

vészet egyre inkább intellektuálissá válik; az emberek eszméikért küzdenek, különböző szélességi fokokon még megfeszítik őket az eszményeikért, márpedig csak ha magával ragad a lelkiismereteknek ez az áradása, csak ha ismered az idő szívverését, lehetsz valóban újszerű, csak így gyógyíthatók ki a szavak a betegségéből. Egyébként irodalmunk legrangosabb sikerei éppen ebből táplálkoznak.

Elég csupán néhány névre emlékeztetnem: Eugen Jebeleanu, Méliusz József, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Șt. A. Doinaș, Nina Cassian, Maria Banuș; vagy Ioan Alexandru, Nichita Stănescu, Lászlóffy Aladár, Ana Blandiana, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituț; vagy Zaharia Stancu, Marin Preda, Nagy István, Titus Popovici, Eugen Barbu, Laurențiu Fulga, D. R. Popescu, Nicolae Breban, Fănuș Neagu, Sorin Titel, Virgil Duda, Bálint Tibor, Al. Ivasiuc és mások nevére, hogy több, mint meggyőző érvekkel bizonyíthassam: ezekben az években irodalmunk útja felfelé ívelt, hogy legjobb íróink nagyon magasra emelték az emberek, társadalmunk megismerésének és ábrázolásának mércéjét, hogy íróink, képzőművészeink vagy zeneszerzőink számos műve bármely kultúra legjavához tartoznak. Ha talán túloztam volna bizonyos etikai vagy pszichológiai természetű fogyatékoságok felemlítésében, ha ezúttal is emlékeztettem azokra az időkre, amikor voltak olyan könyvek, amelyeket azóta elfelejtettünk, többek között azért tettem, mert még nagyon is sok a mondanivalónk, még sok világot kell felfedeznünk... Márpedig ezt csak azok tehetik, akik képesek szembenézni a nehézségekkel, képesek az igazság, az új oldalára állni, vagyis a bátrak, a tisztánlátók. De az írók csak együttesen, összetartásban és felelősségben egységesen jelenthetnek valamit, irodalmunk csak így folytathatja útját a csúcsok felé...

Szilágyi Júlia fordítása

MEZEI JÓZSEF

Egy szobrász metamorfózisa

[...] Nagyvárad a harmincas évek végén olyan iparos- és kereskedőváros volt, melyben alig néhány hivatásos festő tevékenykedett, s azok híre sem igen terjedt túl a közvetlen szomszédságon. Munkásságukat ezek a festők a helybeli polgári közízléshez igazították. Művészeti életét tekintve ezeknek az éveknek a Nagyváradra messze esett Nagybányától, Kolozsvártól s a művészeti főiskolával gyarapodott Temesvártól, nem is beszélve Bukarestől; egy Ruzicskay formátumú festőnek például már szűknek bizonyult (ez a különben vándorösztönnel megáldott festő és grafikus hosszabb-rövidebb itt-tartózkodás, egy-egy kiállítás megrendezése után mindig továbbállt). Itt bontakozott ki ugyan Leon Alex tehetsége, rá azonban inkább csak egy szűkebb baráti kör figyelt. Rendszeres kiállítási élet tulajdonképpen nem volt, és számottevő, valamelyes tájékozódást nyújtó műgyűjteménye a városnak meg éppenséggel nem.

Balogh Péter előbb határozta el, hogy a szobrászatnak szenteli minden energiáját, mintsem hogy a legalapvetőbb műtörténeti ismereteket megszerezhesse volna. Utazgatásra pedig a pénztelen fiatalember természetesen nem gondolhatott. Ilyen előzmények után került föl Budapestre, az Iparművészeti Főiskolára, s került ott szembe a római iskola stíluseszményével.

