

Széljegyzetek

Balázs Imre kolozsvári kiállításához

A *Korunk* szerkesztősege, házi kiállításai sorában, nemrég a marosvásárhelyi Balázs Imre festményeit mutatta be. Utóbbi időben a szerkesztőség helybéli művészek mellett más városbelieket is szerepeltet, s ezzel örvendetesen szélesíti kiállításaink programkörét, mint ahogy kiszélesíti a vitamegbeszélésekkel is, amelyeket tárlatai kapcsán rendszeresített. Igaz, a Balázsszal kapcsolatos vita nem tárta fel a kérdéseket sem szélességükben, sem mélységükben, inkább csak jelzett néhány problémát, de azt igen határozottan. Az ott felvetődött, valamint az írásban megjelent szempontokat, véleményeket szeretném itt kiegészíteni és továbbvinni.

Balázs folytonosan lázban égő, önmagával s a világgal vívódó művészegénység, erről vall fájdalmasan őszinte önarcképe is. Festészetének problémafelvető jellege egészen nyilvánvaló: elég, ha a Dózsa-sorozat darabjait vizsgáljuk. Dózsa zaklatott, tragikus arcképe nem ad semmilyen utalást korra, környezetre, sőt mintha inkább a modern kor ruházatát sejtetné: lehet Dózsa, de éppúgy lehetne a történelem számos más, nagy, elbukott népvézére is — bármely korból. Sőt! Az önarckép s a Dózsa-portré egymás mellett, egyaránt drámai kifejezéssel — mintha még tovább mutatna. Hirtelen átvillan az agyamon Flaubert válasza, amikor Mme Bovaryről kérdezték: „Bovaryné én vagyok!”

Férfiak csoportja című képének fekete háttéréből gyönyörűen hangolt zománccos csillogású színek sokaságát sorakoztatja fel a művész, s azok ritmikus folytonosságával, drámai feszültségével az inkább csak sejtetett embertömegben áthullámzó feszültséget érzékelteti. Balázs itt nemcsak palettájának gazdagságát, de művészetének érzelemkeltő, hangulat- és légkörteremtő erejét is bizonyítja. A látványos történelmi képek külsőséges hatásesszkezeit kerüli: festői-érzelmi elemekre épít.

A közép méretű, 0,70×0,85 m-es vászon csak közelről szemlélhető, vívőereje három méternél nem több, s ennek helyessége — történelmi képről lévén szó — vitatható. Vitathatatlan azonban, hogy az *Asszonyok csoportja* című képen a színek feketesége már túlzottnak tűnik, mert a művészi mondanivaló tolmácsolásának rovására megy. Illetve, ha a tragikumot Balázs oly módon akarta közvetíteni, hogy a formákat éppen csak jelezve a kép lényegében egyetlen fekete foltként hasson, a gyász jelképeként, akkor ezt a rendkívül nehéz művészi feladatot, érzésem szerint, még nem sikerült maradéktalanul megoldania.

Meglehet, ez a sötét felület, amelyben elvesznek az alakok, eszköz arra, hogy a néző a részletek, az adott tárgy elemei helyett a művészi összhatásra figyeljen fel. Ez a tárgy nem szorítható az „ürügy” szűk keretébe, ahogyan azt Székely János állítja a katalógus szövegében, s ami sok esetben valóban így igaz; ám az ürügy sem mindig véletlen, Balázs esetében pedig éppen nem az: perdöntő jellegű.

Tudatosan vagy átélés-újraélés útján, Balázs az erdélyi piktúra számos hagyományát építi be, ezek mellett pedig megmutatkozik az utóbbi évek festőgyakorlata, amelyek során absztrakt, többnyire négyzetes, értékben egymáshoz közel álló szín-foltokat sorakoztatott fel vásznain, amelyeknek alig érzékelhető modulációi a minimal-art elemeit idézték. Ezek újabb, átértékelt feladattal ma is tovább élnek vásznain, például a *Kései anyaság* címűn, s még inkább átértékelt alakban, de ott vannak az *Asszonyok csoportján* is; mindkettő visszatérést jelent a nonfiguratívból a figuratívba. Ezért érthetetlen számomra, miért írja Székely János a katalógus előszavában, hogy Balázs Imre „sohasem volt nonfiguratív festő”, hiszen éveken át láthatta nonfiguratív festményeit műtermében és a marosvásárhelyi tárlatokon.

