
MŰHELY

A HÍD KÖSZONTI BALÁZS G. ÁRPÁD FESTŐMŰVÉSZT KILENCVENEDIK SZÜLETÉSNAJÁN

Bár többszörös ünnep a kilencven esztendő, egy kivételesen gazdag életutat és életművet maga mögött tudó művész és a művészet ünnepe, mégsem egyszerűen az ünneplés szándékával, inkább a művész és művésze megismerésének céljával készült folyóiratunk Műhely rovata. Ha elolvassuk a rovat munkatársainak inkább értékelő és értelmező, mint ünneplő írásait, kiderül, mennyire fontos és megkerülhetetlen feladat éppen a mű és a művész megismerése, hiszen a kilencven esztendőnek annyi homályba vesző életemléke és esztétikai dokumentuma van, hogy nemcsak néhány, a művészt és művészetét kedvelő író, festő műkritikus munkájára vagy egy szerkesztőség (szerény) lehetőségére, esetleg a hamarosan megjelenő kismonográfiára van szükség, hogy a termékeny kilencven esztendő minden (vagy legtöbb) részletéről pontos képet alkothassunk magunknak, hanem tervszerű kutatómunkára, művészeti múltunk és jelenünk rendszer feltárására . . . A Műhely rovat írásai éppen azt hangsúlyozzák, hogy ez mennyire sürgető feladat. Hiszen nemcsak az életrajznak vannak mondjuk pontosan fel nem tárt vagy éppen elfelejtett szakaszai, hanem az életműnek is. Írásaink szerzői eltérő szempontok szerint szólnak Balázs G. Árpádról és művészetéről. Szinte minden írásban ugyanazok a tények fordulnak elő, s mégsem azonosak az itt következő dolgozatok. Eltéréseik és a közöttük levő különbségek egyformán következnek a megközelítés eltérő szempontjaiból és az adatok, a tények ismeretéből. Senki sem ismerheti ezt az életművet egészében: az egyik írás megközelítőleg háromezer alkotásról szól, de még az ismertebb hányad is mennyi ismeretlent rejteget. Nemezszer azonos képek más-más néven ismertek, gyakori a bizonytalanság a képek datálása körül, kellőképpen az életrajz szakaszai sem ismertek, az életműnek korszakokra való felosztása pedig még mindig várat magára . . . Éppen ezért nem is egységesítettük az írások eltérő mozzanatait.

Balázs G. Árpád festőművészt azzal köszöntjük, hogy még egyszer — hangsúlyosan — rámutatunk életműve gazdagságára és az életmű rendszerezésének, begyűjtésének, elrendezésének sürgősségére.

bj



BALÁZS G. ÁRPÁD

B O R I I M R E

Nagy ívű élet- és művészpálya képe rajzolódik elénk Balázs G. Árpád kilencven esztendejének jelképes képernyőjén. Küzdelmes útkeresések, megérdemelt sikerek, történelmi buktatók, lendületes kezdeményezések és szükségszerű lemaradások fényei és árnyai vibrálnak szemünkben, ha értelmezni próbáljuk pályaképét. Hazai művészetünk történetének nincs még hozzá mérhető egyénisége, nézzük akár piktúrájának jelentőségét, akár történeti szerepét — ott a húszas és a harmincas évek fordulóján.

Úgy tetszhet, a péterrévei inasiskola rajztanára késve érkezett a tízes években Nagybányára, a magyarországi festőművészek egykori Mekkájába. A festői kisvárosi művész-iskolájának és telepének fénykora akkor már elmúlt, a plein air festészet nemcsak győzött, hanem már meghaladottá is vált, a Nyolcak ülték diadalukat, s Ferenczy Károly után Kernstock Károly az „iskola”-teremtő vezéregyéniség. A fiatal, a modern művészettel ismerkedő Balázs G. Árpád sajátos ellentmondások szorításában találta magát Nagybányán: hajlamai, művészi temperamentuma a Nyolcak törekvéseit kívántatta meg vele, iskolája azonban még „festői” volt a szó legszorosabb értelmében. Elmélyült tehát belső válsága is: festő akart lenni, holott a grafikai eljárások álltak közel hozzá. Nem látjuk tehát Balázs G. Árpádot a Nyolcak ifjú követői között, az új képzőművészeti törekvések (fauvizmus, kubizmus, expresszionizmus) zászlaja alatt menetelni a tízes években, de a húszas évek első felében már egyértelműen grafikusként érkezik haza, s dolgozik a magára talált művész biztosságával. A háború után ugyanis nem Pesten folytatja tanulmányait, mint várni lehetett volna. Nagybányára ugyan még azután is, többször is ellátogat, engedelmességgel ifjúkora nosztalgiáinak, azonban prágai diák lesz, s az ottani képzőművészeti főiskolán fejezi be tanulmányait.

