-es fotómontázs kiállítását, és a *Művészet* hasábjain publikálta Bálint fotómontázsait elemző írását. ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztrok. *Művészet*, 1977/6. 26–27. Újraközölve: ERDÉLY Miklós: *Művészeti íráskok*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Budapest, Képzőművészeti, 1991. 93–98.

52 Különösen figyelemre méltó megjegyzés, tudva, hogy Rauschenberg kollázképei paradigmaticusak voltak az amerikai műkritikában, a kritikai kutatásokat a két háború közti montőrök munkáinak felelevenítésében is inspirálta. Rauschenberg magazin képeket a vászonra szitázó kollázképei amennyire kultúrkritikaként, annyira az önkényes fragmentálás afirmatív megnyilvánulásaként is érthetők.

53 Ernst eleinte különféle anatómiai, pedagógiai, botanikai kiadványok egész oldalas illusztrációit vette képei alapjának, amelyeket egy-egy motívumot meghagyva befestett, vagy beragasztott motívumokkal alakított át. A metszetekkel illusztrált kiadványok széles spektrumából válogatva (természettudományos, technikai, művészet-

történeti), a kiadványokból kivágott motívumokból komplex ernsti ikonográfiát alakított ki, például a visszatérő madár motívumból mint fallikus szimbólumból (Vogel), és Éva alakváltozatainak (Mária, Vénusz) egymásra vetítéséből.

54 Max Ernst életrajzát a Törzs tagjaival is kapcsolatot tartó Román József írta meg. Az 1978-ban megjelent életrajz elkészítésében teoretikus keretként Román a pszichoanalízis eredményeit használja, az életmű mélylélektani eredőiből elemzi Ernst műveit. Román Freudot nem nevezi meg, a pszichoanalízis még mindig underground létezik. (Az MTA elnökségének nyilatkozata, és a pszichoanalitikus kéziratok visszaadásának félhivatalos indoklása: az anyag jó, de az oroszok megint támadják Freudot.)

55 Dawn ADES: *Photomontage*. London, Thames & Hudson, 1986 (első kiadás: 1976).

56 Samantha KAVKY: Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria. *The Space Between*, 8. 2012. 1. sz. 37–62.

nek gazdagításában figyelmet érdemel (Erdély utalásán haladva) Ernst kollázsaiiban, az az, hogy a pszichoanalízis megfogalmazta lelki mechanizmusokat ő maga tette meg képalkotó esztétikája modelljévé. Nem ő mint alkotó személy analizálandó a pszichoanalízis teoretikus keretében, hanem a képeit tette meg a befogadó által elemzendő tárggyá. Az alkotói kontroll visszavonását hangsúlyozza: a szerző (author, autoritás) nem több mint nézője egy bizonyos program/modell szerint alakuló kép keletkezésének. A kép szemlélőjének szerepe aktívabb kell hogy legyen: a néző a kép szemlélésével a szerző manipulációit is követő analízis szerepébe kerül. Vagyis a vizuális, szemléletes képsorok itt is, mint Mérei manifestált álmotartalom kutatásaiban, vagy Hámos *Felelés* című fényképei esetében egy tagolható és tagolt rendszer megnyilatkozásai, amelyeknek a befogadóra (az álmodóra tett) hatása az elemek variálásának és manipulálásának a megértésével is összefügg.

A hazai fotómontázs praxisában, akárcsak Ernst alkotói elképzelésében, a pszichés működés mélylélektani leírásai ugyancsak modellként szolgálnak, ezek közül leginkább az álomműködés, a freudi álommunka és a képzettársítások automatizmusának, az elengedett fantáziának a képalkotásba adaptálása érdemes továbbgondolásra. Ebben a Mérei által kutatott *álomnyelv* tagolása és az ugyancsak általa megfogalmazott *utalás* lélektana segíthet. A cenzúrázott szociokulturális közegben (mind a két háború között, mind a háború után) az utaláson alapuló ábrázolási technikák, képalkotói módok felfejtése segíthet.

Erdély 1966-tól, majd az 1977-es (fotó)montázs témájú íásaiban a fotómontázst (amelyben a festészet és a fényképezés legizgalmasabb kérdései kavarognak szerinte) az álomméchanizmus szerkesztési elvével és a freudi álommunka-leírással hozza összefüggésbe. Mérei ugyanakkor egy művészetpszichológiai írásában a freudi álommunka ismertetéséhez, megértetéséhez példaként művészek munkáit hozza fel. „Az álom rövidítési módja nem kihagyás, hanem olyan, mint a képek egymásra fényképezése, az áttetszés illúziójával, a transzparenciával. A transzparenciának ez a többértelműsége egyaránt jellemzi Picasso és Chagall, Vajda és Bálint képeit.” „Szinte majdnem azt mondhatnám, szélsőségesen formai szempontok szerint jön létre a montázs – mondja Bálint ugyanakkor a montázs-vita hozzászólójaként –, tehát nincs tudatos eltökéltség,

