

Bálint, Bán, Mezei: az 1947-es nemzetközi szürrealista kiállítás néhány magyar vonatkozásáról

Az 1947-es nemzetközi szürrealista kiállítás, amelynek megszervezésére a párizsi Maeght galériában került sor, olyan sűrűsödési pontnak tekinthető a szürrealizmus történetében, amely egyszerre nyit meg (rövid távú) lehetőségeket az irányzathoz csatlakozni vágyók új csoportjai és nemzedékei számára, illetve jelent záróakkordot számos kisebb léptékű, egyéni és csoportos szürrealista projekt számára. A kiállítás ürügyén fiatal francia és belga szürrealisták fordulnak szembe a Breton-féle csoporttal – az ironikus *Le surréalisme en 1947* címkét sütve rá a kiállítás koncepciójára és körképszerű, leltározó igyekezetére¹ – és kezdeményezik a forradalmi szürrealisták csoportjának megalakulását. Rövidesen a világháború előtti szürrealista csoporttal való személyi folytonosságot jelentő tagok és Breton között is megromlik a viszony, újabb kizárásokra és kilépésekre kerül sor, a mozgalom történetében nem először és nem utoljára. Ugyanakkor a kiállítás egyik újdonsága a kelet-közép-európai művészek és teoretikusok viszonylag hangsúlyos jelenléte, ez viszont megismételhetetlennek bizonyult a továbbiakban a szovjet típusú kulturális politika romániai, magyarországi, csehszlovákiai megszilárdulása miatt: a politikai hatalom drasztikusan korlátozta a Párizssal való kapcsolattartás lehetőségét, és megbélyegzett mindenféle avantgárd jellegű művészeti tevékenységet ezekben az országokban.

Az alábbiakban a kiállításon és annak előkészületeiben részt vevő, a katalógus számára írásokat küldő magyar szerzők nézőpontjából tekintem át azt, hogy milyen jelentőséget tulajdonítottak a részvételnek, mit vártak a kiállítástól, hogyan pozicionálták magukat a szürrealizmushoz képest az eseményt megelőzően, illetve utólag.

A kiállítás megszervezésének történeti kontextusa és koncepciója

Az 1947-es kiállítás a szürrealizmus újraszerveződésének, újra hangsúlyos párizsi jelenlétének dokumentálása volt a második világháborús évek után, amikor André Breton előbb Marseille-ben, majd Észak-Amerikában keresett menedéket családjával. A mozgalomnak reagálnia kellett egyrészt az olyan, Maurice Nadeau szürrealizmus-története² által is sugallt elemzésekre, hogy az irányzat – és a csoport – megszűnt volna. Másrészt meg kellett találnia saját helyét az aktuális franciaországi társadalmi-politikai közegben, amelyet az egzisztencialisták és a kommunisták jelenléte határozott meg domináns módon, az ország háborús jelenlétének egyfajta ellenhatásaként.

1947 júniusában a csoport kiáltványt is megfogalmazott *Rupture inaugurale* címmel, amelyben elsősorban a politikához fűződő viszonyát próbálta tisztázni, egyben pedig reagált a csoport tevékenységét érintő korabeli kritikákra. Az ötven szerző által aláírt kiáltvány elsődleges mondanivalója a pártpolitikától való tartózkodás bejelentése, miközben a munkásság forradalmi jellegű tevékenységét a csoport továbbra is programjához közel állónak érzi: lényegében tehát a kiáltvány azt állítja, a francia és a szovjet kommunista pártok már nem „forradalmi” pozíciókat foglalnak el, hanem hatalomcentrikus képződmények, amelyek nem elvek, hanem taktikák szerint politizálnak.

A kiáltvány egyik alapvető kérdésfelvetése morális jellegű: abból indul ki, hogy a kapitalista államberendezkedésnek a történelmi szükségszerűség és a célzott politikai tevékenység nyomán meg kell szűnnie, épp ezért a proletárforradalom kívánatos fordulat, de nem maga a cél: „Ahogy mi látjuk, a proletárforradalom eszköz csupán, az események egy olyan kifejelete, amelyet egy másik, későbbi cél határoz meg. (...) Csakis azok a tettek igazolhatóak, amelyek nem lehetetlenítik el az erkölcsi törvény továbbfejlődését, és éppen azért, mert nem hiszünk rögzített jellegében (ez ugyanolyan abszurdítás volna, mint a történelem rögzítettségében hinni), elfogadhatatlannak tartjuk, hogy olyan regresszív gyakorlathoz kelljen igazodnunk a proletárforradalom előkészítése ürügyén, amelynek az osztályellenséggel való politikai kollaboráció pusztán általános aspektusa. Más szóval, mindig is elfogadhatónak fogjuk tartani az aktuális erkölcsi törvényen való túllépést, de csakis akkor, ha ez valóban továbbhaladás

1 A kiállítás hivatalos kiadványa a *Le surréalisme en 1947* címet viseli.

2 Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme*. Párizs, Seuil, 1945.

és nem visszalépés.³ A kiáltvány fontos részét képezi egy új mítosz kialakításának szükségessége melletti érvelés – egy olyan doktrína megfogalmazása, amely felválthatja a kereszténységet, és morális értelemben progresszívebb alapot biztosíthat az új társadalom számára. A kiáltvány aláírói ugyanis nem bíznak abban, hogy a társadalmi/hatalmi berendezkedés átalakulása az erkölcsi-mentális átalakulást is automatikusan magában hordozza. A fentiekből világos, hol próbálja önmagát pozicionálni a szürrealizmus a háború utáni helyzetben: baloldali, forradalmi irányzatként tekint önmagára, amelyik hajlandó együttműködni különböző pártokkal is akár (az anarchistákat, trockistákat konkrétan is megnevezi a kiáltvány), de kizárólag önkéntes és szuverén alapokon, a sztálinizmust határozottan elutasítva. A szürrealizmusnak a mentalitás és a morál átformálásában jutna szerep, a kiáltvány utolsó része pedig azokra a konceptuális tényezőkre utal vissza, amelyeket André Breton tett a szürrealista mitológia részévé különböző munkáiban: a mítosz akarása, a fekete humor, az objektív véletlen és hasonló az aláírók meggyőződése szerint egy új pszichológiai dimenzió felé történő nyitás összetevői lehetnek, amelynek lényege, hogy a vágy és szükségszerűség korábban társadalmilag feloldhatatlannak tűnő oppozícióját kibillentse.⁴

Breton válasza tehát, amely az 1947-es kiállítás koncepciójában is megnyilvánul, a mítosz és az Erősz-princípium pozitív, gyógyító jellegébe vetett hit felmutatása és ennek az elvnek a körüljárása volt, miután a csoport elhatárolódott a közvetlen politikai részvételtől. A szürrealistáknak ekkorra már nagyon is konkrét tapasztalataik voltak a pártpolitika által meghatározott művészet behatárolt lehetőségeiről, és a szellemi szabadság nevében utasították el a pártművészet koncepcióját.