Ha az ifjú művész a színek kifejezőerejének mindenhatóságáról szóló tanításokat szívta magába, Prágában a vonal tiszteletét tanulta meg, s mintha egy csapásra sikerült volna bepótolnia, mit nagybányai időzései és a háború miatt elveszített, a grafikai technikák expresszionisztikus alkalmazásával kezdett dolgozni, emlékezve nemcsak a Prágában szeme elé táruló, akkor „modern” törekvésekre, hanem a Nyolcak forradalmi plakát-művészetének képzőművészeti (majd politikailag) hasznosítható eredményeire is. Ha az európai képzőművészeti horizont felől nézzük ezt az időszakát, akár megreketttségéről is beszélhetnénk, hiszen nem lépett ki az expresszionizmus látásköreiből. Valójában azonban termékeny

és művészi pályája szempontjából messzire ható következményekkel járt mind Szabadkára költözése, mind pedig az expresszionizmushoz való elkötelezettsége. Ennek természetesen nem annyira esztétikai megfontolásokban lelhető a magyarázata, mint inkább művészi temperamentumában, amely az expresszionizmus látás- és formanyelvében a maga képzőművészeti anyanyelvére ismert. Vannak ezekből az évekből pusztán csak a forma- és vonalszeretetről valló grafikai lapjai, amelyek már-már egy expresszionisztikus idill képeit sorakoztatják. S vannak „tartalmas”, az expresszionizmus politikai hitvallása sugallta alkotásai is, amelyek — modern szóhasználattal élve — az ember világát az elkötelezett művész szemével láttatják. Társadalmi töltést ekkoriban kapnak grafikái, nem lesz véletlen tehát, hogy az évtized derekán *A Szervezett Munkás* üdvözli majd. Döntő mozzanatként a naturális világ alakzatainál való megmaradását kell értékelnünk itt, bár nem volt idegen tőle az expresszív jelképeség sem — egyfajta expresszionisztikus gótika vonalritmusainak megfogalmazásában.

A prágai—szabadkai évek tehát művészi arcéle formálódásának legjelentősebb szakaszát képezik: ekkor válik végérvényesen hazai művészé, s kötődéseit tekintve az ő munkássága lesz az első, amelyben a vajdasági képzőművész magamegmutatása általánosabb érvényt kap, s képviseli szuverén módon azt a művésztipust, amelyről Szenteleky Kornél majd az évtized végén kezd álmodni. A húszas évek derekán ugyanis Balázs G. Árpád már a dolgozók sorsának grafikusa. A vajdasági szegényemberek húszas évekbeli életének krónikásává szegődött, s az ő művei a legjelentősebb autentikus művészeti dokumentumai ennek a korszaknak. 1928-ban *A Szervezett Munkás* képzőművészeti kritikusa méltatja a Munkásfej, a Munkások, a Proletárok című képeit és a *Le travail* című linóleumtszet-sorozatát. „Hasonló lelkesedéssel szólhatunk a Munkásfej című képről — írja *A Szervezett Munkás*. — Ez egy elragadóan hatalmas kép! Vörös, napsütötte, csontos, kemény, hátraszegzett nyakon ülő fej. Apró szemei mélyen a homlok alá vannak szorítva, de félben kifejezőek... Hosszabban nézve szinte megelevenedük, érezzük, hogy ez a férfi haragszik, gyűlöli a mai rendszert rothadságával és erősen akar. Kopott kék munkászubbonya nagy ellentétel fogja körül a munkától meghajló vállait. Meredek ív alatt halad el, míg a háttérben a gyárak óriási molochja mered feléje. Szinte érezni lehet, mint lép az alak befelé a minden erőfelmorzosló gyárak felé. Az íves építmények ferdék, összehajlók, mintegy jelképezve, hogy minden teher a munkásra nehezedik...” A *Napló* kritikusa 1927-ben Balázs G. Árpád művészetének propagatív erejét hangsúlyozza: „Balázs G. Árpádnak a tiszta szerkezeti problémákat érintő festményein az emberi munka gesztusai halmozódnak, még sok érvényesülést juttatva a novellisztikus kifejező szándékának. Csaknem mindenütt propagatív erejű színek és a legtöbb esetben (Golgota, Munkás kapával, Madonna-kompozíció stb.) igen sikerült di-

