

MŰHELYTITKOK Corvina Kiadó

Forgács Éva **KOLLÁZS ÉS MONTÁZS**

© Forgács Éva, 1976

Sorozatszerkesztő: Veressné Deák Éva

A címlapon: Ivan Punyi: Tárgyrelief. 1924

ISBN 963 13 0201 6



„A képzőművészet bármely ágának szerszámai, eszközei, nyersanyagai beszerezhetők a Művészellátó Boltban! Budapest VI., Nagymező u. 45.” — olvashatjuk e kötet utolsó oldalán, és mellette ott láthatjuk az eddig megjelent könyvek listáját: Színes kövek művészete, A festés mestersége, Metszés és nyomtatás, Agyagművesség stb. Csupa patinás mesterség, titkaikat évszázadokon át dinasztiai és céhek őrizték féltékenyen. Mindegyikük mögött tekintélyes múlt, végtelenül hosszú történet áll, amelynek során művelői egyre újabb és újabb mesterségbeli titkok birtokában arra törekedtek, hogy korábban ismeretlen fogások révén az anyag addig rejtett tulajdonságait hozzák felszínre. Az anyag, a fém, a fa, a kő megmunkálása nemcsak egy-egy kor technikai lehetőségeit tükrözi. Sok mindent megvilágít, hogy mikor mit készítettek és mit nem, melyik kézműipart fejlesztették és melyiket nem. Az a tény, hogy Mátyás királyt egy kerámiaacsempén is ábrázolták, nemcsak arról tudósít, hogy az egyik legősibb és leg-egyszerűbb anyag, az agyag a királyi udvar díszévé válhatott, és a keramikusok, ha tehetségesek voltak, saját mesterségükön kívül szobrászi képességeiket is kifejleszthették. Nem is csak arról, hogy annak idején már cserépkályhával fűtöttek, s e kályha kivitelezése minden bizonnyal szorosan összefüggött tulajdonosának vagyoni helyzetével. Mindenekelőtt azt tudjuk meg, hogy a kerámia ez idő tájt királyi műfaj volt, anyaga méltónak bizonyult arra, hogy az uralkodó portréját hordozza.

Mit fog megtudni az az ember, aki ötszáz év múlva majd Kurt Schwitters egy kollázsa előtt áll? Feltehetjük a kérdést: mesterség-e egyáltalán a kollázs- és montázkészítés, és miben lehet itt segítségünkre a Nagymező utcai Művészellátó Bolt? Hiszen ragasztót akármelyik háztartási boltban kaphatunk, a többi „nyersanyaggal” kapcsolatban pedig ugyan miféle elő-

írásokról, tradíciókról beszélhetünk? Lehet-e szó műhelytitkokról olyan műfajoknál, amelyeknek gyakorlását a hagyományos értelemben véve nem nevezhetjük mesterségnek? És ha igen — mert úgy gondoljuk, hogy ezek a műhelytitkok elsősorban szellemi természetűek —, ellesethők-e, megtanulhatók-e, mint valamely technikai fogás? Megmagyarázható-e, milyen történelmi éghajlat alatt jönnek létre kollázsok és montázsok?

Ha a különböző anyagok összeillesztésének múltjába tekintünk, a legváltozatosabb ötletekkel találkozunk. A Táv-Keleten például már a XII. században szokás volt olyan újévi üdvözlötlet küldeni, amely kivágott és egy másik lapra felragasztott dekoratív, színes papírlapokból állt. Ugyanez a szokás élt a XIX. század végéig Angliában is, ahol születésnap üdvözlötletet, ún. Valentine-okat készítettek ezzel a módszerrel. De időtlen idők óta léteznek fa- és féंबरakások, intarziák, amelyeknek készítése a legmagasabb szintű technikai tudást igényelte a fa és fém anyagának megválasztásában, hajlításában és hajszálpontos összeillesztésében. Gyakorolták ezt az eljárást gyöngyházzal és elefántcsonttal is, de az emberi haj, sőt a csont sem maradt ki a sorból. Sedlec várában (Csehszlovákia) például emberi csontokkal díszítettek egy termet. Az intarziák mesteremberek művei voltak, és ilyen bizzar alkotásokra általában szeszélyes megrendelőik bízatták őket.

De bármilyen gazdag hagyományai vannak is a különböző anyagok összeillesztésének, ezek sem formálisan, sem gondolatilag nem előzményei a XX. század elején kollázs és montázs néven kialakult képzőművészeti műfajnak. A kollázs: *technika*, a montázs: *alkotási elv*, amelyet csak a filmben, az

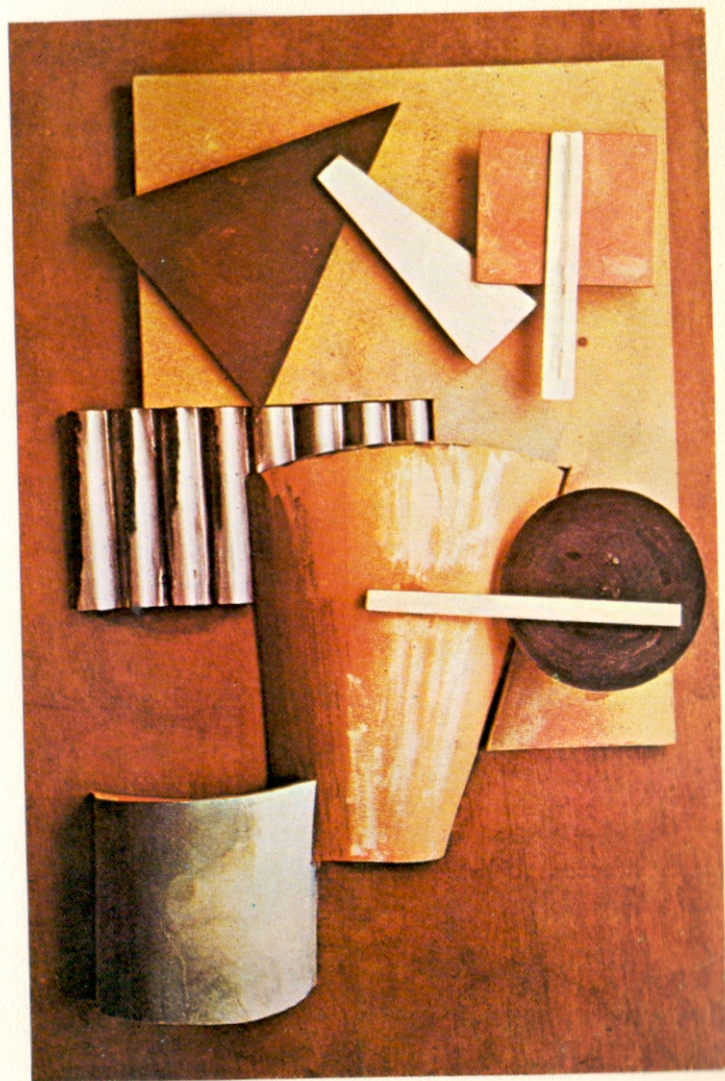
Mi a kollázs és mi a montázs?