Az 1947-es kiállítás koncepciója egyfajta beavatási szertartás forgatókönyvét követte. Breton részletes előzetes tervet készített, amelyet eljuttatott a csoporttagoknak és a nemzetközi szimpatizánshálózatnak. Nyugtalanító, több esetben interakcióra készítő belső terek jöttek létre. A kiállítás egyik legfontosabb szerzője Jacques Hérold lett, aki a Nagy Áttetszők („*Les Grands Transparents*”) mítoszt jelentette meg emlékezetes munkájában. Héroldon kívül honfitársa, az ugyancsak romániai születésű Victor Brauner is jól illeszkedett abba a nézetrendszerbe, amelyik a szürrealizmus mágikus és „okkult” fordulata nyomán körvonalazódott.

A kiállítás fogadtatása ellentmondásosnak bizonyult. Noha a közönségsiker kétségtelen volt, a visszhangok több esetben is a múlt irányába tolták a szürrealizmust: olyasvalamiként, ami kétségtelenül a francia kultúra terméke ugyan, de inkább a megszokás miatt tűnik elfogadhatónak, nem értékei miatt.

Sarane Alexandrian akkori csoporttag szerint egy kollektív mítosz megalkotása volt a kiállítás tétje. A kiállítótérben való mozgás megtervezése elősegítette, hogy a befogadó a mozgások révén résztvevőjévé váljon a mítosznak: emelkedő mozgások, tévelygések, óvatos, zsigeri szorongásreakciókra apelláló mozgások egyaránt bele voltak írva a kiállítás terébe. A kiállítás nyolcvanhét művész munkáit mutatta be, akik huszonnégy országot képviseltek. Köztük számos olyan, pályája elején álló fiatal művész, akik abban az időszakban a szürrealizmus nézetrendszere felé közeledtek – mondja Alexandrian.⁵ Bán Bélát és Bálint Endrét alighanem közéjük sorolhatjuk.

Marcel Jean, a csoportnak az esemény idején már veteránnak számító tagja külön-külön számol be a kiállítás koncepciójáról és előkészületeiről, illetve a katalógusról. A kiállítás alapötletét Breton nem sokkal korábbi, Haiti szigetén tett utazásához kapcsolja, a mítoszi és mágikus témák túlsúlyát ennek az élménynek tulajdonítva. A spirituális előrehaladás/beavatás mozzanatait ő is részletezi, kitér ugyanakkor néhány olyan anekdotikus epizódra is, amelyek a szemtanú és bennfentes perspektívájának érvényesüléséből adódnak. Ilyenek a „szürrealista konyha” meg nem valósult terve, a „szándékuk ellenére szürrealista” festők gyűjteménye, amelyik végül szintén nem került kiállításra. Jean számol be a Duchamp ötlete nyomán beállított biliárdasztalról, amelyről rövidesen eltűntek és szuvenírként a látogatók zsebébe vándoroltak a biliárdgolyók. Ő idézi meg a kiállítást berendező Frederick Kiesler segítőtjét, Zigotót is, akinek három ujja esik áldozatul a kiállítás előkészületeinek.⁶

Alexandrian és Jean kiállításról szóló beszámolóit, bármennyire értékelik is a koncepciót, végső soron meghatározza bennfentes voltuk, illetve az a tény, hogy rövidesen mindketten szembekerülnek Bretonnal, és kilépnek a szürrealista csoportból. A narratíva, amelybe a kiállítás illeszkedik, nem magának a kiállításnak a koncepciója és részsikere miatt, hanem az azt követő konfliktusok következtében lesz egy hanyatlástörténet része. Bár a szürrealista csoport továbbra is aktív marad, kiadványokat jelentet meg és kiállításokat szervez, tagjai jelentős mértékben kicserélődnek a második világháború után. Kétségtelen az is, hogy kortárs mozga-

3 *Inaugural rupture*. In: Michael Richardson – Krzysztof Fijalkowski (szerk.): *Surrealism Against the Current. Tracts and declarations*. London – Sterling, Pluto Press, 2001, 44.

4 Uo., 46.

5 Sarane Alexandrian: *Surrealist Art*. London, Thames and Hudson, 1970, 190–194.

6 Marcel Jean avec la collaboration de Arpad Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*. Párizs, Seuil, 1959, 336–344.

lomként a szürrealizmus az ötvenes-hatvanas években már nem képes akkora figyelmet vonzani, mint a húszas-harmincas évek expanziója idején – inkább a csoporthoz egykor tartozó művészek elismertsége, presztízsük növekedése, retrospektív kiállításai keltenek figyelmet.

Alyce Mahon ellen-narratívája, amelyik markánsan felértékeli a szürrealisták 1938 utáni teljesítményét az Erős politikájának jegyében, narratívájának végpontjába az 1968-as párizsi diáklázadásokat helyezi, mint egyfajta szürrealista utópia megvalósulásának pillanatát.⁷ A párizsi forrongások idején valóban megjelentek a tüntetéseken szürrealista jelszavak és mondatok, és több szürrealista művész bekapcsolódott a demonstrációkba. Sajátos adalék még ehhez az értelmezéshez, hogy Marcel Jean 1971-ben röviden és tömören így válaszol a szürrealizmus aktualitását, jelenét firtató körkérdésre: 1968 május.⁸

Az előkészületek infrastruktúrája: a Cause és körkérdése

A szürrealisták kedvelték az ankétokat. 1947 júniusának végén, tehát még a nemzetközi kiállítás megnyitója előtti napokban a szürrealizmus nemzetközi szimpatizánsai fejlődés papíron kapnak egy nyolc kérdésből álló kérdőívet, amelyben a szürrealizmus jelenére és lehetséges feladataira kérdez rá a Cause szürrealista „titkárság”, amelynek három, fejlődés papíron is megnevezett munkatársa Sarane Alexandrian, Georges Henein és Henri Pastoureau. Mezei Árpádnak Georges Henein küldi el a kérdőívet. Válaszát a küldeményre jelenleg nem ismerjük, július 10-én azonban a közös ismerős Claude Serbanne-nak a következőképpen számol be erről a fejleményről: „Henein m’a repondu. Il me semble qu’il existe également en deux exemplaires, dont l’un secrétaire officiel du mouvement surréaliste. Il m’a envoyé même une formulaire de 8 questions. Si je répondrais à celles-ci consciemment, cela ferait 2000 pages.”⁹