Valószínűnek tarthatjuk, hogy a római iskola felfogására jellemző keresett, mesterkelt szertartásosság mögött megérett életidegenség ösztöneit riasztotta előbb, s érdeklődése Medgyessy iránt mint rokon élményvilágú, rokon gyökerű művész iránt ébredt föl. A történelmi események nyomása alatt azonban, még mielőtt elmélyíthette volna stíluskultúráját, fel kellett ismernie, hogy az adott helyzetben a római iskola stíluseszményeinek elutasítása vagy elfogadása számára egyet jelent egy bizonyos társadalom- és világszemlélet vállalásával, illetve elutasításával. Plebejus ösztöne és felismerése egyaránt arra készítette, hogy habozás nélkül Medgyessyt válassza követendő példaképül.

Fejezet a szerző megjelenés előtt álló Balogh Péter-monográfiájából.

A felszabadulást közvetlenül követő években, a nagyváradai intermezzo során, majd Bukarestben a paraszti, illetve munkássorsból magát művésszé önerővel kiművelő fiatalemberből, aki már a háború előtt kapcsolatba került a szocialista eszmékkel, mondhatni természetsszerűleg váltott ki lelkes egyetértést az a követelmény, hogy a művész azonosuljon a munkásság és a parasztság életigazságaival, a munkás-paraszti demokrácia országépítő pátoszával. Ha az ebben az eszmekörben fogant mondanivaló leghitelesebben, legközérthetőbben a szocialista realizmus normáinak tiszteletben tartásával fejezhető ki, ahogyan azt meggyőző, agitatív hévvel hirdette az új kultúrpolitika — akkor számára nem maradt más lehetőség, mint e normák minél alaposabb elsajátítása. Ezen az úton haladt aztán tovább a román szobrászat fővárosi derékhadának összes képviselőivel együtt, s küzdötte fel magát szívós, kemény munkával az élvonalba, olyannyira, hogy az ötvenes évek fordulóján nevét már föltétlenül megemlítik, valahányszor meglepéseket tartogató, ígéretes tehetségekről esik szó.

A plasztikai kifejezés problémái számára az ötvenes évek első felében kizárólag úgy jelentek meg, mint a szocialista realizmus repertóriumában adott témák leghatásosabb szobrászati kifejezésének problémái. Sokatmondóan jellemzi beállítottságát, hogy az ötvenes évek főművének tekinthető, stíluskorszakot záró, új perspektívákat nyitó *Győztesek* — szintén munkásábrázolás. Nem kevésbé jellemző mozzanat a hatvanas évek első felében, hogy sokalagos, narratív kompozícióval vesz részt a román tengerpart üdülőzónájának dekorálására kiírt pályázaton, ugyanakkor, amikor a pályázók döntő többsége a rendhagyó lehetőséget megragadva aktokat, pihenő leányka-alakokat, anyát gyermekével ábrázoló szobrokat tervezett. (Az állami köztéri szobor-megrendelések az eddigiek folyamán felszabadulást allegorizáló emlékművekre, történelmi témájú kompozíciókra, allegorikus munkás- és parasztfigurákra terjedtek ki.) Pedig választott témája — a pihenés öröme — valósággal felkínálta ezt a lehetőséget. Ő azonban, noha torzókából és nőalakokból egy galériára valót faragott fába, kőbe, márványba a megelőző években, más megoldást választ. A pihenés örömét is kollektív örömként kívánja megfogalmazni, mégpedig úgy, hogy céljait tudatosan tisztázza. Erre vall a köztéri monumentális szobrászat szerepéről egyik nyilatkozatában éppen ekkoriban kifejtett véleménye: „Hitem szerint nekünk, a ma szobrászainak arra kell törekednünk, hogy a közösség, a kollektívitás eszméjét szimbolizáljuk, akár csupán néhány figura közvetítésével.“ S a közmondás parafrázálásával figyelmeztet: fennáll a veszély, hogy az embertől ne lássuk az emberiséget. Ezért kell tehát a szobrásznak a kollektívitás eszméjére koncentrálnia érdeklődését.