namikája az elvont képtényezőknél. Különösen Sztrájk-kompozíciójában kap domináns szerepet az élethalakítás ritmikus ereje a vonalak lendületén keresztül...” Egy, az európai és magyar képzőművészeti örökséggel jól gazdálkodó művész munkássága bontakozik ki a húszas években tehát Balázs G. Árpád műhelyében, s ez ötvöződik olyan ideológiai hatásokkal, amelyeknek a szabadkai munkáslap, *A Szervezett Munkás*, volt szószólója ezekben az években. Hogy a harcos, forradalmi illúziók sajátos, „vajdasági” megőrzéséről is szó volt, kétségtelen, mint ahogy az irodalmi párhuzamok (Csuka Zoltán expresszionista lírája és Somogyi Pál s részben Láng Árpád proletár-expresszionizmusa) is bizonyítják.

Az „erős kézzel, vázaltszerű könnyedséggel rajzoló” Balázs G. Árpád (így jellemezte egyik művésztársa a húszas években, Geréb Klára) tehát a munka képvilága mellé szegődik, és annak szimbolikus-„értelmi” vonatkozásaival telített képeit vési szálkás, kemény vonalú metszetekké. Nyilván ezért dolgozik szívesen grafikai eljárásokkal is: művészi hajlama bennük találkoznak szerencsés módon eszmei ihletettségével. A grafikában gondolkodó művész festi táblaképeit is ezekben az években, ahogy az 1927-es Kubikosok és A kapás című képe is bizonyítja. Ugrás-szerűen halad ugyanakkor a munka ábrázolásában egy szintézis felé a húszas évek második felében, képekben vallva és hirdetve, hogy „világ van a szegényember vállán”, miként ezt a felismerést ugyanezekben az években József Attila megfogalmazta. Az expresszionista módon megteremtett monumentalitást látjuk e korabeli képein, amelyeket Bela Duranci a művész „talán legimpresszívebb vásznainak” nevez teljes joggal.

Negyvenéves, amikor 1927-ben Belgrádba költözik a kiforrott „szociális” művész, hogy ne csupán számottevő művészi karriert fusson be, s váljék például a monotópia legjobb mesterévé az akkori Belgrádban, hanem egy egész irányzat kezdeményezője is legyen: a „szociális művészeté” a képzőművészetekben. Balázs G. Árpád ugyanis egy válság-korszak kellős közepén lett belgrádi lakos. A főváros művészei a háború utáni első nagy Párizs-élmény után ezekben az években zarándokolnak másodszer-harmadszor Párizsba, most Cézanne-tól tanulni a forma expresszionizmusa után a színekét. Az 1927-es esztendő nagy képe például Sava Šumanovićé, A részeg hajó. Művészünknek azonban ki sem kellett lépnie a vizuálisnak abból a világából, amelyet Szabadkán hódított meg. Belgrádban is tovább élnek vásznain a szegényember-világ motívumai, mind paraszti, mind nagyvárosi proletár változataiban. Az előbbi jól példázza az 1932-es A proletárcsalád című képe, az utóbbit a Hajléktalanok című, amelyet 1929-ben a *Nova literatura* reprodukált. Mintha a művész után ment volna Szabadkán hagyott világa: azokkal találkozott a terjeszkedő háború utáni fénykorát élő, lázasan építkező város építőhelyein, akiknek nehéz és kizsákmányolás nyomorította életéről a húszas évek derekán képeit festette. Ez az embervilág lakta a külvárosokat. Bácskai kubikkal éppen úgy találkozhatott, mint hegyek-