Ha a Cause létrejöttének motivációit keressük, akkor kétségtelenül Breton túlerheltségét nevezhetjük meg kiváltó okként: ekkortájt, Franciaországba történt hazatérését követően Bretont valósággal megrohmozták „rajongói”, illetve számos, a korabeli bohémvilághoz tartozó fiatalember, akik nem feltétlenül a szürrealizmus lényegi programja iránt érdeklődtek. Épp az ilyen elemek kiszűrésére dolgozták ki a kérdőívet magát is Breton, illetve néhány fiatal szürrealista, köztük Yves Bonnefoy, Claude Tarnaud és Alexandrian.¹⁰

A kiállítási katalógusban való részvételük alapján úgy sejthetjük, az olyan alkotók, mint Mezei, vagy a bukaresti szürrealista csoport tagjai végül is átmentek azon a szűrőn, amely az 1947 körüli szürrealista forrongás egyfajta letisztulását, ugyanakkor számos régebbi és újabb csoporttag kiválását is eredményezte. A bukaresti csoport *Le sable nocturne* című szövegének részletét Breton egyenesen az 1947-es kiállítási katalógus általa írt bevezetőjébe is átemelte, mint ami egybeesik a kiállítás központi kérdésfölvetésével: „Selon l’heureuse formule de nos amis de Bucarest, «la connaissance par la méconnaissance» demeure le grand mot d’ordre surréaliste.”¹¹

A kiállítás előkészületeiről tudjuk, hogy az utolsó hetekben lázas igyekezettel, állandó összejövetelekkel zajlott – erről Marcel Jean, Bán Béla, Sarane Alexandrian és mások is beszámolnak. A készülődés azonban már hónapokkal korábban megkezdődött.

7 Alyce Mahon: *Surrealism and the Politics of Eros. 1938–1968*, New York, Thames & Hudson, 2005.

8 Arnost Budik: Enquête sur le surréalisme d’aujourd’hui. *Gradiva* 1971/1. A kérdések: „1. Quels aspects du surréalisme considérez-vous les plus importants et de quelle manière voyez-vous son rôle principal d’aujourd’hui? 2. De quelle manière voyez-vous les possibilités de l’évolution du surréalisme et comment et en quoi son évolution est-elle dépendante de l’évolution de la société contemporaine? 3. Quel est le rôle et la situation du surréalisme dans la pratique sociale et de la vie? 4. Comment peut-on caractériser le rapport entre le surréalisme d’un côté et la philosophie et l’art de l’autre? 5. Que considérez-vous au sujet de la nécessité du mouvement surréaliste international et comment imaginez-vous la réalisation d’une base commune de discussion?” [„1. A szürrealizmus mely aspektusait tekintik legfontosabbnak, és miben játszhat ma a szürrealizmus leginkább szerepet ön szerint? 2. Hogyan látja a szürrealizmus alakulásának lehetőségeit, és hogyan, miben kapcsolódik ez a jelenlegi társadalmi fejlődéshez? 3. Milyen a szürrealizmus helyzete és szerepe a társadalmi gyakorlat és a mindennapi élet viszonylatában? 4. Hogyan jellemezné azt a viszonyt, amely egyfelől a szürrealizmus, másfelől a filozófia és a művészet között áll fenn? 5. Mit gondol egy nemzetközi szürrealista mozgalom létezésének szükségességéről, és hogyan lehetne ön szerint egy közös dialógus alapjait megteremteni?”] Marcel Jean válaszai: „1. Mai 1968. 2. Mai 1968. 3. Mai 1968. 4. Aucun rapport. 5. Mai 1968.” [„1. 1968. május; 2. 1968. május; 3. 1968. május; 4. Nincs közöttük semmilyen viszony; 5. 1968. május.” – saját fordításaim, BII] 23, 34.

9 „Henein válaszait. Úgy tűnik, ő is két példányban létezik, egyik közülük a szürrealista mozgalom hivatalos titkára. Még egy 8 kérdésből álló kérdőívet is küldött. Ha komolyan próbálnám megválaszolni a kérdéseket, mintegy 2000 oldalra lenne szükségem.” Mezei Árpád levele Claude Serbanne-nak, 1947. július 10. Mezei Árpád hagyatéka, OSZK Kézirattár. Saját fordításom, BII.

10 Sarane Alexandrian: *L’évolution de Gherasim Luca à Paris*. Bucarest, Vinea-ICARE, 2006. 8.

11 „Bukaresti barátaink szerencsés megfogalmazása szerint a »nemismerés általi megismerés« továbbra is fontos szürrealista jelszó marad.” André Breton: *Devant le rideau*. In: André Breton – Marcel Duchamp (szerk.): *Le Surréalisme en 1947*. Párizs, Maeght Éditeur, 1947. Saját fordításom, BII.



Közlekedőedények: Mezei Árpádnál összefutó szálak

A Breton-hagyatékban fennmaradt Mezei Árpád 1947. február 6-án fogalmazott levele André Bretonhoz.¹² Ebben említést tesz egy hozzá Marcel Jeanon keresztül befutott meghívásról – minden bizonnyal a nemzetközi szürrealista kiállítás katalógusában való szereplésről van szó –, ennek próbál meg eleget tenni egy tanulmány tervének bemutatásával, amely Mezei szerint egyszerre a tudományok rendszerének újragondolása és szürrealizmuselmélet. A levélben utalás történik a Breton ekkoriban foglalkoztató mágikus tanokra is – Mezei egy barátját említi, aki rózsakeresztes dokumentumok tanulmányozása közben egy meditációs gyakorlatra bukkant, amely a nyelvi elemek és a testrészek közötti analógián alapszik. Ennek a küldeménynek az eredményeként jelenik meg a kiállítási katalógusban Mezei *Liberté du langage* című írása.

Breton legalább három vonatkozásban érezhette úgy, hogy Mezei hozzájárulása ekkoriban hiánypótló jelentőségű az irányzat számára: 1. Mezei elméleti hajlama, amely szimpátiáit tekintve a Bretonéval hasonló irányokba mutatott; 2. hermetikus tudományok iránti érdeklődése és ilyen jellegű tájékozottsága, amely Marcel Jeannel közös munkáiban is megnyilvánult; 3. Maldoror-szakértő volta: éppen 1947-re véglegesül és jelenik meg Mezei és Jean *Maldoror* című köteté Párizsban¹³ – ennek egy részét (*Les chants de Maldoror* címen a hatodik énekről szóló fejezetet) a kiállítási katalógus is közli, így Mezei azon kivételezett szerzők közé tartozik, akiktől két írás is szerepel a kiadványban. Az írás néhány fő gondolatának kiemelésével azt is jelezhetjük, milyen értelemben tett hozzá a szürrealizmus-kép alakításához Mezei teoretikus szövege.

