

SURÁNYI LÁSZLÓ

Bálint Endre

1978-as fotómontázs-sorozatáról

Az anyag:

- kápók és katonák; tömeggyilkosok és gyilkos tömegek; csecsemőfaló farkas hófehér ünneplőben: a történelem torzszülöttei –
- letaszított angyal, gyermekéleletet mentő matróz zuhanóban; táncoló apácák fej nélkül; sivatagi térdeplő háttal (arc nélkül): a kitaszított üzenet-hozók –
- egy-egy nap süt zölden, benne tükröződik a világ egy pillanata; a végtelenre nyíló tengerben is; vagy a forduló sorskerék („holtpontján a forgó világnak”): a forgás ígérete –

s mindez együtt: szép. Bálintnak sikerült elérnie, hogy a harmadiknak említett egykét jelzésszerű motívum elég távlatot adjon ahhoz az iszonyatos világhoz, amit magunk előtt látunk. Hogy a felidézett, szinte mágikus torzalakok láttán nevetni tudjunk rajtuk – azokon, akikben ráismerünk az életünk nagy részét uraló szörnyalakokra. Ez pedig már a *tragikus művészet* ismertető jegye – szemben a torzat szépnékláttató *underground művészet*tel.

Míg az első párizsi sorozat – bár tele volt tragikus elemmel – inkább az *underground művészet*hez áll

közel – amennyiben a Kalijuga-szituációval szemben elsősorban morálisan és nem művészileg foglal állást –, és annak tkp. legjobb magyarországi alkotásait adta (Erdély is mint ilyet méltatta őket¹), ez az 1978-as sorozat mint egész, valamint jó egy néhány darabja külön-külön is a tragikus művészethez tartozik. Bálint művészetének elemzésekor háromféle formát különböztethetünk meg: a virtuóz, szellemes formát, az egyensúlyozó formát és végül a dinamikus-dramatikus formát.

A párizsi montázs-sorozatra a virtuóz szellemesség a jellemző. A forma ott olyan közvetlenül oldódott fel a virtuozításban, hogy szinte észre sem lehet venni jelenlétét. De közben a festményeken megszületett a bálinti specifikum, amit jobb híján nevezzünk most érzelmi geometriának. A zárt formák itt önálló életet kaptak. A művészi öntudat első beteljesülése volt ez Bálintnál: a szuverén forma megtalálása. Hogy mi a zárt érzelmi-geometrikus formák szubjektív iránya, azt a „negatív perspektíva” jelezte – az ti., hogy az alakok mindig hátrafelé néznek. A képi mozgás

mindig hátrafelé irányul, vagy legalábbis túlsúlyban van ez a hátrafelé mozgás. Ennek felel meg az ablakok (előlről való) zártsága is. Telített, de zárt geometriához jutott el Bálint.

Az öntudat, ami a formában megnyilvánult és erősödött, egyszersmind a tragikumba hajló nosztalgikus tartalmat hordta magában. A forma önálló – magasabb – létdimenzió lett, amely képes kiegyensúlyozni a történelem és a személyes sors szenvedéseit. De állandóan benne lappang a kérdés: nem íté-e ez állandó távolságra a történelemtől, a sorstól? Miért kell a megformálódásban mindig a szomorút, a tragikusat vagy éppen séggel az elvesztett találni és látni? És elég-e mindezt a nosztalgiával oldani? Valóban ez-e a legtöbb, amire a forma képes?

