

Az idő transzparenciája avagy a változóban felismert állandó

Bálint Endre *Tragédia*-illusztrációról

Bálint Endre *Tragédia*-illusztrációi¹ különleges helyet foglalnak el a Madách-műhöz kapcsolódó képi hagyományban. Az egyes Bálint-monotypiák témái és formai megoldásai nem követik azt a Zichy Mihály rézkarcai óta alakuló kánont, amelyet többnyire a szcenikusságon alapuló képkompozíciók jellemeznek. Ezen kívül első pillantásra a sorozat elemeinek önálló képi státusza meghatározóbbnak látszik a „megengedettnél”: az úgynevezett diszkurzív komponens, vagyis az illusztráció szöveg- és nyelvfüggősége, a textusra tett utalásai háttérbe szorulnak a figuralitás funkciója (a jelölő autonomitása) mögött². Úgy tűnik, ez a két ellendetermináns tényező (tehát a *Tragédia* vizuális kánonjától való elhajlás és a szövegfüggőség komponensének visszaszorítása) felelős azért, hogy Bálint Endre *Tragédia*-olvasatának megközelítése nem tetszik egyszerű feladatnak.

A színek harmóniája és a formák reduktív egyszerűsége miatt a szemlélőnek az a benyomása, mintha minden csak és kizárólag a látási észlelésnek lenne adott, miközben mégis azt érezheti, rejtve maradnak előtte a szöveg keltette művészi emóciók. Az expresszivitásnak legalábbis az az erőteljessége, és a diszkurzivitásnak az a kétségtelen megléte, amely más Madách-sorozatokban több helyütt, és a XV. szín illusztrációjánál különösképp megfigyelhető (lásd pl. Zichynél a sziklaszirtról leugrani készülő Ádám affekcióit, Buday Györgynél a valamiféle belső fénytől átszellemült Ádám-arcot, Kass Jánosnál a végső kiáltásba mint egyetlen időpillanatba sűrített történetet, stb.), Bálint Endrénél hiányzik. Elég az utolsó montázs statikusságára és szereplői kilétére utalnunk: az Ádám–Lucifer, vagy az Ádám–Éva, Ádám–Úr dinamikus figura-viszony helyett az angyalok kara szinte semlegesnek, homogénnek tűnő alakegyüttesét látjuk.

Mindezekből következik, hogy értelmezésünk irányát szükségszerűen az a kérdés fogja meghatározni, amely a kétszeres „elkülönbözés” okát firtatja, miközben természetesen kíváncsiak vagyunk arra is – el nem vitatva a monotypiák diszkurzív teljesítményét –, hogy ezek a képek mint illusztrációk *Az ember tragédiáját* miképpen teszik hozzáférhetővé az interreferenciális természetű befogadás számára.

Véleményünk szerint (értelmezésünknek ez lesz a kiindulópontja) Bálint Endre *Tragédia*-olvasatát – a hermeneutika szófordulatával élve – a „megelőzöttség élménye” dominálja, pontosabban szólva a megelőzöttségre való rádöbbenés, amely a művészek a textushoz fűződő olvasói viszonyát részlegesen felülírja.³ Egyéni sorsunkban és tapasztalásunkban egyszer csak elénk jön a felismerés, hogy a legfontosabb kérdések, a küzdés értelmére, a bizonytalanság bizonyosságára, a folytonosságra

* A szerző a Palócföld 2008-as Madách-pályázatán II. díjban részesült.

vetett hitre vonatkozó, csak mint már eleve, mint a megszületésünket már megelőző és mint örökké nyitott problémák adottak számunkra. A *Tragédiának* ezek az ember nembeliségét érintő végső kérdései Bálint Endrét mint a saját sorsban már munkáló, mint az egyéni tapasztalásba már korábban bevont problémák foglalkoztatták. Meglátásunk szerint ezért van az, hogy illusztrációi nem annyira a drámai mű textusára reflektálnak, mint inkább a mű és a képsorozat közös „eredetére”, közös egzisztenciális kérdés feltevéseire⁴.