A szöveg a mágikus nyelvhasználatra jellemző (de például Platón által is leírt) analóg, materiális jelentésviszonyokat állítja előtérbe: „Un mot est donc construit de fonctions particulières qui lui donnent une structure analogue à celle de la chose exprimée.”¹⁴ Mezei annak a természettudományos felismerésnek az analógiáját vetíti rá tanulmányában a szürrealizmusra, mely szerint a fény egyszerre viselkedik hullámként és részecskeként. Ezt az elvet Mezei gondolat kísérletében kiterjeszti a jelentésekre is, egyfajta dialektikus logika szerinti ekvivalencia-relációt mondva ki.¹⁵ A szürrealizmust látja Mezei alkalmasnak arra, hogy az általa ekvivalencia-elv szerintinek nevezett látásmódot érvényesítse (szemben az arisztotelészi azonosságelvvel, de a dadaista bizonytalanság-elvvel is), és a tudatos és tudattalan szfé-

12 Arpad Mezei: *Plan d'un article*. 1947. febr. 6. Fonds André Breton 10592 Boîte de la vente. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100591490>

13 Marcel Jean – Arpad Mezei: *Maldoror: Essai sur Lautréamont et son œuvre*. Párizs, Pavois, 1947.

14 „A szó tehát olyan sajátos funkciókból épül fel, amelyek a kifejezett dologgal analóg struktúrákat biztosítanak számára.” Arpad Mezei: *Liberté du langage*. In: André Breton – Marcel Duchamp (szerk.): *Le Surréalisme en 1947*. Párizs, Maeght Éditeur, 1947. 59.

15 Uo.

rak szintézise révén a valóság kettős jellegét is érzékeltesse. Mezei szerint a szavak és a valóság egyaránt többdimenziósak – és a fentebb ismertetett módon analogikus viszonyban állnak egymással: ennek a felismerésnek az elmélyítéséhez járulhat hozzá Mezei véleménye szerint az erre az elvre épülő hermetikus elmélet.

Bretonnak számos ekkori megnyilatkozásával csengett egybe Mezei írásának gondolatmenete (amely egyébként Breton akkor még friss munkáira, például *A fekete humor antológiájára* is hivatkozott), és egyáltalán: jól illeszkedett az 1947-es kiállítás általános atmoszférájához, amelynek tere és a kiállított munkák hasonló szellemben jöttek létre.

A Mezei Árpád-levelezést vizsgálva a kiállítás magyar vonatkozásainak néhány további elemére is fény derül. Ebben az időszakban Mezei intenzív levelezést folytatott Marcel Jeannel, aki 1938 és 1945 között Budapesten élt, és akivel épp a kiállítás előkészületeinek hónapjaiban véglegesítik levelezés útján a *Maldoror* kéziratát. Egyértelmű, hogy Mezei katalógusbeli jelenlétét, akárcsak Bán Béla és Bálint Endre kiállításon való részvételét Marcel Jean közvetítette, de mindegyikük munkájára személyesen Bretonnak kellett rábólintania. Bán és Bálint részvételének előtörténetéhez hozzátartozik még, hogy őket Jean nem ismerte Budapestről – a magyar festészetben pedig Pestről történt eljövételéig inkább az absztrakció jelenlétét tartotta meghatározónak a szürrealizmus rovására. Elképzelhető, hogy 1947 nyarán ez az álláspontja valamelyest módosult, mindenesetre 1947 áprilisában még arról ír Mezeinek, hogy őt, vagyis Mezeit tartja az egyetlen magyar szürrealistának: „11 avril (47) Je ne m'étonne pas que les Hongrois de Paris n'aient rien envoyé de surréaliste pour ton exposition. Il n'y a pas des surréalistes hongrois – tu es le seul de cette curieux espèce, jusqu'à plus ample informé.”¹⁶ Egy hónappal később Mezei előrejelzése nyomán Bálint és Bán jelentkezését várja – a találkozások néhány vonatkozásáról később Bán számol be Budapestre írt leveleiben, és azokból is kiderül, hogy Bánék egyaránt keresték a kapcsolatot a párizsi absztrakt és szürrealista galériákkal, s ez némi technikai nehézséget okozott, mivel a képeiket egyszerre többen is látni akarták a tervezett kiállítások miatt. Jean májusban még ismeretlenül, de az Európai Iskola tagok iránti bizalommal várja a fiatal festőket: „12 mai (1947?) Au sujet des peintres dont tu me parles, j'attends leur visite. (...) Je crois d'ailleurs que historiquement les Hongrois se révélèrent plutôt dans la poésie et la philosophie que dans les arts plastiques, ceci naturellement ne préjuge en rien de peintres possibles, mais je ne connais pas suffisamment eux dont tu me parles pour donner un avis là-dessus. Quant à Rozsda et Barta, ils me semblaient à l'époque, assez éloignés du surréalisme, cela ne veut pas dire naturellement qu'ils ne puissent se développer dans cette direction??”¹⁷

Mint tudjuk, Bán és Bálint végül részt vett a nemzetközi szürrealista kiállításon, az ő perspektívájuk ismertetésére az alábbiakban kerül sor.

Bán Béla és Bálint Endre beszámolója

Egy 1947. június 3-án Pán Imrének írt levelében Bálint Endre jelzi, hogy zajlanak a kiállítás előkészületei, és büszkén írja, hogy Breton beválogatta egy képét a kiállítás anyagába: „Páris feloldotta a keményítő masszát, amitől olyan sokáig topogtam egy helyben, s most igazán büszkén írom meg, hogy André Breton meghívott (éppen egy olyan képem miatt, amit a legjobbnak érzek egy kezdő út elejéről) a szürrealista világkiállításra – sajnos a katalógusba már nem kerülhettem bele, mert kijött a nyomdából, mikor Bretont felkerestem Bélával.”¹⁸ Ugyanebben a levélben jelzi azt is, hogy írni készül a kiállításról egy magyarországi lap számára: „A szürrealista kiállításról írni fogok haza, szeretném, ha valahol lenne hely számára.”¹⁹ A fiatal festő valóban megírta a kiállításához kapcsolódó élményeit, és 1972-ben *Hazugságok naplójából* című kötetébe is beválogatta a szöveget.²⁰

Bálint Endre beszámolója a kiállításról személyes élmények felől indít – a szorongások valóságát, testi élményét példázza, a szürrealista kiállítás rá gyakorolt hatását pedig egy régi, városligeti panoptikumban tett látogatás élményéhez kapcsolja: „fiatalkoromban egyszer

16 „Nem csodálom, hogy a párizsi magyaroktól nem kaptál a kiállításotok számára vérbeli szürrealista munkát. Magyar szürrealisták nincsenek – tudomásom szerint te vagy az egyetlen példány ebből a különös fajtából.” Marcel Jean levele Mezei Árpádnak, 1947. április 11. Mezei Árpád hagyaték, OSZK Kézirattár.