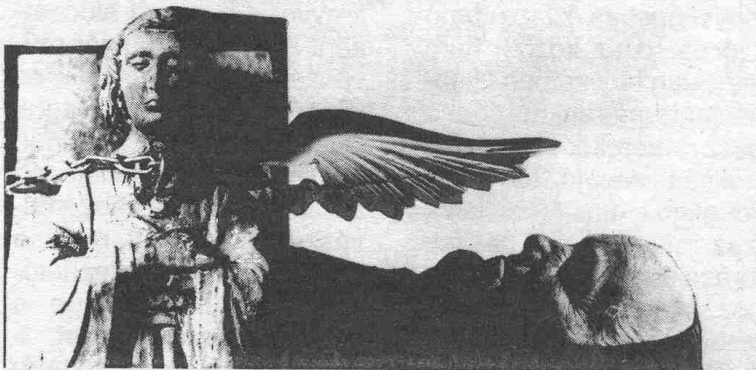
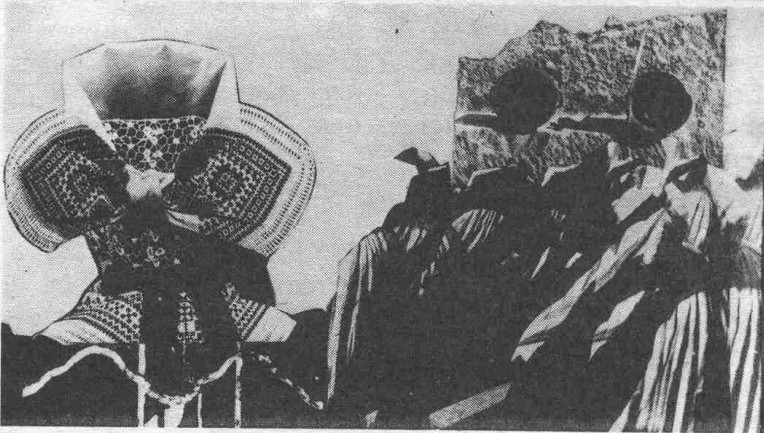
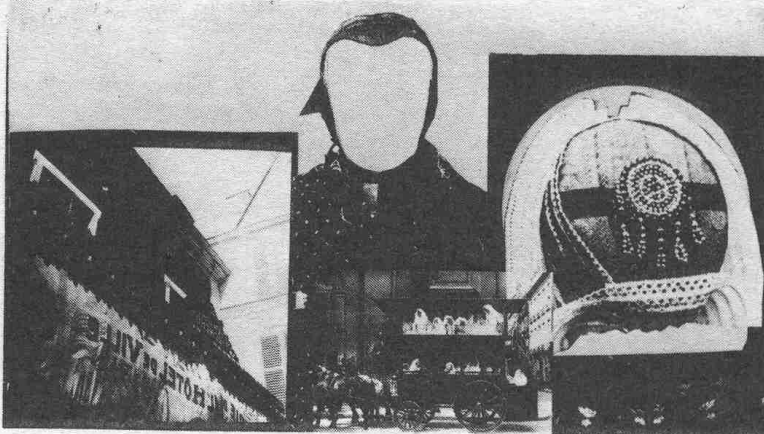
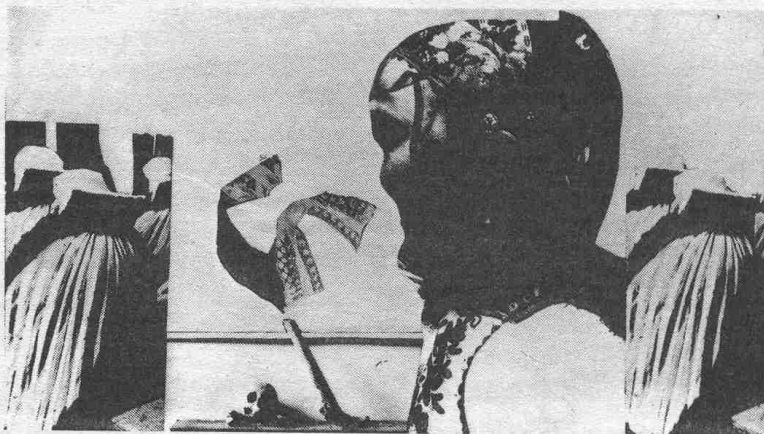
A berlini képszonettekben, az ikonosztázban, és most egy pár fotómontázsban, s ezáltal a sorozatban mint egységben a nosztalgikus, zárt szituációt egy új mozdulat törte át: az egyensúlyozó formát már nem zárt biztonsága tartja, hanem aláereszkedik a beckett-i konkrétságba. A szürreális elem teljesen háttérbe szorul. A halott csecsemő, a féllábú, vak Oidipusz vagy a kápó által leta-

¹ Erdély Miklós: Jó és rossz pásztorok in: Művészet 77/6 26. sk. old.

szított szobor-angyal és a többi elűzött üzenethez, miután keresztülment a fotósokszorosítás általi jelentésvesztésen (a fotó a tömeggyilkosság képi megfelelője – mert a sokszorosítással jelentéktelenné, megszokottá degradálja a féllábúságot, a vakságot, a halottakat, de a szépet is), majd miután a párizsi fotómontázsokban ezeknek a fotóknak a segítségével mindenek kítaszíttóságáról művészi pontosságú kimutatás készült, az objet-sorozatban pedig újra minden elindult az önálló tárgyá válás útján, most ezek az alakok elérték oda, hogy újra konkrét, egyedi szimbólumokká válhattak. S a konkrétságukból minden epikus tartalom hiányzik már. Helyüket, jelentésüket az egyensúlyozó forma pontossága jelöli ki.

Itt jó néhány új montázst felsorolhatnánk, amelyben konstans bálinti vándormotívumok olyan formai értelmezést nyernek, hogy már nem olyan könnyen vándorolhatnak tovább (pl. azt, amelyiknek középpontjában egy túlvilági fénnel megvilágított halottimaszk-szerű arc áll). Az állandó epikus jelzők drámai-egyszeri konkrétsággal telnek meg. S ez a párizsi festmények óta először történik.