Talán ilyen megközelítésből magyarázhatók a művész elsöre önellentmondónak tűnő mondatai is arról, hogy hogyan lehet illusztrátorként hitelesen tolmácsolni egy irodalmi alkotást. „Tökéletes műválasztásra, gondos előtanulmányokra van szükség ahhoz, hogy az illusztráció jó legyen, no meg olyan benső tartalmakra, amelyekkel a grafikus kiegészítheti az irodalmi művet. Számomra az ideális megoldás az lenne, ha a művész odaadna valamit egy bizonyos könyv számára, ami esetleg nem is ebben a kontextusban készült, de mégis rokonítható az irodalmi alkotással. Különböző világok találkoznának, felelnének egymás szavára.”⁵

Az irodalmi művel kapcsolatos gondos előtanulmányokról, illetve a minőségi, de szövegfüggetlen képekről szóló koncepciók logikai szempontból nyilvánvalóan ellentmondóak, ám épp ebben az allogikusságban érezhető meg a művészi intenció ereje és lényege: a művészi kifejezésnek, az alkotásnak mint a művészi folyamat eredményének mindenek előtt való hitelessége.

A hitelességet a *Tragédia*-illusztrációk esetében pedig – a művészi szubjektum nézőpontjából kiindulva – úgy tűnik, leginkább az egyéni felismerést az időben eltávolító és megsokszorozó tradíció biztosíthatja mind tematikus, mind formai szempontból. Ellenkező irányból szemlélve a kérdést, az újként előálló régi, a ráismerés és felismerés aktusa után bevonódik az egyéni mítosz kereteibe, és ott elnyeri aktuális formáit. A művész vallomása a *Tragédia*-illusztrációk esetében – egyébként számos más Bálint-montázs keletkezéséhez hasonlóan⁶ – ezt a megállapítást látszik igazolni. „Bizonyos, a népművészethez kötődő motívumok alkalmazása törvényszerűnek tűnt, hiszen akár a *Biblia*, a *Tragédia* is az általános emberi sorsban gyökerzik, tanulságai is általánosak. Ilyen meggondolásból használtam fel például a »cselédfolklor« vagy »stelázsifolklor« megoldásait, azaz az olyan mintákat, amelyeket a polcot takaró papírcsíkokba vágnak ollóval a háziasszonyok. Ádám és Éva arcát is azért nem egyénítettem, mert nem a karakterek, hanem az általánosítható tanulságok a fontosak.”⁷ Bálint Endre számára tehát a kisvárosi-népi életforma egy homogén közösségi kultúra rekvizítumainak tára, és ezen felül médium, az ősi, a régmúltban rejtőző kezdeteknek a közvetítője az egyéni felé. És mint erre már utaltunk, nemcsak a szemléletrendszer és a szellemi tájékozódást határozza meg az ilyesféle retrospektív irány, hanem a formavilágot is. „Az új forma tehát kényszerhelyzet – vallja Bálint – a személyiség keresi múltját, jelenét és jövőjét, hogy megtalálja helyét, szerepét az idő folytonosságában, és az önismeret totalitása teszi »igazzá« művészetét. Minden olyan forma, amely a kifejezés koncentráltságának köszönheti létét, továbbá megkeresi a Terra incognita felfedezéséhez szükséges – és az időben állandóan változó eszközöket, művészetnek nevezhető, természetesen tudomásul véve, hogy az »ismeretlen föld« és az odasegítő »eszköz« nincsenek meg egymás nélkül, sőt némi bátorsággal azt mondanám, hogy azonosak egymással”.⁸ Mint az ars poeticából is kitetszik, a hagyománnyal való viszonyképzés kérdése, mind

szemléleti mind formai szempontból, Bálint számára megkerülhetetlen kérdés, és ebből ugyanakkor az is következik, hogy az egyéni, a mindenkori aktuális által is szükségszerűen meghatározott. A tradíció egyidejű megtartását és felülírását a Madách-monotypiakon figurális szempontból elsősorban az angyal- és ördögalakok valamint a XII. kép robotszerű lényei jelzik, amelyek, bár többé-kevésbé szövegreferens figurák, metaforikus erejük mégis ikonikus, képi természetű. Az ördög ugyanis Bálint Endre gyermekkori „macskutya” rémének továbbélése, az angyalok mint „papír-angyalok”, „sablon angyalok”⁹ már korábbi Bálint-képektől fogva jelen vannak, a robot teste az említett stelázsipapírok mintájának és a rém fejének egyéni, ikonikus ötvözete.