Ivan Punyi:
Tárgyrelief. 1924

kifejezőbben, mint például a tízes évek végén, az Októberi Forradalom idején dolgozó, a világ minden eseményéről egyszerre hírt adni kívánó orosz művészek. A keresés oka az is lehet, hogy valaki egyszerűen sokféle anyagot, sokféle módszert akar kipróbálni valamihez, amit előre nem tud tisztán megfogalmazni, de kivágásokkal, ragasztásokkal, a motívumok viszonyának változtatgatásával, kísérletezéssel az a valami esetleg váratlanul értelmet, formát kaphat.

Eddig következetesen kollázs- vagy montázskészítésről, két műfajról beszéltünk. Mindkettőre a ragasztás a jellemző, amit valójában nem tekintünk technikának. Utaltunk viszont egy fotografusi eljárásra, amit technikának tartunk. Ha a ragasztás nem igényel külön képzettséget, akkor itt valóban csak szellemi értelemben lehet szó műhelytitkokról. Tisztáznunk kell tehát, van-e lényeges különbség a kollázs-, illetve a montázskészítés indítékában, az alkotói szándékban.

A két szó valójában két teljesen különböző művészi magatartást, s így egészen másféle indíttatású művek csoportjait jelöli; mégis gyakran használják őket szinonimákként, nem ügyelnek eltérő jelentésükre. (Aragon „A kollázs” című művének címlapját például egy fotómontázs díszíti.) A szavak eredeti jelentése nem ad útbaigazítást, sőt egyenesen igazolja azokat, akik feleslegesnek tartják a különbségtételt. Olyan eljárásokat jelölnek ugyanis, amelyekkel mind a kollázsok, mind a montázsok készítői élnek. A kollázs (collage) francia szó, a coller = ragasztani igéből származik. A montázs (montage) is francia szó, a monter igéből képzett főnév, amelyet felvinni, összeállítani és szerelni értelemben használnak. Csakhogy, ha különböző kivágásokat felviszünk egy kép felületére, azt is ragasztással tesszük (esetleg szögeléssel, ami a



A kubisták

szatával. Nem törődött a kép díszítő funkciójával, és művein nem mesélt történeteket. Állandó témái csendéletek és a szülővárosa közelében magasodó Sainte-Victoire hegy. Ezeket az ismerős dolgokat gondolatban a legegyszerűbb, legtisztább szerkezeti elemeikre bontotta, és a vásznon felépítette őket. Számára a kép hitelességét a minden szín- és vonaljátéknál valószínűsőbb szerkezet jelentette. A Cézanne gondolatmenetét és festői útját folytató kubisták a század elején törekvésük belső logikájából adódóan jutottak arra a következtetésre, hogy ha a képnek mindenekelőtt hitelesnek, valószínűsnek kell lennie, akkor az nem más, mint egyszerűen kép. Ha akarjuk, színek, szerkezet és anyag harmonikus együttese, ha akarjuk, ezen elemek bármelyike hangsúlyozható a többi rovására. Ettől kezdve minden szabad volt, és ez az újonnan felismert szabadság még rengeteg felfedezni valót tartogatott.

A kubisták számára a legvalóságosabb dolog a tárgyak szabad szemmel nem látható szerkezete, céljuk pedig az, hogy ezt a szerkezetet kibontsák a ráboruló esetleges, szabálytalan formából. A lényeg mindenképpen a látható dolgok mögött elrejtett igazság feltárása volt, és ehhez a látványról le kellett hántani mindent, ami nem közvetlenül maga a valóság. A csupasz szerkezet kibontásával még a Cézanne által kijelölt feladatot valószínűsítették meg: ez azonban nem bizonyult kielégítőnek. A kubisták nem voltak absztrakt festők: az igazságot nemcsak elvont geometriai szerkezetekben, hanem a festmény anyagszerűségében is keresték, hiszen a legközvetlenebb valóság maga a kép anyaga. Az irányzat első képviselői, Braque, Picasso, Juan Gris számára a kép akkor volt valódi, azaz önálló, zárt egész, ha semmi olyasmire nem utalt, ami nem lett volna rajta a felületén. A valóság, mondták, mindössze az a

Georges Braque csendes kísérlete

darab fa vagy vászon, ami előttünk áll, rajta azokkal a konkrét színekkel, formákkal és anyagokkal, amiket láthatunk és tapinthatunk. Az első kubista képek nem epikusak, nem beszélnek el történetet, nem jelképeznek semmit. Azok, amik.

A kubistáknak ez a konkrét tárgyi tisztasága fokozatosan hódította meg képeiket. Georges Braque képein 1910-től kezdve először csak egy-egy olyan elem tűnt fel, amely semmiképpen nem utalhatott semmire önmaga jelenlétén kívül. Ezek betűk és számok voltak, latin betűk és arab számok: az európai kultúra tovább már nem bontható alapelemei, amelyek összefüggéseiből kiszakítva vajmi keveset jelentenek, mégis egész civilizációnk védjegyei. Minden érthető kapcsolat nélkül, látszólag véletlenül vetődtek a képekre, amelyek sem irodalomról, sem matematikáról nem szóltak. Mégis, Braque makacs kitartással egyre gyakrabban és rendszeresebben építette be őket kompozícióiba, és ráérezve a bennük rejlő lehetőségekre, Picasso is betűket és számokat kezdett elhinteni képein. Ezeket legtöbbször a napilapok főcímeiből vagy plakátokból vágták ki. Soha nem szerepel a képen egy egész mondat: vagy a mondat vagy a szó elvágva, befejezetlenül áll, és minden esetben a mű legfontosabb részén. Fel kell figyel-nünk arra, hogy a szavak és szórészetek itt valóban csak emblémák, nem jelentésük miatt kerültek a képre. Braque erről szólva elmondta Herta Weschernek, aki később könyvet írt a kollázsról, hogy „ebben a korszakban, amikor a tárgy szétesett, vagyis formáiból kiszakítva illeszkedett a kép keretei közé, csak a betűk voltak tovább már nem bontható formák, amelyek, sík felületek lévén, kívül maradtak a kép térszerkezetén. Arról, hogy ezekkel mást is el akart-e érni, mint formai célokat, Braque később beismerte: azért alkal-