Ne higgyük, hogy ezek az eszmék, különösen ilyen sarkított formában, túlságosan közkeletűek lettek volna a maguk idején.

A vulgáris szociologizálás vádjának kihívása árán is idekiváncozik annak jelzése, hogy a belső, alkotói logika fejlődésvonala az ország társadalmi-gazdasági életében végbement változások nyomában halad. Az országépítésben, amelynek figyelemmel követésére a szocialista állam oly sokoldalúan ösztönözte a művészeket, a mindennapi teendők mindinkább a távlatos gazdaságfejlesztés és társadalomszervezés problémáiként kezdenek jelentkezni, s éppen ennek következtében az elméleti gondolkodás is egyre mélyebbre hatolva igyekszik megragadni a szocialista társadalmi tudat alapvető, egzisztenciális kérdéseit. Balogh Péter nem műtermébe elvonult, külső szemlélőként érzi a változást. A monumentális szobrászat társadalmi szerepéről kialakított, hitvallással kristályosult meggyőződése valósággal kényszeríti arra, hogy saját művészi céljait ebben a kontextusban határozza meg. Eddigi sikerei és legjobb tulajdon lelkiismerete arra ösztönzi, hogy ne riadjon vissza szükség esetén a szűkkeblűnek érzett ábrázolási kánonok áthágásától. Így jutott el a *Győztesek* képezte állomásig, a gondolkodás- és kifejezésbeli rutin-mozzanatok fokozatos elhárításával, de lényegében nagyobb megrázkódtatással járó alkotói konfliktusok nélkül. Ekkor azonban már szembe kell néznie a plasztikai kifejezés önmagában is jelentkező problémáival.

Balogh Péter, aki kezdettől fogva a nagy korproblémákra orientált szobrászat híve volt, a hatvanas évek elején tudatosan kezdi kiépíteni a szobrászat társadalmi szerepéről alkotott összetett koncepcióját. Tudatossága azonban nem spekulatív típusú tudatosság: miközben a nagy korproblémák szobrászi megragadásának lehetőségeit kutatja, egyben szükségét érzi annak, hogy az emberi léte egyediségében is minél teljesebben fejezze ki. Nem érzi ellentmondást a gondolatilag nagyigényű mondanivaló hordozására hivatott monumentális és az intim, érzelemgazdagságot tükröző beltéri szobrászat egyidejű művelése között. Művészi kiteljesedésének velejárója, hogy éppen ekkor fedezi fel a női testben egyedülálló természetességgel és tökélyvel formát öltő harmóniát, s fokozatosan eljut az érzelemgazdag tartalmak mind kifinomultabb, bensőségesebb szobrászi ábrázolásá-

hoz. Más kérdés az, hogy akkor — még — nem merült fel benne a gondolat, hogy az emberi lét e két oldalát a monumentális igényű művekben is szintetikus egységekbe foglalva lehetne és kellene ábrázolni, s ha mégis, legfennebb sejtés formájában. És megint csak más kérdés az, hogy kétfelé ágazó munkásságának fővonalán zsákutcába jut a hatvanas évek közepén, míg exteriőr szobrászatában (bár a megrázkódtatás erre a vonulatra is kihat) elérkezik a beteljesedésig.

Egzotikus és más, nemes fába faragott beltéri kissozobrai ekkor már nem a kísérletező, stíluskereső művész munkái. Megközelítően azonosan stilizált vagy éppen önismétlésre valló szobrokat a hatvanas évek második felében megsokasodó leányka- és nőalakok, aktok sorában nem találunk, de a stilizáló felfogásban mutatkozó eltérésekből valamiféle fejlődésvonalat már nem tudunk kirajzolni. Ezek a szobrok képzeletbeli kört alkotnak, legfeljebb sikerültebbnek vagy kevésbé sikerültnek ítéelhetjük egyiket vagy másikat, nem teljesen függetlenül ízlésbeli beállítottságunktól. Mert megalkotójuk tudatosan kettősséget vállal: hol természetű stílizáláshoz folyamodik — amikor az emberalakhoz közvetlenül kapcsolódó, intim, érzelmekre hangolt, lírai fekvésben kíván megszólalni —, hol geometrizált vagy szintetikus formákat teremt, hogy egy objektívebb, gondolatibb, elvontabb lírának adjon kifejezést. Miközben ingautját járja a két, általunk most mestersegesen egymással szembehelyezett pólus között, a lehetőségek már fölmért, ismert határain belül mozog, szabadon, kötetlenül, csupán a benne formálódó mondani-való és a fa életes anyagának sugallatát követve.