Ebéd, pasztell, 1926

ből érkezett favágóval — ezek ihletik tehát továbbra is képileg és eszmeileg egyaránt. Ezzel magyarázhatjuk, hogy Balázs G. Árpád egyrészt megelőzhette belgrádi művész-kollégáit a szociális témák művészi ábrázolásában, másrészt példamutatóan előttük járó fegyvertársuk lehetett a harmincas évek elején kibontakozó művészeti mozgalmakban. Todor Manojlović ezért mondhatta a harmincas évek derekán Balázs G. Árpádról: „Az ipari munkások, a vándormunkások, favágók alakját ő vitte be elsőnek újabb festészetünkbe. Balázs e tárgya azóta karriert futott be, és egy egész mozgalomnak, művészetünk egy irányának jelszavává lett...” Pavle Bihalji joggal látta az 1929-es belgrádi tárlatán bemutatott A hét napjai című mappájának lapjain az „új realizmus kezdeteit”. A zágrábi Zemlja-csoport is ugyan a húszas évek végén alakul meg, de Krsto Hegedušić Dráva menti motívumai csak 1933-ban készülnek el, s ezekben az években látnak napvilágot Marijan Detoni, Pivo Karamatijević, majd Djordje Andrejević-Kun mappái. Balázs G. Árpád kezdetben tehát egyedüli erőteljes és meggyőző képviselője volt az esztétikailag-társadalmilag is elkötelezett művészetnek. Az ő A hét napjai című



Kubikosok, olaj, 1927

mappája 1929-ben, a Jatagan mala linómetszetei pedig 1932-ben készültek.

Korán érkezett-e? — tünődhetünk Balázs G. Árpád művészetének további alakulását figyelve, hiszen erőteljes kezdeményezései után távolodni kezd aktívan elkötelezett festészeti gyakorlatától. A „szociális művészet” mozgalmában nem vesz részt, a munka témája fokozatosan háttérbe szorul vásznain, a látomásos indulat, amely Ady-mappájának nyolc képét még áthatotta, bukolikává szelídül, az évtized derekán készült Belgrád-képein pedig a „látvány” foglalja el mindinkább a „mondanivaló” helyét. Mintha az artisztikus megoldásokat kívánta volna meg ezekben az években, s mintha egy posztnagybányai festősiség elvéhez közeledne. Jellemző, hogy 1940-es belgrádi kiállításának, mit Petar Lubardával egy időben s együtt rendezett, Alak című képén egy népviseletbe öltözött kislány néz ránk, jelezve, hogy a festőt már nem az ember, hanem színes ruhájának megfestése foglalkoztatta csupán. Új törekvései szellemében készült képei közül az 1942-es Anyám arcképe kétségtelenül remekmű, vele mintegy áttörte követett irányja korlátait is.

Életsorsában a Jugoszlávia ellen indított fasiszta támadás szakaszjáró szerepet játszott. Elhagyta Belgrádot, és haza költözött, majd Szegeden élt rajztanárként, azután Erdélybe sodródott, a háború végét Nagyváradon élte át, azután Szegeden telepedett meg s maradt 1957-ig Magyarországon. Kétségtelenné vált tehát, hogy Balázs G. Árpád művészetében Nagybánya szelleme támadt fel, ennek következtében pedig nagyobb zökkenők nélkül teljesíthette ki festészetében, amire már a harmincas évek második felében készült: festőiséggel telített látvány-képeket alkot, beleilleszkedve ilyen módon a szocialista realizmus magyarországi művészeti paraxisának rendjébe is. A novellisztikus előadásmód, a képek epikussága — ezek egykori munkáséletet ábrázoló képeit is jellemezték bizonyos mértékben — most elborítja a vásznakat. Szüreti képei például mind ilyenek, s a *Mesélő* rokkant már címében is ezt hirdeti.

Hetvenéves, amikor hazatér, s immár húsz esztendeje, hogy jelen van a vajdasági képzőművészeti életben. Nem érintették tehát meg a hazai nagy képzőművészeti források sem az ötvenes években, ennek következtében nem ott folytatta, ahol a harmincas évek derekán Belgrádban abbahagyta. Ám kiérlelte, amit kései posztimpresszionizmusa hozott mind képkomponálásban, mind színhasználatban, mind témafelvetésben. A nagy kollektív mondanivalók festője húsz-harminc év után a magánember egészen intim vallomásait örökíti meg. Virágcsendéletek, párizsi és tengerparti „képeslapok”, arcképek és önaroképek tűnnek ki opuszából, s a művészi „tapasztalat” érett derűjét hirdetik.