Georges Braque:
Pohár, kancsó és újság.
1913–1914. Kollázs

mazta őket képein, hogy így minél közelebb férkőzzék a valósághoz.” Az előbb festett, majd kivágott és felragasztott betűk és számok mellett, amelyek először jelentették a bizonyosságot (ez a kubisták, különösen Braque kulcsszava), a festett fa-, márvány- és papírfelületek helyébe mind gyakrabban került valódi fa, márvány és papír. „Én hallottam Braque-ot beszélni arról, amit akkor bizonyosságnak neveztek — emlékszik vissza Aragon, aki jó barátja volt Braque-nak. — Ez volt az a felragasztott elem, amely körül ki kellett volna alakulnia a képnek, egészen más perspektíva szerint, mint hogyha ez az elem maga is másolás eredményeként jött volna létre.”

Pohár, kancsó és újság című 1913–1914-ben készült képén azonnal szembeötlik, hogy a kép irányát a három újságkivágás határozza meg. Mivel a festő egymás alá helyezte őket, szemünk függőlegesen siklik végig a képen. Maga a cím szigorúan tárgyilagos: legfeljebb arra ösztönöz, hogy az újságkivágások, a deszkalap, a zöld, fekete és fehér felületek között rábukkanjunk a pohár és a kancsó formáira. Ezeket szénnel rajzolta rá Braque a felragasztott lapokra és az alapsíkra, halványan, jelzésszerűen. A szénrajz vonalai egy kis töréssel mennek át az alapsíkról a ragasztott lapokra, így az alapsík tulajdonképpen már nem is alap többé, csak egy a ragasztott lapok közül. Nincsen külvilág, jelen esetben semleges háttér, amire valamit felragasztottak: csak a ragasztott síkok egymáson átbukdácsoló sokasága létezik. A cím rögzíteni igyekszik képzelőerőnket: ne is akarjunk többet látni a képen, mint poharat, kancsót, újságot. Braque a színekkel nagyon tartózkodóan bánik. Ez a visszafogottság még jobban előtérbe tolja a formákat és az anyagokat; a feketén és a fehérén kívül csak a falapot imitáló világosbarna papír és a pasztellzöld papírlap ad



Kurt Schwitters következetessége

megjelenítése az orosz művészetnek is lendületet adott: az orosz futurizmus a Péterváron rendezett olasz futurista kiállítás hatására született meg. A kollázs az a technika, amely közvetlen kapcsolatba hozta a képzőművészetet az aktuális történelemmel anélkül, hogy annak egyes jeleneit ábrázolta, illusztrálta volna. A képsík életre keltése, a valóságos anyagok felhasználása lehetőséget adott a jelent kíméletlenül nevetségessé tevő, ironikus dadaizmus és a világ eljövendőnek hitt rendjét modellező konstruktivizmus megszületésére.

Nemsokára megjelent az a különös egyéniség, aki a Braque és Picasso által elindított folyamatból levonta az összes művészi és gondolati következtetést, és a dadaizmus szempontjából szinte maradéktalanul kihasználta az új lehetőségeket: Kurt Schwitters, akinek a kollázs művészi anyanyelvévé vált.

Schwitters jómódú hannoveri polgárcsaládból származott, szüleinek női konfekcióüzlete volt a város központjában, és egyetlen fiukra négy házat, valamint öt keresztnévet hagytak örökül. Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters a drezdai akadémián tanult festeni, és egész életében kifogástalanul öltözködött és viselkedett. Mindezeket a körülményeket azért említjük meg, mert talán meglepően hangzik, hogy a józan polgári életet élő Schwitters különböző hulladékanyagokból: fa-, fém-, papír-, rongydarabokból és eldobált tárgyakból különös építményt alkotott a szülői ház első emeletén levő szobájában: egy toronyféleséget, amelyet csokoládépapírokkal, villamosjegyekkel, reklámkivágásokkal ékesített. Amikor az építmény a mennyezetbe ütközött, Schwitters magától értetődő természetességgel kibontotta a gerendákat, és utat engedett a toronynak a magasba. Miközben a különös kacatokból épített oszlopféleség lassan kinőtte a szülői házat, Schwit-

ters nem látott okot arra, hogy ne járjon kártyázni a város legjobb polgárainak körébe, hiszen maga is közéjük tartozott, s arra sem, hogy életmódját bohémre, művészien rendszertelenre vagy a kísérletező töprengéstől hajszoltra cserélje fel. Alakja ebből a szempontból T. S. Eliotra, az egyik legbátrabb, a hagyományoktól legfüggetlenebb modern költőre emlékeztet, aki pedáns tisztviselőként élte le életét. Mindketten tökéletes belső biztonsággal és természetességgel tekintették egy életnek azt, amit a közvélemény máig is kettőnek tud: a polgár és a művész életét.

Schwitters életműve valójában előzmény és példa nélkül áll, mivel nem mondtunk el róla mindent, ha anyagáról, a hulladékokról és módszeréről, a ragasztásról és a szögelésről beszélünk, hiszen ezek a fogások nagyon is divatosak voltak a húszas években. Schwitters ennél többet: saját személyes műfajt, összefüggő világot hozott létre, a *merz*művészetet. (Sokszor hívta magát Kurt Merz Schwittersnek.) A „merz” szó semmit sem jelent: az elnevezést Schwitters egy „véletlen” telitalálatnak köszönhette. Egy alkalommal, mivel ő is sűrűn alkalmazott újságkivágásokat, a Kommerz- und Privatbank (Kereskedelmi- és Magánbank) felirat egy részét vágta ki. Ezzel olyan elnevezésre talált, amelyet előtte még soha senki nem használt, és — mivel Schwitters világából kiszakítva értelmetlen — utána sem használhat majd. Mégis: származásánál, eredeti jelentésénél fogva az árukkal tömött és az elfogyasztott áruk hulladékaival teli világ egészére utal, amelyben a dolgokat és embereket a kereskedelem kapcsolja össze egymással. Kortársai előtt is nyilvánvaló volt, hogy Schwitters több, mint formai újító.