17 „A festőkkel kapcsolatban, akiket említettél – várom a látogatásukat. [...] Egyébként azt hiszem, történetileg a magyarok inkább a költészetben és filozófiában alkottak kiemelkedőbbet, mint a képzőművészetben, ez persze önmagában nem jelenti azt, hogy ne lehetnének jelenleg jó magyar festők, de nem ismerem eléggé azokat, akikről írsz. Ami Rozsdát meg Bartát illeti, annak idején úgy tűnt nekem, eléggé távol állnak a szürrealizmustól, ez persze nem jelenti azt, hogy közben ne mozdulhattak volna el ebbe az irányba??” Marcel Jean levele Mezei Árpádnak, [1947.] május 12. Mezei Árpád hagyaték, OSZK Kézirattár, saját fordításom, BII.

18 Bálint Endre levele Pán Imrének. In: György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*, Budapest, Corvina, 1990, 132.

19 Uo., 133.

20 Bálint Endre: *Hazugságok naplójából*. Magvető, Budapest, 1972.



elmentem a városligeti panoptikumba, ahol az ottani látványok után – rózsaszínű viaszból gyúrt, kinagyított testrészeken förtelmes betegségek véres-gennyes ábráinak láttán – éreztem ugyanazt a belső mérgezettséget, amit nagy betegségeim előtt és most éreztem André Breton lakásában (ebben a szürrealista múzeumban) és a Szürrealista Világkiállítás rendezése közben.”²¹ A testi lét, mint Bálint rámutat, a háború kontextusában kimozdul megszokott arányaiból, és újfajta egyensúlyokat keres, ez a szürrealizmus kereséseinek egyik fontos iránya is, amikor a térérzékeléssel kísérletezik: „A végtelen tér tudata, a létünkre eszmélés erkölcsi eredménye; az árnyok érvénye, az emberi erőfeszítések felmérése a barlangvésetektől az atomenergia felhasználásáig. (...) A szürrealista festészet a végtelen teret illuzionálja, s benne mindent túldimenzionáltan ábrázol. Miért van szükség erre a túldimenzionáltságra, és miért kell a dolgokat a végletes objektivitás látszatával ábrázolni? A válaszban, úgy látszik, [ugyanúgy] ott van az ortodox szürrealista művészet pozitív értékelése, mint elutasító kritikája. (...) Ma az elsődrendű kérdés a kollektív életformát kerülgeti, és azon belül is azt: istennel vagy nélküle indul útjára a közösségi igény? (...) A szürrealista – aki a titkokat keresi – elkotorja maga elől a múlt formahulladékait, nagy térségben szabadon akar mozogni – (eltéved és megreppen egyedültségétől) –, de minduntalan beleütközik a mulandóság szimbólumaiba, amiből szentélyt épít magának. Az a kettős kihangsúlyozottság, amire már hivatkoztam: a végtelen tér illúziója és a tárgyak ábrázolásának mikroszkopikus »objektivitása«, ez a nagy ellentmondás, amit csak egy arányeltolódás tud megmagyarázni: a halálfélelem túldimenzionáltsága a halálközelség állandó tudomásulvétele.”²²

Jól érzékelhető, hogy a *Rupture inaugurale* kérdésfelvetései közül a „kereszténység utáni” világképre, mítoszra vonatkozó összetevő Bálintnál is szerepet kap. Az „istennel vagy nélküle” problémát ennek leegyszerűsítéseként, konkretizálásaként is olvashatjuk. Bálint kiállítás-olvasatának másik fontos eleme a háborútapasztalat kiemelése: egyfajta korszellemként, de legalábbis olyan közös élményként azonosítja a háborút, amelynek sötét tapasztalata mintegy legitimálja a szürrealista kiállítás felkavaró, helyenként komor színeit. Az alaphangulat, amelyet Bálint érzékel, a létezés sötétebbik oldalának megjelenítésével kapcsolatos – mennyiségi-leg az ismertetés szerint az ilyen munkák vannak túlsúlyban: „A kiállítók java részének munkáit úgy tudnám a legjobban jellemezni, akár jelentékeny művészekről van szó, mint Toyen, aki Dalí iskolájához tartozik, hogy a halálérzés sűrű anyagából ékítenek, amikor a pórusokon keresztül akarják megközelíteni az embert.”²³ Név szerint Bálint négy művészt emel ki még a szürrealisták közül az alaphangot ezek szerint a kiállítás „átlagaként” képviselő Toyen mellett: Joan Mirót („aki tudja, hogy a felület mögött ősi kultúrák és létformák vonalhálózatának még élő, tehát megjeleníthető világa van – mitikus figurációi ezért hatnak annyira meg-

21 Bálint Endre: *Exposition internationale du surréalisme Paris, Galerie Maeght*. In: Uő: *Hazugságok naplójából*, 69.

22 Uo., 70.

23 Uo., 71.

győzően”), Hans Arpot, akit az absztrakció és a szürrealizmus szellemének összebékítésének példájaként emel ki (ez a korabeli magyar képzőművészet perspektívájából kulcsfontosságú, szakításokig vezető kérdés), Salvador Dalít, a nagy hiányzót, illetve Max Ernstet, akit Bálint „minden szürrealista között a legjelentősebb”-nek nevez, de akinek a kiállításon szereplő két munkája Bálint szerint nem tartozik a legsikerültebbek közé.²⁴

Részletekben gazdag azonban a kiállítás anekdotikus vonatkozásainak felidézése. Megjelenik a Jean és Alexandrian által is említett biliárdasztal, itt használatba véve – de Bálinttól olyan elemekről is tudomást szerzünk, amelyeket Marcel Jean vagy Sarane Alexandrian szemtanú-írásai sem ismertetnek ennyire részletesen.²⁵ Ezeknek a jelenlétét a fiatal magyar festő frivolnak érzi – ne feledjük azonban, hogy az összehatás legfontosabb tényezőjeként mégis a halálközelség állandó élményének jelenlétét említette. Dokumentumértéke miatt nagyobb terjedelemben idézem tehát a jellegzetes szürrealista tréfák és játékok jelenlétére vonatkozó passzusokat. A szerzőre jellemző, hogy a „szürrealista eső” leírását egy József Attila-idézettel szemlélteti: „a nagyterem padlózatát körülbelül egy méterrel felemelték, és az oldalfalakat drapériakonstrukciókkal – absztrakt formafelületekre emlékeztető alakzatokkal – beljebb hozták. Ugyanennek a teremnek a mennyezetét egy csőrendszer vonta be, a terem hosszán át, három egymás melletti cső oldalába fűrt, apró lyukakból »lassúdad országos eső« esik – tekintve, hogy még tart a kiállítás –, s így, e három hosszú cső alatt csak esernyővel lehet megállni, ha valaki a képeket is meg akarja nézni. A padlózatot, a három cső alatt, ugyanolyan hosszúságban három, tíz centiméter széles gypszalag futott végig, hogy az esőt felfogja, és egy rejtett csatornán levezesse a vizet. A terem bal sarkában egy normál méretű biliárdasztal, golyókkal és dákókkal – e sorok írója is biliárdozott rajta vagy egy félóra hosszat két francia szürrealista festővel, de addig nem kezdtek a játékot, míg meg nem néztük egymás képeit. Ez volt egymás felmérése a játék előtt... A többi teremből keskeny, alig járható barlangokat, katakombákat, folyosókat képezték, s hol egy kar nyúlt ki a homályból, hol egy üvegszekrény mélyedt be a falba, de mindenütt a szürrealista szimbólumok: tárgyak és azok jelrendszere, kazettákban vagy szabadon, plasztikák vagy montage-ok, az ismert »mágikus« alfabét százféle megnyilvánulása, és képek és szobrok, sőt még élőlények is: az ismert forgómalomban szaladgáló, fehér egerek...”²⁶ Látható, hogy Bálint külön kiemeli a tér manipulált jellegét – emlékszünk, ezzel is kezdte az írást, és most konkrétan is megállapítja: a szűk tér, a megemelt tér, a labirintikus tér határozzák meg volta-keppen a tárgyakkal, képekkel, szobrokkal való találkozást.