A nagy festői lázák és indulatok kora lejárt — hirdetik a kilencvenedik születésnapját ünneplő művész képei, ezek a festői mesterség tökélyében készült alkotások, a világnak a szem lakóit kínálva az öregkor bölcsességének napsugaras őszi fényeit tükröztetve szemünkbe.

EGY PISZOKBA METSZETT KÉP,

Balázs G. Proletárebédjéről

TOLNAI OTTÓ

1.

A 25-ös prágai tárlat zárt egységet képező lapjai közül, idővel, a *Csendélet* című különült el mindinkább számomra. Mintha csak ez a ceruzarajz képezné az életmű alapsejtjét — kétmagú alapsejtjét; mintha csak ezen a csapágyon mozognának, forognának kiemelkedőbb alkotásai mind a mai napig. A forgást persze művészünkre is vonatkoztathatnánk, mert hiszen, ha valakit, akkor őt megforgatták Európa viharai.

A *Csendélet* valóban „erőknek és súlyoknak harmóniája” (Lukács: *Az utak elváltak*) — tovább már nem fokozható, nem koncentrálnak, nem kondenzálható erőknek és súlyoknak harmóniája. Briliáns munka, akár a prágai anyag még néhány darabja. A cseh kubizmus már korán tökéletesíti plasztikai és dinamikai érzékét.

A *Csendélet* (melynek két gömbje a *Vázás csendélet* edényét és tálcáját képező nyolcas megfelelője) számomra afféle enigmatikus jelkép is a Balázs G.-i világnak.

2.

Ha a prágai lapok egy zárt körforgás, egy erősen, pontosan ritmizált tánc részei, akkor a 30-as Ady-mappa lapjai e kör szétpattanását, a dinamikus elem elszabadulását jelzik. Expresszionista megnyújtásai, megmozgatásai mindennek.

A Szenteleky-előszóval ellátott mappa kultúránk fontos momentumára, és valamiféleképpen Sinkó Ady-kultuszának közelében látom a helyét.

3.

Monotípiái közül azokat kedvelem és értékelem leginkább, amelyek mint síkos felületeken iramlílik, olykor már-már szabadon örvénylik is a függőleges festői alapmozdulat, gesztus; fluid, érzéki csomósodásokat, egységeket, felületeket alkotva, de sosem rontva, zavarva az egész kemény, zárt egységét. Nőket, munkásokat, tájakat ábrázolnak e munkák.

A legjobbakat (*Teknősök*, *Koldus*, *Zöldruhás nő*, *Varrónő* stb.) egy nagy, lapos művész-bőröndben őrizte, rejtegette Balázs G.; az elmúlt években többször elmentem megnézni őket. Különös nosztalgiával gondolok e lapokra, melyek 27 és 57 között készültek, s arra engednek következtetni, hogy egy egész életműre való készülhetett, szóródhatott szét, kallódhatott el belőlük. (Utoljára Magyar Jánosnál láttam egy kitűnő lapot e sorozatból). Fontos lenne e még meglevő és fellelhető néhány darabot egy helyen (a Szabadkai Városi Múzeumban) megőrizni, nélkülük nehezen tudnánk bizonyítani Balázs G. nagyságát...

56-os *Önarcképén* a határozottság, keménység dominál, mégis ott sejlik az a Balázs G.-re annyira jellemző monotípiái érzékiség.

A *Sokác asszony*, hogy még csak egyet említsünk, bartókinak nevezhető alkotás, mert ilyen tiszta és hideg effektusok, kopogások, mint amilyenek a mellény kék díszei, csak a nagy zeneszerzőnél lehettek.

Külön kellene írni az arcról, külön a kézről és az ingujj mesteri megoldásáról, de most sajnos csupán a mellénynél időzhetünk.

Balázs G. monotípiái tapasztalatának nagy szintézise e cserzettbőr-

piros részlet. Az áramlás-örvénylés kemény réteggé hűl, az iramló vonalak díszkötéssé bújnak, hogy alapot és ellenpontot képezzenek a kéknek. Ezt a kéket csak az a festő rakhatta fel, aki egyformán otthon volt Kassán és Nagybányán, Belgrádban, Budapesten és Szabadkán. Ennek a lapnak is biztosan számtalan párja létezik, létezett, érezni, ez is egy tervezett egész része, de én csupán a 41-ben készült *Gombosi lány* címűt ismerem — egyszer majd az etnográfusok is szólni fognak róluk.