Emellett itt vannak persze az általános képi metaforák is, például a piramis, a távcső, a guillotine ábrája, amelyeknek vonalstruktúrája leginkább megfelel azoknak a mentális képeknek, amelyeket a *Tragédia* egy-egy szavának, nyelvi metaforájának olvasásakor, és korábbi látványi észleléseink alapján is elképzelünk magunknak. A szövegfüggőség ezeknél a közérthető képi metaforáknál működik leginkább.¹⁰

Eddig elsősorban a teória (az intermedialis kutatások néhány nézőpontja, az ars poetica, az oeuvre alapkérdéseiről szóló kritika) felől közelítve állapítottuk meg, Bálint Endre *Tragédia*-illusztrációi inspirálnak arra, hogy az ismétlés mint olyan – ti. az egzisztenciális alapkérdések megismétlődése – tapasztalatában és tudatában, elsősorban tehát ebből a szorongást keltő nézőpontból olvassuk újra Madáchot.

Nézzük most a művészi kifejezés felől közelítve ugyanezt a kérdést, vegyük számba a formai analógiák és komplementerek, a színesemények, a műfaj-referenciák (tér, idő, scenikus értékek) valamint a képi metaforák és szimbólumok néhány példáját!

A formákat határoló vonalstruktúrákat szemlélve legelőször is az tűnik fel, hogy a képek lényegében alig néhány geometrikus formát és jellemző vonalvezetési irányt variálnak. Kevés kivételtől eltekintve mindent a kör, a háromszög, a négyzet és egy különös pipa-vonal ural. Kicsiben és nagyban is láthatjuk mindegyiket. A pipa-vonal a fák formájában (II.)¹¹, mindenütt a vállak és a karok ívében, a szárnyak vonalában (I., XV.), a halott lábának kontúrájában (VII.), az ablak boltívében (X.), vízszintes irányban az épület ívében (VIII.) és elszögletesítve a robot testsémájában (XII.) is jelen van. A kör mint a gömb síkbeli vetülete jelezheti az égitesteket, a Napot, a Holdat, és a csillagokat, kettős észleleti képben a földgolyó-ágyúgolyó képi jele is lehet (X.), a fa lombkoronája és gyümölcse (II.), a toronyóra számlapja (XI.), a mikroszférában hópehely (X.) és vérfolt (VII.). Egyenes vonalak mentén rendeződve díszítőfunkciót is betölthet, vagy szimbolikus utalások ikonikus jelölőjeként jelenhet meg (XII., XV.). A háromszög-forma tiszta és független reprezentációja csak a IV. és XV. képen látható, de kombinációira, különösen a körformával való együttes megjelenésére sok példát találunk, főként az ördögarcok formációiban. A négyzet (vagy négyszög) az ördög szemének ívét (II., III.), a piramis tégláit (IV.), az ablakokat (VIII., XI.), a guillotine vázát és a zászlókat (IX), a robot fejformáját (XII.) írja körül. Az analógiák sorát Bálint Endre egy ritkán alkalmazott képszerkesztési eljárással tovább fokozza: a figyelmet a háttér ikonikus elemeinek önértékére tereli, néhol ugyanis a formák negatívját (komplementerét) is a képi jelentésképzés szolgálatába állítja, ezzel az észleleti képek megkettőződnek, arcok mögül arcok tűnnek elő. Az I. illusztráción az egyszerre angyali és ördögi lény szárnya alól figyel ki

ránk egy különös szempár. Mindezt akkor láthatjuk, ha a transzparens „háttérnek” a jelentésképzés folyamatában félúton megrekedt jelölőit is figyelembe vesszük, vagyis az áttetsző körformákat egy új rend szerint szemiotikai kapcsolatba hozzuk egymással. A szempárhoz tartozik egy orr, amely mérete és formája miatt akár fallikus szimbólum is lehet,¹² és így, bár deszkrális módon, de a teremtés képzetkörét is felidézi a kép, hiszen hajlamosak vagyunk ezt a felsejlő arcot az Úr rejtett reprezentációjaként elfogadni.