Művei az ötletek és technikai megoldások terén nem maradtak el a kor legmodernebb művészeinek alkotásaitól, mégis

Kurt Schwitters:
Unbild. 1919.
Kollázs

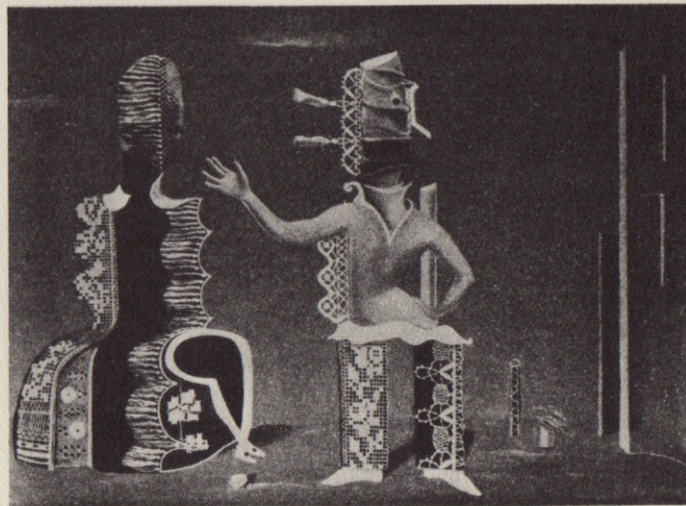


Max Ernst fantomjai

Max Ernst: Pár. 1923. Kollázs

piros folt egyensúlyozza, a jobb oldalon körülbelül középen elhelyezett laza mintás nagyobb felületet egy kisebb, sűrűbb mintájú felület a bal felső sarok közelében stb. — mindebben festői jelleg nyilvánul meg. Ez a mű azonban nemcsak gondosan szerkesztett, festői kompozíció, hanem egyúttal értelmetlen tárgyak özöne is. A papírdarabok a gumiabroncstól a kép négy sarka felé áramlanak: ez azt sugallja, hogy csak egy kivágást látunk, ez az áradat egy teljes kört is leírhat az abroncs körül. Egyébként is: mindenki tudja, hogy e tárgyakból végtelenül sok van. Nem mondhatjuk, hogy ezek a papírok csupán azért kerültek fel a képre, mert csakis belőlük állítható össze tökéletes kompozíció. Itt a mindennapi élet nyomasztóan kisszerű kellékeit vagyunk kénytelenek viszontlátni, szépen kisimítva, gondosan eltéve az örökkévalóság számára, mint valamiféle dokumentumot, leltárt, tárgyilagos híradót. Hogy a polgári élet kis zugainak ilyen derűs nyilvánosság elé tárása kedélyes, gunyoros, keserű, vagy mindez egyszerre, annak eldöntése a nézőre vár. A középen álló „difficult” szó nem ad erre felvilágosítást.

Georges Braque az anyagot anyagként építette be műveibe, Kurt Schwitters már eljutott az anyagmintáktól a kész tárgyakig, amelyek a szemlélőben meghatározott gondolatsorokat indítottak el. Braque meghökkentette kortársait, mert véget vetett a festék egyeduralmának, Picasso, majd Schwitters megdöbbenést keltett, mert szemétdombra való holmikból formált nemes veretű műveket. Braque képei szigorúan önmagukra mutatnak, Schwitters művei az egész világra. Max Ernst azzal keltett feltűnést, hogy a legváratlanabb dolgokat helyezte egymás mellé. Elsősorban olyan tárgyakat vagy kép-kivágásokat használt kollázsaihoz, amelyeknek konkrét jelen-



tésük van, nemcsak egy másik tárgy részletei (egy nő, egy állat, egy láb stb.); első ránézésre tudható róluk, micsodák. Ernst képein emberi karokat láthatunk, amelyek repülőgépben végződnek, megnyúzott ökröt, amely legyezőt tart patái között, a zöld fűvön hattyú legel, három angyal nézi: a szürrealizmus számára is felfedezi a kollázst. Ragasztott képein már nem mindig maga az anyag, hanem inkább az egymás mellé ragasztott tárgyak, illetve képek jelentése a hangsúlyos. Metszetkollázsai tulajdonképpen már montázsok, mivel az elv, amelynek alapján szokatlan összefüggésbe helyezi őket, legalább olyan fontos, mint anyaguk, a XIX. századot idéző acélmetszetes Verne-illusztrációk.

A *pár* című, 1923-ban készült műve még kollázs, mivel hatásának forrása elsősorban a kiválasztott anyag, a csipke. A párt rojtokkal és csipkével jellemzi, és ebben benne van a csipkés

Amerikai Aktján a festett környezetben valóságos elemek is találhatóak: telefon (néha meg is szólal), radiátor, Renoir-nyomat, ajtó, kabát. A festett és valóságos dolgoknak ugyanazzal az egymásba játszásával találkozhatunk, mint Schwitters *Umbildjén*, annyi különbséggel, hogy a valóságos tárgyak itt zárt egészek. Az *Umbildjén* „E. Sökeland und Sohn” kezdetű cégjelzéses papírtöredéke megindítja a képzeletünket, egy tetszés szerinti berlini kereskedőre vagy üzletemberre gondolhatunk, Wesselmann radiátora vagy telefonja viszont lecövekezik a fantáziát: rideg, túlságosan tárgyilagos dolgok, az egész előszoba olyan végtelenül köznapi, hogy szinte „átmegyünk” rajta, mint egy előszobán általában. Annál különösebb, hogy ugyan-

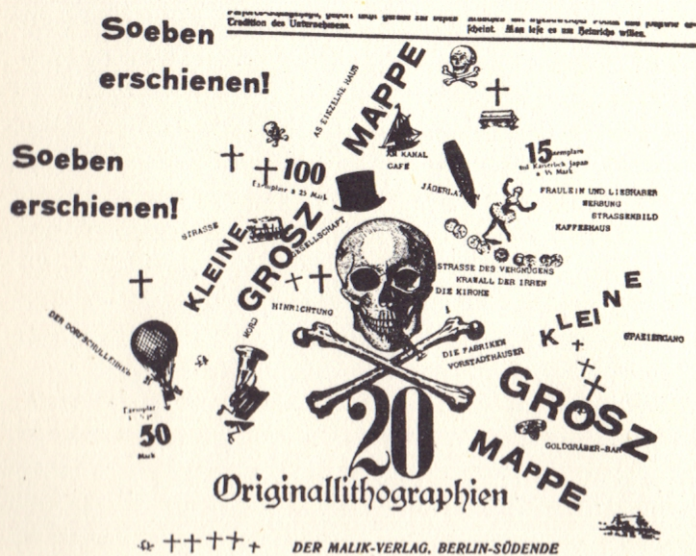
azok a színek észrevétlenül vezetnek át a nem valóságos szobába. Valószínűtlen, hogy a valóságos előszobajuttató ez a nyilvánvalóan festett, arc nélküli, ruhátlan nő csukta volna be az imént, aki a szoba fiktív terében nyújtózkodik.