Ismétlem, a *Sokác aszsony* bartóki fegyvelmezettségu, pontosságú, mélységű műalkotás.

4.

Festményei közül már jóval nehezebb választani, elkülöníteni, mégis mintha éppen a Szabadkai Városi Múzeum tulajdonát képező *Proletárebéd* kapcsolódna leginkább az említett monotípiákhoz, noha azok inkább líraiak, míg ez drámai.

A kép néhány részlete valóban legjobb monotípiáit idézi. Nincs ecsetmunka, valami elementárisabb eljárással, elsötétüléssel, sötét örvényléssel van dolgunk. Az előtér sámlijának vörös gubancára és a háttér szekrényén levő tárgyak kis csendéletére gondolok. Ez a csendélet pl. szintén megérdemelné, hogy külön, kivágva reprodukáljuk, elemezzük. A kis kerek állótükrök, mint egy rejtett fókusz, az egész kép színanyagát begyűjti, tükrözi: a kancsó vörösét, a gyermek kékjét, a tányér fehérjét, de visszafogva és puhán, pasztellosan, hiszen a nyomor sötétségében, éjszakájában nem világolhat, nem csilloghat semmi.

A háttér másik része, a kályha és a szárítókötélre aggatott kelmék, rongyok a tükrök puha színességéhez tartoznak, jóllehet az apa nagy, sötét feje feletti durva kaparás-„oreol” kettészakítja, kilyukasztja, mármár megsemmisíti a festőien derengő hátteret.

Balázs G. 32-ben festette a *Proletárebéd*et, sperlemezre. A kép pontos adatait illetően kételyeim vannak (mint ahogy szinte egyetlen képnek a címében sem lehetünk biztosak), ugyanis a rendelkezésekre álló katalógusok szerint 60×80-as olaj és tempera, a 74-es *Magyar képzőművészek alkotásai Vajdaságban* című kiadványban pedig mint 62×81 cm-es olaj van feltüntetve. De találkoztam már a *Proletárebéd* nagy, színes reprodukciójával, amelyen monotípiának nevezik. Minden jel szerint, nemcsak a kép értelmezése, hanem méretének megállapítása is hátra van még...

A belgrádi korszak e népszerű alkotása, bár több hasonló témájú párja van (*Ebéd, Nyomortanya, Szegény család* stb.), minőségében teljesen elkülönülő, monumentális alkotás.

Ha az Ady-mappa kapcsán Sinkó Ady-kultuszára utaltunk (utalhatunk volna Pechánra is), akkor a *Proletárebéd* kapcsán viszont mindenféleképpen a háború előtti *Híd*at kell említenünk — képzeletemben a *Híd* évfolyamainak a *Proletárebéd* képezi a fedőlapját.

Noha Cseh Károly két írásban is foglalkozott Balázs G. munkásságával, művészi munkásmozgalomhoz való viszonyát e képből kell kiolvasnunk.

„Ha azt kérdezik tőletek, hogy kommunisták vagytok-e — írja Brecht *Kommunista festők* című aforisztikus feljegyzésében —, jobb, ha bizonyítékul a képeiteket tudjátok felmutatni, mint párttagsági könyveiteket.”

Kevés e képhez mérhető bizonyítékot ismerek.

Balázs G. szociális orientációját én elsősorban a magyar festészet hatására (Nagybánya, Nyolcak, Kassák) és a balkáni valóság találkozásával magyarázom. (Monotípiái alpmozdulatában is valami keletiest érzek.) A *Proletárebéd*, mint ennek az orientációnak egyik reprezentáns alkotása megközelítésénél viszont Van Gogh korai, fekete korszaka (*Krumplievők*) és Derkovits szintén a 30-as években kiteljesedő proletárvilága jelenti a mértéket.

Egy sablonos családkép mélyül, nő, tűnik át a szemünk láttára valami gorkiji—hauptmanni jelenetté. Az apa nehéz alakja és a durva asztallap dominál. A primitív, alacsony asztal szinte térdre kényszeríti a robusztus figurát — térdel az üres tányér és a világoskők csecsemő előtt. E felemás állapot állandóan tolja felénk az asztalt, dönti ránk a képet.