A III. illusztráción a síkfelület középső harmadában elhelyezett vörös színű foltcsoportnak a transzparens fekete felülettel folytatott játéka indítja be a kétirányú szemiotikai folyamatot. A folytonos vonallal határolt vörös felületet a Paradicsom kerítése/fala peremének épp úgy láthatjuk, mint egy sejtelmes ördögarc kontúrvonalának. Ha azonban jobban szemügyre vesszük a képet, ugyanezeknek az ikonikus elemeknek az összjátéka folytán egy harmadik jelentéssel bíró formát is felfedezhetünk. Ehhez azonban követni kell Lucifer mesterkedéseinek logikáját, fejtetőre kell állítani a képet. Az ördögarc felbukkanásai az első három illusztráción ugyanis az óramutató járásával megegyező irányban már „megcsavarták” a képet (álló helyzetű, fentről belógó, jobbról balra bekandikáló alak), nekünk csak folytatnunk kell a virtuális mozgást. Lucifer fejsémája most váratlanul az Úr arcának részévé válik, és amint a síkbeli értékek felcserélődnek (a lent és a fent átértelmeződik), az ördög arca az Úr álarcává lesz. Értelmet nyer a vékony, színes vonalakkal behálózott fehér felület is (az álló képformához tartozó puszta jelölő szerepe, ti. foltértéke most jelöltre talál), szájként, az Úr szomorú arcának részeként érzékelhetjük, ugyanakkor láthatjuk szívárványnak is. A formai analógián alapuló észleleti kettősség így a kép nyelvén arról szól, amiről eredete a *Tragédia*, egyrésztől teremtő és teremtése (arc és szívárvány) összetartozásáról, másrésztől a jó és a rossz, a tézis és az antitézis, az isteni és az ördögi elválaszthatatlanságáról, komplementer voltáról, és még valamiről: észre kell vennünk, a kép most rejtett módon diszkurzív. Az ördögarc formasémájának ismétléseivel és nagyításaival (háromszoros reprezentáció ugyanazon a képen) az irodalmi mű transzcendens folyamatai (lásd az emberpárnak a III. szín végéig fokozódó transzcendens tapasztalatait) erősödhetnek fel a befogadó mint olvasó-néző számára. A formák feloldása, a formakontúrok fellazítása révén pedig (ilyen mértékben ezt másutt nem tapasztalhatjuk) a III. monotypia az álomképek elmosódottságát idézi fel. Tehát ebből a szempontból is diszkurzív, hiszen Madáchnál Ádámra a III. szín végén bocsát álmod Lucifert.

Láthatjuk tehát, hogy Bálint Endre illusztrációsorozatának formai analógiái (hasonlóságok és komplementerek) események helyszíneit és szereplőit hozzák referens helyzetbe, mégpedig úgy, hogy ebben a speciálisan a képi médiumra jellemző szemantikai folyamatban képesek kiiktatni az idő dimenzióját. Lucifer, az Úr és a robot (lásd a fejformákat); a növényi és a kozmikus világ (lásd a körforma analógiáit); a demagógok és a próféta (lásd az V. és VI. kép testséma-variációit) és más, egymástól távoli vagy egymásnak ellentmondó jelenségek és dolgok ugyanannak a teremtésnek időtől függetlenül létező arcaiként mutatkoznak meg.

De nemcsak a formaanalógiák teszik újjá a befogadó előtt az egykor voltat, és állítják megkerülhetetlenül eléink jövőnek, időtlennek a nagy kérdéseket, ugyanezt eredményezi az illusztrációknak a scenikus- és térviszonyok kiépülését meggátoló síkszerű kompozíciója is. Mivel általában a kép az időt leginkább a térviszonyok

kialakításával tudja kifejezni, ennek kiépítetlensége az illusztrációkon eleve, már az egyes képeken is, kronotopikus bizonytalanságot eredményez. A monotypiák többségén az előtt-mögött térviszonylata a két dimenzió fent-lent irányára redukálódik (pregnans, ahogy a VII. kép alján a művész elhalványítja a fekete színt közvetlenül a perem mentén, és ezzel a csuklyás alak és az előtte fekvő holttest térviszonyai bizonytalanná válnak), másutt a dekoratív, árnyalatlan foltok (IX., X.) vagy éppen az ár, a lebegés tematizálása (XIII.) tartja síkban a látványt.