Az egyensúlyozó forma leszállyt anyagához, s ezzel nagyobb lett a súlya. A párizsi montázsokra még a *semleges tér* volt jellemző. (Erdély: „A montázsok fehér lapjaira úgy hullanak be



Bálint Endre: Négy fotómontázs a Változatok egy témára című sorozatból



az erős sziluettek, mint ahogy a vákuumban könnyű és nehéz egyforma sebességgel zuhan"... „a motívumok után olyan elfogulatlansággal nyúl, mintha semmiről sem tudná, mi az; mintha egy gondolkodó felhő emlékei lennének, aminek semmi fogalma nincs a földi viszonylatokról".) Abban a *tragikus szituációban*, amelyet a montázsok kifejeznek, ez a *művészi megszólalás előfeltétele*: ahhoz, hogy a – már minimális morális érzékenységgel is kitapintható – jó és rossz közötti harc egy olyan helyzetben is ábrázolható maradjon, ahol a rossz kerekedett felül, szükség van jó és rossz hidegfejű, ún. „objektív”, azaz relatíve semlegesített ábrázolására. Enélkül a mozzanat nélkül a művészet vagy a rossztól való lenyűgözöttség állapotá-

ban leledzik még, vagy a „jó” dagályos, agresszív önreklámozásába torkollik. (Megjegyzendő: a századeleji német expresszionizmus mutatja legjobban, hogy ez a két veszély mennyire egygyökerű a művészetben: ott ugyanis mindkettő megtalálható a romantikus horrorral és a gesztussá üresedett érzelmességgel való affinitásban.)

Bálintnál is kitapintható a harc a rossztól való lenyűgözöttség ellen, s ehhez fegyverül a magát áldozatként reklámozó polgár művészet alatti művészetét és világát: a fotók és újságok világát használja. (Egyedülállóan gazdag lehetőség ez, amely csak a képzőművészetnek adatott meg: a zsurnalizmus leleplezhetősége, tettenérhetősége a zsurnál-képzőművészet, a fotó által. Hasonlót a zené-

ben csak elvétele, pl. Bartók *Concertó*-jában találunk, de műfajja nem vált, még műtípussá sem. Egyébként ennek az oppozíciós fotómontázs-stílusnak a forrásait Vajda Lajosnál találjuk, akit Bálint joggal tekint e ponton is mesterének.) De a fotóvilág szembesítése önmagával olyan frappáns és közvetlen, hogy minden üdeségével együtt is csak első lépés lehetett az érdemi kérdés felvetéséhez: hogy ti. a sok hóhér és kvázi-áldozat mögött hová tűnt, *ki az áldozat?* Mert a semlegesítő mozdulat belső oldala ez a szenvedélyes kérdés, ez a kérdés mozgatja a párizsi montázsokat, és adja átütő erejüket. Ennek a kérdésnek a feltevése leleplező lehet azokkal szemben, akik áldozatként tetszelegnek, de ezt a kérdést nem teszik fel. Viszont identifikáló erejű azok száma-

ra, akik tudják, hogy áldozati lét csak az lehet, amely semmifajta önigazolást sem keres rossz sorában, s hogy áldozat csak az lehet, aki él, s nem az, aki tetszhalott. Ez a kérdés tehát eleve mozgósító erejű, s így nem pesszimista. Hogy a belőle következő másik kérdésre, hogy ti. *él-e az áldozat*, vagy a történelem megölte, Bálint válasza mindig pesszimista, azt a sok két-éltű, álarcban bujkáló vagy egyértelműen arctalan lény mutatja – s éppen azokon a képeken a legsúlyosabb ez

a pesszimizmus, amelyeken a legerősebb a kérdés, mint pl. „A rossz pásztor és az anyák gyászát”-ban. (Ez az ellentmondás Bálintnál nyilván nem a gondolati pontatlanság, hanem a művészi pontosság megnyilvánulása.) Az új montázsok ebben a vonatkozásban is újdonságot jelentenek. A semleges tér helyét egy fokozottabb *jelenlét*, a forma foglalja el. A kiegyensúlyozó formának éppen az az értelme, hogy a fent említett semlegesítő mozdulatot egy szubjektív jelenléttel

köti össze. A súlyt kapott forma tartalmi oldalról annak a kérdésnek a jelenlétét fejezi ki, hogy él-e az áldozat. A formával – mert élő – a művész maga is állást foglalhat, és Bálint állást is foglal. De csak így foglalhat állást: a kérdéseket pesszimista-nosztalgikus burkaikból kiszabadítva s élő formává alakítva őket. Bálint új fotómontázsain egy ilyen tragikus forma genézisének lehetünk szemtanúi. Ezt szegezi szembe a szenvedéssel.

1978