utólag, legtöbbször csak két-három-négy hónap múlva jövök rá, hogy hogyan működött az a belső apparátus a pszichológiai menetben, és a cím majdnem mindig akkor születik meg. [...] A fotómontáznak az a formája, amit én művelek, nagyon erősen kötődik az úgynevezett szurrealista képzettársításos megformáláshoz.”⁵⁷ A formai szempontok érvényre jutásának utat engedő képzettársításos módszerrel készült képei befogadásában, azonban Bálint különbséget tesz *közönség* és a látottakat átélni képes *közösség* között. Az eleven művészet a motívumai utalásos rendszerében közösség-alkító potenciállal, a társas kapcsolatok dinamikájában szignifikáns szereppel bír. Mérei Bálint képeinek (fotómontázsai és festményei között ide-oda vándorló) visszajáró motívumait *élménytöredékeknek* mondja. A motívumok mint élménytöredékek 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 nosztalgiaja is jelen van. Jel és jelzett kapcsolata nem közvetlenül leolvasható, nem rögzített (egy lebegő, a tudatalatti működésétől színezett viszony, miként erről Lacan is beszélt): megértésük alapja az élményegység, az alkotó és a néző közös élményvilága. Ez az *utalásos* nyelv érvényesül a szimbolikát nélkülöző gyermeki szemléletben is, folytatja Mérei. A közös élményt felidéző utalásokból szövődő motívumjáték nem Bálint monopóliuma, minden olyan művész, aki el akar szakadni a naturalista ábrázolástól, de mégis élményközelségben kíván maradni, kerüli a szimbolika „teatralitását”, és áttételekkel, vagyis szükségszerűen utalásokkal ábrázol.⁵⁸

A kérdés az, hogy az avantgárd harmadik hulláma és a neoavantgárd alkotók között, vagyis a húszas évek második felétől tevékeny és a hatvanas évektől aktív progresszív alkotók között konszenzuálisan folytonosságot tételező kutatásokba adaptálható-e, és ha igen, hogyan, a mélylélektani szempontrendszer, illetve fogalmi keret. Segíthetnek-e Mérei álomnyelvi kutatásai, művészetpszichológiai és a szemiotika támogatott művelésén keresztül a mélylélektani vizsgálódásokat is felszínen tartó eredményei a háború előtti montőrök munkáinak továbbgondolásában? Hiszen maga

57 *Montázs 1977* (ld. 45. j.) 40–41.

58 Mérei Ferenc levele 1965. szeptember 21-i keltezéssel. MTA BTK Mű-

vészettörténeti Intézet, Adattár, C–1–170 / VI–215–217. Erdély Miklós is a szimbólumok nehézkességének elkerülését preferálja és értékeli Bálint fotómontázsaiiban.

Vajda Lajos is konstruktív-szürrealista tematikaként határozta meg alkotói módszerét, vagyis a konstruktivista, racionális váz mellett a szürreáliák irracionális jelenségvilágába (álom, véletlen, szorongás, vágy, fantázia) is bejáratos énjét ugyanolyan fontosnak tartotta. Ahogy a példának tekintett forradalmi filmművészek közül Eisenstein is.

A szürrealizmus hazai, jobbára a montőrök munkáiban megmutatkozó hatása nem annyira a képalkotó technikák és szimbólumok, sokkal inkább a pszichoanalízis modellteremtő hatása felől érdemes figyelemre. A szürrealizmusban leginkább az elfojtás és a vágy dialektikájának lüktetése, a fantáziákon keresztül a vágyak színrevitelének alkotói programja lehet az, ami mind a két háború közti montőrök, mind a hetvenes évek performatív, erjesztő kamerahasználatában keletkező fotográfusi életművek esetében érdekesen gazdagító hatású lehet. A szürrealizmus pszichoanalitikai komponensein keresztül a hazai pszichoanalízis történetével

is kapcsolódási felületek ígérkeznek. Az underground létező pszichoanalitikai tudás a szemiotika támogatott hullámán keresztül bukkan fel, illetve a mindenkorhi hatalommal szemben az identitásszóródás technikáit érvényesítő, az autoritás összezavarását is eredményező alternatív (és a fotográfikus leképezést használó) alkotói gyakorlatokban jut érvényre. Egy a tiltásban is megőrzött titkos, nagyon is jól beszélt nyelv a performatív kamerahasználat köntösében lép színre.