Wesselmann 44. számú *Nagy Amerikai Aktja* három egységből áll. Egy jobb oldali, kissé előreugró, tárgyakkal berendezett helyiségből, egy középső, ugyancsak valóságos, de a jobb oldalnál távolabb fekvő szobából (amelynek berendezési tárgyai a radiátor és a telefon) és egy bal oldali, festett, a kompozíció mélyébe vezető harmadik részből. Itt található az akt. Wesselmann nemcsak az objekt, az assemblage és az environment összegezéséig jutott el: mindezt a hagyományos szín- és formaelemekkel dolgozó festészettel is szembesíti.

A kollázs műfajának másik következetes fejleménye egyetlen anyag kiállítása. Ennek legtisztább példái Matisse *Jazz-sorozatának* papírragasztásai vagy Donáth Péter *Csipke* című műve, amely nem utal a csipke ürügyén semmire, csakis magát az anyagot látatja. Egyetlen anyag mint téma — ez a végtelen tiszta kollázs.

Eddig is igyekeztünk megmutatni, hogy a kollázs olyan sajátos képzőművészeti műfaj, amely beláthatatlan új lehetőséget nyitott meg a művészi kifejezés előtt. Azt mondtuk, a kollázs más műfaj, mint a montázs. Mielőtt a montázsról beszélünk, még egyszer le kell szögeznünk, hogy bár *elvileg* különbözik a kollázstól, nagyon sok olyan művel találkozhatunk, amelyről nem dönthető el egyértelműen, kollázs-e vagy montázs. Sok műben keverednek a két műfaj szempontjai és anyagai, és nem kívánatos, hogy az alkotások megítélésénél elsődleges szempont legyen annak eldöntése, kollázst vagy montázst látunk-e. Mindamelllett, az egyes műalkotásokkal

John Heartfield: Az „Új ifjúság” egy lapja. Montázs



A fényképezőgép viccei

Családi fürdő.
Képeslap az 1910-es évekből.
Montázs

való találkozásnál közelebb kerülhetünk magához a műhöz, ha biztosan felismerjük az alkotói szándékot, azaz, ha tudjuk: a technika vagy egy gondolat-e a meghatározó.

Azt mondtuk: a kollázs az anyag intim tulajdonságainak felfedezése és megszólaltatása, s ez elmerült szemlélődést, a képzőművészet benső problémáihoz való szoros kötődést feltételez. A film- vagy fotómontázs ezzel szemben elsősorban az intellektus műve, s mint ilyen általában sietős, frappáns képi megvalósítást igényel. Itt a gondolatot a fotográfia ténye, vitathatatlan valóságértéke hitelesíti. A túlradó mondani-valójú montázs szívesen használ „előregyártott elemeket”, így egyetlen lélegzetre sokjelentésű, szimbólumokat tömörítő képeket fogalmazhat meg anélkül, hogy idejét a számára kevésbé fontos technikai részletek kidolgozására kellene fordítani. A montázs alapelve az $1+1=3$, azaz: két képi elem együtt gazdagabb, mélyebb jelentésű, mint külön az egyik és külön a másik. Például: egy gyerek önmagában: gyerek; egy nő önmagában: nő, mégis, ha együtt látjuk őket egy képen, arra gondolunk: anya és gyermeke. Az a tény, hogy együtt látjuk őket, olyan kapcsolatot fed fel előttünk, amelyre különben nem gondoltunk volna. Ez a jelentéstöbblet a montázs tömörségének nyitja: a kompozíció gondolatok tömegei cikáznak, nincsen idő az anyagok természetének önfeledt vizsgálgatására, a színértékek és a felülethatás titkainak fűrkészsére. A montázs nem hagy erre időt nézőjének. Az orosz forradalom idején készült montázsoknak például egyúttal tartalmi jegye is a dinamika, a gyorsaság: az, hogy Rodcsenko vagy Liszickij hetekig, hónapokig csiszolta volna egy-egy kompozícióját, éppúgy elképzelhetetlen, mint az, hogy a XVII. századi holland portrékat és életképeket csak úgy futtában festették volna. A kollázs időtlen líra, míg a montázs, még ha készítője

valójában hónapokig kereste is a megfelelő motívumokat, a pillanatnyi telitalálat, egy robbanó szójáték erejével hat. Egy szó különös hangsúlyozása, más szóba vagy szokatlan összefüggésbe helyezése meglepően mélyre világíthat a szó meglevő, de a köznapi használatban elfedett jelentésvilágába. Épp így tárja fel egy-egy képi elem is saját két- vagy többértelműségét egy meglepően új, önkényesen megválasztott környezetben. A néző pedig az adott asszociációs lehetőségeken elindulva végtelenül sok gondolat útját járhatja be.

A fényképezés feltalálása hatalmas lökést adott az ember münchenbárós fantáziájának. A fotó: hiteles dokumentum. Lefényképezni csak azt lehet, ami van. Aki „Mont Blanc” feliratú táblával együtt látható egy képen, az nyilvánvalóan megmászta a Mont Blanc-t, aki repülőgépből mosolyog ki, az nyilván repült egy kellemeset, aki egy hatalmas cápa nyitott szájában üldögél, az nagyon bátor ember lehet. Gyanút csak akkor fogunk, ha a „Mont Blanc” feltűnően műtermi megvilágításban került lefényképezésre, ha a repülőgép túlságosan kicsi és rozoga, ha a cápa méretei ellenére gyanúsán szelíd és merev tekintetű, vagy ha olyan, minden elképzelésünket felülmúló helyzetben látunk egy személyt, mint például Ferenc Ferdinánd trónörökös, aki múmiaként tekint ránk egy 1900-ban Kairóban készült felvételtől. Azzal még csak henegeget valaki, hogy estélyi ruhában megmászta az Alpokat, vagy hogy beült egy cápa szájába, de hogy múmia volt . . .