azonban ismét és ismét nekilendül az őt foglalkoztató nagy témáknak, és megpróbál emléket állítani a társadalmi csoportkapcsolatokba szervesen integrálódó, egyedi mivoltát ilyenformán megőrizve meghaladó közösségi embernek — áthatolhatatlan falba ütközik.

Ha nem érezné, hogy nemes-fa kissozobraiban sikerült kialakítania egy tökéletesen hajlékony, legbensőbb rezdülései visszaadására is alkalmas, egyéni szobrászi nyelvezetet, azt hihetné: művészi képességei csődjével áll szemben. Így azonban, mivel a közösség témájáról — melyben kora lényegét látja megtestesülni — semmiképpen sem akar lemondani, arra kényszerül, hogy alapjában vizsgálja fölül a szobrászi kifejezés lehetőségeit.

Szembesülnie kellett tehát, most már elkerülhetetlenül, az avantgarde irányzatokból kinőtt modern szobrászat eredményeivel is, amelyeket eddig egyszerűen nem vett figyelembe. Eddigi idegenkedésének egyik okát — pontosabban meghatározó előzményét — főiskolás éveinek körülményeiben kell keresnünk. A hosszú nyúló, több mint tíz évet magába ölelő időszak 1941 és 1952 közé esik. Akkor kezdődik tehát, amikor az avantgarde mozgalmak első hullámát Európaszerte már elparranták, s akkor ér véget, amikor újraértékelésük s ezen belül a nemzeti avantgarde hagyományok újraértékelése Kelet-Európában még csak igényként sem merült fel. Az érdeklődés hiányát mindemellett szubjektív motívumok is magyarázzák. Balogh Péter távolról sem áll egyedül nemzedékében azal, hogy meg se kérdőjelezte azt a felfogást, amely az avantgarde kísérleteket s a negyvenes és ötvenes évek ebből kinövő nyugat-európai és amerikai szobrászatát teljes egészében a gatlás nélküli individualista alkotói önkény megtestesítésének, a dekadencia mélypontjának tartotta. Diákévei kezdetén, az adott történelmi-társadalmi helyzetben, az avantgarde mozgalmak nyilvánosság színteréről lesöpört képviselői teljesen magukra maradtak. Hogyan is lehetett volna különösképpen érzékeny bármely akkori európai ország művészetek iránt érdeklődő nagyközönsége a valóságos látványon — „ködös“ elméletekre hivatkozva — erőszakot elkövető művészek légvárnak érzékelt munkássága iránt, amikor a legvadabb és legvalóságosabb társadalmi erőszak, a fasizmus terrorját nyögve, illetve fenyegető árnyékában kellett léteznie? És éppen ebből a társadalmi közegből érkeztek a főiskola padjaiba annak a nemzedéknek a képviselői, melyhez Balogh Péter is tartozott. Ezek a fiatalok meg sem ismerhették a szándékok-célok-programok és megvalósítások reális összefüggéseiben az avantgarde mozgalmakat, de ettől függetlenül, jobbára ösztönösen is szembehelyezkedtek velük.

A háború után, az ötvenes évek közepe táján Balogh Péter is hozzájutott az avantgarde első hullámához tartozó és nyugaton immár klasszikusként tisztelt nagyságok műveit tartalmazó reprodukciós albumokhoz, idegensége azonban mit sem oldódott, eszményei hordozására teljesen alkalmatlanoknak ítélte az általuk kínált plasztikai lehetőségeket.