A képek, különösen drámai művek illusztrációi, a scenikus kompozíció révén is kifejezhetik az időt, ám Bálint Endre képei ezt a lehetőséget is elutasítják. A monotypiák vagy eleve egyalakosak, vagy ahol emberi viszonylatokat tükröznek, ott a beállítások oly mértékig kanonikusak, sőt banálisak, hogy sem a mozdulatokból, sem a testhelyzetekből nem következtethetünk többre, mint ami ténylegesen ábrázolva van, ami általánosan leolvasható egy felemelt kar (V., VI., VII.) vagy egy bandukoló emberpár látványából (III). A sokalakos képek pedig (az V. és a XV.) avval játsszák ki a műfaji szabályokat, hogy az alakok monoton ismétlésével a formára és nem a formák közti viszonyra helyezik a hangsúlyt. Az athéni szín (V.) szereplői például a pontos forma-ismétlés, az egyforma csimpaszkodó testhelyzet ábrázolása miatt inkább látszanak egy ketrec állati lényekre emlékeztető foglyainak, mint individuális és dialógusra képes emberi lényeknek.

A vizuális alkotások időbeli folyamatok ábrázolására egymásközti narratív viszonyok kiépítése révén is képesek lehetnek, erre azonban, úgy tűnik, még kevésbé tesznek kísérletet Bálint Endre illusztrációi, mint az előbbi két megoldási módra: nincs pl. azonosan ábrázolt főhős és tárgyi környezet, az eseményeknek alárendelt nézőpontstruktúra stb., amely mindezt biztosíthatná.

Annál inkább megfigyelhetjük viszont a képeken az időtlenítés, mint az eddigiekkel ellentétes irányú művészi eljárás ikonikus nyomait, helyeit. Bár az eddig elmondottakból erre a képi folyamatra (tehát az időtlenítésre) eleve következtethetünk, ám mindezidáig csak azokról a strukturális és formai tényezőkről szoltunk, amelyeket Bálint Endre nem használt ki, pontosabban szólva megkerült a képalkotói eljárásban. Éppen ezért, pozitívan fogalmazva, a továbbiakban arra érdemes figyelniünk, mi az, amit viszont kihasznált és felhasznált koncepciója érvényesítése érdekében. Válaszunk a színviszonylatok és a vizuális szimbólumok értelmezésére irányul.

A képek háttere, illetve a háttér helyettesítő színes felületek sehol nem egyenműek, a „színek rendkívül egyéni alkalmazása, transzparenciája” itt is, mint a Bálint-festmények többségén, védjeggyé válik.¹³ A transzparens felületkezelési eljárás, tehát a hengerrel felvitt nyomdafesték-rétegek áttetszővé tétele, a mediálist, az anyagszerűt a jelentésképzés érdekében használja ki. Bizonyítja ezt, hogy éppen az idők kezdetéről, a végtelenbe nyúló temporalitásról (is) szóló I. illusztráció felülete a leginkább átsejlő, a másutt két-, esetleg háromféle szín (II., XI.) helyett itt négy-, helyenként ötfélét is láthatunk, sőt az egymáson rétegződő fehér, rózsaszín, kétféle kék és arany összjátéka a kép figuráit sem hagyja érintetlenül. A kép nyelvén szólva az idő maga, változatlansága és végtelensége, minden emberitől független folytonossága jelképeződik.

Meglátásunk szerint a színek Bálint Endre monotypia-sorozatában önmagukban is képesek a XV. képhez mint végső ponthoz elvezetni a nézőt. Azontúl ugyanis, hogy ez a kép tipografikus és diszkurzív értelemben is evidensen zárókép – hiszen