Ezek voltak az első fotómontázsok: képtelen helyzetek, hihetetlen kalandok utánzásai. Már a múlt század második felétől kezdve készítettek olyan képeslapokat, amelyek külön-külön lefényképezett, majd összeragasztott (vagy csak egymás mellé helyezett) és újra lefényképezett dolgokat,

A „személytelen” montázs

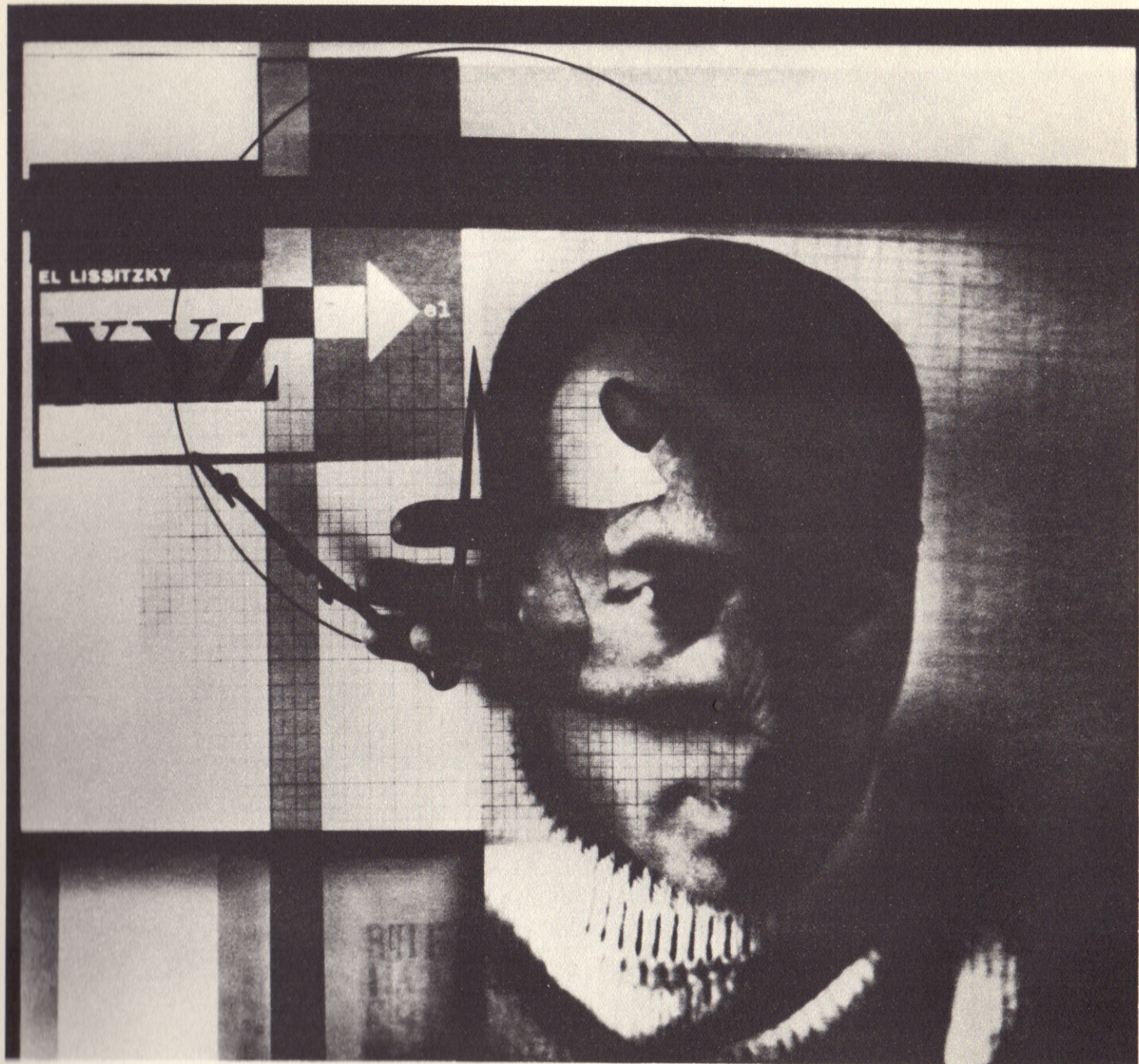
El Liszickij:
Önarckép. 1924.
Montázs

lenné színezi az a tény, hogy több dolgot látunk áttűnni egymáson. A kéz és az arc egymásra fényképezése mást, talán többet jelent, mint egymás mellé helyezésük. Összefüggésük inkább érzelmi, semmint logikai természetű, mindenképpen szorosabb, mint az egymástól elválasztható ragasztott motívumoké. A ragasztott elemekből álló kép egyes részei között mi, nézők teremtjük meg a kapcsolatot; a laboratóriumban készült montázs alkotója ezt a műveletet messzemenően elvégezte. Ez a technika alkalmas arra, hogy a dolgok külső képe helyett azt a belső látványt mutassa meg, amelyet a fényképező emberben felidéztek.