A látványvalóságból merített forma-modellt teljesen újjáteremtő aktus létjogosultsága legkorábban föltehetőleg a *Győztesek* megmintázása közben sejtett fel

benne. Az előítéletek azonban túlságosan megmerevítették őt is éppúgy, mint legtöbb pályatársát. Végül a szemléleti kiteljesedés, a forrongó, új mondanivaló kifejezésének kényszere taszította válaszütra, s készítette arra, hogy kétségeit és ellenérzéseit leküzdve, megkísérelje egy plasztikai metanyelv kialakítását.

A figuratív és nonfiguratív modern szobrászi formaképzés dilemmáival szembenező szobrászok, közöttük Balogh Péter alkotói küzdelmeiben egy sajátos mozzanat játszott katalizáló szerepet a hatvanas évek közepe táján. Ekkoriban terjedt el széleskörűen az a publicisztikailag inkább, mint esztétikailag megalapozott nézet, mely szerint a rendkívül gazdag, eredeti s a nemzeti jelleget pregnánsan tükröző tárgyi népművészet hagyománykincsének analitikus feldolgozása és szintetizálása révén újhodhat meg igazán a hazai képzőművészet, s születhet meg az a kifejezetten nemzeti jellegű és annál fogva egyetemes érvényű, egyszerre gyökeresen hagyományos és modern szemlélet, mely széles perspektívát biztosít majd a képzőművészetnek. A grafikusok felfedezik a népi fametszet-hagyományt, a festők a román népi ikon-kultúrát, a népi textilművészet szín- és motívumvilágát, a szobrászok pedig a népi fafaragás örökségét — és Brncuși ehhez kapcsolódó művészetét.

Balogh Péter már 1965-ös bukaresti egyéni kiállításán szerepeltetett (*Népi motívum I., II., III.*) néhány kifűrészelt, eresztékekkel összerótt, deszkalapokból kialakított dekoratív kompozíciót. Sikerült ugyan animisztikus jellegű kölcsönöznie ezeknek a tárgy-szobroknak — célját tehát elérte —, illúziókat azonban aligha fűzhetett az így felfedezett lehetőségekhez. Dekoratív kispasztikának fogta fel, művészi értékű dísz tárgyakként állította ki a *Népi motívum*-variánsokat. Az animizmus varázsa azonban megragadta, s rövidesen megkísérlti érvényre juttatását az alakbrázolásban is: 1966-ban faragja meg a *Várakozást*. A bálványserű szobor nőalakját tulajdonképpen ki sem bontotta a fatörzsből. A föfelé kesvéssé keskenyedő, felállított rönk oszlopos masszivitását ornamentális jellegű, árkos vésetek, csúcsvésű üregek s deréktájt egy szélesebb nyomvonalú véset töri meg. Amolyan kapubálvány ez a szobor, melyből a lényegében dekoratív formakezelés ellenére sem hiányzik a szuggesztivitás, a primitív szobrok titokzatossága.

A *Várakozás*, minden újszerűsége mellett, határozottan emlékeztet Balogh Péter egyik korábbi, népies inspirációjú szobrára, melynek különös hangulatot árasztó, hieratikussá stilizáltságára már annak idején felhívultunk. A *Várakozás*-ban expliciten fejeződik ki a *Bánáti parasztlány*ban még csak felszejt tartalmak: itt a román folklór mélyrétegeit átható, sajátos, Bartók által is érzékelt szellemiségének felcsillantásához jut közel a szobrász.