Írásának konklúziója nem feltétlenül következik ugyan a fentebb leírtakból, mindenestre afféle óvatos szimpátiát olvashatunk ki az egész írásból, ezt a mondatot is beleértve: „Végezetül ez a kiállítás azt bizonyítja, az ortodox szürrealizmus úgy veszítette el erejét, mint a próféciák a beteljesülés után.”²⁷ Egyfajta megvalósult álomként, térbe kivetült vízióként viszonyul tehát a szürrealizmushoz és magához a kiállításhoz.

Bán Béla, aki Bálint Endre tanulmányi ösztöndíjas társaként szintén részt vesz a kiállításon, maga is ír egy ismertetést a kiállításról, amely azonban kéziratban maradt, és csak 1984-ben, az *Ars Hungaricában* közölte Pataki Gábor és György Péter.²⁸ Terjedelmében ez valamivel rövidebb, ugyanakkor tárgyyszerűbb írás, mint a Bálinté, és minden bizonnyal valamely újságban szeretne volna megjelentetni szerzője. Bán alapállása azonos Bálintéval abban, hogy a szürrealizmus téjtjét a játékokon, anekdotikus elemeken túl, azokról mintegy leválasztva keresi, egyfajta közönséget becsalogató fogásnak tekintve a rendezők „trükkjeit”. Ebben a tekintetben a kísérletet sikeresnek ítéli – hiszen mint megjegyzi, a magas belépti díjak ellenére a kiállítást állandóan tömegek látogatják –, majd így folytatja: „az érdeklődés magyarázható azokkal a különös külsőségekkel is, amelyek körítik a kiállítást, a gyermekeknek felfogott látogatót szinte bubussal ijesztgető, »elvarázsolt kastély«-szerű misztikus beállításával, az ezzel párhuzamos csínytevő, játékos trükkökkel, amilyen például a nagyteremben állandósított eső és a fiatal kiállítók nagy örömeire felállított biliárdasztal, de úgy érezzük, ezek a külsőségek hozzá nem tartozó elemei annak a szellemi körnek, amely a szürrealizmust tagadhatatlanul a mai vajúdo kor jellegzetes és lényegbevágó megnyilvánulásává avatják. S a látogatók zöme, ha nevet, csúfolódik és sértődött is, belülről mégis döbbenet és furcsán megigézve távozik a kiállításról. Megfélemlítve azoktól az összefüggések-

24 Uo.

25 A biliárdasztal-epizód egy másik vonatkozása azonban kiderül egy Sarane Alexandrian-monográfiából: „Il fallait traverser un «rideau de pluie», coulant sans arrêt, derrière lequel on trouvait un billard, et deux joueurs qui se montraient mécontents d’être dérangés par les visiteurs (au vernissage, Claude Tarnaud et Francis Bouvet furent ces deux joueurs de billard).” [„Egy »esőfüggönyön« kellett áthaladni, amely folyamatosan működött, emögött pedig egy biliárdasztal volt, két biliárdjátékoskal, akik úgy tettek, mintha rettentően zavarnák őket a látogatók. A megnyitón a két biliárdjátékos szerepét Claude Tarnaud és Francis Bouvet alakította.” – saját fordításom, BIJ] Christophe Dauphin: *Sarane Alexandrian ou Le grand défi de l’imaginaire*. Lausanne, L’Age d’Homme, 2006, 28.

26 Bálint Endre: i. m. 70–71.

27 Uo., 71.

28 Bán Béla: *A nemzetközi szürrealista kiállítás Párisban*. *Ars Hungarica* 1984/2, 289–290.



től, amelyeket a szürrealisták felidéztek bennük, felhánytorgatva a nézőben a halált, mint minden emberi, élet és természeti megnyilvánulás szoros kísérőjelenségét.”²⁹ Bán reakcióját olvashatjuk a mindenkori fiatal generáció „új komolyságának” megnyilvánulásaként, vagy akár Kassák Lajos magyar avantgárdban domináns komolyságáig is visszavezethetnénk. Elsősorban mégis a háború utáni, történelmi perspektíva erejét érezhetjük a leírásban.

Bán részletesebben ír egyes kiállított munkákról, technikai leírásokat és értelmezéseket vegyítve Yves Tanguy, Max Ernst, Joan Miró, Picasso és Marcel Duchamp műveinek jellemzésekor. Ernstről ő például ezt írja: „egyik képén halott és csontvázszerű, szerves lényekből konstruál monumentális oszlopokat a végtelen tér előterében, vegyítve bennük az emberi kegyetlenség és építőszenvedély gondolatát. Másik képe: »Euklides«, amely a kiállítás építményének egyik kivágatán mered félig elrejtve a szemlélőre; szürrealista arckép, vegyíti a realitás lágyágát a geometria zárt formáival, e két elemmel sokat sejtető, zárt és különös kompozíciót alkotva.”³⁰ Rajtuk kívül pozitív élményként emeli ki a következő szerzők kiváló munkáival való találkozását: Arp, Matta, Toyen, Stirsky, Brauner, Gorky, Man Ray, Baskine – a dicséret esetükben kifejezetten a festői kvalitásokra vonatkozik, a konceptuális körítést mintegy zárójelbe téve: „véleményünk szerint ezek azok a művészek a sok közül, akik a szürrealizmust művészettel és irodalmiasságtól mentesen képviselik a kiállításon.”³¹