az 1972-ben megjelent kiadásban utolsóként közlik, valamint figurációi lehetségesé (ha nem is szükségszerűvé) teszik a *Tragédia* záró jelenetéhez való diszkurzív tarozást – a képsorozat színeseményeinek is célja a bizarr rózsaszín megtalálása. Ez a fehér színnel transzparentált, egyszerre a reménységet jelentő, mégis bárminemű dolognak a komolyságát, sőt a hitelességét is megkérdőjelező szín ott bujkál mindvégig a képek mögött, és néhol, a nemes, de elvetélt eszméket jelző képi metaforákban részlegesen már korábban is érvényre jut. Funkciója változatlan: a művészi emóciók és reflexiók érzékvé tétele; az I. képen az Úr kinyilatkoztatásait kísérő angyali szólamok ideái, az „Eszme”; az „Erő”, a „Jóság”, a VI. képen a Péter apostol hirdette szeretet, a IX. képen a szabadság-egyenlőség-testvériség elvetélt eszméjének ikonikus-reflexív jele.

A XV. szín transzparens felülete tehát a rózsaszín szimbolikájának általános és viszonylag állandó, úgy is mondhatnánk, köznapi jelentését hozza működésbe, egyszerre válik a remény és a bizarrá lett érzések és eszmék kifejezőjévé. Ugyanez a helyzet a ráapplikált figurák, a papír-angyal-sémák szemioziséval. Önmagában ugyanis az angyalnak mint képi metaforának az alkalmazása, főként az utolsó képen, köznapi és magától értetődő: az angyalok diszkurzívan utalnak a Madách által „angyalok kara”-ként megnevezett szereplőcsoportra. Ám a sötét színek és a formarészletek meghökkentőek. A „stelázi-motívum” apró négyszögei fegyvertartó szíjat idéznek, halottra, csontvázra vagy csuklyás emberre emlékeztet az üres szemgödör, a lábak szárának megduplázása pedig a növényi (lásd gyökér), vagy az állati (négy láb) létre asszociáltat. A szárnyak csonkák, többségük a halandó ember váll- és karformáját idézi, párjuk pedig egyszerűen „lemaradt” a képről. De nem megnyugtató a két sértetlennek tetsző szárny látványa sem: harci és védelmi fegyverek, pajzsok formai analogonjai. A színanalógiák is negatív kontextust teremtenek: az angyalokat a demagógokkal, a gyilkos bizánci „baráttal” és a londoni árnyéklénnyel hozzák kapcsolatba. Újabb többértelműsége bukkanunk a képen, ha a háromszögeket mint a síkmértani szerkezetegész által kiemelt formációkat szemléljük. Bálint Endre itt ismét egy köznapi szimbólumot használ fel egyéni módon. A transzcendens képi metaforának látszó felső háromszög olyan, mintha gyermekkorunk háromszögvonalaójának lenyomata lenne, az angyalok – akik közül az egyik talán „jó” is, hiszen teste nem fekete – ezt a játékszerű reprezentációt „cipelik”, védelmezik. A *Tragédia* vonatkozó helye ez lenne: „az Úr dicsőülten, angyaloktól környezve”.¹⁴

A hangsúlyozottan formasémákat és szimbolikus-ikonikus reprezentációkat tartalmazó, jelölőivel az imaginatív szférát megcélzó képen „valóságosnak” egyedül csak a képsíkba alulról benyúló háromszög látszik. A telített szín, és a vonalirányokat síkmértani helyzete miatt is határozottan egybetartó, és így erőt kifejező forma legalábbis ezt sugallja: egy háromszöget látunk, amely nem akar másként feltűnni, mint ami. Az erőteljes formai absztrakcióival a jelentéspotencialitások betöltését meggátoló, illetve bizonytalanná tevő, avagy éppen megsokszorozó képsorozat itt, a „valóságos” háromszöggel, a forma szokatlan elhelyezése révén is hat: az egyenlő oldalú háromszöget a monotypia alsó peremére illesztette a művész, és a tér rendhagyó szegmentálása és az intenzív szín nemcsak ide vonzzák a tekintetet, de ki is vezetik a képkereten túlra. Kivezetik, vagy éppen bevezetnek onnan a képvilágba, és bizonyára nem véletlen, hogy éppen az egyenlő oldalú háromszög szakrális