Hasonlóan szuggesztív, folklorisztikus ihletésű szobrot azonban a továbbiakban már nem farag, viszont annál több dekoratív kissozobron gyümölcsözteti stilizálásban szerzett tapasztalatait. Már-már az igénytelenség egyszerű s mégis hangulatos, bukolikus kissozobrok ezek; a lecsiszolt, síkban tartott, tulajdonképpen csak kontúrban modellált alakokon, a felületbe mintegy beleszőve, itt-ott megjelennek a román népi faragás jellegzetes geometrikus motívumsorai. Tartalmi mélységeket, a *Várakozáson* oly szembetűnő rétvület visszfényt persze hiába keresnénk rajtuk. Az előbb kompakt, egyetlen főnézetre komponált felületeket a szobrász hamarosan áttöri, hogy a pozitív és negatív formák aszimmetrikus játékával tege változatosabbá figuráit.

Tárgyi népművészet iránt felébredt érdeklődése tehát, úgy tűnik, nem hajtotta túlságosan messzire előre Balogh Péter alkotói fantáziáját. Nem egészen így van. Időközben a szobrász rendkívül jelentős tapasztalatokkal gazdagodott. Ösztönzést kapott arra, hogy továbbhaladjon a nem természetutánozó formateremtés útján, és sikerült tisztáznia ugyanakkor, hogy egyedül üdvözítő megoldást számára a folklór-inspiráció nem kínálhat. Miután belekóstolt, rájött arra, hogy alapvetően racionális beállítottságával nem egyeztethető össze az animisztikus szemlélet, s arra is, hogy ha egyoldalúan a folklór irányában tájékozódik, megfosztja magát az őt leginkább izgató kortársi problematika közvetlen plasztikai megközelítésének lehetőségétől. Ez a magyarázata annak, hogy a folklór-inspirációt végül dekoratív célú kispasztikájában juttatta csupán tartós szerephez.

Ámde, ha egy szobrász Romániában szembesül a népi faragás örökségével, óhatatlanul szembesülnie kell a modern szobrászat egyetemes története nagy, forradalmasító egyéniségének, Brncuși-nak a művészetével is.

Brncuși árnya természetesen vetült rá ekkoriban az egész romániai szobrászat előőrseihez tartozó, korszerű plasztikai kifejezőnyelvet kereső művészek tevékenységére, szemléletére, gondolkodására. Balogh Péter szintúgy, mint pályatársainak többsége, egyidejűleg érzékelte a nagy román szobrász népi fafaragás-

kultúráját is szintetizáló, szublimáló életművében a dermesztő tőkélyt, a lezártsgot — és a modern szobrászatot új utakra parancsoló mementőt.

Alkalmasabban aligha lehetett volna időzíteni Balogh Péter találkozását Henry Moore művészetével. Plasztikai kifejező nyelvezetének megújítása immár nem távlati cél előtte, hanem közvetlen létkérdés, amikor — 1966 márciusában, Bukarestben, negyven évi (1924—1964) munkásságát mintaszerűen bemutató retrospektív kiállításon, eredeti vagy kicsinyített változatban, s ha másként nem, fényképmásolatról — totalitásában megismerhette azt az életművet, amelyhez a századközép nyugat-európai szobrászatát összességében tekintve, leginkább vonzódnak. Moore, legtöbb kortársával ellentétben, nem egy eltechnicizálódott, elembertelenedett világot érzel maga körül; művészetének középpontjába a gondolkodó, sorsával szembenező, modern embert állítja. Tudjuk, Balogh Péter is ennek a modern embernek kíván emléket állítani. A modern monumentalitás-eszmény ellentmondásait pedig — amellyel Balogh Péter magáraulatlan, már-már kilátástalanul küszködött — ez a művész, mások számára is érvényes tanulságokat szolgáltatva, főlényes biztonsággal hidalja át.