Az *Utunk* 1975. 33. számában Murádin Jenő, Balázs sötét színeinek „előlegezett galériatónusáról” ír, idézőjelben, mintha ez így valahol elhangzott volna, vagy mert talán úgy képzeli, hogy a sötét szín feltétlen galériatónushoz vezet. Tudni kell, hogy a galériatónus (egybeírjuk!) régi olajfestmények sötétbarna színe, az olaj oxidációjának következményeként. A XVII. század, pontosabban a manie-

risták óta, korábbi jeles művek utánzásaként, mesterségesen is létrehozzák. A múlt században használt bitum-festékanyag is kellemes sötétbarnás alaptónust adott, biztosította a benne felgyújtott élénkebb színek egységét, az akkori akadémikusok pedig, egyéb mesterkedésekkel együtt, ezzel igyekeztek a kép időtálló értékét, múzeumi, „galériai” tónusát hangsúlyozni. Ehhez a mesterkélt történelmiesített beálláshoz Balázs tudatos történelemkorszerűsítő beállásának semmi köze. Festészetével kapcsolatosan galériatónust említeni több, mint tévedés: a kérdés teljes félreértése.

Balázs a folytonosan újat kutató, festészetét tovább alakító művész típusa. S mert ő maga, a művész is tele van ellentmondásokkal, festészetében sem keresetünk maradéktalan egységét. Az *Ablaknál* című vászna klasszicizáló, az *Ofélia II.* lüktető, hullámozó, szenvedélyes színfoltjaival viszont romantikus. A *Madonna* (az Utunk *Arckép* címmel közli a reprot, s ezzel zavarba hozza az utókor műtörténet-íróit) Murádin számára „ikon-ihletésű”, de hogy miért, arról semmiképp sem sikerül számot adnom magamnak. Már maga a **társítás**: „klasszikus fogantatású, ikon-ihletésű” — nonszensz. A lineáris-ornamentális jellegű ikon ugyanis körvonalak által körülhatárolt síkok modulálatlan színeinek töretlen csillogására épül. A körvonalak mellőzése esetén a színelületek éppoly körülhatároltan, kivágottan kerülnek egymás mellé, mintha ott szerepelne az elválasztó vonal. Az ikon felületén minden pontosan elrendezett, hiszen nem a valóságos világ esetlegességeit, hanem egy elvont eszményt, az Isten-vízió sziklaszilárdságát, emberfelettséget hirdeti. Balázs műve nem dekoratív, hanem festői eszközökkel hat, lágy tónusos átmenetekkel, fehérrel megtört sejtelmes-kék színhatással, szabad ecsetjárása pedig intenzív hangsúlyokkal közvetíti a művész érzelmi rezdüléseit. A kép az olasz korareneszánsz madonnaképeit idézi érzelmi gazdagságával és tisztaságával, ám az ikonnal nem tart rokonságot, mint ahogy annak idején a trecentisták és a quattrocentisták is a bizánci (ikon-, mozaik- stb.) művészet megkövesedett merevségével s az egyház dogmatizmusával szálltak szembe, hogy a hitet földibb tegyék, és emberközlebe hozzák.

Balázs a színt, a formát mindig a benne feszülő művészi kérdés tolmácsolására alkalmazza; nem regisztrál: sugall, a tárgyon át adja önmagát. (Mint egyébként a „lefestő” festőkkel ellentétben minden művész.) Székely János megfogalmazásában: festészetében „mindenestül a belső világ uralkodik”, „a művészi szubjektum”. Ennek bevezetéséhez a katalógus szövegét a következőképpen indítja: „Taine közismert meghatározása szerint a művészet nem egyéb, mint a természet, úgy, ahogyan egy emberi temperamentumban tükröződik. Nem biztos, hogy ez mindenestül így igaz, de biztos, hogy sok az igazság benne.” Hát nem biztos, hogy ez így igaz. Sőt biztos, hogy így nem igaz. A valóban közismert meghatározás: „a természet egy darabkája, az egyedi temperamentum szemüvegén keresztül” (*Le roman expérimental*), illetve: „a természet nem más, mint a természetnek valamely egyéniségen át szemlélt része” (*Proudhon és Courbet. Válogatott művészeti írások*) ugyanis nem Taine-től, hanem Zolától származik. Zola valóban közel áll Taine-hez, s egy megnyitó beszéd szövegében ilyen tévedés elcsúszik, hiszen nyilván csak memóriazavarról van szó, nyomtatásban azonban már nem. A kérdés lényege nem is itt van.