Név szerint felsorolja Bán a kiállítás magyar résztvevőit is, mint akik „becsülettel és festői kvalitásokkal” biztosítják a magyar jelenlétet – Bálint Endre és saját maga mellett közéjük sorolja a párizsi magyar Marton Ervint, aki a kiállítási katalógusban valóban „Hongrie” megjelöléssel szerepel, ugyanakkor a brassói születésű, élete egy szakaszában Budapesten is lakó, tanuló Henri Nouveau-t (Neugeboren Henriket) is, akinek a neve mellett „France” van feltüntetve.³²

Bán írásának utolsó bekezdése Bálintéhoz hasonlóan egyfajta általános értékelés az irányzatról. Miközben pontosan foglalja össze a szürrealizmus korabeli céljait, saját művészetének kibontakozását és „a jövő művészetét” egy másik, szintetikus irány felé tartóként vizionálja, alighanem a magyarországi fejleményekre, illetve a párizsi beszélgetésekre, eseményekre is figyelve: „A szürrealizmus nem leplez, hanem leleplez, nem elégszik meg, hanem keres, ébrentartva a lelkiismeret és a szellem éberségét, épp ezért a szürrealizmus szükségszerűség azért is, mert az emberi gátlásoknak és szüklátóköriőségnek egy olyan feloldását hozza, amely a szabad asszociáció modern köntösében újra az ösztönhöz igyekszik vissza. Mégis, nem az a művészet szerintünk, amely a megváltozott világ arculatát kifejezheti, mert a második szür-

29 Bán Béla: i. m. 289.

30 Uo. 290.

31 Uo.

32 A kiállított képek listáján szereplő, magyar vonatkozású művek jegyzéke a következő: Ban: *L'homme errant*; Balint: *Solitude*; Marton: *Nu assis*; Nouveau: *Joséphine, Le roi de Thulé*. Vö. 1947, Exposition internationale du Surréalisme, Fiches intérieures du catalogue, <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100506400#>

nyúséges világháború után, a társadalmi forradalmak közepette, amikor minden változásban, forrongásban van, útban egy kollektív társadalom felé, a képzőművészet célja sem lehet más, mint hogy újra afelé az egészséges ösztönös kollektív művészet felé forduljon, amely újra egy realitásban keveri a művészet új útját, de nem az elavult értelmezésű látszatrealizmusban, hanem egy korszerű, kubizmusból, szürrealizmusból és absztrakcióból kinőtt vizuális szintézisben, a realitás új, festői, képi megjelenítésében. Ezt a tanulságot vonhatjuk le a szürrealista kiállítás kapcsán.”³³ Egy 1947. szeptemberi, még Párizsból írt levelében Bán kommunisztának nevezi magát, s ez – a *Rupture inaugurale* kiáltvány kontextusában – egyben jelzi is annak egyik okát, hogy Bán miért érzi indokoltnak a lépésnyi távolság megtartását a párizsi szürrealista csoporttól.

Hogy Bán Béla koncepciója miképpen alakult a nemzetközi szürrealista kiállítást megelőző egy évben, arról hozzávetőleges képet alkothatunk két 1946-os, önértelmező szövegének vizsgálata révén. *Az új magyar művészet önarképe* című kiadványban közölt esszéje (*Önéletrajzom*) meglehetősen általános támpontokat ad – a művészi önkifejezés kereteit jelöli ki leginkább, fontosnak tarthatjuk viszont, hogy Bán az ösztönök inspirációs forrására is utal. Része ennek az önkifejezésre vonatkozó reflexiónak a keresés, illetve a (festőtechnikai és emberi) szabadság képze, ezek a későbbiekben is meghatározók a művész számára: „Meg kellett küzdenem a modorral, a sok sallanggal, kötöttséggel, amelyet rajz- és festőiskoláink belénkojtanak a szükséges tudás címén. És főleg, meg kellett küzdenem ismeretlen magammal, múltammal és gátlásaimmal, hajlamaimmal, ösztöneimmel és képességeimmel. Megküzdöttem-e velük, nem tudom. Úgy érzem, ez a cél különben is elérhetetlen, sőt haszontalan. Markunkban érezzük már a titkot s kiderül a számvetésnél, hogy mint a víz, kicsurog ujjaink közül. S markolásznunk kell egy életen át, hogy egy csipetnyit megragadhassunk abból, ami az élet, a maga sokrétű elevenségében, a valóság, a formák kötetlen és kimeríthetetlen gazdagságában, a kép, mindennek a kifejeződésében és önmagába határoltságában.”³⁴ A keresés itt elsősorban belső keresés, legalábbis megalapozása szerint – bár Bán Béla említést tesz „külső”, munkásmozgalmi-forradalmár tevékenységéről is.

1946 októberéből való egy másik Bán Béla-szöveg, egy magánlevél, amelyet Pataki Gábor és György Péter a nemzetközi szürrealista kiállításról írt ismertetéssel együtt tett közzé 1984-ben. Ebben a levélben egészen evidens a szürrealista kulcsszavakra való utalás, noha a magával az irányzattal való explicit azonosulás nem történik meg. Utalásszerűen viszont jól látható, hogy Bán ebben az időszakban a szürrealizmus elfogadtatása mellett érvel, mint amely lényegét tekintve nem ellenkezik szerinte valamiféle „új realizmus” koncepciójával. Így tehát akár a körvonalazódó politikai rendszer vezető irányzata is lehetne, feltéve, hogy engednék a művészeket, hogy szabadon, megkötöttségek nélkül alkossanak. Ez lényegében a kassági „politikus, de autonóm” művészet koncepciója, amelyet a francia szürrealisták Breton-féle csoportja is követett fennállása legnagyobb részében: „Tény, hogy Magyarországon sem új, sem szocialista realizmus nincs jelen pillanatban, hacsak, mint a franciáknál, a szürrealizmus valamilyen formáját annak nem hívjuk. De ennek semmi értelme sem lenne. (...) És itt meg kell mondanom azt is, hogy mi modern fiatalok, vagy ahogy Te hívsz bennünket teljes mértékben indokolatlanul, »absztrakt művészek«, szívesen elismerünk egy realista művészetet, tehát egy, a valóság külsődleges jeleivel is felruházott művészetet, annak azonban művészetnek kell lennie a javából és nemcsak hogy nem utánézésnek, de újnak, tehát a valóság külső formáinak egy új értelmezését várjuk tőle.”³⁵ Bán egy Martyn Ferenc-kiállítás koncepcióját említi olyan példaként, amely számára absztrakt tendenciája miatt nem követendő példa ugyan, de a világ „új értelmezése” szempontjából akár irányadó is lehet. Ezután következik a levélnek az a része, amely alapján indokolható, miért éppen Bán Béla lehetett az (Mezei Árpádon és Pán Imrén kívül), aki egy magyar szürrealista csoport megalapítását forgathatta a fejében: „A világ ezer és ezer rejtett és látható összefüggését vagy mondjuk kölcsönhatását csak festői eszközökkel és ráadásul csak az énemen keresztüleresztve, átgyúrva emberi és társadalmi ösztöneimmel fejezhetem ki. Mindezt mindenki másképp éri el, egyik a tudatot helyezi előtérbe az ösztönökkel szemben, másik az ösztönöket a tudattal szemben. Én az utóbbiak közé tartozom, s nem mondom, hogy a tudatot kikapcsolom, mert hisz a kettő összefügg és elválaszthatatlan, de mégis az ösztön az, amely az uralkodó jelleget megadja. Azt is mondhatnám, hogy a szabad asszociáció alapján állok, s az az igyekezetem, hogy mindezt elmondjam, ami átvillan bennem és mindenesetre távol áll tőlem az, hogy kívülről rámerőszakolt, vagy akár saját magam által rámerőszakolt bármit is magamévá téve dadogjak valamit, amihez semmi közöm sincs. (...)