Annál inkább a reveláció erejével hatott Balogh Péterre a Moore-életmű, mert hiába állott volna szándékában, hozzá tanítványnak semmiképpen sem szegődhetett. Immár megszilárdult embereszménye és világszemlélete a Moore-étől gyökeresen különbözött. Mint frontkatonának, a második világháborúban neki is kijutott a tragikus élményekből, szobrászként azonban, láthattuk, még az Auschwitz-kompozícióiban is tartózkodott a tragikus hangvétel megütésétől. Moore pedig, ismeretes, egyetlen nagy tragikus élmény kohójában kristályosította ki érett korszakának szobraiban tetet öltő mondanivalóját: a bombázások elől metróba menekült londoniakról őrzött emlékképét absztrahálta egyetemes érvényű szimbólummá tragikus heroizmust sugárzó kompozícióiban. Balogh Pétert, mint mindenkit, aki egyszer szembekeverült ezekkel a művekkel, lenyűgözte a huszadik század modern klasszikusává vált nagy angol szobrász tragikus heroizmusa, de tisztában volt ugyanakkor azzal, hogy Moore magányos hőseihez hasonló figurák mintázására hiába szánná rá magát, a magány költségzete hamisan csengene az ő felfogásában. Ellenben afelől most már végképp meggyőződött, hogy a nem természetutánzó plasztikai formanyelv a nagy horderejű kortársi humanista mondanivaló hordozására messzemenően alkalmassá tehető.

Nincs mit csodálkoznunk tehát azon, hogy első és tulajdonképpen egyetlen olyan műve, amely egyéni jellegzetességei mellett szembetűnően Moore-inspirációjú, a *Ritmus* (1967), nonfiguratív szobor. S azt árulja el mindenekelőtt, hogy mi volt az a *formai* mozzanat, amely leginkább lekötötte figyelmét Moore művészetében (a negatív forma kompozicionális jelentőségének felbecsülésére utalunk). Hasonló megoldással a továbbiakban már nem kísérletezett, kialakuló egyéni stílusának egyik jellemzője a pozitív és negatív formák sajátos egyensúlyi állapota lesz.

Túl az emített részlet-mozzanaton, melyre éppenséggel más modern szobrászok alkotótechnikájának tanulmányozása közben is felfigyelhetett volna, Balogh Pétert formateremtő invenciójának kibontakoztatásában mindenekelőtt az a Henry Moore segítette, aki szükségét érezte annak, hogy kijelentse: „Brincuși életműve, egyéni értékén felül, történelmi jelentőségű a modern szobrászatban” — de, tette hozzá: „ma már nem kell a szobrászatot az egyes statikus alapformákra visszavezetni és leszűkíteni. Mi már felnagyíthatunk, összekapcsolhatunk, összekombinálhatunk több, különböző nagyságú, metszetű és irányú formát, hogy szerves egészzé alakítsuk.”

Dilemma sorát oldotta fel benne továbbá az a Henry Moore, akinek támadhatatlan, művészi gyakorlatával fémjelzett alapja volt ahhoz, hogy így nyilatkozzék: „Ha a műalkotás nem kívánja másolni a természeti jelenségeket, azért még nem menekül az élettől — hanem behatolhat a valóságba [...] kifejezheti az élet értelmét, intenzívebb életre ösztönözhet.” „Az én szememben minden műnek sajátos vitalitással kell rendelkeznie. Nem az élet vitalitásának tükröződését értem ezen, nem a mozgás, a fizikai cselekvés, az ugrándozó, táncoló alakok vitalitását, hanem a műalkotásban felgyűlt energiát, a mű saját, az ábrázolt tárgytól független, intenzív életét.”

Moore-hatást Balogh Péterrel kapcsolatban először első nyugat-európai egyéni kiállításának (Milánó, 1969. szeptember—október) némelyik krónikása emleget. Fenntartásokkal kell fogadnunk ezeket a kitételeket, melyek lényegében pusztán a *Ritmusra* alapozódtak, holott ez a szobor sziget volt az új stíluskorszak jegyében született művek között. Már akkor megjósolható volt, a későbbiekben pedig bebizonyosodott, hogy Balogh Péter rövid időre sem vált Moore követőjévé a szó szoros értelmében. 1967 után alkotott műveivel azonban végső soron valóban

beilleszkedik a XX. század közepe európai modern szobrászatának abba az áramlatába, melyet Herbert Read szakszerűtlennek hangzó, de lényegre világító kifejezéssel vitalizmusnak nevezett el. Read Henry Moore előbb idézett elveiből kiindulva írja körül ennek a szobrászi szemléletnek a lényegét.