Lényegében a Comte, illetve Taine iskoláján nevelkedett Zola a „pozitív tények” megfigyelésének és kommentár nélküli visszaadásának híve, s csak a szubjektum irányába tesz engedményt; a naturalizmus pozitívista szubsztrátuma azonban már nagyon messze esik Balázs művészetétől. Pontosabban, Balázs esetében már nem arról van szó, hogy a külső világot ábrázolja-e a lehető legpontosabb részletekig elmenően, vagy a belső élményeit közvetítse-e kizárólag, s hogy ebben a folytonos önvallomásban a külvilág csak ürügy-e. Mert bár Balázs valóban lírai alkot, s elsődlegesen mindig önmagáról vall, ám önmagán át a világról is tanúskodik, s itt már nagyon is tudatos elemek játszanak közre képalakító folyamatában. Nem mindegy ugyanis, hogy a művész milyen „ürügy” ürügyén vall önmagáról. S az a tény, hogy Balázs Dózsa forradalmáról vall, bizonyítja, hogy ez adta számára a felkavaró, megörökítésre kívánczó élményt. Az pedig, hogy Dózsa népének tragédiájával azonosul, határozott társadalmi állásfoglalást jelent, még akkor is, ha ez a vallomás nem pontosan leolvasható részletekre, hanem egyetlen megrázó érzéskivetülésre épül. A líra itt tragikusá lesz, a lírai műfaj átcsap a drámaiba. Különbösen is, a líra legkönnyebben kerül a többi műfaj hatása alá. Balázs *Férfi és nő* című képén epikus és drámai elemeket is találunk, a lírai kiindulás ellenére.

A *Korunk* szerkesztőségi vitáján felmerült a kérdés, vajon helyes-e Székely megállapítása, valóban lírikus festő-e Balázs, vagy pedig drámai? Feljegyeztem néhány jelzőt az ott felsoroltakból: lírai, drámai, elégikus, tragikus, balladás stb. Tulajdonképpen mind helyes. Összegezve, azt mondhatnám: konfliktusos viszonyulás a világhoz. A műfaji kérdés tisztázása egyébként — ha egyáltalán lényeges —

kétségkívül bonyolult. Míg az irodalomelmélet, ha nem is egyértelműen, de tudományos alapossgal és rendszerességgel tisztázta a műnemeket és azokon belül a műfajokat, a művészetelméletben ez nem történt meg. Nincsenek megfelelő támpontjaink annak meghatározására, mikor és mitől lesz egy festmény lírai vagy drámai. A művészetelmélet műfaji elhatárolásai elsősorban tematikus jellegűek — történelmi életkép, portré, csendélet stb. —, de nem tisztázzák megnyugtatóan azok epikus, lírai vagy drámai megjelenítésének lehetőségét.

A festmény epikus jellege aránylag könnyebben meghatározható, s a líra terén is sok az irodalomból átvethető meghatározás. Ha elfogadjuk Petersen rendszerét, amely szerint az epika egy cselekmény monologikus leírása, a líra pedig egy lelkiállapot monologikus ábrázolása — mindkettő átültethető a festészet nyelvére. Am a dráma — egy cselekvés dialógikus ábrázolása — a festészetben, lévén az térbeli és nem időbeli művészet, lehetetlen. A festészet esetében a líra cselekménytelen jellege is helytálló, s többé-kevésbé Johannes R. Becher definíciója is: „A líra abban különbözik más műfajoktól, hogy benne a szubjektum a művészi formálás objektuma.“ A líra sajátja „a világ és az egyén, a természet és az ember egybeolvasztása“ — írja *Estztikájában* Ungvári Tamás, s ezt a festészet tényleg megvalósította. Elég, ha példaképpen a múlt század elejének angol tájfestőit említem, a francia impresszionistákat, s talán leginkább Van Goghot.