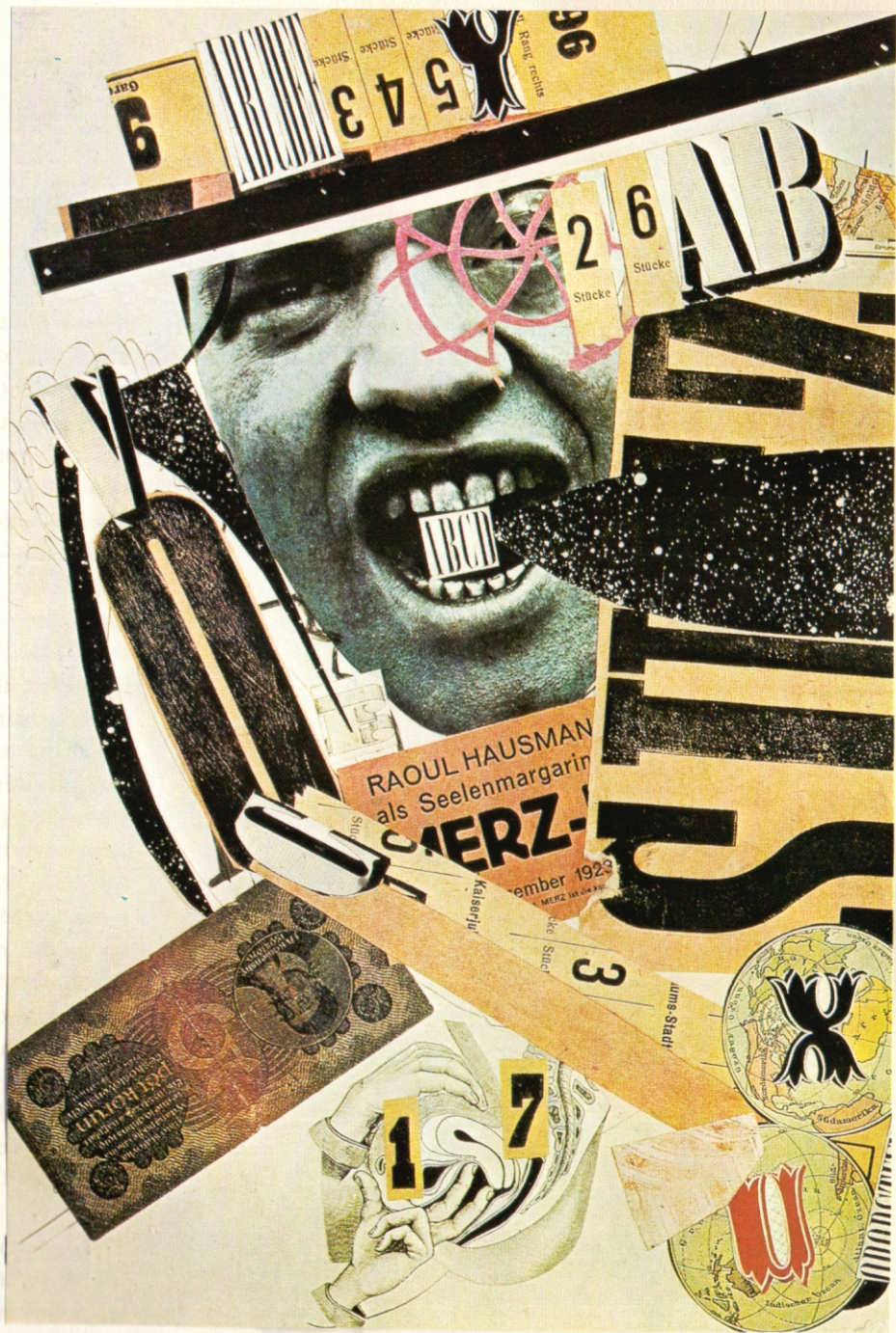
A tüntetően értéktelen anyagok felhasználásával már a kollázs is lázadt az individuális élmények, a személyiség műkereskedelmi adásvételén alapuló művészetfelfogás ellen. Az egyéni műhelyitkók, az egyéni technika tagadása kapcsán Aragon is beszélt „a technikai egyéniség tagadásá”-ról, s ha ez igaz volt a kollázs esetében, fokozottan igaz a montázs készítésében. A montázs anyaga lehet a mindennapi élet bármely eseményének képe, ezek a képek pedig feltétlenül közismert motívumok, leggyakrabban olcsó sajtótermékekből származnak. A közlendő egymás mellé helyezésükben és nem pusztán bemutatásukban rejlik. A montázs készítője sokszor nem saját felvételeiből, hanem a napi- és hetilapok képanyagából válogat, tehát az egész világ eseményeiből, nem önnön, esetleg elszigetelt életének történéseiből. A világ eseményeiből összeállított montáznak különösen a húszas években lenyűgöző hatása volt az emberekre. Televízió helyett ezek a képösszeállítások foglalták össze a híreket, és juttatták el sokakhoz. A montázs készítője a háttérben maradt, személye lényegtelen, bár sohasem volt pusztán hírközlő, hiszen a motí-

vumok kiválasztása és összekapcsolása az ő véleményét tükrözte. Műve az újságokra éhes modern ember szükségletét elégítette ki. „Az egyidejűség varázsa, annak fölfedezése, hogy egyrészt ugyanannak az embernek ugyanabban a pillanatban oly sok különböző, össze nem függő és összeegyeztethetetlen élményben van része, másrészt különböző emberek más és más helyen ugyanazt élik át, hogy a föld különböző, egymástól teljesen elszigetelt pontjain egyidejűleg ugyanaz történik, ez az univerzalizmus, amelyet a ma emberében a modern technika tudatosított, talán ez a tulajdonképpeni forrása az új idő-konceptciónak és annak a szaggatottságnak, amellyel a modern művészet az életet ábrázolja” írta a magyar származású Arnold Hauser, korunk egyik legismertebb művészet-szociológusa, pontosan jelezve azt az igényt, amelyet elsősorban a montázstechnika volt képes kielégíteni képen, filmen, zenében és irodalomban egyaránt. (Széll Jenő és Nyilas Vera fordítása.)

Ezen túl, a húszas évek szovjet-orosz művészeinek és a hozzájuk hasonló felfogású nyugat-európai művészeknek tudatos programja volt az egyén háttérbe szorítása. Az egyéni problémákat és a róluk szóló tudósítást az elmúlt korokhoz tartozónak tekintették. Számukra, akik kizárólag jelenben és jövőben gondolkodtak, a múlt kerülendő téma volt. A jövő világát közösségi, kollektív világnak képelték és tervezték, amelyben nincsen helye a közösségből kiváló egyénnek. Elgondolásuk szerint a jövőben az egyes ember kiteljesedése éppen az, hogy a közösség része lesz. Ennek a társadalmi programnak a szolgálatába állították a művészetet — gondoljunk Liszickijre —, és a montázs jól megfelelt céljaiknak. Magát a „művészet” szót is elutasították, mert egyéninek, szenvelgőnek találták, és hangsúlyozták a montázs eredeti



Raoul Hausmann:
ABCD. 1923.
Montázs





Clown.

OROSZLÁN. Oroszlán.
OROSZLÁN. Oroszlán.

Bohócok.
Bohócok. Oroszlán.
Bohócok.

LASSAN

zuhatag a beszélő filmmel

Hulla uszik a vízben

Katonák.

Mars-mars.

Pohár VIZ

Mozog a tükre.

röviden

gyorsan Fölszökell.
Berlin 1921—1922

VÉGE

Megjegyzések azok számára, akik a filmet nem akarják egyszerre megérteni:
Ez a film nagyrészt a felvevőgép lehetőségeiből adódott.

A cél az volt, hogy a film saját akciójával és saját tempószerepével hasson a máig divatos irodalmaskodó, színházaskodó cselekmények helyett.

Az autó mozgására a brutális bevezetés végett van szükség. A lélegzetnélküli rohanásért, a város zür-zavaráért. A tigrisre a kontrasztért. Másrészt, hogy a közönség már a film elején megszokja az illetén meglepetést és következtetlenséget.

(Ez a film nem akar tanítani, nem moralizál és nem mesél. Csak vizuálisan akar hatni.)