Perenyei Monika

művészettörténész, tudományos munkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–MTA Pszichiátriai

Művészeti Gyűjtemény

TÁRGYSZAVAK

fotóelmélet, montázs, fotómontázs, montázsvita, szemiotika, fotográfia tudománya, fotóesztétika, performansz, szürrealizmus, interdiszciplinaritás, pszichoanalízis, szociometria

KEYWORDS

photography theory, montage, photo montage, montage debate, semiotics, photography studies, aesthetics, performance, surrealism, interdisciplinarity, psychoanalysis, sociometrics

The Secret Language

In my paper I investigate the psychoanalytical sources and traces of the use of creative photography in Hungary in the 1970s. The theoretical framework and concepts of psychoanalysis, in particular semiotic psychoanalysis, have the potential to enrich our understanding of the "photoconceptualism" pursued in Hungary in the 1960s and 1970s, as well as possible links between the forms *avantgarde* praxis spanning the period from the 1920s to the 1970s. The train of thought followed in the study revisits the exhibition held in the Hungarian town of Hatvan in 1976 (titled *Exposition – Photo/Art*), presents works produced by Gusztáv Hámos in the 1970s, and reorders well-known commentaries dealing with the "creative" use of photography.

The emancipation of photographic aesthetics was a hot topic in the 1970s both in Western Europe and overseas. In the major European centres of art (such as Düsseldorf and Kassel) the debate on the sovereignty of aesthetics in the photographic process revolved around the questions of "science and art" and "documentary or fictional". Across the Atlantic at the same time, passionate and sincere institutional criticism was nurturing increased attention on photography. In the columns of the periodical *October*, art critics sought to escape from painting-based terminology by emphasising the particularities of photography. In formulating this new language of criticism, they relied on structuralist semiotics and on the topological model of psychoanalysis. As one of the logical consequences of their method, Jacques Lacan's psychoanalytical terms were deployed as conceptual frame (*the imaginary, identification and the mirror stage*).

According to Tibor Hajas, photography is unavoidable in art. Due to its democratic and international accessibility, photography is not merely a part of art, but is itself "Art" (1977). In other words, art is unavoidably photographic. Unlike in the visual cultures of New York or Western Europe, in the sociocultural milieu that existed behind the Iron Curtain, new applications of photography served as a means of bringing back reality, and of making alternative realities visible. Hajas's declaration was not only a radical departure from the conventional image of art, but also a reference to the sovereignty of photography. In shaping the autonomy of photography, beside the German and American models, Hungary's home-grown creative use of photography can also be regarded as a distinctive model.

This model, characterised by its amateur independence, can be described in terms of three interconnecting theoretical and pictorial aesthetic topics. Notions of *picture analysis* are characterised by analysis of the relationship between picture and reality, disclosure of the "language" of the photographic image, and the invention of what is known as "performative realism". Research into the Hungarian tradition of *photomontage* shows that montage not only seems to be an historical device of image criticism (the genre of its users' progressive forebears in the

seventies), but also a creative process tinged with psychoanalytical awareness. The third topic is the phenomenon of *interdisciplinarity*, which not only existed as a consciously founded programme, but also came about as a necessity arising out of the absence of a thriving art scene and out of the restrictions imposed by state censorship.

As practised by Gusztáv Hámos, creative photography was a way of producing images in accordance with a precise programme, and it served as the subject of both psychological and social research. State control, which effectively prevented people from following their own path, played a major contribution to the development of the new, interdisciplinary approach. The amateur professional exploring hitherto uncharted territory could reach loftier heights than an institutional artist. The *bricoleur* – as the child psychologist Ferenc Mérei called himself – would become the inventor of tiny circles of freedom. The *montage simulations* created by Hámos from the middle of seventies on were fully in tune with the issues being dealt with by communication researchers at the time. The so-called "montage debate" (the sociology of the concept) that arose in 1974 was formally published in 1977. In it Mérei examines the phenomenon of montage within a psychoanalytical context, describing it as a representational function of how the conscious operates and as a representational device used consciously by artists. Furthermore, the psychologist's research also serves as a basis for the analytical understanding of "new photography". During the years he spent in prison, Ferenc Mérei researched the structure of language of dreams (through his own dreams), although after his release this research was known only within narrow circles. Nevertheless, the desire to analyse the "language" of photography was also present among creative photographers. In Mérei's research into the language of dreams, as in the practice pursued by creative photographers, there was a determined shift away from the content behind the image towards analysis of the "cloak" of pictorial language.

The psychoanalytical awareness that existed underground emerged with the wave supported by semiotics, and became visible in alternative photographic practices that used identity-diffusion techniques against the prevailing authorities (as was the case with their surrealist forebears). The dialectic of suppression and desire, together with the imaginary representation of desires, may prove interesting both with regard to makers of montages in the interwar period and in the photographic *œuvres* generated in the 1970s (in the performative use of the camera).

Monika Perenyi

art historian, research fellow

Hungarian Academy of Sciences, Research Centre for the Humanities, Institute of Art History–Psychiatric Art Collection of the HAS