A már említett monotípiáinak és pasztellosnak nevezett részletek eilenére, a kép kézjegye — fő értéke, értékhordozója —: a kaparás.

A zsánerkép először is elsötétül, alvadtvér-színűvé lesz, majd a piszok kormos rétege vonja be, hogy aztán a művész erre a sötét alapra, alapba metssze-kaparja a tulajdonképpeni műalkotást.

A tányér üresre, abszolút üresre kapart, még halljuk a kanál csikorgását, visítását. Az asztallapot akárha valami nagy vadállat karmolászta volna össze — a nyomor, az éhség vadállata.

Balázs G. úgy kaparta meg képét, mint ahogy az ellenséges idő és ellenséges világ kaparja, karmolászta, marja meg, már-már vérzi ki az embereket és tárgyakat.

Van Gogh írja a *Krumplievők* figuráiról: „mostani színeik olyanok, mint egy poros krumplié, természetesen hámozatlanul. Mialatt dolgoztam, eszembe jutott, amit Millet parasztjairól mondtak: Olyanok, mint-ha földdel volnának festve...”

Jól tudjuk, mennyit tanulmányozta Van Gogh a paraszt ábrázolásának-anyagának kérdését. Hollandiában, e korai képei előtt, magam is érzem, megtalálta anyagát, s azt is éreztem, hogy a sötét és a világos korszak ugyanarra a metafizikai kérdésre adott azonos értékű válaszok...

Derkovits is megtalálta a proletár anyagát — a jövő, az utópia meleg ellenfényét. Ha József Attila számára a proletáriátus forma volt, akkor

Derkovits számára anyag — a motívumot és a vágást ellensúlyozó meleg anyag.

Balázs G. a megkapart-megmart, már-már kivérzett sötét piszokban, fojtogató szennyben találta meg a proletár anyagát.

Ahányszor csak találkoztam e képpel az elmúlt évek folyamán, mindig az volt az első dolgom, hogy egészen közlelről megvizsgáljam és ismételten meggyőződjek, nem a szállításnál karmolászta-e össze valami az asztalt, mintha csak egy valós és nem egy festett asztalról lenne szó . . .

5.

Befejezésül ismét távolodjunk el a képtől, hiszen különben is csak bevezetésnek szántuk e jegyzetet a *Proletárebédé*hez.

Balázs G. hordárai, favágói és koldusai az ősei, illetve párjai az éppen 32-ben hazaérkező Lubarda *Narancsárusának*, *Hordárának*, melyekből természetesen következtek azok a hihetetlenül erős csendéletek a 40-es évek elején (*Csendélet armatúrával*, *Leölt bárány*), melyek végsőkig feszült arabeszkeiben már ott rezegnek az 50-es és 60-as évek nagy, dinamikus absztrakt formái és a mitikussá emelkedő *Guszlás* — melyekkel Lubarda világviszonylatban is ismertté tette a jugoszláv festészetet; 1934-ben együtt állítanak ki.

Herceg János mesélte nekem, hogyan vitte véleményezésre munkáit a Moszkva teraszán székelő Balázs G.-hez a Baranyai Köztársaság exelnöke, az egyik legnagyobb jugoszláv festő (akivel két fontos Krležaszöveg is foglalkozik) — Petar Dobrović.

E két enyhén sarkított példát csak azért említettem, hogy megkíséreljem érzékeltetni, mennyire kiesett Balázs G. a főváros tudatából. És azt is, hogy ezért elsősorban mi vagyunk a felelősek, hiszen egyetlen Balázs tárlattal sem tudunk megjelenni Belgrádban.

Önéletrésében olvashatjuk: „Fejlődésem felfelé ívelő szép útját a Második Világháború szakította meg. Belgrád bombázása elől Erdélybe menekültem rokonaimhoz . . .”

A bombázás elől a Terazijén levő szép szökökutat is ládádba pakolták, és csak mostanában helyezték vissza a Moszkva sarkára. Meglepődve láttam, hogy ismerős nekem a kút — igen, Balázs G. *Belgrád*, *régi Terazija* című képén látható . . .

Ki tudjuk-e majd egyszer így pakolni a Terazijén Balázs G. képeit is?!