33 Bán Béla: i. m. 290.

34 Bán Béla: *Önéletrajzom*. In: *Az új magyar művészet önarképe*. Európai Iskola Könyvtára 7–8., Budapest, [1946.], 10.

35 Bán Béla levele Fenyő A. Endréhez, 1946. okt. 16., *Ars Hungarica* 1984/2, 287–288.

Nem politikáról van szó, hanem művészetről és én meggyőződéssel csak ezt az utat tudom követni. (...) Egyet tehetünk, ösztönünk, meggyőződésünk szerint dolgozhatunk, de szabadon és kényszerítő megkötöttségek nélkül s ha művészet az, melyet létrehozunk, mindenképpen a haladást, az új társadalom kifejezését fogja szolgálni.”³⁶

Érdeemes kiemelni a szöveg kapcsán Kállai Ernő művének, *A természet rejtett arcának* a lehetséges hatását is. Kállai 1943-tól kezdődően visszatérő módon szorgalmazza Bán kiállításának megszervezését, és időnként készülő könyvéről is beszámol Bánnak és feleségének írt leveleiben.³⁷ Amikor Bán Béla Fenyőnek írt levelében a világ ezer és ezer rejtett és látható összefüggéséről beszél, akkor Kállai gondolatmenetét is visszhangozhatja, amelyik végül 1947-ben megjelent, de 1945-ben már javarészt megírt könyvének címébe is bekerült. Kállai fő tézise a következőképpen jelenik meg könyvében: „A képzeletből sarjadó festmény vagy szobor is lehet valószerű, ti. a valóság mélyebb szerkezetéhez és lelki alkatahoz idomuló. Hogy pedig a valóság a dolgok tárgyi homlokzata mögött rejlő struktúrák és erők szövevénye és működése, azt a modern természettudományi és lélektani kutatás is elismeri. (...) a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenebbül mélyebb, szövevényesebb és rejtelmesebb, semhogy a puszta érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná.”³⁸ Kállai ismert bioromantika-fogalmát egyébként olyan művészek (Max Ernst, Yves Tanguy) munkái alapján bontja ki könyvében,³⁹ akiket a párizsi kiállítás kapcsán Bálint és Bán is hasonló gondolatmenet mentén értelmezett, természetesen a bioromantika-fogalom említése nélkül.

Bán Béla életműve, mint Pataki Gábor és György Péter megjegyzi, 1949-ig a „szabadelvű” szocialista művészet megteremtésére irányuló őszinte igyekezet jegyében alakult, utána viszont dogmatikus szocreál időszakának következtében mintegy kiírta magát a képzőművészet történetéből, miközben beírta magát a hatalmi viszonyok kivételezettjei közé.⁴⁰ Később ráadásul az 1956-os emigránsokat sújtó információzárlat is érintette.⁴¹ Bálint Endre vele szemben egy másik, alternatív történetnek vált részévé – a hatvanas-hetvenes évek magyarországi ellenkultúra-narratívákba (is) illeszkedve. Néhány más festő, művészettörténész mellett így Bálint azok közé tartozik, akik a kapcsolódási pontot jelentik a magyar avantgárd és neoavantgárd nemzedékek között. Mint György Péter írja: „az Európai Iskola, a magyar avant-garde örökségének szelleme ha elfojtva, rejtve is, de tovább élt, hiszen az alkotók nagy része morálisan kikezdhetetlenül várta, hogy tovább folytathassa munkásságát. Ezt a tradíciót – függetlenül kicsinységétől – azért érdemes figyelembe vennünk és számon tartanunk, mert a 60-as években induló új nemzedék számára ez volt az egyetlen élő szál, amely a kortárs Európára vetett tekintet mellett döntőnek bizonyult. (...) Az Amerikai út mellett a legfontosabb színhely a Rottenbiller utca 1. volt. Az Ady Endre úti művészotthonból történt kiűzetésük után együtt költözött ide Bálint Endre, Jakovits József, Vajda Júlia, valamint a gyerekek, Bálint István, Jakovits Vera és István.”⁴²

Összegzés

Az 1947-es szürrealista kiállítás és előkészületei az egyik utolsó „szabad” megnyilvánulási lehetőséget jelentették a kelet-közép-európai művészek számára a sztálinista kultúrpolitikai fordulat előtt. Az Európai Iskola rövidesen beszünteti tevékenységét. A kiállítás előzményeinek és visszhangjának vizsgálata annak vizsgálatához nyújt támpontokat, hogy milyen irányban alakult volna a magyar képzőművészet és irodalom története a viszonylagos szabadságot jelentő 1945–1947-es időszakot követően az erőszakos, monopolizáló kultúrpolitikai beavatkozás nélkül. Kétségtelen, hogy a magyar művészet fontos tendenciája maradt volna az absztrakció és szürrealizmus sajátos, Kállai Ernő és az Európai Iskola által is propagált ötvözet és koalíciója. Ugyanakkor az is valószínű, hogy Magyarországon ugyanúgy szembe kellett volna nézniük a baloldali művészeknek a közvetlen politikai akció és művészeti autonómia közötti vitákkal, dilemmákkal, hiszen ez a háború utáni Franciaország politikailag szabadabb körülmények között is éles vitákat eredményezett. Magyarországon azonban erre a vitahelyzetre már 1948-at követően nem volt lehetőség – a kérdést a hatalom évekre, évtizedekre eldöntötte.

36 Uo.

37 György Péter – Pataki Gábor: *Dokumentumok Bán Béla hagyatékából*. Ars Hungarica 1984/2, 283–287.

38 Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. 2. bővített kiadás, Szenci Molnár Társaság, Budapest, 2001, 8., 13.

39 Uo., 23–24.

40 György Péter – Pataki Gábor: *Dokumentumok Bán Béla hagyatékából*, i. m. 283.

41 Várkonyi György: Egy életmű újrafelfedezése. http://www.virtuarnet.hu/frontend_dev.php/szerzo/ban-bela/eletrajz

42 György Péter: *Elzűllyedt sziget*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992. 24.