jelképén keresztül, amelyet már a kereszténység előtti időkben Xenokratész görög filozófus „isteni”-nek nevezett.¹⁵ Amennyiben ez így van, tehát a „valódi” háromszög Bálint Endre képén az Urat szimbolizálja, úgy a félig-meddig az angyalok testére transparentált felső háromszög is elnyerheti helyét a képi szemiózis folyamatában. Ez a másik háromszög, amely a „valóságos” háromszög félig sikerült lenyomatának, a háromszög mint képelem ikonikus megjelenítésének, tehát a reprezentáció reprezentációjának látszik, természetesen ebben az értelemben a „démoni” megfelelője. Ezt a feltételezést megerősítheti az a tény, hogy bár a felső háromszög a színviszonylatok miatt az alsó másának látszik, formai szempontból mégsem függ tőle teljesen, hiszen nem egyenlő oldalú, hanem egyenlő szárú háromszög, és ekképp, a szimbolikus hagyományban, nem az isteni, hanem épp ellenkezőleg, a démoni szimbóluma.

Hogy mi a jó és ki a rossz, avagy ki a jó és mi a rossz? Tapasztalhattuk, erre a kérdésre az ikonikus absztrakciók inkább jelentéspotencialitásokat, semmint egyértelmű választ kínálnak. A bizonytalanságot illetve többértelműséget ugyanakkor a XV. kép komplementer formajátéka sem hagyja elcsitulni. Ha jobban megnézzük ezt a monotípiát, ha hatni engedjük nemcsak az alakokat, de az alakok közti viszonyokat is, akkor láthatjuk, hogy a negatív, komplementer formák szíveket rajzolnak a képre (lásd a felső sor angyalainak szárnya által elkeretezett síkrészeket), és ha még tovább szemléljük a XV. illusztráció különös kompozícióját (hol a pozitív, hol a negatív formákat hagyjuk érvényre jutni), egyszer csak fel fogunk fedezni egy többszörösen rejtett, ismert formát is. A két háromszög orrnak és szájnak felel meg, a két „cipekedő” angyal egy-egy szemnek, a pajzsok vonala és a fenti angyalok szárnya által elkeretezett rész pedig arc és szarvak kontúrjának. Ezeket a forma- és arányviszonyokat már ismerjük. Lucifer néz ránk, és pontosan olyan alakkonstellációban sejlik föl, amilyenbe Madách művének alapkonceptiója is állítja. Lucifer az Úrnak mondja: „Ott állok, látod, hol te, mindenütt” (I. szín).¹⁶

A mindent végképp elbizonytalanító helyzet, amelyet Ádám leginkább a XV. szín elején él át, a drámai hezitáció, a miben és kiben lehet bízni gyötrő kérdése, Bálint Endre monotypia-sorozatán időtlenített kérdéssé válik. A befogadó a képek formaanalógiái, a formai komplementer viszonyok, a síkszerkezeti megoldások és a színek, általuk az idő transparentálása révén a „volt-vonatkozások szorongáskeltő bizonytalanságába”¹⁷ helyeződik. A megértés folyamatában a szép kolorit, az alakvariációk és a diszkurzív utalások elindította mozgás az egykor volt felől indul el, és egy jövőbe kiterjesztett jelenbe érkezik, ahol a *Tragédia* egzisztenciális alapkérdései újból megjelennek, és mindig új eltéréssel ismétlődnek.

A mindig változóban megmutatja magát az állandó.

Jegyzetek

- ¹ Bálint Endre 1971-ben elkészült monotypiai abban a textológiai szempontból sokat vitatott *Tragédia*-kiadásban jelentek meg, amely Szabó József nevéhez fűződik, és amelyet a Szépirodalmi Kiadó adott közre 1972-ben.
- ² A diszkurzivitás és a figuralitás komponensének elkülönítésével kapcsolatban ld. Norman BRYSON: *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- ³ Bálint Endre nyilatkozatát ld. P. SZABÓ Ernő: *Madáchi pillanatok*. In: Palócföld. 1983/1. 38.