Hidak, vonatok, hajók stb. a város civilizációs berendezkedésért.

A vonat hasa: másként sose látott élmény. A foszforeszkáló arc lassan elfordul: asszociáció fásztó telefonálásra; álomszerűség (üveg — üveg — üveg), egyben a mozgás irányával előkészít a repülő spirálisára.

A hullámvasut száguldás: az ember figyelmét sok dolog kikerüli. Sok azért, mert érzékszervei képtelenek mindent fölvenni: gyors mozgást, a veszély pillanatait stb. A hullámvasuton majdnem mindenki behunyja szemét a nagy zuhanás alatt. A fölvevőgép soha. Babát, állatokat alig tudunk tárgyilagosan megfigyelni, mert egész csomó más körülményt is értékelünk közben.

Fém tölcsér — úgy megijeszteni, hogy szinte fájjon.

A pohár Víz tükre — pompás.

Az oroszlanfej gyakorisága lidércnomo-
más (ismét — ismét — ismét). A színházközön-
ség vidám és a fej mégis megjelenik —
Stb. stb.

Montázs mindenütt

kifejezési lehetősége. Montázsain a gyermekkori vágyak és a halálfélelem sokszor groteszk látomásokban, öngúnyban oldódnak fel. Noha szinte kizárólag formai szempontok alapján állítja össze motívumait, legtöbbjüknek — a rózsának, az égitesteknek, a repülő embereknek — hosszú előéletük van a festő emlékeiben és műveiben.

Bármilyen nosztalgiával viseltetett a film iránt, bármilyen intenzív kölcsönhatásban állt vele, a képzőművészetnek mégis le kellett mondania az időbeli ábrázolásról. A festőknek és a fényképészeknek tehetetlenül kellett nézniük, hogy a filmek alkotói alkalmazzák a tőlük tanult képszerkesztési elveket. Filmjeiknek szinte minden kockáját képként komponálják meg — különösen Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, Kulesov műveire áll ez —, majd ezeket a képeket olyan módon hozzák kapcsolatba egymással, ami a képzőművész számára elérhetetlen: egymás után villantják fel őket. A montázsnak be kellett érnie az egyetlen pillantással átfogható kompozícióval, az időre legfeljebb annyiban számíthatott, hogy a néző egymás után ismeri fel a jelentés különböző rétegeit. Éppen ezért a montázkészítés a legtöbb képzőművész számára határhelyzet volt: ha tehetik, talán filmet készítenek.

A montázs egyik legjellemzőbb és lehetőségeinek leginkább megfelelő alkalmazási területére talált rá a reklámban, beleértve a plakátokat, a hanglezem- és könyvborítókat is. A reklámnak, a film- vagy kiállítási plakátnak, a könyvborítónak egyetlen mozzanattal kell felidéznie a hirdetett áru vagy mű egészét, tehát olyan képet vagy kép-kombinációt kell felvillantania, amely a lehető legegyszerűbben a lehető legtöbbet mondja el a szóban forgó árurol vagy műről, egyértelműen és tömören tájékoztatja a szemlélőt.

Általában többet kellene megérteni a kézirat gyors olvasásánál, mint amennyit a magyarázat valaha is segíthet.

Paul Citroën:
Nagyváros. 1923. Montázs



Motívumrendszerek alakulnak ki

környezeténél elevebb, figyelemreméltóbb volna. Gondoljunk a vegyes technikával készült filmekre, például Lindsay Anderson „Ha” című filmjére. Szorongást ébreszt az egyes tárgyak szétDarabolása, az összetartozó részeknek a kompozíció különböző helyeire illesztése. Vajda Párduc és liliomán például a mélybe zuhanó táncosnő egyik lábát lefelé mutató emberi kézre illesztve látjuk.

A montázs lehetőséget nyújt különböző történelmi időpontok egymás melletti ábrázolására. Ha például jól láthatóan régi fényképet vagy metszetet illesztünk nyilvánvalóan modern környezetbe — ahogy Miró tette nem egy művén vagy Tóth János, a „Szerelem” című magyar film operatőre —, akkor a lehető legélesebb ellentétet mutathatjuk meg két történelmi pillanat között.

Nagy jelentősége van az idézésnek is. Sok montázs él azzal a lehetőséggel, hogy ismert művészeti alkotások reprodukcióit építi be, idézi saját rendjében. Gyakori motívum a Mona Lisa; Tom Wesselmann művén például egy Renoir-képet láthatunk.

Az alkotók az egyes motívumokat mindig meghatározott, egyszeri céllal alkalmazzák egy művön. Azoknál azonban, akik gyakran készítenek montázst, vagy egy-egy közösségen, kultúrközegen belül, az egyes motívumok olyan jelentéssel telítődnek, amely csak az adott közegben, illetve környezetben érvényes. Vajda Lajos montázsain ilyen elem a liliom, a halálfej vagy az üvöltő állat, Bálint Endre művein a rózsza, az égitestek, az orosz forradalom korának montázsain a gép, a szigorú mértani formák, Max Ernstnél az emberekre aggatott csőrök és szárnyak, a hatvanas és hetvenes évek amerikai művészeinek alkotásain pedig a jellegzetes fogyasztási cikkek:

1982 NOV 4

1987-01-02

Felelős kiadó a Corvina Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Körber Ágnes
Műszaki vezető: Murányi István
Műszaki szerkesztő: Köből Vera
Címlapterv: Faragó István

Készült 5 (A/5) ív terjedelemben, 9 melléklettel,
1976-ban

A szedést és a kötést az Egyetemi Nyomda,
a nyomást az Offset Nyomda végezte
CO1211-h-7680

1991-07-01

1989-07-17

Értelmes, modern fiatalnak lenni és megpróbálkozni a művészet valamelyik ágával — csaknem egyet jelent. Van, aki verset ír, van, aki zenél — Bachot vagy Beethont —, és van, aki a képző- és iparművészet egy-egy ágában kísérletezik. Ez a sorozat — a MŰHELYTITKOK — az utóbbiakhoz szól. Minden kötetünk szerzője fiatal művész: festő, építész, textiltervező, grafikus, keramikus, bábkészítő és így tovább. Írásaikban nemcsak az adott művészeti ág történetét és esztétikáját foglalják össze, hanem saját érzéseikről, terveikről is vallanak, s — nem utolsósorban — hasznos, sehol másutt nem található tanácsokat adnak: hogyan fejlesztheti ki az olvasó a benne szunnyadó képességeket?