A lírai festészet esetében tartalom és eszköz együtthatása oly teljes, hogy a formaelemek válnak a tartalmi elemek üzenethordozóivá, s azok fogalmi úton alig is közelíthetők meg. Az impresszionista festészetben például a fényt, ami az alapkérdés, csak szín útján közvetítheti a festő, ám a fényrejezések kifejezéséhez az ecsetjárás sajátosan új technikája is szükséges volt. A zaklatott lelkű Van Gogh belső lángolásait átviszi a tájra, s azon minden égni fog: a szálegyenes ciprus lángnyelvűvé válik, lángba borul a búzatábla, s még az ég is, amelyen tucatnyi hold kering és porlik szét, vagy egyetlen hatalmas napkorong borítja, forrón és sejtelmesen. Az éjszakai kávéházat saját szavai szerint olyan zöld és vörös színnel festi, hogy az kifejezze: ott gyilkolnak is. A költészet esetében, miután az fogalmi eszközökkel operál, elvben szétválasztható a tartalom s annak hordozó eszköze, a szó. Nehezebben különíthető el azonban az impresszionizmus alapeleme, a fény attól, hogy a festő apró színvesszőcskéket alkalmaz, s azokat lendületesen és pasztó-zusan úgy viszi fel a vásznonra, hogy kiemelkedjenek, s térbeli elhelyezkedésüknél fogva maguk visszaverik és vibráltatják a fényt.

Bonyolultabb a drámai ábrázolás kérdése. Irodalomban a drámai szerkezet folyamatosságot jelent, sajátos elemekkel: expozíció, bonyodalom, kulmináció és végkifejlet. Ezek egymásutániságát a festészet nyilván nem adhatja, sem azt, hogy az egyes részletek alárendelődnek egymásnak s a végkifejletnek. Alá- és fölrendelési viszony a vásznon is kialakul, ahol a részletek a drámai centrumnak rendelődnek alá; foyamatosság híján azonban a festő csak egyetlen mozzanatot ragadhat meg, s az többnyire a kulmináció vagy a végkifejlet. A drámai szituáció visszaadásánál a néző nemcsak közvetlen a kép alapján kapja az élményt, hanem olyan asszociációk felidézésével is, amelyek magában a képben s annak ábrázolási eszközzeiben immanensen nincsenek benne. A kép ilyen értelemben visszamenően és előremutatón is asszociáció-képzeteket idéz fel. S bár a cím elsősorban az epikában játszik jelentős szerepet éppen az epikus funkció biztosítására, ez a tényező a drámai festmény esetében is szerepet játszik. Balázs adhatta volna *Férfiak csoportja* című képének azt a címet is, hogy Zaklatottság, Bánat, Szomorúság, Bűnhődés, Szenvedés — a sorozattól függetlenül, s ezzel kiragadta volna művét történetiségéből, hogy tisztán személyes, tehát lírai élményjellegét hangsúlyozza. A történelmi kép esetében az átélés közvetett, és semmi esetre sem véletlen, hogy Balázs ezt hangsúlyozza: a történelmet, a drámát — s nem a pillanatnyiságot sugalló lírát. A líra kívül kerül az objektív idő koordinátarendszerén, nem érzékelteti azt, sűrített hatása nem nyit perspektívát előre és hátra, Steiger megfogalmazásában: „pontoszerű.“ Balázs Dózsa-képei, címükkel vagy azokon túl is — fogalmi asszociációkat idéznek, drámaiak, túlmennek a szubjektív önkifejezésen: állásfoglalások a világgal szemben, vissza- és előremutatón.

Ezek a meghatározások is csak kísérlet jellegűek. A festészet esetében a kritika inkább lírai vagy drámai hatásról, hangütésről, érzelemről ír, tehát a bíráló szubjektív benyomását tükrözi, éppen a már említett premisszák hiányában. Talán még annyit, hogy lírai alkotó festő is alkothat drámai hatású művet. Shakespeare nemcsak drámaíró, ragyogó lírai költő is. A kiegyensúlyozott Goethe így vallott önmagáról: „Ich bin doch ein Mensch gewesen / Und das heisst ein Kämpfer sein.“ Minden klasszikus nyugalma ellenére. Ezért meggondolandó egy művészt egyetlen kategóriába sorolni, mindenáron. A dolgok bonyolultabbak.

Borghida István