A „vitalizmus“ ezek szerint nem jelöl iskolát, még irányzatot sem, nem több egy rendkívül tág gyűjtőfogalomnál. Azok a modern szobrászi törekvések illethetők ezzel a megjelöléssel, amelyekben a biológiai ihletésű, szintetikus formák dominálnak, szemben a mechanisztikus technicista konstruálással, illetve az úgynevezett hulladék-művészettel. A vitalizmus alapkövetelménye, hogy a szobor az élő organizmus szervességével hasson; az emberközpontúság már nem jellemző minden vitalistának nevezhető művészre (ahogyan például Henry Moore-ra éppen ez jellemző); Balogh Péter sajátos helyzete mégis leginkább abból adódik, hogy ő a modern emberi lét problematikáján belül, az elvont, szintetikus formák kifejező nyelvén, a közösségi embertípus problematikájának ábrázolására törekszik. Nem mellékes mozzanatként kell felfigyelnünk arra, hogy ekkor s a későbbiekben is, valahányszor egyetlen figurát mintáz, mindannyiszor visszakanyarodik a naturális formát stilizálással alakító ábrázolásmódoz. A két kifejező nyelvi, illetve közlési szint között művészetében ilyenformán állandó a közlekedés. Nyilván ezzel is magyarázható, hogy az egymagukban álló figurák ábrázolását jellemző érzelmi fűtöttségből oly sokat képes átáramoltatni az „absztrakt“ formákba. „Vitalizmusának“ érzelmi telítettsége különbözteti meg munkáit például a Fritz Koenigéitől, aki ugyanebben az időszakban Balogh Péter csoport-figuráihoz formai tekintetben igen közel álló, ám hideg szépségű, dekoratív kompozíciókat készített.

Ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy Balogh Péter új formanyelvének kialakítása idején sem, de a későbbiekben sem próbált szakítani művészi hitvallását korábban meghatározó elveivel. Nem tagadott meg semmit, mert lényegében semmit sem kellett megtagadnia. Amiben mégis jelentősen meghaladta korábbi szemléletét, az az, hogy most már tudatosan az egyetemesség távlatába helyezve gondolja el szobrászatának szerepét. Művészetében változatlanul a kortársi valóságot, a XX. századi embereszményt kívánta tükrözni; csak a természetutánzó ábrázolástól, s nem a realitástól távolodott el, és éppen azzal a szándékkal, hogy a kortársi valóság lényegét mélyebbre hatolva ragadhassa meg.

Valóságsszemléletét, realizmus szemléletét nyilván nem véletlenül ekkor, 1967-ben körvonalazta egyik nyilatkozatában, mégpedig a széles közönség felé fordulva: „...realista művészet volt a reneszánsz és a rokokó, sőt az egyiptomi művészet is — s egyúttal modern is volt, mert előbbre vitte valamit eszmélésünket. Mert a realizmus nem abban áll, hogy megszámozzuk a gombokat, s a kabát tűzése is pontosan megfelel a valóságnak. A realizmus szemlélet. Azt jelenti, és azt fejezi ki, hogyan látjuk ma a világot. Márpedig korunk szemléletére természetszerűleg jellemző a jelképes, gondolatfakasztó, áttételes ábrázolás. Mindenkinek meg kell próbálnia végigjárni ezt az utat a művésszel. Az úrrakéta azért, mert szokatlan a formája, mert nem hasonlít sem a tehergépkocsihoz, sem a kétkerekű taligához, talán nem »realista« közlekedési eszköz? Az, csak éppen [...] a föld és az ég között kutakodik. S azért »realista«, mert az Idő formáját ölti magára.“

Károly Sándor: Terv