- ⁴ A *Sorsomról van szó* című kötet néhány oldala szinte a *Tragédia* egy-egy kérdésének és szituációjának prózai parafrázisaként olvasható. Vö.: BÁLINT Endre: *Sorsomról van szó*. Bp.: Magvető, 1987. 11., 131–132.
- ⁵ P. SZABÓ Ernő: *Madáchi pillanatok*, 38. Ugyanerről lásd még Bálint Endre vallomását, *Az illusztrátor mint fordító*. In: RÁKOS Sándor (szerk.): *Tanulmányok a műfordításról*. Bp.: Magyar Írók Szövetsége, Műfordítói Szakosztály, 1975.
- ⁶ A tradíció és az egyéni mítosz viszonyát a bálinti életműben részletesen tárgyalja a kritika, lásd például a *Művészet* 1977/6. számának tanulmányait és Román József monográfiáját (ROMÁN József: *Bálint Endre*. Bp.: Képzőművészeti Alap, 1980.).
- ⁷ P. SZABÓ Ernő: *Madáchi pillanatok*, 38.
- ⁸ BÁLINT Endre: *Sorsomról van szó*. 102–103.
- ⁹ Román József a gyermekkor jellegzetes motívumai közt (például varázsló vándorlegény, léggömb, lófej, kerék, temetőfal, stb.) tartja számon a „macskutya” rém figuráját, és a népi tradíció figurái közt (például mézeskalácsszív, parasztház, kapu, főkötők, stb.) a papírangyal-motívumot. ROMÁN József: *Bálint Endre*. Bp.: Képzőművészeti Alap, 1980.
- ¹⁰ Ehelyütt csak említést teszünk a monotypia-sorozat azon képi metaforáiról, amelyeknek értelmezése túlmutatna a dolgozat tárgykörén, noha a sorozatot hosszasan szemlélve kétségtelenül észrevehetünk olyan formákat is, amelyek kettős jelentést hordoznak, és amelyeknek „másodlagos”, a képegész szemiózistól elhajló jelentései különösen ironikussá, helyenként játékossá teszik a képeket. E kettős jelentések szándékoltsága mellett épp úgy érvelhetnénk, mint ösztönös, akaratlan voltuk mellett. Nem nehéz például az *Athéni szín* oszlopformájában egy emberi orr- és szájfórmát észrevennünk. A vizuális metafora itt különösen szokatlan (főként a textus felől nézve szokatlan és nondiszkurzív) jelenségeket kapcsol össze. Itt pontosan arról az észlelési jelenségről van szó, amit Schuster így ír le: „az elsőként megfejtett jelentés körül szerveződik az azt követően tudatosodó jelentés észlelése, aminek folytán ingerlemeit átdefiniáljuk, másképpen látjuk” (Martin SCHUSTER: *Művészetlélektan*. Bp.: Panem, 2005. 93.).
- ¹¹ A római számok a monotypia-sorozat egyes képeinek sorszámai, amelyek, mivel Bálint Endre a *Tragédia* strukturális tagolását követve színenként egy-egy illusztrációt készített, megegyeznek a Madách-mű színeinek sorszámaival.
- ¹² Beke László Bálint Endre montázsait értelmezve arról szól, hogy az oeuvre bővelkedik archetipikus szimbólumokban, és hogy többek közt szexuális elemekkel, nyílt erotikus utalásokkal is találkozhatunk a képeken. (BEKE László: *Élet-bontás: Life-montázs*. In: *Művészet*. 1977/6. 24.)
- ¹³ A transzparens felületkezelésről, tehát az áttetsző, átlátszó festékrétegek egymásra építéséről, és Vajda Lajos művészetével való kapcsolatáról ld. ROMÁN József: *Bálint Endre*, 104.
- ¹⁴ MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Bp.: Szépirodalmi Kiadó, 1972. 302.
- ¹⁵ Vö.: Hans BIEDERMANN: *Szimbólum-lexikon*. Bp.: Corvina, 1996. 151.
- ¹⁶ MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Bp.: Szépirodalmi Kiadó, 1972. 14.
- ¹⁷ Az ismétlésről mint Kierkegaard filozófiájának egyik alapkérdéséről szólva jegyzi meg Bacsó Béla: „Így szabadítja meg Kierkegaard az énfelfogást az identitás kényszerétől, és helyezi bele az ént a volt-vonatkozások sokszor szorongást keltő bizonytalanságába.” BACSÓ Béla: *Ismételhető-e az ismétlés?* In: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. Bp.: T-Twins Kiadó – Lukács Archívum, 1994. 68.